

N° 49 - luglio - ottobre 2021 - 8,50 €

# elidos

cinema psyche e arti visive

## cinema e paure

### cinema e psyche

Paura e psicologia pensando  
a Hitchcock

### l'intervista

Giuseppe Bonito

### cult

Cold comfort farm  
Nosferatu

### nel film

A Chiara

### l'altro film

Dialogo sul cinema  
sperimentale di  
Adamo Vergine

approfondimento  
Psycho Killer

*Alberto Angelini*

# SERGEJ M. EJZENŠTEJN

*LA PSICOANALISI E LA PSICOLOGIA*



*I territori della Psiche*

## cinema e paure

a cura di Antonella Antonetti,  
Luisa Cerqua e  
Anna Piccioli Weatherhogg

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

### Come ricevere Eidos

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

### Copyright

**eidos** Associazione Culturale  
[www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it)

### Direttore responsabile

Alberto Angelini

### Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:  
S. Argentieri, C. Buoncristiani,  
T. Cancrini, L. Cappelli, M. Colarusso,  
A. D'Onofrio, D. Evola, M. Fazzi,  
D. Franceschetti, A. Michelotti,  
L. Pascalino, S. Pesce, T. Polisenio,  
A. Pollicino, F. Salierno

### Ufficio stampa

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

### Impaginazione

margodesign

### Stampa

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

Condividono il progetto **eidos**:

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

### Copertina

Edward Hopper, *House by the railroad*, 1925

## sommario luglio / ottobre 2021

**2 editoriale**  
Cinema e paure  
di **A. Antonetti e  
A. Piccioli Weatherhogg**

**4 cinema e psyche**  
Paura e psicologia  
pensando a Hitchcock  
di **A. Angelini**

**6 l'intervista**  
Giuseppe Bonito  
di **L. Falcolini**

**10 cult**  
*Paura della paura*  
di **L. Pascalino**  
*Nosferatu, il principe  
della notte*  
di **L. Cappelli**  
*Alien-Madres Parallelas*  
di **T. Polisenio**  
*Shining*  
di **A. Michelotti**  
*Mamma ho perso l'aereo*  
di **T. Cancrini**  
*Cold comfort farm*  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
*Blindness*  
di **M. Fazzi**  
*Nightmare.*  
*Dal profondo della notte*  
di **M. Colarusso**



**26 film**  
*C'mon, c'mon*  
di **S. Pesce**  
*La scelta di Anne -  
L'événement*  
di **P. De Silvestris**  
*The lost daughter*  
di **D. Franceschetti**  
*E noi come...*  
*restammo a guardare*  
di **C. Buoncristiani**  
*Aria ferma*  
di **C. Chianese**  
*A Chiara*  
di **B. Massimilla**  
*Amica di salvataggio*  
di **F. Salierno**

**40 il personaggio**  
*I pugni in tasca.*  
*Marx può aspettare*  
di **A. Dugo**

**44 l'altro film**  
Dialogo sul cinema  
sperimentale di  
Adamo Vergine  
di **C. Chianese**



**50 approfondimento**  
*Psycho killer*  
di **A. Pollicino e B. Genovesi**

**54 serie tv**  
*The Defeated*  
di **A. Lucattini**



**58 arti visive**  
*La Scala d'oro*  
di **D. Evola**

**62 festival**  
*Lo sguardo oltre la paura*  
di **A. D'Onofrio**

**64 eidos.news**  
*Sergej M. Ejzenštejn:  
la Psicoanalisi e la Psicologia*  
di **S. Argentieri**

# Cinema e paure



*Nel mezzo del cammin di nostra vita  
mi ritrovai per una selva oscura  
chè la diritta via era smarrita.  
Ahi quanto a dir è cosa dura  
esta selva selvaggia e aspra e forte  
che nel pensier rinnova la paura.  
Dante L'inferno canto I*

**Antonella Antonetti**

**Anna Piccioli Weatherhogg**

La paura ci accompagna nelle molteplici situazioni di pericolo, di smarrimento di fronte allo sconosciuto, che necessariamente incontriamo lungo il cammino della vita.

È un'emozione evolutivamente molto antica, caratterizzata dalle rilevanti modificazioni che induce nel corpo. Il carattere universale di alcune paure ha indotto Freud a ipotizzare una origine filogenetica, come resto del vissuto primitivo dell'uomo che si ritrova, come un infante, a vivere una situazione di drammatica impotenza (*hilflosigkeit*), quando ogni cambiamento, che riguardi innanzi tutto il corpo, viene percepito come minaccioso. Nel *Piccolo Hans* (1908) egli osserva: "Questa angoscia (...) è in un primo tempo priva d'oggetto, come tutte le angosce dei bambini: angoscia e non ancora paura." Avere paura sarebbe dunque il risultato di un processo che permette di collegare la turbolenza emotiva primitiva, senza nome, ad una rappresentazione, cioè a un'immagine.

Successivamente (1919), nel saggio *Il Perturbante*, l'autore

individua temi e procedimenti narrativi del genere letterario in seguito denominato "fantastico": l'incertezza dei confini tra animato e inanimato, tra realtà e fantasmi, tra ragione e follia; il tema dell'occhio e della visione, del doppio o del sosia; il procedimento di lasciare il lettore in sospenso il più a lungo possibile; la rappresentazione del tempo in cui si alternano tempo soggettivo e tempo oggettivo; l'applicazione della "focalizzazione variabile", ovvero l'uso di punti di vista molteplici. Si tratta proprio degli ingredienti narrativi costitutivi di quelli che saranno i generi cinematografici thriller, horror, e di fantascienza.

Nel saggio *Al di là del principio di piacere* (1920), Freud descrive il meccanismo della "coazione a ripetere", secondo cui ciò che è stato represso ritorna, si ri-presenta continuamente: con effetti fortemente disturbanti, che ritroviamo esemplarmente nel cinema di Hitchcock, o in film come *Shining*. La paura, dunque, si colloca al confine tra mondo esterno e mondo interno, come una sentinella pronta a lan-



*Untitled (Devil)*, Jean-Michel Basquiat, 1982

ciare segnali d'allarme allorché si profili il rischio di incontrare un'esperienza sconosciuta, che attiva al tempo stesso curiosità e desiderio. Essa per lo più aiuta a proteggerci, stimolando la capacità di valutare correttamente il pericolo e di organizzare efficaci risposte di difesa, e a definire uno spazio identitario. Invece, quando la paura si mette in contatto con esperienze relative ad aree primitive della mente, non del tutto differenziate, cede il posto ad angoscia e terrore che paralizzano il corpo e la mente. Ne è un esempio "l'attacco di panico", definizione generica della cristallizzazione a un livello primitivo, corporeo, di un'angoscia che non può evolvere verso la paura.

Ciò che spaventa, in una certa misura, provoca eccitazione, esercita una sorta di fascinazione a ripetere l'esperienza della paura per imparare a padroneggiarla, come fanno i bambini nei giochi in cui amano farsi spaventare. Il cinema ben si presta a far leva sul desiderio di vivere emozioni intense e temute in una situazione rassicurante, in quanto definisce uno spazio e un tempo ben delimitati. Nel buio della sala cinematografica lo spettatore può essere dentro la storia, che risveglia il suo voyeurismo infantile, ma non del tutto, perché egli è cosciente della finzione che lo esenta dai sensi di colpa; può concedersi così di vivere dimensioni libi-

diche e aggressive impensabili nella vita reale. Le paure raccontate dal cinema sono tante, variegata, sorprendenti: paura del tempo che passa e paura del tempo che non passa (*Ariaferma*); paure infantili di mostri, di ladri, del buio, ma anche paura di una luce che abbaglia (*Cecità*); dei vampiri (*Nosferatu*), dei fantasmi, dei revenant; dell'impossessamento da parte dell'Altro, sia esso l'alieno della fantascienza, un fatale algoritmo o una gravidanza non voluta (*L'événement*); paura di un materno oscuro e paura di non avere una madre; paura della perdita e dell'abbandono; paura dell'ignoto e della morte. Si può ipotizzare che i film che spaventano e fanno paura (soprattutto per gli adolescenti), oltre al sollievo di poter dare forma ad angosce impensabili, possano offrire quelle esperienze di eccitamento che, a livelli profondi, rispondono al bisogno di mettersi alla prova, sfidando la paura per testare la propria capacità di controllare le emozioni. Trasformando in racconto visibile e condivisibile l'intreccio di paure/desideri che segretamente ci abita, il cinema ci aiuta a trovare case per i nostri fantasmi, a costruire paesaggi e passaggi per i nostri sogni, deliri, fantasie, memorie antiche. Ci aiuta e ci sollecita a far lavorare il preconcio, a incuriosirci per la misteriosa sostanza immaginale di cui siamo fatti, e di cui sappiamo così poco. •



*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960

# Paura e psicologia pensando a Hitchcock

## Alberto Angelini

Aristotele, nella *Poetica*, definisce la paura come la sofferenza per un male imminente e ineludibile. Essa è legata alla previsione di tale male più che al suo improvviso manifestarsi; quindi non è immediata, ma deriva dall'idea di non poter contrastare questo male imminente. Secondo Aristotele, nella tragedia, gli spettatori sono portati a provare terrore perché conoscono già dall'inizio la conclusione del mito ed i suoi eventi rovinosi. Lo stesso accade in un film *thriller*; si sa dall'inizio che sarà inevitabile assistere a scene impressionanti e per questo la tensione ci pervade in una emozione che evoca paura.

Insieme alla pietà, la paura, secondo Aristotele, permette la catarsi, cioè la purificazione dell'anima, o meglio della psiche. Quest'ultima, con la rappresentazione di vicende che suscitano forti emozioni, si immedesima nei personaggi o proietta su di essi le sue emozioni, condividendo con tali personaggi passioni e turbamenti. Come effetto, queste apprensioni vengono sublimati e si riesce a meglio governarle.

Per Hitchcock lo spettatore è come un bambino, ma non innocente; semplicemente non ha ancora incontrato il

male e quindi non conosce la colpa. In lui domina la "pozza stagnante" della noia, con la sua mancanza di colore emotivo, che il film andrà a sgominare. Così, controvo-glia, il pubblico scoprirà di essere colpevole, come lo è ogni essere adulto. Allora la paura sarà parte di un gioco perverso, in gran parte inconscio, che avvicinerà gli astanti al composto ribollente degli istinti primitivi, ovvero il sesso e la violenza, perdutoamente attraenti, ma rigorosamente ingabbiati e centellinati dalle norme della civiltà.

Sul piano psicoanalitico, il discorso è quasi banale: gli istinti considerati asociali e pericolosi sono presenti in ognuno di noi. Ciò che distingue un criminale dalle persone comuni è che i criminali passano all'azione, mentre gli altri si limitano a sognarla o immaginarla. Lo spettatore non vuole trovarsi dalla parte dei malvagi. Nello schema delle storie terrorizzanti, in genere, la fase della paura è seguita da un momento di catarsi, in cui colui che era l'incarnazione o la manifestazione del male viene sconfitto e si passa, dunque, dalla forte paura a una sensazione di benessere conseguente al piacere della vittoria e alla punizione del cattivo.

Nelle opere di Hitchcock, qualche volta ciò non è vero; come quando gli uccelli scacciano gli abitanti da Bodega Bay, nel film omonimo. In effetti è una storia che parla della fragilità umana. Ci si rende conto che gli uccelli non sono veramente uccelli e sembra quasi che l'autore voglia offrir loro la possibilità di combattere alla pari.

Dal punto di vista psicofisiologico, la paura è una "eccitazione". La paura e il piacere sono due emozioni molto vicine che scatenano reazioni dotate di similitudini. Esiste però una condizione: affinché la paura possa evocare qualcosa di attraente, essa deve provenire da una situazione che può esser tenuta sotto controllo. Quale situazione migliore, in tale prospettiva, di quella cinematografica? È questo che porta gli spettatori al cinema, così simile al sogno, col buio della sala, la comodità delle poltrone e l'isolamento dal mondo esterno.

Ne *La finestra sul cortile* di Hitchcock, il trucco nel trucco consiste nel fare in modo che lo spettatore sia più informato dei protagonisti della storia. Un raro esempio di "verosimiglianza del possibile" che offre più potere critico al pubblico, senza diminuire la carica drammatica del film.

La trasmissione della paura e del turbamento è ancor più forte, quando vi sia una adeguata colonna musicale ad accompagnare le immagini. La musica è un mezzo efficacissimo per predisporre all'ansia e all'inquietudine, o per sottolinearle. La colonna sonora di un thriller determina il

coinvolgimento di più sensi nell'accogliere lo stesso messaggio emotivo. La celebre e magistrale scena dell'assassinio sotto la doccia, in *Psycho* di Hitchcock, non avrebbe la stessa potenza, sullo spettatore, senza l'ostinato per archi di Bernard Herrmann. Il "paradosso della finzione", cioè l'idea che uno spettatore provi emozioni di fronte a qualcosa che non esiste realmente, è determinato da un concerto di stimoli audiovisivi ma, come si è accennato, anche dalla contemporanea deprivazione degli stimoli provenienti dal mondo esterno.

Per inciso, l'introduzione dei sistemi di realtà virtuale, negli ultimi tempi, ha reso molto complesso il processo di allontanamento dal personaggio: non si gioca più solo in prima persona, ma il giocatore è dentro alla storia.

Esistono anche delle condizioni di tipo drammaturgico, di fatto appartenenti alla psicologia elementare, che gli autori hanno sempre accolto spontaneamente nelle loro opere. Mentre è possibile, in senso psicologico, "fingere" con sé stessi un'emozione o una paura, i giudizi morali non possono essere falsificati. Anche al cinema, posso "far finta" di credere ad un fantasma, ma non posso "far finta" che tradire i miei amici abbandonandoli al loro destino, per mettere in salvo me stesso, sia giusto. È un esempio di quelle esperienze filmiche che ci allontanano, fortemente, dal reale quotidiano e familiare e che, a volte, ci fanno scorgere qualcosa che normalmente non vedremmo. •

*La finestra sul cortile*, Alfred Hitchcock, 1954



# Giuseppe Bonito

## La forza dei legami, oltre le paure

**Lori Falcolini**

Una macchina a simboleggiare un viaggio, una adolescente dal volto impaurito che cerca di restare attaccata ad un uomo che la respinge, una porta di casa che si spalanca su un gruppo familiare. Così inizia *L'Arminuta* di Giuseppe Bonito, adattato dal romanzo di Donatella Di Pietrantonio (Premio Campiello 2017), un film che si nutre di contrasti. Da una parte, c'è il luogo dell'origine a cui torna l'Arminuta abitato da una madre sfinita dalle gravidanze e un padre padrone, un mondo arcaico dove c'è poco da mangiare, si tace o si danno le "mazzate" per esprimere l'amore genitoriale. Dall'altro, il mondo adottivo, l'Abruzzo affacciato sul mare, un luogo agognato come

l'amore di un padre e una madre. In mezzo c'è l'Arminuta, figlia/non figlia, data a genitori adottivi e poi restituita, aliena dai capelli rossi, le buone maniere, gli abitini dalle tinte pastello. Giuseppe Bonito mette in scena con poetica essenzialità una storia che racconta separazioni ineluttabili ma anche la capacità di ri-costruire legami vitali oltre il senso di colpa e la paura di essere esclusi da chi amiamo. Straordinaria è l'interpretazione dei protagonisti del film, soprattutto delle giovani Sofia Fiore (l'Arminuta) e Adriana (Carlotta De Leonardis). *L'Arminuta* è stato selezionato tra i film candidati al Miglior Film Internazionale per gli Oscar 2022.





**Giuseppe Bonito, come è nata l'idea di trasporre cinematograficamente il romanzo *L'Arminuta*?**

Quando ho proposto a Donatella di Pietrantonio di trasporre *L'Arminuta* in film, il libro era uscito da pochi giorni. Il romanzo ha poi avuto un grandissimo successo editoriale ed io ho cominciato ad avere paura (ride) – a proposito di Cinema e Paura- perché colleghi molto più illustri di me hanno quasi teorizzato che è sempre meglio trasporre un film che ha una buona storia in un romanzo, magari letterariamente non così importante, che viceversa. Ed io nella categoria dei romanzi letterariamente importanti metto *L'Arminuta*, un romanzo che è destinato a diventare un classico. Detto questo, in questa mia scelta ci sono stati sia motivi personali che motivi che vibravano dal punto di vista registico. Dal punto di vista personale, nel romanzo sono tratteggiate delle figure, dei luoghi, anche certe dinamiche familiari che io ho riconosciuto subito come appartenenti alla mia infanzia pur non essendo abruzzese ma di origine cilentana. Da regista, invece, cercavo da tempo una storia i cui protagonisti fossero donne perché da spettatore ho sempre trovato i personaggi femminili molto più interessanti di quelli maschili. E devo dire che questo libro mi ha dato una possibilità straordinaria di raccontare una storia il cui baricentro sono i personaggi femminili. Curiosamente, poi, leggere *L'Arminuta* è stato proprio come guardarmi allo specchio, un piccolo cortocircuito tra i motivi personali da approfondire durante la lavorazione

del film. Perché per me un film è comunque un percorso evolutivo.

**Mi sembra che *L'Arminuta* affronti una delle paure più profonde di un individuo, quella della esclusione dal gruppo di appartenenza.**

È curioso ma io ho sempre inteso *L'Arminuta* come un percorso di inclusione; ho pensato sempre girando il film che fosse un percorso di riappropriazione delle proprie radici. Certamente nel film è forte anche la paura dell'abbandono, è qualcosa che è sempre lì come uno spauracchio. Personalmente invece mi ha guidato di più l'idea di un ritorno a qualcosa che ti appartiene.

**È un percorso di formazione quindi?**

Assolutamente sì, è un percorso di formazione e di crescita. Un altro elemento d'attrazione rispetto al romanzo è stato per me l'età adolescenziale dell'*Arminuta*, un'età che trovo sempre molto interessante perché nell'adolescenza ci si affaccia al mondo degli adulti in maniera meno "protetta". Il film va visto come un percorso di formazione.

**Fino alla fine, *L'Arminuta* (Sofia Fiore) non conosce i motivi del suo essere stata data e poi restituita "come un pacco" e lotta per svelarli. Il film parla anche della lotta contro il suo senso di colpa?**

Sì, anche se – dal mio punto di vista di narratore del film-



il senso di colpa l'ho raccontato soprattutto nella figura della madre biologica (Vanessa Scalera). Nella sceneggiatura, quel personaggio era raccontato in modo aderente al libro e cioè come una donna fondamentalmente anaffettiva, anche se non solo ovviamente, perché il punto di vista della narrazione nel romanzo è quello dell'Arminuta. Girando il film ho pensato che invece era molto, molto interessante raccontare il senso di colpa di una donna costretta a dare via una figlia piccola e a convivere con il senso di colpa finché questo diventa deflagrante quando la figlia ripiomba nella sua vita; peraltro, quella donna non possiede un lessico degli affetti né riesce ad esprimere il tumulto che vive dentro. Il lavoro che abbiamo fatto con la Scalera è quasi tutto sul linguaggio degli sguardi. La cosa curiosa era che Vanessa mi aveva detto di non essere convinta della scrittura del personaggio nella sceneggiatura e, invece, durante la lavorazione del film è scattato qualcosa di molto particolare, di personale nel rapporto con Sofia. C'è grande intensità nella sua interpretazione.

