

# epidos

cinema psyche e arti visive

## cinema e mito

### cinema e psyche

Napoleon

### l'intervista

Sista Bramini

### cult

La dolce vita

### nel film

Ad Astra

Maradona

Nureyev, the white crow

Joker

Ritratto della giovane

in fiamme

### l'altro film

Ismaila Mbaye

### arti visive

Maria Lai





Opere di Lore Schacht.

## cinema e mito

a cura di Lori Falcolini e  
Pia De Silvestris

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](http://www.eidoscinema.it)

## Direttore responsabile

Alberto Angelini

## Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,  
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,  
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,  
A. Lucattini, Barbara Massimilla,  
A. Piccioli Weatherhogg

Hanno collaborato in questo numero:  
A. Baldassarro, A. Caruso, L. Coccoli,  
G. Cuomo, L. Delle Site, F. Fabbri,  
A. Fontana, M. Grifó, A. Michelotti,  
A. Montebugnoli, F. Salina,  
S. Salvadori, U. Telfener.

## Ufficio stampa

[info@eidoscinema.it](mailto:info@eidoscinema.it)

## Impaginazione

margodesign

## Stampa

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

Condividono il progetto **eidos**:

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

## Copertina

*Ritratto della giovane in fiamme* (2019) di  
Céline Sciamma.

# sommario luglio / ottobre 2019

## editoriale

Cinema e mito  
di **P. De Silvestris,**  
**L. Falcolini**

## cinema e psyche

Napoleon  
di **A. Angelini**

## l'intervista

Sista Bramini  
di **L. Falcolini**



## cult

*La dolce vita*  
di **M. Grifó**  
*Mr Klein*  
di **G. Cuomo**

## nel film

*Ritratto della giovane  
in fiamme*  
di **P. De Silvestris**  
*Ad Astra*  
di **C. Chianese**  
*Maradona*  
di **A. Antonetti**  
*Il primo re*  
di **A. Montebugnoli**  
*Waiting for the barbarians*  
di **U. Telfener**  
*Chiara Ferragni-unposted*  
di **L. Cocchi**  
*Sorry we missed you*  
di **L. Delle Site**  
*Nureyev, the white crow*  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
*Parasite*  
di **A. Fontana**  
*Joker*  
di **A. Dugo**

## approfondimento

*Edipo Re*  
di **A. Baldassarro**  
*Chaplin - Charlot*  
di **A. Michelotti**

## Televisione

Carnival Row  
di **A. Lucattini**



## la suggestione

India  
di **G. Salina**

## L'altro film

Ismaila Mbaye  
di **B. Massimilla**

## festival

Venezia  
di **B. Massimilla**  
Torino  
di **C. Chianese**

## arti visive

Maria Lai  
di **F. Fabbri**  
Aboubakar Fofana  
di **S. Salvadori**  
Eleonora Scoti Pecora  
di **A. Caruso**



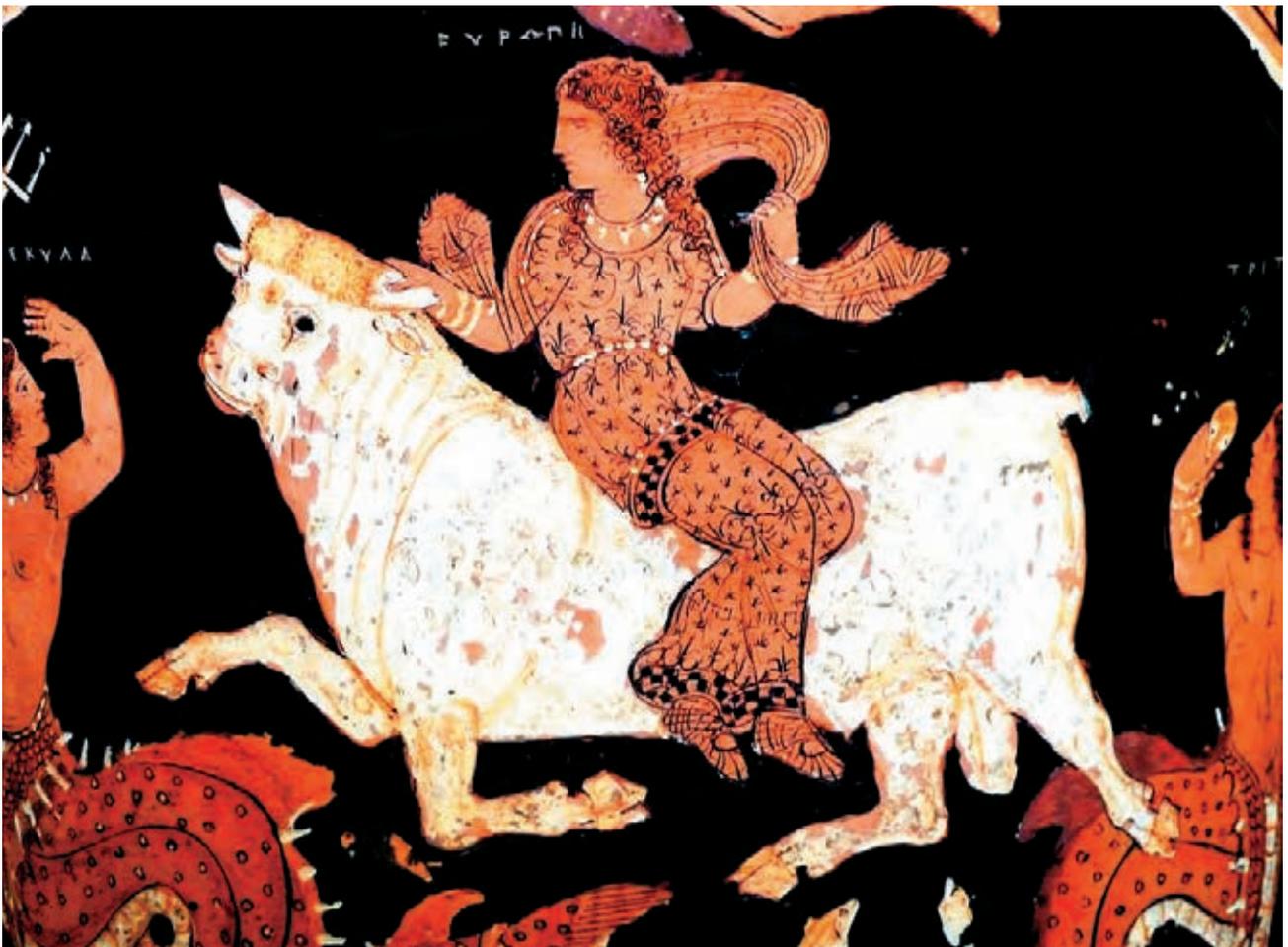
## eidos-news

Tosca  
di **A. Lucattini**

# Cinema e mito

Pia De Silvestris,  
Lori Falcolini

“...Potessimo anche noi, così, trovare  
una sostanza umana,  
tutta pura, arrendevole, sottile;  
un nostro lembo di terra feconda  
di tra la roccia e il fiume!  
Ché sempre, come quelli, ci trascende  
il nostro cuore. E noi più non possiamo  
seguirlo con lo sguardo entro figure  
ove si plachi, né in divini corpi  
in cui più grande, moderato, cresca.”  
(*Seconda elegia duinese*, R. M. Rilke)



Cratere di Assteas, *Il ratto di Europa*.  
Museo Archeologico Nazionale del Sannio Caudino.



*Edipo re* di Pier Paolo Pasolini.

In greco mito significa parola, discorso. Platone lo definiva “Racconto intorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell’al di là”. Il mito si oppone al logos, al pensiero logico e scientifico ed è invece presente nella storia delle religioni e in antropologia. Tutte le diverse popolazioni sulla terra hanno costruito miti, nessuno può fare a meno di un mito. Esso può essere un desiderio inconscio e quindi sconosciuto all’individuo stesso, come l’antico mito di Edipo della tragedia di Sofocle, l’amore edipico ripreso da Freud come un elemento presente in ogni individuo. Anche nel linguaggio contemporaneo qualsiasi ideale o rappresentazione dell’irraggiungibile è mito, come l’oggetto perduto rivisitato in mille modi diversi. Il mito nasce dal più profondo bisogno dell’uomo di comprendere e spiegare gli avvenimenti interni della sua vita e del mondo circostante, nelle sue figure più simboliche. E, qualsiasi cosa, pur che sia inarrivabile e oggetto di desiderio, diventa un mito. Anche il cinema è mito, paragonabile ad un sogno che interrompe i pensieri di solitudine e di inutili rimpianti proponendo visioni diverse di forza, di coraggio, di vera amicizia e di amori fedeli. Pierpaolo Pasolini precisava che “il mito è un prodotto della storia umana, ma essendo diventato un assoluto, non è più caratteristico di questo o di quel periodo storico, piuttosto appartiene, per così dire, a tutta la storia”. Il mito è meta-storico, è quanto permane attraverso il succedersi dei fatti storici ed ha pertanto la virtù di spiegarli. Cosa vuol dire mito oggi e come i processi di mitizzazione

ne che riguardano personaggi, eventi, opere artistiche “costruiscono” i miti attraverso le immagini o incarnano un mito nel corso dei secoli?

Il “mitico” Vaso di Assteas giunto a noi dal IV secolo a.C. mostra come lo straordinario ceramista di Paestum - regista della drammaturgia- mette in scena il mito del ratto di Europa da parte di Zeus. Un toro in corsa guarda ipnoticamente l’osservatore mentre Europa, seduta di fianco sul suo dorso, si lascia condurre mansuetamente; il volto della donna è rivolto in avanti, verso l’ignoto. La potenza di Zeus è tutta in quell’occhio nero che spicca sul bianco del suo corpo animale; non esprime coercizione ma non ammette rifiuto. In basso creature marine, in alto Photos alato, simbolo del desiderio erotico. Nella centralità di questa coppia e nella narrazione del “rapimento” si avverte il nucleo misterico del mito.

I miti, dice Jung, sono storie di incontri archetipici. “L’uomo moderno come i suoi antenati è un forgiatore di miti; egli rimette in scena drammi secolari basati su temi archetipici e, attraverso la sua capacità di portarli alla coscienza, è in grado di liberarsi della loro presa coercitiva.” (Samuels, Shorter, Plaut).

Se il mistero della trasformazione è l’essenza del mito, la meraviglia è il sentimento che accompagna il nostro sentirci rapiti dagli infiniti modelli o narrazioni in cui la “realtà” mitologica si palesa. In questo numero “in-disciplinato” di Eidos, ogni autore ha scelto liberamente il film che meglio rappresenta la narrazione di un suo mito. •



# Napoleon

## storia di un mito

**Alberto Angelini**

Se si afferma che un film può portare il peso della storia, questo è il caso del *Napoleon* (1927) di Abel Gance. È il peso storico di una icona immensa. “Eroe” sembra una parola troppo piccola per la figura quasi soprannaturale, implicitamente immortale, che ci viene presentata; è la storia di campi di battaglia, di palazzi regali e paesaggi europei; è la storia che cavalca da un continente all’altro, attraverso le differenti culture. Nel 1789, al *Club des Cordeliers*, il giovane Bonaparte ascolta l’ufficiale Rouget de Lisle insegnare la Marsigliese ai rivoluzionari. Il popolo marcia sulle Tuileries e si proclama la Repubblica. Bonaparte fugge in Corsica; ricercato, farà ritorno in Francia su un piccolo vascello che ha per vela la bandiera tricolore francese. Nel 1793 Napoleone è ufficiale maggiore durante l’assedio di Tolone. La città è conquistata nel corso di una torrenziale tempesta e una ragazza, Violine, s’innamora di lui. Intanto, a Parigi, i ditta-

tori popolari si trasformano in fornitori di teste per la ghigliottina. Marat viene ucciso, Danton giustiziato, Saint-Just aspira il profumo d’una rosa ogni volta che cala la mannaia. Nei giorni confusi e oscuri di Termidoro, Bonaparte soffoca l’insurrezione dei monarchici contro la Convenzione, e resta folgorato da Joséphine Beauharnais. La sposa, quindi prende il comando dell’armata d’Italia e varca la frontiera. Ciascuna impresa di cui Napoleone è protagonista, si rivela lo spunto per analizzare un aspetto del carattere e della natura del personaggio ma, per il regista, non è mai questione di morale o di politica, bensì di arte. Napoleone, per Gance, è Prometeo; è un essere le cui braccia non sono abbastanza grandi per stringere qualcosa ancor più grande di lui: la rivoluzione. Perciò il condottiero deve essere un personaggio mitico, che vive nella dimensione “monumentale” dell’immagine cinematografica. La storia pubblica e l’esistenza privata sono



entrambe trasfigurate in una allegoria eroica e patriottica che annulla anche i rischi della retorica e della magniloquenza, pur presenti nella trama fortemente epica. Il film vorrebbe tradurre in immagini l'idea di "francesità" ed ha, realmente, una sua grandezza. Gli eccessi sono compensati da una severa tensione morale. L'autore non sottovaluta mai la deriva del terrore rivoluzionario e la devastazione della miseria nel popolo. Durante tutto il film, i danni della povertà si manifestano puntualmente, a partire dagli abiti strappati e dai capelli arruffati degli indigenti. Scene di strade affollate ed edifici fatiscenti sono in contrasto con le viste panoramiche sulla Corsica o ai piedi delle Alpi. Questa capacità di collocare persone diverse, in luoghi e tempi storici diversi, rimane una forza pervasiva del film. Contrariamente alla violenza e alla volatilità della politica rivoluzionaria, Napoleone si presenta individualmente deciso e risoluto. Gance, accettando la retorica, associa il giovane Napoleone a un'aquila e poi lo trasforma nel simbolo vivente di un potente destino. Questo glorioso futuro è reso possibile solo dal successo di Bonaparte come ufficiale dell'esercito; ma Gance non glorifica la guerra. Al contrario, gli spettatori sussultano mentre guardano un cannone rotolare sulla gamba di un soldato ferito; vedono anche uomini morenti sepolti nel fango, osservano una carneficina spaventosa dopo la presa di Tolone e assistono all'ardua vita dei soldati, sia nella furia dei combattimenti, sia durante i bivacchi o nei trasferimenti. A presiedere

tutto ciò - calpestare i cadaveri, sorvegliare i fantasmi della Convenzione e superare la fanteria in marcia al galoppo - è il piccolo uomo con il cappello bicorno. Sul piano attoriale, l'incarnazione di Napoleone di Albert Dieudonné non è mai stata sostituita. Il suo sguardo feroce e dominante, di solito espresso con le mani dietro alla schiena, incarna l'essenza del carisma autoritario di Bonaparte. Allo stesso modo, il caldo sorriso di Dieudonné rende Bonaparte simpatico in ambienti domestici. L'effetto combinato trasforma un uomo normale in un pilastro di determinazione volto a salvare, eroicamente, la Francia dai demoni della rivoluzione. Proprio a causa di questa immagine di "uomo solo al comando", alcuni critici, a suo tempo, accusarono il film di autoritarismo e militarismo. In un periodo in cui Mussolini era al potere e Hitler aumentava i suoi consensi, si può comprendere perché *Napoleon, vu par Abel Gance* sia stato considerato, in certi contesti, come un vantaggio per i fascisti francesi di allora. Ma la critica cinematografica, nel corso del tempo, ha guardato oltre questi problemi, apprezzando la straordinaria creatività tecnica e la raffinatezza narrativa di Gance. Lo studio del film e degli archivi del regista hanno consentito di contestualizzare e storicizzare, nel particolare ambito della fine degli anni Venti, l'obiezione politica. In realtà Gance, nel suo personale approccio, costruisce la figura dell'eroe basandosi sulla cultura romantica di cui è impregnato: Victor Hugo, Stendhal, e in particolare Thomas Carlyle e il suo *Cult*



*of Heroes*. Sul piano psicologico, la leadership è stata molto studiata. Utili concetti si rintracciano nel pensiero degli storici, dei filosofi e dei grandi scrittori. Platone, Plutarco, Machiavelli, Hobbes, Tolstoj, in vario modo, hanno anticipato le riflessioni degli psicologi su ciò che oggi viene chiamata leadership. Successivamente, in *Hereditary Genius* (1869), di Francis Galton, vennero poste le premesse di quelle teorie sul “Grande Uomo”, predisposto al comando, che avrebbero dominato la ricerca sulla leadership per tutta la prima metà del secolo scorso. Nonostante i numerosi tentativi, sul piano psicologico, non si è mai riusciti ad ancorare la leadership ad un particolare tratto di personalità o a una caratteristica dell’intelligenza. Quindi, progressivamente, l’attenzione si è spostata dai tratti che caratterizzano un leader, ai suoi comportamenti e allo studio delle situazioni che ne favoriscono l’espressione. Come le teorie sul “Grande Uomo” avevano attratto l’interesse dei ricercatori, nella prima metà del secolo scorso, così le teorie situazionali presero il sopravvento, soprattutto durante gli anni sessanta e settanta. Molte ricerche recenti attestano, lapalissianamente riguardo all’impatto dei grandi leader sulla popolazione, che gli individui ricordano le persone più delle ideologie. A conferma di ciò, esperimenti di psicologia sociale hanno mostrato come le stesse tesi possano suscitare reazioni completamente differenti, quando siano espresse da persone diverse. Napoleone, pur essendo portatore di idee innovative, ottenne il consenso popolare, innanzi tutto, per la sua immagine e per le sue imprese. La consapevolezza del peso, scarsamente

ideologico, del consenso contemporaneo ha spinto il mondo della politica ad approfondire, con gli strumenti della psicologia, la conoscenza dei meccanismi della comunicazione di massa. Negli ultimi cinquanta anni, lo studio e l’uso psicologico dei mass media hanno rivoluzionato la politica più di quanto abbiano potuto fare le ideologie o gli studiosi, in oltre cinquecento anni. Riguardo al film e ai suoi contenuti, la miglior chiave di comprensione si trova forse in una scena iniziale in cui Napoleone, in quel momento un soldato impoverito, osserva gli orrori della rivoluzione dalla sua finestra della soffitta. Un gruppo di popolani marcia per la strada brandendo teste su bastoni e un uomo si arrampica sul lato di un edificio lanciando un cappio per un’impiccagione improvvisata. Sulla scena, un sottotitolo dice: “Frammenti di un grande evento, visti da una piccola stanza”. È una bella metafora dell’impegno del cinema, rispetto alla storia, che sembra riconoscere i limiti inerenti al mezzo, considerato come documento storico. La storia è grande e lo schermo è un riquadro troppo piccolo per catturare la vasta scala e le tante sfumature. Di conseguenza, la cinepresa offre una finestra piccola e selettiva sugli avvenimenti. Per un momento, Gance lascia l’epica della sua storia e usa la cinepresa non come testimone distaccato di grandi eventi, ma come strumento contemporaneo che vuole esplorare la collocazione del soggetto nella storia. Attraverso una sofisticata doppia inquadratura, la prospettiva limitata di Napoleone viene fatta condividere al pubblico, con Napoleone che vede la rivoluzione dalla sua finestra, mentre anche noi la vediamo dalla



sala cinematografica. Per Gance, Napoleone fu un parossismo, nella sua epoca e quest'ultima fu un parossismo nella storia. Peraltro, il regista non nascose di considerare il cinema come un parossismo della vita. Il film è anche un magistrale saggio di innovazione tecnica. Per quei tempi era all'avanguardia e introdusse nuove procedure filmiche piene d'inventiva. Lo stesso Ęjzenštejn dichiarò che il suo interesse per il montaggio era stato stimolato dal lavoro di Gance. Quest'ultimo, non solo inventò, per il film, uno speciale sistema di proiezione su tre schermi ma, per realizzare le riprese, fece ricorso alle tecnologie più innovative. Nella tecnica, lo spirito delle avanguardie degli anni Venti si univa con quello dell'industria meccanica "pesante" e con lo stile delle grandi parate e degli spettacoli di massa cari al periodo. Macchine da presa montate su enormi gru o su ascensori per riprese a caduta veloce (ispirate alla ghigliottina) e nuove piccole cinecamere Debrie da tenere in mano come moderne "handycam". I grandangolari "Brachyscope", la lente iridescente "Wollensack", il "pendolo parallelogrammatico" per movimenti di macchina ondulari. Secondo la leggenda Gance arrivò persino a "sparare" in aria delle cineprese per ottenere le "sogettive" delle palle di cannone. *Napoleon* richiese quattro anni di lavoro, tre dei quali di riprese. Furono impiegati duecento tecnici di tutti i tipi e, per certe scene, si utilizzarono fino a 6.000 comparse. Durante gli inseguimenti a cavallo, girati in Corsica, vi furono due morti per cadute da cavallo. La fine delle riprese coincise, in Corsica, con le elezioni e fu detto che il partito bonapartista avesse

trionfato, su quello repubblicano, in virtù dell'entusiasmo causato dal film. Per la scena della tempesta si ricostruì il Mediterraneo in studio. L'avvio delle riprese anziché con il classico ordine "Motore", veniva dato, di volta in volta, con un colpo di pistola, muggiti di sirena o segnali luminosi. Quando sali per un momento su un sopralco, per dare semplicemente, con voce tranquilla, alcune spiegazioni tecniche, fu salutato da un boato di ammirazione dalle migliaia di persone impegnate nell'opera. Scrisse, a suo tempo, François Truffaut: "Se Abel Gance avesse avuto ai suoi ordini diecimila comparse, inebriate di storia e con l'animo stordito dall'ebbrezza di obbedire, avrebbe potuto lanciarle all'assalto di qualsiasi ostacolo, far loro invadere Palazzo Bourbon o l'Eliseo e farsi proclamare dittatore... Non c'è in *Napoleon* scena che non ci dia l'impressione di essere il clou del film, non c'è inquadratura che non sia carica di emozione, non c'è attore che non dia il meglio di sé". Gance, repubblicano e progressista, si era totalmente identificato con l'imperatore, in cui vedeva un pioniere dell'idea europea e forse di quella Repubblica Universale che egli stesso avrebbe poi esaltato nell'utopistico *La fin du monde* (1931). *Napoleon* è stato oggetto di più di un restauro e proposto in differenti versioni. Prescindendo dalla filologia cinematografica, a Gance, sia per lo sperimentalismo radicale, sia per la sua grande vocazione narrativa, viene riconosciuto il merito di aver creato un ritratto estremo e toccante di Bonaparte, utilizzando una grammatica filmica del tutto innovativa. •



Sista Bramini in *Demetra e Persefone* tratto dall'Inno omerico (foto di F. Galli).

# Sista Bramini

## il lavoro sul mito

Lori Falcolini

È difficile sottrarsi al fascino delle narrazioni di Sista Bramini, attrice, regista e formatrice teatrale. Come lei stessa dice: “Il corpo teatrale allenato a scoprire la sua flessibilità perduta, ad aprire i propri canali percettivi, ritrova in parte la *sua natura animale* e con quella si aggira nello spazio circostante. (*L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: pratiche del camminare*, Bramini). Con la sola voce e la plasticità del suo corpo, Sista Bramini fa entrare lo spettatore in mondi mitici. In *Viaggio di Psiche*, messo in scena nel suggestivo Teatro Basilica di Roma, ogni personaggio della favola di Apuleio appare per incanto. Sista Bramini è l'ingenua Psiche lungo il cammino di trasformazione ed è Amore, il suo amante invisibile, Afrodite in preda alla gelosia e il selvatico Pan o le formiche che freneticamente separano i semi.... Metamorfosi incarnate. La musica è parte integrante di questa narrazione. Dal 1998 Sista Bramini conduce percorsi formativi di TeatroNatura e laboratori di narrazione teatrale. L'abbiamo incontrata a Roma in occasione della narrazione teatrale *Athene Noctua*.

**Sista Bramini, cominciamo con *Athene Noctua*. La civetta di Giovanni Pascoli. Il racconto della morte di Socrate mi sembra il filo conduttore di un intreccio di**

**narrazioni: orale e musicale, naturalistico e misterico, uditivo e percettivo.**

L'intreccio di questi aspetti è quello che mi commuove e m'interessa in un testo. La narrazione teatrale deve essere una struttura correttiva di quella percettiva corrente, deve mettere insieme elementi che generalmente separiamo. L'Arte fa sempre questo. Poi, in particolare, m'interessa il mito, la natura e la narrazione sia per il rapporto diretto con il pubblico - guardare gli spettatori e dialogare con loro, farmi permeare dalla qualità del loro ascolto - sia per la capacità che ha il racconto di catapultare chi racconta e chi ascolta altrove, in luoghi altri che però sempre si sostanziano di questa relazione viva e presente. Questo aspetto, quando sono performer, quando recito, mi accende.

