

elidos

cinema psyche e arti visive

cinema e famiglie

cinema e psyche
Inside out

l'intervista
Emma Dante

cult
Scene da un matrimonio

nel film
Le nostre anime di notte
La vita invisibile di
Euridice Gusmão
Little Sister

documentario
The childhood experience

televisione
The night manager

l'altro film
Molecole



Domenico Chianese

IL
VIVENTE
e il
SACRO

Un appassionato appello ad abbracciare, da un vertice psicoanalitico, un umanesimo che integri, da un lato il legame di continuità dell'uomo col non-umano, la terra, la materia, la biosfera, e dall'altro il primato dell'immagine come forma originaria di pensiero.

Casa Editrice Astrolabio

cinema e famiglie

a cura di Lori Falcolini e
Pia De Silvestris

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Come ricevere Eidos

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

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

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:
G. Calzoni, F. Fabbri, D. L. Franceschetti,
B. Genovesi, A. Michelotti, F. Proietti,
P. Renda, F. Salina

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

Le meraviglie di Alice Rohrwacher, 2014

sommario novembre / febbraio 2021

2 **editoriale**
Cinema e famiglie
di **L. Falcolini** e
P. De Silvestris

4 **cinema e psyche**
Inside out
di **A. Angelini**

6 **l'intervista**
Emma Dante
di **L. Falcolini**

10 **cult**
Scene da un matrimonio
di **P. De Silvestris**
La finestra sul cortile
di **A. Michelotti**
La famiglia
di **B. Genovesi**

16 **film**
Le Meraviglie
di **A. Piccioli Weatherhogg**
Le nostre anime di notte
di **L. Cerqua**
La vita invisibile di
Euridice Gusmão
di **A. Antonetti**
Happiest season
di **F. Proietti**
Tokyo godfathers
di **P. Renda**
Little Sister
di **A. Piccioli Weatherhogg**

29 **televisione**
The night manager
di **A. Lucattini**



33 **documentario**
The childhood experience
di **C. Chianese**
The Rossellinis
di **A. Dugo**

40 **il personaggio**
Elvira Mujčić
di **A. Lucattini**

44 **la suggestione**
The midnight sky
di **F. Salina**

46 **l'altro film**
Molecole di Andrea Segre
dialogo con
di **B. Massimilla**



50 **approfondimento**
Douglas Sirk e il *family*
melodrama
di **C. Chianese**
Dario Argento
legami di sangue
di **G. Calzoni**
La maternità di Kim Ki-duk
di **D. L. Franceschetti**

57 **arti visive**
Famiglie
di **F. Fabbri**
Famiglie al volo
di **L. Falcolini**



64 **eidos news**
Centro psicoanalitico
dello stretto
di **B. Genovesi**

Cinema e famiglie

Lori Falcolini e Pia De Silvestris



Una questione privata, Paolo Taviani e Vittorio Taviani, 2017



Le nevi del Kilimangiaro, Robert Guédiguian, 2011

Nel 1972 usciva in Italia *La morte della famiglia* dello psichiatra David Cooper, un libro che veicolava lo spirito rivoluzionario del '68. La famiglia con spirito camaleontico ha continuato a vivere pur diventando un crogiolo di mutazioni e importanti ridefinizioni. Il divorzio, le ricomposizioni di coppia, la riproduzione assistita in coppie omosessuali ed eterosessuali, la maternità surrogata, la complessità dei rapporti di sesso e di generazione hanno mutato la nostra idea di famiglia. Come dice la sociologa Chiara Saraceno, le diversità hanno determinato conflitti tra soggetti che rivendicano la loro legittimità a definire quali rapporti costituiscano la famiglia, quale forma essa debba assumere, quali doveri e diritti ne derivino.

Ma la famiglia, oltre la struttura e le norme, riguarda i legami, gli affetti e gli infiniti modi in cui gli individui fanno famiglia, così è nata l'idea di dedicare questo numero di Eidos, *Cinema e Famiglie*, alle rappresentazioni attraverso cui il cinema "elabora" un soggetto intimamente legato al contesto culturale e sociale in cui vive. La storia di ogni famiglia non è mai *Una questione privata* come racconta con mirabile efficacia il film dei fratelli Taviani tratto dal romanzo di Beppe Fenoglio.

Nel film *Le nevi del Kilimangiaro* (2011), lo scontro tra due generazioni che riguarda la classe operaia – giovani contro vecchi- si riflette nella famiglia di Michel, il sindacalista che ha perso il lavoro, e di Marie-Claire che condivide con il marito l'impegno politico. I figli non comprendono la scelta dei genitori di "adottare" i fratellini del giovane operaio, collega di Michel, che li ha brutalmente derubati dopo aver perso anche lui il lavoro. Sentono di essere derubati a loro volta degli affetti e della tranquillità illusoria di piccoli borghesi ottenuta grazie alle conquiste sociali dei genitori. Su

questi contrasti drammatici, il regista Robert Guédiguian costruisce un film poetico e pieno di speranza in cui vive l'umanità di *Les pauvres gens* di Victor Hugo a cui il film è idealmente ispirato.

Il cinema da sempre, fin dalla nascita nel 1895, ha rivolto il suo interesse alla famiglia. Ogni regista o sceneggiatore che inventa una storia parla proprio di come vede la sua famiglia, di come ha desiderato che fosse o, al contrario, come un mito presente nella cultura di provenienza.

Anche se le famiglie nel tempo sono cambiate, sia per una maggiore libertà, sia perché gli uomini e le donne hanno cercato di ribellarsi alla famiglia patriarcale ed hanno inventato anche sessualmente nuove forme di famiglia, nello spirito dell'uomo rimane l'immagine arcana di Enea che fugge dalla distruzione di Troia, con il vecchio padre Anchise sulle spalle, il figlio Ascanio per mano, nell'altra mano il peso dei Penati. Accanto ad Enea non c'è una donna. Creusa è morta predicendo all'amato marito una sposa, Lavinia, ed un regno.

"... Enea che in spalla/ un passato che crolla tenta invano/ di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo/ ch'è uno schianto di mura, per la mano/ ha ancora così gracile un futuro/da non reggersi ritto." (Giorgio Caproni)

Nell'incamminamento al *parlare amoroso*, unico movimento realmente trasformativo delle nostre relazioni, quasi tutto va reinventato, ricostruito. Grazie alla *differenza*, "l'impensabile differenza", alla base del linguaggio e della sessualità umana. Non ci sarà allora "cerchia unica né gioco unico del mondo ma costituzione di soggettività che cercano di danzare o giocare insieme mediante -e nonostante- dispiegamenti e ripiegamenti differenti." (Irigaray, *La Voie de l'amour*) •



Inside out

la famiglia delle emozioni

Alberto Angelini

Secondo la teoria di Cartesio dell'*homunculus*, le nostre funzioni percettive ed esecutive sarebbero governate da un piccolo essere, un omuncolo appunto, collocato un gradino al di sopra della nostra coscienza. Ad esempio, nel caso della visione umana, mentre la luce esterna forma una sequenza di immagini sulla retina, l'omuncolo, situato all'interno del cervello, la osserverebbe come se assistesse ad una rappresentazione teatrale. Da ciò l'espressione *teatro cartesiano*. I detrattori di questa teoria pongono un legittimo quesito: *come* tale omuncolo vede lo spettacolo? La risposta è ovvia: all'interno del suo cervello c'è un secondo omuncolo che osserva la retina del primo e così via. Il tentativo di spiegare un fenomeno, nei termini dello stesso fenomeno che si vuol spiegare, conduce a un infinito gioco di specchi. *Inside Out* racconta la storia di Riley, una ragazzina di

undici anni che deve trasferirsi dal Minnesota a San Francisco. L'originalità di *Inside Out*, film d'animazione, sta nella tecnica narrativa usata per gran parte del film. Quello che accade a Riley viene mostrato tramite cinque emozioni "personificate", cinque personaggi animati, ovvero omuncoli, che agiscono nella sua mente: Gioia, Tristezza, Disgusto, Rabbia e Paura.

Come proposta psicologica è un pò scarna. Anche accettando l'idea, inquietante, che a governare la nostra mente siano, prima di tutto, le emozioni, le cose andrebbero comunque diversamente. Stando al FACS (*Facial Action Coding System*) sviluppato da Paul Ekman, massimo esperto di espressioni microfacciali e consulente per il film, le emozioni di base sono sette. Mancano all'appello il Disprezzo e la Sorpresa.

Inside Out è il quindicesimo film della Pixar, in vent'an-



ni di storia della casa. I cinque simpatici omuncoli colorati muovono ogni persona attraverso una bella tastiera, piena di pulsanti, che sembra uscita dalla plancia di comando dell'astronave Enterprise, della serie Star Trek. Tutto l'armamentario cartesiano, forse inconsapevolmente, viene recuperato e riprodotto. Siamo sempre nell'ombra lunga del filosofo francese; un modello della mente abbastanza datato.

Alla famiglia delle emozioni, come vengono rappresentate nel film, corrisponde la famiglia parentale di Riley, che gioca un ruolo chiave nella vicenda. La famiglia è la prima isola della personalità a formarsi e l'ultima a sgretolarsi. Da essa dipende la vera serenità della bambina. Riley subisce e affronta ogni cambiamento, per uscirne più forte, perché è sostenuta dalla struttura familiare. In questo il film dice una grande verità. Nei primi anni di vita, nella cosiddetta fase evolutiva, la solidità dei legami familiari permette all'individuo di affrontare la realtà e sviluppare una personalità equilibrata.

Quanto al sogno, cartina tornasole di ogni modello della mente, il film lo descrive come uno spazio teatrale nel quale recitano entità mentali, come l'unicorno magico, icona dell'immaginario infantile d'oltreoceano, che realizzano brevi scenette, poi trasmesse al cervello su onnipresenti schermi.

È, ancora una volta, il modello cartesiano della percezione e del sogno come teatro, ovvero copia imperfetta del mondo. Viene in mente il quadro di Velázquez sulla favola di Aracne. Anche là, su un palcoscenico pieno di figuranti, la realtà è riprodotta in modo imperfetto.

Il regista non rappresenta la mente, ma l'idea popolare della mente. I ricordi sono simili alle palline di vetro che ancora si trovano in qualche negozio, ognuna con il suo momento congelato, o meglio riprodotto, al suo interno. Palline quasi indistruttibili, che vengono poi accatastate in grandi depositi, dove altri omuncoli, tutti antropomorfizzati, provvedono alla loro archiviazione.

Il pensiero astratto è un treno, classica metafora ottocentesca, anch'essa obsoleta. L'inconscio è una prigione buia dove paurosi, ma politicamente corretti, mostri riposano nel sonno della ragione, sia del regista sia degli spettatori.

In tutto il film, apparentemente, comandano sempre i sentimenti; ogni pupazzetto, un sentimento; ma sono sentimenti ed emozioni pensate e sceneggiate in modo fortemente intellettuale.

Nella definizione di questi sentimenti primari si mescolano mitologie antiche non cristiane e non monoteiste, gli dei dell'Olimpo e del politeismo, gli istinti primordiali, gli angeli custodi di più tradizioni e, soprattutto, tecnologicamente, gli incubi di Philip K. Dick e le fantasie di *Matrix*. Svanisce il libero arbitrio e resta l'idea di una "macchinosa" manipolazione delle nostre azioni.

In *Inside Out* la narrazione viola, in sostanza, il patto tacito tra sceneggiatori e pubblico: "Parla di me ma non dirmelo mai".

Il rischio è che il film venga percepito non come una rappresentazione scenica, ma come una dinamica reale. «Io funziono davvero così», potrebbe essere l'erronea idea dello spettatore alla fine della proiezione. •



Le sorelle Macaluso, 2020

Emma Dante

l'universo femminile

Lori Falcolini

Sette anni dopo *Via Castellana Bandiera*, Emma Dante, attrice regista e drammaturga di fama internazionale, torna al cinema con una storia di sorellanza tratta dall'omonima pièce teatrale *Le sorelle Macaluso*. Maria, Pinuccia, Lia, Katia e Antonella vivono in una casa abitata anche dai colombi, "esseri gonfi di cielo" (A.M. Ortese) che le sorelle allevano e danno in affitto per matrimoni e funerali. Lo sguardo di Emma Dante, poetico e allo stesso tempo carnale, entra in questa famiglia in tre momenti straordinari – adolescenza, maturità e vecchiaia - segnando ogni passaggio con una perdita. La prima è quella di Antonella che muore in una giornata di festa per un incidente che interrompe bruscamente la "infanzia" della sorellanza. Ma nessuno veramente scompare nella casa Macaluso, così morti e vivi restano uniti per sempre a celebrare la forza dell'*eros* di un universo femminile archetipico che la regista palermitana esplora in ogni storia.

Emma Dante come sei arrivata alla decisione di trasporre cinematograficamente *Le sorelle Macaluso*, il tuo spettacolo teatrale?

È stato un processo abbastanza naturale, non c'è stato un momento preciso in cui ho deciso di fare il film. Ho avuto la possibilità di frequentare questa famiglia di sorelle a teatro per tanto tempo perché lo spettacolo ha girato tanti anni, poi ha girato il mondo; diciamo che le ho frequentate perché fino a che è vivo lo spettacolo sono vivi i personaggi. Mano a mano che io frequentavo le sorelle, mi piacevano sempre di più e così è nata spontanea l'idea di dare loro una casa, d'immaginare la cucina in cui potevano cucinare o la loro camera da letto o la stanza da bagno dove si lavavano. Nel teatro, lo spettacolo non aveva una scenografia e quindi questa famiglia era come sospesa nel vuoto. Il cinema mi ha dato la possibilità di dare a questa famiglia una residenza e d'immagi-



Le sorelle Macaluso, 2020

nare anche le arterie e gli organi interni del grande corpo che le conteneva che poi è la casa, un personaggio importante della storia.

La prima scena del film, quella in cui le sorelle Macaluso allargano un buco nel muro della casa mi ha fatto pensare ad un parto simbolico, quasi che la casa fosse la madre di questa sorellanza.

Esattamente sì. Alcune persone non hanno gradito questo buco e si sono accanite a cercare un significato razionale senza riuscire a trovarlo perché ci sono delle cose che noi facciamo, anche nella vita, che sono assolutamente incomprensibili dal punto di vista razionale, ma di cui invece abbiamo bisogno. Quel buco per me era un bisogno, un modo per iniziare questa storia, aprire un varco per poter guardare. A te ha fatto pensare ad un parto perché questo movimento che fanno le sorelle all'inizio del film è molto sensuale, è una penetrazione vera e propria, sono loro bambine che aprono questo buco per guardare, forse, la loro stessa storia. Per me, quel buco ha a che fare con l'obiettivo del cinema... Un'altra domanda che si sono posti i razionali è stata: "Dove sono i genitori, che fine hanno fatto?" Anche a questa domanda io mi sono astenuta dal trovare una risposta perché non mi sono occupata della trama. *Le sorelle Macaluso* non è una storiella della famigliola italiana, è una cosa che va oltre. Io entro nella loro casa in tre momenti straordinari, non entro nella loro vita ordinaria; con lo sguardo del cinema entro quando entra la morte, un personaggio molto più importante dei genitori.

I colombi sono parte integrante di questa storia. Una presenza spirituale che nutre la sorellanza, non a caso Lia conserva gli amati libri nella soffitta/colombaia.

Sì. Se dobbiamo pensare ai genitori delle sorelle Macaluso, i colombi secondo me sono i genitori e questo è il motivo per cui il film è ripreso dall'alto. È come se questi colombi esistessero per accompagnare le sorelle e guardarle dall'alto, assisterle senza però obbligarle o imprigionarle. Loro sono lì, sono sopra la loro testa e staranno lì per tutta la vita, infatti Lia prende i suoi libri, che sono la cosa che ha di più caro al mondo, e li accumula nella colombaia.

Nella casa delle sorelle Macaluso nessuno scompare, infatti Antonella, la sorella più giovane, dopo la morte continuerà ad essere lì presente, morti e vivi tutti insieme. Questo mi sembra un tema cardine del tuo lavoro; mi ha fatto pensare a *Vita mia*, uno spettacolo teatrale che ho trovato commovente come anche questo film.

Sono sorelle e fratelli perché raccontano un po' la stessa cosa. In *Vita mia* c'è la ferocia della vestizione di un figlio morto che la madre non vedrà mai morto. Lo vedrà sempre che gli scappa dalle mani, che corre, che è vitale; lo vestirà sempre in una situazione vitale, non lo vestirà mai nella passività del corpo. *Vita mia* è commovente perché racconta questo limite e la stessa cosa accade nelle *Sorelle Macaluso*. Ad un certo punto, in un angolo della stanza da bagno, Antonella sussurra a Pinuccia - la sorella più grande che si sta specchiando - "sei bellissima". Pinuccia vedrà sempre lì in quel punto la sorella piccola e questo "sei bellissima" diventerà un modo per resi-



Via Castellana Bandiera, 2013

stere, farsi coraggio. Non ci sono fantasmi a casa Macaluso, la presenza dei morti è una proiezione dei vivi, vediamo i morti sempre nelle stesse inquadrature; non li vediamo in posti della casa dove non li abbiamo visti da vivi.

Esattamente quello che accade nella vita quando una persona muore, il suo alone resterà sullo schienale della poltrona perché tutte le volte quella persona poggiava la testa su quello schienale.

Questo ritornare del film alla scena dell'incidente e della bambina che viene sempre allucinata vicino allo specchio del bagno, mi ha fatto pensare ad un lutto che non si riesce ad elaborare. Tutto resta come sempre per sempre.

Sì certo è una specie di ossessione anche perché forse quell'incidente si poteva evitare. Le sorelle si sentono tutte in qualche senso responsabili della morte della sorella più piccola visto che una era lì che si baciava con la sua fidanzata, l'altra era andata a farsi una nuotata, l'altra un po' matta incitava la piccola ad arrampicarsi sulla scala. Ognuno di loro comunque ha una responsabilità rispetto al tragico evento e quindi non se ne libera.

Non riescono a perdonarsi?

Il senso di colpa ha a che fare con il travaglio di ognuno di noi. Il film non racconta il non riuscire a perdonarsi, anzi, finisce con l'immagine di loro bambine che guardano il mare insieme. C'è un percorso che le libera alla fine, almeno spero.

Anche in Via Castellana Bandiera, il tuo primo film, morte e vita viaggiano insieme. Samira desidera morire per tornare a "vivere", Rosa desidera vivere ma è come morta agli affetti.

Sì. *Via Castellana Bandiera* è un film riuscito a metà. Il problema ero io, avevo un peso dentro e quando sono riuscita a liberarmene mi sono sentita libera di cominciare a pensare

soltanto al film che stavo raccontando. *Via Castellana Bandiera* ha delle cose molto forti però ha anche un problema che è quello della trama, cioè racconta un fatto. A me piace invece stare dentro a un flusso, ad una energia, ad un accadimento. In realtà la storia di *Via Castellana Bandiera* è forte quando si libera di sé stessa. E Samira è sicuramente un personaggio molto simile a Lia anziana che svuota la casa e decide di andare via. Anche in *Via Castellana Bandiera* c'è un momento molto poetico in cui Samira – interpretata da questa attrice straordinaria che è Elena Cotta - torna da morta nella camera del nipote per rifare il letto.

L'inizio del film è fortemente simbolico: Samira è distesa sulla tomba della figlia, intorno a lei soltanto cani, compagni archetipici di un viaggio oltre la vita.

Sì, assolutamente. L'inizio è molto simile all'atmosfera di *Le sorelle Macaluso*. C'era già un piccolo germe di quell'inizio perché per me la vecchiaia è uno stadio della vita che ha a che fare con la poesia. Mi piace molto riprendere e guardare nei dettagli le facce che sono consumate dal tempo, vedere i solchi che lascia il tempo e quello che ogni persona vive nella sua vita.

La famiglia è il filo conduttore di tutti i tuoi lavori. Una famiglia da cui non si riesce mai ad andare via?

Chi riesce ad uscire dalle famiglie? Boh (ride). Non credo di raccontare qualcosa di straordinario. Penso che la famiglia sia comunque una zavorra, sono rarissimi i casi in cui la famiglia è il luogo della libertà. La famiglia è sempre una zavorra perché ci sono tutta una serie di legami, di regole interne che sono a mio avviso restrittive e poi relazioni anche pericolose perché nella famiglia il più debole è bacchettato dal più forte, e poi c'è la gerarchia, il giudizio che uccide, lo sguardo... Come sei guardato in famiglia non sei guardato in nessuna altra parte del mondo per cui quello sguardo a volte ti uccide,



Misericordia, 2020

ti destabilizza, ti traumatizza. Insomma la famiglia è sicuramente un posto difficile, non è il posto più facile dove vivere secondo me.

A parte Mishelle di Sant'Oliva, i padri, gli uomini, sono i grandi assenti nelle tue famiglie.

Gli uomini sono stati talmente presenti nella vita, nella letteratura, nel cinema, nel teatro, nella musica, nella pittura... sono stati talmente presenti che adesso a me piace esplorare l'universo femminile. Perché so meno cose, semplicemente per questo.

A proposito di femminile, Misericordia, il tuo ultimo lavoro teatrale, parla dell'essere madri aldilà della biologia.

Certo, si può essere madri senza aver partorito o avere subito l'umiliazione della gravidanza e del parto. A differenza di chi invece esalta la gravidanza, trovo questo momento del corpo della donna uno dei più atroci: la gravidanza, il corpo deformato, il dolore del parto che è un momento quasi animalesco. Io sono stata fortunata di non aver subito questa – umiliazione è troppo- deformazione del corpo che per nove mesi tiene in grembo un essere umano che si nutre di lui, per me può essere un momento in cui la donna si sente uno schifo. Penso a come possa sentirsi una donna a otto mesi, con le caviglie gonfie... sinceramente non riesco a trovarci alcuna bellezza. Certo, poi nasce il bambino e siamo tutti felici. Se ci fossero delle macchine per fare crescere un feto, io sceglierei la macchina, non ci sono dubbi. Dicevo che ho avuto la fortuna di essere madre senza vedere il mio corpo deformarsi perché ho adottato un bambino di tre anni e mezzo e questo non ha comportato alcuna differenza tra me mamma che partorisce e me mamma che invece ama e lo ritiene figlio.

