

epidos

cinema psyche e arti visive

Cinema e odio

cinema e psyche
Una notte di 12 anni

l'intervista
David Grieco

nel film
Roma
Cold War

l'altro film
Cristina Mantis

arti visive
Elisabetta Di Maggio
Gabriele Morrione





PROGETTO CHAIRE GYNAI DUE CASE DI ACCOGLIENZA PER DONNE MIGRANTI, RIFUGIATE E I LORO BAMBINI

"Benvenuta donna" è un progetto di semiautonomia per donne rifugiate e i loro bambini e per donne migranti in situazione di vulnerabilità. L'obiettivo è quello di favorire percorsi di accoglienza, protezione, promozione e integrazione.

Sede del Progetto:

Via Michele Mercati 5 (Roma) - E-mail: progetto.chairegynai@gmail.com - Tel: 06.995 84175

cinema e odio

a cura di **Barbara Massimilla**

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

Come ricevere Eidos

eidos si riceve con 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:

M. L. Algini, A. Arrighi, P. Bartolini, C. Bertola, B. Bylyku, L. Coccoli, A. Craba, C. Mirabelli, A. Montebugnoli, I. Paterlini, C. Pavoni, A. Piccioli Weatherhogg

Ufficio stampa

info@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

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

Condividono il progetto **eidos**:

Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellitto, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Giorgio Corrente, Cristina, Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

Copertina

Styx regia di Wolfgang Fischer (2018)

sommario novembre / febbraio 2019

2 editoriale
Cinema e odio
di **B. Massimilla**

4 cinema e psyche
L'odio come conflitto
irrisolto raccontato
attraverso il cinema
di **A. Arrighi**
Una notte di 12 anni
di **B. Bylyku**



14 personaggio
Bertolucci e la psicoanalisi
di **L. Cerqua**

20 l'intervista
David Grieco
di **L. Falcolini**

24 nel film
Cold War
di **A. Dugo**
Styx
di **A. Craba**
Santiago, Italia
di **A. Antonetti**
BlacKkKlansman
di **L. Coccoli**
La favorita
di **A. Montebugnoli**
Roma
di **A. Piccioli Weatherhogg**
Il verdetto
di **P. De Silvestris**
Amadeus
di **I. Paterlini**



40 cult
Oltre l'odio
di **C. Pavoni**

44 l'altro film
Cristina Mantis
di **B. Massimilla**



48 arti visive
Elisabetta Di Maggio
di **C. Bertola**
Gabriele Morrione
di **B. Massimilla**,
P. De Silvestris
M. L. Algini

56 festival
Festival di Venezia e Locarno
S-cambiamo il mondo
di **B. Massimilla**



63 eidos-news
L'amore che salva
di **C. Mirabelli**
Il Tao di Nietzsche
di **P. Bartolini**



Green Book di Peter Farrelly, 2018

Cinema e odio

Barbara Massimilla

Mentre in occidente precipitiamo per la china sempre più buia dell'ignoranza, prede della confusione e di conflitti che ci travolgono spesso senza comprenderne le origini, appare urgente ritornare a parlare di *identità*.

Un tema a noi psicoanalisti molto caro, centrale nel nostro lavoro. In Eidos trattiamo il tema dell'identità di continuo, riflettendo sul valore culturale del cinema, sul suo messaggio narrativo, e come attivisti, prendendoci cura dell'identità e del suo futuro, mi riferisco alla collaborazione tra Eidos e l'associazione DUN – dedicata alle cure psicologiche ai migranti – organizzatrice della rassegna annuale interculturale di cinema *S-Cambiamo il Mondo* alla sua quarta edizione (8-9 giugno 2019 presso il Museo MAXXI di Roma).

Molte questioni politiche e sociali della contemporaneità girano intorno a *rivendicazioni conflittuali da parte di identità disparate che coinvolgono gruppi diversi, poiché la concezione dell'identità influenza sempre, sotto molti e diversi aspetti, il nostro pensiero e le nostre azioni* (Amartya Sen, *Identità e violenza*, Laterza). Sempre di più assistiamo in nome della difesa identitaria di un gruppo ad atrocità, a divisioni ideologiche, religiose e culturali che

lacerano il mondo. Una visione parziale e riduttiva sul tema dell'identità che considera gli esseri umani membri di gruppi specifici non fa che alimentare la politica dello scontro globale. L'approccio definito da Amartya Sen *solitarista* interpreta in modo erroneo qualsiasi abitante del pianeta perché lo congela in un'unica identità, in un'unica categoria di appartenenza. Mentre l'identità stratifica nel corso di tutta l'esistenza, è forma in continuo divenire, ma nella sua essenza profonda rimane *plurale*, raccogliendo in sé molteplici affiliazioni.

Se vincerà in assoluto la linea solitarista non basteranno i muri, per suddividere in categorie gli abitanti del pianeta. È un errore raggruppare tali categorie secondo le civiltà, oppure in base alla religione, o al benessere economico, perché questo metodo ignora tutte le altre correlazioni e fedeltà che abitano ogni cittadino del mondo in termini di identità, comportamenti e comprensione psicologica di sé.

Se è vero che il senso di appartenenza rinforza la vita sociale di una comunità, è altrettanto vero che una categorizzazione rigida conduce la stessa comunità a espellere le altre, come testimoniano i teatri di guerre fratricide



Roma di Alfonso Cuarón, 2018

carichi d'odio. Le questioni geopolitiche più irrisolte ci dimostrano quanto l'identità possa essere fonte di violenza e terrore.

Le nostre categorie di appartenenza sono molteplici, oggi dobbiamo riconoscere la pluralità delle nostre identità e tutte le loro diverse implicazioni. Dobbiamo valorizzare e nutrire il processo di individuazione di ogni essere umano nella sua interezza e complessità, attraverso l'esercizio del bene, la conoscenza autentica che va alla radice dei fenomeni, il rispetto per la sacralità della vita.

Considerare quanto siamo ibridi e intrecciati e quanto questa condizione rappresenti una ricchezza inestimabile che adesso più che mai va accettata e riconosciuta in tutta la sua grandezza.

Non bisogna mai cessare di pensare, di *fare ricerca*, usare il pensiero orientato al futuro come feconda potenzialità umana, come nutrimento primario di base per la conoscenza di processi e di teorie che rischierebbero di annichilirci se non compresi nelle loro pieghe più nascoste, di renderci passivi o all'opposto artefici di distruttività e di odio.

La ricerca, intesa come studio approfondito dei fenomeni, e del progresso civile e culturale, esprime un *potenziale democratico* in "un mondo in rapido cambiamento, dove i mercati, i media e la migrazione hanno destabilizzato le nicchie di conoscenza sicura e hanno reso più problematico ai comuni cittadini il fare affidamento sui *saperi* tratti dalle fonti tradizionali" (Arjun Appadurai, *Il futuro come fatto culturale*, Cortina). Incrementare il diritto dei popoli a perseguire la ricerca basata sull'etica, approfondisce i livelli di consapevolezza dell'individuo e ci rende soprattutto uguali. La politica in generale sta dimostrando una grande fragilità, è imbarazzante assistere al trionfo della

cecità e ottusità dei governanti che non si interrogano sulle cause e le origini dei problemi, ma lottano per il prevalere delle fazioni che rappresentano.

In questo deserto di valori commuove il messaggio di Papa Francesco, unica voce di profonda umanità che concretamente difende la speranza di una Chiesa e di società giuste, inclusive e accoglienti.

La più grave perdita in questi tempi è l'aver oscurato la dinamica del dare e del ricevere, aver dimenticato quanto siamo indispensabili gli uni agli altri e come l'immedesimazione con l'altro debole e sofferente sia una sfida umana e culturale che dobbiamo raccogliere ad ogni costo per salvare l'*anima mundi*.

Una tensione ideale che va coltivata con pervicacia e a testa alta per opporre all'odio di chi vuole sovrastare le identità altrui, la rinascita di nuove forme di umanesimo – al cui centro ci sia ogni essere umano rispettato nella sua dignità, nella sua storia, combattendo tutte le forme che riducono alla sottomissione e alla violenza.

La cultura, nel tempo della lucidità e della consapevolezza, non abbassa la guardia.

Il grande cinema mette in atto da sempre la tensione verso cambiamenti creativi ed etici, ha il coraggio di sostenere l'utopia, di farsi via per produrre trasformazioni. La 91esima edizione degli Oscar in questi giorni è stata caratterizzata da discorsi politici e pro-immigrazione e il premio come miglior film è andato a *Green Book* di Peter Farrelly e come regia e miglior film straniero a *Roma* di Alfonso Cuarón, film straordinari che sostengono il valore degli scambi umani, affettivi, tra etnie diverse...

Ci sono sfide che ora più che mai dobbiamo raccogliere con tutti gli strumenti in nostro possesso. •

L'odio come conflitto irrisolto raccontato attraverso il cinema



Bianca di Nanni Moretti, 1984

Andrea Arrighi

Le differenti definizioni di odio rimandano a un'ostilità persistente, "risoluta" nei confronti di persone, situazioni o atteggiamenti. E il conflitto? Discutere, argomentare, anche in maniera animata, per esprimere ed eventualmente spingere altre persone a scegliere come prioritarie le proprie idee o desideri è di per sé una tendenza positiva. Certo, si deve trattare di un confronto aperto e leale e non di una brutale imposizione di scelte personali. Provare a far prevalere la propria opinione è un momento di sana autoespressione, che racconta – se non esasperata – la passione che riponiamo in ciò che ci piace e in cui crediamo, si tratti di opinioni, modi di essere o di vivere o, se siamo fortunati, di ciò di cui ci occupiamo per lavoro. Quindi è dove

non troviamo conflitto alcuno che è opportuno attendersi reazioni pericolose. Perché in ognuno è rintracciabile, anche se non sempre manifestata adeguatamente, la tendenza a esprimersi attraverso desideri, opinioni e modi di essere. E la vita con gli altri è *necessariamente e sanamente conflittuale*, dato che si tratta sempre di più volontà che cercano ascolto e valorizzazione reciproca. E allora l'odio? La tendenza a coltivare un'ostilità persistente può nascere proprio da un mancato confronto con chi, inevitabilmente, non la pensa come noi, ma con il quale manca, appunto, un adeguato, cioè costruttivo, confronto. Come si declina l'odio, allora? Dove lo rintracciamo, nel cinema, ma anche nell'immaginario collettivo?



2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, 1968

Calma apparente, caos calmo

Partiamo da una situazione di conflittualità apparentemente non grave nei suoi risvolti. In *Bianca* (N. Moretti, Italia, 1980), Nanni Moretti interpreta un docente di matematica delle superiori secondarie. Un personaggio ossessionato dalla pulizia, ma dai modi di fare garbati, *eccessivamente gentili* nei confronti delle istituzioni scolastiche e dei suoi studenti. Tuttavia non riesce a nascondere un'altra sua ossessione, quella rispetto al mondo dei sentimenti. Quest'ultimo rappresenta infatti qualcosa che sfugge alle definizioni matematiche che lui insegna e che apprezza proprio perché permettono nette distinzioni, *come quelle tra bianco o nero*. Lui si preoccupa eccessivamente rispetto all'andamento della vita sentimentale in genere, mettendo in scena, in anticipo sui tempi, una particolare figura di *stalker*; quello rivolto alle coppie che lui ha contribuito a formare, combinando incontri, ma che, col tempo, non stanno più insieme o manifestano normali crisi "di coppia", con frequenti litigi o periodi di eventuale separazione. Il protagonista del film non riesce quindi a confrontarsi costruttivamente con il normale *flusso vitale*, costituito da periodi favorevoli e periodi critici, un alternarsi di fasi di *costruzione* e fasi di *dissoluzione* delle relazioni e dei legami stessi. Lui vorrebbe, ad esempio, che i suoi vicini di casa, tenuti in vari modi *sotto controllo*, anche non troppo di nascosto, fossero "per sempre felici". E invece ascolta, con doloroso fastidio, i loro normali litigi e scopre, casualmente, intollerabili – per lui – forme di infedeltà. Accade allora che nel suo condominio le coppie vengano ripetutamente uccise. Solo nel finale il protagonista di *Bianca* confesserà al commissario, separato e single, di essere proprio lui il killer seriale che con fatica cercano. Ha ucciso proprio perché odia il cambiamento, non sopporta, soprattutto, ciò che più si nutre

necessariamente di *cambi di programma*, anche repentini e irrazionali, cioè l'amore in se stesso, come relazione da costruire gradualmente, vivendo e gestendo conflitti anche quotidiani. E le coppie devono essere eliminate proprio perché gli manifestano l'impossibilità di vivere relazioni senza conflitti più o meno costruttivi. Lui stesso, dopo essersi cimentato disastrosamente in grossolane forme di approccio al genere femminile, ha difficoltà ad accettare il corteggiamento di una collega di cui è innamorato, in quanto ha troppa paura di partecipare in prima persona, proprio lui, a quella vita di coppia che negli altri critica ossessivamente in quanto la vorrebbe *perfetta*. "Vi prego, non litigate!" sussurra gentilmente, ma con tono deciso, a una delle coppie che stanno discutendo animatamente. "Avevo portato anche le paste!", dice ad altri partner, per evitare che si separino e creare, con qualche dolce, almeno un clima di serenità anche forzata o frettolosamente ricostituita. Moretti interpreta qualcuno che, come nota l'ispettore che indaga sui casi di omicidio, "si presenta come amico, ma amico non è". L'odio in questo caso scaturisce proprio dal non riuscire a confrontarsi con il dramma del cambiamento di se stessi e delle relazioni che ognuno intreccia nel suo percorso di vita. Anche la celebre scena dall'analista è eloquente. Il protagonista non sopporta che il suo vicino di casa frequenti donne più giovani, e neppure che l'analista, da cui è andato su sollecitazione del preside della sua scuola, giustifichi il vicino e parli di condimenti per pasta, lasciandosi trasportare da semplice *leggerezza* o da un'associazione libera. Infatti, il protagonista si alza e dice "le comunico che da questo momento io con lei ho chiuso!". L'analisi è intollerabile perché propone un confronto proprio con il *non precisamente definibile*, l'imprevisto e il normale alternarsi del cosiddetto *bene e male* presen-



Il diritto di contare di Theodore Melfi, 2016

te in ogni percorso di vita. Nella scuola del futuro – il film è del 1980 – lo psicoterapeuta è soprattutto indicato per i docenti, non per gli studenti, che nel film appaiono ben più capaci di gestire il rischio che l'incertezza del mondo dei sentimenti comporta.

Un altro esempio di *calma apparente* lo racconta Kubrick mostrandoci una sua "alba" dell'umanità, nel suo celebre *2001: odissea nello spazio* (UK, 1968). Qui un gruppo di scimmioni vivono in un clima apparentemente non conflittuale tra di loro. Un giorno compare un monolite misterioso che, secondo alcune interpretazioni, rappresenta il *male*, il lato oscuro più profondo dell'umanità stessa. Da questo momento uno degli scimmioni compie la scoperta che cambierà il corso dell'umanità: si accorge che può *usare* un osso, con cui sta semplicemente giocando, come uno strumento per rompere altre ossa o altri oggetti. Oppure, come si vede successivamente, scacciare un altro gruppo di scimmie, uccidere una, e avere il pieno controllo di una pozza d'acqua. Una parte di queste scimmie inizia a *odiare* un'altra, a provare un consistente e costante senso di ostilità nei confronti di un altro gruppo. All'origine della tecnica esiste dunque anche il *male*, l'odio stesso. Lo scimmione, infatti, lancia l'osso, strumento di *morte* ma anche di *conquista intelligente*, e questo si trasforma in un'astronave. E qui, seguendo la trama del film, rintracciamo un analogo desiderio di potere da parte del computer di bordo Hal, che governa l'astronave. Quindi Kubrick anticipa clamorosamente i tempi, introducendoci non solo al mondo tecnologico contemporaneo (uso di videochiamate, computer di bordo), ma anche al rapporto conflittuale – di amore e odio – tra l'uomo e la sua macchina. Qui assistiamo a uno dei primi duelli tra uomo e computer: quest'ultimo, in modo molto subdolo, ha ucciso gli astronauti

ibernati e vorrebbe impossessarsi interamente dell'astronave che guida. Ma due astronauti se ne accorgono e uno di loro riesce a vincere la lotta e *uccidere*, nel senso di spegnere, il computer di bordo. Lo *uccide con odio*, vuole vendicare i suoi compagni, un po' come Odisseo alle prese con il ciclope Polifemo che avrebbe voluto sterminare tutto il gruppo di uomini al seguito di Ulisse. Anche il computer è determinato nel voler *prendere il potere*. Come spiega M.W. Bruno, sintetizzando quanto appena detto, nel suo saggio "Il cinema di Stanley Kubrick" (Gremese, Roma, 2017, pp.62-63), a proposito del film in questione, "Intelligenza è omicidio: qualunque sia l'entità simbolizzata dal monolite nero, questa entità innesca un meccanismo per cui il *progresso* (il passaggio dall'utensile preistorico, l'osso, all'utensile tecnologicamente evoluto, l'astronave) è inscindibile dalla capacità di pensare la morte, propria e/o altrui. Il computer Hal diventa umano quando odia e uccide, diventa troppo umano quando ha paura e supplica di non essere ucciso; Bowman (l'astronauta) dimostra che la sua intelligenza è superiore a quella del computer, che pure è imbattibile nel matematico gioco degli scacchi, perché egli è capace di ucciderlo per vendetta, vincendo la lotta per la sopravvivenza ma anche soddisfacendo il sentimento di odio (lo stesso Omero spiega che l'etimologia del nome Odysseus è *colui che odia*). L'umanità è dunque, per dirla con Heidegger e Lacan, un essere-per-la morte; se c'è un tragico paradosso nell'intelligenza come arma di sopravvivenza, questo consiste nel fatto che la sopravvivenza è propriamente della specie e non dell'individuo".

Così saranno altrettanto determinati altri robot, i replicanti descritti in *Blade Runner* (R.Scott, USA, 1982), quando vorranno conoscere, dal loro stesso *creatore*, quanto tempo hanno ancora da vivere e, soprattutto, perché sono stati fab-

bricati in quel modo, cioè con durata limitata di vita e capacità di azione anche contrarie all'etica. È quello che afferma, lamentandosi, il capo del gruppo di replicanti tornato sulla terra per rintracciare notizie autobiografiche, anche finte, quando interroga e uccide – con un classico mix di amore e odio – *suo padre* cioè il capo della corporation che si vanta di produrre replicanti “più umani degli umani”. Anche in questo caso i replicanti si presentano a noi come *apparentemente amichevoli e utili*, ma, in un modo molto simile agli esseri umani, sembrano pieni di conflitti che attendono solo di poter esplodere alla giusta occasione. Conflitti costituiti da domande inquietanti – di stampo indubabilmente esistenziale o filosofico – rimaste violentemente senza risposta, del tipo “chi sono?” “da dove vengo” e, soprattutto, “quanto tempo mi resta da vivere”. Tecnologia, male, odio appaiono quindi strettamente connessi, ci racconta Kubrick, ma non solo lui. In sostanza, anche alcune pubblicità televisive di un noto prodotto dolciario ci invitano, da tanti anni, a essere una *famiglia senza conflitti*. In genere utilizzo didatticamente questo esempio di marketing per mostrare come spesso proprio questo tipo di famiglia, nei rari casi in cui sembra esistere, presto o tardi si rivela essere il modello più temibile e potenzialmente più pericoloso. In altri termini, basta sfogliare qualche articolo di cronaca nera, per ritrovare la solita intervista dove i vicini di casa di serial killer di donne o di intere famiglie dichiarano stupiti: “sembravano una famiglia (o una persona) così gentile e tranquilla... non litigavano mai.” Appunto!

Conflitto aperto...ma non risolto

In altri casi il cinema racconta l'odio non sommerso o latente, ma quello manifesto, che si attua in comportamenti, frasi, modi di dire, ma anche in elaborate teorie. L'odio espresso esplicitamente lo rintracciamo nei genocidi reali della storia passata e recente, raccontati da tanti film non solo sul nazifascismo, ma anche sui crimini compiuti dal socialismo reale o in paesi africani dopo l'epoca colonialista. Si pensi al Ruanda, ma anche alla ex Jugoslavia negli anni '90 del '900. Rimando volentieri a un altro mio contributo apparso su Eidos (“Scomodi genocidi raccontati attraverso il cinema nel mondo”, Eidos N.36, novembre-febbraio 2017). Qui mi limito a far notare come l'odio possa esprimersi in quella che la filosofa Arendt descrive come la *banalità del male*, ovvero la tranquillità con cui soldati tedeschi, ma anche hutu o tutsi nel 1994 in Ruanda, hanno eseguito ordini di vario grado che sapevano essere criminali. (Si vedano, ad esempio, i film *Hanna Arendt* di M.Von Trotta, Germania, 2012 e *Hotel Ruanda* di T. George, Canada, Gran Bretagna, Sudafrica, 2004). Anche in questi casi il punto centrale è un conflitto non risolto costruttivamente: l'Altro deve essere eliminato dalla contesa stessa. Il modello è quello riproposto in tanti film di guerra o nei classici del western, come in *Ombre rosse* (J.Ford, USA, 1939), dove spesso viene detto esplicitamente *non c'è posto per l'altro*, quello che la pensa diversamente, il *nemico* in senso generale. Il conflitto è quindi eliminato *tout court*, non c'è confronto, se non quello *mortale* per una delle due parti, si tratti di pellirosse, ebrei o persone non gradite al potere in carica.

È un tipo di odio che rintracciamo anche nelle forme più elementari di razzismo. L'antropologia ci spiega, con il suo concetto di etnocentrismo, che in un qualche modo ognuno di noi

è inevitabilmente influenzato dalla propria origine. Mi piace riformulare il concetto in questione parlando di “Etnocentrismo soft” o moderato, quando teniamo presente che il modo in cui parliamo, pensiamo e agiamo è comunque strettamente connesso alla famiglia, al luogo e alla cultura nonché all'epoca in cui ci troviamo a vivere. Renderecene conto ci aiuta ad attenuare pregiudizi che comunque scopriamo di avere. “Etnocentrismo hard” o aggressivo è quell'atteggiamento che ci fa pensare di appartenere a una cultura presumibilmente “superiore” alle altre e che, di conseguenza deve essere *giustamente* imposta ad altre etnie. Il razzismo, che si manifesta non solo nelle tifoserie calcistiche più recenti, ma anche in tanti altri modi più subdoli e nascosti, è un esempio di “Etnocentrismo hard”, raccontato fin dalle origini del cinema. Lo ricorda bene Spike Lee nel suo ultimo *Blackkkklansman* (USA, 2018), dove vengono mostrate scene palesemente razziste nei confronti dei neri tratte dal film *Nascita di una nazione* (D.W. Griffith, USA, 1915). Quest'opera mostra l'odio che nel tempo è stato socialmente costruito nei confronti dei neri, rappresentati qui come *selvaggi malvagi* e, soprattutto pericolosi; degni, dunque, di essere solamente dei servi dell'uomo bianco schiavista, razza superiore, quindi civilizzatrice, che nel film viene difesa dalla nascita del famigerato KKK, movimento palesemente violento e razzista. Il film di Spike Lee mira a narrare, anche con una giusta dose di ironia, come gli Stati Uniti siano stati promotori di un'ideologia razzista attraverso non solo leggi razziali ma anche, semplicemente, attraverso il permanere di modi di dire offensivi, ancora abbondantemente utilizzati in molte parti dell'America del nord. Infatti, il protagonista di *Blackkkklansman* viene subito avvertito che lui è l'unico poliziotto di colore in città e che potrà subire commenti o provocazioni offensive anche dai suoi stessi colleghi. Sarà lui a pensare di infiltrarsi, utilizzando un collega bianco come suo alter ego per andare alle riunioni, nel famigerato KKK, setta che, come accennato, esprime in forma esplicita quella forza di razzismo, di “Etnocentrismo hard”, che attualmente molti tacitamente condividono.

Se accanto al colore della pelle, aggiungiamo anche l'odio per il genere femminile che cerca di godere degli stessi diritti che tutelano il genere maschile, allora rintracciamo gli ingredienti più importanti di questo tema ne *Il diritto di contare* (T. Melfi, USA, 2016), film tratto da storia vera, quella di tre donne che lavorano per la NASA e che subiscono le discriminazioni: quella razziale e quella di genere. Da notare che saranno anche molte donne a mostrare, in maniera neppure così nascosta, un *odio sottile* per donne di colore che pensano di poter lavorare non solo assieme ai bianchi, ma anche con incarichi decisamente rilevanti, anche se nel ruolo di *Hidden Figures*, (titolo originale del film) figure quasi nascoste, che lavorano duramente, ma ritenute indegne di riconoscimento economico e sociale.

Odio come rabbia generica

Il cinema ha anche raccontato un odio esplicito, definitivo sintomo di cronica rassegnazione esistenziale. Tra i tanti titoli, credo utile concentrarmi su due opere. La prima è di nuovo firmata da Kubrick, che descrive brillantemente la rabbia agita, distruttiva ed autodistruttiva attraverso il protagonista di *Arancia meccanica*. Chi odia, Alex? Probabilmente tutto il



L'odio di Mathieu Kassovitz, 1995

sistema educativo con cui ha avuto a che fare, genitori inclusi, anzi, loro finirà per odiarli in modo particolare. Qui troviamo *l'essenza dell'odio perché rintracciamo l'essenza dell'incomunicabilità affettiva tra le parti di una relazione*. Alex picchia, violenta, rapina: agisce in modo impulsivo in maniera esplicita. Lo dichiara a se stesso e al pubblico, suo unico interlocutore e confessore. Gli altri? Sono strumenti, anche i suoi amici, o meglio compagni di violenza, che non esitano a tradirlo e lasciarlo nelle mani della polizia dopo una rapina con stupro, dove la vittima alla fine muore. E Alex, diventando omicida, conosce il lato punitivo, senza nessuna pretesa “rieducativa”, del carcere che, piuttosto, *odia chi dovrebbe educare o rieducare*. Nel film di Kubrik ritroviamo, come in *2001* una domanda sull'essenza del male. Infatti, dopo carcere duro e cure “volontarie” di stampo comportamentista per *castrare mentalmente* Alex e ridurlo a un essere incapace di scelta – dato che può solo subire la violenza e mai agirla, anche solo per legittima difesa – la storia di Alex ci propone una domanda di fondo: che senso ha vivere, se individuo e società possono finire per odiarsi reciprocamente? Alla fine del film è Alex, l'appassionato di ultraviolenza, a suscitare quasi pena nello spettatore, dato che non si capisce più chi ha iniziato o alimentato il *percorso di odio*: lo Stato o l'individuo deviante? In altri termini, dove sono i *buoni e cattivi*, o meglio, quali sono i *desideri contrapposti che non si parlano*? Che tipo di società è quella che non riesce a educare o che, con i suoi metodi, educa proprio all'odio, cioè alla rassegnazione rispetto alla mancanza di un dialogo tra giovani e adulti in relazione al senso stesso del vivere, crescere e confrontarsi con i tanti momenti di *morte e rinascita* che toccano ad ogni individuo e ad ogni cultura? Nel finale, Alex viene

arruolato da quel governo che lo aveva malamente *violentato* e che ora punta sulla sua amicizia per recuperare consenso popolare: potrà tornare ad essere il violentatore di prima, protetto, stipendiato e riconosciuto dalla società. Farà dell'odio il suo mestiere!