**Su tutto aleggia il frastuono della morte, anche nella crudeltà dei bambini che maltrattano la civetta “balla, dunque o muori!”, e poi il silenzio nel momento della rivelazione.**

Il tema della crudeltà è un tema cardine, la nostra vita è immersa nella crudeltà anche solo per il fatto che viviamo della morte di altri viventi: la morte si nutre della vita come la vita della morte. Una delle cose per me più importanti nel creare o contemplare un'opera d'arte non è tanto il messaggio



*Miti di stelle* tratto da Ovidio con Valentina Turrini, Francesca Ferri, Camilla Dell'Agnola, Sista Bramini (foto di F. Galli).

che veicola ma la domanda se quell'opera ci avvicina di più alla saggezza. La saggezza nella dimensione di dare senso alla vita, al suo svilupparsi, e in questo caso il poemetto di Pascoli mette insieme varie parti di noi. A volte come bambini siamo inconsapevoli e maltrattiamo la civetta. Il custode della prigione ammonisce i ragazzi, "lasciatelo, è un uccello sacro alla notte", sta nel limitare della prigione dove si consuma la morte, dentro, nell'ombra c'è la rivelazione del silenzio, Socrate incarna la sua scelta bevendo la cicuta... Il rapporto con la civetta non è soltanto importante perché in quest'epoca la natura va preservata ma perché tutto questo accade anche dentro di noi: l'animale umano è sfruttato, la nostra istintualità è oppressa e ci sta conducendo alla distruzione. Quando c'è un poeta grande come Pascoli, i piani d'interpretazione si moltiplicano. Al pubblico io dicevo che quella esterna è una scena quasi pasoliniana, un mio amico mi ha fatto notare che in realtà è Pasolini a essere pascoliniano, anche perché ha fatto la tesi su Pascoli ed ha preso moltissimo da lui. Quando andavo a scuola, Leopardi, Leopardi! Per me c'era solo Leopardi e la poesia di Pascoli mi sembrava un bozzetto di vita quotidiana un po' melenso; invece, adesso, questa *Civetta* mi sembra favolosa, il rapporto di Pascoli con la cultura classica, questo Socrate che viene a noi più comprensibile così umano... La cultura classica è sempre fonte d'ispirazione.

### **Come mai in tutte le tue narrazioni o nei laboratori formativi è presente il mito?**

Ci sono vari motivi. C'è un motivo di affezione personale fin dall'infanzia. Mia madre era depressa in modo per me spaventoso, e quando io leggevo la mitologia, questi personaggi eroici, questi animali, queste storie forti, queste divinità femminili così imponenti ma intime erano figure dove, parafrasando Rilke, potevo placare il mio cuore inquieto. Poi, nel mio ultimo anno di liceo, ho avuto come professore di latino e greco Franco Serpa, un grande musicologo oltre che latinista. Mi ha colpito al cuore la competenza rigorosa e nello stesso tempo viva che aveva di affrontare la letteratura

classica. Nel mezzo di un'ode di Orazio ci chiedeva se conoscevo Lévi-Strauss, ma anche Tchaikovsky o Čechov, ci faceva uscire da questa idea settoriale della conoscenza e in me quindi si è impressa la convinzione che proprio questo mondo arcaico, l'*ἀρχή*, in potenza contenesse tutto quello che è venuto poi, c'è oggi. Certamente il pensiero, la cultura in cui viviamo sono decisivi ma lì, nel mito, io sento un'affinità e che è importante interrogare, specie nella difficoltà, un po' come gli antichi facevano con gli oracoli.

### **Parliamo di Amore e Psiche - un mito interpretato da studiosi, mistici, da Neumann ed altri psicoanalisti - che tu hai portato ripetutamente in scena con il titolo evocativo *Viaggio di Psiche*.**

Sì, vorrei che l'arte tornasse ad alludere al *viaggio* che compiamo nella nostra vita. Una volta c'erano le vite dei santi, un santo che magari era stato un libertino, aveva ucciso molte persone e poi incontrava qualcosa che cambiava completamente la sua vita. Leggendo queste storie esemplari, capivi che nella vita possono accadere cose terribili che, in realtà, si rivelano tappe di un cammino, un disegno che finché non si conclude può sempre trasformarsi. Quello di Psiche è evidentemente un viaggio della psiche. Mentre preparavo lo spettacolo sono andata a cercare studiosi e artisti che hanno lavorato su questo mito. *Viaggio di Psiche* è una rilettura della favola di Apuleio con tutto quello che ho sentito, ascoltato e guardato. Canova è centrale nell'interpretazione del mito come i dipinti nella Villa della Farnesina, Keats ha composto un'ode a Psiche bellissima, D'Annunzio ha scritto dei bei versi su Amore e Psiche... ma anche qui Pascoli è veramente meraviglioso. L'ho riscoperto nella sua *Psyche* che è l'esempio di come un poeta possa incamerare tutto il mito e restituirlo con il suo stile, la sua sensibilità, ricostruirlo completamente ma lasciarlo intatto. La sua *Psyche* è un'esile contadina, un cuore semplice che vive tutta sola nella sua casupola (come l'anima dimenticata nel corpo), un misterioso ragazzo l'ha avuta e abbandonata e lei vive nell'inquieto e delirante attesa del



*Danzò Danzò* tratto da *Donne che corrono coi lupi* di Clarissa Pinkola Estés (foto di F. Galli).

suo Amore, vaga nella natura di una campagna toscana e a un certo punto incontra Pan....

**La favola di Apuleio si apre e si chiude con il tema della bellezza, una fonte di guai per Psiche: le attira l'ira di Afrodite, l'invidia delle due sorelle, la rende sola e alla fine, dopo un cammino irto di ostacoli, la fa fallire. Psiche infatti apre il vasetto datole da Persefone per Afrodite.**

È bellissimo il fatto che Psiche apra il vasetto che non doveva aprire e, dove noi diremmo che lei ha fallito la prova più importante, in realtà si salva. Questa sua curiosità delle cose divine, questo suo cadere a terra colpita dalla bellezza di Persefone che esce dal vasetto come un fumo nero intenerisce Eros; all'inizio lui si era rifugiato da Afrodite come un bambino in pianto ma adesso è adulto, è cresciuto mentre Psiche affronta le prove. I due sono uno. Senza un'esperienza rischiosa e quindi anche vitale, la bellezza è un vetro tra sé e il mondo. Psiche deve fare questo viaggio pazzesco per diventare pienamente umana e cioè, secondo il linguaggio mitico, divina. Perché diventiamo divini quando siamo completamente umani e impariamo ad amare. Quando credi di aver capito un mito si rivoltella nel contrario, non lo capisci mai fino in fondo. Puoi stare su un mito tanto tempo e se lavori in un laboratorio con le persone, ogni persona ne diventa quasi un aspetto: vede, incarna, propone una faccia di quel mito e lo stesso contesto di laboratorio nutre l'educazione alla complessità che tanto cerchiamo ma che nel mito già c'è. Certo lo dobbiamo incarnare nella nostra vita e nello stesso tempo reinterpretare con un rispetto quasi sacrale della sua struttura archetipica. Io lo considero come un'offerta che ci giunge dall'origine della nostra cultura, come una sorgente in cui potersi abbeverare.

**Nel 1992 hai fondato O Thiasos TeatroNatura. Si tratta di una rifondazione del teatro o una conseguenza del tuo amore per il mito?**

Io non pensavo di usare il mito quando mi sono appassionata all'idea di un teatro che entrasse in contatto con i luoghi naturali. I primi testi che ho messo in scena erano tutti contemporanei: Arrabal, Beckett ... sì, ho rappresentato *Aspet-*

*tando Godot* all'aperto ma Beckett aveva immaginato un albero scheletrico che sempre in teatro si doveva rifare perché quella natura deprivata era un luogo della mente, una metafora della condizione umana. Io volevo far dialogare la dimensione interna con quella esterna, fare cadere la separazione. Stando in contatto con l'aperto dei boschi mi è ritornato l'amore per la mitologia perché, lì, dietro i cespugli, tra le fronde che si muovono, i fruscii... Se tu stai a lungo nella natura cominci a risentire che le cose sono vive, risorge una meraviglia. Il primo mito che ho rappresentato è stato *Ifigenia in Tauride*, poi, sono andata subito su Ovidio perché nelle *Metamorfosi* c'è la trasformazione degli esseri umani, il mondo vegetale, quello animale, il divino e l'umano entrano e si rispecchiano uno nell'altro, tutto è in contatto con il naturale. Il teatro tradizionale ma anche quello d'avanguardia non parla della natura ma dal momento che è lo specchio dell'epoca in cui viviamo, per me era importante che tornasse a riaprirsi al rapporto con la natura. Certo, nel teatro greco, la struttura era totalmente immersa nella natura, quello che faccio io è più camminare e sostare nei luoghi naturali e aprire scene in questo attraversare.

**Molte tue narrazioni riguardano personaggi femminili legati alla morte. È un filo conduttore del tuo lavoro o la rappresentazione di un femminile mitico?**

Un po' tutti e due. Il motivo per cui io sono tornata al mito è sia la relazione con la natura sia la presenza di personaggi femminili rilevanti, cosa che non abbiamo nella drammaturgia borghese. Sì, ci sono madri, amanti, mogli, ma la donna non è mai emblema dell'umanità *tout court*, non ha una funzione centrale, è sempre l'uomo ad incarnare l'umanità. Nei miti io ri-trovo questa dignità, questo potere femminile. E poi, la morte è l'altro tabù nella nostra cultura. La donna che dà origine alla vita in un certo senso genera anche la morte perché chi vive poi morirà, e quindi è più vicina a questa essenzialità archetipica, è vicina per vocazione. Da femminista, trovo insopportabile questa visione riduttiva della donna però il mio teatro non si accontenta di uno schieramento ideologico. Voglio risvegliare il pensiero dal sonno degli stereotipi e scoprirne la complessità e l'aspetto sistemico, la rete che unisce i viventi.



La leggenda di Giuliano tratto da Flaubert - Sista Bramini con Carla Taglietti e Camilla dell'Agnola (foto di F. Galli).

**Ti sei ispirata alla scuola di tanti maestri come Grotowski, Barba o Eduardo De Filippo. Leggendo il tuo scritto *L'erranza in O Thiasos TeatroNatura: le pratiche del camminare* ho sentito l'eco della psicoanalisi. Ti sei formata anche attraverso l'analisi?**

Sì, certamente. Ma non ho iniziato presto perché il teatro mi faceva da correttivo del carattere, mi sosteneva, era per me una necessità anche psichica. Prima, c'era anche il "pregiudizio" che potesse intaccare il tuo nucleo creativo - (ride) ti sei salvata, mi dicevo, e magari se ci vai a mettere le mani quel miracolo non funziona più - però, non è stato vero, quando è stato necessario l'analisi mi ha aiutata. Ho seguito anche vari percorsi spirituali, mi sono appassionata dell'insegnamento di Gurdjieff, di Claudio Naranjo... il lavoro di gruppo, per me è interessante sia sul piano personale che professionale. Di solito questi due piani si tengono separati, - quando ero in analisi freudiana ho fatto un grande lavoro per separarli! (ride) io mescolavo tutto in modo malsano - ma alla fine la ricerca artistica è anche ricerca della vita.

**Tu insegni anche nei laboratori teatrali, il tuo è anche teatroterapia?**

Questa è una questione interessante. Da una parte, io non sono convinta dell'arte terapia. Quello che ho detto adesso sembrerebbe sconfessarlo ma sono un'artista e non una psicoterapeuta. Penso che l'arte vada rifondata in vista di una sua funzione terapeutica che però scaturisce dalla qualità dell'arte stessa. Naturalmente è sempre stato così, ma oggi la possibilità terapeutica insita nell'arte va particolarmente illuminata. È terapeutica nel senso che può riconnettere le persone alle proprie radici culturali, al contatto contemplativo e creativo con la natura, all'istintualità, all'intelligenza affettiva. Più che mai non ci sentiamo a nostro agio nel mondo e l'arte ci deve aprire spazi di senso e di libertà. L'arte terapia che viene esercitata da psicoterapeuti può essere inutile o rischiosa se manca il talento, se non si sa attivare questa qualità dell'arte che non sempre si può imparare a scuola. La funzione terapeutica dell'arte si nutre di precisione ma non è un modo per razionalizzare o normalizzare la

persona, è misterica, deve saper risvegliare in noi una vitalità che autocura.

**La musica, il canto "a cappella", mi sembra centrale nel TeatroNatura.**

Non ho mai pensato che il teatro potesse esistere senza la musica. Uno dei libri più importanti della mia adolescenza è stato *La nascita della tragedia dallo spirito della musica ovvero Grecità e pessimismo* di Nietzsche e poi amavo la musica classica e l'opera. Ho imparato a recitare (ride) facendo il play back dell'opera per allenarmi a esprimere i sentimenti attraverso la musica. Io lo facevo da autodidatta ma dovrebbero utilizzarlo in tutte le scuole di recitazione perché una frase, una parola, "amore" per esempio, devi tenerla per un minuto e riempirla per tutto il tempo di presenza e per farlo devi indagarne sul momento le risonanze non solo musicali ma anche quelle psicologiche ed esistenziali, le contraddizioni che il linguaggio verbale non sempre esprime. Quando poi ho cominciato a fare TeatroNatura, mi sono subito posta il problema di come fare risuonare la voce in ambienti aperti senza amplificatori. Per "coincidenza" - come sempre - tra i fondatori di O Thiasos c'era Francesca Ferri, una storica dell'arte che aveva studiato musica; così io ho cominciato a spingere per il canto. Camilla Dell'Agnola e Valentina Turrini sono arrivate dopo. Poi, a quel tempo c'era Grotowski con il suo lavoro vocale con risuonatori del cranio e nel corpo e che indagava la qualità vibratoria dei canti; Giovanna Marini recuperava le sonorità a cappella tradizionali, i canti di lavoro all'aperto, i canti sacri durante le processioni. Queste polifonie non ben temperate che all'orecchio possono sembrare dissonanti, strane, danno una risonanza arcaica al canto che si fonde con il mito. La musica trasforma la temperatura affettiva, apre il cuore... Nella nostra epoca, cosa spinge verso il sacro se non sei credente? È la musica, una certa musica, che contiene questo anelito spirituale verso qualcosa di più vasto della nostra vita, verso i flussi misteriosi che la governano... Penso che la musica sia irrinunciabile per un lavoro sul mito e sulla ricerca della sacralità. •



# La dolce vita

## la mitologia ambigua di Federico Fellini

**Marco Grifó**

Sono passati 100 anni dalla nascita di Federico Fellini, quasi 30 anni dalla morte, e ancora avvertiamo le conseguenze del passaggio di quello straordinario profeta della storia italiana. Dai malcontenti e dalle false illusioni della generazione del boom economico (*La dolce vita*, 1960) alle grottesche debordanti derive della televisione italiana di *Ginger e Fred* (1986), il cinema del regista riminese era un cinema estremamente autoreferenziale, costruito su una propria personalissima mitologia fatta di segni – ancor prima che simboli – ricorrenti, provenienti da un altro mondo e dalla sua interiorità. Fellini insisteva sul fatto che lui non reinterpretava alla lettera tutte le nozioni e le suggestioni che potevano averlo influenzato – su *flanerie* surrealiste e su Joyce non aveva nulla da dire, benché le sue opere ne sembrassero intrise fino al midollo. Sosteneva piuttosto che esistesse un inconscio collettivo a cui si appella e in cui si esplica il funzionamento dell’immaginazione umana, cui era spontaneo attingere per riprodurre su

schermo quelle emozioni che è difficile esprimere a parole. Inevitabile però che l’universo felliniano risentisse di mitologie pre-esistenti, tanto erano immersi, lui e il suo cinema, nel flusso degli umori e dei dissapori dell’Italia del secondo Novecento e al contempo nelle conseguenze del passato che nel Novecento stesso potevano respirarsi. Basti pensare al *Satyricon* (1969), che di Petronio ripescava gli odori, le puzze e le oscenità; o anche al *Casanova* (1976), che restituisce l’atmosfera decadente e promiscua della Repubblica Marinara veneta del ‘700. Ma quei mondi, tanto illusori e candidi in molto cinema contemporaneo a Fellini, nelle opere del grande regista assumono caratteri ambigui e impercettibili. Marino Biondi, nel saggio *Fellini: il sogno italiano* (2010), dà forse la chiave di lettura più preziosa e centrata dell’*ambiguità mitologica* del cinema di Fellini: ne *La dolce vita*, Enrico Steiner (Alain Cuny) scambia alcune battute malinconiche con Marcello (Mastroianni) prima di togliere la vita ai suoi figli e a sé



stesso senza un motivo ben preciso. Biondi paragona l'episodio del suicidio di Steiner all'Operetta morale leopardiana della *Scommessa di Prometeo* (1824), in cui Prometeo scommette sulla perfezione del genere umano ma è destinato a ricredersi quando, tra le altre cose, assiste all'insignificante e assurdo omicidio/suicidio di un uomo ricco che toglie la vita anche ai suoi stessi figli. Secondo ciò che lascia scritto il suicida, per "puro tedio di vita". Se già Leopardi aveva da dirla lunga sull'infelicità inevitabile del genere umano, allo stesso modo Fellini è in grado di trasportare ai suoi anni Sessanta quella stessa operazione di rivisitazione mitologica che ci porta a osservare, nella *Dolce vita*, una scontentezza generale data dall'illusione del benessere. *La dolce vita* è di fatto un'inarrestabile giostra umana attorcigliata su sé stessa e destinata all'auto-cannibalismo, incapace di appigliarsi a semplici spiragli di bellezza e interessata piuttosto a godere delle proprie miserie interiori. Non è un caso che Salman Rushdie, in un numero della *Repubblica* del 2011, scriva che "Fellini certamente è il maestro assoluto dell'accidia inerte".

Sono miserie e pigriazie, queste, che costringono a rivedere, nella *Dolce vita*, tutta la mitologia che vive e si percepisce nella città eterna di Roma: dallo sguardo dell'imponente Oceano della Fontana di Trevi alla statua del Gesù trasportata in elicottero sopra la città nel celeberrimo incipit. Si tratta sempre di rivisitazioni che vivono certamente della fantasia del loro Autore – le spiagge, i ritmi circensi, le donne, il vento – ma sono anche enormemente legate alla realtà degli Anni Sessanta, o meglio ancora alle conseguenze del fascismo e al modo in cui quell'Italia ha voluto ricontestualizzare quei simboli mitologici. Come fa notare Andrea Muniz attraverso il pensiero di una pubblicazione di Carolyn

Springer del 1987, "le rovine possono offrirsi come possente presenza, segno cioè di legittimazione e fortificazione del presente. In tal modo sono state utilizzate sia dal Papato che dalle retoriche nazionaliste italiane". Questo svuotamento e, a voler dare peso etico all'intera faccenda, svilimento del passato e dei suoi segni monumentali, è uno dei capisaldi della Dolce Vita, che oggi amiamo ricordare come mitologia del cinema italiano moderno ma che in sé illustrava la demolizione della Storia, come nel tentativo di una rimozione di memoria a breve termine per godere parassiticamente delle vacuità del presente.

Quindi sì, Fellini è mito cinematografico, ma è una rischiosa mitologia dell'ambiguità, oscura come la nebbia di *Amarcord* – "ecco, vorrei augurare a tutti noi di uscire di casa e di fare dei passi, ma non nella nebbia, e soprattutto di tornare indietro per morire avendo percepito qualcosa, non soltanto una parete così, immobile, ferma, senza profondità e senza trasparenza. Che ne dici di 'sto finalino?". •

### **Titolo originale: La dolce vita**

**Paese di produzione: Italia, Francia**

**Anno: 1960**

**Regia: Federico Fellini**

**Sceneggiatura: Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi**

**Fotografia: Otello Martelli**

**Musiche: Nino Rota**

**Cast: Marcello Mastroianni, Anita Ekberg, Anouk Aimée, Yvonne Furneaux, Magali Noël, Alain Cuny, Annibale Ninchi, Laura Betti, Riccardo Garrone e altri**



# Mr Klein

## indagine sull'identità

**Gilles Cuomo**

Joseph Losey è un uomo da tempo in esilio quando gira *Monsieur Klein* nel 1976, il suo venticinquesimo film. Da comunista ha conosciuto i tormenti del maccartismo ed è stato regista di importanti film in Inghilterra, abbandonata al momento della crisi che colpisce l'industria cinematografica (Palma d'oro a Cannes nel 1971 per *The Go-Between*). Dall'esilio Losey estrarrà la materia prima del suo nuovo film. Delon produttore permetterà le riprese e il periodo scuro dell'occupazione fornirà il quadro di un'avventura singolare.

*Mr Klein* (tit.or. *Monsieur Klein*) è un film sulla crisi d'identità di un borghese impigliato nei meandri della Storia. Durante la lugubre estate del 1942 (che Losey colloca in inverno), nella Francia dell'occupazione, un'identità è prima di tutto un corpo. La sequenza iniziale mostra, attraverso una luce cruda, le carni affaticate di una donna sottoposta a degli approfondimenti clinici. La legge di Vichy applica fedelmente il programma nazista in vigore e fa

«L'importante non è quel che si fa di noi,  
ma quel che facciamo noi stessi di ciò che hanno fatto di noi»  
J. -P. Sartre, Santo Genet commediante e martire

apparire ogni sembianza semitica attraverso una diagnosi glaciale: l'ebreo è denudato, umiliato, classificato. Un'amministrazione implacabile brucia i tratti giudaici e rilascia certificati di purezza della razza. Così migliaia di vite sono misurate brutalmente, etichettate, marchiate di giallo e deportate da sbirri dell'antropometria razzista. In questo dramma quotidiano scandito da delazioni e sopralluoghi zelanti di una polizia collaborazionista, Robert Klein fa affari senza un'oncia di scrupolo, acquistando oggetti d'arte da ebrei che sperano di guadagnare per sfuggire alla repressione. La legge sulla confisca dei beni non riguarda Klein: non è ebreo. Chiuso in un ambiente scintillante, ignora che i giorni della sua tranquillità stanno per finire. Appena acquistata per poco un'opera del pittore Adriaen van Ostade, riceve il giornale *Les Informations juives* inviato a suo nome. Scopre che ha un omonimo ebreo. "Buona fortuna a lei, Signor Klein" gli sussurra un cliente compassionevole sull'uscio. Dalla visita al giornale, dove Klein sa ancora

scherzare fino all'interrogatorio con il capo della polizia (quando gli viene detto, mellifluamente, che gli ebrei sono schedati) gli indizi si accumulano. Questo nome stranamente familiare, pesante come una minaccia, lo mette sulle tracce di un personaggio di cui non sapremo che delle briciole.

L'elegante e cinico Klein ha solo un torto: porta un nome che lo comprometterà. È proprio il suo omonimo ebreo a farlo entrare progressivamente in una solitudine paradossale. Per tentare di discolarsi da questa "accusa", parte alla sua ricerca come se la sua identità non fosse scontata. La quotidianità borghese si divide sotto la ripetizione di un nome che perde di significato e che gli si incolla alla pelle, pur restando un mistero. Nella scena del bar quando *un certo* Signor Klein è chiamato al telefono è lo specchio che risponde - cioè l'immagine, il doppio. L'immagine è sempre il doppio di qualcosa. Lo specchio permette di accedere al fuori campo, ma è vuoto, riflette solo il viso del Robert Klein che conosciamo. L'omonimo non è un doppio in quanto non restituisce un'immagine: l'Altro non appare. Quindi Klein è il suo doppio. In lui si produce un'alterità: se per un po' conserva le prerogative del suo ceto sociale, ciò non impedisce che scivoli verso i limiti. Tutti i luoghi che attraversa sperando di trovare i segni tangibili dell'alter ego, dall'appartamento sordido al castello in provincia, tutti questi luoghi sono popolati da oggetti anonimi, da voci maschili e femminili, tutto è segnato al tempo stesso da presenze e assenze. L'Altro di Robert Klein esiste solo attraverso la sua assenza ed è inafferrabile. Losey lo mette fuori campo; anche quando la sua forma è nel campo, non si vede il viso (come nella scena della banchina in stazione).

Quest'assenza dell'Altro condanna Klein alla solitudine in cui non può restare senza colpevolezza. Quando si ribella ("Sono un buon francese e credo nelle istituzioni") è troppo tardi. Il fatto che sia circondato da avvocati, amanti e clienti, non cambia niente, il conflitto si sta preparando e lo allontanerà dalla sua agiatezza. Poco importa che ottenga o no il certificato che gli permette di provare la sua "purezza", dovrà subire a sua volta la spoliatura. Robert Klein è *un altro* ormai.

Chi è l'Altro? Non si saprà. Ha delle attività illecite? È ricercato perché ebreo? Fa parte della Resistenza? Si tratta solo di un'usurpazione d'identità? Anche gli interrogativi si rovesciano: chi è il Signor Klein? È veramente quello che sostiene di essere? La visita al padre che afferma che "i Klein sono francesi e cattolici dai tempi di Luigi XIV, forse c'è un ramo in Olanda...", chiude definitivamente la ricerca genealogica. Che sia genealogica o quasi poliziesca (Klein si trasforma in una sorta di detective privato: agisce al di fuori del potere prefettizio), la ricerca condotta da Klein si rivelerà vana, non porterà a niente, perché il colpevole non è il sospettato. In questo itinerario erratico, il personaggio si disfa progressivamente degli orpelli perdendosi come un sonnambulo in una città grigioverde (fotografia magnifica di Gerry Fisher). Il protagonista segue degli indizi irrisori, ombre di personaggi volatili che lo trascineranno verso un punto di non ritorno. La logica narrativa della bellissima sceneggiatura di Franco Solinas si ispira a fatti veri della storia collocando Klein in un'intollerabile ambiguità. Come per molti personaggi di Losey, la solitudine di Klein è sottoposta a certe condizioni esterne e alla forza che il personaggio possiede. Durante il



periodo della retata al velodromo d'Inverno (16-17 luglio 1942) in questa lenta agonia di certezze, Klein forse sente il bisogno di un verdetto. La crisi d'identità genera questa strana erranza. Non ha come unica origine un nome comune, intercambiabile, "ebreo", ma molto di più, una specie di crepa, una presa di coscienza di una condizione oziosa, ostensibilmente mondana fra i pericoli.