**Anche il padre biologico (Fabrizio Ferracane) come la madre, nonostante la difficoltà di entrambi ad esprimere i sentimenti, subisce una trasformazione. Come quando impone di non toccare i soldi che l'Arminuta ha guadagnato grazie al suo racconto. I soldi peraltro sono l'unica forma di legame dell'altra madre, quella adottiva, con l'Arminuta.**

Sì, credo che l'Arminuta, quando torna in quella casa, sia un po' come un reagente per ciascuno di loro. Ho pensato anche retrospettivamente che, in quel contesto fortemente delimitato dalle montagne, ciascuno di loro scopre attra-

verso l'Arminuta che esiste un altrove. Mi fa piacere che lei lo abbia notato nel personaggio del padre, per cui un percorso di trasformazione sembra quasi impossibile per come lo conosciamo all'inizio del film passando anche attraverso l'esperienza dolorosa della perdita di un figlio.

**La morte di Vincenzo (Andrea Fuorto) mi sembra uno spartiacque nella storia. Lei lo ha reso visivamente, nella scena della sepoltura, mettendo da una parte l'Arminuta e la famiglia biologica, dall'altra il padre adottivo e gli "estranei". La bara in mezzo. Come se il lutto rappresentasse l'inizio della appartenenza.**

È esattamente così. Come le dicevo prima, il film è anche un percorso di riappropriazione delle proprie radici e del progressivo, inesorabile processo di inclusione dentro una realtà che all'inizio l'Arminuta rifiuta. La morte di Vincenzo è uno spartiacque. Il suo corpo nella scena della sepoltura, rappresenta un confine che l'Arminuta, mi sento di dire, non travalicherà più. È un elemento di svolta importante per la propria identità.

**Vincenzo è però un personaggio ambiguo, da una parte fraterno e dall'altra quasi incestuoso nei riguardi dell'Arminuta. La sua morte a metà del film sembra quasi necessaria.**

E sì. Io non ho mai chiesto a Donatella perché ha scelto di farlo morire. Lei ha ragione, Vincenzo è uno di quei personaggi che purtroppo devono morire, hanno un finale tragico. Una cosa curiosa è che, nelle presentazioni del film che io ho fatto, gli spettatori molto giovani parlavano di un senso di delusione, quasi una identificazione con Vincenzo

e l'Arminuta. Questa cosa mi ha incuriosito molto e peraltro è capitato anche a Donatella nelle presentazioni del romanzo... Vincenzo è destinato a seguire le orme del padre, non a caso nel film si vede il padre che lo picchia violentemente e lui che fa la stessa cosa con il fratello più piccolo. L'Arminuta, una ragazzina di tredici anni che gli piomba in camera, è però per lui sia un oggetto di desiderio che altro. In questa sorta di discorso amoroso che è molto contorto, molto impulsivo e che intraprendono entrambi, lui capisce che c'è un altrove ma soprattutto lui vede in lei quello che avrebbe potuto essere e che forse non sarà mai. Quello che lo differenzia dal padre è una consapevolezza maggiore... Quando abbiamo girato la scena del letto - una scena molto complessa per entrambi i protagonisti - ad Andrea è scesa una lacrima che ho trovato bizzarra ma molto bella, per cui ho deciso di tenere quel ciak. Mi ha molto colpito come spettatore il fatto che lui muoia quasi cercando di andare oltre quell'orizzonte di montagna, ed è curioso che venga investito dal pullman che è anche l'elemento di fuga per l'Arminuta. Quello è un momento di crisi per entrambi: lui è sulla moto e la sorella sta quasi per andarsene, per prendere quella famosa corriera che potrebbe riportarla alla vita di prima. Ma che lei non prende mai.

**Parliamo adesso del personaggio di Adriana (Carlotta De Leonardis). Nel film, mi sembra che l'unico legame veramente di cura e di empatia sia quello fraterno, sicuramente non quello genitoriale.**

È una costante, non volontaria naturalmente, dei miei film e questo mi fa riflettere. Evidentemente, quello fraterno è il rapporto che sento più solido e più puro, forse. Nel mio primo film, *Pulce non c'è*, c'era qualcosa tra le due sorelle che niente del mondo degli adulti scalfiva; nell'*Arminuta*, in questo riconoscersi come sorelle, c'è qualcosa che di per sé basta e che consente ad entrambe di superare le inadeguatezze degli adulti. In questo riconoscimento c'è la fine di un percorso: l'Arminuta ha finalmente accettato la sua identità e la condivide con la sorella, la persona che sente più vicina... A volte quando giro un film accadono delle cose che sembrano casuali ma poi capisci che non lo sono. Nella scena finale, c'è un minuto in cui l'Arminuta entra in acqua e si vede il dettaglio molto forte del vestito, lo stesso che indossava all'inizio del film. Questa inquadratura è casuale però significativa: lei si è liberata di quell'abito. Anche all'inizio c'è una scena in cui lei è senza quel vestito - Vincenzo la guarda e lei si sente molto a disagio - ma soltanto alla fine del film significa che lei se ne libera. Anche con grande spregiudicatezza secondo me.

***Figli*, il suo film nato dal monologo di Mattia Torre *I figli invecchiano*, è un film che parla di figli ma anche di adulti che restano sempre figli: si fanno mantenere dai genitori, fuggono dalla routine familiare... Si tratta della paura di diventare adulti?**

È assolutamente come dice lei. *Figli* non è soltanto un film sulla paura di essere genitori inadeguati ma è anche un film su genitori che vogliono continuare ad essere figli. C'è la paura di crescere e c'è anche la paura di perdere la persona

che ti sta accanto, di non riuscire a trovare le coordinate giuste per continuare ad esistere con la persona che ami. Una cosa che ci siamo detti con Valerio Mastandrea e Paola Cortellesi, quando abbiamo cominciato a lavorare sui due personaggi, è che non raccontavamo la crisi di coppia di due persone che non si amano più, ma la crisi di due persone che si amano.

**Le dinamiche familiari, i legami, mi sembrano il filo conduttore dei suoi film.**

Per adesso sì. Anche *Figli* - che avrebbe dovuto fare Mattia Torre ma che purtroppo è scomparso poco prima della preparazione del film - pur essendo una parentesi del tutto casuale nella mia carriera di regista, tocca queste dinamiche familiari. Ma forse (ride) tutto ciò non è casuale. Trovo che la famiglia sia un ambito meraviglioso di conflittualità e quindi di possibilità di raccontare storie. Non a caso nell'*Arminuta* ho "tirato" molto i momenti a tavola, li ho portati quasi al limite delle possibilità perché la tavola è un luogo dove le dinamiche conflittuali della famiglia emergono in maniera molto forte e per me molto interessante.

**Nei suoi film c'è sempre un finale positivo, nonostante tutto. Questione di marketing o di carattere?**

(ride) Di carattere -non ho fatto film fino ad adesso guardando al marketing- e di visione ottimista. Ci sono cose in cui credo. Banalmente una cosa in cui credo molto è la resilienza dei bambini. In questi due anni pandemici, io ho avuto la sensazione che i più piccoli abbiano avuto meno difficoltà dei grandi ad affrontare la realtà. Se guardo le due sorelle di *Pulce non c'è* o le due sorelle de *L'Arminuta* hanno buon senso, anche più spiccato degli adulti. Una delle cose belle che ci ha lasciato Mattia Torre in *Figli* è il discorso che fa la pediatra guru sull'accettazione. Penso che i bambini abbiano più facilità degli adulti ad accettare la realtà. •



# Paura della paura

## La paura della follia

Livia Pascalino

La prima impressione che si riporta, guardando il film *Paura della paura* di Fassbinder, è di assistere ad un'opera teatrale, *una pièce*, scene in un interno o, meglio, la rappresentazione di un "teatro interiore". Lo scenario dominante infatti è quasi sempre e solo un appartamento borghese, arredato sobriamente secondo canoni convenzionali, dal quale si vede uno scorcio di mondo esterno da una finestra: un albero maestoso, una strada semideserta, una farmacia, un palazzo di fronte in cui vive uno dei pochi altri personaggi, il signor R., personaggio chiave evidentemente psicotico, dal volto sofferente e dallo sguardo inquietante. Nell'appartamento vive una famiglia apparentemente tranquilla composta da padre, madre (Margot), incinta al nono mese e una figlioletta di circa quattro anni. Tutto sembra perfetto, ma in questo quadro si consumerà un dramma esistenziale nella mente della protagonista, Margot. Gli altri personaggi sono i parenti del marito, madre sorella e cognato che abitano nello stesso stabile e che irrompono nell'appartamento, nello svolgersi della vicenda, in qualità di persecutori per controllare e giudicare i comportamenti di Margot. La caratterizzazione un po' eccessiva della loro ostilità critica ed invasiva è forse usata dal regista per descrivere come la giovane donna li percepisce, il suo vissuto.

C'è poi il farmacista, verso il quale Margot, nel momento in cui il suo disagio iniziale si trasformerà in un vero crollo psicologico, svilupperà una sorta di dipendenza sia perché costui le fornirà i calmanti, sia perché le offrirà l'illusione di trovare in lui una qualche stabilità affettiva.

Ben presto, dunque, la "pacificità" della famigliola s'incrina perché Margot avverte un forte malessere, si sente turbata, irrequieta e spaventata già prima del parto e poi via



via, in un crescendo, nei mesi successivi. La donna accusa disturbi percettivi, che cerca di celare, una distorsione della realtà che il regista rende con immagini fluttuanti e sfocate. Una sorta di derealizzazione che la fa sentire estranea a se stessa, come depersonalizzata. È come se Margot si sentisse spettatrice esterna della vita che ha sempre condotto e non in sintonia con essa. L'immagine allo specchio del suo volto nella quale non si riconosce sembra una citazione della fase dello specchio di Lacan, una regressione ad un tempo fondamentale dello sviluppo infantile in cui si comincia a definire il senso di identità. La donna si specchia e mormora sgomenta: "Io...Io...". La paura di impazzire s'insinua nella sua mente e la invade. I disturbi di Margot si acquiscono e diventano sempre più invasivi. Sente il marito lontano, tutto preso dalla preparazione di un impegnativo esame di matematica. Egli appare non empatico, sordo al silenzioso grido di aiuto della moglie. La figlioletta è, a sua volta, spaventata dal comportamento della madre ed è impacciata e disorientata. Margot si sente terribilmente sola e cerca aiuto compulsivamente nel *Valium* prima e nell'alcool poi. La situazione degenera fino al tentativo di suicidio della donna.

È interessante notare che il regista non propone nessuna lettura di tipo psicoanalitico del caso; nulla si sa della vita precedente della protagonista né di traumi pregressi, deprivazioni, precedenti patogeni che possano giustificare il suo crollo psicologico.

Fassbinder propone una sorta di fotografia sociopsicologica, lo spaccato di un presente pieno di sofferenza e soprattutto di paura, senza una contestualizzazione storica. Descrive un "mal di vivere", definito genericamente verso la fine del film come depressione, senza un tempo, senza una storia, senza una spiegazione tranne la descrizione di un ambiente poco accogliente, poco contenitivo, un luogo che appare allo stesso tempo prigione e rifugio e in cui l'affettività del marito circola in modo formale e un po' distante producendo in Margot un senso di abbandono e di solitudine.

Certo, uno spettatore avvertito potrebbe ipotizzare una gravidanza inconsciamente rifiutata, vissuta senza il supporto del *partner* oppure uno *stress* protratto, la paura di rompere

il legame simbiotico con la primogenita ancora piccola o il legame con il nascituro che coprirebbe la sua identità. L'intento del regista sembra invece più quello di voler descrivere il senso di alienazione, di malessere esistenziale, d'incapacità di trovare un senso della vita che di capirne la genesi psicopatologica.

Fassbinder denuncia la possibilità di non riconoscersi in una vita scandita da valori e canoni considerati appaganti per convenzione, secondo una mentalità borghese e forse sarebbe scandaloso non considerarli tali. Ci si può trovare a vivere una vita che non si riconosce come propria. Essere solo una madre, può essere vissuto come un'identità limitata che esclude tutte le altre possibilità di realizzazione di sé. Margot disperatamente si agita, nuota forsennatamente, vuole camminare, ballare, ascoltare musica, provare nuove passioni alla ricerca di stimoli mentali e psichici per ritrovare un senso di sé che ha smarrito.

Piano piano Margot fa dei piccoli progressi, anche aiutata dal marito che finalmente si mostra solidale, e esce dalla sua profonda depressione.

Il finale del film apre alla speranza. Margot inizia a lavorare, si sente più stabile e integrata nella realtà familiare e di fronte alla notizia del suicidio del signor R., rimane turbata, ma tranquilla. La morte del signor R. coincide con il ritorno alla vita della donna. Simbolicamente la follia viene oggettivata fuori di sé e allontanata.

Ma la paura della follia rimane, paura di un mondo interno destinato ad essere poco conosciuto, come ci dicono le ultime immagini del film che ancora mostrano qualche annebbiamento. •

### **Titolo originale: Angst von der Angst**

Anno: 1975

Paese di Produzione: Germania

Regista: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: Rainer Werner Fassbinder, Marta Scheib

Scenografia: Kurt Raab

Musica: Peer Raben

Cast: Margit Carstensen, Ulrich Fauhaber, Irm Hermann





# **Nosferatu, il principe della notte**

## **Lo Spettro della paura**



## Luigi Cappelli

La paura dei pericoli esterni ha consentito alla nostra specie di sopravvivere e proliferare ma quando la paura diventa irrazionale ci rivela la presenza di pericoli interni oggi ancora più allarmanti.

Il film del 1979, regista Werner Herzog, protagonisti: Klaus Kinski e Isabelle Adjani, narra una delle versioni del mito del vampiro sorta attorno alla figura favolosa di Vlad III Hagoak Dracul di Valacchia, detto Tepes, l'impatore. Vlad era un energico e abile condottiero, un voivoda, vissuto in Transilvania nel quindicesimo secolo, difensore della fede cristiana contro gli ottomani guidati dal sultano Maometto II. Vlad Tepes era noto per la ferocia del supplizio che spesso infliggeva ai nemici vinti ma i suoi avversari, in quei tempi sanguinari, non erano certo da meno. La trama del film segue la vicenda narrata nel 1897 dallo scrittore irlandese Bram Stoker nel suo: *Dracula* e si ispira, nelle immagini, al famoso *Nosferatu, il vampiro*, del 1922, per la regia di Friedrich Murnau.

Il tema leggendario del vampiro aveva ricevuto, nel 1819, una consacrazione letteraria da John Polidori, medico del poeta Byron, nel racconto *Il vampiro* ma già Gogol nel suo *Vij* aveva narrato di una splendida fanciulla che, divenuta seguace di satana, si abbandonava anche al vampirismo, dissanguando un infante e commettendo altre nefandezze. Il termine nosferatu in rumeno significa non morto e questa notazione ci porta vicini a un tema centrale in questo genere di racconti, quello dello spettro, il *revenant*. Lo spettro è qualcuno che dovrebbe essere morto ma non può esserlo perché non ha sciolto del tutto i suoi legami con il mondo dei viventi ed è condannato a rimanere in bilico in un interregno tra morte e vita. I motivi di questa condanna sono molteplici ma spesso si tratta di persone che hanno subito violenza e hanno o avrebbero incontrato una morte violenta. Animati da un desiderio di vendetta nei confronti di chi è colpevole di questo danno o di chi gode del bene della vita, sono condannati alla ritorsione nei confronti dei vivi, inculcando loro il terrore della morte o la morte stessa. Un argomento collegato è quello del contagio: chi è stato oggetto di violenza diviene agente di violenza, chi è stato vampirizzato diventa vampiro a sua volta. Nella realtà esterna, nel bene o nel male, nessuno torna mai indietro dopo la morte ma nella realtà della fantasia, nell'universo del desiderio o del terrore, nel mondo onirico, il confine tra vita e morte è sempre labile.

Freud ci ha mostrato come il processo del lutto, in seguito alla scomparsa di una figura significativa, sia ostacolato dagli impulsi ostili nutriti, spesso inconsciamente, nei suoi confronti. Tali sentimenti distruttivi contrastano con i legami d'amore rivolti alle stesse persone scomparse. Credo che questa chiave sia utile anche ad aprire molte delle porte che si trovano nell'edificio sterminato e sempre affascinante per il pubblico dei racconti del terrore, nei quali spesso campeggia come protagonista un personaggio che incarna un ossimoro: il morto vivente. Nel mondo interno chi non ha i conti in regola con la vita non può morire completamente, deve ritornare come spirito e vive-

re ancora per spiare o vendicarsi. Melanie Klein ci aiuta a definire meglio i confini tra realtà e fantasie, mentre Bion nota come la violenza dell'identificazione proiettiva riverberi in identificazione introiettiva altrettanto violenta, alimentando le difese paranoide.

Tuttavia, tanta "cattiveria" nasconde anche la frustrazione di un amore smisurato e il crollo di un'alta idealizzazione. Otto Kernberg introduce il tema di unità relazionali Sé-oggetto legate da emozioni scisse idealizzate e persecutorie. Nelle favole il binomio idealizzazione e persecuzione è ubiquitario.

Ricorrente nel genere è anche il tema del rapporto sadomasochistico tra maschio e femmina. Spesso è l'uomo, come nel caso del racconto di Polidori, del *Dracula* di Stoker, del *Nosferatu* di Herzog e di Murnau, a essere vampiro e a esprimere la propria avidità sanguinaria e sanguinosa a danno della donna. Non di rado è la donna a essere soggiogata e complice di questa seduzione. Nel film di Herzog, Kinski ha una maschera grottesca e la sua dentatura è simile a quella di un roditore obbligato a consumare i suoi denti che crescono di continuo. Il vampiro sembra quasi derelitto nella sua condanna alla solitudine, al cospetto della bellezza assoluta di Isabelle Adjani che gli offre il candido collo da trafiggere. La bella attirerà la bestia in un sensuale amplesso che lo aiuterà finalmente a morire al canto del gallo, alla prima luce dell'alba. C'è da chiedersi se ci sia qualcosa di vero in questa favola!