Un odio simile è rintracciabile anche nel film *L'odio* (M. Kassovitz, Francia, 1995) dove viene raccontata la vita di tre disoccupati della periferia parigina, un ebreo, un nero ed un arabo. La città è in rivolta dopo che un sedicenne è stato pestato. Uno dei protagonisti trova la pistola di un poliziotto e si ripromette di usarla per vendicare il giovane in ospedale in pericolo di vita. Qui ritroviamo qualcosa di simile ad *Arancia Meccanica*. Non ci sono stupratori o *violenti per noia*, ma rintracciamo la stessa incomunicabilità tra giovani individui e società e istituzioni. C'è la rassegnazione a un *non dialogo* che porterà agli effetti più distruttivi dell'odio. Di nuovo, giovani che odiano istituzioni che a loro volta si servono della violenza per punire, senza educare, dato che anche loro sono rassegnate al *non dialogo*.

Lieto fine

Dove troviamo qualcosa che invece racconta, in forma di favola cinematografica, la gestione dell'odio? Nel recentissimo *cartoon Hotel Transilvania 3. Una crociera mostruosa* (G. Tartakovsky, USA, 2018) nel finale il conte Dracula decide di salvare un soggetto che lo perseguita da tantissimo tempo in quanto *odia i mostri* di ogni tipo e genere. Dracula ogni volta ha la meglio, avendo poteri sovranaturali. Nel finale avrebbe anche la possibilità di eliminarlo, ma non lo fa. È infatti innamorato della sua bisnipote che, per tutta la crociera in cui Dracula e famiglia si sono imbar-

cati per concedersi una vacanza, ha provato a ucciderlo e ingannarlo. Ma nel finale si ha quello che potremmo definire un *confronto costruttivo*, dove entrambe le parti cambiano le loro visioni del mondo e le loro opinioni su ciò che è diverso da loro. Anche una creatura mostruosa, fatta emergere appositamente dal mare per distruggere definitivamente tutti i mostri al suono di una musica particolarmente ossessiva e ripetitiva, scopre che con una *diversa musica*, più allegra, suonata in alternativa dal marito dj di Mavis, la figlia di Dracula, il suo tono di umore cambia drasticamente in positivo. Nel frattempo, pure chi odiava i mostri si ricrede, e così anche i mostri stessi rispetto al loro persecutore, il quale, anche lui, contento di essere stato salvato, rimborserà per intero la crociera. Anche in altre favole contemporanee cinematografiche troviamo quasi una *ragionevole gestione dell'odio*. Come ho descritto più dettagliatamente nel mio saggio *La soluzione trascurata. Bene e male nella psicologia di C. G. Jung raccontati attraverso il cinema* (Alpes, 2015) ne *Il ritorno dello jedi* (R. Murquand, USA, 1983), Luke deve resistere alla tentazione di odiare fino in fondo *l'imperatore del male* che aveva corrotto suo padre, Darth Fener, coinvolgendolo nel lato oscuro della "Forza". Luke viene avvertito dal suo stesso nemico che lo ammonisce nel duello: "più tu ti lasci prendere dall'odio verso di me, e più io avrò vinto". Luke diventerà cioè l'ennesimo "vendicatore" che odia il suo nemico e che userà ogni forma di violenza per ottenere giustizia. Ma Luke riesce a resistere e l'imperatore malvagio finisce ucciso da Darth Fener. Molti film di gangster e di mafia raccontano bene quanto l'odio si serva proprio di giustificazioni del tipo "giustizia ad ogni costo", o del "fine che giustifica i

mezzi" o della certezza di avere "dio dalla propria parte" per propagarsi potenzialmente all'infinito. Mantenere in vita l'altro attraverso un confronto permanente, anche se rappresenta il nostro effettivo nemico di sempre, però è la faticosa soluzione per arginare, almeno temporaneamente, l'odio nella sua estrema distruttività. Un esempio di questo genere è la rivisitazione della biografia di Nelson Mandela raccontata da C. Eastwood nel suo *Invictus* (USA, 2009). Rimandando ancora al mio saggio, ricordo che il film sottolinea proprio la possibilità di mitigare l'odio creando situazioni di conoscenza e confronto tra soggetti – bianchi e neri – che per storia e cultura si sono odiati per anni o secoli. Per vincere non solo gli oppressori, ma il razzismo in se stesso, quell'*Etnocentrismo hard* che fa sì che una cultura desideri imporsi sulle altre ritenute inferiori, è necessario mantenere valori, simboli, spazi di espressione di posizioni contrapposte tra loro. È quello che Mandela è riuscito a fare, almeno per un periodo anche limitato, valorizzando quella squadra di rugby così detestata dai neri e amata dai bianchi colonialisti, facendola però apprezzare da tutti perché pronta a trasformarsi lei stessa, andando nei quartieri più poveri a insegnare il rugby ai ragazzini. Certo, l'odio non scompare; sarebbe come voler eliminare il male stesso. Il che è impossibile, dato che è strumentalmente connesso al bene, come ci insegna la psicologia junghiana. Conviverci, provare a mitigare le diverse forme di odio che, come si vede non solo negli stadi italiani, torna a rinnovarsi attraverso vecchie o nuove modalità di espressione, è un lavoro difficile e destinato a durare quanto l'umanità stessa. Il cinema, a questo proposito, ci mostra situazioni di rassegnazione, ma anche di ragionevole speranza. •

Invictus di Clint Eastwood, 2009





Una notte di 12 anni di Álvaro Brechner, 2018

Una notte di 12 anni

La rinascita oltre l'odio

Beatrice Bylyku

Una notte di 12 anni è un film del regista uruguayano Álvaro Brechner, presentato al 75 festival della Mostra internazionale del cinema di Venezia. Brechner, da sempre appassionato di Mario Monicelli e studioso del documentario creativo, ha realizzato un'opera in cui convivono dramma e ricerca di leggerezza narrativa, all'insegna della verità storica. Si tratta infatti di un film che documenta i 12 anni di prigionia di tre guerrieri Tupamaros durante la dittatura militare in Uruguay. Uno dei tre protagonisti è José "Pepe" Mujica, ex presidente della Repubblica dell'Uruguay. Contemporaneamente, evento Fuori Concorso al Lido, è stato presentato, in un'emozionante proiezione, il film di Emir Kusturica *El Pepe: una vida suprema*, che ci mostra una serie di chiacchierate che il regista serbo intrattiene con "El Pepe". L'esempio persona-

le di Mujica, poi attivo anche nella *cosa pubblica*, ci dà coraggio per credere in un futuro dove sia possibile celebrare e mettere in atto virtù e bellezza. Si è creato così un piacevole parallelo per cui le due opere potevano essere viste e messe subito a confronto: un'intervista-documento dal taglio poetico e un film basato sulla ricostruzione storica della dolorosa parentesi dittatoriale.

Kusturica e Mujica discutono di filosofia, morte, poesia e amore per la vita. Necessari sono però anche i riferimenti politici poiché gran parte dell'esistenza del "Pepe" è stata spesa per il suo ideale. È allora possibile fare un salto nel suo passato e farsi trasportare da Brechner nella lunga storia di prigionia del "Pepe" e altri compagni Tupamaros.

Il film *Una notte di 12 anni* si apre infatti nel 1973, nel momento della presa al potere della dittatura militare in



El Pepe: una vida suprema di Emir Kusturica, 2018

Uruguay. L'esercito mise subito in atto la sanguinosa cattura dei dirigenti dell'organizzazione di guerriglia urbana dei Tupamaros. Conosciuti anche come Movimento di Liberazione Nazionale, di ispirazione marxista-leninista, furono attivi dal 1966. Movimento inizialmente non coinvolto in azioni armate o violente, fu suo malgrado costretto ad abbracciare il mitra.

Date queste premesse ci addentriamo negli estenuanti e dolorosi dodici anni di prigionia di tre membri dei Tupamaros: Josè Mujica, Mauricio Rosencof ed Eleuterio Fernández Huidobro. La loro condizione viene mostrata da vicino fin da subito quando entriamo nel cuore ottagonale di un carcere civile e la cinepresa ci fa girare assistendo alle prime violenze sui detenuti. Per il resto della pellicola siamo testimoni di ogni costrizione, umiliazione e angheria finché dalla condizione di prigionieri diventeranno ostaggi rinchiusi in "calabozos", pozzi sotterranei.

"Siete ostaggi, dovevamo ammazzarvi quando era il momento, ora vi condurremo alla follia". Queste le parole di un generale in cui emerge con atroce forza l'odio che sarà riversato sui prigionieri, un odio crudele ma figlio della paura. I Tupamaros venivano ritenuti pericolosi in quanto dotati di una "subdola" capacità di persuasione. Questo pericolo loro attribuito provoca punizioni severe ma soprattutto comporta un trattamento che vuole isolarli, impone il divieto di parlare, li costringe a condizioni disumane e dunque vuole torturarli tanto sul piano fisico quanto su quello psicologico.

Il nemico che hanno combattuto, che li ha portati alla guerriglia in prima istanza, non è semplicemente la dittatura iniziata con Juan María Bordaberry, bensì la sua logica fondativa: la violenza declinata nelle forme più disparate e oscure e che conduce alla persecutorietà e all'odio. Parlare d'odio rispetto a questo film vuol dire riflettere su qualcosa che ha più facce, è multiforme. Non ci viene mai presentato un nemico individuabile in una persona. I molti personaggi che si susseguono sono solo il manifesto di questo sentimento, non ne sono mai l'origine. È infatti in ogni singolo atto di grande disumanità, arroganza, ripercussione violenta, tortura, limitazione di spazi e bisogni, che possiamo leggere il germe di quell'atteggiamento ostile che è proiezione del potere dittatoriale.

Unicamente alcuni atti di umanità, quei tentativi di riscatto che i prigionieri sapranno trovare anche nella disperazione dell'isolamento forzato sono gli atti di resistenza che devono far riflettere: a un potere che annulla qualsiasi diritto umano, che riduce in larve e strazia, che sovverte il vero e impone odio e paura, ci si oppone ripartendo da se stessi, aggrappandosi con le poche forze a quel che rimane. Huidobro e Rosencof riusciranno a trovare una forma di contatto che li tiene più consci, e si faranno forza grazie alla loro seppur limitata vicinanza. Scopriranno di essere "vicini di cella" ed escogiteranno un codice per comunicare. Benché una parete li tenga separati, è grazie a questa che riescono a trovarsi e a ricostruire la propria identità riscoprendo di essere vivi. Pepe invece rimarrà più isolato



El Pepe: una vida suprema di Emir Kusturica, 2018

e sarà veramente condotto alla paranoia. Ma è qui, nel momento per lui più buio, quando è portato a subire una diagnosi di psicosi delirante, che le parole della madre gli ricordano la cosa più importante: “Nessuno riuscirà a toglierti quello che hai dentro”, vale a dire i suoi ideali, il motivo per cui ha lottato per la democrazia.

Isolati gesti di umanità ci danno un po’ di respiro. Ciò avviene in rari casi, quando ad esempio Rosencof scrive lettere d’amore a nome dei carcerieri per le loro fidanzate. Qui vi è l’incontro vero non tra sentinella e prigioniero ma tra uomo e uomo. Avviene quando Brechner si sofferma con lunghe e lente inquadrature su dettagli “sensoriali”: il calore del sole sulla pelle, le dita a pelo dell’acqua, suoni, odori diventano il tramite per accedere a ricordi felici e a finestre su una vita che dopo anni di reclusione sembra lontanissima. Nella narrazione filmica questi elementi ci permettono di non cadere in un abisso, ci coinvolgono in

un’emozione positiva benché non siano la chiave di lettura poiché sono l’odio, la costante violenza e la minaccia di un non-futuro che vincono. Almeno fino al crollo della dittatura nel 1985. Quando Pepe esce dalla prigione, il secondo lo minaccia ancora una volta, fino all’ultimo istante, lui risponde: “Ti auguro il meglio”. Stanco di odio, vuole andare oltre. Rispondendo in questo modo sembra disarmarlo.

A questo punto però non basta essere liberi. Talmente profondo è stato il dolore per l’esperienza vissuta, per l’isolamento e le condizioni che la semplice fine della prigionia da sola non può decretare la rinascita. Bisogna ricucire le ferite, riprendere in mano la propria vita e la realtà di un intero Paese che ha sofferto la dittatura; si dovrà portare avanti un progetto di ricostruzione a partire dal proprio io. La pianta che Pepe riesce a far nascere nel pitale, in carcere, è simbolo di resilienza, infatti. Prendersi cura del picco-

Una notte di 12 anni di Alvaro Brechner, 2018





Una notte di 12 anni di Álvaro Brechner, 2018

lo seme e vedere così crescere di nuovo la vita, in condizioni di assoluta efferatezza, aiuta a superare l'odio. Così i tre Tupamaros di questa storia, ritrovato un equilibrio negli affetti più profondi, quelli che li hanno portati a resistere per dodici anni, ricostruiranno non solo le proprie vite ma anche i tessuti sfilacciati della politica uruguaiana, ora sotto il segno della democrazia. Benché segnati dalla tragedia, riusciranno a dare avvio a una grande ripartenza, personale e comunitaria. José Mujica è stato presidente della Repubblica dell'Uruguay dal 2010 al 2015; Mauricio Rosencof, poi divenuto scrittore e poeta, è assessore alla cultura nel municipio di Montevideo dal 2005; Eleuterio Fernandez Huidobro è stato Ministro della Difesa Nazionale durante la presidenza del Pepe. Tutto questo venne realizzato tenendo sempre a mente un aspetto fondamentale, messo in luce anche dal film di Brechner: l'unica via possibile di resistenza all'odio è quella collettiva.

Si lega al concetto di relazione, con un'intensa risonanza una delle poesie che Mauricio Rosencof è riuscito a comporre negli anni di carcere e che ha raccolto, insieme ai tanti altri poemi che ha tenuto chiusi nella mente, nell'opera "Memorie del *Calabozo*".

Y si este fuera	E se questa sarà
Mi último poema,	La mia ultima poesia,
Insumiso y triste,	Ribelle e triste,
Raído pero entero,	Consumato ma intero,
Tan solo una palabra	Solo una parola
Escribiría:	Scrivèrò:
Companero.	Compagno.

Titolo: Una notte di 12 anni

Titolo originale: La noche de 12 años
Paese di produzione: Ungheria, Spagna, Argentina, Francia, Germania
Anno: 2018
Regia: Álvaro Brechner
Sceneggiatura: Álvaro Brechner
Fotografia: Carlos Catalán
Musiche: Federico Jusid
Cast: Antonio de la Torre, Chino Darín, Alfonso Tort, Soledad Villamil, César Troncoso, Mirella Pascual

Titolo originale: El Pepe, una vida suprema

Paese di produzione: Argentina, Uruguay, Serbia
Anno: 2018
Regia: Emir Kusturica
Sceneggiatura: Emir Kusturica
Fotografia: Leo Hermo
Musiche: Bruno Tarrière
Montaggio: Svetolik Mića Zajc
Cast: José "Pepe" Mujica, Emir Kusturica
Produzione: K S Films (Hugo Sigman, Matias Mosteirín, Leticia Cristi), Andres Copelmayer, Julian Kanarek, Marcelo Carrasco, Oriental Films



Bertolucci e la psicoanalisi

Sogni d'autore "collettivi"

Luisa Cerqua

Un grande *dreamer* del cinema italiano ha chiuso per sempre il set dei suoi "sogni collettivi": Bernardo Bertolucci ci ha lasciati. Era un figlio della fruttifera campagna Parmense poeticamente cantata nel suo film *Novecento*. Nato (1941) e vissuto, fino ai dodici anni, in una grande casa di famiglia, luogo dell'anima e immagine interna di un infantile paradiso perduto, melanconicamente mai

lasciato. "Da quando è morto mio padre – racconta egli stesso – non ho più avuto il coraggio di rivedere quella casa". Il legame di questo artista con la sua infanzia è così intenso da portarlo ad auto definirsi "...totalmente figlio... I miei genitori hanno costruito un incantesimo, nel quale mi sento tuttora immerso. Anche per questo, forse, non sono mai diventato padre".



Novecento, 1976

Alla domanda “Perché hai fatto cinema?” Bertolucci risponde: “Per non impazzire...per dare ordine al caos che sento dentro di me...”.

Il filo d’Arianna che lo conduce fuori dal caos, lo trova a 28 anni nell’esperienza psicoanalitica, che da quel momento lo accompagna, nell’arte e nella vita personale, fecondando la sua cultura e il suo pensiero. Non una mera conoscenza teorica ma una lunga e profonda esperienza vissuta. La psicoanalisi (insieme alla politica) diventa il pilastro portante della sua sperimentazione creativa, presente nel racconto filmico “attraverso l’uso del sogno, della libera associazione spontanea, della continua creazione di senso e significato”. Per lui il cinema è sogno, è “sognare insieme” nel buio della sala.

In un’intervista con Doriano Fasoli (2007) Bertolucci definisce il suo incontro con la psicoanalisi (1969), uno: “... *sturm und drang* emozionale, creativo e politico”.

Il dialogo analitico, che lo accompagna per quasi 50 anni, il “fare un’analisi...”, era per lui “...segno di un intenso bisogno d’aiuto, nascosto”, esperienza emotiva profonda, da non celare dietro il paravento di un “allargamento degli orizzonti culturali”. Una posizione contraria a quella del padre, il poeta Attilio Bertolucci, e dell’amico Pasolini, entrambi fautori della “sofferenza oscura” quale diritto alla “malattia”, substrato necessario dell’opera poetica; per entrambi la guarigione dell’ansia e dell’angoscia apriva al rischio di perdita della creatività.

È significativo che la *Società Psicoanalitica Italiana*, in occasione del XIII Congresso Nazionale dedicato al “Transfert”, abbia conferito a Bernardo Bertolucci il “Premio Cesare Musatti 2006”. È un riconoscimento riservato dalla SPI a figure di spicco della cultura e del

giornalismo, italiane o straniere, significativamente presenti con le loro opere e ricerche in ambiti affini a quelli psicoanalitici. Nella motivazione del premio si evidenziava che: “... *pochi registi hanno saputo, come lui, indagare sull’irriducibile lotta tra Eros e Thanatos, dentro il cuore dell’uomo e dentro la storia*”.

La *British Psychoanalytical Society*, organizzatrice dell’*European Psychoanalytic film festival “EPFF”* (Londra 2013) conferisce a Bertolucci, Presidente Onorario del Festival, una “*Honorary fellowship*” che sottolinea la presenza nella sua filmografia di un “costante rifornimento ai serbatoi dell’ispirazione analitica”. Nell’intervista, curata da Barbara Massimilla per *Eidos Cinema and Secrets* (n.27), il regista si racconta così: “Freud parla di analisi terminabile e di analisi interminabile, io appartengo senza dubbio alla seconda categoria, con trentacinque anni di carriera analitica. Ho avuto diversi riconoscimenti dalle società psicoanalitiche: nel 2011 l’*IPA* organizzò un convegno in Messico ... mi sembrava di ricevere una sorta di brevetto di pilota sull’aereo della Psicoanalisi ... Con le mie infinite ore di lavoro analitico, se fossero ore di volo potrei ricevere il brevetto di pilota avendo circumnavigato diverse volte il pianeta”.

In occasione del genetliaco di Freud nel 1997, la *Società Freudiana Viennese* invita Bertolucci a parlare di Cinema e Psicoanalisi all’Università di Vienna. “Era la mia prima *Lectio Magistralis* e la cosa mi intimidiva non poco – racconta il regista – perciò portai con me il mio amico psicoanalista Andrea Sabbadini come protezione e mediazione...ma invece di una *Lectio* fu un dialogo, un duetto... Dividerei la mia prima analisi in due atti. Il primo dura sette anni, da *La strategia del ragno* (‘69) fino a *Novecento* (‘76).



Io e te, 2012

Dopo *Novecento* col mio analista decidemmo di terminare l'analisi, ma non ci riuscimmo... La psicoanalisi era diventata un "obiettivo" in più da aggiungere alla mia macchina da presa, come gli *zeiss* o i *kodak*... Sceneggiavo i miei film in gran parte durante le sedute... Elaboravo i miei film in analisi... Il cinema ci attrae dentro uno stato di rêverie,

un sogno ad occhi aperti che fai in collettività... tutti partecipano al tuo sogno..." Infine, a proposito del presente: "Ora tutto è finito. Siamo nella fase del *Post Theater*. Esiste una grande possibilità di formati multipli diversi, quelli della rete, quindi anche il cinema è sensibile alle mutazioni tecnologiche".



The dreamers, 2003

La cinepresa è considerata da Bertolucci non un semplice mezzo meccanico, ma uno dei personaggi della storia narrata: “Ho sempre sognato di fare l’operatore con la macchina in mano... di spostare il fuoco su qualcosa di nuovo che non era previsto e che improvvisamente mi attraeva... l’inatteso. L’imprevisto, io chiamo così *la porta aperta* di Jean Renoir, e sono lì per catturarlo”. Il lavoro dell’inconscio per lui regista, si dipana poi anche nel confronto con gli attori che sceglie, con i quali si stabilisce un rapporto

quasi di coppia analitica, tanto da definirli: *Una miniera di segreti*. Ecco che l’inconscio, per definizione sconosciuto, segreto e inatteso, che è sempre imprevedibile nel suo disvelarsi, per lui regista, diventa il classico *coup de théâtre*, la rivelazione improvvisa di una verità sconosciuta e nascosta. In *The dreamers* – i sognatori.... impatta col misterioso mondo dei giovani, giovani attori nella fattispecie. L’adolescente è di per sé imprevedibile e in divenire anche davanti alla macchina da presa.

La commare secca, 1962





Il conformista, 1970

In occasione della retrospettiva della sua opera organizzata dalla Cineteca Nazionale Italiana, nella Sala Trevi (Roma, 2012), Bertolucci ricorda al suo pubblico che *L'interpretazione dei sogni* (Freud 1899) è coeva alla nascita del cinema, arte del sogno, strumento per dare voce a sentimenti e desideri reconditi. Le realtà proiettate sullo schermo sono sovente messe in scena di desideri inconsci inconfessabili, impossibili o terribili: “Non so quante volte – afferma – ho ucciso nei miei film le figure paterne; infatti mio padre scherzava dicendomi, furbo tu! Mi hai ucciso tante volte senza andare in galera!”.

Nella personale, rigorosa, messa in scena simbolica di Bertolucci, soggettività e oggettività, costanti della sua narrazione, sono spesso in relazione con i temi della perdita e del lutto. Nell'universo emotivo di questo artista “figlio per sempre”, la separazione è una dimensione carica di una sofferenza pressoché invivibile: “Fin da giovane ho avuto difficoltà a separarmi – egli dice in un'intervista – perfino da un paio di scarpe, da un libro, per non parlare dell'amore”. Il movimento d'inversione di marcia di un treno su cui stava viaggiando, lo porta a collegare l'ambivalenza del suo vissuto separativo ai suoi movimenti di macchina: “... quando rivedo le sequenze dei miei film, mi diverto a guardare i movimenti di macchina. Ci sono molti più carrelli avanti, in avvicinamento, che indietro, in allontanamento...”.

Insieme agli spunti onirici e autobiografici, i peculiari movimenti di macchina (l'inquadratura in campo lungo che stringe sul dettaglio è anche evocativa del procedere

analitico) rappresentano una costante stilistica distintiva della narrazione filmica di Bertolucci, decisamente diversa da quella pasoliniana basata sulla macchina fissa. Dell'amico Pasolini racconta: “Quando avevo diciassette anni Pier Paolo mi chiede: ‘Vuoi fare il mio aiuto regista in Accattone?’ Io ribatto: ‘Ma non lo so fare’, e lui a me: ‘Nemmeno io...’. In quel periodo, ho assistito all'invenzione del cinema, giorno per giorno, una scuola unica”.

La prima regia di Bertolucci, appena ventenne, sarà *La commare secca* ('62) sceneggiata in coppia con Pasolini. *Prima della rivoluzione* ('64), con Adriana Asti, è una rivisitazione in chiave marxista della *Certosa di Parma*. *Agonia*, del 1969 è seguito da *Amore e rabbia*, un episodio su tema evangelico. *Partner* ('68) è ispirato al *Sosia* di Dostoevskij, mentre *Il conformista* ('70), tratto dal romanzo di Moravia, è un affresco che ritrae persone e ambienti della borghesia fascista, una rappresentazione metaforica della cecità umana, che vede le ombre della realtà e non la realtà, come gli schiavi della caverna platonica. Il controverso *Ultimo tango a Parigi* ('72), condannato per offesa al pubblico pudore, trae spunto dalla fantasia sessuale dello stesso regista: fare l'amore con una donna bellissima, senza neppure conoscerne il nome.

Opera imponente è *Novecento* ('76), saga familiare e scontro tra generazioni determinate a rompere lo storico e opprimente mandato trans generazionale. Il film mette in scena la nascita di una nuova illusione/sogno epocale, il comunismo. *La luna* ('79), avvicina il tema dell'incesto, dell'incertezza identitaria e del conflitto edipico con il



Ultimo tango a Parigi, 1972

padre assente. È un lavoro carico di simbologie oniriche e allusioni autobiografiche. Nella scena d'apertura, mitologica, appare al nostro sguardo un bimbo che soffre edipicamente l'esclusione affettiva dalla coppia genitoriale felice. La luna compare sempre come dettaglio e assume diverse funzioni, essendo simbolo di ciò che è Natura in opposizione a Cultura.