Come nel periodo dell'Occupazione, la sola via di uscita sta nell'indossare il mantello della colpevolezza, per non essere più solo, per condividere il destino di tutto un popolo. Il verdetto sanziona un rapporto contro la società intera. Additato come ebreo, alla ricerca di sangue ebreo nella sua genealogia, Klein trova una dignità momentaneamente perduta. Questa grande solitudine può essere rotta solo dall'atto deliberato di scegliersi, di diventare l'Altro.

Delon, in uno dei suoi ruoli migliori, dà al personaggio di Klein una densità e una forza ipnotica. La sua sagoma solitaria misura a passi veloci le strade fredde, immagine crepuscolare di una Francia agonizzante.

La vita del Signor Klein è una linea spezzata. Come quei bastoni che si immergono nell'acqua e che per rifrazione della luce rinviano la loro immagine in un'altra direzione. Robert Klein al termine di una ricerca che gli farà perdere le tracce di sé, troverà la sua via sulla banchina di una stazione con migliaia di ebrei portati verso i campi della morte. •

### Titolo originale: Monsieur Klein

Origine: Francia, Italia

Anno: 1976

Regia: Joseph Losey

Sceneggiatura: Fernando Morandi e Franco Solinas

Fotografia: Gerry Fisher

Cast: Alain Delon, Jeanne Moreau, Francine Bergé, Juliet Berto, Michael Lonsdale



# Ritratto della giovane in fiamme

## il fuoco nella notte

### Pia De Silvestris

Céline Sciamma è una giovane regista molto amata in Francia e conosciuta anche in Italia per il singolare film di animazione *La mia vita da zuccina* e per *Tomboy*.

La cinematografia di Sciamma è improntata prevalentemente sull'adolescenza, sui problemi di identità, sulla difficoltà del passaggio dall'infanzia ad uno sconvolgimento di quella identità provvisoria degli assetti difensivi infantili e apertura a nuove potenzialità. Queste potenzialità sono i cambiamenti a cui l'adolescente deve far fronte, ma anche

la definizione di confini e di scelte. L'adolescenza è come uno stato normale di malattia, di passaggio. Nel dramma *Risveglio di primavera* Frank Wedekind (1891) mise in scena la drammaticità di questo passaggio, tutto centrato sulla scoperta del corpo e della sessualità: "come una civetta che, destatasi per lo spavento, corre per una foresta in fiamme."

Presentato al Festival di Cannes 2019, per la prima volta in Concorso, il film di Céline Sciamma è suggestivo come un



romanzo di Balzac. Il lento scorrere della pellicola ci procura la possibilità di godere interamente del suo fascino. La visione è di meraviglia e di gioia della mente, i colori della natura dell'isola bretone, si mescolano con quelli dei pennelli che stanno cercando di rappresentare i tratti del volto di una giovane donna che è appena uscita da un convento. Tutto si svolge verso la fine del Settecento. La madre di Héloïse incarica una brava pittrice, Marianne, di raggiungere la sua nobile dimora per eseguire il ritratto della figlia che deve andare in sposa ad un nobile milanese. Poiché Héloïse rifiuta di posare, la madre suggerisce alla pittrice di seguirla nelle sue tristi passeggiate verso le scogliere in riva al mare, per cogliere di nascosto i lineamenti ed ogni sfumatura del viso e dei suoi sguardi.

La partenza per Parigi della madre, trasforma completamente la fredda atmosfera precedente. Le due donne e una cameriera vivono una libertà completa nei comportamenti e nella semplicità dei loro convivii, come se riscoprissero la loro prima adolescenza.

La regista ha una particolare sensibilità verso il mondo femminile tanto che riesce a trasportare in un ambiente in costume settecentesco, che ricorda i quadri di J.B.S. Chardin, la solidarietà, l'emancipazione e la sensualità del presente.

L'amore che si instaura tra le due donne si manifesta dopo una serata di festa popolare in cui un fuoco lambisce l'ampia gonna di Héloïse. L'amore che ne segue traccia nella giovane una possibile via all'emancipazione sessuale e si esprime anche nel desiderio non solo di concederle la possibilità di posare per il suo ritratto ma anche che Marianne ne faccia uno suo per lei.

Il sentimento nuovo ha creato una coincidenza inconscia carnale che ha trasformato le due amanti. Finalmente Marianne riesce a dipingere il volto che Héloïse sente essere il suo, "l'atto estetico" è stato possibile attraverso l'amore. I dialoghi tra le due donne sono profondi e originali. In effetti Sciamma è stata premiata a Cannes per la sceneggiatura. La ricchezza del linguaggio aggiunge bellezza alla visione, per esempio una frase di Héloïse: "credi che ogni amante possa inventare qualcosa?". La domanda dà una spinta al pensiero e alla *rêverie*. Torna la madre, il ritratto di Héloïse viene messo in una cassa, per spedirlo al promesso sposo. Il distacco tra le due donne è tragico. Il mito di un grande amore viene spezzato come quello di Orfeo ed Euridice che finirà nella realtà ma che invece continuerà ad essere vivo nella fantasia.

Il sorgere dell'amore sembra pretendere sin dalle origini l'umiltà e la singolarità dell'oggetto che si possiede. Infatti se non si inventasse si ripeterebbe l'amore degli altri. •

### **Titolo originale: Portrait de la jeune fille en feu**

Paese di produzione: Francia

Anno: 2019

Regia: Céline Sciamma

Sceneggiatura: Céline Sciamma

Fotografia: Claire Mathon

Cast: Noémie Merlant, Adèle Haenel, Valeria Golino, Luàna Bajrami, Armande Boulanger, Michèle Clément, Cécile Morel



# Ad Astra

## ritorno alla vita

### Cecilia Chianese

Sono pochi i registi contemporanei la cui filmografia evidenzia in maniera tanto netta una tematica ricorrente come nel caso di James Gray, il cui perno narrativo è quasi sempre la famiglia, nucleo portante attorno al quale ruotano i suoi ossessivi protagonisti, spesso incapaci di relazionarsi col mondo perché irrimediabilmente trascinati, come pianeti attorno all'orbita del Sole, da conflittualità negate ma mai sopite, o da insuperabili bisogni di riconoscimento nei confronti di sterili o rigide figure genitoriali.

*Ad Astra* non è un'eccezione. Definito come un film "malickiano" per i costanti monologhi interiori del protagonista, del Malick di *The Tree of Life* James Gray sembra riprendere anche l'idea che l'immensità dell'universo con le sue luci, le sue ombre e i suoi incommensurabili silenzi nei quali risuonano solo i soliloqui del protagonista, si faccia arena dei drammi familiari interiorizzati, "dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo" (Giulio Casadei – Pointblank). Se però la cosmogonia malickiana è giocata sul concetto eracleo della perpetua battaglia degli Elementi e la sua rappresentazione di essa è una sorta di stupefacente, vorticoso e inarrestabile danza, in Gray l'uni-

verso è uno spazio statico, è luogo della solitudine, della memoria e dell'emersione dei fantasmi del passato, che il suo protagonista non riesce a lasciar andare all'oblio, elemento questo che avvicina il film ai *Solaris* di Andrej Tarkovskij e di Steven Soderbergh. E il novello *wanderer* Roy McBride, si configura come una rivisitazione in chiave post moderna dei viaggiatori romantici ottocenteschi, sostituendo all'esperienza del sublime nei confronti di una natura "terrena" quella forse ancor più perturbante del confronto col gelo siderale del cosmo, luogo ancestrale, astratto e onirico di confronto con i propri mostri interiori e di sovrapposizione tra presente e passato.

Quello raccontato dal film è il percorso dalla Terra verso il limite conosciuto dello spazio, compiuto in un futuro prossimo dall'astronauta Roy McBride alla ricerca di suo padre, il leggendario astronauta Clifford McBride, dato per morto da molti anni, disperso con tutto il suo equipaggio durante una missione di ricerca di forme di vita aliena; e che invece la NASA, credendolo impazzito, accusa di essere il responsabile di una serie di attacchi alla Terra e alle sue navicelle e colonie.



Il percorso del figliol prodigo Roy, cresciuto all'ombra del mito del padre, che intraprende un viaggio alla sua ricerca, appare chiaramente come una riproposizione degli archetipi classici. Come sottolinea Roberto De Gaetano (Fata Morgana WEB), Roy è un novello Telemaco che parte alla ricerca del genitore, ed è anche un novello Enea, dato che una volta ritrovato, tenderà di salvarlo. L'aspetto epico del film sconfinava poi con la tragedia, dal momento in cui il percorso di McBride figlio sembra sempre di più strutturarsi come un viaggio di espiatione e di assunzione su sé stesso delle colpe paterne; almeno fino agli ultimi, sorprendenti istanti del film, durante i quali i rigidi binari della destinazione vengono distrutti, in favore di un ritorno alla vita e di una decostruzione del mito paterno.

Più che sul mito quindi, *Ad Astra* lavora sul suo scardinamento, sul rifiuto dell'ideale a favore del reale, rappresentato dall'amore di sua moglie, abbandonata poco prima di intraprendere il viaggio, e ritrovata infine come ultimo appiglio. In tal senso il viaggio di McBride figlio è un attraversamento degli inferi, un percorso dantesco di messa alla prova di sé stesso fino ai confini estremi dell'universo e l'annullamento nel vuoto del cosmo e della morte, pur di poter definitivamente esorcizzare i propri fantasmi e allontanarne le influenze dal proprio percorso esistenziale. "Perché perseverare?" si chiede infatti il protagonista dopo aver, letteralmente, lasciato andare il padre verso l'ignoto spazio profondo. Solo la luce flebile dell'ormai lontanissima Terra, e con essa il ricordo e la speranza di un affetto, lo riaggancia alla vita e gli restituisce la forza interiore per poter intraprendere l'infinito viaggio di ritorno. "Attendo il giorno in cui finirà la mia solitudine, e sarò a casa" confes-



sa al suo registratore – diario di bordo. Nella lineare semplicità di questo percorso di rinascita, e nella toccante essenzialità di questa confessione, sta tutta la struggente potenza del film di Gray. •

### **Titolo originale: Ad Astra**

Paese di produzione: Stati Uniti d'America, Brasile, Cina

Anno: 2019

Regia: James Gray

Sceneggiatura: James Gray, Ethan Gross

Fotografia: Hoyte van Hoytema

Cast: Brad Pitt, Tommy Lee Jones, Ruth Negga, Liv Tyler, Donald Sutherland, John Ortiz, Greg Bryk, Loren Dean, John Finn



# Diego Maradona

## genio e sregolatezza

**Antonella Antonetti**

Il *football* e il cinema, due fenomeni popolari che hanno caratterizzato il secolo scorso, si coniugano felicemente nell'opera di Asif Kapedia *Diego Maradona*, l'atleta che più di ogni altro, ha rappresentato e rappresenta un sentimento di affermazione collettiva. Più che un calciatore, un'icona, un uomo che si fa mito.

Scriva Freud: "L'eroe è colui che coraggiosamente si leva contro il padre e alla fine lo supera vittoriosamente." (OSF, Boringhieri Ed. vol. XI pag.341) E ancora: "Il grande uomo opera sul suo prossimo per due vie: con la sua personalità e con l'idea per la quale s'impegna... Sappiamo che nella massa degli uomini vi è grande bisogno di un'autorità da ammirare, a cui inchinarsi, da cui essere dominati, forse anche maltrattati... È la nostalgia del padre insita in ognuno dall'infanzia... La risolutezza dei pensieri, la forza di volontà, l'impeto dell'azione appartengono all'immagine paterna, ma più di tutto vi appartengono l'autonomia e l'indipendenza del grande uomo, la sua divina noncuranza che può crescere fino alla mancanza di qualsiasi riguardo. Lo si deve ammirare, è consentita la fiducia in lui, ma non si può fare a meno anche di temerlo." (pag. 428.)

Dunque l'incontro tra la personalità dell'individuo e l'idea

che rappresenta e il bisogno della massa degli uomini pone le basi per la nascita "dell'eroe".

La vita di Maradona è di per sé una vicenda epica, dal dramma delle umili origini fino all'apoteosi della vittoria e alla caduta successiva. Un racconto che ha sedotto numerosi registi, tra i quali Kusturica che nel 2008 girò *Maradona by Kusturica* e Marco Risi regista di *Maradona – La mano de Dios* (2007).

Il regista britannico di origini indiane, nel suo documentario presentato a Cannes 2019, fuori concorso, racconta con stile asciutto e diretto la parabola del calciatore, focalizzando l'attenzione agli anni del periodo napoletano, dall'84 al 91. Tratteggia la figura del *Pibe de Oro* sia attraverso immagini di repertorio, alcune più conosciute come i goal più famosi, altre meno note o addirittura inedite, sia attraverso interviste al calciatore stesso, a parenti e allenatori. Con un sapiente montaggio, disegna la personalità complessa e contrastata del calciatore, combattivo e tenace, rissoso e trasgressivo, forte e insicuro al tempo stesso.

È la storia di un ragazzino povero e senza istruzione, cresciuto in un misero sobborgo di Buenos Aires, Villa Fiorito, in una famiglia di dieci persone, stipate in tre stanze, il quale



intravede la possibilità di un riscatto sociale ed economico per se stesso e per i suoi grazie al suo talento calcistico.

Molto giovane, è ingaggiato nell'Argentinos Juniors, nelle cui fila inizia la sua carriera di calciatore. "A quindici anni - commenta amaramente sua sorella - ha perso la sua vita! È diventato un altro." Di fatto, è l'unico sostegno economico dell'intera famiglia.

"Giocavo a *football* pensando sempre di comprare una casa ai miei genitori e non tornare più a Fiorito!" - ricorda Maradona, lasciando intravedere il peso del ruolo di capofamiglia, che si sentiva costretto a ricoprire, e che implicava di dover crescere rapidamente. Una crescita che procedeva spedita sul campo di gioco, mentre sul piano relazionale esplodevano la sua rabbia, l'insicurezza e la ribellione. Una discrepanza che Pelé, rileva acutamente in una sua intervista, in cui, a proposito della partecipazione al campionato mondiale, osserva che Diego, pur essendo un grandissimo giocatore, non sia ancora pronto da un punto di vista psicologico ad assumersi una responsabilità così grande.

Fin dal suo arrivo al Napoli, Maradona è salutato come una figura messianica; la città dileggiata - "la più povera d'Italia" si legge sui giornali - lo accoglie come un salvatore, i tifosi lo accerchiano, la camorra lo stringe tra le sue braccia criminali, trovando spazio, forse, nel suo profondo bisogno di accudimento, mai soddisfatto a pieno.

Si va componendo la figura di un eroe tragico, al quale fa da sfondo la città partenopea e fanno da coro i napoletani, che attraverso il calcio ricercano un riscatto morale e identitario riponendo le proprie speranze nel talento del "grande uomo", così come la famiglia d'origine aveva fatto, probabilmente, con il figlio promettente.

Diego, ancora una volta, non delude le aspettative, anzi le sopravanza portando la squadra a vittorie strepitose, assurgendo a "mito", a simbolo di rivalsa e riscatto non solo della squadra, ma soprattutto della città e di tutto il Sud, come già lo era stato dell'Argentina umiliata dagli inglesi alle

Falkland. Il documentario mette in luce il dualismo da cui il calciatore si sente attraversato tra Diego e Maradona, tra l'uomo e il personaggio pubblico, che forse ripropone il contrasto interno mai risolto tra il bambino bisognoso della favela e l'eroe acclamato, tra l'Argentina delle sue radici e l'Italia della rivincita.

Sembra significativo che il declino di Maradona coincida con la partita per la semifinale valida per il campionato mondiale di calcio '90 tra Italia e Argentina, che per ironia della sorte si disputa a Napoli. Lo stadio San Paolo di Napoli, gremito fino all'inverosimile, sembra rappresentare uno spazio interno dove si gioca un conflitto mai risolto tra le due "anime" del calciatore: Argentina - Italia 1-0.

Tutti si sentono traditi e abbandonati, i tifosi dal loro eroe e Maradona dai napoletani. Il calciatore diventa il nemico dell'intera nazione, della città che lo aveva divinizzato e ora, quasi spietatamente, lo tiene "prigioniero" attraverso un contratto che il presidente del Napoli rifiuta di sciogliere.

Dopo le luci della vittoria, i riflettori illuminano clamorosamente le ombre della droga, del carcere e dei fallimenti del grande calciatore, ai quali il regista guarda con un sentimento di pietas, che restituisce l'immagine di una persona problematica e drammaticamente umana al *Miglior giocatore del XX secolo*, come recita il premio ufficiale Fifa tributato a Maradona e a Pelé nel 2004.

Finito il calciatore, rimane il mito. •

**Titolo originale: Diego Maradona**

Paese di produzione: Regno Unito

Anno: 2019

Regia: Asif Kapadia

Musiche: Antonio Pinto

Cast: Diego Armando Maradona



# Il primo re

## l'intimità tragica del mito

**Anna Montebugnoli**

Il mondo in cui si svolge la vicenda de *Il primo re* – il film del 2019 diretto da Matteo Rovere, che racconta le vicende che precedono la fondazione di Roma – è un mondo arcaico, di un'arcaicità fuori dal tempo, o meglio, prima del tempo scandito dall'uomo; è il mondo preistorico in cui piccole comunità si organizzano attorno a una guida spirituale e militare; il mondo naturale delle paludi e dei boschi laziali, delle piene del fiume che guidano le vicende dei protagonisti; ed è il mondo magico di una religione non ancora istituzionalizzata, in cui il confine tra sacrificio, violenza e devozione rimane sfocato e inintelligibile, così come il volere degli dei. È cioè un mondo pre-storico, in cui la leggenda, più che condurre sulla soglia della storia, sfuma nel mito e nella sua dimensione tragica e fatale.

Il film comincia con una piena dell'Aniene che trascina i pastori Romolo (Alessio Lapice) e Remo (Alessandro

Borghi) verso Alba Longa, la città più potente della regione, dove i due fratelli sono catturati, costretti a combattere in un rituale di gladiatoria memoria, e da cui scapperanno con pochi altri uomini e con in ostaggio la sacerdotessa custode del fuoco sacro. Se in un primo momento Remo sembra essere predestinato alla guida della nuova comunità, la scelta di non uccidere il fratello (rimasto ferito durante la fuga) e perciò di contrastare il comando divino espresso per bocca della sacerdotessa, ne determina l'inevitabile rovina: il delirio blasfemo lo porterà a distruggere un villaggio di cui si era autoproclamato sovrano e lo trascinerà sulle sponde del Tevere, fino alla morte per mano di Romolo, difensore, contro il fratello empio, della religione e del popolo latino riunito nella battaglia finale con Alba Longa.

Tutto il film è scandito da immagini che preannunciano il



compersi del volere divino che ordina gli avvenimenti e le scelte del pio Romolo e dell'empio Remo, che ama il fratello al punto da ribellarsi al dettato del fato: il finto scontro tra i fratelli ad Alba Longa, prima di fuggire, che prefigura quello finale sulle sponde del Tevere; le parole della sacerdotessa che, descrivendo la situazione *de facto* di Remo e Romolo (la sovranità dell'uno, la morte imminente dell'altro), preannuncia un'altra verità, uguale e contraria; il comando di Remo sul gruppo di combattenti con cui i due fratelli fuggono, a cui fa eco 'il popolo in armi' di Romolo accorso in aiuto del fratello. Il destino è annunciato e ripetuto lungo tutto l'arco narrativo, e si compie in virtù della cecità degli uomini ("vedo compiersi il disegno divino" dice la sacerdotessa morente a Remo: "tutti ne siamo stati parte senza volerlo, anche io. Abbiamo salvato l'assassino").

L'ambizione del film sta tutta in questo slittamento dalla cronaca annalistica della storiografia romana al fato greco, dalla leggenda di fondazione al mito tragico. Rovere, cioè, trasforma i protagonisti della storia romana (e Remo in particolare) in eroi tragici, che vanno inconsapevolmente incontro al loro destino – tanto più rapidamente quanto più cercano di allontanarsene. Lasciando in ombra i collegamenti espliciti col ciclo troiano attraverso cui la tradizione romana ha stabilito una connessione diretta tra Roma e la mitologia greca, il film si concentra interamente sulla dialettica tragica – nel senso greco del termine – tra l'eroe e il suo fato. Ma se in fondo a una vicenda apparentemente simile, come quella di Eteocle e Polinice, sta l'indecidibilità della scelta tra il legame di sangue e quello politico (lo scontro tra Antigone e Creonte), sullo sfondo del fratricidio di Romolo sta la storia di Roma: la distruzione del legame di sangue che istituisce la città – così centrale nel mito classico, dall'*Oresteia* all'*Antigone* – si compie qui nella promessa dell'impero, dell'uscita dal mito tragico in

direzione del 'mito' storico. E tuttavia tale oscillazione tra mito e storia non cancella uno dei tratti peculiari del mondo romano rispetto all'antichità classica: quel nesso 'originario' e arcaico tra *religio* e istituzioni repubblicane, tra rito e *civitas* che il film sceglie di restituire non solo attraverso la recitazione in protolatino, ma anche in virtù della scelta di girare tutto in esterno e interamente in luce naturale (per la fotografia di Daniele Cipri).

Così mito, rito e leggenda finiscono per trovare un loro peculiare nesso che riesce a riequilibrare gli eccessi dell'eziologia (l'istituzione delle vestali) e della letterarietà delle fonti (il pomeriggio, la tomba di Remo); e che, allo stesso tempo, riesce a sottrarre la vicenda della fondazione di Roma alla magniloquenza dei film di genere, facendone una storia insieme intima e tragica. Alla morte di Remo, che contro sé stesso – svogliatamente verrebbe da dire – combatte il fratello, fanno eco le parole di Romolo, che più della promessa di grandezza restituiscono il senso del mito tragico – riecheggiando l'antico motivo dell'accecamento: "E voi, dei, oscurate i miei occhi perché non vedano quello che la mia spada ha fatto. Avrei voluto morire io". •

### **Titolo originale: Il primo re**

Paese di produzione: Italia, Belgio

Anno: 2019

Regia: Matteo Rovere

Sceneggiatura: Filippo Gravino, Francesca Manieri, Matteo Rovere

Fotografia: Daniele Cipri

Cast: Alessandro Borghi, Alessio Lapice, Fabrizio Rongione, Vincenzo Crea, Michael Schermi, Massimiliano Rossi, Tania Garibba e altri



# Waiting for the barbarians

## il mito della frontiera

**Umberta Telfener**

*Waiting for the barbarians* (Aspettando i barbari) è un film diretto dal colombiano *Ciro Guerra* (*El abrazo de la serpiente*, *La sombra del caminante*, *Oro verde – C'era una volta in Colombia* e *Frontiera verde*) alla sua prima opera in inglese. Interpretato da un fantastico *Mark Rylance* e da un crudele e superbo *Johnny Depp*, è la trasposizione cinematografica del romanzo del 1980 di *John Coetzee*, anche sceneggiatore del film (Premio nobel per la letteratura nel 2003). Regia sobria, monologhi e dialoghi importanti, lento e spettacolare, spaesato, rarefatto, il film ci propone immensi spazi desertici, una vita condotta nella routine più assoluta, la convivenza tra la popolazione locale e l'avamposto militare che presiede il nulla, in cui sfuggenti popolazioni nomadi continuano la loro vita, provando a sopravvivere. Il paese di ambientazione è immaginario, un non luogo che potrebbe essere qualsiasi avamposto del mondo, fisicamente minacciato dai tanti migranti con cui l'Italia, la Grecia e le altre nazioni europee e non solo stanno facendo i conti. La convivenza procede bene finché non arriva chi crede alla pericolosità dell'altro da sé e scatena la sua aggressività attraverso sospetti, angherie, cattiverie e soprusi. La profezia si autodetermina: si scatena la guerra

*Io è un altro.* (Rimbaud)

per fare in modo che ci sia la guerra, la si fa accadere perché la si teme, la si immagina e desidera contemporaneamente. Le regole diventano più importanti delle relazioni, la barbarie sostituisce la calma e l'armonia, la paura la fa da padrone. Il film descrive la stupidità delle regole, l'inutilità della paura e la necessità dell'Altro come elemento che, inter-connettendosi a noi, ci permette di rendere più complessa la nostra identità.

Il film, presentato in concorso alla 76esima Mostra di Venezia nel 2019, rammenta *Il deserto dei Tartari* romanzo di *Dino Buzzati* – grande e ironico scrittore del Novecento, un vero mito a sua volta - pubblicato nel 1940 e riprende il film del 1976 diretto da *Valerio Zurlini*, con *Vittorio Gassman*, *Jacques Perrin*, *Philippe Noiret* ed altri. Lo propongo in questa sede per il tema importante che tratta: l'appartenenza e l'alterità, il conosciuto e l'ignoto, l'inclusione e l'esclusione, lo spaesamento e il radicamento, la distanza e la vicinanza, l'amico/nemico, la convivenza con l'altro, la de-territorializzazione.

Godiamo delle ripetitive abitudini rassicuranti e formali che scandiscono il tempo alla Fortezza, che il Magistrato - comandante dell'avamposto, attento, tenero, colto, fedele

ad ogni proprio gesto - ripete senza tempo, senza differenze. Godiamo l'eterno ritorno del medesimo, l'armonia delle regole lasse, l'incontro pacato e protettivo col diverso. L'identità del Magistrato ci appare in rapporto con il contesto e con le altre identità, con le relazioni in cui si coinvolge. Ci troviamo in una struttura che integra le differenze, che ne fa una ricchezza, finché arriva una voce dissonante che porta violenza e scatena tutti i possibili pregiudizi.

