

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e solitudine

la suggestione

Mezzogiorno di fuoco

approfondimento

La solitudine dei bambini

l'intervista

Lunetta Savino

cult

Into the wild

nel film

Cafarnao

A quiet passion

arti visive

Francesco Lo Savio

Vittorio Lingiardi

**Al cinema
con
lo psicoanalista**

*Prefazione di
Natalia Aspesi*

Raffaello Cortina Editore

MINIMA

cinema e solitudine

a cura di Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Come ricevere Eidos

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

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero: S. Argentieri, L. Cappelli, M. Colarusso, M. Fazzi, F. Lo Savio, E. Marchiori, A. Michelotti, A. Moroni, P. Romano, L. Pascalino, P. Pede, S. Pesce, T. A. Polisenio

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.

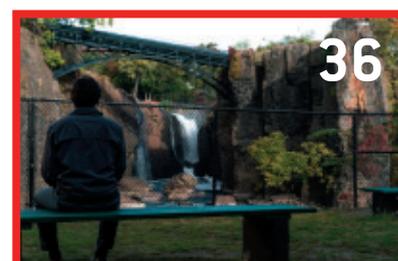
Copertina

Mark Rothko *Untitled*, 1968.

sommario luglio / ottobre 2020

- 2 editoriale**
Cinema e solitudine
di **A. Antonetti e L. Cerqua**
- 4 cinema e psyche**
Dialogo con
Maurizio Zaccaro
di **B. Massimilla**
- 8 la suggestione**
Mezzogiorno di fuoco
di **P. Pede**
- 36 nel film**
Paterson
di **M. Fazzi**
Le ultime cose
di **M. Colarusso**
Cafarnao
di **T. A. Polisenio**
Nancy
di **E. Marchiori**
A quiet passion
di **A. Michelotti**
L'uomo invisibile
di **A. Moroni**

- 12 approfondimento**
La solitudine dei bambini
di **C. Dugo**



- 48 serie tv**
Unorthodox
di **P. Romano**
The Last Panthers
di **A. Lucattini**



- 16 l'intervista**
Lunetta Savino
di **L. Falcolini**
- 20 cult**
Umberto D.
di **P. De Silvestris**
Taxi driver
di **L. Cappelli**
Via da Las Vegas
di **L. Pascalino**
Cast away
di **A. Angelini**
Il favoloso mondo di Amelie
di **A. Piccioli Weatherhogg**
Into the wild
di **L. Cerqua**
Stray dogs
di **C. Chianese**
Easy
di **S. Pesce**

- 54 il personaggio**
Paola Pacetti
di **A. Lucattini**

- 58 arti visive**
Francesco Lo Savio
di **F. Salina**

- 62 eidos-news**
Storie nere nella stanza d'analisi
di **S. Argentieri**

Cinema e solitudine

La solitudine non è vivere da soli, la solitudine è il non essere capaci di fare compagnia a qualcuno o a qualcosa che sta dentro di noi.

Jose Saramago

Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

La solitudine è un sentimento dalle varie connotazioni affettive: le differenti accezioni del termine ne evidenziano declinazioni apparentemente contrastanti che, tuttavia, costituiscono aspetti intrinseci di questa ineliminabile e multiforme condizione emotiva.

C'è, per così dire, una solitudine "esistenziale", propria della condizione umana. "Nasciamo soli, viviamo soli, moriamo soli. Solo attraverso i nostri amori e l'amicizia si può creare, per un momento, l'illusione di non essere soli." (O. Wells). La solitudine, accolta o negata che sia, accompagna infatti ogni stagione dell'esistenza: dall'infanzia alla maturità, nel benessere e nella malattia, nessuno è esente dal sentirsi solo. L'essere soli ci appartiene e ci sostanzia nel bene e nel male.

C'è una solitudine inconsolabile, quella in cui regnano i sentimenti dolorosi legati alla perdita e all'esclusione, alla paura della morte; uno stato interno che la lingua inglese traduce con *loneliness*, per evidenziare la differenza da *solitude* che, al contrario, designa la scelta consapevole di essere soli in compagnia di se stessi, e configura lo spazio di introspezione e di espressione della soggettività creativa.

Il tema della solitudine nella letteratura psicoanalitica rimanda a due autori fondamentali nello sviluppo del pensiero clinico – teorico: Melanie Klein e Donald Winnicott.

Melanie Klein, nel suo lavoro del 1959, *Sul senso di solitudine*, sottolinea l'importanza per il neonato di un precoce buon rapporto di intimità e di vicinanza emotiva con la madre attraverso un contatto di comprensione preverbale. Nel pensiero kleiniano, quindi il senso di solitudine viene ricondotto al sentimento di perdita della primaria, ideale intesa con l'inconscio materno, e alla nostalgia per il distacco irreparabile da quella comunicazione e comprensione profonda. La vita emozionale pre-

coce è caratterizzata da esperienze di perdita e di vicinanza e l'assenza della madre, sia fisica sia emotiva, può essere percepita dall'infante come perdita totale, che equivale alla paura della morte.

Sul finire degli anni cinquanta Donald Winnicott pubblica sull'*International Journal of Psychoanalysis* il suo articolo *The capacity to be alone*, in cui collega senso di solitudine e capacità di stare da soli in presenza di un altro significativo. Anche per Winnicott il presupposto per tale fondamentale esperienza è la capacità relazionale del soggetto, che trae fondamento dal rapporto primario dell'infans con la madre.

È dalla qualità di questo rapporto che dipenderà la capacità dell'individuo di godere della solitudine e di essere se stesso.

Da sempre poeti, artisti e scrittori hanno cantato la solitudine, la capacità di con-vivere, so-stare, attraversare, talora superare, questo enigmatico stato interno. Keats (1817) definisce *Negative capability*, capacità negativa, lo stato di solitudine interna che permette "... all'uomo di saper stare nelle incertezze, nei misteri e nei dubbi, senza essere impaziente di pervenire a fatti o a ragioni...". Per Bion è questa "capacità negativa" che apre la mente all'intuizione senza pregiudizi, quindi creativa perché disposta a farsi attraversare da vissuti sconosciuti non ancora pensati.

Ripensando ai personaggi di Ibsen, Ionesco, Kafka, Poe, immediatamente ulteriori prospettive si delineano. Se alcuni personaggi riescono a superare sofferenze e senso d'abbandono profondo, traendo forza dalla buona relazione e dalla fiducia nella possibilità di comprendere e comprendersi, altri annegano nella sofferenza insopportabile dell'esclusione, privi del conforto della condivisione e di uno scambio umano per loro "non pensabili". "Tutto il problema della vita è questo: come rompere la



propria solitudine, come comunicare con gli altri”, conclude saggiamente Cesare Pavese.

Per Seneca, la solitudine non è soltanto isolamento e tristezza, egli ricorda infatti a Lucilio che “...la solitudine non è essere soli, ma essere vuoti”. Per il filosofo lo spazio di solitudine individuale e spirituale è connaturato e necessario al riflettere e al pensare, al riposo e allo studio. Dunque, come osservava il regista Bernardo Bertolucci, “La solitudine può essere una tremenda condanna o una meravigliosa conquista”.

Il 2020 rimarrà nella storia come *l'annus horribilis* della pandemia e del *lockdown*, l'obbligo di isolamento sociale imposto da un virus letale, il *Coronavirus*. All'improvviso, eccoci bloccati nelle case, lontani dall'ipnotica *routine* quotidiana che sembrava saturare l'esistenza, eccoci smarriti e spaventati dalla morte, esposti senza filtri a una condizione esistenziale implicita al vivere ma sfuggita e temuta: l'essere soli con le nostre emozioni, gli affetti e le paure profonde, soli con noi stessi. Distanti dagli altri. Condizione di solitudine che

per alcuni apre alla creatività (arte e pensiero), per altri diventa invivibile, dolorosa e angosciante (isolamento), da sfuggire. Eppure queste differenti facce dell'essere soli s'incontrano e s'intrecciano continuamente e, nostro malgrado, si fecondano o si separano.

Il viaggio mentale suggerito attraverso le immagini filmiche scelte per questo numero di *EIDOS Cinema e solitudine* si propone di esplorare il delicato intreccio tra *solitude* e *loneliness*, la sottile e misteriosa linea di confine tra fragilità e solitudine interiore creativa, “capacità di stare da soli”, sospesi, come del resto sempre siamo, tra realtà concrete e potenza delle emozioni, tra paure profonde e nostalgia di una felicità perduta. •

Disse il piccolo principe (alla volpe n.d.r.): “Cerco degli amici. Che cosa vuol dire addomesticare?”

“È una cosa da molto tempo dimenticata. Vuol dire creare legami...”

(Antoine de Saint Exupéry)



In attesa e in solitudine



Nour

Dialogo con Maurizio Zaccaro

Barbara Massimilla

Nel film *Nour* la separazione tra una madre e una figlia, il loro perdersi di vista durante il viaggio migratorio, è una tragedia nella tragedia, quella che da trent'anni affligge persone costrette a fuggire da guerre, povertà, carestie, a lasciare i propri luoghi d'origine alla ricerca di una vita migliore. Vorrei iniziare con una citazione a te cara di un mistico persiano, una frase di Sa'di di Shiraz sulla sensibilità che ogni uomo dovrebbe sviluppare predisponendosi interiormente a percepire le pene, le sofferenze dell'altro.

Si tratta di una sua frase del 1200 ed esprime una visione del mondo molto particolare: *“Tutti i figli di Adamo formano un solo corpo, sono della stessa essenza. Quando il tempo affligge con il dolore una parte del corpo, anche le altre parti soffrono. Se tu non senti la pena degli altri non meriti di essere chiamato uomo”*. Se non percepisci le pene dell'altro alla fine non puoi nemmeno essere definito uomo.

Pensavo da un punto di vista psicoanalitico al processo d'immedesimazione che si attiva nel compenetrarsi

nell'ascolto dell'altro, entrare dall'interno di una relazione profonda nella vita e nel mondo dell'altro, da questo punto di vista fare proprie anche quelle che sono le sue ferite e le sue pene per trasformarle.

Non è casuale che questa frase sia incisa in più lingue sul muro d'ingresso del palazzo delle Nazioni Unite a New York. Sa' di Shiraz era un Sufi, apparterebbe al passato, eppure con il trascorrere dei secoli sembrerebbe che l'umanità sia rimasta immobile su questa questione, che debba ancora riflettere sull'essenza di questo messaggio, sulle problematiche ad esso connesse.

Si parla tanto senza agire incisivamente, il mondo contemporaneo soffre per una mancanza di azioni vere, equilibrate, risolutive, che rispecchino un'elaborazione profonda sulla condizione umana e sul suo destino. Con Pietro Bartolo, medico di Lampedusa, hai descritto una figura simbolica per certi versi archetipica. Bartolo così magistralmente interpretato da Castellitto ha il sapore di personaggi etici e antichi, propone un modello di esistenza che va difeso poiché, in fondo, ai nostri giorni è l'unico che dà un senso autentico alla vita, alla convivenza.

Pietro Bartolo è un medico che a Lampedusa ha fatto in pieno il suo lavoro, prima di diventare due anni fa europarlamentare. Non ha mai voluto essere un eroe, anche se ha soccorso e curato 350.000 esseri umani, ha sostenuto sempre di aver fatto semplicemente il suo dovere di medico. Si esprime con parole schiette, dirette. Si percepisce il suo essersi sentito solo, difatti intorno a lui si è sempre respirato un vuoto totale da parte delle istituzioni. Ha portato avanti il suo impegno professionale e umano in solitudine. Da solo su un molo ha accolto una moltitudine di solitudini.

Il molo di Lampedusa in passato era di pietra senza nessun riparo dal sole, adesso è una lunga striscia d'asfalto protesa nel mare sul quale Bartolo ha fatto costruire dei gazebo per soccorrere le persone, prestare loro le prime cure prima di essere condotte al Centro e al Poliambulatorio che dipende dall'ASL di Palermo. Un lavoro condiviso soltanto con due assistenti. Non bisogna immaginare uno stuolo di operatori, nessun ospedale o dei posti letto... non c'è nulla, solo un Poliambulatorio normale, dove i Lampedusani si recano per consultare il loro medico. La storia è iniziata trent'anni fa quando quattro tunisini sono arrivati su una barchetta, man mano sono aumentati a 350.000, un numero che cresce di continuo.

Il primo sopralluogo del film per scrivere la sceneggiatura tratta dai libri di Bartolo risale al 2017. Lui in questi anni ha scritto *Lacrime di sale* e *Le stelle di Lampedusa*, nel film abbiamo fatto un pot-pourri tra l'uno e l'altro per evitare di tralasciare cose importanti. In quell'occasione Pietro mi ha fatto conoscere non solo i suoi familiari ma anche i suoi amici e i Lampedusani, condividendo con me il clima affettivo che è riuscito a creare attraverso il suo spessore umano e la sua professione. Le ultime dichiarazioni dell'attuale sindaco dell'isola e la lettera aperta che ha scritto il presidente del Consiglio hanno fatto virare il fenomeno di Lampedusa dall'umanitario al politico. *Nour* diversamente è un film che definirei 'umanista', ho scelto



di raccontare una storia reale, credibile, autentica fino all'ultimo dettaglio.

Immagino che nella tua formazione ci siano tracce importanti del grande maestro Ermanno Olmi: ogni film rispecchia nella sua essenza la dignità di una storia. Quanto nella tua cifra stilistica resta di quell'insegnamento?

Un rapporto professionale che è durato quaranta anni, lunghi da me però fare un film alla Olmi. Lui nei suoi ultimi lavori era arrivato all'essenza dell'essenza, nel film *Il mestiere delle armi* ogni singola scena diventa un *tableau vivant*. Gli interessava raccontare la realtà in un'inquadratura, non gli importava del montaggio. Mi dispiace molto che *Nour* è l'unico film di quelli che ho girato che Olmi non ha potuto vedere.

Per me lo sguardo del regista rispetto alla ricerca dell'autenticità nel reale è fondamentale. Questo potrebbe essere l'insegnamento che Olmi mi ha lasciato in eredità.

Se pensi di fare un film a Lampedusa importando un cast improbabile parti con il piede sbagliato. Sono andato sull'isola soltanto con il protagonista e due suoi collaboratori, il resto è stato costruito con la gente del posto andando nei bar, nelle case, al porto. Le persone dell'isola che nel film interagiscono con la bambina non recitano, fanno la loro parte in funzione di una scena cinematografica che però coincide con la realtà che vivono.

Diffido molto quando nella macchina da presa si vede il teatrino dell'inquadratura, le persone vere, reali conferiscono più forza all'intelaiatura narrativa del film.

In fondo cos'è che dà più fastidio al potere oggi se non quando racconti la realtà in un certo modo? Poiché narrare la realtà presuppone la libertà di espressione, se questa libertà manca è certo che non farai mai un bel film.



Evocare la realtà significa anche stimolare le emozioni.

Negli uffici di produzione si rifletteva insieme su chi potesse interpretare il ruolo di Bartolo. Consideravo due possibilità: la prima che Bartolo recitasse se stesso in modo pregevole come aveva già fatto in *Fuocoammare*, spostando l'asse sul piano documentaristico, senza alla fine perdere nulla sul piano drammaturgico. Per evitare di seguire le tracce del film di Gianfranco Rosi ho pensato fosse meglio farlo interpretare da un attore come Sergio Castellitto che evocasse la figura di Bartolo nei pensieri, nei modi, nella parlata. Adesso va molto di moda assomigliare il più possibile al personaggio che racconti mentre la nostra intenzione puntava a evocare la realtà non a riprodurla. Sono due cose ben distinte che conducono su territori completamente separati l'uno dall'altro, non si può mescolare la rappresentazione con l'evocazione. Nel tuo dialogo con la macchina da presa, dovresti asciugare tutto ciò che di finto hai di fronte per riuscire a evocare la verità che percepisci, per entrare in risonanza con questa verità. Cerco sempre di evitare tutti gli orpelli della macchina cinema e della recitazione. Mi piace mescolare le carte, saper distinguere ciò che è finto da ciò che non lo è... ricercare l'autenticità totale. Ad esempio la scena dello scontro tra Ismaila Mbaye - nel ruolo dello scafista - e Castellitto, si dimostra vincente da questo punto di vista. Ismaila, un artista così sensibile al fenomeno migratorio ha raggiunto la realtà della messa in scena scavando all'interno di se stesso, confrontandosi con caratteristiche umane molto distanti dalla sua personalità. Dovendo per forza immedesimarsi in quella parte non ha rinunciato a trasporre nella sua interpretazione la propria esperienza di vita.

Ismaila è stato all'altezza della sfida recitando il ruolo dello scafista, parte non facile per lui senegalese nato nell'isola di Gorée, punto di partenza della deportazione degli schiavi verso le Americhe. Nello scontro con Castellitto si sente una forte energia in entrambi.

A proposito della bambina, Nour racconta una storia vera...

Il 3 ottobre del 2013 una grande tragedia avveniva di fronte a Lampedusa, il naufragio di una barca che portava prevalentemente eritrei e somali. Ci siamo ispirati a quella storia. Una bambina nigeriana sopravvissuta alla disgrazia aveva perso i suoi genitori. Anche la storia di due fratelli siriani ci aveva colpito, alla fine per rendere giustizia a tutti abbiamo pensato di fare un racconto unico cambiando identità alla bambina che nel film è diventata di origini siriane. Il filo drammaturgico che abbiamo seguito racchiudeva queste perdite. Bartolo usa una bella frase quando parla dell'isola: *per gli altri, Lampedusa è uno scoglio in mezzo al mare, per me invece è un salvagente in mezzo al mare.*

Nel film volutamente non ci sono date, didascalie, riferimenti concreti, proprio per rispettare la scelta di evocare la realtà piuttosto che rappresentarla. Abbiamo preferito ricostruire la situazione dell'hangar che contiene i corpi di quella tragedia del 2013 come ci è stata raccontata da Bartolo piuttosto che inserire riprese televisive dell'epoca.

Un modo di mettere in scena che consente di rimanere in una dimensione atemporale e universale.

Esattamente, se inizi a inserire didascalie, dati, localizzazioni, tutto questo condiziona la forma della narrazione. Tutti i

giorni la gente in televisione vede la cronaca delle migrazioni attraverso le inquadrature girate sull'isola di Lampedusa. Non si può proporre al pubblico ciò che già vede in televisione tutte le sere. In *Nour* ci siamo astratti dalla realtà descritta ogni giorno nelle news.

Se racconti una storia del genere, devi essere cosciente che la vuoi far arrivare al cuore del pubblico.

Ricordo una domanda che avevo posto a Ronconi durante un mio documentario sul teatro Piccolo di Milano: cosa si aspettava dal pubblico quando metteva in scena un'opera, come si aspettava che gli spettatori reagissero. Una domanda in fondo banale ma la risposta di Ronconi era stata fulminea: "A me interessa semplicemente che la gente che entra al Piccolo teatro quando esce dopo aver visto la rappresentazione sia diversa da come è entrata".

Si tratta dunque di attivare delle trasformazioni, di percepire dopo la visione di un film un cambiamento nel proprio sentire e nella propria visione del mondo.

In *Nour* sei riuscito a narrare attraverso il personaggio di Bartolo la predisposizione dell'animo umano nel mantenersi vigili e in attesa, pronti ad accogliere, a prendersi cura di chi ha bisogno, ad aiutare l'altro con discernimento e coraggio.

Paradossalmente ciò che mi interessava di più di Lampedusa non era l'isola che peraltro fuori stagione diventa simile ad Alcatraz, una specie di caserma a cielo aperto. Sei accerchiato la mattina al bar prendendo il caffè da carabinieri, guardia costiera e di finanza, esercito, paracadutisti... a me interessava raccontare un'altra storia, quella del Poliambulatorio: il "fortino" costruito da Bartolo per difendere queste persone, per curarle e offrire loro una possibilità di sopravvivenza. Un fortino sotto assedio. Il film tranne alcuni fotogrammi di paesaggi epici che ritraggono l'isola si svolge tutto volutamente nell'ambulatorio.



La bambina siriana Nour viene portata all'ambulatorio, cerca ripetutamente di scappare perché nella sua ricerca della madre nemmeno si rende conto di essere arrivata su un'isola circondata dal mare. Questo particolare deriva da un racconto che mi aveva fatto un vecchietto lampedusano, un pescatore al quale due tunisini avevano chiesto dove si trovasse la stazione dei treni.

Mi fai sorridere e venire in mente una mia giovane paziente nigeriana che seguo nell'associazione DUN, un' onlus dedicata alle cure psicologiche gratuite ai migranti, lei quando è arrivata in Libia pensava di essere arrivata in Italia. A proposito della fine del film e della ricerca della madre di Nour si può accennare qualcosa?

Direi con un sorriso di vedere direttamente il film... •



Mezzogiorno di fuoco

La capacità di essere soli



Pasquale Pedè

Giugno 1870, Hadleyville, Arizona. Lo sceriffo Will Kane si è appena sposato. Si stanno celebrando i festeggiamenti dopo la cerimonia. Il clima è festoso e tutta la cittadinanza della piccola città si sta congratulando con la coppia. Brindisi, auguri e sorrisi affettuosi.

All'improvviso giunge la notizia che un fuorilegge da lui arrestato è stato graziato, e sta ritornando per vendicarsi. Dei suoi accoliti lo stanno aspettando alla stazione per unirsi a lui. Contro la volontà della moglie, Kane decide di non partire in viaggio di nozze per affrontare i banditi. Sono le 10,35. Il duello si svolgerà alle 12,00. È la durata del film.

Questo celebrato classico del cinema *western* si svolge dunque in tempo reale, scandito dalle immagini di orologi che segnalano lo scorrere del tempo e da un serrato montaggio che meritò l'Oscar.

La trama è arcinota, solo poche righe per riassumerla.

Dopo la notizia dell'arrivo dei banditi, sulle prime, il problema sembra di facile soluzione; Kane ritiene di dover compiere il proprio dovere e pensa che, con l'aiuto di un

po' di volontari, non avrà difficoltà ad affrontare i fuorilegge. Ma, per un motivo o per l'altro, tutti quelli ai quali si rivolge declinano l'invito. Chi gli consiglia di andarsene perché i banditi ce l'hanno solo con lui e così il problema sarebbe risolto; chi dichiara di non sentirselo perché è invecchiato, chi ha messo su famiglia e così via. Man mano che la richiesta di aiuto procede, Kane si rende conto sempre più angosciato che nessuno gli darà man forte, e dovrà vedersela da solo, mettendo a repentaglio la propria vita.

Tutti ricorderanno il crescendo di tensione con cui si svolge la vicenda, magistralmente orchestrata, e il progressivo senso di solitudine che attanaglia Kane. Lo sceriffo – interpretato da un Gary Cooper già avanti negli anni, eccezionale nel rendere con grande economia di mezzi gli stati d'animo del personaggio – scopre che tutte le persone che aveva servito con rettitudine lo abbandonano nel momento del bisogno, rivelando l'ipocrisia dei sentimenti di stima e di affetto che solo poco prima gli avevano mostrato. Ha dei dubbi, dei tentennamenti.

“Non sono sufficienti i muscoli a fare un uomo”

Soprattutto, paura. Ciononostante riesce a farsi coraggio, e alla fine si risolve ad affrontare i fuorilegge in completa solitudine.

Nel raccontare la crisi e le incertezze di uno sceriffo integerrimo *Mezzogiorno di fuoco* rappresenta una novità nella tradizione del *western*. Classicamente questo genere era solito celebrare l'eroe come un individualista, un solitario che si trova ad affrontare delle avversità durante il suo tragitto errante (un esempio per tutti, *Il cavaliere della valle solitaria*). La solitudine dell'eroe è un aspetto classico, costitutivo del suo mito. Il *westerner* viene da lontano e riparte alla fine verso l'orizzonte, dopo aver sciolto i nodi della vicenda, senza intrattenere rapporti col contesto sociale, se non in modo transitorio.

Stavolta invece il tema è concepito da una prospettiva differente. Lo sceriffo tutto d'un pezzo viene progressivamente *isolato*, e messo in crisi per questo. La solitudine è problematizzata, mettendone a nudo un aspetto nascosto. Solo l'esistenza di legami impliciti con l'ambiente permette al protagonista la sua solitudine "eroica". Se questa condizione viene meno si rivela il suo rovescio drammatico, l'isolamento: *solo* non vuol dire isolato. Il carattere monolitico del suo individualismo s'incrina, il suo status eroico viene messo in crisi. Viene così minato uno dei caposaldi portanti dell'epopea del *West*.

Ne è riprova il disgusto che questo *film* provocò in un autore classico come il conservatore Howard Hawks. Per reagire a questa visione, infatti, secondo le sue dichiarazioni, Hawks girò un altro classico (peraltro bellissimo, *Un dollaro d'onore*) ripristinandone il taglio tradizionale.

In quest'ultimo film lo sceriffo, in una situazione analoga, rifiuta qualsiasi aiuto e accetta tranquillamente di affrontare il pericolo con le scarse risorse disponibili. In poche parole, secondo Hawks, si attrezza a fare il proprio lavoro "senza fare tante storie".

Lo sceneggiatore di *Mezzogiorno di fuoco*, il progressista Carl Foreman, ha dichiarato di essere stato influenzato dal clima persecutorio che in quegli anni, il film è del 1952, si era scatenato in America a causa della famigerata caccia alle streghe anticomunista del senatore Mc Carthy, di cui era stato vittima. Ma il film è talmente ricco da consentire una lettura che va al di là del livello politico.

La solitudine dell'eroe contrapposta al suo isolamento, dunque.

Nel tentativo di leggere il film da una prospettiva psicoanalitica, ho tratto questa distinzione da Winnicott, uno dei pochi psicoanalisti ad aver affrontato esplicitamente tale tema, secondo la sua peculiare visione paradossale.

Nel suo articolo del 1957, *La capacità di essere solo*, Winnicott afferma che l'acquisizione di questa capacità, nella fase in cui il bambino si trova in condizione di dipendenza assoluta, è inscindibilmente legata alla presenza di una madre. Analizzando la frase "Io sono solo", specifica che "Io" significa un iniziale livello d'integrazione, "Io sono" significa la presenza di un senso di crescita, di vita. Tale crescita è resa possibile dalla presenza, non necessariamente percepita, di una madre che, nello stato di "preoccupazione materna primaria", riesce a identificarsi con i bisogni del bambino.

Scrivono Winnicott: "All'inizio dell'"Io sono", l'individuo





è (per così dire) grezzo, indifeso, vulnerabile, potenzialmente paranoico. L'individuo può raggiungere la fase dell'"Io sono" solo perché esiste un ambiente che lo protegge..."

