

N° 43 - marzo - giugno 2019 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive

Cinema e pregiudizi



cinema e psyche
13 reasons why

l'intervista
Massimo Popolizio

cult
Il colore viola

arti visive
Shirin Neshat

festival
Le forme del mutualismo
sociale

CINEMENTE

UMANO / DISUMANO

Festival di psicoanalisi e cinema
28 marzo > 7 aprile 2019

INGRESSO LIBERO FINO A ESAURIMENTO POSTI



un progetto ideato e curato da

Società Psicoanalitica Italiana, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Azienda Speciale Palaexpo

Presenta e coordina gli incontri **Fabio Castriota**

Occasione unica per guardare dentro di noi mescolando cinema e psicoanalisi, *Cinemente* trasforma la sala Cinema del Palazzo delle Esposizioni in laboratorio aperto alla discussione e alla comprensione dell'agire umano. La visione di film che affrontano punti focali dell'esperienza, seguita dal dialogo tra psicoanalisti, registi e pubblico, costituisce ormai da otto anni un appuntamento irrinunciabile e salutare, una palestra della consapevolezza. Un barometro che registra periodicamente la nostra relazione con il mondo e che ultimamente ci fa avvertire segnali sempre più allarmanti di disagio: Vuoto morale e indifferenza diffusa a ogni livello della società ci portano quest'anno verso il confine labile e fragile tra comportamento umano e disumano. Il rovesciamento di punti di riferimento rassicuranti ci rende sempre più incapaci di capire le nostre emozioni e sentimenti e, conseguentemente, di sintonizzarci con quelli degli altri. La mancanza di empatia è la radice della disumanità apatica che ci minaccia, e il male, come sapeva Simone Weil, è ciò che trasforma gli uomini in cose. Perlustrando il cinema d'autore, non solo quello drammatico ma anche quello sapientemente comico, abbiamo selezionato storie di rifiuto: immigrati, emarginati, senz'atletto, giovani sbandati, disoccupati, sono gli "scarti" che la nostra società produce, in un vuoto di umanità senza più misericordia o senso della dignità. Una perdita di valore che minaccia anche la nostra identità e integrità psichica, rendendoci estranei a noi stessi, al nostro corpo, alla nostra storia personale e in sostanza alla vita.



giovedì 28 marzo, ore 20.00

L'inhumaine

di Marcel Herblin Franco, 1924, 135', did. in francese e italiano
segue incontro con **Lucio Russo e Maria Assunta Pimpirelli**

In un vertice di marchingegni misteriosi, auto in corsa, fantasie architettoniche si giostra la seduzione fatale di una diva-cantante senza cuore. Film d'arte per eccellenza, ipnotico "assenzio-visivo", summa dei maggiori esponenti dell'avanguardia parigina radunati da uno dei registi più colti e innovativi del suo tempo.



mercoledì 7 aprile, ore 20.00

La cena per farti conoscere

di Pupi Avati, Italia, 2007, 99'
segue incontro con **Manuela Fraire e il regista**

Padre assente e ingombrante, il sorprendente Abatanuono incarna un attore deluso, sfigurato da un disastroso intervento di chirurgia plastica, che trova una svolta al suo caotico mondo affettivo nelle tre figlie. Il maestro emiliano ci regala una nuova commedia brillante e amara.



sabato 6 aprile, ore 20.00

Ultimo tango a Parigi

di Bernardo Bertolucci, Italia, 1972, 129'
segue incontro con **Loredana Micati e Barbara Alberti**

Cinemente rende omaggio al grandemastro che ha indagato con lucidità i percorsi più complessi e profondi del nostro animo. Questo capolavoro, scandaloso per eccellenza, ci riporta al futuro transgressivo dell'epoca, al desiderio di libertà da una solitudine disperata, che neppure l'eros riesce a scongiurare.



enerdì 29 marzo, ore 20.00

La vita oscena

di Renato De Maria, Italia, 2013, 85'
segue incontro con **Gabriella Giustino, il regista, Isabella Ferrari, Gianluca De Marchi**

La vita che un dolore incontentibile rende oscena è quella del giovane Andrea, sbranato dalla perdita dei genitori: la sua animadocile e inadeguata sinette di funzione e silenziosa in una corsa febbrile verso la distruzione. Dal romanzo autobiografico di Aldo Nove, sconvolgente traiettoria esistenziale, tra rifiuto di vivere e disperata ricerca di salvezza.



giovedì 4 aprile, ore 20.00

Che vuoi che sia

di Edoardo Leo, Italia, 2016, 105'
segue incontro con **Ezio Maria Izzo e il regista**

Un ingegnere informatico disoccupato lancia una sfida hard al popolo del web. Nell'epoca dei social e della tirandide influencer, che invade i nostri schermi con scampoli di vite esibite, questa commedia amara pone domande allarmanti sul senso di dignità che la vita autentica reclama.



domenica 7 aprile, ore 18.00

PREMIO SPI - CINEMENTE 5a edizione

Manuel
di Dano Albertini, Italia, 2017, 98'

consegna il premio **Paolo Boccara**, sarà presente il regista. Conclude *Cinemente* l'opera prima della scorsa stagione che una giuria di psicoanalisti ha premiato per la particolare sincretismo con cui riflette sull'esperienza umana. La lotta per reinserirsi nella società porta al giovane protagonista un carico di responsabilità e un traumatico passaggio all'età adulta.



sabato 30 marzo, ore 20.00

Sette opere di misericordia

di Gianluca e Massimiliano De Seno, Italia, Romania, 2011, 103'
segue incontro con **Anna Ferruta e i registi**

La parabola di uno giovane dandestina moldava, costretta al broseggio in ospedale per sopravvivere, e di un anziano, malato e solitario, è scandita dalle sette opere di misericordia, indicate dal Vangelo per il perdono dei peccati. Racconto toccante e crudo di due anime che la miseria ha portato al deserto dei sentimenti.



enerdì 5 aprile, ore 20.00

Io sono Tempesta

di Daniele Luchetti, Italia, 2017, 97'
segue incontro con **Domenico Chianese e il regista**

Uno squallido della finanza, spregiudicato e insensibile, deve scontare una condanna prestando servizio in un centro di accoglienza. Una farsa sociale sul potere di corruzione del denaro, ritratto ironico e spietato di un'umanità qualunquista e ambiziosa, che non prova empatia per nessuno, neppure per se stessa.



domenica 31 marzo, ore 18.00

Sole cuore amore

di Daniele Vicari, Italia, 2016, 113'
segue incontro con **Giuseppe Riefolo e il regista**

Sveglia all'alba, 4 figlie un marito da mantenere, 2 ore di mezzi pubblici romani per raggiungere il lavoro 7 giorni su 7, per 800 euro in nero. I numeri da incubo della vita di Eli, la straordinaria Isabella Ragonese, misurano la brutalità quotidiana degli ultimi tempi di crisi economica, nella coraggiosa denuncia di Vicari.



sabato 6 aprile, ore 17.00

Lo zio di Brooklyn

di Daniele Cipri, Franco Maresco, Italia, 1995, 95'
segue incontro con **Fabrizio Rocchetto e Daniele Cipri**

Artefici di una rivoluzione televisiva geniale e senza precedenti, non solo in Italia, grottesca e cruda visione di un mondo sub-urbano emarginato, Cipri e Maresco portano sul grande schermo il loro universo allucinato: in una Palermo desertificata, repelle di escrementi, amplexi con animali rari mitici, si spiega definitivamente ogni rapporto umano.

Si ringraziano per i film:
Biti Film, Centre National du Cinéma et de l'Image animée-Archives Françaises du Film, Fandango, Koch Media, Lobster Films, Rai Cinema

INGRESSO LIBERO FINO A ESAURIMENTO POSTI

I posti verranno assegnati a partire da un'ora prima dell'inizio di ogni proiezione. Possibilità di prenotare riservato ai soli possessori della membership card. L'ingresso non sarà consentito a evento iniziato.

Palazzo delle Esposizioni 06 39967500
Società Psicoanalitica Italiana 06 8415016
Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale 06 72294501 / 389

Cinema e pregiudizi

a cura di Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

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. Colarusso, D. Di Marzo, F. Fabbri, M. Fazzi, D. Federici, F. Garzillo, A. Giacomo, M. Grifò, A. Lucattini, E. Marchiori, M. Mastrodonardo, A. Michelotti, A. Moroni, L. Pascalino, A. Piccioli Weatherhogg, T. Polisenò, L. Ravaioli, G. Riefolo, S. Schetter, S. Sozzo

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 Salvatore, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Opera di Igor Mitoraj.

sommario marzo / giugno 2019

2 editoriale
Cinema e pregiudizi
di **A. Antonetti e L. Cerqua**

4 cinema e psyche
13 Reasons Why,
Prima Stagione
di **E. Marchiori e A. Moroni**



8 l'intervista
Massimo Popolizio
di **L. Falcolini**

12 cult
La parola ai giurati
di **L. Pascalino**
Il buio oltre la siepe
di **L. Ravaioli**
Il colore viola
di **L. Cerqua**
Stelle sulla terra
di **M. Colarusso**
Philomena
di **A. Piccioli Weatherhogg**

24 nel film
Il pugile del Duce
di **M. Fazzi**
Green Book
di **A. Angelini**
Sofia
di **P. De Silvestris**
Achille Tarallo
di **T. Polisenò**
Diamantino
di **S. Sozzo**

34 approfondimenti
Sarah e Saleem
Due punti di vista
di **C. Dugo**
di **A. Michelotti**

38 l'altro film
Dialogo con
Michela Occhipinti
di **B. Massimilla**

42 arti visive
Shirin Neshat
di **F. Fabbri**
Roberta Kali Agostini
di **A. Lucattini**
Limen
di **F. Fabbri**



50 festival - eventi
Il mutualismo sociale raccontato in uno scatto
di **D. Di Marzo, F. Garzillo, A. Giacomo, M. Mastrodonardo, S. Schetter**
S-cambiamo il mondo
di **B. Massimilla**
Festival dei Due Mondi di Spoleto
di **G. Riefolo**
Cannes film festival 2019
di **M. Grifò**
Le frontiere della psicoanalisi: la noia
di **E. Marchiori**
di **D. Federici**



64 eidos-news
Otto Fenichel, Psicoanalisi, metodo e Storia
di **A. Antonetti**

Cinema e pregiudizi



...è circondato da pensieri cui è stata voce da altri.
Ma di suoi pensieri o idee, non ne ha.

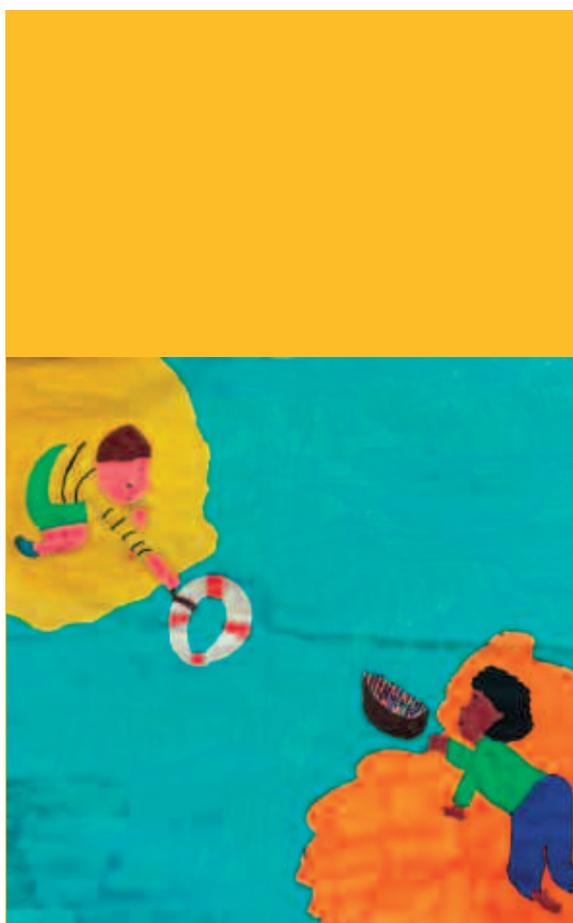
Bion Seminari Romani

**Luisa Cerqua,
Antonella Antonetti**

Il pre - giudizio, in quanto prematuro è sempre il risultato di un'emozionalità scevra da elementi riflessivi: si può sviluppare antipatia e diffidenza verso l'altro sia negando una buona qualità che possiede, sia attribuendogliene una cattiva che non ha.

Lo psicoanalista britannico Roger Money Kirlé ha paragonato i pregiudizi ai virus, che, una volta organizzati, tendono a conservarsi e a diffondersi per contagio. Essi funzionano come meccanismo di difesa fondato sulla proiezione; la tendenza dell'individuo a sbarazzarsi di sentimenti sgradevoli da riconoscere in se stesso, di colpa, di vergogna o di paura, attribuendoli all'altro, gioca un ruolo importante nella formazione del pregiudizio come modo di deformare il pensiero per difendersi dal dispiacere. Così, ad esempio, gli istinti aggressivi sono trasposti sugli stranieri, l'avidità è attribuita agli ebrei, le ansie di passività riposte negli omosessuali.

Il filosofo Cornelius Castoriadis ha definito la nostra epoca come quella "del non pensiero", nella quale prevalgono i pregiudizi e la contraddizione tra individualismo e conformismo, che rimanda al collasso delle componenti identitarie. Chi fa proprio un pregiudizio indossa un pensiero pre - confezionato, si conforma al pensare comune prevalente, rinunciando allo scomodo e faticoso lavoro di sviluppare dei propri criteri di valutazione della realtà, alla capacità di



pensare in modo creativo e originale. L'individuo organizza un nucleo d'identità fittizio, centrato sul consenso, sul bisogno di fusione magmatica gruppale, su aspetti identitari "incollati" e "non integrati".

Fattori esterni, come un ambiente poco corresponsivo, e interni all'individuo, come un'eccessiva invidia e una bassa soglia di tolleranza alla frustrazione, favoriscono lo strutturarsi del pregiudizio e la sua diffusione.

Il mito platonico della caverna mette in luce come possa essere ingannevole attribuire carattere di verità a ciò che si percepisce con i sensi; la verità "apparente" si pone come pregiudiziale fintanto che non se ne colgano gli elementi "accidentali" che determinano l'errore del pregiudizio.

Money Kirle sostiene che l'uomo nasce con l'amore per la verità ma è pronto a liberarsene non appena gli sia d'impaccio: forze inconscie e preconscie vi si oppongono perché spesso la verità è dolorosa. Uscire "dalla caverna", talora è minaccioso poiché implica una revisione e riorganizzazione delle presunte certezze e ciò può esporre al rischio di sentimenti di disorientamento e angosce confusive intollerabili. E allora il pregiudizio "dogmatico", come lo definisce l'autore, sembra utile per proteggere dalla confusione e dall'incertezza e, aggiunge, da impulsi sessuali aggressivi che lo rendono "una bomba da disinnescare".

d'identificazione rassicuranti ai quali aderire in modo pregiudiziale: *slogan*, icone concrete, massime ideologiche, che vanno a riempire il vuoto prima occupato dalla polisemia dell'ordine simbolico.

Il pregiudizio si nutre di "ottusa credulità e fede cieca", scriveva Ferenczi nel 1913; esso garantisce un sentimento di unione ma danneggia il pensiero e squalifica l'alterità, legandosi in questo senso al narcisismo. Il pregiudizio trova terreno fertile nell'ideologia, che congela la capacità di pensiero e la possibilità di rappresentazione dell'inconscio. Le parole, allora, perdono la loro funzione comunicativa e diventano "pietre", che marciano la strada regressiva del narcisismo e dell'onnipotenza.

Dal rischio di tale deriva, Bion ci mette in guardia, nei *Seminari Romani*: "Mentre cerchiamo di elaborare un sistema di pensiero, dobbiamo essere consapevoli che stiamo anche secernendo una specie di calcificazione destinata a far sì che quei pensieri divengano più una prigione che una forza liberatrice... Un sistema di pensieri rischia sempre di diventare una struttura da cui è difficile evadere... ossificata, così calcificata da non lasciare spazio allo sviluppo."

Il cinema, in quanto rappresentazione della realtà, ha colto l'intensificarsi di tale fenomeno, non solo italiano, soprattutto nell'ultimo anno, con pellicole pluripremiate e di successo, che affrontano i vari aspetti del pregiudizio, quello sociale, sessuale e di genere, religioso e di razza.

Proust scriveva: "I paradossi di oggi saranno i pregiudizi di domani": la perdita della dimensione metaforica lascia il campo libero all'istintualità senza pensiero.



Ne *L'avvenire di un'illusione* Freud osserva: "Una ricerca che proceda indisturbata come un monologo non va esente da pericoli. Si cede troppo facilmente alla tentazione di mettere da parte, accantonandoli, pensieri che intendono interromperla e si genera in cambio un senso d'insicurezza che alla fine si vuole superare con una risolutezza eccessiva."

Il dubbio, l'incertezza, le domande, dunque, devono essere espulse perché inquietanti; la mente si svuota di qualsiasi contrasto, si "semplifica", tenuta assieme da oggetti





13 Reasons Why

Prima Stagione

Materiale infiammabile, maneggiare con cautela!
Le ragioni e il disagio dell'adolescenza



Elisabetta Marchiori, Angelo Moroni

13 Reasons Why, la serie televisiva di Netflix creata da Brian Yorkey, tratta dall'omonimo romanzo del 2007 di Jay Asher, è diventata un *cult* tra i *teenagers*, grazie a un forsennato passaparola, e ha provocato "un'onda anomala di consensi e polemiche" (tv.fanpage.it).

La produttrice, la cantante Serena Gomez, mentre già è in cantiere la Seconda Stagione, ha dichiarato che non si sarebbe aspettata "tutto questo scalpore. È stato incredibile e complicato e sono successe una valanga di cose".

Il fatto è che la serie stessa è una vera e propria "valanga" d'impatto emotivo fortissimo, tanto che Netflix, sotto pressione di enti di sorveglianza, associazioni di genitori e di operatori della salute mentale e di vari Paesi del mondo ha imposto, all'inizio di alcuni episodi, "avvertimenti" riguardo la visione dei contenuti e proposto "istruzioni per l'uso". Costruito come un *thriller*, questo *teen drama* è la storia della sedicenne Hannah Baker (Kateherine Langford) e delle ragioni che l'hanno portata a porre fine alla propria vita, registrate in tredici audiocassette, ciascuna destinata a una persona da lei ritenuta in qualche modo responsabile del suo gesto. Lo spettatore le ascolta con Clay Jensen (Dylan Minette), il ragazzo innamorato di Hannah e, quasi condividesse le cuffiette del suo *walkman*, è trascinato con lui nelle vicissitudini emotive profonde, complesse e ambigue che, nello svolgersi degli eventi, travolgono Hannah, i suoi coetanei e gli adulti che stanno intorno a loro.

È un materiale scottante, che costringe a "non voltare lo sguardo" e richiama gli adulti a passare del tempo con i propri ragazzi davanti a uno schermo, per guardare insieme e usare *13 Reason Why* come un mezzo, uno strumento attraverso cui affrontare e discutere questioni che mai come in questi tempi d'inquietudine e di fenomeni come *Blue Whale* si sono fatte tanto pressanti: la depressione e il suicidio nell'adolescenza, con i loro aspetti di emulazione e di sfida "fino all'ultimo respiro", le varie forme di bullismo (il cyberbullismo *in primis*), la violenza sessuale e l'incomunicabilità tra generazioni, la perdita della capacità di "giocare".

Autori, produttori, attori ed esperti professionisti (psicologi e psichiatri) durante i ventinove minuti intitolati *Beyond the Reasons* (oltre i perché), il "contenuto speciale" successivo all'ultima puntata, discutono i temi trattati dalla serie, spiegano le motivazioni delle scelte di copione, di regia e di recitazione, condividono esperienze personali. Ci portano inoltre a conoscenza dell'esistenza del sito *Need help now? www.13reasonwhy.it*, che invita i ragazzi a chiedere aiuto quando ne sentono il bisogno e fornisce le necessarie indicazioni per averlo.

Lo scrittore Jay Asher ribadisce quanto sia "pericoloso" il silenzio, "perché c'è sempre speranza" e il suicidio non dovrebbe mai presentarsi come una possibilità di scelta. Eppure è statisticamente la seconda causa di morte negli adolescenti.

Come adulti che son stati adolescenti, e adolescenti che si preparano a diventare adulti, possiamo rifletterci e identifi-

"Spero che questa serie accenda molti dibattiti e aiuti le persone a capire che le più piccole cose che si fanno o si dicono a qualcuno possono cambiare molto, in meglio o in peggio" (Dylan Minette)

carci nelle contraddittorie dinamiche che animano il mondo esterno e interno dei protagonisti e le loro modalità adolescenziali di "essere nel mondo". Yorkey è riuscito a mettere insieme un cast capace di rappresentare in modo efficace e convincente le movenze relazionali e le caratteristiche di personalità, solo a tratti stereotipate, di un campione rappresentativo di adolescenti di oggi, in "un'onesta rappresentazione della loro esperienza".

Pulsionalità, aggressività, trasgressione, violenza, dipendenze, perversioni, fragilità: questo ampio spettro emotivo e le sue sfumature appaiono sullo schermo, episodio dopo episodio, in tutta la loro seducente e insieme dolorosa epifania.

Questo materiale vivente è ben lavorato dalla regia, soprattutto nella costruzione del rapporto tra Hannah Baker e i suoi compagni di scuola, in particolare Clay, rappresentante di quella freschezza e primitività tra l'infantile e l'adulto, che ci tocca empaticamente da vicino come genitori, educatori, terapeuti.

Avere a che fare, a vario titolo, con adolescenti e preadolescenti implica necessariamente tollerarne l'assoluta, incontrovertibile ambiguità, sia che si tratti di adolescenti "normali", vitali e creativi, sia che si tratti di traumatizzati, tossicomani, depressi, autolesionisti, antisociali.

Possiamo immaginare tale ambiguità come una sorta di luminosità rifrattiva perennemente cangiante, che descrive a trecentosessanta gradi, anche nell'arco di pochi minuti, una gamma di emozioni che virano velocemente da un estremo all'altro, dalla gioia più travolgente all'umore più nero, in una continua oscillazione dall'individuale al grupppale.

In adolescenza, è al gruppo che è affidato il senso di conti-





nuità e coerenza di sé: so chi sono perché mi rifletto negli altri e mi riconosco attraverso gli altri. Esso rispecchia, rifrange, amplifica il fascio d'onda individuale, spesso deformandolo, nascondendolo, rendendolo ancora più inafferrabile, grazie anche ai *social network*.

In questo gioco di luci e ombre, di rispecchiamenti e riflessi anche deformanti, Hannah non è la sola a confondersi e perdersi. Perché non è tanto importante quello che accade, ma come lo si vive, e questo è un nodo focale per comprendere le “ragioni dell'adolescenza” molto ben evidenziato nella storia. Il cervello dell'adolescente non è come quello adulto, il lobo frontale non si è ancora completamente sviluppato: l'adolescente agisce d'impulso, non sa prevedere le conseguenze delle sue azioni, ed è convinto che quello che è ora sarà per sempre.

Così Hannah arriva al suicidio e all'uccisione metaforica del gruppo (e dei suoi aspetti specificamente fallico-maschili), facendo vivere ai coetanei un senso di colpa difficilmente elaborabile, in una sorta di “muoia Sansone e tutti i Filistei”, di fatto agito come una vendetta.

Yorkey descrive il gruppo dei ragazzi in termini “meltzeriani”, tenuto insieme da una sorta di “magnetismo animale” di natura fallica che si evolve lentamente e inesorabilmente, portando il gruppo a diventare un “branco”, che agisce in una dimensione onnipotente, con meccanismi proiettivi primitivi e modalità violente, come difesa dal limite, dalla consapevolezza, dall'assunzione di respons-

abilità e dal dolore che la crescita impone. Si tratta di un magnetismo non “alfabetizzato” né mentalizzato, né tantomeno accolto da adulti significativi, che dovrebbero farsene carico, agendo una funzione di “lobo frontale” vicario. Un “magnetismo” pulsionale che spinge l'adolescente a vivere a tutti i costi una fantasia di eccitazione ed erotizzazione delle relazioni anche a costo di perdere il senso di sé, per esempio attraverso l'uso di sostanze stupefacenti. Si tratta di quella dimensione mentale costantemente sessualizzata che Meltzer (1993), nel descrivere il funzionamento psichico dell'adolescente, definisce come “vita nel *claustrum genitale*”.

I genitori, in *13 Reason Why*, appaiono inconsapevoli, assenti, disinteressati, se non addirittura abusanti; gli insegnanti sono inconsistenti e preoccupati di mantenere il buon nome della scuola piuttosto di prendersi cura dei ragazzi; la figura di Porter, lo psicologo scolastico, si staglia ad esempio di adulto di riferimento assolutamente inadeguato e inaffidabile.

È proprio questa carenza di “funzioni genitoriali”, sembra volerci dire Yorkey, a far sì che il “magnetismo animale” che attraversa il gruppo dei ragazzi, arrivi a travolgere e distruggere, invece che a promuovere il processo di crescita.

Ragazzi lasciati nella loro solitudine, senza alcun modello significativo cui identificarsi, e con cui anche scontrarsi e disidentificarsi, creativamente. Come scrive Ogden (2017) è centrale nella costruzione della mente di un individuo “l'idea

che pensare/sognare la propria esperienza vissuta nel mondo costituisca uno degli strumenti principali, forse lo strumento principale, attraverso cui si apprende dall'esperienza e si conquista la crescita psicologica. Inoltre, l'esperienza vissuta di qualcuno spesso è tanto disturbante da superare la capacità dell'individuo di fare qualcosa psicicamente, in altre parole di pensarla o sognarla. In queste circostanze ci vogliono due persone per pensare o sognare l'esperienza".

L'adolescenza è certamente un'esperienza emotiva complessa e non confortevole, talvolta disturbante, durante la quale la mente del soggetto maggiormente necessita di non essere lasciata sola, la dimensione relazionale è fondamentale per la sua evoluzione.

13 Reason Why fa "arrivare" in tredici episodi l'essenza di quello che è stato scritto in quintali di pagine di letteratura più o meno scientifica, in modo sintetico, diretto, senza retorica. Si tratta di materiale che abbiamo definito vivente, scottante, ma che è anche grezzo, compresso, "zippato", tutto da "decomprimere", "estrarre", pensare, verbalizzare, elaborare. In una parola, infiammabile: da maneggiare con cautela, pazienza e tatto.

