

N° 45 - marzo - giugno 2020 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e coraggio



filmografie
Ken Loach

il personaggio
Alberto Sordi

approfondimento
Xavier Dolan

l'altro film
Cristina Comencini

arti visive
Corrado Bonicatti
Alberto Di Fabio

RIVISTA QUADRIMESTRALE

i **R**obin&sons presentano



ANNA PICCIOLI WEATHERHOGG

Non saper danzare

Cinema e coraggio

a cura di Barbara Massimilla e
Adelia Lucattini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Come ricevere Eidos

eidos si riceve con pagamento anticipato
tramite versamento su c/c postale n°
51697142 intestato alla Associazione
Culturale Eidos di 20€

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:
Andrea Arrighi, Denis Brotto,
Vittoria Caterina Caratozzolo,
Jones De Luca, Lorenzo Donghi,
Sandra Fressurella, Lorenzo Iannotta,
Angela Rosa Lioi, Simona Massa Ope,
Maria Vittoria Pellecchia, Sabina Traversa

Ufficio stampa

info@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

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

Condividono il progetto **eidos**:

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

Copertina

Dal film *Woman* (2019) di Yann Arthus-
Bertrand e Anastasia Mikova

sommario marzo / giugno 2020

2 editoriale
Cinema e coraggio
di **B. Massimilla** e
A. Lucattini

6 cinema e psyche
Visages, villages
di **D. Brotto**
La meglio gioventù
di **P. De Silvestris**

12 filmografie
Ken Loach
di **A. Arrighi**



18 il personaggio
Alberto Sordi
di **A. Dugo**

22 l'intervista
Mariolina Venezia
di **L. Falcolini**

26 approfondimento
Xavier Dolan
di **S. Massa Ope**

30 nel film
Braveheart
di **A. Angelini**
La guerra di Mario
di **L. Iannotta**
Once
di **A. Piccioli Weatherhogg**
Il coraggio della verità
di **J. De Luca**

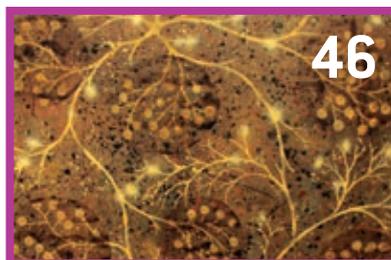
38 cult
L'età dell'innocenza
di **A. R. Lioi**

40 l'altro film
Cristina Comencini
di **B. Massimilla**

44 serie tv
Peaky Blinders
di **A. Lucattini**



46 arti visive
Corrado Bonicatti
di **S. Traversa**
Alberto Di Fabio
di **A. Lucattini**



56 rassegne
S-Cambiamo il Mondo "Gift"
di **V. C. Caratozzolo**

60 festival
Festival di Berlino
di **M. V. Pellecchia**

62 eidos-news
*Esedra. 10 storie dalla
Padova ebraica*
di **L. Donghi**
*Temporalità, vergogna e
il problema del male*
di **S. Fressurella**



Alla mia piccola Sama di Waad Al-Khateab, Edward Watts (2019)

Cinema e coraggio

Barbara Massimilla

Dopo i numeri monotematici: *Odio e Pregiudizi*, ci interessa con questo *Eidos* sul *Coraggio* ampliare la prospettiva parlando – sulle tracce del grande cinema – di speranza, di attivismo, di risorse, di conquiste, di come affrontare coraggiosamente il futuro.

Molti di noi dovrebbero interrogarsi attivamente su cosa rappresenta per la propria coscienza essere: positivi, pragmatici, sensibili e presenti alle richieste dei più deboli, quale posizione assumere riguardo alle ingiustizie sociali, alle guerre, come proteggere il pianeta e i suoi ecosistemi. Interrogarsi sulla necessità imprescindibile del rispetto per l'altro, sull'uguaglianza e sull'urgenza di garantire ai giovani – che sono il nostro futuro – una prospettiva concreta di stabilità e di lavoro dignitoso. Essere responsabilmente coscienti che il mondo con i suoi abitanti più che mai oggi va protetto, difeso. Ci domandiamo da molto tempo perché tanti governanti affetti da narcisismo patologico occupino posizioni di potere... Come combattere attivamente la politica sporca, l'economia non etica, la violenza e le logiche di dominio che in tutte le loro forme minacciano la democrazia? Questo è il momento di esporsi personalmente, di avere il coraggio di farlo.

Eidos oltre lo spazio della rivista, che da sedici anni ininterrottamente riflette sulla ricchezza culturale del linguaggio

cinematografico, persegue tutti questi intenti ideali collaborando anche con l'Associazione DUN, che da cinque anni organizza *S-cambiamo il Mondo*, non solo una rassegna di cinema, ma anche esperienza viva, luogo d'incontro tra film, arte e creatività all'insegna dell'intercultura.

In *S-cambiamo il Mondo* confluiscono inoltre performance di Laboratori creativi che consentono, per un arco di sei mesi, a persone meno fortunate appartenenti a diverse culture, di apprendere un'abilità artigianale, di farne volendo una professione proprio partendo dalla rassegna.

Quando abbiamo pensato a *Cinema e Coraggio* non era ancora esploso il COVID-19.

Il mondo con l'epidemia di coronavirus si è fermato, anche la rassegna è stata posticipata di un anno nel rispetto della sicurezza e non potendo offrire lo spazio e il tempo necessari alla realizzazione dei Laboratori.

Con l'esplosione del SARS-COV-2 il nostro agiato mondo occidentale ha visto scomparire di colpo tante sue certezze. Non siamo più invincibili e non eravamo preparati a un simile flagello. Dalla Seconda guerra mondiale non c'è mai stata nel Nord del pianeta una così grande esposizione alla perdita, al rischio di morire.

La nostra ignavia e indifferenza verso la sofferenza dei popoli in guerra e verso i più bisognosi e poveri della terra, trova nel

nostro Paese il suo angoscioso contraltare nel vedere lo scorrere silenzioso dei mezzi militari che a Bergamo trasportano i feretri dei morti di coronavirus.

Risuonano le parole di Papa Francesco: “Siamo tutti nella stessa barca”. Questa pandemia ci livella, siamo fragili, tutti esposti al rischio della malattia e della morte, alla precarietà del vivere. Molti l’hanno paragonata a una guerra, non certo per le cause che sono di differente natura, ma per essere stati aggrediti da un nemico invisibile, disarmati di fronte a una malattia che travolge e modifica profondamente le nostre abitudini, un aggressore che ha azzerato le certezze, il benessere consolidato e creduto illusoriamente inviolabile del mondo occidentale.

A proposito di Coraggio *Alla mia piccola Sama (For Sama)* di Waad Al-Khateab ed Edward Watts (2019), è un documentario straordinario girato durante la guerra civile siriana da una filmmaker di Aleppo. Premiata a Cannes, vincitrice dell’Oscar nel 2020 come miglior documentario (*Academy Award for Best Documentary Feature*), ha avuto il riconoscimento del BAFTA e il Patrocinio di *Amnesty International-Italia*.

Il film racconta dal 2011 al 2016 la vita di Waad Al-Khateab. Lo spettatore prova in diretta cosa significa essere esposti senza tregua al rischio di morire.

Questa donna giovane e sensibile s’innamora di Hamza, uno straordinario medico con il quale si sposa ed ha una bambina, Sama. È alla piccola Sama che è dedicato il film perché abbia memoria di cosa hanno vissuto i suoi genitori sotto le bombe di Aleppo. Il documentario è collegato alla campagna umanitaria *Action For Sama* che intende sensibilizzare il pubblico sulla situazione di sofferenza dei cittadini siriani. Un inno alla vita e alla resistenza, un gesto di coraggio estremo che nasce dalla forza dei propri ideali, dalla lotta contro la dittatura. La videocamera diventa un Io ausiliare per Waad, un terzo occhio che la sostiene tra le esplosioni delle bombe... una sorta di talismano che protegge lei e la sua famiglia, un

simbolo etico per testimoniare la crudeltà, l’effetezza del regime. Quell’occhio ha una missione alla quale non si può rinunciare: mostrare al mondo che cosa da lunghi anni vivono i suoi concittadini. Una minaccia continua e implacabile che non ha rispetto nemmeno dell’ospedale, ripetutamente colpito dagli ordigni, luogo in cui Waad, e Hamza si rifugiano, lui per curare i feriti, lei per testimoniare lagrime e sangue. Waad mentre rischia la propria vita ci fa entrare nell’inferno di Aleppo, ci fa guardare attraverso i suoi occhi: la telecamera è prolungamento del suo sguardo e dei suoi vissuti. Scatta un processo di immedesimazione che laceri il cuore di chi è comodamente seduto di fronte lo schermo cinematografico. Quel mondo che descrive esce dallo schermo sembra invadere con il frastuono assordante delle esplosioni l’interiorità di ognuno. I bambini in questo documentario non a caso molto presenti, sono straordinari, piccoli adulti che hanno imparato, tristemente, a convivere con la guerra. La scena in cui una neonata sembra morta e sarà energicamente rianimata, ha una potenza assoluta, indescrivibile, come il dolore di alcuni bambini che portano al Pronto Soccorso il fratellino morente che però non ce la farà.

Forse, come ci insegna questo film sostenuto da Medici Senza Frontiere, per noi popoli benestanti l’immedesimazione verso chi rischia la propria vita tutti i giorni, sarà più comprensibile dopo il flagello del coronavirus? Chissà...

La cover di Eidos vuole essere un omaggio a tutte le bambine e le donne del mondo, celebrate nel film *Woman* di Yann Arthus-Bertrand e Anastasia Mikova presentato alla Mostra del Cinema di Venezia 2019. Un progetto internazionale che ha dato voce a duemila donne di cinquanta paesi diversi. Uno specchio di ritratti intimi che fanno luce sulle ingiustizie subite dalle donne in tutto il mondo. Lo scopo di questa straordinaria testimonianza è di mostrare la forza interiore delle donne, la loro capacità di cambiare il mondo, di raccontare il loro inesauribile coraggio.

Woman di Yann Arthus-Bertrand, Anastasia Mikova (2019)





Gemini man di Ang Lee (2019)

Adelia Lucattini

Quando a gennaio hanno cominciato ad arrivare dalla Cina le prime notizie sull'epidemia di coronavirus, i primi a parlare sono stati proprio gli adolescenti, i figli degli amici, gli amici dei figli facendo subito collegamenti con la peste dei "Promessi Sposi" e quella di Camus, studiate in classe. Grazie alla loro naturale attrazione per il nuovo, lo sconosciuto, hanno intercettato la notizia eccezionale, proprio come nuova ed eccezionale e in parte sconosciuta è la loro dimensione psichica in continua trasformazione, crescita e cambiamento. Molti di loro erano rimasti colpiti e incuriositi dal mercato degli animali esotici di Wuhan che offriva la possibilità di proiettare in un luogo reale e lontano, fantasie e paure sia arcaiche che recenti.

Nell'adolescenza il lutto dell'infanzia è ancora in pieno svolgimento e il mondo interno non è più popolato da Gormiti, principesse e cavalieri ma è affollando da personaggi dai contorni mitologici che si snodano in lunghe saghe dal tempo dilatato: *Harry Potter*, *Le Cronache di Narnia*, *Il signore degli anelli*, *Star Wars*, *Jurassic Park*. La trasgressione, giustificata dalla necessità, sostiene il *binge watching* di *Breaking Bad* dove il geniale Walter White, non essendosi adattato alle regole accademiche ne era stato emarginato. Spinto dalla necessità, diviene ricco producendo metanfetamine e facendo del suo peggior studente, il suo miglior discepolo, attraverso una guida inflessibile e non più formale. Il mito del *Far West* è sostituito dal mito del professor White che da professore

depresso e malato si riscatta coraggiosamente combattendo contro il cancro e le istituzioni che non lo avevano protetto nei momenti di estremo bisogno.

Gli adolescenti hanno colto l'antieroe e hanno colto il nuovo, la potenzialità nel "non conosciuto" senza confonderlo con "l'incerto".

I sogni degli adolescenti in questi mesi di confinamento, si sono improvvisamente popolati degli oggetti delle loro fantasticherie positive come i pipistrelli di Batman, i vampiri di *Twilight*, i ragni di *Spider-Man* o i raggi gamma dei *Fantastici 4* che si sono incattiviti col passare delle settimane.

Il virus presente in tanti blockbusters: *Contagion*, *Io sono leggenda*, *Resident Evil*, *The Kingdom*, *War World Z*, si è come materializzato nel mondo reale facendo la sua comparsa in Europa e imponendo all'improvviso la chiusura delle scuole e, subito dopo, due mesi di *lockdown*.

Da qui le reazioni più differenti, chi ha vissuto con maggior sofferenza la chiusura e il confinamento domiciliare, proiettando le proprie angosce interne in film di sequestri e persecuzioni, si è cimentato in grandi *revival* di *Attacco al potere*, *Gemini Man*, *Crawl*, *Il diritto di contare*, *Invictus* e di serie TV come *Vis à vis*, *La casa di carta*, *Crisis*.

Chi invece ha sofferto di più il senso di persecuzione sia per il lockdown associato alla presenza del virus, si è orientato verso serie TV con zombie e vampiri, contagi, guerre



Il diritto di contare di Theodore Melfi (2016)

nucleari e invasioni aliene. Infine, il bisogno di pensare ad un mondo migliore e con la speranza di riuscire a farcela nonostante le difficoltà ha invece portato alla riscoperta di campioni ed eroi reali, di ragazzi che ce l'hanno fatta, come in *The last dance*, *Coach Carter*, *Pelè*, *Sognando Beckham*, *Race*, *Il saluto*, *Il sogno di Calvin*.

Ogni adolescente ha vissuto a modo proprio questa situazione più o meno connessi attraverso *chat* sempre pronte a ricevere messaggi dagli amici “confinati” o in attesa di videochiamate.

Un aspetto intimo è apparso più evidente a quegli adolescenti che già si trovavano in situazioni di sofferenza o che vivevano in un mondo “tutto loro”. Con il *lockdown* è arrivata anche la speranza che gli altri, costretti nella loro stessa condizione di “clausura” potessero capirli, si è aperta la speranza di una maggiore vicinanza e di una migliore comprensione. La possibilità di ammalarsi può far sentire fragili e impacciati ma anche far intuire si tratti di una “percezione”, una sensazione, una fantasia negativa. Sicuramente è stato molto faticoso per tutti trascorrere intere giornate davanti al computer per corsi, test, lezioni, interrogazioni ed esami, trasformandosi quasi in una persecuzione. Accade infatti che prestazioni che avrebbero destato tensione anche prima, a scuola o all’università, in questo periodo abbiano provocato un’agitazione insolita, dalla sfumatura emotiva particolare, suscitata da una situazione nuova e che non permette di sentirsi i se stessi

“di prima” nella realtà “di adesso”, mentre si sta avvicinando la Fase 2.

La stessa riapertura si prospetta complessa e complicata, attesa e temuta poiché non immaginabile. La novità assoluta della pandemia ha impresso una forte impronta a vivere nel presente, accompagnata da una difficoltà ad immaginare il futuro troppo diverso dall’*hic et nunc*.

A partire da questo processo intuitivo individuale, grupppale e collettivo, tutti, anche gli adulti, possono trarre un insegnamento, qualcosa che nasce dai Millenials, nativi-digitali, che da tempo sanno che si può vivere diversamente, chiamando in soccorso la tecnologia se necessario, sapendo colmare vuoti e assenze attraverso un virtuale ricco di affetti, emozioni, sentimenti, paura, gioia e ironia, senza però rinunciare ai rapporti *in persona* ma ricercando proprio lì, nel contatto fisico amicale e amoroso, con maggior passione il senso della propria vita e il coraggio per affrontare le sfide che li aspettano.

Gli adolescenti per la loro struttura mentale e per il loro modo di vivere sempre e comunque in *community*, condividendo tutto, hanno una percezione chiara che nulla potrà essere come prima nel quotidiano, mentre legami affetti non saranno intaccati da un cambiamento dello stile di vita. I giovani hanno il desiderio e il coraggio di restare vivi, per questo possono credere nel tempo che verrà creando nuovi equilibri ed assetti diversi nelle loro vite, in assoluta continuità tra la vita di sempre e quella di domani. •

Visages, Villages

fotografie del coraggio



Denis Brotto

Siamo nel porto di Le Havre. Un vero e proprio villaggio fondato sul lavoro, sulla fatica e l'impegno, ma anche sulla solidarietà, sul cameratismo, sull'unione. Un luogo in prevalenza maschile, vissuto per lo più dagli uomini che vi lavorano. Tre di loro incontrano Agnès Varda e J.R. per testimoniare la realtà interna al porto. A un dato momento, Agnès chiede però di poter incontrare le loro mogli, le donne che condividono con loro il quotidiano racconto di quel luogo, la sua storia. Morgane, Nathalie e Sophie arrivano con il loro carico di sentimenti per parlare del significato che ha per loro la vita portuale di Le Havre e, ancor più, dell'importanza che ha per queste donne il poter sostenere giorno dopo giorno i loro mariti. "Dietro a Christophe io ci sono sempre" osserva Nathalie con orgoglio. Varda le chiede: "Perché 'dietro a lui' e non 'al suo fianco'?". Nathalie ci pensa un momento e poi

risponde con un sorriso: "Sì certo, di fianco a lui". Il cinema di Agnès Varda è proprio questo. Prima di tutto un atto di deferenza rivolto al coraggio delle donne, un tributo al loro impegno silente, un gesto di amore volto a tutelarne le ragioni.

E così anche gli incontri che caratterizzano l'ultimo film realizzato in vita da Agnès Varda è un inatteso e radioso documentario *on the road*, anzi *sur la route* visto che attraversa l'intera Francia, in cui andare a conoscere donne (ma anche uomini) che, senza clamori, affrontano la loro vita con impegno e dedizione. *Visages, villages*, letteralmente 'volti, villaggi', diviene poco alla volta una inesauribile esplosione di entusiasmo, di creatività, di benevoli contrasti, di vitalità, ma soprattutto di coraggio. Un lavoro che si presenta atipico sin dalla sua origine, con la quasi novantenne Varda accompa-



gnata in questo lavoro dal trentenne J.R., artista e fotografo tra i più vitali e visionari della sua generazione. L'incontro stesso tra Varda e J.R., evocato nei primi minuti del film, sembra avvenire all'insegna della reciproca stima che i due artisti rivelano per i rispettivi lavori, una stima determinata in particolare proprio dal sentimento di coraggio che queste opere emanano. Sia Agnès Varda che J.R. hanno infatti prediletto una narrazione della realtà in cui porre al centro del racconto coloro che in genere sono esclusi dalle luci della ribalta. Donne ai margini, figure ribelli e non integrate nel caso di Varda. Volti di persone che vivono con impegno e umiltà il proprio quotidiano nel caso di J.R.; esseri umani a cui dare, attraverso le loro opere, una rilevanza assoluta, una preminenza in grado di renderli eterni.

Questo è ciò che accade anche lungo il viaggio che i due artisti decidono di compiere assieme. Una traversata da realizzare sul 'camion/macchina gigantografica' di J.R., con l'intento di riprendere volti e villaggi sconosciuti eppure pieno di fascino, valore, determinazione e, appunto, coraggio. Si inizia dal nord della Francia, da un villaggio un tempo abitato dai minatori e oggi rimasto abbandonato. Quasi abbandonato. Jeanine è infatti l'ultima rimasta in questa strada fatta di piccole case con mattoni a vista. Ora però rischia anche lei di doversene andare via.

J.R. e Agnès Varda decidono allora di stampare delle fotografie giganti da apporre alle pareti esterne delle abitazioni, al fine di onorare Jeanine e il suo coraggio nel voler ricordare giorno dopo giorno la memoria di quel luogo. Un modo di celebrare il passato dei minatori e di salutare Jeanine, "la resistente".

Gli incontri continuano, così come le grandi foto da esporre *en plein air*. Un contadino fedele al proprio passato, una gio-

vane donna di Bonnieux, gli operai di una ditta impegnata nella lavorazione del sale. Per ognuno di loro J.R. esegue una fotografia, una gigantografia con cui rianimare il paesaggio circostante, con cui ricreare un rapporto tra sé e l'ambiente, con cui riaffermare il coraggio di scelte anticonvenzionali e di modi di vivere che non necessariamente devono seguire regole prestabilite.

Riaffermare la libertà delle proprie scelte è il desiderio di un film che è anche una lunga riflessione sullo sguardo, su che cosa il nostro sguardo può cogliere nel reale che ci si offre dinanzi, su che cosa il nostro sguardo soltanto può percepire rispetto a quanto osservato. E il rapporto tra Varda e J.R. diviene allora anche un confronto sul loro diverso modo di guardare gli altri, i loro volti, le loro storie, il loro passato, la loro sensibilità spesso nascosta per il timore che questa possa essere violata. Lungo il viaggio, emerge anche un sentimento ulteriore. Un senso di smarrimento lieve, sullo sfondo, che tuttavia a tratti si rivela. Lo sguardo di Agnès Varda risente del lavoro del tempo e, fuor di metafora, deve essere ora sottoposto ad un intervento per rimuovere una cataratta. Ma quell'opacizzazione dell'occhio sembra manifestare anche una velatura dei sentimenti, una sorta di apprensione per il trascorrere del tempo, per una paura verso la morte che in certi momenti sembra manifestarsi. Solo brevi attimi però, che subito Varda riesce a cancellare grazie al suo desiderio di vita, alla sua straordinaria capacità di ricevere forza ed entusiasmo nell'atto di donare agli altri forza ed entusiasmo. Una forma di assoluto e meraviglioso coraggio con cui affrontare l'esistenza. In modo speculare, gli occhiali che costantemente coprono lo sguardo di JR sembrano invece apparire come una difesa, un filtro tra sé e quel mondo pur osservato e fotografato senza soluzione di continuità. Solo alla fine del viag-



gio J.R. mostrerà, esclusivamente alla sua compagna di avventura, la vera entità del suo sguardo ora nudo e privo degli immaneccabili occhiali scuri. Un gesto di amicizia assoluta, un modo per riconoscersi ancor più intimamente.

Prima però il loro viaggio continua e si sposta sino a Saint-Aubin-sur-Mer, a partire dal ricordo di una fotografia scattata da Varda nel 1954 e, ancor più indelebilmente, dal ricordo di un amico scomparso, il fotografo Guy Bourdin. E così J.R. accompagna Varda sino ad una insolita scultura sulla spiaggia: un frammento di un *bunker*, simbolo della Germania nazista, caduto dalle scogliere della Normandia e ora incastonato sulla riva del mare. È su quel misterioso blocco di pietra che una fotografia di Bourdin, scattata da Varda alcuni decenni prima, tornerà ora a vivere, almeno per una notte. L'indomani la marea porterà via con sé il volto dell'amico scomparso. Un volto che tuttavia il cinema provvede ora a rendere immortale.

Le modalità espressive proprie del cinema di Agnès Varda sono *unlimited* come osserva sin dal titolo il recente studio coordinato da Marie-Claire Barnet (*Agnès Varda Unlimited. Image, Music, Media*, 2016). Un modo di narrare che vuole necessariamente contravvenire i codici del cinema documentario, frapponendo al loro interno una immaneccabile propensione autobiografica, ma rimarcando anche tempi e modalità della video-art, stasi contemplativa propria dell'immagine fotografica, forme visive tipiche delle video installazioni, trame musicali con cui entrare in contatto sino quasi a potervi conversare. E così *Visages, villages* vive di costanti epifanie, di intuizioni e visioni che sorprendono prima di tutto per la loro bellezza e naturalezza. Esattamente come accade nella sequenza del porto di Le Havre da cui siamo partiti per raccontare questo film. Non solo Agnès Varda dona voce alle tre donne incontrate, ma saranno proprio loro, i loro corpi e i

loro volti, a trasformarsi in veri e propri totem dalla cui sommità le donne potranno ora osservare lo spazio circostante. Grazie all'intervento di J.R., le fotografie di Morgane, Nathalie e Sophie si staglieranno su decine di container posti l'uno sopra l'altro. Il loro orgoglio e il loro coraggio troveranno finalmente la giusta collocazione.

Femminista dichiarata, Agnès Varda ha sempre cercato nei suoi lavori di mettere in evidenza il significato sociale del ruolo della donna, raccontando spesso un mondo al femminile, fatto talvolta di abbandoni, di solitudini, di gravidanze inattese, di condizioni sociali avverse, di donne al più rimaste loro malgrado oggetti da osservare, magari contemplare, come muse da esporre nei quadri, ma spesso prive di una reale possibilità di riappropriarsi del proprio sguardo. Un cinema che è sempre stato dunque un tentativo di far emergere la voce femminile, ponendo finalmente la donna in condizione di guardare con i propri occhi. Il suo primo lungometraggio *Cléo de 5 à 7* (*Cleo dalle 5 alle 7*, 1962), in cui Corinne Marchand interpretata una donna che cammina tra le strade di Parigi in attesa di sapere che cosa ne sarà di lei, del suo futuro; *L'un chant l'autre pas* (1975), dedicato al movimento femminista e all'affermazione dei diritti delle donne, con l'intero racconto che si regge sul volto candido ma determinato delle giovani Aubanel e Pomme; *Sans toi ni loi* (*Senza tetto né legge*, 1985), opera lacerante tanto quanto l'interpretazione dell'allora diciassette Sandrine Bonnaire, sulla ricerca di una libertà e di una indipendenza da trovare ad ogni costo. Tre esempi, non i soli, in grado di mostrare la vera portata dello sguardo di Agnès Varda, il suo intento più profondo e sentito.

Visages, villages chiude allora questo lungo percorso narrativo da sempre attento al femminile, con un film fisico che, nell'epoca del web, dei social network e del virtuale, testimo-



nia anche un'altra forma di coraggio. Esserci, esistere, significa necessariamente fare, incontrare, accogliere, in modo concreto. *Visages, villages* è ciò che il titolo rivela sin da subito: un'opera fatta di abbracci, di camminate, di sguardi, di scontri, di segni sul corpo e sul proprio volto, di resistenza, di coraggio, il quale è sempre un atto fisico.

Così anche questo film diviene alla fine una riflessione sulla forza del quotidiano, sulla vita normale, che giorno dopo giorno ha il coraggio di compiersi senza riserve. Un elogio di ciò che rimane in ombra, ma anche della sua perseveranza, del suo valore autentico. Un riconoscimento rivolto alla forza che esiste nel santificare l'istante presente, nell'onorare ciò che il destino ha scelto per noi. Un film ondivago in cui dialogare con i luoghi stessi che si attraversano. Un'opera piena di idee, di una immaginazione rapsodica e lieve che trova

concretezza in quelle gigantografie apposte da Varda e J.R. alle pareti delle case, delle rovine e dei container in un gesto che è prima di tutto un modo per rendere tributo al coraggio silente dell'essere umano. •

Titolo originale: Visages, villages

Paese di produzione: Francia

Anno: 2017

Regia: Agnès Varda e JR

Fotografia: Romain Le Bonniec, Claire Duguet, Nicolas Guicheteau, Valentin Vignet, Julia Fabry, Raphaël Minnesota, Roberto De Angelis,

Montaggio: Maxime Pozzi-Garcia

Musica: Matthieu Chedid

Interpreti: Agnès Varda e JR



La meglio gioventù

il coraggio di vivere



Pia De Silvestris

La meglio gioventù è il racconto di tre generazioni attraverso le vicissitudini di due fratelli Matteo (Alessio Boni) e Nicola (Luigi Lo Cascio). Dura sei ore perché nasce come miniserie televisiva in quattro episodi. Il regista Marco Tullio Giordana, constatando che la RAI non la mandava in onda, riesce a portare la sua opera a Cannes dove vince con entusiasmo nella sezione *Un certain regard*.