Il film di Herzog appare suggestivo e pertinente nelle spettacolari e romantiche immagini di natura che rammentano i quadri di Caspar Friedrich: paesaggi oscuri, marine solitarie, nebbie, rovine, cimiteri, torrenti impetuosi, interni misteriosi. Il regista mostra come il giovane protagonista, agente immobiliare londinese, si avvicini al mondo delle crudeli emozioni primitive e delle leggende antiche e spaventose che vivono ancora ai confini orientali dell'Europa, alle pendici dei Carpazi. La religione, la scienza, le convenzioni sociali non sembrano poter risolvere la diffusione della peste nera, che attraverso i topi dilaga dal Mar Nero nella evoluta Europa occidentale. Il messaggio è pessimistico: l'uomo sarà contagiato dal potere ancestrale del male e lo diffonderà. •

**Titolo originale: Nosferatu: Phantom der Nacht**

Paese di produzione: Germania Ovest, Francia

Anno: 1979

Regia: Werner Herzog

Sceneggiatura: Werner Herzog

Scenografia: Henning von Gierke, Ulrich Bergfelder

Fotografia: Jörg Schmidt-Reitwein

Musiche: Popol Vuh, Florian Fricke, Richard Wagner,

Charles Gounod

Effetti speciali: Cornelius Siegel

Cast: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz,

Roland Topor

# Alien: Madres Parallelas

## Due maternità agli antipodi

**Tommaso Polisenò**

Janis e Ana sono le madri parallele del film di Almodovar *Madres Parallelas* (2021) come lo sono Ellen Ripley e lo Xenomorfo Alien nel film del 1979 firmato da Ridley Scott. Accosto i due film per sottolineare il tema che li unisce: la maternità, due maternità agli antipodi.

Nel primo, in modo evidente la maternità di due donne segue sia gli intrecci delle intense storie familiari sia della Spagna franchista, storie di lutti elaborati e non elaborati, maternità integrate nella storia. Nel secondo, il lato oscuro, inquietante della maternità è proiettato nell'iperspazio di un mondo gelido, astorico, idoneo ad ospitare le più angosciose paure dell'umanità.

Nel mondo di *Alien*, al contrario di *Madres Parallelas*, non c'è traccia di lutti, non sono possibili le elaborazioni, tutto accade per la sopravvivenza, per la quale due madri parallele si incontrano e scontrano. Nel film del 1979 il tema della maternità è solo fortemente alluso e troverà modo di dispiegarsi nelle produzioni successive: 1986, *Aliens - Scontro finale* di James Cameron; 1992, *Alien* di David Fincher; 1997, *Alien - La clonazione* di Jean-Pierre Jeunet; 2012, *Prometheus* di Ridley Scott, prequel; 2017, *Alien: Covenant* di Ridley Scott, prequel.

*Alien* narra le vicissitudini dell'equipaggio del cargo spa-

ziale *Nostromo*, di rientro da una missione commerciale al di fuori del sistema solare, dalle quali gli unici a sopravvivere saranno il Tenente Ellen Ripley (Sigourney Weaver) e il sornione ed affettuoso gatto rosso Jones. Mentre l'intero equipaggio dorme in stato di ibernazione, durante il viaggio di ritorno, il *computer* di bordo, non a caso di nome *Mother*, intercetta sulla rotta un segnale proveniente da un pianeta sconosciuto, che potrebbe essere una richiesta di soccorso. Come previsto dai dettami della Compagnia per la quale gli astronauti lavorano, l'equipaggio viene svegliato per recarsi sul posto a verificare provenienza e natura del segnale, pena la perdita del compenso per il lavoro quasi portato a termine. Una volta giunti sul posto, tuttavia, ciò che sembrava una semplice tappa obbligatoria rivela la sua natura mostruosa e terrificante. I tre mandati in perlustrazione rinvengono un'astronave abbandonata con a bordo la carcassa di una creatura aliena; capiscono di trovarsi di fronte a qualcosa di inquietante, che si manifesta quando l'ignaro Kane si avvicina troppo a una distesa di uova dall'aspetto strano e minaccioso, da cui salta fuori un embrione che entra dalla bocca nei suoi polmoni. Il corpo di Kane prima fa da incubatrice a Alien, poi esplosione e lo libera per il dominio dell'astronave.

Da tali premesse sembrerebbe che il vero antagonista in questo primo film e poi dell'intera saga, sia non tanto lo Xenomorfo assassino determinato a parassitare gli umani per riprodursi, ma proprio l'avidità da cui è animata la Compagnia affascinata dal potenziale racchiuso nell'aver tra i propri armamenti una creatura potente e perfetta come Alien.

L'ufficiale scientifico Ash, unico depositario degli ordini della spedizione, è un androide che svela all'equipaggio la verità che guida la missione ad impadronirsi di Alien: "Organismo di perfezione pari all'ostilità... non offuscato da coscienza, rimorsi o illusioni di moralità." Scott svela così l'immaginario violento del dominio perverso del mondo per mezzo del possesso di Alien.

In altro modo ancora l'orrore per la violenza di Alien affonda le radici sia nelle fantasie persecutorie della gravidanza di un parassita che si nutre del suo ospite, sia della nascita divina, onnipotente. Non è, forse, un caso che nel 1978 nasce la prima bambina concepita in provetta, in seguito ai numerosi studi sulla fecondazione assistita, che arrivano fino alla gravidanza eterologa da embrioni congelati.

Salomon Resnik parla di una metafisica del macchinismo, preoccupato per la decadenza dell'uomo - cultura di fronte alla de - naturalizzazione e dis - umanizzazione della relazione tra esseri umani. La materia umana gli appare in duro conflitto con l'idealizzazione della macchina. Di fronte alle vicende del co - esistere, l'ideologia del macchinismo e la fantasia del *robot* divino dovrebbero risolvere in modo onnipotente ogni bisogno o situazione, come accadeva nell'antichità classica con il *deus ex machina*.

*Alien*, peraltro, annuncia anche nuove paure legate al

sopravvento delle macchine e al loro trasformarsi in nuove forme biologiche che possono annichilire l'umanità. Di recente sono stati costruiti i primi *robot* viventi capaci di riprodursi. Fatti con cellule di rana *Xenopus*, chiamati perciò *Xenobot*, sono realizzati come aggregati di sfere di pochi millimetri programmate dall'intelligenza artificiale. Simili a Pac - Man (personaggio di videogiochi giapponesi che ingurgita palline), sono in grado di muoversi nello spazio e auto - replicarsi assemblando le cellule che incontrano lungo il percorso fino a formare nuovi organismi.

Per tutta la saga *Alien* manterrà le sue caratteristiche embrionali e totipotenti in ogni senso, con l'unico scopo biologico di trovare vittime da parassitare, comportandosi come un feroce predatore, che uccide e divora ogni essere vivente. All'opposto, Ellen Ripley difenderà da Alien e dal sogno di potere degli androidi la sua maternità, che qui rappresenta il senso del limite intrinseco all'umano. Come la gravidanza, poco altro rappresenta la necessità di accogliere la nostra vulnerabilità per sopravvivere. •

### **Titolo originale: Alien**

**Paese di produzione: Regno Unito, U.S.A.**

**Anno: 1979**

**Regia: Ridley Scott**

**Sceneggiatura: Dan O'Bannon**

**Fotografia: Derek Vanlint**

**Effetti speciali: Carlo Rambald**

**Cast: Sigourney Weaver, Yaphet Kotto, Veronica Cartwright, Ian Holm, Tom Skerrit, Jhon Hurt, Bolaji Badejo**



# Shining

## Guardando in faccia il passato

*I nostri occhi sono come volti all'indietro  
e attorno trappole, poste intorno al libero uscire.*

(R. M. Rilke)

### Alba Michelotti

A quarant'anni dalla sua uscita, *Shining*, rimane, forse, il film più cult di Stanley Kubrick. Definito un *horror* della mente, ne trascende il genere per diventare un'esperienza cinematografica totale. Lo spettatore è afferrato dalla sua potenza espressiva e condotto negli eleganti saloni dell'Overlook Hotel, sedotto da quel triciclo azzurro che ne percorre frenetico i corridoi pieni di porte, dietro le quali si celano tremendi orrori, portato a vivere, con crescente intensità, le angosce e le paure che vede rappresentate.

*Shining* racconta paure che vengono da lontano, che risalgono dal profondo rimosso dell'infanzia e abitano il bambino spaventato che sta acquattato dentro i protagonisti. Paure che, cercando di uscire, si sono trovate un nascondiglio all'Overlook Hotel, il luogo magico e tremendo in cui è ambientato tutto il film. Di esso, la paura detta il ritmo e suona la colonna sonora più sotterranea.

Il film inizia con le immagini di una piccola Volkswagen che percorre una strada solitaria che sale, fra i boschi, verso le montagne innevate del Colorado fino a raggiungere il

lussuoso hotel. Il suo viaggio è accompagnato da un'affascinante melodia tratta dalla sinfonia *Fantastica* di Berlioz che prelude, ma non rivela, il funesto che verrà. Dentro l'auto Jack Torrance, un giornalista in cerca d'ispirazione e lavoro, la moglie Wendy e il piccolo Danny viaggiano ignari di ciò che li attende, in un paesaggio avvolto dal bianco della neve e dal silenzio. L'arte del regista è quella di mettere lo spettatore lentamente nell'azione, con l'uso evocativo della musica e della pittura, la straordinaria geometria dei colori e l'estrema attenzione ai dettagli, facendolo divenire protagonista e artefice, in qualche modo, di ciò che guarda. Così ci troviamo nell'ufficio dell'Hotel insieme a Jack, mentre accetta l'incarico di guardiano invernale dell'albergo ormai rimasto deserto e con lui veniamo a conoscenza del tragico fatto avvenuto anni prima, quando il custode, in preda ad una pazzia misteriosa, aveva ucciso e fatto a pezzi la sua famiglia. Viviamo il crescere dell'angoscia di Jack e l'esplosione dell'incontenibile violenza scatenata in lui da quei terribili eventi che "rivede" accadere.





Viviamo il terrore che afferra Wandy e ci aggrappiamo alla sua forza disperata di salvare il bambino dalla furia del padre e sé stessa dalla pazzia del marito.

Con il piccolo Danny vediamo anche noi le scene tremende dell'oscuro passato che ha funestato l'hotel. Scopriamo cosa sia lo *Shining*, la Luccicanza, la straordinaria facoltà di Danny di vedere l'infelicità degli altri, il terribile dono che gli fa cogliere "il malefico che c'è in questo posto!", racconta.

La Luccicanza esprime anche la sostanziale differenza fra lui e il padre. Danny riesce a dare voce a quelle orribili visioni raccontandole a Tony, trovando le parole che esorcizzano le sue paure e lo proteggono. Jack, (nella recitazione straordinaria ed ipnotica di Jack di Nicholson) non riesce invece a dire ciò che vive, non riesce a scrivere e, alla fine, non sa che "agire" le sue paure risucchiato nella spirale della violenza. Così, quando scopre che la moglie sta leggendo il suo manoscritto con quell'unica frase dettata dalla sua ossessione, Jack non accetta di essere scoperto nel suo fallimento e la sua depressione esplose in una violenza incontenibile. In *Sole Nero* Julia Kristeva spiega bene questo aspetto essenziale della dinamica depressiva: "L'oscillazione fra l'io e l'altro (...), il rivolgimento contro l'altro della svalutazione dell'io. In questa prospettiva, il delitto è una reazione di difesa contro la depressione: l'omicidio dell'altro protegge dal suicidio. L'atto omicida fa uscire il depresso dalla passività dell'abbattimento...".

"Cappuccetto rosso? Su apri la porta! Sono il lupo cattivo!", dice Jack dopo che con l'ascia ha squarciato la porta della stanza di Wandy. Lui stesso è diventato il mostro di cui aveva paura, identificatosi ormai con il male che non ha saputo riconoscere dentro sé: "Quasi di sé stesso atterrito fende l'aria come una crepa che una tazza incrina" (R.M.Rilke).

Tratto dal romanzo di Stephen King - il quale non ne ha condiviso la trasposizione! - il film diviene una gelida fiaba nordica, un'indagine spietata sull'animo umano attraverso un'originale rilettura dell'antico mito di Teseo e del Minotauro, con rimandi a quello di Edipo. È lo sguardo di un genio sull'orrido che abita la mente dell'essere umano.

In *Shining*, definito anche un *horror* mistico, Kubrick, però, supera i toni dell'ineluttabilità del male, e avanza la possibilità di una redenzione. Wandy e Danny continueranno a vivere oltre la paura e la morte che hanno saputo guardare in faccia e attraversare.

Nel suo finale, ancora una volta misterioso, il film sembra avvolgersi sull'*incipit*: Jack, dopo la morte nel labirinto, prigioniero del gelo delle sue paure, appare nella galleria fotografica dell'Overlook Hotel come il guardiano che era lì da sempre.

Passato e futuro si inseguono e si guardano facendo tornare alla mente *L'Angelo della Storia* di Benjamin: "... un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo ... Ha il viso rivolto al passato. (...) una tempesta spira dal paradiso che si è impigliata nelle sue ali ed è così forte che egli non può chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente verso il futuro a cui volge le spalle...".

Così anche *Shining* sembra dirci che non c'è altro modo di raggiungere il futuro se non guardando in faccia il passato, mantenendo uno sguardo consapevole sulle paure e i fallimenti che lo abitano e che il vento della memoria ci riporta. •

### **Titolo originale: The Shining**

Paese di produzione: USA, Regno Unito

Anno: 1980

Regia: Stanley Kubrik

Soggetto: Stephen King

Sceneggiatura: Stanley Kubrik Stanley Kubrik, Diane Johnson

Musiche: Wendy Carlos, Rachel Elkind

Scenografia: Roy Walker, Leslie Thomkins

Fotografia: Jhon Alcott

Costumi: Milena Canonero

Cast: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers, Barry Nelson, Philip Stone



# Mamma ho perso l'aereo

Le paure dei bambini



## Tonia Cancrini

*Mamma ho perso l'aereo* di John Hughes è un film che affronta, pur nell'allegria e nel paradosso, una serie di problemi che riguardano i bambini nel loro rapporto con i genitori, a contatto con le loro fantasie e con i loro timori. Pur uscito trenta anni fa, è ancora molto attuale e ci parla delle paure dei bambini e delle loro immaginazioni.

Kevin (Macaulay Culkin) ha sei anni e sembra sentirsi molto solo nella sua numerosa famiglia, dove non riesce a trovare un suo posto. La casa è invasa da parenti chiassosi ed eccitati: devono andare tutti insieme a Parigi il giorno dopo per festeggiare il Natale, e nessuno si cura di lui. Kevin si aggira sperduto e arrabbiato, non riuscendo a ricevere attenzione né dagli adulti indaffarati nei preparativi, né da fratelli e cugini più grandi che lo snobbano; non sa neppure quale debba essere il suo letto per la notte e con chi dovrà dividerlo, spera solo che non sarà col cuginetto petulante e occhialuto che fa ancora la pipì a letto. Arrivano tante pizze, ma lui rimane a digiuno perché il fratello maggiore ha mangiato la sua pizza al formaggio, l'unica che gli piace. Si arrabbia moltissimo e sbatte tutto per aria, sfasciando piatti e bicchieri. Si sente trascurato, non visto, non considerato e per di più vittima delle prepotenze del fratello maggiore. Dice di non avere un suo posto. Se la prende con la mamma, che lo rimprovera per quello che ha combinato e lo porta a dormire nella mansarda. Kevin, furioso, urla che non vuole più vederla.

Il giorno dopo, mentre gli altri, in una concitata corsa con il tempo dato che la sveglia non ha suonato riescono a prendere l'aereo, Kevin, profondamente addormentato, viene dimenticato a casa, e perde l'aereo. Anche lui forse vuole perderlo? Probabilmente sì, perché il conflitto sembra troppo forte e non si sente partecipe del programma della famiglia. Sentirsi escluso e non considerato lo ferisce profondamente: ha paura di non esserci per nessuno, di non essere visto, ha paura che nessuno gli voglia bene. Quando si sveglia si accorge che sono tutti partiti. Si aggira nella casa gridando: "Mamma, papà, dove siete?" Non trova nessuno. La situazione gli sembra così paradossale che si chiede: "È uno scherzo, vero?" Va dappertutto di corsa: sopra, sotto, in cantina e piano piano tutto lo scenario della casa, prima familiare, si trasforma in qualcosa di diverso, sconosciuto e mostruoso. Kevin vede mostri dappertutto: i mobili, le pareti, tutto assume delle forme mostruose. La mia nipotina Adele di cinque anni, quando le chiedo che cosa le fa più paura mi risponde: i mostri.

E i mostri sono certamente quelle immagini terribili che compaiono nella mente di un bambino quando c'è l'assenza, la mancanza di immagini familiari e affettuose. Così avviene anche per Kevin, che sembra immerso in un mondo spaventoso e mostruoso che incute una terribile paura. L'assenza non è soltanto un nulla, ma è qualco-

sa di mostruoso, di orribile, di cattivo che suscita terrore e panico.

Alle immagini si aggiungono dei pensieri spaventosi. Kevin comincia ad avere delle idee terribili: "Ho fatto sparire la mia famiglia". Si sente in colpa e ha paura di aver fatto del male con la sua rabbia e ha paura di aver perso qualcosa di molto importante. Teme a questo punto che nessuno lo voglia più. C'è un terrore molto forte di poter aver fatto del male con la propria rabbia e con i propri brutti pensieri.

Anche questa è una paura molto inquietante per i bambini. Nella loro mente e per la loro creatività quello che hanno fantasticato e pensato diventa qualcosa di molto reale perché sentono che la forza del loro pensiero ha prodotto in modo onnipotente qualcosa di terribile e devastante. E Kevin per un attimo pensa veramente che ha fatto sparire la sua famiglia, come se la sua rabbia avesse potuto annullarla, disintegrarla.

Si sente in colpa e pensa che nessuno lo voglia più. "Mi odiano tutti in questa famiglia". E da qui la sua rabbia nel sentirsi considerato un piccolo delinquente. "Vorrei che sparissero tutti". E compare allora la paura che effettivamente spariscano.

Ma Kevin è un bambino con delle risorse e piano piano organizza la sua vita. In un primo momento prevale l'aspetto onnipotente. E se la gode guardando un film da grandi e mangiando schifezze sdraiato comodamente in poltrona.

Piano piano però prende sempre più il sopravvento una spinta riparativa: chiede a Babbo Natale di riportargli la sua famiglia e riesce anche a estendere all'esterno questo desiderio di riconciliazione e perdono, convincendo uno scorbuto vicino a riconciliarsi dopo tanti anni con il figlio.