Piccolo Buddha, 1993



Ne *La tragedia di un uomo ridicolo* ('81) film magistralmente interpretato da Tognazzi, viene steso un melanconico sguardo sulla violenza distruttiva e autodistruttiva degli anni di piombo, mentre *Io ballo da sola* ('96) e *The Dreamers* (2003) raccontano l'amore giovane, la realtà in trasformazione e i vissuti interiori di protagonisti adolescenti che vanno incontro alla vita cercando di staccarsi dalle origini nonostante il disorientamento, che tentano di diventare se stessi, diversi e lontani dal portato familiare. *L'ultimo imperatore* ('87) premiato con ben nove Oscar, è seguito dal più oleografico *Piccolo Buddha* ('93). "I buddhisti mi hanno fatto capire i mali dell'ego ipertrofico che affligge la nostra società" afferma, suggerendo una sorta di consonanza fra psicoanalisi e buddhismo. "Freud – prosegue il regista – ci insegna che tutti i bambini sono imperatori nell'ambito domestico e credono di potere uccidere e resuscitare con il pensiero".

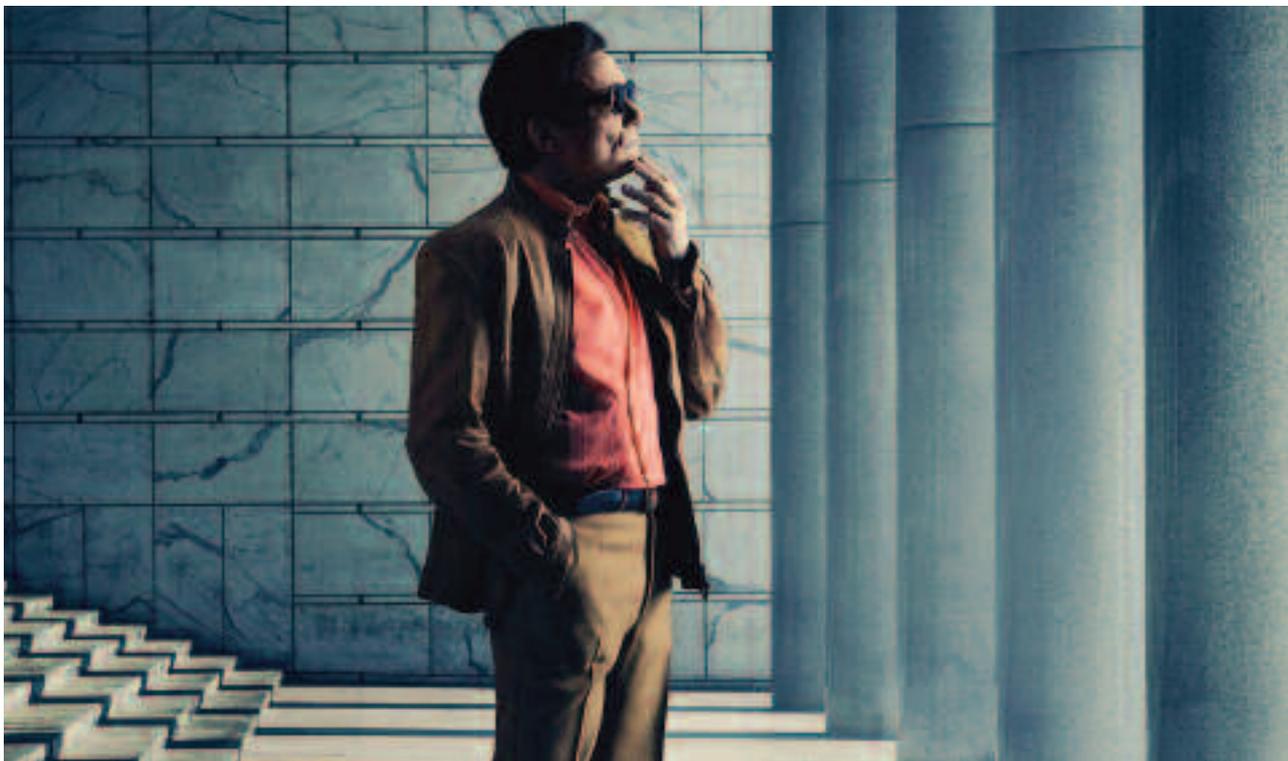
Forse in *L'ultimo imperatore*, "Sua maestà il bambino" è il regista stesso.

Freud paragona l'arte al gioco, entrambi espressione di desideri profondi. Così come il bambino, l'artista crea un mondo di fantasie fortemente investite di libido. Dal desiderio ambivalente di esteriorizzare/celare quei vissuti emotivi profondi possono nascere le fantasie poetiche e quelle artistiche "in cui l'eroe dominante è sempre l'io, 'sua maestà l'io'¹". •

¹ Dinamismi estetici e psicologia del profondo, Angiola, Massucco, Costa, 2015

Intervista a David Grieco

Scuro come il petrolio



La macchinazione, 2016

Lori Falcolini

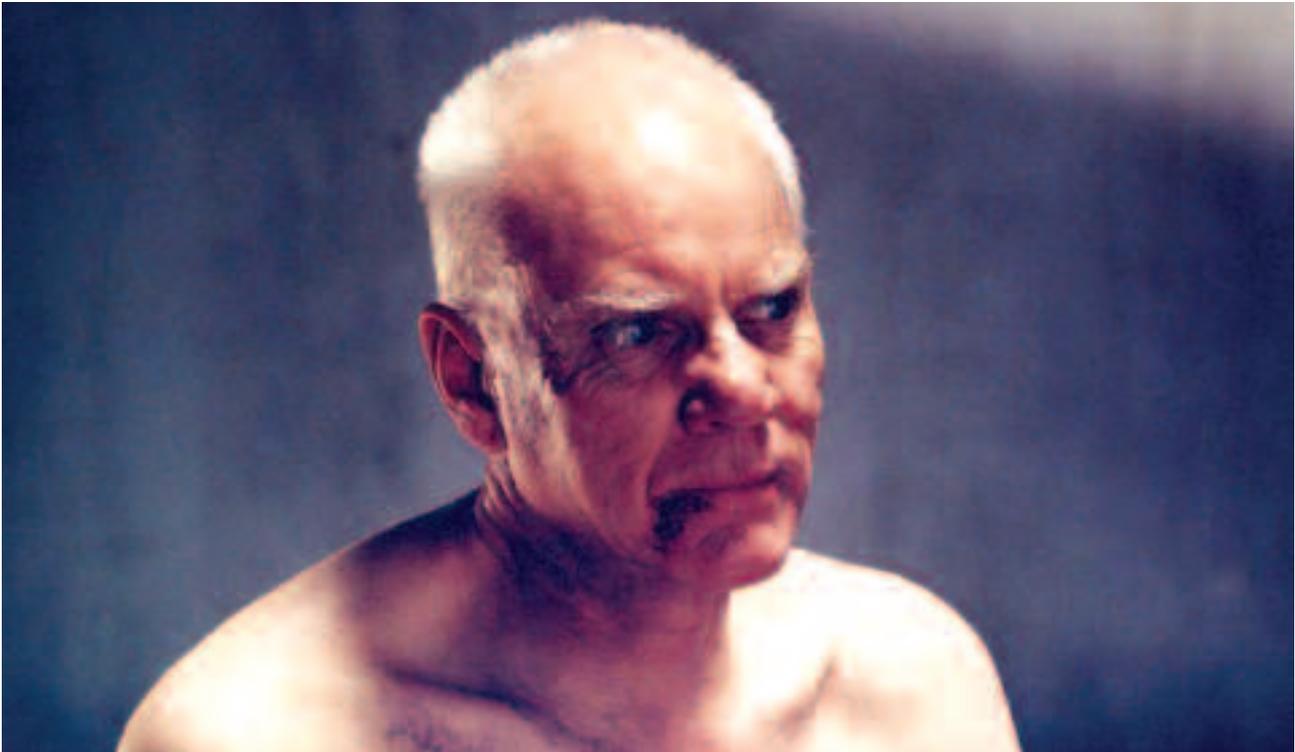
David Grieco è scrittore, regista, sceneggiatore, produttore e giornalista. L'intervista riguarda *La macchinazione* (2016) ed *Evilenko* (2004) due lungometraggi che raccontano, il primo, la morte violenta di Pasolini e, il secondo, un personaggio ispirato ad Andrej Romanovič Čikatilo, serial killer sovietico. Entrambi i film hanno ricevuto numerosi premi e riconoscimenti.

La macchinazione inizia nel momento in cui Pasolini è impegnato al montaggio di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* – il suo film più discusso – e lavora al romanzo *Petrolio*. Massimo Ranieri incarna magistralmente un Pasolini forte e fragile allo stesso tempo: combatte la sua ultima battaglia contro il potere politico ed economico dell'epoca ma ha perso ogni speranza; regala soldi a piene mani eppure è la madre a tingergli i capelli. È consapevole – come Grieco gli fa dire nel film – che “non c'è posto per me in nessun posto”. *Evilenko*, è interpretato da Malcolm McDowell, un grandissimo attore che riesce a conferire al suo personaggio affettività e bestialità allo stesso tempo. Concludono il lavoro di ricostruzione dei lungometraggi, *La Macchinazione. Pasolini. La verità sulla morte e il comunista che mangiava i bambini*, due

libri avvincenti di un autore che esprime senza incertezze il suo bisogno di verità.

David Grieco, cominciamo con *La Macchinazione*. Come è nata l'idea di questo film?

Io non avrei mai fatto un film del genere su Pasolini, è un rapporto della mia vita che ho sempre cercato di tenere privato, ma Canal Plus – con cui ho lavorato per anni – mi ha chiesto di scrivere il film che Abel Ferrara voleva fare. Tra l'altro, un anno prima, un produttore mi aveva fatto la stessa richiesta e avevo già incontrato Abel Ferrara. La seconda volta, ho deciso di provarci ma, con tutta la buona volontà, non è stato proprio possibile. Però, questa cosa continuava a ronzarmi nella testa; mi sono detto che non poteva venire fuori un “epitaffio” cinematografico di Pasolini dalle mani di Abel Ferrara, dovevo fare qualcosa e così mi sono infilato in questo film. Sotto tanti punti di vista sono felicissimo di averlo fatto, l'ho realizzato come volevo, con totale libertà, però mi è costato tantissimo. Psicologicamente, affettivamente, familiarmente, economicamente. E, poi, tantissima fatica, tanti nemici, tanti



Evilenko, 2004

sabotaggi... Lo sapevo, però mi sembrava di avere un debito con Pasolini e l'ho pagato.

Nel film, ricostruisci – sulla base di documentazioni, indizi e deduzioni – la morte di Pasolini che avviene non per mano di Pino Pelosi, bensì di sei persone che si accaniscono contro di lui fino a passare ripetutamente sul suo corpo con la macchina.

Ti voglio dire qualcosa di molto più preciso. Alcuni anni dopo la morte di Pasolini, io ho improvvisamente scoperto con grande senso di colpa che conoscevo i suoi assassini, ne ero amico, li frequentavo perché avevo la passione per le corse dei cavalli. Loro sapevano del mio rapporto con Pasolini ma non hanno mai nemmeno pensato di nascondersi. Tutto ciò mi ha creato tantissima rabbia ma mi ha anche dato la chiave per una ricostruzione di quel periodo che va oltre ciò che avevamo già ricostruito io, Stefano Maccioni (l'avv. Stefano Maccioni nel 2010 aveva fatto riaprire l'inchiesta sull'omicidio di Pasolini avvenuto nel novembre 1975 N.d.R.) e altri. Adesso, ho fatto nuove scoperte, dolorosissime, potrei fare un altro film ma non lo farò. Come faccio dire in una scena a Pasolini: "Poi, chi ti tradisce è sempre chi ti sta più vicino".

Ma aldilà di tutto ciò, come definiresti il tuo Pasolini?

Non ho mai pensato e mai penserò che Pasolini sia mio. Bernardo Bertolucci è rimasto scioccato da *La macchina* e mi ha detto che io conoscevo cose che lui non sapeva. Nel 1972 c'era stata una frattura totale tra loro due perché a Pasolini non era piaciuto *Ultimo tango a Parigi* e glielo aveva detto in modo violento così non si erano più sentiti. Negli anni seguenti, Pasolini era cambiato tantissimo; io lo sapevo perché vivevo con lui nella strada. Mi piaceva attraversare di giorno e di notte con lui certi quartieri, certi ambienti ed incontrare certe persone, centinaia e centinaia che lo conoscevano e a cui lui dava soldi. Se qualcuno dice-

va a Pasolini che aveva la madre in ospedale o che era stato sfrattato, lui si metteva le mani in tasca e dava soldi; se io o Ninetto (Davoli) o Sergio (Citti) gli dicevamo che non era vero, lui rispondeva che non gl'importava. Se anche avesse aiutato una sola persona su cento, gli stava bene così. E, quindi, per tornare alla tua domanda, non è il mio Pasolini, ma un Pasolini che gli intellettuali non conoscono. È il Pasolini per il quale, il giorno del suo funerale, improvvisamente si riempì piazza Campo dei Fiori. Una marea di gente. Noi pensavamo che lì non sarebbe andato nessuno perché tutti erano venuti alla Casa della Cultura dove c'era la camera ardente. Allora, Franco (Citti) si guardò intorno contento e disse: "Ah, allora non è morto soltanto un frocio!". Una battuta che vale un romanzo.

Tutta quella gente conosceva Pasolini come lo conoscevo io. Quando giravo il film, non c'era giorno che non arrivasse qualcuno e tirasse fuori una foto di lui e Pasolini. Ha toccato tanta gente in questa città e io mi sento assolutamente uno di loro. Certo, in quell'altro mondo, quello con cui lui si arrabbiava, non l'hanno mai saputo.

Nel film, Pasolini sembra consapevole della propria morte.

Totalmente, esiste tutta una letteratura su questo argomento. Nei suoi libri, Giuseppe Zigaina – un amico che aveva un rapporto speciale con Pasolini – ha sempre sostenuto che, quello di Pasolini, fu un sacrificio cristologico, addirittura meditato e progettato dai tempi dell'adolescenza. Secondo me questo non è assolutamente vero. Il motivo per cui Pasolini è andato all'Idroscalo di Ostia è legato a suo fratello. Tutto il Pasolini che conosciamo viene da lì. La rabbia nei confronti degli intellettuali che stanno nei loro salotti è quella che provava verso di sé perché, nel mese in cui Guido era morto (febbraio 1945, 17 partigiani delle Brigate Osoppo tra cui Guido Pasolini furono uccisi da partigiani comunisti, vedi fatti legati all'eccidio di Porzùs,



N.d.R.) e lui non lo sapeva, stava al caldo nella sua casa a scrivere. Non se l'è mai perdonato. In qualche modo, l'ha detto su *Vie Nuove* rispondendo ad un lettore: l'esempio del fratello lo avrebbe accompagnato per tutta la vita.

Vorrei parlare adesso del tuo primo lungometraggio perché mi sembra che abbia alcuni punti di contatto con *La Macchinazione*. Com'è nata l'idea di *Evilenko* e del libro *Il comunista che mangiava i bambini*?

Il libro è molto simile al film ma anche diverso perché, da quando il “mostro di Rostov” comincia a uccidere a quando viene arrestato, ci sono sedici anni di Unione Sovietica, da Breznev ad Andropov a Gorbaciov. Il film ha tutta una serie di contrazioni temporali inevitabili. Nel libro, poi, c'è un dossier con articoli di giornali e il racconto di come io ho conosciuto “il cannibale di Rostov”. Ma arrivo all'incipit: siamo nel 1992, sono le tre del mattino, ho due figli molto piccoli a cui do il biberon – la notte sto sveglio perché lavoro come *script doctor* a RAI 2 – e mentre allatto guardo la rassegna stampa del tg 3. Ad un certo punto, vedo un uomo molto alto, circondato dalle guardie, che entra nella gabbia di un tribunale. Nell'aula c'è molta gente che urla, lancia oggetti contro la gabbia, ci sono donne che si strappano i capelli. L'uomo le guarda divertito, quasi gratificato fino a che l'operatore del Tribunale, che ha il

compito di filmare tutto il processo, gli si avvicina. Allora, lui gli fa un gesto felino, lo stesso che fa Malcolm (McDowell) alla fine del film. Mentre passano queste immagini, uno speaker elenca i capi di accusa del serial killer e dice che è un professore, un comunista modello, un marito amorevole, un intellettuale e che, forse, ha mangiato la carne delle sue vittime. Trenta secondi di parole che si piantano nel mio cervello. Io sono rimasto come ipnotizzato dallo sguardo di quell'uomo. Tre giorni dopo ero a Rostov e il resto lo leggerai nel libro.

Nel film, c'è il personaggio di uno psicoanalista che, in una scena, agisce ciò che ha compreso dell'assassino: allarga le braccia per accoglierlo come il padre affettuoso che è sempre mancato a Evilenko ma viene ucciso. Il magistrato del partito usa la stessa tecnica: fa rivivere al killer la scena del crimine, comportandosi come una vittima, e ottiene la conferma della sua colpevolezza. Si tratta di una fascinazione oppure una critica alla psicoanalisi?

È complicato. Lo psicoanalista odia il comunismo perché è dissidente, omosessuale, ebreo ed è anche tra i sospettati dei delitti; ricostruendo il vissuto di Evilenko, usa in realtà la psicoanalisi per smontare il comunismo. Il magistrato, che è un comunista del nuovo corso di Gorbaciov, vede Evilenko come “padre” e lo respinge allo stesso tempo. Il magistrato si sforza di diventarne il figlio in un modo più simbolico e lo fa con una vicinanza maggiore. Lo psicoanalista è un perseguitato e oppone all'odio di Evilenko il suo odio. Malcolm (McDowell, interprete di Evilenko), che è il fratello che io non ho mai avuto – quando l'ho conosciuto io avevo sedici anni e lui ventidue –, un giorno mi ha chiesto perché ero così ossessionato dalla figura di Evilenko. Non so perché, gli ho risposto che mi ricordava mio padre. Quando ero bambino, il sabato e la domenica, mio padre mi raccontava la storia del partito comunista e io, che allora mi rompevo i coglioni, alla fine sono diventato come lui. È questa cosa qui: avere un modello forte, detestarlo e imitarlo allo stesso tempo. A proposito della lunga scena, nel finale del film, in cui Evilenko e il magistrato sono nudi – Malcolm e Marton Csokas sono stati nudi davanti a tutta la troupe praticamente per due giorni (ride) – io finalmente avevo trovato la scena perfetta. Malcolm, però, mi ha chiesto di girarne un'altra perché diceva di avere intuito una cosa importante. In quest'ultima versione, lui mette in scena un aspetto di mio padre; io scappo via dal set turbato, allora lui mi insegue in strada – con l'accappatoio e la bocca sporca di sangue (ride) – e mi grida dietro: “Ti ho fregato, ti ho fregato...”. Un fotografo appostato ci ha visti e ha fotografato tutta la scena; gli abbiamo tolto il rullino, ma lui ne aveva un altro e si è venduto quelle foto a caro prezzo.

A proposito del bisogno di Evilenko di “incorporare” le sue vittime in quanto parti di sé, l'odio mi sembra veramente il fil rouge che collega i tuoi due film perché entrambi sondano l'oscurità dell'uomo.

Sto scrivendo un romanzo ambientato a New York. Il tema è proprio questo: come divoriamo noi stessi con l'odio. La storia è anche una parabola che finisce bene ma dentro c'è

tutto l'odio che ho subito nella mia vita. L'odio è il tema più importante di oggi. Il romanzo è ambientato nel 2017, sedici anni dopo il crollo delle torri gemelle; questo è fulcro della storia perché racconta in modo ipermetaforico come da lì sia stato sguinzagliato tutto l'odio di questi anni. In uno dei documentari sull'11 settembre, c'è la famosa battuta di un signore distinto che, come tutti, è in strada, guarda in alto le torri distrutte e pacatamente dice: "C'è solo una soluzione: bisogna ammazzarli tutti". Lo dice quasi con rammarico. È veramente la banalità del male. Anche io ho girato un documentario sull'11 settembre. Arrivai a N.Y. due giorni dopo il crollo delle torri, come tutti, perché prima era impossibile. La città era deserta, le persone stavano tappate in casa, si parlava ossessivamente del pericolo dell'anthrax, i parenti dei dispersi ti venivano addosso e ti chiedevano mostrandoti una foto: "L'avete visto? L'avete visto?". E poi c'era il vento che portava un odore spaventoso, come quello del McDonald's più infernale che tu possa immaginare; sentivamo tutti l'odore della carne bruciata. Ti assicuro che era veramente duro. Quelle sensazioni mi hanno portato a costruire questa storia. L'ho già scritta come sceneggiatura cinematografica.

Sei entrato nel cinema dalla porta principale: tuo padre era giornalista, uomo di cinema e teatro; tuo zio Sergio regista; sei stato assistente alla regia di Bertolucci e Pasolini; hai lavorato come attore; la compagna di tuo padre era Lorenza Mazzetti...

In realtà, quando mio nonno Ruggero (Ruggero Grieco è stato uno dei fondatori del PCI N.d.R.) è tornato dalla guerra, sia mio padre, Bruno, che mio zio Sergio lavoravano

come aiuto regista alla Lux insieme a Lizzani. Poi mio nonno impose a mio padre di diventare giornalista perché apriva la Tass. Sai, quando io ho iniziato con il cinema, Roma era "un buco", tu andavi da Canova e trovavi Fellini; da Rosati era la stessa cosa; allora si sentiva la forza del cinema. Luciana Castellina, con cui non sono sempre d'accordo, ha detto una cosa bellissima quando l'hanno intervistata sul sessantotto: "Il '68 era il cinema. Il cinema era tutto". Ed è vero. Io portavo anzi deportavo gli amici al cinema; li costringevo a prendere tre autobus per andare a vedere un film muto. Il cinema ci ha insegnato tutto, la storia, la geografia. La mia generazione è cresciuta con il cinema. Il cinema era lo svago alla portata di tutti. Dai nove ai novanta anni, che facevi se avevi un momento libero? Andavi a cinema.

È un'intervista sull'odio che termina con l'amore.

Per forza! Questo è fondamentale, se abbiamo un dovere è proprio questo. Sai come si chiama il romanzo che sto scrivendo? *Secrets of love* che, se vuoi, è un titolo da collana Harmony, ma non m'importa. Dobbiamo ricominciare veramente ad amare, in tutte le forme possibili. Siamo ad un passo dall'autodistruzione. Su Globalist ospitiamo racconti sulla Resistenza e il fascismo. Sono racconti molto letti che, però, riaprono ferite ancora infette. Vorrei che veramente finisse tutto questo odio anche per i nostri figli. Penso che la nostra generazione abbia responsabilità maggiori di quella dei nostri padri. È chiaro che, con la guerra e tutte le traversie, loro hanno cercato di darci tutto quello che non avevano. Noi ci siamo presi tutto. Io ho avuto un'adolescenza meravigliosa. •



Cold War

Cercare la libertà e trovare prigionieri

Antonella Dugo

Paweł Pawlikowski, regista polacco, ha realizzato due bellissimi film: *Ida* nel 2013 e *Cold war* nel 2018. Tema comune ad entrambi è la contrapposizione tra i desideri dell'individuo volti alla ricerca identitaria di sé nella speranza di costruire un presente-futuro espressione dei propri valori, e lo sconvolgente spaesamento che la realtà del momento storico determina nella vita di ognuno. Contesto scelto dal regista è la Polonia postbellica che cerca di fare i conti con lo sterminio nazista in *Ida*, e la Polonia sempre postbellica nel suo divenire filosovietica, blocco dei paesi socialisti e l'accentuarsi della contrapposizione est-ovest in Europa, la cosiddetta guerra fredda, in *Cold war*. Nei protagonisti di entrambi i film la realtà vissuta ha creato ferite profonde che essi tentano di sanare spinti dal loro desiderio di vita. *Ida*, giovane novizia, sta per prendere i voti e prima di compiere questa scelta va alla ricerca delle sue origini, della sua famiglia, nel tentativo di conoscersi e

ritrovare il suo passato; scoprirà di essere ebrea, che i suoi genitori sono stati uccisi dai nazisti, mentre lei piccolissima è stata salvata e cresciuta come cattolica in un convento. I suoi tentativi di vivere alla luce di questa nuova identità falliranno, si sentirà respinta, non c'è amore e comprensione attorno a lei, poiché il trauma collettivo della guerra ha costruito una barriera tra le persone, chiuse ognuna nella propria ferita. Lo sradicamento è la dannazione che la protagonista si porterà dentro, costretta a scegliere tra l'essere ebrea o cattolica. Film in bianco e nero, *Ida* si svolge in un paesaggio sempre immerso nella neve e nel freddo, raggelante per chi guarda ma indimenticabile: rappresenta la più profonda solitudine e mancanza, attraverso una rigorosissima veste formale di grande bellezza.

Cold war (2018) racconta l'incontro tra Wiktor e Zula (la stessa interprete di *Ida*). Siamo nel 1949 in Polonia nei villaggi rurali inizia un reclutamento di cantanti ballerine per





formare il corpo di ballo “Mazowsze” ideato dal governo e successivamente esportato in tutti i paesi del blocco sovietico allo scopo di valorizzare la cultura contadina polacca che inneggia al socialismo e allo stalinismo. Wiktor è un musicista direttore della compagnia di origini borghesi che guarda inizialmente con interesse la ricerca filologica delle canzoni popolari sentendosi poi obbligato a seguire le direttive ideologiche del partito. Zula è una giovane allieva bellissima di origini proletarie con un passato oscuro (avrebbe ucciso il padre che la molestava). Tra i due scoppia una grande passione che li porterà più volte a cercarsi e a separarsi, sia per l'impossibilità di vivere liberamente la propria storia, Zula è amante del responsabile politico della compagnia e non possono ribellarsi, facendoli sentire prigionieri e in gabbia, sia per l'incapacità di stare insieme come coppia: le difficoltà e gli eventi traumatici che le loro vite hanno subito, hanno prodotto ferite che lo stare insieme non aiuta a superare ma, al contrario, rende insopportabile per ciascuno il dolore cupo e profondo dell'altro. Entrambi affrontano per amore dell'altro rischi e pericoli, la passione è la loro forza vitale, che li fa muovere, cercare soluzioni, incontrarsi senza ritrovarsi, separarsi e poi incontrarsi. Trovandosi la compagnia a Berlino est per un'esibizione Wiktor organizza la fuga dalla cortina di ferro con la prospettiva di andare in esilio a Parigi, ma Zula non si presenta all'appuntamento e Wiktor parte solo. Quando Zula lo raggiungerà il loro tentativo di essere liberi fallirà: si sentono smarriti in un mondo che non comprendono e non li comprende e finiranno per ricreare relazioni di dipendenza e di sudditanza, quando Zula diventa amante dell'uomo che aiuta Wiktor nella carriera di musicista. Il loro destino sembra essere

quello di cercare la libertà e trovare prigionieri. Zula, delusa, lascia Wiktor: “non sei lo stesso che in Polonia” e torna alla compagnia di danza in Polonia. Mentre Wiktor, per poterla rivedere e tornare in patria, si fa arrestare e finisce in carcere, da dove uscirà grazie a Zula. Una volta riuniti i due prenderanno una decisione, quella di morire insieme.