Uscito nelle sale, diviso in due parti di tre ore ciascuna, *La meglio gioventù* è un lungo affresco della storia italiana che va dal 1966 al 2003. Il titolo di questo film è il nome di una raccolta di scritti di Pasolini che penso voglia alludere al coraggio dei giovani che in quest'opera è ampiamente dimostrato. La famiglia Carati, il padre romano, la madre milanese (una splendida Adriana Asti), di ceti piccolo borghese, hanno quattro figli e sin dall'inizio si intravede il carattere dei personaggi: una madre dolce, molto dedita al suo lavoro di professoressa, un padre sognatore di computer, più fratello che padre dei suoi figli, Matteo, il più ribelle discute con lui e il padre risponde che non lo capisce. In questo film commovente lo spettatore si reperisce all'interno dell'opera stessa e vi si relaziona tramite la sua sfera più inconscia. È l'opera a produrre un discorso nello spettatore.

Come ho già detto, il racconto si concentra soprattutto sui due fratelli Matteo e Nicola, sui loro molto stretti rapporti ma anche pieni di una profonda rivalità inconscia. Entrambi geniali, ma mentre Nicola, che ha scelto Medicina, realizza i suoi studi con serietà, Matteo, che si è iscritto a Lettere come la madre ed ama profondamente la cultura, la usa per distruggere e per distruggersi. I due si incontrano dopo gli esami: vediamo Nicola felice come un bambino per il suo trenta e Matteo che ha abbandonato l'esame dopo aver sfidato e contestato il professore. René Kaës¹ in *Il complesso fraterno*

scrive: "Il complesso fraterno non si riduce al complesso edipico, di cui sarebbe lo spostamento, e non si limita neppure al complesso dell'intruso, che ne sarebbe il paradigma. Non è caratterizzato semplicemente dall'odio, dall'invidia e dalla gelosia; oltre queste dimensioni ne comprende anche altre, tutte altrettanto importanti e collegabili alle precedenti: l'amore, l'ambivalenza e le identificazioni con l'altro simile e differente". Le vite di Matteo e Nicola scorrono parallele: dopo gli esami il desiderio di raggiungere Capo Nord con gli amici, subito interrotto dall'incontro con Giorgia (Jasmine Trinca) una ragazza che, persa la madre, viene abbandonata dal padre in un Istituto psichiatrico, dove viene sottoposta a continui elettroshock. I due fratelli rinunciano al viaggio per salvare Giorgia che sarà un punto di unione di tutto il film. Nicola sceglierà psichiatria e seguirà l'esempio di Basaglia, per curare con la sua grande umanità i malati come lei.

Il film di Giordana fa vivere i suoi personaggi nella tormentata storia del nostro paese: l'alluvione di Firenze del 1966 dove i giovani "angeli del fango" cercano di recuperare i libri della grande Biblioteca, lì si incontrano i fratelli. Matteo, che nel frattempo è entrato nell'Arma, è a Firenze in missione umanitaria. Anche Nicola è a Firenze tornato dal viaggio di lavoro in Norvegia e in città è affascinato da Giulia che suona il pianoforte nell'affollato piazzale degli Uffizi. Si innamorano e decidono di vivere insieme a Torino dove Giulia frequenta l'Università. Siamo nel '68, nel pieno della contestazione giovanile, lo spirito di libertà fa credere che tutto cambierà in meglio, le donne si riuniscono, chiedono giustizia, l'antipsichiatria con Basaglia che ha il coraggio di aprire i manicomi. Nicola può finalmente prendersi cura dei malati, Giulia partorisce Sara. Matteo, forte del suo bisogno di disciplina, sta facendo carriera all'interno dell'Arma.



Gli anni '70-'80 spengono definitivamente i sogni del '68. Ora Torino è al centro dei grandi scontri, sullo sfondo del terrorismo delle Brigate rosse si impongono i problemi degli operai e dell'immigrazione dal Sud. Da Roma la famiglia Carati si sposta a Torino per festeggiare la nascita della piccola Sara, la madre mostra a Nicola i referti degli esami clinici del padre dai quali il figlio capisce che non c'è speranza. Il padre, che ha voluto restare qualche giorno in più della moglie a Torino per affari e per andare a Milano a trovare la figlia maggiore Giovanna, divenuta magistrato, alla quale svela il suo stato di salute e le sue preoccupazioni per Matteo: "Dovrete aver pazienza con Matteo, non so perché quel ragazzo non l'ho mai capito, ogni cosa lo fa soffrire". Intanto Matteo agente di polizia a Torino, durante uno scontro tra manifestanti di sinistra e poliziotti, per vendicare un amico colpisce con tale foga l'assalitore che l'avrebbe ucciso se non fosse stato fermato dai colleghi. L'aggressività che lo attanaglia è così senza tregua che i suoi superiori lo trasferiscono continuamente, con compiti sempre nuovi, da Roma a Torino, da Torino a Bologna e dalla polizia scientifica di Bologna alla questura di Palermo per un incarico come fotografo forense. Vive solo anche a Roma, spia i genitori durante una loro passeggiata in cui il padre è visibilmente sofferente e, quando la sorella maggiore va a fargli visita e gli chiede la ragione del suo comportamento, la allontana dicendole di non fare sempre la vicemadre, che la madre che ha gli basta. Sulle scale Giovanna piangendo urla: "Ma che t'abbiamo fatto noi che devi farcela pagare così?" La capacità dell'opera filmica di attivare una ricerca di senso, poiché è l'opera a suscitare consenso nello spettatore, che cosa si muove dentro di noi? Forse il pensiero che Matteo non si è mai sentito veramente amato? La madre un giorno raccontò ai due fratelli il suo amore per i suoi allievi, perché erano meno fortunati di loro e Nicola ridendo ricordò che li portava a casa dove c'erano i libri, quei libri che Matteo aveva sempre in mano... Nicola e Giulia si stanno separando, Giulia fa parte delle Brigate rosse e vuole andarsene, Sara ha quattro anni e Nicola dovrà fare da padre e da madre. Sarà bravissimo sia con la figlia che con i suoi malati tra i quali c'è anche Giorgia che Matteo andrà a salutare, forse, oltre al fratello, è l'unica persona da cui si è sentito amato. L'ultima parte del film è particolare, sembra che il

regista abbia voluto in qualche modo ricongiungere i due fratelli. A Palermo, in un caffè vicino al porto, Matteo conosce una donna fotografa Mirella, che ritrae il suo bel viso e gli parla di sé, vorrebbe andare a Roma a fare la bibliotecaria, lui le consiglia quella antica di villa Celimontana. Nel congedarsi in fretta si presenta come "Nicola". Si rivedranno in quella biblioteca dove Matteo prende in prestito un libro (*Racconti dell'Ohio* di Sherwood Anderson). Si rivedono, fanno l'amore in macchina, ma Matteo è inquieto, ha paura dei terroristi, ha timore di incontrare Giulia. È l'ultimo giorno dell'anno, la famiglia Carati è al completo Matteo va a salutarli ma se ne va prima di mezzanotte. Nicola non riesce a fermarlo. Tornato a casa va sul terrazzino a bagnare i fiori, poi si butta dal balcone uccidendosi. Nicola ritroverà Mirella con il figlio di Matteo, Andrea, e ricostruirà una famiglia con loro. I due fratelli si sono riuniti e il loro figlio, al posto loro che non ci sono andati, è arrivato a Capo Nord con la fidanzata. Ho molto amato le belle musiche di questo film soprattutto *Oblivion* di Piazzolla che segue le sue straordinarie immagini. •

¹ Psicoanalista francese che si occupato molto di comportamenti sociali.

Titolo originale: La meglio gioventù

Paese di produzione: Italia

Anno: 2003

Regia: Marco Tullio Giordana

Fotografia: Roberto Forza

Cast: Luigi Lo Cascio, Alessio Boni, Jasmine Trinca, Adriana Asti, Sonia Bergamasco, Fabrizio Gifuni, Maya Sansa, Valentina Carnelutti, Nila Carnelutti, Camilla Filippi, Greta Cavuoti, Sara Pavoncello, Andrea Tidona, Lidia Vitale, Claudio Gioè, Giovanni Scifoni, Paolo Bonanni, Riccardo Scamarcio, Francesco La Macchia, Paolo De Vita: Mario Schiano, Giorgio Crisafi, Michele Melega, Pippo Montalbano, Antonello Puglisi, Roberto Accornero, Stefano Abbati, Giovanni Martorana, Patrizia Punzo, Fabio Camilli, Domenico Centamore, Mimmo Mignemi, Kristine M. Oheim, Therese Vadem, Maurizio Di Carmine, Krum De Nicola, Walter Da Pozzo, Sergio Riso, Emilia Marra, Alessandro Trotta, Nicola Vigilante, Joana Jiménez, Maria Grazia Bon, Gaspare Cucinella, Dario Voca, Marcello Prayer.



Sorry we missed you (2019)

Sorry we did not miss you, coronavirus!

il coraggio nel film di K. Loach in tempi di precariato e pandemia

Andrea Arrighi

Partiamo dal finale dell'ultimo capolavoro di K. Loach, "Sorry we missed you" (Regno Unito, 2019): il protagonista Ricky sta male, è reduce da un Pronto Soccorso dove si è fatto medicare in seguito ad un furto con pestaggio. Il capo, pur dispiaciuto, gli ha detto che sarebbe comunque dovuto andare a lavorare, altrimenti avrebbe dovuto pagare una multa anche per i problemi causati con la sua assenza e, naturalmente, senza lavoro, non avrebbe percepito alcuno stipendio. Nel finale, il protagonista decide quindi di tornare a lavorare, prende il suo furgone e va a recuperare

merce da consegnare porta a porta. Lo vediamo guidare, stravolto dal sonno, dai postumi del pestaggio subito e dalla rabbia verso il proprio datore di lavoro, che non concede pause neppure in casi eccezionali come questo e che non ha perso l'occasione per ricordargli, in maniera cordialmente violenta, di pagare la merce che gli è stata rubata. Ricky ha anche numerosi debiti e due figli da crescere. Sua moglie ha dovuto rinunciare all'auto, venduta per comprare il furgone del marito, e lavora con notevole fatica psicofisica come assistente domiciliare. Quindi la corsa

finale di Ricky racconta, tenute in dovuto conto le differenze, una situazione analoga a quella attuale italiana, ma anche europea. Non sappiamo infatti quando e come finirà lo stato di emergenza relativa al Covid-19. Non conosciamo al momento in che modo potremo effettivamente sconfiggere questa pandemia che inquieta – per ora – soprattutto l'Europa e gli USA, ma che con molta probabilità non risparmierà nessun paese del pianeta.

“Sorry we missed you” è quello che c'è scritto su un bigliettino che coloro che consegnano porta a porta lasciano, quando non trovano nessuno: “ci spiace, vi abbiamo mancato cioè non vi abbiamo trovato”, è la traduzione letterale. Ma nel film è rintracciabile anche un altro significato ben più ampio: quello che ci parla della *routine* della famiglia di Richy, dove i genitori non hanno davvero tempo da trascorrere con i loro due figli, una di 11 e l'altro di 19. E allora i due coniugi protagonisti dell'ultima pellicola di Loach ci parlano, forse, di un coraggio estremo, esasperato ma necessario per andare avanti. Si tratta di una forza legata alla disperazione, certamente, ma anche al bisogno vitale di resistere anche quando gli aspetti più irrazionali ed imprevedibili dell'esistenza sembrano prevalere nelle loro forme più oscure, ingestibili e sconosciute.

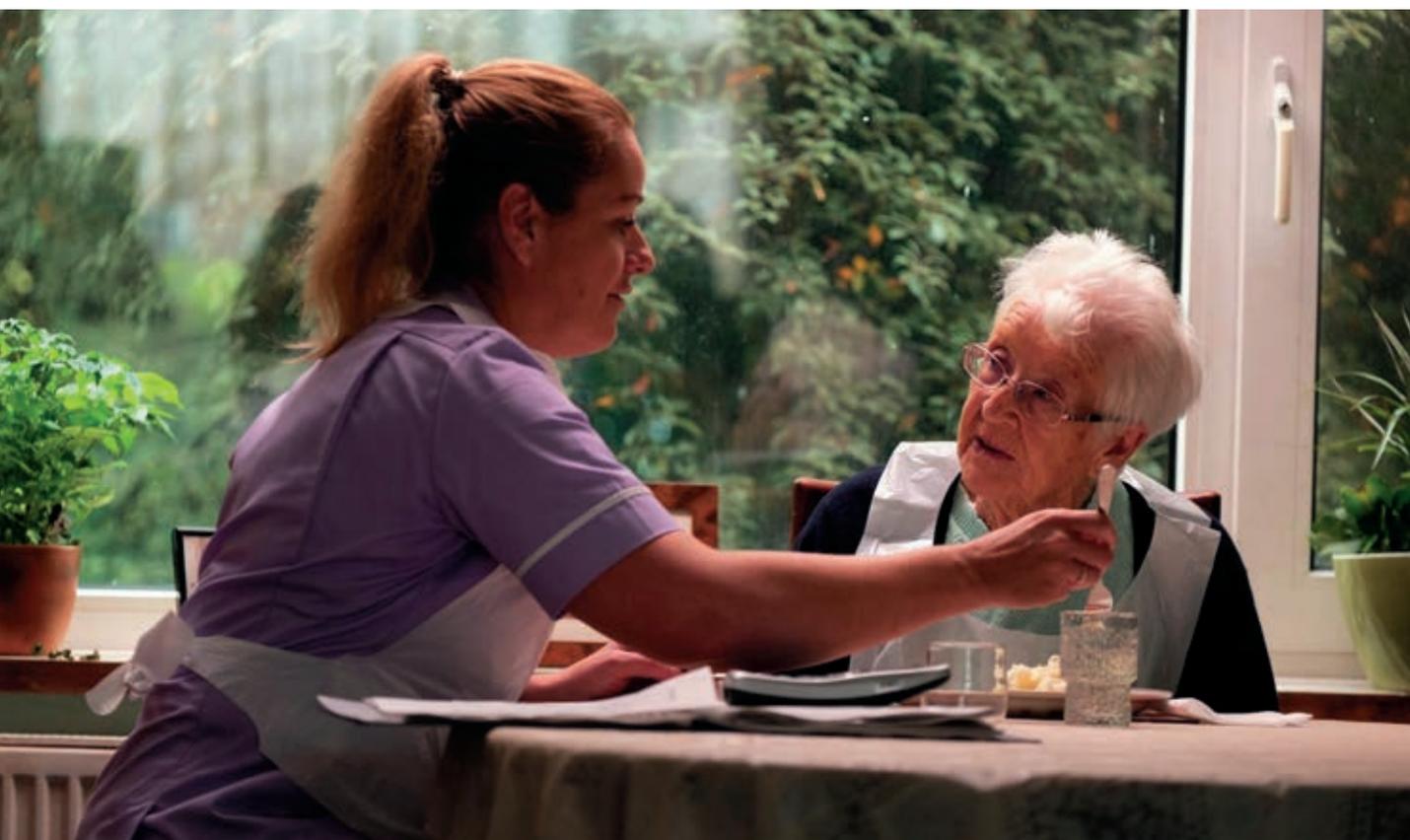
Richy, ad inizio film, è convinto di potercela fare, da lavoratore autonomo, che ha appena perso il lavoro. È sinceramente sicuro di sé, quando persuade la moglie a vendere l'auto, per lei quasi indispensabile per andare a lavorare. Ma Richy è sedotto soprattutto dal fascino delle possibilità remunerative - almeno in teoria, potenzialmente infinite - dell'essere non più alle dipendenze di altri, ma lavoratore sostanzialmente autonomo. È questo che esprime al colloquio di lavoro, dove il futuro capo gli fa capire che lui “non diventa un loro dipendente, ma è uno che si rende a loro disponibile”. Lui accetta, contento di sentirsi membro di una ditta, ma libero, con un suo furgone di proprietà con

cui organizzarsi lui il lavoro, e - come viene sostenuto, come incentivo, in tanti colloqui di lavoro – decidendo lui stesso quanto guadagnare: più consegna e più si arricchisce. Lentamente tutto crolla: basta un incidente, il figlio maggiore che compie un furto da poco, ma che viene denunciato e quindi Richy è chiamato dalla polizia e deve prendere un permesso. I figli si sentono trascurati e saranno proprio loro a creare i maggiori problemi perché è a loro che, soprattutto, i genitori “mancano”.

Anche noi abbiamo visto la nostra normalità crollare in maniera gradualmente veloce. Prima, un po' come Richy, abbiamo minimizzato i rischi del lavoro autonomo - e del COVID-19! - o le leggi di un mondo occupazionale senza adeguate tutele: malattia, incidenti, furto, problemi familiari, per fare solo alcuni esempi. E anche noi ci troviamo a domandarci, ora più che mai, sui social o nei talk show, “chi è che ha tagliato la spesa alla nostra sanità pubblica?” Come mai il problema della sanità (non solo) italiana risulta essere il non poter reggere proprio le emergenze, gli eventi catastrofici, come la pandemia “Coronavirus”, iniziata in Cina, ma che ha avuto una delle sue zone di maggior diffusione proprio nella parte più ricca e sviluppata del nostro paese? Noi come Richy eravamo particolarmente sicuri di noi stessi. Eppure, come il film mostra, imprevisti anche particolarmente incisivi nella loro distruttività capitano. E, dopo aver assistito a lungo a eventi catastrofici capitati ad altri, come guerre, carestie, situazioni di povertà estrema, ora il Covid-19 blocca tutto proprio nelle aree più produttive e ottimiste d'Italia...ma anche d'Europa. È un po' quello che accade al protagonista di “La classe operaia va in paradiso” (di E. Petri, Italia, 1971), che solo quando perde un dito in un incidente nella catena di montaggio dove lavora, si rende conto della fragilità e della discutibilità del sistema lavorativo a cui è vincolato.

Ora ci troviamo nella condizione di Richy, come dicevo.

Sorry we missed you (2019)





Land and freedom (1995)

Non sappiamo come andrà a finire e, per il momento, abbiamo il coraggio di non arrenderci. Ma, allo stesso tempo, un po' come fanno in generale altri personaggi dei film di Loach, troviamo anche il tempo e la necessità di porci rabbiose domande sul nostro modo di vivere. Scopriamo che non è soltanto il COVID-19 ad avere assunto la forma di "pandemia", ma è la precarietà e l'insicurezza in tantissime forme di lavoro, autonomo o da dipendenti, che sembra essersi diffusa lentamente e pericolosamente in diverse parti del mondo. In altri termini, chi ha diritto ad essere curato? (sanità pubblica o privata?), chi riuscirà nella situazione di emergenza attuale, come nello stato di precarietà del lavoro, a mantenere la propria occupazione in modo sufficientemente stabile da poter provvedere a sé stesso e alla propria famiglia? Non a caso i drammatici e incalcolabili risvolti economici negativi vengono ricordati e discussi, in questo momento, tanto quanto le cause e le ipotetiche cure di questa pandemia. Purtroppo, questa volta è la parte più industrializzata e ricca che non si è "persa" il coronavirus. Solitamente erano altre parti del pianeta a subire – a non "perdersi" - terremoti - sismici o economici -, epidemie o altre situazioni altamente critiche. Il coraggio dei personaggi dei film di Loach non è disinteressato, per così dire, ma mette quindi in discussione l'esi-

stente. Citerò solo alcuni titoli, in modo volutamente sintetico e dimenticando certamente qualche contributo importante! In "Ladybird Ladybird" (Regno Unito, 1994) la protagonista mette in discussione la scarsa flessibilità del sistema dell'assistenza sociale britannico, poco attento, cioè a un possibile mutamento psicologico dei loro assistiti. Infatti, Maggie è vista sempre e comunque come troppo problematica e, di conseguenza, impossibilitata a cambiare in modo così significativo da poter generare e crescere un proprio figlio. Certo, le esperienze precedenti sono state disastrose: i suoi partner sono stati particolarmente "multi-problematici" e violenti, creando ogni volta un ambiente altamente inadatto alla genitorialità. Ma quando la protagonista sembra finalmente avere trovato un partner idoneo a creare una coppia genitoriale sufficientemente adeguata, i servizi sociali tolgono comunque la figlia alla madre, non credendo ormai possibile una trasformazione significativa nella protagonista.

In "terra e libertà" ("Land and Freedom", Regno Unito, Spagna, Germania, Italia, 1995) Loach racconta, invece, il coraggio di un amore vissuto all'interno dei tanti conflitti ideologici e letali delle diverse formazioni che provarono a opporsi alla dittatura di Franco, in Spagna, nella seconda metà degli anni '30 del '900. Qui il protagonista David,



Ladybird ladybird (1994)

disoccupato inglese, si arruola nelle milizie marxiste durante la guerra civile spagnola. Conoscerà Blanca, una giovane anarchica catalana, che combatte con i miliziani. Qui il punto centrale è il coraggio di parlare, da parte di Loach, e di conseguenza dei protagonisti di questo suo film, delle contraddizioni delle forze politiche, in questo caso quelle contro la dittatura. Il film racconta i conflitti interni che favoriscono, nel modo più nefasto, la vittoria e il successivo instaurarsi della dittatura di Franco per molti anni a seguire. David e Blanca si troveranno a scontrarsi tra di loro, su fronti comuni nell'obiettivo antifranquista, ma divisi nell'interpretazione della dottrina marxista o, semplicemente, su come agire nel conflitto in corso. Non entro volutamente nel merito, ci tengo, piuttosto, a trasportare questo tema all'attualità: nel film di Loach troviamo spesso non risposte univoche, ma aperture ad un confronto. In "Terra e libertà" Loach mostra quanto il non sapersi unire, anche sostenendo opinioni differenti, può far perdere le battaglie importanti. Immaginatoci la "guerra" attuale contro il COVID-19. La mancanza di scambio di opinioni scientifiche, il caos di fronte ad un evento imponderabile per ogni nazione, ma - soprattutto - l'idea che ognuno possa "fare da sé" e portare avanti una sua posizione, ha inevitabilmente creato danni: si pensi al dibattito tra stati e

regioni in merito a quali precauzioni mettere in atto, quando e in che modo. E la difficoltà di valutare correttamente cosa fare in base allo studio di situazioni dove il problema COVID-19 è stato, con un enorme sforzo medico e di ordine pubblico, risolto, come nella zona coinvolta maggiormente in Cina. Naturalmente il discorso si estende tranquillamente al tema forse più caro a Loach, quello del lavoro: quali garanzie devono essere garantite a tutti i lavoratori, e, soprattutto, come mettere d'accordo datori di lavoro e dipendenti?

Ma il coraggio di Loach racconta anche il difficile incontro tra diversità anche in altro modo, cioè quello della complessa formazione di coppie multietniche. I protagonisti di "Un bacio appassionato" ("A fond kiss", Regno Unito, 2004) si trovano quasi a ripercorrere, in modo differente ma in un qualche modo simile, la vicenda dei protagonisti di "Indovina chi viene a cena" ("Guess Who's Coming to Dinner" di S. Kramer, USA, 1967). Infatti, in "Un bacio appassionato", Cassim è un giovane lavoratore, ligio alle tradizioni, di origine pachistana e Roisin è una giovane donna irlandese che insegna musica in una scuola cattolica a Glasgow. In entrambi i film citati, sono le famiglie delle etnie economicamente più svantaggiate e che cercano un maggiore riconoscimento sociale quelle più contrarie ad un



Un bacio appassionato (2005)

matrimonio multietnico! Il padre nero del protagonista di “Indovina chi viene a cena” e la famiglia pachistana di Cassim sono infatti quelli che più oppongono resistenza a quello che dagli anni Sessanta del Novecento, con grande fatica, è diventato, di fatto, il mondo multietnico di oggi. Cassim e Roisin alla fine accetteranno di scontentare i rispettivi contesti etnici di appartenenza per stare assieme, consapevoli dei rischi che questa scelta comporta. Contrariamente al grande classico “Indovina chi viene a cena”, infatti, non ci sarà un accordo tra le rispettive famiglie, alla fine entrambe concordi sul matrimonio, ma troveremo, piuttosto, in “Un bacio appassionato”, conflitto e separazione dalle famiglie e dai contesti di appartenenza; e

la consapevolezza della fatica, anche attuale, di amarsi appartenendo a culture differenti, culture che agiscono in noi soprattutto se sottovalutiamo l’influsso che possono avere su di noi.

Mi piace tuttavia concludere accennando ad un cortometraggio non molto conosciuto di Loach. Si tratta di quello inserito nel film collettivo “11 Settembre 2001” (“September 11”, 11 cortometraggi di registi diversi, Gran Bretagna / Francia / Egitto / USA. 2002). Il protagonista è uno scrittore cileno che scrive idealmente a tutta la popolazione occidentale, appena colpita dal noto attentato agli USA nel 2001. Si mostra solidale e dispiaciuto per quanto successo, ma chiede che anche un altro “11

settembre” venga ricordato, magari con la stessa attenzione. Allude all’11 settembre 1973, cioè al colpo di stato che ha portato all’uccisione del Presidente, democraticamente eletto, Salvador Allende e all’instaurazione della dittatura del generale Pinochet. Il cortometraggio ripercorre, come un breve ed emozionante documentario, le fasi terribili di quell’avvenimento, approvato e realizzato con la collaborazione del governo di allora degli Stati Uniti. Quindi ritroviamo non solo la presa del potere e l’annullamento con la violenza del risultato di libere elezioni, ma anche la violentissima persecuzione di ogni forma di opposizione e di tantissimi uomini e donne, uccisi, torturati e trasformati in “desaparecidos”. Qui l’intento di Loach non credo sia solo quello di ricordare (giustamente) fatti storici importanti per comprendere quali sono stati i drammi che hanno portato alla formazione del mondo attuale. L’idea espressa credo sia, anche e soprattutto, quella della reciprocità: io cileno ricordo con dolore l’11 settembre 2001, ma anche gli altri, nel senso più ampio possibile, è fondamentale che ricordino gli “altri” – non solo quello cileno – 11 settembre. Solo se si creerà e si manterrà viva, non solo a parole spesso retoriche,

questa reciprocità, potremmo pensarci abbastanza sicuri rispetto ai bisogni primari, quelli indicati di Maslow, per fare solo un esempio, come la sicurezza personale rispetto al poter anche semplicemente sopravvivere. In caso contrario, la corsa del protagonista dell’ultimo film di Loach, come quella contro il COVID-19, è senza speranza. Abbiamo infatti, un finale aperto, come ricordato, analogo a quello della pandemia che sconvolge, dal febbraio 2020, l’Italia, l’Europa e gradualmente il mondo. Il virus in questione ci ricorda, così come ogni tematica delle pellicole di Loach, e come voci autorevoli del mondo dell’economia globalizzata come Joseph Stiglitz o Giovanni Arrighi, che tutti noi siano inevitabilmente interconnessi: individui, popoli, nazioni, piccole o grandi città. Proprio per questo, un dialogo, anche conflittuale, appare necessario, anche tra posizioni spesso distanti. Riguarda, questo dialogo inevitabilmente anche interculturale, non solo la pandemia COVID-19 o il tema del lavoro, ma anche la questione, strettamente connessa, ecologica o ambientale. Il coraggio nei film di Loach quindi, come una pandemia coinvolge tutti, ma in un senso decisamente più costruttivo, critico e vitale. •

Sorry we missed you (2019)





Lo sceicco bianco di Federico Fellini (1952)

Alberto Sordi

storia di un italiano – coraggio e viltà

Antonella Dugo

Alberto Sordi nasce a Roma il 15 giugno del 1920 in via San Cosimato, quartiere di Trastevere, muore il 24 febbraio del 2003 sempre a Roma. Il suo grande desiderio sin da quando era bambino è sempre stato quello di essere attore comico, e a questa passione ha dedicato tutto il suo impegno, canalizzando le doti naturali con una formazione sul campo, avanspettacolo, radio, doppiaggio, riuscendo a costruire un personaggio che ha dominato il cinema italiano degli anni dal dopoguerra fino agli anni Settanta. Di famiglia piccolo-borghese, cattolico, riservato, schivo, scapolo, senza figli, poco presente nelle cronache mondane, ha sempre tenuto in ombra il privato per far apparire il personaggio, l'attore, confondendosi con questo. Nelle diverse interviste che ha rilasciato viene il sospetto se nelle sue dichiarazioni parli l'uomo Sordi o i suoi personaggi; le sue considerazioni sul

maschio italiano, i suoi comportamenti, le sue ambiguità e le meschinerie tratteggiano una sfiducia ed una diffidenza da attribuire alla convinzione che l'uomo in generale sia una brutta bestia e che sia meglio non averci troppo a che fare. È probabile che col suo personaggio, di cui è bene sottolineare egli è stato l'autore, anche se con l'ausilio di molti sceneggiatori e registi, ha raccontato un mondo, una società in cui erano immersi sia l'uomo che l'attore.