È questo forse che spiazza gli adulti, sempre preoccupati che sia "troppo presto" per parlare di "certi argomenti", quando è già "troppo tardi", ma non sanno come farlo, e vorrebbero evitare la fatica.

Ecco un modo, che ha un prezzo, ma lo vale: vedere insieme la serie, per capire - e va bene a qualsiasi età - che non si può essere perfetti, che si possono trovare le parole

per dire, cogliere i "segnali" di disagio, non avere paura: l'omertà e i patti del silenzio possono diventare ostacoli invalicabili e far credere che non esista via d'uscita.

Come dice Brandon Flynn, l'attore che impersona uno dei *bad boys*: "Immagino sia giusto sedersi con la propria mamma e dire "ho tutti questi problemi, e tutto sta succedendo troppo in fretta, sono troppo giovane e non riesco a reggerle!", ma nessuno ha questa consapevolezza".

Ed è proprio così: se utilizziamo una metafora marina, l'adolescente è come un pesce che nuota in acque sabbiose dalle quali emerge quando vuole (se lo vuole) e nelle quali poi s'inabissa nascondendosi in luoghi (mentali e fisici) dove nessuno riuscirà mai a trovarlo.

Occorre conoscere e rispettare tale modo di essere per incontrare l'adolescente là dove si nasconde, perché ha bisogno di essere cercato, e trovato.

Come scrive Winnicott (1971): "Dove vi è una sfida del ragazzo o della ragazza che cresce, vi sia un adulto a raccogliere la sfida. E non sarà necessariamente una cosa gradevole". •

Creata da Brian Yorkey, 2017

Genere: drammatico

Produzione: USA

Cast: Katherine Longford, Dylan Minnette, Brandon Fynn, Cristian Navarro, Alisha Boe

Trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=Es7eC8VvLPo>
Netflix, July Moon Productions.



Intervista a Massimo Popolizio

Un nemico del popolo

Lori Falcolini

Attore, doppiatore e regista, Massimo Popolizio ha messo in scena per il Teatro Argentina di Roma *Un nemico del popolo* un classico, ancora forte e attuale, del drammaturgo e poeta norvegese Henrik Ibsen. Il testo parla di un conflitto politico e morale che coinvolge due fratelli - il dott. Stockmann, medico dello stabilimento termale, e il Sindaco - insieme alla schiera di codardi e opportunisti che abitano il microcosmo in cui il dramma è ambientato. Ogni personaggio sbandiera la sua verità, ripetendola perveracamente o aggiustandola senza pudori. La messa in scena di Popolizio è uno scontro pungente tra due punti di vista, una "ballata" grottesca che culmina nel processo al dott. Stockmann, il nemico del popolo. Popolizio, interprete del dott. Stockmann, è affiancato da una superba Maria Paiato, nelle vesti dello spregiudicato Sindaco. *Un nemico del popolo* ha ottenuto uno straordinario successo di pubblico e critica come la precedente messa in scena di Massimo Popolizio, *Ragazzi di vita*, un affresco spudorato e lirico dell'umanità che popola il romanzo di Pier Paolo Pasolini.

Massimo Popolizio, cosa l'ha attratto nel testo di Ibsen *Un nemico del popolo*?

Quando io metto in scena un lavoro, non so tutto, istintivamente penso delle cose ma non ho un panorama chiaro, ho un obiettivo e soprattutto so cosa non deve essere piuttosto che quello che deve essere. Quello che mi ha attratto di più nel testo di Ibsen era innanzitutto la presenza di due fratelli, poi, che doveva essere un testo abitato da attori sopra i quaranta anni e che ha meno risvolti psicologici degli altri. Fondamentalmente è un brutto testo dal punto di vista drammaturgico e questo mi permetteva di adattarlo e poterlo tagliare senza troppi scrupoli (ride) o sensi di colpa; la traduzione di Luigi Squarzina mi ha permesso inoltre di raccontare il nucleo di cose serie di cui parla Ibsen anche in maniera umoristica.

Mi sembra che *Un nemico del popolo* racconti una storia antica: l'identificazione di un capro espiatorio, un diverso necessario alla coesione della maggioranza.

Il dott. Stockmann non è tanto un diverso, questa è una visione intellettualistica. Stockmann è anche un po' scemo (ride). Se ha un'intelligenza, è quella di scoprire delle cose: ha scoperto l'inquinamento delle terme ma non ha l'intelligenza di sapere come questa cosa possa essere divulgata; procede come un bufalo anche per una sorta di conflittualità con il fratello che, tra i due, è sicuramente quello che ha più potere. Nel testo originale, viene detto che Stockmann lavorava in un posto sperduto delle montagne della Norvegia prima di diventare sanitario dello stabilimento termale; noi abbiamo tagliato questa parte ma rimane il fatto che Stockmann dipende economicamente dal posto che gli è stato trovato dal Sindaco. Una rivalse, quindi, ma come riuscire a dire questa famosa verità? La parola verità nel testo di Ibsen viene detta almeno trenta volte. Se dal punto di vista scientifico Stockmann ha ragione, dal punto di vista della collettività il Sindaco ne ha di più. È meglio far sapere che l'acqua è inquinata o mandare tutti alla rovina? Il testo non dà una risposta, butta in platea questo quesito. Abbiamo diritto tutti quanti alla salute, tutti quanti alla verità e abbiamo diritto tutti quanti alla produzione. Forse queste tre cose nell'occidente non sono più coniugabili. Il grande Ibsen lo aveva detto nel 1860. Questo testo parla di alcuni possibili fallimenti, quello del principio democratico fondamentalmente perché dà ragione alla maggioranza che non sempre - e lo abbiamo visto



Foto di Giuseppe Di Stefano



Il giovane favoloso

alle ultime elezioni-, è costituita da persone consapevoli di cosa sia meglio per il futuro collettivo.

Mi ha colpito il personaggio un po' folle del “traghetto-tore” da una scena all'altra (Martin Chishimba). È l'alter ego del dott. Stockmann?

Politically correct. Il paese in cui si svolge il processo a Stockmann nel testo di Ibsen è un luogo senza nome tra i monti, per noi, un posto sperduto come l'Oklahoma di *Il grinta* dei fratelli Cohen dove tutto è possibile oppure un posto alla *Dogville* di Lars von Trier in cui c'è una piccola comunità dove tutti si conoscono, tutti sanno degli scheletri nell'armadio di ciascuno. Si va avanti grazie ad un compromesso generale finché si rompe l'equilibrio e l'equilibrio viene rotto dalla scoperta dei fanghi inquinati. Se fossimo in una commedia naturalistica o recitata normalmente - non così *over* come abbiamo recitato noi- la presenza di Maria Paiato come Sindaco sarebbe stata anacronistica, invece è giustificata dall'insieme di mostri che vive in questa città e che rappresenta nel micro i difetti del macro. Sono tutti capaci di dire una cosa e poi rimangiarsela, cambiare opinione per interesse, rigirare a loro vantaggio delle possibilità, sanno parlare al pubblico e i loro discorsi piacciono, il pubblico (registrato) acclama il Sindaco. Il povero Stockmann non sa parlare e se la piglia con il popolo. Niente di peggio! Va dritto come un bufalo e chiaramente si dà la zappa sui piedi.

La solitudine è un tema forte in questo testo e riguarda tutti: Stockmann con la sua verità, il Sindaco che non

ha nient'altro che il suo ruolo di protettore della comunità, l'individuo che è solo in una maggioranza che annulla ogni differenza.

Questo testo è molto furbo e ha successo in platea perché fa appello al vissuto di solitudine di ciascuno nella lotta contro le ingiustizie. Chi ascolta sente di essere una minoranza, un buono contro i cattivi, un diverso che deve lottare contro tutti, ma questo è anche un atto di *hubris*. Stockmann dice che resterà solo perché i forti sono soli e questa frase fa molto effetto. Per Ibsen chi lotta per la verità è condannato a essere una minoranza perché appena si forma una maggioranza la verità perde la sua forza. Nello spettacolo, non c'è un giusto e sbagliati. Mi guardo bene dal fare spettacoli in cui dare delle dottrine. Gli spettacoli sono come delle porte aperte in cui ciascuno vede quello che vuole. Non si deve vedere per forza quello che dico io, anche perché io come regista probabilmente ho anche altre idee. Un mio amico è stato contento che alla fine Stockmann abbia “perso”. Lo ha visto come un cattivo. Perché no? Il dott. Stockmann non è per niente cattivo però se viene visto così vuol dire che lo spettacolo sollecita tanti punti di vista.

Anche *Ragazzi di vita* da lei diretto parla di emarginati: i ragazzi di vita ma anche il “narratore” (Lino Guanciale), un Pasolini estraneo a questo mondo eppure emarginato lui stesso. Dal PCI innanzi tutto.

Veramente questo è un testo precedente all'emarginazione. Non è stato toccato nulla del testo di Pasolini che nel libro

ha una visione dall'alto di Roma: racconta i vicoli, la puzza, il sole, il temporale, l'odore dopo la pioggia. Anche il narratore è come una telecamera che fa una *zumata*: guarda la Roma dall'alto e poi scende in picchiata in basso e va a raccontare le varie umanità perché i ragazzi di vita sono tanti. Nonostante ci sia un protagonista, il Riccetto, i protagonisti sono moltiplicati. Sono emarginati ma felici e questa è la differenza con l'oggi. Non sono emarginati e infelici. Marginali ed emarginati ma felici e cantano dalla mattina alla sera come poteva essere in una favela brasiliana di trenta anni fa. È una visione intellettualistica che la povertà sia infelicità. La povertà per Pasolini era felicità perché quel mondo, quelle baracche li rendevano felici. Appena conosceranno – e questo lo diranno i successivi libri di Pasolini – un minimo di consumismo diventeranno violenti e cinici; fino a quel momento non lo erano.



Foto di Giuseppe Di Stefano

La scena quasi vuota della sua messa in scena lascia immaginare il Tevere, le sponde melmose, i tuffi, le case di periferia... è una suggestione legata a una recitazione che privilegia la fisicità degli attori?

C'erano da inventare degli spazi con pochissime cose. Sì, è un fatto di recitazione naturalmente e anche di movimento: movimenti di entrata, uscita, come stavano gli attori nello spazio, i primi, i secondi, i terzi piani, i campi lunghi che sono cose che riguardano certo la recitazione e anche il regista che muove quegli attori in un certo modo per far sembrare quel posto un altro. Poi, fondamentalmente come nel libro, è l'acqua che comanda. C'è il bagno al Tevere, l'acqua sulla scena in cui i ragazzi fanno il bagno. C'è poi un'altra acqua che è il bagno ad Ostia dove vanno dalla prostituta; loro vedono Ostia e siamo noi, il pubblico. La terza acqua è il tuffo nell'Aniene quando muore il ragazzino perché non viene salvato. Le sponde sono i lati a destra e a sinistra dei palchi del teatro e l'acqua è proiettata sulla testa. Io avevo dei problemi da risolvere ben precisi, logistici e di materia. Come rappresenti tre posti con l'acqua? Quella era la cosa principale. È uno spettacolo che è andato molto in giro ma era nato per stare fermo, per usare al massimo il Teatro Argentina di Roma che io conoscevo bene perché ho recitato in due grandi spettacoli di Ronconi, *Quel pasticciaccio di via Merulana* e *I fratelli Karamazov*

in cui il teatro era completamente aperto.

Tra i tanti personaggi filmici che ha interpretato, vorrei chiederle del conte Monaldo Leopardi in *Il giovane favoloso* (regia di Mario Martone) un padre duro ma anche tenero nel suo ritratto.

Sì, è un padre che richiede molto, ma è tenero. Giacomo suscita in Monaldo pena e questo si evince da una piccola cosa nel film: quando Giacomo non riesce a tagliare la carne perché trema, è Monaldo a farlo con un gesto solitamente materno, perché sono le madri a farlo e non certo i padri e poi un padre con quella severità, quel formalismo. C'è qualcosa di veramente profondo che lega padre e figlio per tutta la vita, mai però esplicitato a parole. Questa è la forza di quel tipo di tenerezza, se fosse stata esplicitata a parole sarebbe diventata melensa. È una scelta interpretativa di Mario (Martone) assecondata poi da me.

Parliamo di *Sono tornato* (regia di Luca Miniero), un film che ha avuto molto successo. Com'è entrato nella parte inquietante di un Mussolini terribilmente umano? Non c'è tanto da entrarci. Noi non sappiamo com'era Mussolini in privato. Abbiamo delle lettere; le immagini che abbiamo sono stereotipate perché davanti alla macchi-



Sono tornato, foto di Claudio Iannone

na da presa Mussolini faceva Mussolini. Non avrebbe funzionato se io avessi fatto nel privato un Mussolini retorico, dovevo fare un Mussolini che assomigliava a Mussolini retorico che però aveva anche altre facce. Come sempre succede in un certo cinema italiano, tu puoi studiare quanto ti pare ma sul set tutto cambia: pensavi che ci fosse l'acqua e invece c'è il sole, pensavi di dover camminare in un campo e invece cammini in una strada, pensavi di avere una macchina e invece hai una bicicletta. Il cinema italiano cambia continuamente per fatti fondamentalmente produttivi quindi io avevo chiaro quello che non dovevo fare: una macchietta di Mussolini. Se vuoi fare un cattivo devi prendere le cose sul serio, il problema è quello di assomigliare in modo camaleontico. Poi è vero che assomiglio a Mussolini, avevo fatto prove di trucco lunghissime però alla fine avevo soltanto un piccolo bite ai denti che mi portava la mascella in avanti.

Perché ha scelto di fare l'attore? Cosa la attrae nel teatro?

Io ho veramente ammirazione per quelli che da bambini sapevano già cosa avrebbero fatto. Io non lo sapevo, ho cominciato a recitare a quindici anni in parrocchia e poi in gruppi amatoriali perché volevo andare via da casa mia; se mi avessero detto di fare il cantante io avrei provato a farlo. Eravamo quattro figli, vivevamo in tre in una stanza, volevo essere autonomo e guardare il mondo come era fuori. Questa finestra mi è stata data dal teatro e io l'ho aperta. Quando

studi – io ho fatto l'Accademia - pensi che il teatro sia quello che fai, che vedi intorno a te, pensi di avere un mondo interno da esprimere; non capisci che è un lavoro che tiene conto della sensibilità ma è fondamentalmente un lavoro. Io l'ho capito soltanto andando avanti e sono stato molto fortunato perché, terminata l'Accademia, sono andato subito in serie A. Grazie a Ronconi ho lavorato con tutti i grandi attori viventi e anche quelli che purtroppo non ci sono più, ho capito cos'era quel mondo, mi sono fatto una cultura attraverso loro. Ho avuto tanti – non direi maestri- ma tanti esempi intorno a me di donne, di uomini: la Melato, la Guarnieri, Pani, Orsini, Graziosi, grandi registi... Il teatro è intergenerazionale, passa da chi ha ottanta anni a chi ne ha venti, soltanto contaminando tante cose riesci a capire che cosa è.

È una trasmissione quindi?

Certamente. È un mestiere che si trasmette. Lei può vedere tutte le riprese che vuole, televisive cinematografiche, anche buone riprese, ma ciò che succede dal vivo sul palcoscenico è qualcosa che non è ripetibile, esiste in quel momento con il pubblico, stop. Il teatro è un'arte scritta, come dicevano i grandi, sulla sabbia perché le grandi interpretazioni – di Gassman, di grandi attori- non “passano” attraverso le riprese. Quello che tu hai vissuto in quel momento non esiste più, fa parte della memoria dello spettatore e fa parte della capacità dell'attore di apprendere un mestiere che è fatto di mille segreti come quelli di un grande artigiano. •



La parola ai giurati

La verità oltre il pregiudizio

Livia Pascalino

Riflettendo sui film che hanno trattato il tema del pregiudizio con maggiore efficacia, “La parola ai giurati” di Sidney Lumet, del lontano 1957, si impone alla mente per l’incisività del messaggio e la forza della drammatica esplorazione delle complessità ed ambivalenze dell’animo umano. Il tutto sottolineato dal fatto che il film è in bianco e nero. Si tratta dell’opera prima di un regista allora trentaquattrenne. Dolorosamente, dopo sessant’anni, il film appare straordinariamente attuale in un tempo in cui, nel mondo, si guarda agli immigrati con ostilità, paura e tendenza al respingimento.

Candidato all’Oscar per il miglior regista, miglior film e miglior adattamento cinematografico, ma battuto dal film

“Il ponte sul fiume Kwai” di David Lean, vinse l’Orso d’Oro al Festival di Berlino nel 1958.

La trama del film, tratto dal teledramma di Reginald Rose, sembrerebbe più adatta ad una messa in scena teatrale, svolgendosi interamente in una sola stanza di un Tribunale nella quale sono riuniti 12 giurati per decidere, all’unanimità necessaria, se mandare alla sedia elettrica un giovanissimo immigrato accusato di parricidio.

Sorprendentemente, invece, la mancanza di azione e la monotonia della scenografia costituiscono la potenza del racconto che è la forza della parola affidata ad interpreti di eccezione. Fra tutti emerge il ruolo di Henry Fonda, giurato n.8 (i giurati sono identificati da numeri e non dai loro



nomi) che in un'afosa giornata di New York, da solo, si pone in contrasto con gli altri giurati.

Undici sono convinti della colpevolezza del ragazzo mentre il n.8, nutrendo forti perplessità sulla fondatezza delle prove della colpa, si dichiara innocentista. Tutto ciò scatena un processo tempestoso di liti, opposizioni, contrasti.

La trama del film si snoda nello svelamento progressivo di opinioni, credenze, pregiudizi che tradiscono fragilità e problematiche personali, in un faticoso crescendo pieno di pathos, in cui i giurati, poco alla volta, cambiano idea in una escalation emotiva che porterà tutti a dichiarare il ragazzo innocente.

L'imputato è un immigrato diciottenne, disadattato, che vive nei bassifondi di New York ed appartiene ad una minoranza etnica non definita ed è vittima di tutti i pregiudizi della middle class americana, impaurita dalla diversità e che tende a considerare il ragazzo, a priori, un delinquente.

Emblematiche le parole del giurato n.10 che sembra irriducibile: "Quella gente mente istintivamente! Insomma non dovrei neanche dirvelo. Non sanno cos'è la verità. E credete a me, non hanno un vero movente per uccidere! Nossignore. Si ubriacano! Sono degli ubriaconi! Tutti quanti! E lo sapete! E bang! Qualcuno è a terra, accoltellato. Nessuno vuole criticarli, in fondo, sono fatti così per natura, non so se mi spiego. Sono bestie....Quel ragazzo è un bugiardo, conosco i tipi come quello. Amici, credete a me, sono gente inutile, non ce n'è uno che valga qualcosa."

Per il regista non ha importanza appurare la verità dei fatti, ma scandagliare tutte le miserie umane dettate dalla paura, dall'ignoranza, dai pregiudizi e dalle nevrosi personali - L'eroe del film, il giurato n.8, fa prevalere la ragione, la pietas, la tolleranza, sostenendo che finchè vi è un ragionevole dubbio non si può condannare a morte nessuno e persuade, piano piano, tutti i giurati riuscendo a far emergere le loro contraddizioni e favorendo una presa di coscienza. Oggi potremmo definire tutto il film come una seduta fiume di analisi di gruppo.

Molto interessante è la ripetuta citazione nel film di una partita importante di baseball che si deve svolgere in città e che molti giurati si rammaricano di perdere a causa del prolungarsi della seduta in Tribunale. È un altrove che fa da contrappunto al ben più drammatico match tra i giurati. Sembra rappresentare il miraggio di una vita leggera, lontana dai problemi esistenziali, una specie di droga con la quale gli uomini si anestetizzano per fuggire dalle miserie, dai drammi e dalla fatica del vivere.

E il caldo feroce che impregna l'aula in cui si svolge il dramma, evoca l'idea di un inferno, di un luogo di travaglio, di sofferenza di fronte a scelte inaffrontabili. Vengono in mente le parole accorate di Filumena Marturano di Eduardo: "o calore, o calore" quando descrive la vita nel basso napoletano e la sua famiglia che la spinge alla prostituzione.

Infine, una notazione particolare merita lo spazio in cui si svolge la scena.

Una stanza chiusa, un po' claustrofobica, in cui i personaggi, a ben vedere, sembrano rappresentare istanze interiori ambivalenti e tormentate di un solo uomo, anzi dell'uomo in generale. Non hanno nomi, sono definiti solo da numeri, proprio per sottolineare non la unicità del singolo, ma la universalità e la complessità dell'animo umano. •

Titolo originale: 12 Angry Men

Paese di produzione: USA

Anno: 1957

Regia: Sidney Lumet

Sceneggiatura: Reginald Rose

Fotografia: Boris Kaufman

Musiche: Kenyon Hopkins

Cast: Martin Balsam, Jon Fiedler, Lee J. Cobb, E.G. Marshall, Jack Klugman, Ed Binus, Jack Warden, Henry Fonda, Joseph Sweeney, Ed Begley, George Voskovec, Robert Webber



Il buio oltre la siepe

Nei panni dell'altro: pregiudizi e diversità

Laura Ravaoli

Quasi tutti sono simpatici, Scout, quando finalmente si riesce a capirli.

(Harper Lee, N., 1960 "Il Buio oltre la siepe", Feltrinelli 1962)

In una piccola cittadina dell'Alabama vive una bambina di nome *Scout* che si prepara a festeggiare i suoi sei anni in compagnia del fratello maggiore *Jem* e del nuovo amichetto *Dill*, che soggiorna per le vacanze presso la zia. Sono narrati i giochi estivi, le sfide di coraggio e la maggiore attrattiva è costituita dalla casa dei *Radley*, dove si nasconde *Boo*, un ragazzo con disturbo mentale di cui si riportano aneddoti raccapriccianti, come l'aver conficcato un paio di forbici nella gamba di un familiare senza alcun motivo. I ragazzini gridano impauriti quando, giocando con la ruota, *Scout* finisce proprio in prossimità dell'uscio dei *Radley* e la drammatizzazione infantile sembra rappresentata cinematograficamente dalle grandi mani di *Boo* rese giganti nell'ombra sulla parete della casa, dove hanno osato avvicinarsi. Il padre della protagonista, *Atticus*, un saggio avvocato capace di sintonizzarsi sulle emozioni e sulle aspettative degli altri, ristabilisce l'obiettività della situazione, preoccupandosi che i ragazzini non "tormentino" il vicino e la sua famiglia. Nel film, e nel romanzo omonimo di Harper Lee da cui è tratto, sono affrontate tante questioni che riguardano i passaggi di crescita:

nella protagonista osserviamo la fatica dell'identificazione di genere, ben rappresentata dall'imbarazzo e dal fastidio il primo giorno di scuola nell'indossare il vestitino. Ritroviamo anche la spinta verso il femminile nel dialogo serale con il padre, che le dice di aver custodito per lei la collana di perle della madre prematuramente scomparsa. In un'altra scena, più conflittuale, è la domestica Calpurnia a fare da surrogato materno, insegnando a *Scout* come trattare gli ospiti, con il riguardo di farlo in disparte per ridurre l'impatto dell'umiliazione. Le bugie raccontate da *Dill* ci parlano invece dell'angoscia d'abbandono: "non ce l'ho un padre" dice "ma se non è morto, lo devi avere per forza" insiste *Scout*. Fantasia e diniego sono meccanismi di difesa che permettono al bambino di sopravvivere a una desolazione insopportabile, in quanto ogni bugia infantile è una bugia di necessità. Il romanzo si basa sui ricordi d'infanzia di Nelle Harper Lee: la figura di *Atticus* è modellata sul ricordo paterno e il personaggio dell'amichetto *Dill* si dice ispirato a Truman Capote, amico intimo dell'autrice, che l'ha incoraggiata a mettere per iscritto i suoi racconti infantili e da cui è stato a

sua volta sostenuto nella lunga scrittura di *A sangue freddo* che è forse il primo reportage giornalistico romanizzato. Un altro momento significativo del film è quello in cui *Scout* e *Jem* scoprono un'abilità nascosta del padre: "Ma non lo sapete che vostro padre è il migliore tiratore che abbiamo a *Maycomb*?" dirà un amico accorso insieme con *Atticus* per difenderli dal cane che si avvicina alla casa. Il cane rabbioso sembra simboleggiare l'odio/violenza della società da cui è necessario difendersi con un'aggressività contenuta (la buona mira di *Atticus* che gli permette di finirlo con un solo sparo) e ci interroga sulle differenze tra aggressività e violenza, dove la prima può avere un valore positivo e vitale quanto la pulsione sessuale, ed è più specificamente quella pulsione capace di farci superare le avversità. Ci troviamo in quel profondo Sud degli Stati Uniti, culla del jazz, dove gli 'strani frutti' che canta *Billie Holiday* sono i corpi dei neri appesi dopo il linciaggio, quel luogo illuminato dalle croci incendiate del *Ku Klux Klan* che ha contribuito all'ascesa dell'attuale presidente *Trump*. La violenza de *Il buio oltre la siepe* riguarda, infatti, la vicenda giudiziaria narrata attraverso gli occhi e la voce di *Scout*, e le sue ripercussioni nella comunità: il padre *Atticus* accetta di difendere *Tom Robinson*, afroamericano, accusato di violenza sessuale su una ragazza, *Mayella*

scendo tra la massa di uomini pronta a fare irruzione nella prigione il babbo del compagno di scuola, gli si rivolge direttamente facendolo uscire allo scoperto nella sua individualità, inducendolo così a desistere e allontanarsi, seguito dagli altri. Nel film la voce impertinente e sfacciata della bambina fa intendere che ella miri sapientemente all'imbarazzo e al senso di responsabilità dell'uomo, mentre nel romanzo il tutto sembra avvenire in modo innocente. Tuttavia, temo che il linciaggio sia solo rimandato... *To kill a Mockingbird*, titolo originale del film e del romanzo, ci indica probabilmente come si sono svolti realmente i fatti: non vi è stato alcun tentativo di fuga di Tom, nessun errore di mira degli agenti che lo avevano in custodia, ma è stato ucciso un usignolo, qualcuno che non faceva male a nessuno. È invece davvero scampato il linciaggio mediatico per il valoroso *Boo*, che salva *Scout* e *Jem* dall'aggressione di *Bob Ewell*, uccidendolo, ma che lo sceriffo decide di far passare come incidente. Questo film, pur essendo stato lodato per il suo messaggio contro il razzismo e la discriminazione anche da Barack Obama, ci lascia un sapore amaro in bocca, perché mina la nostra fiducia in un'istituzione che invece di proteggere i propri cittadini li espone a una violenza e un giustizialismo sommario, molto attuale se pensiamo a Giulio Regeni e Stefano Cucchi.