Il lavoro sul corpo anzi nel corpo degli attori è centrale nel tuo teatro/cinema.

Sì, certo. Io lavoro molto con le vite degli altri nel senso che prendo le esperienze degli altri e le trasformo in qualcosa di poetico rendendo gli attori complici e consapevoli di questo processo. Io lavoro con i corpi, le anime e le storie delle persone che decidono di fare con me un percorso creativo.

Hai curato anche la regia di molte opere liriche. Che rapporto hai con la musica?

Io ho un rapporto abbastanza straordinario con la musica perché la musica è tutto tranne che anarchica, ti dà una disciplina e un rigore incredibile, che poi sono gli elementi fondamentali nel mio teatro. I miei spettacoli possono essere sbagliati, non empatici, possono non piacere ma sicuramente nessuno può dire che non ci sia rigore e disciplina. Io odio le cose sciatte, l'approssimazione, e la musica, l'opera è il luogo dove questo non può esistere. Io quindi vado assolutamente d'accordo con l'impianto operistico e musicale che sono per me un mondo inebriante d'incontri mistici.

Recentemente hai pubblicato un libro di fiabe *E tutte vissero felici e contente*.

Queste favole pubblicate per La nave di Teseo nascono dagli spettacoli teatrali che ho riscritto per poi pubblicarli, come è accaduto anche per i miei film. La mia radice sta lì, nel teatro; il palcoscenico per me è il terreno più fertile, lì nasce la piantina che viene poi sradicata e messa in una serra diversa. La germinazione nasce sul palcoscenico. Quindi anche le mie favole sono nate lì. •



Scene da un matrimonio

Amore e Disamore

Pia De Silvestris

Scene da un matrimonio è un film singolare in cui il grande regista svedese Ingmar Bergman ricorda probabilmente le sue esperienze matrimoniali e dove vuole mettere in luce principalmente la coppia con i suoi sentimenti contrastanti e i diversi modi di viverli attraverso l'agire dei protagonisti.

Il regista ne aveva girato una copia più lunga per la televisione e bisogna dire che per il piccolo schermo forse era più adatta: dialoghi intensi senza colonna sonora, due soli personaggi si contendono la scena, la parola determinante è fitta e spesso è difficile da trattenere nella mente.

Il film è leggermente più breve. L'ambiente è tipico della borghesia colta e riguarda la costanza amorosa nella coppia matrimoniale.

Il racconto si svolge in sei episodi. Nel primo, *Innocenza e panico*, Marianne e Johan sono intervistati dopo dieci anni di matrimonio da una coppia in conflitto.

Dichiarano di amarsi, di essere felici, ma Johan parla soprattutto di se stesso, della sua carriera e dei suoi successi, mentre Marianne si sente innocente e impaurita, e - come se parlando qualcosa potesse cambiare - balbetta parole di gioia, guardando con sollecitudine il compagno. Il secondo episodio, *L'arte di nascondere la spazzatura sotto il tappeto*, rivela i primi tradimenti del marito, noti anche agli amici più intimi.

Nel terzo episodio, *Paula*, Johan confessa alla moglie la presenza di un'altra donna: Paula, di cui si è innamorato e per la quale decide di lasciare la moglie.

Nel quarto episodio, *Valle di lacrime*, Marianne rappresenta la moglie ignara, tradita, disperata, costretta ad accettare il divorzio e abbandonata in un insopportabile dolore.

Citando Roland Barthes in *Frammenti di un discorso amoroso*, possiamo dire che Marianne prova un vissuto



di rimpianto: provando ad immaginarsi morto, il soggetto amoroso vede la vita dell'essere amato continuare come se niente fosse. Le due figlie della coppia, che compaiono solo per decidere gli alimenti, sembrano estranee alla vicenda dei genitori. È come se il regista pensasse che la loro presenza non può influire sull'evoluzione sentimentale della coppia.

Nel quinto episodio, *Gli Analfabeti*, Johan e Marianne si incontrano e riconoscono le loro incapacità di amarsi.

Nell'ultimo episodio, *Nel cuore della notte, in una casa buia, in qualche parte nel mondo*, i due protagonisti si rincontrano dopo sette anni: le loro vite e loro stessi sono cambiati, si sono entrambi risposati, ma scoprono di amarsi ancora. Marianne soprattutto si sente una donna diversa, più forte e più capace di misurarsi con Johan. Infatti, gli dice: "Ora ho fiducia nella mia femminilità". Johan, nel corso delle sue difficoltà amorose osserva: "Ho notato che si può scrivere qualsiasi cosa su qualsiasi persona senza paura di sbagliare, non ci hanno insegnato niente, sulla nostra anima siamo degli analfabeti."

Il sogno di Marianne che chiude il film ci conduce vicino alla comprensione della natura umana, la paura della castrazione che è anche la paura della perdita dell'amore, quell'amore "creatura mitica". Marianne sogna di perdere le mani, di rimanere con due monconi, così esprime la confusione e la paura del distacco, di come la sua crescita ha comportato il dolore di sopportare la verità.

Questo film di Bergman ci fa pensare ancora a Roland Barthes dei *Frammenti di un discorso amoroso*, un lavoro fondamentale, così ricco di pensieri sulla grande necessità di questo sentimento che ci tiene legati perennemente all'origine. •

Titolo originale: *Scener ur ett äktenskap*

Paese: Svezia

Anno: 1973

Regia: Ingmar Bergman

Sceneggiatura: Ingmar Bergman

Fotografia: Sven Nykvist

Scenografia: Björn Thulin

Cast: Liv Ullmann, Erland Josephson, Bibi Andersson, Jan Malmsjö, Gunnel Lindblom



La finestra sul cortile

guardare fuori per guardare dentro

Alba Michelotti

Se c'è un'immagine che evoca in me questo binomio "Cinema e Famiglie" è quella de *La finestra sul cortile*.

Ogni scena, ogni finestra che si illumina o si apre su quella casa di ringhiera, è un quadro che da solo basterebbe, come un quadro di Hopper, a raccontare una storia. Tante finestre, tante storie raccontate da un film che potrebbe essere muto, parlerebbero, potenti, le immagini.

Per me uno dei film più affascinanti di Alfred Hitchcock, film di singolare ironia che rinnova il piacere dello sguardo coinvolgendo lo spettatore in un percorso, di indizi e piccole tracce, che porta ad un'indagine interna prima ancora che esterna.

Lo stesso Hitchcock di questo suo film diceva: "Quello che si vede sul muro del cortile è tutta una serie di piccole storie, è lo specchio di un piccolo mondo, del mondo. Un catalogo di comportamenti."

Finestra.

Dalla quale le anime a occhi sgranati guardano in tutte le finestre (...)

Ogni finestra un'icona

M. Cvetaeva

Un mondo visto attraverso lo sguardo e l'obiettivo di un reporter fotografo (James Stewart) che, immobilizzato a casa sua da una gamba ingessata, osserva, per passare il tempo, i comportamenti dei vicini che abitano di fronte. Ben presto arriva a convincersi che un uomo abbia ucciso la moglie e confida i suoi sospetti alla sua amica (Grace Kelly) e ad un amico detective (Wendell Corey). Lo svolgersi degli avvenimenti gli dà ragione e, alla fine, l'assassino (Raymond Burr) attraversa il cortile e fa precipitare dalla finestra il nostro reporter che se la caverà con un'altra gamba ingessata. Giungerà, però anche, solo allora, al riconoscimento di un amore, fin a quel momento temuto e negato.

François Truffaut, in un dialogo con il regista, esprime il cuore del film con queste parole: "Tutte queste storie hanno un punto in comune: l'amore. Il problema di J. Stewart è che non ha voglia di sposare Grace Kelly e, sul muro di fronte,





vede solo delle azioni che illustrano il problema dell'amore e del matrimonio; c'è la donna sola senza marito né amante, i giovani sposi che fanno l'amore tutto il giorno, il musicista scapolo che si ubriaca, la piccola ballerina che gli uomini desiderano, la coppia senza figli che ha riversato tutto il suo affetto su un cagnolino e la coppia sposata i cui litigi sono sempre più violenti fino alla scomparsa misteriosa della donna". Jefferies (J. Stewart) vede dalla sua finestra non delle cose orribili, ma lo spettacolo delle debolezze umane di cui la famiglia è il concentrato, quella famiglia a cui guarda con sospetto e paura. Sentimenti inquietanti che lo invadono prima ancora dell'assassinio al quale assiste.

Il film si rivela così, via via, una finestra aperta su quel grande inventario di modi di essere famiglia, o meglio, di voler essere famiglia, che abitano le società. È un mirabile telescopio sulle dinamiche che ne dettano la loro vita, il loro nascere e il loro morire. Così, mentre l'obiettivo guarda fuori, mostrandoci questo panorama variopinto, ci spinge a guardare dentro. La famiglia, infatti, concentra in sé un archivio di bisogni e desideri che la macchina da presa non fa che indagare, registrare e mostrare, cosicché lo spettatore abbia la possibilità di rispecchiarsi.

Se, come dice Lev Tolstoj "Tutte le famiglie felici si assomigliano fra loro e ogni famiglia è infelice a suo modo", mi pare che, più spesso, il cinema, e così anche questo film, preferisca dirigere il suo obiettivo sull'infelicità, sulle problematiche dei legami familiari mettendone in scena il dramma, la tragedia. Succede così che il film dipinga il nucleo familiare come il luogo di riproduzione passiva dello stile di vita della maggioranza con i suoi luoghi comuni e i suoi pregiudizi espressi con tanta efficacia dall'infermiera che assiste Jefferies. Attorno al nucleo ancestrale, al nucleo mitico della vicenda familiare circola l'idea che la società, in cui la famiglia è inserita e vive, determini o addirittura sia il suo stesso destino.

Così diviene evidente che la storia di ogni famiglia non è una "questione privata"; non lo è mai la storia di nessuna famiglia e di nessun legame.

Tornando all'affermazione di Tolstoj appare chiaro che non esistono famiglie felici o infelici, ma famiglie diverse, ciascuna diversa a modo suo. La famiglia è in sé un insieme di diversità. Per esistere, per vivere, ciascuno dei suoi membri, ha bisogno del riconoscimento del suo essere "altro". La psi-

coanalista Jessica Benjamin nel suo *Legami d'amore* spiega: "L'esperienza più completa e più gioiosa del riconoscimento comporta anche il paradosso che 'tu' che sei 'mio' sei anche diverso, nuovo, fuori di me". Il rispetto dell'alterità fonda la reciprocità della relazione e la possibilità dello "stare insieme" fa la famiglia. Fare esperienza dell'identità senza cancellare la diversità è condizione del suo esistere, pena il suo trasformarsi in un luogo di oppressione, di potere, di infelicità e di soppressione dell'altro.

Questa preziosa indipendenza si realizza, talvolta, in una sorta di solitudine necessaria al "mistero" che ciascun membro è e vive.

"Chi sei, tu?", chiede più volte il reporter-fotografo a Lisa. Essere famiglia sta nella capacità di spostare il proprio sguardo dal sé all'altro e Hitchcock lo rende evidente in maniera magistrale nel momento in cui la sua regia cambia punto di vista. Lascia l'appartamento di Stewart e la macchina da presa si sposta nel cortile che è visto sotto diverse angolazioni cosicché la scena diventa puramente oggettiva. La donna sola rinuncia a suicidarsi dopo aver ascoltato la musica che il compositore ha appena terminato e, nello stesso momento, grazie alla musica, Jefferies capisce che è innamorato di Lisa. Immediatamente una scena molto forte mostra la reazione della coppia senza bambini dopo la morte del loro cagnolino; la donna lancia un grido, tutti vengono alla finestra, la donna singhiozza e grida: "Dovremmo volerci più bene... tra vicini."

Cambiare punto di vista, recuperare la novità del rapporto, delle relazioni è la condizione per "volersi bene".

"La vera originalità non è né in me né nell'altro, ma nella nostra stessa relazione. Ciò che bisogna conquistare è l'originalità della relazione". (R. Barthes – *Frammenti di un discorso amoroso*) •

Titolo originale: Rear Window

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno di produzione: 1954

Regia: Alfred Hitchcock

Sceneggiatura: John Michael Haynes

Fotografia: Robert Burks

Musica: Franz Waxman

Cast: James Stewart, Grace Kelly, Wendell Corey, Raymond Burr, Thelma Ritter, Judith Evelyn.



La famiglia

storie di famiglia in un interno

Benedetto Genovesi

Elegante e raffinato classico del cinema italiano, *La famiglia* di Ettore Scola è un film d'autore che segna un'epoca, nella rappresentazione della famiglia patriarcale. La storia si svolge nel succedersi delle "cose di casa", in un ampio appartamento di un palazzo signorile nel rione Prati, a Roma, nel periodo che intercorre dal 1906 al 1986. Significativo il lungo corridoio, probabilmente come a voler rappresentare simbolicamente il canale del parto, la vita che scorre in un luogo fertile che vedrà succedersi varie generazioni.

Nella foto d'inizio viene ritratta la famiglia riunita in occasione del battesimo del piccolo Carletto. Quest'ultimo, neonato di tre mesi, è orgogliosamente tenuto in braccio dal nonno Carlo, professore di lettere in pensione, in prima fila come si addice al capofamiglia. Carlo senior si chiede, rivolgendosi a Carlo junior che giace tra le sue braccia: "Diventerai un genio o un imbecille?" E poi ricorda la legge del *nomen omen*, ovvero Carlo è un nome di origine germanica che significa: uomo libero! Il nome, insieme al cognome paterno e alle tradizioni di famiglia, viene tramandato di generazione in generazione, da nonno a nipote. Sembra essere rappresentata la complessità del rapporto padre-figlio, per

cui se il padre è una figura autorevole e dominante, il figlio può incontrare difficoltà nella possibilità di sviluppare, a sua volta, la propria autorevolezza e il proprio carisma da capofamiglia. Nel racconto viene rappresentato veloce lo scorrere del tempo, le tante cose che passano di generazione in generazione, soprattutto tra nonno e nipote. La famiglia è la prima istituzione sociale, in cui prevale una organizzazione gerarchica, per cui i vecchi continuano a condurre il gioco. Proprio come il nonno, anche il nipote Carlo diventerà professore di lettere. Dopo la dipartita del nonno, di cui il padre dipinge il volto sul letto di morte, la famiglia deve elaborare il lutto, ritrovando un nuovo equilibrio. Bisogna restare uniti, ma non si deve rinunciare alla propria felicità. Insieme a un senso di appartenenza, può coesistere anche una spinta verso la differenziazione e l'indipendenza. Inevitabilmente, sussistono anche dinamiche di competizione tra i fratelli Carlo e Giulio. Prima di morire, il padre dirà a Carlo di prendersi cura di Giulio perché considerato più debole. Ed in effetti Giulio si confermerà una figura fragile e si ritroverà pieno di debiti. Carlo non riuscirà mai a stimarlo veramente e a un certo punto dirà: "Con lui o ci hai litigato o lo hai



compatito, in effetti da un fratello ci si aspetta un po' di più!" Inizialmente, Carlo non leggerà neanche il manoscritto di Giulio *Lo sperpero, memorie di un fallito* in quanto aveva supposto, giudicando l'autore, che fosse mediocre e noioso; in realtà alla fine dovrà riconoscere che sorprendentemente è bellissimo, sensibile e raffinato, forse rivalutando il loro rapporto. La famiglia è un luogo di transizioni. Vengono tramandate l'educazione, la cultura umanistica, il valore dell'arte e della poesia. Riuniti attorno al pianoforte si canta una bellissima canzone francese: "*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment, chagrin d'amour dure toute la vie.*" Prima che nascesse l'amore tra Carlo e la sua allieva Beatrice, forse più in profondità, scorre l'amore segreto tra Carlo e Adriana, sorella di Beatrice. Carlo si troverà ad affermare: "L'amore è come la tosse, non si può nascondere!" Mi risuona in mente una bellissima canzone in cui Franco Battiato, insieme a Carmen Consoli, canta: "Tutto l'universo obbedisce all'amore, come puoi tenere nascosto un amore ... come possiamo tenere nascosta la nostra intesa, ed è in certi sguardi che si nasconde l'infinito!" Ma la relazione tra Carlo e Adriana s'interrompe sul nascere, probabilmente sarebbe stata troppo turbolenta e conflittuale, si sarebbero lasciati e ripresi e ripersi tante volte; forse non sarebbero stati in grado di costruire una famiglia solida. Così Carlo sposa Beatrice, da cui avrà due figli. Certamente il fondamento della famiglia è l'amore, e *senza Beatrice non sarebbe esistito nulla*; ella ha impedito che Carlo potesse sposare la sorella "sbagliata", perché invero la famiglia ha bisogno di stabilità e serenità. Quello tra Carlo e la cognata Adriana è sempre stato un amore troppo passionale, prepotente, mai domo e per questo irrealizzabile. Del resto Beatrice ha sempre saputo ogni cosa, ma taceva per amore della famiglia. Dietro un grande uomo c'è sempre una grande donna in grado di essere, anche nell'ombra, il vero perno della famiglia. C'è bisogno di dare ai figli un rassicurante senso di accoglienza, di

rispecchiamento e di appartenenza. Drammatica la scena in cui lo zio Nicola, per gioco, fa finta di non vedere e non trovare il piccolo Paolino, figlio di Carlo e Beatrice. Vediamo come il bambino regge solo per un po' il gioco e tenta di farsi vedere; ma al persistere del gioco il bambino cade in un pianto disperato, come a segnalare quanto sia fondamentale per ogni bambino essere visto come soggetto e riconosciuto come membro della famiglia. L'identità personale si fonda profondamente sul senso di appartenenza alla famiglia di origine. Con il trascorrere del tempo Carlo avrà a sua volta un nipote di nome Carletto, il quale rimarrà in casa con lui dopo la morte di Beatrice. Il figlio Paolino andrà a vivere con la moglie nel palazzo di fronte. Nella scena finale, tutti i parenti vengono riuniti per festeggiare gli ottanta anni di Carlo. Il nipote Carletto apre la porta e alla spicciolata tutti entrano in casa e si posizionano per la fotografia di rito. Il tempo viene ancora una volta fermato per un attimo, per immortalare ricorrenze e momenti di vita della famiglia, per poi riprendere a scorrere verso un altrove indeterminabile. Attraversando ogni momento doloroso che riesce a diventare fertile e costruttivo, la famiglia cresce e si sviluppa, transitando la propria identità familiare di generazione in generazione. •

Titolo originale: La famiglia

Paese di produzione: Italia, Francia

Anno: 1987

Regia: Ettore Scola

Sceneggiatura: Ruggero Maccari, Furio Scarpelli, Ettore Scola

Fotografia: Ricardo Aronovich

Cast: Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli, Fanny Ardant, Sergio Castellitto, Athina Cenci, Massimo Dapporto, Andrea Occhipinti, Ottavia Piccolo, Ricky Tognazzi, Carlo Dapporto, Philippe Noiret, Andrea Livier Aronovich



Le meraviglie

la famiglia, nonostante tutto

Anna Piccioli Weatherhogg

“*Le meraviglie* è un film che racconta della campagna, dell’amore un po’ bizzarro tra un padre e le sue figlie, di figli maschi mancati, di animali e fate che abitano nella televisione. È un film che è accaduto dopo il sessantotto. È un film dove si parla in viterbese ma quando ci si arrabbia si risponde in francese e tedesco. È anche una fiaba.” Così la regista Alice Rohrwacher introduce il suo film, un film sulla famiglia “nonostante tutto”. Ambientato tra l’Umbria e la Toscana, racconta un’estate degli anni ’90 di persone arrivate in campagna per una scelta politica, sono tutti ‘ex’ qualcosa, con lingue diverse, passati lontani ma ideali comuni. Wolfgang (Sam Louwyck), il padre, viene dalla Germania o dal Belgio, Angelica (Alba Rohrwacher), la madre, è italiana. Hanno quattro figlie, Gelsomina (Alexandra Lungu) tredicenne, Marinella alle soglie della pubertà, e le piccole Caterina e Luna. Hanno l’orto, un’ospite fissa, pecore e api. Loro sono una famiglia, la famiglia è la loro arca di Noé. Quello che nel ’68 volevano distruggere, ora è “*Heimlich*”, è casa, rifugio, identità. Per gli adulti riparo, niente affatto idilliaco, fatto di duro lavoro, isolamento, povertà. Scelta di vita difficile, coerente con l’ideologia anticapitalista, ma pur sempre riparo da tutto ciò che si è rifiutato del mondo di prove-

nienza. Ideale di vita perseguito forse con un eccesso di rigore, e di purezza, da parte di Wolfgang, sempre in lotta con tutto ciò che si oppone alla realizzazione di una vita “semplice”: dalle normative europee per la produzione agricola all’uso dei pesticidi da parte dei contadini, alle invasioni di sciacalli pronti a snaturare ciò che resta delle nostre campagne. Vita di cui Angelica è stanca, esaurita dalle fatiche e dalla tensione del compagno. Per le figlie, non una scelta ma l’unico mondo a disposizione, il reale in cui sono ‘capitate’. Almeno, fino all’adolescenza. Ed è attraverso lo sguardo di Gelsomina che noi entriamo nella vita di questa famiglia, mentre la macchina a mano ne segue con tenerezza le esplorazioni silenziose nell’*inconnu* che la attende. Interviene ora quel “sentimento di stranezza che è nell’apparire del mondo a una piccola ragazza”, come scrive Anna Maria Ortese, autrice cara alla Rohrwacher già dal suo primo film, *Corpo celeste* (2011). *Heimlich* allora, “il familiare” si problematizza, si presta al conflitto, spalanca il piccolo mondo alla voragine della complessità, che non si lascia racchiudere, né definire. E se per Wolfgang, patriarca (e anche un po’ padrone) suo malgrado, il femminile adolescente della figlia prediletta può diventare, con un ribaltamento, *Unheimlich*, per

Gelsomina che lo incarna è soltanto qualcosa che si vive: accadimenti di meraviglie che rivelano crudeltà, tenerezza, stupore, dove l'esperienza è innanzitutto esperienza corporale. Come il raggio di sole che danza riflesso dalla finestra, luce che si può raccogliere tra le mani e 'far bere' alla docile Marinella, ultima complice dell'infantile che si sta per lasciare. Come l'accudimento delle api, che lega padre e figlia quasi in un rituale sacro e senza tempo. Gelsomina è più esperta del padre, il padre la vede forse, celata nella tuta da apicultrice, come sacerdotessa di antichi culti etruschi, o forse come il figlio maschio che non ha avuto. Da lei, solo da lei, si fa togliere i pungiglioni delle api che gli sono rimasti nelle spalle. Gelsomina non si sottrae al contatto: non teme nessun elemento naturale, le api, il miele, l'acqua, il vento, la luce, il temporale...e nemmeno il corpo del padre. Totalmente priva di malizia, sperimentando dolore e fatica, si mantiene -nel tempo sospeso della sua metamorfosi- piena di grazia e pienamente carnale. Ossuta e leggera al tempo stesso, imprevedibile e ancora indeterminata, prenderà forma con il suo sguardo che accoglie tutto, senza paura né esaltazione, come le piccole luci che costellano il buio nella sequenza iniziale del film. Lei resta *intatta*, le api non la pungono, riesce a farle uscire dalla bocca, come si vede nell'immagine divenuta poi locandina del film: quasi una vergine quattrocentesca, la bocca semiaperta con le api come l'apertura della veste della Madonna del Parto di Piero della Francesca. Quando già la ragazzina comincia a sentire il bisogno di allargare quel mondo così unico e così lontano dagli schemi, vorrebbe uscire con l'amica a guardare i ragazzetti in motorino, cantare con Marinella la canzone di Ambra, *T'appartengo*; quando già si profila lo scontro col padre, due eventi irrompono nel quotidiano apparentemente stagnante di quell'estate: l'arrivo di una troupe televisiva e quello di Martin.