Il personaggio che Sordi crea nasce nel dopoguerra e si evolve seguendo i cambiamenti sociali: popolano disoccupato, ignorante che vive di espedienti, per trasformarsi in un cinico piccolo borghese negli anni del boom economico. Ciò che Sordi vuole rappresentare sono i vizi degli italiani osservati con una lente di ingrandimento, il grottesco: "deforme, innaturale, tale da suscitare reazioni contrastanti,

dal riso all'indignazione", "...uno degli aspetti del comico fondato su una voluta sproporzione degli elementi costituitivi di un momento drammatico" (Diz.). Gli anni del dopoguerra, la fine del fascismo, l'inizio di una ripresa economica e sociale che vedeva l'affermarsi della democrazia, sono cambiamenti che il comico Sordi cerca di affrontare, tenta di inserirsi e di partecipare, ricorrendo ad un sapere e ad un'idea del mondo pregressa, antica, dove in realtà nulla cambia ed il gioco è sempre lo stesso: ci sono i ricchi ed i poveri, i forti e i deboli, servi e padroni, monsignori e straccioni, giudici e ladri di polli. Di fronte a questo scontro che non è mai e non può essere alla pari, Sordi produce il suo repertorio, strisciante coi potenti, prepotente con gli umili, dando spazio e centralità a tutti coloro che sono stati sempre fuori dalla storia e cercano di sopravvivere.

"Alla base dei miei principi c'era il fatto che volevo somigliare alla gente. I primi tempi però, ogni volta che proponevo le cose secondo questo mio criterio, il pubblico rimaneva gelato, non capiva cosa stessi facendo e cosa volessi..." ... "che carogne che siamo pensavo tra me e aumentava il desiderio di fustigare, di distruggere i miti. Incominciai così un genere che faceva ridere con cose realistiche. Un genere demolitore, il mio genere, per intenderci, e finalmente potei esprimermi in pieno come desideravo". Alberto Sordi

Vengono messi a nudo la sopravvivenza e il perdurare di comportamenti, valori fondati sul "particolare", sul proprio interesse e quello della propria cerchia, l'indifferenza verso gli altri, la disponibilità a perseguire obiettivi con ogni mezzo, leciti e illeciti, pur di sopravvivere ed ottenere privilegi. In altre parole, il qualunquista, il piccolo borghese, precario della vita, spaventato, diffidente che cerca uno spazio convinto che tutto e tutti possono togliergli. Fellini definì il personaggio Sordi: "la viltà tipica del giovanotto cresciuto sotto il fascismo e buttato dentro una democrazia che non capisce". La grandezza e l'unicità di Sordi è nel registro della cattiveria e dell'antipatia con cui soppianta l'eroe positivo del neorealismo e vince con la sgradevolezza, come forma di comicità speculare, permettendosi di essere arrivista, presuntuoso, viscido e bugiardo. Elementi sempre presenti nei diversi ruoli interpretati sono l'asocialità, la solitudine e l'infantilismo. La cattiveria è giustificata come reazione, legittima difesa a quella degli altri, con i quali non è possibile alleanza né tantomeno amicizia, ma solo scontro e violenza o imbroglio e menzogna. Sono pertanto individui solitari in eterno conflitto tra i propri desideri e quelli degli altri che li ostacolano, esprimendo una cattiveria viscerale, infantile che sembra non evolversi perché non c'è mai una presa di coscienza, di responsabilità, quello che la vita propone è visto soltanto in termini di fortuna o sfortuna. E qualunque grido d'aiuto sarà sempre inascoltato.

Il pubblico, il grande pubblico che in quegli anni riempiva le sale cinematografiche di tutto il paese, ne decreta il successo, ride, si diverte, forse si vergogna: ognuno di loro convinto che Sordi assomigliasse non a lui ma al vicino, all'amico, al capo, al fratello della moglie, eccetera. Comunque, gli spettatori riconoscono la narrazione di Sordi come qualcosa di noto, già visto, che gli appartiene. Una delle critiche frequenti in quel periodo sosteneva che

il cinema facesse ricorso al linguaggio dialettale, in specie il romano ma anche il napoletano, il veneto, il milanese, eccetera, realizzando un prodotto molto localistico con una connotazione provinciale. Raccontare e rappresentare storie popolari ricorrendo al dialetto era un collegamento con la storia della commedia dell'arte e con la letteratura dialettale (Belli, Porta) mentre l'uso della lingua nazionale sarebbe stato non verosimile ed estraniante. Vi era ancora un divario tra la lingua ufficiale nazionale parlata dalle classi colte e abbienti ed il dialetto più aderente ed espressivo dei sentimenti e dei concetti concreti e non astratti delle classi povere. Significativa una frase di Moravia: "io rubo in dialetto tu mi condanni in italiano". La logica, le ipotesi di causa ed effetto, il come va il mondo, espresse in dialetto, divergono dal senso e dai significati della lingua italiana, espressione delle istituzioni. Il neorealismo si è intriso di dialetto e così la Commedia all'italiana, della quale Sordi fu grande protagonista, ed il dialetto è stato un elemento fondante del suo successo. Il riconoscimento popolare arriva a Sordi con *Lo sceicco bianco* ed *I Vitelloni* di Federico Fellini, anch'egli agli inizi come regista dopo una gavetta come vignettista sulla rivista satirica Marco Aurelio e sceneggiatore di copioni radiofonici e cinematografici. *Lo sceicco bianco* (1952) narra la storia di due giovani provinciali in viaggio di nozze a Roma ed il desiderio della giovane moglie di incontrare l'eroe dei fotoromanzi, lo sceicco bianco. L'immaginario femminile dell'ingenua ragazza verrà infranto dalla scoperta che dietro le luci e i sentimentalismi si cela un volgare approfittatore. Il contrasto è tra due mondi, quello tradizionale e incolto della provincia e quello fatuo e luccicante degli artisti guitti. Al centro del film Sordi esegue un'interpretazione rimarchevole anche oggi. L'altro film, *I vitelloni* (1953) sono un gruppo di giovani di provincia inconcludenti e scapestrati che fantasticano un futuro, ma, troppo pavidati per realizzarlo, andranno verso un sicuro fallimento con l'eccezione di Moraldo che prende il treno e va via. Sordi interpreta Alberto, il più incapace e patetico del gruppo, vive di scher-

I vitelloni di Federico Fellini (1953)





Una vita difficile di Dino Risi (1961)

zi, feste e battute, iconica la scena dove Sordi vestito da donna, in macchina con i suoi amici, apostrofa degli operai che stanno lavorando su una strada: “lavoratori!?” e fa il gesto dell’ombrello, manifestando disprezzo, ma subito dopo, quando la macchina si ferma, scappa atterrito, inseguito dagli operai. Anche qui l’interpretazione di Sordi è la più riuscita e la sintonia regista attore producono un film diverso da quanto visto fino ad allora. Sono entrambi film autobiografici, nel primo Fellini guarda all’attrazione-delusione provata all’arrivo a Roma e nell’incontro con il mondo del cinema, mentre nel secondo torna a Rimini, la sua città e ripercorre il processo di distacco che dalla provincia lo ha portato a realizzare sé stesso altrove. I tratti autobiografici che Fellini tesse e rielabora costituiranno sin dall’inizio la sua personale invenzione stilistica e la sua visione onirica del mondo; dirà Moravia “conoscenza intima della materia rappresentata, conoscenza affettiva e lirica non documentaristica...”. Con *I vitelloni* nascono un grande regista e un grande attore.

Ottenuto il successo Sordi interpreta film da protagonista a ritmi sostenuti, sessanta pellicole in dieci anni, tutti gli addetti del cinema italiano, registi, sceneggiatori lo utilizzeranno dandogli il ruolo principale nei loro film: Comencini, Monicelli, Scola, De Sica, Risi, Bianchi, Steno, Flaiano e soprattutto Rodolfo Sonego che sarà lo sceneggiatore con cui collaborerà maggiormente. Il cinema di quegli anni vuole raccontare le difficoltà di un popolo ad affrontare, direi quasi a mani nude, un cambiamento, sviluppo verso la modernità senza strumenti sociali, culturali, innovativi adeguati; l’imperante chiesa cattolica e le ideologie contrapposte offuscavano la conoscenza e l’analisi della natura umana in tutta la sua complessità, considerata come una marionetta da indottrinare: giusto-sbagliato, bene-male. Gli autori della commedia all’italiana, fatta eccezione per i grandi registi, sono stati degli ottimi artigiani che, calati nella realtà del tempo, hanno offerto l’indubbio contributo di specchio della società, ma non sono

riusciti a raggiungere una sensibilità artistica capace di spaziare e di cogliere il vecchio ed anticipare il futuro; non sono stati in grado di liberarsi, forse non era ancora possibile, di divieti e tabù propri dell’epoca. Vi è stato un deficit culturale che non ha reso possibile la conquista di un vero progresso, Pasolini parlerà di sviluppo senza progresso. Impiegato, vigile, soldato, seduttore, palazzinaro, ragioniere, marito, vedovo, medico della mutua sono i personaggi interpretati da Sordi, piccoli borghesi che dietro il perbenismo e la sottomissione ai valori dominanti nascondono tutto ciò che il cattivo Sordi rivela.

La “trilogia storica” si differenzia in parte dai ruoli interpretati fin qui da Sordi, i personaggi rappresentati esprimono, sia pure in misura confusa, un desiderio di riscatto. Con Monicelli, Comencini e Risi vengono realizzati tre film che riferendosi al passato prossimo dell’Italia hanno l’intenzione di recuperare valori ed entusiasmi che stavano scemando nel mai morto conformismo affiancato dal consumismo. *La grande guerra* (1959) racconta l’esperienza catastrofica di due poveri disgraziati che si trovano a doversi barcamenare in una situazione decisamente al di sopra della loro comprensione. I due, un romano Sordi, un milanese Gassman hanno chiarezza solo di una cosa, non farsi ammazzare e tornare a casa, ricorrendo a tutti gli espedienti possibili per sopravvivere e tenersi al riparo dal pericolo. Sono due vili che denunciano una non appartenenza alla situazione in cui si trovano, quello che li muove è l’istinto di conservazione, ma alla fine riusciranno a diventare degli eroi non per scelta e consapevolezza ma per un improvviso scatto di dignità personale che li porterà alla fucilazione: nella scena finale vediamo Oreste-Sordi che mentre gli austriaci lo trascinano al muro urla: “non voglio morire, io sono un vigliacco!”. *Tutti a casa* (1960) regia di Comencini può essere visto come un viaggio interiore di maturazione e presa di coscienza, siamo nel settembre del ’43, il protagonista, un tenente romano che si trova in Veneto con i suoi soldati al momento dell’armistizio dell’otto settembre, cerca di torna-



La grande guerra di Mario Monicelli (1959)

re a Roma percorrendo tutta l'Italia distrutta e fiaccata dalla guerra, il tenente, uomo pauroso, prudente ed affatto eroico si mette lentamente in discussione e quando arriva a casa e trova il padre fascista che vuole arruolarlo alla RSI, scappa, giunge a Napoli e partecipa alla rivolta dei Napoletani contro i Tedeschi. Sordi fa ridere e piangere con la sua presenza, dando spessore a tutti i risvolti della storia. Infine, *Una vita difficile* (1961) regia di Dino Risi, ripropone i valori della Resistenza e dell'onestà intellettuale divenuti obsoleti, col tentativo di affermare valori positivi.

Nella *Grande guerra* Sordi è un eroe per caso, in *Tutti a casa* si trasforma in un eroe consapevole e positivo, in *Una vita difficile* racconterà le difficoltà e il travagliato percorso per essere onesti e coerenti con le proprie idee.

Nel decennio successivo, anni Sessanta-Settanta, viene meno la carica vitale e il desiderio di cambiamento del dopoguerra, mentre il boom economico ha i connotati del consumismo e della rincorsa all'arricchimento. Nel film "Il boom" (1963) Sordi per pagare i debiti vende un occhio a un uomo molto ricco, nel *Maestro di Vigevano* il protagonista lascia l'insegnamento per aprire un calzaturificio ma fallirà. La scena è occupata da uomini mostro segnati dal degrado.

La commedia all'italiana si conclude con un film tragico, feroce *Un borghese piccolo piccolo* (1977) regia di Mario Monicelli, che segna la sconfitta di tutte le possibili arrampicate sociali e al contempo la denuncia che l'ascensore sociale non ha funzionato e genera mostri. È la storia di Giovanni Vivaldi, il quale assiste ad uno scontro a fuoco provocato da una rapina, in cui rimane ucciso un ragazzo, suo figlio, il centro della sua vita. Vivaldi vede il volto dell'assassino e lo riconosce tra le persone arrestate dalla polizia, ma tace, vuole vendicarsi da sé; anche l'assassino è un ragazzo, Vivaldi lo trova, lo sequestra e lo tiene segregato in un capanno sul Tevere, dove lo lascia morire di stenti e di fame, mentre la moglie, rimasta paralizzata per il trauma della perdita del figlio, morirà dopo aver visto l'assassino.

Siamo al culmine del negativo, Sordi piccolo impiegatuccio, immerso nello squallore della piccola borghesia romana, cerca vendetta per aver perso l'ultima speranza e ragione di vita, il figlio, mettendo a nudo una ferocia contro chi gli ha tolto quel poco di possibile sopravvivenza che si era costruito con la famiglia.

Se è vero che i registi, sceneggiatori e attori di quegli anni si sono impegnati per costruire storie, personaggi emblematici e realistici della società del tempo, mostrano tuttavia una grave lacuna nell'aver trascurato temi quale la famiglia, la sessualità e le donne, concentrati tutti in un'analisi del mondo maschile e del suo immaginario. Le figure femminili, madri, mogli, amanti presenti nei diversi film, ritornano sempre uguali come manichini. La madre, brutta e grassa, protegge e vizia il figlio con prepotenza e invadenza, la moglie, spesso una figura sostitutiva della madre, diventa anche lei insopportabile, va tenuta buona con bugie e raggiri. Sia con la madre che con la moglie l'unico scambio è il cibo, nutrire il marito-figlio il più possibile considerandolo un vero bamboccio inaffidabile. Vi è poi l'amante che non è un oggetto erotico di desiderio, ma colei che lo ascolta, gli dà sempre ragione e gli fa vedere la partita, mentre la moglie vede solo film d'amore. Tutto questo è una stereotipata rappresentazione dell'immaginario maschile, l'aspetto più infantile, ma non c'è contraddittorio, alcuna curiosità di guardare come funziona realmente dall'altra parte, le donne sono pensate poco e da un unico punto di vista. Anche la sessualità deprivata del suo potenziale di rottura, eversivo, diventa un mero gioco di salotto. Sorprende che in centinaia di film della commedia all'italiana i temi del femminile siano rappresentati sempre con la stessa immutabile modalità, ignorando i piccoli e grandi terremoti che si stavano preparando. Questa mancanza di sensibilità psicologica, la psicoanalisi era in circolazione anche in Italia, crea un distacco profondo verso un cinema che appare distante. Difficile è il raccordo con l'oggi. •



Controcorrente con coraggio

intervista a Mariolina Venezia

Lori Falcolini

Scrittrice, sceneggiatrice e poeta, Mariolina Venezia è autrice di quattro romanzi la cui protagonista, Imma Tataranni, sostituto procuratore di Matera, è un personaggio spazzante. “Due categorie proprio non sopportava: la gente senza personalità, e quelli che ne avevano una diver-

sa dalla sua” (*Come piante tra i sassi*). Imma Tataranni indaga su omicidi, porta alla luce speculazione edilizia, contrabbando di reperti archeologici, interrimento di materiali tossici e ogni altro malaffare, armata di coraggio, una memoria formidabile e scarpe con tacco dodici centimetri.



Vanessa Scalera e Alessio Lapice in *Imma Tataranni* Rai Fiction

La sua lotta è a difesa della gente onesta. Ai tre romanzi *Come piante tra i sassi*, *Rione Serra Venerdì* e *Maltempo*, è ispirata la prima serie televisiva che ha avuto ascolti molto alti grazie anche alla bravissima Vanessa Scalera, interprete del personaggio Imma Tataranni. La seconda serie televisiva, in preparazione, è ispirata a *Via del Riscatto*. Nel 2007, Mariolina Venezia ha vinto il Premio Campiello con il romanzo *Mille anni che sto qui*, una saga familiare in cui commedia e tragedia si mescolano alla poesia del paesaggio lucano. “Certi giorni si alzava un vento colorato che sollevava la polvere e tutto iniziava a lievitare come la pasta del pane sotto la coperta. I fatti già successi tornavano e quelli ancora da venire diventavano visibili. In quei giorni gli spifferi sotto le porte sembravano “risatelle” di bambini non nati, avvolgevano le caviglie delle donne con lacci impalpabili, che le facevano inciampare. I vetri delle finestre sbattevano. Il latte cagliava nei secchi. Gli uomini si mettevano addosso i vestiti sballati e le bambine diventavano donne.” (*Mille anni che sto qui*)

Mariolina Venezia, cominciamo con *Come piante tra i sassi*, il primo libro della serie che racconta le indagini del sostituto procuratore Imma Tataranni. Com'è nata l'idea di un giallo che ha per protagonista un personaggio femminile così fuori dai canoni?

Io avevo scritto *Mille anni che sto qui*, un romanzo ambientato in Basilicata che aveva avuto successo e mi aveva permesso di diventare una scrittrice, e cercavo una nuova idea. Inizialmente pensavo di continuare la saga familiare, perché *Mille anni che sto qui* si ferma al 1989 con la caduta del muro di Berlino, e di proseguire verso i giorni nostri ma mi ero resa conto che la saga familiare era più adatta ad un tempo passato piuttosto che ad uno contemporaneo. Intanto continuavo a fare molte presentazioni in Basilicata dove incontravo persone che mi raccontavano delle storie e poi la Basilicata è una regione che mi parla e,

quando io la percorro, sento che c'è un'intima affinità con questo territorio che mi si confida, mi si affida con tutte le sue contraddizioni e la sua bellezza. Avevo voglia di continuare a raccontare quella terra e ad un certo punto mi si è imposto il personaggio di Imma Tataranni. Questo personaggio buffo è una donna coriacea con un aspetto fuori dagli stereotipi femminili, una donna che non si toglie i peli sotto le ascelle e nello stesso tempo non abdica alla propria femminilità perché si veste con un suo gusto particolarissimo che alcuni potrebbero definire pacchiano: usa zebrati, tigrati - nel frattempo sono anche diventati di moda! - abiti dai colori sgargianti, quasi si impone attraverso il colore. È come quelle piante che crescono tra i sassi, costrette a succhiare dalla terra anche quel poco che c'è, come gli abitanti della Basilicata che del poco fanno tesoro e che sviluppano una grande forza per combattere le avversità nelle quali si trovano a vivere.

Imma Tataranni è una indefessa lavoratrice, ha una memoria formidabile ed è anche, mi sembra, una donna spudoratamente sicura di sé.

Sai da dove viene questa sicurezza di sé? È una donna che è sempre stata criticata. Se uno legge i quattro libri di Imma Tataranni viene fuori la sua storia di ragazza di umili origini che si trova quasi per sbaglio nel liceo classico di una cittadina di provincia, la scuola della *élite*, e che si abitua ad essere sempre inadeguata; ci sono spesso dei pettegolezzi su di lei, viene sempre guardata dall'alto in basso con critica. Lei si abitua a non dare retta a quello che pensano gli altri e quindi in questo conquista una grande libertà aldilà del fatto che sia più o meno sicura di sé. È sé stessa, non cerca di essere diversa da ciò che è.

Ti ha aiutata l'esperienza diretta della realtà lucana?

Sì, certamente. Quando ho scritto *Imma Tataranni* sono andata in Procura, ho girato per gli uffici, sono andata a



Vanessa Scalera in *Imma Tataranni* Rai Fiction

sentire delle udienze scoprendo cose che non avrei scoperto in maniera “astratta”, come si muove la gente, i pettegolezzi che sono poi quelli di tutti gli ambienti di lavoro, le dinamiche tra le persone, questo misto di modernità e trasandatezza. Io penso che la realtà sia sempre una grandissima fonte d’ispirazione perché la realtà è sempre qualcosa di spiazzante.

Il contesto in cui Imma Tataranni si muove è una Basilicata con tutti i vizi ma anche le virtù di una regione in cui l’arcaico convive con la modernità.

Diciamo che mi è piaciuto raccontare la Basilicata senza eccedere né da una parte né dall’altra. Quando si parla di luoghi si tende ad essere manichei perché o vengono descritti epurati da ogni contrasto, conflitto, contraddizione, oppure calcando la mano su tutti gli aspetti disfunzionali. Pensiamo a come viene raccontata Napoli, questa grande moda di parlare della malavita, la camorra e così via. Mi piaceva fare un ritratto della Basilicata dove convivono le sue contraddizioni, perché le contraddizioni fanno parte di tutti noi e la Basilicata ne ha di particolarmente forti che creano poi il dramma e la poesia e anche la sua bellezza.

Quali difficoltà hai avuto nella trasposizione televisiva?

Non ci sono state grosse difficoltà intrinseche, io ho dei trascorsi di sceneggiatrice, mi sono diplomata al “Centro Sperimentale”, ho lavorato per venti anni con Rai e Mediaset, vengo dalle *fiction* televisive, sono una persona che crede nelle *fiction* televisive perché credo nella narrativa popolare e nei contenuti che possono arrivare ad un numero alto di persone senza svilirli o appiattirli. Nel fare l’adattamento di *Imma Tataranni* ho cercato di essere

appunto “popolare” ma senza rinunciare a raccontare una Basilicata problematica, dei personaggi problematici, sorprendenti, evitando gli stereotipi come alcune volte può succedere nella fiction dove le cose diventano talmente “in serie”, talmente scritte con lo stampino che poi perdono anche di originalità. E credo che proprio l’originalità sia stato uno dei punti vincenti di *Imma Tataranni* perché un personaggio ed anche le storie legate a lei non sono sempre prevedibili; sono più nuove, più fresche.

Tornando a *Mille anni che sto qui*, Gioia - l’io narrante del romanzo - guardandosi allo specchio di sfuggita o cogliendo dentro di sé stati d’animo “così profondi che sembrano esistere prima che io nascessi” sente di essere tutt’uno con il mondo “materno” del Basento, così come tu l’hai raccontato. Eppure, decide di andare via. È necessario andare via?

Diciamo, intanto, che per una generazione di persone nate in Basilicata andare via è una necessità perché non si trova lavoro, ci sono poche opportunità e comunque quello di Gioia è un romanzo di formazione. Lei ha bisogno di esplorare il mondo per capire chi è, esplorando il mondo può tornare a sé stessa. D’altra parte, è uno specchio di quello che mi è successo perché a diciotto anni io ero impaziente di scoprire il mondo e quando sono andata a vivere a Parigi, uno scrittore francese - mi aiutava a tradurre le poesie che ho poi pubblicato in Francia - ascoltando un giorno i miei racconti sull’infanzia, su mia nonna, sulla casa di Grottole, mi disse che io dovevo scrivere su questo. Quella proposta allora mi sembrò bizzarra, eccentrica, però è stata la pratica della distanza che mi ha permesso di vedere il valore che c’era nelle mie radici.



Mille anni che sto qui ha avuto anche una riduzione teatrale. Il monologo, interpretato da Egidia Bruno, è una sorta di staffetta tra madre e figlia. Questo mi sembra il nucleo forte del romanzo.

Esatto. È stato molto bello lavorare a questo adattamento teatrale che, purtroppo, non ho potuto completare perché ho fatto soltanto la prima parte di un lavoro previsto in cinque monologhi. Però è stato interessante, perché sono andata al cuore del romanzo che si può proprio raccontare come la trasmissione di un'eredità, di madre in figlia. È stato interessante anche perché *Mille anni che sto qui* è un libro che nasce dai racconti orali e farne una riduzione teatrale voleva dire riportarlo all'oralità da cui nasce.

Altri miracoli, il primo libro che hai pubblicato, Mille anni che sto qui e i quattro libri che raccontano le indagini di Imma Tataranni sembrano tutti legati da un fil rouge.

Sono legati ma anche con fili diversi. *Altri miracoli*, che è un libro di racconti, si svolge in una città dove le storie venivano legate da un filo ideale che le percorreva in orizzontale. Il concetto di *Altri miracoli* è che noi influenziamo e siamo influenzati da tutte le persone che vivono nello stesso tempo e nello stesso luogo e così ogni nostra azione si ripercuote su tutte queste persone e si creano aspetti collaterali; questo doveva essere originariamente il titolo del libro. In *Mille anni che sto qui* è solo la verticalità che lega i personaggi: ognuno di noi è il frutto di chi l'ha preceduto,

c'è un filo tra le generazioni. *Imma Tataranni* è legata a *Mille anni che sto qui* con i temi del territorio e della modernizzazione. Naturalmente ci sono sempre dei fili che legano le mie opere alla mia ricerca che è poi anche una ricerca esistenziale.

Sei poetessa, scrittrice, sceneggiatrice. Cosa significa per te la scrittura?

La scrittura è una cosa che mi accompagna da quando ero piccola. Io sono stata prima di tutto una grande ascoltatrice delle storie di mia nonna; ho iniziato a leggere molto presto per potermi impadronire delle storie senza dovere sempre attingere da mia nonna, ed anche a scrivere presto, prima di andare a scuola, perché mi piaceva questo "oggetto". Ho sempre desiderato scrivere perché la scrittura è un gioco, è un'evasione ma è anche un ritorno a me stessa, è un modo d'incontrare gli altri, è un modo di fuggire dagli altri, è un modo di guadagnarmi da vivere, è un modo di perdermi. È un po' tutta la mia vita la scrittura.

Conquistare "una stanza tutta per sé" come dice Virginia Woolf, è facile oggi in Italia?