Ewell, figlia di *Bob*, un agricoltore che intendiamo avere problemi di alcolismo e comportamenti violenti. Il processo, a cui assistono anche i ragazzini, smaschera il tentativo di addossare a *Tom* la colpa dei segni delle violenze subite da *Mayella*, inferti dal padre *Bob* accortosi probabilmente dell'interesse della figlia nei confronti di *Tom Robinson*. È proprio in quest'aula del Tribunale che ci accorgiamo dell'importanza dell'entrare in contatto con le diverse verità che, per quanto inconciliabili tra loro, hanno una loro genuinità, magari puramente soggettiva: *Mayella* si era sentita forse davvero ferita da *Tom*, che aveva rifiutato le sue avances, e altrettanto complesso è il maldestro tentativo del padre di risolvere la questione. La giuria condanna *Tom Robinson*, incapace di mettersi nei panni dell'altro, secondo quella calzante definizione che ci dà Ferenczi dell'empatia - spiegata anche da *Atticus* a *Scout* - che funziona come antidoto contro i pregiudizi verso tutto ciò che è sentito "diverso": nel film gli afroamericani, i poveri e i malati mentali, ma anche la propria femminilità. Nell'episodio dello scampato linciaggio i ragazzini intervengono a difesa del padre e *Scout*, ricono-

Dev'essere questo il sapore di quel frutto strano che cresce negli alberi del sud¹.

Titolo originale: To kill a mockingbird

Paese di produzione: USA

Anno: 1962

Regia: Robert Mulligan

Sceneggiatura: Horton Foote

Fotografia: Russel Harlan

Musiche: Elmer Bernstein

Cast: Gregory Peck, Robert Duvall, Mary Badham, Estelle Evans

¹ Holiday, Billie *Strange Fruit* Commodore Records, 1939
« Gli alberi del sud danno uno strano frutto, sangue sulle foglie e sangue sulle radici, un corpo nero dondola nella brezza del sud, strano frutto appeso agli alberi di pioppo.»



Il colore viola

Dal pregiudizio al disumano e ri-torno

Luisa Cerqua

“Sei piena di paura! Sei brutta! sei povera! sei negra! sei una donna!!: tu non sei niente di niente”, sbraita l’inumano Albert detto Mister (Donny Glover), marito e tiranno della docile e operosa Celie (Whoopi Goldberg esordiente), che finalmente con foga liberatoria insorge: “Tutto quello che hai fatto a me sta ricadendo su di te. Io sono povera, sono negra, sono anche brutta, ma buon Dio sono viva: sono viva!!!”. Questo drammatico scontro segna il punto di trasformazione di Celie e di tutti i protagonisti del film *Il colore viola*, epopea a lieto fine, ambientata in una comunità rurale afroamericana della Georgia primi ‘900, regalmente diretto da S. Spielberg (1985). Ribellandosi alla condizione di schiava coniugale, Celie spezzerà la gabbia di rassegnazione passiva, che fin dalla nascita condiziona i personaggi di questa storia, e ritroverà il desiderio di vivere, mutilato dal regime di “sopravvivenza” difensiva imposto dal terrore primordiale di chi ha sofferto la violenza cieca del pregiudizio razziale.

Deus ex machina della palingenesi collettiva è Shug (Margaret Avery), cantante *blues* bellissima, già amante di

Mister, ripudiata dal padre Pastore per insubordinazione filiale. È lei che per prima vede e consola il dolore silente di Celie, per la quale compone e canta la ballata *Miss Celie's blues* ed è ancora lei che, intuendo il pericolo della sua angoscia distruttiva, le ferma *in extremis* la mano esitante tra radere o tagliare la gola al tremendo marito - aguzzino. Quel gesto d’identificazione profonda con gli affetti estremi di un altro essere umano, mette in moto la progressiva trasformazione di tutti i protagonisti di questa vicenda, fino a invertire il senso delle loro esistenze violate, insultate e piene di vergogna.

Vedremo Sofia (Oprah Winfrey), cognata di Celie, ritrovare la dignità di madre che si riscatta nonostante l’umiliazione inflittale da una sterile invidiosa borghesuccia *yankee*; il Pastore aprirsi al dialogo con Shug e lo stupefatto e sconvolto Albert/Mister, riparare le sue colpe. Ogni personaggio di questa storia d’emancipazione, seppur in modi diversi, lotta con il fantasma dell’uomo bianco ‘padrone’ e con gli odiosi pregiudizi razziali subiti, diversamente interiorizzati e inconsciamente ripetuti attraverso l’identifica-



zione con la violenza della ‘razza padrona’. A Celie è affidata la funzione di vestale degli affetti custoditi dalla memoria, rappresentati attraverso il suo dialogo immaginario con Nettie, sorella scomparsa e da lei creduta morta, in conseguenza del vile sotterfugio dell’ingeloso Mister, che da anni ne intercetta e nasconde le missive.

Tra brutalità, abusi e bugie, Celie ha tirato avanti amputando la sua vita emotiva e pulsionale, sopravvivendo senza essere “viva” e sopportando di essere nient’altro che una cosa, un “nessuno” di cui patrigno o Mister possono fare ciò che si vuole. Ha fronteggiato affetti estremi legati al terrore trovando un appiglio: “...nella strategia di sopravvivenza – dove, come osserva Roussillon - il soggetto, per difendersi, si ritira da se stesso per sopravvivere e uccide una parte della propria umanità”. (Roussillon Riv. Psicoanalisi 2018/4 pag. 783).

Il film stigmatizza le contraddizioni del processo emancipativo dei neri americani, conseguito attraverso l’identificazione con i pregiudizi più odiosi dell’uomo bianco, mutuati da chi bianco invece non è e, inconsapevolmente,

attua una sorta di “brutta copia” *black*, nella quale il peggior maschilismo trionfa e le figure femminili sono solo protesi necessarie a sostenere e validare la fragile identità e virilità di maschi bisognosi di antidoti che diano sollievo al senso di castrazione e di non esistenza, anche attraverso il dispotismo su mogli, figlie/i, sorelle o madri. *Il colore viola* è una sconcertante testimonianza del disumano che si nasconde in ciascuno di noi e della brutalità che possiamo infliggere all’altro quando trionfa il *mors tua vita mea*. Maschi padroni, fragili e infelici, vilipendono donne ridotte a fantasmi domestici che continuano ad accudirli, fantasticando sull’amore che non c’è.

Celie rappresenta l’anello finale di una catena trans - generazionale di disumanità perpetrata dall’uomo bianco su chi ha la pelle nera. All’amica che, iniziandola all’amore saffico le schiuderà la prigione esistenziale in cui s’è autoreclusa, svela la propria vita coniugale così: “Di solito faccio finta di non esserci neanche, tanto per lui è la stessa cosa: Mister non mi chiede mai che cosa sento, non mi chiede mai niente di me, mi monta sopra e fa i suoi bisogni” e

quando l'amica sbigottita replica: "... fa i suoi bisogni? Ma come sarebbe? A sentir te sembra che vada di corpo quando fa l'amore!", candidamente risponde: "Beh, a me pare così".

Celie e gli altri afro-americi de *Il colore viola* hanno vissuto l'insulto alla propria umanità e provano la vergogna di chi è stato vilipeso da relazioni disumanizzanti come quelle del *white power*. Un deposito cupo e limaccioso sembra occludere menti che, insieme alle radici identitarie, hanno smarrito il senso d'appartenenza al genere umano. Spielberg non fa distinzioni tra abusanti bianchi, abusanti neri e neri abusati, perchè la brutalità, bianca o nera che sia, nullifica l'umanità di tutti. In questa storia, forse perchè narrata da una donna, sono le donne a restare umane, mentre gli uomini appaiono difensivamente induriti, trasformati a immagine e somiglianza dei propri carnefici *white* e non consapevoli di infliggere a propri simili, con ottusa sadica crudeltà, umiliazioni identiche a quelle da loro stessi patite.

È desolante la coazione a ripetere il trauma invertendo i ruoli, come se l'identificazione con il carnefice potesse cancellare l'oltraggio infliggendolo all'altro. In questa catena maligna, distruttiva e autodistruttiva, sembra che l'identificazione col predatore bianco fornisca l'opportunità di riscatto dal mostruoso patito, impersonando il mostruoso.

L'ambientazione *old Georgia* (dal 1908 al 1937) non toglie nulla all'attualità del destino di Celie, perchè quell'adole-

scente afro, brutta, schiava di ex schiavi, oggetto sessuale da svendere così come le creature che genera, è tuttora presente fra noi.

Il film (2 h, 45'), libero adattamento dell'omonimo romanzo epistolare di Alice Walker, attivista *black* per i diritti delle donne di colore e delle lesbiche, premio *Pulitzer* 1983, *National Book Award* per la narrativa e *best seller* tradotto in venticinque lingue (5 milioni di copie), ebbe undici candidature all'Oscar, ma nessuna statuetta.

Il racconto, oltre ad essere una parabola sull'amore, sull'amicizia e sull'emancipazione socio/sessuale della donna nera, veicola un monito che induce alla riflessione sui rischi connessi alla potenza disumanizzante del pregiudizio razziale, che, bigotto, maschilista o femminile che sia, può sempre esitare in riedizioni imprevedute di *black power* distruttivo, quanto e più di quello subito. •

Titolo originale: *The color purple*

Paese di produzione: USA

Anno: 1985

Regia: Steven Spielberg

Sceneggiatura: Menno Meyjes

Fotografia: Allen Daviau

Musiche: Quincy Jones

Cast: Woppy Golberg, Margaret Avery, Donny Glover,

Oprah Winfrey, Adolf Caesar





Stelle sulla terra

L'alfabeto come nemico:
bambini diversamente pensati



Marta Colarusso

Stelle sulla terra è un film indiano che tratta dei disturbi specifici dell'apprendimento e dei pregiudizi che ruotano attorno ai bambini dislessici, disgrafici e disortografici. Ishann, il piccolo protagonista, inizialmente vive in modo distaccato e inconscio varie difficoltà scolastiche. Apparentemente sembra un alunno disinteressato, burlone e provocatorio, ma questo è il modo con cui si protegge dai problemi che incontra a scuola. L'aspetto difensivo è talmente funzionante che chi sta vicino a lui non pare poter immaginare che esso nasconda difficoltà reali, sofferenza, e paura oltre ad un senso di vergogna e d'incapacità. Il suo essere un bambino intelligente emerge nelle doti artistiche di Ishann, nell'immaginazione, nella capacità di giocare e di affrontare i momenti di buio e di blocco attraverso la creatività. Questo lo porta a sviluppare un mondo fantasioso protettivo, che in alcuni momenti però lo isola e gli impedisce di affrontare realisticamente ciò che avviene. Anche lui, infatti, sembra sorprendersi dei suoi insuccessi, così come rimangono stupefatti genitori e insegnanti che prendono su se stessi i vissuti d'impotenza, di frustrazione e di rabbia. Il padre sceglie la severità di un collegio come soluzione che gli permetta di sfuggire all'immagine offertagli dalla scuola di un figlio "diverso", insufficiente e incapace, preferendo sopportare gli stereotipi che vogliono il bambino indolente e oppositivo, riversando in tal modo sul piccolo tutte le responsabilità dei problemi.

Il bambino, trasferito in collegio, cade in uno stato depressivo: si sente abbandonato e incompreso; s'identifica con il bambino inabile di cui sente parlare, perde la curiosità, l'entusiasmo e lentamente si spegne. Nelle silenziose notti del collegio egli dà sfogo alle lacrime e al dolore. Le difficoltà che il bambino aveva con la scuola non sono che uno dei problemi di Ishann, che si trova ora lontano da casa e con una sofferenza psichica importante. In questa realtà la consolazione è impossibile. L'esperienza più difficile che il bambino vive è l'attacco alla sua mente: l'umiliazione produce in Ishann la vergogna per tutti i suoi prodotti mentali e questo rischia a lungo andare di abbattere ogni slancio vitale, come nelle Isole Salomone dove, per ottenere terre da coltivare, gli abitanti si avvicinano all'albero, "lo insultano con ostinazione, poi lo maledicono e piano piano l'albero alla fine si secca e cade da solo".

Nel film la dislessia è usata come metafora dell'incapacità di leggere le emozioni, di trasformarle in parole e di poterle utilizzare nel dialogo. La commozione, la gioia, il dolore per la separazione rimangono a lungo isolati nei vari personaggi, che non trovano nella loro educazione e cultura il valore della condivisione e dello scambio.

La vicenda sembra precipitata in una tragicità senza uscita, ma, come talvolta accade nella vita, il caso porta una ventata di aria nuova e le cose prendono un'altra piega: il rigido insegnante di disegno lascia la scuola ed è sostituito da uno giovane e intraprendente, Ram, che coglierà il disagio del protagonista, gli consentirà di pensare alle sue difficoltà non come a qualcosa di malato o di cui vergognarsi, ma

... averne cura
è un rimedio che fa passare il dolore.

come a una problematica diffusa. S'interessa al bambino, cerca di capirlo, affronta con tenacia i suoi genitori e i principi educativi dei suoi colleghi. Offre al bambino la possibilità di identificarsi con i grandi personaggi della storia (Leonardo da Vinci e Albert Einstein), che hanno faticato a imparare, perché avevano "l'alfabeto come nemico" e difficoltà a leggere e a scrivere. Ram lancia dunque a Ishaan un salvagente al quale aggrapparsi per mettersi in salvo dal baratro in cui stava precipitando. La fiducia tra i due diventa il cardine attorno al quale ricominciare a vivere, essere curioso e imparare. Il maestro lo supporta e lo incoraggia nell'espressività attraverso le sue doti artistiche. Ram, che è stato anche lui un bambino DSA, ritrova nel suo allievo un se stesso da riparare attraverso la comprensione, la protezione e l'amore; si dedica a lui con costanza e passione e offre a Ishann la possibilità di proiettarsi nel futuro e a immaginare per sé la possibilità di un successo. Questo è un punto critico del film, che se da un lato si fa manifesto dei pregiudizi verso i più diffusi disturbi dell'apprendimento, dall'altro promuove lo stereotipo dell'aiutante che ha bisogno di essere curato. Se questo è vero (come sappiamo), è altrettanto vero che non è necessario aver sofferto della stessa patologia o aver avuto gli stessi problemi delle persone che incontriamo, ma ciò che aiuta è la dimestichezza con le proprie sofferenze, l'abbattimento dei tabù e dei pregiudizi attorno al disagio, oltre alla sensibilità e alla competenza professionale.

Titolo originale: **Taare Zameen Par**

Paese di produzione: India

Anno: 2007

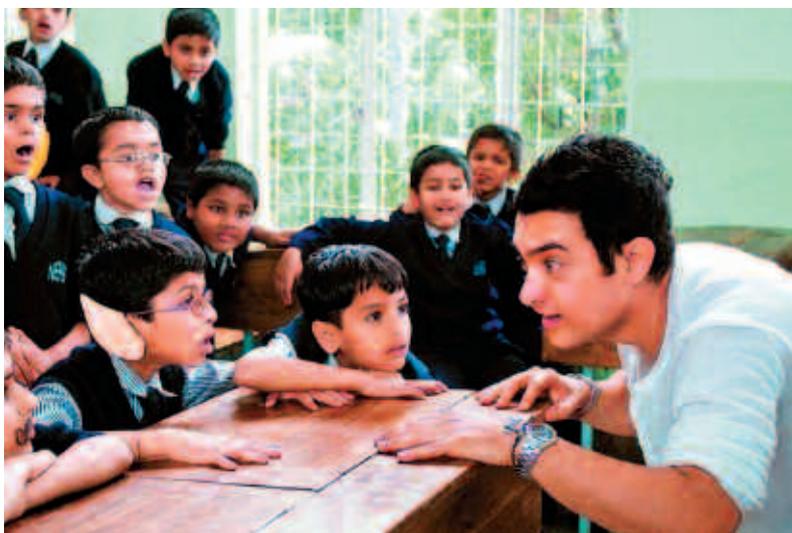
Regia: Aamir Khan

Sceneggiatura: Amole Gupte

Fotografia: M. Sethuraaman

Musiche: Shankar – Ehsaan – Loy

Cast: Darshell Safary, Tisca Chopra, Sachet Engineer, Tanay Chheda, M.K. Raina, Lalita Lajmi





Philomena

Rendere nota la verità, senza cercare vendetta

**Anna Piccioli
Weatherhogg**

Presentato a Venezia undici anni dopo lo splendido *Magdalene* di Peter Mullan (2002), il film di Stephen Frears torna a parlare della reclusione delle ragazze madri e del traffico dei loro bambini perpetuato dalla Chiesa cattolica in Irlanda. Basato sulla storia vera di Philomena Lee, raccolta e pubblicata dal giornalista Martin Sixsmith (*The lost child of Philomena Lee*, 2009), il film racconta l'incontro tra lo stesso Martin e Philomena: una coppia apparentemente incompatibile, che la vita fa incontrare e interagire, con motivazioni diversissime, nel viaggio intrapreso insieme alla ricerca del figlio di lei.

Siamo nel 2002, in Inghilterra. Un silenzio lungo cinquanta anni ha custodito il dolore di Philomena, rimasta incinta da adolescente, ripudiata dalla famiglia e rinchiusa nel convento di Roscrea. Una lunga espiazione della colpa per il figlio avuto fuori dal matrimonio, che le suore avevano dato in adozione.

L'espiazione è impossibile, infinita, perché non riguarda soltanto il carico di vergogna e mortificazione che le è stato

affibbiato come peccato dalla Chiesa e che le condizioni durissime del lavoro nelle lavanderie le impediscono di dimenticare. Riguarda piuttosto l'abisso della colpa che una madre si porta dentro quando un figlio le viene strappato e lei sente di averlo abbandonato.

Così, senza avere mai smesso di pensare a questo figlio di cui non è riuscita a sapere più nulla, cercando di stargli vicino attraverso la preghiera, grazie alla fede che non ha mai perso, Philomena dopo cinquant'anni sente che è tempo di cominciare a rompere il suo silenzio. È il giorno del compleanno del figlio perduto, e senza dramma, con semplicità e con naturalezza, quasi come un frutto giunto a maturazione, il silenzio si apre tra Philomena e sua figlia. Un cerchio ristretto, una zona intima.

Poi, come per caso, il cerchio si allarga. La figlia di Philomena incontra Martin, che ha perso il lavoro e fa fatica a rimettersi in gioco. Gli racconta la storia di sua madre, chiedendogli se è disposto ad aiutarla a scoprire che ne è stato del figlio. L'uomo in un primo momento declina l'of-

ferta con una risposta sprezzante, ma poi accetta di accompagnare Philomena in Irlanda, al convento di Roscrea. Il film comincia dunque come l'avventura, il viaggio della *odd couple*, la strana coppia. Philomena e Martin sembrano, infatti, incarnare ogni tipo di opposti, ma soprattutto quelli di Fede e Ragione, e il loro viaggio alla ricerca della verità tra la contea di Tipperary in Irlanda e Washington negli Stati Uniti sembra un viaggio tra Vecchio e Nuovo Mondo.

Philomena è un piccolo capolavoro sul pregiudizio in tutte le sue forme, dall'ideologico al corporeo, dal sociale all'intrapsichico, dal metafisico all'umano. "A crowd pleaser, with a political bite", l'ha definito il critico del Globe, cioè un'opera capace di raggiungere le folle per l'equilibrio, la facilità con cui la storia viene narrata, e dotata di mordente: un "morso" politico, capace di mettere in moto le coscienze e di far pensare, evitando sia il melodramma sia l'ideologia. Un film che accosta il trattamento crudele riservato alle ragazze madri nell'Irlanda rurale degli anni cinquanta a quello riservato agli omosessuali ammalati di AIDS negli Stati Uniti di qualche decade dopo.

Steve Coogan (nel triplice ruolo di co-sceneggiatore, produttore e attore protagonista) dà corpo e vita più che convincenti al personaggio di Martin, intellettuale di razza Oxford, ex corrispondente da Mosca e da Washington per la BBC, ora depresso per essere stato recentemente silurato dall'*establishment* di Blair a causa di un'*e-mail* male interpretata. Autoironico, disincantato, forse un po' cinico per le recenti ferite narcisistiche, Martin vorrebbe mettersi a scrivere un libro sulla storia russa, ma accetta invece contro voglia di scrivere per un giornale di "storie di vita vissuta". Con malcelata puzza sotto il naso, accetta di occuparsi del caso di Philomena Lee, vecchia infermiera irlandese con la borsetta piena di caramelle, gentile e priva di malizia, devota e non sofisticata, magistralmente interpretata da Judi Dench.

I due personaggi non potrebbero essere più diversi di così, e i due splendidi attori non potrebbero incarnare meglio la differenza e la distanza di mondi di appartenenza, di culture, di temperamenti, di sesso e di età. Steve Coogan suda e sbuffa mentre fa *jogging* su prescrizione del dottore per combattere la depressione; il volto bruno aperto, espressivo, che non risparmia il suo *humour* spietato, che non trattiene lo spirito critico. Judi Dench, qui personaggio antitetico all'iconica "M" da lei impersonata nella saga di James Bond, con una messa in piega bonaria, fatta in casa, il volto solcato da piccole rughe espressive, fitte attorno alla bocca e dai piccoli occhi azzurri e taglienti, come chi molto ha trattenuto. Apparentemente una pia donna, facile agli entusiasmi per le piccole cose, come i romanzetti rosa che racconta a Martin in ogni dettaglio, le magnifiche *omelettes* incluse nel prezzo dell'*hotel*, il bel giovanotto messicano che le prepara e le serve al *buffet*. In realtà, come Frears ha detto della vera Philomena, "una donna magnifica, priva di autocommiserazione", dotata d'incrollabile fede, anacronistica gentilezza e spirito compassionevole, che non ha mai confuso Dio con chi ha la pretesa di rappresentarlo.

Quando i due si recano al convento, le suore sono generose di tè e pan dolce, ma non di notizie. Dicono che tutti i documenti sono stati distrutti in un grande incendio, ma

guarda caso, l'unico documento superstite è il contratto firmato da Philomena per cedere ogni diritto sul suo bambino. Mentre cerca di smaltire la frustrazione nel vicino pub, Martin scopre che l'incendio era stato in realtà un grande falò appiccato per far sparire la verità sulle adozioni: bambini pagati profumatamente da ricche famiglie cattoliche americane. Grazie ai contatti di Martin a Washington, Philomena riuscirà a ritrovare le tracce di Anthony, troppo tardi per poterlo riabbracciare. Verrà a sapere che, ribattezzato Michel Hess dai genitori adottivi, era divenuto avvocato di successo nello staff di Ronald Reagan. Verrà a sapere anche, senza stupirsi, della sua omosessualità, dell'amore per il compagno Peter Nilsson, della morte per AIDS, avvenuta nel 1995. In uno straziante alternarsi di disperazione e rinnovata speranza, che Martin e Philomena fanno quasi a turno a rilanciare, la ricerca di notizie continua, fino al colloquio con Peter. Grazie alla sua testimonianza, l'incontro mancato tra madre e figlio si trasforma a poco a poco in un vero ritrovamento, nella possibilità del "ricordare". La memoria del cuore, con la testimonianza del reciproco essersi cercati, pensati, desiderati, li ha sempre tenuti vicini, aldilà dello spazio e del tempo. Ed è proprio nel convento di Roscrea, come rivela Peter, nella Contea di Tipperary, che Anthony/Michael ha chiesto di essere sepolto: proprio lì dove - come sua madre - era tornato a cercare ciò da cui era stato strappato via. Nel silenzio e nell'omertà dei responsabili.

L'ultima scena riporta Philomena e Martin a Roscrea, al confronto definitivo con le autorità dell'istituto religioso. Che cosa mai potrà risarcire il danno perpetrato dalle suore in nome della Chiesa nei confronti di Philomena e di tante altre donne nella sua condizione? Niente, nessuno, come ben sa Philomena. Bisogna accettare ciò che è stato. Allora, senza rinunciare alle proprie idee e alla propria coerenza, si diventa liberi di accordare o meno il proprio perdono, liberi di rendere nota la verità senza cercare vendetta. Una lezione che, nel loro scontro finale, l'anziana infermiera può dare al giornalista oxfordiano senza salire in cattedra e senza alzare la voce neppure di un semitono. Senza accentuare il *pathos*, anzi, puntando sul levare, come riesce a fare Judi Dench nella sua interpretazione misuratissima. Siamo in inverno, i prati attorno al convento sono ghiacciati. Martin depone una piccola statua del Sacro Cuore sulla tomba di Michael. Philomena, accanto a lui, sorride.

Martin cita *Little Gidding* di T.S. Eliot: "Non finiremo mai di cercare. E la fine della nostra ricerca sarà l'arrivare al punto da cui siamo partiti e lì conoscere quel luogo per la prima volta". •

Titolo originale: Philomena

Paese di produzione: Regno Unito, USA

Anno: 2013

Regia: Stephen Frears

Sceneggiatura: Steve Coogan, Jeff Pope

Fotografia: Robbie Rayan

Musiche: Alexandre Desplat

Cast: Judi Dench, Steve Coogan, Anna Maxwell Martin, Mare Winningham, Michelle Fairley



Il pugile del Duce

“Razza” dis-umana?

Marcella Fazzi

Il pugile del Duce di Tony Saccucci è un film documentario su Leone Jacovacci, pugile campione italiano ed europeo nel 1928. Il film racconta con immagini di repertorio la storia di Leone, dalla sua nascita fino alla vincita d'importanti titoli. Nato in Congo da madre congolese e da padre romano, fu portato molto piccolo a Roma e non tornò mai più in Africa. Qualche anno dopo il trasferimento, il padre ripartì per il continente nero e tornò poco dopo con un altro figlio. I bambini non ebbero più alcun contatto con la propria madre, furono registrati come italiani e affidati prima ai nonni, poi a una zia; infine Leone fu mandato in un collegio a Frascati, dove rimase, tra vari tentativi di fuga, fino alla licenza media. Il film pone l'accento sulla contraddizione tra l'essere un bambino nato nella savana, avente nei geni il senso di libertà e di ampi spazi, e il ritrovarsi rinchiuso nelle regole rigide e restrittive dell'istituzione. Leone molto presto si trova a vivere da nero in mezzo ai bianchi all'inizio del XX secolo, in cui tutta l'Europa guardava all'Africa come mera terra di conquista. Un bambino nero era circondato da un'aurea di pregiudizi che lo volevano indolente, furibondo per via della “battaglia nel sangue”, con una ferocia atavica, animalesca, fuori

da ogni disciplina e stile; un'immagine complessiva di persona inferiore anche se potente nel corpo.