Lo sguardo del regista, freddo e distaccato, stempera il dramma e la disperazione dei protagonisti guardandoli da “storico” che documenta un passato orribile.

Il film è dedicato dal regista ai suoi genitori: “erano entrambi due persone forti e meravigliose, ma come coppia un infinito disastro”. I genitori sono morti nel 1989. •

Titolo originale: Zimna wojna

Titolo: Cold war

Paese di produzione: Polonia, Francia, Regno Unito

Regia Paweł Pawlikowski

Anno: 2018

Durata: 85 minuti

Attori: Joanna Kulig, Tomasz Kot, Borys Szyc, Agata Kulesza, Cédric Kahn, Jeanne Balibar

Titolo originale: Ida

Paese di produzione Polonia, Danimarca

Regia: Paweł Pawlikowski

Anno: 2013

Durata: 80 minuti

Attori: Agata Kulesza, Agata Trzebuchowska, Joanna Kulig, Dawid Ogrodnik, Adam Szyszkowski



Styx

Restiamo umani

Ambra Craba

Rike è una donna sulla quarantina, medico d'urgenza e velista esperta. *Styx* è la storia del suo viaggio, da sola, in barca a vela da Gibilterra verso l'Isola di Ascensione, paradiso incontaminato tra Africa e Sudamerica. Rike appare dapprima felice, sfoglia libri illustrati che raffigurano la meta verso cui è diretta, e con un compasso nautico traccia la rotta. Presto però un evento inaspettato le si presenterà dinanzi. Non lontano avvisterà un peschereccio alla deriva carico di migranti, disperati, in cerca di aiuto. Alcuni cercheranno di raggiungere la sua imbarcazione, e nel tentativo molti di essi affogheranno. Solo un'adolescente di nome Kingsley riuscirà ad aggrapparsi alla barca di Rike e a salvarsi, tutti gli altri affogheranno o saranno costretti ad aspettare dei soccorsi che arriveranno troppo tardi.

Fischer fa ricorso alla mitologia greco-romana per affrontare la tragedia moderna dei migranti e la contrapposizione tra due mondi. Nel mondo occidentale i soccorsi sono efficienti e tempestivi; Rike è il prototipo della donna occidentale istruita, determinata, sicura di sé, e la sua imbarcazio-

ne è tecnologica e dotata di ogni comfort. Il popolo dei migranti è invece un popolo in fuga, disperato, su un barcone in procinto di affondare; Kingsley rappresenta questo mondo, è un'adolescente che si è salvato per miracolo perdendo però la sua famiglia. Sono due mondi contrapposti, vicini solo fisicamente ma che non riescono ad incontrarsi, è lo Stige a separarli, il fiume infernale da cui prende il nome il film, un fiume fatto d'odio, d'indifferenza, di paura e in cui non c'è solidarietà umana, accoglienza, integrazione. È emblematica, a tal proposito, la sequenza d'apertura del film; a Gibilterra, antica Colonna d'Ercole, limite invalicabile del mondo conosciuto e della conoscenza e punto d'incontro geografico tra il continente europeo e quello africano, ci sono solo scimmie, non c'è traccia dell'umano. Rike è l'unica a non aver perduto la propria umanità, l'unica che cercherà di aiutare i migranti; contatterà infatti ripetutamente la guardia costiera e un'altra imbarcazione non lontana per domandare aiuto ma la prima non interverrà e la seconda invierà soccorsi solo svariato ore



dopo, quando ormai sarà troppo tardi. Fischer denuncia così l'immobilismo dell'Occidente, dell'Europa che assiste impassibile alla sofferenza e alla morte di propri simili in difficoltà, esseri umani anch'essi, che fuggono dalla sofferenza, dalla miseria, e che hanno come unica colpa quella di essere nati dalla parte sbagliata delle Colonne d'Ercole. *Styx* non è però solo un film sull'ignavia del mondo occidentale ma racconta anche il dramma individuale di chi vorrebbe intervenire ma non può. Rike appare da subito come una donna competente, risoluta e coraggiosa; ci viene mostrata a Colonia mentre salva una vita umana, a Gibilterra mentre progetta meticolosamente il suo viaggio e in mezzo all'Oceano mentre affronta senza paura una tempesta che si imbatte sulla sua imbarcazione, l'Asa Gray. Sembra avere il pieno controllo di sé e di ogni evento, di fronte alla situazione che le si presenterà dinnanzi, anche lei però si sentirà e sarà impotente. Anche lei, come dirà al giovane Kingsley, non saprà cosa fare, non avrà risposte. Proverà a domandare aiuto alle autorità ma le verrà intimato di invertire la rotta, saranno i soccorsi a occuparsi della situazione ma non si sa se e quando arriveranno. Rike ha però l'obbligo morale e deontologico di intervenire e lo farà accettando di assumersene le responsabilità davanti alle autorità; vorrebbe aiutare tutti i naufraghi e consentire all'adolescente che ha tratto in salvo di riabbracciare la sua famiglia ma non può, non ne ha i mezzi, la sua barca è troppo piccola. Rike e Kingsley assisteranno dunque impotenti al compiersi dell'inevitabile. Estremamente commovente è la scena in cui il giovane prende delle bottiglie d'acqua e le getta in mare pronun-

ciando i nomi delle persone che erano con lui sull'imbarcazione quasi a scopo commemorativo, o a voler indicare quegli aiuti che avrebbero voluto dar loro ma che ormai non servono più a nulla perché come dirà poco dopo "se ne sono andati".

Styx è un film girato in uno stile quasi documentaristico in cui non ci sono effetti speciali. I dialoghi sono ridotti al minimo e lasciano il posto a lunghi silenzi, al rumore del vento e delle onde. La comunicazione avviene attraverso le immagini. I campi lunghi che predominano nella prima parte del film, si alternano nella seconda parte, girata per lo più all'interno dell'imbarcazione, a inquadrature che si concentrano sui personaggi e consentono di cogliere il loro dolore, la loro angoscia. Il risultato è un film di forte impatto emotivo. Fischer prende posizione, focalizza l'attenzione dello spettatore, lo coinvolge e lo spinge a riflettere, a pensare. Perché se è vero che da soli siamo impotenti, è altrettanto vero che, se un cambiamento possibile c'è, passa attraverso ciascuno di noi e può realizzarsi solo se rimaniamo umani. •

Titolo originale: STYX

PATROCINIO DI AMNESTY INTERNATIONAL ITALIA

Regia: Wolfgang Fischer

Durata 94 min.

Paese: Germania, Austria

Anno: 2018

Attori: Susanne Wolff, Gedion Oduor Wekesa,

Alexander Beyer, Inga Birkenfeld

Distribuzione: Cineclub Internazionale



Santiago, Italia

Memoria del futuro

Antonella Antonetti

“La violenza è una mancanza di vocabolario”
Gilles Vigneault, poeta canadese

Presentato in anteprima al *Torino Film Festival* 2018, il film di Moretti ci riporta nel Cile dei primi anni settanta, anni in cui il sogno umanista e democratico sembrava una realtà possibile. Si sofferma su una pagina oscura della storia cilena, quella che riguarda il colpo di stato messo a punto l'11 settembre 1973, con il sostegno ideologico ed economico degli Stati Uniti. Il governo socialista, democraticamente eletto, di Salvador Allende, fu rovesciato e sostituito da quello militare al comando di Pinochet. Un regime che fu caratterizzato dall'uso massiccio del terrore, usato come strumento politico, come mezzo di dominio culturale e come strategia di guerra. La politica del terrore non mira solo a uccidere, ma a distruggere l'umanità della vittima, costringendo i superstiti e i testimoni a confrontarsi con i limiti stessi dell'umano.

Santiago, Italia è un documento prezioso del dolore di un popolo che ha visto stroncato con brutalità il proprio sogno democratico; attraverso le parole e i ricordi di coloro che vissero l'orrore delle persecuzioni e delle torture, il film mette al centro l'umanità dei rifugiati e di chi li accolse.

La narrazione filmica non è abbellita da alcuna strategia retorica; combina materiali d'archivio, peraltro usati con parsimonia ed essenzialità, con le interviste dei testimoni, sia vittime che carnefici, costruendo un racconto, intimo e commovente, che mobilita l'immaginazione dello spettatore. Il regista va in cerca dei frammenti, dei residui di ciò che la violenza produce, per tentare una qualche ricomposizione di ciò che è andato perduto, non solo per “seppellire i morti”, ma anche per mantenere viva una memoria, un'identità e la possibilità stessa della testimonianza.

Quattro capitoli per raccontare il governo di Allende, il *golpe* e la rappresaglia verso gli oppositori, e il ruolo di quanti, tra diplomatici e religiosi, offrirono aiuto e rifugio ai perseguitati. Le immagini de *La Moneda*, la residenza presidenziale, bombardata dai caccia dell'esercito e le ultime parole di Allende, hanno fatto il giro del mondo, sono state consegnate alla storia. Quello che forse è meno noto è il ruolo svolto, in particolare, dall'ambasciata italiana a Santiago dell'epoca, nell'acco-



gliere e porre in salvo centinaia di cileni che cercavano di fuggire dalla violenta repressione, offrendo loro un salvacondotto per l'Italia. Il muro che circondava l'ambasciata italiana era basso, soprattutto in un certo tratto, e dunque facile da scavalcare; un muro che favoriva lo scambio invece che respingere.

La memoria dell'accoglienza e della solidarietà del popolo italiano è affidata soprattutto alle testimonianze dei sopravvissuti; casalinghe, impiegati, giornaliste e registi disegnano con i loro ricordi il ritratto di un paese, l'Italia, aperto, accogliente e solidale, molto diverso da quello di oggi! È un racconto, vivo, del dramma cileno, che coniuga la gravità con la leggerezza, la commozione con l'ironia, senza essere mai superficiale, e che offre uno stimolo di riflessione sull'Italia di ieri e di oggi: parla del passato per affrontare il presente, non solo italiano, e mette l'accento sul valore umano dell'ascolto e della condivisione.

“Non c'è speranza di poter sopprimere le inclinazioni aggressive degli uomini.”, risponde Freud a Einstein, (1932, *Perché la guerra?* O.S.F., vol 11) che lo interrogava sulle ragioni della guerra. La natura animalesca e violenta dell'uomo è sempre pronta a riemergere, e il riproporsi delle guerre e delle sopraffazioni ne è la manifestazione, come un sintomo che sancisce l'inarrestabile ritorno del rimosso. La distruttività, come tendenza a ignorare l'alterità, a disumanizzare l'altro, è a portata di mano in ciascuno di noi e nessuna comunità, anche apparentemente più evoluta ne è esente, basti pensare a quello che è accaduto in Europa nel secolo scorso. La speranza di fronteggiare la distruttività umana è riposta, da Freud, nelle conquiste principali che caratterizzano il processo di incivilimento: l'assoggettamento “della vita

pulsionale alla dittatura della ragione” e l'interiorizzazione dell'aggressività, che è l'ostacolo maggiore che si frappone all'incivilimento stesso. “Tutto ciò che favorisce l'incivilimento – scrive il medico viennese - lavora anche contro la guerra.”

Una luce cilestrina illumina il panorama di Santiago; è la scena iniziale del documentario, nella quale il regista, pensoso e mesto, contempla dall'alto la capitale cilena e introduce la cronaca dei fatti, una versione asciutta e potente, e soprattutto di parte, come asserisce egli stesso, nell'unica intervista in cui appare sullo schermo, rivolgendosi a un ex-militare condannato per tortura, che si appellava all'imparzialità del giornalista. Inequivocabile giunge l'esortazione di Moretti: nessuno può rimanere imparziale di fronte al prevalere della distruttività e dell'odio e ricordare è necessario per restituire la parola ai testimoni e la possibilità di pensare a chi ascolta, parola e pensiero che non trovano spazio nel perpetrarsi della barbarie.

“Ciò che mi spaventa - osservava Martin Luther King - non è la violenza dei cattivi; è l'indifferenza dei buoni.”, come se nei primi si annidasse ancora un briciolo di quell'umano sentire che l'indifferenza annichilisce. •

Titolo originale: Santiago Italia

Regia: Nanni Moretti

Sceneggiatura: Nanni Moretti

Fotografia: Maura Morales Bergmann

Montaggio: Clelio Benevento

Durata: 79 min.

Paese: Italia

Anno: 2018

Distribuzione: Academy two

BlackKlansman

L'odio identitario che infesta l'America bianca

Lorenzo Coccoli

“No place for hate”. Su un rettangolo di cartone, scritta a pennarello, questa frase campeggia al centro della foto che chiude l'ultima, bella pellicola di Spike Lee, presentata in concorso al festival di Cannes nel 2018 e ora candidata agli Oscar come miglior film. Intorno, corone di fiori e una foto: quella di Heather Heyer, 32 anni, uccisa dall'auto di un suprematista bianco lanciata contro un corteo antirazzista a Charlottesville, Virginia. Nell'insieme, e grazie all'effetto di *après-coup* del contesto sul testo, quel “no place for hate” suona meno come un generoso auspicio che come un esercizio di negazione. Freud *docet*: quando si nega, è sul contenuto negato che occorre rivolgere l'attenzione. È lì che è riposta la verità del messaggio. E in effetti, al di là e dietro le rappresentazioni ufficiali, negli Stati Uniti l'odio *ha* un posto, e un posto centrale: in varie forme, esso incendia ciclicamente, da secoli, la scena pubblica americana. Un odio che corre soprattutto (benché non esclusivamente) lungo le linee del colore: sintomo di un rimosso – lo sterminio dei nativi, la schiavitù nera, e poi quella stessa schiavitù continuata con altri mezzi: Jim Crow, segregazione razziale, razzismo istituzionalizzato – che non smette di ritornare. Gli omicidi di giovani neri perpetrati da poliziotti bianchi, l'ascesa dell'*alt-*

right, i tweet deliranti di Trump non ne sono che le manifestazioni più recenti. Non erano certo necessarie le immagini conclusive di *BlackKlansman* sugli scontri di Charlottesville per capire che – decidendo di portare al cinema la storia vera di Ron Stallworth, poliziotto afroamericano di Colorado Springs che negli anni Settanta riuscì, per l'interposta persona del suo collega bianco Flip Zimmerman, a infiltrarsi nelle fila del Ku Klux Klan – Spike Lee avesse ben presente il riferimento all'attualità. Il razzismo e le sue conseguenze sul piano personale e collettivo sono, com'è noto, uno dei nuclei tematici della filmografia del regista statunitense. Ma nelle scene di questo suo ultimo lavoro si avverte un'urgenza che a tratti sembra persino travalicare i confini della settima arte. Questa postura così fortemente *engagée* avrebbe potuto risultare a danno del film (e qualche eccesso di didascalismo sta lì a dimostrarlo), non fosse stato per la scelta di impostare il tono dominante del racconto sui registri della commedia e – a tratti – della farsa.

Ciò non significa che manchino momenti intensamente drammatici: quando un vecchio attivista nero impersonato da Harry Belafonte rievoca il barbaro linciaggio di Jesse Washington del 1916, non si ride neanche un po'. E tuttavia,





l'ironia resta la cifra stilistica dell'operazione di Lee, l'*outil* formale che gli consente di raggiungere un più alto livello di efficacia politica. Perché ironia significa soprattutto, in *BlacKkKlansman*, destrutturazione delle identità. Non a caso, le scene più genuinamente comiche sono quelle in cui l'identità è mostrata per quello che è: un artificio, un'invenzione, una *performance*. Come quando, sotto lo sguardo esterrefatto dei suoi colleghi, Stallworth (John David Washington), nel primo contatto telefonico col leader locale del Klan, grida nella cornetta: «Io odio i negri, odio gli ebrei, gli ispanici e gli irlandesi, ma se devo dirlo più di tutti odio quei ratti negri, e chiunque altro non abbia puro sangue ariano che gli scorre dentro le vene». Il meccanismo narrativo del film è tutto in questo gioco delle parti: un nero che interpreta il personaggio di un bianco, un bianco che dà corpo e voce a un nero. Copione alla mano, in una sessione di prove in preparazione del primo incontro coi *klansmen*, Zimmerman (Adam Driver) esclama in crescendo: «È tutto vero, sono molto nero e molto fiero!».

Identità letteralmente performatate, dunque. Ma non solo. Spike Lee ci accompagna in una sorta di fenomenologia della costruzione identitaria, esplorandone le varie declinazioni. Identità immaginate, innanzitutto: perché il suprematismo presuntamente tradizionalista del KKK è in realtà una fantasia tutta fabbricata con pezzi di immaginario hollywoodiano. Dopo il rito di iniziazione dei nuovi membri, Lee ci mostra gli uomini e le donne del Klan mentre si raccolgono in quello che ha tutto l'aspetto di un'altra cerimonia collettiva: la visione di *The Birth of a Nation*, il capolavoro di David Wark Griffith in cui le gesta dei nuovi crociati bianchi vengono – sciaguratamente – esaltate.

Ma le identità sono anche strumenti di lotta politica. Brandite come armi, condensate in simboli, scandite negli slogan: al

«white power!» urlato dal KKK risponde il «black power!» dell'Unione degli studenti neri raccolta attorno a Patrice Dumas (Laura Harrier). Infine, le identità possono essere imposte, inflitte. «Sono ebreo, sì», confessa Zimmerman a Stallworth, «ma non mi hanno cresciuto da ebreo, non faceva parte della mia vita, non ho mai pensato al fatto di essere ebreo... Non ci ho mai pensato molto. Ora...», dopo essere stato testimone in prima persona dell'odio organizzato nella forma del Klan, «...ci penso continuamente».

L'ossessione identitaria è insomma una gabbia a cui ci si condanna, e a cui si condanna l'altro: ecco il segreto del suo funzionamento. Dopo almeno un cinquantennio di post-strutturalismo e decostruttivismo, potrebbe sembrare che insistere ancora sul carattere artificiale delle identità significhi un po' ribadire l'ovvio. Ma guardiamoci intorno: ovunque gli eventi si incaricano di smentirci. Ovunque assistiamo a un processo potente di ri-naturalizzazione dei rapporti di forza, delle strutture economico-sociali, delle ideologie nazionalistiche e dei miti razziali: i Trump e i Salvini di questo mondo non sono che l'epifenomeno di una dinamica molto più complessa. Ben venga allora l'ironia straniante di Spike Lee a ricordarci – come efficacemente fa la scena finale del film – che nessuna conquista politica è mai per sempre, e che le nostre magnifiche sorti e progressive sono tutt'altro che garantite.

Titolo originale: BlacKkKlansman

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2018

Regia: Spike Lee

Cast: John David Washington, Adam Driver, Laura Harrier, Topher Grace.



La favorita

Un film tra le pieghe dell'eros

Anna Montebugnoli

Se si dovesse scegliere un solo aggettivo per descrivere l'ultimo film di Lanthimos, *La favorita*, il più adatto sarebbe forse "deformante". Il regista infatti, insieme agli sceneggiatori Deborah Davis e Tony McNamara, decide di raccontare gli ultimi anni del regno di Anna d'Inghilterra, segnati dall'aggravarsi delle sue malattie, dalla guerra con la Francia e dalle contese di corte, attraverso un'opera costante di distorsione visiva e narrativa. A cominciare dai movimenti di camera – le inquadrature dal basso, l'uso del *fish-eye*, l'esposizione multipla – e dalla contraffazione storica (i molti inserti anacronistici, che, tenendo in costante movimento la temporalità del film, ne rendono, come nota Anthony Lane sul *New Yorker*, impossibile la riduzione a un'opera di costume). Fino, e forse soprattutto, ai corpi sformati e tumefatti dei personaggi: della regina (Olivia Coleman), debilitata dalla gotta e quasi immobiliz-

zata a letto; ma anche delle altre due protagoniste, Abigail Masham e Sarah Churchill duchessa di Marlborough (interpretate rispettivamente da Emma Stone e Rachel Weisz) che si contendono il posto di favorita della sovrana. La pelle e la carne ne portano infatti iscritti i segni dell'ascesa e della rovina: la mano di Abigail, bruciata dalla soda caustica quando ancora serve nelle cucine, il volto sfregiato di Lady Marlborough dopo la caduta (insieme metaforica e letterale) da cavallo a seguito dell'avvelenamento da parte della sua rivale. Nel mondo chiuso dell'*oikos*, in cui governa il femminile e alla cui dimensione ridotta sembra adattarsi perfino l'immenso impero inglese, il regno e il potere vengono assorbiti nelle pulsioni insieme emotive e fisiche del desiderio, della sofferenza, della sessualità, della maternità. I capricci di Anna (una scena in particolare, in cui vaga da sola per il palazzo, cacciando i



musicisti dal giardino e strappando il figlio neonato dalle braccia di una cameriera) sono insieme il segno della solitudine del corpo del re (della regina), della sua sofferenza (la malattia, ma anche le diciassette gravidanze naufragate, di cui i conigli che tiene come animali domestici rappresentano il monumento vivente), del suo godimento femminile, e, allo stesso tempo, della sua indifferenza e della sua crudeltà. I corpi diventano così una sorta di registro dei gesti dell'odio, della cattiveria (i libri lanciati da Lady Marlborough contro Abigail una volta capito che sta riuscendo nella sua scalata, i "giochi" con i fucili da caccia tra le due contendenti, che si fanno sempre più pericolosi, fino alle contorsioni causate dal veleno), del sadismo, del masochismo ma anche del piacere. Gestì dell'eccesso, come eccessivo è ogni aspetto della vita di corte, un regno del godimento e dell'esagerazione: il cibo (la regina che mangia e vomita insieme una torta), le feste (lo stravagante ballo tra Lady Marlborough e il futuro marito di Abigail che ne consacrerà l'ingresso nella nobiltà al fianco della regina), il trucco (soprattutto quello maschile, con le sue bizzarre parrucche), il sesso e il suo linguaggio ("mi piace quando mi mette la lingua dentro" dice candidamente la regina a Sarah che la interroga sulla sua relazione con Abigail), i giochi (la corsa delle anatre con cui si apre il film, la caccia che torna ripetutamente e in crescendo con l'acuirsi dello scontro verbale delle due donne, il lancio di arance contro il corpo nudo di un dignitario di corte). Tutto viene misurato sulla scala della sregolatezza e dell'enormità. Un mondo "magnificamente fisico" (Mark Kermode), la cui fisicità è inestricabile dai movimenti del desiderio e dell'inconscio.

Su ogni cosa domina un tono di non serietà, di comicità grottesca commisurata alle forme involute della vita regale. Un effetto di straniamento che ricorda alcuni film di Lynch e che, non a caso, condivide con questi un'atmosfera

onirica che avvolge gli ambienti. Ma se il tale effetto ha a che fare con la dimensione perturbante degli oggetti, qui esso deriva invece da quella capacità di deformazione e accumulazione a cui si è fatto riferimento all'inizio. Gli spazi infatti si riempiono di immagini e forme di tutti i tipi, ritratti dell'epoca, arazzi con paesaggi fiabeschi, opere già neoclassiche, composizioni di elementi eterogenei che ricordano, nei colori e nel "montaggio" le nature morte fiamminghe del XVI secolo.

Sospeso tra sogno e incubo (ancora Kermode), il film mette in scena un mondo "amorale", nella misura in cui la moralità non può far parte della dimensione onirica. La tensione che il film trasmette tra passioni e desideri opposti – così ben sintetizzata dalle lacrime che escono suo malgrado ad Abigail, mentre brucia la lettera che ha intercettato di Lady Marlborough, scritta per riconciliarsi con la regina – permette di conservarne la complessità e la varietà: la sessualità è animata tanto dal desiderio che dal potere, ed esso a sua volta è vincolato alla solitudine e chiuso dal godimento. L'odio, la crudeltà, il riscatto ma anche l'affetto, l'amicizia, l'erotismo si mescolano divenendo quasi indistinguibili e insieme irriducibili a un significato unico: "abbiamo giocato due giochi diversi", dirà Sarah ad Abigail lasciando il palazzo. •

Titolo originale: *The Favourite*

Titolo: *La favorita*

Paese di produzione: Irlanda, Regno Unito, Stati Uniti d'America

Anno: 2018

Sceneggiatura: Deborah Davis, Tony McNamara

Regia: Yorgos Lanthimos

Fotografia: Robbie Ryan

Musica: Sarah Giles, Nick Payne

Cast: Olivia Colman, Emma Stone, Rachel Weisz.



Roma

Siamo sole!