Non mi sembra con questi chiari di luna! (ride). Non è facile conquistare uno spazio, un luogo dove stare con ciò che ti sta a cuore, verso cui ci si sente portati. Per quanto mi riguarda è stata una lunga conquista che ancora non è finita, perché bisogna difenderla in continuazione. •

Xavier Dolan, “j’ai tué ma mère” il coraggio del proprio destino

Simona Massa Ope

La visione *J’ai tué ma mère* (Xavier Dolan, 2009) è stata come un viaggio al centro della terra, della madre terra, fino al nucleo più profondo della complessità dei legami umani, che quando attecchiscono radicano in quella direzione: più sono profondi, più inevitabilmente vanno verso il buio incandescente dove ribolle l’impasto delle pulsioni, delle emozioni, dei sentimenti e lì si incendiano di quella complessità. Ricordiamo la sequenza delle vernici colorate gettate sulla parete, e poi l’amplesso, l’eros che si alimenta di quell’impasto e vi naufraga dentro.

L’angolazione prescelta per guardare il legame è peculiare: una madre, un figlio maschio, adolescente, omosessuale. Ma l’amplificazione che si sprigiona dal film è universale. Anche perché il giovane regista non chiude mai nessuna inquadratura, le sovrappone l’una sull’altra, come la vernice sul muro, in sequenze dal ritmo incalzante; lo stesso fa con i dialoghi,

che sono interrotti soltanto da momenti di silenzio introspettivo. Non chiude mai nessuna inquadratura e non risponde mai a nessuna domanda. Apre, apre, apre, come l’immagine seriale delle *matrioske*, che non smettono di “replicarsi”. In questo artificio stilistico esprime una verità: la relazione umana è altamente complessa e in un certo senso irriducibile, perché è complessa la matrice da cui si snoda, il rapporto primario con la madre e le sue feroci, reciproche, ambivalenze. Il primo luogo comune che capitombola dall’alto di ogni idealizzazione è proprio questo: che l’amore della madre sia sempre puro e mai contrastato da avversioni oscure e inconfessabili. Potrebbe esserci un altro titolo nell’ombra di *J’ai tué ma mère*: “Ho ucciso mio figlio”.

Ma lo straordinario di questo film è che proprio la crudezza nel modo di guardare le cose - *la nuda verità*, direbbero gli alchimisti - apre l’animo a una *pietas* autentica per tutto e per

J’ai tué ma mère (2009)





J'ai tué ma mère (2009)

tutti. È la storia di un Edipo impossibile, dove non c'è il padre a dipanare il figlio dall'avviluppo nella simbiosi con la madre. La figura maschile si è assentata, prendendosi la libertà, che a una donna è preclusa, di disertare il ruolo genitoriale. È, quella di Hubert e sua madre Chantal, una dualità relazionale senza il terzo, chiusa in un claustro soffocante, lussureggiante di finta vita: le farfalle di ceramica sul muro, gli oggetti disseminati nelle stanze, le tappezzerie fiorite, la penombra degli interni vagamente caravaggeschi, tutto per riempire vuoti e assenze di una donna divorziata che cresce il figlio da sola. Una donna avvolta in una specie di *belle indifférence* da cui il ragazzo cerca di stanarla con gli assalti del suo odio vivo, che si fa occhio implacabile su di lei, come implacabile è la cinepresa. Hubert non sopporta la distanza che la madre ha messo tra sé e il mondo, e la prossimità senza vera intimità tra sé e il suo stesso figlio. A tavola, tra loro, c'è sempre una composizione di frutta e fiori, una natura morta, simulacro del terzo. Lui non sopporta la sua mortifera normalità, sipario abbassato sulla depressione e, forse, sulla disperazione. Un Edipo impossibile perché non c'è un padre che lo sollevi dalla "colpa" di una legittima separazione evolutiva, che rimanga accanto alla madre mentre lui va via, verso la propria vita, che lo autorizzi ad autorizzarsi, che lo aiuti a elaborare la paura di staccarsi per andare, come individuo, nel mondo. Non c'è un eroe maschile con cui identificarsi, un modello paterno fondato sul coraggio di andare via, senza necessariamente fuggire dalle proprie responsabilità. E lui, il figlio, la uccide per finta, giocando il ruolo dell'orfano assassino dentro il liceo, un plateale agito, presto smascherato, al posto di un atto simbolico, di fatto un pretesto per cominciare a parlare, per cercare un terzo possibile, un testimone di verità tra lui e sua madre. Compare, infatti, un'insegnante di letteratura, una donna colta e sensibile che ha intuito le capacità artistiche del suo allievo e soprattutto ha capito che lui "è un pesce della profondità", che questo ha un prezzo alto, elevatissimo, ma irri-

nunciabile è per l'anima navigare in acque profonde, come è avvolgente il liquido amniotico da cui proveniamo: l'oceano in cui nella vita primaria di mammiferi marini siamo contenuti nella madre, l'oceano-madre che ci accoglie per darci la possibilità di una incarnazione.

Ed è profondo, profondissimo l'occhio della cinepresa di Xavier Dolan, che racconta la complessità paradossale del legame primario, matrice di tutta la futura complessità dei legami affettivi. Questo spiega la fragilità e la fallibilità delle relazioni umane, la misura dei draghi che si devono combattere affinché un amore possibile possa sopravvivere alle vicissitudini personali e transpersonali dell'ambivalenza affettiva. E alle difese, più o meno patologiche, che si strutturano intorno al sentimento della propria vulnerabilità: l'essere inerme creatura nelle mani della madre. A questa originaria "inermità" ci riconduce ogni sentimento d'amore che ci tocchi nei luoghi della tenerezza.

È un continuo paradosso di contrari il legame di Hubert con la madre, un impasto di vita e morte, di presenza asfissiante e assenza disperante, di intimità ed estraneità, cercarsi e respingersi, un legame che inchioda ad una duplice impossibilità: impossibile amarti senza odiarti, impossibile odiarti senza amarti, impossibile restare, impossibile andare. Impossibile separarsi. "*Né con te né senza di te*". Questa è la clamorosa citazione di Francois Truffaut (*La femme d'à côté*, 1981) che percorre come un brivido assassino tutto il corpo narrativo del film di Dolan, *La Signora della porta accanto* bussa continuamente con il suo epitaffio: *né con me né senza di me*. È questa l'eco potente che rimbalza come un boomerang su ogni amore futuro, nei rapporti tra uomini e donne, tra esseri umani, che devono elaborare ogni volta le impasse delle relazioni primarie. In quanti innumerevoli modi può declinarsi questo nodo originario nel qui ed ora di una relazione amorosa! È una spada di Damocle su ogni amore futuro l'irrisolto con la figura materna. Perché la madre è l'oceano, il padre è già al di qua dell'oceano, è davanti all'oceano, il



Mommy (2014)

capitano-eroe di ogni oceanica avventura. È, anche il padre, “altro” da me, ma non un Tu, piuttosto un Egli.

Nel film di Dolan l’ambivalenza della relazione con la madre sembra spingersi fino alle sue estreme conseguenze. Non un’uccisione simbolica, non l’eroico andare verso la propria individuazione attraverso il sacrificio dell’unione originaria con la madre e i suoi appagamenti, ma l’eliminazione di ogni possibile investimento sulla figura femminile, come espressione del lato oscuro del legame con la madre. L’omosessualità è ciò che permette di allontanarsi da lei senza separarsene del tutto. Ma forse separarsi da ciò che non si è mai avuto veramente è impossibile, o molto doloroso e difficile. A questo fa pensare la bellissima, surreale scena dell’inseguimento della madre vestita da sposa nel bosco autunnale: la madre che sfugge al suo assalto edipico, una madre fusa e confusa dentro l’abito bianco, come se il ruolo materno fosse fuso e confuso con il ruolo di moglie, confondendo lui stesso nel ruolo di figlio-partner. Certo, sembra che la madre sia, per così dire, ancora dentro il suo abito da sposa, al di qua ancora della maternità, più appartenente all’uomo assente che presente alla sua realtà di madre, più dentro quel vuoto che dentro la pienezza della relazione con il figlio. Una madre persa nel dolore crepuscolare della perdita, una madre dentro il suo autunno. E lui si muove davanti alla cinepresa tra gli eccessi dell’odio e gli eccessi dell’amore, sempre colpevole delle sue intensità emozionali, sempre impaurito di aver ogni volta destabilizzato la madre con gli impeti della sua vitalità e di averla distrutta con i recessi delle sue fantasie aggressive. Intensissima la scena in cui disfa, nell’assalto della rabbia, il

letto della madre, lembo dopo lembo, e poi, nella morsa della colpa, il movimento indietro della cinepresa a rifare di nuovo da capo ciò che l’odio aveva disfatto.

Sullo sfondo, il tormento struggente della nostalgia, quel *come eravamo*, che contiene in sé ogni bellezza e ogni pacificazione, lo sguardo rivolto indietro, all’infanzia, tempo in cui tutto ancora combaciava alla perfezione e il mondo era solo paradiso, era l’unisono di tutte le cose.

Sembra questa la provvisoria lisi che propone l’allora diciannovenne Xavier Dolan, quando conduce la fuga del figlio adolescente nei luoghi in cui, da piccolo, lui e la madre erano stati felici; e l’occhio del padre, prima della rottura, che li riprendeva con la cinepresa, testimoniava quella loro felicità e la fissava per sempre nella memoria. Un occhio, quello di Dolan, che si distrae dalla malinconia, puntando lo sguardo, per un momento, verso una memoria di felicità. Questa la lisi del dolore relazionale: darsi appuntamento, raggiungersi nel momento eterno di un vissuto felice. Solamente il ritorno ai luoghi dell’anima, reale o virtuale, solo il richiamarsi l’un l’altro in quei luoghi, può ricomporre le scissioni e sanare le ferite, solo il ritornare a quei momenti di originaria comunione, quando le mani erano ancora unite, può restituire al mondo la bellezza, la pienezza, il sentimento della grazia. E una possibile speranza.

J’ai tué ma mère è stata la prima opera di una trilogia in cui il giovane regista elabora il tema della relazione con la madre e più contestualmente con la famiglia d’origine. Aveva appena 16 anni, Dolan, quando scrive il soggetto e la sceneggiatura del film e inizia il suo viaggio psicologico e artistico fino

alle profonde radici dell'affettività; ma altri due film, in anni successivi, completeranno il viaggio, essendo per lui, la figura materna, "un pozzo senza fondo di ispirazione", come dichiarò in un'intervista.

È spiazzante, in *Mommy* (2014), la lucidità rappresentativa della *folie à deux* che impegna in una progressiva escalation la diade; il testo, nella sua raffinatezza espressiva, è più esatto di qualunque trattato di psicopatologia. Lo schema narrativo della prima opera - madre, figlio, assenza del padre, il terzo nella figura di una insegnante - è qui replicato, come anche il tema del claustro relazionale - si noti il tipo di inquadratura prescelto dall'inizio alla fine per togliere il respiro allo spettatore. La resistenza a sciogliere il legame incestuale è portata qui all'ennesima potenza. Non vi è soluzione possibile, solo una dissoluzione del problema attraverso una morte agita: stavolta non è la madre a morire per un gioco simbolico, ma il figlio che uccide se stesso sul serio. L'unico modo possibile per accedere a una liberazione: ancora il disperato coraggio di un atto estremo. Struggente, dall'inizio alla fine, l'accompagnamento musicale che come una sottotraccia di senso, commenta ogni alternanza dell'anima tra orrore e poesia, tra speranza e resa. Una voce femminile canta: "A volte, quando la via si fa dura, l'amore non basta" ... "Tu e io siamo nati per morire" (*Born to Die*, Lana del Rey).

Nel terzo film della trilogia, *È solo la fine del mondo* (2016), opera di un'età più adulta, il lutto originario è compiuto, è compiuta la separazione dalla madre e da tutta la famiglia d'origine. Il prezzo da pagare per l'individuazione e la differenziazione dall'identità di gruppo viene intimamente, corag-

È solo la fine del mondo (2016)



giosamente sostenuto dal protagonista: ovvero la colpa per essere andato via in giovane età e il dolore di non essere visto e riconosciuto; i suoi familiari ripetono di continuo tra loro: "Io non lo capisco, tu lo capisci?". All'inizio, nel prologo, Louis dice che si hanno, a volte, motivazioni molto personali che inducono ad andare via senza voltarsi indietro. Queste motivazioni riguardano, io credo, il proprio destino. Louis torna a casa dopo dodici anni di assenza per annunciare alla famiglia la sua morte. Non potrà farlo. L'angoscia del distacco, nell'inconscio gruppale, è fortissima e impedisce a Louis di rivelare a sua madre, ai suoi fratelli, la sconvolgente verità. Viene travolto dalla loro inquietudine, che si traduce in follia relazionale, ognuno a suo modo lo attacca per avere creato la ferita della separazione. Lo attende la disillusione radicale: il limite dell'altro a poter reggere, nonostante l'amore, il peso dell'anima che soffre.

La centralità della figura materna nel destino di ogni individuo è sancita da pagine e pagine di teorie psicoanalitiche, crocevia tra sanità mentale e psicopatologia. "Destino" è, in realtà, un'ambigua parola, che da un lato chiude ad ogni forma di autodeterminazione, dall'altro apre alla libertà e al coraggio di autodeterminarsi. Quale versante di senso avrà il nostro destino esistenziale - necessità o possibilità, condanna o compimento - sembra dipendere dall'adesione a "un atto di coraggio" nel processo individuativo. Nell'ambito della psicologia analitica, troviamo nelle concezioni di E. Neumann e J. Hillmann le immagini psichiche che trasformano l'ineluttabilità del destino in una avventura umana verso la propria "destinazione", verso ciò a cui si è potenzialmente destinati,

ovvero la realizzazione della propria identità originaria, quell'"oro" simbolico che nel lavoro psicologico di tutta una vita si estrae dalle oscurità complessuali della mater-materia originaria. In Neumann è "il mito dell'eroe", quella spinta evolutiva che permette di uccidere il drago dell'indifferenziazione, e condurre la coscienza dell'ego oltre le spire divoranti dell'*uroboro* materno, aprendo l'individuo alla storia e al processo di individuazione nel mondo. In Hillman, è "la teoria della ghianda", quel seme che contiene, originariamente, il progetto creativo, quello che fa della propria vita un'opera personale, al di là di ogni storia con la propria madre, di ogni intreccio psichico con le sue aspettative e con le proiezioni ricevute in destino. Il coraggio è una necessità che appartiene al mito dell'eroe, da un lato, e al mito del *puer*; dall'altro, il coraggio spinge oltre il limite delle *comfort zone* dentro cui il nostro sé rischia di assopirsi o addirittura di morire, tragedia umana raccontata in innumerevoli opere di letteratura. Il coraggio di affrontare non solo il lutto originario, il distacco dalla madre-matrice, *J'ai tué ma mère*, ma anche il consequenziale assalto del dio Pan, il panico generato dal cambiamento e dalla solitudine. È, in sostanza, quel farsi "isola" nel mondo, rinunciando, per una scelta di autenticità, alle protezioni del materno, nelle infinite forme o riedizioni in cui nella vita può declinarsi la figura della madre. •

Braveheart

i poeti guerrieri custodi della libertà

Alberto Angelini

Come i poemi di Omero sulla guerra di Troia e il ritorno a casa di Ulisse, anche il racconto di questo ribelle dal cuore impavido è pura epica; un mito laico che, attorno al fatto storico, costruisce l'epopea narrativa capace di evocare l'immortalità della leggenda. Ovviamente, la leggenda non è Storia e richiede un tipo di rievocazione che non impiega la ricerca delle fonti, ma vuole l'esaltazione e l'ardore tesi a creare una icona e non la vita vera di un personaggio. Al cinema, inteso come spettacolo, non interessa l'attendibilità storica, ma il modo in cui la storia viene raccontata. Ebbe a dire John Huston: "Non ho certezza reale che i fatti accaduti siano come li ho raccontati, ma li ho raccontati come sarebbero dovuti accadere".

Gibson realizza un kolossal dal grande costo, coerente con l'Hollywood aurea ed enfatica, proponendo l'elegia del superuomo e il culto della vendetta, in nome della libertà. È un racconto di tre ore, dal grande respiro, che affianca una personale interpretazione dello spirito della mitologia celtica a momenti anche superficiali, come i dettagli dell'infanzia di

William Wallace, l'eroe protagonista. Nonostante una certa prolissità e retorica, la ricerca filologica, l'iconografia e la seduzione dello scontro fisico di massa hanno reso l'opera di Gibson un grande successo commerciale e un immediato classico popolare. Il film fu premiato, l'anno dopo, con ben cinque Oscar: film, regia, fotografia, montaggio del suono e trucco. Come effetto collaterale di questo appeal planetario che vide Gibson, suo malgrado, paladino anti-inglese, lo scaltro Roland Emmerich lo volle come eroe del proprio fiammeggiante *Il Patriota* (2000). In quest'ultima storia tutte le consuetudini psicologiche e narrative di *Braveheart* furono riprese indistintamente, solo trasponendole in un continente diverso e alla distanza storica di quattro secoli e mezzo. Più modesta la distanza cinematografica, di soli cinque anni, per non lasciar troppo raffreddare un filone che si era scoperto aureo. Eppure, nella sua prolissità, grondante sangue ed enfasi militaresca, Gibson realizza scene di guerra e coreografie di combattimento ravvicinato di straordinaria spettacolarità. La battaglia tra Davide, gli Scozzesi minori di numero e





Golia, la potente Inghilterra, che resta incerta fino al colpo di scena finale, viene raccontata con esuberante abbondanza di uomini, mezzi, armi e cavalli.

Mel Gibson utilizza tutte le tecniche possibili per spettacolarizzare l'azione. Vi sono rallentamenti nelle inquadrature o improvvisi scatti, ottenuti modificando la velocità dei fotogrammi per secondo. Inoltre, forte impiego dell'altalena emozionale, dove momenti romantici s'incrociano con episodi di violenza pura. Il film è stato girato fra l'Irlanda e la Scozia; vi sono quindi paesaggi nebbiosi e piovosi e stupende inquadrature notturne che contrastano con gli scontri corpo a corpo e le scene brutali.

Braveheart ha il suo punto di forza nella rappresentazione delle due battaglie più importanti: quella di Stirling Bridge (1297) e quella di Falkirk (1298). Soprattutto per la prima, i mezzi dispiegati sono stati imponenti; sei settimane di riprese, nove cinesprese utilizzate, tremila comparse, duecento cavalli, più quelli meccanici. La chiave di lettura è quella lineare e un po' limitata della apologia biografica ed eroica. Nonostante ciò, *Braveheart* evoca immediatamente altre pietre miliari del genere; dai vecchi ma intramontabili *Spartacus* (Stanley Kubrick, 1957) e *Ben Hur* (William Wyler, 1959) sino al più attuale e fantastorico *Il gladiatore* (Ridley Scott, 2000).

Il lavoro del montatore Steven Rosenblum è stato esemplare e preso a modello per i futuri combattimenti cinematografici, tra eserciti. Vi è una rapida successione di immagini, che alterna primi piani, campi lunghi, campi medi e, in alcuni momenti, la *steadycam* dà la sensazione di trovarsi proprio al centro della battaglia. L'accelerazione, nella parte finale, sembra citare il combattimento di Shrewsbury nel *Falstaff* (1965) di Orson Welles. Il montaggio sonoro, fatto di stridore di spade e lame che penetrano nella carne, sibili di frecce e nitriti di cavalli, produce un forte effetto realistico, dal grande impatto emotivo.

Anche se la vicenda storica è rimaneggiata con le brillanti

forzature dello spettacolo, l'opera è maestosa, ricca e dettagliata. L'obiettivo cinematografico non punta sulla complessità psicologica o sullo studio dell'animo umano, ma vuole ricreare l'impianto del mito sullo schermo. Il cinema passa anche da qui. Psicologicamente, del coraggio si parla poco. Si tende invece a parlare molto del suo opposto: la paura, nelle sue varie declinazioni emotive. Il coraggio non è automatico e non si attiva da solo; per evocarlo dobbiamo modificare l'immagine che abbiamo di noi stessi e affrontare le imprevedibilità della vita. Questo, non solo in età evolutiva, può parzialmente accadere anche in virtù del contatto con eroi immaginari proposti dalla letteratura o dai media. È stato addirittura sostenuto che l'opera di Gibson abbia contribuito a quel risveglio della coscienza nazionale scozzese, che portò al referendum sulla devoluzione dell'undici settembre 1997 e alla conseguente ricostituzione del parlamento scozzese, nel 1998. *Braveheart* è un solido esemplare di cinema "moderno all'antica", bello da vedere e a volte entusiasmante, per la sua ruvida morale senza compromessi, per la potenza evocativa delle scene di battaglia e per chi voglia tornare a respirare quell'aria pura di quando una cosa giusta era giusta e una sbagliata rimaneva sbagliata. •

Titolo originale: Braveheart

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 1995

Regia: Mel Gibson

Sceneggiatura: Randall Wallace

Fotografia: John Toll

Musiche: James Horner

Cast: Mel Gibson, Sophie Marceau

Brendan Gleeson, James Cosmo, Sean McGinley

Catherine McCormack, Patrick McGoohan, David O'Hara,

Angus Macfadyen, Ian Bannen, Tommy Flanagan,

Peter Hanly, John Cavanaugh, Stephen Billington,

Brian Cox, Sean Lawlor, Sandy Nelson



Il coraggio di un bambino soldato

Lorenzo Iannotta

Mario (Marco Grieco, che ha meritato la menzione speciale al Festival di Locarno 2005) è uno scugnizzo di Napoli figlio di padre ignoto e madre tossicodipendente che “mi faceva mangiare sempre Cipster e Coca-Cola e mi faceva dormire fuori al balcone perché doveva dormire con gli altri uomini”. Il Tribunale lo affida a Giulia (Valeria Golino), una professoressa di storia dell’arte disposta a fare la mamma davvero, e a Sandro (Andrea Renzi), giornalista televisivo che è investito dallo tsunami che Mario impersona ed è “fatto fuori”. La storia ruota tutta intorno al disperato e coraggioso tentativo di instaurare relazioni che ogni volta si disfano e si lacerano, un continuo cadere e rialzarsi che ha il suo culmine nella sentenza di fallimento dell’affido e... chissà se il circolo verrà spezzato nella nuova famiglia, se il bisogno di avere i genitori e il bisogno di staccarsene per poter essere se stesso riuscirà a trovare una diversa declinazione.

Antonio Capuano, regista e autore della sceneggiatura di *La guerra di Mario*, del proprio film ha detto: “Ho cercato un film frugale, disadorno, cercando però di evitare che questi caratteri diventassero cifra e stile. Niente belle inquadrature, niente bella fotografia. Niente carrelli. Nessun virtuosismo di ripresa. Fondamentalmente volevo che fosse *'cosa'* inquadro, non *'come'*”. Ha così inquadrato le vicende di un

bambino che a nove anni non solo è costretto a lasciare la propria famiglia di origine ma deve affrontare compiti davvero ardui: doversi dare conto di quello che è successo con i genitori naturali; confrontarsi con l’ambivalenza dei propri sentimenti verso gli adulti, nuovi genitori compresi; scontrarsi con i vissuti tangibili e fantasmatici di esclusione e solitudine; dover sottostare alla frustrante realtà di quanto poco può decidere un bambino. Sono le tematiche che da Freud in poi gli psicoanalisti riassumono nel complesso capitolo delle vicende edipiche, dinamiche che incidono e segnano l’evoluzione di ognuno e portano allo sviluppo di una specifica personalità. Un capolavoro può avere molti vertici di lettura, seguirò quello che è condensato nell’immagine del bambino in guerra, che deve riuscire a sopravvivere alla realtà traumatica che ha conosciuto e che lo condiziona ogni giorno, e di una donna in guerra, la madre affidataria, che semina tenacia e speranza nel tentativo di coltivare nel bambino quell’idea di accoglienza che gli è stata negata (“Mario non vuole essere educato, vuole essere accolto”) e di coltivare in se stessa il sentimento della maternità che sembra non aver avuto (“Una donna può diventare una madre affidabile, serena, solo se qualcuna le ha tramandato il segreto della maternità”).



Nel primo flash sonoro con cui si apre il film, tratto dai racconti dei bambini-soldato, la voce recitante di Mario ci dice come ha visto morire il padre ed è stato strappato alla madre: “Al mattino mia madre mi diceva di spazzare e di pulire sotto l’albero di mango. Poi mi lavavo la faccia e andavo a scuola. Avevo otto anni. Un giorno sei ribelli vennero nel nostro cortile e dissero: Vogliamo portare un bambino come te, ci piaci! Sentii uno sparo e vidi mio padre a terra nella polvere che non si alzava più. La prima volta che ho ucciso una persona l’ufficiale mi ha detto: Devi uccidere a quello! E io lo sparai nel petto. Dopo comanda-vo dieci ragazzi dai 10 ai 16 anni”. Inizia così la guerra di Mario, con l’uccisione di “quello” e la sua precoce investitura a Comandante. Si prefigurano diverse tematiche che nel prosieguo del film si intrecceranno per formare l’ordito di questa storia di coraggioso attaccamento alla vita: l’identificazione di Mario con l’assassino del padre, che nel film diventa la “cacciata” del padre affidatario; l’impossibilità di un legame stabile e affettuoso con la madre, rivissuto poi nell’affido che fallisce; il rifugiarsi nel ruolo onnipotente del Comandante/supereroe Shad-Sky che incontra e si allea con altri esseri soli e isolati (un cane, una bambina Rom, un altro “scugnizzo”) con cui condivide e perpetua il dramma dell’abbandono.

Ma in Mario ormai prevale la disposizione ad andare avanti: “Adesso la sola cosa che faccio se penso al futuro è andare avanti” dice il bambino-soldato dopo aver ricordato le efferatezze a cui ha assistito o ha perpetrato lui stesso. Da dove deriva questa disposizione? La storia porta a vedere come l’intensità dell’esperienza dolorosa che deve essere evitata nelle sue componenti emotive per non essere sopraffatti induce una violenta difesa che serve per “andare avanti”.

A ben guardare ognuno dei protagonisti incarna un aspetto del coraggio del vivere nonostante il dramma personale:

c’è il supereroe-bambino piccolo che riesce a far sopravvivere la sua voglia di continuare; la mamma biologica, bambina lei stessa che non riesce a dormire da sola; la mamma affidataria che, illuminata dalla consapevolezza del bisogno di essere accolto del piccolo tenta di offrire in tutti i modi la sua presenza e accondiscendenza; il papà affidatario, che scopre quanto le proprie capacità genitoriali sono limitate e si arrende tornando da figlio a casa della propria madre. Anche le istituzioni (scuola, tribunale, servizi sociali) diventano nell’opera di Capuano una denuncia esplicita dei limiti di quella necessaria rete che potrebbe avere un effetto terapeutico di cui molto si parla e poco si pratica.

Non è dato sapere come Giulia affronterà la sua maternità senza Mario e non è dato sapere come Mario affronterà la sua adolescenza nella nuova famiglia adottiva. Tuttavia rimane impressa nella mente la citazione finale del bambino-soldato Mario che guarda mamma Giulia allontanarsi: “Prima dei combattimenti ci facevano un piccolo taglio qui, vicino a questo occhio qui e ci mettevano dentro della polvere e dopo niente valeva più niente, mi sentivo forte e invincibile. Adesso spesso mi sto sognando che sto sparando e tagliando le mani e... ho paura”.