Un finale eroico in cui Kevin salva la sua casa dai ladri e riesce ad avere la sua rivincita su qualcuno di molto prepotente, che probabilmente gli evoca la figura del fratello più grande dal quale si è sentito molto perseguitato, e accoglie il ritorno della mamma e della sua famiglia, con baci e abbracci di riconciliazione. •

**Titolo originale: Home Alone**

**Paese di produzione: USA**

**Anno: 1990**

**Regia: Chris Columbus**

**Sceneggiatura: John Hughes**

**Fotografia: Julio Macat**

**Cast: Macaulay Culkin, Joe Pesci, Daniel Stern, John Heard, Robert Blossom**

# Cold Comfort Farm

## Liberiamo la pazza dalla soffitta

### Anna Piccioli Weatherhogg

Imprevedibile Schlesinger, autore di *Un uomo da marciapiede* e *Domenica, maledetta domenica*, con questo film riprende e destruttura tutti i topoi letterari e cinematografici basati sull'immaginario gotico anglosassone. L'incipit di *Cold Comfort Farm* ci mostra immagini sfocate in bianco e nero, ambigue nella migliore tradizione *horror*. Una bimba corre col suo aquilone nel cortile della fattoria, l'aquilone si impiglia tra i rami. Tra le luci e le ombre che filtrano dall'alto s'intravedono sinistre presenze colte in fuga con la coda dell'occhio, un'accetta, una grande sega... Poi la porta chiusa di un capanno, una fessura tra le assi sconnesse, l'occhio della bambina si accosta e guarda dentro. Improvviso un urlo strappa la scena, e la scena cambia. Colore, interno, giorno. Un'anziana donna si agita nel suo letto in preda all'incubo: "Ho visto qualcosa di orribile nella legnaia!". Frase tormentone, che la vecchia matriarca Ada Doom ripete come un mantra per tutto il film, terrorizzando gli abitanti della fattoria più desolata del Sussex, Inghilterra. Qui persino le mucche hanno nomi sconfortanti: la Rozza,





Senzascopo, Inetta e la Superflua. Siamo negli anni '30 ma sembra di essere piombati nelle cupe atmosfere di *Cime tempestose*, o in un racconto strappalacrime di Dickens. Impressioni che durerà poco grazie all'arrivo inaspettato da Londra della giovane orfana Flora Poste, cugina squattrinata, elegantissima e decisamente snob. Con ambizioni letterarie (il suo *livre de chevet* è, guarda caso, *Persuasione* della Austen) e spirito da suffragetta, Flora è decisa a portare una boccata di aria nuova nel cascinale diroccato e nelle vite disgraziate degli Starkadders. Brutti, sporchi e cattivi, questi parenti campagnoli dai nomi biblici e dall'aspetto cavernicolo vivono sotto il dominio della vecchia che incarna "*The Madwoman in the Attic*", la pazza reclusa in soffitta, che tutti trattiene nel terrore della sua presunta follia. Cosa sarà mai la cosa orribile intravista attraverso una fessura, sempre allusa e mai nominata, l'invisibile che scatena fantasia e fantasmi? Domanda tabù, che serpeggia sotterranea nel preconcio degli Starkadders. Orrore e mistero, indissolubilmente intrecciati nella catena vita-morte-vita, scena primaria fondatrice del mito, alludono alla violenza del sessuale, matrice inesauribile dell'immaginazione. Come lascito ancestrale inaffrontabile essa domina e perseguita senza scampo, a meno di assumerla, interpretarla, soggettivarla, farne dei simboli. Ci piace che sia la giovane Flora a spezzare la maledizione della Fattoria scomoda e fare "tana libera tutti", arieggiando le stanze buie del desiderio represso e mortificato. Divertente, acuto, ironico, il film di Schlesinger si ispira all'omonimo romanzo di Stella Gibbons (1932). Dalla frase di apertura del racconto, "L'educazione riservata a Flora dai suoi genitori era stata costosa, atletica e prolungata", alla sua dichiarazione d'intenti (scrivere un romanzo all'altezza di Jane Austen, ma non prima dei 53 anni) capiamo subito con chi abbiamo a che fare. Versione giovanile di Alice, senso pratico di Emma, un diabolico intuito nel cogliere le passioni segrete cui i suoi tristi parenti hanno rinunciato, la povera orfana con una rendita "appena sufficiente per tenerti calze e pellicce" è pronta a mettere ordine e bellezza laddove regna il

caos e la rassegnazione. Come? Proprio facendo leva sul desiderio e aprendo varchi al suo orizzonte, senza decapitarne la pulsione. Vestita di candido batista e pratiche gonne longuette, armata di riviste alla moda e dépliant di viaggi, inattaccabile dal virus del malaugurio, Flora è capace di far parlare e di ascoltare, senza scomporsi, con uno sguardo aperto. Il cugino Amos, predicatore apocalittico che profetizza inferno e dannazione alla congregazione dei Fratelli Tremanti, sarà il primo a rompere la maledizione. Convinto che la sua vocazione è predicare in giro con un camioncino, si sottrae alla legge della reclusione, e parte fiducioso per il mondo. Suo figlio Set, sorta di stallone da monta in mancanza di altre ispirazioni, farà la gioia del famoso produttore cinematografico alla ricerca di un divo ruspante per il suo prossimo film. Così uno ad uno, questi sudditi rassegnati del trauma transgenerazionale si sfilano dal ruolo fisso che ciascuno aveva trovato già scritto nel destino della casa d'origine, e abbracciano l'insperato piacere di vivere. La memoria della legnaia viene addomesticata grazie alla funzione "sognante" della futura scrittrice. Ada, piena di *charme* in tailleur bianco e cappellino nero, darà la sua benedizione al matrimonio della figlia del bovaro e partirà per Parigi. Il bovaro se ne andrà con le sue belle mucche jersey tirate a lustro. Miss Poste, prelevata con un biplano dal cugino di città Charles, presumibilmente lo sposerà e tutti vivranno felici e contenti. È una commedia, ricordate? •

**Titolo originale: Cold Comfort Farm**

Paese di produzione: Regno Unito

Anno: 1995

Regia: John Schlesinger

Sceneggiatura: Malcom Bradbury

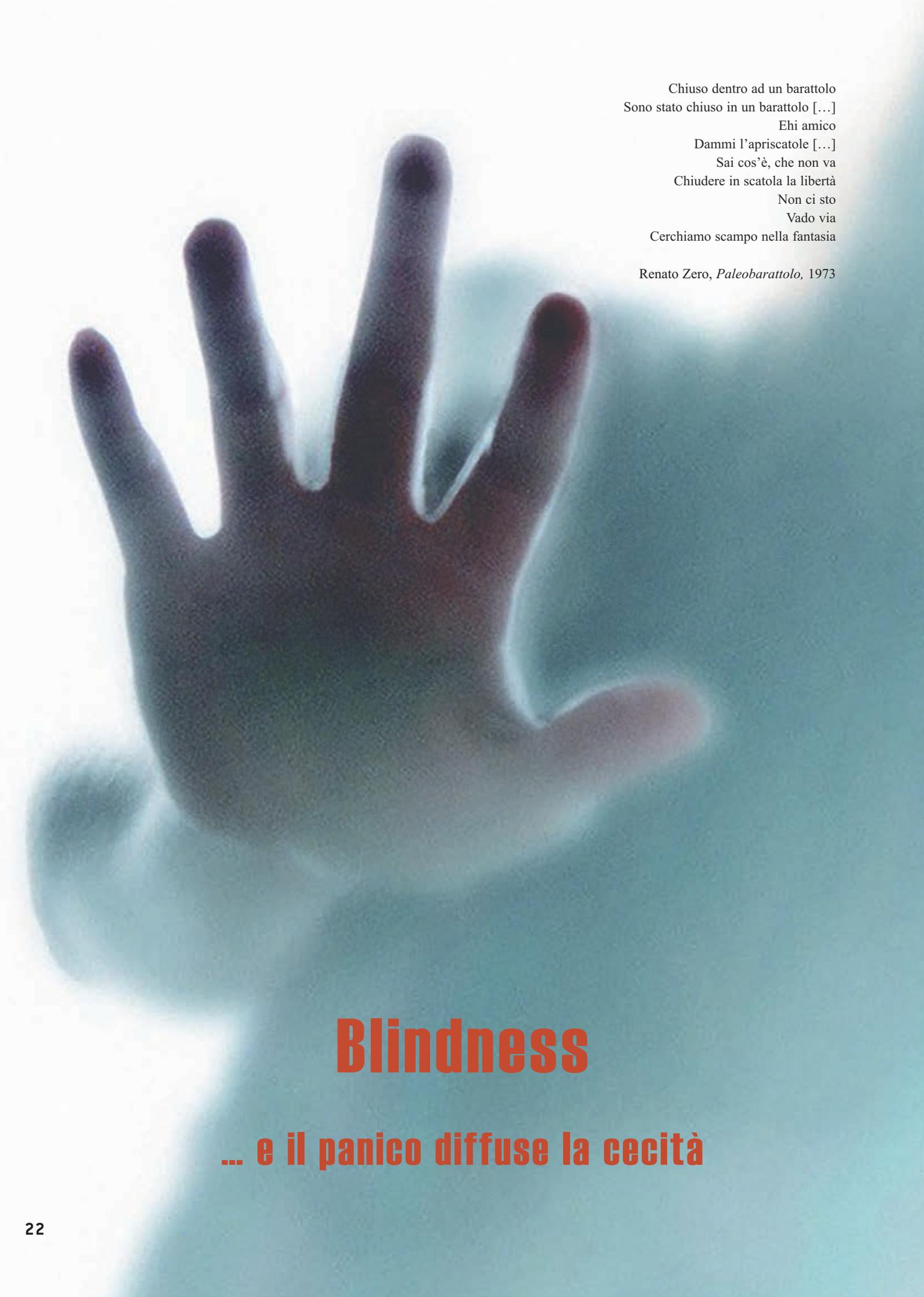
Fotografia: Chris Seager

Musiche: Robert lockhart

Cast: Kate Beckinsale, Eileen Atkins, Joanna Lumley,

Rufus Sewell, Stephen Fry, Freddie Jones,

Miriam Margolyes, Ivan Kaye



Chiuso dentro ad un barattolo  
Sono stato chiuso in un barattolo [...]  
Ehi amico  
Dammi l'apricatole [...]  
Sai cos'è, che non va  
Chiudere in scatola la libertà  
Non ci sto  
Vado via  
Cerchiamo scampo nella fantasia

Renato Zero, *Paleobarattolo*, 1973

# Blindness

... e il panico diffuse la cecità

## Marcella Fazzi

*Blindness* di Fernando Meirelles riesce sorprendentemente a rendere visibile quel capolavoro della letteratura che José Saramago scrisse nel 1995, *Cecità*.

Oggi questo distopico racconto può essere letto come una metafora di ciò che abbiamo vissuto negli ultimi due anni: un'epidemia che si diffonde rapidamente; un virus sconosciuto e "democratico" che colpisce indistintamente; un'angoscia irrefrenabile a cui la popolazione reagisce con solidarietà ma anche con paranoia e odio. Scatta la quarantena; vengono promulgate regole e leggi sempre più restrittive; le città si svuotano. Tutti i tratti umani sono esasperati; la perdita della dimensione temporale fa precipitare chi vede nel buio. Ci si incoraggia con un sempre meno convinto: "Andrà tutto bene".

"È come se qualcuno avesse spento la luce. No, è come se le avesse accese tutte".

Al centro del geniale racconto ci sono: un gruppo di ciechi, una massa informe e indistinta di ciechi, un gruppo di criminali accecati, un esercito che ha il compito di chiudere gli "ammalati" per proteggere quelli che diventeranno ammalati a loro volta e poi c'è una donna, "la moglie del medico", che sarà l'unica a conservare la vista. Tutti noi spettatori non possiamo far altro che identificarci con il suo dramma di poter mantenere, in questo mondo accecato di bianco, la capacità di vedere le ombre e il buio. Come dice Grotstein (*Un raggio di intensa oscurità. L'eredità di Wilfred Bion*. Raffaello Cortina, 2010), ci vuole un raggio di intensa oscurità per osservare l'inoservato e per restare in contatto con le cose. Il bianco di Saramago, così ben reso dalla regia di Meirelles, può essere letto con l'abbagliante verità in cui tutti siamo immersi. Possiamo leggere in tal modo la diffusione inarrestabile di notizie date da scienziati e da politici. Non mancano né le profezie degli sciamani né coloro che gridano l'esistenza di notizie che vengono tenute nascoste. Specialisti di tutto il mondo proclamano la loro ignoranza e, come dice uno dei personaggi del film: "Le notizie fanno impazzire".

"O il panico diffuse la cecità o la cecità diffuse il panico". *Blindness* è un vaso di Pandora: tutte le paure del mondo escono dal fantastico contenitore e si diffondono a macchia d'olio. Non è solo paura di ammalarsi o di non vedere, è paura di perdere la propria normalità, di sentirsi smarriti e impoveriti. Nel manicomio in disuso, che diventa un *lager*, l'insieme dei bisogni umani diventa un urlo straziante che si spalanca nel corpo degli spettatori. L'urlo che tutti ci aspettiamo di veder emettere dalla moglie del dottore, che invece nella penombra si muove con attenzione, solerzia, intelligenza e lascia a noi il lusso di vivere la sua paura con una serie di emozioni dolorosissime per il degrado a cui le è toccato assistere. A breve incomincia una guerra per l'accaparramento del cibo. Il terrore si diffonde più del virus e con esso prende piede

la criminalità. È straziante come la fame conduca alla disperazione e alla perdita della dignità umana.

"Facciamo una fila, mia moglie andrà in testa, ciascuno metta la mano sulla spalla di chi gli sta davanti, così non ci sarà pericolo di perdersi".

Si formano catene umane nel manicomio dismesso, ma anche nella città dopo la liberazione. Toccarsi è tenersi, ma anche conoscersi. Aiuta a non sentirsi del tutto smarriti o soli. Il contatto è ciò che conduce lentamente fuori dalla luce. Crea attraverso il sentimento aree di buio, dubbi, incertezze. Il calore di un cane pian piano conduce fuori dal bianco e dall'orrore.

"Io conosco la parte di te che non ha nome ed è quello che siamo".

In *Blidness* nessuno ha un nome. Mentre nel racconto di Saramago i vari personaggi erano indicati con un ruolo (la cameriera dell'hotel), oppure con il mestiere che svolgevano prima dell'epidemia (il medico) o con il momento della loro cecità (il primo cieco), nel film è solo la loro fisionomia ad identificarli. E cosa ne è della fisionomia in un mondo di ciechi? Fernando Meirelles riesce con questo stratagemma a comunicare un messaggio profondo dell'originale racconto: "Siamo tutti uguali, non abbiamo nome, non siamo nessuno". La perdita del nome è più della perdita dell'identità, è la perdita di sé stessi.

La realtà come ce la rappresenta questa storia (ed è così inquietante vedere quanto è attuale), non riguarda una pandemia, riguarda piuttosto un regime di normalità in cui le persone non solo perdono la dimensione umana, ma sono piuttosto giocattoli di un potere che li mantiene allo stesso tempo distinti e confusi. Uscire da questa dimensione, direbbe Corrao, richiede di dare un nome e attraversare il dolore. Quando la paura lascia spazio al dolore si può tornare alle ombre, si può uscire dalla "coperta di cecità".

"Questa volta avrebbero visto davvero". •

### Titolo originale: *Blindness*

Paese di produzione: Brasile, Canada, Giappone

Anno: 2008

Regia: Fernando Meirelles

Soggetto: José Saramago

Sceneggiatura: Don McKellar

Musiche: Uakti (Marco Antonio Guimaraes)

Fotografia: Jeff Cutter

Costumi: Renée April

Cast: Julianne Moore, Mark Ruffalo, Danny Glover, Alice Braga, Sandra Oh



# Nightmare.

## Dal profondo della notte

### Il ritorno dell'orrore

**Marta Colarusso**

Scriva Bion in *Apprendere dall'esperienza*: “Si soleva un tempo dire che uno aveva avuto gli incubi perché aveva fatto un'indigestione e che per questo si svegliava in preda al panico. La mia versione dei fatti è viceversa la seguente: tale paziente che dorme è in preda al panico: poiché non è capace di avere un incubo non può né svegliarsi né addormentarsi; da quel momento egli comincia a soffrire di una indigestione mentale.”

L'incubo è il protagonista del film di Wes Craven, *Nightmare. Dal profondo della notte* del 1984, che segna l'inizio di una saga composta di nove film e una serie televisiva di oltre quaranta episodi. Il film sembra voler suggerire che un atto violento, come uccidere l'oggetto persecutorio, necessita di una quantità tale di processi riparativi e di elaborazione che non si possono assolvere nell'arco di

una generazione, ma anzi che vengono lasciati in eredità ai propri figli come una traccia nell'inconscio che riemerge nel mondo onirico.

Nella cittadina americana in cui sono ambientate le vicende di un gruppo di adolescenti, anni prima era stato bruciato vivo un uomo, accadimento che aveva gettato la comunità nel terrore. Il ritorno dell'orrore avviene negli incubi dei giovani protagonisti.

Un gruppo di studenti affronta le più comuni scoperte ed esperienze adolescenziali a partire dalla sessualità. I giovani cercano un modo per svincolarsi dai genitori e tentano di affrontare insieme quello che percepiscono come qualcosa di estremamente disturbante che fa irruzione in un sogno collettivo: un uomo ustionato li insegue con le mani affilate come coltelli e ripetendo l'inquietante minaccia: “Vengo a

prenderti”, si avvicina pericolosamente fino ad uccidere o a spingere al suicidio. I ragazzi attivano fin da subito una solidarietà tra loro e diventano protettivi l’uno verso l’altro senza sminuire le loro paure. Soprattutto la giovane Nancy, *leader* naturale del gruppo, si attiva per tentare una comprensione di quegli strani e terribili fenomeni, anche cercando un sostegno nel padre, tenente di polizia che però rimane inerme davanti ai fatti inspiegabili.

Gli adulti assumono un atteggiamento impotente e incredulo davanti all’angoscia dei propri figli. Anche quando in città incominciano a morire i giovani, i tentativi di spiegazione restano su un livello razionale, banale: Tina è stata uccisa da Rob dopo una notte di sesso e Rob si è successivamente impiccato in cella per il senso di colpa.

Mentre il gruppo di adolescenti sembra vivere tutto il dramma oltre che con orrore, anche con dolore e senso di perdita, i genitori invece assistono in modo distaccato, quasi assente a tutto questo. Gli adulti sembrano difendersi dalle esperienze di crescita dei propri figli con la perdita di una sensibilità verso di loro e, soprattutto, sembrano impegnati a tentare costantemente di ristabilire il rapporto con i propri “figli bambini”. Potremmo immaginare che ciò accada nel tentativo di evitare sia il lutto della propria gioventù, che lascerebbe spazio alle forti spinte pulsionali della nuova generazione, sia il recupero del trauma che è stato rimosso. Solo la madre di Nancy incarna una certa sofferenza che trova espressione nel suo alcoolismo.