Arriva al Forte lo spietato colonnello Joll (Jonny Depp) che entra in conflitto sempre più esplicito con il comandante, due modi opposti di spiegare la realtà, due modi di vedere i confini. Per il Magistrato i confini sono occasione di dialogo, l'incontro tra le differenze; per Joll la frontiera è il nulla, occasione di scontro e di mostrare la propria supremazia. Joll definisce "straniero" chi non si adatta alle mappe cognitive, morali ed estetiche del suo mondo, pensa agli stranieri come a coloro che sono in grado di sconvolgere i modelli di comportamento stabiliti a priori, coloro che oscurano e confondono le linee di demarcazione che secondo lui devono rimanere ben visibili, occidentali, provocando uno stato di incertezza fonte di inquietudine. Gli stranieri sono barbari pericolosi, subdoli, inaffidabili e nemici; vanno maltrattati per principio perché non ci si può fidare di loro e costituiscono un ostacolo alla realizzazione di una condizione di benessere generale. Il film perde la sua serenità, l'ansia non viene scatenata dai barbari al confine ma dall'atteggiamento verso i barbari di una persona ottusa che ambisce ad aumentare la paura collettiva, che sostituisce la collaborazione con l'inimicizia, la detrazione e il dileggio. *La società dell'incertezza* (Zygmunt Bauman) entra a pieno titolo dentro la fortezza e lo spettatore sente

sulla sua pelle il fastidio, la paura, l'ingiustizia. Quando Joll arriva cambiano le categorie di persecutore e vittima, integrità e frantumazione diventano temi importanti che lo spettatore vive sulla propria pelle. Si percepisce la solitudine del comandante che non la pensa come il nuovo venuto, il suo spaesamento, la messa in crisi della sua stessa identità, dal momento che viene imprigionato e torturato. Da una parte la forza delle certezze e la conseguente disumanità, dall'altra il dialogo, la riflessione, il contatto con se stessi. Lo stesso contesto muta radicalmente, non sembra più lo stesso. In esso le persone si comportano in maniera diversa, tanto che i soldati che tanta armonia avevano condiviso col Magistrato si scagliano contro di lui, fomentati dalla guerra, dall'illusione di sentirsi necessari dopo tanto ozio, come se un nemico esterno facesse meno paura di quello interno. L'esperienza multivocale lascia il posto alla tirannia, alla semplificazione, alla paura. Si perde la possibilità del dialogo interculturale, la possibilità della conoscenza reciproca. Due culture si scontrano e quella più semplice, lineare, determinista sembra vincere. Le certezze – anche quelle sbagliate – sembrano aver la meglio sul dialogo. •

### **Titolo originale: Waiting for the barbarians**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2019

Regia: Ciro Guerra

Sceneggiatura: John Maxwell Coetzee

Fotografia: Chris Menges

Cast: Mark Rylance, Johnny Depp, Robert Pattinson, Gana Bajarsajhan, Greta Scacchi, David Dencik, Sam Reid, Harry Melling, Bill Milner, David Moorst.





# Chiara Ferragni – Unposted

## i miti d'oggi, oggi

**Lorenzo Coccoli**

Chiariamo subito: *Chiara Ferragni – Unposted*, film di Elisa Amoruso dedicato alla più nota *influencer* italiana e presentato allo scorso festival di Venezia nella sezione *Sconfini*, è una minestra francamente indigeribile. Lo stesso termine “documentario”, con cui pure è presentato nelle sinossi ufficiali, rischia di nobilitare fin troppo un prodotto che, dall’inizio alla fine dei suoi scarsi novanta minuti, è un oscillare continuo tra l’apologia smaccata, lo spot pubblicitario e – almeno per coloro che non rientrano tra i membri del culto di Ferragni – la noia più totale. Tuttavia, proprio per questa sua natura propagandistica, per questa sua quasi totale assenza di profondità critica, il film può essere usato come scandaglio per una sorta di paradossale carotaggio di superficie di certi aspetti rilevanti dell’odierna cultura di massa, un colpo di sonda nelle forme della sua auto-rappresentazione più pura. In altre parole: *Chiara Ferragni – Unposted*, è un documento prezioso, nonostante e anzi in virtù delle sue carenze sotto

il profilo qualitativo, per capire che ne è del mito, oggi. Chiara Ferragni è, in effetti, un mito. Glielo dice una fan in lacrime, in una scena strategicamente posta a circa metà film: “Sei un mito per me, scusami...”. E questa commossa dichiarazione di devozione andrebbe presa alla lettera. In ottica funzionalista, CF è un mito perché assolve agli stessi compiti che il mito svolgeva nelle società antiche: avvicinare il mondo degli dei (in questo caso: il mondo degli dei della moda) a quello degli uomini, proporre un modello di condotta, un ideale dell’Io destinato a *influenzare* i suoi fruitori, dare un senso narrativo alle strutture non verbali che reggono la comunità. Ma CF è un mito anche in senso tecnico-semiologico, nel senso cioè adoperato da Roland Barthes per l’analisi delle sue *Mythologies*: un sistema di comunicazione in cui un significante (qui, la vita o meglio la carriera di Chiara Ferragni) viene investito intenzionalmente di un significato secondo, di un’ideologia.



La domanda diventa allora: di quale ideologia CF è il nome? Una prima e quasi scontata risposta potrebbe essere: dell'ideologia neoliberale. Tutto il contenuto manifesto del film è infatti una sorta di peana al mito – appunto – dell'auto-imprenditoria, della donna che si fa da sé, della forza di carattere che vince (e vincendo però occulta) tutte le condizioni e gli ostacoli materiali, economici, sociali. CF è esplicitamente presentata come incarnazione di questo mito, all'interno di un'ermeneutica volontaristica spinta talvolta fino a esiti grotteschi. Come quando Maria Grazia Curi, direttrice creativa di Dior, commentando la luminosa ascesa di CF crede di poterne dedurre che spesso “involontariamente le donne si pongono *da sole* dei limiti, e questo in fondo non è corretto, perché dobbiamo seguire quelle che sono le nostre passioni, le nostre attitudini”. C'è però anche, nel film, un altro contenuto, meno evidente proprio perché paradossalmente più esposto. Ed è in questo contenuto che si misura tutta la differenza tra i miti di ieri e quelli di oggi. Quando Barthes scriveva, negli anni Cinquanta del secolo scorso, la sfera semiologica da cui traeva il suo materiale era quella dei mass media, e non quella odierna dei *social*. Il paradigma, almeno al livello della rappresentazione, è nel frattempo cambiato. La caratteristica di funzionamento del mito moderno, secondo Barthes come secondo altri mitologi (penso ad esempio a Furio Jesi), consisteva nel suo auto-nascondimento: il mito poteva veicolare il suo messaggio solo cancellando le tracce della sua costruzione e mantenendo dunque una riserva di segreto. Il mito contemporaneo segue invece una logica diversa, e il film su Ferragni lo mostra bene. Qui tutto è esplicito, tutto è in primo piano: Amoruso non mette in scena tanto il mito quanto la macchina mitologica che lo produce. Nonostante le dichiarazioni agiografiche (Silvia Venturini Fendi: “Chiara ha mantenuto intatta la sua naturalezza”), il film non fa nulla per nascondere la totale artificialità della figura di CF, la sua studiata fabbricazione a tavolino. Nessuna sua mossa sfugge al calcolo economico suo o del suo staff; e

l'occhio della camera, insieme innocente e cinico, riprende tutto, comprese le riunioni in cui si decidono le strategie di marketing e le tecniche per aumentare l'*engagement* dei fan. Ecco il mito nell'epoca della rivoluzione digitale. I social media sono una pretesa di trasparenza universale, di rappresentatività assoluta, in cui nulla, neanche gli strumenti della propria produzione, deve rimanere dietro le quinte. CF è allora proposta come l'emblema vivente di questa esaltazione panottica, interprete di una parola mitica (“l'esperanto della contemporaneità”, come nel film la definisce efficacemente Simone Marchetti di *Vanity Fair*) che non parla *delle* cose ma parla direttamente *le* cose, e che è quindi molto più vicina al grado zero della lingua (ruolo che Barthes assegnava invece *in primis* alla poesia) che ai sistemi semiologici di secondo livello delle *Mythologies*.

La psicoanalisi dovrebbe prendere molto seriamente le nuove mitologie. In questa tirannia della visibilità, in questa totalizzazione del manifesto, i saperi legati al latente e al non immediatamente visibile rischiano di non trovare spazio alcuno, e di essere via via sospinti ai margini, in una zona di sospetto sempre più pericolosamente confinante con l'occultismo. L'ascesa delle neuroscienze, e soprattutto alcuni usi strumentali che se ne fanno, sembrano essere sintomi di questo processo. Per uscirne, servono allora mitologi all'altezza dei nostri miti d'oggi. •

**Titolo originale: Chiara Ferragni - Unposted**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2019

Regia: Elisa Amoruso

Sceneggiatura: Elisa Amoruso

Fotografia: Martina Cocco

Cast: Maria Grazia Chiuri, Fedez, Chiara Ferragni, Alberta Ferretti, Paris Hilton, Simone Marchetti, Jeremy Scott, Silvia Venturini Fendi



# Sorry, we missed you

## la forza dei legami

**Laura Delle Site**

Ken Loach, in quest'ultimo film, con la sua autentica sensibilità per le classi sociali più disagiate, allarga lo zoom sulla realtà dei moderni lavori precari legati al commercio elettronico, con le consegne dei prodotti a domicilio ad opera di trasportatori/fattorini a cottimo senza nessun tipo di garanzie lavorative. Il suo stile essenziale ci porta gradualmente a coinvolgerci in una vicenda familiare semplice ma drammatica al contempo, emblematica delle gravi conseguenze della crisi economica che coinvolge le classi operaie di tante società occidentali.

Protagonista del film è una giovane famiglia abbastanza coesa della *working class* di Newcastle, costituita da padre, madre e due figli: Liza Jane, pre-adolescente e Sebastian, un adolescente.

Il film inizia con uno schermo offuscato e la voce di Ricky che elenca all'ennesimo datore di lavoro i vari impieghi

svolti e persi nell'ultimo decennio, evocando l'angoscia che può indurre la precarietà lavorativa per l'equilibrio di una fragile economia familiare. Lo schermo si riaccende sulla speranza di un nuovo percorso lavorativo come trasportatore "in proprio" per una ditta di distribuzione a domicilio di prodotti vari.

La possibilità di maggiori guadagni, basata sul "proprio" impegno ad effettuare il più possibile numero di consegne, sembra sedurre Ricky portandolo a fantasticare finalmente uno svincolamento dalla serie frustrante dei lavori persi da lavoratore dipendente. L'illusione di un lavoro diverso non lo portano a considerare realisticamente le condizioni che già in partenza appaiono gravose per l'organizzazione familiare: l'inconvenienza ad acquistare un furgone di sua proprietà per le consegne comporta la necessità di vendere l'unica macchina della famiglia, fondamentale per gli spo-



stamenti in città della moglie Abbey, per il suo lavoro di assistente domiciliare a persone disabili. Ma la speranza di uscire da una situazione di ristrettezze economiche, in cui gradualmente la sua famiglia è scivolata negli ultimi anni, sembrano sostenere lo slancio avventuristico di Ricky, anche contro le considerazioni più realistiche di Abbey, che svolge con dedizione il suo lavoro di assistente domiciliare.

Abbey si pone come il personaggio più aderente alla realtà, all'interno della famiglia e nel lavoro: i figli, l'undicenne Liza Jane ed il figlio quindicenne Sebastian, con le loro diverse problematiche, la pongono in una forte conflittualità tra i tempi del lavoro che la portano fuori di casa tutto il giorno e la necessità di una maggiore presenza per poterli seguire nella loro crescita.

Ed è proprio la problematicità delle relazioni familiari che si pone gradualmente come la maggiore antagonista all'ideale di massima efficienza e produttività che vorrebbero Ricky ed il suo nuovo capo.

Le difficoltà del figlio adolescente che non va a scuola per fare il *writer* sui muri della città, esprimendo la sua rabbia adolescenziale e quella, forse, inespresa della sua famiglia, i richiami della scuola con le convocazioni dei genitori, la sospensione del figlio ed i gesti antisociali di risposta sembrano delineare, in un crescendo, una crisi familiare che diventa sempre più un ostacolo alla massima produttività imposta dal lavoro a Ricky, portandolo ad accumulare ammende sempre più alte per ritardi ed assen-

ze dal lavoro. La pressione dei ritmi lavorativi disumanizzanti conseguenti alla *deregulation* del capitalismo moderno, sembra invadere come un'onda gigantesca il precario equilibrio familiare portando a conflitti e tensioni sempre più forti che fanno vacillare i legami fra tutti. Ma sul finale sembra che il regista, come nel film precedente, *Io, Daniel Black*, faccia prevalere la forza dei legami affettivi tra le persone come unico baluardo alla spietatezza delle leggi del mercato.

Di fronte alla crisi, la famiglia si rinsalda e Ricky anche se provato nel fisico e nella mente, si rimette disperatamente sul suo furgone per non darla vinta alle avversità, non perdere il suo lavoro e la speranza di una vita migliore per sé e la sua famiglia.

*Sorry, we missed you*, frase stampata sul foglietto per le mancate consegne, sembra anche rimandare ad un monito alla società attuale che ha perso la consegna a garantire a tutti una vita degna di essere vissuta. •

### **Titolo originale: Sorry, we missed you**

Paese di produzione: Regno Unito, Belgio, Francia

Anno: 2019

Regia: Ken Loach

Sceneggiatura: Paul Laverty

Fotografia: Robbie Ryan

Cast: Kris Hitchen, Debbie Honeywood, Rhys Stone, Katie Proctor



# Nureyev, the white crow

## tutto ha a che fare con la danza

**Anna Piccioli Weatherhogg**

Di Rudolf Nureyev (1938-1993), nato su un treno che correva lungo le rive del lago Bajkal, cresciuto in povertà nella grigia città industriale di Ufa e divenuto uno dei più grandi ballerini del ventesimo secolo, primo rifugiato politico a lasciare l'URSS in piena Guerra Fredda, si può dire che tutto è legenda. "Il tartaro volante" che avrebbe rivoluzionato il linguaggio del balletto aveva tutti i requisiti: fascino, bellezza, genio, passione e sex appeal. Anima ribelle e tormentata, capace di incarnare il lato oscuro dell'ispirazione artistica, seppe conquistare alle delizie del balletto un pubblico vastissimo ed eterogeneo, diventando, nella *swinging London* degli anni '60, una vera icona pop. Altrettanto appetitosa fu la fama legata al suo caratteraccio: gli scandali, gli eccessi, le villanie nei confronti delle sue partner di scena, la relazione non solo platonica con *Dame* Margot Fonteyn, quella burrascosa con il ballerino danese Erik Bruhn, la vita sessuale insa-

ziabile che ne fece una delle prime vittime dell'Aids, con la morte prematura nel 1993. Di questo aspetto esteriore del mito non si occupa il bel film *The White Crow*, diretto da Ralph Fiennes, al suo terzo film dietro alla macchina da presa. Ispiratosi alla monumentale biografia di Nureyev scritta da Julie Kavanagh (*Nureyev, la vita*, edito in Italia da La nave di Teseo, 2019), il regista sceglie di raccontarci soltanto gli anni della giovinezza, culminanti nel rocambolesco passaggio all'Ovest, nella primavera del 1961, quando Nureyev aveva appena ventitré anni. Vengono ricostruite su più piani temporali l'infanzia in Siberia, con la madre e le tre sorelle, mentre il padre soldato è di stanza ai confini con la Cina; la formazione dell'adolescente all'Accademia Vaganova di Leningrado, quando l'amore istintivo per la danza incontra la bellezza dell'arte nell'antica San Pietroburgo, ma anche il rigore asfittico della disciplina secondo il regime staliniano; la



tournée a Parigi, la Parigi luminosa e brillante con la sua vita notturna, i jazz club, i *café chantant*, la *Sainte-Chapelle* e il Louvre, dove Rudy s'incanta davanti alla *Zattera della Medusa* di Théodore Géricault.

Bellissime e suggestive le scene dell'infanzia, dominate da colori freddi come i paesaggi ghiacciati, la scena fiabesca del piccolo Rudy lasciato solo nel bosco come Pollicino dal padre quasi estraneo tornato dopo anni d'assenza. Predominanti, specie nella prima parte, i silenzi e gli sguardi, come a darci la materia prima e primaria di quella fascinazione per l'arte da cui sarà divorato. Come se la fame patita da piccolo si fosse trasformata in un desiderio insaziabile di bellezza.

“Io ho un dovere- dice il ballerino nella scena davanti al quadro di Géricault- Vedere tutto ciò che posso, imparare. Picasso, Matisse, Rodin. Ogni giorno dei nuovi dipinti, per guardarli, guardarli davvero, per capire cosa insegnano. È vitale per la danza”. Fu senz'altro grazie all'energia di questa fame cannibalica, allusa nel dipinto di Géricault, che un ragazzo poverissimo e solo, “Il corvo bianco”, come in Russia vengono chiamate le persone ‘diverse’, proveniente da un angolo sperduto della Siberia, divenne il mito capace di ridare vita all'ormai decaduta tradizione del balletto classico, diventandone

uno dei più grandi interpreti di tutti i tempi. Con buona pace di quella parte della critica che avrebbe preferito una versione più muscolare e atletica del talento di Nureyev, più sfoggio dei suoi spettacolari *manèges* e meno primi piani su sguardi famelici e assassini. A questo proposito, la scelta di fare interpretare Nureyev al giovane ballerino ucraino Oleg Ivenko, se si riesce a superare la prima disturbante impressione di trovarsi di fronte al Gianni Morandi dei tempi di “Fatti mandare dalla mamma...”, è abbastanza convincente. Con lui, alla sua prima prova come attore, Fiennes ha lavorato tantissimo, stabilendo un rapporto maestro allievo altrettanto intenso di quello che nel film vivono i personaggi Pushkin e Nureyev.

Ed infine, come un piccolo thriller politico, gli ultimi quaranta minuti del film si svolgono, a ritmo serrato, nell'aeroporto Paris-Le Bourget, dove Rudolf deve scegliere il suo destino. Scortato da due uomini del KGB, sta per essere rimpatriato a forza, per essersi dimostrato troppo filooccidentale, troppo aperto verso i colleghi francesi. Nonostante le menzogne per indurlo a non fare resistenza (gli dicono che la madre è malata, poi che Stalin vuole vederlo danzare), Rudolf ha capito che è una trappola: tornare a Mosca significa la fine della sua carriera artistica, la morte della vocazione alla danza. Grazie all'inter-



vento tempestivo della sua nuova amica Clara Saint (l'attrice Adèle Exarchopoulos), fidanzata del figlio di André Malraux (ministro della Cultura), Nureyev potrà decidere se chiedere asilo politico e rimanere in Francia, compiere il passaggio verso la libertà attraversando la porta lasciata aperta per lui dalla polizia francese, oppure tornare in patria, attraverso la porta dietro cui lo aspettano i funzionari sovietici.

Solo, per diversi minuti, tra le due porte simbolicamente contrapposte, il ragazzino ribelle diventa il giovane uomo che con estrema determinazione abbraccia il suo destino, diventare l'*étoile* del mondo libero. Focus del film non è dunque il mito di Nureyev in quanto tale, ma ciò che per noi rappresenta: il mito della giovinezza che tende a realizzare sé stessa con tutto l'ardore e la spietatezza del corpo danzante. "Sono stato catturato", dichiara Fiennes in occasione della presentazione del film, "dalla storia della giovinezza del grande Nureyev: dalla creatività, dagli estremi, dalla solitudine, dall'immaginazione e dalla determinazione di questo ragazzo, che a un certo punto deve scegliere di diventare quello che è".

Una sorta di "Ritratto dell'Artista da Giovane", un processo di formazione e affermazione di sé, che è anche la storia di una rivoluzione interiore e di una presa di coraggio, perché il prezzo da pagare è altissimo, se comporta l'esilio definitivo dalla *madrepatria*. Le immagini di Rudy bambino, nel soffice bianco e nero dei feedback, che scambia lunghi sguardi silenziosi con la madre, così intensi, ci fanno senz'altro capire lo strappo di quella scelta, come lasciare l'URSS per restare in Occidente abbia significato per lui rinunciare a tutto. Dichiarato traditore della patria, spiato e minacciato costantemente dal KGB, gli sarebbe stato concesso di rivedere la madre ormai in fin di vita soltanto con Gorbaciov, nel 1987.

Nell'inquadratura iniziale del film Ralph Fiennes, che interpreta Alexander Pushkin, *maitre de ballet* del giova-

ne Rudolf al Kirov di Leningrado, viene interrogato da un funzionario del KGB sulla fuga del suo ex allievo: come mai non aveva sospettato quel traditore della patria? Personaggio levigato, immobile, altrove, che sembra uscito dalle pagine di Beckett, Pushkin risponde: "Tutto ha a che fare con la danza, con la libertà che essa esige, non con la politica". E con questa affermazione l'asse del discorso si sposta dall'ambito dell'interrogatorio poliziesco a quello dell'etica, dandoci una chiave di lettura del film.

Riflessa nello sguardo azzurro liquido dell'anziano maestro, *alter ego* pensoso che dà profondità all'agire inquieto del giovane Rudy, noi riusciamo a vedere l'enormità della perdita: ciò che l'esule lascia per sempre, per sempre dovendolo evocare e ricreare. Ed è questo azzurro, questa malinconia negli occhi di Pushkin, a farci pensare a un altro esule russo, più o meno contemporaneo di Nureyev, Iosif Brodskij. Alla San Pietroburgo di Brodskij, "città d'acqua fatta di versi e di prosa russa". Città tanto più vera quanto più letteraria, irreali, specchiante: paesaggio d'anima con le sue notti bianche e la fuga costante dell'acqua. Perché tutto, con i Russi, scriveva Virginia Woolf, ha a che fare con l'anima. Tutto ha a che fare con la danza. •

### **Titolo: Nureyev, The White Crow**

Titolo originale: The White Crow

Paese di produzione: Francia, Regno Unito

Anno: 2018

Regia: Ralph Fiennes

Sceneggiatura: David Hare

Fotografia: Mike Eley

Cast: Oleg Ivenko, Adèle Exarchopoulos, Ralph

Fiennes, Raphaël Personnaz, Čulpan Nailevna

Chamatova, Ravshana Bahramovna Kurkova.



# Parasite

## i “Miserabili” d’Oriente

**Andreina Fontana**

Nella prima scena di questo bellissimo film del regista coreano Bong Joon.ho, Palma d’Oro al Festival di Cannes 2019 e vincitore di quattro Premi Oscar 2020, due giovani, fratello e sorella, si aggirano nella loro misera e squallida abitazione sotto gli occhi dei disincantati genitori.

Impugnano i loro cellulari e li tendono verso il basso soffitto: sono alla spasmodica ricerca della connessione wi-fi che rubano dal piano superiore e che hanno perso, per un cambio di password, dalla connessione a cui la parassitano. Questa famiglia, i Kim, sono la famiglia povera, i protagonisti dell’intera vicenda sono in effetti principalmente le famiglie, o “la” famiglia, perno che articola internamente la società; l’altra famiglia sono gli alto-borghesi: i Park.

Nel film c’è una struttura verticale, gli spazi si fanno indicatori della condizione sociale degli individui che li abitano; le lunghissime scalinate della città segnalano un rigido principio plutocratico: in cima a Seul, nella parte più alta, dopo una morbida curva che la protegge dagli sguardi indiscreti vi è la raffinata villa dei Park, un universo dall’eleganza essenziale, fatto da linee geometriche, arredamenti in legno modernissimi e caldi, grandi vetrate che si aprono sul lussureggiante giardino il cui verde ordinato e brillante invade e illumina i ricercati ambienti interni. In fondo alle scalinate, nelle viscere della città, dove pioggia e fogne si mescolano, si trova il desolante scantinato, abitazione della famiglia Kim, i poveri, senza lavoro né futuro. La grande abilità di Bong è quella di illustrare questa banale realtà contemporanea attraverso un appassionante racconto: al giovane figlio della famiglia Kim viene inaspettatamente offerto in regalo un soprammobile roccioso, portafortuna per le famiglie in cerca di successo materiale. “Così meta-

forico” lo definisce Ki-woo. Con il regalo il suo amico gli offre anche la possibilità di introdursi nel mito: una famiglia dell’alta borghesia che vive al top della città e della società e dove lui insegnerà, molto ben pagato, inglese alla figlia adolescente. Da qui parte lo sbrigliarsi del desiderio incontenibile di tutta la famiglia Kim, desiderio di raggiungere, fondersi, sostituirsi alla famiglia Park, fine che raggiungeranno in pieno attraverso una serie di inganni molto ben congeniati e attraverso la loro capacità di essere solidali e coesi tra loro. Da qui una catena di eventi pieni di tensione ma anche divertimento, certamente grotteschi ma non mai cinici perché sinceramente illustrano dignità, umiliazione, desiderio. La trama è comunque densissima, gli avvenimenti si susseguono e si accavallano, altri parassiti umani si aggiungeranno ai protagonisti in un gioco di specchi che porterà ad un clou tragico e anche grottesco e poi ad un finale che riprende il gioco degli specchi... “Così metaforico”... possiamo commentare insieme a Ki-woo. •

**Titolo originale: Gisaengchung**

Paese: Corea del Sud

Anno: 2019

Regia: Bong Joon-ho

Sceneggiatura: Bong Joon-ho, Han Ji-won

Fotografia: Hong Kyung-pyo

Cast: Song Kang-ho, Lee Sun-kyun, Cho Yeo-jeong, Choi Woo-shik, Park So-dam, Lee Jung-eun, Park Seo-joon, Park Myeong-hoon

# Joker

## la risata e la maschera



### Antonella Dugo

*Joker*, film del regista Todd Phillips, ha ottenuto un grande successo di pubblico e di critica, Leone d'oro al Festival di Venezia, vincitore di due Premi e nove Nominations negli Oscar 2020, raggiungendo un record di incassi, che lo collocano tra i film più visti.