Anna Piccioli Weatherhogg

Dedicato 'a Libo', l'ultimo film di Alfonso Cuarón è un atto d'amore del regista per la donna india che si occupò di lui bambino. La cultura india di Libo è alla radice di questa grande opera. Che – come si usava allora, e ancora si usa in altre parti del mondo – si occupò di lui, e con lui dei suoi tre fratelli, della madre, del padre, della nonna che viveva con loro, del loro cane, e della grande casa di famiglia benestante nel quartiere *Colonia Roma* di Città del Messico. *Libo* nel film è Cleo (Yalitza Aparicio), giovane indigena che non smette mai di assolvere le cose da fare, secondo il ritmo dell'adempimento, senza risparmiarsi. La sua interiorità si riconosce dallo sguardo, che come una carezza si sofferma sulle cose, pensandole senza poterle dire. Generosa è Cleo, pronta a rischiare la vita per salvare questi bambini non suoi, ma incapace di dar vita alla figlia sua: perché, ultima tra gli ultimi, non può permettersi nulla per sé, neppure un desiderio di riscatto. "Nullatenente", india, serva e femmina, si trova incastrata nella sincronia lacerante di arcaico e contemporaneo in cui tutto coesiste, finché c'è qualcuno che si trovi a un gradino più basso del tuo. La locandina del film la pone al centro di un abbraccio corale, seducendoci con questa sorta di scultura sacra. Mentre in realtà, anche per Cleo, la vita è sempre minacciata *dentro* di noi: non dalla morte, che della vita fa parte, ma dall'odio che, senza farsi nostro, senza soggettivazione, ci consuma tutti. "Odio e ingratitudine", scriveva Luce Irigaray, per la madre, per l'essere donna, per la vita. Odio per la vita cui alludono forse, ironicamente, tutte quelle teste di animali impagliati, compresi i cani di famiglia, appese alle pareti della fazenda dei latifondisti, dove la

famiglia trascorre il Natale. Con *Roma*, Cuarón racconta il Messico della sua infanzia, nei primi anni '70, quando nuova ricchezza e antica schiavitù coesistevano sia tra le mura domestiche che nella vita pubblica, nella grande instabilità economica e politica del Paese. Con un bianco e nero luminoso e poetico che mescola – come un verso di T. Eliot – "rimpianto e desiderio", che cuce i gesti piccoli della vita quotidiana con l'affresco grande della Storia, il film cattura lo spirito di un realismo magico, senza risparmiarci la spietatezza della vita. Quotidiano e straordinario, questo è un film sul cambiamento, su come lo affrontano gli uomini e come lo affrontano le donne. Specie di fronte al cambiamento, infatti, la differenza che conta più delle differenze di classe e di etnia, perché le attraversa entrambe, è quella di genere. Sullo sfondo di grandi sconvolgimenti politici (il massacro del *Corpus Christi* del 1971, quando centoventi studenti furono uccisi dai militari durante una manifestazione) e di catastrofi naturali che sembrano rispecchiare le tensioni sociali di quegli anni, il film ci mostra due donne agli estremi della scala sociale, la padrona Sofia e la domestica Cleo, lasciate sole a riparare ciò che resta delle loro vite dopo il tradimento e l'abbandono da parte dei loro uomini. "Non importa quello che ti dicono, noi donne siamo sempre sole. Siamo sole!", le parole che Sofia grida a Cleo sono come un'eco che attraversa tutto il film, come l'acqua che ritorna, che scorre e riverbera nelle infinite sue forme. Infinita sembra infatti l'acqua schiumosa che all'inizio del film viene gettata sull'impiantito del cortile, per lavare via gli escrementi del cane Borras, cane di famiglia amato, eppure per

sempre recluso, mai portato a fare una passeggiata. Infinita scorre l'acqua, forse come il lavoro delle serve che non finisce mai? Cleo la porta, l'acqua, dà da bere ai bambini, al cane, agli uccelli nelle gabbiette, alle piante. La porta nelle brocche e nei secchi, e – in cima a una scaletta di ferro, nel lavatoio sopra alla terrazza – lava montagne di panni, mentre Adela, la cuoca, in cucina lava montagne di piatti e stoviglie. Nessuno le ringrazia. Le donne indigene lavano e lavano, mentre la pioggia cade, i bambini saltano nelle pozze, e un giorno arriva la grandine. Il bambino più piccolo, sognatore in cui forse si nasconde il regista, raccoglie i chicchi di grandine in una tazza quasi fosse un tesoro, e quando è in vena racconta: “Quando ero grande ero un marinaio”. “Vuoi dire ‘quando sarò grande’...”, lo corregge Cleo. “No, no, quando ero grande... ero un marinaio, ma sono affogato in una grande tempesta...”. I gesti del femminile si ripetono per garantire una trama di continuità al susseguirsi dei giorni e delle notti, una trama di lavoro, di fatica, di pazienza ma anche di canti e di incanto (come nella scena della buonanotte e del risveglio dei bambini, o in quella della complicità di Cleo col bambino piccolo, quando si sdraia come lui sul lucernaio, giocando ‘a fare il morto’). I gesti degli uomini qui sono enfatici, assurdi, o brutali. A cominciare dalle manovre del dottor Antonio, marito di Sofia e padre dei bambini, per entrare nello stretto cortile di casa con la sua grande *Ford Galaxie* nera, che lo contiene come un nero carapace: manovra accurata fino all'ossessione, ripetuta avanti e indietro con aggiustamenti al millimetro, mentre la cinepresa inquadra in una serie di *close-ups* cubisti le mani strette al volante, le sigarette, l'accendino, il portacenere pieno. Isolato dagli affetti che lo circondano senza raggiungerlo, infastidito dalla vita domestica come dalla caccia del cane che finisce per calpestare, Antonio abbandona moglie e figli fingendo un viaggio di lavoro all'estero, mentre resta a Città del Messico con un'altra donna. Nel frattempo, Cleo comincia a uscire con il giovane indio Firmin, esaltato seguace di un gruppo paramilitare, che al loro primo convegno amoroso non manca di esibirsi nudo e urlante in sequenze delle arti marziali. È vivo grazie ad esse, dice. Dove altro può spingersi il suo desiderio, se non verso l'odio della rivale? Il sospetto di un'imprevista gravidanza di Cleo lo fa dileguare. Quando lei andrà a cercarlo in

una baraccopoli immersa nel fango, quale occasione migliore per lui che trionfare su qualcuno che si trovi in una condizione più ‘infima’ della sua? Infine, le acque che annunciano il parto imminente si rompono (di nuovo: acqua) durante la strage del *Corpus Christi*, ricostruita magistralmente negli scontri di piazza e ripresa dall'interno del negozio dove Cleo sta comprando la culla per il nascituro. La violenza irrompe proprio vicino all'intimo, che è (etimologicamente) il più interno degli interni. Un giovane viene inseguito nel negozio da un gruppo di paramilitari, e a sparare, e a uccidere sarà proprio Firmin, sotto gli occhi di Cleo. La tragedia si consuma per le strade di Città del Messico, e per Cleo nella sala parto. Poi tutto riprende a scorrere, come se nulla fosse accaduto. Al mattino la banda militare continua a passare regolarmente con le sue marcette e con le sue fanfare per le strade di *Colonia Roma*, come se tutto continuasse uguale. Ma ora Sofia dovrà parlare ai bambini, dire loro la verità sull'assenza del padre. Cleo dovrà reagire al vuoto della bambina nata morta, alla pena di aver pensato che lei non la voleva quella figlia, fin dall'inizio non l'aveva mai voluta. Dovranno affrontare una nuova vita, dice Sofia ai suoi bambini, dovranno restare uniti, sarà come vivere una nuova avventura. Allora, prima di disfarsi della vecchia Ford troppo grande e già parecchio ammaccata, si parte! Si va tutti al mare. Sulla spiaggia di Santa Cruz, le onde grandi dell'oceano, dopo averli quasi inghiottiti, li restituiranno proprio grazie al coraggio di Cleo alla loro vita nuova. E Cleo? Cleo sale le scale di ferro senza balausta che porta alla terrazza dove si stende il bucato. Noi la vediamo scomparire in una ripresa dal basso, che infine inquadra il cielo e un aereo che passa. Quasi un'ascensione. •

Titolo originale: Roma

Regia: Alfonso Cuarón

Sceneggiatura: Alfonso Cuarón

Durata: 135 min.

Paese: Messico

Anno: 2018

Cast: Yalitza Aparicio, Marina de Tavira,

Daniela Demesa, Nancy Garcia, Jorge Antonio Guerrero

Distribuzione: Netflix





Il verdetto

Non restano che le lacrime

Pia De Silvestris

Il film di Richard Eyre è tratto da un romanzo di Ian McEwan *The children Act*, tradotto in italiano da Einaudi con il titolo *La ballata di Adam Henry*. Ian McEwan, grande conoscitore del dolore umano, è anche lo sceneggiatore del film.

Apparentemente quello che sembra essere in gioco è il problema insuperabile del libero arbitrio. Il giovane Adam, malato di leucemia, ancora per poco diciassettenne, per evitare la morte dovrebbe sottoporsi a delle trasfusioni di sangue, ma il credo dei suoi genitori e di conseguenza anche il suo glielo impediscono, essendo l'intera famiglia seguace dei Testimoni di Geova, osservatori inflessibili della volontà di Dio. Tuttavia Adam, non avendo ancora raggiunto la maggior età, deve affidarsi

alla legge inglese che decide per lui e che nella sua attuale traversia è affidata all'eminente giudice dell'Alta Corte Britannica Fiona Maye. Per il suo ruolo la donna diventa agli occhi del giovane la presenza di qualcuno che può rapportarsi con l'umano. Fiona induce Adam a sperare che qualcosa possa cambiare. Ciò è dovuto anche al fatto che, contrariamente al suo rigido comportamento professionale, "Suo onore" si rechi all'ospedale per convincere Adam a lasciarsi curare, a condividere con lui il Verdetto: "Life is more precious than dignity".

Ma come i genitori bambini di fronte all'unico figlio, legati per sempre ad un Dio crudele, così anche Fiona non è in grado di occuparsi della vita di un altro, non ha voluto avere figli e trascura il marito perché lei è incapace di



amare. L'unico impegno che può mantenere è il dovere ossessivo e compulsivo del suo lavoro di giudice, la ripetizione di un mestiere che la fa sentire potente, coltiva qualcosa al di sopra dell'umano, meccanico e feroce come l'odio.

Mentre il giovane Adam chiede fortemente un'adozione, le risposte che non ha mai avuto alle sue domande, Fiona vede in lui uno stalker, un figlio che si propone, che lei non vuole ascoltare e da cui si sente perseguitata.

Infine il figlio non voluto, che nel frattempo è diventato maggiorenne, decide di lasciarsi morire. Questo testo straordinario di McEwan, girato con maestria da Richard Eyre e interpretato magnificamente da Emma Thompson ci dà il senso esatto della solitudine del mondo contemporaneo, in cui prevale l'individualismo, e "l'altro" così necessario per la vita e per l'amore non si incontra più.

I versi di Yeats, che Fiona recita durante la prima visita ad Adam in ospedale, con uno slancio, un tentativo senza seguito, se non nella follia e nella disperazione, trasmettono lo sgomento della delusione:

"She bid take life easy,
as the grass grows on the weirs:
but I was young and foolish,
and now I am full of tears..

"Mi disse di prendere la vita con calma,
come l'erba che cresce sulle chiuse dei fiumi:
ma ero giovane e sciocco,
ed ora non mi restano che le lacrime..

Questi versi così intensi e disperati appartengono a tutti i personaggi di questa storia: ai genitori di Adam, al giudice Fiona, a suo marito e infine al giovane che chiede febbrilmente aiuto per poter crescere e diventare adulto. •



Titolo originale: The children act

Titolo: Il verdetto

Regia: Richard Eyre

Sceneggiatura:

Durata: 105 min.

Paese: Gran Bretagna

Anno: 2018

Cast: Emma Thompson, Stanley Tucci, Fionn Whitehead, Ben Chaplin, Rupert Vansittart, Jason Watkins, Nikki Amuka-Bird

Distribuzione: BIM



Amadeus e l'odio verso Dio

Ivan Paterlini

Milos Forman, regista del Film *Amadeus* vincitore di otto Oscar, ispirato all'omonimo lavoro teatrale di Peter Shaffer, immagina e narra Antonio Salieri mosso da odio e invidia incontenibili e non trasformabili, da un amore spietato capace di impossessarsi di un Requiem di Mozart presentandolo come proprio. Anche se la scenografia non corrisponde ai fatti storici, sono però esemplari i sentimenti di Salieri per il giovane Mozart, temibile e insuperabile concorrente. Si riscontrano parallelismi interessanti, seppur con esiti diversi, con il *soccombente* di Bernhard, dove l'incontro casuale e dirompente tra Wertheimer, pianista virtuoso, e la musica di Glenn Gould decreterà la sua fine e dove il suicidio rappresenterà l'unica via d'uscita da un'ossessione nevrotica atta a contenere l'odio e l'idealizzazione mimetica per Glenn e il suo genio. Le grida disperate di Antonio Salieri aprono la scena iniziale di *Amadeus*, grida che chiedono perdono a Mozart per averlo ucciso, grida di odio suicidale e senza appello. Salieri è chiuso in una stanza, due servi, al sentire le grida agonizzanti sfondano la porta: Salieri giace a terra con la gola tagliata. In concomitanza si sente attaccare la sinfonia K.183 dove il movimento musicale si coniuga perfettamente con il movimento umano impetuoso e tragico, espressioni filmiche che ricordano da vicino il lavoro di Kandinskij sulle interdipendenze sensoriali. Le immagini procedono con la musica che cambia e accompagna lo spettatore a una doppia visione: la barella su cui stanno trasportando Salieri tra le strade buie e innevate di Vienna e le danze sfarzose a palazzo. La poetica dei

movimenti del corpo nello spazio e i suoi limiti, accompagnano l'agonizzante attivando la dinamica del doppio e dell'Ombra, ma la musica in modo sublime sa dislocarsi dai punti ciechi invitandoci a percepire qualcosa capace di trascendere le due visioni. La scena successiva cade con la luce del giorno dentro un ospedale/manicomio dove Salieri è stato accompagnato. Ospedale come luogo dei folli, dei disperati e dove le grida infernali come fitte improvvise che si sentono solo da dentro, sanno attraversare lo spettatore come contrappunto alla musica di Mozart. Un prete offre a Salieri la confessione e il perdono all'insegna dell'uguaglianza, nome che rappresenta il nodo ispiratore della follia e dell'odio di Salieri verso Mozart, capace di tagliare qualsiasi legame con l'amore e la conoscenza: il desiderio di riconoscimento radicale come essere divino e senza limiti. Il film si sviluppa sul doppio registro temporale, dove il biografico del presente parla presentando antefatti passati di Salieri, tra cui un contratto segreto e assoluto tra lui e Dio. *"... rendimi famoso in tutto il mondo, buon Dio, rendimi immortale! E quando sarò morto, fa che la gente continui a ricordarmi con amore per ciò che avrò scritto. In cambio io ti offrirò la castità, la mia operosità, la mia più profonda umiltà in ogni ora della mia vita"*.

Salieri, nell'alveo culturale di una tradizione della riforma e calvinista, stipula un contratto assoluto con il Padre, offrendogli castità, assenza di differenziazione, impossibilità individuativa. Si profila un patto tra Salieri e Dio chierinuncia a tutto per prendersi tutto, un gioco a somma zero, una ri-



creazione di quell'Uno originario dove il mondo esterno è inesistente, con la certezza che Dio manterrà il contratto di fede. La dolcezza del *Mater* di Pergolesi avvolge armonicamente l'atmosfera indifferenziata della richiesta di Salieri, puerile e priva di contatto con la realtà. Giobbe insegna che la Natura opera indifferente, nel bene e nel male e Jung risponde includendo l'Ombra di Dio nelle dinamiche umane. Già Freud in *Totem e tabù* parlava del padre dell'orda e non dell'amore, del padre mosso dall'odio e dalla gelosia che per Salieri è inimmaginabile. Egli si illude, tutto aderisce al contratto perché in pochi anni dopo la morte del padre si ritrova a Vienna alla corte dell'imperatore dove incontrerà inevitabilmente anche la vita, improvvisamente reale, il mondo come la natura, così com'è, senza veli opacizzanti attraversati da una giovane e bizzarra creatura chiamata Mozart. L'impresentabile e oscena creatura suona musica divina. L'evidenza così dirompente per Salieri che Dio può incarnarsi in un uomo così osceno rappresenterà l'odio più profondo e radicale verso Mozart e verso se stesso. *"Con la serenata K.361 mi sembrava di ascoltare la voce di Dio..."*.

I primi piani sul volto di Salieri entrano nelle pieghe di una sofferenza irreparabile: la perfezione di Mozart fa sanguinare costantemente il volto umano di Salieri: Dio ha scelto un *fanciullo osceno* come suo strumento. L'urto che Salieri subisce annulla la possibilità di vivere in un tempo immobile e idealizzato, lasciando aperta la ferita dell'assenza e del silenzio di Dio e, favorendo la nascita dell'odio mortifero e invidioso. Il desiderio appartiene a Mozart anche attraverso l'allieva di cui Salieri è innamorato. Ma l'odio, visto in chiave evolutiva, differisce, o forse precede l'amore, sentimento più complesso e capace di integrare l'Ombra e le tante parzialità della vita: per Salieri irraggiungibile in tutte le sue declinazioni. Egli si sente illuso e ingannato da Dio che ha saputo massimamente tradirlo, sentimento che trova il suo vertice d'intensità nella scena in cui Salieri analizza i manoscritti di Wolfgang consegnati furtivamente dalla moglie Costanza. *"... era chiaro per me che la musica che avevo udito nel palazzo dell'arcivescovo non era stata un caso. Ecco di nuovo la vera voce di Dio. Ciò che con-*

templavo attraverso la gabbia di quei meticolosi tratti di inchiostro era di un'assoluta perfezione". Il silenzio di Dio che invade Salieri sa amplificarsi nello spettatore attraverso la perfezione della musica che si sente mentre sfoglia gli spartiti. Dio è un truffatore: *"d'ora in poi saremo nemici, tu e io. Perché tu hai scelto come tuo strumento un vanaglorioso, libidinoso, sconcio, infantile ragazzo..."* L'odio per Mozart è l'odio ossessivo e delirante verso Dio, il creatore, un odio scandaloso e indicibile nella sua prima radice, l'odio per chi ha saputo sottrargli il desiderio e l'eros per la vita. Una dimensione magniloquente sorregge la scena dove Mozart morente detta a Salieri il suo *Requiem*, divino. L'ispirazione della dinamica creatrice illumina la scena di una perfezione musicale mitica e archetipica. Mozart morirà di lì a poco. Salieri resta il mediocre superstite "condannato" alla sua musica che in dissolvenza accompagnerà la sua esistenza in uno stato di progressiva involuzione nel tormento dell'impotenza. Il regista, alla fine del film, ci riporta all'inizio dentro la medesima cornice ospedaliera psichiatrica, dove gli scarti alienati del mondo urlano e agonizzano, e dove la follia mostra solo il suo lato più mostruoso. Salieri delirante sostituendosi a Dio inneggia alla mediocrità: *mediocri ovunque voi siete, io vi assolvo! io vi assolvo! io vi assolvo, io vi assolvo tutti*. Sono questi ultimi inquietanti fotogrammi che lasciano passare in sovrapposizione una musica trascendente e simbolica: il secondo movimento del concerto per pianoforte e orchestra K.466 di Mozart. L'arte come culla che sa ospitare e superare anche l'odio e la follia e la vita in tutte le sue forme, anche quella che ha odiato e amato in modo così assoluto, radicale e folle. •

Titolo originale: Amadeus

Paese: U.S.A

Regia: Milòs Forman

Sceneggiatura: Peter Shaffer

Fotografia: Miroslav Ondříček

Anno: 1984

Cast: Tom Hulce, F. Murray Abraham

Fotografia: Miroslav Ondříček

Musiche: opere di Mozart



Hiroshima mon amour di Alain Resnais, 1959

Oltre l'odio

Marguerite Duras al cinema

Clementina Pavoni

La storia dei popoli, delle nazioni, degli individui è fortemente segnata dall'odio: l'odio per il nemico, l'odio per il diverso, l'odio per chi minaccia il proprio territorio...

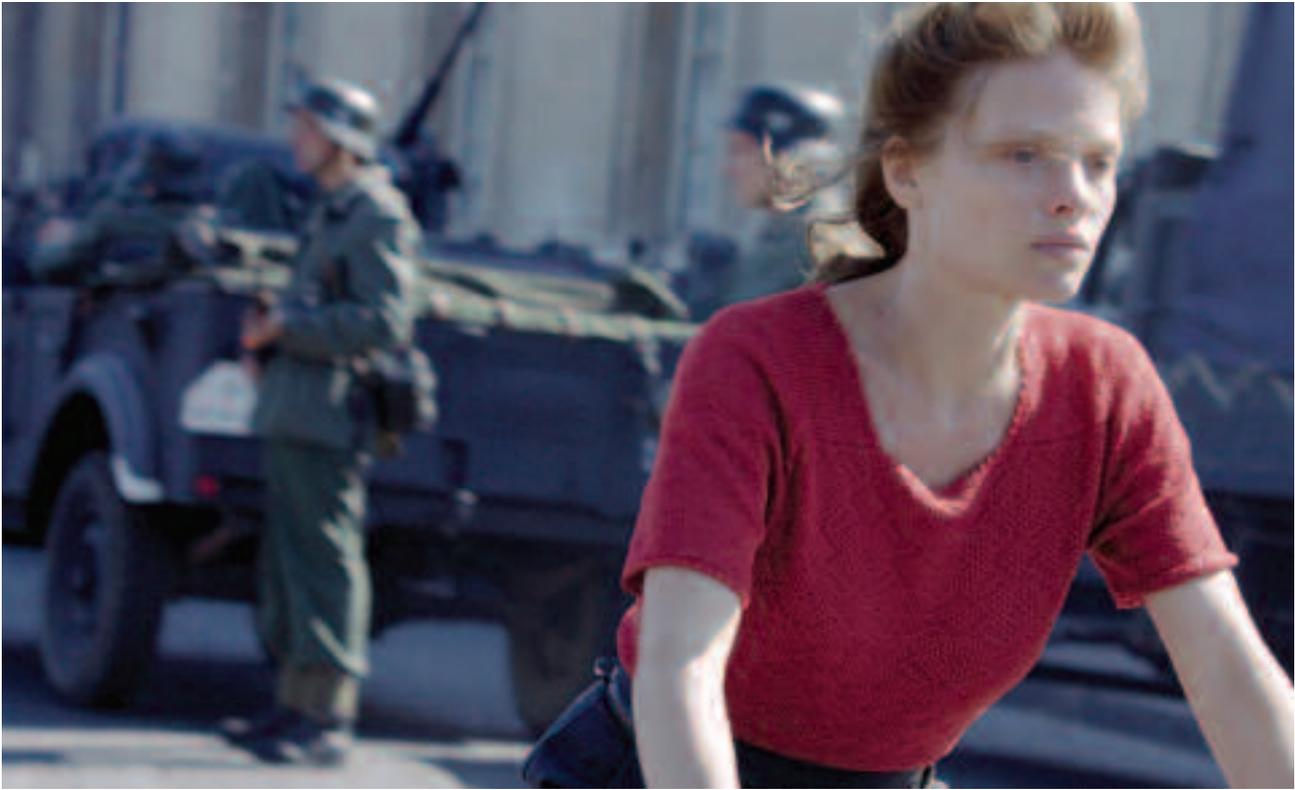
Oggi viviamo in una situazione che ci fa sentire minacciati e in pericolo, invasi. In realtà accanto a noi convivono i fantasmi sommersi nelle acque del Mediterraneo, corpi senza sepoltura. Evelina Santangelo nel suo recente romanzo *Da un altro mondo* dà poeticamente vita alle presenze che ci circondano. Con amore e dedizione.

La storia del '900 è attraversata dall'odio per il diverso, sino a un estremo impensabile.

Marguerite Duras in alcuni suoi lavori ha rappresentato il difficile contatto che possiamo instaurare con il nemico

dichiarato. Con Alain Resnais ha scritto la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour*, e in *La douleur* ha preso nota della sofferenza nell'attesa del marito prigioniero in Germania durante l'occupazione nazista di Parigi... La sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* è diventata un film nel 1959, e due racconti di *La douleur* hanno ispirato il film di Emmanuel Finkiel nel 2017.

I due film, in modo assolutamente diverso, mostrano la relazione tra un uomo e una donna appartenenti a due schieramenti opposti durante la guerra. In che modo i grandi fatti della storia, in particolare l'occupazione tedesca della Francia, incidono e segnano la vita quotidiana delle persone coinvolte?



La douleur di Emmanuel Finkiel, 2018

In *Hiroshima mon amour* l'attrice francese, una splendida Emmanuèle Riva, rivive nell'incontro d'amore con l'architetto giapponese, l'antica relazione con il soldato tedesco a Nevers sotto la dominazione tedesca nel 1944. In *La douleur* la protagonista, interpretata da Mélanie Thierry, intreccia una complessa relazione con un collaborazionista impiegato negli uffici della Gestapo.

Marguerite Duras va al di là dell'odio: le sue protagoniste femminili, la giovane di Nevers e lei stessa (il racconto *La douleur* è autobiografico), incontrano e conoscono il loro nemico dichiarato sul territorio dei sentimenti, nonostante la guerra, nonostante l'occupazione, nonostante le deportazioni, la morte, la fame.

Ovviamente tra le due relazioni ci sono differenze abissali: in una c'è la scoperta dell'amore, travolgente e assoluto, nell'altra si dipana tutta la gamma della complessità e dell'ambiguità dei sentimenti tra un uomo e una donna attratti nonostante tutto.

In ambedue si va al di là dell'odio e del conflitto delle nazioni in guerra.

In *Hiroshima mon amour* è un'immagine che squarcia la memoria dimenticata del soldato amato: Emmanuèle Riva dopo l'amore con il giapponese mentre lui dorme e lei, con una tazza di caffè, lo osserva con amore dal balcone; lui nel sonno muove lentamente una mano... ed ecco l'altra mano, quella del giovane soldato tedesco colpito a morte lungo il fiume, che si delinea nella mente della donna, e negli occhi dello spettatore.

Nel luogo simbolo della capacità distruttiva dell'umano che ha sfidato la forza coesiva della materia emerge dall'oblio, mai dimenticata, la piccola storia della ragazza di diciotto anni che ha amato il nemico, che ha sfidato le convenzioni sociali del momento, ha osato amare il nemico, un nemico per altro terribile, ma nella forma di un ragazzo di ventitré anni arruolato nell'esercito del suo paese. Due ragazzi travolti dalla guerra e dall'amore, che si sono amati

nonostante le barriere dell'odio distruttivo del conflitto mondiale. E il giovane tedesco muore, mentre aspetta la sua ragazza francese, non sul campo, ma per mano di uno sconosciuto cecchino che spara da un giardino.

La ragazza diciottenne non ha tradito la sua patria, non ha fatto delazioni al nemico: ha solo amato un ragazzo tedesco buttato a fare la guerra. Come non pensare ad Antigone? Anche la ragazza di Nevers antepone alle formulazioni del bene e del male stabilite dalla collettività la propria legge morale fondata sui sentimenti, e a questa resta fedele. E passa la notte abbracciata al corpo abbandonato sul selciato lungo il fiume. Un corpo che presumibilmente non avrà sepoltura.

Il tema della sepoltura, dell'abbandono del corpo del nemico senza alcuna cura, lasciato sul suolo o nelle fosse comuni ritorna nelle immagini di dolore nei soliloqui di Marguerite Duras.

Ancora una mano si impone nell'immaginario della donna che teme per la morte del marito: «Chi aspetto io, qualcuno forse l'avrà visto, come io ho visto quello, in una fossa, le mani che facevano un ultimo cenno, gli occhi che non vedevano più».¹

Al contrario, la pietas della sepoltura è il filo sotterraneo che lega le vicende narrate da Santangelo.

Negare la sepoltura al nemico è il gesto ultimo del disprezzo e dell'odio, della disumanizzazione dell'altro, il nemico non più uomo. Pura materia.