L'apparizione di una fascinosa donna/fata (Monica Bellucci), dai capelli candidi come spuma del mare, conduttrice tutta lurex e lustrini di un gioco a premi, e la presenza di Martin (Luis Huilca), adolescente con precedenti penali che non parla, ma sa fischiare come un fringuello, cambieranno per sempre gli equilibri già instabili della strana famiglia. L'estate sa finendo. Marinella ha imparato a fischiare. Wolfgang finalmente riesce a vedere che la figlia è un'altra. La figlia è Altro. Il cammello (riferimento nietzschiano all'Ideale in quanto sacrificio?) parcheggiato nell'orto, che Wolfgang aveva voluto comprare per esaudire il desiderio infantile della sua principessa ormai cresciuta, al primo fischio si alza, e se ne va. La macchina da presa inquadra la porta della casa colonica, con la tenda che sbatte al vento, sono passati gli anni, qui non c'è più nessuno. La Rohrwacher ci dice che il film "racconta probabilmente un grande fallimento. Le persone non cambiano, non migliorano, se non hanno posto all'inizio non lo troveranno alla fine. Non ci sono buoni e cattivi. Ci sono solo persone più esposte e persone che scavano tane. Spesso quelli che si espongono, falliscono. Ma riuscire a provare tenerezza per sé stessi e per il proprio fallimento è una via di felicità". L'impressione che ci resta è una grande tenerezza. •

Titolo originale: Le meraviglie

Paese di produzione: Italia, Svizzera, Germania

Anno di produzione: 2014

Regia: Alice Rohrwacher

Sceneggiatura: Alice Rohrwacher

Fotografia: Hélène Louvart

Musica: Piero Crucitti

Cast: Alba Rohrwacher, Monica Bellucci, Sabine Timoteo, Sam Louwick, Alexandra Lungu, Agnese Graziani, André Hennicke, Luis Huilca





Le nostre anime di notte

il diritto di vivere insieme

Luisa Cerqua

Al buio, mano nella mano e incuranti delle malelingue, due anime *âgées* si raccontano le loro esistenze. Da tempo vedovi con figli adulti e lontani, Addie e Louis vivono sul versante opposto di una stessa strada di Holt, la cittadina immaginaria dei romanzi di Kent Haruf. È Addie che bussa alla porta di Louis con un inatteso quesito: “Mi chiedevo se ti andrebbe qualche volta di venire a dormire da me.” - “Cosa? In che senso?” - “Nel senso che siamo tutti e due soli. Ce ne stiamo per conto nostro da troppo tempo. Da anni. Io mi sento sola. Penso che anche tu lo sia. Mi chiedo se ti andrebbe di venire a dormire da me, la notte. E parlare. Sto parlando di attraversare la notte insieme. Le notti sono la cosa peggiore! Non trovi?”

Ogni famiglia è infelice a modo suo.

Lev Tolstoj

Le nostre anime di notte, tratto dall'omonimo e ultimo romanzo di Kent Haruf, è una produzione Netflix presentata fuori concorso alla Mostra del cinema Venezia 74. Occasione, quasi mezzo secolo dopo, per riassaporare il connubio artistico Jane Fonda - Robert Redford, gli scanzonati, brillanti e sexy protagonisti di *A piedi nudi nel parco* (1967). Ancora belli perché segnati dal tempo che ne caratterizza diversamente volti e fisicità, i due protagonisti ci raccontano le emozioni di chi, nonostante il dileguarsi di spazi familiari un tempo felici, trova il coraggio di guardare avanti con la speranza di ricostruire quel che si può. Il tema dell'isolamento senile è affrontato senza fronzoli e messo in scena assieme a quello del desiderio di essere ancora affettivamente vivi e insieme.



Il lutto ha lungamente offuscato la vita emotiva di Addie che, quasi senza avvedersene, s'è allontanata da tutto, compresi figlio e nipotino. Dalla morte della primogenita travolta da un'auto durante un gioco col fratellino, la sua mente è rimasta ostaggio del dolore, come fosse congelata; a Louis è accaduto il contrario; alla nascita dell'unica figlia ha trovato una via di fuga dalla paternità in un'avventura extraconiugale che ha distrutto il suo mondo domestico.

Adesso vive nel rimpianto di ciò che non è stato e ascolta bollettini meteo che annunciano cambiamenti di cui si sente incapace, seppur desideroso.

Questa storia ricorda l'arte giapponese di riparare ciò che è andato in pezzi usando come collante un metallo prezioso che rende riconoscibili le tracce dell'antica frattura nella ricomposizione dei frammenti: il *Kintsugi*.

La vita può ferire la nostra anima in molti modi ma il danno, proprio le cicatrici che restano, raccontano chi siamo e come "... uscimmo a riveder le stelle".

È questo che ci racconta *Le nostre anime di notte*, la possibilità di riparare ciò che è andato in pezzi conservandone la traccia, non lasciando che il dolore del passato distrugga il presente. La nascente routine affettiva dell'inusuale coppia viene presto vivificata dall'arrivo inatteso di Jamie l'unico nipotino di Addie. Ha otto anni ed è smarrito, sempre appeso al suo cellulare. Forse alla ricerca, nei videogiochi, di ciò che non trova nello sguardo vuoto di un padre depresso, mai guarito dalla colpa

per la morte della sorella maggiore e ora abbandonato dalla moglie. La presenza del piccolo Jamie risveglierà gli echi vitali di ciò che ancora rimane di due esistenze scivolote nel nulla e, lentamente, conduce l'anziana coppia a ricomporre le fila di un passato segnato dall'impossibilità di attraversare il dolore.

Tre esistenze solitarie si troveranno unite nell'assaporare la semplicità di cose rassicuranti, piccole cose quotidiane ritrovate: canne per pescare insieme, un trenino elettrico, il fuoco del campeggio notturno e un fido bastardino scelto al canile municipale.

Il finale impreveduto non mancherà di ricordare l'ostilità sociale e familiare verso l'anziano disposto a rimettere in gioco i suoi affetti, ma: "Chi riesce ad avere quello che desidera? - osserva Addie - Non mi pare che capiti a tanti, forse proprio a nessuno." Infatti, quel che conta è restare aperti. •

Titolo originale: Our Souls at Night

Paese: USA

Anno: 2017

Regia: Ritesh Batra

Soggetto: romanzo di Ken Haruf

Sceneggiatura: Scott Neutrader, Michael H. Weber

Fotografia: Stephen Goldblatt

Musiche: Elliot Goldenthal

Cast: Jane Fonda, Robert Redford, Iain Armitage, Mathias Schoenaerts



La vita invisibile di Euridice Gusmão

una vita in due

Antonella Antonetti

Il cielo è gonfio di pioggia. Due ragazze avanzano nelle alture boschive alle spalle di Rio de Janeiro, inerpandosi tra la vegetazione rigogliosa della foresta pluviale, dai colori vividi e quasi ipnotici. Si chiamano a vicenda senza trovarsi, come ad anticipare il dramma che le attende. È l'incipit del film *La vita invisibile di Euridice Gusmão*, che immerge, senza indugio, lo spettatore nell'atmosfera sospesa, quasi inquietante, che accompagna la narrazione. Il film, vincitore del *Certain Regard* a Cannes 2019, che il regista Karim Aïnouz ha tratto liberamente dal romanzo brasiliano di Martha Batalha, pubblicato in Italia col titolo *Euridice Gusmão che sognava la rivoluzione*, racconta la storia triste e appassionante di due sorelle, Euridice e Guida, legate tra loro in modo quasi simbiotico e costrette a separarsi. Le linee narrative delle vicende delle due donne, che si svolgono in Brasile, dagli anni 50 ai giorni nostri, si dipanano come binari paralleli, dai percorsi uniti nel dolore, senza mai toccarsi, come a suggerire l'ipotesi di una doppia vita. Simili e al tempo stesso diverse, Euridice e Guida, ventenni, sognano una vita felice nella realizzazione dei loro desideri, in contrasto con le tradizioni oppressive della cultura patriarcale carioca dell'epoca.

Guida, sensuale e trasgressiva, insegue il sogno adolescenziale dell'amore romantico e fugge da casa per seguire un marinaio greco, che si rivelerà un seduttore inaffidabile, consegnandola a un futuro di povertà e di ragazza-madre. Euridice, pudica e silenziosa, virginale, resta prigioniera del dettato familiare che la vuole sposa e madre a scapito del suo sogno di andare a studiare pianoforte al Conservatorio di Vienna.

Quando Guida, delusa e tradita, torna a casa, il padre la rinnega, ne nasconde il ritorno alla sorella e lascia credere a Guida che Euridice sia a Vienna. La riunione mancata tra le due sorelle costituisce il punto centrale del racconto filmico, il perno su cui si articola il dramma del desiderio e dell'impossibilità di ritrovarsi.

Sospese nella solitudine, Euridice e Guida si perdono nella propria vita quotidiana; la prima, che ha sposato un uomo benestante rinunciando all'amore, per compiacere i genitori, vive una vita infelice, inautentica, protesa a difendere i suoi studi di pianoforte da un marito grossolano e poco rispettoso delle esigenze della moglie. Guida, invece, impegnata a sopravvivere nei bassifondi di Rio, lavora come operaia; è accolta in casa da un'ex-prostituta,



Filomena, interpretata magistralmente da Fernanda Montenegro, che l'aiuta a crescere il figlio e con la quale troverà la "sua famiglia di cuore" dato che quella "di sangue" l'aveva abbandonata.

In mezzo a tanto vuoto d'amore emerge il potere dei ricordi, o meglio di quella dimensione intima e privata, dove ognuna può incontrare l'altra nel proprio mondo fantasmatico. Guida affida i suoi sentimenti e i suoi racconti alle numerosissime lettere, mai ricevute, alla sorella, immaginata come una grande pianista, "la più brava del mondo" - scrive -, impegnata nella sua vita di concertista di successo. Euridice, d'altro canto, si rivolge alla musica come tramite di comunicazione con la sorella: quando suona, si sente in compagnia di Guida, e della sua gioia di vivere.

L'epistolario a senso unico scandisce i tempi della storia e diventa un mondo illusorio, un altrove in cui i sogni si realizzano e le passioni trovano posto: nelle parole di Guida e nei pensieri di Euridice c'è l'amore, la musica, Vienna e la Grecia, una vita pienamente felice. Un mondo idealizzato, forse la fantasia di un'eterna infanzia, a cui tenersi caparbiamente legate per evitare di confrontarsi con la realtà dell'esperienza.

"Quando suono, mi sento invisibile", dice Euridice al marito interdetto, come se solo attraverso la musica potesse sentirsi in contatto con una parte di sé, autentica e vitale, alla quale aveva rinunciato, rendendola invisibile, per rimanere la figlia amata.

Guida, invece, se n'era andata con un gesto di ribellione, rinnegando il suo bisogno di dipendenza, di famiglia che forse Euridice rappresentava. Le scelte di entrambe, seppure contrapposte l'una all'altra, si erano rivelate fallimentari nella ricerca di un proprio spazio di autonomia: non riusci-

vano a trovarsi forse perché non erano riuscite a separarsi! Si può pensare che l'esperienza di distacco brutale tra le due sorelle avesse congelato il loro percorso di crescita e d'integrazione di aspetti adolescenziali, lasciandole in balia di un'organizzazione identitaria zoppicante, mogli e madri da un lato e fanciulle dall'altro.

Con sapiente alchimia il regista coniuga gli elementi contrapposti: realtà e desiderio, attesa e delusione, distanza che separa e che lega, autonomia e dipendenza. Le inquadrature precise, mai stucchevoli, i colori saturi della fotografia danno forma alle emozioni di questo film appassionante.

Nel Brasile dei giorni nostri la storia trova una sua conclusione; Euridice, ormai anziana e circondata da figli e nipoti, ritrova la sua Guida, nelle vesti di una nipote della sorella. Una Guida giovane, grintosa con tanti sogni da realizzare.

Le ragazze smarrite nella foresta si ritrovano attraverso le generazioni. Il tempo sospeso e immobile prende vita ristabilendo collegamenti tra passato e presente e prefigurando il futuro. •

Titolo originale: A Vida Invisível de Eurídice Gusmão

Paese di produzione: Brasile-Germania

Anno di produzione: 2019

Regia: Karim Aïnouz

Sceneggiatura: Inés Bortagaray, Karim Aïnouz, Murilo Hauser

Fotografia: Hélène Louvart

Montaggio: Heike Parplies

Musica: Benedikt Schiefer

Cast: Barbara Santos, Carol Duarte, Fernanda Montenegro, Gregorio Duvivier, Julia Stockler



Happiest season

una commedia di Natale

Fabiana Proietti

Sin dall'impatto sull'immaginario avuto da *La vita è meravigliosa* di Frank Capra il film natalizio è diventato un genere a sé, che pesca tanto dalla commedia quanto dal mélo. E persino dal musical, come ci ricorda Vincente Minnelli con *Incontriamoci a Saint Louis* (1944), un Natale in technicolor sigillato dalla struggente *Have yourself a merry little Christmas*, cantata da Judy Garland per alleviare le pene della sorella minore, emotivamente affranta dal temuto trasferimento dell'intera famiglia a New York e dall'abbandono della città-nido.

Incontriamoci a Saint Louis è diventato col tempo un riferimento indiscusso per tutte le pellicole che si siano confrontate con il Natale: benché racconti l'intero anno di una famiglia di inizio Novecento, passando attraverso tutte le stagioni, è attorno a questa festa che la famiglia, il cui equilibrio viene incrinato dal nuovo incarico del padre, finisce per ritrovarsi sciogliendo finalmente i propri conflitti.

Negli anni, nessun film che abbia messo il Natale al centro del proprio universo narrativo si è mai sottratto allo

schema imposto dai film di Capra e Minnelli: anche opere che abbiano virato verso generi lontani, come l'action movie di *Die Hard* – e sul cui sottotesto postclassico attuato nella ricomposizione del nucleo familiare ha scritto pagine importantissime Thomas Elsaesser – hanno sempre ruotato attorno all'istituzione familiare, mettendola in discussione fino alla quasi dissoluzione per poi salvarla.

Non fa eccezione *Happiest season*, secondo lungometraggio dell'attrice Clea DuVall, a quattro anni dall'esordio con *The Intervention* nel 2016, in cui rileggeva un altro grande sottogenere, quello del film generazionale alla *Grande freddo*. Nell'opera seconda, esplosa come un vero e proprio caso alla sua uscita su Hulu negli Stati Uniti a ridosso del Ringraziamento, DuVall riprende tutti i cliché della commedia natalizia familiare: il rientro dei figli nella città di provincia; la casa come nido e prigione; la regressione dei protagonisti ormai adulti ad adolescenti, sempre bisognosi dell'approvazione dei genitori; le aspettative di questi ultimi, incapaci di accettare i figli



come altro da sé. Tutti elementi già centrali in *The Family Stone* (2005, uscito in Italia col titolo *La neve nel cuore*), che si proponeva come un nuovo *Indovina chi viene a cena?* ponendo al posto del genere di colore una rigida donna d'affari quale elemento di alterità rispetto alla schietta famiglia progressista capitanata dalla matriarca Diane Keaton.

Quindici anni dopo, Clea DuVall offre una nuova variazione sul tema, tornando alla famiglia borghese, turbandola questa volta con il *coming out* di una delle figlie. Mackenzie Davis (Harper) e Kristen Stewart (Abby) sono una coppia fresca – i titoli di testa datano l'inizio del loro amore il Natale precedente – che, in un impeto di romanticismo, decide di trascorrere insieme le vacanze nella casa di genitori di Harper. Abby vorrebbe approfittare dell'occasione per chiedere alla compagna di sposarla. Ma durante il viaggio Harper le rivela di non aver mai dichiarato la propria omosessualità ai genitori e presto Abby si ritrova a recitare la parte di coinquilina-migliore amica agli occhi della tradizionalista famiglia della fidanzata.

Lo schema della commedia familiare natalizia viene quindi contaminato con un duplice romanzo di formazione che investe entrambe le protagoniste, una intenta a uscire dall'armadio, l'altra a non esservi rinchiusa. Clea DuVall cerca di aggiornare il modello classico dell'*holiday rom-com* alla propria esperienza autobiografica in quanto persona gay e, seppur tra le reazioni contrastanti dell'attivismo LGBTQ+ che ha contestato al film l'adesione delle protagoniste a un modello eteronormativo (l'accettazione passa comunque attraverso matrimonio e feste comandate...), è indubbio che *Happiest Season* segni una svolta nella storia di questo particolare genere. La stessa scelta di Kristen Stewart, interprete poco incline

alla commedia, muove il film verso atmosfere meno rassicuranti che, pur rimanendo entro i confini dell'evoluzione narrativa della rom-com, raccontano lo spirito conflittuale e i dissidi dell'America contemporanea, e di tutto il mondo occidentale, rispetto alla diversità e alle minoranze. I rituali sociali apparentemente innocui della famiglia di Harper, tra party a beneficio dei vicini, fotografie in posa per gli immancabili social mentre la polvere delle vite imperfette viene nascosta sotto il tappeto, rivelano inquietanti increspature psicologiche che la sola presenza dell'outsider Abby, per quanto sotto mentite spoglie eterosessuali, come in una commedia shakespeariana al rovescio, basta a far salire in superficie. Da questa prospettiva *Happiest Season* si avvicina a *Get Out* di Jordan Peele, fermandosi sulla soglia di una possibile deriva orrorifica. Tra false cortesie e maniere affettate, la ragazza omosessuale, al pari del ragazzo di colore, mette in crisi le certezze di pattern mentali tramandati per generazioni, facendosi largo in un genere wasp come quello natalizio, che trova il suo perno nella salvaguardia dell'istituzione familiare, e suggerendo che la sua sopravvivenza debba passare per una nuova inclusività. •

**Titolo originale: Happiest season
(tit. it. Non ti presento i miei)**

Paese di produzione: Usa

Anno: 2020

Regia: Clea DuVall

Sceneggiatura: Clea DuVall, Mary Holland

Musica: Amie Doherty

Cast: Kristen Stewart, Mackenzie Davis, Alison Brie, Aubrey Plaza, Dan Levy, Mary Holland, Victor Garber

Tokyo godfathers

una famiglia di vagabondi

Pietro Renda

L'animazione può essere considerata la forma cinematografica "defamiliarizzante" per eccellenza. Una forma capace di guardare all'umano – benché attraverso una distanza che permetta di sovraccaricare il *côté* emotivo senza sfociare nel ricattatorio – e al contempo di ricollocarlo entro un sistema dove regna una visione prospettivista, in cui l'umano non è che una delle manifestazioni degne di essere inquadrata. Il terzo lungometraggio del compianto Kon Satoshi, *Tokyo Godfathers* (2003), si muove in tal senso all'interno di un contesto percettivo dichiaratamente realistico messo a soqquadro da un tourbillon di piani narrativi corrispondenti a molteplici piani di essenza e di esistenza.