Nel famoso fumetto di supereroi Joker è conosciuto come l'antibatman, la sua parte opposta, distruttiva, che attacca i gesti costruttivi e riparativi di Batman, il Male contrapposto al Bene.

In questo film Batman non c'è, l'attenzione del regista è su Joker e su questo personaggio è costruita la storia del film, un'*origin story* che narra, nella ricostruzione del passato di Joker di Arthur Fleck, come si passa dal desiderio di amare ed essere amato all'odio: come si diventa assassini.

Il contesto è Gotham city, città grigia, senza sole, sporca, città-pattume, dove tutto è degradato, rotto e inutilizzabile, e masse di persone girano per le strade immerse nella solitudine e diffidenza reciproca. È stato scritto che la storia ricorda i film di Martin Scorsese *Taxi Driver* e *Re per una notte*, in parte è vero poiché anche in questi film nessuno intercetta o interagisce con il disperato malessere dei protagonisti e nessuno ne condivide il destino, tuttavia i film di Scorsese sono fortemente contestualizzati e realistici, vi è raccontata l'America degli anni '80, il Vietnam, la fine dell'innocenza, mentre il clima di questo film richiama *Blade Runner*, è una favola nera dove sull'orlo dell'abisso l'umanità è regredita, si è rotto il patto sociale, la civiltà è in frantumi. Da un lato masse di diseredati esasperati pronte a distruggere e uccide-



re, dall'altra un'esigua minoranza di potenti chiusi in torri d'avorio. Non ci sono eroi e superpoteri, non ci sono dei, non c'è fede né speranza. Il sistema sociale si regge sul potere della televisione, vero totem onnipotente, che mostra un mondo colorato e divertente dove tutti sono accolti e tutti si vogliono bene: gli abitanti di Gotham la guardano e si identificano con le star e le favole narrate, ma quando la TV viene spenta ritornano nelle loro case scrostate e nel loro essere emarginati. Qui è nato A. F.

Chi è A. F. il futuro Joker? È un bambino che è stato abbandonato, ignorato, violentato, dato ad una donna malata di mente che lo dà in pasto ai suoi demoni e persecutori. È un adulto invisibile, che rimossa la sua infanzia, cerca di mettere insieme un'identità frammentata, desideroso di essere amato, di mostrarsi, di essere apprezzato e lodato. I suoi tentativi di integrazione non riescono, le sue difficoltà lo inchiodano ad essere un eterno bambino che si atteggia e gioca imitando gli adulti, quelli della televisione, è un folle, un malato di mente, del quale la società si è curata a tratti per poi abbandonarlo per mancanza di fondi. È una persona deprivata alla quale non è mai stato dato nulla, frutto dell'egoismo e dell'indifferenza del mondo che lo circonda.

Che può fare un bambino che vuole farsi notare e riconoscerne dagli altri? Si traveste, si maschera, diventa clown, cerca di guadagnare qualche soldo per sopravvivere ed accudire la madre vecchia, malata e delirante, ma anche sul lavoro

viene preso in giro e bullizzato. Ogni sera torna a casa sconfitto e solo davanti alla televisione ed allo show, entra anche lui nello spettacolo, balla, canta e gli applausi sono anche per lui. La sua emarginazione è aggravata da una risata inquietante, che, nei momenti di stress ed eccitazione, emette incontrollata, scaturita dal un desiderio di esprimere sentimenti contrapposti che non trovano parole e lo rendono ancora più rifiutato, la sua risata spaventa, fa paura anche se cerca di giustificarsi mostrando un biglietto in cui è scritta la sua malattia. Per essere guardato A. F. deve ricorrere alla maschera, che sembra proteggerlo e dargli un'identità fittizia, nel tentativo di uscire dalla frammentarietà della sua psiche e poter trovare attraverso la maschera un modo di essere e di esserci. Tuttavia vi è sempre qualcosa di incongruo, come la sua risata, che interrompe la sua rappresentazione. Un giorno vestito da clown si reca ad intrattenere i bambini malati di un ospedale e mentre balla e gioca gli cade una rivoltella che teneva nascosta e che nonostante la maschera fa emergere i suoi sentimenti di rabbia e di odio fino ad allora negati e rimossi: anche lui può fare del male, molto male. Inizia così il cambiamento da A. F. persona svuotata, inerme e inoffensiva che comincia a riempirsi e nutrirsi di fantasie aggressive e distruttive ad imitazione dei suoi persecutori: nasce Joker.

Già nell'antico mondo greco: "portare una maschera significa cessare di essere se stessi e incarnare fintanto che la si indossa la potenza dell'aldilà che si appropria di voi, di cui



voi mimate la faccia, la gestualità e la voce. Lo sdoppiamento del volto mascherato, la sovrapposizione del secondo al primo così da renderlo irriconoscibile, presuppone l'alienazione di sé e il totale assoggettamento al Dio... Si stabilisce quindi una contiguità tra l'uomo e il Dio, uno scambio di statuto che può arrivare sino alla confusione, all'identificazione; ma, al tempo stesso, in questa vicinanza si instaura anche lo strappo da sé, la proiezione in un'alterità radicale... è l'altro, il doppio di voi stessi, è l'Estraneo in reciprocità con la vostra figura come un'immagine nello specchio..." (J. P. Vernant). La maschera è dunque l'Altro, che nell'alterità assoluta appare come la faccia autentica e terrificante del medesimo, la parte oscura di ognuno, scissa e proiettata fuori. Da qui il terrore e il caos. A. F. perde il lavoro e la sua disperazione si trasforma in rabbia e delirio di onnipotenza, indossa sempre la maschera e inizia uccidendo tre bulli che molestavano una ragazza. Il massacro finisce su tutti i giornali e televisioni, generando raccapriccio e indignazione ma comincia anche a montare ammirazione e identificazione verso lo sconosciuto con la maschera che ha ucciso tre uomini appartenenti alla classe privilegiata, figli di papà. La maschera di Joker va a ruba e Gotham si riempie di Joker che girano minacciando e sfasciando tutto. Joker si esalta e in un delirio di onnipotenza uccide tutti coloro da cui si è sentito umiliato.

Mentre la città è invasa Joker è portato in trionfo dai ribelli con la maschera e verrà poi preso e portato in manicomio.

Questo film potrebbe essere il racconto di un delirio, oppure come ritengono la maggioranza dei critici, la visione da

incubo dell'era del capitalismo. Nella storia passata è successo che una società dove la dignità e i bisogni degli individui sono calpestati, un folle possa diventare modello, icona, capo di una rivolta che porta alla distruzione. Non so quanto questa paura sia attuale, siamo negli anni '20 e lo spettro del passato può evocare ricordi e ritenere segnali di malessere presenti nella nostra società come pericolo per una prossima deriva autoritaria.

Non credo che questo film sia un capolavoro, tutto è *politically correct*, non c'è originalità e pensiero soggettivo dell'autore, la sua visione che, al contrario, è più che presente nei film di Scorsese. Il successo del film, a mio avviso, è dovuto soprattutto, se non esclusivamente, alla grande prova attoriale di Joaquin Phoenix, il quale interpreta A. F. con empatia, umanità, usando il corpo e la mimica facciale come strumento rivelatore della mente del protagonista passando all'interpretazione di Joker senza discontinuità, affermando Joker come l'estremo di A. F. •

### Titolo originale: Joker

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2019

Regia: Todd Phillips

Sceneggiatura: Todd Phillips, Scott Silver

Fotografia: Lawrence Sher

Cast: Joaquin Phoenix, Robert De Niro, Zazie Beetz, Frances Conroy, Brett Cullen, Glenn Fleshler, Bill Camp



# Edipo Re

## il mito, l'arcaico

**Andrea Baldassarro**

Nel vedere l'*Edipo Re* di Pasolini si resta innanzi tutto colpiti dall'ambientazione della tragedia. Tranne l'inizio e la fine, il primo collocato agli inizi del secolo scorso, e la conclusione nell'epoca contemporanea alla realizzazione del film stesso, poco prima dell'esplosione dei movimenti del '68, tutto si svolge in luoghi desolati, arcaici, in una sorta di epoca primordiale in cui gli uomini sono costantemente alle prese di forze misteriose e oltreumane, cui sono continuamente esposti e dalle quali sono dominati. I deserti del Marocco in cui il film è in buona parte girato, le città primitive di fango e paglia, ma non prive di decorazioni e di uno spirito creativo ed estetico che contrasta con la brutalità del paesaggio e delle condotte umane, il sole abbacinante che colpisce Edipo in più momenti – quelli in cui la forza delle emozioni subissa la ragione – tutto converge a dare il senso di una presenza insistente e decisiva di forze sovranaturali con cui l'uomo deve misurarsi, da cui è sovrastato e a cui deve sottomettersi. È l'*Ananke*, la necessità cui Freud stesso fa a volte riferimento. E allora impressiona lo spazio dato da Pasolini al rito, ai momenti di mistero che Edipo, e non sol-

tanto lui, incontra nella sua infelice esistenza. I rituali, le cerimonie, le maschere che puntellano qui e là vari momenti della vicenda di Edipo – e l'incontro con l'oracolo e la sfigge ne sono forse i momenti più intensi – mostrano la potenza di forze misteriose ed arcaiche con cui l'uomo da sempre si misura e a cui cerca di non soggiacere. E forse ci mostrano anche come la cultura "alta", riflessiva e nobile, che è quella che ci fonda, ci appartiene – la cultura greca, che ha nel mito, nella tragedia e nella filosofia i suoi punti cardinali - in fondo poggia i suoi piedi su una civiltà originaria ancora impregnata di timore per il sacro e di orrore per le sue manifestazioni.

Edipo proprio con questo è alle prese, con il mistero dell'esistenza, della sessualità, e dello scorrere delle generazioni. Perché Edipo è un mito universale, che racchiude in sé forse tutte le questioni con cui l'essere umano si misura, sin dalla propria venuta al mondo: la nascita, il proprio desiderio ed il desiderio di riconoscimento, il posto che si occupa nelle relazioni familiari, l'amore e l'odio per i genitori, la propria collocazione nella rete sociale. Edipo è tutti noi, ci ricorda



Freud, la sua potenza e il suo dramma rappresentano in fondo qualcosa che tutti riconosciamo e che ci appartiene: l'amore per la madre e la conflittualità con il padre, lo scorrere delle generazioni, le domande inesauste sulla nostra provenienza e sul nostro destino.

Tutto questo Edipo e la sua tragedia ci dice e ci ricorda. E questo, piuttosto fedelmente, ci ripropone Pasolini nel suo *Edipo Re*, molto vicino al testo originario sofocleo, che ci presenta il protagonista sempre solo, isolato dal resto della comunità umana – Edipo è così “*homo sacer*”, innocente, intoccabile e sacrificabile. Soltanto con la madre Giocasta stabilisce un contatto diretto, carnale, e quando fa strage degli uomini della scorta e di Laio stesso, che colpisce con una strana spada con una cavità al centro, come a simboleggiare – forse – il genitale femminile insieme a quello maschile e il mistero che presiede alla loro unione. E anche l'inestricabile mescolanza di sessualità e violenza, di vita inevitabilmente legata alla morte. In fondo, nell'idea freudiana così contestata e così ostica per gli stessi psicoanalisti, pulsioni di vita e pulsioni di morte sono due istanze che si annodano e si confrontano continuamente, mirando per un verso al piacere e al proseguimento della specie, per un altro al proprio dissolvimento e alla propria distruzione o, in alternativa, alla distruzione altrui, pena la propria sopravvivenza: non dimentichiamo che ben prima del parricidio commesso da Edipo c'era stato un tentativo di infanticidio deciso dal padre Laio – il quale, cosa che passa spesso inosservata, era stato anche colpevole di aver sedotto Crisippo, figlio di Pelope, signore del Peloponneso, dunque anche il “fondatore” dell'amore omosessuale – e che solo la “pietà” del servo che avrebbe dovuto sopprimerlo aveva salvato da morte certa.

E se l'incontro con il padre è fugace – il tempo di rifiutarsi al suo ordine di farsi da parte al trivio che porta da Delfi a

Tebe, quando Edipo fugge da Corinto credendo così di sfuggire all'oracolo – e si conclude con la sua uccisione, si prefigura sin dall'inizio un rapporto conflittuale, che è il padre stesso ad instaurare, detestandolo immediatamente prefigurando il posto che aveva già preso nelle attenzioni materne. E Pasolini indugia in alcuni momenti – qui probabilmente entra in gioco la sua biografia, ma un'opera va considerata come tale, indipendentemente dal suo creatore – proprio su quella “follia materna” descritta da André Green, quando la madre è completamente presa, dedita, catturata dalla relazione con il suo *infans*, in un rapporto che non ammette intrusioni, alterità, in un gioco di cattura reciproca nella quale solo il “terzo”, il padre, dovrà intervenire per separare, per distinguere, e dare così un posto, una collocazione sociale al nuovo venuto, pena la sua dissoluzione nella dimensione folle e incestuosa con la madre: che è appunto il destino di Edipo. Non è certo un caso che Pasolini ci faccia intravedere in due momenti “topici” il legame “folle” che la lega al proprio figlio, senza dare al termine “folle” nulla di dispregiativo, anzi di costitutivo dell'essere umano: Freud aveva sostenuto – con il disprezzo dei benpensanti – che la madre è la “prima seduttrice”, in quanto procura al suo bambino insieme alle cure parentali le prime sollecitazioni e le necessarie attivazioni pulsionali, intrudendo con la sua stessa sessualità inconscia nella psiche dell'*infans*. Infatti vediamo una straordinaria Silvana Mangano nella parte di Giocasta guardare da subito il suo bambino con uno sguardo opaco e intenso allo stesso tempo, premessa del legame incestuoso che lo ha già legato a lui. “L'oggetto unico e insostituibile”: così definisce Freud la madre come originario – e irripetibile, sebbene per sempre ricercato – oggetto d'amore. Ed Edipo, quando si accoppia con lei, pronuncia una sola parola, “amore”; poi, saputo ormai dell'orrore incestuoso che ha



commesso e di cui è stato vittima, eppure desiderando ancora di giacere con lei, nel momento di farlo ancora, dirà invece soltanto: “madre”. E forse il momento più struggente e inquietante del film è quando Giocasta ascolta, nascosta dietro una finestra, le parole di Tiresia che rivela ad Edipo tutta la verità, per l’insistenza di quest’ultimo, che vuole sapere, e che sarà distrutto dalla sua stessa “volontà di sapere”. Quando il cieco Tiresia gli dice che ha ucciso il padre e che la donna con cui giace è sua madre, Giocasta apprende ciò che in fondo aveva sempre saputo: e in quel momento ha un gesto, più che di stupore o di angoscia, di sorpresa solo accennata e di giubilo, quasi di trionfo. Un trionfo amaro, che la porterà di lì a poco al suicidio, ma che segna il pieno possesso sul figlio, quella potenza primigenia e misteriosa del femminile che non ha mai smesso di affascinare e spaventare allo stesso tempo l’essere umano.

E il destino di Edipo? Il suo destino non è solo quello di accecarsi, in una simmetria sinistra con il cieco Tiresia che gli ha rivelato la sua verità così ostinatamente ricercata, e in una forse troppo facile assimilazione simbolica con la castrazione, ma è quello di colui che, scomparendo, sarà il fondatore e il custode – nell’*Edipo a Colono* - della città di Atene, la culla di tutta la nostra civiltà. E la fonderà accompagnato dalla figlia Ismene, la sola sopravvissuta dopo che gli altri figli saranno tutti morti per il contrasto tra la legge della città e la legge degli affetti: Eteocle e Polinice si saranno uccisi l’un altro per il primato e il dominio su Tebe, Antigone per aver infranto la legge decretata da Creonte, che non si dovesse seppellire il fratello che non aveva rispettato gli accordi. Dunque, oltre e dietro tutta questa distruzione intravediamo la creazione della civiltà, che si costruisce però sulle macerie della distruzione e della perdita dei legami originari con la dimensione sacra e misteriosa dell’esistenza,

che gli uomini fino ad allora avevano cercato di tollerare rivolgendosi agli oracoli e agli dei. E infatti questo è il lamento più alto e sublime di Edipo, quando prende coscienza del misfatto che ha compiuto, e di cui si assume in pieno la responsabilità, pur sapendo di essere stato allo stesso tempo vittima inconsapevole di un destino che si è consumato altrove rispetto alla sua stessa coscienza. Dice infatti così Edipo, rivolgendosi al coro, alla città: “Apollo, amici, Apollo è all’origine dei miei crudeli patimenti. Ma mia è la mano che ha trafitto gli occhi...”. Ovvero, anche se il mio destino è determinato altrove, in un’altra scena fuori di me e che eppure mi appartiene, solo io posso assumermi la responsabilità di ciò che sono. In questo Edipo è tragicamente grande, e se si caratterizza per il suo incessante desiderio di sapere, che lo porterà a conoscere l’orrore della sua origine e delle sue gesta, è il corpo materno e il suo godimento che arriva anche a conoscere. Edipo non solo “ara” il solco già arato dal padre, come si esprime il poeta, il tragico Eschilo, ovvero entra a ritroso nel corpo materno da cui era uscito al momento della nascita, ma conosce il mistero del piacere femminile, dello sconosciuto, dell’“umbratile” per eccellenza.

Se dunque Edipo infrange l’interdetto della proibizione dell’incesto, è in virtù di un atto conoscitivo e fondatore. Lungi dall’essere soltanto ridicibile ad una questione di regolazione dello scambio, come vorrebbe Lévi-Strauss, André Green ci ricorda, infatti, che l’interdetto dell’incesto pone la questione del desiderio: cosa si proibisce se non ciò che si desidera? Perché quello di Edipo è dunque un mito della conoscenza e dell’orrore, o dello stesso orrore della conoscenza. Perché il conoscere nasce soprattutto dalla sofferenza, dall’angoscia, da quel limite umano che la conoscenza non può che necessariamente incontrare. •



*Il monello (1921).*

# Chaplin-Charlot

## mito e anti-mito

### Alba Michelotti

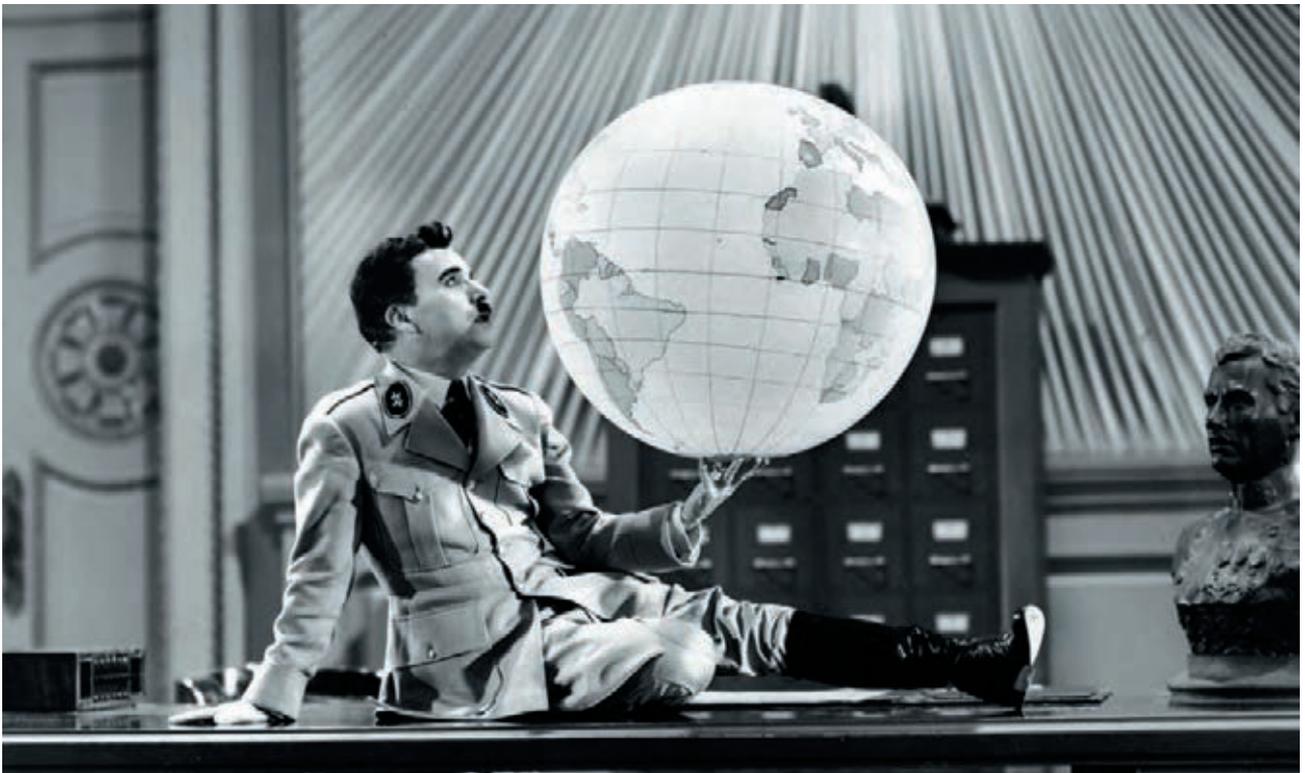
“Provo una difficoltà grandissima a congiungere i due estremi di quest’uomo colorito che mi parla, che è uno, e il piccolo fantasma pallido che è il suo angelo innumerevole e che egli ha il privilegio di dividere e di mandare dappertutto come Mercurio. A poco a poco giungo a sovrapporre i due Chaplin. Una smorfia, una ruga, un gesto, una strizzata d’occhi e le due sagome si confondono in quella del semplice del Vangelo, del piccolo santo che entra nel Paradiso tirando su i polsini e drizzando orgogliosamente la persona, e quella dell’impresario che tira le sue fila.”

Così Cocteau descrive Chaplin dopo aver incontrato quel piccolo signore riservato e silenzioso, con i capelli bianchi, su una nave da carico in pieno oceano. Così, con poche parole, il poeta ci spiega Chaplin e il suo doppio, Chaplin e

“L’umorismo abita sulle vette;  
solo le menti eccezionali possono salire sulle cime...  
ma la risata è lì a ricordarci sempre  
che siamo soltanto umani,  
che nessun uomo è del tutto un eroe  
o completamente un malvagio.” (V. Woolf – *Voltando pagina* - 1905)

la sua maschera, la realtà di un attore/regista e il mito che lo ha impersonato ed espresso in numerosi, formidabili film. Non vi è dubbio Charlot apparteneva alla storia dell’uomo Chaplin profondamente e indelebilmente. Figlio di piccoli attori, aveva conosciuto gli stenti, i vestiti a brandelli, la fame, il vagabondaggio. Tutte quelle ristrettezze attraverso le quali avrebbe fatto passare il protagonista delle sue comiche e dei suoi film.

Charlot era per Chaplin una presenza, ma anche un ricordo e quella sua autenticità, quella sua verità vissuta aggiungevano alla sua creazione fantastica, una nota in più, una luce al suo patetico aspetto, alle sue sfortunate vicende. Quei ricordi maturavano in ispirazione, in una vibrazione toccante di insolita intensità, nella capacità di suscitare una com-



*Il grande dittatore* (1940).

mozione che prende nel profondo ad ogni scena e accompagna dentro la vita dopo la fine del film.

Non ne sapremo mai trovare l'origine se non in quel "passato che non passa", perché, indubbiamente, l'oggetto psichico rappresentato nei film di Chaplin appartiene al tempo perduto.

Leggiamo nella sua biografia che da ragazzo, tra tutti gli espedienti per campare nei periodi più neri, mortogli il padre e chiusa la madre in un ospizio per disturbi mentali, egli si era, tra l'altro, messo a vendere mazzolini di violette. Ed ecco, come per dissolvenza che noi vediamo la patita, dolcissima ragazza cieca del film *Luci della città* che vende lei pure violette.

Chaplin ha una maschera formidabile, in cui riplasma idealmente la propria biografia. Ad essa affida i suoi motti, i suoi scherzi. Così ancora in *Luci della città* Charlot seduto accanto ad una ragazza, ha il compito di "mascherare" gli impulsi d'amore del poeta nella gag del fischietto inghiottito.

La bellezza, in quella scena, come molte altre, si manifesta come il volto ammirevole della perdita.

Cronache lontane alimentano il racconto, proiettano la loro forza evocatrice nelle immagini di tutti i suoi capolavori. *La febbre dell'oro*, *Il monello*, *Il pellegrino*, *Luci della città*, *Il grande dittatore*, *Tempi moderni*.

La vita genera il mito. Il dolore, la paura, l'amore, l'esclusione e quel soffuso "complesso di inferiorità" che li sostiene, producono gli eroi dei suoi film, figure che rappresentano e spiegano, in innumerevoli declinazioni, con semplicità, le cose complicate.

Chaplin conobbe i primi successi con la compagnia Fred Karno, specializzato nella pantomima inglese. Da essa prese le sue prime comiche, quando venne scritturato dalla casa di film Keystone, ma fu capace di trasformare i farraginosi inseguimenti di moda in motivi impensati di fantasia, di trasformare in artisti anche i buffoni.