In effetti, rovesciandone la successione, queste sono le fasi che attraversa Kane. All'inizio abbiamo un individuo solido e sicuro di sé, capace di fare affidamento sulle risorse personali, poiché il legame con la comunità è scontato. Non appena comincia a rendersi conto che tutti quelli che riteneva amici lo abbandonano, la sua sicurezza vacilla, la sua "capacità di essere solo" comincia a venir meno. Allora regredisce a una situazione persecutoria, incarnata nel film dai fuorilegge che vogliono ucciderlo. Il tempo stesso, nell'ossessiva scansione del suo scorrere, acquista una valenza persecutoria (anche per lo spettatore, tra l'altro, per la coincidenza fra tempo del film e tempo diegetico).

Vale la pena osservare che la minaccia irrompe in un momento di cambiamento, dato che Kane si è appena sposato, e lo aspetterebbe una nuova vita. Tutto sembra preludere, all'inizio, a quello che in genere succede, in un *western*, alla fine, cioè al classico *happy ending*. Invece la situazione si trasforma un incubo ingravescente.

Qui forse ci soccorrerebbe Bion col suo concetto di "cambiamento catastrofico", in cui l'autore teorizza la potenziale distruttività, la violenta turbolenza che sottende qualsiasi autentico cambiamento evolutivo.

Naturalmente, trattandosi di un *western*, le regole implicite del genere vanno rispettate. Al posto della madre/ambiente winnicottiana troviamo così la Comunità che rappresenta qualcosa di profondo, al di là del mero aspetto sociologico, che ha a che fare col calore del focolare domestico, degli affetti, dei legami, dell'accoglienza. In sostanza tutte caratteristiche che rimandano alla figura materna (in tal senso chi legge, se ne ha memoria, rivada ai classici *western* di John Ford).

La figura materna in quanto tale è assente, poiché le due sole figure femminili di un qualche rilievo hanno, rispetto al protagonista, lo statuto di *partner*, anche se non è irrilevante che proprio alle donne sia affidato il ruolo di soccorritrici. C'è la giovane moglie quacchera (Grace Kelly), che ostacola i propositi del neo marito a causa delle proprie convinzioni religiose contrarie a qualsiasi violenza, e l'ex amante (Katy Jurado) a cui Kane chiede di intercedere col bandito, che la donna conosce, per evitare lo scontro. Lei però si rifiuta. Ma nello sviluppo della vicenda sono proprio queste figure femminili le uniche che cercheranno di aiutarlo. Helen convincendo la moglie a sostenerlo nel suo sforzo, e quest'ultima, proprio alla fine, rinunciando ai suoi principi e imbracciando un fucile per abbattere l'ultimo bandito che stava per sopraffare lo sceriffo. In una scena secondaria, tra l'altro, quando Kane va in chiesa durante la funzione per chiedere l'aiuto dei partecipanti, è solo una donna a prendere le sue difese



ricordando a tutti quanto debbano riconoscenza allo sceriffo per i servizi resi.

Insomma, è solo la figura femminile, sembra dire il film, ad avere preoccupazione per l'individuo lasciato solo, a identificarsi, secondo Winnicott, con i suoi bisogni.

È possibile quindi vedere la pellicola come la rappresentazione dell'angoscia che assale l'individuo quando si verifica la perdita, l'insussistenza dei legami che fino a quel momento dava per scontati. Non si tratta solo dell'impossibilità di contare sull'aiuto dell'altro per affrontare il pericolo, ma più profondamente dello smarrimento delle basi su cui si fondava il senso d'integrazione del suo Sé.

Kane all'inizio non si arrende, rimane fiducioso e continua testardamente a rivolgersi ai vecchi amici. Progressivamente però la sua fiducia s'infrange contro il muro di rifiuti che incontra. Gary Cooper è magistrale nel

rendere questo calvario. Giunto alla fase finale della carriera, con i segni visibili dell'età stampati sul volto, sembra immedesimarsi profondamente con questo personaggio al crepuscolo, e riesce a rappresentarlo con impercettibili sfumature nell'espressione e nella gestualità. Vedere per l'ennesima volta la sua alta e sottile silhouette, carica di alone mitico per i frequentatori del genere, ma qui appannata dall'ombra del dubbio e dell'incertezza, tocca corde profonde per lo spettatore.

In una scena mirabile Kane, seduto alla scrivania del suo ufficio, mentre sta parlando con un ragazzo disposto ad aiutarlo ma troppo giovane, nasconde le mani per non fargli vedere che stanno tremando.

L'eroe arriva, inaudito in un *western!* a provare paura.

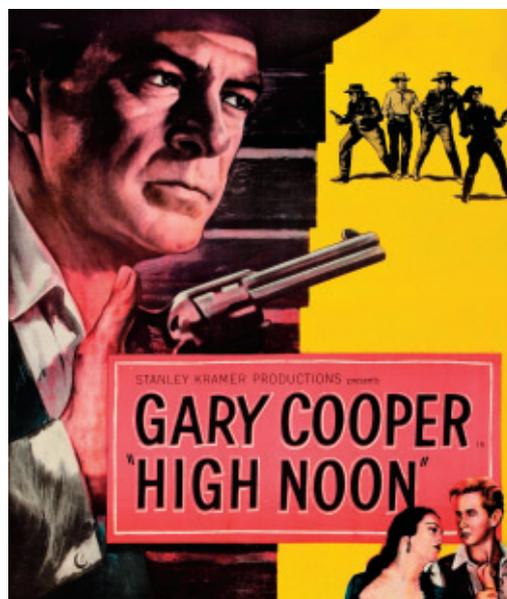
Nella sua semplicità, questa scena esprime con la massima intensità il sentimento profondo in cui si viene a trovare chi si sente isolato, e dunque perde, seguendo Winnicott, la capacità di star solo, cadendo vittima di angosce persecutorie (l'arrivo dei banditi incombe).

Solo dopo aver attraversato una profonda crisi, alla fine Kane riesce a trovare la forza di andare verso lo scontro che ha deciso di affrontare. Ha sperimentato la sofferenza causata dalla perdita dello "stare in rapporto" fino in fondo, ha quasi ceduto, ma alla fine trova in qualche modo la forza di rimanere saldo.

Abbandonato da tutti, si avvia lungo la strada del paese verso i suoi avversari. La macchina da presa prima inquadra Cooper che avanza, poi, in controcampo, un *dolly sale* lentamente, rivelando tutta la sua solitudine.

Kane ha ritrovato la capacità di essere solo.

È arrivato mezzogiorno. •



Titolo originale: High Noon

Anno: 1952

Regia: Fred Zinnemann

Paese di produzione: USA

Sceneggiatura: Carl Foreman

Musica: Dimitri Tiomkin

Cast: Gary Cooper e Grace Kelly, Katy Jurando, Otto Kruger, Harry Morgan, Lee van Cleeff

La solitudine dei bambini

Favolacce



Antonella Dugo

La voce fuori campo di Max Tortora: “Mi è capitata una storia curiosa settimane fa: ho trovato il diario di una bambina, io quel diario l’ho tenuto perché quella vita mi piaceva, quanto segue è ispirato a una storia vera, la storia vera è ispirata a una storia falsa, la storia falsa non è molto ispirata”.

Il film *Favolacce* inizia con una dichiarazione d’intenti rispetto a quanto sarà narrato e rappresentato nel film; le favole, le favolacce “favole nere per adulti”, hanno sempre avuto lo scopo conscio e inconscio di aiutare i bambini a trovare un senso alle esperienze, svelarne il significato più profondo per non smarrirsi di fronte ai problemi esistenziali comuni a tutti, e a superare paure ed angosce presenti nella complessità dell’esistenza. La favola usa la realtà e la verità ma non la riproduce, ne cerca il senso e le realtà-verità più nascoste. La favola, come l’arte e quindi il cinema, propone una rappresentazione critica e fortemente simbolica della realtà.

Il luogo di questo film non è reale ma noi ne riconosciamo la veridicità, poiché è un luogo che esiste nell’immagina-

rio di ognuno; i mostri e i draghi sono iscritti nella nostra mente, possono essere ovunque. Anche il tempo ha una dimensione atemporale, è estate, un’estate come tante, fa caldo, non si lavora e non si va a scuola: tempo e luogo sono fermi, l’attenzione è decisamente diretta ad evidenziare il dolore e le angosce dei singoli personaggi ognuno con i suoi demoni, non oscurandoli con la trama.

I fratelli Damiano e Fabio D’Innocenzo, sceneggiatori e registi del film, compiono un’operazione nuova e di rottura rispetto al cinema italiano degli ultimi anni, eliminando qualsiasi traccia di neorealismo o realismo, proponendo uno stile, un’idea di cinema diverso e coraggioso, non cedendo mai alla tentazione di rassicurare e non risparmiando allo spettatore scene disturbanti. Il loro è un linguaggio personale, unico ed estremo, che osserva i protagonisti a distanza mentre la macchina si avvicina per raccogliere dettagli e oggetti. È un film privo di coordinate, di assenza e di mancanza, di tempi dilatati, dove il silenzio è protagonista, disfa e decostruisce la storia. La voce narrante dirà alla fine: “È una storia insensata, amara e pessi-



mistica”, una favola necessaria a scoprire e guardare il mondo fuori e dentro di noi.

È una storia corale dove non c’è un vero protagonista ma dodici personaggi, tre nuclei familiari, che vivono in una piccola comunità chiusa e isolata. Questa comunità è quanto rimane di “c’era una volta un sogno che oggi non c’è più” (D’Innocenzo), persone appartenenti alla piccola e media borghesia, che hanno provato a crescere, migliorare il loro *status* sociale ed economico, ma si sono arenati e hanno visto fallire tutte le loro illusioni, ritrovandosi frustrati e spaventati, pieni di rabbia e di invidia, senza punti di riferimento. Non sono poveri ma non sono ricchi, sono emarginati, girano a vuoto con il rumore assordante delle cicale che invade il silenzio estivo. Desiderano il benessere e il lusso, ma sono relegati in una periferia squallida e frustrante, le loro case sono piccole villette con giardino, con barbecue e piscinetta gonfiabile, l’automobile è un fuoristrada. L’insoddisfazione nasce dal vivere lì e non altrove, di avere un lavoro insoddisfacente e di non essere riusciti a raggiungere la ricchezza che speravano, in realtà consapevoli di non possedere nulla. Il film si apre con una

cena tra amici nel giardino di Bruno (Elio Germano) e Dalia, sua moglie e i loro figli Dennis e Alessia con gli amici vicini, padre, madre e la loro figlia Viola. Sembra un quadro familiare sereno e tranquillo ma poi ci accorgiamo che sono tutti tristi, cupi, parlano poco; il padrone di casa dice di non avere lavoro, l’amico gli consiglia di occuparsi di disinfettanti, le mogli parlano con cautela e quando il padre Bruno li invita ad andare a prendere le “pagelline”, i bambini eseguono malvolentieri; nell’attesa del ritorno dei bambini cala il silenzio, nel sottofondo il rumore delle cicale e la voce di una televisione poco lontana. Ritornano i bambini e leggono le loro pagelle con tutti nove e dieci come se questi risultati non li riguardassero. Bruno si dichiara orgoglioso della bravura dei figli, ma in realtà è un padre crudele, altalenante, bisognoso di rassicurazione da parte dei figli e della moglie, non può tollerare di essere giudicato e di guardare alle sue mancanze e difficoltà, abbraccia, strattone e umilia i figli. Anche nella famiglia di Viola c’è un padre prepotente con comportamenti da *macho*, che non sopporta il vicino Bruno, gli sguarcia la piscinetta gonfiabile con un coltello, si dirà che sono stati gli

zingari, e tiene sottomesse la moglie e la figlia che piange in silenzio. La paura dei bambini e il loro silenzio sono dovuti al timore di esplosioni incontrollate da parte dei padri, che ricorrono a comportamenti aggressivi, nel tentativo di mostrarsi forti per poi crollare in lacrime e depressione. Geremia, compagno di scuola di Viola e Dennis, vive al di fuori delle villette, in aperta campagna in una baracca, con il padre Aurelio che, in un perenne stato di eccitazione, nega la difficile situazione in cui si trovano e cerca di dimostrare e convincere il figlio della sua forza e della sua capacità, portandogli poi per cena ritagli di pizza scartati dai clienti in un ristorante dove lavora come cameriere. Geremia è un bambino magro e sottile, non parla e non sorride mai e guarda il padre che cerca di istigarlo all'aggressività e alla superiorità di loro maschi, nascondendosi nel silenzio. Mentre i genitori mostrano tutta la loro rabbia, disperazione, volgarità e indolenza, in una tensione sempre alta, tra un colpo di scena e l'altro, entriamo nella vita di queste persone per assistere al loro regresso inevitabile: il film prosegue mentre i suoi protagonisti compiono un percorso inverso incontro al loro destino. A questi tre nuclei familiari dobbiamo aggiungere Vilma, una ragazza appena maggiorenne, già incinta, ma decisamente non in grado di affrontare la sua situazione ed infine il professor Bernardini, unico esponente esterno alla comunità, il quale, isolato dai colleghi, scatenerà il dramma.

I veri protagonisti di *Favolacce* sono i bambini, ed è dal loro punto di vista, dal loro sguardo innocente, doloroso, arrabbiato e rassegnato che il mondo degli adulti viene rappresentato e colto nella sua violenza, menzogna e fallimen-

to: saranno loro a punirli con l'unico obiettivo di liberarsi dalla trappola in cui si trovano rinchiusi.

Sono i bambini che risentono del vuoto pneumatico di figure parentali che dovrebbero insegnare a vivere ai propri figli, mentre hanno perduto qualsiasi capacità di positività e di sguardo sul futuro. Al contrario i bambini vengono continuamente sballottati in un mondo che non li ascolta, non li rassicura, non li pensa e non se ne occupa. Crescono cercando rifugio in un loro mondo immaginario, ma l'egocentrismo dei genitori impedisce loro di immaginare un percorso diverso dall'identificazione con la frammentarietà e l'infelicità degli adulti. Desiderosi di essere amati, cercano di soddisfare le richieste dei genitori, sono bravi a scuola, rispettano le loro regole, hanno imparato a capirne gli umori e a tollerarli, ma il dover vivere sotto il potere di adulti immaturi e l'ansia di non essere protetti, li porta ad un'assunzione di adultità e genitorialità al fine di colmare le mancanze dei genitori, con la speranza di placare le proprie angosce e quelle degli adulti nello stesso tempo, nel tentativo di fare da genitori a genitori inadeguati, sviluppando un auto accudimento difensivo. Tuttavia in queste *Favolacce* non ci si libera degli orchi e delle streghe e si finisce per essere mangiati; il non avere dei punti di riferimento li porterà a gesti eclatanti: apparentemente il loro malessere non dà segnali, non ci sono ribellioni, proteste, tutto si svolge in segreto, nella preparazione di un progetto che accomuna i quattro ragazzi, che con tranquillità e fermezza preparano un'esplosione. Il pericolo sarà scoperto ed evitato, ma il segnale non verrà raccolto, anzi i genitori si sentiranno





attaccati e, non in grado di capire, alzeranno la voce e la rabbia. L'inevitabile deve accadere e accadrà grazie al personaggio inizialmente in ombra, il cattivo maestro, che insegnerà ai bambini a distruggere e a punire. "È una storia insensata, amara e pessimistica" frutto della penna di due giovani registi che ci mostrano senza pietà l'orrore che abbiamo creato, l'incapacità di dare vita, di essere sopraffatti dalla nostra follia. Colpisce il rovesciamento del rapporto genitori-figli: padri che si nutrono dei figli e non viceversa, figli che non riescono a liberarsi delle figure genitoriali, a "far fuori" i padri, ma si sacrificano per loro: la vita e il futuro scioglie i legami tra padri e figli e trasforma i bambini in adulti, la morte li rende eterni.

In questi ultimi anni il cinema si è occupato spesso dei bambini, degli adolescenti, della loro fragilità e solitudine, come un campanello d'allarme su di un'emergenza che non è solo nostra, ma di una società globale, che potrebbe, avendone i mezzi e gli strumenti culturali, occuparsi dei propri figli, ma è sempre distratta da altro. *Favolacce* è tuttavia un film diverso, non facile per la crudezza e la cattiveria innocente con cui i due fratelli D'Innocenzo ci impongono di seguire la storia senza scampo e senza speranza. Lo spettatore guarda a un mondo orribile e feroce che è anche il nostro e capisce che qualcosa dovrà accadere e accadrà.

"Lo dico ormai da qualche anno che l'universo popolare romano è un universo odioso.. i giovani proletari e sottoproletari romani appartengono ormai totalmente all'universo piccolo borghese.. i loro modelli concreti sono pro-



prio quei piccolo borghesi idioti e feroci che essi, ai bei tempi hanno tanto e così spiritosamente disprezzato" (Pasolini 1975). •

Paese di produzione: Italia, Svizzera

Anno: 2020

Genere: drammatico

Regia: Damiano e Fabio D'Innocenzo

Soggetto: Damiano e Fabio D'Innocenzo

Sceneggiatura: Damiano e Fabio D'Innocenzo

Produttore: Agostino Saccà, Giuseppe Saccà

Interpreti e personaggi: Elio Germano, Bruno Placido, Barbara Chichiarelli, Dalila Placido, Gabriel Montesi, Amelio Guerrini

Lunetta Savino

Il coraggio di vincere la solitudine



Lori Falcolini

Attrice molto amata dal pubblico per l'interpretazione di personaggi femminili fuori dall'ordinario, Lunetta Savino lavora per il cinema, il teatro e la televisione passando con intelligente leggerezza da ruoli comici a quelli drammatici. Nel suo ultimo film, *Rosa* di Katja Colja, Lunetta Savino interpreta il ruolo di una donna che ha subito la perdita della figlia più giovane, Maja. "Io voglio stare con i vivi e non con i morti come fai tu" le dice il marito che vorrebbe vendere la casa in cui abitano da separati, una tomba buia che Rosa illumina per fingere una vita normale durante i pranzi di famiglia e che abbandona soltanto per recarsi al cimitero. È un *sex toy*, trovato in un cassetto, a schiuderle il mondo segreto di Maja e ad iniziare un percorso di elaborazione del lutto

che restituirà al mondo dei vivi la "nuova" Rosa grazie anche alla ri-scoperta della sessualità. Per l'intensa interpretazione di *Rosa*, Lunetta Savino ha vinto il Nastro d'Argento 2020 come migliore attrice protagonista e la nomination ai David di Donatello. L'intervista si svolge a Roma pochi giorni prima dello spettacolo teatrale *Da Medea a Medea* di Euripide e Antonio Tarantino con la regia di Fabrizio Arcuri in cui Lunetta Savino – accompagnata dalle musiche di Rita Marcotulli – incarna due facce del femminile di un'infuocata Medea, personaggio mitico e nello stesso tempo contemporaneo.

Lunetta Savino, cominciamo con *Rosa* di Katja Colja, Com'è nata questa sua interpretazione?



La regista italo slovena Katja Colja aveva già incontrato delle attrici per la sua protagonista, cercava un'interprete che restituisse al personaggio una umanità ed una interiorità che erano giuste per me così ho fatto un provino e lei ha scelto me nonostante fossi più giovane per la parte. Il film è stato un lungo parto, era una storia non facile e Katja ha lavorato a lungo sulla sceneggiatura; lei ed io ci siamo sentite per quasi un anno e mezzo con molti scambi di idee, di pensieri e confronti profondi. All'inizio il film aveva un'impronta di commedia, poi Katja si è resa conto che voleva mettere al centro della storia lo sguardo emotivo di Rosa e soprattutto la elaborazione di un lutto terribile. E quindi è diventato un altro film, diverso da quello iniziale anche se il centro del personaggio è rimasto immutato ossia quello di una donna chiusa in sé stessa che vive la sua quotidianità tra la casa e il cimitero, convive da separata in casa con il marito e cambia dopo la scoperta del *sex toy* nel cassetto della figlia. Per entrare nel personaggio mi sono documentata e ho letto molto; ho ritenuto meraviglioso *L'anno del pensiero magico* di Joan Didion, una scrittrice e sceneggiatrice americana che racconta in prima persona l'elaborazione del lutto, avendo lei subito nell'arco di un anno la perdita del marito e della figlia. Il libro racconta momento per momento la sua reazione alla morte, soprattutto quella del marito, il rapporto con gli oggetti, la stanza matrimoniale. Il pensiero magico dell'autrice è l'idea folle che lui da un momento all'altro possa ritornare e allora tutto,

anche le scarpe devono essere lasciate proprio lì perché lui possa ritrovarle. Poi, il racconto prosegue con il lento percorso di guarigione, cose minute ma straordinarie di un passaggio che accade psicologicamente ma anche fisicamente in una persona congelata nel lutto. Io ho cercato di utilizzare tutto questo e di farlo mio, ma anche altro perché il lavoro dell'attore è fatto di tanti pezzetti.

Un punto di svolta di questo personaggio mi sembra quello in cui Rosa entra nel negozio di Lena (che si rivelerà la compagna della figlia) e parla della figlia morta. “E adesso come faccio...Troppo silenzio” conclude stupita ma anche prendendo coscienza del suo vuoto.

Sì, peraltro quel piccolo monologo è frutto di pensieri miei. Mancava qualcosa nella sceneggiatura ed io mi sono offerta di colmare il vuoto. L'idea era di una persona che ha il bisogno di buttare fuori, all'improvviso, un tumulto poco razionale di pensieri e parole che si affollano, si mescolano e che alla fine però chiudono in una frase che mette i brividi. Quella scena è fatta di getto, primo ciak buono, perché in queste scene emotive devi lasciare andare subito tutto. Certamente è una scena di svolta perché fino a quel momento abbiamo visto la solitudine di Rosa, il silenzio, l'incomunicabilità con il marito, lui e lei sembrano quasi nemici. E poi c'è l'altra figlia che sta per sposarsi e ha un rapporto privilegiato con il padre; non che si ami un figlio meno dell'altro ma

si capisce che con Maja probabilmente c'era una relazione conflittuale. Era una ragazza sfuggente, impulsiva, non la si poteva acchiappare tanto è vero che prende la barca e va in mare nel momento più sbagliato. Tutto questo lo dico nel monologo. Maja non si vede mai nel film; era necessario per me attrice fotografarla, immaginare e fare immaginare questa sua vitalità, questo suo essere diversa. E sarà proprio la scoperta del mondo segreto della figlia a riportare in vita anche la madre.

“Sono a posto così” continua a dire Rosa, durante gli incontri tra donne nel negozio di Lena (Simonetta Solder). Questa frase mi ha fatto pensare per contrasto al “disordine” - anche dell’autoerotismo- in cui lei deve entrare per guarire.

Quella è un'altra mia invenzione (ride). Sì, è proprio così. Quella frase ripetuta in situazioni diverse rivela il carattere di questo personaggio ed anche il voler mettere una piccola barriera tra lei e il mondo: sta con le altre donne, piano piano grazie a loro e a Lena si sta sciogliendo, riassaporando il piacere di sorridere, un passettino alla volta, ma è un percorso che fa da sola. Verso la fine del film Rosa incontra un personaggio che è legato al suo passato così scopriamo che, come tanti, sotto Tito, comprava e vendeva cose fuori confine, un traffico non proprio legale che probabilmente nascondeva al marito. Nonostante ciò, Rosa è una donna “a posto” sposata da quaranta anni con una vita regolare. La scommessa vera del film era che una donna come lei, attraverso il ritrovamento del *sex toy* e del mondo segreto della figlia, scopre per la prima volta un certo tipo di sessualità. La scena dell’au-

toerotismo è raccontata con molta delicatezza, con estremo rispetto per il corpo di una donna di sessanta anni. Io naturalmente temevo molto quella scena, ero preoccupata di doverla fare però ho capito che era necessaria a tutto il viaggio di Rosa.

Il marito Igor (Boris Cavazza) compie lo stesso percorso di guarigione “fuori posto” di Rosa.

C'è un amore profondo tra questi due personaggi così diversi, lui sloveno e un po' ombroso, lei del sud, una cosa pensata insieme a Katja perché Trieste è una città ricca di contrasti, di incroci, di provenienze le più diverse. La regista aveva le idee molto chiare su come “fotografare” il confine fisico e sentimentale di queste due persone che dormono e mangiano in stanze separate. Una parete divide gli spazi, una cosa tangibile che vediamo da subito nel film e che è anche la divisione tra uomo e donna e il modo diverso di affrontare il lutto. Lui si occupa della barca della figlia morta e da uomo di braccia è lì sempre al lavoro. Una scena molto bella di amore tra i due è quella in bagno: lei si è tagliata la mano, lui la cura e si accorge del nuovo taglio di capelli, le dice soltanto “bello!”. Poche parole, soltanto sguardi e contatti minimi. Questo erotismo appena accennato mi ha fatto pensare a *Lezioni di piano* di Jean Campion. Anche in quel film c'è un erotismo fatto di dettagli. Ovviamente è Rosa che rimette in moto tutto questo.

Lei ha interpretato Felicia Impastato. Anche qui, nel processo di elaborazione del lutto, c'è l'identificazio-



ne della madre con il figlio Peppino, conduttore radiofonico e militante di Democrazia Proletaria ucciso nel 1978 a Cinisi.

È una delle cose che mi piace di più di *Felicia Impastato*, non sai dove finisce la madre e comincia il figlio o dove comincia la madre e finisce il figlio. Ho conosciuto la famiglia Impastato e ho ragionato molto su questa cosa; mi piace pensare che è la madre a raccogliere il testimone del figlio. In una scena del film televisivo, Felicia esce sul balcone e accende il mangianastri per fare udire a tutti la registrazione radiofonica di Peppino che prende in giro i mafiosi; lei ride ride... È una scena molto forte, si capisce che Felicia sta usando la voce del figlio per fare capire a Badalamenti, che abita nella casa di fronte, che non ha paura di lui e che non si arrenderà, continuerà la battaglia del figlio.

Felicia Impastato decide di lasciare sempre aperta la porta di casa. Mi sembra un'immagine tangibile e simbolica della capacità di trasformare la chiusura del lutto in condivisione.

L'essenza di Felicia Impastato per me è proprio questa: la decisione di smettere di piangersi addosso. Continuerò a farlo nella solitudine della sua stanza e per il dolore della perdita si ferirà colpendosi con i pugni e finendo in ospedale; rispetto all'altro figlio, però, alla comunità e al mondo, lei deciderà di aprire quella porta e aspetterà che entrino tutti, soprattutto i giovani, per raccontare chi era Peppino e come affrontava la mafia. *I cento passi*, il primo film su Peppino Impastato, mostra molto bene questo processo di apertura, di conoscenza e di militanza vera e propria.