Come accade in *3 Godfathers* (J. Ford, 1948), cui *Tokyo Godfathers* è ispirato, Kon si muove sul binario che separa la zona urbana, popolata dalla società legittimata, e la wilderness – geografica e, soprattutto, sentimentale – in cui si spingono i fuoricasta: l'alcolizzato e ludopatico Gin, il travestito

Hana, e l'otaku sconnessa dal mondo Miyuki. Tuttavia, in *Tokyo Godfathers* il binario predilige la verticalità, in un movimento che se dapprima contrappone l'alto (lo skyline) e il basso (il parco in cui i vagabondi ricavano ripari di fortuna), rivela poi, nella caduta, l'esistenza di strati apparentemente invisibili, esplorati mediante un ralenti capace di trasmutare la violenza e l'indifferenza predatoria nei confronti dei soggetti subalterni nella glorificazione ammirata del salvataggio di una bambina indifesa. Adulti, *underdogs* – non più umani, direbbe lo scrittore Dazai Osamu – le cui colpe sembrano non poter essere emendate, Hana e Gin diventano "cose tra le cose", a partire dai loro soprannomi (Zia Ciabatta, Re della Spazzatura), reietti che entrano in contatto con un'umanità marginale, fatta di immigrati latino-americani e *yakuza*.

Come (e forse più di) Ford, Kon propone un cinema di rivelazione ma non "devoto", imbastendo una messinscena volta





a costruire una “trinità terrena” (di cowboy fuorilegge da una parte, di senzateo dall’altra). Il “pargol divin” incarna invece la possibilità del cambiamento, l’agente miracoloso che permette al trio di rinsaldarsi, scoprendo la vera natura del legame familiare – quello tra estranei che si instaura in seguito a una scelta consapevole – e trovando la forza di farsi carico delle proprie responsabilità.

La società capitalista che ama autolegittimarsi attraverso dik-tat pubblicitari e ambisce alla funzionalizzazione del desiderio – di per sé conflittuale, sintomatico di un’individualità fortunatamente non conclusa – produce un’ingente mole di scarti per i quali si vorrebbe prevedere un destino simile a quello del desiderio politico-funzionale: un esperimento perfetto soltanto perché condotto *in vitro*. Nella stalla dell’“indifferenziato”, accanto ad un libro di Dostoevskij – il cui nichilismo attivo era tale da fargli credere che persino in una prigione fosse possibile trovare ampiezza e pienezza di vita –, straziato da un pianto inconsolabile, giace il corpicino di una neonata. Immersi nella notte più pura dell’anno, un evento miracoloso ha effettivamente luogo: un travestito con un passato burrascoso da *drag queen* in un locale di Kabukichō diventa madre. La trovatella si chiamerà Kiyoko in quanto pura (*kiyo*) come la notte di Natale in cui è stata adottata, così come si chiamano non soltanto le altre donne del film (la figlia dello yakuza, la figlia infermiera di Gin) e come dovrebbe definirsi chiunque miri alla purezza morale e, dunque, alla sincerità (*makoto*). Cresciuta nell’amore per la letteratura e per gli *haiku* che sa comporre in maniera estemporanea, Hana è un’anima romantica capace di sopravvivere all’anomia metropolitana. Più volte al trio capita di arrestarsi di fronte a un bivio, ma Hana sembra sapere già quale sia la direzione giusta, come se, grazie al suo “doppio finzionale”

mandato in avanscoperta, avesse raggiunto una consapevolezza superiore. Avendo avuto il coraggio di fare della propria vita un’esperienza inesausta del margine, Hana è insensibile all’aculeo della perfezione, poiché ne ha già saggiato la consistenza artificiale, ingannevole.

L’antidoto alla brutalità imperante e al perseguimento di una verità cronachistica, caratteristici di un’epoca oscurantista, è la luce che scopercchia una “falda d’irrealtà realissima”, prodotta dalla finzione artistica, la quale, proprio come una figlia, oltre che essere messa al mondo, deve essere soprattutto accudita. In maniera simile a *La città incantata* (H. Miyazaki, 2001), *Tokyo Godfathers* ha metabolizzato i tropi della figura paterna impotente e della madre inadeguata, sancendo il definitivo distacco dallo *ie* (sistema patrilineare), senza per questo rinnegare il bisogno di una famiglia che possa offrire sostegno, cure e protezione. Si propone insomma un’alternativa radicale alla famiglia tradizionale: non più diretta e vincolante emanazione di un negozio giuridico (il matrimonio), ma luogo prediletto in cui prospera il *makoto* e in cui vigono la lealtà, il perdono, la comprensione; luogo dove esclamare, con cuore traboccante, come i cittadini venturi nel film di John Ford: “Welcome”. •

Titolo originale: Tokyo Godfathers

Paese: Giappone

Anno: 2003

Regia: Kon Satoshi

Sceneggiatura: Kon Satoshi, Keiko Nobumoto

Fotografia: Katsutoshi Sugai

Musiche: Moonriders, Keiichi Suzuki



Little sister

il lavoro del negativo

Anna Piccioli Weatherhogg

In un'intervista rilasciata in occasione della presentazione del film a Cannes, il regista Hirokazu Kore-eda, interrogato sul suo ricorrente interesse per le dinamiche familiari del Giappone moderno, ha risposto: "In realtà la famiglia come tale non mi interessa più di tanto. Ciò che mi attrae, in modo non del tutto conscio, sono "le assenze": i vuoti, qualcosa, qualcuno che manca nella famiglia, e come questa assenza spinge le persone coinvolte a scegliere di costruirne una consapevolmente". Venuto alla luce dopo *Father and Son* (2013), e prima di *Ritratto di famiglia con tempesta* (2016) e del premiatissimo *Affari di famiglia* (2018), questo delizioso racconto di piccole donne sfuma i toni del dramma familiare nelle tinte delicate di un Haiku, o di una pittura di fiori e animali dell'arte giapponese. Niente è troppo modesto, niente è troppo piccolo o troppo vuoto per quell'arte delle minuzie, che coltiva il sentimento dell'impermanenza come segreto per godere la bellezza di tutte le cose. Poco succede nel film,

se non il passare del tempo nella vita quotidiana, in una casa antica di legno col giardino e un albero di prugne: il lavoro, i pasti, le passeggiate sulla spiaggia, il culto degli antenati, dei morti, della casa... Piccole storie che ci fanno pensare a ciò che, come ha scritto Goffredo Fofi, "accomuna gli uomini, sempre: il nucleo affettivo essenziale, il bisogno degli altri, la fondamentale solitudine di ciascuno, il passaggio inesorabile del tempo, il bisogno di un'interiorità che ci faccia comunicare né più né meno che con la vita". Forse perché ispirato a un manga di Akimi Yoshida (*Umimachi Diary*), *Little Sister* ha il sapore di una fiaba, la profondità simbolica dissimulata nell'apparente semplicità della trama. Entriamo dunque in punta di piedi nella vita di tre sorelle, rimaste a vivere da sole dopo l'abbandono da parte di entrambi i genitori.

Il padre se n'era andato con un'altra donna, quindici anni prima, e la madre poco tempo dopo, non tollerando l'offesa



del tradimento. Per prima incontriamo Yoshino, la seconda figlia, una bella ragazza dai capelli tinti di rosso, che svegliasi tra le braccia del ragazzo di turno, rientra a casa di buon mattino. L'accoglie Chika, la minore, un simpatico viso da scimmietta incorniciato di ricciolini irrequieti, che scherzosamente rimprovera la sorella per non aver avvertito che avrebbe dormito fuori. Sachi, la maggiore, sarà arrabbiata... Siamo introdotte così nelle dinamiche familiari consolidate e abbastanza scontate di questo trio: Sachi seria e responsabile, infermiera nell'ospedale locale, nel ruolo del 'capofamiglia', o -come scherzosamente la presenterà Yoshino- "direttrice del dormitorio femminile"; Yoshino, sorella di mezzo, ribelle dagli amori travagliati, amori che cerca di superare bevendo un po' troppo; e Chika, scherzosa e affettuosa come un cucciolo, destinata a restare "la piccola di casa". Personaggi diversi e complementari di un copione al femminile, dove è difficile immaginare uno sviluppo al di là della ripetizione - delicata, piena di grazia, quasi cerimoniale- dei piccoli gesti

quotidiani. Ma le ombre non mancano in questo piccolo gineceo giapponese.

Due funerali incorniciano il racconto.

All'inizio, quello del padre (mai più rivisto dopo l'abbandono), nella lontana provincia di Yamagata, quando le sorelle Koda scoprono di avere un'altra sorellina. Nata dal secondo matrimonio del padre, Suzu, tredicenne riservata e rispettosa, ora è rimasta orfana.

Di lei, del bellissimo viso infantile coi capelli a caschetto, dei modi impeccabili e dei profondi occhi neri, della solitudine (soprattutto) che sanno riconoscere, le sorelle si innamorano immediatamente. Nonostante Suzu sia figlia della donna che ha causato il divorzio dei genitori, senza indugio la invitano a vivere con loro. Alla fine del film si svolgerà un secondo funerale, quello della signora che gestiva il loro ristorante preferito, *Sea Cat Diner*, dove si gustano i gustosissimi toast con i bianchetti (anguille neonate) appena pescati. Affettuosa, generosa, sorridente anche nella consapevolezza della fine



imminente, la signora rappresenta una figura materna positiva che ha visto le ragazzine crescere e diventare donne.

Nello spazio tra i due funerali, le stagioni con il mutare dei colori, dei fiori, della luce. Un anno di vita con la “nuova” sorella, accolta in casa come un prezioso giocattolo, una bambola viva, un talismano, forse. E lo sbocciare di tanti stati d’animo, in qualche modo legati alla presenza di lei. Nella scena in cui Suzu dorme, ubriaca per aver celebrato con un bicchierino di liquore il suo primo goal per la squadra di calcio giovanile di cui è entrata a far parte, le sorelle si chinano a guardarla come le fate sulla *Bella Addormentata*, ammirandone le lunghe ciglia, le piccole orecchie, i lineamenti delicati. Ne sono deliziate. Col passare dei giorni, le ragazze imparano a conoscersi nelle rispettive differenze, mentre parlano, preparano da mangiare (si mangia tanto in questo film!), s’inclinano a pregare davanti al piccolo altare degli avi, si scambiano ricordi, passeggiano in riva al mare. Litigano, anche, mentono, si nascondono verità difficili da condividere, senza raggiungere mai i toni alti dello scontro. Sotto l’apparente scorrevolezza dei giorni, sotto la compostezza dei gesti quotidiani si addensano inevitabilmente dolore, tristezze, antichi irrisolti conflitti, come se la presenza della quarta figlia avesse rimesso in moto, insieme all’incanto infantile, l’elaborazione di affetti rimasti allo stato embrionale. Il conflitto principale si esplicita (anch’esso senza clamore) con l’arrivo inatteso della madre delle tre sorelle, che propone di vendere la vecchia casa. Irrisolta, “umana, troppo umana”, consapevole dei propri errori, la donna viene duramente confrontata da Sachi, che l’accusa di essere sempre infantile ed egoista. In difesa della madre interviene Yoshino, che a sua volta accusa Sachi di avere invitato Suzu soltanto per dimostrare di essere migliore della madre. Chika tace interdetta, mentre Suzu, che ascolta di nascosto, crede confermata la sensazione di essere sempre causa della sofferenza di qualcuno, solo per il fatto di

esistere. Se ne scusa con Sachi, dicendo: “Mia madre è stata una persona cattiva. Non bisognerebbe mai innamorarsi di un uomo sposato!!”. Ignora che proprio Sachi da anni ha una relazione con un uomo sposato, la cui moglie ha un disturbo psichiatrico. Sachi, colpita dalla sofferenza di Suzu, come lei derubata dell’infanzia, porta la sorellina nel suo posto preferito, in cima a una collina boscosa, e la invita a fare come lei, a gridare nel vento per lasciare andare il dolore. E Suzu, la bambina meravigliosa che sta diventando donna, alla fine grida: “Papà...sei uno stupido! Mamma, perché mi hai lasciato così presto?!”. Intanto Chika, che era solo una bambina quando il padre se n’era andato, scopre che può recuperare i ricordi perduti proprio grazie alla sorellina, che piano piano si apre e racconta del papà “buono”, che tanto le è mancato. Sentimenti che sembravano immutabili si trasformano, come il liquore di prugne fatto secondo l’antica tradizione di famiglia, che col passare del tempo cambia il sapore e la trasparenza. Il liquore di prugne, come un filo, collega tra loro tutti i personaggi di questa famiglia, compresi quelli che non ci sono più. •

Titolo originale: Little Sister (Umimachi Diary)

Paese di produzione: Giappone

Anno: 2015

Soggetto: Akimi Yoshida

Regia: Hirokazu Kore-Eda

Sceneggiatura: Hirokazu Kore-Eda

Fotografia: Mikiya Takinoto

Musiche: Yoko Kanno

Cast: Suzu Hirose, Masami Nagasawa, Chika Koda, Haruka Ayase, Takafumi Ikeda, Ryo Kase, Kentaro Sakaguchi, Oshiro Maeda, Ryohei Suzuki, Jun Fubuki, Shin-ichi Tsutsumi, Shinobu Ohtake

The Night Manager

vite sotto copertura alla ricerca dell'amore

Adelia Lucattini



Diretto dalla regista premio Oscar Susanne Bier, *The Night Manager* è la miniserie scritta da David Farr e vincitrice di cinque Golden Globe. Co-prodotta con la BBC la lussureggiante serie è stata girata in luoghi affascinanti, Inghilterra, Spagna, Svizzera e Marocco. *The Night Manager*, scritto da John Le Carré nel 1993, è il primo adattamento televisivo di un suo romanzo dal tempo di *A Murder of Quality* nel 1991, dopo ben venticinque anni. John Le Carré (pseudonimo di David John Moore Cornwell) nasce nel 1931 a Poole, cittadina del Dorset, dopo aver completato gli studi di tedesco prima a Berna, poi al Lincoln College e all'Eton College, nel 1959 diventa funzionario del Foreign Office (Ministero degli Esteri) dove viene reclutato dall'MI6. Ha scritto il suo primo romanzo, *Chiamata per il morto*, nel 1961 quando ancora

era un agente sotto copertura. La sua carriera alle dipendenze del Secret Intelligence Service fu interrotta da Kim Philby, un agente al servizio del KGB che fece saltare la copertura a molti agenti britannici. Qualche anno dopo, Le Carré descriverà analizzandola con attenzione, tutta la vicenda in cui era rimasto coinvolto nel romanzo *La talpa*, pietra miliare delle sue opere. Dai suoi romanzi sono stati tratti molti film di successo, apprezzati dal grande pubblico e dalla critica per l'articolazione della trama, lo spessore dei dialoghi, il ritmo e la verosimiglianza della narrazione, sempre arricchita dalla rielaborazione personale e dalla riflessione letteraria sugli eventi. Le Carré si è spento il 12 dicembre 2020 all'età di ottantanove anni, a Royal Cornwall Hospital di Truro, in Cornovaglia dove viveva da più di quarant'anni e dove hanno visto la luce tanti suoi



romanzi che ancora ci appassionano. La peculiarità di questa miniserie è che lo stesso Le Carré normalmente contrario alle sceneggiature dei propri romanzi, ha consentito che venisse prodotto dai propri figli e sceneggiato con un cast d'eccezione. Non si è neppure opposto alle modifiche alla trama del suo romanzo, normalmente inconcepibile per lui, indispensabile per permettere la descrizione delle complesse personalità del romanzo. Il romanzo fu pubblicato in un momento in cui lo scandalo "Irangate" era ancora fresco nell'immaginario pubblico, con *The Night Manager* Le Carré spostò l'attenzione dal binario politico Est-Ovest della Guerra Fredda, alle relazioni sotterranee e complesse tra le potenze occidentali e i paesi mediorientali. Nel romanzo, lo spregiudicato psicopatico Richard Onslow Roper (Hugh Laurie) vende le sue merci mortali a un cartello della droga colombiano, nello specifico nella miniserie vende gas nervino e armi a gruppi paramilitari in Siria ed Egitto.

Jonathan Pine (Tom Hiddleston) è un'anima perduta. È il *night manager* dell'Hotel Nefertiti al Cairo. Il *night manager* è il responsabile di tutta la struttura alberghiera in cui lavora, si occupa dei clienti, organizza e pianifica le numerose attività della gestione giornaliera, è "l'ufficiale al comando". Pine è un ex-militare che viene reclutato come agente sotto copertura del Governo britannico, mentre si trova al Cairo durante la "primavera araba". Pine riceve una richiesta di aiuto dalla bellissima Sophie Alekan (Aure Atika), amante del potente e violento proprietario di un

albergo. Sophie affida a Pine la prova di un accordo sulle armi volto a schiacciare la rivoluzione popolare. Pine s'innamora di Sophie ma non può salvarla dalla vendetta dell'amante, per il mancato aiuto dei servizi segreti britannici che la abbandonano poiché donna di "malaffare". Schiacciato dal dolore, Pine lascia Il Cairo e si reca come *Night Manager*, ormai la sua seconda identità, in un hotel a cinque stelle nella stazione sciistica di Zermatt in Svizzera. A Zermatt vive da solo, sepolto nella neve, in una sorta di ritiro monastico, nel silenzio delle Alpi, protetto dall'oscurità della notte. Le immagini mostrano il suo mondo interno schiacciato dal senso di colpa, dal dolore per la morte di Sophie e la delusione rispetto allo Stato che ha servito prima in guerra e poi al Cairo.

Lasciata l'uniforme militare, Pine tocca con mano il suo essere solo e senza famiglia, per questo sceglie di nascondersi e proteggersi dietro l'uniforme di *night manager* che gli permette di rapportarsi agli altri senza mai entrare in contatto con loro. L'abito nero a tre pezzi, immacolato con cravatta nera e scarpe nere lucide rivelano il suo stato di "lutto". I suoi modi impeccabili sono l'altro versante delle sue difese dal dolore, la maschera con cui si protegge dal contatto con sé stesso, con la sua depressione e con la sua sconfinata solitudine. In alcune scene appare l'origine della sua solitudine nel rapporto col padre, ex-agente dell'M16, assente e prematuramente scomparso in missione. Questa ferita originaria in cui la madre e la sua famiglia non compaiono mai, gli impedisce di conoscere sé



stesso fino in fondo, di sapere chi sia e perché non riesca a difendere e salvare chi ama.

Pine è paralizzato dai sensi di colpa e vergogna per quello che è successo nel suo passato e tormentato dai fantasmi delle esperienze vissute come militare nella guerra in Iraq. Appare rigido e bisognoso, per non andare in pezzi, di un'istituzione forte entro cui sopravvivere, dirige e serve nell'hotel con lo stesso spirito con cui serve il Governo ed ha servito nell'esercito.

La serie segue il gioco del gatto e del topo tra Roper e Pine. Pine s'ingrazia gradualmente Roper, diventando il suo confidente più fedele anche se combatte un'evidente attrazione per la bellissima e affascinante Jed Marshall (Elizabeth Debicki), giovane compagna di Roper, ragazza madre con un figlio "segreto" che ha lasciato con la propria avida madre per seguire Roper. Jed è una donna triste che nasconde il suo dispiacere per la lontananza del figlio aggravata dal disprezzo della madre che non manca di sottolinearle quale cattiva madre sia poiché si occupa amorevolmente del piccolo Daniel, unico figlio di Roper anziché del proprio. Jed vive Daniel, bambino senza madre, come un figlio adottivo potendo in questo modo vivere attraverso di lui la sua maternità.

Jonathan Pine è come un cavaliere errante che vaga per la terra in cerca di una causa, sempre alla ricerca di un mentore e per certi versi, Roper è quell'uomo nell'arguzia, nel portamento, nella raffinatezza dei modi. L'incolmabile differenza tra loro è la loro bussola morale, Pine è un cit-

tadino e militare votato al bene della Patria, Roper è un sociopatico e spietato trafficante di morte votato al dio denaro.

The Night Manager ha lo spirito epico dell'Odissea con la sfida sul campo di battaglia tra Ettore e Achille, dove Ettore-Pine esce vincitore su Achille-Roper grazie all'incontro profondo con sé stesso e l'apertura ad una relazione amorosa autentica e profonda, salvifica anche se non convenzionale, l'unica possibile per lui, una famiglia ricomposta di due persone che provengono da esperienze traumatiche, abbandoni, lutti e perdite.

Nella serie un personaggio che appare come "motore immobile" e "dominus" che permette la realizzazione del complesso e rischioso piano di Jonathan Pine di far incarcerare Roper, è l'idealista ufficiale dei servizi segreti Angela Burr (Olivia Colman) che recluta Pine andandolo a trovare nel suo ritiro monastico di Zermatt. Nel romanzo di Le Carré l'ufficiale è un uomo, Leonard Burr, che nella serie diviene un'agente donna e incinta che con il suo accento nordico e il suo portamento realistico (l'attrice era veramente incinta durante le riprese) è l'opposto morale di Roper che nel romanzo e nella serie, è l'espressione della peggiore "upper class": ricca, spregiudicata, cinica, violenta, il cui unico valore è il potere conferito dal denaro.

Poiché la Colman era incinta e sarebbe stata avanti con la gravidanza quando la produzione fosse iniziata, la regista e i suoi collaboratori hanno visto la condizione dell'attrice come un'entusiasmante opportunità creativa, un modo per



enfaticamente la vulnerabilità e la forza dell'agente Burr in un mondo spietato e maschilisticamente dominato dagli uomini. Come l'agente Marge Gunderson nell'originale *Fargo* dei fratelli Coen, sempre interpretato dalla Colman, Angela Burr si staglia come il centro morale della storia, portatrice di vita, all'interno di una famiglia in cui il marito si fa garante del funzionamento e della stabilità della coppia che dovrà accogliere il bambino. L'agente Burr è un modello ed esempio vivente a cui tutti i protagonisti in cerca di stabilità e salvezza possono inconsciamente riferirsi per superare le difficoltà del presente, venire a patti con sé stessi quando il dovere entra in conflitto con i propri valori, perdonare sé stessi per i propri fallimenti ed errori passati in una prospettiva futura. Come un "angelo" (*ángelos*: 'messaggero') l'agente Burr rappresenta una dimensione in cui anche per loro è possibile vivere altrove, in una casa, raggiungendo una normalità mai sperimentata prima, in cui la famiglia è il baricentro della vita dove tutti trovino riparo e possano vivere, i figli non nati, i figli senza padre o senza madre e i figli che verranno. Una casa interna, luogo psichico e reale, spazio transizionale dove, in una famiglia ricomposta e allargata, i protagonisti prima bambini deprivati e poi genitori in difficoltà, madri single o amanti infedeli, possono avere un luogo interno e reale in cui costruire una nuova vita, coinvolgendo e suscitando

emozioni forti, intense e composte, negli spettatori.