Non c'è un gesto, nemmeno il più rapido e passeggero di Charlot che non arrivi subito, con una precisione infallibile e pregno di tutti i suoi significati sottintesi, al cuore del pubblico. Pensiamo solo al breve passaggio del *Il pellegrino* dove Charlot, affacciandosi allo sportello di una biglietteria ferroviaria, si aggrappa istintivamente alle sbarre che la circondano: e riesce, con questo accenno minimo, a rievocare tutte le sue tette abitudini di evaso dal carcere, solito attaccarsi all'inferriata di una finestra per vedere il sole.

Charlot è l'attore che riunisce in sé in maniera mirabile la mobilità del volto di carne e lo schematico imperturbabile della maschera. Non solo rappresenta il mito, ma ne diviene la più fedele personificazione, è l'eroe che vive della poesia di Chaplin. E la forza di Chaplin è stata proprio quella di rivelare con la poesia quello che poi la scienza psicoanalitica ha dichiarato: il lazzo, lo scherzo e lo scherno sono un'astuzia dell'inconscio, una forma di difesa per evitare quegli atti che la parte più cieca e nascosta dell'essere vorrebbe compiere. Ricacciati nel profondo dall'inibizione quegli atti si cercano un'altra uscita.

Di Charlot indoviniamo la sua figura anche nella penombra, perfino di spalle, perché ce la portiamo dentro. Le sue labbra fini e sottili hanno quella dolcezza che è come un rag-



*Luci della ribalta* (1952).

gio nel pianto. Cammina eretto, ma i suoi piedi divaricati, strascicanti sembrano portare il peso di un corpo stanco da secoli. Sorride al sogno e con quell'andatura dolente cammina per le tristi strade del mondo, quando il sogno s'è spento.

La risata, il sorriso che ci regala fioriscono timidi dalla nostalgia del passato e alimenta il desiderio, il sogno del futuro.

Charlot diviene l'ultimo figlio dei sognatori del Ghetto. È l'angelo che tocca terra per una svista del cielo. Parte con gli altri pionieri alla ricerca dell'oro, non perché ne sia convinto, ma per seguire il grande moto migratorio che travolge lui con i compagni di quell'ora. E sull'immenso nevaio veramente gli rispunta l'ala dell'angelo, grottesca e sublime come le penne di quelli sognati in *Il monello*.

Impersona la ridicola pantomima dell'insensato Dittatore che gioca con il mondo ed è anche colui che - come spiegava magistralmente Giacomo Debenedetti - "... crede nella destrezza di cui dispone la sua fragilità disarmata, crede nella luce del proprio sorriso, nella propria bontà e amicizia col mondo... C'è in lui una specie di spiritualità che irradia anche dallo squallore, c'è la fiducia nella propria eleganza e leggerezza. (...) Per Charlot, nella vita possono succedere i miracoli senza bisogno che siano sovvertono le leggi del naturale e del quotidiano. E quando il miracolo non avviene, e lui lo sogna, quel suo sogno per fantastico che sia, rimane ancora, sempre una parabola di qualche cosa che può accadere."

Charlot è un disperato ottimista e lo sforzo di Chaplin, costretto a chinare il capo alla realtà della vita, è quello di mettere nel lasso una tale carica umana di disperazione e di

nostalgia che permette al proprio potere mimico di travalicare i confini dello schermo. Chaplin è un melanconico e in quanto tale è un abitante dell'immaginario e quella sua raffinatezza nello scoramento è il segno di un'umanità certo non trionfante, ma combattiva, sottile, creatrice.

Così la pantomima che egli fa recitare a Charlot diviene "il salvacondotto che permette alla sua tragedia di giungere alle profondità più pudiche e dolenti" di chi lo guarda. La sua melanconia cattura la nostra e dà anche a noi la possibilità di intravedere in quel "sole nero" una luce, oltre il bianco e nero un mondo di colori.

Così avviene in quello spropositato primo piano che, negli ultimi metri de *Il grande Dittatore*, lo lancia fuori dalle vicende, perfino fuori dallo schermo, in una spaventosa, vertiginosa solitudine, senza maschera, disarmato uomo che si fa avanti a predicare agli uomini un messaggio di pace e di bontà.

I capolavori di questo artista divengono così fiabe simboliche, la sua comicità si riscatta in un'attitudine di bellezza morale.

Ci fanno dire con Dostoevskij:

"La sofferenza e il dolore sono un obbligo inevitabile, per chi ha una coscienza profonda e un cuore sensibile. Io credo che in questo mondo gli uomini veramente grandi debbono provare una grande tristezza."

È la poesia di Chaplin che ha superato persino l'insuperabile Charlot per rimanere per sempre con noi attraverso i suoi film in cui mito e anti-mito si sovrappongono in una minuscola figura con il cilindro appoggiato storto, con un sottile bastone che si piega sotto il peso della nostalgia. •



# Carnival row

## tra mito e realtà

**Adelia Lucattini**

*Carnival Row* è una serie televisiva statunitense creata da René Echevarria e Travis Beacham, distribuita su Amazon Prime Video (2019) che ha come protagonisti Rycroft Philostrate, detto Philo (Orlando Bloom) ispettore della Gendarmeria di Burgue, e Vignette Stonemoss (Cara Delevingne) una fata (“*fae*” o “*pix*”), innamorata di lui e con cui si ritroverà dopo la distruzione del mondo dei fatati.

*Carnival Row* non è riducibile al genere *fantasy* tout-court, ma si tratta piuttosto di un “racconto mitologico” che attinge a piene mani dalla mitologia celtica irlandese e vichinga con alcuni riferimenti alla mitologia greco-romana che lo rendono così accessibile al grande pubblico non anglo-

fono non familiarizzato con la cultura popolare irlandese, giunta negli Stati Uniti con l’emigrazione irlandese. Il cognome Philostrate è d’invenzione come accadeva con i trovatelli ma non casuale: Philostrate infatti è un personaggio di *Sogno di una notte di mezz’estate* (Shakespeare, 1596), utilizzato da Shakespeare per criticare la censura del suo tempo. Appartiene però anche alla tradizione classica greca -Lucio Flavio Filostrato era retore e scrittore sofista greco (Lemno, 170 d.C.)- e a quella italiana -*Filostrato* è un poema di Boccaccio, il “vinto d’amore” che s’ispira al *Roman de Troie* di Benoît de Sainte-Maure, chierico poeta del XII secolo, trovatore in lingua d’oïl (francese)- noti agli spettatori che parlano lingue neolatine.



Gli autori più volte intervistati ne sottolineano il significato politico prendendo una posizione netta contro le discriminazioni razziali e contro la politica predatoria dei paesi occidentali durante il periodo coloniale, non priva di strascichi nell'età contemporanea; inoltre contro le discriminazioni di genere e la violenza sulle donne. Oltre questo, esiste un sub-ground inconscio, un "trasportato" che dall'inconscio degli autori arriva direttamente all'inconscio degli spettatori esattamente come accade con la letteratura, la poesia, l'arte.

Poiché la metafora è consegnata alle immagini, il linguaggio è forte, aggressivo e duro. Gli aggettivi in slang sono talvolta offensivi e sprezzanti, espressione diretta di un'istintualità non elaborata, di un portato emotivo crudo conseguente a traumi infantili. L'amore, l'amicizia, la passione sono recuperati attraverso la musica e l'arte.

Un dipinto sarà "galeotto" tra il fauno ("*puck*") Agreus Astrayon (David Gyasi), facoltoso ma evitato dall'alta società di Burgue per le sue origini e Imogen Spurnrose (Tamzin Merchant), un'ereditiera che si interessa a lui per garantirsi una vita agiata e che finirà per innamorarsene.

La madre di Philo, Aisling Querelle, era una "*fae*" cantante insuperata di musica di altissimo livello. La musica le farà incontrare Absalom Breakspear (Jared Harris), padre naturale di Philo e Cancelliere di Burgue. Il loro amore sarà stroncato dal padre di Absalom e dai suoi pregiudizi, precursori delle leggi razziali che porteranno al confinamento dei "*critch*" nella Row.

Uno dei significati di "*Row*" è "baccano", "rissa", i rumori dei quartieri malfamati e "filare" dove ogni malaffare è intrecciato alla povertà e al bisogno, luogo contrapposto a Tirnanoc, culla delle arti, patria di accoglienza, tolleranza

e integrazione tra popoli e culture. Le arti tornano come elemento salvifico individuale in una società abbruttita dalla segregazione, dall'indigenza, dalla persecuzione e dalla perdita di radici e identità.

Vignette, il cui nome significa "piccolo disegno decorativo o un'immagine posizionata" delle miniature dei codici medievali di cui era custode in Tirnanoc, versione anglicizzata ("dio aiutami") dell'irlandese "*Tir na noch*". La biblioteca è un diretto riferimento alla biblioteca dell'abbazia della città di Kells in Irlanda, dove erano custoditi preziosi manoscritti che andarono distrutti. Oggi il Libro di Kells, unico sopravvissuto dall'800 d.C., è ospitato nella biblioteca del Trinity College di Dublino ed è uno dei tesori nazionali d'Irlanda. Vignette è lettrice infaticabile, "*fae*" idealista e passionale, sacerdotessa della biblioteca di Tirnanoc. A Burgue diverrà "guerriera" inizialmente unita al "Corvo Nero" banda di criminali fatati da cui poi si dissocerà.

La poesia è l'anima di Tourmaline Larou (Karla Crome) che trasferitasi a Burgue e perduta la sua arte, finirà per prostituirsi. Ciò che le resta del suo essere "*fae*" sono le ali che però non può utilizzare per fuggire pena la morte per "fucilazione in volo" e i capelli azzurri emblema della sua nuova identità. Il colore azzurro rimanda alla "Fata Turchina", la dolce e sensibile moglie "morta" di Geppetto. Tourmaline privata della possibilità di esprimere la sua arte poetica, morta dentro, si è perduta.

Aisling Querelle, costretta a recidere le ali del suo bambino, non sarà mai più in grado di cantare. Le piccole ali non avrebbero permesso a Philo di volare ma lo avrebbero relegato alla condizione di "*critch*" ("minorato deforme") subordinato mentalmente e schiavo degli "altri": gli umani, i normali, la "razza pura". Col cuore straziato Aisling



lascia Philo in orfanotrofio ma ogni notte, volando su di lui o fuori dalla finestra, canterà ormai solo per il suo bambino la canzone “*fae*” che ha composto per lui *I’ll Fly for You*. Questo riferimento alla rêverie materna renderà possibile al bimbo “unico figlio, unico amore” di volare con la mente e lo accompagnerà tutta la vita, salvandolo, scolpito nella sua memoria implicita come le parole sulle pietre celtiche della Row. La memoria di questo amore primario lo renderà in grado di amare Vignette per rispecchiamento e gli farà dire che a Tirnanoc si è sentito per la prima volta “a casa”. La madre darà a Philo anche un “padre adottivo”, il direttore dell’orfanotrofio, permettendogli una buona identificazione paterna.

È interessante notare come i personaggi che fanno da *trait d’union* tra umani e fatati sono personaggi che appartengono sia alla mitologia celtica che alla mitologia greco-romana.

Il fauno Agreus Astrayon che intesse una relazione con una signorina della buona società di Burgue Imogen Spurnrose; Philo neonato con piccole ali che ricordano le rappresentazioni degli amorini e dei putti, Eros e Mercurio. Chi si fa portatore di due culture vola alto con strumenti interiori, ha la mente “alata”, capace di spaziare e arricchirsi di nuove esperienze, acquisendo o portando nuovi vertici di osservazione. È la mente a volare alto con la velocità che è propria dell’inconscio, intersezione tra emozioni, sensazioni, immagini, bisogni e desideri, ali che non sono d’ingombro o di cera, che non consentono cadute mortali a terra come Icaro o negli abissi del male come Lucifero dove la “*hybris*” o la bassezza umana possono trascinarli.

Il quartiere *Carnival Row* è un inferno creato dall’uomo, affollato da centauri, coboldi, aruspici e lupi mannari come nelle *fairs*, le fiere nelle campagne e nelle città, dove nel

*carnival* si esibivano persone disabili (i *freaks*, gli “scherzi di natura”) insieme a orsi e scimmiette ammaestrate.

L’unica possibilità di salvezza è attraverso le arti di cui sono portatrici le donne “*fae*” e gli uomini di cultura che sanno chi sono e non hanno paura della povertà o della miseria, essi hanno dentro sé stessi la propria forza e la propria ricchezza, come Runyan Millworthy (Simon McBurney) amico di gioventù di Aisling Querelle, letterato e uomo di teatro, che porta nel suo nome la radice di “*rune*”, l’alfabeto di Ogham dell’antica lingua runica, celtica e irlandese.

Moltissimi quindi i riferimenti alla mitologia celtica le fate (“*fae*”), i fauni, le pietre basse con scritte runiche, i riferimenti alla cultura contadina nel nome della serie *Carnival*, la festa all’interno delle “*fairs*”, le fiere dove si vendevano gli animali. “*Row*” è infatti anche il “filo” che lega le fascine e il segno che divide le proprietà. Nella serie è il “confine” che divide i quartieri tracciando un limite invalicabile che diverrà un vero e proprio muro come quello dei ghetti destinati ai cittadini di religione ebraica.

Philo, mentre indaga sugli omicidi, indaga dentro sé stesso ricostruisce comprende e integra, tassello dopo tassello, la propria identità. La musica, i profumi, le sensazioni lo mettono in contatto con la sua natura “*fae*” permettendogli di accettare anche la sua natura umana.

Dato un senso all’abbandono e ritrovati i suoi genitori, Philo può scegliere di vivere liberamente e seguire Vignette, la sua amata ritrovata, nella Row. A testa alta, da deportato volontario, è in grado di portare sulle spalle le cicatrici delle perdute ali, segno sulla pelle della sua storia e della sua identità. Ormai maturo, è pronto a spiccare il volo verso il futuro che verrà. •

# INDIA: dal mito al vissuto

## un cineasta, uno psicoanalista, una Lady

### Francesco Salina

*Viaggio in India* (2006)  
film di Moshen Makhmalbaf

*Giornalista*- Signora, da dove venite, lei e suo marito?

*Lei*- Siamo originari dell'Iran, anche lei è un turista?

*Giornalista*- No, sono un giornalista. Cosa siete venuti a fare in India, che cosa vi ha portato qui?

*Lei*- Siamo venuti a cercare un uomo speciale, 'l'uomo perfetto', dicono che compie diversi miracoli,

*Giornalista*- io sono venuto a fotografare i miracoli. Sembra ci sia un vecchio, il vecchio Baba, che può fer-

chinarlo ha fermato il treno e la gente ha cominciato a dire: 'è successa una cosa straordinaria, come hai fatto a fermare il treno solo con i tuoi occhi?'.

I mendicanti vengono qui da ogni parte e non mi fanno più andare via. La magia di cui tutti parlano non esiste. Voglio andarmene, mi mancano i miei figli.

*Uomo delle mucche*- Buongiorno. Scusatemi ero andato a portare le mucche all'ombra. Chi cercate?

*Lui*- Cerchiamo 'l'uomo perfetto', lo ha mai visto?

*Uomo delle mucche*- Solo poche volte. 'Uomo perfetto', anche così mi chiamano, ognuno mi chiama in un modo diverso,

*Lei*- ma come? Ma se ci ha detto di averlo visto solo poche volte,

*Uomo perfetto*- non abbiamo specchi dentro questa casa, gli specchi generano egoismo. Mi sono visto specchiato nell'acqua solo qualche volta. Ora siete qui, che cosa posso fare per voi?

*Lei*- Siamo venuti, noi due, per incontrarla. Non immaginavamo che lei sembrasse così comune, così semplice. Mio marito in Iran era comunista, mentre io sono sempre stata religiosa. Potrebbe darmi un consiglio, magari una nuova fede, magari un nuovo Dio in cui credere?

*Uomo perfetto*- Scriverò

per voi qualcosa. Fra tre giorni tenete questo foglio sopra un fuoco nella Città Santa, Benares, dove vi recherete. Questo scritto vi aiuterà a comprendere il significato del vostro futuro.

*Lei*- Marito mio, andiamo a trovare il Sadhu europeo?

*Lui*- Cara moglie se lo desideri, andiamo a cercarlo



mare un treno con gli occhi. Potete venire anche voi.

*Giornalista*- Baba, perché è venuto qui?

*Baba*- Sono venuto perché ero pieno di un grande dolore. Mi sono seduto qui e ho pensato che il treno mi avrebbe spazzato via, ma la mia anima mi ha detto: "se in questo posto non c'è neanche un treno che possa cancellarti, che senso ha per te morire?". Il treno è arrivato, il mac-

*Lei*- Conosce bene l'India, ma non mi sembra indiano,  
*Sadhu europeo*- in questa vita sono nato in Germania, una vita inutile, poi a quarant'anni sono venuto in India.  
*Lei*- Possiamo restare nella sua barca solo per una notte?  
*Sadhu*- Sì. Questo è il fiume della Santa Madre Gange, la gente le affida le ceneri dei propri morti. Vede quello lì era un uomo ricco, ha molta legna sulla sua pira, l'altro ne ha poca, era povero, sarà difficile bruciarne il corpo. Il ricco invece brucia molto bene. Qui ci purifichiamo nel Gange e danziamo. La mitologia indiana annovera la danza come attività sacra a cui le divinità partecipano.

*Fioraia*- Signora, vuole comprare un fiore per gettarlo nel Gange? È di buon augurio.

*Lei*- No. Hai dei fiammiferi? Ho bisogno del fuoco per leggere una cosa, ma non ci riesco, mi aiuti per favore?

*Fioraia*- Sì, sul foglio c'è scritto così: 'Ho attraversato i sette mari, ho scalato ognuna delle sette cime, ho attraversato pianure maestose, poi ho contato cento stagioni. Ho viaggiato per il mondo intero e quando sono tornato a casa mi ha molto sorpreso vedere il mondo intero dentro una minuscola goccia di rugiada sopra la foglia di una pianta del mio giardino'.

### **La lunga attesa**

#### **Autobiografia incompiuta 1897-1919**

di Wilfred Bion

Wilfred Bion: "Nostra madre era strana, quando mi tirava su e mi prendeva in collo, là dove c'erano tepore, sicurezza e conforto, mi dava una curiosa sensazione.

La sera ce ne stavamo tutti insieme in piedi vicino all'armonium da viaggio, mentre mia madre, alla luce di una lanterna a olio, sceglieva attentamente un inno che io e mia sorella poi cantavamo insieme a lei. Inni sulla verde collina così verde e ridente in confronto all'India bruciata e inaridita del giorno trascorso.

Una volta organizzarono una spedizione di caccia grossa, uccisero una tigre maschio e portarono il trofeo nel nostro campo. La compagna venne a reclamarne la restituzione. Con la testa maestosa e le fauci rivolte al terreno, così da celare la sua posizione, la tigre ruggì il suo requiem per quella notte e per tutta quella successiva. La terza notte la tigre se ne andò e non tornò mai più.

Chiesi 'dove sarà adesso?' 'Oh, bambino mio, lontano lontano, penso,' disse mia madre.

Attraverso il risvolto della tenda il sole batteva sul terreno prosciugando l'erba di ogni colore e gettando nell'oscurità tutto il resto. Sole spietato, e nera notte.

Uccelli che martellano su barattoli di latta, urlano, tossiscono, sbeffeggiano.

*Quella* è la notte, *quello* è il vero mondo, il vero fragore.

Due tesorucci eravamo. Mia sorella aveva un pappagallo di legno, a cui era affezionatissima. Un animale grottesco dai grandi occhi strabici. Tra il caldo e la noia del primo pomeriggio ebbi l'ispirazione di introdurre un po' di fermento nella siesta. 'Occhi storti', dissi. Nessuna risposta. 'Occhi storti, storti, storti', dissi additando il pappagallo. Mia sorella mi guardò, guardò il pappagallo, afferrò l'idea, era una donna di poche parole, ma rapida nell'azione. In un attimo quell'adorabile bambina di tre anni si era trasformata in una palla di furia rabbiosa.

Mio padre mi aveva spiegato perché l'orso è un animale così pericoloso nonostante la sua apparenza bonacciona. Avanza nella foresta che ricopre il fianco di una collina, bisogna stargli a monte perché, senza il minimo preavviso, si arrotola in una palla e ti si scaraventa addosso come un grosso carro carico di ferraglia, e il cielo ti aiuti se non riesci a sfuggire a quella palla di cannone infuriata. Avevo capito cosa mio padre intendesse dire e cosa mia sorella intendesse fare.

L'Inghilterra mi attendeva. Mia madre mi sfiorava le guance e sognava, senza paura, ma senza gioia. Non riuscivo a sopportarlo. 'Mamma non sei triste, vero?', 'Triste?', si metteva a ridere. 'Certo che no. Perché dovrei essere triste?'. Perché avrebbe dovuto essere triste? Triste? Certo che no. Ma lo era." Wilfred Bion nacque a Muttra nelle Provincie Unite



dell'India nel 1897. All'età di otto anni venne mandato in Inghilterra e in India non tornò mai più. Conservò un forte attaccamento al paese in cui era nato. Morì nel novembre del 1979, due mesi prima della partenza per Bombay. La sua autobiografia restò incompiuta.

### **La calma dorata**

di Emily Clive Bayley

e di suo padre Sir Thomas Metcalfe

Lady Emily Clive Bayley: “Il periodo precedente l’Ammutinamento dei *sepoys*, i soldati indiani, nel 1857, vide un graduale attenuarsi del disordine e della violenza.



Il *suttee*, cioè il volontario rogo delle vedove, era stato dichiarato illegale, la schiavitù soppressa, la fustigazione abolita nell’esercito indigeno, ma non in quello britannico. Delhi aveva goduto un felice periodo di calma che dovette proprio sembrare dorata”.

Sir Thomas, avendo passato la vita nella capitale, considerava Delhi la sua città. Vicino al fiume Jumma costruì la Metcalfe House, un magnifico palazzo ricco di portici, che riempì di tesori, circondò di alberi, laghi artificiali e meravigliosi giardini. Ma fu distrutto durante l’Ammutinamento indiano.

Lady Emily Clive Bayley: “Ricordo gli uccelli: i parrocchetti, gli aironi, i corvi dalla testa grigia, le colombe, le ghiandaie azzurre, i pavoni. Oh, cara Delhi, che posto magico eri per i bambini. Ricordo la casa di Delhi della mia felice infanzia, doveti lasciarla per andare con la cara mamma a Calcutta e partire per l’Inghilterra”.

I disegni dei *Ricordi della Delhie imperiale* furono eseguiti dai migliori pittori indiani, molti risultano anonimi,

solo alcuni sono firmati. Tutti lavorarono su commissione di Sir Thomas Metcalfe. Fortunatamente i lavori di scribi e pittori sono riusciti a sopravvivere a quelli più solidi degli architetti e dei muratori, nonostante i numerosi conflitti rovinosi e distruttivi, nonché il combattuto, violento Ammutinamento indiano del 1857. Quasi un paradosso, dal momento che la dura pietra sembra molto più resistente della fragile carta.

Ten. Col. John Mildmay Ricketts: “Quando il mio trisavolo, Sir Thomas Metcalfe, compilò la sua bella raccolta dal titolo *Ricordi di Delhie imperiale*, si riferiva, usando la parola ‘imperiale’, al grande impero dei Moghul, la cui influenza a quell’epoca era quasi svanita. Quando la lasciò in eredità alle figlie non poteva immaginare che la sua opera, una specie di *tableau vivant* di una Delhi scomparsa, sarebbe stata apprezzata da molti. Io non sapevo che il *Delhie Book* esistesse, finché un giorno, anni fa, andai a trovare la mia prozia Constance Clive Bayley. Ebbi una deliziosa accoglienza. Ci comprendemmo molto bene ed ebbi l’impressione che il suo pronipote le andasse a genio. Pochi giorni dopo arrivò a casa nostra un pacchetto contenente il *Libro di Delhie* con un delizioso biglietto della prozia. Diceva tra l’altro: “Dato che conosci così bene l’India ho pensato che forse ti sarebbe piaciuto il *Libro di Delhie*, di cui la famiglia Bayley faceva tanto conto”. Ritenni che il *Libro* meritasse un destino migliore che ammuflire in un cassetto dimenticato per vedere la luce del giorno solo in qualche occasione speciale. La soluzione ovvia era pubblicarlo. E tale pubblicazione fornì l’occasione perfetta per portare alla luce, come un complemento ideale, il diario nel quale la mia bisnonna Emily aveva fissato la storia del suo soggiorno a Delhi.



Sir Thomas Metcalfe: “In questa casa voi tutte avete trascorso l’infanzia. Cercate, mie amate figlie, di imitare l’esempio della vostra cara, amata madre, così da essere giudicate degne di riunirvi a lei nelle molte sale della Casa del Padre. Lascio a voi tutte, mie care figlie, questi *Ricordi della Delhie imperiale*”.