Lei è stata anche la protagonista de *Il coraggio di Angela*, la miniserie ispirata a Silvana Fucito l'imprenditrice che si rifiutò di pagare il pizzo denunciando i suoi estorsori.

Sono tutte storie in cui tu senti la solitudine di queste donne coraggiose – spesso abbandonate dalle istituzioni che hanno dovuto pagare un prezzo personale molto alto per le loro battaglie. Dei tre film televisivi che ho interpretato su questo tema, quello che ho amato di più è *Il figlio della luna*, la storia vera della madre del fisico tetraplegico Fulvio Frisone. Lucia combatte strenuamente fino in fondo da sola perché anche all'interno della sua famiglia il marito non ce la fa a starle dietro. Queste donne hanno una marcia in più, attraverso le loro storie senti il coraggio di non tirarsi indietro e anche la coscienza civile di non sottrarsi ad un compito sociale.

Cosa significa per lei come donna e come attrice il background culturale della sua famiglia di origine?

È fondamentale. Intanto il mio modello di madre è stato quello di una donna molto forte, un faro per me: faceva politica, insegnava all'università, scriveva saggi, una intellettuale in tutti i sensi però anche molto impegnata in famiglia. Sono cresciuta in una famiglia che si occupava di politica per passione e non per desiderio di affermazione sociale. Anche io ho fatto attività politica, ri-



nioni, volantinaggio, battaglie ma, ad un certo punto, mi è venuta a noia la lingua della politica, non mi ritrovavo più in quel tipo di comunicazione, cercavo stimoli diversi e così ho scoperto il teatro, una lingua altra. Quella dei poeti, degli artisti, degli scrittori, una lingua che va agita, messa in scena, interpretata. È difficile mettere insieme troppe passioni soprattutto quando sei giovane, devi scegliere. Io ho scelto il teatro e tutto quello che ha comportato cambiare città, mettersi in gioco, e non è stato un cammino semplice.

Per finire parliamo di *Libere* lo spettacolo teatrale di Cristina Comencini che lei ha interpretato insieme a Isabella Ragonese.

Sì, quello è stato lo spettacolo politico che ha dato il via al nostro impegno che poi è diventato *se non ora quando*. Nello spettacolo c'è il confronto tra due donne di generazioni diverse: quella che ha fatto il femminismo e l'altra che si è ritrovata a godere di una libertà acquisita grazie alle battaglie fatte dalla generazione precedente. La sfida era proprio quella di passare il testimone alle più giovani. Non so quanto ci siamo riuscite nella realtà, non mi pare (ride). Devo dire tristemente che vorrei tanto che fosse avvenuto. Quando vedo ragazze, anche giovanissime come Greta Thunberg, piene di entusiasmo e di desiderio di fare sentire la propria voce provo un enorme piacere; mi dico che stanno provando a cambiare questo mondo, che non ci piace proprio tanto. •

UMBERTO D.

A film by Vittorio De Sica

La paura della vecchiaia

Pia De Silvestris

Questo film, sceneggiato da Zavattini e diretto da Vittorio De Sica nel 1952, è considerato l'ultimo capolavoro del Neorealismo italiano. Durante la Seconda guerra mondiale e gli anni che ne seguirono il dramma della povertà, in particolare per i deboli, fu rappresentato sia nella letteratura sia nel cinema. Un nuovo Realismo raccontava la difficoltà di vivere una condizione d'impotenza a difendersi. Queste storie compassionevoli, soprattutto quelle cinematografiche, ebbero molto successo, non solo in Italia, poiché la gente vedeva rappresentate le dolorose conseguenze di una guerra spietata che aveva impegnato molte nazioni.

Umberto D. è un film unico nel suo genere, perché tutta la narrazione è concentrata su di un unico personaggio, un vecchio signore con il suo cagnolino alla ricerca spietata di denaro per pagare i suoi debiti, contratti con l'affittacamere di una pensione piuttosto losca.

Il contrasto, che lo sceneggiatore ci fa vivere con grande pena, è tra questo vecchio pensionato del Ministero, che ha conservato il vestiario di un signore d'altri tempi, e la crudele mancanza di umanità del dopoguerra. Umberto D. non riesce a comprendere il grande cambiamento del mondo in cui sta vivendo e di conseguenza a rassegnarsi del fatto che nessuno lo aiuti.

Di questo vecchio signore che non ride mai, non conosciamo nulla della sua vita precedente. La storia che vediamo è come un lungo episodio di umiliazione e di solitudine di una vecchiaia indigente e di un cagnolino che Umberto si diverte ad ammaestrare senza però usarlo per farsi aiutare. La vergogna e la paura di entrare nella realtà di un mondo completamente cambiato esprimono anche il carattere di questo vecchio privo di ogni socievolezza. Il suo viso è sempre serio e amareggiato, apparentemente privo di emozioni, solo il cagnolino riesce a farlo intenerire.

L'atteggiamento del nostro protagonista, memore senza dubbio di un passato decoroso della sua vita, evidenzia una non accettazione della sua condizione attuale di povertà. Il suo comportamento è come quello di un bambino che chiede aiuto alle poche persone che conosce e dalle quali rimane profondamente deluso per la loro indifferenza e s'indispettisce a tal punto da non riuscire a considerare nemmeno le gentilezze e le cure della graziosa servetta della pensione.

Forse Umberto riesce a procurarsi un po' di gioia solo giocando con il suo cagnolino; quando lo ammaestra il suo volto si accende, quasi sorride, altrimenti si chiude astiosamente in un rabbioso silenzio come se stesse subendo le peggiori ingiustizie. I momenti più imbarazzanti sono gli incontri con i suoi colleghi, i quali capiscono subito dalle sue parole le sue richieste e i suoi bisogni

direi quasi primari. Umberto è talmente chiuso nel suo narcisismo che oscilla totalmente nei suoi comportamenti, per esempio quando vende il suo orologio, per pochi spiccioli, a un mendicante che ha il cappello pieno della carità della gente di passaggio, oppure quando cerca per un attimo di porgere la mano per chiedere l'elemosina, uscendo così dalla sua condizione presuntuosa, ma subito la ritira per la sua incapacità di riconoscere l'Altro.

La grandezza di Umberto D. è soprattutto data dall'intensità e dall'incisività delle immagini, dal loro imprimersi fortemente nella mente dello spettatore. Per esempio lo sciopero dei pensionati, il protagonista umiliato dall'affittacamere che gli fa trovare la sua stanza sottosopra con gli operai dentro, i vari volti delle mortificazioni subite, il sorriso finale che lo restituisce alla vita.

La fine di questo film è forse l'unico momento di consapevolezza della sua condizione. Quando Umberto cerca di buttarsi sotto il treno e il cagnolino scappa per non condividere la stessa sorte, il vecchio signore sprezzante raggiunge il suo cagnolino e piange intenerito e finalmente consapevole che qualcuno gli vuole bene.



Titolo originale: Umberto D.

Paese di produzione: Italia

Anno: 1952

Regia: Vittorio De Sica

Sceneggiatura: Cesare Zavattini

Fotografia: G. R. Aldo

Musica: Alessandro Cicognini

Cast: Carlo Battisti, Maria Pia Casilio, Lina Gennari



Taxi driver

Solitudine di lungo corso

Luigi Cappelli

Il film, scritto da Paul Schrader e diretto da Martin Scorsese, è stato distribuito in Italia nel lontano 1976. Gli interpreti principali, Robert De Niro, Jodie Foster e Harvey Keitel, ci mostrano i visi levigati della giovinezza, anche se i temi affrontati dal regista appaiono decisamente e più che mai attuali. La trama, abilmente declinata, ricalca stereotipi di sicura presa che spiegano, almeno in parte, il vastissimo successo di pubblico che la pellicola ha ricevuto.

I personaggi sono prototipi fortemente caratterizzati: il tassista ingenuo, con il quale identificarsi, reduce dal Vietnam, che diviene rapidamente un killer-eroe (Travis), la bella bionda sdegnosa con occhi azzurri (Betsy), il turpe, seduttivo protettore (Matthew), la prosti-

tuta bambina (Iris), il collega balordo (il mago), il politico imbonitore: “Noi siamo il popolo” (Palantine), tutti immersi in una società corrotta, fredda, avida e violenta che ignora i buoni sentimenti. I politici ingannano, i poliziotti sono inutili, le donne tradiscono chi le ama, i genitori sono lontani e fuori dal mondo vero. Il protagonista invoca la pioggia o addirittura il diluvio affinché la città sia meno sporca, si augura che qualcuno ripulisca la nazione, “butti nel cesso l'immondizia e tiri la catena”.

Il protagonista, Travis sente crescere l'odio e avverte oscuramente ma con forza travolgente di avere uno scopo: eliminare la feccia, il male del mondo, sia che si tratti di un candidato alla presidenza, di un ladro, di uno sfruttatore, di un tenentario o di un malavitoso. Si rade il

cranio, lasciando solo una cresta dalla fronte alla nuca e allena il suo corpo in fiacchito dal sedile dell'auto. Quindi si arma di ben quattro pistole, con cui ucciderà altrettante persone e cercherà di suicidarsi. Celeberrimo il monologo in cui De Niro prepara la sua maschera da duro, davanti allo specchio: "Sono più veloce! Ti ho visto arrivare! Non ci provare! Chi stai guardando? Dici a me? Dici a me? Con chi credi di parlare?".

Questi gli aspetti più appariscenti dell'intreccio e dei personaggi. Gli argomenti forniscono allo spettatore una facile e terribile occasione di immedesimarsi in un alter ego che ha bisogno di sfogare le immancabili frustrazioni facendo fuori qualcuno, in particolare una compagna infedele. Illuminante un atroce siparietto del film in cui compare lo stesso Scorsese in qualità di cliente del tassista. Egli confida a Travis che sua moglie va a letto con un "negro", che lui la vuole ammazzare e gli chiede se sa cosa può fare una 44 Magnum alla faccia di una donna o a "quello che ha tra le gambe". Sarà proprio una pistola di questo tipo che il tassista comprerà illegalmente.

Possiamo chiederci quanto ci sia di collusivo con gli impulsi più primitivi degli spettatori in questi soggetti di larga efficacia comunicativa; tuttavia, senza dubbio, il regista ci mostra cosa può succedere a un analfabeta che cerca di inserirsi nella società contemporanea. L'analfabetismo riguarda non soltanto gli aspetti culturali o politici ma soprattutto quelli affettivi e relazionali. Il film mette in evidenza con un linguaggio accessibile, anche se ambiguo, i danni che una solitudine di lungo corso può recare allo sviluppo e alla formazione mentale di un individuo che, privo di un bagaglio personale signi-

ficativo, si trova immerso in una moderna moltitudine sociale, sprovvista di elementi autentici di coesione (Hannah Arendt, Origini del totalitarismo, 1951). Il fallimento dello scambio potenzia l'intensità delle emozioni distruttive che nel film solo fortunatamente trovano un "lieto fine". "Sono stato perseguitato dalla solitudine" dice Travis che, dopo aver proposto ingenuamente un film pornografico alla elegante Betsy, si stupisce della sua reazione di rifiuto e di abbandono.

Travis ricorda il fallito attore Arthur Fleck, protagonista del recente Joker che, in un crescendo di frustrazione, causato dalla sventura sociale e da una completa impreparazione umana, giunge a un esito sanguinario ancor più insensato, accompagnato dalla sua ossessionante risata. (Joker, 2019, Todd Phillips, regista, Joaquin Phoenix, protagonista). In questo senso il messaggio di Scorsese mi sembra dotato di un indiscutibile valore di anticipazione, di efficacia espressiva e di contemporaneità. •

Titolo originale: Taxi driver

Paese di produzione: USA

Anno: 1976

Regia: Martin Scorsese

Sceneggiatura: Paul Schrader

Fotografia: Michael Chapman

Musica: Bernard Herrmann

Cast: Robert De Niro, Jodie Foster e Harvey Keitel

Premi: BAFTA '77, Jodie Foster miglior attrice debuttante, miglior non protagonista, miglior colonna sonora





Via da Las Vegas

Vivere governando la morte

Livia Pascalino

Nel 1995 esce il film *Via da Las Vegas* diretto da Mike Figgis che, oltre ad esserne il regista, ne è compositore e sceneggiatore, come il protagonista del film, tratto dal romanzo omonimo di John O'Brien, morto suicida a soli 34 anni, prima di poter vedere il film nato dalla sua opera.

Questa dolorosa premessa sembra utile perché, trattandosi di un film dalla trama disperata e disperante, ci interroga sulla scelta del soggetto da parte del regista, legata forse ad un'intuizione o premonizione sulla tragicità del vissuto dell'autore del romanzo.

Nicolas Cage, nel ruolo di uno sceneggiatore alcolista all'ultimo stadio, vi esprime tutto il suo talento, ottenendo, nel 1996, l'*Oscar* e il *Golden Globe* come miglior attore protagonista.

Il film descrive l'incontro, a Las Vegas, dove i locali sono aperti tutto il giorno, tra due solitudini estreme, tra Ben che ha perso famiglia e lavoro e annega il suo dolore nell'alcol e Sara, giovane prostituta che conduce una vita degradata, sola, senza affetti né speranze.

Malgrado siano immersi nel baratro delle loro sofferenze personali, i due provano una reciproca attrazione, s'innamorano e provano ad amarsi.

È evidentemente un legame non libero perché non si basa su una scelta bensì su un bisogno.

In un primo tempo, il regista sembra illudere lo spettatore

nella speranza che l'amore possa portare entrambi a una rinascita, svolgendo una funzione riparatrice e "salvifica", ma nello sviluppo della trama ci si accorge che nessuno dei due è in grado di cambiare la vita dell'altro. L'Eros nulla può nel contrastare la spinta devastante della pulsione di morte. La distruttività è la vera protagonista del film.

Sara e Ben sono vittime entrambi di una dipendenza fatale. Ben ha bisogno dell'alcool per poter combattere il suo malessere, vivere "governando" la propria morte. Non è forse un caso che egli avesse scelto la professione di sceneggiatore (scrivere una storia di vita diversa dalla propria?). Sara è dipendente dal sesso perché l'uso compulsivo del suo corpo la fa sentire viva e potente nel saper procurare il piacere degli uomini.

L'uomo può dare un senso alla sua vita solo procurandosi la morte e la donna, paradossalmente, solo accettando la distruttività del compagno ed essendo incapace di far breccia nell'animo di lui con una spinta vitale, forse potrà sopravvivere. È come se Ben morisse per tutti e due.

Il film non indaga, se non in fuggevoli cenni, sull'origine di tanta miseria umana. Fotografa spietatamente il degrado attuale delle loro vite e l'incapacità assoluta di aiutarsi. Lo spettatore può solo immaginare, ipotizzare vuoti, buchi e lacerazioni incolmabili nelle loro storie di vita, aiutato in questa ricostruzione dalla tecnica di ripresa del regista e



dall'uso delle luci e della colonna sonora. La scelta di procedere per stacchi, scene che si aprono come dei quadri e si chiudono improvvisamente per riaprirsi in altre drammatiche sequenze, con un ritmo sincopato, suggerisce l'idea dell'impossibilità di trovare una "continuità" nei vissuti dei protagonisti, di un'inconsistenza delle loro identità che non conosce l'esperienza del fluire dell'esistenza tra il prima ed il dopo che sola consente la tenuta e la robustezza dell'essere. Spaccature che testimoniano i fallimenti nella costruzione di un tessuto psicologico compatto, e rivelano una grande fragilità, quasi una frammentazione dell'Io.

L'uso delle luci è altrettanto efficace. Le luci abbaglianti, rutilanti degli innumerevoli locali di Las Vegas, sempre in movimento, insistenti e sfacciate sottolineano la ripetitiva fissità e monoliticità delle scene legate al progetto suicidario del protagonista. Non c'è una vera e propria azione, ma un'inesorabile china verso la morte.

Un discorso a parte merita la musica che accompagna il film. È musica jazz, in parte composta dal regista. Il jazz è notoriamente associato ad artisti tormentati, forse perché inizialmente neri, discriminati, maltrattati. Molti tra i più grandi jazzisti caddero preda dell'alcool, dell'eroina, della malattia mentale. Alcuni morirono prematuramente. Walter Veltroni nel suo libro *Il disco del mondo* (2003) li descrive così: "Sembra molto difficile incontrare suonatori di jazz felici. Credo si debba avere del dolore dentro per fare del buon jazz. Non è uno stereotipo, una comoda immagine poetica o retorica per accrescere l'alone di mito attorno ai travagliati protagonisti di una musica strana. La storia dei grandi del jazz è storia di dolori infantili, di alcool, di solitudine, di droga di schizofrenia, di tristezza."

Molto interessante e, per certi versi geniale, è l'uso diverso che ne fa Figgis nel corso del film. Nella prima parte, la musica accompagna la mimica sconnessa del protagonista (straordinario interprete Cage!) come se la sentisse solo lui, anzi come se fosse il suo delirio in forma musicale.

Mentre, nel prosieguo del film, la musica diventa più tradizionalmente colonna sonora, accompagnamento incalzante alla storia. Questi aspetti, in particolare, rendono il film di particolare pregio. •



Titolo originale: Leaving Las Vegas

Paese di produzione: USA

Anno: 1995

Regia: Mike Figgis

Soggetto: Jonh O'Brien

Sceneggiatura: Mike Figgis

Musiche: Mike Figgis

Cast away

Nessun uomo è un'isola

Alberto Angelini

Esiodo, ne *Le opere e i giorni*, narrando il mito di Prometeo, riferisce come Zeus avesse inviato sulla terra Pandora, con un vaso contenente tutti i mali del mondo. Per scarsa previdenza, il coperchio venne rimosso e sulla terra si diffusero la fame, la miseria, le malattie, l'ignoranza e altre calamità. Sola rimase sul fondo la speranza, o *Elpis*, unico antidoto idoneo a rendere gli uomini capaci di resistere alla sventura.

Cast Away è la rappresentazione cinematografica di questo mito. La storia di *Chuck Noland*, uomo di mezza età e dalla vita sedentaria, schiavo del lavoro, che rimane solo per cinque lunghi anni su un'isola deserta, ha emozionato milioni di persone, in tutto il mondo. Il collegamento al mito di Robinson Crusoe è immediato; ma mentre l'avventura di Robinson assurge a metafora del percorso di affermazione dell'emergente classe borghese e delle qualità che la contraddistinguono, il film offre un cammino all'inverso. Il Robinson interpretato da Tom Hanks, affermato professionista della *middle class* americana, è inadeguato rispetto alle insidiose prove che la natura gli oppone. È un uomo talmente lontano dallo stato di natura da essere, di fronte ad essa, for-

temente vulnerabile. Nel mito di Robinson colpisce la sintesi di alcuni caratteri di fondo del capitalismo, nella sua fase iniziale. Il naufrago di Defoe era uno che teneva perfino i libri contabili degli oggetti salvati dal naufragio e che costruiva gli attrezzi capaci di riorganizzare il suo mondo "selvaggio" seguendo i principi dell'etica borghese. Prima di tutto, valgono gli attrezzi mentali: l'intraprendenza, l'efficienza, la funzionalità, la coerenza tra mezzi e fini, l'ottimizzazione delle risorse disponibili. Un tempo, più o meno, nella fase industriale del capitalismo gli oggetti avevano soprattutto un valore strumentale. Erano utensili o arnesi che servivano immediatamente a qualcosa: a facilitare un gesto, a compiere un lavoro, a garantire un *comfort*. Oggi invece, sempre più spesso, gli oggetti sono importanti non per quel che consentono di fare, ma per l'identità che promettono di offrire a chi li usa, o per l'affettività che sono in grado di convogliare. Più che attrezzi "operativi", sono dispensatori di senso e distributori di emozioni.

Il protagonista di *Cast Away*, invece, non costruisce nulla e non riorganizza niente; si limita a usare, con funzioni diverse,



i pochi oggetti salvati al naufragio. La lama di un paio di pattini da ghiaccio diventa, di volta in volta, coltello, specchio o leva cavadenti, mentre la veletta di un abito da sera per signora si rivela un'ottima rete da pesca. Soprattutto: un pallone da *volley* diventa, nelle sue mani, un feticcio-pupazzo, un "amico immaginario" che gli consente di combattere il senso lacinante di solitudine.

Ha scritto John Donne che "Nessun uomo è un'isola... Ogni uomo è un pezzo del Continente, una parte della Terra"; ovvero, nessuno può essere considerato avulso dalla rete di relazioni umane di cui fa parte. Anche se l'individuo, con l'età adulta, diviene indipendente, nulla può cancellare la nostra propensione alla socialità.

Il bisogno di relazionarsi agli altri è intrinsecamente parte della persona. In psicologia il bisogno è la mancanza totale o parziale di uno o più elementi che costituiscono il benessere del soggetto. Il Robinson-Chuck sente la necessità di parlare con una palla, trasformata in simulacro umano, per non impazzire, per salvaguardare la sua salute psichica.

Abraham Maslow, psicologo statunitense, con la sua *Piramide dei Bisogni* teorizzò, appunto, una vera e propria gerarchia delle necessità delle persone. Nella sua piramide Maslow, dopo la soddisfazione dei bisogni primari fisiologici (quali mangiare, bere, respirare, dormire e fare sesso) e quelli legati alla sicurezza (fisica, di occupazione, morale, familiare, di salute e di proprietà), mette dei bisogni legati ad aspetti sociali: i bisogni di appartenenza (amicizia, affetto familiare, intimità sessuale). Soddisfatti questi bisogni, l'uomo può dedicarsi ad altre due categorie: i bisogni di stima (tra cui c'è anche il rispetto reciproco) e i bisogni di autorealizzazione (moralità, creatività, spontaneità, accettazione e così via). In sostanza, una volta che abbiamo un tetto sulla testa, siamo ben vestiti, mangiamo bene, siamo in salute e dormiamo in modo appropriato, quel che serve per poter evolvere come individui e autorealizzarci è avere un senso di appartenenza. Abbiamo necessità di una dimensione affettiva, nell'ambito sociale, di confronto e conforto, di compagnia, di



comunicare. Altrimenti verrebbero meno tutti quegli stimoli che danno ricchezza alla nostra vita.

Chuck resiste non perché è ricco di tecnica, ma perché mantiene viva la speranza. Il film propone la stessa tesi che è alla base della narrazione di Esiodo e il regista Zemeckis allude, in più inquadrature, alla raffigurazione della speranza, Elpis, nel mondo classico e rinascimentale: una donna giovane e bella, ornata sempre da un paio di grandi ali. Il film, agli albori della rivoluzione digitale, ci fa tornare un passo indietro, a quando eravamo primitivi. A maggior ragione, la speranza offre motivazioni, attivando la ragione e l'azione. Elpis condiziona o, addirittura, determina la vita e la morte di uomini e popoli. •

Titolo originale: **Cast Away**

Paese di produzione: USA

Anno: 2000

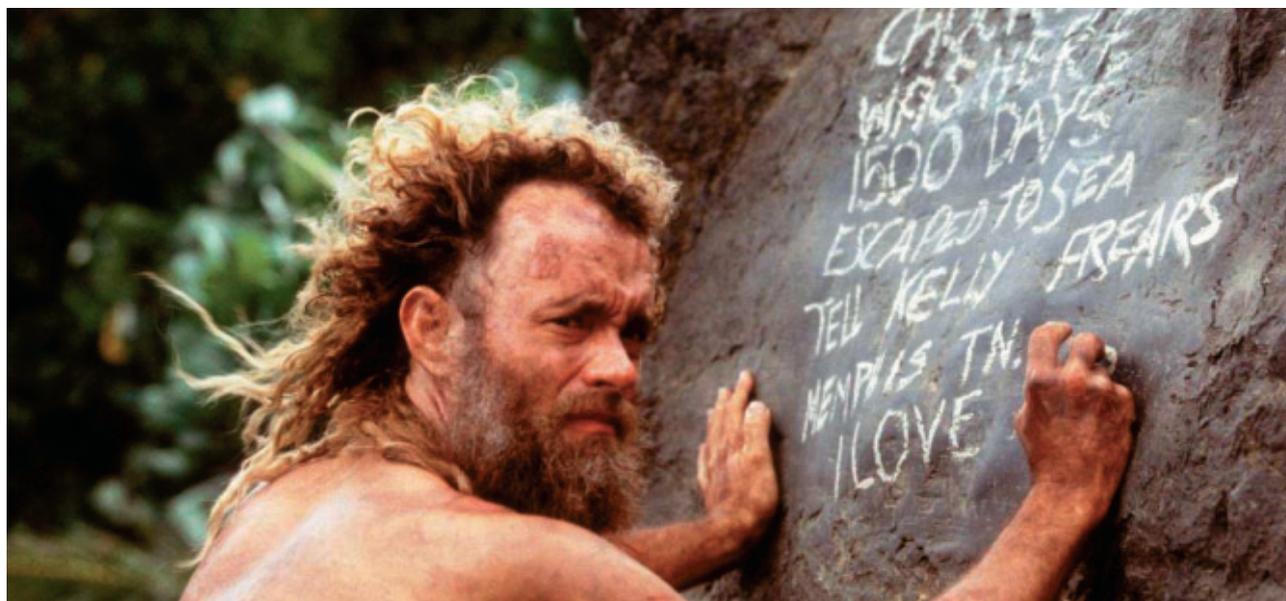
Regia: Robert Zemeckis

Sceneggiatura: William Broyles Jr.

Fotografia: Don Burgess

Musica: Alan Silvestri

Cast: Tom Hanks, Helen Hunt, Nick Searcy



Il favoloso mondo di Amélie

Due solitudini s'incontrano

Anna Piccioli Weatherhogg

Parafrasando il celebre incipit di Anna Karenina, potremmo dire che le persone socievoli si somigliano tutte, le persone sole lo sono ognuna a modo suo. Di anime sole stravaganti è fatta la Parigi dell'irresistibile favola moderna di Jean-Pierre Jeunet, e paladina della solitudine "a modo mio" è Amélie Poulain, *look vintage* e occhioni da cerbiatta.