All'età di quattordici anni il ragazzo si allontana per raggiungere Taranto, dove inizia un percorso alla ricerca di un luogo (paese, professione), in cui il colore della sua pelle possa suscitare meno scalpore, ma soprattutto avere una valenza positiva. Questo lo porterà dapprima a cambiare nome e fingersi indiano, a imbarcarsi su una nave inglese, raggiungere l'Inghilterra e poi Parigi dove adotterà un'identità afro americana. Fin da subito scoprirà che nella *boxe* essere nero rappresenta un valore di potenza, di forza fisica, di resistenza e di maggiore tolleranza al dolore. In questo modo Leone fa le sue prime esperienze sul *ring*, talvolta perde ma molto spesso vince. In poco tempo si trova a sfidare i grandi campioni. Nel 1922 arriva a Milano per un incontro e nonostante i suoi tentativi di fingersi americano e di non comprendere la lingua, si tradisce con l'uso del romanesco. Questo da un lato suscita scalpore e curiosità nei giornali e nell'ambiente sportivo, dall'altro stimola in lui il desiderio di essere riconosciuto come pugile italiano e di poter combattere come tale. Il processo di re-italianizzazione fu lungo e doloroso per Jacovacci, tra documenti che non ci sono, altri che non si tro-



vano o non si vogliono trovare. Per anni combatte sul *ring* e tra la burocrazia senza poter vincere alcun titolo. Nel '26 ottiene finalmente la possibilità di gareggiare per il titolo europeo per l'Italia. Incredibilmente per due volte si misura per questo titolo con un altro italiano; l'evento è talmente eccezionale che la politica entra a gamba tesa nello sport: il regime fascista sostiene fortemente il pugile bianco, la *Gazzetta dello Sport* non cita mai il nome del campione nero e, anche quando finalmente non è più negabile la vittoria di Jacovacci, per lui non ci saranno onori, né immagini, né interviste. Tristemente Leone prende atto che non c'è spazio per lui da nero, nemmeno se italiano. Si rende conto che la sua forza, tenacia, intelligenza sono doti

sufficienti per vincere sul *ring*, ma che non vi è strategia per sconfiggere i pregiudizi razziali.

Il film fa riflettere sul legame profondo tra l'appartenenza a un paese e l'identità, e sul senso di sradicamento che si prova nell'essere straniero a casa propria. Rimane invece sullo sfondo l'aspetto più intimo del personaggio, che è messo a fuoco esclusivamente come "italiano/non italiano", mentre non vi è traccia dei sentimenti che Leone può aver provato nel suo essere stato un bambino strappato alla madre, istituzionalizzato, solo, mai cercato da nessuno nel suo vagare per l'Europa. La solitudine intensa del protagonista si coglie solo nello sguardo moderno del narratore Mauro Valeri. Egli, padre bianco di un figlio nero, osserva che il suo bambino si trova a disagio e soffre per il colore della sua pelle, che è ancora fonte di pregiudizi e di discriminazione. Valeri scopre che "tutti abbiamo bisogno d'idoli in cui potersi identificare" e che se non può far diventare suo figlio un bianco, avrebbe potuto per lui far diventare l'Italia un po' più nera. È con questo spirito che egli si avvicina alla storia di Jacovacci e ne approfondisce la vita e la battaglia, lo mette in luce come personaggio positivo. Il Leone che emerge è quello che lotta fin quando è possibile, mettendo in gioco tutta la sua forza e affronta con dignità e pacatezza il vuoto che si crea attorno a lui nel momento di massimo successo, prendendo atto dei limiti propri e dell'Italia dell'epoca. •

Titolo originale: **Il pugile del Duce**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2017

Genere: documentario

Produzione: Istituto Luce Cinecittà

Regia: Tony Saccucci

Sceneggiatura: Tony Saccucci ispirato alla biografia *Nero di Roma* di Mauro Valeri

Fotografia: Sabrina Varani

Musiche: Alessandro Gwis, Riccardo Manzi

Green Book

La strana coppia



Alberto Angelini

Per Platone, l'amicizia sfugge alla definizione perché essa è più un processo, che un oggetto. I veri amici si cercano l'un l'altro per avere vite più vere e piene, si relazionano in modo autentico e si educano a vicenda sui limiti delle loro credenze e i difetti del loro carattere.

Green Book descrive un'amicizia nata da un duplice processo: da un lato il viaggio reale che i due protagonisti compiono nel sud degli Stati Uniti, dall'altro il viaggio mentale che entrambi intraprendono, interiormente, esplorando le proprie origini, di fronte al bisogno di attribuire la giusta dignità alla vita. Psicologicamente, l'amicizia è una qualità che mantiene psichicamente sana la materia umana. Espande le relazioni al di là dei vincoli familiari, usa l'affinità per rendere abitabile la differenza. L'amicizia è espressione di un rapporto paritario, fatto di attrazione e di curiosità.

Il titolo del film deriva dal *The Negro Motorist Green Book*, la guida stradale che segnalava i (pochi) locali accoglienti nei confronti dei viaggiatori di colore, presenti nel

sud degli USA. *Green Book* è, prima di tutto, quel che appare: un film su un rozzo bianco e un raffinato nero che diventano amici, in un viaggio assurdo ma reale, esilarante e doloroso, nell'America del 1962.

Nel 1961, alla radio, lo scrittore James Baldwin affermava che: "Essere negro negli Stati Uniti ed esserne relativamente cosciente, significa essere sempre in collera.". In quegli anni, il panorama era variegato: *L'I have a dream* di Martin Luther King nell'agosto '63; il *Civil Rights Act* del 1964 e, conseguentemente, la fine delle leggi segregazionistiche *Jim Crow*; JFK e Bob Kennedy; anche Malcolm X ma, come scrive lo storico George Fredrickson in *Breve storia del razzismo* (2002): "Non fu prima del 1967 che una sentenza della Corte suprema dichiarò nulle le ultime leggi dello Stato che custodivano il simbolo primario di un regime razzista: il divieto di matrimoni misti."

Inizialmente, *Green Book* dà l'impressione che il maggior lavoro di scrittura, fatto sul film, sia stato quello di scambiare il posto dei personaggi, mettendo un bianco alla

guida, stipendiato da un nero sul sedile posteriore. Entrambi in viaggio, per una serie di concerti di alto profilo, in un territorio ad alto rischio come gli stati più razzisti, nell'America, a bassa tolleranza, degli anni '60. Invece *Green Book* si rivela un pezzo di cinema americano classico che, pur rifuggendo lo stesso oggetto della sua trama (l'approfondimento della questione razziale), rievoca dal passato tecniche e scritture, rendendole attuali con i suoi attori e vincendo, al di là della riflessione, ogni ritrosia sul piano umano. È un film cristallino e lieve, ma concreto; un road movie molto americano dove i luoghi, i volti, le persone, e persino il cibo, il pollo fritto, gli oggetti e i simulacri reinventano, tra il serio e il faceto, un'epoca e un intero, composito, paesaggio mentale, culturale e antropologico. Una nazione con le sue vergogne e crepe individuali e collettive.

Un film che appare semplice, ma non semplifica: i due protagonisti sono complessi. Il punto di vista del personaggio di Viggo Mortensen sul mondo è articolato: la sua famiglia e i suoi amici chiassosi, la sensibilità della moglie, i due bicchieri buttati via di nascosto, perché toccati da due neri, la raffica di hot dog mangiati per aggiudicarsi dollari utili, le lettere sgrammaticate e pigre, poi trasformate in desiderio. Accanto vi è la solitudine e le tante implosioni del personaggio di Mahershala Ali, con un'omosessualità la cui dimensione è schivata con abilità. È un dettaglio che il film affronta esattamente con la noncuranza con la quale l'affronta l'autista Tony Vallelonga: una repentina tolleranza data dalla conoscenza maturata, associata al forte desiderio di dimenticare quel particolare il più in fretta possibile.

Il musicista è alieno anche a se stesso e ciò più emerge quand'egli incontra i silenziosi e osservanti coltivatori neri. Spazio al loro lavoro durissimo, che si fa quasi cortometraggio a sé; parentesi come in sogno. Poi le miserabili qualità dei ricchi bianchi, che si dicono amanti dell'arte e invitano un musicista di colore, ricoprendolo di lodi, ma proibendogli poi di cenare al ristorante con loro e invitandolo a servirsi di una latrina in giardino. Questo personaggio, Don Shirley, contiene sofferenza e attrito. È presentato come un nero bianco; non c'è traccia in lui di cultura nera. Inoltre, questa sua formazione lo rende a tratti diffidente verso gli afroamericani, di cui commiserò la povertà, l'ignoranza e la condizione. Il suo atteggiamento, il suo abbigliamento e il suo stile di vita sembrano quelli di un caucasico, risultando in una solitudine assoluta.

Per quanto semplice (oggi si direbbe "buonista") possa apparire la morale di *Green Book*, il film sostiene che il razzismo sia più un costrutto sociale, che un qualcosa di incarnato nella cattiveria umana. Forse perché alla fine tutti balliamo le "musiche nere" per eccellenza (*blues, soul, jazz*) e a tutti piace il pollo fritto. Inoltre ognuno di noi è, usando le parole di Don, "troppo bianco" per alcuni e "troppo nero" per altri.

La parabola di questa strana coppia tocca tutti i punti necessari per soddisfare la maggioranza. È un viaggio in cui le piccole umiliazioni sono sanate dall'amicizia e dal rispetto maturato da un uomo ignorante ma di buon cuore, partito razzista e tornato amico di un nero, nella notte di

Natale. È un film di una Hollywood da anni '50, o inizio '80; materiale che si vede raramente, ma nelle cui pieghe sta l'umanità di cui è capace il cinema americano maggioritario, anche quando ha paura di turbare gli animi. •

Titolo originale: *Green Book*

Paese di produzione: USA

Anno: 2018

Regia: Peter Farrelly

Sceneggiatura: Brian Hyes Currie, Peter Farrelly, Nick Vallelonga

Fotografia: Sean Porter

Musiche: Kris Bowers

Cast: Viggo Mortensen, Mahershala Ali, Linda Cardellini, Mike Hatton, Don Stark

Sofia

L'invenzione del padre

Pia De Silvestris

Il dramma avviene a Casablanca in Marocco, dove le leggi vietano la sessualità prima del matrimonio.

Sofia, ventenne, ha nascosto a se stessa e agli altri la sua gravidanza e, fino alla fine, nessuno dei suoi familiari si è accorto di nulla. Durante un pranzo con la famiglia riunita, presenti un socio in affari del padre, la zia che ha sposato un francese, elevandosi socialmente e la figlia, sua cugina Lena laureata in medicina, Sofia sente arrivare le doglie del parto, le acque stanno per rompersi.

Lena capisce la gravità della situazione e spinge sua cugina furtivamente fuori di casa per precipitarsi con lei all'ospedale, dove possa partorire subito per prevenire la paura dei medici che non vogliono comprometersi nello scandalo.





Dopo il parto di una bambina, Sofia per evitare l'anno di carcere, pena che viene inferta alla donna che ha avuto rapporti sessuali prima del matrimonio, deve rivelare frettolosamente il nome del padre e cercarlo senza indugio.

La bimba è nata e Sofia l'accoglie con gioia, lei che era sempre così imbronciata, sorride amorevolmente.

Successivamente, la famiglia viene a conoscenza dell'accaduto e, forse per la prima volta, Sofia è "vista", ma è per biasimarla e per accusarla di averli disonorati.

Sofia inventa "il nome del padre", è Omar un giovane spiantato che un giorno è stato gentile con lei.

Omar appartiene a una famiglia povera, inferiore socialmente a quella di Sofia, con una madre disposta ad accettare l'intrigo pur che il figlio si sistemi.

La strana fretta è dovuta alla paura delle leggi marocchine che ordinano che il padre sia ritrovato entro ventiquattro ore, prima che l'ospedale contatti le autorità per procedere penalmente. La regista del film *Sofia* è alla sua prima esperienza. Meryem Benm' Berek è di origine marocchina ed è cresciuta in Belgio. I suoi riferimenti culturali sono: il grande regista iraniano Asghar Farhodi, il rumeno Cristian Mungiu e la straordinaria umanità, civile e politica, dei fratelli Dardenne.

Grazie a questi insegnamenti, sia la messa in scena di Meryem, sia la critica sociale, sia l'emozione che i personaggi inducono, ci spingono a entrare profondamente nelle dolorose vicende narrate. Il film è stato giustamente premiato come opera prima per la sceneggiatura al *Festival di Cannes* del 2018, nella selezione ufficiale *Un certain*

regard. La ventenne Sofia, chiusa nel suo mistero, su chi sia il vero padre della bambina, crea una *suspence* incredibile, in un film che è il frutto di un grande incredibile impegno civile di denuncia di una società retrograda e ingiusta, soprattutto verso le donne.

Nella realtà Sofia ci appare aver misconosciuto il bambino che cresceva dentro di lei. È senza dubbio a causa di quella cancellazione dell'avvenire, con la quale la mente stessa addormenta l'angoscia della "scadenza" che sentono forse pertanto inevitabile, che alcune donne lasciano passare le settimane, poi i mesi, fino al termine, quando sono risvegliate dolorosamente dal loro torpore.

Le ultime inquadrature del film ci mostrano la celebrazione del rito marocchino del matrimonio in pompa magna. Omar è scontento, Sofia gli prende la mano e gli sorride, l'enigma permane. Solo alla cugina Lena, Sofia ha confidato chi è il vero padre: il socio del padre, cioè il mistero che deve rimanere sepolto.

Titolo originale: Sofia

Paese di produzione: Francia, Qatar, Belgio

Anno: 2018

Regia: Meryem Benm' Berek, opera prima

Fotografia:

Musiche:

Sceneggiatura: Meryem Benm'Barek, Premio miglior sceneggiatura, Cannes 2018 "Un Certain Regard"

Cast: Maha Aleml, Lubna Azobal, Sarah Perles, Faouzi Bensaidi, Nadia Niazi, Hamza Khaffif

Achille Tarallo

Sonorità partenopee



Tommaso Poliseno

La prima graffiante cifra che fa da impatto in questo film di Antonio Capuano è il rumore. Ogni città ha una propria identità sonora, Napoli in particolare. I clacson delle auto, le urla dei venditori, le canzoni nei vicoli, le grida dei bambini mentre giocano i rumori della metro, il latrare dei cani. Il film è prima di tutto questo: un costante rumore di fondo. Dialoghi sopra dialoghi, sopra i rumori: il vero paesaggio napoletano, il primo pregiudizio napoletano. È talmente evidente che il rumore è la cifra di Napoli che nel 2013 fu tentato il progetto di ricerca *NapoliSoundScape* per realizzare un archivio del paesaggio sonoro della città. Attraverso la mappatura audio di tutto il territorio partenopeo si tentò di dare vita a un archivio di fono-fotografie da parte di due ricercatori, Dario Casillo e Cristian Sommaiuolo, che ripresero il progetto *WSP World SoundScape Project* dello studioso canadese Murray Schafer della fine degli anni '60. Un tentativo di ridare dignità al rumore di fondo della città. Un rumore cultura o la cultura del rumore? Capuano non ha remore nel provocare gli stereotipi. La velatura sonora del film costringe a praticare un ascolto attento che richiede molta concentrazione, come sordi, bombardati continuamente da migliaia di suoni di ogni tipo. Dietro lo schermo del rumore si svolge l'amaro e a volte ironico gioco del desiderio di cambiare vita. Achille (Biagio Izzo), un autista di autobus, ha una grande famiglia, moglie e figli che urlano sempre, sogna una vita completamente diver-

sa fatta di eleganza e di stile. È l'unico napoletano che canta in italiano, convinto così di mettere finalmente un abito elegante al napoletano che involgarisce i sentimenti. Insieme al suo amico Cafè ha formato un piccolo gruppo musicale che canta ai matrimoni grazie al sedicente impresario Pennabic (Ascanio Celestini), proponendo ai novelli sposi un repertorio detto "Tamarro Italiano". Achille Tarallo, Cafè e Pennabic sono in realtà tre poveri diavoli che vivono in un qualunque quartiere popolare di Napoli, dalle improbabili aspirazioni artistiche, in attesa dell'ingaggio che faccia cambiare per sempre la loro vita. Achille vuole cantare in italiano perché pensa così di emanciparsi, di andare oltre il *cliché*, di allargare i propri orizzonti. Nella quotidianità sopravvive tra i peggiori luoghi comuni sull'uomo medio napoletano, mente sapendo di mentire, anche a se stesso. Memorabile stereotipo è anche la madre di Achille che durante la veglia al defunto marito addenta una pizza frita, guarda il morto e dice: "Volete favorire?". Antonio Capuano senza remore porta alle estreme conseguenze la commedia demenziale. Il testo sembra spesso privo di realismo, semplice e grottesco allo stesso tempo, a volte come improvvisato. Le prime aspettative sono forse quelle delle solite narrazioni di Napoli, le solite metafore, il solito melodramma. Bene, Capuano le distrugge tutte, a volte con un'ironia surreale. In *Achille Tarallo* c'è tutto e il contrario di tutto, la favola e la miseria della realtà, la crimi-



nalità grottesca e la criminalità inquietante, l'amante tradita e il tradimento vero con l'amante straniera, il buffo e il tragico, l'ironia e la riflessione esistenziale. Un calderone, una baranda dominata dall'immaginario napoletano che un contrappunto spietato, volutamente esibito e stonato, sistematicamente fuori le righe distrugge e graffia. Così è anche per le musiche, il *rock* "tamarro" di Tony Tammaro che occupa anche i testi e le musiche del film, fino all'apoteosi finale del cane Fred che canta da cane le gioie della fuga da una vita da cani. Lo sforzo di comprendere il senso dei dialoghi coperti da questa baranda surreale, fastidiosa come il rumore di fondo, è premiato però dal percepire il senso umano dei personaggi, i loro desideri e le loro tristezze, come la sofferenza per le innumerevoli mortificazioni di cui proprio gli stereotipi li rendono vittime.

Oresteia di Eschilo, trilogia tragica del teatro greco nella quale Oreste, figlio di Agamennone e di Clitemnestra, vendica l'assassinio del padre, ucciso da Egisto, amante della madre. Al protagonista è dato lo stesso nome del matricida eschileo. Oppure a *Vito e gli altri*, film esordio del 1991, in cui Vito sopravvive alla furia omicida del padre che gli uccide la madre e una sorellina. Affidato a una zia, cresce senza guida e dalla vita di strada passa al carcere, fino a diventare un sicario della camorra. Film in cui, a mio avviso, è ancora più evidente che lo sguardo di Capuano parte dall'interno dei mondi che visita. Un interno carcerario, una vita che non si sceglie e alla quale si è costretti. Allo stesso modo credo vada letto Achille Tarallo, come uno sguardo sulla vita dalla prigionia degli stereotipi. •

Titolo originale: Achille Tarallo

Titolo originale: Achille Tarallo

Paese di produzione: Italia

Anno: 2018

Regia: Antonio Capuano

Sceneggiatura: Antonio Capuano

Fotografia: Gianluca Laudadio

Musiche: Enzo Fornciello

Cast: Biagio Izzo, Ascanio Celestini, Tony Tammaro



Il cinema di Antoni Capuano è fatto a mio avviso di pensieri ad alta voce, pieni della frenesia di capire il mondo in cui vive. Napoli, la camorra, la famiglia...la dimensione tragica e tragicomica. Inevitabile pensare a *Luna Rossa*, film del 2001, dove ripropone in chiave contemporanea





Mandico/Gonzales, il processo di filtrazione della memoria vada assumendo una superficie che lambisce il confine tra Storia e *stories* (di Instagram e simili), ce ne siamo accorti già da sortite recenti come, per dire, il celebrato *Serpentario* di Carlos Conceição, visto all'ultima Berlinale. Dopo la vittoria alla Semaine de la Critique di Cannes 2018, ecco che *Diamantino* di Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt atterra in Italia, al *Sicilia Queer FilmFest*, a dirci anch'egli che l'unica maniera rimasta per mettere in scacco il reale è oramai una GIF.

Abrantes e Schmidt si erano fatti notare nel 2011 col promettente *Palácios de Pena*, visto tra gli Orizzonti della Mostra di Venezia, e da lì sembrano ripartire, dallo stadio di calcio che apriva quel lavoro e che ritorna, anche in questo *incipit*, stavolta con un respiro più ampio, al proprio apparato immaginifico, ma paradossalmente senza l'ipnosi errabonda che reggeva il titolo precedente. *Diamantino* è, infatti, un apologo politico netto e apertamente dichiarato, divertito e latentemente compiaciuto della maniera in cui si serve della vicenda di questo asso del pallone nazionale, il calciatore - *star* Diamantino, e del suo improvviso ravvedimento d'animo nel voler ospitare un rifugiato del Mozambico nella sua mastodontica villa, governata dalle terribili sorelle gemelle che gestiscono anche il suo patrimonio in maniera non proprio trasparente. Intorno all'icona di Diamantino si scatenano le macchinazioni pop dell'*alt-right* portoghese e dei separatisti dall'UE, gli esperimenti di clonazione del genio di questo sportivo miliardario ma senza cervello, il piano dei servizi segreti per mettere le mani sui suoi conti *off-shore*. La gittata del *pastiche* non ha magari la forza dirompente per graffiare fino in fondo sul racconto di un Paese ancora segnato dalla crisi e dal deficit, ma l'aspetto cruciale del lavoro dei due registi è qui proprio sugli strumenti della post-verità, che reggo-

no le narrazioni del nostro presente. I sogni ad occhi aperti che puntellano il *crossing* di Diamantino in campo, animati da fumogeni rosa e cagnolini pechinesi giganti, i travestimenti della coppia di donne agente segreto, il laboratorio - laguna della dottoressa Lamborghini, sono solo escrescenze, in forma *memé*, del dispositivo che trasforma il nostro eroe in ignaro protagonista della propaganda "sovranista" più incattivita e feroce, attraverso i messaggi pubblicitari, di cui si fa volto con ingenuità e incoscienza. Lo *spot* interpretato da Diamantino ragiona attraverso le stesse strutture di sfacciata manipolazione grossolana che nutrono la fabbrica di *fake news* della velenosa campagna elettorale perenne dei nostri *social*. Una virilità urlata, la cui frustrazione può essere smontata solo dalla messa in discussione dell'identità mascolina, come accade a Diamantino, al quale gli esperimenti genetici fanno crescere il seno da donna. Nell'utilizzo irrazionale del meccanismo delle attrazioni sta ancora oggi la reale possibilità di far cadere la chiaroveggenza implacabile delle analisi comportamentali e degli studi di *target*. Imprevedibili come certe GIFs animate che recuperano l'irruenza primigenia delle immagini in movimento, o come certe zaffate che squarciano i dischi *Clean Feed*. •

Titolo originale: Diamantino

Paese di produzione: Portogallo, Francia, Brasile

Anno: 2018

Regia: Gabriel Abrantes, Daniel Schmidt

Sceneggiatura: Gabriel Abrantes, Daniel Schimt

Fotografia: Charles Ackley Anderson

Musiche: Adriana Holtz, Ulysse Klotz

Cast: Carlotto Cotta, Cleo Tavares, Anabella Moreira, Carla Maciel, Chico Chapas

Due punti di vista

Sarah e Saleem

Là dove nulla è possibile



La paura del desiderio

Antonella Dugo

La paura del diverso, dell'altro, viene attribuita soprattutto alle differenze di religione, di colore della pelle, di razza, di lingua, di provenienza da paesi lontani e poco conosciuti. Quello che è sottaciuto, non detto, è un altro pregiudizio, una fantasia: la paura che l'altro possa essere in realtà superiore a noi, con una sessualità potente e vincente che smaschera la nostra e sbaraglia il dominio del maschio bianco sulla donna bianca. L'immigrato che stupra, violenta o molesta le "nostre" donne rappresenta una fantasia di essere sopraffatti, derubati da persone che, sempre secondo il pregiudizio, hanno un'istintualità libera, che scompagina e rompe le regole dell'ordine sociale.

Il timore della sessualità eversiva c'è sempre stato nella cul-

tura occidentale, dalla guerra di Troia al Ratto delle Sabine, al potere degli dei immortali di impossessarsi delle donne mortali e si è trasformato, col passare dei secoli, in leggi non scritte, in regole sociali ferree la cui trasgressione provocava e provoca scandalo. Ricordo: Giulietta e Romeo, il sesso tra il nobile e la plebea o viceversa; ogni società, casta, ogni gruppo sociale teme la contaminazione dell'altro e protegge il suo territorio ricorrendo a un'identità difensiva fatta di orgoglio e pregiudizio, proiettando il desiderio di una sessualità libera da codici etici, quindi anche violenta e aggressiva e dunque pericolosa, sull'altro, lo straniero. È vero d'altra parte che questa regola è stata molto spesso trasgredita e che, comunque, la forza della sessualità che rifiuta di essere imbr-

gliata rompe gli argini e afferma la vita. Questo il tema di un piccolo - grande film *Sarah e Saleem* (2018) opera seconda del giovane regista palestinese Muayad Alayan, il cui sottotitolo, *là dove nulla è possibile*, prefigura l'esclusione di ogni cambiamento.

M. Alayan ci prende per mano e ci conduce nella vita di Sarah e Saleem, nel loro quotidiano frustrante, insoddisfacente come tanti. Sarah, israeliana, gestisce un bar a Gerusalemme, la città spaccata in due; è sposata e ha una bambina; suo marito, ufficiale dell'esercito, accetta continui trasferimenti e per progredire nella carriera costringe sua moglie a chiudere la sua attività per ricominciare altrove. Saleem è un palestinese che consegna pacchi per una ditta di trasporti; ha una moglie studentessa incinta che ama, pur sentendosi inadeguato a far fronte alle esigenze della nuova famiglia e costretto ad accettare interventi economici e consigli elargiti dal cognato.