John Le Carré che appare nella serie in un cameo e che è famoso per essere molto critico nei confronti degli adattamenti dei suoi romanzi, ha invece elogiato gli adattamenti della serie, tanto che sul Guardian ha affermato: "Con tutti questi cambiamenti, cosa resta del mio romanzo? La risposta è sorprendentemente: è rimasto molto, più di quanto osassi sperare". •

Titolo originale: The Night Manager

Paese: Regno Unito

Anno: 2016

Formato: miniserie TV

Genere: drammatico, thriller, spionaggio

Puntate: sei

Lingua originale: inglese

Regia: Susanne Bier

Soggetto: John le Carré (romanzo)

Sceneggiatura: David Farr

Musica: Victor Reyes

Interpreti: Tom Hiddleston, Hugh Laurie, Olivia Colman, Elizabeth Debicki, Tom Hollander, Alistair Petrie, David Harewood, Tobias Menzies, Antonio de la Torre, Adeel Akhtar, Michael Nardone, Aure Atika.



The childhood experience la libertà di scelta

dialogo con la regista Valentina Olivato

Cecilia Chianese

Ines, Miranda, Vinicio e Martino sono i quattro figli di Caterina e di Alessandro, che da dodici anni li educano nella loro grande casa, circondata da un rigoglioso giardino. *Educazione libertaria*, così è molte volte definita questa metodologia nell'arco del documentario, metodo educativo che ha spesso avuto severi detrattori e che

viene rappresentato da Valentina Olivato con le sue luci e le sue ombre, ma sempre tramite uno sguardo profondamente rispettoso, delicato e affettivo nei confronti dei personaggi ritratti. Il giardino fiorito, l'albero sul quale i ragazzi giocano ad arrampicarsi, è un metaforico Eden, un luogo dove i bambini si liberano da ogni costrizione,



come anti costringente è l'educazione che gli viene impartita. Ma naturalmente non è tutto così semplice, e le difficoltà e solitudini dei ragazzi e degli stessi genitori vengono anch'esse mostrate dalla regista.

Valentina Olivato, vuoi raccontarci l'excursus (che viene mostrato nel tuo documentario) che ha portato Caterina e Alessandro a scegliere di educare i figli tramite la *homeschooling*? Perché, secondo te, hanno anche scelto di intraprendere tutti insieme il lungo viaggio che anticipa l'avvio dell'educazione parentale? Caterina e Alessandro hanno riflettuto a lungo sul modo di gestire la quotidianità. In particolare hanno preso in considerazione il tempo e la sua scansione. Si sono resi conto che le esperienze e i momenti si affastellavano senza essere vissuti appieno, ma erano affrontati nell'urgenza, nell'ansia di giungere alla fine. La casa si era trasformata in un luogo di passaggio e di dispersione. Per questo si sono fermati e hanno tentato di modificare l'assetto delle loro vite. Il lungo viaggio intrapreso è stato una pausa, una sorta di lungo respiro. In quei giorni si sono osservati e conosciuti nuovamente, per poi decidere

di ricominciare. *L'homeschooling* ha permesso loro di ricentrarsi e di trascorrere più tempo insieme.

Nelle primissime immagini del tuo documentario, viene citato l'articolo 33 della costituzione italiana, quello che sottolinea come l'educazione parentale sia un diritto, applicabile da tutte le famiglie. Era un modo per far intendere che nonostante le possibili critiche questa scelta è un diritto sancito anche a livello legale e istituzionale?

Molte persone non sanno che *l'homeschooling* è una scelta permessa dalla costituzione, è un diritto che noi tutti abbiamo. I genitori possono scegliere come educare i propri figli, attraverso scuole private, gruppi organizzati o semplicemente diventando loro stessi insegnanti. Inserendo l'articolo 33 della costituzione intendevo far capire sin dall'inizio che tutto si svolgeva in un contesto di legalità e allo stesso tempo stimolare un dibattito.

I suoi quattro figli vengono descritti da Caterina con immagini molto liriche, e nell'arco del documentario una cosa che stupisce è il linguaggio che ogni mem-



bro della famiglia utilizza. Un vocabolario molto ampio e erudito, un forte utilizzo di metafore prese dagli elementi naturali. Sembrano trasparire due elementi: l'alto livello educativo che Caterina (con l'aiuto di insegnanti private, da quanto si vede nel documentario) riesce a dare ai suoi figli, e il forte legame dei genitori e dei ragazzi con una componente "naturale" con un approccio fortemente legato agli elementi che ci circondano, nei confronti dei quali tutti i personaggi del documentario sembrano relazionarsi in maniera non "intellettualistica" e profonda. Condividi?

L'analisi è senz'altro corretta: il livello culturale dei bambini è altissimo. Si esprimono non solo correttamente, ma con una ricchezza lessicale insolita per le loro età. Sono in grado di descrivere le loro emozioni e le loro esperienze con grande precisione. La consapevolezza che possiedono è un'altra caratteristica che colpisce, riescono a riflettere dimostrando indipendenza e spigliatezza. Sicuramente sono molto in contatto con gli elementi della natura, tanto che le immagini che utilizzano rimandano continuamente al paesaggio e al viaggio.

Un aspetto che hai sottolineato in un'intervista precedente e che trovo un nucleo portante del documentario e un aspetto molto bello, è l'accento che tu poni sul concetto di libertà. I membri della famiglia non la chiamano educazione parentale o *homeschooling*, ma educazione libertaria, e tu sostieni che il documentario si incentri appunto su un'idea più ampia di libertà. Puoi approfondire questo aspetto?

Credo che il tema della libertà sia nevralgico nel documentario. Ci tengo a precisare: non si tratta di un inno alla libertà o di una promozione dell'*homeschooling*, bensì di un'indagine. Sicuramente Caterina e Alessandro compiono una scelta libera, ma quanto è giusto imporla a dei bambini? Il documentario si interroga su questo, tentando di evitare preconcetti o stereotipi, ma mettendo a disposizione dello spettatore delle testimonianze e delle suggestioni. Ho tentato di concentrarmi soprattutto sui bambini, di rispettare i loro spazi e le loro fragilità, lasciandoli parlare il più possibile. Da subito mi sono resa conto che il loro punto di vista era l'aspetto più prezioso, sia per l'afflato poetico che possiede, sia per l'autenticità che lo contraddistingue.



Ines, la figlia adolescente, è il personaggio a mio parere più complesso e sfaccettato, e anche quello che lascia trasparire maggiori elementi di insofferenza e malinconie. La madre la descrive all'inizio come un quadro pieno di elementi cangianti e apparentemente confusionario, che sono i tratti tipici di un'adolescente ma forse esasperati dal contesto nel quale sta crescendo. Di lei stupisce anche la profonda maturità, quando le viene chiesto di raccontare in che consiste l'educazione libertaria, risponde: "Sono partecipe del mio sapere e posso organizzarmi nel mio mondo e nel mio spazio. Prendo io l'iniziativa". Sono consapevole da adulto, eppure a tanta maturità non sembra corrispondere una serenità, sembra irrequieta. Secondo te una Ines messa a contatto con "il mondo lì fuori" perderà autenticità di pensiero? Si omologherà o potrà raggiungere una vita più appagante? Parlatemi meglio di lei.

Ines è sicuramente il personaggio più complesso e più interessante. Credo che l'irrequietezza sia anche parte del momento che sta vivendo: la preadolescenza corrisponde a un affacciarsi in un mondo diverso. A mio avviso il confine che lei sente di attraversare, però, è più profondo, più definitivo. Dopo l'esame di terza media si iscriverà al liceo, l'ha deciso insieme ai genitori. Questo sarà un passaggio di grande impatto nella sua giovane vita. Sono convinta che, però, al di là dell'aspetto educativo sia importante valutare l'affetto e la sensazione di sicurezza che si respirano in una famiglia poiché rendono un individuo più sereno nelle fasi successive della

crescita. Ines ha certamente vissuto un'esperienza alternativa, sarà lei a dirci tra qualche anno quanto l'*homeschooling* si sia rivelata positiva o negativa. Penso che nessun altro possa rispondere al posto suo.

Nel tuo documentario c'è uno scambio giocoso con i bambini, ma allo stesso tempo vengono presi molto sul serio. Ti confronti con loro ponendogli delle questioni quasi filosofiche, e loro ti rispondono con la saggezza spontanea dell'infanzia. Gli chiedi di parlargli del concetto di famiglia, della solitudine, di cos'è per loro l'amore. Puoi approfondire questo aspetto?

Credo che il linguaggio dei bambini sia di per sé fonte di meraviglia. In Ines, Miranda, Vinicio e Martino, però, c'è una consapevolezza rara. Il respiro delle loro parole ha qualcosa di speciale, subito ho sentito che dovevo cercare di registrare il più possibile per trasformare le loro giornate in spazio creativo, in narrazioni cinematografiche. In qualche modo la loro esistenza staccata dal percorso istituzionale li ha preservati. Da lì ho pensato di stimolarli con quesiti più elevati, per arrivare il più lontano possibile nell'esplorazione del loro mondo. Amore, solitudine, rabbia, famiglia sono termini che possono scatenare tra gli adulti dissertazioni infinite, le risposte di questi bambini sorprendono, invece, per la semplicità, la poesia e l'incredibile profondità. Volevo associare i gesti semplici della loro quotidianità, come giocare, preparare i pasti, a dei concetti più ampi, per far capire come dietro l'apparente banalità delle routine vi siano paradigmi e moti interiori di grande importanza. •



The Rossellinis

liberarsi da un padre idealizzato

Antonella Dugo

Uno degli snodi più importanti nella crescita psichica di ognuno è il passaggio dall'adolescenza all'età adulta, dove vengono rielaborate e rinegoziate le fantasie infantili sui genitori, la possibilità di affrontare la separazione

e la differenziazione, dando vita a una nuova identità. Passaggio sempre imperfetto e difficile, in cui gioca un ruolo non da poco la realtà, il padre reale rispetto al padre-dio dell'infanzia, come pure della madre magica e



onnipotente. Osservare i genitori nella comunità di appartenenza, nella valutazione degli altri, aiuta l'adolescente a farsi carico, a prendere su di sé tutte le fragilità e le insicurezze affidate fino ad allora ai genitori, a ridurre le ambivalenze amore-odio e le aspettative legate all'idealizzazione, aprendo uno spazio altro per essere e costruire sé stessi con maggiore libertà.

Se il padre dell'infanzia è stato un genio del cinema, uno dei maestri del cinema italiano, autore di capolavori come *Roma città aperta*, *Paisà*, *Germania anno zero*, pluripremiato e osannato dal pubblico e dai critici, ed un padre decisamente anticonformista (parliamo degli anni '50 in Italia, oggi questa famiglia sarebbe un *déjà vu*) e se i suoi amori hanno riempito le pagine dei giornali di tutto il mondo, dando vita ad una famiglia allargata, tre mogli e sei figli, multietnica, scandalosa e sempre osservata, fotografata e intervistata e se la seconda moglie è Ingrid Bergman, attrice bellissima e vincitrice di tre oscar, i figli avranno indubbiamente una maggiore difficoltà ad accettare di non essere geniali come il padre e donne meravigliose come la madre. In questi casi lo scarto tra realtà e fantasia è ridotto ed il senso di inadeguatezza rende più arduo superare il padre affermando una propria specificità e l'uscita dalla dipendenza familiare.

Alessandro Rossellini, figlio di Renzo, secondogenito di Roberto Rossellini, a cinquantasette anni, con una vita difficile alle spalle, segnata da problemi di tossicodipendenza, realizza un film su suo nonno e sul peso che il nome Rossellini ha avuto su ognuno di loro: la

Rossellinite: "Il nostro album di famiglia si è così composto con bellissime fotografie patinate e cinegiornali dai toni scandalistici. Tutto questo ha avuto per me e gli altri discendenti un peso enorme, influenzando le nostre vite, anche dopo la scomparsa di nonno. Ogni famiglia mitizza il proprio passato, denso di storie e gioie, nascondendo a volte sotto il tappeto i conflitti più dolorosi. In questo senso forse noi Rossellini siamo l'iperbole di una famiglia: affascinante, appassionata ed anche bugiarda. L'arte di narrarsi al meglio è forse l'unico pezzetto di genio creativo che abbiamo ereditato da nonno Roberto. Questo film documentario è il mio personale tentativo di restituire un'immagine sincera della mia grande, amata e complicata famiglia".

Il film ricostruisce la figura del nonno, inserendo spezzoni dei suoi film più celebri e filmati di famiglia, un viaggio nella memoria ed un viaggio per il mondo per incontrare tutti i Rossellini e porre loro la domanda: "Soffri di Rossellinite?". Si inizia in Svezia, in un'isola dove i bambini andavano in vacanza con la madre, qui vive Robertino, detto Robin, che, dopo un passato da play boy, si è ritirato in una casa su uno scoglio in mezzo al mare. Robin, il figlio troppo bello per essere intelligente e troppo bello per essere etero non ha molta voglia di raccontarsi: "Tutti pensavano che chiamandomi Rossellini fossi un genio e dovessi fare cose geniali, non potevo chiedere lavori semplici". L'incontro è sincero e affettuoso, i ricordi dell'infanzia sono felici. Dopo la Svezia, New York, dove vivono le gemelle Isabella e Ingrid, la prima model-



la e attrice, bella come la madre, soccorre alle richieste di aiuto di fratelli e nipote impersonando il ruolo di capofamiglia con distacco e leggerezza; sorridendo dice ad Alessandro che la Rossellinite è un problema suo e che lei gli vuole bene. Ingrid, intellettuale, professoressa universitaria, ha sempre evitato di essere fotografata perché non bella come la madre e la sorella. Parlando del padre ricorda come tutti i suoi figli desiderassero la sua attenzione, Roberto Rossellini li amava molto ma non aveva mai tempo per ascoltarli. Isabella ed Ingrid raccontano di un passato lontano, quando erano le Rossellini, mentre oggi la loro vita è altro, quello che sono riuscite a costruire.

Dopo un incontro con la madre, Alessandro va in India per incontrare Raffaella, figlia di Roberto Rossellini e di Sonali Das Gupta, la terza famiglia. Durante l'incontro con Raffaella che ha lasciato l'Italia e si è convertita all'Islam, ricordano il fratello Gill, figlio di Sonali ed adottato da Roberto Rossellini, la cui tragica vicenda esistenziale si è conclusa prematuramente.

Da questo docufilm emerge un ritratto affettuoso, ironico e anche divertente, ha la leggerezza ed il distacco di una storia ormai conclusa, un forte sentimento da parte di tutti di essere una famiglia complicata, diversa, ma a suo modo unita e complice.

Un'ultima considerazione su Alessandro il nipote regista autore del film: indubbiamente tutti i figli di Roberto Rossellini hanno avuto difficoltà con un padre mito affascinante e seducente ed ognuno di loro ha una propria storia, mentre quello che sembra aver sofferto maggiormen-

te, schiacciato e dipendente dalla figura del nonno è proprio lui il nipote, come se la generazione di suo padre Renzo e dei suoi fratelli gli avessero tramandato il senso dell'impossibilità di uscire dall'ombra del nonno e la certezza del fallimento personale. La difficile e limitata elaborazione della figura del padre da parte dei figli ma soprattutto da parte del padre di Alessandro, Renzo, si è inconsciamente riversata sul primo nipote, senza fornirgli gli strumenti per uscirne. Vi è stato forse un passaggio transgenerazionale di un nucleo angosciato difficile da elaborare. L'aver realizzato il film testimonia tuttavia la capacità di Alessandro di dare nome e senso al non detto e la sua rinascita, ne è la prova questo film, che non sarà un capolavoro, ma mostra sensibilità, intelligenza ed amore per il cinema. •

Titolo originale: The Rossellini

Paese di produzione: Italia, Lettonia

Anno: 2020

Regia: Alessandro Rossellini

**Sceneggiatura: Alessandro Rossellini,
Andrea Paolo Massara**

**Cast: Alessandro Rossellini, Isabella Rossellini,
Renzo Rossellini, Tommaso Rossellini**



Memoria e scrittura

dialogo con Elvira Mujčić

Adelia Lucattini

Nei suoi romanzi affronta spesso il tema della nostalgia per un mondo che non c'è più identificandolo con la famiglia. Il ricordo è un filo conduttore o il punto di partenza per la sua creazione letteraria?

Penso che inizialmente, soprattutto nel mio primo libro che risale ormai a quindici anni fa, la mia scrittura nascesse da un bisogno di portare in superficie i molti eventi drammatici che avevo vissuto in una vita brevissima, data la mia allora giovane età. Quella scrittura era uno strumento per scavare e portare alla luce il ricordo doloroso, ma anche il ricordo gioioso, perché per salvarmi temporaneamente avevo rimosso la maggior parte della mia vita in Bosnia e il primo periodo di vita da profuga in Italia. Avendo buttato la bambina con l'acqua sporca, i primi libri mi sono serviti per ritrovare la bambina. In questo senso il ricordo è stato uno strumento e un punto d'arrivo, mi ha dato la possibilità di ricucire gli strappi o anche di accettare che non potevo rimettere tutti i pezzi insieme, che qualcosa di monco sarebbe sempre rimasto e sarebbe perfino stata la linfa della mia creazione. Sulle tracce

della memoria sono passata attraverso la catarsi, l'elaborazione e poi la rielaborazione. Nei miei libri successivi la funzione espressiva è cambiata, la scrittura è diventata un modo per indagare la realtà e il mio vissuto, compreso di memoria, è diventato un ferro del mestiere. Quello che oggi mi mette in moto per scrivere un testo sono le domande che mi pongo su ciò che vedo intorno o che sento dentro di me, sono tentativi di vivere altre vite, pur avendone una sola.

Nel mio libro *Dieci prugne ai fascisti* la scintilla che ha smosso il processo creativo è stata la domanda: "È possibile rimediare a certi atti mancati? E come?" Ovviamente la domanda nasceva dalla mia esperienza familiare di perdita di mio padre e dello zio nel genocidio di Srebrenica, della loro scomparsa nelle fosse comuni e quindi della totale mancanza di tutti quegli atti che seguono la morte: la certezza del lutto, un corpo che ne confermasse la morte, il funerale. Nulla, la scomparsa è una nebbia popolata di fantasmi imprevedibili e inaffrontabili. *Dieci prugne ai fascisti* parte da questa domanda e diventa un racconto *on the road*, un viag-

gio di una famiglia nella propria memoria e storia. E come ogni viaggio e ogni famiglia che si rispettino l'atmosfera non può che essere tragicomica.

Nel mio ultimo libro *Consigli per essere un bravo immigrato* la memoria della mia immigrazione mi è servita per raccontare la storia di un altro: un ragazzo gambiano nel limbo del sistema burocratico della concessione della protezione internazionale. Ma il sistema burocratico in realtà è un pretesto per riflettere su molto altro, soprattutto sulla funzione fondamentale che ha il racconto delle storie nelle nostre vite e di conseguenza sul gioco vitale e creativo che c'è nella dinamica tra verità e menzogna. Le domande urgenti che questo libro mi spingeva a esplorare erano: "A chi ci raccontiamo? E cosa diventiamo man mano che adeguiamo il racconto di quel che siamo alle aspettative degli altri? Quanto è importante avvalersi della menzogna nell'autobiografia?"

L'italiano come "lingua scelta" per la scrittura rispetto alla sua lingua madre, che funzione ritiene possa svolgere?

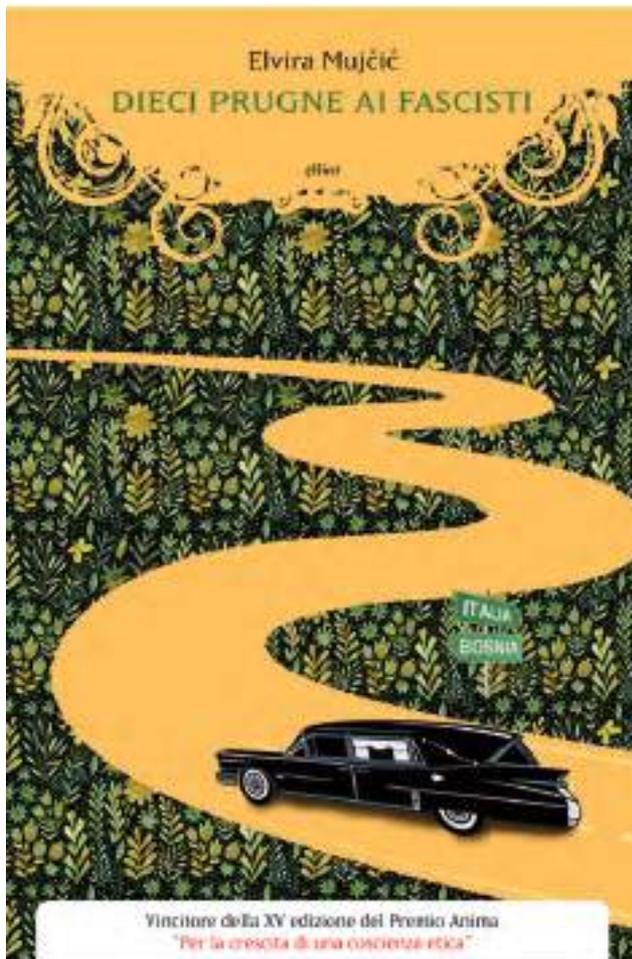
Scrivere in italiano fu un gesto naturale, spontaneo, non mi sembrò nemmeno di aver scelto io. Era stata la lingua a scegliere me. Vivevo in Italia già da più di dieci anni quando iniziai a scrivere il mio primo libro. Durante la scrittura l'italiano rivelò il suo carattere salvifico: trasferire tutto un vissuto ingombrante in una lingua nuova fece in modo di alleggerire quel vissuto. Il "lost in translation" invece che una perdita, si presentava come una liberazione. Non sono da sottovalutare

il peso e le possibilità che le parole hanno in una o nell'altra lingua, averlo sperimentato mi ha permesso di trovare la mia voce, la misura esatta della mia espressione. Credo sia grazie a questa duplicità che le mie frasi spesso riescano a contenere contemporaneamente la profondità e la leggerezza, la serietà e l'ironia. Avere a disposizione due lingue significa avere a disposizione, metaforicamente, due persone di nome Elvira, differenti. Lo sa bene chiunque si trovi in questa situazione linguistica: in italiano io non sono la traduzione di quel che sono in bosniaco, siamo due persone diverse. Per esempio, in italiano sono un'adulta senza infanzia, in bosniaco sono una bambina che non è mai cresciuta del tutto.