Una voce narrante onnisciente, puntigliosa e laconica nella pretesa di esattezza, la introduce così: "Il 3 settembre 1973, alle 18,28 minuti e 32 secondi, una mosca della famiglia dei Calliphoridae, capace di 14.670 battiti d'ala al minuto, plana su rue Saint-Vincent, a Montmartre. Nello stesso momento, in un ristorante all'aperto a due passi dal Moulin de la Galette, il vento s'insinua magicamente sotto una tovaglia facendo ballare i bicchieri senza che nessuno se ne accorga. (...) Nello stesso momento, uno spermatozoo con il cromosoma x del signor Raphael Poulain si stacca dal plotone per raggiungere un ovulo della signora Poulain, nata Amandine Fouet. Nove mesi più tardi, nasce Amélie Poulain."

Il "fiabesco" promesso dal titolo si preannuncia dunque già contaminato da scelte narrative che prediligono l'accostamento impensato, l'invenzione, la sorpresa, la trovata surreale. Così, mentre riceviamo poche informazioni didascaliche dalla voce *off*, l'infanzia disastrosa della timida Amélie ci scorre davanti agli occhi in immagini da cartone animato, esilaranti e buffe nella loro assurdità, e al tempo stesso esteticamente belle come quadri degli Impressionisti. Conosciamo il padre medico militare, rigido come uno stoccafisso e distante come un alieno, che non la farà andare a scuola, perché la crede (erroneamente) cardiopatica. In realtà la bambina, affa-

mata di attenzioni da parte del papà irraggiungibile, quando lui la visita (puntualmente, una volta al mese) con lo stetoscopio si emoziona al punto che il cuore le batte all'impazzata. Incontriamo la madre, nevroticissima, che con la bacchetta costringe Amélie alla lavagna a sillabare frasi sceme tipo "le galline covano nel convento". L'unico amico di Amélie è un pesciolino rosso, Capodoglio, con tendenze suicidarie che esasperano ancora di più il fragile equilibrio della signora Poulain, tanto da dover richiedere l'allontanamento anche del pesciolino. Il destino tragico di Amandine Poulain si compie il giorno in cui va in chiesa a chiedere che il cielo le mandi un fratellino per Amélie: dal cielo le piovierà addosso una turista giapponese gettatasi, proprio mentre lei stava uscendo, dalla torre di Notre-Dame. Amélie ha sei anni. Il signor Poulain, depresso finalmente con ragioni di causa, si dedica al culto della moglie morta, alla quale consacra un piccolo altare in giardino. Per una piccola rivincita inconscia, ne culmina il decoro con la statuetta di un gioviale nano da giardino, odiato dalla signora Poulain, e da lei esiliato in cantina. Non sorprende che allo scoccare della maggiore età, Amélie, sopravvissuta al gelo di un simile ambiente grazie alla forza dell'immaginazione, vada a vivere da sola. La ritroviamo a Montmartre, cameriera nel piccolo stralunato *Café des 2 Moulins*, dedita nel tempo libero a piccoli piaceri sensoriali, come infilare la mano in un sacco di legumi, rompere col cucchiaino la crosta della *creme brûlée*, far rimbalzare i sassi sull'acqua. Svaghi innocenti, che non comprendono però l'interazione con altri individui. Ma la solitudine, da giovani adulti non si fugge più come quando si è piccoli. Il mondo





magico che ci aveva offerto riparo ora ci trattiene prigionieri aldilà dello specchio. Ora si desidera, si desidera dolorosamente una via di ritorno dall'implacabile timidezza, e al tempo stesso si teme di uscirne e perdersi per strada. Amélie ci confida che al cinema ama voltarsi verso gli spettatori che al buio guardano lo schermo, per spiargli le emozioni sul viso. Ce lo dice guardando dritta nella macchina da presa, chiamandoci dentro il suo mondo desiderosa di un riscontro umano, come fa uno scrittore quando si rivolge al lettore. Ci vorrebbe una piccola spinta d'incoraggiamento...

Il 30 agosto 1997, mentre il telegiornale trasmette la notizia della morte della principessa Diana, Amélie è nel bagno: le cade di mano il tappo di una boccetta, che rotola contro una piastrella. Si china per raccogliarlo, e scopre, dietro la piastrella, una scatola di latta, una scatola dei tesori, nascosta tanti anni prima da un bambino sconosciuto. Figurine, la foto di un calciatore, delle biglie, un'automobilina di ferro... Amélie si anima, sente di avere una missione: ritrovare il bambino sconosciuto, rendergli i suoi ricordi, restituirgli frammenti del tempo perduto. D'ora in avanti, si dedicherà alla felicità degli altri! Il titolo francese, *Le Fabuleux destin d'Amélie Poulain*, parla, infatti, niente di meno che, di destino. Da questo momento, tutto si mette in moto nel mondo di Amélie. Non solo nel mondo della fantasia, e neppure, maniacalmente, soltanto in quello della realtà esterna: il "favoloso" incontra il "destino", essi si ri-congiungono. Può cominciare la caccia al tesoro: dei ricordi, del futuro, dell'amore, dell'anima gemella, in un esilarante intreccio d'indizi anticipatori, che strizza l'occhio a *Zazie nel métro* di Louis Malle, alla *madeleine* di Proust, ai versi di Prévert... Il film è stratificato per accumulo (di sguardi, di specchi, rifrazioni, riproduzioni, raddoppi, visioni e citazioni) come un millefoglio: un composto, un amalgama eterogeneo, una collezione di collezioni sembra essere la vita per il regista di Amélie. Come la scatola dei tesori, come l'album con i frammenti di fototessere ricomposti in un puzzle di volti senza nome, come la raccolta di lettere ridotta a un'unica (artefatta) dichiarazione d'amore ("Mia adorata Bertuccia..."), come la serie di cartoline spedite al signor Poulain dal nano da giardino, staccatosi dal compianto funebre e divenuto instancabile *globe-trotter*. Amélie sembra capace di attraversare tutte queste collezioni private e collegarle tra loro, grazie alla sua capacità di cogliere il potere evocativo delle cose, di viverle come rivelazioni di altri mondi possibili.

L'identificazione con Lady D le servirà da principio a incuriosirsi della solitudine degli altri, una carrellata di personaggi idiosincratici indimenticabili: il proprietario della scatola dei tesori, l'ipocondriaca Georgette, cassiera del *Café 2 Moulins*, il burbero cliente con il trauma da abbandono, la proprietaria Suzanne, ex cavallerizza del circo, la melanconica portiera Madeleine con il cane impagliato in guardiola, e soprattutto, al centro di queste solitudini, l'emblematica figura del pittore "dalle ossa di vetro", che per una osteogenesi congenita non esce mai da casa e dipinge da anni sempre lo stesso quadro, *Dejeuner des canotiers* di Renoir. Amélie nel frattempo ha incrociato nel suo andirivieni nel *metrò* un ragazzo misterioso che le fa battere il cuore. Nino Quincampoix, timidissimo e sognatore quanto e più di Amélie, fa il commesso part time ne *Il regno del porno*, il fantasma nel tunnel del terrore nel Luna Park di Montmartre, colleziona inspiegabilmente fototessere scartate nelle macchinette del *metrò*. A questo punto il mito della principessa buona non funziona più, l'amore richiede di mettersi in gioco in prima persona... Amélie acquista un costume da Zorro, si fotografa in maschera, e con una simile irresistibile esca, lancia l'amo al suo Nino! Ma ancora non ce la fa a farsi trovare. "In altri termini, lei preferisce un rapporto con qualcuno che non c'è piuttosto che creare un legame con quelli che sono lì con lei...", dice il pittore dalle ossa di vetro, parlando apparentemente della ragazza del quadro. Mi piace pensare che l'uomo di vetro, con i suoi delicati rimandi ("È al centro, eppure ne è fuori... Forse è solo diversa dagli altri") sia un po' come l'analista capace di dare ad Amélie la piccola spinta d'incoraggiamento per entrare in scena, come si fa con gli artisti il giorno della prima: per entrare nel gioco dell'amore e della vita.

Rilke diceva che l'amore consiste in due solitudini che si toccano, ognuno a guardia della solitudine dell'altro. •

Titolo originale: Le fabuleux Destin

Paese di produzione: Francia

Anno: 2001

Regia: Jean-Pierre Jeunet

Sceneggiatura: Guillaume Laurant, Jean-Pierre Jeunet

Fotografia: Bruno Delbonnel

Musica: Yann Tiersen

Cast: Audrey Tautou, Mathieu Kassovitz, Jamel Debbouze, Claire Maurier



Into the wild

L'illusione di poter essere tutto

Luisa Cerqua

“La felicità è reale solo se viene condivisa”. Queste parole, lasciate come un epitaffio, suggellano il viaggio spirituale senza ritorno dell’infelice Alex, *alias* Christofer McCandless, il giovane protagonista della vicenda raccontata nel film *Into the wild* (2007). Il suo corpo fu ritrovato in Alaska, ostaggio del camper in cui si concluse la sua avventura *on the road*, ideata e vissuta all’insegna del: “...vivere, soltanto vivere... solo io e la natura selvaggia”.

Ma la “natura si lascerà davvero influenzare in misura rilevante dal rispetto per lo spirito?” (Freud, 1930.)

Il protagonista della storia è un ventitreenne neolaureato (interpretato da Emile Hirsch), disilluso e alla ricerca di una sua verità. Il giovanotto con orgogliosa e temeraria opposizione sfida l’ovattato contesto sociale in cui è cresciuto e, da solo, si spinge oltre i confini di ciò che conosce, negli spazi incontaminati e selvaggi della grande America. Vedremo,

*Ho molto rispetto per lo spirito,
ma ne ha anche la natura?*

Sigmund Freud

passo dopo passo, come l’esaltazione della sua sfida onnipotente porterà il viaggiatore solitario a peccare di *hybris*, fino a rendersi vittima inerme delle invincibili forze del *wild*. Il brillante neolaureato del west Virginia avvezzo a college di lusso e figlio del perbenismo americano ipocrita, che ammantava le proprie debolezze di non detti e bugie, rompendo le cosiddette convenzioni borghesi, rinnega il progetto familiare e fa perdere le tracce di sé, dopo aver bruciato documenti, denaro e carte di credito. Parte all’insegna di una tradizione *yankee* che fa della strada la casa e degli occasionali compagni di strada figure parentali, libere e sincere. Alex trasformato in *trapper* diventa *Supertramp*, fa la fame, dorme all’aperto e soggiorna in baraccopoli per *outsiders* con i quali s’identifica. Assistiamo alla sua trasformazione da ragazzo onnipotente in uomo vulnerabile e desideroso di tornare indietro, attraverso una narrazione che, per *flashback*, si

snoda in cinque passaggi esistenziali, sottolineati dalla voce *off* di Alex o da quella della sorella minore che lo attende assieme ai sempre più sconvolti genitori.

Questa tragica avventura statunitense, arrivata al grande pubblico con l'articolo *Morte di un innocente* (basato sul diario di viaggio in Alaska) e quindi con il libro *Nelle terre estreme* (Jon Krakauer, 1966) è al contempo dolorosa, commuovente e fortemente irritante. Per acquisirne i diritti cinematografici Sean Penn, regista e produttore del film, ha dovuto superare non poche, comprensibili, resistenze della famiglia McCandless.

A ben vedere la relazione tra Alex e il *wild*, le forze della natura, riconduce tanto all'eterno conflitto tra uomo e forze che lo abitano, sconosciute, selvagge e ineliminabili, quanto al bisogno di misurarsi con i propri limiti, costi quel che costi. Qual è il limite verso cui Alex si spinge? La sua avventura, in fondo, sembra una fuga dal dolore legato al disinganno e alla disillusione. È alle prese con la caduta delle idealizzazioni infantili, si confronta con la perdita dell'innocenza in seguito alla rivelazione che il padre è bigamo, e che lui e la sorella sono figli di un matrimonio apparente. Segnato dalla sua ferita interna, egli è colmo di odio, anche contro se stesso; è l'odio che lo spinge alla rivalse rabbiosa contro tutto, come rivela una sua affermazione: "...ci sono persone convinte di non meritare l'amore. Loro si allontanano da soli dentro spazi vuoti, cercando di chiudere le breccie al passato".

Se come *Supertramp* egli ribadisce che: "La vera essenza dell'uomo sta nelle nuove esperienze", come Alex sembra pressato da una forza di segno opposto, cieca. Ci appare alla ricerca di una natura matrigna da sfidare e da vincere, di emozioni estreme, al confine con la morte, che lo facciano sentire vivo. Troverà quel che inconsciamente cerca in Alaska. Nella gelida *taiga* c'è un camper per cacciatori, un piccolo *bus* tondeggiante, un utero materno in cui trovare rifugio, specchio della desolazione senza sbocco in cui Alex lentamente è scivolato. Perché il suo è solo in apparenza un bisogno d'apertura al nuovo. Passo dopo passo, infatti, trionfa il suo serrarsi in se stesso, il suo rifugiarsi in un'area claustrofobica, nell'illusione intellettuale eccitante, estetizzante, che lo difende dalla disperazione.

Partito come un super eroe invulnerabile, tappa dopo tappa, attraverso la sofferenza che si procura, inizierà a vivere e riconoscere proprio i sentimenti cui vorrebbe sfuggire.



Sfortunatamente troppo tardi. Resterà prigioniero della sua foresta di ghiaccio interna, della solitaria e regressiva autarchia che lo ha reso un irsuto eremita, malgrado il ritrovato, tardivo, desiderio di uscire dalla pseudo vita emotiva in cui si era rifugiato. La baldanzosa cavalcata nel *wild*, si trasforma in un suicidio involontario e l'attrazione del *claustrum*, fisico e mentale, sarà fatale.

La bellissima musica di Eddie Vedder (dei Pearl Jam) ci accompagna, sconfortati, verso gli ultimi istanti di vita del nostro anti eroe che, nonostante il manuale botanico portato con sé, placa i morsi della fame con tuberi velenosi scambiati per eduli. Dopo tante fatiche, Alex morirà ucciso da una pianta velenosa e, avviandosi alla morte in solitaria, tratterà l'ultimo pensiero: "La felicità è reale solo se viene condivisa". •

Titolo originale: *Into the wild*

Paese di produzione: Usa

Anno: 2007

Regia: Sean Penn

Sceneggiatura: Sean Penn

Fotografia: Eric Gautier

Musica: Eddie Vedder

Cast: Emile Hirsch, Marcia Gay Harden, William Hurt, Jena Malone





A Straight Story

Un americano al tramonto

Cecilia Chianese

Come scrive Luca Malavasi (Liminarivista) David Lynch può essere descritto, insieme a Michael Mann e Woody Allen, come l'ultimo romantico del cinema statunitense. Il critico lo definisce tale in occasione della celebrazione dei trent'anni dell'uscita di un film considerato "minore", ossia *Cuore Selvaggio*, che viene all'opposto reinterpretato come un racconto appunto profondamente romantico, nel suo deflagrare di fiamme, eros e passioni. Nella sua breve panoramica introduttiva alla cinematografia di Lynch, Malavasi inserisce anche un altro titolo che all'epoca lasciò perplessi molti estimatori del regista, ossia *A Straight Story* (storpiato completamente nella traduzione italiana per diventare *Una Storia Vera*). Se l'amore passionale di *Cuore Selvaggio*, rappresentato dalle fiamme e da una sessualità iperbolica, è una forma di romanticismo chiaro ed evidente (sempre folle, oniri-

co, fiabesco ed estremo come tanto cinema di Lynch), con *A Straight Story* il regista approccia un'altra forma di amore. Malavasi lo circoscrive all'amore tra due fratelli, ma la definizione, visto lo spazio dato a un altro titolo, è naturalmente calzante ma riduttiva.

Il racconto, tratto dalla storia vera dell'ultra settantenne e già mal ridotto Alvin Straight, che nel 1994 attraversò l'America (240 miglia bordo di un tosa-erbe) per porgere un ultimo saluto all'anziano fratello reduce da un infarto, è la visione di un romanticismo crepuscolare, è la messa in mostra del divampare dell'ultima, tenace fiammella di vita, che, al pari del sole al tramonto, incendia il cielo prima di estinguersi e lasciare spazio al buio della notte. Non a caso infatti, alle costanti immagini di tramonti, fanno da contraltare le inquadrature del cielo notturno, acceso solo dai lontani lumicini delle stelle: un cosmo

misterioso, silente, simultaneamente lontano ed incombente come incombente è la fine per gli anziani protagonisti.

Se, quindi, la passione tra Sailor e Lula (*Cuore Selvaggio*) era rappresentata da una fiamma viva, dal potere distruttivo, rigenerativo e catartico del fuoco e dell'incendio, il rosso diffuso, al contempo intenso e tenue del tramonto, è, come già detto, la rappresentazione visiva di *A Straight Story*. Protagonisti del film sono i tramonti epici del paesaggio (cinematografico) americano, squarciati dal passaggio in controluce del protagonista, che in sella al suo tagliaerba incarna un omaggio lynchiano agli eroi del vecchio west. Questo perché Straight è a tutti gli effetti un eroe. Un eroe anziano, lento e malconcio, ma dotato di fede, devozione e tenacia tali da portarlo indenne al suo obiettivo. E il film di Lynch è profondamente elegiaco: è elegia di un'America in via di estinzione, dell'America dei valori basici, semplici del coraggio e della grande tenerezza e generosità dei puri di cuore, come lo sono il protagonista e sua figlia Rose, descritta perfettamente dal padre in uno degli splendidi dialoghi del film: "Mia figlia Rose, qualcuno pensa che sia un po' ritardata, ma non è così. Sa molto bene quello che conta veramente, nella vita".

Ed è appunto attorno a "quello che conta veramente nella vita" che ruota tutto il film di Lynch: ossia gli affetti, gli amori, intesi nella gamma completa del termine. In tal senso il titolo originale, oltre a richiamare naturalmente il cognome del protagonista, assume un valore significativo: come già sottolineato da Raffaele Meale (Quinlan) il termine *straight* (lineare, dritto) è rappresentativo della parabola stessa del protagonista, della pulizia e nettezza dei suoi sentimenti, della lineare chiarezza del percorso e del racconto stesso che Lynch spoglia da ogni eccesso barocco per consegnare allo spettatore in tutta la sua miracolosa e straziante purezza come il racconto di un addio, malinconico ma non tragico, alla vita e dell'ultima

avventura, dell'ultimo viaggio epico e picaresco del suo protagonista.

D'altronde il cinema di Lynch (volendo semplificare al massimo la descrizione di una poetica complessa, misteriosissima e stratificata) è cosparso di ombre e di luci. Ombre che assorbono e risucchiano i protagonisti e li portano in dimensioni altre, mefistofeliche, ma alle quali vengono sempre contrapposte appunto delle luci folgoranti, delle epifanie, che fungono da contraltare all'equivalente potenza del male. Teatro di tali conflitti sono quasi sempre i suburbi americani, che nel rigore geometrico delle loro villette a schiera, diventano covi di scontri brutali, tanto "carnali" quanto onirici e metafisici. Questo elemento conflittuale è censurato in *A Straight Story*, dove di fronte all'incedere della notte, resta saldo il potere degli incontri umani, che riaccendono come le fiammelle delle stelle anche i corpi stanchi e sfiniti. Il rosso delle passioni, il fuoco delle stelle e l'arrivo dell'amore con la sua forza vitalistica e deflagrante: questo uno dei nuclei tematici di Lynch, perché, come afferma Sandy (Laura Dern) in un incredibile monologo sulla potenza della passione contro la morte in *Velluto Blu*: "C'è solo il buio fino all'arrivo dei pettirossi". •

Titolo originale: A Straight Story

Paese di produzione: USA, Francia

Anno: 1999

Regia: David Lynch

Sceneggiatura: John Roach, Mary Sweeney

Fotografia: Freddie Francis

Musiche: Angelo Badalamenti

Cast: Sissi Spacek, Harry Dean Stanton,

Richard Farnsworth, Everett McGill,

Jane Galloway Heitz





Easy - Un viaggio facile facile



Un podio vuoto, una gara solitaria



*La solitudine non è vivere da soli,
la solitudine è il non essere capaci
di fare compagnia
a qualcuno o a qualcosa
che sta dentro di noi.
(José Saramago)*

Simona Pesce

L'opera prima di Andrea Magnani, dal titolo *Easy - un viaggio facile facile*, porta lo spettatore a riflettere sulla condizione umana dell'Essere solo.

Saramago ci ricorda che la solitudine è una condizione interiore di assenza di comunicazione.

Il viaggio del tenero e statico protagonista di questo film, Isidoro - Easy, mostra come il vivere in uno stato di ritiro sia una condizione creata da combinazioni di elementi esterni oltre che interni. Isidoro è un uomo isolato e costretto dentro un'armatura inespressiva, come solo i mimi sanno essere, con un volto sommerso da una barba che chiude la bocca e le parole.

La sua storia è raccontata da un film poetico, e allo stesso tempo ironico, che narra la vicenda di un uomo al quale è affidato il compito "semplice semplice" di ricondurre il feretro di un uomo morto accidentalmente nella sua terra natale: l'Ucraina.

Easy si deve confrontare, partendo per questo viaggio simbolico e surreale, con la sua malattia psichica e con la morte. Deve fronteggiare l'angoscia di essere solo mentre trasporta una bara, con l'intenzione di ricollegarla alla sua storia, alle sue radici.

Questi tempi terribili, di pandemia e d'impossibilità di condivisione del dolore delle perdite, ci hanno messo a dura prova, ci hanno tolto la possibilità di fare ciò che fa Isidoro: cercare radici nella memoria delle persone che fanno parte della storia di chi è morto e insieme a loro dare sepoltura.

Nel film di Magnani s'intravede una via che porta dal punto di partenza dell'immagine priva di vitalità della scena d'apertura, dominata da un podio in pietra con Isidoro seduto sul secondo posto, fino all'immagine dell'unione di nascita e morte. Il film si chiude con un funerale, durante il quale Easy tiene in braccio un piangente bambino appena nato che si calma sentendo il contatto con il suo corpo e il suo sguardo.

Isidoro è chiuso dentro al ricordo di essere stato il primo, ha un passato di pilota, una vera promessa delle corse. Fuori dalle gare, che scandiscono un tempo ripetitivo, identico e forse infantile, Easy si deve confrontare con una vita che gli si mostra improvvisamente come un luogo sconosciuto e terrificante. Non ha idee su come affrontarla, ha solo pillole da ingoiare per calmare l'angoscia. Indossa sempre un maglione, confezionato dalla madre per lui, in cui il numero due è il marchio del suo secondo posto nel mondo. La riflessione che si può fare, andando oltre il tema della competizione tra Isidoro e il fratello maggiore preferito dalla madre, riguarda la dualità psichica del numero due. Non c'è spazio per un Terzo psichico.

La fantasia di primeggiare, di gareggiare, di esistere solo se si arriva su un podio sottrae dalla possibilità di stare in un rapporto di reciprocità che potrebbe offrire a Isidoro il contatto e la vicinanza con la vita che tanto gli manca. È questa la prigione interna che crea solitudine.

Lungo il viaggio di Easy si vengono a creare incontri tra l'uomo agito dal suo compito e personaggi che stanno attraversando momenti fondamentali della loro vita, si ha la sensazione di attraversare le diverse epoche della vita. Grazie a questi incontri Isidoro diventa un protagonista e pur parlando lingue diverse, ascolta ed è ascoltato. Ed è questa la condizione esterna che contrasta la solitudine.

L'incontro con una famiglia orientale al capezzale di un'anziana donna, madre delle madri, affronta il tema della fine della vita. Isidoro viene inteso come una persona che porta un dono propiziatorio, rimarcando la sua capacità di accompagnare alla morte.

E ancora, rifugiandosi dentro a una chiesa, Isidoro s'imbatte in un dialogo con un uomo di fede. Si confronta con il tema della castità che sta per essere abbandonata dal prete che decide di lasciare i voti perché si è innamorato: lascia la fede per l'amore.

Dopo varie peripezie Isidoro, solo con una bara da trasportare, incontra un vecchio uomo, in abiti tradizionali slavi, che lo porta fino al paese d'origine del morto. E qui si giunge, a mio avviso, al centro del film. Per qualche minuto il vecchio uomo che l'ha trasportato sembra morto, in realtà sta solo dormendo. Lo spettatore resta dubbioso e incerto sulla natura di questo sonno improvviso, c'è da chiedersi se sia legato a una vecchiezza o a una volontà.

Penso ci sia la volontà di mostrare come una strada nuova, che Easy deve prendere per giungere a destinazione, sia una scelta solitaria. Si delinea un'"essenza solitaria" utile e creativa. Poco dopo il protagonista svelerà il motivo del suo fallimento. Dichiarerà la sua verità e ammetterà che non ha più potuto gareggiare perché si è addormentato a metà di una corsa. L'unica possibilità che ha trovato in passato per non correre verso un'identità, che forse solo altri volevano per lui, è stata di non agire più.

Avere sempre in mente di dover salire su un podio, senza poter fare riferimento a un pubblico, oltre ad essere una gara persa crea quella condizione di assenza di legame con il mondo esterno che tanto connota la solitudine. Morire da soli o vincere da soli, due differenti disgrazie.

L'uomo che era "sepolto vivo" raggiunge un luogo dove può dare sepoltura ai morti, ricordandoci quanto sia stato traumatico per noi tutti ritrovarci soli e privi di questa condivisione e quanto il ricordo ci possa aiutare ad andare oltre. •

Titolo originale: *Easy - Un viaggio facile facile*

Paese di Produzione: Italia-Ucraina

Anno: 2017

Sceneggiatura: Andrea Magnani

Regia: Andrea Magnani

Fotografia: Dmitriy Nedria

Cast: Nicola Nocella, Libero de Rienzo, Barbara Bouchet, Ostap Stupka, Veronika Shostak



Paterson

Solo di fronte all'ignoto

Marcella Fazzi

Paterson è il titolo dell'originale film di Jim Jarmush che fotografa la quotidianità ripetitiva degli abitanti di una tranquilla cittadina del New Jersey, *Paterson*, in cui sembra non accadere mai nulla di nuovo. È un film apparentemente scarso: pochi attori, poche ambientazioni, pochi fatti.

Paterson è anche il giovane uomo protagonista del film che fa l'autista della linea di autobus cittadina. Ogni giorno si reca al lavoro con un porta pranzo e un taccuino su cui nelle pause appunta le sue poesie.

Nella cittadina la vita monotona ingloba tutti gli abitanti, tante singole monadi che talvolta si avvicinano senza incontrarsi. Ognuno dei personaggi è portatore di una solitudine, di un pensiero o di un problema che resta isolato dentro di lui. Talvolta, qualcuno ascolta senza che tale conversazione produca uno scambio. Anche Paterson ascolta i passeggeri del suo autobus, il collega, il barista e la giovane moglie Laura, ma in quale modo ciò che osserva e sente viene elaborato nella sua produzione poetica? Le bellissime poesie di Ron Padgett che accompagnano il film scandiscono il tempo delle giornate solitarie

che scorrono lentamente. Oggetto delle poesie è la poesia stessa che diventa un virtuosismo volto a produrre un incontro amoroso impossibile nella realtà. Ciò accade attraverso la restituzione di un valore a oggetti di uso comune con i quali il poeta s'identifica.