Il giovane abita nella zona palestinese di Gerusalemme e conosce Sarah per caso, al bar consegnando le merci; tra i due c'è una forte attrazione, a volte, a tarda sera, s'incontrano nel furgone di lui, legati da un'intensa relazione sessuale fatta di attesa, desiderio e fantasia, che nulla sembra togliere alle loro vite. È rilevante la capacità del regista di mantenere con garbo ed eleganza la storia nella sua intimità e semplicità senza aggiungere sentimenti e giustificazioni: non è una storia d'amore, è una storia di desiderio e di piacere tra due persone che dimenticano o credono di poter dimenticare l'incandescente questione tra israeliani e palestinesi, ma si vedrà che questo non è possibile.

Una sera, uscendo dal furgone, Sarah e Saleem vanno a bere insieme in un locale di Betlemme, dove scoppia una rissa e l'intervento della polizia porta alla luce la relazione clandestina. Ciò che era privato diventa pubblico, un affare di Stato, anzi di due Stati. Tutto si trasforma in timore di complotti politici, accuse di spionaggio, minacce e morti. Gli Israeliani

accusano Saleem di essere una spia e un terrorista, compiono irruzioni nella comunità palestinese e cercando i mandanti, uccidono capi clandestini, fornendo ai palestinesi la convinzione che Saleem sia davvero un combattente clandestino e quindi un eroe nazionale. Il marito di Sarah, tradito nell'orgoglio coniugale e di militare, cerca di pressare la moglie ad accusare Saleem di terrorismo per giustificare i loro incontri quale espediente per averne le prove. Tuttavia Bisa, moglie di Saleem profondamente ferita, non crede al movente politico e, al contrario, si scatena contro tutti nella speranza che il tradimento del marito sia punito e la sua umiliazione vendicata. Saleem viene arrestato, deve essere processato dagli Israeliani; mentre infuria il tifo delle due comunità, eroe - traditore, con tanto di manifesti per tutta la città, entra in scena un altro personaggio, l'avvocata di Saleem che fa virare nuovamente il tono iniziale e il genere filmico dalla storia di passione alla guerra politica, e che fa emergere come le differenze e i conflitti possano nascondere e oscurare la possibilità di comprendere.

Sono le donne infine a cambiare o provare a cambiare la storia; grazie all'avvocata, Sarah e Bisa, l'amante e la moglie di Saleem, superando l'ostilità reciproca, la colpa e l'umiliazione personale, decidono di testimoniare al processo dicendo la verità: Saleem è estraneo alla lotta politica e a qualsiasi complotto ma colpevole di aver tradito la moglie e di aver avuto una relazione sessuale con un'israeliana. La scena finale del film mostra le due donne in tribunale, sedute su una panca vicine, in attesa di testimoniare.

Sarah (Sivane Kretchner) e Bisa (Maisa Abd Elhadi) offrono una grande interpretazione di una storia magistralmente congegnata, che riflette e scava sulla disumanità di un mondo nel quale tutti sono nemici da combattere; una storia raccontata senza mai schierarsi e senza mai scadere nel didascalico mantenendo tensione e libertà espressiva. Il film è basato su fatti realmente accaduti.



Quando l'amore sfida il confine

... l'amore è sutura. Sutura e non benda,
sutura – non scudo
... sutura, con cui il vento è cucito alla terra,
con cui io a te sono cucita.
(Marina Cvetaeva – *Poesie*)

Alba Michelotti

L'abbaglio dei caldi colori mediterranei, il contrasto repentino fra luce e ombra, le immagini di una città inedita, percorsa con rabbia e nostalgia, la musica fatta soprattutto di rumori, sospiri e sospesi silenzi, la velocità delle azioni catturano nel profondo, fanno trasalire in un brivido che non si attenua. I primi piani sui volti e sui corpi, ancor prima delle parole, esprimono la forza e la bellezza di questo film che resta dentro, che non si lascia dimenticare anche dopo giorni.

Sarah e Saleem: lei è ebrea israeliana, lui è palestinese, lei gestisce un bar, lui fa il fattorino, entrambi vivono a Gerusalemme. Sono i due protagonisti di un film spiazzante, straordinario, il secondo, del giovane regista Muayad Alayan, dopo il film *Amore, Furti e altri Guai*. Ha per titolo i loro nomi e per trama la loro storia, una travolgente passione clandestina che si trasforma irreparabilmente in un coinvolgente dramma politico - giudiziario, un *thriller* carico di tensione che apre uno squarcio affilato sulle contraddizioni di una città segnata dal tormentato conflitto israelo - palestinese, dove sembra che nulla possa rimanere privato. *Sarah e Saleem* è un film che inchioda lo spettatore allo schermo, rendendolo intensamente partecipe delle vicende che racconta, chiamato continuamente a interrogarsi e a scegliere da che parte stare. Lo coinvolge, lo sorprende, talvolta lo travolge in un susseguirsi di fatti

dalle conseguenze inarrestabili che si rincorrono a formare una valanga, inaspettate come spari, veloci come la luce negli sguardi degli amanti, come i pugni dei militari che arrestano Saleem. È il racconto di un rapporto extraconiugale che sfida il pregiudizio; la storia di un legame segnato, da subito, dallo stigma della colpa, quella di aver travalicato il confine. Molti confini! Quello delle convenienze borghesi e delle convenzioni sociali (Sarah è sposata con David, un militare israeliano con cui ha una bambina; Saleem con Bisan che è in attesa di un figlio). Il confine dell'appartenenza a condizioni, storie, popoli diversi e nemici. Il confine segnato dal muro di Betlemme, dalla distanza fra i luoghi della città che separano le loro abitazioni e le loro vite. Il confine fra la forza e la vitalità prompente dei sentimenti e la prepotenza generata dalla paura e dalla menzogna che conducono al fraintendimento umano e politico, a un'accusa di tradimento e spionaggio, che sa di surreale e ridicolo se non avesse radici e conseguenze angoscianti e crudeli di spiazzante realtà. E, non ultimo, il sottile confine fra ciò che è segreto e custodito nel privato di ciascuno e che viene, invece, spudoratamente rivelato e caricato di significati ideologici, come avviene ogni volta che avanza la violenta pretesa di controllare e giudicare le coscienze in nome di cieche ragioni di stato. Sarah e Saleem, nell'istante in cui incrociano i loro sguar-





di e i loro corpi al limite della notte, sullo sfondo di un'abbagliante Gerusalemme, si trovano davanti a tutto ciò, al "confine": il muro alzato dal pregiudizio. Sceglieranno di oltrepassarlo, certamente, non del tutto consapevoli delle tragiche conseguenze del loro agire. E quel confine si rivelerà per loro il limite contro il quale s'infrangeranno la libertà, l'amore, i legami con le rispettive famiglie. Un limite che li porterà allo scontro con gli innumerevoli pregiudizi che impregnano perfino l'aria che si respira in quella loro città intrisa di bellezza e di odio. Una città dove il pregiudizio, che istilla il dubbio e teme il complotto, assurge a sistema. Scopriranno di vivere in una quotidianità (vissuta da molti!) dove il pregiudizio rende insopportabile la normalità, difficile ogni cosa, mettendo in gioco, anche nelle più piccole azioni, i massimi sistemi; dove la vita diventa, nel sospetto, tremendamente complicata e dolorosa. Mi piace pensare che il "confine" sia anche soglia, passaggio verso un luogo altro, perché (lo spiega Marco Balzano nel suo libro *Le parole sono importanti*), "...è un luogo, dove ci si trova di fronte (frontiera) a qualcuno e dove lo si può guardare negli occhi prima di decidere se farne esperienza da vicino, superando la soglia, o rimanere fermi sui propri pregiudizi, facendosi cioè bastare una conoscenza statica e preventiva...". Nei confini ci si guarda e ci si tocca perché, come ci ha insegnato Alessandro Leogrande, la frontiera è sempre un "varco che si apre...". Guardando il ritorno ripetuto sullo schermo di quel furgone, con il quale Saleem fa le sue consegne e che diviene il luogo degli incontri serali con Sarah, luogo che accoglie e nasconde il loro amore bruciante di desiderio e di passione, ho amato pensare che esso rappresenti una sorta di "varco", uno spazio "franco" dove poter finalmente agire la loro libertà di amarsi, al di sopra della città e di tutti i suoi pregiudizi. Un amore che, certo, non è per loro "scudo", non li protegge dalla violenza e dal sopruso, ma mostra e, nello stesso istante, ricuce, nei loro corpi e nella

loro storia, le ferite di quella terra. La sfida contro i confini alzati dalla grettezza dei molti è ciò che vivono non solo Sarah e Saleem con la potente forza della loro passione, ma che, in maniera ancora più sorprendente, scelgono Sarah (una memorabile Sivane Kertchner), pronta a sfidare il marito, Gerusalemme e l'intero Stato di Israele, e Bisan (una convincente Maysa Abed-Alhadi) indomabile nel coraggio per dare giustizia al suo uomo. Due donne (insieme alla bravissima avvocatessa!) che, diventano, alla fine, le vere protagoniste della vicenda, la breccia nel muro del pregiudizio. Il loro incontro segnerà per ciascuna, in qualche modo, il superamento del trauma della vergogna e del tradimento, il passaggio al di là del confine d'essere l'una palestinese e l'altra israeliana per ritrovarsi unite nella lotta per ottenere giustizia per l'uomo che hanno amato. Ferite, oltrepassano la soglia del loro dolore e s'incontrano. I due diversi lembi di quell'unica ferita sono suturati dalla solidarietà fra donne, dalla potente capacità di accoglienza del femminile che frantuma il pregiudizio con le ragioni dell'amore. Rende possibile amare, dovunque, anche a Gerusalemme! È la sfida che rimane dopo i titoli di coda, che le due donne lanciano allo spettatore. •

Titolo: Sarah e Saleem

Produzione: KeyFilm, Manderley Films, Monofilms.

Anno: 2018

Sceneggiatura: Rami Musa Alayan

Regia: Muayad Alayan

Fotografia: Sebastian Bock

Montaggio: Sameer Qumsiyeh

Cast: Silvane Kertchner, Adeb Safadi, Maisa Abd Elhadi, Ishai Golan, Kamel El Basha, Hanan Hillo, Jan Kuhne, Mohammad Eid.



Il corpo della sposa tra costrizioni e libertà

Dialogo con Michela Occhipinti

Barbara Massimilla

Dalla tua biografia emerge che hai vissuto in tanti luoghi. Michela sei una cittadina del mondo?

Nel mio ramo paterno la nonna era una francese nata ad Algeri, mentre mio nonno, siciliano, negli anni '30 si era trasferito a Tunisi, città natale di mio padre. La parte materna della famiglia ha vissuto in giro per il mondo per il lavoro di mio nonno. Da piccola ho vissuto a Hong Kong, a Ginevra, e dopo la separazione dei miei genitori ho trascorso con mio fratello quattro anni in un collegio in Svizzera. Durante l'estate mi recavo a trovare mio padre che faceva il diplomatico in Congo. Dall'età di 14 anni mi sono stabilita in Italia, a 25 ho iniziato a lavorare all'estero: Londra, Indonesia, Australia, Sud America... In realtà a 22 anni dovevo tornare a vivere con mio padre in Africa, avevo già il biglietto di sola andata, ma lui perse la vita in una rapina in Costa d'Avorio. È stato un trauma, dopo sei mesi di pura disperazione ho ritrovato un po' di forze per riprendermi. Ho sempre accettato la morte naturale per

vecchiaia, si può celebrare la fine di un proprio caro se la vita è stata lunga, diversamente è difficile rassegnarsi a una morte precoce. In seguito al lutto di mio padre (e a quello successivo di mia nonna) mi è stato necessario un percorso d'introspezione e riflessione. Ho elaborato la perdita anche attraverso la psicoterapia. La realtà della finitudine, mi ha fatto apprezzare il valore della lucidità e della consapevolezza, l'importanza di realizzare se stessi attraverso progetti e aspirazioni. A tratti mi sono anche persa per ritrovarmi subito dopo. Sono diventata madre non da giovane, la nascita della mia bambina mi ha permesso di vivere l'esperienza protettiva che prova un genitore verso il figlio.

Per diverso tempo ho lavorato a Londra nel campo della pubblicità e come ricercatrice nei documentari. Nutrivo il desiderio di raccontare storie ma non ero ancora in grado di scriverle. Tornando a Roma ho lavorato per una serie di documentari per RAI 3, girati in Iran, Palestina, Marocco,



Egitto, Giordania, Libia e ho fatto molta gavetta sui film degli altri. A 35 anni ho provato a diventare regista, quello che desideravo. Ho acquistato una telecamera e ho fatto un anno sabbatico in giro per il Sud America e girato il mio primo documentario. Qualche anno dopo ho girato il mio primo lungometraggio in India, *Lettere dal deserto*, un ibrido tra film e documentario che ha vinto molti premi.

Hai scelto di spaziare ovunque, senza confini, nel senso buono del termine. Il tuo amore per i luoghi e la natura, sembra connesso in qualche modo al tema della perdita, delle separazioni. Ho ascoltato storie simili alla tua come psicoterapeuta di persone provenienti da luoghi sofferenti del mondo, Africa, Sudamerica. Molte di loro hanno subito la morte violenta di un parente. Mi ha sempre colpito il valore che danno alla vita. Non coltivano la celebrazione infinita del lutto, ma al contrario, sono aperte verso il mondo.

Sembra assurdo dirlo ma credo umanamente di dover molto alla perdita di mio padre. Se tornassi indietro, gli augurerei di vivere per sempre, ma se sono completamente onesta, devo riconoscere che è stata l'origine di un mio profondo cambiamento. In particolare il valore che ho dato al tempo. Anche un altro lutto ha modificato in modo assoluto le mie prospettive e la mia visione dell'esistenza, riguarda la morte di una bambina figlia di amici carissimi. Ho elaborato molto il tema della separazione, il distacco dalle figure genitoriali.

Mi vengono in mente gli ultimi fotogrammi de *Il corpo della sposa* riguardo al rapporto della protagonista con il materno e alla scelta di liberarsi dalla costrizione del *gavage* in particolare, ma soprattutto dell'impossibilità di scegliere come vivere.

Nei miei due film sento di avere affrontato nel primo la separazione dal padre e nel secondo quella dalla madre. Ci sto riflettendo da poco tempo, in *Lettere dal deserto* il protagonista, un postino, è sempre in cammino come ha fatto mio padre per lavoro, e anche in questo c'è un padre ma è sempre assente. La madre de *Il corpo della sposa* non è cattiva ma non comprende tante cose, spinge la figlia a ripercorrere la sua stessa strada. In realtà la ribellione e l'indipendenza sono avvenuti molti anni prima, ma è come se inconsciamente li avessi ripercorsi in questi due film seppure con storie molto distanti.

La creatività s'intreccia ai processi misteriosi e inconsci della biografia dell'artista. *Il corpo della sposa* parla della libertà e della sudditanza del femminile verso tradizioni e modelli di riferimento limitanti. Il contro altare, come tu hai fatto notare in diverse interviste, sono le ossessioni estetiche delle donne occidentali sulla magrezza e la chirurgia estetica. In fondo le donne sono da sempre oggetto di violenze di ogni genere, inferte dalle proprie culture d'origine, dall'altro sesso, da loro stesse quando vittime inconsapevoli. Ho avuto modo di constatarlo nei gruppi di psicoterapia con le donne migranti, in qualche forma ognuna di loro ha subito violenza. Il tuo film ambientato in Mauritania sembra alludere all'assenza di una funzione paterna generativa nel femminile. L'essenza del maschile simbolicamente potrebbe essere rappresentata dalla pepita d'oro che il padre dona alla figlia prima di scomparire nuovamente? La pepita nel suo contenuto simbolico non può essere semplicemente un dono, dovrà essere riconquistata interiormente dalla protagonista, per non soccombere a un femminile arcaico e indifferenziante.

Sarebbero nel caso dinamiche su un piano inconscio... La scelta dei cercatori d'oro è stata un modo per giustificare l'assenza del padre, anche perché in realtà in quei luoghi hanno scoperto un'estesa vena d'oro, mi piaceva l'idea perché il cercatore d'oro nel mio immaginario è quello che insegue chimere.

Al contrario nel film il legame con il materno appare come una relazione che inchioda la figlia in una condizione di staticità e impotenza. Il *gavage*, questo tipo di rapporto con il cibo, rappresenta a mio avviso la regressione mortifera nel mondo della madre. L'imposizione di bere il latte dalla ciotola come un vitellino genera angoscia nello spettatore, perché quel nutrimento, il primo per eccellenza, diventa nell'alimentazione forzata un veleno, una tortura. Com'è stato il tuo percorso per comprendere dall'interno questa tradizione culturale?

All'inizio non immaginavo come sarebbe andata a finire la storia. Avevo letto su un giornale un articolo sul *gavage*, personalmente sono di natura molto istintiva, penso per immagini e tendo a spiegarmi le cose che faccio solo dopo molto tempo. Quando pensavo a come realizzare il film, cercavo dei confronti tra me e le donne della Mauritania, punti di contatto e differenze. Nel 2012 mi sono recata per il film la prima volta in quei luoghi per trovare persone, volti, storie. In seguito sono rimasta incinta e mi sono fermata. Sono ritornata in Mauritania nel 2016 ma già la volta precedente avevo messo a fuoco la protagonista, era l'unica che aveva lo sguardo che cercavo e aveva vissuto un'esperienza simile a quella che poi è stata narrata nel film. Ho girato la fine del film durante quei sopralluoghi, un giorno sono andata al

mare con l'attrice Verida Beitta Ahmed Deiche, ho visto la sua immagine riflessa nell'acqua, ho messo il cavalletto e l'ho filmata. E mi sono detta che quella sarebbe stata la fine, e l'ho voluta fortemente, quando ancora la sceneggiatura era appena abbozzata. Poi l'abbiamo girata molto meglio con Daria D'Antonio, la bravissima direttrice della fotografia con cui ho avuto la fortuna di lavorare, durante i sopralluoghi tecnici del 2018. La stessa cosa è accaduta con *Lettere dal deserto*. Durante gli ultimi sopralluoghi tecnici andavo alla ricerca del protagonista cercandolo tra i diversi postini nei villaggi sperduti del deserto, ma infine sono tornata da quello che avevo scelto l'anno precedente. Anche in quel film ho girato l'ultima scena prima di iniziare le riprese vere e proprie. In ogni caso ho capito che per me la relazione con la natura, come il mare o il deserto, è fondamentale. Qualunque sia la storia che desidero narrare, è come se la natura mi permettesse di elevarmi verso una dimensione transpersonale che va oltre il film. Siamo così piccoli e il breve spazio delle nostre vite fa parte della storia dell'universo, infine è la natura che si riappropria di tutto.

Jung parla di un sentimento oceanico verso la natura *physis*, che nel suo moto vitale e perpetuo va ben oltre la singolarità di ogni essere. Altro punto topico del film a parte il simbolismo della scena finale, riguarda il rapporto tra Verida e le sue amiche. Quando lei non spedisce la lettera per l'università affidatale dall'amica, le nega il trasferimento e l'emancipazione, Verida compie questo gesto per non separarsi da un affetto importante. Nel momento in cui si ribella alla madre e si libera dei pregiudizi e del *gavage*, come tradizione desueta e annullante, per farsi perdonare regala all'amica come





augurio per il futuro, la pepita d'oro donatale da suo padre. Forse il gesto di donarla allude alla sua trasformazione: la liberazione da quel mondo costrittivo materno coincide con l'interiorizzazione del maschile e la possibilità di scegliere?

Il particolare della lettera mai spedita è stato suggerito dalla co-sceneggiatrice Simona Coppini. Quel passaggio nella storia voleva rappresentare un primo gesto attraverso il quale Verida compie finalmente una scelta, anche se sbagliata. Emerge che la persona più importante della sua vita è l'amica, e poi riconciliandosi con lei le dona la pepita per augurarle fortuna. Questo esporsi, avere voce, fa parte del suo processo d'individuazione, come anche assumere le pasticche che la fanno ingrassare senza ingozzarsi, osservarsi allo specchio per acquisire coscienza di sé, conseguentemente agire, scegliere, andare in modo attivo dall'amica per confessarle la verità e litigare. Decide di non incontrare Sidi, il ragazzo innamorato di lei, e quando lui la rintraccia, lo ringrazia apertamente per averla guardata in altro modo. Qualcuno pensa che Verida alla fine del film si suicidi, a me sembra così chiaro che non sia così. Giustamente ognuno percepisce ciò che sente, forse dipende anche dal modo in cui viviamo la morte o la vita. Viviamo in una società che rifiuta la morte e pensa che sia il male assoluto. Anche quello che noi occidentali infliggiamo ai nostri corpi per asservire un ideale di giovinezza vorrebbe allontanare la morte, il decadimento, l'invecchiamento. Quando ho visto i primi segni del tempo sul mio corpo, ho riflettuto molto su questo tema, quale donna in quale società è veramente libera? Siamo certe che è una libera scelta quando ci facciamo tagliare il corpo per motivi estetici?

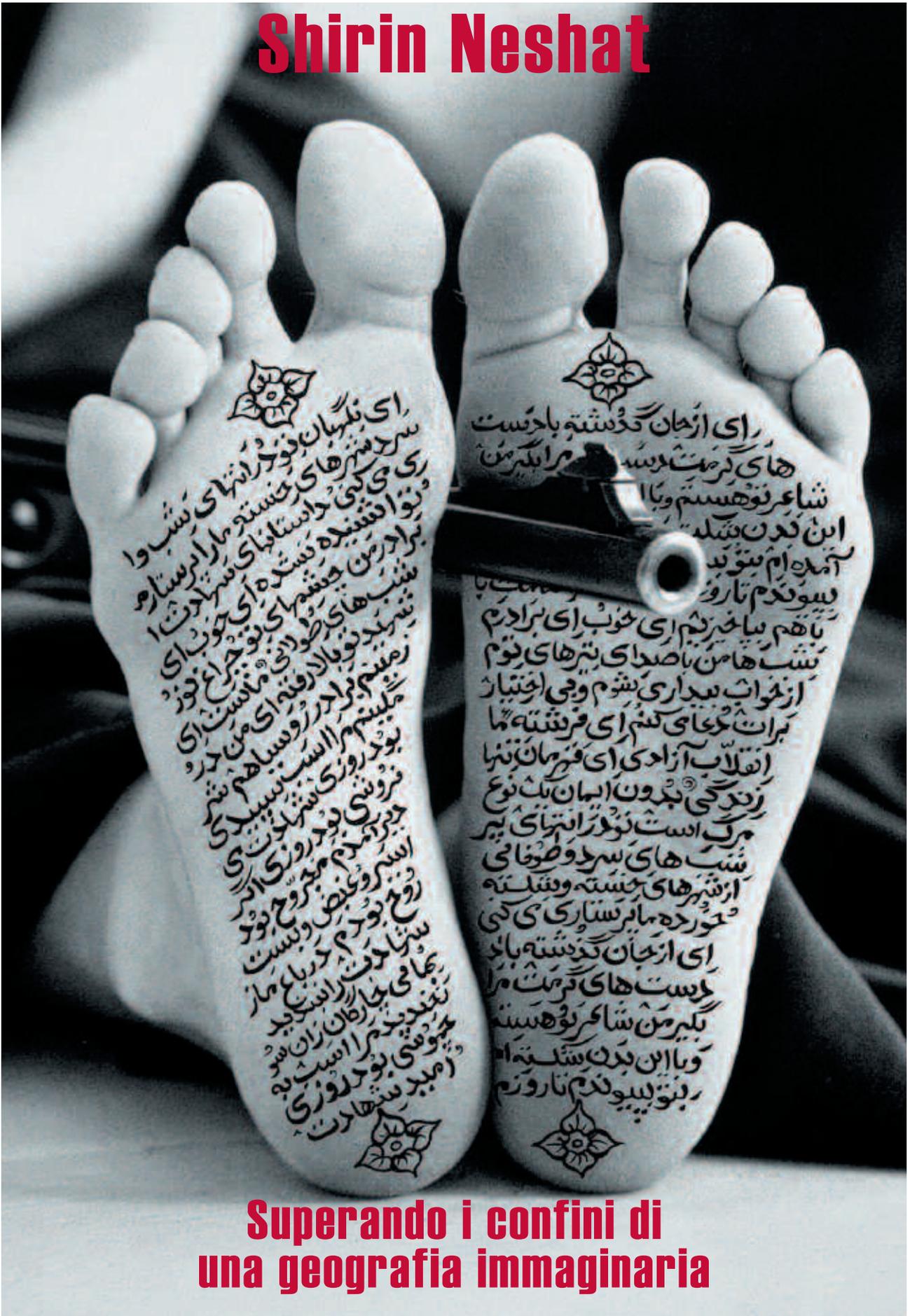
Ipotizzi che chi ha colto un suicidio nel finale ha una visione depressiva della condizione femminile?

Sto riflettendo in questo istante sul terrore e l'ossessione che molti hanno della morte e forse la intravedono là dove non c'è... non ci ho mai pensato in questi termini prima d'ora. Verida va al mare e si toglie il velo con un gesto attivo. Credo che se qualcuno volesse suicidarsi non se lo toglierebbe in quel modo ma se lo farebbe scivolare via. Quel velo, peraltro nero, era connesso al suo matrimonio combinato, su un piano simbolico gettarlo via significa liberarsi del fatto stesso di sposarsi. Dopo di che non so cosa potrebbe accadere alla sua vita, in questo senso ho preferito lasciare un finale aperto. Apprezzo i finali aperti, sono più realistici, nella vita non esiste nulla di chiuso, nemmeno la morte *chiude* rispetto al mistero dell'esistenza. I finali chiusi nel cinema sono spesso autoconsolatori, è sempre difficile stabilire un punto conclusivo, si sposerà, si separerà, sarà felice o infelice. Desidero che non ci sia una definizione ultima, di sicuro penso che Verida non ponga fine alla sua vita.

Forse il finale è comunque un inizio: la fine di una storia di annullamento e l'inizio di una storia d'autonomia. Verida amplia gradualmente la sua visibilità nei confronti di sé attraverso uno sguardo nuovo che si apre verso il mondo, metaforicamente in modo più limitato quando si rifugia sulla terrazza dell'abitazione e scruta dall'alto, e più ampio quando abbraccia con lo sguardo l'orizzonte in riva al mare.

Mi piace pensarlo. •

Shirin Neshat



**Superando i confini di
una geografia immaginaria**



Franca Fabbri

A pensarci bene i pregiudizi nascono sempre da confini o limiti, mentali, geografici, culturali, e i confini siamo noi a costruirli...