# Ismaila Mbaye

## mamma Africa non è una leggenda

**Barbara Massimilla**

**Ismaila stai raccogliendo tanti successi, hai una carriera sempre più in ascesa, vorrei ripercorrere le tappe della tua esperienza artistica, sei musicista, percussionista, hai partecipato a importanti trasmissioni televisive e adesso lavori nel cinema.**

Sono nato nel Senegal all'isola di Gorée. Mia madre mi dice che la musica è sempre stata dentro di me, non si è stupita che io sia diventato un percussionista, da piccolo suonavo sui tavoli, sui bidoni, con le sue pentole. A 15 anni ho iniziato il mio percorso artistico con un gruppo che si chiama *Africa Djembe*. A 17 anni ho avuto la prima esperienza musicale con loro, precisamente in Francia in un Festival Interculturale con dei bambini che avevano problemi di comunicazione, facevamo una sorta di terapia ritmica. Essendo bambini autistici erano chiusi nel loro mondo, all'inizio avevano molta paura di noi. Quando siamo arrivati nella loro scuola, ci siamo nascosti in una classe, abbiamo cominciato a suonare tra di noi piano piano, finché un bambino di dieci anni si è avvicinato al mio tamburo ed ha preso ad accarezzarlo, tutti gli altri bambini si sono sciolti e si sono avvicinati, è stato miracoloso... l'energia cresceva in loro. La sera ognuno della band dormiva nella casa di un bambino, mangiavamo e andavamo a scuola insieme, è stato molto bello, lo stare con noi li ha aiutati. Dopo sei mesi sono venuti all'isola di Gorée e li abbiamo messi in contatto con i nostri fratelli più piccoli. Non temevano di allontanarsi dai genitori, erano desiderosi di rivivere le emozioni che avevano provato in Francia. Abbiamo insegnato loro una canzone che le nostre mamme ci cantavano nei momenti di debolezza. Quando sono partiti da Gorée si sono messi tutti a piangere, non volevano più andare via. L'idea del progetto era venuta alla presidente di un'associazione di Parigi che ha casa a Gorée. Lei ci aveva sentiti mentre suonavamo con un ragazzo che ha la sindrome di Down, lo avevamo integrato nel gruppo pensando che suonare insieme potesse aiutarlo, nel tempo è diventato uno dei membri fondamentali del gruppo perché ha imparato a ballare, suonare e cantare.

Ho frequentato altri gruppi dopo *Africa Djembe* tra cui



*Forêt sacrée* con un grande ballerino della Guinea Joe Coly, rimasto in Africa per sviluppare la musica e la danza tradizionale. Adesso non c'è più, per il bene che ha fatto nel suo paese, ha lasciato in tutti una traccia profonda. Questo vale sempre quando si trasmettono dei valori, se sei scomparso continui a esserci sempre. Per lo stesso motivo penso che le madri non possano morire mai per i propri figli. Lui era un artista a tutto campo con una forte impronta drammatica, ti stimolava a intravedere una dimensione teatrale anche nella musica.

**Si potrebbe dire che questo grande artista sia stato una tua fonte d'ispirazione? Anche tu nel tempo ti sei aperto verso altre espressioni artistiche. Ti ha trasmesso la voglia di approfondire e dare un senso forte alla creatività, di farne anche uno stile di vita. Infondo lui si è**

**impegnato a ricostruire i miti delle origini della cultura africana restando nella sua terra, valorizzando le sue radici, che sono alla base di tutti gli sviluppi successivi della biografia di un artista.**

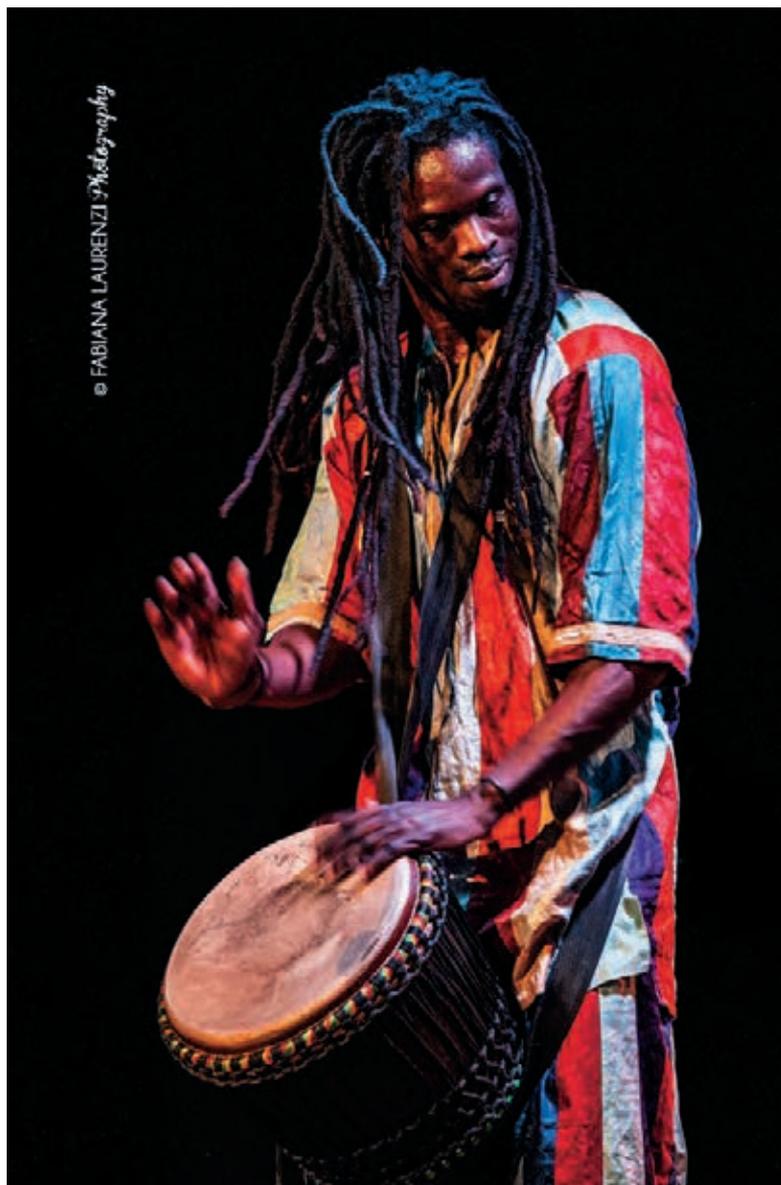
In effetti, è vero, allora ero concentrato sulle percussioni, ma poi quando sono arrivato in Europa, ho sperimentato altre forme. Dalla Francia all'Italia il mio gruppo si è rinominato *I tamburi di Gorée* – da lì è iniziato un percorso interessante che mi ha aiutato su diversi fronti sperimentando nuovi strumenti musicali. Con il regista Alberto Bassetti ho fatto il film *Sopra e sotto il ponte*, senza avere nessuna esperienza attoriale. Abbiamo anche scritto insieme un racconto che parla del mio percorso, presentato nella rassegna *La città e il mondo* al teatro Vascello con un intreccio tra la mia lingua madre, il wolof, e quella italiana, perché ci sono molte somiglianze con l'italiano più che con il francese, anche nei gesti, nei modi di fare, la cultura italiana è molto amata in Senegal.

Subito dopo mi hanno preso a *Le falde del Kilimangiaro*, a cura di Licia Colò, come percussionista della band musicale. Ho collaborato nella sua trasmissione per dieci anni. Mi sono dedicato a studiare il modo occidentale di suonare, a ricercare ibridazioni feconde, ho approfondito altre forme di percussioni come le congas, timbales, bonghi che sono più latini. In alcuni momenti suonavo djembe, ma in altre situazioni dovevo sviluppare sonorità diverse per adattarle alla trasmissione di Licia Colò che esplora i luoghi e geograficamente apre una finestra sul mondo, musicalmente mi era richiesta una forte impronta interculturale.

**Quindi nel tuo linguaggio ti impegnavi a far confluire queste altre sonorità, una contaminazione mirata...**

A *Le falde del Kilimangiaro* il gruppo musicale era rappresentato da tre continenti diversi, Africa, India, Europa. Abbiamo interpretato la musica attraverso la nostra cultura, ho imparato tantissimo. Invece dal punto di vista attoriale, attraverso l'esperienza condivisa con Alberto Bassetti si è risvegliata in me una parte che non sapevo di avere.

E' uscito questo film straordinario *Tolo Tolo* dove alcuni spettatori sono rimasti a bocca asciutta perché pensavano, dopo aver visto il trailer, che Zalone mettesse in scena la sua comicità senza scendere in profondità sul tema della migrazione. Invece, questa volta Checco ha stupito tutti, non perché non sia una persona alquanto geniale, ma ha voluto fare una scelta molto precisa, sorprendendo tutti. La sua satira rievocando la figura di Mussolini allude a degli aspetti irrisolti e mai elaborati dagli italiani del fascismo. Pur avendo come tema quello del viaggio migratorio fa luce su *l'italianità allo specchio* cogliendone tutte le ombre legate a un razzismo ancora molto presente nel suo DNA. Un film molto attuale per tutto ciò che stiamo vivendo. Peraltro il film è in programma nella rassegna *S-Cambiamo il Mondo* organizzata dall'associazione DUN, il 5-6-7 giugno, che sarà arricchita anche da un tuo super concerto con la tua band! Mi risulta che Zalone ha fatto una lunga ricerca sul campo anche attivando degli antropologi africani.





Inizialmente il film doveva essere ambientato in Senegal, poi invece è stato girato in Kenya, Malta, Marocco. Le riprese sono durate circa dieci mesi. Un film sociale importante in questo momento storico. Per me un'esperienza ricca e positiva dove ho interpretato il mio mestiere di musicista. Doveva essere una parte più breve la mia e quella del musicista e cantante Badara Seck, ma poi Checco, entrambi ci ha voluti nella maggior parte delle scene. Lui è veramente un regista nato, capace di cogliere spunti creativi oltre il copione della sceneggiatura, questo sorprendentemente è il suo primo film. Molto aperto al dialogo con gli attori. Dall'interno ho vissuto un'esperienza nuova perché ho viaggiato in luoghi del mio continente che non conoscevo, non si parla mai di quanti volte ha l'Africa. Il popolo Keniota è accogliente, l'incontro con la loro cultura mi ha aperto la mente sulle sfumature musicali che possiedono specialmente nelle percussioni, non hanno molti strumenti melodici. Ricordo che per un'esecuzione a Malindi era necessaria la dolcezza della Kora, uno strumento molto diffuso in buona parte dell'Africa occidentale che non si usa in Kenya, abbiamo dovuto farla venire in aereo da Nairobi per realizzare la contaminazione che avevamo in mente.

**Bella questa immagine di migrazioni e incontri tra strumenti musicali. E nella troupe che tipo di alchimia si è creata tra di voi africani e Zalone?**

Posso dire che lui è splendido ci sentivamo tutti a nostro agio. La cosa che mi piace di più, avendolo conosciuto come persona, è la sua capacità di consolare la gente, di creare un gruppo coeso e unito. Quando abbiamo girato le scene del naufragio a Malta e quelle del bambino che nuota sott'acqua a Bruxelles, abbiamo avuto modo di parlare più in profondità a proposito di questi intrecci musicali, penso ad esempio al finale, dove lui contamina la musica africana con la *pizzica* salentina.

**A proposito del finale il regista fa una scelta forte nel mescolare i linguaggi con l'animazione, trova la chiave giusta per chiudere *Tolo Tolo*.**

Crede che Checco possa arrivare sino alle ultime riprese del film e decidere di cambiare tutto, è molto attento a quelli

che sono i pareri degli altri, ad esempio la canzone finale l'ha fatta sentire anche ai suoi bambini per capire se poteva funzionare. Il regista ha affrontato nel film l'Italia di ieri e di oggi, con l'obiettivo di far muovere le coscienze, mettendo in scena una comicità che riesce a far riflettere, che non fa dimenticare le problematiche attuali esistenti.

**Soprattutto è riuscito a far muovere le coscienze senza allontanare le persone. Su contenuti sociali così forti spesso il cinema non ha veli, l'impatto potrebbe rivelarsi molto drammatico, la reazione di un certo tipo di pubblico potrebbe essere espulsiva piuttosto che raccogliere l'invito alla riflessione. Mentre in *Tolo Tolo* attraverso una strategia mirata il regista è riuscito ad avvicinare le persone non creando un clima difensivo di rifiuto ma facendoti entrare nella tematica della migrazione con il sorriso e l'autoironia. E' riuscito nel suo intento.**

Un altro momento che ho apprezzato è stato quando attraversavamo i villaggi, e alcuni amici italiani che non conoscevano quelle realtà restavano sorpresi dell'accoglienza dei bambini, del loro salutare, di questa *mamma Africa* così ospitale che non è una leggenda. Nei *backstage* abbiamo vissuto momenti indimenticabili, oltre il film, è stata un'esperienza di umanità per tutta la troupe, che ha stimolato l'affettività, le relazioni, la conoscenza reciproca. Ad esempio in ogni villaggio nei recinti le persone hanno le pecore, le mucche, le capre, gli animali costituiscono per loro una risorsa importante, un segno di ricchezza, anche se per un europeo appare incomprensibile perché hanno altri parametri del benessere. Per i Masai chi ha miliardi di soldi in banca non è ricco, la ricchezza si misura dal numero delle mucche che possiedi, i criteri sono dunque molto diversi. Anche se per me la ricchezza maggiore è quella interiore, quella che puoi offrire ogni giorno alla gente.

**Ricchezza come dono da offrire all'altro, lo percepisco come un invito a salvare i valori che sono alle radici dell'umanità, in particolare quelli dell'uguaglianza nel campo dei diritti umani e della conoscenza rispettosa**



**dell'universo culturale dell'altro, per non cadere nell'errore di confondere il proprio particolare con l'universale.**

Nel film con una troupe multi-etnica è stato possibile realizzare uno scambio a questo livello, penso sempre all'arte come collante che unisce gli individui, e la musica è la lingua madre di ogni popolo.

**La possibilità che ha l'arte di *migrare* attraversando linguaggi diversi senza temere le contaminazioni. In questo senso, come dimostra anche il film, la musica si presta particolarmente a ibridarsi senza timori. Vorrei parlare di te come attivista, la musica non è solo un lavoro ma uno stile e una filosofia di vita. Questo implica scelte e decisioni che stai mettendo in atto e svilupperai sempre di più.**

Per me è importante in tutti i campi in cui lavoro dare voce a chi non riesce ad averne. Vorrei trasmettere la mia visione del mondo con la musica, le interviste, in teatro e nel cinema. La diversità è una realtà umana preziosa da rispettare sul piano delle appartenenze culturali.

**Sono arrivati molti premi e riconoscimenti di recente come Afro Oscar Italia, riconoscimento che ti è stato attribuito per la carriera e per l'impegno a rappresentare e a far conoscere la bellezza dell'Africa attraverso la tua arte. Sei diventato per la tua gente un riferimento, sei padrino di un villaggio in Senegal che sta cercando di raccogliere fondi per costruire un pozzo, data la siccità e la scarsità dell'acqua potabile che causa sofferenza a bambini e adulti...**

Sono abituato come artista a fare e ad andare avanti – i riconoscimenti sono arrivati per il mio impegno a tutto raggio, anche quello di ambasciatore umanitario, rappresentante della diaspora africana nei media, in televisione, cinema e musica. Li accolgo con piacere, mi sento una persona tra la gente, nel mio piccolo cerco di dare non pensando solo a me stesso. Si vede che questo mio impegno è stato colto dalle persone. Con umiltà cerco di rappresentare la diaspora come condizione esistenziale, non solo dunque dalla parte degli africani, ma di tutti gli emi-



granti che vivono in luoghi differenti da quelli delle proprie origini.

**Un'Africa diffusa, come esiste un'Italia diffusa oltre i confini nazionali... la diaspora non limitata alle tragedie storiche dei genocidi o dell'olocausto, ma una condizione legata piuttosto al diritto universale di spostarsi da una terra all'altra.**

Sta per uscire un altro film, dove ho partecipato, s'intitola *Nour*. Il nome di una bambina siriana fuggita dalla guerra che approda a Lampedusa. Ispirato al libro di Pietro Bartolo, *Lacrime di sale*, con Sergio Castellitto per la regia di Maurizio Zaccaro. Interpreto il ruolo dello scafista, ho pensato molto prima di recitare questa parte, ma infine ho voluto accettare per far comprendere che lo scafista è anche lui un migrante. Per me i peggiori scafisti sono quei politici che vietano i visti a paesi che hanno colonizzato per secoli con la conseguenza tragica dei naufragi. Il problema potrebbe essere risolto all'istante con la concessione dei visti. E' importante spiegarlo ai fratelli italiani che questo stato di cose condotto dalla politica crea conflitti e costringe i migranti a finzioni dolorose.

Infine sono felice come l'anno scorso di partecipare alla rassegna *S-Cambiamo il Mondo* organizzata da DUN, perché stimo il loro impegno con i migranti, mi sento unito a loro nel dare messaggi positivi e per il piacere di lavorare insieme. •



*Madre* di Rodrigo Sorogoyen.

# 76 Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia

## Barbara Massimilla

Il festival di Venezia alla sua 76° edizione ha dimostrato, come in precedenza, l'impegno del cinema internazionale nel promuovere la riflessione sulla condizione umana e sui temi sociali. Attraversando generi cinematografici e continenti la panoramica del festival resta sempre di qualità e di ampio respiro. Seguendo il filo rosso del femminile – in questa epoca così difficile per le donne alle quali si chiede ancora di stare un passo indietro e nell'ombra del maschile – per non dire di incarnare il ruolo di vittime sacrificali – una serie di opere, in e fuori concorso, ha messo in scena la questione dell'essere donna da diverse prospettive. Venezia Classici ha offerto lo splendido restauro di *Extase*, film cecoslovacco del '30 di Gustav Machatý, che esplora in uno splendido bianco e nero il desiderio erotico di Eva (Hedy Lamarr) verso Adam, mostrando uno dei primi sensuali nudi femminili in un'epoca in cui la società non era pronta ad accogliere le immagini della libertà sessuale delle donne. *Verdict* del filippino Raymund Ribay Gutierrez è un film ambientato nel suo paese, una storia di violenza domestica, che denuncia l'assenza di protezione e l'ambiguità da parte della legge verso la condizione femminile. *The Perfect Candidate* di Haifaa Al Mansour è un invito verso le donne arabe a partecipare attivamente alla società e alle sue trasformazioni non più da spettatrici ma da protagoniste. *Bombay Rose* di Gitanjali Rao è un film di animazione dove la protagonista vive nell'indigenza ed è costretta alla prostituzione mentre si profila sullo sfondo della sua infelicità una tipologia diversa di maschile che

può desiderarla e rispettarla. Diversamente in *Chola* di Sanal Kumar Sasidharan l'uomo domina la donna, pensa di avere dei diritti su di lei, dinamiche di genere che nel film si consumano in una tragedia dove la natura del Kerala sembra riassorbire ignara e implacabile tutti i personaggi nelle sue viscere. In *Hava, Maryam, Ayesha* di Sahraa Karimi tre donne afgane si ritrovano sole ad affrontare le loro gravidanze cercando di avere voce per cambiare il proprio destino. Per *Babyteeth* di Shannon Murphy umorismo e dolore si mescolano nella vita di una coraggiosa adolescente destinata a morire, che fino alla fine non rinuncia all'amore. *Woman* di Anastasia Mikova e Yann Arthus-Bertrand è un progetto realizzato mentre i registi stavano girando *Human*, un affresco che ha dato voce a duemila donne di cinquanta paesi diversi, narrando il loro essere da sempre vittime di ingiustizie. Infine un film sul tema del lutto, *Madre* di Rodrigo Sorogoyen. La perdita del suo bambino di sei anni, il cui corpo non sarà mai ritrovato, porta Elena a trasferirsi sulla stessa spiaggia in cui il bambino era scomparso. A distanza di dieci anni incontra un adolescente che le ricorda suo figlio e il desiderio per la vita torna a emergere. L'illusione del ritrovamento la guiderà dal buio verso la speranza. Sarà attraverso la figura del ragazzo adolescente che potrà riconciliarsi con il passato e salutare quel figlio scomparso nel nulla. Specchio della condizione e della sensibilità femminile, questi film e molti altri della Mostra ci portano ad amare la ricchezza dell'universo femminile e a rispettarlo. •



# Torino Film Festival

## Tommaso di Abel Ferrara

### Cecilia Chianese

Presentato al Torino Film Festival, l'ultimo film – confessione di Abel Ferrara è un lavoro che stupisce per la sua semplicità. Il racconto autobiografico del regista, interpretato dall'amico *alter ego* Willem Dafoe, anch'egli trasferitosi a Roma, segue le tappe della sua vita quotidiana nella nuova città, tra Colle Oppio e Piazza Vittorio nell'arco di una pigra e afosa tarda primavera.

Tommaso è infatti un regista newyorkese che vive nei dintorni di Piazza Vittorio, dove prende lezioni di italiano, tiene corsi di recitazione, scrive a rilento il suo nuovo film e settimanalmente va alle riunioni degli alcolisti anonimi. La giovane moglie moldava è interpretata dalla sua vera compagna, e la bambina di tre anni, ripresa mentre balla di fronte alla televisione o durante le passeggiate al parco di Colle Oppio, è probabilmente la sua stessa figlia. Di fronte a questa apparente assenza di *plot*, di un canonico "intrigo" cinematografico, si inserisce la meravigliosa abilità del regista nel mostrarci come il suo cinema sia fatto di spiazzante sincerità e di un grande coraggio, il coraggio di esporsi totalmente al pubblico con le sue fobie, di raccontarci il proprio passato e le quotidiane battaglie e inciampi di percorso.

Il recente cinema di Ferrara sembra quindi sempre più

restringere il campo su ciò che lo circonda, che una volta focalizzato mostra delle componenti universali e che elaborato dal regista diventa fortemente dialogico nei confronti del pubblico. In tal modo, considerando *Tommaso* come il capitolo conclusivo di una trilogia dedicata all'Italia e a Roma, composta precedentemente da *Pasolini* (2014) e dal documentario *Piazza Vittorio* (2018) Ferrara sembra volerci mostrare la "sua" Italia, senza seguire linguaggi o modalità rappresentative preconfezionate e senza timori reverenziali ma con un intento speculativo, per il quale partendo dalla drammatica lucidità di Pasolini nella rappresentazione del quadro socio politico che si andava delineando, e proseguendo con la rappresentazione dei conflitti e della vitalità di un quartiere complesso e multietnico come Piazza Vittorio, Ferrara ci mostra simultaneamente le linee guida del proprio cinema e le conflittualità del contemporaneo con uno sguardo lucido, profondamente etico e politico ma anche estremamente personale. La sua indagine sembra volgere su tutti i livelli di scontro e sulle possibilità di resistenza dell'individuo, senza scordarsi ed anzi dando un enorme rilievo al peso degli affetti e sull'equilibrio precario che le dinamiche umane e affettive instaurano. •



# Maria Lai

## tenendo per mano il sole

**Franca Fabbri**

“I miei pensieri, come queste nuvole, corrono disorientati. Ma non è un giorno grigio. Ci sono zone di cielo limpidissimo. Qui domina l’incalcolabile”. (Maria Lai)

Ho sempre avuto difficoltà ad apprezzare l’opera di Maria Lai. Una difficoltà personale dovuta ad una distanza storica rispetto al suo lavoro, ma anche ad un certo rifiuto nell’accettare un tipo di pratica artistica per me troppo decorativa e “facile” nel suo spirito “collettivo”.

Il fatto che sia stata riscoperta anche grazie ad Antonio Marras non depona a suo favore...

La sua rivalutazione ha coinciso per me con il lavoro sui suoi

materiali teorici, e sulla esposizione che c’è stata alla Biennale di Venezia del 2017.

Erano esposti, tra le altre cose, i suoi libri ricamati a mano dove il significante perdeva progressivamente il significato diventando traccia, impronta di un segno senza più significato.

Ma cos’è che rende importante e attuale l’opera e la figura di Maria Lai oggi?

Probabilmente il fatto che abbia sempre posto l’accento sulla forza di un modo di essere e di interpretare l’arte trasversale, un procedere che costantemente scarta le definizioni, uno sguardo laterale, rizomatico e orizzontale che attraversa



molte delle istanze delle ricerche artistiche coeve e ne anticipa molte altre, ma che resta sempre in una posizione differente, caparbiamente originale.

A mio avviso, questo è proprio il suo punto di forza. Lai mantiene una posizione solitaria e appartata, non partecipa al clima politico degli anni Sessanta/ Settanta, ma da quel momento inizia invece un lento percorso di sperimentazione creativa che arriverà alla sua piena maturazione tra gli anni Ottanta e i Novanta. Ecco allora che ciò che poteva essere stato interpretato dagli artisti e dai critici a lei coevi come un approccio *naïf* e depoliticizzato, lontano da guerriglie artistiche e azioni ideologiche eclatanti, trova man mano la sua attualità stringente e la sua attitudine sociale nelle premesse insite nel suo lavoro, che nel tempo si rendono sempre più evidenti.

A partire da un dichiarato riferimento alla questione di genere, portata avanti insieme a compagne di strada come Mirella Bentivoglio che, in sintonia con il fiorire dei cosiddetti *gender studies* in ambito femminista, promuovono oltre che la rivendicazione di un ruolo e di un riconoscimento in una società fortemente sbilanciata verso l'universo maschile, anche un modo di guardare e di interpretare il mondo da angolature differenti. E ancor di più dalla sua provenienza da un contesto isolato ed "esotico", come l'entroterra sardo a cui esplicitamente si riferisce nella sua produzione artistica, come condizione esistenziale, nel recupero di un fare antico che riscopre un nesso inscindibile tra natura e cultura, arcaico e archetipico, simbolico e iconografico.