Paterson vive una "vita normale" con la giovane moglie Laura e il cane Marvin, un bulldog inglese flemmatico e remissivo. Laura è una donna alla ricerca di un sogno qualunque che non prende mai la forma di un progetto, ma resta un desiderio da realizzare subito e da sola: dipinge ogni cosa in bianco e nero per sentirsi originale; sogna di emanciparsi cucinando e decorando *cupcake*; acquista una costosa chitarra senza saper suonare, fantasticando di diventare una famosa cantante *country* e spera di potersi affermare attraverso la pubblicazione delle poesie del marito. I dialoghi tra di loro avvengono in una modalità infantile e surreale che sembrano voler descrivere una relazione simbiotica che non lascia spazio né alla contraddizione né alla compartecipazione.

In tutto il film il tema della solitudine rimane sottotraccia coperto da un'idea di fusionalità rappresentata, oltre che



dal nome Paterson utilizzato sia come titolo del film, sia come nome della città che del protagonista, anche dalle numerose coppie di gemelli che compaiono. L'ideale di un oggetto uguale e tutto per sé diventa drammatico nel momento in cui finalmente Paterson incontra una bambina che come lui scrive poesie. Tra i due avviene uno scambio autentico in cui entrambi si possono manifestare. Il momento, che è intimo e prezioso, viene interrotto immediatamente dal sopraggiungere della sorellina gemella della giovane poetessa che la richiama e la porta via. Nella vita ripetitiva di Paterson si apre una frattura che giungerà al culmine nel momento in cui, approfittando della rarissima assenza dei padroni in casa, il cane Marvin distruggerà il prezioso taccuino. Le emozioni sospese, assopite, sono ravvivate dall'irruzione di un aspetto istintuale aggressivo che ha un grande valore trasformativo e che permette l'emergere di sentimenti fino allora tenuti sotto chiave: rabbia, delusione, senso di perdita e smarrimento, solitudine e vuoto. Un'affettività risvegliata conduce il protagonista all'incontro con l'Altro. Paterson, immerso nei suoi pensieri, si lascia avvicinare da uno straniero curioso che gli offre la possibilità di allungare lo sguardo verso l'ignoto e, quindi, verso il futuro: "a volte una pagina vuota regala molte possibilità".

Jim Jarmusch attraverso questa storia racconta un percorso verso la consapevolezza di sé e della propria solitudine come possibilità di crescita, di scoperta e di condivisione di stati d'animo, di pensieri e di desideri.

"Quando sei un bambino impari che ci sono tre dimensioni"

Altezza, larghezza e profondità

Come una scatola da scarpe

Più tardi capisci che c'è una quarta dimensione

Il tempo

Hmm

Poi alcuni dicono che forse ce ne sono cinque, sei, sette...". •

Titolo originale: Paterson

Paese di produzione: USA

Anno: 2016

Regia: Jim Jarmusch

Sceneggiatura: Jimm Jarmusch

Fotografia: Frederick Elmes

Musica: Jim Jarmusch, Carter Logan

Cast: Adam Driver, Goldshifthe Farahani, Barry Shabaka Henley, William Jackson Harper





Le ultime cose

La povertà rende più soli

Marta Colarusso

Irene Dionisio aveva come progetto originario di girare un documentario attorno al mondo del Banco dei pegni di Torino, poi convertito nel 2016 nella produzione di *Le ultime cose* che mantiene, nonostante sia un vero e proprio film, un taglio documentaristico in cui la finzione e la realtà entrano a stretto contatto creando un'opera di taglio neorealistico.

La regista ci propone uno spaccato drammatico attraverso la vita di alcuni personaggi che si distinguono in un'umanità multiforme. Tra tutti emerge Stefano, giovane perito che giunge al Banco dei pegni, il suo nuovo posto di lavoro, con un idealismo ingenuo che si frantuma al contatto simultaneo con il cinismo dei suoi colleghi e con la disperazione delle persone che impegnano i propri beni confidando in un miracolo che darà loro l'opportunità di riscattarli. Lo sguardo del neoassunto è quello di tutti noi spettatori che ci affacciamo a un ambiente sconosciuto, inquietante, che promette aiuto, ma allo stesso tempo è sadico e non lascia via d'uscita. L'affetto che si sviluppa verso i personaggi diventa un sentimento disturbante, estremamente doloroso poiché conduce dritto verso una frustrazione ine-

vitabile. Chi si rivolge al Banco impegnando le proprie ultime cose sembra destinato a perderle: i bisogni che lo spingono sono grandi e rispetto ad essi però il pegno rappresenta una goccia nel mare.

Michele è mosso dall'esigenza di permettere al proprio nipotino sordo di avere una protesi acustica che lo faccia uscire dal silenzio e dall'isolamento; Sandra la giovane transessuale cerca di sostenere la propria scelta e al contempo di riscattarsi da una vita squallida e poi, tra i tanti personaggi, c'è una mamma sola con due bambine da mantenere alla quale è rimasta solamente una collana con diamanti, che nelle mani del perito è destinata a perdere tutto il suo valore.

Il film è molto intenso, al punto tale che non è semplice resistere al sentirsi sopraffatti da una sensazione di vuoto che lascia senza parole. *Le ultime cose* richiede un atto di coraggio nell'affrontare una realtà in cui il valore delle cose, siano esse oggetti, progetti, bisogni, ideali, subisce continuamente un mutamento. La dignità delle persone sembra legata con un filo sottile al valore economico della loro esistenza, fenomeno al quale è proprio difficile arren-



dersi. Irene Dionisio dà corpo alla tenacia della speranza attraverso due vicende: innanzitutto con quella di Sandra, la più giovane e disperata dei personaggi, che non vuole mollare: sottrae alla pelliccia che impegna uno dei preziosi bottoni nel duplice tentativo di trattenere qualcosa di quel “bello” che sta per lasciar andare e di aggrapparsi alla possibilità di poter un giorno ricongiungere i pezzi della propria vita; poi con l’amara storia del nonno Michele che, inseguendo da solo la promessa di regalare un futuro migliore al proprio nipote, finisce nel traffico dei ricettatori.



La sorte di Michele descrive un conflitto morale intollerabile che non può che spezzare il cuore.

Le ultime cose narra di un’umanità sola e affranta, che non trova mai l’opportunità di condividere con qualcuno le proprie difficoltà né tantomeno di ricevere una consolazione; accanto ad essa vivono anche persone come Sergio e Angelo che rappresentano l’altra faccia della stessa medaglia, quella di chi il contatto con la sofferenza e la povertà ha indurito l’animo. Il perito Sergio navigato e cinico e il ricettatore Angelo, che alimenta i propri traffici illeciti parassitandosi al Banco, suscitano sentimenti contrastanti: rabbia, senso d’ingiustizia, disgusto, ma anche tanta pena per la loro stessa solitudine e povertà di spirito che sembra la risposta difensiva di fronte all’angoscia con cui interagiscono ogni giorno. È per questo che *Le ultime cose* è il racconto di un’incredibile guerra tra poveri in cui nessuno può vincere e regna assoluta la miseria economica e umana. Fino alla fine si spera che possa accadere qualcosa di buono: un riscatto, una soluzione, un’interazione empatica e che “i beni” impegnati siano sufficienti a curare i mali della vita. •

Titolo originale: Le ultime cose

Paese di produzione: Italia

Anno: 2016

Regia: Irene Dionisio

Sceneggiatura: Irene Dionisio

Fotografia: Caroline Champetier

Musica: M.Marini, G. Concas, P.A. Truffa

Cast: F. Falco, R. De Francesco, C. A.Rosamilia, A. Santagata





Cafarnao

Solitudini senza rimedio

Tommaso A. Polisenò

Siamo a Beirut, nei quartieri più poveri della città. Zain ha dodici anni, è il figlio maggiore di una numerosa famiglia di profughi siriani, vorrebbe andare a scuola ma deve lavorare. Vive in una casa fatiscente in uno stato di miseria economica e affettiva estrema. Quando sua sorella di undici anni viene venduta in sposa al prezzo di un affitto e qualche pollo, egli in preda alla rabbia scappa da casa e si ritrova in un groviglio di strade, incontri e intrecci, che dipingono un affresco dai colori drammatici: la sporcizia, la fame, il diritto del più forte, la droga, l'immigrazione clandestina, il razzismo, il traffico di esseri umani. Senza meta, incontra casualmente la giovane immigrata etiopica Rahil, anche lei un'invisibile che lavora e vive a Beirut senza permesso di soggiorno con il suo bambino Yonas, al quale farà da *babysitter* in cambio di un tetto di lamiera. Zain affronterà altri problemi, altri dolori che lo porteranno in carcere e alla fine in tribunale contro i suoi stessi genitori, che accusa di averlo messo al mondo senza essere capaci di prendersi cura di lui e dei suoi fratelli. Il protagonista è un combattente, un piccolo eroe solitario che si ribella ai soprusi, alla violenza quotidiana

di una vita vissuta tra miseria e ignoranza; vuole salvare sua sorella dal diventare una sposa bambina, vuole salvare Yonas dai trafficanti di bambini, vuole salvare se stesso da una vita senza dignità. *Cafarnao. Caos e miracoli* è stato candidato agli Oscar 2018, ha vinto il premio della Giuria al Festival di Cannes, dove ha ricevuto quindici minuti di *standing ovation*. La regista e interprete libanese Nadine Labaki usa una narrazione quasi documentaristica per raccontare la fatica e la solitudine di quei bambini, inermi e senza protezione, destinati solo a sopravvivere. Dopo tre anni di ricerche sulla situazione libanese, sceglie attori non professionisti dalle storie simili ai protagonisti del film, ai quali, durante i sei mesi di riprese, concede grande libertà d'improvvisazione. Il risultato è la possibilità per lo spettatore di immergersi nella realtà di Beirut ad altezza di bambino. Ma quell'altezza è traumatica, a quell'altezza gli affetti sono estremi, le esperienze senza rimedio. Scrive René Roussillon in *Gli affetti estremi: il terrore e le logiche di «sopravvivenza»* (Rivista di Psicoanalisi 2018, LXIV, 4): "Sono dunque esperienze che, in una loro seconda caratteristica, sono senza rime-



dio: questo non proviene dall'esterno, o perché manca l'oggetto portatore di rimedio, o perché dall'oggetto può addirittura pervenire la minaccia. La minaccia viene dunque così vissuta – questo è un punto fondamentale per il fallimento della sua metabolizzazione – all'interno di un sentimento di solitudine radicale, solitudine che caccia il soggetto al di fuori della condizione umana e blocca il processo di simbolizzazione integrativa.”.

Zain lotta come un leone per “rimediare” a un mondo senza morale, “che fai? giochi a fare l'uomo?”, gli urla la madre mentre lo caccia di casa per la sua furia quando vede Sahar allontanarsi venduta in sposa “per non farle più patire la miseria”, si giustificherà il padre al processo. Ma Zain non gioca, prende dal gioco le strategie di sopravvivenza come quando, durante la fuga da casa, incontra il “cugino di Spiderman”, un bizzarro e anziano “uomo scarafaggio”, improbabile personaggio di un luna park che però permette a Zain di recuperare uno sguardo infantile sul mondo, dall'alto della ruota, verso il mare. Zain non scimmiotta gli adulti e nemmeno i bambini, come fa l'uomo scarafaggio, usa il gioco per tentare di “rimediare” a una realtà troppo dura, come quando, solo ad accudire Yonas, inventa un gioco di specchi per rubare le immagini del televisore del vicino e distrarlo; oppure quando costruisce una carriola con uno *skate* rubato e una pentola per trasportare Yonas e girare mentre vende droga per sopravvivere. Una corda tira la carriola ed è un dettaglio apparentemente marginale, che si collega ad altre scene del film, quella in cui Zain scioglie la catenella con cui è legata una delle sorelline perché non vada per casa e quindi la prende in braccio, e quella in cui Zain, stremato e deciso ad abbandonare Yonas per strada, lo lega a un

muro perché non finisca sotto le macchine. Non riesce, però, ad andare via e lo riprende in braccio, e il bambino gli accarezza il viso.

Quale corda “lega” tra loro gli esseri umani e gli esseri umani alle cose? La strumentalità o gli affetti? L'opportunismo o l'amore gratuito? Credo che questi interrogativi primari, che attraversano il film, spieghino l'intensa commozione suscitata negli spettatori. Una certa critica in Italia ha apostrofato pesantemente la regista accusandola di sedurre il pubblico con lacrime facili, per l'inverosimiglianza dei personaggi, l'enfasi, i toni da comizio. Questi attacchi invece svelano l'enorme resistenza a percepire la gravità della crisi della civiltà occidentale colta nelle strade di Beirut come nelle nostre, crisi etica, dei sistemi di valori, sulla quale Ernesto De Martino ammoniva già negli anni '60. Nel suo lavoro *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali* dimostra che le crisi culturali sono vere apocalissi quando manca la possibilità di riscatto, di rimediare. Zain incarna la nostra voglia di combattere per il riscatto e così la Lebaki ci restituisce la parte matura della speranza, perché frutto della lotta e non dell'illusione. •

Titolo originale: Capharnaum

Paese di produzione: Libano

Anno: 2018

Regia: Nadine Labaki

Sceneggiatura: Nadine Labaki, Khaled Mouzanar

Musica: Khaled Mouzanar

Cast: Zain Al Rafeea, Yordanos Shiferaw,

Treasure Bancole

Nancy

Solitudine senza scampo



Elisabetta Marchiori

Nancy è il primo lungometraggio della giovane regista americana Christina Choe, premio per la migliore sceneggiatura al *Sundance* 2018. È questo film che si è posizionato per primo, inserendo “solitudine” come parola chiave nell’archivio della mia cineteca mentale. Non solo la trama, ma ogni sequenza, ogni immagine, ogni dettaglio può essere associato sia alla condizione di chi è solo, dal punto di vista reale, affettivo e simbolico, sia ai luoghi solitari o disabitati.

Nancy, la protagonista, è una trentacinquenne dall’aspetto trasandato, gli occhi tondi e lo sguardo vuoto su un volto anonimo incorniciato da capelli tinti di nero e arruffati, mosso da smorfie e sorrisi forzati. Ha un lavoretto *part-time* e passa il tempo sul suo *blog* di auto - aiuto per genitori che hanno perso figli neonati, in cui si espone con un’identità fittizia: questa è solo una delle tante storie che si racconta e racconta per ingannare se stessa e gli altri. Vive con la madre malata e invadente, con la quale ha un rapporto conflittuale, all’insegna dell’incomprensione reciproca. La sua morte lascia Nancy fisicamente sola ma indifferente, in balia di un’amplificazione delle sue fantasticherie, che continua a proiettare nella realtà circostante,

per poi riappropriarsene, trasformate, per abitare un mondo interno altrimenti completamente sterile, spoglio e freddo. Le dimensioni della realtà e della finzione, che sino allora nella mente di Nancy erano coesistite, collassano e si confondono, tanto che crede di riconoscere il suo volto in quello di una ragazza mostrato durante una trasmissione televisiva. È l’identikit di “come sarebbe oggi”, dopo trent’anni dalla sua scomparsa quando ne aveva cinque, la figlia di Ellen (J. Cameron-Smith) e Leo (Steve Buscemi).

Nancy trova quell’immagine sul *web*, la stampa a grandezza reale, la piega in due, la appoggia esattamente a metà del suo viso, guardandosi allo specchio - è l’immagine della locandina - e si convince: forse c’è qualcuno che la può riconoscere, darle un’origine e un’identità, toglierla dall’isolamento. Contatta allora Ellen e Leo, che confermano la somiglianza; Nancy li raggiunge nella loro casa isolata con un viaggio in auto attraverso un paesaggio invernale deserto, innevato e punteggiato da alberi spogli.

Lì trascorrono insieme tre giorni in attesa del risultato delle analisi del test del DNA e, mentre Leo è più cauto, Ellen accoglie da subito come una madre quella ragazza impacciata: la sua solitudine piena di nostalgia, incline all’avvicina-

mento, ha poco a che fare con quella respingente di Nancy. La regista sceglie di mettere in scena la convivenza di queste tre solitudini senza cadere nella trappola di psicologismi o moralismi, giocando su un'atmosfera di attesa, mentre ogni dettaglio assume man mano un preciso simbolismo e una funzione metaforica. I dettagli, gli intensi primi piani e i raffinati giochi di sguardi da dietro porte, i racconti di veri ricordi e di false memorie, le vecchie foto e i nuovi scatti, i modi di affrontare i rituali della quotidianità e gli eventi inaspettati, danno corpo ai personaggi e consentono allo spettatore di immedesimarsi nel loro sentire.

Tutti sono soli, eppure la regista riesce a delineare con maestria la diversa qualità delle loro solitudini. Quella di Ellen e di Leo si potrebbe definire, con J. M. Quinodoz (1991), "addomesticata": nelle persone che hanno interiorizzato un oggetto buono e vissuto uno sviluppo emozionale coerente, essa è collegata alla separazione e alla perdita. Chi la prova è in grado di percepire il dolore, ma può consolarsi, ha la consapevolezza di esistere e di essere differenziato dall'altro, la solitudine che vive è preziosa per riconoscere e apprezzare le relazioni affettive.

La solitudine di Nancy, invece, appare "senza scampo": chi convive con questa forma di solitudine sente il mondo che lo circonda ostile e freddo; è confuso rispetto agli altri, per l'eccessivo utilizzo della identificazione proiettiva come meccanismo primitivo di difesa contro angosce troppo forti. Ne consegue l'impossibilità di "mentalizzare", ossia di rappresentare le proprie emozioni, gli accadimenti psichici e gli stati affettivi, di cui non sa decifrare il significato, e di instaurare una relazione autentica con l'altro. È il risultato dall'effetto traumatico delle distorsioni precoci della comunicazione emotiva nella relazione primaria con la madre,



dell'intrusione di parti malate, morte o indifferenziate dell'oggetto primario.

Poco importa il risultato del test del DNA: Nancy non sarebbe in grado di essere una figlia, anche se saprebbe calarsi nel ruolo. È come una bambina smarrita, perduta da sempre, figlia mai riconosciuta, condannata in una sorta di limbo, sospesa in quel shakespeariano "tempo fuori luogo" (*Time Out of Joint*) che Philip Dick, pioniere nello scrivere di solitudini siderali, disorientamenti spazio-temporali e dis-identità, ha usato come titolo di un suo romanzo. •

Titolo originale: Nancy

Paese di produzione: USA

Anno: 2019

Regia: Christina Choe

Sceneggiatura: Christina Choe

Fotografia: Zoe White

Musica: Peter Raeburn

Cast: J. Cameron-Smith, Steve Buscemi,

Andrea Riseborough, AnneDowd





A quiet passion

Il *lockdown* di Emily Dickinson “tra desiderio e mancanza”

Alba Michelotti

Non subito, né imposto, tantomeno impreveduto, il *lockdown* di Emily Dickinson è scelto, voluto con quella decisione che trova la sua ragione profonda nell'inconscio, la sua spinta insopprimibile in un'intelligenza che lo prepara e lo abita con lucida determinazione. Non vi risuonano accenti di nostalgia o di malinconia né il desiderio e le lacrime per un'altra sorte. La sua è l'affermazione di una solitudine volontaria e inesorabile. “Questa è la mia lettera al mondo, che non scrisse mai a me”. Una lunga lettera composta da più di 1700 componimenti, di cui solo cinque furono pubblicati durante la sua vita, raccolti in fascicoli cuciti a mano da lei stessa.

Scriva Natalia Ginzburg: “Il mondo non le scrisse mai, in nessuna forma, perché finché fu viva, non le diede niente. E del resto la sua lettera al mondo non chiedeva risposta. Essa aveva orrore della notorietà. (...) Fu sola.”

Mi piace pensare che il bel film di Terence Davies, *A Quiet Passion*, ne sia una coraggiosa risposta. Davies, attento indagatore dell'animo femminile, coglie il genio e la fragilità di questa grande donna; penetra, con la macchina da presa, nei luoghi e negli anni della sua solitudine.

*C'è una solitudine nello spazio,
Una nel mare,
Una nella morte, ma queste
Compagnia saranno
In confronto a quel più profondo punto
Quell'isolamento polare di un'anima
Ammessa alla presenza di se stessa.*
E. Dickinson 1882

Amherst, “quel verde paese educato e sconsolato”, dalle piccole case bianche fra le querce dove la Dickinson è nata (1830) ed è morta (1886). La sua casa illuminata dal camino, l'orto e il prato. La sua stanza dalla porta chiusa.

“Una vita simile a quella di tante zitelle che invecchiano nei villaggi; con i fiori, il cane, la posta, la farmacia, il cimitero. Solo che lei era un genio” (N.Ginzburg). Davies, aiutato dalla bella fotografia di Florian Hoffmeister, ne dipinge, con toni precisi e sublime eleganza, tutta la complessità, l'intensità e l'anticonformismo.

Emily Dickinson sembra essere un personaggio “davisiano” per eccellenza. Sedici anni dopo *La casa della gioia*, in cui il regista tratteggia con Lily Bart un personaggio dalle notevoli affinità con la grande poetessa, egli torna a rappresentare la silenziosa ribellione contro le regole ipo-

crita di una società che, ieri come oggi, esclude ogni forma di diversità. La Dickinson è anticlericale, ma non antireligiosa, antidogmatica, ma non atea. Vive l'infelicità dell'anticonformismo, non quello della rinuncia. Un po' strega e un po' sacerdotessa, è lucida e tagliente, "irriverente" nei confronti di chi vuole imprigionare la sua intelligenza.

In altra epoca, sarebbe stata additata come strega, ma lei avrebbe, ancora una volta, "sbattuto a terra il piatto" e mai avrebbe chinato il capo davanti ad un giudizio falso e arrogante. È solo lei a decidere come "condurre la sua vita" e sceglie la solitudine. La sceglie per preservare la sua libertà. L'istitutrice le dirà: "Lei è sola nella sua ribellione signorina Dickinson!".

A Quiet Passion è un film raccontato in poesia e non poteva essere altrimenti. Dire con immagini la vita di chi ha riconosciuto e usato solo lo strumento della parola, "Nulla al mondo che abbia altrettanto potere!", è davvero un'impresa difficile e Davies lo ha fatto, con maestria.

I versi letti fuori campo segnano il trascorrere del racconto, accompagnano lo scolorire dei toni verso una sempre più fioca luminosità delle scene.

La cinepresa indaga, percorre solitaria gli interni - fra trine, merletti e stoffe consumate - scandaglia l'anima, l'intimità dei personaggi e va alla ricerca della loro parte indicibile. Impressiona il primo piano sul volto di Austin (il fratello di Emily) sorpreso con l'amante. Un volto privo di luce.

Il tempo che trascorre incalzante è reso evidente dall'improvviso invecchiare dei personaggi e dal rallentare delle riprese. Via via che avanza, lo spazio del film cerca la solitudine, tende a restringersi, specchio dell'isolamento che va vivendo la protagonista.

Sullo sfondo dello schiavismo e della guerra civile, *A Quiet Passion* racconta la storia di Emily da quando lascia il College, opponendosi al tentativo di una forzata evangelizzazione, fino alla lenta metamorfosi della sua vita e del suo volto. Un volto che richiama quello iniziale fra le due attrici che la interpretano: Emma Bell, la giovane sfrontata Emily e Cintya Nixon, che ne attraversa in modo intenso e credibile la maturità di donna e poetessa.

Per Emily Dickinson anche l'amicizia e l'amore si vestono di solitudine, così come il suo corpo, veste il lutto con un vestito bianco. La lacerante esperienza della perdita, prima del padre e poi della madre e infine dell'amato nipote Gilbert, ne popola l'abisso.

In quella sua vita sospesa fra desiderio e mancanza, di cui la natura è luminosa cornice e palpitante metafora, la solitudine è la chiave di comprensione di ogni suo sentimento. Scrive alla signora Holland, sua amica: "Dopo che fosti partita, venne l'affetto. / La cena del cuore è pronta quando l'ospite se ne è andato."

Una vita rimasta in un angolo "come un fucile carico". Quel corpo, in cui esplose la passione e vibra una sensualità intensa. "Il mio fiume scorre verso di te - / Azzurro Mare! Mi accoglierai? / Il mio fiume aspetta una risposta - / Oh mare - siimi benevolo / Ti porterò ruscelli / Da angoli lontani - / Ehi- Mare / Prendimi!".

I suoi soli amori, mai consumati, erano stati il giudice Lord e il reverendo Wadsworth, un anziano signore e un prete. Il "tu" indeterminato dei suoi versi è, dunque, l'oggetto d'amore di una passione senza nomi e senza tempo.

Quel corpo sottratto allo sguardo e al contatto, non "conosciuto" da alcuno, è rimasto straordinariamente giovane. "A cinquantasei anni (quando morì), sembrava averne trenta. Senza rughe e una pace perfetta sulla bellissima fronte", scriverà Heggins, suo editore.

La solitudine della Dickinson è la solitudine della Notte. Il tempo durante il quale aveva chiesto al padre il permesso di scrivere. La Notte è il suo Giorno.

La sua poesia non "vede" se non attraverso il buio, conosce attraverso la mancanza e l'assenza, deflagra nel silenzio e prende forma nella solitudine in cui è racchiusa ogni sua compagnia. Emerge dal continuo, misterioso incontro con il suo io nascosto che nell'oscurità prende forma. Come in ogni autentica esperienza mistica, ella vive nella notte, perché la luce che vede è troppo forte, troppo grande. È questa prorompente luminosità che attraversa e inonda i suoi versi. "Se non avessi visto il sole/ Avrei sopportato l'ombra - / Ma la luce ha reso il mio Deserto / Ancora più selvaggio."

La sua solitudine può davvero aprire "uno squarcio nel Buio" e "riempire di gente la Stanza". La sua stanza senza tempo, la stanza che questo film ci ha, con coraggio, dischiuso. Una solitudine/non solitudine, perché "la poesia ne abbatte i confini, visita gli abissi, si espande in cerchi sempre più larghi. E non c'è niente che ne contenga il volo". (V. Woolf). Sarebbe, davvero "stata più sola (la sua vita) senza la solitudine". Lo sarebbe stata, senz'altro, la nostra. È per essa, per quel suo straordinario *lockdown*, che noi abbiamo accesso, oggi, alla sua Stanza e possiamo "bisbigliare con i suoi occhi".