La prima volta che ho visto il lavoro di Shirin Neshat era il 1995 e lei aveva presentato dei video alla 46a Biennale d'Arte di Venezia. L'impatto empatico nonché stilistico del suo lavoro fu dirompente. Shirin Neshat è un'artista iraniana che fa la spola tra Occidente e Oriente. Lo spazio temporale che separa l'opera che vidi nel 1995 e il film del 2009 *Donne senza uomini* con cui vinse il Leone d'Argento, (ero andata alla Mostra del Cinema appositamente per il suo lavoro), copre quasi due decenni che hanno visto eventi cambiare il corso della nostra storia corrente e che hanno alimentato e stanno alimentando pregiudizi atavici.

L'arte si riferisce spesso a specifici contesti sociali e li rappresenta attraverso metafore, ma tali vicende globali sono state appena comprese nelle loro conseguenze.

Ralph Rugoff l'attuale curatore della 58° edizione della Biennale di Venezia l'ha intitolata *May You Live in Interesting Times* ed è un riferimento al discorso pronunciato da Sir Austen Chamberlain alla fine degli anni Trenta del Novecento, che invocava una maledizione cinese davanti a una crisi "possiate vivere in tempi interessanti". È una frase

La colpa, caro Bruto, non è nelle stelle, ma nostra, che ne siamo dei subalterni.

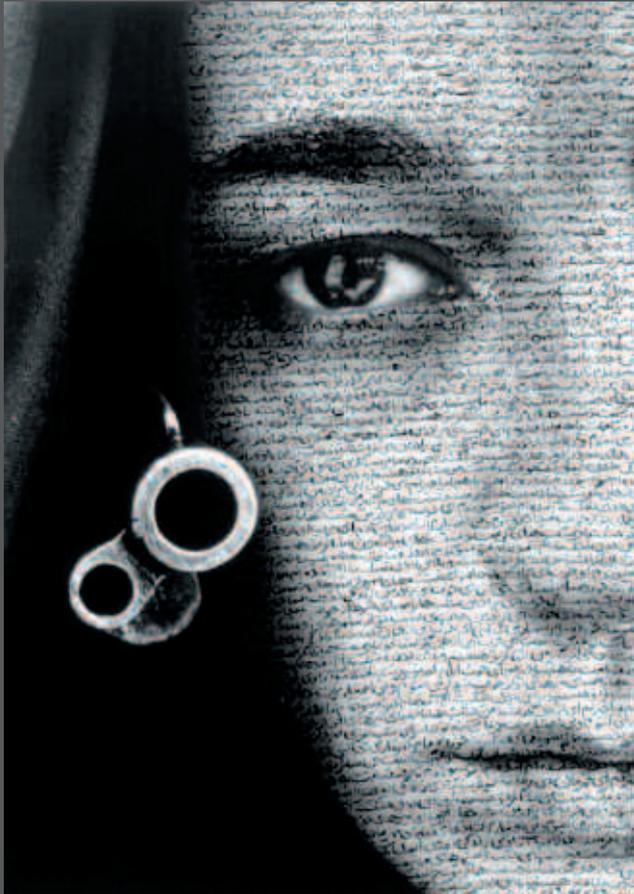
William Shakespeare, *Giulio Cesare*

volutamente ambigua che suggerisce un occultamento volontario della comprensione. Questa maledizione, quale figura retorica fittizia genera un artefatto incerto e un'interpretazione ambigua che almeno ha la forza di superare le barriere dei pregiudizi e dei confini.

Dal 1995 a oggi Shirin Neshat è diventata un'artista riconosciuta a livello globale per il suo lavoro: fotografia, videoinstallazioni, progetti multimediali, cortometraggi e lungometraggi. La sua carriera artistica si situa tra la Rivoluzione Islamica dell'Iran del 1979 e gli eventi con lo scenario apocalittico da Armageddon conosciuti oramai con il nome di 9/11. Le donne, il velo, la violenza – tutte tematiche coperte da un'iconografia esplicitamente islamica - sono le componenti essenziali della sua opera. Né la creazione né la fruizione di queste opere, con i suoi particolari riferimenti, risultano sorprendenti in un mondo già saturo da tali immagini, così come la realtà supera la fantasia.

Shirin Neshat è il prodotto della rivoluzione islamica in Iran, delle speranze, le aspirazioni, le frustrazioni, la rabbia e la disillusione. È nata a Qazvin nel 1957. Nel 1954 la CIA aveva istigato il colpo di stato che aveva destituito il governo eletto democraticamente di Mohammad Mossadegh.

Fu uno degli eventi più traumatici della storia dell'Iran ed



ebbe un duraturo effetto su generazioni d'iraniani, indipendentemente dalla classe sociale, sesso e ideologia.

Il padre della Neshat era un importante medico e membro dell'aristocrazia terriera. Sua madre la educò in base alle tradizioni sociali e culturali del suo rango. Com'era abitudine per la sua classe sociale i genitori della Neshat la avviarono a un'istruzione europea e la iscrissero a una scuola cattolica a Teheran. Esperienza per lei tremendamente negativa che sfociò in un prematuro problema di anoressia. La Neshat aveva sei anni quando nel giugno del 1963 l'Ayatollah Khomeini tentò il suo primo sventato attacco alla monarchia. Era adolescente nel 1973 quando lo Scià era all'apice del potere e celebrò il presunto anniversario di 2500 anni di Monarchia. Nel 1975 la Neshat lasciò l'Iran per andare a studiare in un College in America e quando lei era in America esplose la rivoluzione... La Neshat rientrò nel suo paese solo nel 1990 un anno dopo la morte dell'Ayatollah Khomeini. Si trasformò da adolescente ad adulta esiliata in un paese straniero che la guardava con sospetto e pregiudizio, inevitabile che tutto ciò sfociasse nel suo lavoro. Durante questi anni lei visse i gravi stravolgimenti della Rivoluzione a distanza. Nonostante ciò, per 444 giorni dal 4 novembre 1979 al 20 gennaio 1981 come qualsiasi iraniano residente negli Stati Uniti, Shirin Neshat aveva informazioni di ciò che accadeva in Iran dal notiziario notturno dell'ABC. Quell'immaginario visivo di tragici avvenimenti, negli anni, è diventato la sua fonte d'ispirazione.

La seconda tappa fondamentale della trasformazione dell'opera della Neshat si colloca nel 1990 quando, dopo diversi anni di assenza, ritorna in Iran. Ciò che ha trovato l'ha colpita. Lo status delle donne in Iran era profondamente cambiato: ogni donna indipendentemente dalla classe sociale o inclinazioni personali, era costretta a portare il velo, se disobbediva, andava incontro a severe pene. Per Shirin fu uno *shock* perché contrariamente alle sue abitudini era costretta a portare il *chador*. Da quel viaggio si originò il tema portante del suo lavoro: la rivoluzione e le donne in rapporto alla rivoluzione. Lei stessa afferma: "Finalmente avevo trovato un soggetto che mi appassionava. Ma ancora più importante avevo trovato una scusa per ricollegare me stessa con il mio passato e con la cultura che avevo perso per così tanto tempo".

"Avevo trovato me stessa, ero al contempo affascinata e terrorizzata dall'impatto della rivoluzione. C'erano tantissime cose che non capivo e che volevo capire". La sua stessa famiglia era stata duramente colpita dalla rivoluzione, in quanto benestante. Il risultato furono cinque anni di lavoro 1993 - 1998 che produssero le sue prime serie di fotografie, *Woman of Allah*, 1997. Questa prima serie fu l'opera che attirò l'attenzione globale sul suo lavoro, già presentata alla Biennale di Venezia del 1995.

In *Woman of Allah* c'è un forte impatto causato dalla rabbia e dalla frustrazione che Shirin aveva visto in Iran. L'artista ritiene che la società Islamica e quella occidentale siano profondamente diverse: nella prima, i confini tra pubblico e privato sono severamente codificati e segregati (tratta la tematica in una videoinstallazione, *The Shadow under the Web*), la seconda, invece, essendo una società democratica, si



fonda sulle necessità dell'individuo piuttosto che su quelle della collettività e sull'uguaglianza tra i sessi. L'artista in una conferenza sul suo lavoro ha affermato: "Io penso che noi dobbiamo considerare i territori spaziali e sessuali differenzialmente nelle società tradizionali e non tradizionali. Le frontiere e i limiti spaziali sembrano molto più marcate nelle società tradizionali, forse perché la separazione dei sessi è alla base della loro struttura, dove uomini e donne occupano spazi distinti così possono insieme creare un equilibrio per il contesto collettivo".

Infatti, *The Shadow under the Web* del 1997, il suo primo video, ritrae la stessa Neshat ricoperta dal *chador* che corre attraverso quattro spazi che lei definisce "privato, pubblico, sacro e naturale". Di questo video lei ha detto: "In quel periodo, io ero molto interessata a come lo spazio è definito, controllato, e diviso nella cultura islamica in base al genere. Per esempio, nelle società tradizionali, gli spazi privati sono con-

siderati delle donne, e gli spazi pubblici degli uomini."

L'intero *corpus* dei lavori della Neshat porta inesorabilmente avanti queste tematiche, all'interno di un'estetica formale, compositiva e sonora, rigorosa, essenziale e al contempo ricca di contenuti, a volte scomodi. Il lavoro sulle coppie dicotomiche, sugli opposti: oriente /occidente, tradizionale/non tradizionale, uomo/donna, pubblico/privato, natura/cultura, è tradotto con una fotografia che anch'essa si fonda su opposti, bianco/nero, luce ombra, d'incredibile e affascinante eleganza. In un altro video *Fervor* del 2000, un uomo e una donna s'incontrano per strada si guardano, entrambi arrivano in un luogo pubblico, dove gli spazi destinati alle donne sono rigorosamente separati da quelli destinati agli uomini; qui avviene una predica, ma nonostante siano separati sembrano l'uno intuire la presenza dell'altro, ciononostante se ne andranno separatamente...

"La colpa, caro Bruto, non è nelle stelle..." •

Tra inconscio e mito: le figure femminili fantastiche di Roberta Kali Agostini

Adelia Lucattini

Le figure femminili terrifiche di Roberta Kali Agostini attraversano il foglio così come attraversano emotivamente lo spettatore.

Come la stessa artista afferma, aleggianti nella sua mente, si fermano una volta giunte sul foglio. Qui si organizzano in base all'idea portante "nominata" (alla quale viene attribuito un nome e un titolo) per ognuna di esse e in parte "da sole", creature, come figli che muovono i loro passi nel mondo in autonomia, animate da vita propria.

Le figure - bambine attraversano i territori e gli spazi, bianchi, del cartoncino senza mai muoversi verso lo spettatore, col quale comunicano attraverso sguardi intrecciati che seguono traiettorie precise, indicate dal dipanarsi dei rami sgorganti da madri terrifiche, solo a tratti addolcite dalla maternità, Madonne del Latte che popolano le foreste casentinesi, lì si nascondono, li portano i loro dolori e generano le loro speranze, e da lì provengono.

Particolare è la doppia visione che emerge dai disegni e dai racconti che li accompagnano.

Il flusso emotivo originariamente denso, intrecciato a emozioni terrifiche e indecifrabili, prende forma nel tratto netto che separa e circoscrive al tempo stesso, uno spazio dentro un campo psichico rappresentato dal foglio. In questo luogo, spazio mentale interno ed esterno, sentimenti ed emozioni divengono comprensibili, leggibili, rappresentabili, comunicabili.

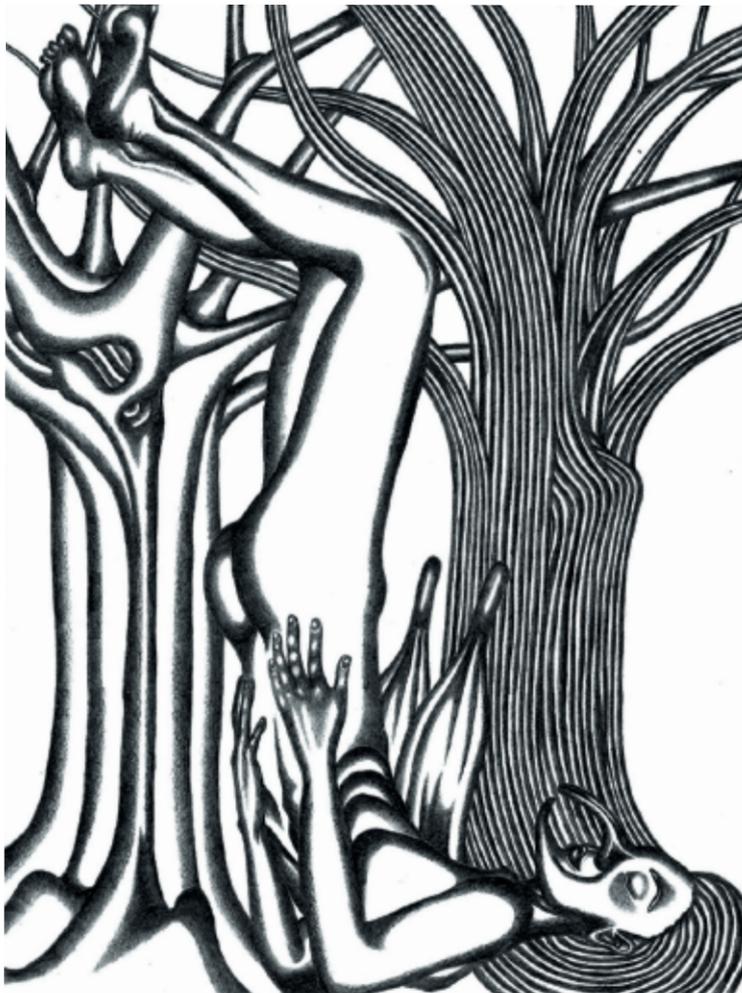
I corpi intrecciati ma distinti all'interno di un piano definito, possono comunicare attraverso un contatto costruito della stessa sostanza vitale, matrice primigenia, cordone ombelicale, stelo, ramo, fiore, frutto, lasciando aperte nuove possibilità e descrivendo un flusso che attraversa il foglio inoltrandosi nella realtà esterna, ormai animati di vita propria secondo traiettorie laterali. Sono di passaggio, come gli osservatori, anche se consegnati al tempo, immutabili, vitali, eterni, dall'espressione artistica.

Ogni disegno sembra provenire dalle profondità dell'anima e cercare un punto di contatto con le vette della mente espresse negli scritti che li accompagnano, in uno spazio terzo, costituito dalla mente dello spettatore che in esso s'immerge e che si trova istantaneamente proiettato in uno spazio transizionale, in cui la mente dell'artista e dell'osservatore s'incontrano e dicono oltre le parole, trasportati dalla comunicazione profonda, inconscia, a volte inquietante, a volte avvolgente, sempre ineludibile, che Kali trasmette ed esprime.



L'opera nel suo complesso è come un "racconto sensoriale", tra Fiaba secolare e Divina Commedia, in cui La Grande Madre troneggia allattando le proprie creature, altrove volando sulle ali mitologiche e sacre di angeli e creature fantastiche, sconfinanti nel mito.

Colpisce la grande unitarietà, la coerenza della narrazione, la levigatezza del segno, la sensazione fisica di essere accarezzati da un vento che attraversa le figure e il leggero dis-



“zona di salvaguardia” dove emozioni e pensiero s’incontrano e dialogano, lontano da ogni follia.

È la saggezza dell’arte e del segno che trasformano l’inafferrabile in creature che parlano attraverso corpi che danzano oltrepassando la cornice su cui si appoggiano, palcoscenico su cui rappresentano il loro desiderio di esistere ed essere ricordati per sempre, vivi. •



gio per la difficoltà di udire le parole che queste sembrano pronunciare: la melodia di un canto, il fruscio dello sbocciare di un fiore, familiari e nuovi al tempo stesso, il grido del neonato che viene alla luce, la ninna nanna della mamma che allatta il suo bambino e i gorgoglii del suo nutrirsi al seno materno, il battito d’ali di un angelo, il rombo del vento, il canto delle sirene, il ridere allegro sullo scivolo, il respiro profondo del sonno, il silenzio dell’erba che cresce, il fruscio del corpo in meditazione.

Per arrivare alla dimensione sensoriale magistralmente espressa senza l’uso facilitante del colore, è necessario vincere la paura del “terribico”, del diverso, dell’inaspettato, del nuovo che può far risuonare nello spettatore aspetti intimi e privatissimi, rimossi, scissi o solo accuratamente nascosti, tenuti a bada affinché non disturbino.

La pittura di Roberta Kali Agostini fa sentire scoperti, messi a nudo, ci si chiede come possa essersi avvicinata tanto senza sapere e, anche per questo, l’interlocutore può sentirsi smarrito, spaventato, scandalizzato, vulnerabile ma mai non compreso.

Non è possibile non entrare in risonanza, non è possibile sentirsi neutrali, non è possibile mantenere il distacco; il mezzo artistico crea però una





Limen

Mona Hatoum: trasfigurare il reale

Franca Fabbri

Gli artisti sembrano non atterrare mai definitivamente sulla terra e quindi non preoccuparsi o occuparsi di problemi come quelli dei confini sociali, politici o economici, ma quando ci mettono piede vedono cose mai viste e fanno associazioni che un comune abitante della terra non avrebbe potuto immaginare...

Prediligono gli ossimori, o le dicotomie, facendo convivere il familiare con l'estraneo, superano i confini, mettono sottosopra le cose e talvolta le rinominano per farle vedere di più. Tolstoj, per esempio, si rifiutava di "riconoscere" le cose e preferiva descriverle come se le vedesse per la prima volta; un modo per attivare di nuovo lo stupore in chi avesse letto le sue parole.

Mona Hatoum prende di mira il luogo della domesticità e il concetto di casa, all'interno del quale fa entrare qualcosa di estraneo. Sono note le sue singolari sculture in cui ingigantisce innocui utensili da cucina - grattugie, scolapasta, tagliauova, tritaverdure -, trasformandoli in mostri

minacciosi se non addirittura in macchine da tortura. La maggior parte dei critici vi hanno visto la crudeltà celata nella routine o nell'imposizione di una vita domestica; altri vi hanno visto la via "surreale" che dal *readymade* di Duchamp immette perturbazioni nel campo della fenomenalità.

D'altra parte il grande significato che per il Surrealismo riveste la defunzionalizzazione dell'oggetto è ben noto. Una prassi di questo tipo implica una sospensione del giudizio sulle cose e della significatività del mondo; in altre parole un'epoché che consente una visione dei fenomeni e delle cose senza preconcetti, senza confini o limiti, come se li si vedesse per la prima volta. Questo sganciamento o sospensione dei significati conferisce agli oggetti la libertà di diventare "altro", estranei, ma soprattutto afferma la libertà dell'artista di porsi al di fuori del mondo.

Allora la gigantesca, *La grande broyeurse (Mouli-Julienne x17)*(1999) o l'elegante *Grater Divide* (2002) è come

vederli con gli occhi di *Alice nel paese delle meraviglie*, che, come l'artista, sa usare uno strumento sottile ed efficace quale l'ironia: uno strumento seduttivo che posto all'origine potenzia la forza dei lavori. Si può scegliere di vedere il lato visionario e leggere lo stupore dell'artista, ogni volta che incontra un oggetto da cucina, come quello di una donna nomade, instabile, poco domestica e contemporanea, che in cucina non riconosce più né cose né funzioni.

In un'intervista Mona Hatoum dichiara: "Vedo gli utensili di cucina come oggetti esotici e molto spesso non so a cosa servono realmente. Rispondo a loro come a degli oggetti belli. Sono stata educata in una cultura nella quale le donne devono imparare l'arte di cucinare come parte del processo che le prepara al matrimonio, e io avevo un'attitudine contraria a tutto questo. Perdere tempo in cucina era qualcosa verso cui resistevo..."

Mi sembra interessante risalire quella via in cui ciò che si dà non può essere ricondotto a un'identità tautologica (una pipa non è solo una pipa), caratteristica dello sguardo quotidiano: nel paesaggio di Mona Hatoum, una grattugia non è solo una grattugia, è una grattugia gigante (Grater Divide) che diventa membrana impenetrabile di uno spazio carcerario. Analizzando il linguaggio delle opere dell'artista si schiudono porte inusuali che lasciano intravedere un'inedita architettura in un oggetto domestico. In quel separé - Grater Divide (Grattugia-Separé) - risuonano tutte le finestre "traforate" dell'architettura islamica, quelle cortine finissime che proteggono, e al tempo stesso escludono, dalla luce e dagli sguardi esterni.

Anche Mona Hatoum, come un poeta, attua il suo spostamento semantico quando costruisce un'immagine o un oggetto; nella sua trasfigurazione le cose si ribellano, gettano via i loro vecchi nomi e, assieme a nomi nuovi, assumono anche nuovi significati, superano confini o li stravolgono, li ribaltano. Prendiamo ancora *La grande broyeuse (Mouli-Julienne x17)*, un gigantesco trituraverdure che sembra animarsi in un curioso animale preistorico...

È interessante seguire la strada che tiene insieme la familiarità con l'estraneità; un binomio che conduce a quel concetto freudiano di "perturbante", *unheimlich*, per dire di qualcosa che "non è di casa".

L'*unheimlich* - tradotto con spaesamento o inquietante estraneità - è il riemergere involontario e improvviso di qualcosa che ci apparteneva, ma che era origine di angoscia e per questo è stato rimosso. È stato cioè nascosto, ma non annullato, dal momento che si tratta di qualcosa che, sottratto alla coscienza, continua a vivere nell'inconscio. Qualcosa, un'immagine mentale, un incontro, un'epifania che si riaffaccia alla nostra coscienza oramai in forma alterata, non riconoscibile. Insomma qualcosa che appartiene all'esperienza dell'io e contemporaneamente lo destabilizza (positivamente e negativamente). È forse sufficiente indicare un'installazione come *Homebound (2000)*, presentata a Documenta 11, in cui lo spettatore era posto di fronte a una casa elettrificata dove



ogni oggetto domestico appoggiato sul tavolo era collegato all'altro da fili elettrici, emanando una forte minaccia di scossa. Il titolo *Homebound* si potrebbe tradurre, non letteralmente ma rendendo il senso del gioco di parole, con "vincolo familiare", ma è stato anche tradotto e interpretato *un-homely* accentuando l'idea del senza-casa, proprio nel senso freudiano di "perturbante", inteso come qualcosa che ha origine in ciò che prima era familiare. La forza delle installazioni e delle sculture della Hatoum risiede proprio nella loro capacità di emozionarci e di destabilizzarci, facendoci incontrare "l'estraneità del familiare". Un'esperienza che quotidianamente vive un esiliato o un rifugiato in un paese che non è il proprio. •

Mona Hatoum affronta tematiche attuali legate all'idea di confine: esilio, potere e identità. L'artista britannica, nata a Beirut da una famiglia palestinese e trasferita a Londra nel 1975, vive oggi tra Londra e Berlino. Fin dall'inizio della sua attività artistica, negli anni Ottanta, i pericoli ai quali è esposto l'uomo sono al centro della sua opera. Partendo dal proprio vissuto di esiliata Hatoum tematizza la propria capacità di osservare le cose con distacco e obiettività. Caratteristica dei suoi lavori, soprattutto dagli anni Novanta, è l'interazione ambigua tra impatto estetico del materiale ed evocazione della minaccia. Il fatto che l'osservatore sia così trasportato in un ambiente inquietante, generato dal rapporto di tensione tra materiale e tema, acuisce al contempo la coscienza nei confronti dei materiali socio - politici.



Il concorso e la mostra dell'associazione napoletana Nèfesh Onlus

Il mutualismo sociale raccontato in uno scatto

Davide Di Marzo, Francesco Garzillo, Alessia Giacomardo, Maria Mastrolonardo, Sara Schetter

È un'impresa non da poco condensare un concetto complesso come il mutualismo sociale in un'immagine: ci hanno provato, riuscendoci con risultati toccanti, i partecipanti del concorso fotografico *Le forme del mutualismo sociale*. Dall'avidità distruzione dell'altro alla sua grata riparazione indetto dall'associazione napoletana *Nèfesh Onlus* – *Psicologi e Psicoterapeuti Associati per la Persona e le Famiglie*. Mani, volti, sguardi, muri, celle, terra, fotografati per rappresentare un tema molto caro a Nèfesh Onlus, attiva dal 2014 nel contesto partenopeo per fornire cura psicologica alle fasce deboli della popolazione, attraverso il laboratorio permanente di Psicoterapia Economicamente Sostenibile e progetti come gli sportelli d'ascolto scolastici gratuiti, il supporto psicologico in forma domiciliare, il sostegno a neomamme italiane e straniere in difficoltà e a rischio depressione post partum.

“In una società in cui dilagano invidia, avidità ed attaccamento al profitto” racconta lo staff dell'associazione “abbiamo sentito forte l'esigenza di creare una forma di partecipazione dal basso che, attraverso l'arte della fotografia, generasse una riflessione ed una narrazione visiva sul tema del mutualismo sociale, a noi molto caro in quanto alla base della nostra *mission*. Si tratta del sentimento di gratitudine e riparazione rivolto non solo al nostro prossimo in senso



stretto, ma alla collettività, e che si esplica nel tentativo di far fronte alle sue esigenze più profonde attraverso il dono, le relazioni di cura, la rivitalizzazione di luoghi dimenticati da offrire alla cittadinanza”. Tra questi luoghi vi è l'Ex Asilo Filangieri, antico edificio autogestito che ha ospitato la mostra del concorso fotografico a cavallo tra novembre e dicembre 2018.

Gli scatti sono stati esaminati da una Giuria Popolare e da una Giuria Tecnica composta da Paolo Valerio, Ordinario di Psicologia Clinica presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II, Alessandra Pacelli, giornalista de *Il Mattino*



Primo classificato Giuria Tecnica: Catherina Dominguez - Imbarazzo di un piccolo angelo per caso

Motivazione della Giuria: "La fotografia può essere un dispositivo comunicativo in grado di sollecitare nello spettatore emozioni forti e perturbanti. È questo il merito che si riscontra nello scatto dell'Autrice che, attraverso l'intreccio di simboli e metafore di un ipotetico incontro/scontro tra Oriente ed Occidente, rende istantaneamente visibile quello che la parola potrebbe narrare con lunghi discorsi: l'imbarazzo che si prova nei confronti dell'avida depauperizzazione dell'Altro."