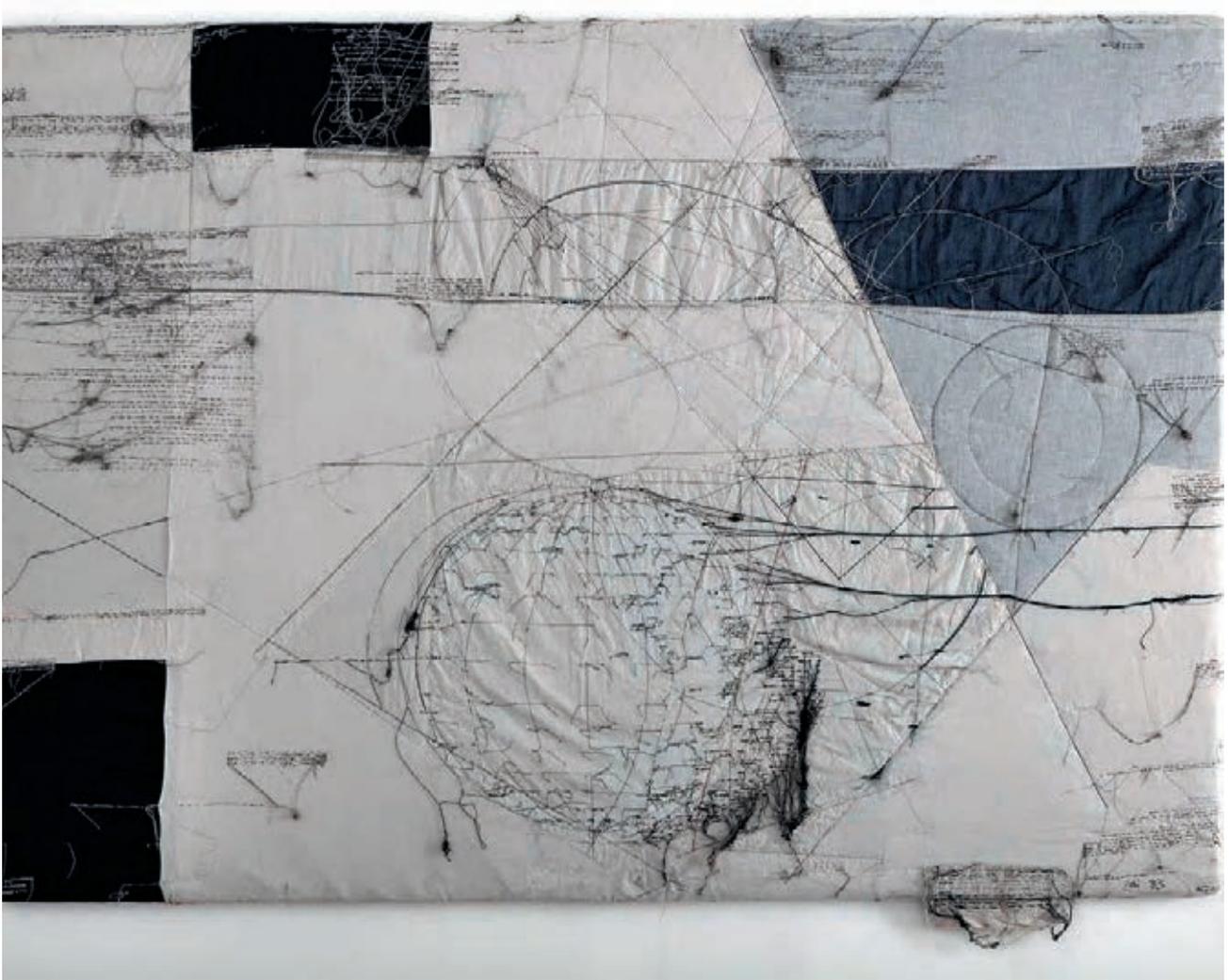
Isolata è anche la sua posizione: ricercata e affermata, nel contesto del sistema dell'arte, rifiuta i meccanismi imposti e autoreferenziali di quel sistema per esplorare percorsi alter-

nativi, dove l'arte stessa possa uscire dai canali prestabiliti e assumere un ruolo sociale reale e condiviso.

Nel telaio e nella tessitura, Lai scopre una pratica che rimanda da una parte a una dimensione solitaria, privata e riflessiva, e, dall'altra, a una dimensione pubblica, collettiva e di relazione.

L'ordito, la trama, la rete rappresentano il modo in cui la società prototecnologica inizia a condizionare il pensiero e organizzare le sue strutture e Lai ne intuisce e ne interpreta nel suo farsi le caratteristiche di fondo. Il filo, il *thread* diremmo oggi, rappresenta anche un'idea di trasmissione e di comunicazione che affiorerà con evidenza nell'interesse per la parola e per il linguaggio nei suoi celebri *Libri* e *Pagine cucite*. Tutte premesse che saranno alla base delle espressioni più interessanti e attuali nell'ambito di quella ricerca artistica relazionale che tanta fortuna avrà dagli anni Novanta, un'attitudine che insiste, oltre che sul principio della forma delle relazioni umane e sociali, anche sull'interesse per una dimensione domestica e quotidiana, assunta ora come prisma di lettura del mondo e condizione esistenziale.

Ed è su tale attitudine che s'innesta un'altra delle caratteristiche innovative della sua opera, ancor oggi poco sottolineata, ovvero l'aspetto pedagogico della sua arte. Lai vede l'arte come strumento e linguaggio capace di modificare nel profondo la nostra esperienza e la nostra lettura del mondo: un'attitudine - che le deriva dalla sua storia personale di insegnante - che chiede all'arte di "prenderci per mano" e di rifondare il nostro vocabolario visivo e concettuale spostando il punto di vista e recuperando gli elementi fondanti e archetipici di una espressività insita in ogni essere umano. Istanze che non a caso Lai condivide con una delle figure di



maggiore importanza della sua epoca: Joseph Beuys. Se l'artista tedesco proprio tra gli anni Settanta e Ottanta si concentra sull'interpretare il ruolo dell'arte in funzione sociale con un approccio pedagogico focalizzato sulla riscoperta del rapporto uomo/natura/cultura – che comunica attraverso le sue lezioni grazie all'uso della lavagna, oggetto che si ritrova nell'opera di entrambi – nella Lai prendono corpo percorsi che la portano a creare veri e propri giochi dell'arte, quali le carte de *I luoghi dell'arte a portata di mano* (2002) e *Il volo del gioco dell'oca* (2003), di cui reinventa le regole per ribadire il ruolo essenziale e fondante della creazione nella società. “Se il gioco è l'arte dei bambini, l'arte è il gioco degli adulti” e arte e gioco sono per l'artista sarda uno straordinario strumento con cui “insegnare” le relazioni umane e comunitarie immaginandole fondate su un rapporto di fiducia e di confidenza anziché di conflitto, paura e diffidenza.

In tal senso e da tali premesse la Lai svilupperà la maggior parte dei suoi progetti d'intervento nello spazio pubblico, considerati come grandi scacchiere per giochi collettivi e partecipati.

E un grande gioco è quello che Lai propone agli abitanti di Ulassai nel 1981 per il progetto *Legarsi alla montagna*, dove esprime per la prima volta su larga scala l'esigenza di un'arte collettiva e partecipata. Joseph Beuys l'anno seguente realizza per Documenta a Kassel *7000 Eichen*, il suo più esteso

intervento di arte pubblica condivisa. Come Beuys coinvolge con la sua piantagione di querce tutta la cittadina tedesca e i suoi abitanti, così Lai promuove un intervento che coinvolge tutta l'estensione urbana del paese di Ulassai e la sua popolazione. Come per l'artista tedesco la pietra di basalto che fa da contrappunto a ogni quercia piantata richiama un passato mitico al di là del tempo, così per la Lai il nastro azzurro utilizzato nell'azione fa riferimento alla fiaba e alla leggenda popolare della bambina che inseguendolo, si salva dalla frana. Come per il primo l'intervento artistico tenta una riconciliazione con la storia e con la natura, così è per la nostra, profondamente convinta del potere salvifico dell'arte nei confronti della collettività.

Innescare processi creativi e sociali, considerare l'arte e il gioco come fondamento di strutture comunitarie, interpretare l'arte innanzitutto per il suo potere di far incontrare e immaginare, riscoprire il valore del dono in una società dominata dallo scambio economico.

Questo e altro ancora fanno di Maria Lai un'inguaribile ottimista, protagonista di una produzione artistica che credeva nella capacità dell'arte di salvare il mondo, pioniera di un approccio utopico al mondo. •

Foto tratte da *Tenendo per mano il sole* retrospettiva Maria Lai - Museo Maxxi Roma



# Aboubakar Fofana

## la capacità trasformativa dell'arte

**Stefania Salvadori**

Aboubakar Fofana (Mali 1967), era un artista calligrafo. A un certo punto del suo percorso ebbe un ricordo del periodo precedente alla sua emigrazione dall'Africa, quando da bambino nella foresta aveva visto una pianta le cui foglie macchiavano di azzurro tutte le mani. La pianta era l'indaco. Questo ricordo fu talmente potente, talmente denso di significati e di complessità emotiva, da costringerlo alla ricerca di come si produceva a quel tempo il pigmento. Impiegherà trenta lunghissimi anni di viaggi nel mondo per ricostruire pezzo per pezzo, da descrizioni orali e da testi scritti, il processo tradizionale di produzione! Dopo che era stato sostituito dal processo chimico, se ne era infatti persa la memoria.

Costituisce già un'opera d'arte il fatto che ora l'artista produca nel modo antico l'indaco e realizzi lui stesso tutte le attività che ne conseguono. Fare questo ha per lui il valore di una pratica spirituale che condivide con il suo pubblico. Il suo lavoro rispetta i tempi della natura nel seguire i ritmi dello sviluppo della pianta, con la consapevolezza del significato simbolico dell'impermanenza della materia fra

nascita, crescita, decadenza e trasformazione. Con questo pigmento prezioso tinge poi le tele con le tante sfumature di cui continua a imparare i segreti, tele di cotone che coltiva in modo biologico e che tesse al telaio. Mentre lavora ripete come un mantra il canto di una antica poesia le cui parole onomatopiche descrivono l'atto della tessitura come metafora della vita.

Dedizione, concentrazione, pazienza.

Nel 2017 a Kassel 14, Aboubakar ha partecipato con un'opera *Fundi* di densa semplicità e perfezione espositiva e grande impatto emotivo: in un vasto ambiente molto alto e luminoso sono disposti sul pavimento bianco, ad angolo, molti vasi di piante di indaco che organizzano uno spazio verde; mentre in alto sono appesi alcuni abiti essenziali, ciascuno chiazato con gradazioni diverse di azzurro, che girano e si muovono spinti dalla brezza.

Questa installazione quasi mistica parla però di una storia cupa che riguarda la produzione dell'indaco: il potere economico che derivava da questo meraviglioso colore per il piacere che procurava ha portato a un inimmaginabile



sfruttamento e sopraffazione, fino alla schiavitù. Per secoli l'indaco è stato coltivato e lavorato in varie parti del mondo, dall'Africa alle isole caraibiche all'America del Nord. Richiedeva un enorme lavoro per riuscire e un altissimo prezzo umano. Per ottenerlo bisognava restare immersi in vasche di ammoniaca, spesso urina mista ad acqua, per calpestare le foglie fino alla macerazione. Poi venivano battute a lungo per farle fermentare. È stato una delle maggiori spinte al commercio degli schiavi, eppure la sua storia è quasi dimenticata.

Nelle colonie americane della Spagna e dell'Impero Britannico gli schiavi del posto svolgevano questo lavoro ma si ammalavano. È a questo punto che migliaia di schiavi furono importati dall'Africa, perché più forti e resistenti alle infezioni.

Dall'altra parte del mondo, l'Impero Britannico aveva conquistato, nella seconda metà del '700, tutta l'India, ricca di piante indigofere, in particolare nel Bengala. Gli inglesi destinarono quasi tutti i terreni coltivabili alla coltivazione dell'indaco, che serviva loro anche per tingere le uniformi militari. Pagavano in anticipo il raccolto, ma se questo non bastava a corrispondere al prezzo già versato, i contadini diventavano debitori e il debito passava ai figli riducendoli a uno stato di schiavitù per generazioni. I coloni ricatta-

vano i contadini o addirittura rapivano i loro figli per costringerli a piantare l'indaco, nonostante poi non avessero più terreno per coltivare il loro cibo. Nel 1857 ci fu infatti una terribile carestia che uccise moltissime vittime, finché nel 1859 i contadini decisero insieme di smettere di lavorare. Nonostante venisse istituita una commissione col compito di regolamentare la produzione, lo sfruttamento continuò. Finalmente, dopo le rivolte passive del 1914 e del 1916 nello stato del Bihar, Gandhi, a quel tempo giovane avvocato, seppe trasformare la ribellione a causa dell'indaco nella rivoluzione non violenta che conquistò l'indipendenza dell'India!

Il lavoro *Fundi* parla della lotta contro il potere dell'oppressione.

Il campo di indaco al di sotto, così vivo, comprende le tante specie differenti coltivate nel mondo, e vuole contrastare la credenza che l'indaco provenga da un minerale. Per centinaia di anni infatti migliaia di persone lo hanno coltivato e lavorato; gli Egizi lo conoscevano dal 2000 a.C.

Gli abiti appesi al di sopra rappresentano i vari popoli che hanno subito la schiavitù, la loro sofferenza anonima e universale. Si muovono continuamente, sempre vivi e uniti come lo spirito dell'umanità che non si stanca di sperare nella rivoluzione che cambia la storia. •



# Eleonora Scoti Pecora

## anatomia dell'inadeguatezza

**Antonia Caruso**

In *La furia delle immagini* (Einaudi), il fotografo e teorico Joan Fontcuberta, citando Lewis Mumford, ci suggerisce che l'invenzione dello specchio aveva significato «gli inizi della biografia introspettiva dello stile moderno, ossia non intesa come mezzo di edificazione, ma come pittura dell'interiorità.»

Pittura dell'interiorità con specchio, ecco cosa fa Eleonora Scoti Pecora con il progetto *Anatomia dell'irrequietezza*, in parte collage-fotomontaggi e in parte fotografia *staged*. Le influenze estetiche sembrano tutte novecentesche, ma la *allure* è di quel femminismo e femminino ottocentesco, di struggimento e riappropriazione,



negazione e conquista, che cerca e costruisce la sua rivoluzione semantica. Più che a quelli di Hannah Hoch, riferimento istintivo – con i suoi collage ormai quasi centenari, solidi e forti come solo le vere avanguardie sanno essere – Scoti rimanda ai corpi scontornati e immersi nel vuoto di Tomaso Binga e forse anche di Michelangelo Pistoletto; nella sua opera ritroviamo la ricerca e la creazione di altre identità/specchio, che richiamano Claude Cahun e Cindy Sherman, e percepiamo il dialogo intenso con quella narrazione della scomparsa evocata da Francesca Woodman. Nelle immagini l'intensità e la continuità di narrazione si confrontano con la ricerca artistica femminista degli anni '70, che rimette al centro del proprio sguardo il soggetto donna e che ha nelle surrealiste, Cahun appunto, Meret Oppenheim e Lee Miller – prima modella-oggetto, poi fotografa surrealista, poi fotoreporter di guerra – le proprie precorritrici e nel con-

tempo incarnazioni. La fotografia con loro è diventata uno strumento (come la poesia, la politica, la psicoanalisi, la pittura...) di conoscenza di sé, di smarcamento dallo sguardo maschile, di elaborazione visuale degli stereotipi, delle imposizioni sociali, sul lavoro, sul lavoro domestico, su quello riproduttivo, sulle sue conseguenze. Questo troviamo nelle immagini di Eleonora, che è prima di tutto soggetto/oggetto che si guarda, poi, dopo, si lascia guardare. Permette alla spettatrice (e poi allo spettatore) di guardarla, ma il suo sguardo, i suoi occhi non si vedono mai; ma non per questo sono inespressivi. Sono uno spazio di pudore. Una stanza tutta per sé. Ci pensano poi il corpo e la composizione a narrarne l'espressione. A differenza dei corpi dissezionati di Hoch quello rappresentato da (e di) Scoti è in sé integro; tuttavia, scisso dall'ambiente, cerca risposte. Il collage-fotomontaggio è una



giustapposizione non casuale di elementi – in questo senso è *staged* –, una messa in scena onirica che svela la costruzione dell'immagine, una specie di “*rendering*” dell'inconscio, con i paesaggi piatti dei progetti di architettura e la struttura compositiva dei rebus; il collage-fotomontaggio rivela la messa in scena intrinseca di ogni fotografia. Dietro ogni immagine c'è sempre una scelta, di inquadratura, di luce, di angolo, di editing e di postproduzione, e infine di supporto. In queste è talmente ostentata da rendere anch'essa beffarda (ma dolce) parte dell'opera in toto.

Oltre ai corpi, l'unico elemento naturale che si percepisca come tale è l'acqua. Acqua che emerge, che viene sottintesa e suggerita, che non è mai abbastanza. Non c'è spazio. Acqua come elemento di quel femminile che spazia

fra il pudore rivoluzionario e la ferocia del contemporaneo snaturante, negato e cercato, o forse ambito. Non una goccia poggia sul corpo, nuotare libere è anch'esso un atto negato e/o potenziale. L'acqua non sostiene e non riflette. Ognuna di queste immagini è frame e specchio che riflette e tematizza chiaramente (uno specchio d'acqua) l'ineguatezza del confronto con una libertà nascosta.

“Ahimè, una volta sull'erba, com'era piccolo, era insignificante questo mio pensiero. Ma per quanto piccolo, possedeva tuttavia quella misteriosa qualità che hanno tutti i pensieri nella sua specie: non appena immerso nella mente, immediatamente diventava molto eccitante e importante; guizzando e sommergendosi come un dardo, scintillando qua e là, creava attorno a sé un turbine tale di altre idee.” (*Una stanza tutta per sé*, Virginia Woolf) •

# Morabeza TOSCA



## la nostalgia dell'amore che verrà

### Adelia Lucattini

“Parola, discorso, racconto, favola, leggenda” tante le declinazioni della parola “mito” e ancora “motivo ideale o trasfigurazione della fantasia” che assume particolare importanza e ricorre frequente nell’opera di un autore o caratterizza il gusto di un ambiente culturale”.

Tutto questo è rintracciabile in *Morabeza*, ultima raffinata “collezione” di canzoni di Tosca. L’opera nasce da un progetto dell’artista con Joe Barbieri ed è composta da brani originali e da rivisitazioni di classici della musica brasiliana, araba, portoghese, francese, italiana.

Suoni, musicalità, suggestioni, emozioni trasportate dalla musica, fluttuano attraverso il tempo e i continenti, racchiusi nelle sonorità, estensioni, tonalità degli interpreti che duettano con Tosca.

Il tema trasversale a tutta l’antologia è l’amore ricordato attraverso il desiderio e la “malinconia per qualcosa appe-

na vissuto”, “nostalgia del futuro”, la “saudade” e la “morabeza” che esprime lo struggimento, tristezza di un ricordo felice. È la nostalgia dell’incontro che verrà, dell’amore che torna sotto un’altra forma, che si ripete, che avvolge e sa attendere paziente il tempo del ricongiungimento. L’amore incorruttibile, eterno, immutabile poiché incatenato al futuro attraverso le regole del mito che cristallizza lo struggimento in un tempo liquido, in un eterno presente ricco di colori, immagini, sensazioni e percezioni come l’inconscio.

*Il Giuramento* ci trasporta nel mito di Amore e Psiche “tu sei divino e grazioso, amante maestoso /l’amor che Dio mi ha destinato /ed ha plasmato con ardor”. Eros che Psiche non può vedere ma conoscere attraverso gli altri sensi. Amore che si trasforma in una “forma ideale intatta e magistrale...peccato originale...tu sei del mio giardin



sovrano fior”. Come Belle che una rosa porterà ad amare *Beast* (la Bestia) nella dimensione mitica dell’incontro tra una fanciulla e una divinità “ferina” ma raffinato musicista. Attraverso continenti, secoli, culture e lingue, come Penelope, l’artista tesse la sua tela filando musica e parole in un canto che il suo amato potrà indossare: “Fai di me tela di artista, una pagina, un motivo che tu canterai”. Le parole che compongono la trama creano un *double-face* in cui i significati si sovrappongono: “La bocca oggi ti dice addio /ma il cuore sa meglio di me/che quello che ti dico io/è un ti amo a rovescio/è un ti voglio lo stesso”.

Dal Brasile alla Grecia la luna, amata da Saffo e Leopardi, sognata in analisi, illumina l’amore:

“Quando è notte di luna la camera è scura/e non riesco a dormire/la mia anima buia vaga.../con le labbra tra le stelle” e con Eco “Nel segreto di un silenzio/ti sto chiamando/...sento che da qualche parte rispondi/...Ti parlo ogni notte/...guarda il cielo c’è la luna piena/e oggi vengo fino a te”.

Amore e Psiche riappaiono in *Serenade de Paradis*: “Amore tu che la cunnoli/mentre che sta a riposa’/baciala in bocca e baciannola/cerca de falla sveja’/e mio quer bacio e sussurreje/che me lo venga a rida””. L’alternanza di francese e romanesco, trasportano suoni antichi e familiari che illuminano l’amore con il ricamo della voce.

Lo stupore e la gioia della bimba che “con le sue scarpine blu/vestitino a fiori/dei suoi occhi a guardare su” estasiata ammira i prodigi del “terzo fuochista”. Immersione totale in mare brillante e infinito come l’amore della madre, trasportato dal canto delle onde mentre i fuochi di artificio illuminano il cielo di “oro turchese amaranto corallo/cristallo caffè/La bimba in quel cielo d’oriente/vide la vita è l’amore che c’è”. Il mare/madre, mer/mère, l’amore primordiale che nutre, culla, avvolge e sostiene.

Con una giravolta si passa dalla festa alla *saudade* di Eco: “sento che mi chiami, /Io ti aspetterò domani ed ogni oggi che verrà/ma se il cuore tuo non vuole schiudersi /... tieni la porta socchiusa se vuoi/e lascia che io possa amare per noi”. Porta e confine, limite fisico e simbolico, ingresso nell’ignoto, misterioso e sacro spazio dell’amore. Giano

“ianitor-portiere” con in mano le Chiavi del Paradiso, lascia la porta socchiusa permettendo di raggiungere l’amato “amando per due”.

L’amore nella tradizione araba di “Ahwak” è l’amore evocato dalle lacrime che fanno ripensare alla persona amata “e in certe occasioni/il mondo intero viene a me con te/ desidera quel che tu desideri/e forse allora cesserai/di privarmi del tuo amore”, come in Paolo e Francesca “Amor, ch’a nullo amato amar perdona”.

E se l’amore ha bisogno di mezzi eccezionali, il “Voodoo” costringe ad andare al *rendez-vous*, non ci sono ostacoli né limiti né distanze che possano tener lontani gli amanti: “Timbuctù Acapulco, Belville, Malibu, Honolulu, Kathmandu”, niente potrà impedire l’incontro. Non saranno certo i “falsi miti, inutili e bon-ton” a arrestare un sentimento passionale e intenso che non accetta rifiuti né “scuse”.

In Brasile è consuetudine tra artisti regalarsi musiche e canzoni, così nasce João che César Mendez aveva scritto per João Gilberto chiedendo espressamente che fosse cantata da una cantante “straniera” ed è così che Tosca esaudisce il desiderio dell’artista e interpreta questa magnifica canzone con l’autore delle parole, Arnaldo Antunes.

Quest’antologia elegante e raffinata, suonata solo con violoncello, chitarra, tamburello e dal fischiello melodioso di Tosca, diviene di canzone in canzone un viaggio com’è incarnato da Ulisse che incontra popoli, lingue, saperi, usi, poesie, musiche e magie.

*Morabeza* ci porta attraverso un viaggio musicale e culturale a sperimentare sonorità emozionanti, ad amplificare dal profondo le nostre percezioni con timbri esotici, con ritmi che attivano emozioni forti, il battito del cuore, il fruscio delle onde sulla battigia, il frastuono luminoso dei fuochi d’artificio, la malinconia della lontananza e la speranza che l’amore ci sarà oltre la soglia del cuore. Solo allora la mente, trovato uno spazio per accoglierlo, attingerà alla memoria di esperienze passate per vivere la nostalgia del futuro prossimo, carica di desiderio, abbandonandosi all’oggi che verrà. •

# eidos 45

cinema e coraggio



## EIDOS 2020

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](mailto:info@eidoscinema.it)



**EGATIN**  
European Group Analytic Training  
Institutions Network



## EGATIN STUDY DAYS and AGM

### “Contemporary challenge. Applied Group Analysis in Group Analytic Training”

Rome, 24-26 April 2020

Museo Nazionale di Storia dell'Arte Sanitaria  
Sala Alessandrina  
Lungotevere in Sassia, 3

*In our days, society appears to be crossed by extraordinary transformations; these changes are particularly important for therapists who have among their goals to improve the relationship and communication between people who seem more connected and distant at the same time.*

*What Group Analysis and its training has to say about this?*

*The theme of EGATIN 2020 SD “Contemporary challenge. Applied Group Analysis in Group Analytic training” reflects on these considerations.*

#### **Egatin Organising Committee**

Jutta Gliem (Chair), Vara Balabanova,  
Tija Despotovic, Alex Collins,  
Synnove Ness Bjerke, Taras Levin

#### **Local Organising Committee**

Valerio Sciannamea (Chair),  
Marina Brinchi, Francesca Martinelli,  
Sabrina Principi, Sandro Papale,  
Stefano Polimanti

#### **Contact us**

EGATIN: [www.egatin.net](http://www.egatin.net)

CATG: [www.associazionecatg.it](http://www.associazionecatg.it)  
[associazionecatg@gmail.com](mailto:associazionecatg@gmail.com)

#### **Registration**

[www.egatinbooking.com](http://www.egatinbooking.com)

Con il patrocinio dell'INPS e del Consiglio Nazionale  
dell'Ordine degli Psicologi



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