"Tacita amica delle molte lontananze, senti come lo spazio accresci ad ogni tuo respiro (...) in questa tua notte in cui tutto trabocca". (R.M.Rilke). La solitudine di Emily Dickinson non è confinamento, ma traboccante, infinita apertura.

A Quiet Passion ce l'ha ricordato in modo mirabile. •

Titolo originale: *A Quiet Passion*

Paese di produzione: Regno Unito

Anno:2017

Regia: Terence Davies

Sceneggiatura: Terence Davies

Fotografia: Florian Hoffmeister

Cast: Emma Bell, Cintya Nixon, Jennifer Ehle, Keith Carradine



L'uomo invisibile

La violenza della solitudine



Angelo Moroni

Il mitema cinematografico dell'“uomo invisibile” trova la sua incontrovertibile paternità nel romanzo di H.G. Wells (1897). A partire da questo terreno letterario molti sono i registi che si sono cimentati, nel corso degli anni successivi, nella trasposizione cinematografica del romanzo di Wells, non ultimi John Carpenter nel 1992 (*Avventure di un uomo invisibile*) e Paul Verhoeven nel 2000 (*L'uomo senza ombra*). Al di là della prima produzione, curata da James Whale nel 1933 per la *Universal Picture*, nessuna delle successive trasposizioni ha avuto particolare successo, e neanche una di esse si può ricordare come opera di un qualche particolare spessore estetico. Il regista australiano Leigh Whannel si cimenta nuovamente in una rilettura cinematografica del libro di Wells e ne ricava invece, e al di là di ogni ragionevole aspettativa, un interessantissimo *thriller sci-fi*. Il soggetto letterario è declinato da Whannel in un contesto contemporaneo, traducendolo in una vicenda di *stalking* perpetrato da un uomo, Adrien (Oliver Jackson-Cohen) ai danni della sua compagna Cecilia (Elisabeth Moss). Elemento inedito del film consiste nel fatto che il regista

decide di svincolare quasi completamente la sceneggiatura da ogni riferimento fantascientifico, spostando invece tutto il baricentro della narrazione sul tema del controllo sado - masochistico in una relazione sentimentale, e sul tentativo disperato della protagonista di spezzare la catena della dipendenza dal suo amante - carnefice. Ne scaturisce un *thriller* fortemente intriso da un *mood* persecutorio che Whannel ci fa toccare con mano molto intensamente, attraverso un uso del sonoro e di movimenti di macchina che evocano bene l'“invisibilità”, mostrando il vuoto di spazi che non contengono un vero, tangibile nemico. Gli ambienti inquadrati, vuoti ed enormi, delle case, rendono, infatti, molto più presente della sua presenza “reale” questo nemico, nelle atmosfere generate dall'allestimento del *set*, come “fantasma inconscio”, pericoloso e molto ben operativo nella sua distruttività.

Il film vuole portare avanti una denuncia sociale forte e chiaramente espressa nei confronti del maltrattamento domestico, fisico e psicologico, tema divenuto ancor più attuale in questo presente, dominato dalla convivenza

forzata da quarantena da Covid-19. La pandemia che abbiamo vissuto nel 2020, ha, infatti, certamente esacerbato e rese critiche quelle relazioni coniugali già caratterizzate da soprusi da parte di mariti violenti e abusanti nei confronti delle loro mogli e compagne. Tale denuncia si esplicita soprattutto attraverso l'uso tecnico di un'alternanza di campo e controcampo nel montaggio, mediante il quale la costante e incombente specularità del vedere e dell'essere visti genera inquietudine nel protagonista tanto quanto nello spettatore. Il montaggio costringe lo spettatore a identificarsi gradualmente con Cecilia e con il senso di solitudine che il compagno *stalker* le costruisce intorno, poiché in fondo lo spettatore stesso è l'unico testimone, insieme a lei, di ciò che sta accadendo. Chi guarda il film vive dunque molto intensamente l'impotenza di una donna che la società americana non protegge, così come non sostiene i diritti di una femminilità spesso soggiogata al potere sociale, e soprattutto economico, maschile.

Questo è il messaggio centrale della nuova versione di *L'uomo invisibile* di Whannell. La sceneggiatura è inoltre costruita su avvistamenti successivi di colpi di scena ben calibrati, e volti a mostrarci una protagonista alla quale, lentamente, nessuno più crede. La potenza di questo film sta probabilmente proprio nella scelta di questa linea narrativa: sottolineare il potere intimidatorio di uno *stalker*, che utilizza la solitudine come mezzo violento per approfittare delle fragilità psicologiche di una donna che ritiene un suo possesso. Fine ultimo di Adrian, il compagno "invisibile", è quello di dimostrare al mondo che Cecilia è pazza e che la vera vittima è lui stesso, in un capovolgimento di prospettiva sottilmente architettato, che raramente abbiamo visto reso così chiaro al cinema.

Whannell è in grado di caratterizzare le relazioni tra i personaggi con grande profondità psicologica, basti ricordare gli intensi dialoghi tra Cecilia e sua sorella Emily. La scelta di Elisabeth Moss è poi estremamente felice: come lei stessa afferma in una delle sequenze più toccanti, Cecilia è una "ragazza di provincia", sedotta durante una festa in cui ha conosciuto Adrian, ricco e intelligentissimo ragazzo del quale diventerà la prescelta, per poi imporre su di lei il suo incontrastato dominio. Whannell è molto bravo anche nel non scivolare in un banale *action movie*, tentazione in cui la materia narrativa avrebbe probabilmente potuto indurre. Al contrario utilizza anche, spesso, inquadrature fisse, modalità tecnica poco usuale in generale, e quanto mai rara in un film di questo genere, che si pone al confine tra *thriller* e *horror*, senza mai superare tale limite in modo evidente. In un'ottica psicoanalitica il film senza dubbio evoca il tema del Perturbante, dal momento che chiama in causa l'ambiguità di un *Heimliche*, inteso qui come "familiare", che mostra ben presto il suo lato oscuro, *Unheimliche*, in una chiave relazionale manipolatoria e virata fortemente al sado-masochistico e al sopruso. •

Titolo originale: The invisible Man

Anno: 2020

Regia: Leigh Whannell

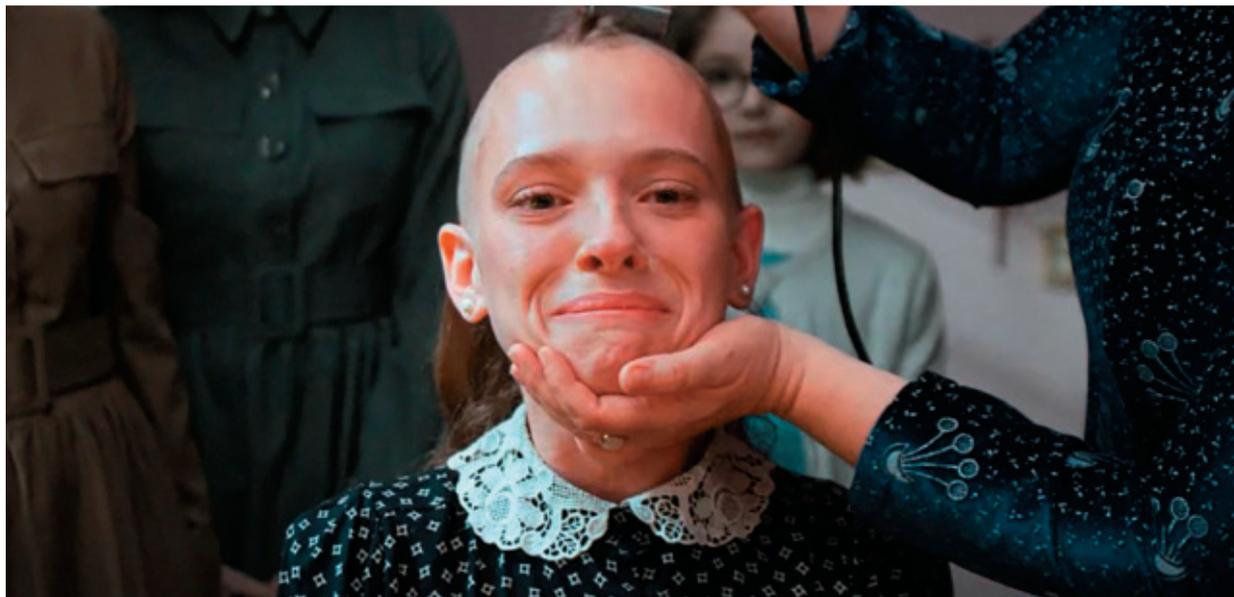
Paese di produzione: USA

Sceneggiatura: Leight Whannell

Musica: Benjamin Wallfisch

Cast: Elisabeth Moss, Oliver Jackson-Cohen, Aldis Hodge, Storm Reid





Unorthodox

Solitudine in gruppo

Paolo Romano

Con l'imprevista irruzione del *lockdown*, la visione di serie Tv sulle principali piattaforme *streaming* ha dato un ulteriore giro di vite a produzioni alternative alle pellicole cinematografiche, accelerando così quel processo di migrazione progressiva delle *major* internazionali sui canali domestici. Non c'è da sorprendersi, dunque, se *Unorthodox* è divenuto un vero e proprio caso mediatico, tra l'originalità del *plot*, la recitazione completamente in *yiddish* e un lavoro curatissimo di costumi e fotografia. Si tratta, in fondo, di una mini serie di quattro ore che, con qualche accortezza nel montaggio, avrebbe ogni caratteristica per esser considerata un film da sala (con moto inverso a *I cento passi*, per dirne uno, che nacque come mini serie per la Rai e finì al cinema, a testimonianza di una osmosi allergica alle categorie).

Liberamente ispirato al romanzo autobiografico di Deborah Feldman (*Ex ortodossa. Il rifiuto scandaloso delle mie radici chassidiche*, frettolosamente tradotto ed edito in Italia da *Abendstern*), tratta degli anni che portano la protagonista, Esty Shapiro, minuta e determinata, ribelle alle regole della comunità ultraortodossa di Brooklyn, a fuggire a Berlino e a ricostruire la propria vita declinando i paradigmi della libertà e della ricerca del piacere scevro di colpe. Lente d'ingrandimento alla mano, tuttavia, occorre riconoscere alla regista Maria Schrader una curiosità quasi documentaristica nel presentare gli interni e i recessi interiori di una comunità ostinatamente arroccata in un tempo (apparentemente) protetto dalle trasformazioni sociali ed etiche.

Ed è proprio dall'illusione di quella proterva negazione del divenire che emerge con piglio macchiaiolo la figura del

giovane marito di Esty, Yanky, che, tra le penombre austere delle case chassidiche e l'abbagliante scia di vita di Berlino (la città che ha saputo con coraggio e consapevolezza costruire la propria modernità dopo gli orrori del nazismo e le divisioni della guerra fredda), diventa l'inconsapevole bandiera di una solitudine disperante e senza alternative. Yanky è il vero deuteragonista di una storia di emancipazione e coraggio, l'opale che consente alla brillantezza d'esser più visibile e, da un punto di vista narrativo, il grave silenzioso che evita al pendolo di oscillare sulle frequenze di una certa banalità. Il giovane promesso è, in fin dei conti, l'espressione del "non": ciò che non è Esty, a Brooklyn, ciò che non è il cugino Moshe, a Berlino. In quella terra di negazione scava un'involontaria inappartenenza a qualsivoglia libera determinazione, che lo isola e lo fa apparire un agente inerte di combustione, con una motilità molecolare inadeguata per lo scoccar di miccia.

Yanky è un uomo che non riesce a spezzare le catene della tradizione, ma le subisce, in balia di una cultura familiare arcaica dove la guida maschile del rabbino e la scaltrezza pragmatica della madre lo esautorano di un ruolo all'interno di quel mondo da perpetrare. Guidato, piuttosto, in ciò che si deve, in ciò che non può non essere come è stato, il personaggio si accorge delle contraddizioni ma non abbastanza da contestarle; anzi, con una codardia che è frutto di impossibilità più che di opportunismo, preferisce assecondare come un argomento *de auctoritate* la tradizione ebraica nella sua accezione più conservatrice: divieti incatenati a divieti, subalternità femminile, posizione del *pater familias*, obbie-

dienza e preghiera perché, semplicemente, così è sempre stato. Yanki è, quindi, da un lato saldamente ancorato a un *ought*, nonostante ogni sguardo suggerisca la voglia d'evasione. *Unorthodox* si apre con il pranzo di famiglia in cui viene comunicato che Esty non si trova e che ragionevolmente è scappata, ed è lui, sposo da un anno, a prender la parola, per spezzare ogni più fantasiosa ricostruzione: "Forse se n'è andata e basta. Forse non era felice", dice. Dimostrando così di capire perfettamente l'istinto ad aderire alla grammatica della contemporaneità della moglie e, in fondo, di assecondarlo. Quell'azzardo dialettico, come è prevedibile, viene immediatamente schiacciato dall'autorità dei "grandi" che s'accordano piuttosto per riportarla a casa ad ogni costo (la comunità non si può disarticolare), preferendo da subito affiancare al troppo debole Yanki il cugino Moshe, ben più domestico della vita anfibia e della sopravvivenza dei non detti, unici garanti della tradizione da perpetrare (si può "peccare", non si deve dirlo).

Forse non era felice. Lo sa bene Yanki, visto che, in uno dei molti *flashback* con i quali la storia è ricostruita, è la futura sposa, durante l'incontro di presentazione, a confidargli: "io sono diversa" e ad avere la spiazzante risposta: "diverso è bello". L'ennesimo dondolio tra rappresentazione del mondo e debole volontà, che mette in luce una persona che non ce la farà, che condurrà la propria esistenza nell'esclusione dall'uno e dall'altro mondo, ritrovandosi – appunto – solo e irrimediabilmente in ritardo sui tempi della vita. Quella diversità professata a cui aggancia il sogno ma molla la presa diventa evidente nella sua ossessione per volere subito un figlio dal matrimonio, il volto più odioso di quell' *ought*: da un lato la madre patentemente invade quell'intimità nuziale, dettando le regole del miglior accoppiamento e dall'altro la "follia" di Esty, che invece non riesce a completare i rapporti sessuali, a causa di quel periscopio perennemente puntato sul suo letto, sulla sua capacità di seguire il modello femminile di madre, a ogni costo. Ciononostante, se Yanki di suo sarebbe disposto alla pazienza (in realtà, subire senza capire quell'impossibili-

tà della moglie), è vero pure che si farà obbligare a chiedere il divorzio per quel "difetto" così imperdonabile della giovane e, del tutto fuori tempo, sceglierà di comunicarlo nell'esatto momento in cui avrebbe saputo di diventar padre (per l'unico atto, pressoché una violenza virginale, riuscito a consumarsi in un silenzio asfittico di pianto e di rabbia).

È nel viaggio a Berlino con Moshe, però, che il deuteragonista prende definitivamente atto della propria condizione di orfano nel flusso dell'esistenza, dove invece Esty si mette alla prova tentando l'ingresso al conservatorio (la musica, neanche a dirsi, vietata alle donne ultraortodosse, l'aveva imparata di nascosto), supportata dai suoi nuovi amici, liberi per nascita. Se il cugino trova un patto di sopravvivenza utilitaristico nel suo inchinarsi alla tradizione, potendo poi utilizzare liberamente internet, giocare d'azzardo, frequentare prostitute senza eccessivi rimorsi religiosi ("è uno *smartphone kosher*", gabba Yanki incredulo a quelle violazioni dell'ordine), la moglie individua nella risorsa interiore della potenzialità trasformativa il proprio codice di accesso ad una realtà fino a poco tempo prima preclusa. Entrambi, insomma, ci sono e hanno individuato strategie. Privi di *escamotage*, incapace di rivoluzioni, inadeguato pure all'ultraortodossia come scelta, Yanki annega nel suo ultimo disperato tentativo di scossa. Tardiva neanche a dirsi. E in quella crepa tra "is" e "ought" scava la propria inevitabile solitudine. •

Titolo originale: Unorthodox

Paese di produzione: Germany, USA

Anno: 2020

Regia: Maria Schrader

Sceneggiatura: Anna Winger, Alexa Karolinski, Daniel Hendler

Fotografia: Wolfgang Thaler

Musica: Antonio Gambale

Cast: Schira Haas, Amit Rahav, Jeff Wilbusch, Dina Doron





The Last Panthers

Il silenzio della speranza



Adelia Lucattini

Un fedele ritratto di una triste e drammatica pagina della storia recente dei Balcani tratteggiato attraverso i personaggi le cui vicende si intrecciano in mezza Europa dove sentimenti, perdite e malinconia conducono inaspettatamente ad una rinascita e alla riscoperta dell'identità degli stessi protagonisti con un inatteso finale.

The Last Panthers è una serie tv in sei episodi prodotta dalla britannica Warp Films e dalle francesi Haut et Court TV, diretta da Johan Renck (*Breaking Bad*, *The Walking Dead*, *Vikings*). Ispirata alla storia vera delle *Pink Panthers*, la *fiction* è un dramma viscerale, potente e intelligente, un elegante thriller creato da Jack Thorne, tratto dal romanzo del giornalista Jérôme Pierrat e scritto con Svetlana Dramlic: *L'Attaquant. L'histoire vraie des Pink Panthers*, ispirato alle vicende criminali della banda *Balkan Pink Panthers*. Perla di *The Last Panthers* è la musica, la sigla ufficiale, *Blackstar*¹, è tratta dall'ultimo album in studio di David Bowie.

Il romanzo narra l'amara storia di un gruppo di giovani che nel 1997 abbandona il caos dei Balcani in guerra per partire alla conquista dell'occidente e delle sue ricchezze. *L'Attaquant* mostra il momento in cui oltrepassarono la linea del fronte, il confine dei conflitti interetnici che segnarono in ognuno dei protagonisti una frattura interna e cambiarono per sempre il loro assetto interiore, i loro valori, la loro identità. "Fino alla crisi, avevamo tutto quello che ci serviva per condurre una vita normale. Quando arrivò la crisi, fu allo stesso tempo una catastrofe e una sfida. Quando esplose l'iperinflazione in Serbia, tra il 1992 e il 1994, prendevi la paga in dinari ma se non la convertivi immediatamente in marchi, l'indomani non ti restava niente. Io e i miei amici ne avevamo le scatole piene della politica. Noi amavamo la vita, e ne volevamo di più. È per questo che decidemmo di vivere a modo nostro. Di diventare dei ladri"².

The Last Panthers non è un *crime drama*, è piuttosto una "serie tv politica, la prima serie che affronta di petto la questione essenziale dell'essere in Europa, le atrocità della guerra, l'impotenza dei *peacekeeper* e la nascita nei Balcani di una 'nuova classe dirigente' capace di riciclare assassini e criminali, in un territorio ormai desertificato"³. La serie presenta scene pungenti e dialoghi profondi, intensi, asciutti nella loro drammaticità.

Nella prima scena, tre uomini in tute bianche, a volto scoperto, entrano in una gioielleria di Marsiglia e, neutralizzato il portiere, costringono i clienti a sdraiarsi volto terra e impartiscono ordini agli ostaggi attraverso biglietti con scritte in inglese, in un silenzio impregnato di ansietà e terrore in cui si ode soltanto il fruscio di movimenti rapidi, gemiti soffocati. Quando la *manager* rifiuta di digitare il codice della cassaforte, i ladri la cospargono di vernice rosa puntandole una pistola alla testa, ottenendo così la combinazione della cassaforte. Quindi escono e incendiano le auto precedentemente imbevute di benzina. Tutto si svolge in un silenzio spettrale e con estrema rapidità. I ladri in fuga corrono per le vie di Marsiglia inseguiti dalla Polizia, si susseguono scene di inseguimenti e scorci mozzafiato, in un'atmosfera quasi monocromatica, *cool* e urbana, facendo *parkour* tra vicoli e palazzi. Tutto procede secondo i piani dei rapinatori fino a quando un proiettile vagante colpisce un bambino uccidendolo. All'esame dei video di sorveglianza, i rapinatori sono riconosciuti dall'esperta di un'assicurazione, Naomi Franckom (Samantha Morton), e dal suo capo Tom Kendle (John Hurt). Inizia così una storia tentacolare che si fa strada tra Ungheria, Serbia, Francia e Inghilterra. *The Last Panthers* è una triste discesa negli inferi europei, che ci mostra un versante del continente in cui il sole non splende mai, le risate si sono estinte e tutto appare marrone e grigio come il sangue rappreso sui corpi





abbandonati delle vittime innocenti. Perfino il colore rosa della vernice versata come minaccia sulla direttrice della gioielleria durante la rapina di apertura appare desolante.

La serie è strutturata in tre filoni narrativi, che divergono rapidamente geograficamente ma sono collegati tematicamente. Il primo segue Milan Begic, adolescente bosniaco musulmano che per sopravvivere cambia cognome nel campo profughi in Celik, si fa serbo e accetta di essere chiamato *The Animal* e di essere trattato come tale da Dragan Tomic (Boris Isakovic), “capobastone”⁴ delle “*Tigri di Arkan*” (gruppo criminale paramilitare serbo) di cui entra a far parte per salvarsi dopo l’uccisione del padre. Milan aveva sperato di poter pagare con la vendita dei diamanti, un’operazione salvavita per suo fratello Adnan (Nikola Rakocevic) ricorrendo ad una vecchia conoscenza: Zlatko, (Igor Bencina) adolescente serbo proprietà, come lui, delle “*Tigri*”. Come Michael Corleone, Zlatko sta cercando dare in un’aura di legittimità ai propri affari illegali, negando il dolore ed i crimini del recente passato e per questo tradirà Milan.

Il secondo filone segue le indagini assicurative condotte da Naomi Franckom e dal suo capo Tom Kendle che, dovendo recarsi in Serbia e Bosnia all’inseguimento di Milan e dei suoi complici, riattivano i traumi della guerra descritti attraverso *flashback* narrativi che scandagliano e arricchiscono nello svolgersi del racconto la personalità di Naomi. Le sue emozioni sono congelate dal dolore insostenibile per la perdita del suo amore Pev Begic (Bojan Dimitrijevic), padre di Milan, uomo teneramente amato dal lei giovane *peacekeeper*; dolore acuito dalla successiva separazione dal marito Michael Fanborough (Joseph Mawle) cooperante incontrato in Bosnia e sposato al rientro in Inghilterra. Il contesto post-bellico in cui vive e si muove, è pervaso dal desiderio di dimenticare, di andare avanti in nome della “ragion di stato”, con le illusioni eccitatorie imbevute di alcool, cocaina e dalla

promiscuità ad alto costo. Naomi diverrà l’oggetto delle proiezioni angosciose di Milan, incapace come lei di vivere il dolore e affrontare il senso di colpa e la disperazione per la perdita del suo mondo, dei suoi cari. La gelosia per la relazione tra il padre e Naomi, la perdita di speranza e il senso d’inutilità, lo spingono, in un agito adolescenziale, a innescare la rappresaglia dei Serbi che uccideranno il padre e stermineranno gli abitanti del paese con l’immobilità complice dei Caschi Blu (qui il richiamo a Srebrenica è immediato). Milan alla fine rivelerà la convinzione inconscia di essere anche lui predestinato alla “sparizione” annunciategli dall’“angelo della morte” che identifica in Naomi, oggetto delle sue proiezioni depressive e deliranti, poiché è presente ogni volta che “uno della sua famiglia muore”, prima il padre poi il fratello ed adesso lui.

Il terzo filone è il ramo francese delle indagini alimentato dal detective Khalil Rachedi (Tahar Rahim) che deciso a “seguire le armi” usate nel crimine, guida lo spettatore in un mondo tentacolare in cui confluiranno le radici “straniere” di Khalil e Milan, tormentati dai fantasmi del passato in cui per entrambi aleggiano la figura del padre drammaticamente perduto, la persecuzione della colpa e il dramma della “cacciata” dalla propria terra sancito dalla rinuncia alla lingua “madre” senza che la nuova terra e la nuova lingua costituiscano un approdo sicuro in cui sentirsi finalmente in salvi.

Nella follia della guerra in Bosnia che causerà oltre centomila morti, è magistrale la sequenza in cui aggirando i posti di blocco croati e serbi, Pev porta Naomi, Milan e Dragan in montagna dove era solito portare i figli fin da piccoli prima della guerra. Seguono scene colme di gioia nel giocare, senza pericoli, a nascondino. La gioia che colma il vuoto e la solitudine di ognuno di loro, duramente provati dalla guerra, in attesa “di essere uccisi” mostra come anche nelle situazioni più estreme sia ancora possibile godere di attimi di felicità

come soltanto l'amore è in grado creare all'improvviso dal nulla e da se stesso: "Amor, ch'a nullo amato amar perdona"⁵. Emozioni consegnate all'immortalità attraverso il ricordo di Naomi che come in un gioco di specchi, trasmette agli spettatori l'allegria, la spensieratezza e la gioia intensamente vissuta tra i paesaggi incantati delle montagne bosniache.

Milan sente il pressante bisogno di proteggere Adnan perché ammalato e perché si sente responsabile della morte del padre, e proprio come crede che avrebbe fatto il padre, anni dopo proteggerà Naomi minacciata dai suoi complici in fuga dopo la rapina.

Nell'ultimo incontro con Naomi, Milan piangendo le chiede se assomigli a suo padre, la donna gli mostra una foto accuratamente piegata che porta con sé da anni, nascosta come i segreti che le impediscono di vivere, immobilità e congelamento affettivo che Milan in quel momento riconosce anche come suo. Accanto a lei, non più solo, si rende conto di aver perduto tutti i suoi affetti a causa della guerra e dei traumi non elaborati che hanno travolto lui e tutti i suoi compagni, adolescenti bosniaci e serbi, facili prede dei criminali violenti che li avevano reclutati.

Il destino dei due si separa, in Milan ancora infuriano le battaglie, l'odio, la disperazione ed il desiderio di vendetta, in compagnia della foto di suo padre affronterà Slatko, che aveva spinto al suicidio Adnan ormai consumato dalla malattia, e il suo destino.