Ritiene che la scrittura letteraria possa avere di per sé una funzione riparatrice rispetto a sofferenze e/o traumi personali o che possa invece essere già espressione di un primo distanziamento?

Nella mia esperienza questi due passaggi sono stati consequenziali. Io sono una persona che nel caso di un incendio prima si mette in salvo e poi torna a vedere se si può recuperare qualcosa. Come dicevo, scegliendo la lingua italiana per scrivere ho messo una distanza tra me e quello che raccontavo. Questa distanza, lungi dall'essere rimozione, mi ha permesso di sentirmi al sicuro. Una volta trovato il mio rifugio, ho potuto piano, un pezzo per volta, iniziare a tirare le fila del mio vissuto, scendere sempre più in profondità e scoprirne il lato riparatore.

Credo anche che alcune esperienze non si superino mai del





tutto e che quello che la scrittura permette è di rimanere in dialogo con sé stessi e le proprie necessità di distanza e coinvolgimento, memoria e oblio, passato e presente. Credo che la creazione letteraria nasca proprio all'interno di queste tensioni.

Qual è stata l'esigenza profonda che l'ha spinta e ancora oggi la motiva a raccontare della Bosnia?

La Bosnia Erzegovina è entrata naturalmente nei miei libri, perché i dissesti geopolitici hanno segnato concretamente e profondamente la mia vita. Il contesto ha determinato una serie di cose che sono inevitabilmente passate dall'essere semplicemente la Storia a essere la mia storia. Gli occhi con i quali guardo il mondo intorno a me sono stati plasmati dalla cultura e dalle traversie di quel Paese: le esperienze più radicali mi sono capitate in relazione alla sua storia.

La Bosnia è una delle protagoniste dei miei libri, non tanto per una questione patriottica, quanto perché è una terra dalla quale io sono stata strappata violentemente e questo l'ha trasformata in un altrove dell'anima, la mia personale *Le mille e una Notte*.

Oltre che scrittrice, lei è anche traduttrice dal bosniaco all'italiano. Scrivere e tradurre sono due attitudini necessarie e complementari tra loro o sono una scelta indipendente in due campi diversi?

Le cose più importanti della mia vita sono avvenute apparentemente per caso. La scrittura da atto personale e intimo si è trasformata in libri pubblicati grazie a incontri fortunati e coincidenze particolarmente fertili. La stessa cosa è successa con la traduzione. A dir la verità io non avevo l'idea di lavorare con la mia lingua madre, avevo studiato lingue e letterature straniere, quelle più "accreditate", "le più importanti" rispetto ad una lingua e letteratura minoritaria

quale era la mia lingua madre, che nel frattempo non si sapeva più come chiamare: con la fine della Jugoslavia era finita anche una lingua e bisognava ricollocarla dentro confini stretti e nuove identificazioni identitarie. Così oggi posso dire che io traduco da ben quattro lingue: bosniaco, serbo, croato e montenegrino.

Come accennavo, l'idea di stare sul filo sottile della comprensione/incomprensione era vivo dentro di me sin dalla scelta delle scuole superiori; poco dopo il mio arrivo in Italia mi iscrissi al Liceo Linguistico. Il mestiere di chi è esperto "nella differenza e nella difficoltà di comunicarla", come scrive Bruno Osimo, era già un germe dentro di me. Ci volle un felice incontro con una grande intellettuale e psicoterapeuta come Nicole Janigro per aiutarmi ad avvicinare la mia lingua madre. Da questo corteggiamento nacque un romanzo, *La lingua di Ana*, e poi il mio lavoro di traduttrice.

Questo eterno girare intorno alla lingua, alle lingue, sentendosi continuamente manchevole sia in bosniaco sia in italiano, sempre incerta, preda delle trappole e fuori dai confini del dicibile, è l'essenza sia della mia scrittura, sia della traduzione. Quel che tento di fare in entrambi i casi è riportarmi dentro la lingua, dentro il racconto per dare un senso e forse pure un ordine. Nel processo di traduzione stare dentro le due lingue significa per me tenere insieme i miei due mondi, sentirli coesistere, senza dover scegliere.

Spesso si dice che il "tradurre è un atto politico", dare voce ad autori che altrimenti non potrebbero essere letti e conosciuti da un pubblico più vasto. Il tradurre, dal suo punto di vista, ha un valore etico-politico oltre che letterario?

Assolutamente. Soprattutto quando si tratta di letterature poco considerate come quelle della ex-Yugoslavia. In generale credo che il mondo editoriale italiano sia preda di un

etnocentrismo quasi imbarazzante e anche questo è un atto politico: ignorare la produzione letteraria dei due terzi del mondo è la conseguenza dell'attenzione che si riserva agli stessi cittadini di quelle parti del mondo. Soltanto il lavoro di alcune piccole case editrici indipendenti cerca di rimediare a questa tendenza. Allo stesso tempo piegarsi su sé stessi e su una letteratura che ci racconta soltanto mondi e modelli simili a quelli che conosciamo è rassicurante e facilmente comprensibile sì, ma oltremodo mortifero.

L'elemento funzionale dei romanzi anche autobiografici integra ed espande la memoria e permette di creare un intreccio di storie e personaggi. Leggere le esperienze di altri, ritiene che possa aiutare i ragazzi che oggi si trovano ad affrontare il trauma al contempo individuale e collettivo causato dalla pandemia da Covid-19?

Leggere potrebbe rivelarsi una salvezza in questo momento: staccarsi dai molti mondi virtuali che sprecano la nostra attenzione perché non la catturano mai abbastanza da non farci percepire la frustrazione del tempo perduto. Invece la lettura, se coinvolgente, richiede un'attenzione totalizzante. Non si può leggere un libro e contemporaneamente mandare messaggi, guardare una serie tv e seguire i social.

Quest'attenzione così radicale che la lettura ci richiede è un ottimo modo per imparare a praticare un'arte sconosciuta ai più: quella dell'ascolto.

Di conseguenza scrivere è un modo per restare in dialogo con sé stessi e legare la propria storia a quella degli altri, a quella del mondo. Può essere uno strumento che aiuta a tenere il pensiero desto e ci fa scoprire che la solitudine, la noia e l'immobilità sono stati pieni di possibilità.

Molti giovani non conoscono gli avvenimenti della guerra dei Balcani. Questo appare anche il frutto di una rimozione collettiva di fatti troppo dolorosi e terrorizzanti che hanno riguardato tutti noi molto da vicino solo pochi decenni fa. Una guerra al confine, nel cuore dell'Europa. Amici di Gorizia e Trieste riferivano di "sentire il rumore della guerra" dentro le loro case, rumore che adesso sembra schiacciato da un silenzio paralizzante. Lei ritiene che la scrittura aiuti a creare la consapevolezza che la pace vada costruita con molta forza?

La guerra nei Balcani è un argomento molto complicato e la percezione ambigua che ne ha avuto l'Europa lascia spazio a molti interrogativi. Io non credo che la rimozione sia dovuta al grado di dolore di certi avvenimenti, penso che si sia trattato di scelte politiche e di una indifferenza generalizzata. Mentre si consumava un genocidio dall'altra parte dell'Adriatico, le persone da questa parte stavano al mare. Insomma, nulla di diverso da quello che accade oggi rispetto alle migliaia di morti annegati nel Mediterraneo. Per non parlare di prigionieri libici e della tratta di esseri umani.

Certo, i libri sono importanti, possono arrivare a chi non ha avuto modo di avvicinarsi a una certa Storia, possono far nascere l'interesse e smuovere sentimenti di ingiustizia. Ma i libri sono un po' come la psicoterapia: se non c'è poi un'azione individuale, se non ci si prende la propria responsabilità, non serve a nulla la consapevolezza. Sì, certo, è bello sapere e essere consapevoli, ma non ha incidenza nel mondo.

A Srebrenica è attivo il progetto *Srebrenica City of Hope*. Può parlarci di questo progetto? Che valore ha per i giovani, per chi è rimasto, per chi ha dovuto abbandonare la propria terra, per il presente e il futuro?

Srebrenica City of Hope è un progetto a dir poco rivoluzionario. Il fondatore, mio fratello Irvin Mujčić, circa sei anni fa decise di tornare a vivere a Srebrenica. Ci ritornò per un desiderio di ritrovare le origini e rimediare a atti mancati. Lo fece in una maniera concreta e simbolica allo stesso tempo: si mise a camminare per la Bosnia orientale alla scoperta dei luoghi e delle persone, e si rese conto che Srebrenica era diventata un luogo morto. Chiunque poteva andarsene, se ne andava via e chi invece veniva in visita dall'estero, si fermava al Memoriale del genocidio alle porte della cittadina a fare visita ai morti, senza mai entrare a vedere come se la passavano i vivi.

Eppure, era anche un luogo vivo, immerso in una natura incontaminata e rigogliosa.

Per sottrarre la città alla sola dimensione lugubre, Irvin decise di fondare un'associazione che le restituisse un'identità sfaccettata e soprattutto vitale, per fare in modo che il luogo non rimanesse cristallizzato nella sua storia degli anni '90. Prima di tutto propose ai gruppi di persone, alle scolaresche e alle associazioni che andavano a Srebrenica dalle varie parti dell'Europa di aggiungere alla visita del Memoriale anche una gita nella natura, un pranzo a casa di una famiglia del luogo o un'attività da svolgere lì, assieme ai cittadini di Srebrenica. In questi anni sono passate lì migliaia di persone e questo ha fatto sì che il progetto poi si ampliasse; ora c'è in costruzione un piccolo eco villaggio immerso nei boschi a pochi chilometri da Srebrenica dove ci sarà la possibilità di soggiornare, fare attività di vario genere, esplorare la natura, fare workshop e incontrarsi.

L'idea è quella di "vivere" Srebrenica e non farla diventare un pezzo di memoria museale e retorica, perché il pericolo più grande per i luoghi così intrisi di dolore è che rimangano schiavi della tragedia che li ha investiti e quindi abbandonati. La memoria è un'azione, sembra voler dire Irvin, un'azione che richiede una presenza fisica, uno sforzo grande e continuativo. •





The Midnight Sky

senza famiglia

Francesco Salina

Fuoco, fumo, fiamme, il pianeta Terra brucia. Devastato, inquinato da esplosioni atomiche. I terrestri superstiti in fuga vengono trasferiti in aree non ancora contaminate. Solo un uomo decide di restare, Augustine Krause, un anziano scienziato. È collocato in un punto di osservazione su un polo terrestre, in una base attrezzata di strumentazioni adeguate e approntata come ampia abitazione. Ha scelto di rimanere sacrificandosi, segnalare lo stato e il procedere delle invasive e letali radiazioni. Una nave spaziale con a bordo cinque esperti astronauti, tre uomini e due donne, naviga verso la Terra. Rientra da una missione, una ricognizione sulla luna di Giove. Un pianeta studiato dallo stesso Augustine al tempo in cui, giovane, geniale scienziato, lo aveva scoperto e descritto come abitabile. Nello spazio smisurato i cinque astronauti fanno ritorno, determinati a scongiurare l'estinzione del genere umano.

Il sofisticato dispositivo che gli ingegneri informatici cineasti hanno creato, e che si intreccerà con quanto filmato dal regista George Clooney, sembra mimare un apparato fisiologico, un organismo senziente, sorprendente e convincente. Nello spazio infinito l'astronave aumenta velocità, rischiando, ma

l'energia propulsiva non manca. Gli ingegneri informatici approntano gli effetti speciali, 'campi' cinematografici, primipiani, medi e totali, che saranno intrecciati con i 'piani' propriamente filmici, girati da Clooney, big-close-up, primipiani, piani medi, figure intere. Il tutto sarà magistralmente montato da Clooney, che si cimenta da par suo anche nel ruolo dell'anziano scienziato.

Nello spazio infinito naviga l'astronave, che presenta tuttavia alcuni inconvenienti. Così come l'umano, la sofisticata tecnologia spaziale non è perfetta. Nell'apparato esterno il radar presenta dei danni. È necessario uscire dall'astronave. Maya si attrezza ed esce, ma la tuta, colpita da un frammento vagante, si lacera. La donna muore. Dolore e lacrime sciogliono l'algida freddezza macchinica. Sul pianeta Terra, minacciato dalle radiazioni, Augustine, lo scienziato, ad un tratto, sorpreso e incredulo, scorge nella base la figura di una bambina. È sola, sperduta, abbandonata sulla Terra in rovina. Ripresosi dallo stupore, la interroga. Lei non risponde, non parla. Lui prontamente comunica via radio. "Qui base Barbo...base Barbo...mi ricevete?... mi ricevete?... C'è una bambina lasciata qui...non identificata...non parla...avrà



sette, otto anni...non parla...venite...venite a prenderla...venite a prenderla!”. Nessuno è in ascolto. Nessuno arriva. Augustine si prende cura della bambina. Tra il vecchio claudicante e la bambina mutace si stabilisce un legame. Dal momento di questo strano incontro, il film decolla, prende quota e vola. La bambina si ambienta. È curiosa, tocca tutto. “Non toccare niente” la rimprovera dolcemente l’anziano ospite. Lei disegna un fiore, un iris. “Iris?” le chiede il vecchio, lei fa cenno di sì. Iris è il suo nome. Augustine le racconta qualcosa di sé, dei propri affetti. Lei lo guarda, pronuncia la sua prima parola, l’unica frase. “Ma tu, le volevi bene?”. Tra loro si rinforza un legame figlia-padre. Si adombra un vincolo familiare. Calore umano, al freddo e al gelo della base polare. In quel luogo sperduto, un legame *Unheimlich*. L’astronave avvista la Terra. Atterrare equivarrebbe a morire. Augustine dal suo punto di osservazione avverte. “Tutto è avvolto da nubi radioattive...tornate indietro...tornate indietro!”. L’astronave inverte la rotta verso la luna di Giove. Nella base terrestre nessuno è arrivato a prelevare la bambina. Nessuno mai arriverà. Lei porta il suo cuscino nella stanza di Augustine, lo sistema in un angolo, si addormenta. Solo lì si sente protetta. Il vecchio, la bambina e il reciproco amore. Umani, residuali di una specie votata a una prematura, autogenerata estinzione. Friedrich Nietzsche, in *Su verità e menzogna nel senso extramurale*, nel 1873 aveva scritto: “In un remoto angolo dell’universo scintillante, diffuso in innumerevoli sistemi solari, c’era una volta un astro sul quale animali intelligenti inventarono la conoscenza. Fu l’attimo più superbo e menzognero della storia universale ma fu solo un attimo. Dopo pochi respiri della natura l’astro si raggelò e gli animali intelligenti dovettero morire.”

Solamente negli ultimi minuti il film disvela l’arcano. Augustine è il padre di Iris. Lei non lo sa, non lo saprà. Una sola volta il padre ha potuto vedere il volto di sua figlia. Mai più dimenticato. Tutto quello che il film ha mostrato sulla base polare, l’apparizione, il legame con la bambina, non sono altro che il frutto dell’immaginazione del vecchio scienziato. Ha solo Immaginato! È questo l’autentico, il ‘vero’ effetto speciale del film di Clooney. Ormai morente il vecchio comunicherà con Iris, sua figlia adulta. Anche lei naviga con gli altri astronauti. Anche lei è astronauta, diretta verso la luna di Giove. La luna scoperta da suo padre. Lo spettatore, incantato, ingannato dalla duplice finzione, sulle orme del vecchio scienziato è autorizzato a immaginare. Forse si chiederà: decollerà verso il nuovo pianeta quella base? Il vecchio claudicante e la bambina mutace resteranno così? Lui vecchio, lei bambina? L’amore vincerà il tempo, vincerà la morte? Il narratore ha filmato una storia avvincente di fantascienza mentale, l’ha conclusa. Non può più immaginare, narrare. Anche i bei film colorati non sono perfetti. •

Titolo originale: The Midnight Sky

Paese: USA

Anno: 2020

Regia: George Clooney

Soggetto: dal romanzo di Lily Brooks-Dalton.

Sceneggiatura: Mark L. Smith

Fotografia: Martin Ruhe

Musiche: Alexandre Desplat

Cast: George Clooney, Felicity Jones, Kyle Chandler, Demián Bichir

Molecole di reminiscenza nella laguna

dialogo con Andrea Segre



Barbara Massimilla

Vorrei iniziare con un ricordo, tempo fa durante un'altra intervista per *Eidos* mi avevi detto che appartieni a una generazione di padri giovani, avendo avuto una figlia molto presto. In *Molecole* a proposito di padri appare la tua seconda figlia piccola, una presenza incantevole che dà ancora più profondità al tema del paterno. Parto da queste note personali per dire che stanotte ti ho sognato, venivo a trovarti nella tua casa di famiglia, era antica e accogliente con i soffitti alti, alle pareti vedevo tante fotografie, mi evocavano le riprese realizzate da tuo padre che mostri nel film. Il tuo volto è sorridente, non portavi gli occhiali, notavo lo sguardo luminoso, a ripensarci da sveglia quella brillantezza delle pupille la

associa alla fotografia che mostri in *Molecole* di te bambino in braccio a tuo padre, lo sguardo allo specchio verso te stesso e tuo padre. C'è anche una seconda parte del sogno, dove mi trovo con mia figlia piccola in una grande vasca che si riempie e si svuota, lei potrebbe avere l'età della tua intorno ai tre anni, nuota nell'acqua, ma è staccata da me, sono presa dall'ansia di proteggerla da questa sorta di marea che sale e che scende come accade a Venezia... ho vissuto veramente *Molecole* come un sogno sospeso sul mistero della destinalità, sulla ricerca di senso tra la vita e la morte, un sogno così personale e nello stesso momento così universale, tanto da diventare anche il sogno di altri...



Quanto hai pensato che questo registro onirico potesse tradurre così a fondo il tuo mondo interiore e al contempo il tuo sguardo sulla realtà, considerando il momento storico che stiamo vivendo? Una scelta meditata, pensata, oppure ‘sgorgata’ da te?

Nei mesi precedenti il *lockdown* stavo studiando e lavorando sui sogni per un progetto, li scrivevo ed elaboravo, poi è avvenuta un’interruzione, ma in realtà quell’esperienza che mi ha permesso di entrare in rapporto con il mio mondo onirico non è scomparsa. Da lì a poco mi sono trovato a Venezia durante il *lockdown*, senza volerlo è emerso il collegamento con il lavoro che avevo fatto sui sogni. Forse il sogno più potente che ho avuto in quel periodo, legato a ciò di cui stiamo parlando, è stato quello di essere ‘incinta’.

Stupendo, sembra che il tuo rapporto con Venezia vada oltre la figura del padre, emerge una congiunzione con il materno...

Beh sì, tutta la laguna è un luogo identitario dove si torna e si fugge, da bambino sono cresciuto tra Venezia e Chioggia a casa di mia nonna con due zie con le quali stavo durante l’estate.

La laguna è una figura materna come afferma Shun Li (*Io sono Li*). Luogo dove ricevi protezione, ma contemporaneamente senti la voglia di andartene – nella mia vita l’ho sempre percepita in questo modo. L’elemento potente di *Molecole* consiste nel fatto che non sono andato a cercarmelo, è un film che mi è proprio piovuto addosso, però evidentemente ero pronto ad ascoltare delle cose che altrimenti non avrei colto. Nella regia documentaria si avvera sempre una reciprocità che a me piace molto. È necessario saper ascoltare piuttosto che organizzare la realtà come accade nella *fiction*. Devi saper cogliere ciò che prende forma davanti al tuo sguardo e non era prevedibile. Se mentre fai un documentario non succede niente

di imprevisto, di sicuro il documentario non funziona, deve sempre accadere qualcosa di inatteso. Nel caso di *Molecole* l’imprevisto è gigantesco, ha iniziato a interagire con una parte di me come in quel sogno in cui ero ‘incinta’ e sentivo le contrazioni, ricordo proprio la sensazione fisica del feto che si muoveva, che nella realtà ho provato ‘dall’esterno’ quando per due volte sono diventato padre; ricordo le pance dentro le quali le mie bambine si muovevano, ma non erano le mie pance. Un sogno non angosciante, perché accanto a me c’era la mia compagna che mi portava a partorire in una specie di carrozzeria, uno strano antro di mattoni, una specie di grande forno dove due medici un po’ nascosti stavano facendo partorire una donna, alla mia domanda su come avrei fatto a partorire loro mi rassicuravano.