Quanto coraggio serve per convivere con l’assenza e la paura? •

Titolo originale: La guerra di Mario

Regia e Sceneggiatura Antonio Capuano (Italia 2005)

Fotografia: Luca Bigazzi

Musica: Pasquale Catalano

Cast: Valeria Golino (Giulia), Marco Grieco (Mario), Andrea Renzi (Sandro), Anita Caprioli (Adriana Cutolo), Rosaria De Cicco (Nunzia)



Once, Falling Slowly

il coraggio di cantare la propria canzone

Anna Piccioli Weatherhogg

Girato a bassissimo costo, nell'arco di due settimane, con attori non professionisti ma 'veri' musicisti, questo piccolo film anomalo trionfa al *Sundance Film Festival*, vince l'Oscar per la migliore canzone (2008) e fa innamorare molti appassionati di cinema. Distribuito in Italia dalla Sacher di Nanni Moretti, ci propone un diverso approccio tra musica e cinema, un incontro a metà strada, in cui la sceneggiatura di John Carney, che aveva suonato con i Frames, cresce insieme alle canzoni di Glenn Hansard, chitarrista e voce di quel gruppo. Un piccolo film sul fare musica, in cui la musica scorre e deborda per le strade di Dublino, nelle parole delle canzoni e nei sentimenti dei protagonisti. La canzone che l'ha reso famoso, *Falling slowly*, riecheggia le ultime parole di un racconto di Joyce (*"The Dead"*, nei *Dubliners*), quando il protagonista osserva la neve che cade dolcemente, *falling softly*, mentre l'anima gli si vela a poco a poco, *"his soul swooned slowly"*, e medita malinconicamente sull'amore.

Ci vuole coraggio per fare un film musicale (ma non un *musical*!) su una storia d'amore moderna e semplice, come dichiara di aver fatto il regista John Carney. Per fare quasi un 'album' visivo (...) in cui una canzone di tre minuti vale dieci pagine di dialogo. Ci vuole coraggio per fare un film insieme ai compagni con cui hai suonato da giovane, e inventarti una storia che un po' somiglia alla tua, un po' a

quella realmente vissuta da Glenn Hansard e dalla musicista boema Marketa Irglovà, protagonisti del film.

Once racconta la vita dura, l'avventura, il sogno dei giovani musicisti nella *"Folking" Dublin* degli inizi del nuovo millennio, quando al grande sviluppo dell'economia non corrisponde ancora la capacità di investire nel talento dei propri figli, mentre si aprono le porte all'immigrazione dai paesi dell'Est, e il divario tra i diversi ceti sociali si accresce. Ci mostra un frammento di vita, l'incontro tra due artisti che riconoscono l'uno il talento dell'altra, e che dal desiderio di fare interagire i rispettivi talenti traggono una forza straordinaria, l'energia trasformativa che permetterà loro di trovare la propria strada.

"Lui" (Glenn Hansard) è un musicista di strada, che per vivere ripara aspirapolvere. "Lei" (Marketa Irglovà) è una giovane pianista emigrata dalla Cecoslovacchia, che per mantenere madre e figlioletta vende fiori e pulisce case (e ha un aspirapolvere rotto). Poco tempo prima di girare il film, Glenn e Marketa si erano davvero incontrati, a Praga, avevano inciso un disco insieme, e nel disco c'è già la canzone *Falling Slowly*.

Il cuore della storia è Dublino, città perfetta per un incontro. Città della musica, di poeti, di sognatori, nel cui flusso di volti, di persone, di luoghi, il film ti immerge, trascinandoti nell'eco di ballate patriottiche e di segni del passato,

da *Grafton Street* al *Bewley's Café* di Becket, Wilde e Joyce, nei pub che sanno di birra e nelle notti odorose di pioggia. Ma ti trascina anche tra le lussuose vetrine del centro, tra i palazzi ristrutturati con i capitali degli investimenti europei, in mezzo a folle di turisti ondeggianti, dove un ragazzo dai capelli rossi suona la chitarra e un poveraccio più sfigato di lui tenta di rubargli il fodero con le monete. A notte fonda, in una strada deserta, il ragazzo canta a squarciagola la canzone d'amore che non ha il coraggio di suonare in pubblico, una ragazza con le doppie calze e una tracolla su una giacchetta stretta passa e ne resta incantata. Si ferma, lascia cadere una monetina nel fodero della chitarra, il ragazzo fa una smorfia scettica per quei miseri dieci centesimi, e lei, provocatoria: "Ah, allora lo fai per soldi?", chiede. "No!", si stizzisce lui.

"Dov'è lei?", chiede ancora la ragazza, che sembra timida come un topolino di campagna, ma invece ha un coraggio da leone.

"Non c'è più...", risponde il bardo dagli occhi ammiccanti. "Morta?"

"Nooo... Andata via..."

Comincia così uno scambio diretto, onesto, reale tra due spiriti affini, capaci di riconoscere, grazie alla musica, l'uno la solitudine dell'altro. L'indomani canteranno e suoneranno insieme, nel negozio di strumenti musicali dove lei ha il permesso di suonare il piano durante la chiusura per la pausa pranzo; lei ha portato l'aspirapolvere che lui le riparerà. Lui suona la chitarra, lei impara subito e lo segue al pianoforte. Lui l'accompagna a casa, lei gli presenta sua madre e la sua bambina. "Il padre? No, non vive qui".

Dalla comunanza di una lingua, quella della musica, può allora scattare un *feeling* fatto di poesia che si apre sul mondo dei sentimenti. Un *sentire* in comune, con profondità e delicatezza, senza mai confondere il sogno con la vita, ma intrecciandoli entrambi nelle loro canzoni. Lei canta, walkman nelle orecchie, camminando in vestaglia per le vie di Dublino, a notte fonda (è stata a comprare le pile per il walkman): canta le parole che a lui sono mancate. Ci vuole coraggio per dare voce all'anima, alla musica "troppo romantica" della solitudine. *Romantica* è invero la passione del giovane adulto, e il romanzo la forma della

soggettivazione. Una straordinaria energia si sprigiona dall'incontro di queste solitudini unite dalla musica: la forza trainante del desiderio, quando è nutrito dal riconoscimento da parte di un altro, che non vuol dire -come siamo sempre portati a credere- essere corrisposti.

"Donare all'altro ciò che non si ha", così Lacan, sull'amore. Una lezione che la giovanissima pianista trasmette al suo amico, quando rifiuta di andarci a letto.

Affascinata dalle canzoni di lui, lei lo sprona invece a realizzare un demo in uno studio di registrazione professionale, e insieme, coinvolgendo una band di musicisti di strada, riusciranno a realizzarlo. Forse questi ragazzi non diventeranno delle star, ma hanno dimostrato che la loro musica vive di una passione autentica. Non hanno mai smesso di desiderarsi, ma lei, la ragazza dell'est, è molto chiara: lui deve andare a Londra, cercare di farsi strada nel mondo musicale. Lei deve riprovare a far funzionare la storia con il marito. Lui, prima di partire, investe tutti i soldi che ha per comprarle un piano. Un dono d'amore, che altro?

L'ultima scena è un piano sequenza: lei suona il piano, nella stanza ci sono la figlia, la madre, il marito... Lei guarda fuori dalla finestra, verso la camera da presa che si allontana verso l'aperto. Il suo viso è luminoso.

"Once", una volta, come all'inizio di una fiaba... Siamo in Irlanda, un paese di folletti. •

Titolo originale: *Once*

Paese di produzione: Irlanda

Anno: 2006

Regia: John Carney

Sceneggiatura: John Carney

Fotografia: Tim Fleming

Musiche: Glen Hansard, Markéta Irglová

Cast: Glen Hansard, Markéta Irglová, Hugh Walsh, Gerard Hendrick, Alastair Foley, Geoff Minogue, Bill Hodnett, Danuse Ktrestova, Darren Healy, Mal Whyte, Marcella Plunkett, Niall Cleary, Wiltoldowski, Krzysztof Tlotka, Tomek Glowacki, Attila Kouvacs, Keith Byrne





Adolescenza e coraggio

Jones De Luca

Nel “Coraggio della verità” (*The Hate U Give*) si narra la vicenda di una sedicenne, interpretata dalla bravissima Amandla Stenberg, combattuta tra un’identità di stampo paterno radicata fortemente nella storia dei soprusi subiti dalla comunità nera a cui appartiene e una nuova identità “in prestito” in una scuola di bianchi “perbene”, dove la madre la spinge alla ricerca di un nuovo destino. Il padre ha voluto chiamarla Starr, con una “erre” in più, “erre” che la rafforza, poiché dovrà brillare molto in alto ed essere fiera della sua pelle nera, sottolineando così la qualità dell’investimento narcisistico sulla figlia. Fin da piccola il padre le ha impartito lezioni di sopravvivenza che attingeva dal codice delle Pantere Nere, preparandola così a difendersi e trasmettendole nello stesso tempo il valore del trauma patito.

Nel tragitto dal suo quartiere *all black* alla scuola, attraverso le facciate delle case che cambiano come il volto della sua identità, l’accompagnano le sue *sneakers*, tratto comune ai due gruppi di adolescenti con cui cresce. A scuola deve rinunciare ad una affermazione di sé, è prudente

mimetizzarsi con le sue amiche bianche “come se” visse la loro stessa vita. Le serve per imparare: non si tratta dello sviluppo di un “falso sé”, quando piuttosto di una “identificazione di prova”, la risorsa che il gruppo dei pari dà agli adolescenti nella ricerca della propria identità. La richiesta è molto alta. Nel frattempo, a casa, deve nascondere al padre di avere un ragazzo bianco.

Il tema centrale è la crisi identitaria dell’adolescenza, il momento in cui dalla domanda: “Di chi sei figlio?” si passa alla domanda: “Chi sono i tuoi amici?”, dalla filiazione legata alla famiglia, all’affiliazione legata all’appartenenza ad un gruppo, ad una scuola ad una ideologia o altro. Il filo che lega le vicende raccontate coglie il momento in cui le generazioni si guardano e si confrontano, non solo specchiandosi ma anche marcando la propria differenza e la spinta evolutiva.

Il lascito delle generazioni precedenti è ben descritto nelle varie interpretazioni delle figure degli adulti, che pur semplificate e idealizzate, portano avanti il loro compito di

descrivere il timore/desiderio che la trasmissione transgenerazionale del trauma abbia come effetto quanto scandito nella frase ripetuta più volte nel film: “L’odio che hai dato a piccoli bambini ci fotterà tutti, ciò che ci dai da mangiare come semi, cresce e ti esplose in faccia.”

È il messaggio del rapper Tupac Shakur, messaggio che, a più di due decenni dalla sua morte, è stato trasformato in *The Hate U Give*, il best seller del 2017 di Angie Thomas da cui è tratto il film.

La narrazione è avvincente, la protagonista piena di forza, le inquadrature nette. La tensione è alta, gli spettatori sono tenuti sospesi sull’orlo della catastrofe e il film coinvolge e scorre rapidamente. Il tema non è nuovo ma l’intento educativo, che propone l’attenzione sul problema del razzismo quando si annida nelle pieghe dell’amicizia tra adolescenti, è assicurato dalla bravura degli attori e dall’ottima regia di George Tillman Jr.

È però difficile sfuggire al proprio destino: Starr si trova suo malgrado ad assistere alla morte del suo amico d’infanzia, per mano di un poliziotto bianco. È una morte già scritta nel destino dei giovani del quartiere, lei dovrebbe “testimoniare”, cioè l’esporsi, perdendo così la nicchia d’identità dove avrebbe potuto sostare il tempo necessario per definire il suo Sé.

In quel momento si affacciano le aspettative di adulti che vanno verso il desiderio che Starr esca dalla propria nicchia ed esprima l’eroismo di *clan*. Questo eroismo e “il coraggio della verità” è anche quello che a quel punto anche lo spettatore si attende. Del resto, Starr come Antigone, esige il diritto alla sepoltura onorevole, esige cioè che la difesa del suo amico non sia solo legata alla condanna del colpevole ma alla denuncia dell’inevitabilità della vita ai margini che lo avrebbe aspettato. Il coraggio che infine troverà produce un immediato sollievo nel pubblico accompagnato ad un non banale lieto fine dove il suo un ragazzo sarà disposto a seguirla nei tumulti di strada. Da questo gesto, la scuola riuscirà ad assorbire l’impatto di nuovi avvenimenti e la pace potrà cominciare a circolare anche nel travagliato quartiere nero.

Spinta ad una maturità precoce perde però il diritto alla immaturità dell’adolescenza: si prende la responsabilità di interrompere la catena della trasmissione violenta a cui nel suo mondo si è destinati fin da bambini, frapponendosi tra la pistola impugnata da un bambino e l’omertà delle generazioni che l’hanno preceduta.

“L’immaturità è una parte preziosa dello scenario adolescenziale. Essa contiene le caratteristiche più eccitanti del pensiero creativo, dei sentimenti freschi e rinnovati, delle idee per una nuova vita. La società ha bisogno di essere scossa dalle aspirazioni di coloro che non sono responsabili. Se gli adulti abdicano, l’adolescente diventa adulto prematuramente attraverso un falso processo. (...)” (Winnicott, 1968.)¹

La figura del sedicenne Patrick, protagonista minore del film *Manchester by the sea*, di Kenneth Lonergan, ci aiuta a evidenziare questo aspetto della responsabilità, proponendoci un altro punto di osservazione. Interpretato da un bravissimo Lucas Hedges, questo adolescente si trova a incrociare le vicende drammatiche dello zio, fratello del padre e protagonista del film, a cui è stato affidato dal

padre consapevole del poco tempo rimastogli da vivere. Alla morte prematura del padre però, lo zio non rispetta il suo patto e abbandona Patrick a se stesso. Anche in questo film ci sono sullo sfondo tragedie umane irreparabili. L’adulto è nella morsa di un lutto impossibile gravato da implacabili sensi di colpa. Tragedie che tracciano un destino senza speranza soffocando la spinta verso il futuro. Anche qui il confronto tra generazioni è un tema centrale. Vediamo che per Patrick, come per Starr, il gruppo dei pari è il terreno di crescita della propria identità in fieri. Quello di Patrick è un gruppo poco esigente che nel momento del lutto, come un balsamo, gli permette di dilazionare i tempi del dolore e tollera la sua temporanea maniacalità. Così il ragazzo lotta per rivendicare l’assunzione di responsabilità da parte degli adulti senza doverla assumere su di sé. La necessità di un tempo per crescere senza responsabilità viene ben espressa nel dialogo con lo zio:

-Potresti guidare da solo senza che io debba accompagnarti
-No, con mio padre si era detto che fino a 17 anni non avrei guidato e io ne ho 16

La rivendicazione dell’adolescente permetterà all’adulto di non abdicare nella sua funzione non solo di fronte al nipote ma anche di fronte al mondo, dove responsabilità soverchianti lo avevano sopraffatto. Con questa premessa possiamo vederli alla fine rilanciare la posta, rinviarsi la palla nel gioco costruttivo tra le generazioni. •

¹ Winnicott D. (1968) “L’immaturità dell’adolescente” in *Dal luogo delle origini*, Milano, Cortina Editore, 1986.

Titolo originale: The Hate U Give

Paese di produzione: Stati Uniti d’America

Anno: 2018

Regia: George Tillman Jr.

Soggetto dal romanzo di Angie Thomas

Sceneggiatura: Audrey Wells

Fotografia: Mihai Malaimare Jr.

Musiche: Dustin O’Halloran

Cast: Amandla Stenberg, Regina Hall, Russell Hornsby,

Issa Rae, KJ Apa, Algee Smith, Sabrina Carpenter,

Common, Anthony Mackie, Lamar Johnson,

Dominique Fishback

Titolo Originale: Manchester by the Sea

Paese di produzione: Stati Uniti d’America

Anno: 2016

Regia: Kenneth Lonergan

Sceneggiatura: Kenneth Lonergan

Fotografia: Jody Lee Lipes

Musiche: Lesley Barber

Cast: Casey Affleck, Michelle Williams, Kyle Chandler,

Lucas Hedges, C.J. Wilson, Ben O’Brien, Gretchen Mol,

Tate Donovan, Kara Hayward, Anna Baryshnikov,

Heather Burns, Erica McDermott, Matthew Broderick,

Richard Donnelly, Virginia Loring Cooke, Missy Yager,

Stephen McKinley Henderson, Danae Nason, Robert

Sella, Tom Kemp, Josh Hamilton, Brian White



L'età dell'innocenza

il coraggio di una donna di fine Ottocento

Rosa Angela Lioi

Tratto dall'omonimo romanzo di Edith Wharton (1920), il film candidato a cinque Oscar e premio Oscar 1994 per i migliori costumi, narra la storia d'amore tra il giovane avvocato Newland Archer e la contessa Ellen Olenska, cugina della sua fidanzata May Welland. La contessa è appena tornata in America dall'Europa per sottrarsi ad un matrimonio infelice e trovare rifugio in un luogo familiare.

Martin Scorsese, regista di *Mean Streets* e di *Quei bravi ragazzi*, non porta stavolta sullo schermo il mondo buio e violento dei clan malavitosi, ma quello dorato della borghesia aristocratica newyorkese di fine Ottocento, perbenista, moralista e severa, come gli antenati che dominano nei loro ritratti le sontuose ma opprimenti dimore. Una società i cui atavici pregiudizi costringono gli individui in ruoli stereotipati reprimendone le spinte più vitali.

Le immagini della sequenza dei titoli di testa, opera geniale e ingegnosa di Elaine e Saul Bass, di fiori che appena sbocciati sono avviluppati da raffinati merletti fino a dissolversi, rappresentano simbolicamente come le persone vengano imbrigliate e soffocate dai rigidi codici di comportamenti che regolano la loro vita sociale. Il regista, con grande maestria, ci mostra come ogni evento mondano segua rituali for-

mali attraverso i quali ciascuno interpreta la parte a lui assegnata, sottoposto alla verifica della lente deformante del giudizio altrui.

È una New York puritana e ipocrita, diffidente e rifiutante verso chi ha una visione del mondo "non convenzionale", che resiste al cambiamento a garanzia di conservazione del proprio status sociale. In questo mondo con un "equilibrio così precario che" basta un soffio per "infrangerne l'armonia", la contessa Ellen Olenska diventa l'outsider pericolosa per la sua diversità e in quanto tale, oggetto di espulsione. Ellen tenta con coraggio di dare spazio alla propria autenticità, varcando il confine prestabilito che la vuole oggetto del desiderio altrui, ma comprende dolorosamente che non ci sono ancora un tempo ed un luogo dove regni il rispetto verso una donna che vive fuori dagli schemi comuni. È ciò che dice con disincanto a Newland, durante uno scambio intenso e commovente che si svolge nella carrozza, quando lui esprime il proprio disperato desiderio di vivere con lei in un mondo in cui "non esiste la parola amante". È sincero ma troppo ancorato ad un mondo ipocrita che disprezza chi non si uniforma alle sue regole, e pur condannando i pregiudizi dei suoi simili, non ha il coraggio di prenderne pienamente

le distanze. Infatti, quando Ellen gli chiede di dire cosa pensi del suo divorzio, cioè di una donna libera da legami mortificanti, lui esprime un pensiero anonimo dando il *“parere di avvocato”*, e la dissuade dal divorziare per evitare i danni di uno scandalo.

Egli non è consapevole del proprio dissidio interiore, tra l'assecondare la propria passione per una donna che ammira ma che gli incute paura, e il bisogno di un matrimonio mortifero ma rassicurante, tra il fare una scelta audace corrispondendo all'immagine di sé rispecchiata dall'atteggiamento anticonformista di Ellen, e aderire a quella voluta da altri. E così delega a decidere del suo futuro coloro che rappresentano i due aspetti di sé in conflitto: Ellen, la donna colta, fiera, orgogliosa, vera, non domata da un'educazione benpensante, che nonostante il bisogno di approvazione, difende la propria dignità di donna e rinuncia ad Archer e May Welland, perfetto ritratto di moglie pura e candida come il prezioso abito bianco che indossa, che sotto una ingannevole ingenuità e inconsistenza, nasconde acume e scaltrezza nell'usare l'arma giusta per allontanare la sua rivale, brava nel centrare il bersaglio, come nella gara con l'arco.

Archer è raramente cosciente dei propri sentimenti, come quando dice di non poter più vivere una vita falsa dopo che Ellen gli ha *“fatto intravedere lampi di vita vera”*, ma a dar voce alle sue emozioni con le parole della Wharton ed il distacco di uno spettatore, è quasi sempre una voce fuori campo: *“vi erano momenti in cui si sentiva come sepolto vivo sotto il suo futuro”*, come *“prigioniero al centro di un fortilizio nemico”* e *“la chiave che avrebbe dovuto liberarlo gli era stata restituita”*.

Archiviate così le passioni, sacrificati i desideri più autentici a leggi omologanti e crudeli, la vita di Newland non valica i limiti imposti dalla propria realtà sociale, incagliata com'è nel *“convenzionale”*, che si frappone tra il suo desiderio e la sua realizzazione. L'amore resta così un sogno irrealizzabile ed Ellen diventa la *“visione completa di tutto ciò che aveva perduto”*.

La tragedia, che si consuma nel silenzio, è nello struggente senso di perdita impresso sul volto di Newland, divenuto

pian piano meno vacuo e finto, quando sta per rassegnarsi ad una vita senza amore, è nell'amarezza di Ellen, che dopo aver cercato sostegno e legittimazione dei propri diritti di donna nella famiglia e nel Nuovo Mondo, scopre che questo è regolato dalle stesse leggi del Vecchio Mondo, che l'uno è la copia dell'altro e che New York le offre una vita ancor più limitata di quella che conduceva in Europa, dove artisti e letterati non le negavano la loro amicizia.

Il dramma di entrambi sta nel dover scegliere tra l'uniformarsi all'ordine sociale e familiare costituito, conservando il prestigio e l'appartenenza al proprio clan e il rassegnarsi a vivere le proprie aspirazioni in solitudine. È la fine dell'età dell'innocenza: di una società che immaginava di poter costruire un mondo garante della felicità di ognuno, e della stagione della vita dei protagonisti allorché potevano coltivare l'illusione che l'amore fosse così potente ed eroico, da renderli capaci di sottrarsi alle rigide norme di una società conservatrice.

Questo film esplora l'aspetto umano più sottilmente crudele: la violenza primaria che impedisce alle persone di realizzare se stesse. Forse questo intendeva Scorsese definendolo il *“più violento”* dei suoi film. La scena finale conclude in modo coerente la storia: Newland è a Parigi con il figlio Ted sotto la casa di Ellen. Ma benché questa volta sia libero da impedimenti concreti, perché vedovo e ancora abbastanza giovane, rinuncia a rivederla e si allontana appoggiato al bastone, piegato dal peso delle proprie rinunce. •

Titolo originale: The Age of innocence

Paese di produzione: Stati Uniti

Anno: 1993

Regia: Martin Scorsese

Sceneggiatura: Jay Cocks, Martin Scorsese

Fotografia: Michael Ballhaus

Cast: Daniel Day-Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Ryder, Geraldine Chaplin, Michael Gough, Richard E. Grant, Mary Beth Hurt, Robert Sean Leonard, Norman Lloyd, Miriam Margolyes, Alec McCowen, Siân Phillips, Jonathan Pryce, Alexis Smith, Stuart Wilson





Il coraggio di tornare dialogo con Cristina Comencini

Barbara Massimilla

Nel film *Tornare* il tuo sguardo è molto psicoanalitico, sembra dialogare in ogni fotogramma con la storia della protagonista, fai vivere in diretta allo spettatore come cresce in lei il desiderio di ricostruire il proprio passato e sviluppare un'autobiografia più consapevole.

Nel rispecchiarsi tra loro, l'infanzia, l'adolescenza e l'età adulta, si trovano a parlare in un'atmosfera oniroide. Dal confronto tra le diverse età, infine si approda al riconoscimento di fatti traumatici e si rintracciano le origini della propria sofferenza. Il 'noi' riferito alle tre età della protagonista, che sul piano drammaturgico si esprimono tramite una sorta di dissociazione, si ricompone infine in

un'unica struttura identitaria, in un'interezza salvifica che racchiude in sé la continuità storica della propria esistenza. Sembra una mito-biografia delle origini, dove l'immagine della *matrioska* ha un sapore archetipico, allude al materno ma anche a un processo narrativo che viene ritrovato all'interno di sé. In psicoanalisi si usa spesso la metafora della cipolla, levando man mano strati si arriva al cuore. Questo contenuto segreto che sta nel cuore si manifesta sulla scia di un ricongiungimento di sequenze temporali che prima erano slegate tra loro. La ferita depressiva della protagonista che riguarda il femminile si trasforma, ritorna un desiderio per la vita.

In tutti i miei film ho lavorato seguendo un'ottica introspettiva. Sono come dei viaggi suscitati da eventi esterni, ma alludono a un viaggio parallelo interiore. Nel caso di *Tornare* è tutto più esplicito, si tratta di un vero viaggio nell'inconscio di Alice, una donna di quarant'anni che vive in America e torna a Napoli per il funerale del padre. La parte esterna è ciò che le accade: la morte del padre, la casa, l'incontro con l'uomo – accadimenti del reale – ma accanto a questa si attiva un'altra parte, ugualmente vera, più importante di quella reale, che le appare assumendo la forma di un passato/presente. È un film sulla psicoanalisi ma anche sul tempo, sulla coesistenza di tanti momenti, che non rientrano nell'ordine dei ricordi, dei flash back, ma proprio come “presenze” vivide con le quali si può interagire. Credo sia un desiderio di molti, poter dialogare con differenti età delle nostre vite e ricostruirsi attraverso un confronto con tale molteplicità. Sul piano psicoanalitico la mia ricerca nel mio film corrisponde a un viaggio, che conosco e di cui ho fatto esperienza, ma tocca anche la questione del tempo, che nella fisica può essere riferito a un microcosmo conosciuto, però riguardo all'estendersi dello spazio il tempo non esiste come lo conosciamo noi.

In psicoanalisi avviene una ri-significazione della propria storia/esperienza di vita, attraverso l'incontro con l'altro si attiva un'opera di “ristrutturazione” della memoria. Nel tuo film valorizzi la complessità dell'esperienza temporale, la possibilità anche nel caos di poterla sperimentare e risvegliare in modo conscio. Sappiamo che l'unità è illusoria, per Jung la psiche nella sua

ampiezza è composta dai processi psichici sia consci, che inconsci, per Bromberg la dissociabilità della psiche fa parte sia del suo funzionamento normale che patologico. Siamo fatti da tante parti e nella ri-narrazione della propria storia si raggiunge solo temporaneamente una sensazione di completezza e sincronicità. È da quel vissuto di unità e interezza, anche se transitorio, che passa la possibilità di guarigione in analisi.

La mia protagonista fa delle sintesi, le sue parti ignote si ricompongono e si reintegrano, in ogni caso restano parti di sé legate alla sua infanzia e adolescenza. Nel film, sopravvivono l'una accanto all'altra come fasi diverse della vita, ma sono state infilate insieme in un racconto, quello della propria esistenza. Riaffiora ciò che è accaduto in passato, si vede come in tre hanno reagito e reagiscono di fronte al riattualizzarsi di fatti significativi. Si mescolano le loro fantasie e immaginazioni. La piccolina ad esempio prova ansia, non ha conosciuto quello che le doveva capitare, però ne diventa partecipe, come se passato e presente si capovolgessero. Quello che sembra impossibile invece accade: che il passato partecipi del presente e lo conosca...