Attraverso gli occhi di Naomi, concludendo, si comprende che Milan è una vittima della guerra, disorientato, traumatizzato, solo, non ha gli strumenti per comprendere le logiche mostruose della guerra né la capacità di contenere le angosce di perdita, la gelosia, la paura e le tante contrastanti emozioni che lo pervadono. Travolto e impossibilitato a pensare, è spinto all'"agito non pensato", attacca così di notte il campo serbo innescando la strage del suo villaggio e la morte del padre. Imprigionato dal senso di colpa non riesce ad accettare l'aiuto da Naomi e persegue la sua vendetta su Slatko, ormai suo alter ego e "angelo della morte". La scena finale che chiude la narrazione ci mostra Naomi che contempla i laghi e le montagne dove innamorata, aveva giocato a nascondino con Pav, Milan e Adnan Begic. Recuperati dentro di sé, ormai parte di se stessa, per sempre nel suo cuore e nella sua mente, Naomi sorride mentre guarda i loro nomi iscritti in caratteri

dorati e protetti dall'abbraccio morbido del muschio in una nicchia che guarda verso la valle e le montagne. Il paesaggio si distende davanti allo spettatore a perdita d'occhio e per un momento sembra di poterne sentire l'intenso profumo di resina e il maestoso silenzio. In una Bosnia ormai pacificata come la sua anima e in compagnia del suo ritrovato amore, Naomi non sarà mai più sola. •

¹ *Blackstar* è il venticinquesimo e ultimo album in studio del cantautore, David Bowie, pubblicato l'8 gennaio 2016 nel giorno del sessantanovesimo compleanno dell'artista, due giorni prima della sua morte, dalla RCA Records.

² Pierrat J., Dramlic S., *L'attaquant: L'histoire vraie des Pink Panthers*, Manufactures de Livres, Paris, 2015.

³ Caminiti L., *The Last Panthers. L'Europa è un'espressione Geografica*, EuroNomade, Bologna, 2016.

⁴ Il capobastone (dialettalmente *capuvastuni*) è il nome che nella 'Ndrangheta si dà a chi comanda una 'ndrina, quindi al capo di una famiglia mafiosa locale calabrese.

<https://it.wikipedia.org/wiki/Capobastone>.

⁵ Verso 103, canto V dell'*Inferno della Commedia* di Dante Alighieri, conosciuto anche come il canto di Paolo e Francesca.

Titolo originale: *The Last Panthers*

Paese: Regno Unito, Francia

Anno: 2015

Formato: Serie TV. Stagioni 1, Episodi 6

Ideatore: Jack Thorne

Regia: Johan Renck

Soggetto: Jean-Alain Laban, Jérôme Pierrat

Musiche: Compositore di temi musicali David Bowie

Tema di apertura "Blackstar" di David Bowie

Christopher Stephen Clark

Cast: Samantha Morton, Tahar Rahim, John Hurt,

Goran Bogdan, Joseph Mawle, Igor Benčina,

Nikola Djuricko, Boris Isakovic, Bojan Dimitrijević,

Camélia Jordana, Corinne Masiero, Kamel Labroudi,

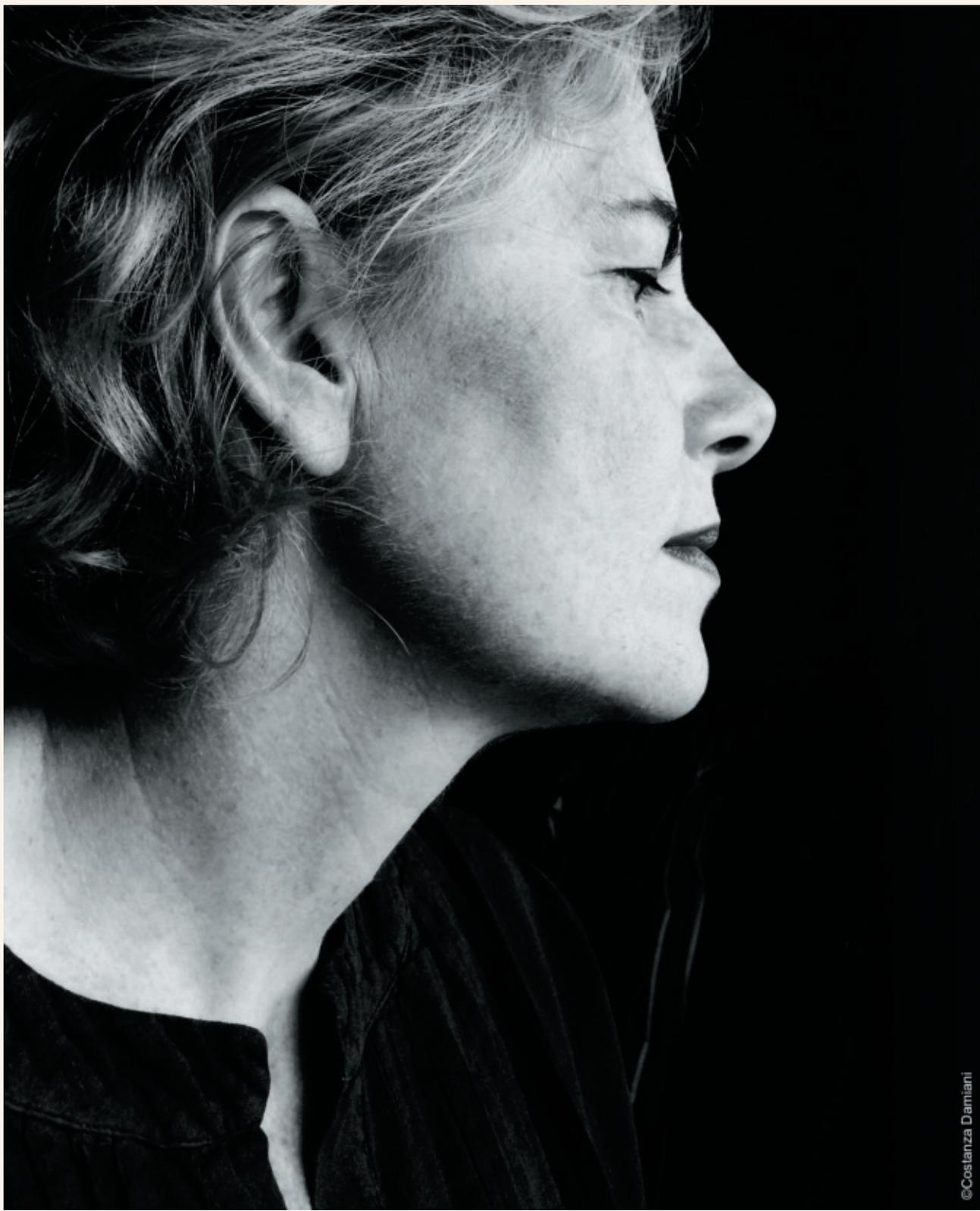
Nikola Rakocevic, Nenad Herakovic



Il suono della scrittura, le parole della musica

dialogo con Paola Pacetti

Adelia Lucattini



Sabato pomeriggio, quasi al tramonto, Roma ci regala un soffio di brezza che mitiga l'afa. Siamo alla Casa del Cinema, a Villa Borghese, luogo magico a pochi passi da Via Veneto e cuore verde di una città che offre a ogni angolo inquadrature da sogno. La luce filtra attraverso le fronde degli alberi, sorriso aperto, capelli al vento – “Sono indomabili lo so”, dice con una risata allegra e un cenno della mano a ravviare il ciuffo biondo – incontro Paola Pacetti *editor* e autrice. Cinquantotto anni portati con robusta vitalità, dal 2006 è curatrice di una collana di libri di narrativa per ragazzi pubblicata dall'Accademia Nazionale di Santa Cecilia da due anni in coedizione con Curci Editore. Al lavoro editoriale alterna con passione l'impegno didattico, la sua formazione umanistica e musicale le ha consentito negli anni di occuparsi di musica in diversi ambiti, da quello pratico a quello divulgativo: raccontare la musica e le emozioni che questa suscita è una delle sue attività. Da più di trent'anni si dedica con regolarità all'insegnamento del pianoforte con particolare attenzione per la fascia di età dai sei ai dodici anni. È autrice di testi divulgativi e racconti per bambini.

Che cos'è per te la solitudine?

Una condizione abbastanza familiare che non mi crea disturbo. Cerco spesso la solitudine, che per me non è mai sinonimo di tristezza. La mia mente è sempre in movimento, piena di idee e progetti da coltivare, quindi stare da sola mi consente di concentrarmi. Sono abituata alla solitudine 'creativa' sin da quando a sei anni ho iniziato a studiare pianoforte, i momenti di studio di uno strumento musicale sono solitari, ma non di solitudine.

La vita dei musicisti, in particolare, alterna la fase della condivisione con quella più introspettiva e solitaria dello studio che può durare anche molte ore. Personalmente non ho un'idea negativa della solitudine. In fondo noi siamo sempre soli con noi stessi, bisogna saper convivere con questo stato e non avere paura. Ne parlo spesso con mia figlia, cerco di spiegarle che se si impiega il tempo in maniera proficua o creativa non bisogna temere lo stare da soli. In questo sicuramente coltivare una passione o un talento aiuta moltissimo.

La sensazione di solitudine (se c'è stata) durante la malattia da Covid-19, emozioni, pensieri, riflessioni

Il periodo del lockdown è stato stranante. La vita quotidiana sospesa, gli orari dilatati, l'impotenza, sembrava di fluttuare in un tempo lentissimo. Oppure velocissimo, dipendeva dalle giornate. Ci sono stati pensieri bui, di preoccupazione, sia per la situazione generale, sia per gli amici e i conoscenti, in particolare per gli amici musicisti - cantanti, attori - che hanno perso il lavoro perché le produzioni dal vivo venivano sospese. Nello stesso tempo sono stati mesi durante i quali abbiamo ricevuto anche un dono molto prezioso, la possibilità di riappropriarci del tempo, o meglio, di una scansione lenta del tempo, che molti di noi avevano perso. Normalmente la mia settimana lavorativa è frenetica, mi divido tra più impegni che mi portano fuori di casa dal lunedì al sabato sera, con orari inflessibili e scanditi; non ero più abituata allo scorrere delle giornate senza un appuntamento, con lo zaino carico di tutto quello che può servire fuori casa

fino a sera. Ho riscoperto la luce della mia casa nelle diverse ore del giorno. A esclusione di quella del mattino e delle luci artificiali mi mancavano moltissime sfumature.

C'è stato il tempo prezioso della condivisione con i familiari, con i figli. Accanto ai pensieri di preoccupazione per la vita pratica, per il lavoro, e per chi aveva difficoltà ci sono state anche delle cose buone che ci hanno fatto riscoprire una interiorità che nella frenesia delle nostre giornate spesso viene messa in secondo piano.

Come artista che ruolo ha la musica nell'affrontare e nella visione della vita?

La musica è sicuramente una grande consolazione. Non posso parlare degli artisti in generale, ma restando nel mio ambito ho sempre trovato rifugio nella musica, sin da piccola e poi da adolescente era il luogo segreto, insieme alla lettura, dove trovavo compagnia, appagamento, conforto nei momenti difficili.

E la scrittura, dal momento che sei anche una scrittrice? Come s'intrecciano, s'intersecano, si “amalgamano” in te questi due modi di esprimere un talento artistico?

È sempre stato così, anche se da piccola non ero consapevole di molte cose, e per esempio non avrei mai pensato che la scrittura sarebbe diventato il mio mestiere. Scrivevo molto, scrivevo con facilità e con piacere, affidavo alle parole le mie emozioni, ma i miei interlocutori erano le mie amiche, alle quali scrivevo lunghissime lettere, pagine e pagine di pensieri. Negli anni Settanta, era pre-internet, facevo un grand'uso di carta (da lettere) e penna. Ancora oggi un pensiero affettuoso mi sembra più efficace scritto nero su bianco. La musica era l'altro lato della medaglia del sentire. Mi aiutava a esprimere quello che non riuscivo a dire con le parole. In un primo periodo è sembrato che la musica avrebbe preso il sopravvento e che quindi la mia vita professionale sarebbe andata in quella direzione, poi situazioni lavorative e personali hanno gradualmente modificato il quadro e la musica, pur restando parte della mia vita quotidiana, è finita sullo sfondo di quella lavorativa. Nello stesso tempo i due ambiti sono sempre restati strettamente collegati e si influenzano ancora oggi in maniera indissolubile. Non potrei scrivere se non avessi la formazione musicale (teorica e pratica) che ho alle spalle.

Che ruolo gioca lo studio, la conoscenza, il professionalizzarsi nella tua vita di musicista?

Un ruolo molto importante, studiare, interrogarsi, approfondire è la base di ogni professionalità. Nella vita di un musicista lo è ancor di più, perché c'è una componente pratica, manuale, che ti costringe a confrontarti quotidianamente con lo strumento ma anche con i propri limiti fisici. Un musicista in attività studia ogni giorno. A diversi livelli di talento, virtuosismo, carriera - dal musicista semiconosciuto alla *star* internazionale - ciascuno dedica tempo allo studio. Ma la musica può dare molto anche se non si è professionisti; in Italia è poco diffusa la figura del “dilettante”, l'amante della musica che pur non avendo intrapreso la carriera di musicista vi si dedica in maniera appassionata e con costanza. Buoni dilettanti, cantanti o strumentisti che si incontrano con



regolarità per fare musica insieme, sono una categoria che appartiene in particolare ai Paesi del Nord Europa che in questo ambito vantano una lunga tradizione. È un peccato non coltivare la passione musicale e lo studio di uno strumento, il suonare insieme, perché si perde la possibilità di apprezzare una componente altamente gratificante e socializzante del fare musica. Per fortuna oggi ci sono importanti Istituzioni musicali, ma anche piccole scuole, che stanno promuovendo una didattica della musica anche a livello amatoriale, sia rivolgendosi ai più piccoli sia a fasce d'età che apparentemente sarebbero fuori *target* e che invece possono ricevere molti stimoli nel suonare da soli – o ancora meglio – insieme ad altri. I bambini apprendono molto più facilmente e sicuramente, gli adulti avvicinandosi per la prima volta allo studio di uno strumento musicale debbono fare i conti con delle rigidità fisiche e psicologiche; ponendosi degli obiettivi ragionevoli, però, tutti possono provare il piacere impagabile dell'esperienza musicale.

Quando hai lasciato l'attività di concertista che cosa è cambiato in te nella percezione della realtà e del rapporto con gli altri?

Se intendiamo nel rapporto con gli altri musicisti, direi che non è cambiato nulla, perché la mia scelta non è stata di rinuncia ma di consapevolezza riguardo quello che volevo dalla mia vita lavorativa. A un certo punto si è determinata una incompatibilità tra i miei impegni di lavoro e la possibilità di restare concentrata sullo strumento in maniera professionale e la scelta è stata molto naturale. Nella mia vita c'è stata una evoluzione e in maniera molto naturale la strada ha preso un'altra direzione, ma, come dicevo prima, i due

ambiti – quello della musica e della scrittura – hanno continuato a dialogare tra loro. Ho continuato ad avere contatti e familiarità con musicisti, attivi in concerti e performance di vario genere, quindi non ho sentito la mancanza dell'essere io sul palcoscenico, anzi, poter fare una scelta è stato quasi un sollievo perché superati i trenta anni sentivo la necessità di prendere una direzione più chiara, di mettere ordine tra le mie due anime, anche se poi il dualismo resta e condiziona ogni mia azione.

Come hanno affrontato i tuoi allievi il lockdown? Ritieni che la musica li abbia aiutati? In che modo? E il rapporto con te come loro insegnante e mentore?

Inizialmente i bambini, come credo almeno una parte di noi, hanno affrontato la novità con leggerezza, eccitazione per la nuova situazione che vedeva mamma e papà a casa, la riscoperta di ritmi familiari e quotidiani un po' persi di vista, poi però hanno iniziato a entrare in sofferenza. Nelle attività che richiedono il contatto a uno a uno con l'insegnante, come accade nelle lezioni di strumento, si stabiliscono relazioni affettive e di fiducia del bambino nei riguardi dell'adulto. Inoltre, la scansione regolare segna un tempo non solo scolastico ma di crescita psicologica ed emotiva. Con i miei allievi c'è un rapporto di grande coinvolgimento, suonando insieme si mettono in pratica la volontà, l'impegno, la determinazione ma ci si diverte anche molto, e dopo il primo mese e mezzo ho iniziato a ricevere segnali di disagio per l'interruzione della routine dei nostri incontri settimanali.

Con molto scetticismo ho iniziato a fare lezione a distanza, un metodo che in linea di massima ha consentito di ripristinare un contatto, ma non ha funzionato con tutti, ci sono stati diversi bambini che hanno preferito rimandare alla riapertura delle scuole a settembre, perché troppo affaticati dalle numerose lezioni scolastiche da remoto. In generale la didattica della musica ha sofferto della pausa imposta dall'emergenza.

Come appartenente ad una comunità di artisti, come ti appare la visione del presente e del futuro?

Siamo fiduciosi, come è doveroso che sia in un momento di grande incertezza come quello che stiamo vivendo, tuttavia i mesi di chiusura ci hanno dato l'istantanea di una situazione di grande rischio per tutte le attività artistiche che per loro natura vivono del contatto con il pubblico che può fruirne solo attraverso il musicista, l'attore, l'artista in generale. Mi auguro che la scienza trovi presto un rimedio che ci consenta di uscire da questo stato di continua allerta ma certo ci siamo trovati in uno stato di grande fragilità al quale non eravamo preparati.

L'importanza per parlare di musica dell'essere musicisti o aver suonato uno strumento.

Fondamentale. Se non conosci veramente l'argomento di cui parli, le storie che racconti non sono credibili. Questo è maggiormente vero in presenza di un codice particolare – sia musicale, medico o giuridico – che non può essere ripor-

tato in maniera parziale o approssimativa. Uno dei motivi per cui ho iniziato a pensare a libri per ragazzi di argomento musicale è dipeso dalla mancanza di verità che percepivo nei testi che mi incontravo a leggere. Quindici anni fa, più di ora, i testi di divulgazione musicale non sapevano parlare ai più piccoli, erano sintesi di testi per adulti o storie scritte da persone che non avevano una reale conoscenza della materia. Oggi le cose stanno un po' cambiando, anche grazie al lavoro di editori che, alla voce di autorevoli autori, affiancano la supervisione di esperti il cui compito è quello di verificare che i riferimenti musicali siano attendibili. È quello che faccio nel mio lavoro editoriale: escludendo i testi che dipendono da me in prima persona, mi occupo di una supervisione delle affermazioni musicali facendo attenzione alla loro autenticità.

Esiste una qualche forma di solitudine nei musicisti in un mondo pieno di frastuono e scarsa cultura musicale?

Non parlerei di solitudine, a parte la consapevolezza che può dare avere cultura musicale più approfondita, la musica ci circonda sempre, e indipendentemente dai generi. La ascoltiamo e la condividiamo gran parte della nostra giornata, un musicista non è più solo di altri. La sua solitudine, quando c'è, è cercata e voluta.

Il ruolo formativo, emotivo, psicologico, identitari e di appartenenza della musica in bambini e adolescenti.

La musica è formativa per i bambini e adolescenti tanto quanto lo sport. Li educa a livello emotivo e fisico, li allena alla costanza, alla conoscenza dei propri limiti, ma offre l'opportunità di superarli con l'impegno. A livello di gratificazione, di "endorfine", la musica è uno "sballo". C'è musica per ogni momento della vita e per ogni momento della giornata. I bambini che studiano musica sviluppano una maggiore capacità di concentrazione e di ascolto, anche interiore. Ho avuto bambini-allievi che grazie alla musica sono riusciti a incanalare energia e sensibilità, senza contare i miglioramenti raggiunti nel coordinamento muscolare, del movimento, della motricità fine. Anche quando un bambino non ha una particolare predisposizione fisica, riceve numerosi vantaggi nell'avvicinarsi alla pratica musicale. Non dimentichiamo che negli adolescenti la musica ha forza aggregativa ed è un ottimo aiuto per superare le fasi di insicurezza e incertezza che sono tipiche di quell'età. Suonare insieme è divertente, rafforza la comunicazione non verbale, crea sane alleanze e soprattutto, fa stare bene.

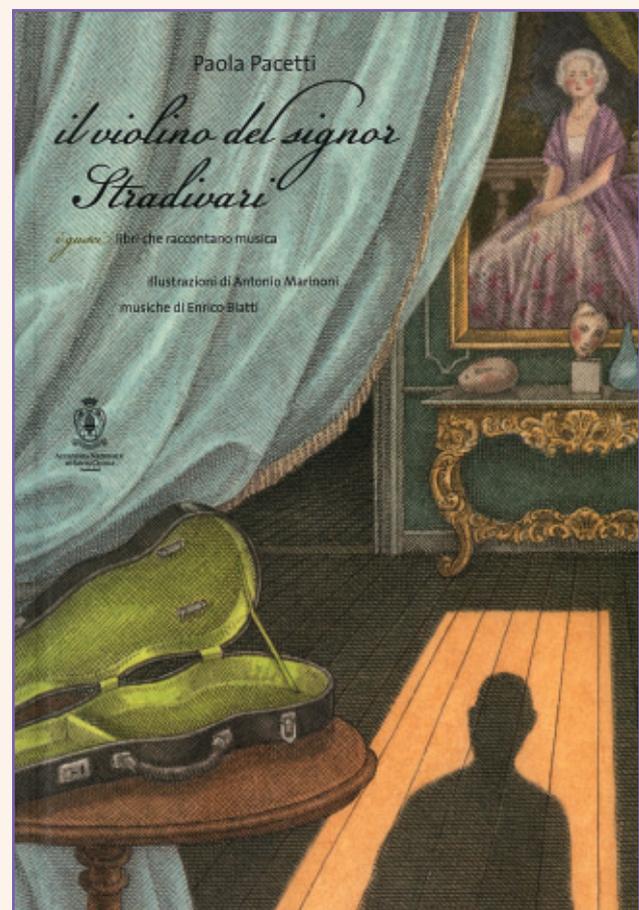
I musicisti quando diventano anziani: che cosa è ancora la musica? E come ritieni che abbiano vissuto questo momento? Può avere avuto un'influenza positiva?

Per fortuna non c'è età per la musica. La musica fa bene, veramente, a ogni età. Un musicista anziano può vedere rallentata la sua attività, ma ricordiamo che ci sono innumerevoli casi di musicisti – solisti o direttori d'orchestra – che mantengono inalterata la loro routine professionale anche in età avanzata, un esempio tra tutti la pianista argentina

Martha Argerich, che a quasi 80 anni tiene concerti in tutto il mondo, o il più recente caso di Ennio Morricone, che fino alla fine, ha scritto e diretto la sua musica. L'emergenza sanitaria ha ridotto o azzerato i concerti dal vivo, ma sono certa che ogni musicista, giovane o anziano abbia continuato a fare musica anche nel periodo del *lockdown*. Certo per quelli in attività l'impossibilità di tenere concerti ha pesato molto a livello psicologico e anche pratico.

Possono la musica e la bellezza migliorare la vita delle persone e gettare un seme di cambiamento?

Sicuramente la musica può aiutare, soprattutto suonare o cantare come dicevo prima, a ogni livello, anche molto semplice, può essere di grande aiuto per tutti. Per quanto riguarda la bellezza, forse dovremmo imparare a cercarla anche là dove non è scontato trovarla. Frequentare la musica in maniera attiva, per imparare a suonare uno strumento o a utilizzare la voce per esprimersi con il canto, ci pone in uno stato d'animo di benessere, in cui, il tempo dedicato alla pratica, è tempo che trascorre liberando la mente dagli affanni quotidiani. Il cambiamento per me è uno stato di crescita, puoi cambiare solo quando riesci a staccarti da qualcosa, da uno stato d'animo, da un punto di vista che condiziona inesorabilmente. In questo senso la musica non può cambiarci la vita totalmente ma sicuramente può renderla più leggera. •



Francesco Lo Savio

Il pittore che ha dipinto la luce

Fino al buio dell'ultima notte, a Marsiglia

Francesco Salina

Francesco Lo Savio Roma 1935 - Marsiglia 1963. Valutato, studiato, storicizzato da tutta la critica internazionale. Troppo tardi. La sua fine ha segnato il suo inizio. Giovanissimo disegna con inchiostri policromi. Velocemente cambia medium e forme. Nel '58-'59-'60 dipinge su tela con smalti opachi gli *Spazio-Luce*, grandi cerchi monocromi. Sua prima personale a Roma, Galleria Selecta. Un solo quadro venduto. Lo acquista Goffredo Petrassi, musicista, grande compositore. La critica ufficiale ignora Lo Savio. I soli critici Emilio Villa, Cesare Vivaldi, Filiberto Menna avvertono la sua presenza nel panorama artistico romano. È solo, intransigente, emarginato. Emilio Villa lo presenta in Germania al critico Udo Kultermann che dirige il Museo d'Arte Moderna e Contemporanea installato a Leverkusen.

Kultermann comprende il suo valore. Lo inserisce nella pionieristica mostra *Monochrome Malerei* nel Museo, il 18 marzo 1960. Lo Savio espone uno *Spazio-Luce*, è affiancato da Enrico Castellani, Lucio Fontana, Piero Manzoni, Yves Klein, Otto Piene, Heinz Mack, Oskar Holweck, l'Olimpo della pittura monocroma internazionale. La Galleria La Salita di Roma lo appoggia. Le Istituzioni romane lo discriminano. Dopo la sua morte in tutta Europa, Italia compresa, furono e sono allestite sue mostre personali e grandi retrospettive. A Roma mai. Una *revanche*, per quanto poco l'aveva amata la propria città. Scelse di morire suicida in un Paese straniero. Lavorò per poco più di cinque anni. Spesso aveva difficoltà ad acquistare tele, materiali, colori, e per pagare il canone degli ateliers. I suoi lavori, i quadri venivano sequestrati per morosità. Non chiese mai niente a nessuno. Nel 2008, asta Sotheby's, uno suo *Spazio-Luce*, 110X130 cm, è stato battuto a 486.880 euro. Le sue quotazioni volano. Asta Christie's, Londra 11 febbraio 2014, uno *Spazio-Luce* di 155X170 cm è stato battuto a 1.560.000 dollari.

Spazio-Luce 1958-1960

Tentò di dipingere la luce. Ci riuscì. Nella pittura classica occidentale, e non solo, la luce è funzione essenziale. Ma



non la luce in quanto tale, in sé e per sé, come astrazione. La luce in pittura non è mai di per sé una singola immagine.

Spazio-Luce: sfere monocrome in toni tenui, si aprono, sulla tela si espandono. Cimentando l'invisibile il dipinto sembra dissolversi, scambiare il pieno col vuoto. Come un sole, velato da una leggera bruma, illumina fino ai quattro margini del quadro. Il cerchio si espande, li scavalca. La luce si diffonde all'esterno, nel vasto mondo della pittura. E così, dall'intensivo all'estensivo, determinato e solo ideò, realizzò lucidamente con convinzione.