Secondo classificato Giuria tecnica: Fulvio Ambrosio - Emanuele

Motivazioni della Giuria: "Evidenziando il valore dell'importanza del contatto, quale modalità di riconoscimento dell'Altro nella sua soggettività e di restaurazione e rigenerazione del legame umano, l'Autore ha saputo trattare una tematica delicata, conferendo, attraverso la partecipazione performativa del fotografo e l'utilizzo attento della fotografia, un taglio personale in grado di andare oltre l'oggettivazione dell'Altro come proprietà esclusiva, e restituendo la dimensione soggettiva della relazione col reale."



Terzo classificato Giuria Tecnica: Dino Natale - Desiderio

Motivazioni della Giuria: "Nel suo scatto l'Autore fa un uso concettuale dell'immagine. Attraverso la commistione di forme espressive differenti quali l'installazione e l'utilizzo della Scrittura, e con uno stile fotografico tecnicamente essenziale, riesce a connotare la dichiarazione del desiderio in modo perentorio e irrinunciabile, ricordandoci che ciò che l'essere umano desidera, al di là delle infinite domande, è di essere riconosciuto come soggetto di desiderio."

esperta di arte contemporanea, Antonella Antonetti, psicoanalista e membro della redazione della rivista *didi* Cinema e Psicoanalisi *Eidos*, Luciano Ferrara, fotografo, e Guelfo Margherita, psicoanalista. Gli interessi e le esperienze ricche e variegati dei giurati sono il frutto di un'altra intenzione che ha animato il concorso, affiancata e strettamente correlata alla riflessione sul mutualismo sociale: quella di coniugare arte e psicologia, mostrando che quest'ultima non è esclusivo appannaggio degli psicoterapeuti chiusi nei loro studi, ma può e anzi deve essere portata fuori, posta alla base della partecipazione dal basso, usata per costruire discorsi e riflessioni. E in questo la fotografia può rappresentare l'arte e la forma espressiva per eccellenza, poiché in essa si congiungono molteplici movimenti: quello della realtà che colpisce il fotografo; quello dell'interiorità del fotografo che, mescolata alla realtà, dà vita a un'immagine unica nella scelta di inquadratura, soggetti, colori, che decostruisce e ricostruisce la realtà stessa; quello dell'interazione tra scatto ed osservatore. La fotografia è memoria, una memoria emotivamente mediata; è mondo emotivo, pensiero, simbolo, ideali, narrazione e coscienza civica: nulla di più adatto alla rappresentazione del mutualismo sociale.

Lo ha colto pienamente e con entusiasmo Catherina Dominguez, 55 anni, medico oculista, appassionata di foto-

grafia e membro dell'Associazione Medici Fotografi Italiani, prima classificata con lo scatto *Imbarazzo* di un piccolo angelo per caso. "Quando ho letto del concorso" racconta "la mia mente è volata subito ad un viaggio di cinque anni fa nelle Filippine. Un viaggio turistico, durante il quale ho però avuto modo di toccare con mano un'enorme povertà cui, con nostra grande sorpresa, si affiancava una grande serenità. Abbiamo fatto tappa in un villaggio lontano dai soliti itinerari turistici e più vicino alla realtà del Paese. È lì che è stata scattata la foto, tra famiglie che vivono in capanne, con indosso stracci più che vestiti: avevamo portato materiale scolastico e dolci per i bambini del villaggio, e quello in primo piano è mio figlio mentre distribuisce i dolci. All'epoca aveva una decina d'anni, ma nonostante la giovane età comprese bene la gravità della situazione e, spontaneamente, donò tutto ai bambini, non tenne nulla per sé". Non una foto scattata ad hoc per il concorso, dunque, come del resto tante tra quelle partecipanti, ma il ritratto di un'autentica relazione di mutualismo sociale tra quei piccoli che sono il futuro del mondo. Una selezione di foto esposte durante la mostra sarà a breve pubblicata in un catalogo edito da Spring Edizioni, completato da una bella introduzione in cui la psicologia è elemento trasversale analizza e connette l'arte della fotografia ed il tema del mutualismo sociale. •



Vincitore Giuria Popolare: Arianna Giacalone - Ti meriti un amore



Ismaila Mbaye



Badara Seck

S-Cambiamo il Mondo

Cinema e Culture IV edizione – Museo MAXXI

Barbara Massimilla

La rassegna cinematografica *S-Cambiamo il Mondo* IV edizione, organizzata da DUN-Onlus, associazione dedicata alle cure psicologiche ai migranti e ai rifugiati si è svolta l'8 e 9 giugno presso il Museo MAXXI di Roma. In collaborazione con la rivista Eidos e con Chaire Gynai. Patrocinata da Amnesty International Italia, Regione Lazio, Comune di Roma, Associazione Italiana Psicologia Analitica, Centro Sperimentale di Cinematografia. Fondazione Migrantes main sponsor della manifestazione, realizzata con i fondi dell'8xmille e con il sostegno della cooperativa sociale META. Due giornate intensissime che hanno visto la partecipazione di oltre 700 persone alle quali è stata offerta di sera una cena multietnica gratuita preparata dalle donne migranti del gruppo DUN. I temi trattati e i film scelti in programma sono stati discussi negli incontri che si sono alternati alle proiezioni. **Diritto al viaggio:** *Pane e cioccolata, Styx / Adozioni dell'anima:* *Affari di famiglia, Roma / Lotta e culture:* *Una notte di 12 anni, Santiago-Italia / Solidarietà:* *Cafar-
nao, Green Book*. Non solo cinema, ma anche un concerto di pianoforte di Elizabeth Sombart, performance artistiche di Kalaripayattu e Capoeira, musica africana con Ismaila Mbaye e Badara Seck. È stato proiettato il documentario *Gift*, prodotto da DUN con la regia di Cristina Mantis, girato

durante il laboratorio di sartoria creativa, nato in virtù dell'impostazione del modello di cura di DUN, quella di unire e intrecciare di continuo la riflessività e la comprensione psicologica al gesto creativo.

Di seguito una sintesi e le parole chiave degli interventi dei relatori che hanno partecipato agli incontri, per trasmettere il filo rosso intenso ed emozionante di queste due giornate.

Cristina Comencini (regista, scrittrice) Quando ho girato *Bianco e Nero* in seguito al mio rientro dal Ruanda, mi sono accorta che non avevo un amico africano, la mia posizione nell'incontrare un africano era etica, politica ma in qualche modo astratta, sganciata dall'esperienza. Esiste ancora una grande impreparazione culturale, non solo morale su questo tema. Se è naturale che un bambino possa aver paura di chi è diverso, per un adulto questo genere d'incontri con altre culture dovrebbe suscitare un interesse spasmodico di conoscenza. Solo nel viaggio e nel contatto con persone di altri paesi puoi fare una esperienza completa dell'esistenza, toccare la vita nella sua essenza. Non potrei vivere solo con persone uguali a me. Incontrare altre culture attiva l'eros e qualunque gesto di aiuto verso l'altro significa in realtà fare un dono a se stessi. Nel documentario *Gift* la scelta di realizzare il mar-supio evoca la maternità. Una questione importante per le

donne che non sono storicamente mai state al centro del mondo portando la loro alterità. L'emancipazione femminile se tralascia la maternità rinuncia a una parte fondamentale della sua cultura, della sua potenza e ricchezza. Il materno è connesso alla cura, la capacità femminile di prendersi cura sia della nascita, sia della morte. Gestì che si tramandano di madre in figlia. Il femminile tocca l'altro in profondità, facendolo sentire parte di un incontro fondamentale. Bisogna mettere in atto politiche concrete verso chi si rifugia presso di noi, rispettare la loro dignità. Il Papa lo dice chiaramente perché non teme i sondaggi, è libero, ed è l'unico che promuove l'immagine di un'altra società. Sono contenta che si possa parlare di questo in maniera molto concreta come fa l'associazione DUN, e anche di trattare questo tema attraverso il cinema che fa nascere il desiderio di accogliere, non solo il dovere di agire, stimolando la passione di incontrare l'altro.

Laura Cantarini (UNHCR) Sono importanti i termini che usiamo per definire il fenomeno della migrazione. Concordo che la parola 'migrante' è associata a una connotazione negativa, propongo un termine più preciso e settoriale che è quello di rifugiato: persone costrette a lasciare il proprio paese per motivi di razza, religione, nazionalità e appartenenza a un determinato gruppo sociale o opinione politica. Il tema della rassegna *Diritto al viaggio* allude alla tutela di diritti che sono fondamentali e al nostro dovere di fornire una risposta al di là della solidarietà. Noi ci occupiamo molto delle donne e dei diritti che vengono loro violati: diritto alla vita, alla salute riproduttiva e alla maternità. Ci occupiamo delle ripercussioni che hanno su di loro le violenze subite durante il viaggio. Un report della Banca Mondiale del 2018 ha dichiarato che tutte le donne hanno subito una qualche forma di violazione sessuale o di genere. Chi opera nel campo deve tener conto di questo, dei loro bisogni specifici a proposito di un corpo che è stato traumatizzato. La sopravvivenza alla violenza sessuale e di genere non è scontata, è legata alla capacità di resilienza della persona ma anche al Servizio che si offre, che possa attivare in queste donne l'autodeterminazione a esercitare il proprio diritto alla salute.

Andrea Occhipinti (presidente Lucky Red) Ogni volta resto incantato dalla forza delle scene di *Pane e cioccolata*, sequenze mitiche, piene di simbolismo, d'ironia, di sottigliezze e considerazioni amare. Descrive una realtà di 45 anni fa, quella di molti italiani emigranti che andavano in Svizzera, ai nostri giorni vediamo che sono mutati gli equilibri e i flussi. Da che l'uomo esiste si è sempre spostato, è una condizione e un diritto dell'essere umano cercare altrove ciò che non trova a casa propria. Questa è una prima lettura del film, che sullo sfondo rispecchia anche la crisi esistenziale del protagonista che per essere accettato si trasforma omologandosi agli svizzeri. Brusati apparteneva alla borghesia colta milanese, anche lui era alla continua ricerca di se stesso. Sentiva la fatica continua di accettarsi ed essere accettato. Negli anni '70 provava difficoltà a rendere pubblica la sua scelta omosessuale. Sul piano simbolico il film rappresenta il disagio esistenziale del protagonista confinato in una terra di mezzo, come mostra l'ultima sequenza quando esce dalla galleria tra Italia e Svizzera e riecheggia la figura dolce amara di Chaplin. Un'opera di grande attualità che ho voluto restaurare insieme alle Cineteche di Bologna e Nazionale, in modo

che le nuove generazioni possano conoscerla e riflettere sul diritto al viaggio.

Giovanni De Robertis (direttore Fondazione Migrantes)

Colgo l'invito della curatrice della rassegna che mi ha chiesto di parlare di Papa Francesco. Il Papa sostiene che per comunicare bisogna trasmettere con parole semplici un'immagine, un'emozione, un'idea. L'immagine che vorrei trasmettere è quella del tessuto che figura nel bel documentario *Gift* realizzato da DUN. Queste donne nel film non solo confezionano degli splendidi marsupi, dei porta enfant, con tessuti multi etnici, ma in qualche modo metaforicamente hanno ricucito anche il tessuto interiore di loro stesse. Allo stesso modo nel nostro paese siamo chiamati a rifare il tessuto della Comunità evitando due pericolose derive. La prima deriva è quella che nega le differenze – come abbiamo visto in *Pane e cioccolata*, il protagonista si fa biondo per potersi sentire partecipe di una società da cui si sente escluso. L'altra deriva è quando i diversi colori di un tessuto sono visibili, ma restano separati, non s'intrecciano tra loro. Dobbiamo imparare a ricreare un tessuto di Comunità dove le differenze sono considerate un valore e formano un intreccio. Questa è l'immagine che il documentario *Gift* offre. Ricordiamo che la pace è la convivialità delle differenze. Altro punto importante è accogliere le emozioni. L'arte e il cinema ci aiutano a essere toccati dalle emozioni. Il film *Gift* mi ha suscitato lo stupore – in fronte a tutti quelli che considerano le emozioni come un peso – e la meraviglia per la grande bellezza di svelare le emozioni così come ti assalgono. Infine un'idea da Maurizio Bettini e il suo libro *Homo sum: essere "umani" nel mondo antico*, l'autore cita l'Eneide, quando Enea e i suoi fanno naufragio sulle coste del nord-Africa, in un primo momento sono respinti e vogliono bruciare le loro navi. Enea e i suoi compagni si chiedono quale popolo barbaro possa impedire a dei naufraghi di approdare, di avvicinarsi... essere "umani" significa non guardare la vita dalla finestra ma andare in strada, accettare l'incontro con l'altro, *S-cambiare i mondi*, costruire questo tessuto dai diversi colori.

Denis Brotto (Università di Padova. Cinema) Il marsupio progettato e realizzato nel documentario *Gift* è un oggetto che crea una situazione di particolare vicinanza e protezione, difficilmente spiegabile se non si sperimenta questa forma di contatto tra il corpo del bambino e quello dell'adulto, e la reciproca percezione di ascoltare il battito del cuore. La grande bellezza di questo gruppo di donne che realizza i marsupi consiste nell'emanare energia, calore, vicinanza. Uno dei pregi maggiori è il non dover mai andare a distinguere la provenienza delle singole persone o narrare la storia di ognuna di loro, ma costruire un gruppo dove la fiducia e l'ascolto sono gli elementi trainanti, come pure il prendersi cura di sé e degli altri. Questa è la sottotraccia del film che indica una modalità di affrontare i traumi e le pagine dolenti del proprio vissuto. *Gift* emana un'idea di festa. Il lavoro collettivo parte da una progettualità che deve essere compiuta da sé e dagli altri, ma questo lavorare insieme contempla anche un'idea di festa. Mi ha rievocato il filosofo Furio Jesi, innamorato di Jung e di Kerényi, che si è occupato delle origini dei riti nelle feste popolari, rilevando come le feste nascevano proprio da eventi traumatici e per esorcizzare il maligno. Vedendo *Gift* mi è tornato in mente un documentario molto diverso, ma



Elizabeth Sombart e Barbara Massimilla

con alcuni punti importanti in comune. Si intitola: *Restare vivi: un metodo* di Michel Houellebecq, qui si raccontano le storie di tante persone che hanno vissuto momenti difficili e che non hanno trovato un luogo di approdo. Per scardinare un passato infausto ricorrono alla scrittura poetica come forma di terapia. Per riuscire in questo tentativo di superare la negatività è indispensabile avere energia, istinto e forza in modo da controvertire questi vissuti. Ed è la forza che noi vediamo nei sorrisi delle donne del film *Gift*. Come pure il palinsesto di questa giornata della rassegna con *Pane e cioccolata e Roma*, è una scelta molto sintonica con *Gift*, sia per l'idea delle migrazioni interiori presente nel film di Brusati, sia per la figura della governante nel film di Cuarón e il suo prendersi cura della famiglia del regista.

Vittoria Caratuzzolo (Università La Sapienza - Roma. Teoria della moda) La regista Cristina Mantis è stata molto brava a comunicare con *Gift* l'essenza del Laboratorio di sartoria che abbiamo condiviso per sei mesi. È stato un impegno donativo: tutte abbiamo imparato da tutte le altre, dal vivo. Una comunità operosa che ha coltivato memorie, tradizioni, gesti sapienti nella progettualità di questo oggetto, senza mai sottolineare identità che avrebbero potuto turbare questa opera di ibridazione e di profonda accoglienza. Due anni fa a New York una Mostra ha esposto 111 oggetti che hanno cambiato il mondo e il nostro stile di vita e tra questi era incluso il marsupio.

Riccardo Noury (portavoce Amnesty International Italia) Siamo all'interno di un festival prevalentemente cinematografico che riconosce il ruolo del cinema nella cultura e nei diritti umani. In questi anni ci sono state decine di film che hanno parlato di diritti e migrazioni, messo sotto accusa le politiche della UE, ed è grazie a queste opere, documentari, fiction che possiamo essere accompagnati nei nostri obiettivi umanitari. Restare a guardare non è più possibile, in *Santiago Italia* c'è una sequenza riguardo a essere imparziali, Moretti afferma che la parola imparzialità che avrebbe una accezione buona, oggi va superata. Non stare da nessuna parte, guardare con distacco quello che accade affacciandosi alla finestra e guardando le macerie che passano sotto, è qualcosa che non possiamo più fare. Tra un carnefice e la sua vittima non possiamo più rimanere imparziali. Nella narrazione ossessiva contro un nemico 'immaginario', del noi contro voi, avviene un'erosione dei diritti, seguendo quest'ottica prevalgono le derive polacca e ungherese, assistiamo a un

attacco verso quel vocabolario bello di parole come: accoglienza, integrazione, compassione. Oggi emerge un'ignoranza silenziosa e questo costituisce un pericolo, dobbiamo avere voce, ricordando che la colonna sonora dei regimi autoritari è sempre il silenzio.

Melania Mazzucco (scrittrice) Nel 2016 ho pubblicato *Io sono con te - storia di Brigitte*, un romanzo documentario, un progetto nato insieme al Centro Astalli. Ho provato a raccontare la storia di un'unica persona, una rifugiata, con l'intenzione di sottrarmi alla logica dei numeri che è una logica manipolatoria fortissima.

Volevo restituire anche a una sola persona la sua memoria e identità e provare a descrivere al lettore la vera realtà di vita di una persona rifugiata. Con Brigitte ho scoperto che in Congo ci sono migliaia di desaparecidos, persone che sono buttate nell'omonimo fiume. Se ti rifiuti di collaborare con i regimi, metti a rischio la tua vita e quella della tua famiglia. La storia che racconto inizia quando Brigitte arriva in Italia, abbandonata alla stazione Termini, senza alcun riferimento. In questa mia vicinanza a lei ho colto le difficoltà estreme di guarire le ferite psicologiche che sono state inflitte dalle torture, dagli abusi, dalle violenze. La sua è una storia che rispecchia tanti aspetti delle vite dei rifugiati. Il mio viaggio insieme a lei è il tentativo di raccontare come si riesce, e se si riesce, a recuperare una vita, di quanto aiuto c'è bisogno, di quante forme di sapere. Sono stata mossa dal fatto che noi tutti, ci siamo sentiti progressivamente interrogati, nel corso di questi anni, nel non voler restare indifferenti. Ho raccontato senza infingimenti e facili ottimismo. Anche un libro può essere un gesto, un'azione, non si chiede di commuovere ma di muovere, di far pensare, trasformare in energia positiva un'indignazione che altrimenti rimarrebbe solo una emozione sentimentale. L'obiettivo è di aiutare vite a riprendere un cammino di realizzazione di sé.

Clementina Pavoni (psicologa analista AIPA) A proposito di Hiroshima e Nagasaki, Jung in *Riflessioni teoriche sull'essenza della psiche* parla di un potere distruttivo all'interno della psiche umana che ha una forza e una seduzione perversa, un'energia che precipita verso il piano inclinato del male. Di un male di cui oggi siamo tutti spettatori come abbiamo visto nei film *Santiago Italia* e *Una notte di 12 anni*. La dimensione psichica distruttiva ha permesso alle grandi menti dei fisici di concepire la bomba atomica, così anche la stessa dimensione è in grado di creare un sistema che si adopera per la reclusione totale dell'altro, i campi di concentramento e la cosificazione della natura umana. Pensiamo oggi a quello che accade in Libia e in altri luoghi del mondo. Spazi di reclusione in cui il tempo è sospeso e lo spazio ridotto a limiti esigui. La cancellazione di ogni potenzialità creativa. Eppure in *Una notte di 12 anni* viene a formarsi un impulso che lotta contro questo sistema di reclusione e si canalizza nella parola. I protagonisti concepiscono una sorta di alfabeto Morse che permette loro di comunicare attraverso i muri della prigione. Come nell'analisi di Primo Levi sul sistema concentrazionario dove la ricerca di quei piccoli elementi che



Hariprasad Bonsalay, Kalaripayattu



Jorge Dos Santos, Capoeira

permettono il sentirsi ancora vivi in un campo di concentrazione, si esprime nell'osare a formulare pensieri e nel muoversi con la memoria della poesia.

Filomeno Lopes (filosofo, redattore radio Vaticana)

Il film *Gift* sul panno materno e *Cafarnao* mi fanno riflettere sui tempi che stiamo vivendo anche noi come africani. È necessario approfondire di più le domande: perché questo accanimento e questo razzismo cieco, decomplessato, perché questo cinismo civilizzato? Il film *Gift* sul marsupio vuole nel suo intento di fondo 'ricucire' parti per ricreare un oggetto intero, per ricordare che siamo tutti figli di una madre. In Africa il marsupio è un dono che si usa fare quando nasce un bambino, ed è la cosa più alta che si regala a qualcuno per ricordargli che al di là di tutti i documenti siamo figli della stessa umanità in nome della sacralità di quel panno materno. In questi tempi la femminilità primordiale è respinta sullo sfondo a vantaggio di una mascolinità imperante. In una democrazia la colpa non è mai di un politico ma della gente. Perché DUN ogni anno organizza questa rassegna, per farci vedere film esotici? O c'è un motivo profondo connesso alla consapevolezza di essere cittadini e che qualunque cosa umana ci riguarda. Per affilare le armi della nostra umanità quotidiana. È un momento buio per l'Europa, ogni volta che ha difficoltà economiche si chiude. Le attività di DUN ci richiamano all'esigenza di essere vigili per impedire che 'se non impari ad asciugare le lacrime di un bambino, prima o poi piangerai per conto di quel bambino'. Quando anche il pianto di un bambino non significa più niente davanti a un documento d'identità, vuol dire che abbiamo creato un mondo dove le nostre carte d'identità sono più importanti del fatto che innanzitutto siamo esseri umani. Se così continuerà ad avvenire, come nel film *Cafarnao* quel bambino ci porterà in tribunale per domandarci perché lo abbiamo messo al mondo.

Stefano Carta (socio DUN - psicologo analista AIPA - Università di Cagliari. Psicologia) Il filosofo Hadot afferma che talvolta per fare luce bisogna pedalare... noi siamo qui per pedalare, anche se non c'è luce. In momenti come questi non possiamo farci prendere dall'impotenza. Ognuno di noi può fare qualcosa di piccolo, basta poterlo fare. S.Benedetto da Norcia sosteneva che morte e vita sono nelle mani della lingua: fare e parlare sono elementi indispensabili. Questi even-

ti organizzati da DUN servono a questo a indurci a parlare e a fare qualcosa in cui crediamo. Il tema dei bambini che sono oggetti di repressione e di rimozione, trattati come non esseri, usati perché sono i più deboli è centrale in *Cafarnao*. Qui abbiamo un bambino eroe. L'età cronologica è ingannevole, certi bambini possono tirar fuori cose straordinarie. I bambini possono salvarci se li autorizziamo a parlare e se li ascoltiamo. Nel nostro paese oggi abbiamo due gravi problemi: i minori non accompagnati e le seconde generazioni. In entrambi i casi stiamo parlando di ricucire i legami transgenerazionali e l'affettività attraverso le generazioni. Noi in occidente abbiamo perso la memoria della transgenerazionalità, non è così in Africa o in altre parti del mondo. La legge sui minori non accompagnati è una legge teorica, non sono stati fatti i decreti attuativi per questa legge. Perché un paese che pure aveva dimostrato di essere ospitale, adesso inizia a non dare più le merendine a scuola ai bambini di altre origini? Credo che tali comportamenti riguardino un uso consolidato del potere, ossia di usare i vissuti vittimari degli italiani per trasformare i migranti da vittime in persecutori. Nella cultura antropologica dell'Italia per fortuna è ancora sedimentata la memoria che tutti i nostri predecessori sono stati emigranti. Riguardo alle seconde generazioni un'ondata di nazionalismo crea una dissociazione tra le generazioni, e se non verrà bloccata in futuro continuerà a dare frutti negativi. Si rischia una radicalizzazione, quello che è accaduto in Francia, Belgio e Gran Bretagna. Il problema è l'asimmetria che questo modo di governare provoca tra appartenenza giuridica e appartenenza culturale. Una situazione di totale anomia che si trasmette alle generazioni successive. Come DUN, cerchiamo di trovare una terza strada alla luce della consapevolezza che l'integrazione è sempre plurima, segmentata, che comporta una transizionalità d'identità riguardo a popoli che in ogni caso continueranno a muoversi e hanno tutto il diritto di farlo. •

Da parte di Eidos un caloroso invito ai lettori a partecipare alla 5 edizione della rassegna **S-Cambiamo il Mondo** che avrà luogo nel giugno 2020. Tutte le informazioni sui siti: www.dunonlus.com www.eidoscinema.it

Foto di Paolo Ferdinando

I classici del cinema: intrecci tra immagini e psicoanalisi

Festival dei Due Mondi di Spoleto,
13 luglio 2019

Giuseppe Riefolo

Nella bella Sala Pegasus di Spoleto, una chiesetta dismessa, oggi consacrata a una nuova divinità che produce “visioni”, mi trovo a partecipare alla proiezione di tre film “classici” restaurati, visti già tante volte sul piccolo, ma non sul grande schermo.

La rassegna, curata dalle psicoanaliste Claudia Spadazzi e Elisabetta Marchiori, ha proposto capolavori della storia del cinema da sempre oggetto di attenzione da parte della psicoanalisi, poiché “non hanno mai finito di far vedere quello che hanno da far vedere”, mutuando dalla definizione dei classici della letteratura di Italo Calvino.