Nel film di Finkiel, Marguerite e il collaborazionista, ancorché nemici appartenenti a due fronti in una spietata guerra tra loro, si incontrano su un piano di paradossale ascolto e di studio dell'altro. Si incontrano sul piano umano e universale dell'interesse tra un uomo e una donna, che non implica necessariamente l'amore, ma è un'umanizzazione reciproca dove l'odio per il diverso, il nemico, colui che si schiera dall'altra parte, si placa e si diventa semplicemente della stessa specie, appunto *La specie*



Hiroshima mon amour di Alain Resnais, 1959

umana, come avrebbe intitolato il suo libro-testimonianza Robert Antelme, l'uomo che Marguerite attende. Perché come scrive Duras: « Siamo della razza dei bruciati nei crematori, dei gasati di Maïdanek, della razza dei nazisti, anche». ² Perché l'odio, il male, le atrocità riguardano tutti. Marguerite e il collaborazionista Pierre Rabier (ma dopo la liberazione si scopre che era un tedesco) nei loro incontri non tradiscono la propria patria, sono e rimangono nemici, giocano una complessa partita con la morte, possibilità sempre presente ad ogni loro incontro. Marguerite la mattina del 6 giugno 1944 nel quartier generale della Gestapo, al loro primo incontro, è la parte debole e in pericolo di fronte al rappresentante del potere, ma non c'è sottomissione, c'è paura, ma nessuna alleanza perniciosa con l'aggressore. Semplicemente sono un uomo e una donna, nemici, ma che non negano all'altro la propria umanità. E da qui nasce una reciproca curiosità per l'altro, pur rimanendo sempre perfettamente ancorati e fedeli ciascuno a se stesso, alla propria parte. Hanno buoni motivi per incontrarsi: Marguerite cerca di avere notizie del marito arrestato e Ravier cerca di ottenere informazioni sulla Resistenza.

Se in *Hiroshima mon amour* è l'amore che fa incontrare i due amanti "nemici", e di conseguenza non c'è più traccia di odio per l'invasore, per il brutale oppressore, in *La douleur* l'incontro con il nemico si declina su un piano molto diverso e davvero complesso. E dice qualcosa sulla dinamica dell'odio per il nemico oppressore. Intanto sono significativi i luoghi dei loro gli incontri: in una Parigi che il film rappresenta raggelata dallo smarrimento, Ravier e Marguerite si danno appuntamento agli angoli delle vie, utilizzano la bicicletta, pranzano nei bistrot, lui la invita a nutrirsi. La violenza è lontana, è presente e sempre possi-

bile, ma non visibile tra loro. Si confrontano sul piano della parola, in un pericoloso gioco di aperture e nascondimenti, di attenta osservazione dell'altro. E questo li avvicina. È un lento entrare l'uno nel mondo dell'altra, un conoscersi reciproco che allontana la dimensione dell'odio che si fonda sul disconoscimento dell'altro, puro luogo di proiezioni o di pregiudizi.

Il riconoscimento dello statuto umano al nemico è il tema centrarle dei due film tratti dagli scritti della Duras. E questo tema va a toccare nel vivo il legame vittima - carnefice: non perché non si riconosca la profonda ingiustizia subita dalla vittima, anzi, gli scritti di Duras sono testimonianza degli orrori, ma perché la scrittrice vuole andare a toccare e svelare il fondo comune di chi viene, forse suo malgrado, coinvolto nel terribile gioco della violenza e del sopruso. Per cogliere l'umanità del nemico, è necessario avvicinare la lente il più possibile ai due contendenti, e Duras scopre l'altro nella relazione d'amore o di conoscenza tra un uomo e una donna. Lo scrive con grande profondità: «Perché la scelta di questa disgrazia individuale? Forse perché anche questa è, in se stessa, un assoluto. Radere la testa a una ragazza perché ha amato d'amore un nemico ufficiale del suo paese, è un assoluto di orrore e di stupidità». ³

E in modo ancora più esplicito anni dopo scriverà: «Se l'orrore nazista viene considerato un destino tedesco, non un destino collettivo, l'uomo di Belsen sarà ridotto a vittima di un conflitto locale. Una sola risposta per un tale crimine: trasformarlo nel crimine di tutti. Condividerlo. Come si condivide l'idea di uguaglianza, di fraternità. Per sopportarlo, per tollerarne l'idea, condividere il crimine.» ⁴ È in *La douleur* che la complessità dei vissuti dei due



La douleur di Emmanuel Finkiel, 2018

nemici nel confronto ravvicinato della loro relazione emerge con forza svelando il significato etico sottostante al racconto. Si incontrano, camminano, pranzano insieme e nello stesso tempo si studiano, cercano di carpire l'un l'altro informazioni preziose, ma intanto rimangono nel loro intimo loro stessi, fedeli a se stessi. Nessuna concessione al nemico, nessuna complicità, nessuna connivenza. L'incontro avviene su un piano che va al di là della contingenza della guerra e dell'occupazione. Quasi una scoperta del mondo e delle ragioni dell'altro.

Anche perché a breve il rapporto di forze si capovolgerà a vantaggio di Marguerite: la guerra sta volgendo a favore degli alleati, è l'agosto del '44, tra poco Parigi tornerà francese.

Nel loro ultimo incontro nel bistrot frequentato da agenti della Gestapo, Marguerite non ha più paura, coglie la paura negli altri. I vinti stanno per diventare vincitori, lei parla liberamente, ma il loro stile non cambia, rimangono nemici in un sotterraneo contatto e rispetto reciproco. Lei dice: «“No. È finita. Fra due giorni, o tre o quattro, Parigi sarà libera”».

La signora al tavolo vicino sente tutto quello che diciamo. [...] La signora grida:

“Ma cosa sta dicendo, questa?”

“Le abbiamo arrestato il marito,” dice Rabier.

“Ah! è così...”

“Sì, è così,” dice Rabier, “è francese”». ⁵

Nel film, a differenza del romanzo, al suono dell'allarme tutti i commensali fuggono in un rifugio, loro rimangono soli, c'è ancora musica e ballano, poi lei lo bacia. Un bacio misterioso, quasi come quello del Prigioniero al Grande Inquisitore.

Il regista, che è anche lo sceneggiatore, forse ha voluto rappresentare con questa immagine intensa ciò a cui le parole della Duras rimandano senza dire, e, come sempre, l'immagine sconcerata e colpisce nel profondo. •

Titolo originale: Hiroshima mon amour

Paese di produzione: Francia, Giappone

Anno: 1959

Regia: Alain Resnais

Sceneggiatura: Marguerite Duras

Fotografia: Sacha Vierny, Michio Takahashi

Musica: Georges Delerue, Giovanni Fusco

Cast: Emmanuelle Riva, Eiji Okada, Stella Dasso, Bernard Fresson

Titolo originale: La douleur

Paese di produzione: Francia, Belgio, Svizzera

Anno: 2018

Regia: Emmanuel Finkiel

Sceneggiatura: Emmanuel Finkiel

Fotografia: Alexis Kavyrchine

Cast: Mélanie Thierry, Benoit Magimel, Benjamin Biolay

¹ M. Duras, *Il dolore*, (tr. it. G. Mariotti), Feltrinelli, Milano 2010, pag.44.

² Ibidem, pag. 44.

³ M. Duras, *Hiroshima mon amour*, (tr. it. P. Denivelle-Serra), Einaudi, Torino 1965, pag.13.

⁴ M. Duras, *Il dolore*, op. cit., pag. 47.

⁵ Ibidem, pag. 97.



Cristina Mantis

L'empatia e non l'odio

Barbara Massimilla

Sono tempi in cui il sentimento dell'odio sta dilagando a livello planetario. Anche l'Europa, per eccellenza continente di una cultura illuminata, è contaminata da politiche che si spingono verso i totalitarismi e la xenofobia. Come donna e come regista quanto ti senti coinvolta nel lottare contro questa realtà che ci sta schiacciando? A cosa dovrebbe mirare il nostro attivismo in questo momento storico?

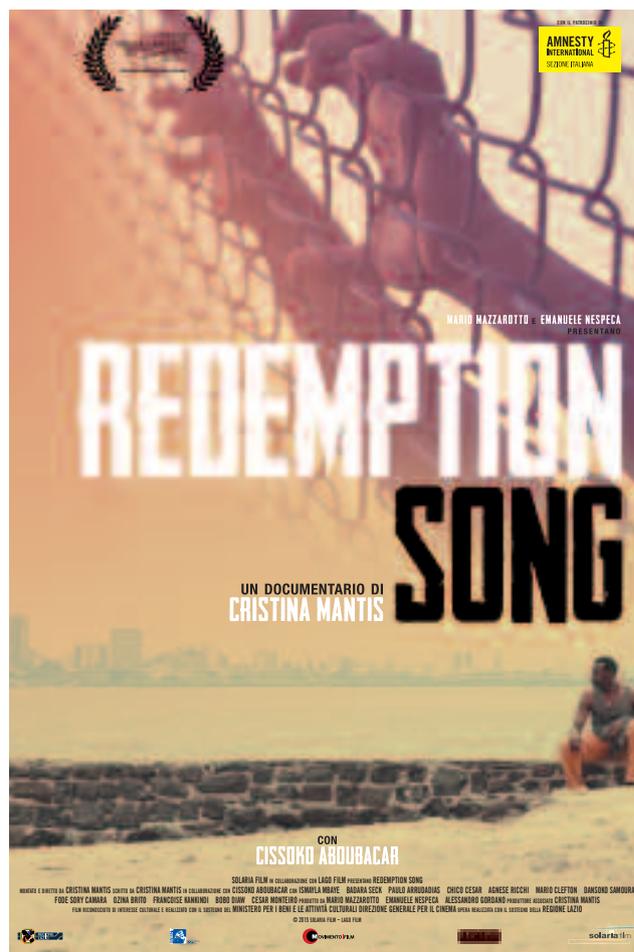
È da diverso tempo che, anche grazie ad alcune discipline orientali abbiamo via via preso coscienza che siamo tutti connessi, nel bene e nel male, che ci piaccia o meno. È ormai chiaro che la follia disumanizzante che imperversa nel mondo ci riguarda tutti e ci sta ammalando. È quindi a ciascuno a suo modo, che è affidato il compito di sanare la dimensione distopica che stiamo vivendo, in cui la politica, a ogni latitudine, è generalmente l'aspetto più deformato e deformante. L'umanità sola può salvare l'umanità. Ma più che a discipline umanistiche, a mio avviso, dovremmo ora far riferimento al rigore di quelle scientifiche e matematiche per alzare quantitativamente la griglia di consapevolezza e resistenza e creare l'esercito necessario a questo particolare tipo di guerra che appare sempre più implacabilmen-

te nitida all'orizzonte. Non lo so se ci vedo chiaro ma, almeno per me, la sola militanza possibile è quella di essere realmente attivi nel proprio quotidiano e nel mio caso consiste nel dedicarmi completamente alla documentazione creativa di filmati che restituiscano altre prospettive possibili. Non so neppure quanto femminile filtri nel mio lavoro, ma di certo la consapevolezza piena che nell'operato "maschile", almeno a livello politico-economico, ci sia da molto tempo qualcosa di prepotentemente guasto, mi aiuta a correggere il tiro e a togliere, almeno dalle immagini, potere alla violenza, per sostituirla con la forza estremamente più profonda e dirimente dell'empatia. Credo molto invece nel potere della preghiera, della meditazione, anche se questo tempo ci parla di nuove scelte, di nuove rinunce, e quindi, a parte i pochi asceti dediti interamente a questo, tutti gli altri dovrebbero dedicare del tempo, ogni giorno, non solo alla risoluzione delle proprie faccende, ma anche a quelle che ci riguardano tutti, collettivamente. Perché davvero il momento storico lo esige ogni giorno di più. Il fatto che l'olocausto sia in corso, non significa in realtà che non sia compiuto. L'Europa ha già tradito i valori su cui si è fondata e senza accorgersene è sulla via dell'annientamento di se stessa.

C'è poco da aggiungere a qualcosa che è sotto gli occhi di tutti, l'unica è chiedersi come sia stato possibile? Come continui a essere possibile che s'incrocino spavalidamente le braccia di fronte a persone che annegano? Come sia possibile che esista una moltitudine di persone che continua a ergere barriere su barriere persino alle persone emigrate che vivono in mezzo a noi? Bisogna operare per sostituire una massa con un'altra massa. Gradatamente, ma senza sosta. Iniziando con lo smettere di cercare sempre le risposte fuori di noi, per una volta si potrebbe cominciare con il dire che, invece, è proprio in questa ostinata resistenza a non voler essere "preda" dei migranti, che si palesa la nostra natura predatoria. Che slatentizza una paura dello straniero di fondo legittima se inquadrata dal punto di vista di chi sa che avrebbe qualcosa da temere; paura che finora però non ha avuto riscontro. A meno di non voler continuare, maldestramente, a far coincidere gli attentati del fondamentalismo islamico con le prove concrete delle minacce temute. Se alle destre europee è bastata questa evidente menzogna per soffiare sulle ceneri dei nazionalismi e riaccendere il fuoco della xenofobia, significa che questa non si era mai estinta, e che con molta probabilità i nostri tanto decantati valori umanitari di uguaglianza e fraternità, avevano ben poco d'autentico. Allora forse questo è il tempo in cui squarciare i veli della più profonda ipocrisia, il tempo di guardare e rimirare ciascuno la natura profonda del proprio DNA, uscendo da pericolose confusioni. E agli antichi razzisti o ai nascenti xenofobi che, forgiati e legittimati dai loro modelli, temono delle rivendicazioni o pensano che sia in corso una sostituzione etnica, bisognerebbe chiedere ed esigere la risposta di additare un solo immigrato che ci abbia succhiato anche un solo litro di petrolio! O domandare di calcolare quanti migranti riescano a farsi un volo nei nostri paesi, per poi confrontarli con il quantitativo di biglietti aerei che acquistiamo noi per le nostre mete turistiche! Abbiamo assunto impropriamente il ruolo di vittime, per assolverci dai vari scempi che stiamo compiendo, ma la sensazione è che abbiamo ingranato una marcia troppo pesante in questa discesa, e che disgraziatamente si sia rotto il freno...

Le tue posizioni sono sempre all'insegna dell'autenticità. Il tuo documentario Redemption Song gronda di poesia per la condizione umana, ma è anche diventato un progetto di sensibilizzazione che ha coinvolto diverse realtà, Istituzioni ed ONG. Con quale spirito hai concepito questa idea a protezione della gente africana e come ti sei trovata a lavorare con le Organizzazioni Non Governative?

L'idea della sensibilizzazione è nata realizzando il documentario, anzi il documentario stesso è nato per parlare e realizzare quel tipo di sensibilizzazione. È nelle immagini che, come sai, parlano con forza del diritto di ciascuno a spostarsi e viaggiare per dove meglio crede, ma anche dei molteplici rischi che ci sono in molti viaggi affrontati per sfuggire a situazioni d'estremo disagio e pericolosità. Il documentario, soprattutto attraverso Aboubacar Cissoko e gli altri protagonisti africani, sollecita a una forma particolare di riscatto, una sorta di *de-colonizzazione dello sguardo*, perché si arrivino a spezzare "le catene mentali" che fanno dell'Occidente la suprema delle ossessioni.



Proprio per il fermento d'attivismo che lo contrassegna, nel febbraio del 2016, ho iniziato a tastare il terreno della sensibilizzazione nelle terre in cui è stato girato. Con il musicista Ismaila Mbaye, abbiamo fatto la prima proiezione pubblica del documentario in Senegal, a Ile de Gorée, proponendo da subito la formula proiezione, dibattito, concerto. A questa sono seguite altre proiezioni a Dakar e nella periferia, dove erano presenti molti giovani, proiezioni-evento davvero tutte impattanti, accomunate da momenti emotivamente molto forti, soprattutto nei seguitissimi dibattiti. A settembre dello stesso anno partimmo con una raccolta fondi che fu presentata al Museo del Cinema di Torino dalla piattaforma Innamorati della Cultura. Ma a causa anche della mia scarsa dimestichezza con il crowdfunding, la raccolta non andò molto bene. Pensai allora di individuare delle associazioni o qualcuno che potesse richiedere un finanziamento che ci consentisse di fare il tour di alcuni paesi dell'Africa francofona subsahariana. E quindi a questo punto è avvenuto l'incontro con le ONG, è stato chiesto un finanziamento e, in attesa che fosse erogato, ho lavorato per più di un anno a tessere relazioni soprattutto in Africa, con giovani africani, con associazioni locali, con attivisti, cercando ogni volta di farmi io stessa ponte fra questi due emisferi del mondo, per differenti motivi entrambi provati da questa dimensione neoliberalista in cui agonizzano le utopie, mentre si riaffacciano nazionalismi e fascismi, che solidarizzano sulla pelle dei migranti.



progetti su progetti, sarebbe credo chiedersi il perché e ridiscutere di meccanismi interni e sanarli.

Come risolveresti allora concretamente la questione migratoria dall’Africa? Quale il tuo orientamento etico a tutela dei diritti umani?

La politica estera europea, che ha questo tra i suoi compiti, dovrebbe a mio avviso, urgentemente occuparsi dell’apparato degli aiuti umanitari, con l’obiettivo di favo-

Durante i preparativi del progetto ho avuto la malaria, non mi è presa benissimo devo dire, ma dopo venti giorni ero di nuovo pronta per iniziare finalmente il tour di sensibilizzazione oramai alle porte.

Ma purtroppo non è andata così. Io quel tour non l’ho mai iniziato. Un progetto che ho ideato, portato avanti per anni, che porta il nome stesso del documentario, *Redemption Song*, preso in prestito dalla canzone di Bob Marley, alla fine l’hanno fatto tutti, anche alcune tra le persone che avevo via via indicato, eccetto me. Non chiedermi il perché, in quanto le spiegazioni che mi sono state date sono state così vaghe, che non saprei riferirle pur volendo. Come disse qualcuno, sarebbe buffo se non fosse tragico. Quindi se mi chiedi come mi sono trovata con alcune persone che lavorano in queste specifiche ONG, non posso dirti di essermi trovata bene, purtroppo. A me che ero guidata da un certo fervore, molte loro azioni parevano deboli, o comunque non in linea con la forza d’impatto che avevo pensato dovesse e potesse avere quel tipo di sensibilizzazione. In ogni caso non credo che questa sia la sede giusta per continuare ad approfondire. Con questa domanda, tocchi un punto molto delicato da affrontare, soprattutto per l’attacco che sta subendo il mondo delle Organizzazioni Non Governative, in cui lavorano, in molti casi, persone realmente motivate. Basti pensare a chi naviga per giorni e spesso si getta in mare per salvare vite umane. Ma proprio per salvaguardare la correttezza di molti cooperanti sarebbe necessario fare dei distinguo. Perché, in molti casi, non significa in tutti. Né che l’intento umanitario sia effettivamente prioritario per tutti, né che molti di coloro che ci lavorano abbiano quella familiarità con i luoghi, necessaria come l’aria per il tipo di lavoro che svolgono.

Parlando in generale e senza riferirmi a nessuno in particolare, credo che l’attacco indiscriminato alle ONG non sia quindi giusto, ma è inutile nascondersi dietro un dito, molte di loro ricevono cospicui finanziamenti, che spesso non vengono impiegati nella maniera dovuta. Non mi riferisco tanto o solo a episodi di corruzione, ma a qualcosa che a mio avviso è ancora più grave, la possibilità cioè che nell’operare di alcune ONG, gli intenti iniziali non vengano poi attuati o non vadano adeguatamente nella direzione delle esigenze delle popolazioni beneficiarie, cosa che oltretutto ha da tempo creato negli africani, e non solo, una certa diffidenza sul discorso degli “aiuti”. Più utile che fare

un rinnovamento a partire dall’approccio iniziale, che dovrebbe smettere di essere caritatevole. Perché la carità è una ruffiana che, come ben sappiamo, genera una dipendenza da cui è poi difficile uscire, oltre a far lievitare inevitabilmente la dimensione della corruzione tanto nei paesi di partenza, come in quelli di arrivo, e contribuendo ad alimentare i conflitti che in Africa forse anche a causa di questo, sono senza fine. Non è di questo che i paesi africani hanno bisogno. Tutt’altro. Non c’è una sola via, ma già basterebbe, a mio avviso, l’attuazione del pensiero di Sankara, che parte dalla necessità prioritaria di giungere all’autosufficienza alimentare anche attraverso la capacità di reinventarsi a livello imprenditoriale, facendo affidamento solo sulle proprie risorse. L’altra faccia della medaglia degli aiuti è il ricatto, la sottomissione. Ed è invece all’affrancamento da tutto questo circolo vizioso che bisogna mirare, a quella “redemption” a cui ho fatto riferimento prima, cantata da Bob Marley, ma anche da molti altri artisti, attivisti e intellettuali odierni, che vedono nella moltiplicazione dei programmi culturali e nella costruzione di moltissime scuole, i mezzi per un cambio di mentalità che doni anche la consapevolezza dei propri diritti e gli strumenti per vederseli rispettati.

L’emancipazione effettiva dalle potenze straniere di molti dei paesi africani ex colonie occidentali, passa però anche da un’effettiva de-colonizzazione, e questa è una farsa se ad esempio in 14 paesi africani la moneta vigente è ancora in Franco CFA! Perché sappiamo bene che chi controlla l’economia, controlla anche la politica. La fine di uomo molto discusso, ma lucidissimo, come Gheddafi, che troppo in avanti era andato nella realizzazione di una banca comune, la dice lunga sulla difficoltà degli stati occidentali a mollare l’osso. Il suo assassinio ha poi avuto le molteplici conseguenze che conosciamo: oltre ad abbattere il muro che per decenni ha ostacolato il fondamentalismo, ha fatto piombare la Libia nel caos. Centinaia sono le tribù che si fanno la guerra, cosa che non lascia sperare in una facile soluzione e che come vediamo ci sta riguardando e ci riguarderà sempre. E siccome sono in gran parte alcuni stati occidentali i responsabili di questa situazione, che vede ora dolorosamente sostare nelle carceri libiche la maggior parte dei migranti, in numero mai così alto dopo l’inutile guerra, mi chiedo che tipo di strategia da quattro soldi sia quella di volerli ignorare in quell’inferno? O ostinarsi a non farli

approdare, quando riescono a evaderne, da una nave che li ha già messi in salvo? O a quale genere di sadismo appartiene il compiacersi nel rimandarli ad affrontare torture di ogni tipo? Prima di dare soluzioni etiche, forse avremo bisogno di ricostruire l'intera dimensione etica.

La risoluzione della questione migratoria resta comunque un fatto complesso, ma di certo, proprio come da noi con la nostra emigrazione, solo migliorando le condizioni dei luoghi di partenza, a livello lavorativo e culturale, avremo meno figli che se ne vanno. I problemi per cui si emigra, sono per larga misura, gli stessi ovunque. Volendo sognare per un momento, mi piace pensare che creare "l'ora di migrazione" per i bambini li porterebbe a familiarizzare nel modo giusto con l'argomento e per gli adulti frequentare approcci multidisciplinari che consentano di vedere le coincidenze tra la nostra imponente migrazione mai conclusa e l'immigrazione attuale, sarebbe credo utilissimo per abbattere inutili atteggiamenti discriminatori. E ci consentirebbe forse di cogliere l'opportunità che invece questa coincidenza rappresenta, la "chance di riconciliazione" di cui mi ha parlato Mike Solomon, un ingegnere richiedente asilo ospite del presidio del Baobab, "quell'occasione per l'occidente di azzerare il suo debito di misfatti proprio con i paesi di provenienza della gran parte dei migranti". Congelare le navi che salvano le persone che migrano, non è certo il modo di chiedere scusa.

D'altro canto una migrazione imponente, e non solo dall'Africa, andrà avanti per i prossimi decenni e bisogna trovare le soluzioni per gestirla al meglio, facendo sì che diventi una risorsa comune. Nell'attesa che si creino i ponti materiali, è importante quanto meno sforzarsi di crearli a livello spirituale, empatico, per il superamento di ogni atteggiamento xenofobo. Oggi la miglior politica, saggia quanto controcorrente, in questo senso, la sta facendo Papa Francesco, che riconosce a chi abita il Sud del mondo, il loro essere sacche di preziosissima umanità da proteggere e preservare, come le più importanti materie prime di questo momento.

Sei una donna del Sud, calabrese, ma mi verrebbe da dire con il grande cuore della Magna Grecia. Quanto queste origini ti hanno influenzato nel tuo modo di sentire e di creare? Forse hai colto nella vita africana qualche nota di risonanza con le tue origini?

Sono nata a Sibari in piena Magna Grecia! Che iniziò la guerra con Crotona perché non voleva restituirle gli esuli! Altri tempi, che in qualche modo hanno forgiato gli antenati, i quali intrattenevano con le genti di altri popoli, traffici molto differenti rispetto a quelli attuali. Non solo guerre e crociate, il Mediterraneo era un mare che univa, in cui c'era più pacifica convivenza che altro, persino tra persone di religioni differenti lo scambio era intuito come motivo di vera ricchezza. Qualcosa del genere resta in gran parte delle Afriche, e non solo per la teranga del Senegal, dove nonostante la presenza a monito della "porta di non ritorno", si sperimenta un senso di gioviale e vitale ospitalità verso chiunque, contrassegnato da questa intelligenza. Sono anche io figlia di un sud, scompigliata da un vento di spe-

ziale libertà che mi ricorda continuamente il suo estremo fascino, tale da rendermi piena di gratitudine verso la vita per avermi fatto questo dono. E lo dico fieramente e in totale sprezzo alle posizioni anti meridionali che hanno echeggiato in vario modo nella mia infanzia, per divenire via via più consapevoli nell'età più adulta, e che mi hanno da sempre portato in difesa di ogni discriminazione. Il sud centra probabilmente con questo mio sentirmi a casa in Africa, e quindi con questo rispetto e adesione profonda che ho anche per chi emigra per qualunque ragione. Ma appartengono al sud anche molte persone che di recente hanno consegnato questo paese a forze politiche che ci hanno sempre disprezzato «*Napalm sull'Aspromonte*», «*Il terrone accettato...con l'accetta*», che ci hanno maledetto per anni, «*Forza Etna*» e che pregano ancora per l'eruzione del Vesuvio, con un rancore immotivato, che nonostante quello che è storicamente accaduto nel rapporto Nord - Sud della nostra penisola, noi non abbiamo mai provato. Per quanto venissimo da politiche estremamente deludenti, che crollando non hanno saputo offrire un'alternativa, questo capitolino del sud in luogo di una potente ribellione, è una fitta al cuore. Proprio questa manipolazione che ci abbindola, rendendoci complici di scelte disumane, è soprattutto qualcosa su cui ragionare, ma in fretta..., attraverso un progetto politico che fronteggi con forza la disperazione di questo status quo, che preservi innanzitutto la nostra identità, la cui perdita costituirebbe "la nostra porta di non ritorno", il peggiore dei misfatti da cui non si potrebbe tornare indietro. •





Elisabetta Di Maggio

La mappa di una nuova umanità

Chiara Bertola

Elisabetta Di Maggio ha composto a terra un fragilissimo pavimento, che è anche una visionaria geografia di terre emerse, di arcipelaghi immaginari, di continenti sul punto di sparire per sempre inghiottiti dal mare.