L'intuizione filmica della copresenza di queste parti ha un impatto molto forte sullo spettatore che si sente trasportato in un'atmosfera surreale. A proposito di memoria e rimozione c'è ancora un aggancio con la psicoanalisi. Io ci ho visto l'amatissimo film *Marnie* di Hitchcock, il fatto che la memoria possa essere quel pozzo dove ci si immerge coraggiosamente per riesumare il trauma rimosso.





Nel film emerge gradualmente quello che è accaduto nella realtà e che è stato rimosso. Ci sono momenti della vita che appaiono sempre oscurati, rievocandoli sembra di trovarsi in una stanza buia. Questo film è figlio del mio precedente: *La bestia nel cuore*, nel quale si assiste al riaffiorare di un evento traumatico e a tutta la questione della cura del trauma. Lì emerge l'idea dell'importanza del racconto, la salvezza avviene attraverso la conoscenza in maniera sensibile di quanto è accaduto, non perché ti è stato detto ma perché lo riattraversi. La parte di realtà in *La bestia nel cuore* è intrisa di commedia, meno immersa nell'inconscio, mentre in *Tornare* mi sono avvicinata al thriller, *Marnie* è un'ottima citazione, la mia protagonista vive interiormente un rebus, percorre un viaggio attraverso segni e tracce che non capisce. Li decifrerà gradualmente, mediante incontri del presente, che ricalcheranno relazioni passate. Un assemblaggio di frammenti di vita che alimentano un viaggio interno alla protagonista. Spero che al cinema sia percepito anche come un thriller, che susciti emozioni mentre gradualmente fatti rimossi si rivelano.

La casa del film mi ha riportato alla mente un volume collettaneo che curai per la *Rivista di Psicologia Analitica* su *L'anima dei luoghi*. Credo che con quella specifica casa hai scelto uno dei simboli di Napoli, la si vede a Posillipo passando per la strada, appare a picco sul mare in tutta la sua bellezza.

Sì, una casa che scende nell'acqua e poi nel film ci si addentra fino alle grotte sottostanti. Quando feci il sopralluogo, mi resi conto che la casa era un'altra protagonista. Una casa incredibile, ho tolto tutto, l'ho svuotata man mano degli oggetti.

Per Freud la casa nel linguaggio onirico rappresenta la proiezione del corpo umano, è uno dei simboli dell'identità, è come se la tua protagonista fosse tornata nei luoghi della sua nascita per ristrutturare attraverso la memoria, la sua identità.

Non so se si nota, ma veramente pian piano i mobili scompaiono, come se in lei quest'opera di ristrutturazione avvenisse prima svuotando, poi la abbandona quando l'ha completamente rivisitata, quando riesce a percepirla come uno spazio nuovo all'interno di sé.

Nella seconda parte del film ho sentito in questa sua ricerca del tempo perduto un filo di melanconia, una sfumatura depressiva che nasce da una maggior consapevolezza, non c'è più cecità della memoria. Nell'ultima sequenza le tre figure si ricongiungono, danno vita a una nuova storia in seguito al contatto tra coscienza e fatti segreti sepolti nell'inconscio, il processo d'individuazione sembra essersi compiuto.

Come dici tu la sua melanconia nasce da una presa d'atto: quando vede la se stessa adolescente imprigionata dietro



al vetro e la sé bambina sola nel giardino con il cane. Sono entrambe ferme, immobili. Quando la lei adulta arriva, le fa “muovere”, inizia un racconto, dunque rivivono. Alla fine possono andarsene via insieme dalla casa. La casa ha rappresentato per loro anche una prigione. La melanconia si scioglie nel momento in cui sono insieme tutte e tre, se la cavano insieme ed escono dalla casa delle origini. Alice ha una vita in America, un figlio, la se stessa bambina e adolescente lasciano Napoli con lei, non sono più imprigionate in quella gabbia melanconica e angosciosa.

In questo film avviene la presa di coscienza del proprio femminile in relazione a un maschile rigido e/o abusante. Mi ha incuriosito l'amico di infanzia da sempre innamorato di lei, che di nascosto assiste allo stupro e non interviene. Si potrebbe ipotizzare che la sua passività riveli anche la sua violenza nei confronti di Alice? Infatti, la sua violenza esploderà quando la incontrerà da adulto...

Alice è una ragazza libera, piena di vita ed è abusata da un conoscente. Prova in seguito sensi di colpa come se la sua allegria avesse indotto l'aggressione.

L'amore può essere pure una violenza, come nel caso dell'amico d'infanzia che colpevolizza Alice per la sua vitalità, come se lei avesse attirato su se stessa lo stupratore. E da adulto è pronto anche lui a violentarla.

La violenza sulla donna può avere due forme, la prima è la più triviale, l'altra si esprime subdolamente sul piano del possesso assoluto e del controllo, teme la sessualità femminile.

A proposito di libertà e vitalità ho trovato straordinaria l'attrice che interpreta Alice adolescente. La libertà è un diritto del femminile che va protetto, dobbiamo difenderlo.

Sì, è molto bella e allegra, ha una sensualità che a tutte le donne piacerebbe vivere liberamente, senza pericoli, soprattutto negli anni in cui è ambientata la storia. Anche oggi guardando a quanto accade alle donne, non siamo libere di vivere la sessualità. La parola ninfomane è stata inventata per colpevolizzare l'esuberanza sessuale del femminile. Si comprende nel film come entrambi i genitori di Alice fossero complici nell'inibire le parti più istintuali della figlia.

Mi è piaciuto che Alice, l'attrice Giovanna Mezzogiorno, riguardando la se stessa adolescente con curiosità e tenerezza, riscopre di nuovo parti vitali di sé.

Quando la vede ballare e sorridere sembra domandarsi dove possa aver lasciato quella sua adolescente così espansiva e generosa.

Un'ultima curiosità, una delle scene finali, Alice adulta sta da una parte, da osservatrice vede arrivare la macchina del padre con la se stessa adolescente che gli corre incontro abbracciandolo con affetto.

Il padre è molto rigido, è un militare, ma finalmente abbraccia la figlia di cui aveva paura. Penso che sia il sogno di ogni donna essere abbracciata da adolescente dal proprio padre, nel momento in cui il corpo sta maturando e diventa quello di una donna. Un abbraccio intimo, rispettoso e affettuoso, una storia nuova può prendere forma da tutto questo. •



Peaky Blinders

l'amore guerrigliero di "Pòl"

Adelia Lucattini

Serie Tv della BBC2 iniziata nel 2003 e ancora in corso, ambientata a Birmingham negli anni Venti, narra dell'epopea dei *gangster* irlandesi *Peaky Blinders*. Si è molto discusso sul significato del nome della *gang*, due sono le ipotesi più accreditate: dalla pratica di cucire delle lamette da barba nella visiera (*peak* in inglese) dei cappelli che all'occorrenza potevano essere utilizzati come armi. Tuttavia, sebbene la Gillette avesse introdotto i rasoi di sicurezza intercambiabili nel 1903, erano oggetti di lusso all'epoca che difficilmente sarebbero stati usati come armi. L'altra ipotesi, sostenuta dallo storico Carl Chinn, è che *peaky* fosse il soprannome del modello di cappello che indossavano. Secondo una traduzione più letterale, invece, *peaky* significa "appuntito", *blinder* "paraocchi, visiera", quindi "la banda con i cappelli dalle visiere appuntite". Inoltre, *blinder* è un termine del dialetto di Birmingham che indica un aspetto *tanto elegante da accecare* (*blind* in inglese): la *gang* aveva infatti un abbigliamento elegante caratterizzato da dei cappelli con visiera, fazzoletto al collo e pantaloni a zampa di elefante.

La serie emoziona con l'azione ma ci fornisce anche personaggi complessi, tormentati, audaci, appassionati, intelligenti, alla ricerca di un nuovo senso per le loro vite segnate dalla Prima Guerra Mondiale, combattuta in trincea dagli uomini e sofferta a casa, tra fame e paura, dalle donne. Sono personaggi i cui lati oscuri, celati, traumatici sono parte del loro fascino poiché complessi, multidimensionali ma coerenti. Le

donne sono intelligenti, esuberanti, anticonformiste, coraggiose ed equilibrano emotivamente gli uomini della banda tormentati, depressi, disperati.

I personaggi sono tutti alla ricerca di un loro posto nel mondo, di un'identità ferma, un centro di gravità interno che permetta loro di migliorare se stessi e acquisire un posto nella società "che conta" senza mai dimenticare le proprie umili origini di minoranza perseguitata. Appartengono infatti, ai *Pavee* o *Lucht siùil* (gente che cammina), in inglese anche denominati *Irish Travellers* (viaggiatori irlandesi), *tinkers* (stagnai), *walking people* (gente che cammina). I *Pavee* si differenziano dai *Romanichal* di origine Rom (*Gipsy*) comunità nomadi della Gran Bretagna, poiché irlandesi (*Irish Traveller*) divenuti nomadi a seguito delle guerre di religione, perseguitati in quanto cattolici ed emarginati anche legalmente come *People of Color* pur non essendo persone di colore. I *Peaky Blinders* parlano lo *Shelta* (sottotitolato in inglese) lingua creola derivata dall'unione dall'inglese e dal gaelico irlandese (*Gammen* o *Cant*). Nella serie utilizzato come *cryptolect* per escludere gli estranei (Inglese) dal comprendere le conversazioni. Per *cryptolect*, termine derivato da *crypto-* (dal greco "nascosto", "segreto") + *-lect* (variante di *language* - "lingua"), s'intende una forma linguistica segreta utilizzata da una sottocultura; originariamente sviluppatosi come gergo in rime in *Cockney* parlata dialettale dei quartieri popolari londinesi, successivamente è stato esteso a tutte le lingue di gruppi etnici minoritari o emarginati, come accadu-

to per il francese *verlan* (la parola stessa è in codice, *verlan* = *à l'envers* ossia “al contrario”).

Ambientato nel mondo della classe operaia del dopoguerra, l'autore Steven Knight ha inteso rendere giustizia a quelle donne che avevano un ruolo vitale e di potere in quelle comunità quando gli uomini erano in trincea. Le donne subentrate nel lavoro, hanno aspettato il loro ritorno guadagnandosi un posto di rilievo nell'organizzazione e il diritto a partecipare alle riunioni di famiglia, poiché ormai le attività tradizionalmente svolte dagli uomini era ormai divenute “affari delle donne”.

La guerra ha cambiato per sempre le vite di tutti, gli uomini sono tornati traumatizzati, le donne hanno avuto i loro lutti, la miseria ha fatto perdere diritti, diviso famiglie, emarginato ancora di più le minoranze, impoverito economicamente ed emotivamente.

Tra i personaggi femminili spicca Zia Polly (Helen McCrory), donna intelligente che detiene una posizione di potere nell'impresa Shelby. È la tesoriere dei Peaky Blinders e quando la società Shelby diverrà legale, ne diverrà anche il contabile. A sedici anni, lasciata dal suo compagno fu costretta a procurarsi un aborto da sola, trauma mai elaborato e poi a sposarsi con uno “zingaro del fiume” alcolizzato e violento. Rimasta presto vedova i suoi due figli le furono strappati dalle autorità e dati in adozione.

Tutti i nipoti nonostante il loro sessismo, la amano e rispettano. I due fratelli maggiori di Thomas, Arthur e John, quando si rivolgono a lei, le parlano come ad un uomo, infatti la chiamano “Pòl”, pronunciato come “Paul” o “Zia Pòl” nel cui nome è racchiuso il femminile e il maschile, rispettabili e degni di attenzione poiché uniti nella sua persona. Questa eccezione, sottolinea che gli uomini Shelby vedano il potere e la forza come qualità maschili, nonostante che Polly ricordi costantemente loro che è una donna e che tutti dovrebbero rispettare non solo lei ma anche le altre donne della famiglia. Sebbene John rispetti la “Zia Pòl” più del fratello Arthur e sia più gentile con le donne che non Thomas, comunque anche lui non considera mai le donne

come sue pari. Quando Thomas incoraggia la moglie *Romanichal* di John, Esmé Lee (Aimee-Ffion Edwards) a parlare in una riunione di famiglia, John protesta affermando che come “capo-famiglia, parlerà per lei”. Polly Gray sperimenta anche il sessismo di John che la incolpa dello stupro subito da parte del Maggiore Campbell, prezzo pagato dalla madre per il rilascio del figlio arrestato e torturato in carcere. John non sente il legame della madre poiché precocemente strappato da lei, questa diversità sarà l'ennesima ferita inferta dal “potere” alla famiglia Shelby-Grey, insieme alle sistematiche oppressioni su base razziale. La storia e le interazioni di Polly con altri personaggi sebbene a volte problematica, sono quelle di una donna potente e complessa che sostiene e incoraggia tutti al rispetto per tutti.

Se i personaggi maschili ironizzano sulla sua assertività e sulla sua lotta per la parità dei sessi, la narrazione invece è totalmente in suo appoggio. Benché Polly non sia il personaggio principale e spesso nella serie è apostrofata con insulti razzisti, il suo ruolo in *Peaky Blinders* è di fatto centrale, Pòl porta una ventata di speranza sulle qualità inesprese delle donne e sulla loro possibilità di riscatto. Con il susseguirsi delle stagioni, il personaggio di Polly Gray si è arricchito psicologicamente, ha mostrato il dolore per le perdite ma anche la capacità di gioire e di amare ancora. Polly ritrovata la propria identità mostra il piacere per i balli e i canti delle sue origini *Pavee*, della sua infanzia, prima che tutto accadesse, prima che la Grande Guerra spezzasse la sua vita e quella di tutti. Gli Shelby-Gray-Lee sono simbolo di un'intera generazione che uscita dalle trincee si è trovata a combattere in patria contro la fame, la povertà, la discriminazione e l'oppressione, costretta a convivere con traumi e ferite psichiche che solo col tempo si sono andate attenuando grazie alla riscoperta dell'amore, alla razionalità di Thommy e alla compassione di Polly che nel loro ruolo di “genitori” del *clan*, divengono i genitori di un'intera generazione orfana dei vecchi tradizionali valori e della generazione a cui hanno dato la vita sacrificando coraggiosamente la propria, per offrire a tutti la fondata speranza e la possibilità tangibile di un'esistenza migliore. •





Corrado Bonicatti

attraversando i “portali dell’inesplicabile”

Sabina Traversa

L’ultima mostra dedicata al grande pittore *Corrado Bonicatti*, intitolata *Visioni*, è stata inaugurata l’8 marzo. Era un giorno insolito, alle prese con le prime restrizioni per il coronavirus; nonostante fosse domenica, le strade del centro di Roma erano semivuote, l’effetto alquanto surreale delle vie di sempre che quell’assenza rendeva diverse. Il bellissimo cinquecentesco palazzetto Cenci, nell’omonima piazza, ospitava la mostra a cura di Maria Teresa Benedetti e Raffaella Bozzini. L’ingresso, contingentato per rispettare le disposizioni ministeriali, richiedeva un’entrata solitaria nelle opulente stanze che ospitavano i quadri del maestro. Tutto questo era insolito, ma rendeva l’impatto con le opere quanto mai suggestivo perché si veniva a creare una sorta di *metafisica della visione* come si entrasse in un quadro di De Chirico, passando da una stanza all’altra accompagnati solo dalla propria ombra. Alcune delle stesse opere esposte mantenevano un rapporto stretto con la metafisica: edifici dalle architetture lineari, collocati in uno spazio temporale sospeso sia per l’assenza di figure umane, sia per un’aura di immobilità, tutto in tal modo risulta al di fuori della realtà, ma al contempo descrittivo di quell’ineffabile aspetto della realtà stessa, dando forma a l’“inesplicabile” di cui parla De Chirico (1). Nei quadri di Bonicatti, però, l’assenza surreale di quei personaggi umani e/o manichini fantasmatici, e invece il gioco di ombre e intense sfumature di luce mi facevano pensare ad un’attesa, piuttosto che a qualcosa di perturbante che si potesse manifestare (vedi *L’invito*, 2009, *Chiostro*, 2011, *Convergenze diurne*,

2010-2012); il buio, necessario per dare forma alla luce, non fa paura nei suoi dipinti, non prelude a un inquietante inatteso, al contrario sembra diventare lo spazio riflessivo per prepararsi ad un conoscibile avvento luminoso o a un attraversamento risolutivo (Vedi: *L’attesa 3*, 2005-2006; *L’attesa blu*, 2007-2012; *Oblivion*, 2000-2012).

Da tutti i quadri esposti si coglie la ricchezza ed espansione della ricerca dell’autore, tra aspetti più formali verso forme sempre più astratte fino alla purezza del colore che diventa protagonista esclusivo, padrone di ogni angolo della tela, come rappresentazione di emozioni che non hanno più bisogno di un pretesto figurativo per essere rappresentate, come se veramente egli stesso si facesse colore fluido e luce in espansione “*Io sono quello che guardo (vedo) Io sono anche quello che vedo*” Bonicatti, 2003

(Vedi: *Nel Profondo*, 2011-2016; *Arco di luce*, 2012; *Profondo rosso in blu*, 2012-2013; *Passaggio di luce, Studio per il profondo 3*, 2013-2014; *Leukòs*, 2014; *Nel profondo 2*, 2014).

Il catalogo della mostra, *Visioni*, ci permette di entrare in modo profondo tra gli affetti, le tematiche artistiche e lo stile del maestro grazie ad una carrellata di foto delle opere, dal 2000 al 2016, esposte alla mostra, e grazie ad alcuni scritti che vanno dal racconto affettivo e intimo dei familiari più cari, le foto di stralci di pagine scritte di suo pugno, ad alcune analisi autorevoli e competenti sulla sua ricerca pittorica (Maria Teresa Benedetti, Raffaella Bozzini, Massimo

Marina corta (Lipari), 2010 olio su tela, cm 35x50





Oblivion, 2000-2012 olio su tela, cm 100x117

Modica). Nel catalogo è possibile conoscere anche alcuni dati bibliografici di Bonicatti che segnano i passaggi più importanti: i riconoscimenti e i premi ricevuti a livello internazionale, le esposizioni insieme alle opere dei più grandi maestri del Novecento, gli importanti spazi espositivi che lo hanno ospitato. Ci raccontano, anche in modo sintetico ma esaustivo il suo percorso artistico; una passione che lo ha colto fin da giovanissimo sia in ambito pittorico, sia musicale, anche come compositore, elemento quest'ultimo che si può cogliere nelle sue opere dove l'armonia di luci e di colori attiva nell'osservatore vibrazioni armoniche profonde.

Corrado Bonicatti nasce a Roma nel 1940 iniziando da giovanissimo con il disegno e l'acquarello, nel 1960 affianca alla pittura la ricerca musicale, e probabilmente questa ulteriore sensibilità lo solleciterà dagli anni Settanta ad inoltrarsi in "temi figurativi ispirati alla nostalgia, alla lontananza, al mistero" (Catalogo *Visioni*, De Luca Editori D'Arte, pag.75.) fino a giungere nell'ultimo periodo a raffigurare in modo profondo "Aspetti arcani e rivelatori della luce, evidenziati da immagini essenziali e impalpabili di strutture architettoniche sospese tra aria e acqua, in un'atmosfera densa di memorie di sensazioni profonde.". (Ibidem, pag.75)

Nel 2016 compirà la bellissima opera, *Tutti i bambini del mondo*, purtroppo l'ultima perché ammalatosi gravemente non poté più dipingere.

Bonicatti in questo ultimo periodo affiderà una sua volontà artistica a Laura Branchetti, con la quale dal 1986 ha condi-

viso la sua vita. Branchetti scrive: "Nei suoi quadri Bonicatti ci ha consegnato dialoghi e semi di luce. È stato il suo contributo d'artista per fronteggiare tutto il buio che vedeva avanzare... [...] Nelle sue ultime volontà, l'artista ha espresso il desiderio che alcune sue opere fossero donate a Istituzioni pubbliche per poter continuare a dialogare con il pubblico". (Ibid. pag. 24). Nel 2017 Bonicatti "lascia la sua vita terrena con serena consapevolezza" (Ibid. pag.76)

Guardare dal vivo le opere dell'ultimo periodo ha significato per me fare un'immersione nei colori assoluti, essere abbagliata da luci che emanano da una fonte sconosciuta, ma anche essere colpita dall'architettura di alcune entrate che ho definito nel titolo come "portali di luce". Il portale nei luoghi sacri rappresenta un elemento di grande valore simbolico, infatti di fronte alle sue caratteristiche monumentali il passaggio diviene inequivocabilmente entrata nel luogo sacro (Vedi: *Porta dell'anima*, 2009-2011; *Profondo blu*, 2012, *Oltre*, 2013; *Le tre porte studio per il profondo*, 2015-2016; *Studio per il profondo 3*, 2013; *Studio per il profondo grigio*, 2013; *Nel profondo 2*, 2014). Scrive il teologo Romano Guardini che il portale "...sta tra l'esterno e l'interno; tra ciò che appartiene al mondo e ciò che è consacrato a Dio. E quando uno lo varca, il portale gli dice: lascia fuori quello che non appartiene all'interno, pensieri, desideri, preoccupazioni, curiosità, leggerezze. Tutto ciò che non è consacrato, lascialo fuori. Fatti puro, tu entri nel santuario".



Arco di luce, 2013 olio su tavola, cm 35x30

(Guardini R., *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia, 1997, p.148).

Questa dimensione di luce, scrive Raffaella Bozzini, “[...] fa da protagonista, con le infinite sfumature dei suoi colori, essa emerge sempre al centro, o meglio dal centro. A volte riflessa da una superficie, altre dalla facciata di una chiesa o spunta da un’oscurità profonda. Guizza sotto gli archi, è onnipresente in alcuni panorami liquidi. Dà il ritmo agli spazi, apparendo come le pause del pentagramma, scandisce il tempo dell’osservazione, cattura lo sguardo e dà vita alle stanze vuote, definisce i paesaggi apparentemente deserti.” (*Visioni*, pag.13.). Aggiungerei che sembra preparare, come ho scritto più sopra, ad un “conoscibile avvento luminoso o ad un attraversamento risolutivo”, e sembra il *fil rouge* di tutta la sua ricerca che nell’ultimo periodo si spinge fino a un vero e proprio compimento. Scrive a tale proposito Maria

Teresa Benedetti “Nel percorso di un lavoro solitario e concentrato attorno a una meta, talora toccata e mai definitivamente raggiunta, assistiamo a una graduale intensa liberazione verso un altrove sempre più difficilmente attingibile. Una dinamica che attrae e sconcerta, visto l’ardimento di una scelta estrema, sorretta da una forte tensione per il mistero.”

Questa tensione verso la luce e il mistero, mi fa pensare alla capacità della pittura di mettere non solo in contatto l’artista con parti di sé sconosciute e indicibili, ma anche di sconfinare in territori extra-spazio-temporali. Grazie al linguaggio universale archetipico della pittura, gli elementi personali trascendono la dimensione individuale dell’artista e raggiungono la collettività permettendo una forma di conoscenza molto intensa e profonda. (2)

C’è una serie di dipinti, concentrati più o meno nello stesso



Convergenze diurne, 2010-2012 olio su tela cm 60x60

periodo che va dal 2009 al 2012, dove protagonisti sono paesaggi marini o comunque acquatici; le immagini molto archetipiche, rarefatte dai colori chiarissimi, evanescenti che danno il senso di lontananza e di dissolvenza. Atmosfere sospese, surreali, evocative, che lasciano intravedere terre emergenti, edifici che anch'essi sembrano emergere dall'acqua e che rispecchiandosi creano il loro doppio nel riflesso: morte e rinascita? Paesaggi incantati, solitari dal colore bianco-azzurro che rendono un senso di irraggiungibilità e spaesamento; sono così apparentemente distanti dalla serie del profondo rosso, così contrastanti da quel vigore di immagini infuocate, che sembra un paradosso. In realtà potrebbero esserne il preludio: dopo la calma l'irruzione della tempesta. Tempo d'attesa tra un prima più formale e un dopo di pura sostanza del colore, *"L'acqua è davvero l'elemento transeunte, la metamorfosi ontologica essenziale tra il fuoco e la terra. [...] la morte quotidiana non è la morte esuberante del fuoco, che trafigge il cielo con le sue frecce; la morte quotidiana è la morte dell'acqua. L'acqua scorre sempre, sempre*

accade, sempre trova fine nella sua morte orizzontale." (Gaston Bachelard, *Psicoanalisi delle acque*, Milano, Red edizioni, pag.13)

(Vedi: *Ulisse è partito*, 1910; *Castello bianco 2*, 2010; *Il silenzio dell'acqua*, 2011; *Marina corta (Lipari)*, 2010; *Le isole di Marina*, 2011; *Etereo*, 2013).

L'ultimo quadro del maestro è un omaggio commovente, *Tutti i bambini del mondo*, 2016. Fa pensare ad una "città utopica", fatta di forme geometriche dai tenui colori pastello che ricordano le costruzioni della prima infanzia, delicata e dedicata al riconoscimento di un bisogno di leggerezza e purezza infantile, estraniata dalla conflittualità del resto del mondo, sospesa come una nuvola su uno sfondo grigio quasi omogeneo che fa sia da cielo sia da superficie rispecchiante su cui la città si riflette e sembra poggiarsi. Forse anche questa forma è una visione di quell'oltre di luce e di pace, ma al contempo, nel dedicarla ai bambini, sembra una sorta di lascito di speranza per un futuro migliore. •



L'attesa, 2013 olio su tela, cm 40x70

(1) L'idea di adottare il termine "metafisica" per descrivere uno stile pittorico fu proprio di Giorgio De Chirico. Nel 1912 la descrisse per la prima volta in un suo manoscritto parlando di ciò che aveva ispirato la realizzazione del suo dipinto *L'enigma di un pomeriggio d'autunno* del 1910. Questa descrizione mi è sembrata quanto mai esplicativa per decifrare quello stato di sospensione della realtà e apertura al mistero "..., dirò ora come ho avuto la rivelazione di un quadro che ho esposto quest'anno al Salon d'Automne e che ha per titolo: *L'enigma di un pomeriggio d'autunno*. Durante un chiaro pomeriggio d'autunno ero seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce a Firenze. Non era certo la prima volta che vedevo questa piazza. Ero appena uscito da una lunga e dolorosa malattia intestinale e mi trovavo in uno stato di sensibilità quasi morbosa. La natura intera, fino al marmo degli edifici e delle fontane, mi sembrava convalescente. In mezzo alla piazza si leva una statua che rappresenta Dante avvolto in un lungo mantello, che stringe la sua opera contro il suo corpo e inclina verso terra la testa pensosa coronata d'alloro. La statua è in marmo bianco, ma il tempo gli ha dato una tinta grigia, molto piacevole a vedersi. Il sole autunnale, tiepido e senza amore illuminava la statua e la facciata del tempio. Ebbi allora la strana impressione di vedere tutte quelle cose per la prima volta. E la composizione del quadro apparve al mio spirito; ed ogni volta che guardo questo quadro rivivo quel momento. Momento che tuttavia è un enigma per me, perché è inesplicabile. Perciò mi piace chiamare enigma anche l'opera che ne deriva".

(Estratto da Wikipedia alla voce : *Pittura nella metafisica*).