Penso a che cosa sia “un classico” durante tutta la giornata in cui mi sono piantato nella sala dalla mattina alla sera, per rivedere *Ladri di Biciclette* (1948) di De Sica, *Jules e Jim* (1961) di Truffaut e *Gli Uccelli* (1963) di Hitchcock. Come nella vita e nel mio lavoro di analista, non si tratta di rivedere film già visti, ma l’attesa che possa “emergere qualcosa di nuovo da qualcosa di vecchio ... e non più ripetizioni”. Un oggetto “classico” ha, in particolare, due caratteristiche. La prima è che tocca emozioni di base (neurobiologi ed analisti ne hanno individuate diverse: paura, gioia, tristezza, disgusto, sorprese) che permettono di associare a tale oggetto le proprie esperienze, cosicché ciascuno di noi rende proprio e personale quel film, quel libro, quell’opera d’arte. La seconda è che un oggetto “classico”, soprattutto per un’analista, concerne necessariamente, a vari livelli di intensità, la dimensione inconscia e può restituire allo spettatore, se parliamo in particolare di cinema, dimensioni temporali sospese, magari rimosse, ma soprattutto potenziali che, attraverso la visio-

ne di un film, è possibile recuperare e sviluppare. Di *Ladri di Biciclette*, il primo film proiettato, discusso dallo psicoanalista Paolo Boccara con l’esperta di cinema Anna Pennella e Elisabetta Marchiori, mi ha sorpreso l’“esagerazione” della presenza di biciclette: mentre si avvicinava l’evento che tutti noi riconosciamo come l’icona del film (il protagonista Antonio, derubato, che ruba a sua volta una bicicletta, inseguito, catturato e insultato dalla folla) sullo schermo si infittivano le biciclette. Nella loro intensità creano un effetto di crescendo, fino alla scena finale in cui Antonio e il figlioletto scompaiono tra la folla. Mi rimane un tono affettivo di semplice e leggera tristezza: ho pensato che il film sia considerato un “classico” perché tocca le questioni della vergogna, della tenerezza, della precarietà su cui poggia la nostra vita.

Il film successivo è *Jules e Jim*. Le donne di Truffaut sono belle e sensuali come la protagonista Catherine, interpretata da Jeanne Moreau. Nella discussione tra la psicoanalista Manuela Fraire, il critico cinematografico Fabio Ferzetti e Claudia Spadazzi, mi colpisce che si parli particolarmente di Catherine. Anche nel mio ricordo, era lei la protagonista *fatale* del film, ma questa volta mi concentro sul titolo che riguarda i due uomini. Mi colpisce una frase di Jim: “Come si fa ad amare comunque?”. A questo punto, nel *mio* film, è Catherine che deve “amare comunque”, mentre Jules e Jim cercano continuamente di adattarsi e modificarsi cercando di “amare possibilmente”. Ho pensato che Catherine è, per entrambi, un’esperienza di trauma, che ti segna e ti impedisce di occuparti del futuro.

Mi resta di fondo il fascino e la bellezza di Jeanne Moreau, così capace di esprimere la caducità che Catherine, il suo personaggio, continuamente nega.

Anche *Gli Uccelli* è un film che avevo già visto, ma credo che in precedenza la tensione e la paura che proviene dal quotidiano, ovvero dal nulla, il “perturbante”, abbiano prevalso su ogni altro sentimento. Il rivederlo nella cornice intensa del festival di Spoleto, mi permette di andare oltre questa tensione. Scopro questa volta la bellezza implicita e potente di alcune scene, dove la comunicazione è nel silenzio di un personaggio, che ascolta mentre nel sottofondo un altro sta parlando, dicendo nulla. Gli analisti conoscono questo tipo di ascolto: il paziente che parla e il discorso che diventa la colonna sonora di un altro discorso, profondamente intersoggettivo e sceneggiato, che l’analista compone nella sua mente (nei suoi occhi). Mi ha fatto riflettere il suggerimento di Roberto Lazzerini, il critico cinematografico con cui io ho discusso il film insieme alla produttrice Graziella Bildesheim: “In questo film la psicoanalisi è molto importante!”. C’è una psicoanalisi che piace ai registi e sicuramente ad Hitchcock di *Io ti salverò* e di *Psycho*: quella del sospetto che svela il rimosso. L’altra psicoanalisi riguarda i percorsi di continua trasformazione che chiedono il sostegno di interlocutori capaci di raggiungerti là dove ti sei rinchiuso e, secondo modalità leggere di gioco, ti portino il dono dei *love birds*, i pappagallini simbolo di una buona relazione, che contrastano gli uccelli impazziti. La psicoanalisi può aiutarti a sentire che vivi continuamente in una dimensione di cambiamento dove necessariamente incombe il perturbante. Mi ha fatto molto riflettere il finale, in cui il protagonista smette di sbarrare porte e finestre per impedire agli uccelli di entrare in casa, ma esce all’esterno e si muove con cautela fra uccelli quieti e minacciosi, con un atteggiamento di rispetto verso il perturbante. Nel suo procedere lento e attento fra gli uccelli in agguato usa una sufficiente e sana dissociazione dell’evento: il pericolo dissociato dalla vitalità. Infine, l’auto che si allontana lentamente dal luogo dell’invasione sembra rappresentare la giusta distanza che impariamo a sondare continuamente tra noi e gli uccelli, che ci seguiranno sempre quando cerchiamo l’amore e vogliamo portare due *love birds* in un posto dove non siamo mai stati.



**SPOLETO
FESTIVAL —
DEI 2 MONDI**

DIRETTORE GIORGIO FERRARA

SALA PEGASUS
13 LUGLIO DALLE ORE 10.30

RASSEGNA DI CINEMA E PSICOANALISI

I CLASSICI DEL CINEMA: INTRECCI
TRA IMMAGINI E PSICOANALISI

A CURA DI CLAUDIA SPADAZZI E ELISABETTA MARCHIORI
IN COLLABORAZIONE CON
IL CINEMA SALA PEGASUS E GRAZIELLA BILDESHEIM

ORE 10.30

introduzione alla rassegna
“*Classici del cinema, classici della
Psicoanalisi*”

Elisabetta Marchiori e
Claudia Spadazzi psicoanaliste SPI
(Società Psicoanalitica Italiana)

ORE 11.00

Ladri di biciclette
di Vittorio De Sica (Italia, 1948, 88’)

Dopo la proiezione
converso con il pubblico:

Anna Pennella critico
e giornalista cinematografico
Paolo Boccaro psicoanalista SPI
chair Elisabetta Marchiori

ORE 16.00

Jules e Jim
di François Truffaut (Francia, 1961, 106’)

Dopo la proiezione
converso con il pubblico:

Fabio Ferzetti critico
e giornalista cinematografico
Manuela Fraire psicoanalista SPI
chair Claudia Spadazzi

ORE 18.30

Gli uccelli
di Alfred Hitchcock (USA, 1963, 119’)

Dopo la proiezione
converso con il pubblico:

Roberto Lazzerini
esperto di cinema
Giuseppe Riefolo psicoanalista SPI
chair Graziella Bildesheim
esperta di industria audiovisiva

CON IL SOSTEGNO DI



CON IL PATROCINIO DI





Cannes film festival 2019

Marco Grifò

La settantaduesima edizione del *festival* di Cannes conclusasi con la Palma d'Oro a *Parasite* di Bong Joon-ho, è stata la dimostrazione di come la direzione di questo *festival* sia soprattutto quella di intercettare gli autori più interessanti da tutti gli angoli del mondo. Corea del Sud, Senegal, Belgio, Francia, Gran Bretagna, Austria, Spagna, Brasile (per il quale questa Cannes è stata un trionfo): il modo in cui Cannes soddisfa le "quote" nazionali ha avuto un che di sistematico negli ultimi anni della manifestazione. Non per ultimo l'anno scorso, in cui l'assenza di grandi autori, che poi sono giunti sul lido veneziano a settembre, ha comportato una sorta di "corsa ai ripari" in cui registi come Dvortsevov (Kazakistan), Serebrennikov (Russia) e Shawky (Egitto) hanno ricevuto il trattamento *Compétition* quando in molte altre annate sarebbero stati relegati, per così dire, alla sezione *Un Certain Regard*. Questo è certamente uno degli aspetti più manifesti e im-

mediatamente leggibili del *festival*: le quote nazionali, a differenza di Venezia, che ormai tenta di risollevarsi dal primato schiacciante della cittadina sulla Costa Azzurra puntando ai film da Oscar, e di Berlino e Locarno che si orientano su titoli certamente più di nicchia e di più basso richiamo mediatico limitandosi a qualche contentino alla macchina cinematografica statunitense – fatta eccezione per l'edizione 2018 di Berlino, che tra Wes Anderson, Steven Soderbergh e altri poteva vantare un listino niente male.

Addentrando però nell'edizione 2019 del *festival* di Cannes, altri aspetti sembrano farsi valere, tra i quali la politica autoriale. Il concorso principale, eccezion fatta per Mati Diop e Ladj Ly – scelte parecchio politiche - ci ricorda come il *festival* voglia in qualche modo mantenersi sul sicuro. Ci sono le certezze (Tarantino, Almodovar, Dardenne), le promesse già mantenute da tempo (Bong Joon-ho, Jessica Hau-

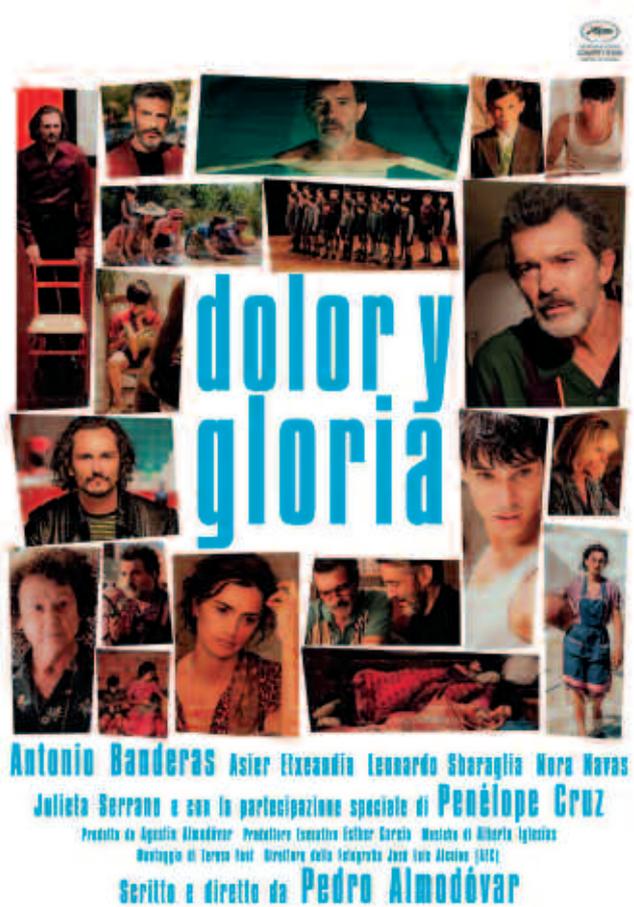
sner, Céline Sciamma), c'è insomma tutta una serie di nomi che portano, più che nuova linfa alla Settima Arte, una linfa "riaggiornata", un fare cinema attivo ma adagiato, comodo su modalità più o meno note, incapace di spostarsi da linguaggi ormai accertati. A prescindere dalla qualità o meno dei titoli, i Dardenne avranno sempre la regia mossa, Malick avrà sempre i suoi liricissimi svolazzi visivi, Tarantino avrà sempre la sua mania citazionistica. Ci si chiede se è possibile scostarsi da tali modalità, da ciò che ci aspettiamo, dalle abitudini della nostra percezione, che sa bene cosa si troverà di fronte nonostante le circostanziali variazioni sul tema. Dalle musiche di Dolan alle gelide paronamiche della Hausner, dai colori vividi di Almodovar alla vita vera filmata di Kechiche. I nomi noti fanno accrescere l'hype, per usare un termine di recente coniato per riferirsi all'attesa spasmodica per l'uscita di un titolo (un film, la puntata di una serie, un videogame), comportando dunque una bizzarra contraddizione rispetto a quanto detto prima. Il popolo del Cinema ha bisogno ed è contento dell'abitudine?

La risposta immediata è sì, soprattutto perché il popolo del Cinema, anche nei ranghi più "acculturati" (critica, addetti ai lavori), è fatto inevitabilmente di fans, sia irrazionali – gli odi di certe firme per autori di successo in molti casi diventano proverbiali – che razionali, cioè intenzionati a contestualizzare storicamente una data opera, spesso anche stressando il tessuto della storia del Cinema per renderlo coerente con quella così appagante ripetizione. Cosa succede dunque al Cinema in questo panorama apparentemente desolante? Esiste la possibilità che la politica autoriale di un festival riesca a trascendere la politica inevitabilmente coesistente, cioè la politica dei fans-with-hype?

La risposta, forse, è anche questa volta sì. Sia perché il festival non è fatto solo dalla *Compétition*, ma aspira a nuove scoperte nelle sezioni collaterali (l'*Un Certain Regard* che propone scene cinematografiche di paesi di cui si parla poco; la *Quinzaine des Réalisateurs* che tiene a dare spazio anche a film più spiccatamente di genere), sia perché in tanti possono generare una "maniera", ma gli Autori possono generare uno "stile". A cosa serve lo stile? - sembra chiederci questo festival numero 72. Quand'è che un approccio già noto assume dignità tale da poter essere offerto in formule simili?

La risposta è, semplicemente, quando quella modalità è stata, e continua a essere, essenziale per il Cinema al suo stato dell'arte. Se i Dardenne continuano a inseguire le nuche dei loro protagonisti adolescenti è perché lo sanno fare solo loro, e riescono a farlo in maniera immediatamente riconoscibile, lontani dalle innumerevoli imitazioni. Se Kechiche riesce a ricreare una scena di dialogo reale tramite un montaggio dinamico e tentacolare e immediatamente possiamo dire che è lui, è perché quel linguaggio è diventato essenziale per il nostro immaginario.

S'intenda dunque il festival di Cannes non come, necessariamente, la scoperta di un Cinema nuovo, ma anche come un resoconto di quello che il Cinema è adesso, ed è stato ultimamente, e continua a essere, ancora per un po', per i fans o per l'inseguimento di concetti troppo fondamentali perché siano abbandonati. Più che lo stato dell'arte, l'arte già nota e comprovata, riconosciuta, ma lì a fare da modello per le future generazioni.





Le Frontiere della Psicoanalisi: la noia

Lavarone, 28 giugno – 1 luglio 2019

**Daniela Federici,
Elisabetta Marchiori**

L'ultimo *week-end* di giugno Lavarone ha ospitato, nel suggestivo paesaggio dell'Alpe Cimbra amato da Freud, l'edizione 2019 del Convegno *Le Frontiere della Psicoanalisi*, organizzato dal Centro Studi Gradiva. Si tratta di un evento culturale che, dal 1990, ha l'ambizione di favorire il dialogo tra psicoanalisi e altri ambiti scientifici, permettendo a un pubblico eterogeneo di partecipare liberamente a presentazioni di libri, proiezioni di film e incontri con ospiti di altissimo livello nazionali e internazionali di diversa formazione. Il Comitato Scientifico - composto da Simona Argentieri, Daniela Federici, Elisabetta Marchiori, Antonio Scaglia, Alberto Schön, Manuela Trinci e Geni Valle - ha proposto un tema intrigante e di grande attualità: la Noia.

Si tratta di un sentimento complesso, che sfugge a definizioni univoche: quella sensazione spiacevole di vuoto, d'insoddisfazione, di fastidio, di mancanza di attività si può trasformare, infatti, in spazio da riempire di pensieri e azioni, in un pungolo creativo, in una spinta al cambiamento.

Ha aperto l'evento, il venerdì sera, la presentazione del libro dello psicoanalista Alberto Angelini *Otto Fenichel* -

Psicoanalisi, metodo e storia - Antologia di Opere Scelte (Alpes, 2019), un'antologia di grande interesse teorico, storico e clinico, con forti implicazioni sociali e politiche. Angelini ha scritto l'approfondito saggio introduttivo che evidenzia "l'aspirazione di Fenichel a fondare la psicoanalisi su basi metodologiche improntate alla razionalità e ispirate alla scientificità", con l'entusiasmo di riproporre il pensiero del grande psicoanalista tedesco. Tra i saggi, quello dedicato specificamente alla noia è rimasto un riferimento teorico ineludibile.

La prima relazione di sabato è stata del sociologo Antonio Scaglia, Presidente del Centro Studi Gradiva, dal titolo *La noia. Incubo oscuro dell'Occidente*, che ha proposto un'articolata riflessione a partire dal pensiero del sociologo e filosofo Max Weber. Ha evidenziato le tensioni dell'uomo tra etica e responsabilità, tra noia e dolore, alla ricerca della salvezza e del disvelamento: un percorso originale condotto attraverso le figure del *dandy*, del *flâneur*, del comico, del folle e del marginale.

La psicoanalista Benedetta Guerrini degli Innocenti ha presentato poi il lavoro *Il desiderio vuoto: psicopatologia del-*

l'attuale, in cui ha esplorato gli aspetti inconsci di quel penoso stato del Sè che percepisce l'angosciosa dimensione del tempo. Dalla noia profonda di Heidegger, dall'eclissi della soggettività, attraverso una revisione della letteratura psicoanalitica, è arrivata a trattare l'invalidante sensazione di vuoto che caratterizza il disagio dei pazienti con difficoltà nell'elaborazione del pensiero simbolico.

A seguire, è stato consegnato il *Premio Gradiva - Lavarone* allo psicoanalista Fausto Petrella per il suo libro *L'ascolto e l'ostacolo. Psicoanalisi e musica* (Jaka Book, 2018), antologia di scritti che intrecciano la psicoanalisi con la musica e altri ambiti artistici, permettendo al lettore di comprendere le affinità elettive che correlano la psicoanalisi con la creatività.

Nel pomeriggio, Maria Luisa Algini, psicoanalista dell'età evolutiva, ha portato la riflessione *Perché i bambini si annoiano? Scorci dalla psicoterapia infantile*. A partire dall'incapacità dei bambini a decifrare e a dare un nome ai sentimenti, ha esplorato, attraverso vari scorci clinici, l'ampio territorio in cui si condensa in età infantile ciò che gli adulti chiamano noia: può essere una "paralisi dei sentimenti", un senso di vuoto e di perdita, ma anche un momento di "fermo" che prelude a svolta evolutiva vitale.

Con il successivo intervento *Storia naturale della noia* Giorgio Vallortigara, neuroscienziato, etologo e conosciuto divulgatore scientifico, ha formulato l'ipotesi che, in ambito etologico, la noia abbia un valore adattativo dal punto di vista biologico, motivando l'organismo all'esplorazione e all'apprendimento. La noia, come ha mostrato attraverso

vari esperimenti, appare un "ottimo movente" per attivare dei comportamenti creativi anche negli animali. La serata è stata dedicata alla proiezione e alla discussione del film *L'Atelier*, di L. Cantet (Francia, 2017), premio per la Miglior Regia a Cannes, scelto poiché capace di rappresentare, con le sue immagini e le sue storie intrecciate, le molteplici declinazioni di quell'indefinito sentimento che è la noia.

Domenica Mariapia Veladiano, scrittrice e dirigente scolastico, ha proposto il lavoro *Molesto come la noia*: con la premessa che forse il mondo contadino, da cui lei stessa proviene, non ne conosce il morso, ha delineato un percorso attraverso l'arte, a partire da Leopardi, il quale l'ha definita "la più sterile delle passioni", fino ad approdare alla pittura di Hopper, dove il fruitore può riconoscere sia l'immobilità che sprofonda la vita, sia la luce che prelude alla salvezza.

In conclusione, Pino Petruzzelli, drammaturgo, regista e attore del Teatro Nazionale di Genova, ha giocato sulla contrapposizione *Creatività v/s noia*, mostrando come i suoi lavori prendano vita "da dentro le storie" incontrate durante i suoi viaggi, esperienze di guerra o semplici vicende quotidiane, e come si trasformino nei suoi monologhi, di cui ha offerto generosamente qualche "scena". Definendo la noia come incapacità di comunicare, le ha contrapposto, come rimedio, la speranza nel futuro e nell'incontro creativo.

Il pubblico, che ha riempito la sala, ha partecipato attivamente alle discussioni, durante le quali è stato dato ampio spazio alla riflessione e al dialogo, in un'atmosfera amichevole e informale. Giovanni Sinico ha realizzato il reportage fotografico.



Alberto Angelini
Otto Fenichel:
Psicoanalisi,
metodo e storia,
Alpes editore, Roma, 2019.

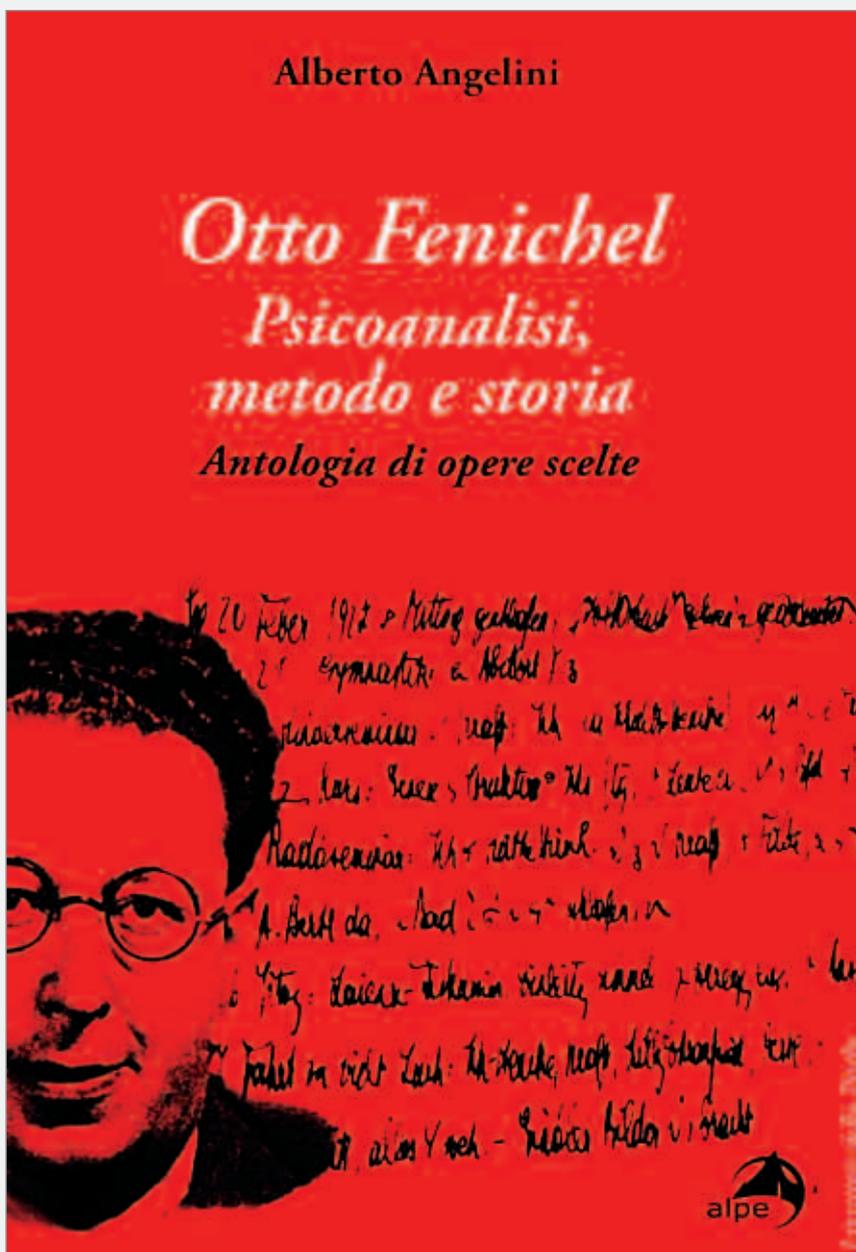
Antonella Antonetti

Questa antologia delle opere di Otto Fenichel (1898-1946) contiene lavori editi sia in Europa, sia negli Stati Uniti, dov'egli trascorse l'ultima parte della sua vita. Sono articoli, finora, relegati nell'oblio, ma di grande interesse teorico e storico, con forti implicazioni sociali e politiche, oltre a considerevoli riverberi sulla clinica. L'antologia è preceduta da un saggio introduttivo che evidenzia l'aspirazione di Fenichel a fondare la psicoanalisi su basi metodologiche improntate alla razionalità e ispirate alla scientificità. Egli, già negli anni trenta, percepiva l'incombere, nel movimento psicoanalitico, di idee antirazionaliste e, più in generale, antilluministe che trovano spazio anche ai giorni nostri.

Nella sua giovinezza, Fenichel fu, per un periodo, in sintonia teorica con Wilhelm Reich e volle, come quest'ultimo, sostenere la dimensione scientifica della psicoanalisi fondandola sulla filosofia materialista marxista. Non sono importanti i limiti di questo tentativo, che acquisisce il giusto significato solo quando viene inserito nel suo contesto storico. È, però, interessante e provocatoria l'idea di una psicoanalisi che, basandosi metodologicamente sul materialismo filosofico e sulla razionalità, possa divenire il fulcro dell'intera psicologia.

Nella Germania dominata dal nazismo l'austera Associazione Psicoanalitica Tedesca, non intendeva entrare in conflitto con le autorità.

Quindi non era semplice, per Fenichel,



un'aperta assunzione di responsabilità politica o un diretto richiamo al lavoro di autori marxisti. Per aver trasgredito questi limiti, Reich fu espulso dall'Associazione Psicoanalitica Internazionale, nel 1934.

Tuttavia il pensiero di Fenichel, che aveva visitato la Russia sovietica, appare interessato e influenzato dagli stessi argomenti che, pochi anni prima, avevano entusiasmato gli animi degli psicoanalisti russi. Nel titolo di un suo lavoro, si trova, perfino, una eco delle preziose idee di Aleksander Luria.

Quando, nel 1938, Fenichel si trasferì negli USA, questo retroterra ideologico, proveniente dal periodo europeo della sua attività, non venne recepito dal rigido e conformista mondo psicoanalitico americano. I suoi contributi, di carattere politico e sociale,

furono rimossi e taciuti, accantonando un periodo fecondo nell'impegno intellettuale di un eccezionale pensatore. Lo sviluppo della sua opera fu promosso, essenzialmente, nella prospettiva clinica. Il *Trattato di Psicoanalisi* (1945) conquistò il rango di un modello della più classica formazione psicoanalitica; ma la ricchezza metodologica e storica del pensiero di Fenichel fu trascurata. Ciò costituisce una sensibile mancanza rispetto alla collocazione di quest'autore nella storia del movimento psicoanalitico.

I lavori contenuti in questa raccolta aspirano a rendere giustizia all'entusiasmo civile, oltreché scientifico, di un uomo che, per una stagione della sua giovinezza, credette generosamente di poter comprendere e migliorare la società anche con gli strumenti offerti dalla psicoanalisi.

eidos 44

cinema e mito



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**



Palazzo delle Esposizioni - Sala Cinema
scalinata di via Milano 9 A, Roma
www.palazzoesposizioni.it

CINEMENTE

UMANO / DISUMANO

Festival di psicoanalisi e cinema
28 marzo > 7 aprile 2019



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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008