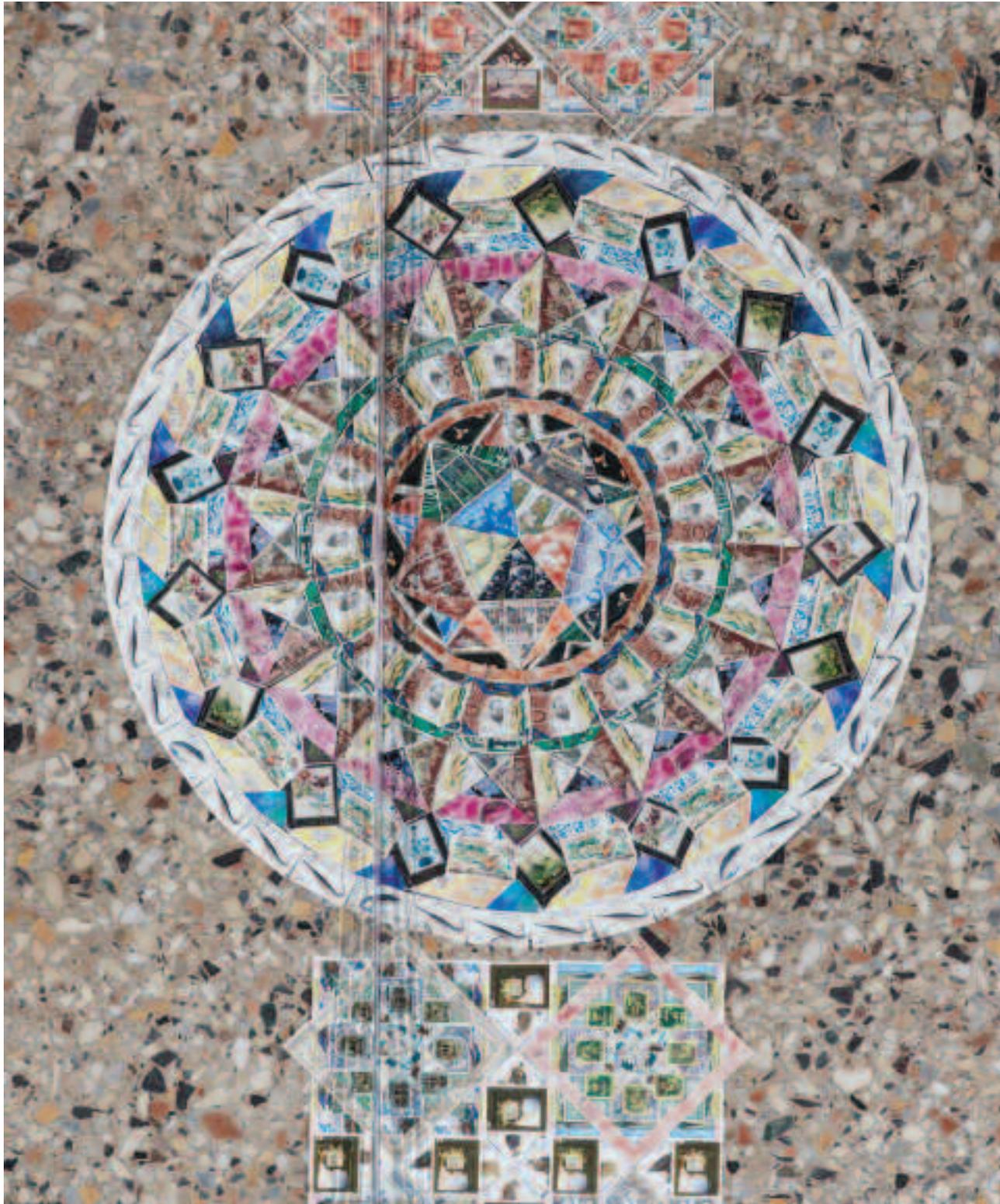
Come in molte sue opere quest'artista ci restituisce un'immagine la cui fragilità e forza risultano perturbanti.

Molti sono gli artisti che si sono confrontati con l'idea di "mappe" nel tentativo di creare nuovi "alfabeti geografici".

Ma per quest'artista ciò che è veramente importante è il tema del tempo al quale con tenacia, disciplina e intelligenza, continua a ritornare. Dietro ogni sua opera ritroviamo sempre quel fiume del tempo che, inesorabile, scorre sotterraneo alla vita. Il tempo è la materia del suo lavoro, che proprio per questo motivo non può che essere fatto a mano, pezzetto per pezzetto, crescendo lentamente come fanno le piante. Fuori dal gigantismo e dalla spettacolarità, entro la misura del limite della propria operosità, fino all'esaurimento dell'energia: quest'artista continua a lavorare in una stanza, instancabile, lasciando impresse nel lavoro le tracce e il ritmo delle lunghe

ore del giorno. Ma ritorniamo al grande pavimento ricreato e disteso a terra nella galleria Stein a Milano – quest'immensa installazione inizialmente pensata per il Fondaco dei Tedeschi di Venezia, per molti anni il palazzo centrale delle poste. È un'opera che ha richiesto un tempo lunghissimo di realizzazione, oltre che precisione e rigore; una durata che in qualche modo contrasta con l'attimo velocissimo in cui l'opera potrebbe distruggersi: risulta infatti composta di un materiale che all'apparenza sembra consistente e resistente ma che è invece fragile e deperibile. L'artista tenendo presenti i disegni dei pavimenti della Basilica di san Marco, ha realizzato un mosaico impiegando, al posto delle tradizionali tessere di vetro o pietra, 100.000 francobolli, uno accanto all'altro, a delineare insospettabili armonie cromatiche. Il risultato è un interminabile e inimmaginabile disegno visionario, che tiene insieme un sapere antichissimo e una riflessione sul concetto di tempo contemporaneo.

A prima vista, sembra di trovarsi di fronte a una composizione musiva bizantina in pasta di vetro colorato. All'interno di



geometriche composizioni cromatiche, risuonano, tra rosoni e quadrati, cornici e rombi, i “familiari” ritmi dei pavimenti di San Marco. Soltanto molto da vicino l’occhio distingue i contorni zigrinati del valore postale, la forma inequivocabile dei francobolli.

Allora, come per un rivolgimento dello sguardo, tutto si dispone e si apre a un altro mondo di significati. Di fatto ogni colore è un simbolo che rappresenta un Paese: nei francobolli gli italiani preferiscono tenere alto il prestigio della propria nazione rappresentandosi con le opere d’arte del passato, gli asiatici con l’immagine dei fiori, gli inglesi con l’effigie della Regina, declinata in diversi colori, come anche tutti i Paesi monarchici dal Belgio, alla Danimarca, alla Spagna; ancora, i giapponesi evocano la cultura contemporanea dei manga, la

Russia predilige i simboli storici dell’Urss – Lenin, i contadini del Realismo Socialista – per poi celebrare la conquista dello spazio negli anni ‘60; la Mongolia propone i funghi, il Nicaragua di nuovo i fiori, come la Cecoslovacchia. Ma sono i capolavori dell’arte di ogni Paese, a prevalere e a restituire più di ogni altro oggetto l’orgoglio dei vari Paesi.

Elisabetta Di Maggio, in questa nuova impresa, non è stata sola nel suo studio. Forse per la prima volta nella sua carriera ha chiesto aiuto, coinvolgendo gli studenti del liceo artistico Marco Polo di Venezia, e con loro ha formato un vero e proprio “cantiere medievale”. Ricordo che quando passavo a trovarli nell’aula dedicata, per vedere come procedeva il lavoro, mi sembrava di entrare in un piccolo e preziosissimo cantiere d’altri tempi o anche di essere finita per sbaglio nella



stanza dell'“undicesimo” personaggio della casa comune sovietica di Ilya Kabakov: quello che collezionava francobolli, che li aveva tutti ordinati per creare una particolare mappa, un disegno utopico di un mondo senza conflitti, forse migliore e più felice... un disegno ideale come antidoto all'oppressione reale.

Ogni volta che entravo in quella stanza, mi colpiva la perfetta suddivisione delle serie dei francobolli nelle cassettiere di plexiglass, in cui erano distinte per Paese e poi per colore: anche soltanto questa disposizione, le tavolozze cromatiche delle cassette di francobolli, le etichette con i nomi dei diversi Paesi di appartenenza, componeva già la spettacolare opera di un'inusuale mappa concettuale. Ma per quest'artista, il solo concetto non è mai sufficiente. L'idea deve passare attraverso il fare del lavoro a mano, e restituire la forma organica del tempo trascorso; deve trovare il senso profondo della fatica impiegata in quella performance silenziosa, che ogni volta lei pratica e con cui si spinge oltre i limiti del proprio corpo. In questa organizzazione rituale viene in mente il sistema performativo di un artista come Roman Opalka, che dal 1965 “semplicemente” ha iniziato a contare da zero all'infinito, dipingendo i numeri del tempo sulla tela grande come la porta del suo studio con un pennello a punta fine, a registrare il suono della sua voce mentre pronuncia i numeri mentre li dipinge, e a scattare una foto alla fine di ogni sessione di lavoro. Un rito che ha contenuto il senso di quell'unica opera che dal 1965 ha occupato tutta la sua vita. Nel suo progetto tutto era pensato esattamente per liberare l'artista dal dover prendere decisioni che riguardavano i dettagli meno importanti dell'esistenza, e per permettergli di concentrarsi sull'essenziale: la raffigurazione del tempo. Il tempo, che unisce l'identità e la differenza, la prossimità e la distanza, costituisce una dimensione essenziale dell'essere.

Si tratta di opere che, attraverso forme e sistemi totalizzanti, riescono a rappresentare l'esistenza, il suo scorrere costituti-

vo, il suo flusso inesorabile. Perché, come dice il più estremo di tutti loro, Tehching Hsieh: «Non importa ciò che faccio ... La vita è un ergastolo. La vita è tempo che passa. La vita è libero pensiero».

Ma ritorniamo all'installazione di Elisabetta Di Maggio e al fatto che tutto il lavoro è stato realizzato a mano, come l'antica arte musiva richiedeva, dentro un tempo lungo tipico di ogni tradizione artigiana. La fatica è soprattutto nel tenere costante l'attenzione e la concentrazione per molte ore consecutive: un'attitudine a cui oggi non siamo più abituati ma che, in realtà, appartiene a ogni vero scienziato e artista, antico o contemporaneo.

I francobolli che l'artista ha utilizzato sono tutti usati, hanno viaggiato e oggi si ricompongono in un'altra geografia, dando luogo alla rete – al net si direbbe oggi – fatta dei frammenti di vita e delle storie veicolate dalle lettere a cui erano attaccati.

Le tessere poi, sono ognuna un oggetto compiuto, un micro-mondo che rappresenta il Paese a cui appartiene, nell'aspetto migliore con cui aveva scelto di “farsi vedere” in giro per il mondo. I disegni di quel pavimento non sono soltanto composizioni cromatiche: in ogni tessera c'è un microcosmo, che insieme agli altri va a formare un cosmo più grande, poi un intero universo. Nessun simbolo è più denso di un francobollo usato: in esso si concentrano le vibrazioni di Paesi lontani, le memorie, le differenze; un francobollo è una porta sull'infinito, si estende, racconta, rappresenta, colora. Mi piace anche pensare a una costellazione formata da tanti mondi e pianeti diversi. Utilizzando il francobollo, Elisabetta Di Maggio fa affiorare alla memoria le modalità della comunicazione precedente Internet, in cui era fondamentale il tempo dell'attesa; fa emergere la vita che ruotava intorno alla “missiva”, al suo viaggio, alla sua destinazione.

Come sempre nella sua opera tutto inganna. I tagli sulla finissima carta velina sembrano fatti al laser, le sue torri di tazzi-



ne di finissima porcellana sembrano di carta, o la piccola e fragile testa sempre di porcellana sembra un calco di gesso. Per questo mosaico di francobolli il rischio era che i disegni formati dalle tessere cartacee sembrassero immagini fotocopiate. Siamo così poco abituati al lavoro fatto a mano, che l'opera di quest'artista, la cui essenza poggia in parte proprio su quel "fare", rischia regolarmente il fraintendimento. Invece, in questa opera, l'antica tecnica musiva ha trasformato il suo statuto di forma durevole di arte decorativa in qualcosa di fragilissimo: un'effimera decorazione fatta di contrappunti di carta. In essa ritroviamo una partitura di centomila storie, a formare un disegno che rievoca la rappresentazione del tempo proposta dal fisico Rovelli nelle sue affascinanti e poetiche lezioni sul tempo e sullo spazio quantistico: per lui il tempo è come un insieme di pezzi diversi di tempi, «è in realtà un complesso vibrare di campi quantistici, un interagire momentaneo di forze».

Come scrive Bianca Tarozzi l'arte di Elisabetta Di Maggio è «un'arte che contiene in sé le leggi della crescita e dello sviluppo, che nasce dall'interno, che non si adegua a domande esterne a sé».

Ma qui, ritorna ancora quell'idea di mappa che ritroviamo declinata in varie modalità e forme e che percorre tutto il suo lavoro. Mappe e circuiti che, come abbiamo detto, non portano da nessuna parte e non descrivono nessuna condizione organica o geografica, ma piuttosto gli intricati circuiti nei quali siamo venuti al mondo e in cui ci troviamo a vivere.

Si fa di nuovo avanti anche il concetto dell'opera come "intruso" come oggetto estraneo introdotto in uno spazio preesistente di cui scompagina gli equilibri, facendo emergere nuove configurazioni di senso: un concetto importante per Betta, secondo cui l'estraneità è anche e soprattutto possibilità di trasformazione. Era estranea quell'edera che inaspettatamente aveva invaso le sale della casa-museo della Querini, nell'ultima mostra *Natura quasi trasparente*, riaprendo e

rimettendo in moto tutte le relazioni spazio temporali all'interno del mondo "congelato" del Museo.

Per l'installazione alla galleria Stein l'artista ha immesso nello spazio qualcosa di estremamente vitale, anche se quasi impercettibile. Ha di nuovo agito sotto pelle, ma con forza tanto da cambiare e stravolgere i valori percettivi dello spazio. Come in tutte le storie d'intrusione, l'opera provoca qualcosa di significativo, un altro movimento ma anche una vita nuova; in questo caso, ha aperto un varco attraverso il quale si è manifestata una dimensione che scuote la relazione temporale e costringe a una rilettura critico-estetica del luogo stesso. Sarà forse l'appena accennato ritmo divisorio in tre navate, che si specchia attraverso i vetri nel soffitto a volte della galleria... sarà la luce che arriva dalle alte e armoniose porte finestre aperte sul giardino... ma lo spazio sembra trasmutarsi in quello sacro di una cattedrale. Per chi vive a Venezia immediata è poi l'immagine dei pavimenti musivi di San Marco visti come attraverso una lente d'acqua che per alcune ore li sommerga. Penso allo spazio fluttuante di una soglia – come ha osservato Walter Benjamin nei suoi *Passages* – che porta in sé una zona di mutamento e di trasformazione. È il carattere di *Atopos*, di luogo instabile che ogni volta sento e scopro nei lavori di quest'artista. *Atopos*: né un luogo preciso, né un non-luogo, bensì un luogo delocalizzato, una situazione spaziale che fa vacillare e slittare qualunque definizione topografica. Mi piace vedere in questo gigantesco intrico e mare di francobolli la mappa di una nuova umanità che si ritrova ricomposta e ordinata dentro l'ordito di un tempo più sereno; una mappa ideale che vorrebbe riparare ciò che la crudeltà dell'uomo e del tempo hanno distrutto. La seguiamo in questo tentativo di opporre allo "sfregio" del tempo e alle rovine, la potenza della bellezza: è, ancora, «La crudeltà fagocitante del tempo ma anche la sua grazia, incurante e proprio per ciò esemplare: simile a quella degli spettacoli naturali».



Gabriele Morrione

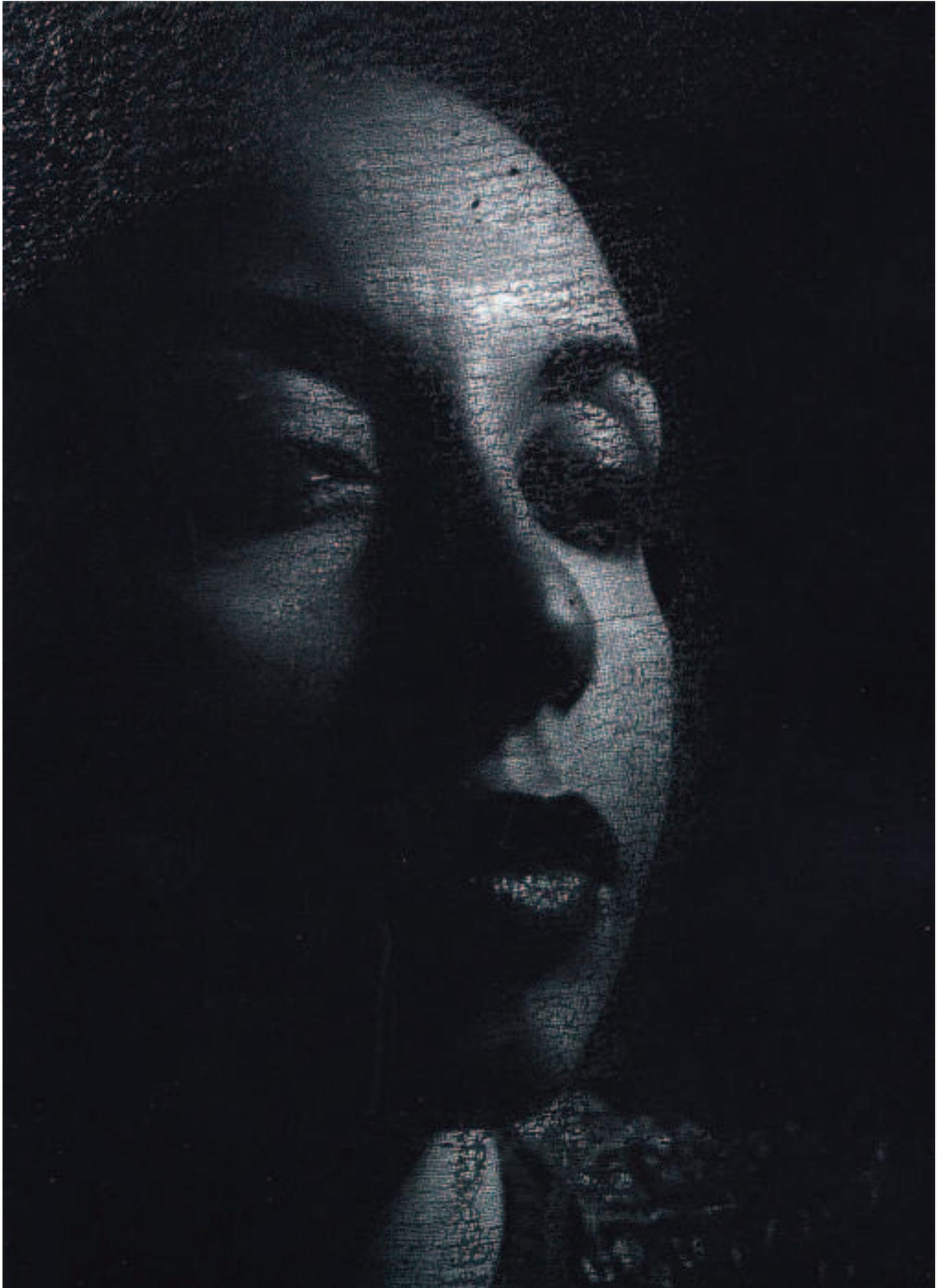
Veli: una fotografia che fa anima

Una ricerca sul mito e il femminile
di Barbara Massimilla

Quando presentammo il libro *Veli* (Ed. Kappa) presso la Biblioteca Nazionale affermai che questa avventura condivisa con il fotografo Gabriele Morrione era stata la mia *analisi fotografica*. Ancora oggi potrei dire che riscoprendo queste immagini rivivo una sensazione di stupore come allora... le fotografie stampate erano sempre lontane da quanto avevamo immaginato, come se celassero qualcosa che riguardava l'incontro con il nostro inconscio e tra i nostri inconsci. Ogni fotografia ci era come sfuggita di mano. Le idee che precedevano le sedute fotografiche venivano puntualmente smentite, complicate e arricchite dall'osservazione delle stampe, che quasi sempre non corrispondevano all'idea iniziale. Per me, tuttavia, è stato com-

movente scoprire che potevo usufruire di uno strumento complementare all'indagine psicoanalitica attraverso la ricerca per immagini sul femminile; come se il mondo interno potesse assumere una forma mitica nelle sembianze del mio volto velato.

Sentivamo che bisognava portare avanti fino in fondo il *discorso delle immagini*, consapevoli che queste emergono da territori disorientanti e imprevedibili. L'emozione era simile al ritrovamento di reperti archeologici sottratti all'oblio del mare. La nostra speranza difensiva ci illudeva che saremmo riusciti a creare una *serie bianca* da contrapporre alla *serie nera* che stava caratterizzando la produzione fotografica. Per *serie nera* intendo quel sottile gioco





espressivo sospeso tra femminile e indifferenziato, là dove l'occhio non può permettersi di allargare la visuale, ma resta soggiogato nel buio germinativo, nel silenzio che oppone il velo... sotto il velo la vita è trattenuta, non si può sapere se tornerà a proliferare o resterà congelata in uno spazio atemporale. Intorno a questo tema forte del femminile: sia dell'indifferenziato, della vertigine di confondersi nell'inorganico e liquefarsi negli umori della terra, sia di un femminile presente e carico di memorie affettive, oscilla il movimento delle immagini dell'artista. Un movimento sull'orlo del divenire e del mancare essendo il velo metafora dell'esistenza, protegge e incoraggia il dischiudersi di un impulso creativo, oppure segna il confine delle fasi iniziali di una distruzione che riassorbe la vita stessa... Personalmente ho vissuto questa esperienza come un'esplorazione nel campo delle origini, ritratto di un'esistenza femminile misteriosa e contraddittoria nel suo indissolubile legame tra corpo/eros e thanatos, e interesse verso forme e analogie dell'anima che derivano dalle mie radici mediterranee.

Immagini sacre, mitiche ed etniche si sono mescolate tra loro e l'intrecciarsi di fantasie involontarie mi ha ricondotto all'appartenenza greco-albanese e al desiderio di rievocare la storia, abbracciando con affetto dentro di me le rappresentazioni simboliche del femminile che nutrono le origini.

Veli va letto come un libro **di Pia De Silvestris**

Veli va letto come un libro dalla prima all'ultima pagina, ma non è una storia perché tutto è fuori dal tempo o, semmai, la storia narrata appartiene a un tempo che non è quello della vita. Il velo, come lo usa l'autore, rinvia subito al mondo materico, alla materia: in questa avvolge o nasconde e allo stesso tempo fa trasparire e conoscere il volto della donna. Un solo volto, una sola donna: il corpo è cancellato, non c'è, ma ci sono tanti veli che continuamente cambiano nella loro materialità e *iniziano* al processo di trasformazione, alla metamorfosi, al farsi e disfarsi della materia. Inizia il viaggio dal volto della donna che sembra offrirsi pulito, nudo, antico, ma il velo, qui reso impercettibile, diventa subito uno schermo che trasferisce il ritratto fotografico su una tela di pittore, dove le emozioni hanno inciso tante linee, quasi crepe, e solo la bocca emerge forse intatta. Questo tipo d'immagine rinvia anche alle statue in legno dell'Africa antica, si riattacca alla tradizione dei Dogon e di coloro che sono chiamati primitivi. Si spalanca la porta sull'immaginario e noi siamo invitati a entrarvi, anche attraverso il gioco di seduzione che il volto della donna esercita via via, secondo il lavoro di bricolage che si scopre pagina dopo pagina.

E il richiamo va ad altro ancora, alle statue delle regine egizie o a certe tele di Munch che si ispirano all'*Urlo*. Via via si snoda un racconto la cui cifra vuole rimanere segreta, ma che in primo luogo ci porta ad assistere a un dispiegarsi e avvolgersi della materia che cambia e si trasforma. La metamorfosi ci fa arrivare allo squarcio che il velo subisce e attraverso cui appare del volto, ora un occhio, ora la bocca, e, dopo, ancora la bocca e ancora gli occhi e nuova-



mente la bocca, in un alternarsi di offerte. Sarà forse la vita che attraverso questo alternarsi si dispiega e fluisce. Ora l'occhio si chiude, ora di nuovo si fa strada per comparire da un angusto pertugio o guardarti tra l'infittirsi del tessuto-velo. Infine è ancora la bocca, al di là dello strappo, che sembra voler sussurrare qualcosa. I tagli, gli squarci dei veli rinviano ad altri tagli, ad altri squarci. Di nuovo il volto si rinchioda prigioniero del velo, la palpebra si abbassa a coprire, quasi chiudere l'occhio ma, dopo, questo ancora ci fissa, diretto, mentre la bocca appare disegnata sul velo, spostata oltre. Il velo diventa fenditura, infine è rete che avvolge e cattura nel gioco della magia. Risuona il richiamo dell'oriente e dell'esotico: il viso è avvolto come da un turbante totale e il velo diventa tenda dietro cui il volto occhieggia allusivo: finalmente libero, forse, se non balenasse il richiamo alle prigioniere del deserto o alle donne di un harem misterioso. Si sa, tuttavia, che le Metamorfosi, partendo da Ovidio, arrivano fino a Kafka e a Beckett e giungono così fino a noi, incapsolandoci. Il velo che ricopre è un nascondimento senza perdere di vista, ma nello stesso tempo c'è un'ammiccamento verso tutte quelle situazioni di scomparsa e di ricomparsa in cui la donna gioca un ruolo centrale. È lei che scompare e ricompare per creare nell'altro quello struggimento che dà origine al pensiero e al simbolo; è lei che, donna o madre, genera il sentimento di esistere. La diversa consistenza e forma dei veli rafforza la fantasia della multiformità del mistero femminile, che racchiude destini immemori e sembra conservare, proteggere, possedere, punire, sedurre. La magia di queste immagini sta proprio nella tensione a rappresentare quell'enigma del femminile che è il grande potenziale della vita rispetto a ogni tradizione, qualcosa che assomiglia alla speranza della verità.