Ma, indagando in profondità, accudiva il proprio sogno, in contatto col proprio inconscio. Immerso, teso e proteso verso l'imprendibile futuro anteriore. Troppo prevede, anticipò, per essere compreso nell'immediato. Molto pochi sono stati i pittori e i movimenti a lui congeniali. Il solo Kasimir Malevič lo precedette in tutto il corso del Novecento, in Unione Sovietica.

Non li guardò, li 'vide' quei suoi due lavori, *Quadrato nero su fondo bianco* del 1915, e *Quadrato bianco su bianco* del 1919. Colmando l'abissale distanza tra il guardare e il 'vedere'. Nella storia della sua vita, poco tempo ha passato, poco tempo è vissuto. Nella Storia dell'Arte vivrà, per un tempo che non passerà.

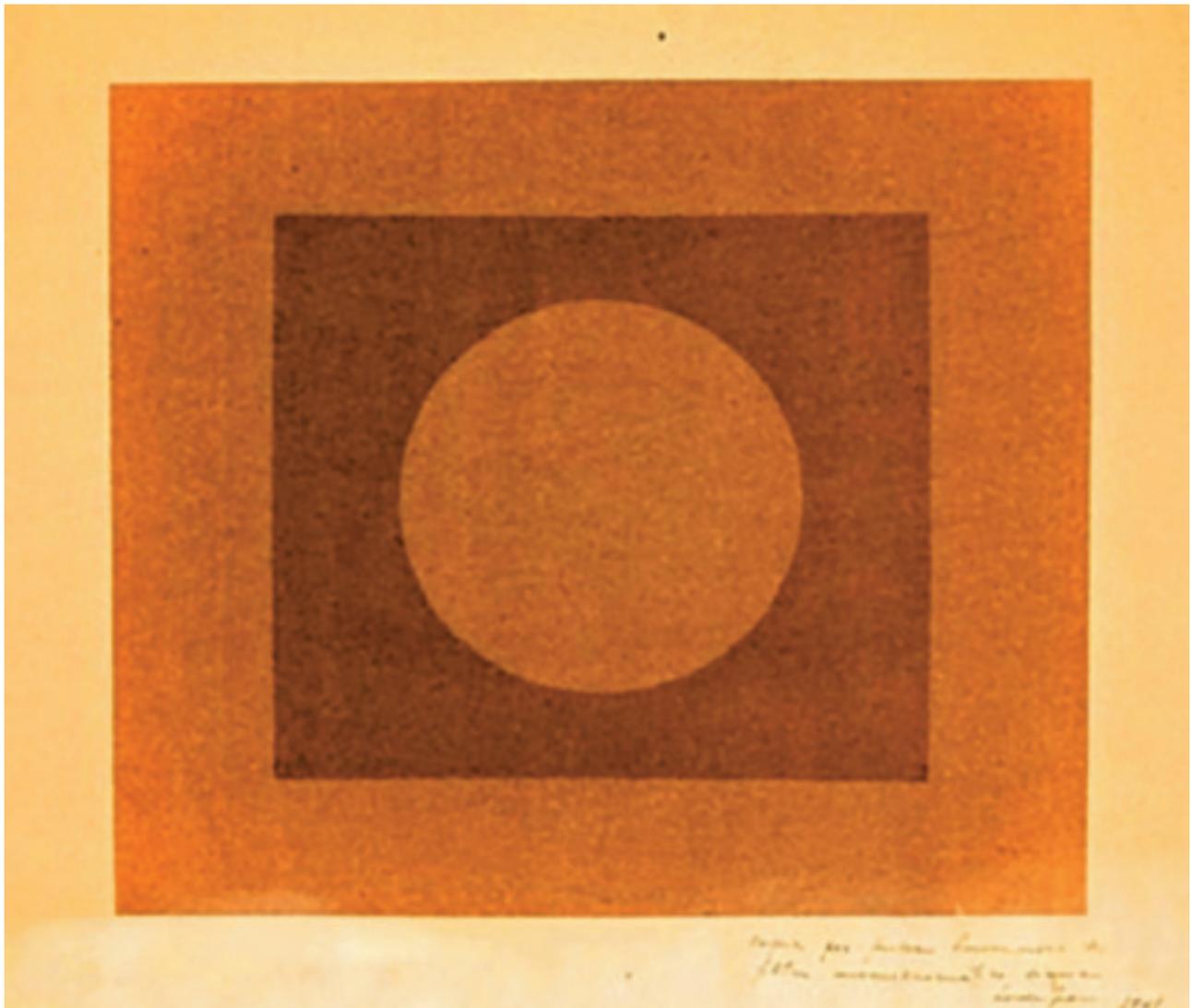


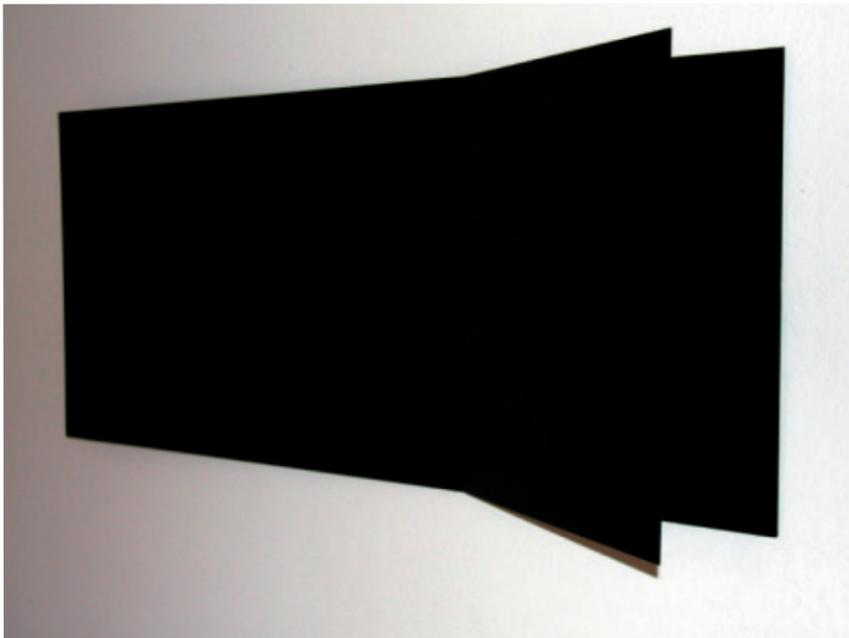
Filtri, 1959-1962

Retini e filtri sovrapposti. Fogli di carta si sublimano, irradiano pura luce. Il *Filtro* l'assorbe al proprio interno, la ingabbia, la restituisce all'esterno la libera maggiorata, la diffonde, con sorpresa, nello spazio circostante. Un cerchio di carta velina sovrapposto a un quadrato, fissati su di un cartoncino. Finemente trattati i fogli tra loro aderiscono, si compattano, si attivano reciprocamente ma, tra l'uno e l'altro, si crea uno spazio impercettibile. Si genera un respiro essenziale, 'colorato', che anima, dà vita all'insieme.

Trattati in modo preciso e delicato, i fogli interagiscono, vivono di luce propria, la proiettano. Le carte, abilmente trattate dal pittore-alchimista, si disvelano, vive, vibratili, se-moventi. In un rettangolo di pochi centimetri, in uno spessore minimo, visto dal vivo, il *Filtro* appare come un cristallo cartaceo. Il 12 Aprile 2013, Milano, Asta Christie's, un *Filtro* di 54,5x64,5 cm è stato battuto a 57.900 euro.

Vale qui citare il noto geografo e cartografo fiammingo Abraham Oertel, autore nel 1564 del lavoro miniato e tuttora consultato: *Theatrum orbis terrarum*, che di Pieter Bruegel disse *Multa pinxit quae pingi non possunt*.





Ombre avvolgono, turbano l'osservatore. La mostra del 1962 alla Galleria La Salita di Roma non fu apprezzata né da critici né da artisti. Pentito per avere esposto i recenti lavori, infuriato, li distrusse a martellate. Non tutti però. Come dice Jean Genet, l'audace, il grande figlio della letteratura: *'...fino alla negazione dell'opera e di sé, è questo che va esaltato nell'opera d'arte'*. William Demby, critico d'arte e poeta, comprese. Nel 1962 presenta le *Articolazioni totali*, e scrive: *'Drammi plastici, drammi di Luce e Spazio che si svolgono in silenzio, in un ventre e in un rifugio di pietra'*. Asta Christie's, Milano, il 23-24 Novembre 2011, un Progetto su carta di un'Articolazione Totale di cm 40x50 è stato battuto a 23.400 Euro.

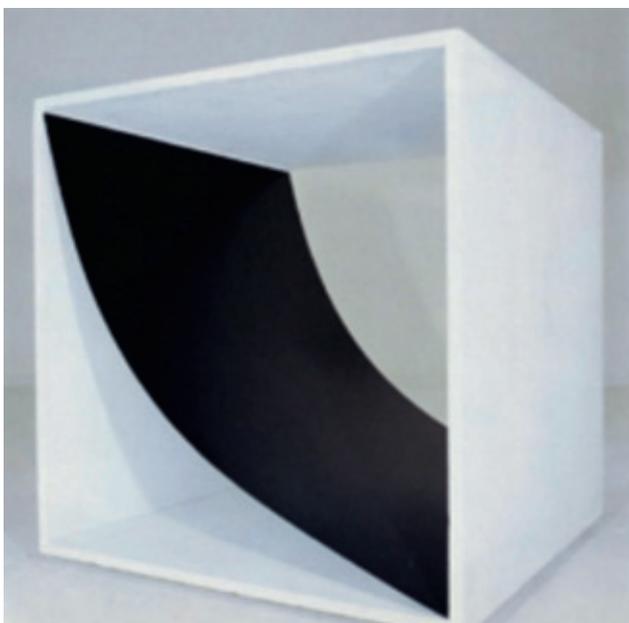
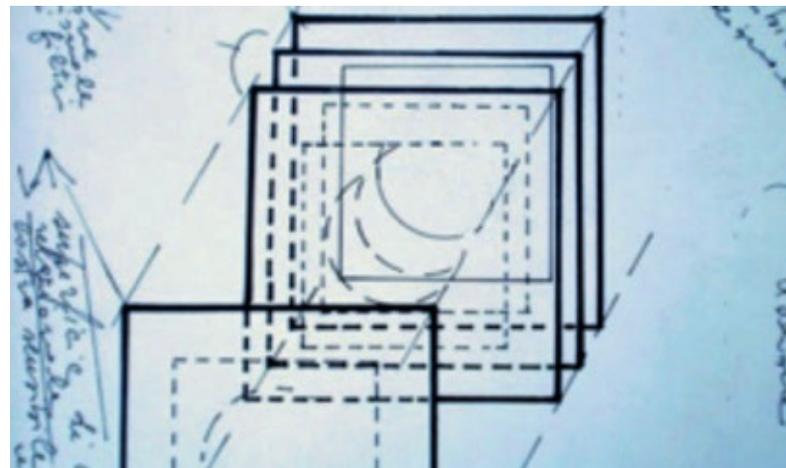
Metalli 1960-1963

Metallo nero opaco uniforme, il primo esposto alla Galleria La Salita di Roma nel 1960. Lastre metalliche lavorate alla pressa, dipinte a fuoco. Svariate le forme, angolate, convesse, concave, paraboliche o piane. L'osservatore indaga l'opera da tutti i lati. I neri emergono, molteplici, ombrati, graduati. Anche nelle sculture è pittore.

La luce fu la sua ossessione. Come furono Le Corbusier, il Bauhaus, Piet Mondrian, Kasimir Malevič. Asta Christie's, Londra 11 Febbraio 2014, *Metallo nero opaco uniforme*, battuto a 290.500 sterline.

Articolazioni totali 1962-1963

Ingabbiate in cubi bianchi di cemento aperti su un lato, lastre nere curvate si espongono e si nascondono. Creano, 'dipingono' ombre nello spazio circostante.



Marsiglia 21 Settembre 1963

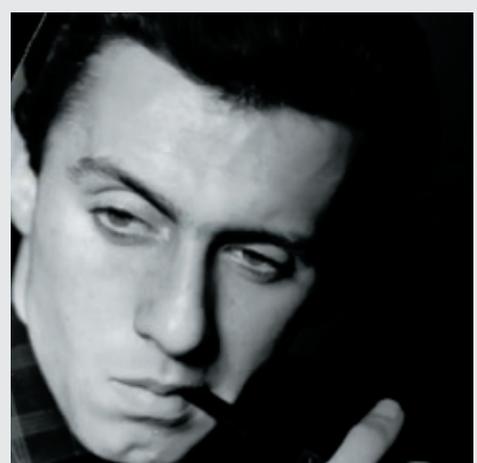
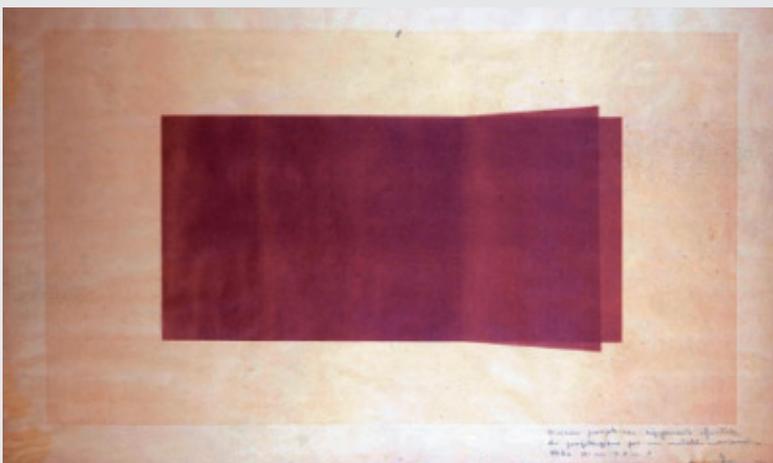
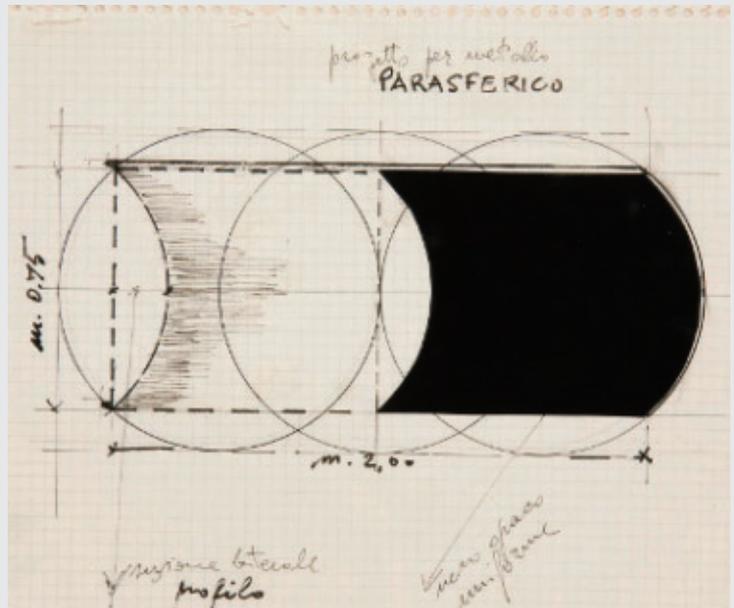
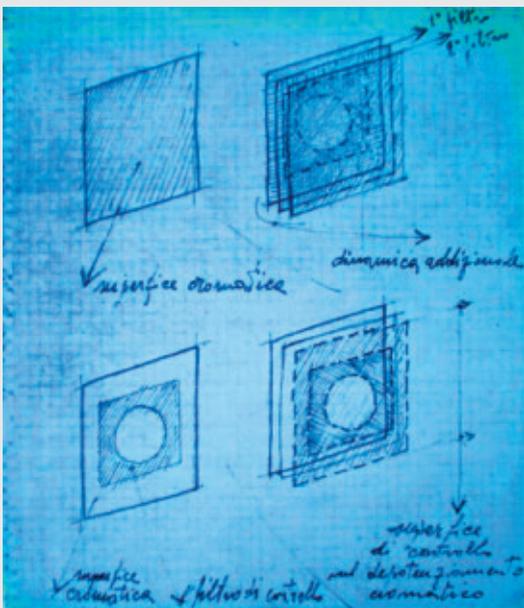
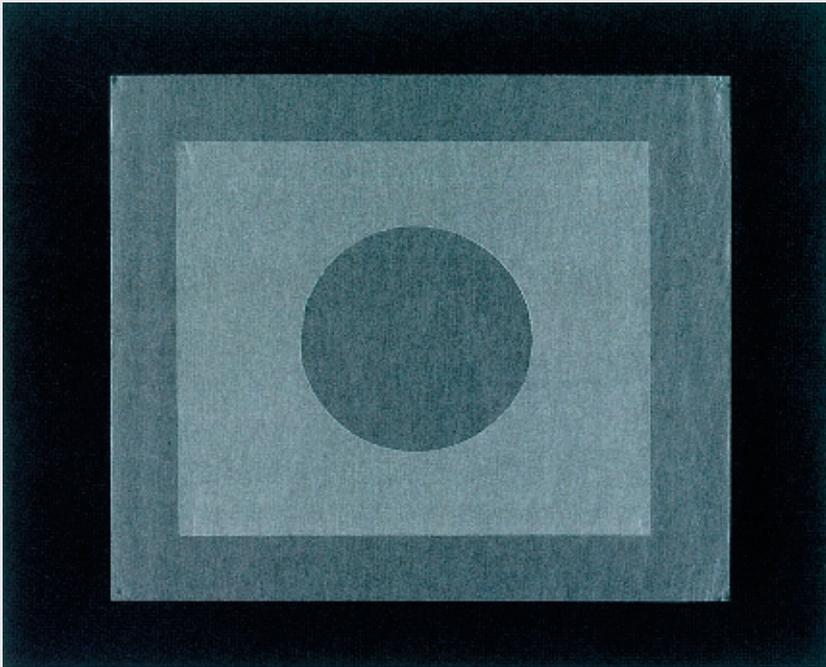
Incontrò Marianne a Roma, una giovane donna francese. La sposò. L'abbraccio durò due soli anni.

Lo abbandonò, tornò a Marsiglia. Lui l'amava, e partì. Partì per Marsiglia. Lei non volle ritornare a Roma con lui. Disperato, come un giovane Werther redivivo, le scrisse una lettera: *Credo nelle mie idee e nel mio lavoro ma non basta*. Con l'euforia che precede il suicidio vagò nella città sconosciuta. Catturato da un desiderio di altrove, determinato e solo, tornò in albergo, l'*Unité d'habitation*, la *Cité radieuse* di Le Corbusier, colma di luce. Ingerì pillole 'amare'. Il veleno lo sprofondò nel buio del coma. Poi lo finì. Come Werther, anche lui pittore, per amore si spense. Lasciò un foglio. C'è scritto *perdonam*, l'ultima vocale, la i, scivola, fino in fondo alla pagina. La mano, sfinita dal veleno, lo abbandonò, tracciò l'ultimo grafo.

Una mappa per perdersi

Uno sgraffio su carta a sfidare la sorte

Un morire senza la morte. •





COLLANA LA LUNA E IL TASSO

Marcello F. Turno

STORIE NERE IN STANZE D'ANALISI



Storie nere nella stanza d'analisi

Simona Argentieri

La copertina è già eloquente: una foto in bianco e nero ritrae un sobrio studio di psicoanalisi. Al momento non c'è nessuno, ma sulla parete spicca una chiazza rossa di sangue che ancora sgocciola a terra in una piccola pozza su una pistola (gialla) sotto il divano. *Storie nere in una stanza d'analisi* non parla infatti degli scandali vecchi e nuovi che agitano la nostra comunità psicoanalitica, né indaga su conflitti e disgrazie passate e presenti. È invece proprio una raccolta di racconti "gialli", sgusciati dalle bizzarre fantasie dell'autore, dove si incontrano psicoanalisti e pazienti nei ruoli scambievoli di vittime e assassini, *detective* e indagati; e sempre ci scappa il morto. Conoscevo Marcello Turno, psichiatra e psicoanalista di lunga e solida esperienza, per il libro precedente - piccolo ma di peso specifico - *Il mancato suicidio di Luigi Pirandello*, nel quale una sottile indagine biografica si intreccia con la finzione. Non vi è dubbio che l'opera attuale rappresenti una sorpresa: cinque racconti atipici, irriverenti, ironici, colti e surreali; ma soprattutto divertenti e a tratti cattivissimi.

Per gustare a pieno le quasi centocinquanta pagine è bene che il lettore disponga di una certa attrezzatura. Dovrebbe avere dimestichezza con il

genere giallo, sia letterario sia cinematografico. Nei suoi "esercizi di stile" Turno ci intrattiene infatti passando agilmente dal linguaggio di Dashiell Hammet a quello di James Hadley Chase, Raymond Chandler... ma allude volentieri anche a quello visivo e fascinoso del *noir* hollywoodiano. È utile inoltre possedere una conoscenza sia pure generica del gergo psicoanalitico - transfert e controtransfert, *setting*, inconscio, resistenza, ecc. - e magari saperne un po' delle vicissitudini politiche e culturali dei vari movimenti, nonché delle private debolezze degli psicoanalisti. Può essere però un buon lettore potenziale anche un "profano", purché curioso e soprattutto provvisto del senso dell'umorismo. Per esempio, nel primo racconto, *Una questione di transfert*, incontriamo il dottor Brando dalla "voce vellutata come quella di un attore, non priva di fascino e seduzione", che ha addestrato così bene i suoi pazienti a starsene immobili, faccia al muro, per i prescritti 45 minuti, 4 volte a settimana (si pregia di essere un freudiano ortodosso), da potersene andare di soppiatto a sbrigare un delitto; per poi tornare giusto in tempo per dire: "...e tutto questo cosa le fa pensare?".

L'attempato professionista decide poi di scaricare la giovanissima e

appiccicosa amante, "colto dalla certezza che ella aveva bisogno di uno psicoanalista, più che di un amante psicoanalista". Un delicato scrupolo etico che sorge giusto nel momento in cui "un gruppo di colleghi gli aveva detto che lo avrebbero candidato volentieri alla presidenza della categoria...".

Ancora una citazione. Fanciulla ingenua adorante: "Voi psicoanalisti parlate tutti in tedesco?". Terapeuta: "No, assolutamente, ma fingiamo molto bene di conoscerlo".

Ne esce una galleria di colleghi narcisisti, supponenti, egocentrici, autoreferenti, traboccanti di vezzi, tic e difese professionali...per cui l'assassino alla fine appare il difetto minore. (Le analiste donne sono state risparmiate).

Turno si deve essere a sua volta molto divertito a trovare i nomi di personaggi e luoghi. Le pazienti si chiamano Maria Emme, Nina Pi; un gatto soriano Gadamer. Una sinuosa *vamp* vive in un sottotetto a Tor Bella Monaca; e Rimini è il territorio di fuga dove non vige l'estradiuzione. Il mio preferito è l'ultimo racconto, *Psicoanalisi futura*, dove in un imprecisato tempo a venire incontriamo il collega Ezra Heimlick (si con la "k" finale) nel suo *loft* al Tiburtino XV. In una cupa atmosfera di piogge acide alla *Blade Runner*,

Psicoanalisi

Rivista della Associazione Italiana di Psicoanalisi



FrancoAngeli

l'”Io narrante” di questa versione trasterverina di Marlowe ci informa che ormai la psicoanalisi è un'attività clandestina, praticata rischiosamente nelle ore notturne. Così accade che una misteriosa *dark lady* arrivi all'una di notte, si sdrai sul lettino e dopo un lungo silenzio confidi: “Ho un falso sé che mi perseguita”. Il lavoro ufficiale di psicoterapia, regolamentato dalle istituzioni, si svolge sulle linee della metropolitana, su due posti riservati, con apposito cartellino, nel vagone di coda. A orari precisi, il paziente sale alla fermata prestabilita, si accomoda e comincia a parlare. Alla fermata successiva la seduta è finita. L'unico

inconveniente è che “talvolta... passeggeri poco informati sulle Riforme del Sistema Sanitario ci scambiavano per due amici in vena di confidenze. L'impressione che il paziente riportava era, di solito, quella di sentirsi osservato”. Per non dire dell'inconveniente per cui spesso questi gentili estranei si sentivano di intervenire e i loro commenti erano quelli che più funzionavano...

Il cuore della storia è però l'uccisione del Gran Presidente della SPC (la Società Psicoanalitica Clandestina) nel suo appartamento del quartiere Coppedè provvisto di stanza segreta con lettino in stile Luigi Filippo. Motivo del delitto, il furto dell'unica

copia rimasta sulla terra del volume di Freud *L'Inconscio*. “Sa per caso se esercitasse segretamente la psicoanalisi? – chiede il commissario – perché i ragazzi della scientifica hanno trovato qui intorno delle tracce di elementi beta...”.

Tra l'appassionante ricerca delle parti scisse di un ex paziente e la scoperta della *password* d'accesso alla cassaforte del morto (Topsy!) la storia procede verso la conclusione che non devo rivelare (è pur sempre un giallo).

Posso dire che questa fantasia ucronica/diacronica è in fondo confortante: perché ci restituisce una piccola aura eroica di perseguitati che resistono nei bassifondi piovosi e nebbiosi del degrado umano. Qui ci possiamo vedere come psicoanalisti che nelle tenebre esercitano coraggiosamente l'antica arte dell'interpretazione, che leggono e conservano l'Opera Omnia di Freud... truppe di resistenza dell'inconscio, maltrattate e fuori legge, ma ancora vive. Meglio assai della realtà attuale, sommersa dall'indifferenza, di blando adattamento e di anonima deriva verso una psico-sociologia a bassa definizione.

Infine, per adeguarmi allo spirito del libro, mi consento un piccolo esercizio d'interpretazione deduttiva: dietro il fuoco d'artificio di questi brillanti esercizi di stile, si cela uno scrittore capace di raccontare intense storie di vita e di dolente umanità, abitate da personaggi di autentica profondità psicologica. Ne posso fornire la prova – indiziaria s'intende – con il racconto *Enactment*: il delicato rapporto tra la giovane Angela, ragazza di provincia alla ingenua ricerca di amore, e il suo anziano serissimo terapeuta dottor Eugrafio Cermignani, descritto, per una volta, senza alcuna ironia.¹ •

¹ Per gentile concessione dell'autore, pubblicato su Rivista di Psicoanalisi

eidos 47

cinema e famiglie



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)

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008