(2) Il valore epistemologico dell'arte, è stato un cavallo di battaglia nella teoria di *Gustav Jung* fin dall'origine della psicologia analitica dedicata all'immaginario come fonte inesauribile per esplorare l'inconscio. (*Paolo Aite* introduce nella pratica clinica junghiana il "gioco sella sabbia" che come un "teatro psichico" permette un'elaborazione mettendo in scena immagini psichiche profonde, *Paolo Aite*, *Paesaggi della psiche*. Il gioco della sabbia nell'analisi junghiana,

Bollati Boringhieri, 2002.). Attualmente, altri modelli psicoanalitici hanno ampiamente riconosciuto all'arte la capacità di trasmettere conoscenza anche grazie ad un filone di ricerca che riconosce un'autonomia delle immagini rispetto alla parola e cerca rapporti intimi tra psicoanalisi ed estetica anche facendo dialogare l'arte con la psicoanalisi (D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando* Franco Angeli; *Per un sapere dei sensi*, a cura di D. Chianese e A. Fontana, Alpes; *Come le pietre gli alberi*, D. Chianese, Alpes) non arrogandosi più il diritto di applicare la propria metodologia e lettura interpretativa all'opera d'arte e agli artisti, ma riconoscendosi debitrice verso l'arte di un arricchimento esplicativo dei processi psichici umani. A questo proposito in un convegno psicoanalitico sull'Arte e Psicoanalisi intitolato *Il respiro della creatività* due interventi in merito alla creatività artistica mi sembrano particolarmente indicativi: "La sua caratteristica è quella di osare accedere a livelli profondi, non solo primitivi, zone limite, per la facilità di lasciarsi andare alle stramberie del processo primario, di oscillare su crinali pericolosi, nell'onirico e nel sacro, di descrivere drammi, distruttività, paradossi ma anche splendori, senza sottoporsi a giudizi. L'arte è una forma diversa di conoscenza." (Stefania Salvadori)

"L'analisi applicata all'Arte è una psicoanalisi che chiude pur nell'illusione di aprire e approfondire. Gli autori sono appassionati e si coglie il cambio di vertice nel rapporto tra Arte e Psicoanalisi per cui conta quanto il processo artistico possa arricchire la teoria e la clinica psicoanalitica. [...] Tale assetto mentale dell'analista, di stare "a bagno nell'inconscio", è in genere congeniale all'artista. Non avendo preoccupazioni d'imbrigliare il flusso creativo, né di fornire strutture che restituiscano senso e che leghino l'irrazionale e il pulsionale, l'artista è libero, non giudicante, in uno stato naturale di sospensione attiva". (Leonardo Albrigo)

La mostra *Visioni* riaprirà a Roma, a Palazzetto Cenci per info: edieuropa@tiscali.it - www.galleriaediuropa.it

Paesaggi della mente: osservare l'universo attraverso l'arte

le opere "cosmiche" di Alberto Di Fabio



Incontri tra montagne, 1993, tempera su carta, 75x51 cm

Adelia Lucattini

Alberto Di Fabio, pittore geometrico e spirituale riversa nella sua pratica creativa le mille sfaccettature cromatiche del proprio mondo interno, documentandole quotidianamente nelle sue opere, tormento e delizia, a cui si è votato fin da ragazzo raccogliendo le sollecitazioni del padre, anche lui pittore, e facendole proprie nel corso degli anni attraverso un'espres-

sione artistica che cattura i colori dello spettro luminoso all'interno di caleidoscopiche forme che irretiscono la mente, facendo sentire l'osservatore l'ospite atteso, gradito, cercato nel mondo attraverso gli universi della mente e come per incanto giunto proprio lì, davanti ad un suo quadro o affresco, trasportato direttamente dal raggio di luce di un altro sistema

solare. Il desiderio espresso nelle sue opere sembra essere quello di catturare l'energia degli elementi che si rivelano attraverso nuovi "portali di percezione". I suoi dipinti rappresentano un vasto universo indisturbato in cui galassie, fotoni e neutroni si muovono attraverso una dimensione infinita, senza tempo, che fornisce agli spettatori visioni cinetiche extrasensoriali, come ha ben descritto Skino Ricci¹. Il confine segnato dalla tela tiene lo spettatore ben radicato a terra, permettendogli un puro viaggio nella mente, negli spazi infiniti dell'immaginazione, trasportato dal fluire dei sensi attivati dalla percezione intuitiva d'infiniti mondi che si susseguono ritmici, ordinati, in un moto perenne e lineare, che elevano e cullano, come nel dondolare calmo di una nave ben ormeggiata. La descrizione poetica degli elementi naturali e le loro intricate simmetrie sospingono lo spettatore a prendere contatto con il proprio inconscio e attraverso la dimensione onirica, di raggiungere un'elevazione interiore e una permutazione dello spirito.

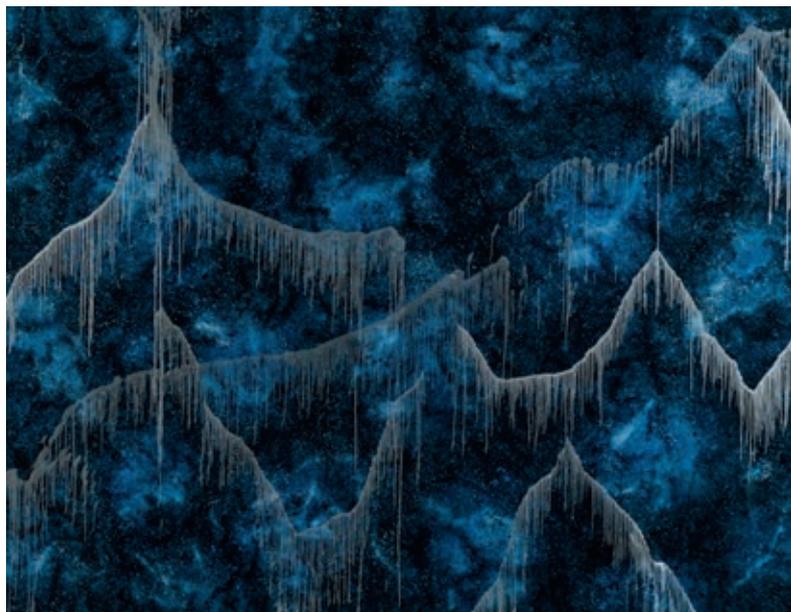
Le rappresentazioni cosmiche riflettono nell'universo infinito composto da stelle, pianeti e corpi celesti, l'universo interiore, rappresentato dai neuroni che si trasformano visivamente e metaforicamente in una miriade di piccoli punti colorati, luminosi che ricordano le fantasie dei caleidoscopi amati dai bambini. Questa scelta pittorica rammenta *Le tre età della donna* di Klimt che qui però confluiscono e vengono racchiuse simbolicamente in un'unica immagine.

Alberto Di Fabio si spinge oltre il simbolismo di Klimt, arrivando a sfiorare l'astrattismo senza mai abbracciarlo completamente. La quasi assenza del soggetto e la scelta della figura geometrica, della linea e del colore lo proiettano verso un astrattismo riletto in chiave contemporanea, ma volto al futuro. Le trame, gli orditi e i meccanismi che l'artista tesse sulla tela, creano una sinfonia che non può non evocare le parole di Kandinskij: *"I colori hanno un suono interiore che assomiglia al suono di una tromba, colori come il bianco il giallo rendono l'opera luminosa, mentre il blu il nero trasmettono una tristezza struggente, il rosso è sconfinato, tipicamente caldo, il giallo è pieno di energia, poi la quiete del verde, l'immobilità del grigio, i colori del silenzio [...], il silenzio primordiale del bianco, il silenzio tragico del nero. Alcuni colori possono avere una apparenza ruvida, pungente, mentre altri vengono sentiti come qualcosa di liscio, di vellutato, così di dar voglia di accarezzarli"*².

Il colore è il coraggio dell'arte che ogni artista infonde cimentando tutti i sensi dello spettatore fino a creare un nuovo senso, il sentire con la mente che permette la comprensione intuitiva dei significati inconsci infusi nell'opera. Le opere di Di Fabio incombono sullo spettatore sia per la loro grandezza che per la tridimensionalità, passeggiarvi dentro lasciandosi trasportare dai colori senza confondersi, richiede il coraggio del cuore e la forza della ragione.

Le sue opere sono come una "una danza cosmica" trait d'union fra microcosmo e macrocosmo, tra fusioni relative e processi d'indeterminazione, a cui Di Fabio guarda e in cui cerca la presenza di una divinità percepibile dall'uomo attraverso le voci della natura e dell'universo a cui si rivolge e che cerca di rappresentare.

Nella sua opera prima, *I cieli della mente*, racconto costruito su libere associazioni e ricordi che s'incastonano su un passa-



Paesaggi della Mente, 2010, acrilico su tela 300x400 cm

to non del tutto dimenticato e un presente in cui l'artista si appoggia alla certezza che mai potrà abbandonare le sue eterne costellazioni fatte di vita, spirito e materia, l'artista afferma: "Da sempre gli uomini hanno guardato il cielo, e forse non è così lontano dalla realtà pensare che la scienza sia nata nel momento in cui qualcuno puntò lo sguardo verso le stelle, verso qualcosa di completamente oscuro. Uno sguardo rivolto all'ignoto. Ed è proprio quando si viene a contatto con qualcosa di sconosciuto che si prova a dargli una forma e un significato familiari, riconoscibili, ma pur sempre perturbanti. Così credo abbiano fatto quegli antichi uomini quando osservavano le stelle senza capirle: le unirono come puntini su un foglio, in modo da creare forme individuabili nell'immaginario collettivo, ma lontanissime dalla natura umana. Alle stelle è stata data forma di antichi dei: da Apollo, al dio Enki, ad Horus, Shiva e Quetzalcoatl, il loro aspetto deriva senza dubbio dal mondo che già conosciamo. Cercare di dare un ordine al cosmo: è questo che abbiamo sempre cercato di fare. Basti pensare al κόσμος (cosmos), come ordine e ornamento [...]. Posso solo dire che non smetterò mai più di dipingere e sono convinto che più i simboli si avvicinano a forme rintracciabili nel nostro mondo, più diventano dei portali visionari sui sentimenti umani e sul nostro essere di luce"³.

Incontro Alberto Di Fabio nella sua casa di Roma, all'Aventino, prima del *lockdown* imposto dall'epidemia di COVID-19. Mi accoglie nel suo *habitat*, naturalmente arioso, ricco di luce e di pace, immerso nei colori inebrianti dei quadri che ornano la casa come fiori che emanano aromi variopinti di in un giardino dai contorni "onirici" interno all'abitazione, rappresentazione dei "giardini della mente" dell'artista. Il silenzio è interrotto di tanto in tanto dal vociare giocoso e allegro dei bambini nel giardino esterno antistante allo studio.

Che cos'è per te il coraggio?

La prima cosa che mi è venuta in mente che il coraggio è il vostro, di dottori che lavorano in prima linea. Il mio coraggio è nel lavoro, nelle scelte del lavoro di una vita.

Il nostro coraggio sta proprio nella scelta quotidiana di alzarsi e fare cultura, è una cosa quasi impossibile che quasi nessuno recepisce in un mondo come il nostro popolato da “ominidi” aggressivi in cui si sente parlare solo di calcio, soldi, consumo; un mondo in cui si sogna solo un mondo materialistico, composto solo di materia superflua.

Parlare di filosofia e di ambientalismo della mente è patetico, sembra di essere un essere “alieno”.

Ho trovato il mio coraggio lì, nell’arte, come un profeta nudo in mezzo alla piazza che lo lapida, ho provato a fare 260 mostre 110 pubblicazioni di libri, il tutto dedicato a una filosofia coraggiosa. Amo dipingere quadri, parlare davanti ai quadri, sono pratico, non amo il virtuale. Dipingere è qualcosa di concreto di reale, è imprimere l’arte sulle tele.

Le mie prime reazioni e sensazioni quando ho sentito questa parola coraggio, ho pensato a una precisa reazione della nostra mente davanti a una situazione di pericolo.

Vedo il coraggio anche come una formula matematica. Io penso che Dio il creatore sia un Dio Quantico. Un Dio e un è Dio perfetto. È un Dio della scienza, è un Dio della matematica e della religione.

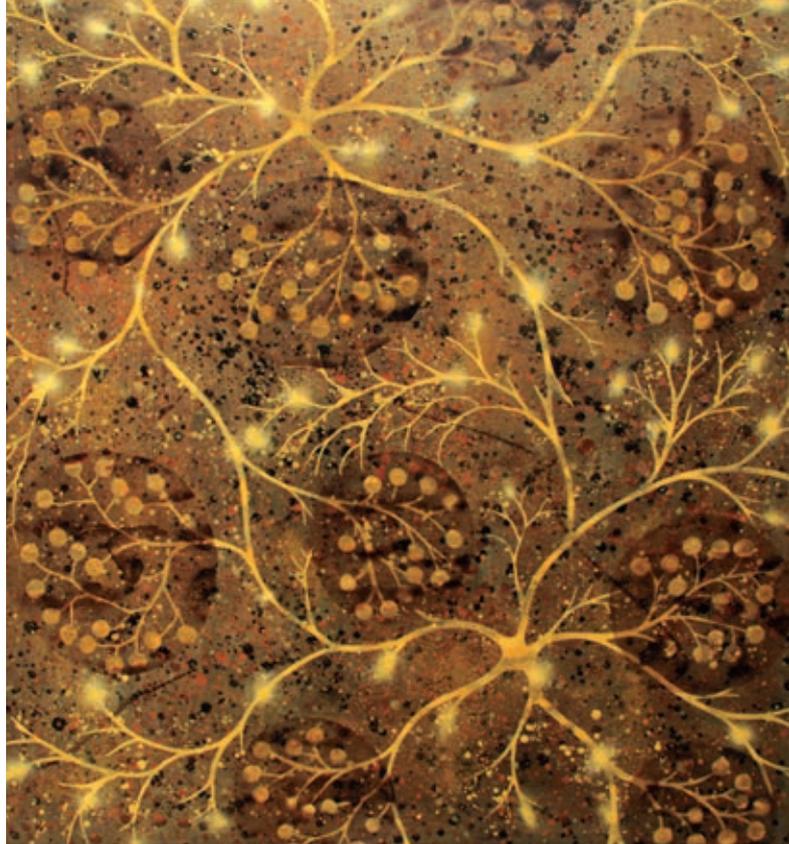
Sono due cose difficili da mettere insieme ma che esistono e quando penso al coraggio, ripeto, è la nostra “macchina della mente” che lo crea in determinati momenti di pericolo quando sei davvero in difficoltà. Questa è la prima cosa che mi è venuta. Riflettendoci, devo riconoscere che personalmente non so se avrei il coraggio di andare in guerra o di fronte alla morte, quella vera, del corpo.

Il mio è stato il coraggio di cose più reali, come di curare le mie due sorelle malate di cancro che sono morte tra le mie braccia. Lavarle, curarle, dedicarmi a loro per tanto tempo, con tanto amore e dedizione che fino alla fine mi chiamavano “angelo”; perché quando stai molto male quasi nessuno ti aiuta, per questo ripensando alle prime impressioni a questa parola mi sono detto: “Ma il coraggio ce l’avete voi medici che in questi giorni uscite e vedete la malattia e il pericolo da vicino, lottare e combattete anche per noi che siamo seduti qui a casa, al sicuro, nel nostro salotto, il nostro mondo”. È davvero difficile rispondere a questa domanda.

Un secondo aspetto è che il coraggio è determinato dalle nostre qualità mentali, c’è chi ne ha di più e chi ne ha di meno, e di fronte al pericolo interno o esterno, ognuno reagisce in base alla propria natura, al proprio temperamento, agli ideali e alla cultura a cui appartiene.

Pensando alla mia vita ho però fatto una considerazione nuova: “Ma che vita coraggiosa!”. Ne ho anche parlato con degli amici, pensando ai quando noi giovani artisti, ragazzi di 20-30 anni eravamo in trincea, in prima linea. Fin da ragazzo, ho deciso come artista di andare in prima linea e di non restare nelle retroguardie, in ufficio o vivendo con il denaro della famiglia ma piuttosto di espormi, fino a farmi linciare sul palcoscenico del teatro della vita e del mondo dell’arte, con paura e con coraggio al tempo stesso, per non cedere alla tentazione di tirarmi indietro. Tutto qui lo racchiudo in queste poche parole.

Immagino non sia stato facile lasciare la famiglia per trasferirti a Roma, a quattordici anni per frequentare il liceo Artistico e poi l’Accademia di Bella Arti.



Sinapsi in oro, 2007, 107x97cm

Non lo è stato. Ancora lo sto pagando a livello emotivo e affettivo il rapporto con la mamma e papà. Proprio ieri sera pensavo a mio figlio che dopo le medie doveva andare in una scuola all’estero insieme a figli di amici ma con mia moglie abbiamo deciso che rimanesse con noi, dal momento che ce l’ha chiesto. Abbiamo deciso di andare incontro ad un suo bisogno e al nostro desiderio di goderci nostro figlio ancora per qualche anno, per tutto il liceo.

A quattordici anni, avrei voluto rimanere con mamma e papà, ancora lo sento, mi è venuta un’aggressività di sopravvivenza eccessiva e poi mi è rimasta nel complesso della mia vita, una mancanza di affetto che ancora non so come colmare...

Ma d’altra parte era necessario anche se non è stato facile perché nel mio liceo eravamo 1500 ragazzi, io già vivevo da solo e già lavoravo, ero molto concentrato sul mio mondo e per questo avevo tutto un altro ritmo rispetto ai miei coetanei.

Ora et labora. La vita è così, se non ti impegni prima ti impegni dopo. La vita è sacrificio, impegno, studio e dedizione e a distanza di tanti anni, sento che quel coraggio iniziale che mi ha spinto a intraprendere la mia attività di pittore e di artista ha avuto un prezzo che alla mia età forse sto ancora pagando, a rate infinite. Questo periodo sto leggendo Svetonio “La vita dei dodici Cesari” gli antichi e la loro filosofia. Se penso alla vita dei miei genitori e dei miei nonni...che differenza! Mia nonna a quattordici anni aveva già il primo figlio. Io ho cominciato presto a lavorare e ad essere concreto, per questo adesso mi sono fermato, mi sono concesso una pausa, un periodo per pensare.

Ritieni che i tuoi genitori intuendo la tua inclinazione, possano averti spinto, non solo incoraggiato, verso la tua carriera d’artista?

Ho voluto io fare l’artista, mio papà mi ha detto che ero bravo ma d’altro canto oggi penso anche che fosse una sua proie-

zione, un suo desiderio che suo figlio andasse in giro per tutto il mondo, fosse apprezzato e avesse successo. Tante volte nella vita mi sono chiesto se il desiderio fosse soltanto mio o fosse anche il desiderio di mio padre che avevo interiorizzato perché è stato difficile, a prezzo di moltissimo impegno e tanti sacrifici, ma questa domanda ce la facciamo tutti o mi sbaglio?

Ti è piaciuto essere un artista?

Ho sempre vissuto in un ambiente di artisti, è stata una fortuna grandissima perché ho vissuto degli anni bellissimi di ricerca, potendo alla fine seguire la mia passione, esprimere la mia sensibilità. Noi artisti, non dobbiamo mai dimenticare che siamo degli eletti, che senza dubbio siamo fortunati, e che la fantasia e la creatività sono un regalo che ci è dato da Dio, una dote, un talento.

Dopo trent'anni che ogni giorno mi alzo presto e inizio a dipingere subito, a volte prima dell'alba, ancora oggi il primo momento, l'incipit, è il più difficile, devo vincere le resistenze iniziali. Ma poi, quando inizio, dipingere diventa come una forma di meditazione, arrivo alla sera e il tempo è volato. Mi è sempre piaciuto il mio lavoro, ma è duro, difficile, impegnativo. Già è stato fatto tutto nelle arti in generale e io continuo a fare ricerca per anni e anni per poter raggiungere un buon livello e per poter scoprire attraverso l'arte cose sempre nuove di me stesso e poterle poi riversare nelle opere che dipingo. Indubbiamente debbo il mio essere diventato un artista di professione, soprattutto a mio padre che intuendo il mio talento, ha insistito perché io fin da piccolo iniziassi a dedicarmi completamente all'arte e ad apprendere sempre di più. La creatività e il talento sono un dono ma vanno coltivati e accresciuti con tanto studio e tantissimo lavoro quotidiano.

Come stile anche artistico ti sei differenziato da tuo padre? Ritieni di aver trovato il coraggio di fare delle scelte diverse, autonome e controcorrente?

Un pochino si cerchiamo tutti da mille anni gli stessi dogmi e di trovare risposte alle stesse domande esistenziali, sono sempre la luce, l'aldilà, le domande di Dante Alighieri, Perugino, Raffaello, De Chirico, è da sempre che cerchiamo di individuare la simbologia insita nel mondo, i dogmi della vita, il suo senso più profondo.

Tu sei sempre consapevole di quello che vuoi dire e di quello che significa quello che dipingi?

Sì, senz'altro. Per me il lavoro è una preghiera, un mantra, è come un esercizio matematico, ne sono consapevole e cosciente. Sono come le note di una musica, sento di essere super-cosciente delle mie formule, le chiamo "veicoli di coscienza" proprio perché devono portare gli altri nella giusta direzione, mostrare la "strada" della comprensione del mondo attraverso l'intuizione.

Quindi, dobbiamo essere noi i maestri come nell'alchimia, come uno sciamano o un sacerdote, il Vangelo lo dobbiamo sapere a memoria.

Questo è l'aspetto tecnico e la tecnica deve essere padroneggiata al punto tale da essere istintiva

Dopo di questo esiste l'onirico, esiste tutto il mondo fatto di una materia dell'invisibile. A Ginevra dove ho tenuto una conferenza e una mostra al CERN. L'ottanta per cento di quello che c'è, ancora non lo conosciamo. L'antimateria, il bosone di Higgs, quindi siamo coscienti che dobbiamo sapere tutto "a memoria", che dobbiamo essere eruditi su tutto ma fermo restando questo, dobbiamo lavorare su materie sconosciute, inavvicinabili, invisibili.

Nelle mie opere l'onirico, il caos, sogno sono controllati.

Noi artisti abbiamo passato una vita a combattere in prima linea abbiamo avuto molto coraggio, sì molto.

Negli anni ho visto che hai cambiato scale cromatiche tranne alcuni che sono un po' più cupi altri sono quadri che tu guardi e ti danno un senso di serenità oppure di allegria e mi chiedevo se ritieni che esista il coraggio di essere felici.

I più cupi sono i quadri viola, blu scuro, neri, questi parlano dello spazio lontano. A circa venti chilometri di distanza dal nostro pianeta lo spazio è scuro, buio, la temperatura è di meno seicento gradi sotto lo zero. Sono pochi venti chilometri eppure siamo già in un'altra dimensione spazio-temporale. Riguardo il coraggio di essere felici, sì certamente io ho provato in alcune delle mie serie di lavori ad essere solo felice, a rappresentare la speranza della felicità ma sembra un'utopia. Cerco di essere felice ogni momento anche se accadono cose più brutte o più legate al nostro mondo.

Non condivido il fatto di essere sempre pessimisti, lamentosi anche se mi accorgo che può capitare a tutti di sentirsi senza forze vitali positive per andare avanti. Faccio un grande sforzo personale artistico nel poter rappresentare delle cose belle, però a volte siamo assaliti da questa aggressività interna incolmabile, inspiegabile.

Ultimamente mi sto interrogando sul coraggio del perdono. Ho letto la lettera del Papa in cui dice: "Non siamo più abituati a soffrire", a rinunciare a qualcosa a un desiderio, non siamo capaci di porgere l'altra guancia, è un istinto proprio. Mi chiedo come tutti noi dobbiamo sforzarci per elevare la nostra anima il nostro spirito e perdonare il prossimo, è una cosa grande è un traguardo lontano come la curiamo questa mente perché si rivolga alla luce? Al coraggio di non mentire. Non è facile ma dobbiamo in ogni modo cercare di elevarci rispetto alla condizione di "ominidi" come amo definire lo stato attuale di noi esseri umani e cercare di essere migliori, sempre. Elevazione e permutazione della nostra mente per raggiungere i preziosi giardini dell'anima per parlare con un Dio quantico...sì, questo è il mio sogno. •

¹ Skino Ricci (directed by), Alberto Di Fabio: *Diaries of An Artist*, sitografia: www.wearekabinett.com/p/skimmo_ricci/MzE1NjMzMTUw_MTEzMDk4MDA1MA==

² Vasilij Kandinsky (1910), *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, Milano, 2005.

³ Brani tratto da, *I Cieli della mente*, di Alberto Di Fabio con la prefazione di Alessandra Angelucci. Di Felice Edizioni, Teramo, 2016



S-Cambiamo il Mondo Gift

Dun-Lab: la costruzione di un porte-enfant

Vittoria Caterina Caratozzolo

Fogli di carta velina vanno e vengono come onde rapide sulla superficie di un lungo tavolo da lavoro intorno al quale un gruppo composito di partecipanti, a maggioranza femminile, si è riunito a Roma, tra l'inverno e la primavera del 2019. Si tratta di una delle sequenze più gioiose del documentario *Gift*, da un'idea della psicoanalista Barbara Massimilla, che

firma anche il soggetto con Cristina Mantis, a sua volta regista e montatrice dell'opera.

Sull'impalpabile superficie bianca del cartamodello tre designer e le loro allieve tratteggeranno le linee e le sezioni del prototipo di un porte-enfant artigianale, la cui biografia culturale è il precipitato di gesti sedimentati in tradizioni, mate-



riali e sensibilità creative che da più latitudini sono approdati al workshop – luogo deputato di una ospitalità che intende affrancarsi dalle strettoie delle politiche identitarie.

Gift testimonia la significativa esperienza della piccola comunità sartoriale messa insieme dall'associazione DUN-Onlus con l'intento di affiancare alla cura psicologica, offerta ai migranti e ai rifugiati, un laboratorio sperimentale di cucito. Il cortometraggio è stato presentato alla IV edizione della rassegna annuale *S-Cambiamo il Mondo* che si è tenuta al Museo MAXXI nel giugno 2019.

Ubicato in un convento a pochi passi dalla basilica di San Giovanni, lo spazio "extraterritoriale" del laboratorio accoglie i suoi partecipanti che hanno raggiunto Roma con modi e tempi diversi: c'è chi è arrivato dal Senegal, anni fa, per disegnare abiti combinando con vivace eleganza il tessuto africano e le linee di taglio europeo; chi è approdato fortunatamente dalla Nigeria e dal Camerun in cerca di libertà; chi dalla provincia cinese dello Jiangsu perché in Italia ha trovato un doppio amore – il marito e la moda; e ancora chi è giunto dalle città peruviane di Lima e Cusco con ago e filo in tasca, o dalla caraibica Santo Domingo in cerca di formazione. E, infine, c'è anche chi ha fatto ritorno in Italia dopo anni passati in altri paesi. Tutti insieme rappresentano la trama e l'ordito di un tessuto sociale cosmopolita: ognuno con la propria storia, ognuno con la propria singolarità; eppure, non è stato il *proprium* il terreno su cui ha preso forma la pratica di questo laboratorio, e non solo per il radicato riserbo dei partecipanti. Piuttosto, il sentimento di sé si è stemperato, come a sospingersi verso una postura più esterna, sulla soglia tra sé e l'altro, là dove ci si apre alla lingua altrui, in un processo continuo di traduzione, e non solo concettuale. Questa sorta di *partenza* dal sé, ha generato una progressiva energia condivi-

sa, indirizzata all'oggetto da costruire, con lo spirito di chi, nel fare operoso, si mette al servizio dell'altro e da questa prospettiva lancia un punto a tramezzo, come quello con cui un tempo si aggiuntavano due pezzi di stoffa che la rustica tecnologia domestica non consentiva di tessere su uno stesso telaio in un'unica gettata.