Penso veramente Andrea che in *Molecole* hai espresso parti profondissime di te con estrema delicatezza. È emerso visibilmente. Allo stesso tempo sei stato molto rispettoso verso la tua storia personale. Il film è metaforicamente un parto, girato in un luogo dell’anima come Venezia, le immagini scorrono liquide come un flusso di coscienza sull’acqua immobile della laguna. È come se avessi tenuto in gestazione qualcosa di sommerso che ha a che fare, dal mio punto di vista, con la psiche e l’anima in senso junghiano. Avviene una congiunzione segreta tra la parte che evidentemente tuo padre ti ha lasciato in eredità, un tuo fare scientifico nel senso positivo del termine, uno sguardo attento e lucido sul reale, con la parte anima che il sogno *Molecole* esprime.

La gestazione di preziosi contenuti può “sgorgare” ed essere rappresentata, descrivere in primo piano la relazione con l’anima, che traspare sempre nei tuoi film, ma in *Molecole* sembra aver trovato il suo spazio ideale, quello della laguna, luogo delle origini, e dar forma a



una dimensione più intima che finalmente può essere narrata. L'affettività che circola nelle immagini si offre come un dono allo sguardo dell'altro.

La grande fatica provata nel realizzare il film, è stata come se fosse iniziato dopo averlo girato. Ho fatto le riprese senza pensare cosa sarebbe diventato, una volta rientrato a casa, ogni giorno mi chiedevo se c'era qualcosa di scorretto nel pretendere che le persone ascoltassero dei miei pensieri su mio padre. Temevo di essere arrogante nell'aprirmi verso questa sfera intima. E' stata questa paura a guidarmi nel cercare un equilibrio tra una storia che vivevo come necessaria e condivisibile, e allo stesso tempo non far sentire gli spettatori degli intrusi all'interno di un mio privato, cosa che altrimenti sarebbe diventata fastidiosa. Dalle reazioni che fin ora ho ricevuto da chi ha visto il film, mi sembra che l'equilibrio sia stato raggiunto. Mi è piaciuto che il mio film abbia aperto questo canale di scambi con gli altri, mi sono arrivate tante lettere di persone che mi descrivevano il loro rapporto con il padre o con la malattia, o con Venezia, mi hanno inviato diverse fotografie simili alla mia foto con papà, alcune fatte proprio davanti allo specchio. Mi pare che la paura che mi ha guidato nel cercare una misura tra intimo e universale sia riuscita a trovare un equilibrio.

La sensazione che si potrebbe sentire quando ci si espone è quella di perdere qualcosa di sé... se mi posso permettere, essendo passati undici anni dal lutto di

tuo padre, riscoprire la lettera destinata a lui, è un gesto che arriva dopo una lunga e sommersa elaborazione. La tua espressività è legittimata dal tempo trascorso e dal lavoro del lutto.

Su questo sono totalmente d'accordo, quando mi hanno chiesto come avessi fatto a esporre il mio lutto, rispondo perché sono passati undici anni e in tutto questo tempo il lutto e il mio rapporto con mio padre hanno lavorato, sono giunti a un punto di maturazione che mi ha consentito di raccontare, non avrei mai fatto *Molecole* se mio padre fosse scomparso da un anno.

Penso che il valore del film sia rivelare tra le righe che i genitori non sono degli Dei – da piccolo hai questa immagine dei genitori come figure onnipotenti alle quali potersi affidare – e invece da figlio adulto maturi uno sguardo d'affetto verso i loro lati di fragilità, di vulnerabilità, anche d'incoerenza, è una conquista importante per un figlio. Il nucleo del film per me è la lettera al padre, una lettera amorevole, che “perdona” le umane vulnerabilità, pertanto il cerchio alla fine del film si ricongiunge con l'inizio nell'immagine di te bambino in braccio a lui, il riconoscimento prezioso di un'eredità ricevuta. È il salto che tante persone non riescono a fare: perdonare la vulnerabilità e gli errori che ogni genitore inevitabilmente compie, poter prendere quegli oggetti buoni lasciati in eredità che restano nella memoria.



In una lettera privata inviata da un compagno di scuola di mio padre, ho ricevuto i complimenti perché con *Molecole* sarei riuscito a realizzare, quello che molti vorrebbero fare, ma quasi mai hanno il coraggio di fare.

Forse alludeva a quelle personalità scolpite da durezza, da rigidità che non permettono loro di fare anima, come direbbe James Hillman. Di 'darsi all'anima', a proposito del tuo sogno in cui sei 'incinta' dove emerge la possibilità di vivere con armonia la *coniunctio* tra maschile e femminile. A proposito di tonalità armoniose ho trovato la tua voce, che ci guida in tutto il film, veramente bella. Non ricordo se avevi chiesto a Beppe Battiston di essere la voce narrante, mentre penso che la tua voce sia perfetta, incarna la radice autentica che affonda nella realtà documentaria e rende ancora più toccante il senso del film. Sei riuscito a tessere in modo sensibile la sonorità della tua voce, calda, misurata, delicata, con la musica di Teho Teardo e questa trama di suoni entra in risonanza emotiva con l'ascolto dello spettatore. Credo che questa musicalità intrecciata, arricchita dai rumori – come il battere dei remi sull'acqua – il dialetto veneto dei pescatori, continui a riflettersi nello specchio dell'onirico, fa sognare... è stata una scelta o anche questo è casuale?

C'è stato un lavoro di riflessione sulla voce, ho lavorato a fondo sia in fase di scrittura, sia durante la recitazione. Beppe che avevo interpellato, è stato fraterno nel venire, non perché avessi mai pensato di usare la voce di Beppe, in realtà volevo semplicemente trovare una chiave per sbloccare la mia voce, sentire e capire in che direzione impostarla, è molto difficile controllare e al tempo stesso liberare la voce. La lettura di Beppe era eccellente ma totalmente inutilizzabile. Lui mi ha aiutato a fare una prima versione della voce. In seguito ho chiamato un regista, amico fraterno, Daniele

Gaglianone, con il quale condivido tante riflessioni e percorsi, un regista bravo a lavorare con l'intimo, mi ha affiancato come compagno di viaggio nella recitazione e in sala di registrazione. Tutto ciò è avvenuto sempre nello studio di Teho Teardo al quale ho chiesto di lavorare con la mia voce come lui lavora a teatro con le voci. Teho è un grandissimo musicista e compositore molto abile nel costruire il corpo musicale degli spettacoli teatrali. Teho ha scelto il tipo di microfono, di sintetizzatore, e poi ha consegnato la mia voce dopo averla lavorata insieme alla musica, la sua musica è stata una compagna fondamentale della mia voce. In questo film c'è tantissima musica rispetto agli altri miei film, le note della colonna sonora dialogano con le note della mia voce, una modalità che ho imparato da Teho. Non era facilissimo fare tutto questo mentre stai raccontando il rapporto con tuo padre, perciò ho chiesto a Daniele di essere seguito in questo percorso, perché essere al tempo stesso regista, autore e attore protagonista di quella voce sarebbe risultato molto difficile.

Veramente hai creato un intenso lavoro di rete, che sostiene in modo sensibile la tua idea profonda di una lettera al padre in un luogo dell'anima. Infine una curiosità, l'ultimo film che stavi girando a novembre a Venezia di cosa tratta?

Riguarda la storia di due fratelli che stanno in tensione tra di loro per il destino della casa di famiglia. Uno dei due vorrebbe assegnarla al turismo, mentre l'altro desidera continuare a viverci e a usarla come base per la famiglia di pescatori.

A proposito di pescatori, magnifico quel proverbio che pescare equivale a raggiungere la felicità, aggiungerei, anche pescare nella psiche sapendo gestire i contenuti che affiorano dal mare dell'inconscio. •



Come le foglie al vento, 1956

Douglas Sirk

il family melodrama

Cecilia Chianese

Padre del cosiddetto *family melodrama*, tra il 1954 e il 1959 il regista tedesco naturalizzato negli Stati Uniti Douglas Sirk diresse una pentalogia dedicata ai drammi familiari e amorosi e alle passioni; elementi inconciliabili con le norme sociali imposte ai personaggi, tanto da tramutarsi in forme autodistruttive per la loro impossibile realizzazione. Tale pentalogia era composta da: *Magnifica ossessione* (*Magnificent Obsession*) 1954,

Secondo amore (*All That Heaven Allows*) 1955, *Come le foglie al vento* (*Written on the Wind*) 1956, *Il trapezio della vita* (*The Tarnished Angels*) 1958, *Lo specchio della vita* (*Imitation of Life*) 1959, che rimasero negli anni i suoi titoli più celebri e vennero giudicati come i suoi capolavori.

Quello di Sirk è un cinema che nel corso del tempo riuscirà meritatamente a sfilarsi dalla semplicistica inter-



Come le foglie al vento, 1956

pretazione dei drammi mostrati come delle forme di *soap opera*, e verrà citato, reinterpretato e imitato, tra gli altri, da Rainer Werner Fassbinder, Todd Haynes, Tim Burton e James Gray.

In *La paura mangia l'anima* Fassbinder rappresentò l'osteggiata storia d'amore tra Emmi, anziana donna delle pulizie, e il marocchino Ali, più giovane di trent'anni, riproponendo agli spettatori degli anni '70 una classica tematica sirkiana, quella dell'amore contrastato dal conformismo sociale, che impone insensati diktat e distrugge i membri del corpus collettivo che tentano di distaccarsene per agire seguendo i propri impulsi interiori. Per quanto riguarda il cinema di Todd Haynes invece (*Carol*, *Lontano dal paradiso*), si può parlare di una riproposizione a 360° della cinematografia sirkiana, della quale vengono ripresi il periodo storico (gli anni '50, con le loro ipocrisie e rigide norme morali), gli elementi stilistici (a partire dall'uso dell'illuminazione anti-naturalistica, per proseguire con le inquadrature dei personaggi "rinchiusi" e "ingabbiati" da specchi, porte e finestre come metafora visiva del loro stato interiore e dello scontro stesso tra individuo e società) e naturalmente le tipologie dei racconti, anch'essi incentrati su un divario e una distanza incolmabile tra una società bigotta e repressiva e personaggi che tentano dolorosamente di far fronte a tale moralismo e conservatorismo dilagante. A proposito di celebri stilemi visivi, citatissima ed estremamente rappresentativa della poetica sirkiana è la scena

durante la quale, alla madre e vedova Cary, protagonista di *Secondo Amore*, viene regalato dai figli un televisore. La donna, che ha appena rinunciato all'amore per il più giovane giardiniere Ron per non provocare scandali e per non incorrere nella disapprovazione dei figli già grandi, si rispecchia mestamente nello schermo nero posto di fronte a lei, come a presagire che quell'oggetto sarà il suo unico accettabile "compagno" futuro.

L'ironia amara, il senso claustrofobico di un'impossibilità di salvezza e di liberazione dei personaggi, oltre alla strisciante disperazione sempre presenti nella cinematografia di Sirk, sono tradotti visivamente in questa scena dal forte impatto emotivo. Poco importa che i film di Sirk abbiano a volte un *happy end*, palesemente imposto dalle case di produzione del regista, perché quella che viene realmente mostrata è la deflagrazione del singolo di fronte al peso della collettività ottusamente normativa e censoria; collettività della quale naturalmente fa parte anche la famiglia, che relega personaggi come Cary alla loro funzione di madri e null'altro, o che spinge il personaggio di Marylee (*Come le foglie al vento*) al ruolo tragico, parossisticamente distruttivo e auto distruttivo di "donna perduta" pronta a tutto pur di ottenere ciò che vuole. Ma il cinema di Douglas Sirk non si limita alla rappresentazione di drammi sentimentali, quanto piuttosto utilizza tale registro stilistico per coinvolgere emotivamente lo spettatore e trascinarlo in quelli che sono a tutti gli effetti dei pamphlet politici. Per riprendere le



Secondo amore, 1955

parole della critica Linda Williams, il “melodramma (è utilizzato) come modo, essenzialmente popolare, di dare risposta, in forma narrativa, alla confusione etica e morale che si accompagna a profondi cambiamenti sociali, culturali ed economici e quindi, in epoca contemporanea, ai conflitti etici e sociali che il capitalismo postfordista ha generato su temi quali le condizioni del lavoro, le discriminazioni etniche e di genere, le disuguaglianze

economiche, il rapporto tra individuo e collettività”. A ciò si aggiunge una rappresentazione estremamente sfaccettata e a tutto tondo delle complessità emotive dei personaggi, delle loro profonde lacerazioni interiori che li portano a volte ad agire in maniera violenta, oltre che delle forme ricattatorie dei legami affettivi rappresentati in determinati contesti come oppressivi e morbosi, contrapposti alla costante ricerca di un’impossibile felicità. •

Secondo amore, 1955





La terza madre, 2007

Dario Argento

legami di sangue

Giacomo Calzoni

“Papà è diventato il mio migliore amico quando abbiamo iniziato a lavorare insieme. Mi ha insegnato tante cose e mi ha dato tanta sicurezza. Mia madre, Elda Luxardo, era fotografa. Nel suo studio e, ovviamente, sotto i miei occhi, sfilavano le grandi dive del periodo.”¹ L’esordio di Dario Argento dietro la macchina da presa nel 1969, dopo una breve gavetta come critico cinematografico e sceneggiatore, è nel segno di un’impresa di carattere familiare o, come la definisce Manlio Gomasca, di una “bottega rinascimentale”².

Il ruolo del padre Salvatore è infatti determinante per la realizzazione presso la Titanus di *L’uccello dalle piume di cristallo*, che il produttore Goffredo Lombardo, rimasto scettico dopo la visione dei primi giornalieri, invece avrebbe voluto spostare nelle mani di un regista dal mestiere già consolidato.

Inizia così una carriera che, durante tutto il mezzo secolo successivo, sarà attraversata da un costante *fil rouge* che ne determinerà esiti e caratteristiche: la famiglia. Una dimensione privata, talvolta spudoratamente intima, che da sempre attraversa la filmografia argentiana al punto da suggerirne una rilettura critica lontana dai soliti luoghi comuni del genere. E se la figura di Salvatore Argento (1914-1987) è

centrale, sia dal punto di vista umano che professionale, nel periodo che va dagli esordi fino a *Tenebre* (1982), non meno importante è quella del fratello Claudio, anch’egli nella veste di produttore, che raccoglierà il testimone del padre sin dal controverso *Le cinque giornate* (1973). Molto ci sarebbe da dire anche sull’effettivo ruolo rivestito da Daria Nicolodi (1950-2020), compagna di vita e di set da *Profondo rosso* (1975) a *Opera* (1987) – senza contare naturalmente il “ritorno” in *La terza madre* (2007), nonché collaboratrice fondamentale per il concepimento della mitologia esoterica/stregonica intorno alla quale ruota il celebre trittico inaugurato nel 1977 con *Suspiria*.

Parlare del concetto di famiglia in relazione al cinema di Dario Argento significa quindi prendere in considerazione quella fittissima rete di rapporti interpersonali da un duplice punto di vista: da un lato quello strettamente oggettivo e produttivo, dall’altro quello umano e, se vogliamo, persino poetico. In grado cioè di permettere un’interpretazione romantica che metta finalmente in risalto una delle tensioni che da sempre animano l’opera del regista romano: l’amore. Quello stesso amore che, almeno da *Trauma* (1992) in poi, lo contraddistingue più del sangue, della paura e dei morti ammazzati. Proprio quest’ultimo film inaugura infatti la collabora-

zione con la figlia Asia³, tracciando una linea di demarcazione all'interno del suo cinema che porterà a un progressivo allontanamento sia da parte del pubblico che di gran parte della critica; ma cercando di andare al di là delle semplici definizioni di bello o brutto, quello che ci sembra davvero interessante in questa sede è sottolineare come lo sguardo argentino si faccia ora spudoratamente e romanticamente autobiografico. Prima e unica⁴ trasferta americana del regista, nella quale tutti gli elementi caratteristici del proprio stile (e le autocitazioni: impossibile non pensare a *Profondo rosso*) sembrano fare fatica a integrarsi nel racconto, *Trauma* trova una sua identità nel rapporto intimo tra padre e figlia e nel personaggio della protagonista Aura, una giovane e fragile adolescente anoressica che Argento scrive ispirandosi dichiaratamente alla figliastra Anna Ceroli (tragicamente scomparsa in un incidente stradale l'anno successivo), alla quale riserva persino un tenero cameo nella sequenza di ballo sui titoli di coda.

E ancora, *La sindrome di Stendhal* (1996), pensato originariamente come un progetto statunitense interpretato da Bridget Fonda (“quando facevo i sopralluoghi a Los Angeles capivo però che la città non era per niente adatta a una storia che non aveva nulla di americano, sarebbe stata una vera ipocrisia realizzarla lì”⁵), thriller sperimentale e vera e propria messa in scena di una mutazione – anche stilistica: è il primo film italiano a ricorrere alla CGI (*computer generated imagery*) – compiuta sul corpo della figlia, che da vittima si trasforma in carnefice. Per non parlare naturalmente del controverso *Il fantasma dell'opera* (1998), audace trasposizione

del romanzo di Gaston Leroux, film certamente non esente da difetti ma coraggioso nel suo volersi discostare da qualsiasi adattamento precedente, cercando di replicare su pellicola lo stile da feuilleton dello scrittore francese ma allo stesso tempo privando il “fantasma” della sua caratteristica deformità fisica: per Argento è ancora l'occasione di sperimentare sul corpo di Asia quell'attrazione tra amore e orrore che sta alla base di tutta la sua poetica (basti pensare a *Phenomena*), qui declinata anche nelle sue varianti più erotiche e morbose. Infine, naturalmente, *La terza madre*, chiusura della trilogia che comprende *Suspiria* e *Inferno*, che per il regista diventa l'occasione di ritornare su tutto il suo cinema sprigionandone i fantasmi (anche letteralmente: Daria Nicolodi ritorna sotto forma di spirito guida) attraverso un atteggiamento autobiografico mai così esplicito. •

¹ Dichiarazione riportata da più testi, ad esempio Fabio Maiello (a cura di), *Dario Argento – Confessioni di un maestro dell'horror*, Alacran, Milano 2007, p. 27.

² Vito Zagario (a cura di), *Argento vivo – Il cinema di Dario Argento tra genere e autorialità*, Marsilio, Venezia 2008, p. 246.

³ Da non dimenticare anche la figlia Fiore, attrice in *Phenomena* (1985) e *Il cartaiolo* (2004).

⁴ Prima e unica per quanto riguarda i lungometraggi e senza considerare naturalmente *Il gatto nero*, episodio del film collettivo *Due occhi diabolici* (1990), e i due episodi per la serie televisiva *Masters of Horror: Jenifer* (2005) e *Pelts* (2006).

⁵ Luca M. Palmerini e Gaetano Mistretta (a cura di), *Spaghetti Nightmares*, M&P edizioni, Roma 1998, p. 26.

Profondo rosso, 1975





Pietà, 2012

tragica, erotica, sacra

La maternità di Kim Ki-duk

note su Pietà e Moebius

Dafne Leda Franceschetti

Per Julia Kristeva nella riflessione socio-politica attuale di cui la psicanalisi fa parte manca uno studio accurato di quella che chiama «passione materna», laddove invece, a partire da Freud e Lacan, ci si è occupati a più livelli della «funzione paterna»¹. Dopo aver metabolizzato il pensiero di Melanie Klein in materia di maternità,² la studiosa franco-bulgara ipotizza che questo “vuoto” sia dovuto al fatto che la maternità sembra interessare meno gli psicanalisti proprio a causa della sua condizione costitutiva di *passione* e non di *funzione*, e che a maggior ragione in età contemporanea, complici i media, si tende a evitare – donne comprese – d’interrogarsi su questa passione così complessa e intrinsecamente ambivalente, prototipo del legame amoroso, anche di quello *sacro*. Eppure, sebbene oggi ci troviamo in questa condizione, non è stato sempre così, ed anzi, nell’occidente cristiano antico il femminile risultava completamente, o quasi, assorbito nel materno, come il nostro patrimonio iconografico testimonia chiaramente. A tal proposito è difficile

figurarsi immagine sacra in grado d’immortalare una femminilità che si fa tutt’uno con la maternità in modo più alto della Pietà di Michelangelo, gruppo scultoreo raffigurante il corpo esanime di Gesù tra le braccia disperate di Maria, che lo scultore lascia in dono ai posteri con le fattezze d’una giovane donna poco più che adolescente. Stiamo parlando di uno dei momenti più complessi e apicali dell’iconografia cristiana, perché mette in scena rendendolo tangibile il mistero dell’incarnazione e morte di Cristo, e perché, come scrive anche Chiara Simonato in un bell’articolo apparso su “Diotima”,³ lo fa mostrando come questo accade tramite il corpo stesso della donna-madre; l’allora ventiduenne artista, studioso e intellettuale sensibile e coltissimo, colse perfettamente questo aspetto e scelse di raffigurare la madre intenta ad accogliere a sé il figlio morto portandolo al seno, evidente rimando all’allattamento, e dunque alla rinascita, ma non solo. Un’immagine potentissima e affascinante che tiene in sé gli abissi del corpo e le vette dello spirito, e viceversa.



Moebius, 2013

Non ci stupisce dunque che il recentemente scomparso regista Kim Ki-duk, animato da un potente spirito anticristiano e iconoclasta, sia andato a saccheggiare, per poi violentemente ribaltarla, proprio questa misteriosa rappresentazione. La locandina del film intitolato appunto *Pietà*, discusso Leone d'Oro alla 69° Mostra Internazionale del Cinema di Venezia, rimette in scena la pietà vaticana, con la Madre, Min-su nei panni di Maria ed il Figlio, Kang-do, tra le sue braccia. Un'analisi senza dubbio confezionata ad hoc per la campagna di sponsorizzazione del film ma che offre agli spettatori una chiave di lettura esplicita che prende avvio proprio a partire dall'analisi della forza creatrice, e al contempo distruttrice, del corpo della (ma)donna, che acquisisce, nell'immagine propostaci dal cineasta coreano, una rinnovata carica sessuale.