Sarà proprio quest’ultima a rispondere al bisogno di Nancy di capire cosa stia succedendo, raccontando l’accaduto di molti anni prima che sembra nascosto alla coscienza, ma che circola come esperienza. Gli adulti che non possono “sognare” ciò che di drammatico e violento hanno vissuto chiedono inconsciamente ai propri figli di sanare situazioni impossibili.

“Se la situazione profonda non viene sanata nel lavoro onirico, il sogno tende a trasformarsi in un incubo che porta l’individuo a svegliarsi, a richiamare cioè l’intervento della coscienza che lo allontana da quello stato di contatto coi livelli profondi che vengono recepiti come troppo pericolosi per l’equilibrio mentale del momento. Anche i sogni ricorrenti rappresentano forse, nell’immediato, un tentativo non riuscito di elaborazione.” - osserva Fabio Castriota, nel suo articolo, *Il lavoro del sogno, tra psicoanalisi e neuroscienze*. Il film sembra suggerire che anche i sogni collettivi potrebbero essere un modo per attivare la funzione di elaborazione in cui una generazione ha fallito.

La scena finale offre la possibilità di fantasticare un possibile risveglio dall’incubo: mentre la mamma di Nancy viene risucchiata dal “mostro del sogno della figlia”, costei con i suoi giovani amici si allontana in un’automobile da cui è impossibile uscire. La scena può essere interpretata come un ribaltamento del film: l’adulto che si assume il compito del processo di elaborazione, ne libera i propri figli. •

### **Titolo originale: A Nightmare on Elm Street**

Paese di produzione: U.S.A.

Anno: 1984

Regia: Wes Craven

Sceneggiatura: Wes Craven

Fotografia: Jacques Haitkin

Effetti speciali: Jim Doyle

Musiche: Charles Bernstein

Cast: John Saxon, Ronee Blakey, Heather Langenkamp, Amanda Wyss, Jsu Garsia, Jhonny Deep, Charles Fleischer.





# C'mon C'mon

**Il timore delle proprie origini**



*Vi sono poi alcuni che hanno una forte spinta intuitiva  
e che amano avvicinarsi a ogni argomento nuovo  
prima di tutto a livello soggettivo,  
perché hanno idee che non vogliono sviluppare  
finché non sono chiare e riconosciute come proprie.*

D.W. Winnicott, 1945

## Simona Pesce

*C'mon C'mon*, il nuovo film di Mike Mills, riesce con maestria a confrontare due età della vita: l'infanzia di un bambino creativo e l'età adulta di un uomo, che proprio perché non è né padre né marito può essere un ottimo compagno.

Presentato in anteprima alla *Festa del cinema di Roma 2021*, il lungometraggio ci porta all'interno di un dialogo caldo tra un mondo d'incertezze e timori di un bambino e le risposte calme e pazienti di un adulto. Propongo di rileggere la narrazione del film come una storia intima e fantasiosa sulla natura delle proprie origini.

La storia si crea dentro una famiglia nella quale un padre soffre di un disturbo psichico che lo porta ad assentarsi concretamente ed emotivamente. La madre Viv, per prendersi cura del marito, lascia l'unico suo figlio, Jesse, all'amato fratello Johnny. Trama semplice che non ha bisogno di essere svelata. Non è certo la storia che crea la bellezza di questo film, solo i suoi toni lo rendono convincente. I colori tenui, ripresi in una pellicola bianco e nero da tempi passati, sono l'ottimo sfondo che fa risaltare i caratteri dei due personaggi attraverso un dialogo semplice.

Mike Mills sembra essere attratto della magia che si può creare all'interno di una casa, di un mondo familiare che ha sempre qualcosa di originale e dove, come in *20th Century women*, i ragazzi e i figli sono cresciuti non solo dalle madri. Proprio perché la presenza materna rimane sullo sfondo essa riesce a orchestrare il movimento della scena. Anche in questo film Mills non vuole che il matero sia protagonista. Scene toccanti di cura di una madre anziana e morente riportano lo spettatore alle origini della vita affettiva dei due fratelli: Viv, madre di Jesse, e Johnny. Ma sono la creatività e l'impegno sociale presenti nelle vite dei personaggi, il padre musicista, lo zio giornalista, a offrire a Jesse forme di comprensione delle proprie origini, come a voler sottolineare la capacità trasformativa e vivifica dell'arte.

Intelligente e curioso Jesse gioca con la sua fantasia di essere orfano, costruisce un racconto nel quale si accenna alla morte dei veri genitori e all'esperienza desolante della solitudine. Il bambino mette in scena un gioco ripetitivo con la madre che deve sentire le stranezze delle pieghe della mente del figlio. Jesse ripete questo gioco spaventoso anche con lo zio, che vorrebbe sottrarsi, ma che lentamente ne è attratto e conquistato. Jesse sembra capace di fare domande ai grandi, arrivando al cuore delle cose: la natura dell'amore, la malattia del padre, la possibilità di non essere figlio di nessuno. Sembra che in questo movimento interno il bambino si confronti con una vita che gli è propria, ma che non può essere solo opera sua. Arriva a trovare un'alleanza tra ciò che dipende da lui e ciò che viene dai genitori e un pensiero sulle origini s'instaura in lui.

Jesse gioca con la sua paura, ma gioca anche con lo spa-

vento che può creare nell'adulto quando decide di abbandonarlo rendendolo orfano. Il gioco del nascondersi, o forse sarebbe meglio dire di fingere di perdersi, si ripete in due scene del film nelle quali si ribalta la prospettiva.

La paura che Jesse immette nell'adulto è assoluta, tragica. È proprio il gioco tra vero e falso che mostra la ricchezza del pensiero infantile e la possibilità di far fronte alle sue domande.

Joaquin Phenix, attore straordinario, si cimenta in una parte delicata, non eccessiva, dove la sensibilità dell'artista lo porta a raffinare l'ascolto registrando una serie di suoni interiori. La coppia di amici - parenti fa un viaggio a NY, dove Johnny deve concludere un'intervista per la radio, e ha come inseparabile compagno un grande microfono.

È un film sulla pazienza, sulla capacità di non dare delle soluzioni immediate, su quella capacità negativa che la cultura psicoanalitica sostiene, anzi rivendica, come buona matrice creativa ed evolutiva all'interno dei rapporti affettivi.

Johnny mostra una buona integrazione di diversi aspetti di sé che passano anche per la possibilità di riconoscersi ignorante, non pronto ad accudire un piccolo, non convinto del suo essere adulto, e la spinta a cercare risposte fuori dal singolo individuo come fa attivamente registrando più voci grazie alle interviste.

In questo film non c'è paura ad ascoltare le ragioni dell'altro, non c'è paura perché c'è cura reciproca tra i personaggi. La responsabilità personale salva dalla paura, ci scrive Anna Ferruta in una relazione sul senso di fragilità umana che la pandemia ha scatenato nel pianeta. Come fa l'esser umano a vincere la paura di qualcosa di reale, e non fantasmatico, incombente e continuo? La paura si combatte con un'assunzione di responsabilità della cura di sé stessi e della cura degli altri per quello che è possibile. Prendersi cura è una necessità ontologica del nostro essere e un'etica fondante degli esseri umani. Il prendersi cura è dunque un'arte dell'esistere che questo bel film ci mostra grazie alla capacità di Mike Mills e degli attori che recitano le parti dell'essere umano fragile le cui spinte creative lo rendono capace di costruire il proprio mondo. •

**Titolo originale: C'mon C'mon**

Paese di produzione: U.S.A.

Anno: 2021

Regia: Mike Mills

Sceneggiatura: Mike Mills

Fotografia: Robbie Ryan

Musica: Aaron Dessner, Bryce Dessner

Cast: Joaquin Phoenix, Gaby Hoffmann, Woody Norman, Scott McNairy, Jaboukie Young-White

# La scelta di Anne

## Raccontare per liberarsi della paura



### Pia De Silvestris

Rouen, 1963. Anne, brillante studentessa di Lettere prossima alla tesi, scopre di essere incinta. All'improvviso, tutti i progetti di realizzazione di sé cui ha lavorato duramente negli anni di studio, sembrano svanire, perdere realtà. Qualcosa di radicalmente estraneo ha fatto irruzione nel suo mondo interno, nello spazio mentale e fisico in cui una ragazza poco più che ventenne si muove e si rappresenta. Qualcosa che spezza il tempo e lo divide in due: prima e dopo "l'accidente", *l'événement* che dà il titolo al romanzo autobiografico di Annie Ernaux da cui è tratto il film, vincitore del Leone d'Oro alla 78° edizione della *Mostra del Cinema di Venezia*. La regista franco-libanese Audrey Diwan fa precedere nel titolo le parole "*la scelta di Anne*", ed è questa l'unica presa di posizione con cui l'autrice confronta gli spettatori. Il film non dimostra, non giudica, né tantomeno drammatizza. Come scrive la Ernaux nella lettera in cui esprime il suo profondo apprezzamento alla Diwan per la realizzazione del film, si tratta di "un film giusto, cioè quanto più possibile vicino a quello che voleva

dire per una ragazza scoprirsi incinta negli anni '60, quando la legge vietava e puniva l'aborto." Seguiamo la vita da studentessa di Anne, dal momento in cui aspetta l'arrivo delle mestruazioni a quello in cui l'evento c'è stato, e il tempo ricomincia a scorrere. La seguiamo da dietro, come fa la regista con la camera a spalla, immergendoci direttamente nei ritmi del suo camminare, correre, respirare, vomitare, senza possibili vie di fuga. Non c'è fuoricampo per noi e non c'è nessuno ad accompagnare Anne nel suo viaggio in fondo alla notte, nella solitudine impensabile della scelta, nelle stazioni del suo calvario. Più che la storia contano i gesti, lo sguardo, il corpo, mentre giorni e settimane scorrono inesorabili, come in un sogno d'angoscia, come in un'altra dimensione. Vediamo Anne (interpretata dall'intensa e bellissima Anamaria Vartolomei) discutere animatamente di Sartre e Camus con le compagne di corso: la sua ambizione non è soltanto di laurearsi e trovarsi un lavoro diverso da quello di sua madre, "bottegaia" nel negozietto di famiglia. Lei ha un suo pensiero, vuole



diventare scrittrice, partecipare alla vita culturale del suo tempo, prendere la parola, esserci. Reclama la sua indipendenza, la libertà di avere rapporti sessuali come i maschi, non vuole lasciarsi intimidire e giudicare dalla società cosiddetta “benpensante”. Al professore che la vede sofferente e le domanda se è malata, risponde: “della malattia che prendono le donne”. Il compagno di corso con cui si è confidata, morbosamente incuriosito dalla sua condizione di ragazza che “si è fatta mettere incinta”, ci prova con lei: “tanto non rischiamo nulla, sei già incinta”. Lei lo fredda con uno sguardo, lo respinge con disprezzo, più che con imbarazzo. Anne ama la vita, la vediamo ballare il *twist* e bere birra, mentre la disperazione avanza, le soluzioni vengono meno e l’aiuto cercato si nega. Entriamo nell’orrore del tempo scandito in settimane sullo schermo, quasi un *thriller* questa attesa che l’attesa finisca, ma la determinazione di andare fino in fondo si fa sempre più chiara. Le sequenze dell’aborto sono sensoriali fino al limite del sopportabile. Audrey Diwan ha il coraggio di mostrare l’orrore senza scene madri, solo attraverso i dettagli: il ferro da calza, la sonda introdotta nell’utero dalla “fabbrica di angeli”. Solo così, attraverso la sensazione di disturbo che suscitano in noi, possiamo prendere coscienza di quanto è stato inflitto al corpo delle donne, e che cosa significherebbe tornare indietro. Limpido e implacabile come lo sguardo azzurro della protagonista, *L’Événement* ci fa vedere e sentire assieme ad Anne, assieme ad Annie, assieme a tutte le donne che hanno dovuto compiere la scelta, come ci si sente a vivere quei tre mesi di attesa: “sembrava come un’esperienza totale, del tempo, della morale, del proibito, della legge, un’esperienza vissuta da un capo all’altro attraverso il corpo” (A.Ernaux). •

### **Titolo originale: L'Événement**

Paese: Francia

Anno: 2021

Regia: Audrey Diwan

Soggetto: da un romanzo di Annie Ernaux

Sceneggiatura: Audrey Diwan, Marcia Romano

Fotografia: Laurent Tangy

Cast: Anamaria Vartolomei, Kacey Mottet Klein, Sandrine Bonnaire, Anna Mougllalis, Luana Bajirani, Louise Orry-Diquero, Louise Chevillotte, Pio Marmai, Leonor Oberson, Fabrizio Rongione



# The Lost Daughter

## Quel materno oscuro e disturbante che fa paura

*Mia madre mi ha lasciato un vocabolo del suo dialetto che usava per dire come si sentiva quando era tirata di qua e di là da impressioni contraddittorie che la laceravano. Diceva che aveva dentro una frantumaglia*

Elena Ferrante

Dafne Leda Franceschetti



Nella *rentrée* letteraria del 2016, in un caldo autunno, ha fatto la sua apparizione nelle librerie italiane un testo dal titolo curioso, *La Frantumaglia*, nella sua veste ampliata e riedita, sempre a cura delle Edizioni e/o. Una raccolta di lettere, interviste, carte libere, in cui la scrittrice “geniale” ci porta al cuore dell’edificio narrativo della tetralogia che l’ha resa celebre in tutto il mondo, accompagnandoci ancora una volta nella città che Walter Benjamin un tempo definì splendidamente, «porosa». Una sorta di zibaldone, un’occasione per rispondere alla comunità dei lettori e allo stesso tempo per insistere su quelle immagini potenti che tengono insieme così

sottilmente e perfettamente una produzione tanto ricca e complessa. Una su tutte: quella della Grande Madre, bifronte come Giano, luminosa e “oscura”, generatrice e divoratrice. Con il suo soffio ctonio, il mito arcaico riesce sempre a farsi strada nella modernità raccontata dall’autrice, lasciando crepe e detriti che dilanano le protagoniste nello strenuo confronto con le eroine del passato. Si tratta di un mondo interiore fatto di rovine che accomuna tutte quelle donne che si trovano ad ospitare loro malgrado dentro di sé la “frantumaglia”, un qualcosa di disgustoso e viscerale che le divora dall’interno, madri o figlie che siano.

Ed è proprio la maternità nella sua versione affatto edulcorata, piena di disgusto e di orrore - che ancora una volta, come vedremo, affonda le radici in quella tradizione tragica e mitologica - il tema della narrativa ferrantiana, sin da *L'Amore molesto* passando per *I giorni dell'abbandono* e *La figlia oscura*, testo emblematico in questo senso, restando comunque anche nella produzione successiva come segno più o meno inciso nella carne delle protagoniste. Un *leitmotiv* che ha come obiettivo quello di minare la moderna immagine borghese della maternità come scopo ultimo (e unico) della donna.

Come scrive Lucia Faienza, in *La possibilità di dire "io": un confronto tra Christa Wolf ed Elena Ferrante*, l'autrice anche davanti a quest'argomento «punta i riflettori sui sentimenti controversi e deprecabili che agitano le coscienze delle protagoniste, senza sentire, in ultima istanza, la necessità di redimerle»; e così riesce a mostrare lo strazio che comporta quell'ingiusto esaurirsi della donna nella madre e tutto quel portato di privazioni a cui la società moderna le obbliga. È così che prende forma Leda, la protagonista de *La figlia oscura*, brillante docente di Letterature comparate, risucchiata dalle due figlie, di cui per anni non è stata altro che la "bambola" di pezza, fino a quando decide di abbandonarle.

Ferrante racconta dunque quella che chiameremmo (e che lei stessa definisce provocatoriamente) una «madre snaturata», e lo fa in modo diretto, sbattendo in faccia al lettore una realtà oscura, un non detto mostruoso che tuttavia corrisponde al vissuto di milioni di donne moderne. È questo che sin dalla prima lettura del romanzo ha colpito Maggie Gyllenhaal, lasciandole un'inquietudine tanto vivificante da portarla immediatamente a farne un film, precisamente il suo esordio al lungometraggio. Dopo il successo della serie diretta da Saverio Costanzo, anche l'attrice ed ora regista americana ha portato Ferrante sul grande schermo e con *The Lost Daughter*

ha infatti debuttato alla 78ª Mostra del Cinema di Venezia. Con un *cast* di prim'ordine, a partire da Olivia Colman e Jessie Buckley, senza dimenticare Dakota Johnson, il film racconta attraverso due diversi piani temporali ed un ritmo e toni da *thriller*, i giorni di villeggiatura di Leda. Ma la quiete e l'amenità del luogo sono rapidamente interrotte da un'altra madre e un'altra figlia che la protagonista osserva ossessivamente in spiaggia e che la costringono a ripercorrere le proprie scelte personali di donna e madre, con un rinnovato senso di sgomento e paura anche a distanza di molto tempo, a causa di quel gesto «mostruoso» compiuto.

E se certo con il mito così presente sin dalla scelta del nome della protagonista - non può non venire in mente Medea, la maga barbara che dalla misteriosa Colchide viene portata tra gli uomini "civilizzati", la madre che uccide i figli, uno degli archetipi per eccellenza del mostruoso femminile, della strega - è anche vero che la Medea che ha in mente Ferrante poi riletta da Gyllenhaal sembra comunque molto lontana da quella euripidea: è piuttosto una donna che vuole appunto affermare il proprio io, una donna che aspira a un'individualità non codificata nel ruolo di moglie/madre, nonostante (o forse proprio per quello) la "frantumaglia" che porta dentro di sé, proprio come molte di noi, ma a qualcuno questo sembra mostruoso, stregonesco e, appunto, fa paura. •

### Titolo originale: **The lost daughter**

Paese di produzione: U.S.A., Israele

Anno: 2021

Regia: Maggie Gyllenhaal

Sceneggiatura: Maggie Gyllenhaal

Fotografia: Hélène Louvart

Musiche: Dickon Hinchliffe

Cast: Olivia Colman, Jessie Buckley, Dakota Johnson, Peter Sarsgaard, Oliver Jackson-Cohen, Paul Mescal.