È alla luce di quest'ultima immagine che ripercorro alcuni dei momenti salienti del documentario *Gift*, la cui narrazione si snoda con effetti contrappuntistici su un doppio livello discorsivo, ancorato da una parte alla tecnologia del telaio e, dall'altra, a quella della macchina da cucire. Gli effetti di queste due modalità produttive orientano i sentimenti e le riflessioni che hanno animato il laboratorio, senza nulla togliere al dialogo intermittente, eppur mai interrotto, che le mani intente al lavoro intrattengono con il flusso dei pensieri, delle emozioni, così come sono intercettate con destrezza dalla videocamera di Cristina Mantis, il cui sapiente montaggio ha del resto molto in comune con l'arte del taglio e del cucito.

È Sofia – nel ruolo di designer del workshop insieme a Ndiassè e Ruth – a illustrare per prima le caratteristiche che avrebbero informato la progettazione del porte-enfant. Si chiede come rendere più confortevole la postura del neonato, agevole e sicuro il movimento sincronico di madre e figlio, come tradurre in termini estetici la funzionalità dell'oggetto e, infine, quali materiali usare a questo scopo.

Da questi interrogativi si dispiega una serie di dinamiche che hanno innervato il lavoro del workshop e messo in gioco il rapporto tra forma e funzione, tra produzione seriale e qualità artigianale di ogni singola istanza espressiva o personalizzazione. Di fatto è attraverso l'interrelazione di questi fattori



S-Cambiamo il Mondo IV edizione, Museo MAXXI Roma

che gli abiti e gli accessori ci danno forma, ci rendono visibili, ci influenzano fino a delineare la nostra posizione rispetto all'ambiente, alla socialità, alla cultura, all'estetica, alla politica. Lo sguardo di Sofia non è ancorato a una visione del porte-enfant nei termini di una tradizione che si tramanda dal passato. Si è formata nella cultura produttiva e progettuale dello Jiangsu post-maoista e, in questo senso, differenzia, almeno in una prima fase, il suo contributo al workshop da quello di Ndiassè e di Ruth. Questi ultimi, infatti, individuano la loro prima fonte di ispirazione nella bellezza dei tessuti e nei rituali che hanno caratterizzato questo accessorio nei propri rispettivi paesi di origine, il Senegal e il Perù. Ndiassè ci rende edotti sul telo di cotone, morbido, color panna, posto immediatamente a contatto con la pelle del neonato prima di essere avvolto in un secondo strato di tessuto colorato, prezioso per manifattura e portato simbolico. Dal suo atelier di Dakar, dove Cristina Mantis è andata a trovarlo nel corso di una straordinaria trasferta transcontinentale, ci mostra attraverso la presenza gioiosa dei bambini del luogo una divertita performance del porte-enfant tradizionale. Una rappresentazione plastica e vivida di quanto aveva voluto comunicarci del significato della parola *energia* a Roma nei mesi precedenti, quando l'aveva usata per descrivere la qualità essenziale che informava il contatto tra madre e figlio nell'abbraccio simbiotico e protettivo mediato dal tessuto.

Insieme a Ruth abbiamo immaginato le donne della sua Lima mentre avvolgevano i propri figli e figlie all'interno in una coloratissima *manta* portata agilmente sulla schiena. La designer prova a ricostruire quel gesto, ma il movimento complesso e veloce, quasi un passo di danza, le sfugge. È ormai troppo lontano nella memoria per poter essere definito e replicato senza il timore di mettere in pericolo il neonato. Per quanto emozionanti, i ricordi si diluiscono col tempo nell'acquisita consapevolezza che, vivendo, si misurano con un senso di inesorabile perdita. È questo limite che spinge i nostri designer verso il futuro, ad abbracciare la loro professione come campo di ricerca, fenomeno sempre in divenire, resiliente, *radicant* – termine che il critico d'arte Nicolas Bourriaud (*The Radicant*, 2009) ha preso in prestito dalla

botanica per indicare chi, alla stessa stregua delle piante radicate, mette in movimento le proprie radici. Ed ecco che Ndiassè e Ruth accolgono le riflessioni di Sofia, sono pronti a operare il passaggio culturale dal porte-enfant di stoffa tessuta al telaio, all'accessorio sartoriale tagliato e cucito. Non si tratta di banale subalternità al modello dominante di matrice eurocentrica. Va di fatto ribadito che è nei paesi non occidentali che ha origine l'uso di legare il bambino al corpo materno attraverso il tessuto. È solo dopo i primi viaggi della gioventù degli anni sessanta e settanta in Africa e in Asia che il suo uso si stabilizza in Europa e soprattutto negli Usa, dove, dopo una prima fase artigianale, viene prodotto industrialmente con il nome di Snugli (1969) da Ann e Mike Moore, di ritorno dal Togo dove avevano prestato servizio come operatori di pace. La mostra *Items: is Fashion Modern?* – curata al Moma di New York nel 2016 da Paola Antonelli e Michelle Miller Fisher – ci fa sapere che lo Snugli porte-enfant è incluso nella selezione dei 111 capi e accessori da indossare che hanno sostanzialmente influenzato il nostro stile di vita.

Ndiassè e Ruth riconoscono con sano pragmatismo come il design abbia contribuito ad ampliare le qualità performative del porte-enfant, ma anche il suo portato culturale. Se, per un verso, Ruth disegna e mette a punto il suo prototipo nei termini di una semplicità replicabile dalle allieve e, in questo senso, dona loro l'opportunità di apprendere le nozioni basilari dell'arte sartoriale; per l'altro, Ndiassè si chiede curioso e divertito se, finalmente, questa versione e visione del porte-enfant riesca a convincere i papà di Dakar a portare con sé i loro figli, contribuendo così a rafforzare nel paese una più egualitaria politica di genere.

La narrazione di *Gift* non può dirsi conclusa senza il ruolo centrale delle allieve. Non hanno solo appreso le nozioni sartoriali di base con interesse ed entusiasmo, ma hanno anche contribuito alla sostanza di questa esperienza corale mettendo in gioco la propria partecipazione creativa. Grande impegno hanno profuso nell'opera di personalizzazione del porte-enfant e non solo nella individuazione di una misura estetico-decorativa che fosse rappresentativa della loro sensibilità, gusto e orientamenti culturali. Ognuna, a proprio modo, ha

fatto emergere una visione del lavoro condiviso capace di restituire valore a quegli elementi anche solo parzialmente messi in ombra dal ruolo dominante assunto dal design dell'oggetto. Attraverso le decorazioni dei loro porte-enfant, le allieve hanno riportato in primo piano la valenza poetica e terapeutica del tessuto, restituendo all'esperienza del workshop il portato emozionale delle stoffe, inscindibile dalla loro qualità tattile, dai colori, dal pattern, dai luoghi di provenienza. Come non ricordare le esclamazioni di gioia all'arrivo delle stoffe africane o peruviane capaci di addolcire e rendere festosi con un semplice inserto gli algidi, tessuti tecnologici. L'esplosione improvvisa di linee e colori si è trasformata in realtà in una esperienza istruttiva per tutti i partecipanti al laboratorio, comprese le operatrici di servizio al gruppo, se così si può dire, tra le quali anche chi scrive.

Abbiamo imparato a stare tra due immaginari del corpo rivestito: quello che avvolge e drappeggia il tessuto sulla persona, e quello che invece riproduce la sua silhouette attraverso il taglio e il cucito. Sono l'espressione di due visioni assimilate alle tecnologie del telaio e della macchina da cucire, ma che si sono incontrate nella costruzione dialettica del porte-enfant. Averne consapevolezza aiuta a non esotizzare l'altro da sé, a non chiuderlo in uno stereotipo. È una considerazione qui appena accennata, ma aiuta a non centralizzare il proprio punto di vista, a sentirsi esposti nel nell'atto del dare e del ricevere in uno spazio di intercultura.

Infine esperienza umana di incontro che ha consentito a molte donne di aprirsi e raccontare di sé in un clima di accoglienza e creatività. •



www.dunonlus.com

Foto di Cristina Mantis e Paolo Ferdinando





BERLINALE 70

La casa dell'amore

Maria Vittoria Pellecchia

La Berlinale 70 non segna solo l'anniversario della 70esima edizione ma anche la prima direzione di Carlo Chatrian. Il nuovo corso della kermesse berlinese individua nuove traiettorie e introduce una nuova sezione *Encounters*, che apre con lo straordinario, radicale, *Malmkrog* di Cristi Puiu, ma sostanzialmente non sembra voler smontare l'anima che ha sempre caratterizzato il festival, la sua vocazione "politica", eredità importante della lunga direzione di Dieter Kosslick. Anche l'assegnazione dell'Orso d'oro 2020 a *There is no Evil* dell'iraniano Mohammad Rasoulof conferma la Berlinale come luogo di resistenza culturale. Rasoulof non ha potuto ritirare di persona il premio perché osteggiato e condannato in patria dall'autorità proprio per il suo cinema. Il suo ultimo film "riguarda la responsabilità di ognuno di noi", come ha precisato il presidente di Giuria Jeremy Irons. Il festival si conferma anche come luogo di ricerca. In ogni sezione ci sono film interessanti sia per i temi che affrontano che per il rigore formale. Ne indichiamo alcuni: in *Panorama*, il travolgente documentario di Sébastien Lifshitz, *Petite Fille*, il racconto della lotta di una famiglia contro le rigidità delle norme sociali sulla questione di genere; in *Generation KPlus*, *Sweet Thing* di Alexandre Rockwell vincitore dell'Orso di cristallo come Miglior Film della

sezione dedicata ai più giovani; in *Forum*, la sede più vitale e sperimentale del festival, *La casa dell'amore* di Luca Ferri. Dopo *Dulcinea*, girato in 16mm, e *Pierino*, film in VHS, Luca Ferri chiude la *Trilogia dell'appartamento* approdando al digitale.

La casa dell'amore mostra scene di vita quotidiana di Bianca Dolce Miele, una transessuale di Milano. Figura potente e delicata al tempo stesso, Bianca vive sola nel suo appartamento e si mantiene con la prostituzione. Ha una relazione a distanza con Natasha, anche lei transessuale, che vive in Brasile. Bianca e Natasha non si vedono da due anni ma si sentono regolarmente al telefono. Le chiamate scandiscono una routine fatta di silenzio, clienti e pochi amici che passano a trovare Bianca. L'amore del titolo è quello di Bianca per la vita.

Il cinema di Luca Ferri non è mai stato conciliante ma scorgiamo, ne *La casa dell'amore*, piccoli momenti di grazia. È nell'incipit che troviamo la dichiarazione programmatica del film. "La tenerezza. / Tenerezza è detta / se tenerezza / cose nuove detta" è la poesia di Sandro Penna in apertura e a seguire, nella scena iniziale, la visione del corpo di Bianca ci viene negata perché c'è un uomo di spalle. L'uomo riporta i passi dei Vangeli dove compare una prostituta evidenziando



l'indulgenza di Cristo. L'immagine mancante del corpo/oggetto del desiderio e i versi di un poeta solitario che cantano la tenerezza sono i due binari su cui si muove il film. Non mancano altri riferimenti alla mercificazione del corpo. In una scena un cliente cinefilo, anche questo religioso, decora il corpo di Bianca e filosofeggia paragonando l'interpretazione di Renée Falconetti (in *La Passione di Giovanna D'Arco* di Dreyer) a una scena specifica di cinema hard core con Lilli Carati. O, ancora, la scena tra amici in cui un signore anziano canta "La povera Rosetta", la canzone popolare milanese composta per ricordare la triste vicenda, realmente accaduta, dell'uccisione di una prostituta da parte delle forze dell'ordine ai primi del Novecento ("Dormi Rosetta, dormi / Giù nella fredda terra / A chi ti ha pugnalato / Noi farem la guerra").

La routine della prostituzione come impiego si ripete e ferma il tempo in una casa costantemente avvolta dalla penombra e illuminata solo da candele. La dimensione atemporale del film caratterizza la casa come un rifugio dove i clienti e gli amici di passaggio possono mostrarsi per come sono e l'amore per Natasha come una scansione insolita che irrompe nella meccanicità del lavoro di Bianca con un nitore inatteso. Non c'è amore più profondo e coraggioso di quello che non pensa al tempo. Cos'è che manca allora?

La tecnologia, fatta di messaggi vocali e video-chiamate, in alcun modo assolve a una distanza di amore e desiderio che sentiamo per tutto il film. Siamo tutti connessi, istantaneamente. Quello che sembra dirci *La casa dell'amore* appare ancora più forte nel momento in cui si scrive e che, forse, influenza le riflessioni a posteriori sul film. Il festival di Berlino è l'ultimo ricordo di un evento culturale dal vivo e un lockdown ci ha abituato a vivere stancamente una routine fatta di impieghi svolti online e relazioni portate avanti attraverso schermi di pc e di smartphone. È possibile l'amore in un momento di buio? Dopo il ritorno del suono con il trillo della telefonata di Natasha, è nel nero totale che sentiamo due voci che si

amano, una meravigliosa persistenza dell'irrazionale e del coraggio di amare in ogni circostanza, una scintilla di resistente, commovente umanità. Aspettando di rivedersi. •

Titolo originale: La casa dell'amore

Paese di produzione: Italia

Anno: 2020

Regia: Luca Ferri

Fotografia: Pietro De Tilla, Andrea Zanoli

Cast: Bianca Dolce Miele, Natasha De Castro





Esedra

La video-installazione di Denis Brotto per il Museo della Padova Ebraica in DVD

Lorenzo Donghi

La rilocazione forzata delle esperienze – condizione che siamo oggi tutti chiamati ad affrontare, e che ci impone di ripensare molte abitudini, tra cui anche il nostro essere spettatori – è una cornice inaspettata in cui concedersi secondi incontri con opere precedentemente vissute in altra forma. Ciò è ancor più valido quando il *rendez-vous* coinvolge lavori che al fruitore conferiscono un ruolo cruciale, riconoscendo alla spettatorialità uno statuto non scontato. E, tra essi, concerne in modo esemplare il trovarsi dentro e di fronte Esedra:

rispettivamente, la video-installazione allestita presso il Museo della Padova Ebraica e l'omonima versione DVD, proposta invece per la visione domestica.

Del resto, e a differenza di quanto può lasciare presagire ogni proposito di rilocazione di interventi artistici concepiti come *site-specific*, non è sotto il segno della perdita che si consuma il confronto, questa volta addomesticato, con l'opera di Denis Brotto. Se infatti nella dimensione in loco di *Esedra*, immerso nell'installazione "multischermica" che lo cir-

conda, il fruitore si scopre da subito soggetto di un'esperienza tutt'altro che passiva, combattuto già nello scegliere un punto di vista, una precisa collocazione fisica in un ambiente mediale che chiede immediatamente di essere abitato, anche nella dimensione home video egli si vede confermato un importante compito collaborativo.

Ancora arbitro della visione, di nuovo responsabile di un decisivo gesto di montaggio, spetta infatti a lui dosare sguardo e attenzione fra le differenti colonne visive tramite cui la narrazio-



ne si dipana, distribuita in diverse cornici che, rispetto alla precedente collocazione immersiva, gli si presentano ora nella configurazione “ipermediata” dello *split screen*. È dunque nuovamente lo spettatore a dover contribuire alla costruzione del senso di quel flusso di immagini e parole in cui deve destreggiarsi, stabilendo nessi e relazioni tra due principali partiture che si intrecciano.

Da una parte le testimonianze orali: affidate a dieci attori (tra cui Mirko Artuso, Olek Mincer, Vasco Mirandola, Andrea Pennacchi) che interpretano altrettanti esponenti illustri della cultura ebraica, che nel corso dei secoli hanno vissuto a Padova e che si raccontano, quali testimoni in cerca d'ascolto; generazioni che vanno e che vengono senza osservare un andamento cronologico, come un coro di voci che, unanime, invita a non concepire la memoria come un archivio chiuso da scorrere diligentemente in linea retta, bensì come un campo aperto, discontinuo, sempre percorso da sopravvivenze e anacronismi. Dall'altra invece i luoghi: le tappe che scandiscono un percorso errante, che

si snoda nel cuore della Padova ebraica per approdare infine, inesausto, proprio all'edificio per cui l'installazione è stata concepita, e alla sua seconda vita. Ieri sinagoga ashkenazita – data alle fiamme nel 1943, racconta l'ultima testimone (l'unica donna, Maria Grazia Mandruzzato) – oggi Museo, custode di memoria. Proprio come la struttura che la ospita, anche *Esedra* vive così due vite. Se la prima era (e sarà ancora) condotta all'insegna del senso del luogo, la seconda non cancella la precedente ma a essa si affianca: a ricordarci che il luogo del senso può essere anche il divano di casa, se dallo schermo antistante giunge un opportuno racconto. •

Titolo originale: *Generazione va, generazione viene*

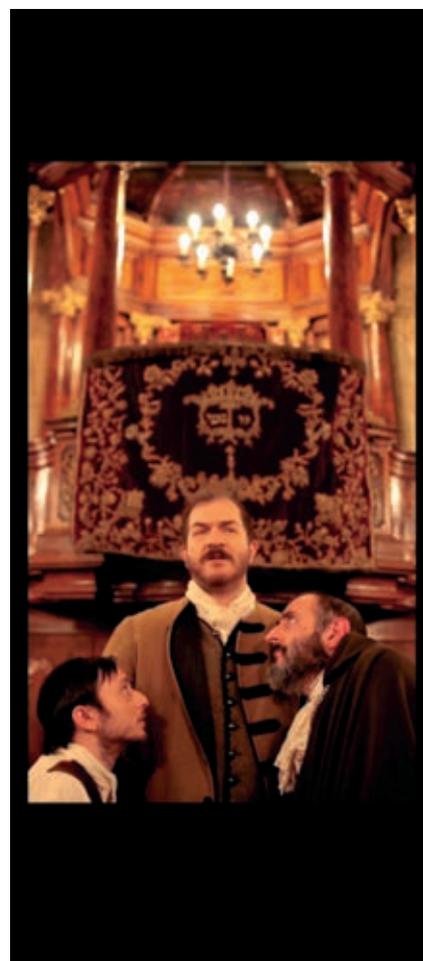
Paese di produzione: Italia

Anno: 2019

Regia, fotografia e montaggio:

Denis Brotto

Interpreti: Mirko Artuso,
Olek Mincer, Vasco Mirandola,
Andrea Pennacchi,
Maria Grazia Mandruzzato



Murray Stein, Elena Caramazza Temporalità, vergogna e il problema del male

Ed. Moretti e Vitali,
Bergamo, 2019

Sandra Fersurella

Il dialogo epistolare tra Elena Caramazza e Murray Stein si articola su tre grandi temi dell'umanità: tempo, vergogna e male. C'è in questo testo una conversazione che, senza alcuna pretesa di risposte inconfutabili, mira a sollevare domande e a mostrare le personali elaborazioni degli autori su tematiche di così vasta portata, attraverso proprie esperienze e vissuti.

Il discorso prende vita dalla conferenza tenuta a Roma nel 2016 da Murray Stein intorno a *La lezione di piano* di Wolfgang Pauli. La melodia nasce dal suonare insieme tasti bianchi e neri, metafora dell'articolazione tra fisica quantistica e psicologia del profondo, tra causalità e sincronicità, tra fatti empirici e senso. Attraverso un armonico snodarsi del colloquio, veniamo condotti lievemente verso una perce-

zione unitaria della realtà, dove scienza e spiritualità, *cronos* e *kairòs*, tempo ed eternità sono "inestricabilmente intrecciati" (p.16)

Il dialogo prende in considerazione le *quattro dimensioni temporali*, individuate da Stein. *L'acronicità*, uno zero nel tempo, riporta, nella storia dell'umanità, alla cacciata di Adamo ed Eva dall'Eden e al tema della vergogna. La *cronicità*, che vede l'acquisizione della percezione del continuum passato-presente-futuro, induce alla consapevolezza degli opposti quali il bene e il male, l'innocenza e la vergogna. Nel passaggio dalla acronicità alla cronicità, c'è uno stadio transitorio: la *sincronicità*, dove psiche e mondo sono in sintonia. Enormemente distanti sono, invece, i tempi dell'interiorità e del mondo esterno nella *discronicità*. In queste quattro modalità temporali, la

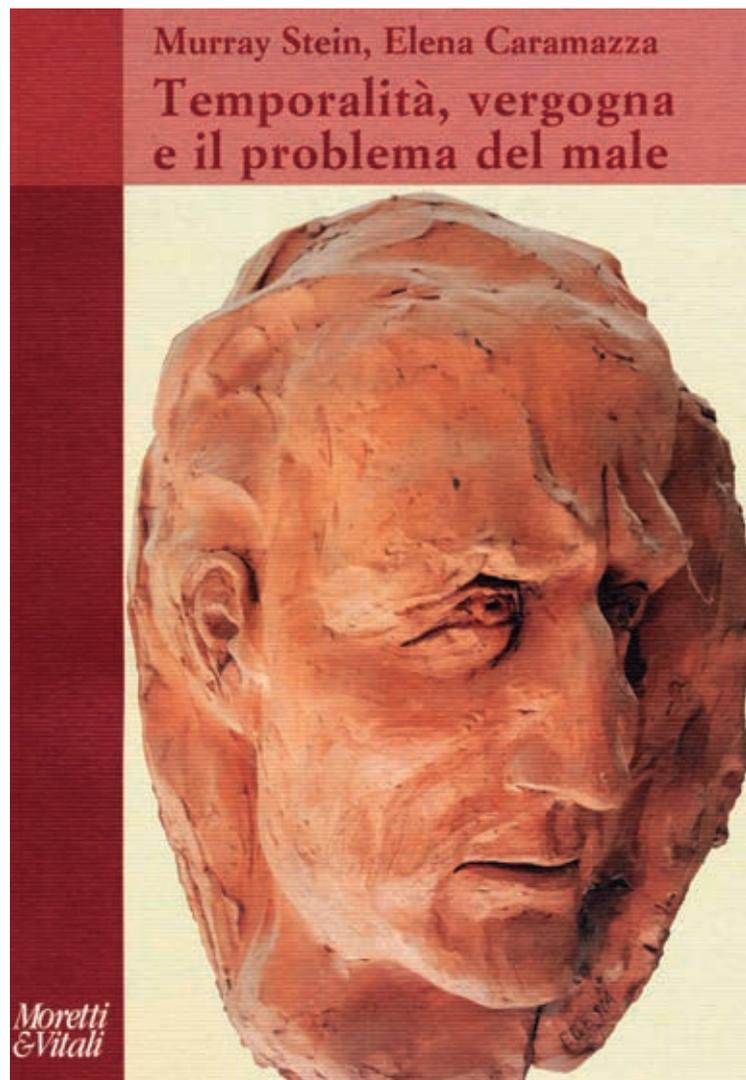
vergogna, penoso senso di indegnità e di inadeguatezza, ha specifiche maniere di declinarsi. Nella cronicità, la vergogna può diventare una guida perché conduce l'uomo alla coscienza dei suoi limiti e alla consapevolezza di poter operare il bene e il male.

Ma il male, forza così grande e così insidiosa, può essere padroneggiato dalla coscienza umana?

Il male è una forza archetipica e collettiva, ci dice Jung.

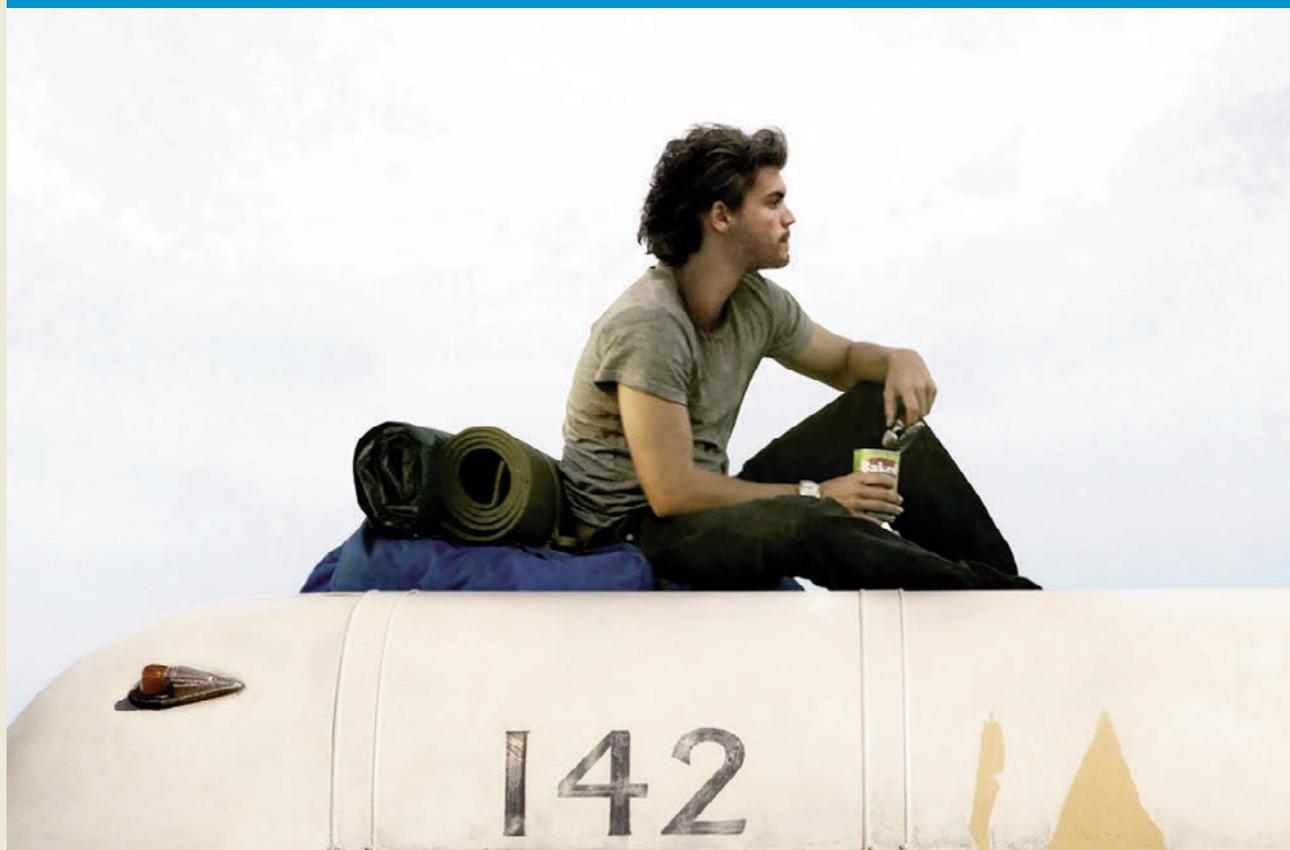
Come fare un'esperienza non distruttiva del senso del male? Come contenere il male?

Questi gli irrinunciabili interrogativi ai quali gli autori cercano di dare una personale risposta, ricordando che "redimere il male" non significa sconfiggerlo, ma assimilarlo, accettando volontariamente "di essere trasformati dall'urto dei fattori in lotta" (p.110). •



eidos 46

cinema e solitudine



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)