Davanti agli occhi degli spettatori scorre una storia di amore (di madre) che si tinge, forse sulla scia del successo della trilogia del conterraneo Park Chan-wook, di vendetta: in una Seoul fatta di baracche – il film tenta di prendere anche quest'inedita direzione politica - un temibile strozzino, macchiatosi dei peggiori crimini, viene abbordato da una donna che dice di esser sua madre. Lui è *s-pietato*, ovvero, come dichiara l'etimologia stessa, senza pietà; lei inesorabilmente mossa dal desiderio di vendicare il *vero* figlio, vittima dell'aguzzino. Lucida e pronta a tutto per raggiungere il suo scopo, il personaggio di Min-su racchiude una feroce contraddizione tutta materna che chiama in causa un patrimonio culturale illustre, quello della tragedia greca soprattutto di matrice euripidea, che si presenta come chiaro sottotesto di questo femminile materno e sessuale, accogliente e vendicativo. Perché se effettivamente ad una prima riflessione sul film è facile che si pensi alla Clitemnestra dell'*Oresteia* eschilea, analogie più pertinenti con l'opera di Ki-duk sono

da ritrovare invece nell'*Ecuba* di Euripide,⁴ nel corso della quale la follia distruttrice e vendicatrice della donna fatta prigioniera, disperata davanti ai cadaveri dei suoi figli per cui aveva chiesto pietà, esplode. Tralasciando in questo luogo un'analisi approfondita delle implicazioni sociali, politiche e culturali che questa proto-immagine di "femmina folle" ha contribuito ad alimentare sin dall'età classica, si può però notare che il rimando a Euripide e alle immagini di donne e madri da lui proposte torna prepotentemente in filigrana anche nel film successivo a *Pietà*, altrettanto e forse ancor più controverso, *Moebius*. Il titolo si rifà al celebre nastro che si avvolge su se stesso scoperto dall'omonimo matematico francese, forse ad alludere ad una struttura intricata e auto-avvolgente come quella scelta per il film: una moglie dopo l'ennesimo tradimento del marito tenta di privarlo del simbolo di quell'affronto, il pene. Non riuscendoci, neo-Medea, scatena la sua furia accanendosi sul corpo del figlio, evirandolo. Per dirla con le parole stesse del regista, si tratta dunque d'«un film sulla famiglia, sulle dinamiche che il sesso e i genitali provocano all'interno di un nucleo familiare», perché d'altronde come dichiarò allora, «famiglia, desiderio e genitali sono da sempre una sola cosa». Ed è proprio la tragedia che ce lo insegna. •

¹ Julia Kristeva, *La Passion maternelle*, articolo proposto in http://www.kristeva.fr/passion_maternelle.html

² Si veda Julia Kristeva, Melanie Klein. *La madre, la follia*, Donzelli, Roma, 2006.

³ *La compassione e la vendetta. In margine al film Pietà di Kim Ki-duk*, "Diotima. Comunità filosofica al femminile", n°11, 2012.

⁴ A tal riguardo si veda il capitolo "Il tradimento delle convenzioni: un'interpretazione dell'*Ecuba* di Euripide", in Martha C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, Il Mulino, Bologna, 2011.



Gruppo di famiglia in un interno, Luchino Visconti, 1974

Famiglie

Franca Fabbri

Professore: “I corvi vanno a schiere, ma l’aquila vola sola”
Konrad: “Ma nella Bibbia c’è scritto ‘guai a chi è solo, quando cade non avrà nessuno a raccogliarlo’.”

Professore: “Avevo paura della vicinanza di gente che non conoscevo, che avrebbe potuto disturbarmi. Tutto invece è stato...molto peggio di quanto potessi immaginare. Se mai sono esistiti inquilini impossibili io credo... che siano toccati a me. Ma poi mi sono trovato a pensare che avrebbero potuto essere la mia famiglia, riuscita o meno, diversa da me fino allo spasimo, e siccome amo questa sciagurata famiglia, vorrei fare qualcosa per lei, come lei – senza rendersene conto –ha fatto per me.”

(Gruppo di famiglia in un interno, L. Visconti)

...non c’è mai niente di sbagliato, né di asimmetrico nell’amore.

E qualsiasi cosa ne pensi il legislatore famiglia, e casa, è dove decide il cuore.

Che cos’è una famiglia?

In tempi di coronavirus a causa dei diversi decreti che limitano gli spostamenti è diventato vitale poter definire chi è un familiare e chi no, secondo le istituzioni.

In questa peculiare situazione si è scoperto che ciò che

per lo Stato è famiglia, spesso non coincide con ciò che affettivamente lo è.

Personalmente ho la fortuna di avere molte famiglie e nessuna di queste coincide con quella delle istituzioni.

Una problematica che non è estranea a nessuno di noi. Si possono, infatti, nutrire sentimenti di appartenenza e di amore verso il nucleo di origine, così come si può crescere tracciando un percorso del tutto autonomo rispetto a quello voluto o immaginato da chi ci ha assegnato un nome e cognome: eppure in entrambi i casi, si è legati o impigliati a quel primo fondamento di società nel quale siamo nati e cresciuti. Una sorte tanto universale da coinvolgere anche gli artisti.

Gli artisti, nel loro lavoro, setacciano un terreno tanto spinoso quanto fecondo di spunti di osservazione. E alla sicurezza generata dal possesso di affetti autentici possono anche corrispondere finzioni, incompatibilità e distanze.

Anni fa, precisamente nel 2014, vidi una mostra alla Strozzi di Firenze che investigava il tema della famiglia, le sue dinamiche, le sue relazioni interne, le immagini e le strutture che definiscono il concetto di famiglia nel mondo contemporaneo.

La mostra era dedicata a due aspetti principali, da una

parte l'analisi di quelle dinamiche che caratterizzano una famiglia, dall'altra una ricognizione sull'immagine della famiglia e su ciò che si nasconde dietro di essa.

I diversi media esposti: video, fotografia e installazioni che erano in mostra affrontavano e decostruivano questi concetti, unendo soggettività autobiografica di ciascun artista a una ricerca di significato collettivo, universale, risalendo dal concetto individuale di famiglia a quello metaforico; inoltre riflettevano su quei legami culturali, morali, etici, biologici che definiscono e individuano una famiglia.

La mostra, infatti, diventava un'occasione per affrontare un tema personale ed intimo nella vita di ogni individuo. Parlare di questo tema significa riflettere sulla contraddizione tra l'individualismo dell'uomo contemporaneo e la persistenza di modelli sociali ed esigenze relazionali che trovano nella famiglia il nucleo fondamentale.

Allo stesso tempo, la disputa su "cosa è famiglia" si accompagna alla vasta riflessione sociologica che ha individuato la famiglia come luogo primario di socializzazione ed educazione, ma anche come luogo di disuguaglianza.

Ogni individuo ha una propria personale esperienza di famiglia, ma quando andiamo a cercare una definizione condivisa, che cosa intendiamo con questo termine?

La sua apparente naturalezza trova un proprio fondamento nell'articolo 29 della Costituzione Italiana, dove si afferma che: "La famiglia è una società naturale fondata sul matrimonio", tuttavia, come afferma provocatoriamente la sociologa Chiara Saraceno: "Non vi è nulla di meno naturale della famiglia". Massimo Ammaniti, psi-

coanalista, ha pubblicato *Il mestiere più difficile del mondo* (con Paolo Conte ed. Solferino), in cui affronta anche il tema delle new families. Ce le descrive così: "Oggi tutte le famiglie hanno configurazioni continuamente diverse tra loro e appartengono a costellazioni psicologiche e organizzative differenti. Non si può più pensare che ne esista una naturale, rappresentata da quella tradizionale, che alcuni vorrebbero immutabile. La realtà ci dimostra che le famiglie sono cambiate nei secoli, e cambiano tutt'ora."

A tal proposito, muovendosi per le stanze della Strozzi a Firenze era chiaro che un nucleo centrale, era costituito dalla riflessione sul genere del ritratto, con le opere fotografiche dell'artista tedesco Thomas Struth.

Ognuno di noi ha foto di famiglia: foto di famiglia sul comò, foto di famiglia imbarazzanti, nascoste in un cassetto, ritratti di famiglia in un interno (ogni riferimento al film di Luchino Visconti è intenzionale).

È un frame, una veduta d'insieme che li comprende tutti. Tutti i rappresentanti di una, ma anche due e, perché no?, tre o quattro generazioni.

E può magari implicare svariate, allargate e intricate ramificazioni parentali o rapporti di amicizia. Quanti e quali membri è irrilevante, quando capita, è comunque interessante vederli raccolti tutti in una fotografia, oppure in un dipinto o una scultura.

Protagonisti di esistenze diverse, nonché esempi di un genere che ce li restituisce straordinariamente "ben disposti", uno di fianco all'altro, uno verso l'altro, sullo

Thomas Struth, *The Richter Family 1*, Cologne, 2002





Thomas Struth, *The Falletti Family*, Florence 2005

sfondo di *interior* o *outdoor* della memoria, contesti di condivisa affezione.

È un genere che l'arte ha coniato e mantenuto vivo nei secoli. E che, dagli aristocratici ai borghesi, o dalle famiglie più celebri a quelle del tutto sconosciute, non ha mai smesso di rispecchiare e raccontare il tempo, i suoi valori e i suoi gusti, costumi e consumi. Offrendo molteplici possibilità di composizione, convivenze e interazioni di volti, corpi, caratteri. E ispirando, dall'antichità al contemporaneo, svariate soluzioni formali e scelte tecniche.

La serie fotografica di Struth *Familienleben* costituisce una sorta di fil rouge all'interno del suo percorso artistico.

Non è casuale che il fotografo preferisca usare il termine *Familienleben* (vite di famiglia) piuttosto che *Familienportrait* (ritratti di famiglia).

Partito in origine da un progetto scientifico con lo psicoanalista tedesco Ingo Hartmann, che nel 1982 chiese a Struth di realizzare una serie di ritratti di diversi contesti familiari, dal 1985 a oggi l'artista tedesco ha realizzato oltre sessanta ritratti di famiglia. Nel suo complesso la serie diviene un saggio tra contesti geografici, condizioni sociali e ambiti culturali diversi ma anche una sorta di grande affresco che ha per oggetto lo stesso artista una ricognizione delle sue relazioni, amicizie e legami. "È un corpo di lavori che più cresce e più diventa interessante"

ha commentato lui stesso. "Posso confrontarli e usare combinazioni mai tentate prima. La famiglia, l'ambiente culturale d'origine e il tempo storico sono i tre elementi costitutivi della nostra esistenza". La costruzione di ogni opera sottolinea un forte senso di controllo formale tramite una rigorosa composizione di colori e forme con cui Struth mette in gioco una dinamica di gerarchie, vicinanza e lontananza tra le diverse figure. Il suo tipico stile fotografico esalta la messa a fuoco di ogni dettaglio per cogliere gli sguardi e le espressioni dei soggetti, il loro abbigliamento, lo spazio. Guardando le diverse immagini si presume di poter riconoscere e interpretare i ruoli e i temperamenti dei singoli membri di ogni famiglia. In realtà queste composizioni familiari rimangono chiuse in sé stesse, nei loro luoghi, con i loro simboli e le proprie dinamiche interne, a una distanza impossibile da colmare.

Struth delega alla famiglia la scelta del luogo in cui scattare la fotografia, quasi sempre l'interno della loro casa. Sono gli stessi soggetti a decidere la loro posizione ed è loro richiesto di guardare direttamente in camera con il massimo di immobilità e concentrazione.

Ogni fotografia propone l'autorappresentazione di una famiglia che sceglie di mostrare pubblicamente la propria immagine dall'interno del proprio mondo privato ma assumono, anche, un carattere di forte esemplarità.

Emblematico a tal proposito è lo scatto che immortala la famiglia di Gerhard Richter, a sua volta, importante artista tedesco.

È un triplice sguardo sulla famiglia: quello del fotografo/artista che inquadra un altro artista che si mette in posa, all'interno del proprio nucleo familiare/familiare, e che lo offre allo sguardo dello spettatore, una matrioska di sguardi sulle dinamiche dell'arte e della rappresentazione. Tra ritratto e autoritratto.

Questa immagine pone una serie di interrogativi: cosa avviene quando abbiamo di fronte una foto di famiglia? Consideriamo un'immagine stampata in grande formato che propone un nucleo nella sua interezza magari nel proprio interno domestico: siamo certi di afferrare con pienezza quella (vita di famiglia) suggerita dall'artista Struth, oppure ne restiamo forzatamente a distanza?

Di sicuro se confrontiamo *The Richter Family 1, Cologne 2002* con un'altra fotografia presente nella mostra scattata da Struth *The Falletti Family, Florence 2005* sembra

emergere prepotentemente la differenza delle dinamiche affettive tra questi due nuclei familiari. La freddezza sia espressiva, prossemica che ambientale testimoniata dalla assoluta perfezione formale e cromatica del nucleo di Richter (addirittura il bambino replica il movimento del braccio del padre), si contrappone alla maggiore informalità della famiglia di Franca Falletti, ex direttrice dell'Accademia di Firenze, che include nel proprio interno di famiglia anche il cane dandoci l'idea di un maggiore calore affettivo.

In quale delle due, potendo scegliere, vorreste crescere? Un artista più giovane Buck Ellison, dal canto suo, spazia dallo scatto estemporaneo alla foto posata, per raccontare lo stile di vita della nativa West Coast.

E quando decide di realizzare un formale ritratto di famiglia come *Christmas Card 2, 2018*, vista anche la poca disponibilità a posare dei suoi, li rimpiazza tutti con degli attori professionisti... Comunque in un caso o nell'altro è rappresentazione ovvero finzione. •

Buck Ellison, *Christmas Card 2*, 2018





Conduzione Familiare, Agra (India) 2011

Famiglie al volo

Lori Falcolini

Carlo Farcomeni, ingegnere e fotografo amatoriale, costruisce immagini per sottrazione progressiva. Spazio, tempo e colore si contraggono, così la fotografia prende forma nella sua essenzialità e tutto si mostra nell'istante di un clic. Quello decisivo, teorizzava Henri Cartier-Bresson, maestro della fotografia.

In *Conduzione Familiare, Agra (India) 2011*, è l'incontro imprevisto con lo straniero a svelare struttura e gerarchie familiari. Tre donne e tre uomini con un carretto di panocchie sbarcano il lunario. Il velo bianco bordato di oro ombreggia il volto michelangiolesco della madre. È lei il centro nascosto della famiglia, il padre osserva "distante",



Catechismo Khmer, Ankor Wat (Cambogia) 2014



Tessuti persiani, Iran 2015

la nuora con indosso il colore che propizia la felicità lavora per tutti, il marito accanto a lei smette per un istante di masticare una pannocchia. Il futuro è nello sguardo fiducioso dei bambini.

Figure astratte nella loro realtà. I colori accesi dell'India raccontano significati simbolici e culture resistenti al passare del tempo.

Catechismo Khmer, Ankor Wat (Cambogia) 2014, fotografa l'immagine di un altarinio votivo e di una famiglia cambogiana colta simbolicamente nel passaggio tra interiorità ed exteriorità. Da una parte, ci sono madre e figlio immersi nella intimità domestica; all'esterno, il padre con la borsa a tracolla e il corpo che non segue lo sguardo sul libro ma è girato verso un altrove. La scarpa, sfuggita chissà quando dal piede della donna, è fuori luogo nella sacralità delle pietre istoriate. L'incenso votivo aleggia su tutto come a purificare i corpi ri-congiunti dalla finestra.

“La mia prima macchina fotografica- racconta Carlo Farcomeni- è stata una Voigtlander regalatami da una zia ricca; iniziai a fotografare e sviluppare in bianco e nero nella cantina di casa. Documentare fotograficamente i miei viaggi è diventato nel tempo una vera e propria esigenza personale, al punto di non girare più senza macchina fotografica, come una specie di terzo occhio, e di

avere difficoltà a godere di una scena qualsiasi senza poterla fotografare... Non credo che la mia professione di ingegnere abbia in qualche modo influito o condizionato l'attività di fotografo amatoriale, se non per qualche attitudine tecnologica che ha favorito l'uso dell'hardware fotografico e del software per la post produzione. L'ispirazione fotografica proviene direttamente dalla esperienza culturale, dalla pittura e scultura che hai visto, dalla architettura che hai visitato e anche dai libri che hai letto e dalla musica che hai ascoltato.”

Tessuti persiani, Iran 2015, cuce insieme volumi e contrasti. Il mullah, una sorta di prete islamico, cammina accanto alla moglie velata; un passo indietro, avanza un'altra donna anch'essa velata. I mantelli neri mossi dai corpi in movimento danno alle tre figure una forma conica, speculare a quella degli alberi verdi sullo sfondo. Figure stereotipate, modellate dall'uomo e dalle ideologie. Il bambino cammina liberamente con tuta e cappello. Il colore dei suoi abiti è acceso come il verde della natura.

“Come nella scultura, la realtà del mondo per me che fotografo - dice Carlo Farcomeni - è l'equivalente di un blocco informe. Determino lo spazio che voglio rappresentare, fisso il tempo ed enucleo quella singola immagine dal suo fluire escludendo tutto il resto. E questa è l'inquadratura.” •



Centro psicoanalitico dello stretto

Benedetto Genovesi

Il *Centro Psicoanalitico dello Stretto* è il dodicesimo centro riconosciuto dalla Società Psicoanalitica Italiana. Nasce a Messina nel Maggio 2020, fondato da un gruppo di dieci soci che hanno operato e collaborato insieme per anni.

Il Presidente Diletta La Torre, il Segretario Scientifico Donatella Lisciotto, il Segretario Amministrativo Mara Siragusa, il Tesoriere Sebastiano Anastasi, il Consigliere Sandra Isgrò, i Soci Maria Trimarchi, Concetta Celi, Roberto Fiorentino, Giuseppina Mendorla e Benedetto Genovesi, il Socio Onorario Carmelo Carullo.

Diversi di noi avevamo dato vita circa vent'anni fa al Laboratorio Psicoanalitico Vicolo Cicala importante punto di riferimento per la clinica e la diffusione della cultura psicoanalitica in città, essendo tra l'altro convenzionata per il tirocinio della Facoltà di Psicologia dell'Università di Messina. Il *Centro dello Stretto* è intitolato al Prof. Francesco Siracusano, psicoanalista con funzioni di training della Società Psicoanalitica Italiana, analista e maestro di molti di noi che ha contribuito in maniera pionieristica e significativa all'approdo della psicoanalisi in Sicilia. Attorno alla sua figura si è sviluppata nel corso degli anni una forte passione verso la psicoanalisi. Anche se ancora neonato, il *Centro* ha già organizzato tanti incontri in remoto (data la

situazione della pandemia), con la partecipazione anche di colleghi di diverse parti d'Italia. Anche per il futuro il calendario è ricco di iniziative da realizzare. Il ricavato degli incontri effettuati è stato interamente devoluto all'associazione di giovani psicologi messinesi, *Sostieni un paziente a distanza*, che si occupa di garantire il supporto psicologico alle persone svantaggiate dal punto di vista socio-economico, testimoniando una forte sensibilità verso le esigenze sociali del territorio. Il *Centro dello Stretto* prende il nome dalla peculiare posizione della città in cui è stato fondato. Siamo a cavallo tra due mondi, al confine tra l'isola e il continente, tra le due sponde dello stretto di Messina, ovvero tra Scilla e Cariddi. La navigazione nello "Stretto" sin dall'antichità è sempre stata caratterizzata da correnti irregolari e venti forti, i quali a volte possono dare luogo a enormi vortici. Gli antichi chiamavano Cariddi (colei che risucchia) il vortice che si forma sulla spiaggia di Faro a Messina che ha una forte potere di attrazione; dall'altra sponda Scilla (colei che tormenta) che si forma da Alta Fiumara a Punto Pezzo in Calabria che evoca emozioni di profondi patimenti.

Metaforicamente si può dire che lo "Stretto" è un luogo dotato di potenza trasformativa, per effetto della relazione tra due sponde che sono in grado di

generare movimenti passionali e vitali. Un fenomeno peculiare è quello che dagli antichi fu chiamato *Fata Morgana*. L'evaporazione provocata dal surriscaldamento dell'acqua del mare, specie nelle giornate calde d'estate, produce "magiche foschie", quasi a creare immagini sfuocate, rarefatte. L'atmosfera diventa surreale, gli alberi sembrano avvolti da una fitta nebbia, le cose sembrano diverse. La città sembra specchiarsi nel mare e l'impressione è che noi siamo in acqua e osserviamo la città dal mare.

Ogni cosa cambia posizione e consistenza, saltano le coordinate temporospaziali; da uno spazio stretto si crea un mondo ampio e senza confini. Dopo, terminato lo strano fenomeno, ogni cosa riacquista i propri lineamenti e le proprie delimitazioni, e ritorna al proprio posto. Ma nulla è più come prima. Come se avvenisse un naturale processo trasformativo, forse metafora dei cambiamenti evolutivi operati dal processo analitico.

Il Prof. Siracusano veniva da Lipari ove spesso amava trascorrere il periodo estivo. Come sappiamo Lipari è la principale delle Isole Eolie, regno di Eolo (dio del vento). C'è qualcosa che dai movimenti vulcanici trasformativi dello Stretto si apre verso il mare aperto, rappresentando forse una ventata di cambiamento e di vitalità creativa. •

eidos 48

cinema e speranza



EIDOS 2021

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 1124-8713



9 112487130047