# E noi come ... rimanemmo a guardare

## L'algoritmo e l'angoscia del futuro

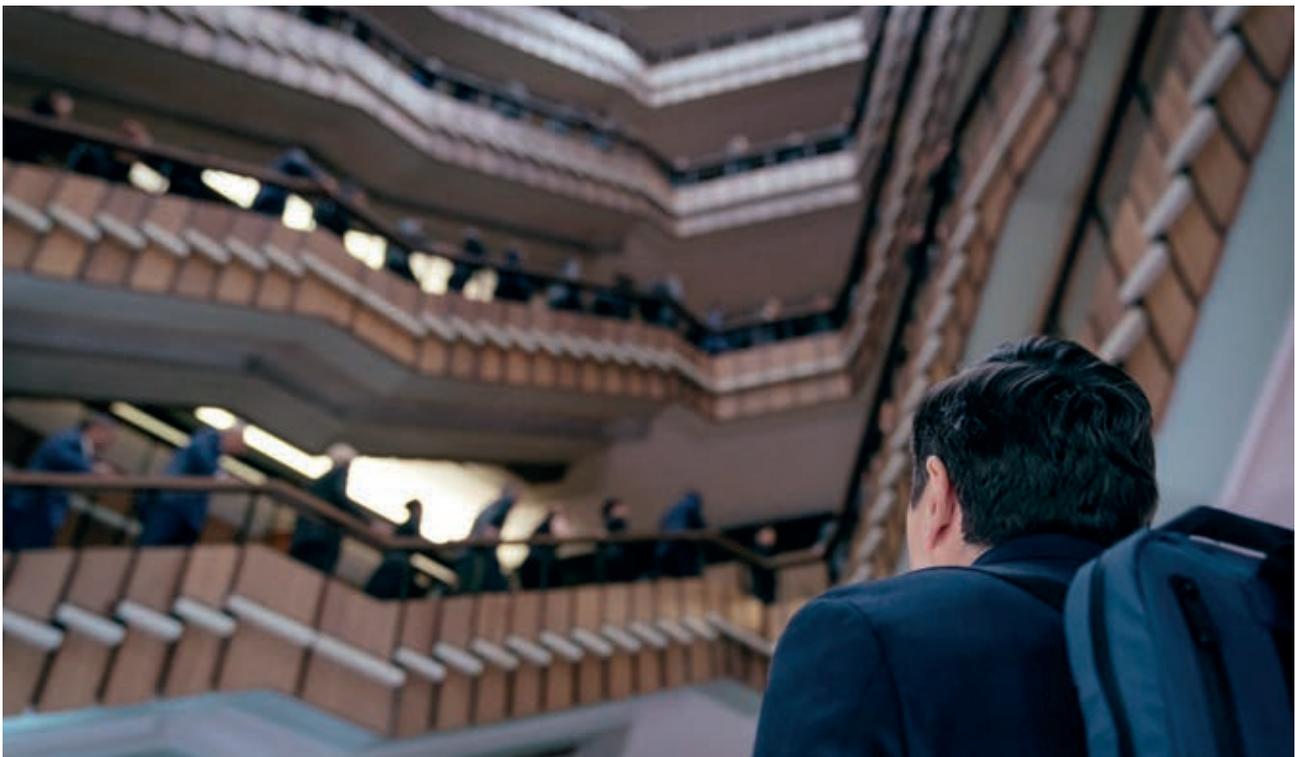


### Chiara Buoncristiani

Succede con *E noi come stronzi rimanemmo a guardare*, terzo film da regista di Pif, presentato all'ultima Festa del Cinema di Roma. Il crinale è quello che separa la paranoia dal grido d'allarme, la paura delle conseguenze di ciò che a nostra insaputa ci abita dalla previsione di un cambiamento catastrofico. In equilibrio precario su un filo sottile, gli autori di fantascienza spesso mettono in scena una distopia per dare voce alle angosce e ai conflitti più profondi di un particolare periodo. In casi particolari, riescono perfino a evocare una condizione universale dell'umano. E quando la realtà somiglia troppo al fantasma scatta un cortocircuito: quella che in apparenza è una commedia leggera si rivela un dramma, una finestra aperta sulle vie impervie di un futuro "già attuale", che irrompe presentandoci un conto traumatico.

Pensato e scritto prima del Covid e ambientato in un futuro poco remoto, la pellicola è di quelle che fanno ridere

(abbastanza) durante la proiezione, e pensare (molto) fuori dalla sala. Vi si racconta la storia di un *manager* informatico, interpretato da Fabio De Luigi, che inventa un programma per migliorare le prestazioni aziendali. Il pover'uomo viene licenziato proprio a causa dell'algoritmo che lui stesso ha creato. La fidanzata lo lascia perché un'applicazione ha valutato come "scarsa" la loro affinità di coppia. Così lui resta solo e, in poche ore, è già un *drop out*, senza un'occupazione, senza un legame significativo. Per consolarsi si rivolge al proprio telefonino, unica protesi in grado di offrirgli un'illusoria speranza: qui gli appare l'annuncio pubblicitario di una soluzione alla solitudine, ma è un ologramma, nelle sembianze di Ilenia Pastorelli, che un'altra applicazione gli ha costruito su misura, con le caratteristiche della "amica ideale". Peccato non possa permettersela, perché, dopo il periodo di prova gratuita, l'amica ideale costa duecento euro a settimana.



Nell'emarginazione in cui si trova confinato, non ha altra scelta se non entrare a far parte di un'azienda "prestigiosa" e fare...il rider nella consegna di pasti a domicilio.

Il tema profondo che scorre lungo tutto il film è quello della paura di una progressiva e inesorabile perdita di senso di ogni slancio vitale. Il timore di aver perso ogni "presa" sulla realtà. Senza addentrarsi nelle tante svolte grottesche e situazioni paradossali, fino alla sorpresa finale, seguiamo il nostro eroe scendere una scala che lo vede a ogni gradino sempre più passivizzato, sottomesso a una legge implacabile: per esistere deve essere connesso e per essere connesso deve accettare le "condizioni d'utilizzo" del sistema di connessione. Un dispositivo, ma anche una metafora di ciò che non offre margini di negoziazione all'appropriazione soggettiva. Mentre il protagonista rinuncia via via, non solo alla sua, ai suoi dati personali, ma a pezzi sempre più ampi di ciò che fa di un individuo un uomo libero, noi spettatori restiamo a guardare. Lo vediamo spogliarsi, del suo lavoro, delle sue relazioni, del suo spazio personale, perfino del suo tempo e del suo corpo. "Acconsentendo" ogni volta.

Il meccanismo comico di base è quello di Fantozzi, si ride sadicamente del cittadino - vittima che è in noi, per quel tanto che riusciamo a distaccarcene. Ma poi il filo narrativo del film si flette e il clima, aiutato anche dalle scelte della fotografia, diventa impercettibilmente perturbante, un *Black Mirror* in cui finiamo per rispecchiarci. Kafka più che il ragionier Ugo. Giocando su un territorio a metà strada tra la fiaba e il visionario - Pif potrebbe aver trovato ispirazione in *Metropolis* di Fritz Lang e tra le "citazioni" dichiarate c'è *Her* di Spike Jonze. *E noi come stronzi rimanemmo a guardare* è soprattutto un film politico, che evoca il "capitalismo della sorveglianza" e mira a un messaggio esplicitato dagli autori: "La tecnologia non è neutrale". Ma

su questo ci sarebbe da discutere, perché l'aspetto più angoscioso è forse proprio la "freddezza neutrale" della tecnologia. L'algoritmo è governato da dinamiche precise, solo a un primo livello guidato dal capitalismo e da un egoismo umano di "vecchia generazione". Proprio la "neutralità", invece, è il vero problema: perché rivela una componente non ancora digerita (lo sarà mai?), che allude a una realtà dura e non trasformabile.

È il trauma della scoperta - costruzione di "agente" non umano, che sta fuori dalla psiche e dalle relazioni, che non è in nessun luogo ma dappertutto, che forse ci controlla, ma senza un senso soggettivo. Con questo agente intratteniamo una relazione di dipendenza. Là dove c'era una potenza che ci sovradeterminava - la Natura, il Corpo, l'Inconscio, Dio - e ci costringeva ogni volta a fare tutto un lavoro psichico di elaborazione, adesso l'immaginario situa l'Algoritmo. Per Pif, e per molte altre voci, l'Algoritmo è oggi il luogo per la proiezione di un nucleo sommerso dell'angoscia contemporanea: quella che le proprie azioni siano ininfluenti e le proprie parole senza più un significato. Come se la scelta fosse comunque a perdere. Meglio disconnessi ed esclusi oppure connessi e assoggettati? •

### **Titolo: E noi come... rimanemmo a guardare**

Paese di produzione: Sky Italia

Anno: 2021

Regia: Pif

Sceneggiatura: Michele Astorfi, Pif

Musiche: Santi Pulvirenti

Fotografia: Manfredo Archinto, Arnaldo Catinari

Costumi: Cristiana Ricceri

Cast: Fabio De Luigi, Ilenia Pastorelli, Valeria Solarino, Maurizio Marchetti



# Ariaferma

## La paura del rispecchiamento

### Cecilia Chianese

Il vecchio carcere ottocentesco di Mortara, oramai quasi diroccato, sta per essere abbandonato e dismesso. Con la sua chiusura e lo spostamento dei detenuti, anche gli agenti penitenziari si accingono alla partenza. Questo fino a un contrordine dell'ultimo minuto, quando oramai quasi l'intero carcere è stato svuotato: per motivi burocratici tredici prigionieri dovranno rimanere a Mortara fino a nuove istruzioni; con loro dovrà restare un piccolo gruppo di ufficiali giudiziari, capitanati dall'ispettore Gaetano Gargiulo (Toni Servillo), che con la sua calma e pacatezza e l'indole alla mediazione fa da contraltare all'agente Franco Coletti (Fabrizio Ferracane), più iracundo e diffidente nei confronti dei carcerati. Come sottolinea Pietro Masciullo (*Sentieri Selvaggi*) nel

suo articolo, quella di *Ariaferma* si configura fin dalle prime scene come una situazione sospesa e assurda, che rimanda al Dino Buzzati de *Il deserto dei Tartari* (il carcere ottocentesco come una roccaforte cadente e un microcosmo fuori dal mondo nel quale regna l'attesa) e inserisce tutti in un tempo beckettiano, durante il quale, complice lo spazio ristretto del carcere lasciato a disposizione e il ridotto numero di persone, carcerati e carcerieri si ritrovano loro malgrado a confronto l'uno con l'altro e a dover, forse per la prima volta, dialogare e riformulare lo *status quo* delle norme carcerarie e dei diktat civili e sociali che su di esse si reggono. In questo tempo stagnante, che è la condizione carceraria tipica e che si acuisce per la peculiarità del contesto (non

è dato sapere a nessuno, neanche agli agenti, quando saranno spostati nel nuovo carcere) da cui trae titolo il film, ai carcerati vengono revocate le visite dei parenti insieme a ogni attività, e per far fronte al malessere e alla rabbia crescenti l'ispettore Gargiulo è costretto a concedere maggiori libertà al pluricondannato Carmine Lagioia (Silvio Orlando), che si propone come cuoco dopo le crescenti rivolte dei detenuti che rifiutano il cibo scadente offerto loro. Insieme a Gargiulo e Lagioia viene coinvolto come aiutante il giovane Fantaccini (Pietro Giuliano), un ragazzo che proviene da una casa - famiglia, abbandonato dai genitori, la cui condizione precaria peggiora nel momento in cui tenta di evadere durante lo spostamento da Mortara al nuovo carcere. Prima di venire preso, tenta di scippare un anziano, causandogli gravi lesioni che lo fanno entrare in coma.

Figura chiave come ponte per un confronto, un dialogo, tramite la *pietas* condivisa tanto da Gargiulo quanto da Lagioia verso il fragile e sfortunato ragazzo, Fantaccini è anche il *Candide* del carcere, è considerato lo sciocco della prigione; è il detenuto più docile e collaborativo ed è colui che si prende cura anche dei carcerati considerati più "ignobili", i cui crimini, solo accennati nell'arco del film, uniscono gli altri carcerati e i sorveglianti nel comune disprezzo.

Di giorno in giorno, condividendo le ore in cucina e le pause per le sigarette, la invalicabile demarcazione tra i "giusti" e i "carnefici" diventa leggermente meno netta e gli elementi di scambio e confronto si moltiplicano. Costretti dall'immobilità del contesto, gli ufficiali per la prima volta dopo anni si trovano ad "osservare" i carcerati, e non unicamente a "sorvegliare e punire"; scoprono finalmente l'immensa miseria delle loro esistenze, in particolar modo di quelli come Fantaccini, rimasti incastrati nelle griglie del sistema, o degli anziani ergastolani che affrontano una morte lenta e solitaria.

Ed è in questo aspetto di sospensione e forzato confronto, elemento comune in tutti i film di Leonardo Di Costanzo, che risiede la potenza etica di *Ariaferma*: nessun limite viene mai varcato, probabilmente tutto tornerà ad essere com'era nel momento in cui saranno tutti spostati nel nuovo carcere, eppure, in alcuni fulminei e transitori momenti di condivisione la comunità di Mortara si ritrova a spartire una cena a lume di candela, o a tentare, inutilmente, di infondere speranza al giovane Fantaccini prima del processo che lo vedrà probabilmente condannato all'ergastolo.

Questo fino all'ultimo, delicatissimo e doloroso dialogo tra Gargiulo e Lagioia, che si scoprono cresciuti nello stesso quartiere di Napoli: il figlio dell'oste e il figlio del lattai. Se il confine rimane invalicabile e la condizione dei carcerati rimarrà immutata nella sua solitudine e abbandono, nulla vieta, nel luogo non - luogo di un vecchio carcere dismesso, in cui carcerati e carcerieri condividono uno stato comune di attesa, che si creino epifanie di sguardi, riconoscimenti e fragili e fugaci, ma non per questo meno veri, momenti di incontro e di umana compassione. •



### Titolo originale: *Ariaferma*

Paese: Italia

Anno: 2021

Regia: Leonardo Di Costanzo

Sceneggiatura: Leonardo Di Costanzo, Bruno Oliviero, Valia Santella

Musiche: Pasquale Scialò

Montaggio: Carlotta Cristiani

Fotografia: Luca Bigazzi

Cast: Toni Servillo, Silvio Orlando, Fabrizio Ferracane, Salvatore Striano, Roberto De Francesco,

Pietro Giuliano, Nicola Sechi



# A Chiara

## La trilogia di Gioia Tauro

### Barbara Massimilla

Il regista trentasettenne Jonas Carpignano è nato a New York da padre italiano e madre afro-americana, le sue origini multiculturali accrescono in lui una profonda sensibilità verso le problematiche razziali e le discriminazioni sociali, e ispirano il lucido realismo della sua arte cinematografica. Nel film *Mediterranea* (2015) si rispecchia il dramma di Rosarno, attraverso la vera storia di Koudous Seihon del Burkina Faso. Anni fa ricordo la presentazione del film al *MedFilmFestival*, l'affettuosa complicità tra Jonas e Koudous trapelava dai loro reciproci sguardi d'intesa, dalla bella energia di Koudous sopravvissuto al trauma del viaggio migratorio, da quella di Jonas capace di costruire relazioni autentiche e affettive con gli interpreti dei suoi film. Immagino che un legame così stretto sia avvenuto anche durante le riprese di *A Ciambra* (2017) con il protagonista Pio Amato della Comunità Rom calabrese; e per la terza opera della trilogia di Gioia Tauro, *A Chiara*, con la giovane ed esplosiva attrice Swamy Rotolo. Scegliendo di vivere a Gioia Tauro Jonas ha visto – come lui stesso ha ammesso – crescere Pio e Swamy. Un particolare importante che aggiunge peso specifico alla propria concezione di fare cinema: la scelta di condividere fino in

fondo il luogo di una realtà – per raccontarla attraverso il cinema – rivela la sua naturale attitudine a immergersi totalmente nella vita vissuta, senza schermi difensivi.

La poetica di Carpignano non teme di entrare nelle pieghe più intime dei sentimenti dei personaggi che narra. L'occhio della camera è poroso, un flusso ininterrotto di emozioni scorre tra lo sguardo del regista e quello dei suoi protagonisti. L'effetto visivo rimanda a un'immagine estremamente intensa che fa corpo con la colonna sonora. Alcuni hanno detto che il suo stile riecheggia l'avanguardia danese di *Dogma 95*. Jonas pur attingendo a tecniche che mirano al realismo radicale esprime tuttavia nel suo linguaggio cinematografico un calore umano che è tutto suo, frutto di un intreccio tra lingue e culture, punteggiato da un ritmo affettivo di sistole/diastole, un movimento che mantiene in tensione gli opposti, riunendo in un'unica sfera tutto ciò che appare estremo, contraddittorio, senza rinunciare mai al sotto testo: la ricerca di senso in ogni azione e pensiero.

*A Chiara* è dedicato alle giovani generazioni di calabresi che guardano lontano, attivi nella ricerca di un orizzonte più ampio per loro stessi e la loro terra. Lo sguardo quindi-

cenne di Chiara cerca verità, non ha paura di scoprirla, anche se la verità disvela una concezione di vita degli adulti intrisa d'illegalità e crimine. Chiara coraggiosa e orgogliosa non teme di addentrarsi nelle viscere di una realtà ambigua, ma al contempo protegge interiormente i suoi sentimenti, il legame di sangue con i propri cari.

Si scatena in lei il dubbio di vivere in una doppia dimensione quando la macchina della sua famiglia viene fatta esplodere sotto casa. E il padre scompare. Chiara non si rassegna a questa sparizione improvvisa, ma alle sue domande la madre e la sorella oppongono frasi a mezza bocca, evasive. La caparbietà di Chiara non rinuncia a fare luce sulla vicenda. Si aggira per il paese e i dintorni, chiede agli altri, non si arrende, splendida nella sua ostinata determinazione che riecheggia i personaggi femminili delle tragedie greche.

Convince il cugino a portarla nel nascondiglio segreto del padre, arriva in un paesaggio surreale di foschia e pioggia, si cala nel buco sottoterra dove il padre affiliato alla 'Ndrangheta dirige i traffici di droga. Un contraltare oscuro e schiacciante fa da pendant con l'incipit del film, quando la famiglia tutta festeggia gioiosamente il diciottesimo della primogenita con cibo a volontà e musica. Chiara scopre così l'altra faccia della luna.

Il padre con "orgoglio" la porta a vedere la catena di montaggio durante le fasi di preparazione dello smercio di droga pesante. Un momento rivelatore, dove dalla *fiction* il film di Carpignano scivola quasi nella rappresentazione documentaristica della realtà, disvela con crudezza le trame occulte del reale, che non possono più essere omertosamente taciute e nascoste. Chiara con i suoi occhi increduli e spaventati subisce il rito di iniziazione alla malavita. Ma non attecchirà, lei sarà solo per pochi attimi testimone non partecipe.