Ri-Velare

di Maria Luisa Algini

Volti di donna, intra-visti. I veli, di materiali diversi, danno vita a un femminile misterioso e multiforme. Il primo velo è un gioco di luce e d'ombra. Visi in chiaro scuro, intensamente sensuali. Sembrano immersi in una concentrazione estrema, in attesa di qualcuno molto distante o già tanto prossimo che solo un velo ne impedisce ancora il contatto. Appena coperti di schiuma leggera. Linee che si perdono o prendono forma. Afrodite che nasce dalla schiuma di un'onda. Il velo è più fitto. La testa pare imprigionata. La luce, dall'alto, la afferra, la strappa via. Quasi una decapitazione. Il velo è bagnato. Un particolare, ciglia, labbro, pelle, vi si attacca. Umido di piacere o di pianto? Il velo è garza, benda. Squarciato qua e là. Gli occhi si vedono, si velano. Lo squarcio è una ferita, una liberazione, una sorpresa. Il velo è fatto di spuma punto materiale soffocante, inquietante. Ma anche da succhiare, con piacere infantile. Quasi una matassa di zucchero filato. Il bagnato del velo estende l'umido di uno sguardo quasi furtivo. Lo squarcio si fa più ampio. Il mistero dell'occhio appare e scompare. Cosa stabilisce il limite tra il visibile e l'invisibile? Il velo è argilla che aderisce, si fa tutt'uno col volto. Bambole orientali. Maschere greche. Cassandra. Fedra. Medea.

Diventa una rete. Che può catturare e nascondere il catturato. Il volto pare un'esca, una preda prigioniera, per attirare qualcuno da oltre lo schermo. E imprigionarlo a sua volta. Il velo riesce infine a rivelare il volto. Per ri-velarlo di nuovo. Con ricami tessuti da mani antiche, memoria di tessiture femminili che attraversano i tempi. Che cosa sarà il femminile? Forse il frutto di un gioco di veli, una costruzione dell'anima e del desiderio?

Gabriele Morrione è nato a Cento (Ferrara) nel 1947. Da molti anni vive a Roma dove si è laureato in architettura ed è poi entrato come architetto nella Direzione Generale del Genio Militare, raggiungendo il grado di colonnello. Per oltre trent'anni ha firmato progetti di ogni genere in tutta Italia e, per dodici anni, ha diretto la rivista tecnica "Edilizia Militare". Come fotografo ha lavorato nel campo dell'arte, dell'architettura e dell'industria, per committenti numerosi e prestigiosi.

Autore di oltre venti volumi di ricerca fotografica, prevalentemente sul ritratto e il nudo femminili, si è dedicato negli ultimi anni alla pubblicazione di una ponderosa opera sulla amata città di Istanbul, dove si fondono le citazioni letterarie di ogni epoca e le sue fotografie, realizzate dal 1973 al 2015. Il libro si intitola "*Istanbul, immagine e memoria della città ottomana*", Campisano Editore, 2016. •





Kraben Rahu di Phutti Phong Aroonpheng, 2018

Festival Venezia e Locarno

Barbara Massimilla

75^a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia

La 75ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia aspira sempre a essere un crogiuolo di creatività e di potenzialità. La Mostra tende a mescolare messaggi diversi affinché siano ascoltati, descritti, compresi,

per cogliere la ricchezza e la complessità del cinema senza stabilire delle gerarchie, delle categorizzazioni.

Il cinema inteso come processo che accade in un preciso momento e contesto storico, ma nel contempo, per essere universale deve anche liberarsi di definizioni limitanti. "Procedere per inclusioni anziché per dogmatiche distinzioni, allargare lo sguardo invece che metterlo soltanto e



Roma di Alfonso Cuarón, 2018

selettivamente a fuoco, spingersi oltre i limiti anziché erigere barriere... Senza rinunciare alla qualità, o meglio senza smettere d'interrogarsi costantemente su che cosa essa sia e dove risieda oggi, in questo presente che ci hanno spiegato non esistere, in un universo che non è più il passato e non è ancora il futuro..." (A.Barbera, *Introduzione*, Catalogo della Mostra, p.18). Un cinema in movimento, in continua trasformazione, e per questo non stigmatizzabile, libero di scegliere forme espressive oltre il tempo e lo spazio, di esprimersi in film che non cessano di interrogarsi e costruire relazioni con la vita.

La vittoria alla Mostra di Roma del messicano Alfonso Cuarón è un inno al mistero dell'amore che trascende spazio, memoria e tempo e prende forma nei ricordi d'infanzia del regista, del rapporto affettivo profondo che lo legava a Cleo, giovane domestica di origine mixteca. Un mescolarsi di destini femminili e queste donne così significative come la figura della madre e Cleo, alla fine del film riusciranno attraverso la loro alleanza a trovare un proprio equilibrio in una condivisione umana empatica, nonostante nel momento storico narrato imperversi un'epoca di confusione e conflitti sul piano sociale e politico.

Premio *Orizzonti* per il miglior film è andato a *Kraben Rahu* del regista thailandese Phutti Phong Aroonpheng. Ambientato nella giungla vicino a un villaggio costiero thailandese, in un tratto di mare dove sono annegati migliaia di rifugiati Rohingya, un pescatore trova impigliato tra i rami immersi nell'acqua il corpo di un uomo





Sibel di Guillaume Giovanetti e Çağla Zencirci, 2018

privo di sensi e ferito. Si prende cura di lui e lo ospita offrendogli la sua amicizia, lo chiama Thongchai, nome di una pop star thailandese. L'uomo non reagisce, è muto, ma si lascia condurre dal pescatore in una nuova vita. Nei suoi occhi attoniti si legge il trauma che ha vissuto. Ma quando il pescatore scompare in mare durante una tempesta, l'uomo Rohingya inizierà una graduale metamorfosi trasformandosi nel pescatore, impossessandosi della sua identità, della sua casa, del suo lavoro e si avvicinerà anche alla ex moglie del pescatore che si era voluta separare dal marito, ma che in seguito era tornata da lui... al riapparire improvviso del pescatore l'uomo Rohingya dovrà nuovamente perdere tutto come nel momento in cui era annegato. Onirico e straziante il film descrive la tragedia di chi fugge da una persecuzione e lascia ogni cosa, sospeso in un vuoto identitario tra il

paese delle origini e quello di accoglienza. Il pescatore lo affilia, lo chiama come il suo cantante preferito, gli insegna tante cose come fosse un suo sosia. Ma non tollererà, una volta riemerso dal mare dopo la tempesta, che Thongchai si sia sostituito a lui e l'abbia fatto per avere una nicchia in cui posare il suo dolore senza nome, per sfuggire alla memoria del trauma che l'ha privato delle parole, per ritrovare una nuova possibile forma di vita... un'operazione simile non può riuscire, l'identità non può essere data in prestito a nessuno. Così si ripeterà la sofferenza e la mancanza di speranza per un futuro che è interdetto, quando il destino di un essere umano è legato all'amara realtà di essere sempre in fuga, privato di una patria, vittima di genocidi e persecuzione. Il commento del regista al suo film: "Corpi di sconosciuti annegano nel mare della Thailandia e vengono sepolti nella



Sibel di Guillaume Giovanetti e Çağla Zencirci, 2018

profondità della terra: sono i corpi dei rifugiati Rohingya, la cui voce rimane inascoltata. Al contrario, questa voce non deve scomparire, né venire dimenticata. Io l'ho registrata perché voglio che continui a esistere, nel mio film”.

71° Locarno Festival

Il 71° Festival di Locarno promotore di un cinema di ricerca, ha puntato come sempre alla sperimentazione con un ricchissimo programma di film realizzati in tutto il mondo. Uno tra i film in concorso molto apprezzato dal pubblico è stato il turco *Sibel* dei registi Guillaume Giovanetti e Çağla Zencirci coppia anche nella vita, autori del loro terzo lungometraggio.

Sibel è la storia di una ragazza di 25 anni che vive con il padre vedovo e una sorella più piccola in un villaggio sperduto di montagna in Turchia, lungo la costa del Mar Nero. *Sibel* è muta ma riesce a comunicare attraverso un linguaggio antico composto di fischi usato in quella regione. Si aggira correndo come una gazzella nei boschi, appena è libera dal lavoro nei campi, a caccia di un fantasmatico lupo, che è oggetto di fantasie e paure

per le donne del villaggio. Il suo modo di muoversi esprime una parte selvaggia e libera così diversa dalla mentalità femminile dei luoghi in cui vive. Il padre ha una particolare tenerezza per lei e tende a difenderla dalle critiche e attacchi di cui *Sibel* è oggetto da parte della gente. Durante una delle sue scorribande, *Sibel* si imbatte in un uomo ferito che fugge, un disertore dell'esercito turco che rifiuta le armi e la guerra. Attraverso di lui la ragazza scopre uno sguardo nuovo, si sente donna. La purezza disarmante del suo volto, tutta concentrata in due occhi immensi, si scioglie nell'abbraccio dell'uomo scoprendo desiderio e passione.

Sibel osa quella libertà che sua sorella si vieta. Infatti, quest'ultima viene manipolata dalla comunità e convinta a chiudersi nella gabbia di un matrimonio combinato. La ribellione di *Sibel*, la rivendicazione del proprio libero arbitrio alla fine persuaderà anche la sorella che far ascoltare la propria voce – anche in forma di fischio – è l'unica via possibile per non rimanere stritolate dai tradizionalismi che soffocano la creatività delle donne. I registi franco-turchi hanno trasmesso in forma di fiaba il messaggio di come sia fondamentale per le donne muoversi liberamente e inseguire i propri sogni e desideri. •



Roma di Alfonso Cuarón, 2018

S-cambiamo il mondo **rassegna: cinema e culture IV^a edizione** **8-9 giugno Museo MAXXI / Roma**

Barbara Massimilla

La rassegna cinematografica *S-Cambiamo il Mondo* IV edizione, a cura di Barbara Massimilla, è organizzata da DUN-Onlus, associazione dedicata alle cure psicologiche ai migranti e ai rifugiati e partner del progetto voluto da Papa Francesco *Chaire Gynai – Benvenuta Donna*. *S-Cambiamo il Mondo* valorizza, attraverso le opere filmiche

prescelte, l'importanza della conoscenza di altri orizzonti culturali e del fenomeno della migrazione come simbolo di contaminazione feconda tra i popoli, perseguendo la via della speranza e della reciproca trasformazione, segnalando l'urgenza della trasmissione intergenerazionale del patrimonio interculturale ai giovani come un'irrinunciabile

eredità valoriale per immaginare e costruire società più "umane", sul rispetto dell'uguaglianza.

La mission dell'arte cinematografica è finalizzata a contrastare le discriminazioni e a valorizzare l'affettività e l'elaborazione psicologica dei vissuti emotivi, suscitati dalla visione delle opere. Il cinema è forma d'arte che comunica

Una notte di 12 anni di Álvaro Brechner, 2018





Un affare di famiglia di Hirokazu Kore'eda, 2018



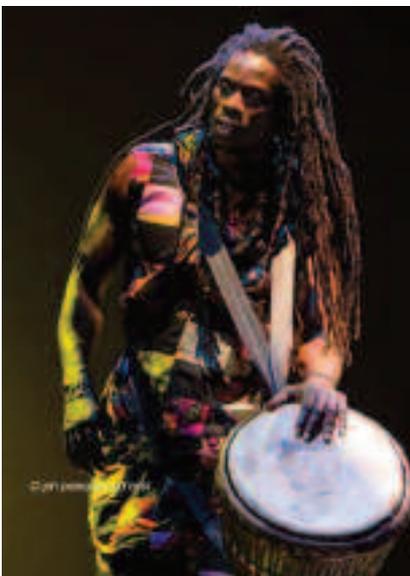
Green Book di Peter Farrelly, 2018



Cafarnao di Nadine Labaki, 2018



Santiago, Italia di Nanni Moretti, 2018



Ismaila Mbaye, musicista, Senegal



Badara Seck, musicista, Senegal

molteplici messaggi, lo sguardo psicologico sull'opera non vuole "interpretare" e razionalizzare, quanto aggiungere punti di vista, risonanze affettive che non intendono saturare le metafore del grande cinema. Vorremmo un cinema non solo che emozioni ma che possa offrire spunti di analisi riguardo al sociale, al valore della coesistenza tra le

culture e i popoli, che sensibilizzi alla bellezza dell'incontro con altri mondi, al piacere di conoscerli e non solo al dovere di rispettare chi viene da altre terre, da altri riti, da altri miti, da altre religioni. *S-Cambiamo il Mondo* è in collaborazione con la rivista Eidos, in attesa dei patrocini di Amnesty International Italia, UNHCR, altri Enti e Istitu-

zioni. Fondazione Migrantes è main sponsor della manifestazione e il progetto è realizzato con i fondi dell'8xmille. La rassegna quest'anno concentrerà nelle due giornate film, un concerto di pianoforte di Elizabeth Sombart, performance di musica africana con Ismaila Mbaye e Badara Seck, di Kalaripayattu un'antica arte marziale indiana con Hariprasad Bonsalay e di Capoeira con Jorge Dos Santos, incontri interdisciplinari con psicoanalisti, personalità del cinema, religiosi, artisti, scrittori, stilisti, esponenti di istituzioni umanitarie. Le sezioni monotematiche raggruppano film recenti e del passato per offrire uno sguardo su culture diverse e una riflessione approfondita sul senso del 'resta-re umani' nel mondo contemporaneo. I temi trattati e i film scelti in programma: diritto al viaggio: *Pane e cioccolata*, *Styx* / adozioni dell'anima: *Roma*, *Un affare di famiglia* / lotta e culture: *Una notte di 12 anni*, *Santiago - Italia* / solidarietà: *Cafarnao*, *Green Book*. Sarà proiettato inoltre il documentario *Gift* girato dalla regista Cristina Mantis durante il laboratorio DUNLab di sartoria creativa. Questa iniziativa è rivolta a



Hariprasad Bonsalay, Kalaripayattu, India



Pane e cioccolata di Franco Brusati, 1974



Styx di Wolfgang Fischer, 2018, Patrocinio di Amnesty International Italia



Jiao Lei, DunLab designer, Cina

donne migranti e rifugiate di diverse nazionalità con l'intento di offrire un'esperienza di gruppo di artigianalità creativa, di ricerca, formazione, inclusione sociale, intercultura, integrazione e di protagonismo del mondo dei migranti. Il laboratorio multietnico dal titolo "Le vie della seta, nuove trame di incontro" vuole riscoprire tessuti e mode di differenti culture al fine di produrre creazioni sartoriali e artistiche e organizzare successivamente una mostra con l'esposizione di oggetti e immagini dell'esperienza condivisa con le donne migranti alla scoperta dell'intreccio tra le diverse trame culturali dello stile e della moda. *La premessa di questa iniziativa nasce in virtù dell'impostazione del modello di cura di DUN, quella di unire e intrecciare di continuo la riflessività e la comprensione psico-*

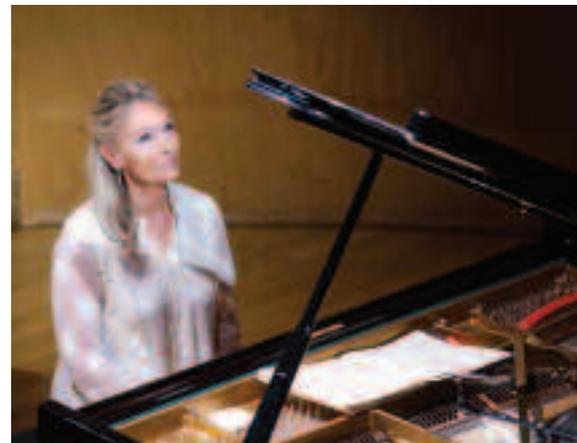
Ruth Duenas, DunLab designer, Perù



logica al gesto creativo. Il progetto del laboratorio, in cui designer artigiani provenienti da diverse regioni del mondo, Asia, Africa, Sud America, mettono in gioco la loro fantasia con i tessuti rappresentativi dei loro paesi di provenienza - più che rimandare a un'esperienza che esponga una cultura alla visione di un'altra con il rischio di fissarla in uno stereotipo o in tipizzazioni esotiche, aspira a offrire l'opportunità di un fare che emerge là dove mondi diversi si incontrano, imparano a conoscersi e a condividere il proprio vissuto. L'impiego di tessuti intende essere espressione flagrante di una traduzione culturale tra sensibilità e modi diversi di percepirsi e mostrarsi.

S-Cambiamo il Mondo promuove l'incontro interculturale a più livelli, attivando emozioni e provocando cambiamenti e trasformazioni positive nel proprio modo di sentire, di pensare e di essere sia attraverso il cinema, altre forme d'arte, gli incontri multidisciplinari, sia attraverso l'esperienza del laboratorio creativo e di ricerca sui tessuti etnici. Donne di diversi paesi prepareranno piatti tradizionali che saranno offerti verso sera. Vi aspettiamo, l'ingresso è libero, accogliamo tutti... •

www.dunonlus.com
www.eidoscinema.it



Elizabeth Sombart, pianista, Francia

Birama Cisse, DunLab designer, Senegal





Chiara Mirabelli

L'amore che salva, appena uscito per Ugo Mursia Editore, è un'opera a più voci coordinata da Paolo Bartolini (analista biografico a orientamento filosofico) e Roberto Mancini (docente di Filosofia teoretica all'Università di Macerata). I due curatori, insieme a colleghi impegnati da molti anni nel campo della cura, della formazione e delle pratiche filosofiche, ci offrono una ricognizione coraggiosa nei territori dell'amore e della salvezza. L'azzardo, necessario e irrimandabile, è quello di rianimare delle parole che sembrano consumate da un uso banale e inavvertito. L'intero volume, che si sviluppa in una polifonia di prospettive e sensibilità differenti, tenta – per riprendere il titolo di uno dei saggi inclusi – di mettere alla prova la pertinenza esistenziale delle parole “amore”, “cura” e “salvezza” in un passaggio storico segnato dagli effetti preoccupanti della divisione, dell'incuria ecologica e della competizione di tutti contro tutti. L'orizzonte del libro è quello, infatti, del bene comune, un orizzonte “politico” in senso alto, capa-

ce di tenere insieme l'urgenza di senso dei singoli con le necessità di un ripensamento profondo delle relazioni umane nella famiglia, nelle istituzioni e nella vita collettiva in genere. Evitando le trappole del sentimentalismo e della scissione tradizionale tra *eros* e *agape*, gli autori del volume scelgono di percorrere una via stretta e produttiva: quella di trattare l'amore come una forza transpersonale e di pensare la salvezza come salute del corpo e dell'anima, e non come rimando astratto a una ricompensa nell'aldilà. Il mondo, la materia, il corpo, l'affettività, la gioia, l'esposizione inevitabile al dolore e il deside-

rio di sopravvivergli, sono sempre presenti in queste pagine che tessono una trama sottile e plurima di rimandi alla vocazione originaria della filosofia, quella di prendersi cura della vita umana nella sua limitatezza e nell'apertura verso l'infinito che la contraddistingue. La cura filosofica unisce impegno e fiducia, e implica il rifiuto consapevole di aderire alle logiche separative degli odierni poteri economici e tecnocratici (la loro, ricorda Bartolini, è per definizione una “conoscenza senza amore”). Né amore, né salvezza possono darsi senza la percezione di un destino comune, senza riconoscerci come un dono ricevuto e, dunque, responsabili verso gli altri di questo amore che chiede di essere accolto, coltivato e comunicato. Non è un caso, del resto, che gli autori coinvolti nel progetto operino da tempo nei territori dell'insegnamento universitario, della formazione umana e dell'analisi filosofica: ciò che li accomuna è il desiderio di far crescere, di accompagnare l'esistenza degli analizzanti, degli studenti e delle persone tutte verso una completa fioritura. L'amore che salva può farlo perché, consapevole delle tenebre che assedia-

no ogni bene, si pensa solo alla luce di un esercizio continuo di trascendimento, processo dialettico che, attraverso il perdono e la misericordia, mira a ricostituire l'intero dell'esperienza umana nonostante le scissioni, i dolori e le incomprensioni che ne segnano il tragitto. Con toni e accenti diversi sentiamo, nella lettura di questo libro, prendere forma l'invito a una vita vera, capace di guardare l'abisso della realtà negli occhi per scorgere quella luce tenue e indistruttibile che, in mezzo a tanto buio, si irradia come una benedizione promettendo un futuro di riconciliazione possibile. Lascio infine la parola agli autori, convinta che le loro frasi possano illustrare un po' della ricchezza che si cela tra queste pagine. *Roberto Mancini*: «Se una qualche salvezza ci riguarda, essa si dà solo agli occhi dell'amore e grazie alla sua tensione creativa di approssimazione, di liberazione e di rigenerazione»; *Paolo Bartolini*: «Filosofia è la Vita che interroga se stessa. Nell'apertura originaria del nostro domandare incontriamo il richiamo dell'amore e della salvezza»; *Massimo Diana*: «Riconoscere gli angeli, e farci angeli nella vita degli altri: ecco cosa significa per me, in una immagine, fare esperienza e testimoniare cosa siano, oggi, “salvezza” e “amore”»; *Romano Madera*: «Come dunque paliare, cioè cercare di ricoprire con un ampio mantello di rimedi e di lenimenti, l'incurabile essenza umana? Qual è la “salute”, e quindi la “salvezza” possibile?»; *Moreno Montanari*: «È proprio riconoscendo la radice sovrapersonale che lo innerva che l'io si capacita di non essere l'unico autore della propria vita e si dispone a realizzare la propria autenticità»; *Fabiola Falappa*: «L'amore, *originariamente*, è l'Uno che abbraccia ogni realtà e la fa essere nel suo valore senza abbandonarla alla vittoria finale del nulla»; *Silvano Tagliagambe*: «Ancora una volta, dunque, è una questione di luce, quella del raggio dell'amore che risplende e fa apparire la realtà, permettendo di vedere nell'altro, nello straniero e nello sconosciuto, l'integrazione dell'io». •

Nietzsche: una via per orientarsi nella psiche

Paolo Bartolini

Nietzsche, il filosofo che spiazza, che costringe il pensiero a uscire dal solco scavato dalle consuetudini rassicuranti. A lui è dedicato il libro dell'analista filosofo Moreno Montanari *Il Tao di Nietzsche* (Mursia, 2018). Montanari ci presenta, in dialogo con la sapienza d'Oriente e con la saggezza delle psicologie del profondo, un'introduzione di rara efficacia alle qualità psicagogiche di questo filosofo spesso citato e altrettanto frainteso. L'autore illustra le risonanze profonde che legano Nietzsche al pensiero trasformativo buddhista e taoista, offrendo al lettore un accesso inedito a tematiche non facili come la volontà di potenza, l'eterno ritorno, il valore del silenzio e della risata. Leggendo le pagine del libro è forte la sensazione di un'evoluzione interna al pensiero dello stesso Montanari. Nietzsche è una presenza continuativa nel suo percorso, un testimone importante che invita a superare il logicismo imperante della nostra cultura ego-centrata, in direzione di una disseminazione creativa. L'interrogarsi filosofico sulla vita è anche, e soprattutto, un disporsi a "divenire ciò che si è", a scoprirsi nelle metamorfosi che si avvicendano nel corso dell'esistenza. La metamorfosi di Montanari lo ha condotto, nel tempo, a maturare un approccio filosofico arricchito profondamente dai contributi della psicoanalisi e della meditazione, un vero e proprio stile di vita che si sostanzia, per lui, nell'esercizio dell'analisi filosofica. Ecco, allora, che il *Tao di Nietzsche* ci offre l'opportunità per pensare con-Nietzsche oltre-Nietzsche. Avvalendosi del contributo di Carl Gustav Jung, Montanari riconosce l'eredità nietzschiana mettendo in tensione luci e ombre di un lascito che, per definizione, va incarnato e messo alla prova della vita. L'opera di Montanari è, in un



certo senso, un segno di gratitudine che si esprime anche come sfida appassionata: quali sono le ombre che Nietzsche non ha intravisto e assunto consapevolmente? Come rimanere fedeli a quel senso di libertà che soffia nei testi del filosofo tedesco, scegliendo la via difficile dell'individuazione al posto dell'imitazione? Il lavoro di Montanari tenta di dare alcune risposte a queste domande, senza mai pretendere di chiudere la partita. Ne esce un libro che restituisce spessore alla figura di Nietzsche, come uomo e come "maestro" inquieto, evitando di scadere nell'apologia, come spesso accade nella letteratura dedicata al filosofo. L'impressione è che Montanari consideri Nietzsche un suo amico, un amico vero che merita la massima sincerità e a cui dobbiamo la riconoscenza di averci fatto conoscere aspetti di noi prima in-

splorati. Ecco perché il dialogo con le filosofie orientali appare, ne *Il Tao di Nietzsche*, sempre in bilico tra intimità ed estraneità. Nietzsche ha aperto nel cuore dell'Europa cristiana uno "scartito" (direbbe Francois Jullien), che ritroviamo ogni qual volta una massima zen, un koan o un discorso del Buddha ci disorienta, alterando le abituali cornici di senso e costringendoci a lasciare gli ormeggi e a sfidare l'impensato. Montanari sa farci comprendere bene, sulla scia di Nietzsche, che la filosofia è viaggio, avventura, spaesamento ricercato nella sua potenza rivelativa. Ma soprattutto, è amore per una verità perennemente in transito, impossibile da possedere. Il lettore può allora avvicinarsi a questo libro con una sola certezza: non vi troverà chi è stato Nietzsche, ma chi, o meglio cosa, può ancora diventare per noi. •

eidos 43

cinema e pregiudizi



EIDOS 2019

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:

Individuale € 20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

Solidale amici di **eidos € 30,00****

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

Sostenitori € 50,00**

*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

****Per iscrizioni 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 la tipologia prescelta.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova 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:
info@eidoscinema.it



S-CAMBIAMO
IL MONDO



DUN - Onlus
PRESENTA

IN COLLABORAZIONE CON

EIDOS
CINEMA PSYCHE E ARTI VISIVE

S-CAMBIAMO IL MONDO

IV EDIZIONE

RASSEGNA: CINEMA E CULTURE
8 E 9 GIUGNO 2019

DUE GIORNI DI CINEMA, INCONTRI, PERFORMANCE, CONCERTI

MUSEO MAXXI
AUDITORIUM

Via Guido Reni, 4A, Roma

Ingresso Libero fino ad esaurimento posti

Progetto realizzato con i fondi dell'8xmille

Si ringrazia

MA XXI

Museo nazionale
delle arti del XXI secolo



www.dunonlus.com



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

ISSN 1124-8713



9 771824 871008