La vena sacrosanta di onnipotenza adolescenziale Chiara se la gioca soltanto sul tavolo del desiderio di verità ad

ogni costo, degli ideali irrinunciabili, ideali raggiungibili in quanto concretizzazione della speranza di una vita sana, libera dalle perversioni del potere mafioso. Consapevole che la sua vita non la sceglierà il padre, la cui figura è collassata in un cono d'ombra, sa con determinazione di appartenere solo a se stessa. Nel passaggio finale del film, rispetto alla trilogia di Gioia Tauro, Carpignano fa uno scatto in avanti, non permette alla sua protagonista di tornare sui propri passi, la slega da quello che sarebbe stato un destino di non individuazione, di soggettività negata.

Se Pio adolescente in *A Ciambra* non riesce a spezzare l'affiliazione sofferta alla comunità Rom, Chiara riesce a farlo con la Ndrangheta. E la sua vita si allontana inesorabilmente dalla terra amata e dai suoi affetti. Il diciottesimo lo festeggerà in una famiglia di adozione del Nord. Bella ed elegante. Dentro un corpo che ha tutta la pulsazione creativa, l'energia e il ritmo della solarità della sua Calabria. Quella sera di vera iniziazione alla vita adulta, guardandosi allo specchio, allucinerà la famiglia d'origine accanto a lei, mai dimenticata, da immaginare a distanza, congelando interiormente un dissenso e una conflittualità che in quel momento non risulta affrontabile. •

### **Titolo originale: A Chiara**

Paese: Italia

Anno: 2021

Regia: Jonas Carpignano

Sceneggiatura: Jonas Carpignano

Montaggio: Affonso Gonçalves

Fotografia: Tim Curtin

Musiche: Dan Romer, Benh Zeitlin

Cast: Swamy Rotolo, Claudio Rotolo, Grecia Rotolo,

Carmela Fumo, Giorgia Rotolo, Antonio Rotolo,

Vincenzo Rotolo, Koudous Seihon, Pio Amato, Antonina

Fumo, Giusi D'uscio, Patrizia Amato, Concetta Grillo





# Amica di salvataggio

## Sola, di fronte ai suoi fantasmi

### Flavia Salierno

Si sa che a ogni psicoanalista piace ascoltare storie di vita, per entrarci dentro, cercare di capire, aprendosi alle enormi sfaccettature dell'essere umano. Ma ci sono quelle storie che più di altre arrivano dritte al cuore, catturandolo, e difficilmente abbandonandolo. E ti costringono a

dismettere i panni di chi rischia di pensare di avere le redini della conoscenza dell'ignoto. E quelle storie riguardano tutti, probabilmente in forme differenti, ma comunque a tutti permettono di trovare sfumature, elementi, assonanze, nei quali identificarsi. La storia di

Alessandra Appiano, giornalista, scrittrice, autrice televisiva, è tanto speciale quanto universale. Speciale perché la sua vita è stata da lei stessa arricchita di mille costellazioni differenti. Brillante, poliedrica, dotata di una intelligenza emotiva, mista a un'ironia mordace, che le ha consentito di scrivere libri accessibili a tutti, senza mai scendere in un'ipocrita forma di intellettualismo ostentato. È una storia anche universale, però, quella di Alessandra, perché sappiamo che i vissuti umani non riguardano solo la gioia di vivere, che pure è fondamentale che ci sia. Angoscia, paura e dolore scorrono paralleli a quella, come strade destinate a incrociarsi, a tratti cedendo il passo l'una alle altre. Il problema è quando un semaforo rosso si impone, bloccando il giusto intersecarsi delle vie da percorrere.

Avrebbe potuto essere anche la mia "amica di salvataggio", Alessandra, per questo mi permetto di chiamarla per nome. Amica dell'amicizia al femminile e della sensibilità che a questa categoria appartiene. È infatti dal titolo di uno dei suoi libri, "Amiche di Salvataggio" che il marito Nanni Delbecchi ha preso l'ispirazione. Noto giornalista, e regista di questo docufilm biografico, ci porta per mano nella sua storia e nella loro casa. E da subito coinvolge lo spettatore nella sinfonia di una vita, composta di tante tonalità differenti.

E ci troviamo a sorridere dei mercatini dell'usato organizzati dalla protagonista, a scrutare nel suo pensiero acuto sulle cose, ad ammirare la cura della sua bellezza, e a partecipare commossi della fine ingiusta della sua vita. E qui veniamo alla questione, volontariamente lasciata aperta dal film. E anche per questo alla sua importanza.

Non si tratta, infatti, solo (termine improprio), di un bellissimo docufilm, ma anche di una riflessione aperta, di una denuncia. Che coinvolge tutti, non solo chi della psiche ha fatto un mestiere, e che vive nella sua difficile e impervia quotidianità. Alessandra Appiano è stata ricoverata per depressione maggiore all'ospedale Ville Turro San Raffaele di Milano, e da lì si è allontanata senza essere fermata. Poco dopo è salita all'ultimo piano di un albergo nei pressi dell'ospedale, con lo scopo di porre fine bruscamente alle sue sofferenze. Aveva ancora al braccio il braccialetto identificativo e l'agocannula. E nella mente e addosso fantasmi spaventosi coi quali è impossibile convivere.

La questione che il film sottolinea, tra i suoi minuti che scorrono veloci, è la giustezza di un certo trattamento, e il senso di ingiustizia che un tale epilogo lascia in chi resta.

Nel film il regista e marito ha scelto di raccontare la storia di Alessandra facendo parlare lei stessa, nella voce di Lella Costa. Non a caso la scelta. Solo un'amicizia profonda, infatti, quale era la loro, può raccontare, usando la stessa tonalità, il vissuto emotivo di una vita vera. E il racconto ci accompagna con una allegria malinconica, in grado di muoversi con la telecamera, in quelle esperienze e in quei giorni pieni di bellezza. Quella del poter vivere le cose del mondo fino in fondo, e forse anche per questo col timore del tempo che passa. E col timore che

la bellezza stessa di quelle cose possa sfuggire tra le mani. Gli amici migliori, la famiglia che si sceglie, accompagnano, riuscendo a dare un senso diverso alla quotidianità, fatta di quei sali e scendi dell'impervietà di un'esistenza. Alessandra nel film parla, infatti, attraverso i racconti degli amici.

Aneddoti di una vita, in cui mai prevale la finta idealizzazione o il dolore urlato, bensì i ricordi, i tanti momenti con le loro goffaggini, gli inciampi, ma anche gli onori e le soddisfazioni, e gli affetti scelti, ancor prima della professione svolta.

Riconoscimenti, successo, mille interessi attivi, erano la brillante e vivace costruzione di una vita, che via via andava consolidandosi, ma che aveva, tra le fondamenta, una terribile depressione che scavava cunicoli tali da far crollare l'intera edificazione.

Lascio di proposito da parte tutto ciò che è stato scritto e conosciamo sulla sintomatologia depressiva, col proposito di dare lo spazio più grande a ciò che non ci è dato invece sapere, e che lascia col senso di dubbio frustrante. La psicoanalisi tutta (e Basaglia) ci insegna il pieno rispetto del dolore e delle storie personali di chi è coinvolto in tutti i tipi di sofferenza mentale, e ci dice che, dentro ogni sintomo, ci sono motivazioni che richiedono cura e studio continui. Tenendo sempre presenti i limiti, quelli umani, innanzitutto, di chi è coinvolto, dall'una e dall'altra parte della scrivania.

Il docufilm di Nanni Delbecchi contribuisce ad accendere i fari e a puntarli sull'importanza della cura nella salute mentale, troppo spesso tralasciata, trascurata, messa in sordina, se non taciuta completamente. Quella impone il rigore, il rispetto, l'apertura di un dialogo e la messa in discussione di tutto ciò che necessita continui riaggiustamenti e aggiornamenti. Da psicoanalista, ringrazio Nanni Delbecchi per aver dato un nuovo spunto di attenta riflessione, e per la possibilità di un film, che tutti gli operatori della salute mentale dovrebbero vedere.

E ringrazio Alessandra Appiano, come persona e come donna. Per aver dato voce a tutto ciò che può celarsi nel silenzio soggiacente anche di una vita bella e brillante, che mai potrebbe essere racchiusa nell'opprimente limite di una qualsivoglia, semplice, riduttiva, diagnosi. Dal 2018 Alessandra Appiano è stata accolta nel novero dei cittadini benemeriti e illustri della città di Milano, presente nel famedio del Cimitero Monumentale. Resterà, però, soprattutto in questo film, pensato per una necessità profonda, e nato da un'idea, sulla strada, in mezzo al traffico (come lo stesso Delbecchi racconta), di ritorno proprio dall'ultimo saluto. •

### **Titolo originale: Amica di Salvataggio**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2021

Regia: Nanni Delbecchi

Sceneggiatura: Nanni Delbecchi

Cast: Lella Costa, Nanni Delbecchi, amici di Alessandra Appiano

# I pugni in tasca Marx può aspettare

## Guerra e pace tra i fantasmi inconsci



*I pugni in tasca, 1965*

### Antonella Dugo

Nel 1965 uscì il primo film del venticinquenne Marco Bellocchio, *I pugni in tasca*, uno degli esordi più importanti e discussi del cinema italiano, che segnò la fine del neorealismo, affrontando, come poi Bertolucci ed altri, l'analisi e il racconto del disagio che l'individuo vive all'interno della società, della famiglia e di sé stesso, andando oltre la denuncia sociale e politica nel tentativo di portare alla luce e rappresentare la parte oscura e irrazionale dell'animo umano.

Film in bianco e nero, scritto, diretto e prodotto da Marco Bellocchio, racconta la storia di una famiglia che vive isolata in una villa dell'Appennino emiliano composta da una madre cieca, bisognosa di cure, religiosa in modo ossessivo, che non "vede" la sofferenza dei figli, e da tre fratelli e

una sorella. Augusto, il fratello maggiore, capo famiglia, è l'unico che lavora, guadagna ed ha rapporti con il mondo esterno; è fidanzato con Lucia e vorrebbe sposarla e andare a vivere con lei in città, ma le cure costose per la madre glielo impediscono. La sorella Giulia, attratta da Augusto, curiosa e gelosa della sua vita, si occupa della madre e del fratello più piccolo Leone epilettico e con insufficienza mentale. Alessandro il protagonista, è un adolescente... malato di adolescenza: odio-amore verso la madre, ambivalenza nei rapporti fraterni, attrazione verso la morte, entusiasmo per la vita, volontà astratta d'azione, malinconia e rabbia profanatrice. Da sfondo a tutto questo c'è una provincia cupa, brumosa, senza speranza. L'impossibilità di evadere dalla villa - prigione, anche per problemi econo-



*I pugni in tasca, 1965*

mici e d'interesse, aumenta la dipendenza e la diffidenza di Alessandro e lo porterà a maturare l'idea di salvare i "sani" della famiglia: Augusto, Lucia e sé stesso, liberandosi dalla madre e dal fratello Leone sentiti come ostacolo alla loro vita adulta. Non c'è alcuno sbocco praticabile per una crescita e un'uscita dall'adolescenza; al contrario, da adolescente problematico, trasforma la sua rabbia adolescenziale in rabbia omicida, e, con l'indiretta complicità del fratello e della sorella, uccide prima la madre spingendola in un burrone e poi il fratello annegandolo nella vasca da bagno. Dopo l'uccisione del fratello, Alessandro, in uno stato di esaltazione, ascolta *la Traviata* a tutto volume, si agita, non può fermarsi, fino a quando colto da un attacco epilettico, cercherà invano l'aiuto della sorella e morirà soffocato.

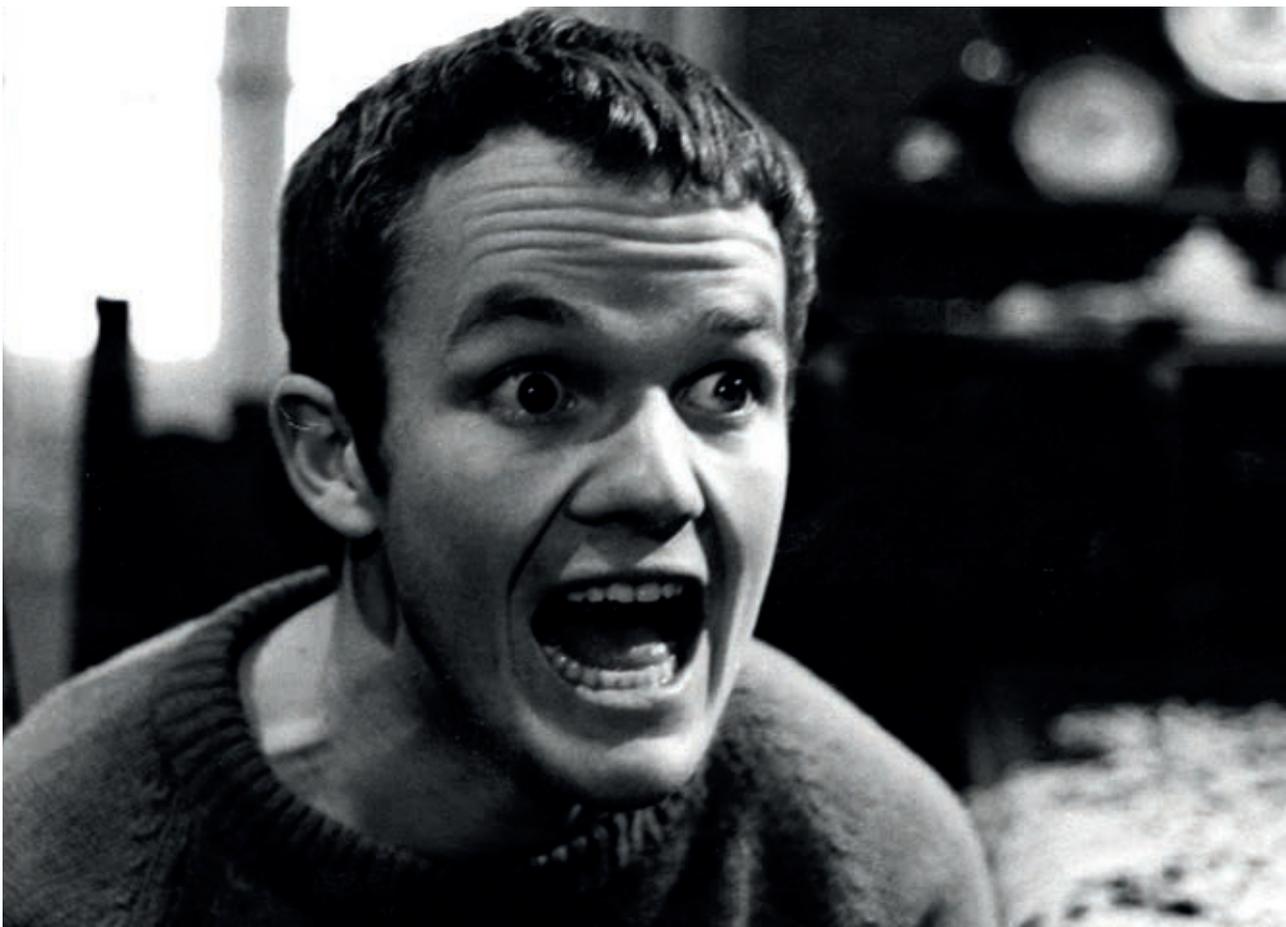
Il regista delinea i personaggi con grande capacità e lucidità, entra in ognuno di loro, ne coglie la complessità, senza giustificarli, portando e in qualche modo costringendo lo spettatore ad assistere a una tragedia in cui si possono riconoscere fantasie, ombre e fantasmi tenuti a bada nell'inconscio ma presenti in ognuno di noi.

"Blasfemo", "sconvolgente", "scandaloso", con questi giudizi fu accolto il film da una parte della critica, dai partiti politici e dalla Chiesa: unica eccezione intellettuali come Moravia e Pasolini e il mondo del cinema che premiò ed apprezzò il film. Per comprendere lo "scandalo" provocato da *I pugni in tasca*, ricordo che in quegli anni la società italiana era culturalmente ferma, legata ai valori tradizionali Dio, Patria e Famiglia, non negoziabili, né criticabili. La

psicoanalisi iniziava a circolare da poco e non godeva di buona fama né presso la Chiesa, ci fu un approccio con padre Gemelli che fallì, né con i partiti di sinistra. Interessante la lettera che Pierpaolo Pasolini scrisse al partito comunista invitandolo a conoscere la psicoanalisi, rimasta senza risposta. Innegabile l'effetto che il film ebbe sui giovani, che tre anni dopo diedero vita al Movimento del '68.

L'atteggiamento dissacrante con cui Marco Bellocchio ha raccontato la famiglia e i rapporti familiari, squarciò un velo che ne dimostrò gli aspetti distruttivi e patologici, indicando un modello di famiglia borghese in procinto di decomporsi, specchio di una società fondata sull'ipocrisia e sulla violenza, che si consuma nell'incesto, nel crimine e nella malattia (G. de Luna).

Dal 1965 al 2021, il regista ha realizzato molti altri film importanti e di successo, raccontando storie individuali che corrono in parallelo con la storia collettiva della società italiana, mantenendo sempre lo sguardo e la tensione agli aspetti esistenziali degli individui, l'angoscia, il dolore, e anche le relazioni malate che generano violenza, nell'alternarsi senza fine dalla distruttività alla capacità di ricostruire e risorgere. Presenti molti temi autobiografici, che da *I pugni in tasca* vengono raccontati tra le righe nelle storie inventate nei suoi film. Il personaggio di Alessandro interpretato da Lou Castel sarà diversamente riproposto con lo stesso attore in film successivi, a testimonianza di una presenza inquietante e non risolta. Vi è un filo rosso che sem-



*I pugni in tasca, 1965*

bra evidenziare una lunga elaborazione di un travaglio interiore, una lunga analisi per poter integrare ed accogliere nell'oggi un passato tragico, rimosso che chiede ascolto. Sono passati molti anni ma solo ora è possibile "prima di morire rappresentare e ricordare questa tragedia" (Marco Bellocchio): il 27 dicembre millenovecento sessantotto Camillo Bellocchio, fratello gemello di Marco, si è tolto la vita all'età di ventinove anni, e a lui e forse ad entrambi i gemelli è dedicato il film *Marx può aspettare*, "ultima occasione di fare i conti con qualcosa di rimasto nascosto". Il film si apre nella camera da pranzo della casa di famiglia a Vicenza, una grande tavola, sobriamente apparecchiata, con una tovaglia bianca, intorno a cui siedono gli anziani superstiti della famiglia Bellocchio: Piergiorgio, il maggiore, grande intellettuale, fondò e diresse la rivista *Quaderni Piacentini*, Alberto, sindacalista, le sorelle, Letizia e Maria Luisa e il regista. Sono assenti oltre a Camillo, Paolo e Tonino. Famiglia benestante, padre avvocato comunista, madre molto religiosa, appare in una foto con gli occhi chiusi. Otto figli cresciuti "in quel manicomio che era la nostra casa, dove ognuno pensava a sé stesso in un deserto affettivo". Il primogenito Paolo, malato di mente, con frequenti attacchi, che urlava tutta la notte, ha segnato la crescita dei fratelli alla ricerca di un riparo altrove, fatta eccezione per Camillo, che per volontà della madre divideva la stanza con Paolo. Intorno al tavolo, i fratelli e la voce narrante di Marco raccontano la storia della famiglia e soprattutto di Camillo, bello e fragile, inferiore ai fratelli intellet-

tualmente, mediocre a scuola, aveva successo con le ragazze e con gli amici; il suo sguardo triste presente in tutti i film di famiglia, non era notato dai fratelli, impegnati a costruirsi una propria identità di successo, sublimando negli ideali rivoluzionari, le inquietudini e le difficoltà presenti nei rapporti familiari. Nel raccontare, ognuno riconosce la distanza e la sottovalutazione delle difficoltà di Camillo; il senso di colpa, affievolito negli anni, permette di buttare giù il muro dei "non sapevo", dei "non avrei mai creduto" ed il senso di fallimento di Camillo sembra essere anche dei fratelli che lo scoprono e lo vedono in una luce diversa. Ed ecco che emergono dal passato le lettere di Camillo, quella scritta al fratello Marco, per chiedergli se poteva raggiungerlo a Roma e lavorare anche lui nel cinema, lettera di cui si era persa la memoria, dimenticata, che oggi appare nella sua urgenza. Marco non rispose alla lettera, ricorda solo di avergli consigliato di occuparsi attivamente di politica e degli altri, così avrebbe superato i suoi problemi, a cui Camillo avrebbe risposto "Marx può aspettare". "Io mancai", "non l'ho amato abbastanza", considera il regista, che solo oggi può "sentire" il dramma del fratello, avendo risolto o quanto meno ridimensionati gli aspetti del legame simbiotico con la madre ed il gemello, rappresentati dall'eterno senso di colpa che paralizza e porta alla rimozione. Anche la lettera scritta da Camillo prima di suicidarsi non è ricordata nei suoi contenuti. Infine non si può non parlare del *coup de théâtre* rappresentato dalla sorella Letizia, la quale, sordomuta dalla

nascita, dotata di capacità e volontà, riesce a parlare e ad esprimersi con grande capacità emotiva. Non è comprensibile agli spettatori quello che dice, Marco Bellocchio mette i sottotitoli, ma questa altra lingua è carica di affetto e di umanità. Letizia sembra l'unica capace di amare senza difese. Accanto al racconto dei fratelli s'inserisce l'altro, il mondo esterno rappresentato dal prete, dallo psichiatra, e da Giovanna sorella della fidanzata morta di Camillo, vera custode della memoria del ragazzo, del quale ne traccia un ritratto vivo, restituendogli dignità e valore, ricordando il comportamento distratto di Marco e della sua famiglia. Questo film si muove tra realtà e finzione, non è un documentario, a mio avviso è la rappresentazione pirandelliana, teatrale, della mente dell'autore, che dà voce ad un mondo interno dove tutti i personaggi sono la ricostruzione fantasmatica delle sue esperienze di vita. Lo scopo ultimo del racconto sembra essere il desiderio di Marco Bellocchio di trasmetterlo ai suoi due figli, Elena e Piergiorgio, che, presenti in varie scene del film, osservano e pongono domande al padre. Film coraggioso, distaccato ed ironico, il regista dona ai suoi figli un racconto onesto e sincero dove le parole cercano di rimuovere il non detto e il silenzio. •

### **Titolo: I pugni in tasca**

Anno: 1965

Paese: Italia

Regia: Marco Bellocchio

Soggetto: Marco Bellocchio

Sceneggiatura: Marco Bellocchio

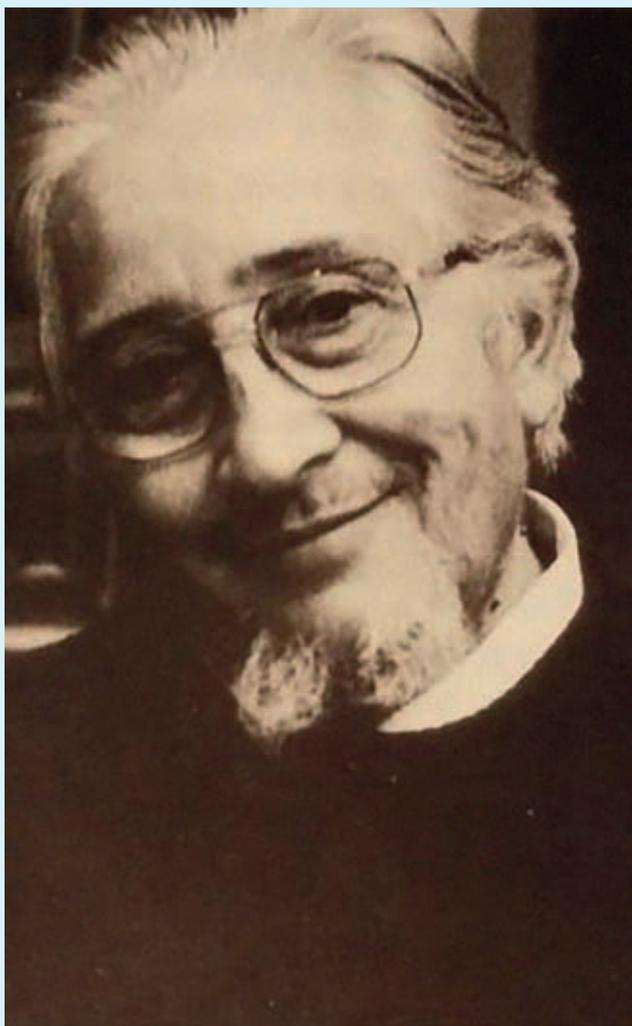
Cast: Lou Castel, Paola Pitagora, Marino Masè, Liliana Gerace



*Marx può aspettare, 2021*

*Marx può aspettare, 2021*





### Stefano Francia di Celle

Adamo Vergine (1929-2021) si laurea in Medicina e Chirurgia a Napoli dove, dal 1955 al 1965, è libero docente in Chimica Biologica conducendo ricerche sulle macromolecole proteiche. Parallelamente, con i suoi fratelli Antonio e Aldo, comincia a occuparsi di cinema, dapprima attraverso il mondo dei cineclub e poi in modo più personale creando un "gruppo di Filmologia", coinvolgendo filosofi, psichiatri e sociologi. Nel 1967 lascia la carriera accademica e una posizione di ricerca nell'industria farmaceutica per dedicarsi esclusivamente al cinema.

Da questa scelta scaturiscono le due opere più importanti da lui realizzate come autore. *Ciao ciao* (1967, 6') è una pietra miliare del cinema sperimentale che propone una riflessione semiologica sul mezzo: 4 sequenze di un filmato amatoriale girato in 8mm vengono unite ad anello e proiettate su un vetro smerigliato, generando ripetizioni continue ricomposte nei fotogrammi della pellicola 16mm con cui è realizzato il cortometraggio. *Es-pi-azione* (1968, 23') è un film "aperto" che propone alcuni elementi che lo spettatore è invitato a selezionare e combinare attraverso la sua sensibilità operando meccanismi coscienti e incoscienti.

Parallelamente alla sua attività di autore consolida il progetto di fondatore e animatore della CCI (*Cooperativa Cinema*

*Indipendente*) di cui è presidente. L'idea nasce per valorizzare in Italia il cinema *underground* fatto da cineasti simili a lui, totalmente al di fuori da dinamiche commerciali e industriali. È incoraggiato dall'esempio di Jonas Mekas e dagli autori del *New American Cinema* che in quegli anni erano spesso in Italia con il gruppo del *Living Theatre*.

Seguendo il loro esempio sperimenta la possibilità di rendere un lavoro di ricerca estremo un fenomeno culturale d'importanza internazionale. La CCI ha il grande pregio di mettere insieme esperienze molto diverse valorizzando le differenze. Tra gli autori fondamentali vi sono a Torino Tonino De Bernardi e Pia De Silvestris, con la quale in seguito formerà un sodalizio formidabile. Nel tessere le fila del gruppo è consapevole della delicatezza di un'azione strutturale che potrebbe tradire lo spirito libero di ogni artista e riesce nell'intento di favorire occasioni di visione ai film che venivano proiettati in contesti alternativi alle sale tradizionali (cineclub, circoli, gallerie d'arte, università, ecc.).

Momenti notevoli della CCI sono la creazione di un catalogo dei film, la rassegna ideata per il *Filmstudio* a Roma nel marzo del 1968 e il film collettivo *Tutto, tutto nello stesso istante*, concepito come dialogo tra 12 registi. Il progetto è sostenuto dal PCI e dall'Arci, grazie alla comunanza di intenti anticapitalistici (nessun film della CCI è stato mai venduto), a un comune impegno pacifista (erano gli anni della presa di posizione contro la guerra in Vietnam) e al fatto che i film non narrativi e sperimentali della CCI davano dignità a una comunicazione umana autentica, sincera, lontana dalla parola intellettualizzata e culturalizzata. Proprio l'interesse per una comunicazione diretta e profondamente umana, che mira all'essenziale e conduce inevitabilmente al confronto e all'analisi della sofferenza, lo porta ad avvicinarsi alla psicoanalisi: un modo per fare esperienza diretta della vita e delle sue trasformazioni.

L'esperienza della CCI, rifuggendo qualsiasi tipo di organizzazione burocratica e commerciale, si trasforma sempre più in una struttura libertaria e aperta e Adamo Vergine si trasferisce nel 1971 con Pia De Silvestris a Roma, dove entrambi iniziano un loro percorso di avvicinamento alla psicoanalisi che diventerà ben presto il loro unico ambito di ricerca e di attività professionale, portandoli a concludere la loro attività per il cinema. Adamo inizia un *training* di abilitazione frequentando contemporaneamente un corso di specializzazione in psichiatria. Entra nella Società Italiana di Psicoanalisi come Membro Associato diventando poi Membro Ordinario e infine Membro con Funzioni di *Training*. Insegna e conduce analisi di formazione dal 1985 al 2008, ricoprendo diverse cariche fino a quella di Segretario Nazionale del *Training* e Segretario Scientifico Nazionale.

I film di Adamo Vergine sono proiettati in rassegne e mostre in tutto il mondo (in Francia un notevole impulso è stato dato da un'importante mostra del *Beaubourg* nel 2015) e il suo lavoro per il cinema è oggetto di ricerca per la ricchezza artistica, sociologica, scientifica del suo percorso e del ruolo che ha svolto per lo sviluppo del cinema *underground* in Italia.

Importante è il suo contributo alla ricerca psicoanalitica realizzato grazie a importanti pubblicazioni (alcune realizzate con Pia De Silvestris) e a un'instancabile attività di coordinamento e sostegno a istituzioni e gruppi spontanei.

# Incontro a più voci ricordando Adamo Vergine (parte prima)

## Partecipano

**Stefano Francia di Celle, Pia Epreman De Silvestris,  
Tonino De Bernardi, Domenico Chianese**

### Cecilia Chianese

**S.:** La mia prima domanda se decidiamo di partire subito con la carriera cinematografica di Adamo Vergine è a Pia e a Tonino. Nel momento in cui avete conosciuto Adamo cosa ha rappresentato per voi ed era già in un contesto legato alla Cooperativa oppure precedente?

**P.:** La Cooperativa l'hanno fondata Adamo con i suoi fratelli a Napoli.

**S.:** Infatti da quello che so è stato anche un momento importantissimo per far uscire il fermento creativo degli autori sperimentali del periodo dal loro isolamento, ossia stare insieme non per fare film uguali ovviamente, ognuno ha proseguito con la sua ricerca, ma per essere in qualche modo supportati da una distribuzione che chiaramente non era commerciale, però era una rete per diffondere questi lavori. È incredibile il fatto che la Cooperativa, nata a Napoli, sia riuscita anche solo per un breve periodo, a unire autori molto diversi tra loro.

**P.:** Sì, il merito di Adamo è stato quello di partire da Napoli, dove aveva lasciato il suo lavoro di medico e ricercatore, per ampliare la Cooperativa. All'epoca, infatti, aveva una libera docenza in chimica biologica e lavorava sui farmaci per una grande azienda di cui ora non ricordo il nome. Però lasciò tutto alla morte del padre, che lo voleva medico e basta, e partì per varie zone d'Italia per incontrare le persone che facevano cinema. E così l'abbiamo conosciuto io e Tonino, perché lui venne a Torino per conoscerci.

**S.:** Quindi voi lo avete incontrato e conosciuto insieme...

**P.:** Sì ed è stato bellissimo, perché ci ha molto incoraggiati, aveva visto *Il Mostro Verde* (Tonino De Bernardi e Paolo Menzio, 1967) e parecchi nostri film, anche *Proussade* (Pia de Silvestris all'epoca Epreman, 1967). Mi ricordo che aveva detto che erano molto interessanti e dovevamo cercare di proiettarli in giro per l'Italia.

**T.:** Si ricordo che c'era molto desiderio di incontrarsi e c'era una grande aspettativa perché questo incontro era qualcosa di nuovo, che poteva portare anche a una svolta al nostro cinema e Adamo e suo fratello Antonio erano due persone molto speciali. Molto diversi tra loro, Antonio era estroverso, simpatico, mentre Adamo era più ritirato e estremamente preciso nel dire le cose. Da questo incontro è cominciata un'era nuova.

**S.:** Quello che mi colpisce è che, come diceva Pia, Adamo lascia questa posizione nell'azienda dove si occupava di produzione industriale di farmaci, e improvvisamente si ritrova in contatto con tutti gli artisti e i cineasti del momento. Questo lo trovo straordinario, lui ha impostato tutta un'attività di condivisione con artisti e cineasti che non erano neanche abituati a confrontarsi così, a distanza, in un momento in cui era difficilissimo essere coesi, anche pensando al fatto che ognuno voleva fare un suo particolare tipo di cinema. Questo aspetto, ossia creare comunicazione e armonia tra i vari elementi era più di Antonio o di Adamo?

**Studio di Michelangelo Pistoletto,  
Torino, febbraio 1968.**

**Da sinistra: Franco Bodini, Mario Ferrero,  
Plinio Martelli, Tonino De Bernardi, Pia  
Epreman De Silvestris, Renato Dogliani,  
persona non identificata, Gabriele Oriani,  
Renato Ferraro (in piedi), Ugo Nespolo,  
persona non identificata,  
Franco Giachino Nichot e suo figlio,  
Paolo Menzio, Maria Pioppi,  
Michelangelo Pistoletto**



**P.:** Era di Adamo.

**T.:** Eh beh certo, era di Adamo.

**P.:** Era lui che aveva girato *Ciao ciao* (1967), che è un film breve ma molto, molto interessante, soprattutto per come lo aveva costruito, perché a lui piaceva molto la tecnica cinematografica e *Ciao ciao* aveva una struttura filmica come un anello, un anello che continuava a girare e mostrare questa donna, che era la sua prima moglie, Lea Vergine, ha poi conservato il cognome di Adamo. La donna salutava, diceva appunto “Ciao” a questo treno che stava partendo. La scena nel film si ripete più volte. Adamo voleva rappresentare un gesto anche banale, ripetitivo, rendendolo qualcosa di simbolico, di diverso. Il film era molto bello, è piaciuto molto quando è stato proiettato al *Beaubourg* (*Centre Pompidou*, Parigi), perché ci fu una mostra qualche anno fa, dedicata proprio a tutta l’arte italiana del periodo dell’underground: io e Adamo abbiamo il catalogo di quella mostra, ce lo ha portato un’amica che era andata a Parigi a vederla. Tornando ai film di Adamo e alla Cooperativa: noi dobbiamo

immaginarci che stiamo parlando del ’68, ossia di un periodo della nostra vita in cui ognuno di noi voleva essere un artista, voleva inventare qualcosa o far vedere qualcosa di diverso, con uno spirito libertario assoluto. Poi c’era la lotta studentesca, gli universitari si ribellavano contro il fatto che l’Università fosse chiusa per coloro che non avessero fatto o il Liceo Scientifico o il Liceo Classico. Il ’68 ha portato delle grandi novità, perché l’Università è diventata aperta a tutti, e tutti gli artisti cinematografici di allora potevano raccontare le loro storie, o le storie di altri... questo è stato molto importante. Adamo per me è stato una specie di... di mago, una specie di angelo, che partito da Napoli con la sua giacchetta blu scuro ha percorso tutte le città italiane in cui si sapeva che c’erano delle persone che facevano cinema, o meglio cinema *underground* cioè che si rifacevano al movimento americano, principalmente a quello newyorkese.

**S.:** È bellissimo come lo racconti Pia, perché dalle tue parole si capisce come Adamo abbia lasciato una carriera...

**P.:** Sì all’epoca Adamo ha proprio lasciato una carriera, lui



era un medico importante. Dovete sapere che il padre di Adamo era a sua volta stato un medico anch'esso importante, che lavorava in vari orfanotrofi, era talmente conosciuto che quando è morto c'era tutta Napoli al suo funerale.

Però il padre voleva che Adamo diventasse un universitario, perché lui invece era rimasto un semplice medico. Adamo per farlo contento era entrato a medicina interna, ma poi quando il padre muore, giovane a sessant'un anni di un infarto, Adamo ha lasciato tutto, ha lasciato l'Università e l'istituto medico in cui lavorava e per il quale ha inventato anche dei farmaci, di cui ora non ricordo il nome.

Quindi l'importante è che lui sia uscito da questo mondo della medicina e abbia intrapreso il suo viaggio, e lo ha fatto perché adorava il cinema, lo adorava già a Napoli, dove insieme a tutta una comunità di cinefili frequentavano il cineclub della Fedic, che era un luogo frequentato da persone che avevano un rapporto con l'arte, non solo cinematografica. Insomma, Adamo a Napoli già prima di fondare la Cooperativa era molto conosciuto, per questo prima che morisse è successa una cosa molto bella: un

artista napoletano di nome Aldo Elefante, anche lui un po' un mago come Adamo, lo ha contattato per intervistarlo, perché cercava testimonianze da tutte le persone importanti di Napoli, nel senso che avessero fatto qualcosa di valore per la loro città. Quindi Adamo prima di morire è stato intervistato da questo artista abbastanza giovane, e se si va al *Museo Madre* di Napoli (*Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina*) si trovano dei video in cui i protagonisti parlano del loro percorso artistico...

**S.:** Quest'intervista è stata pubblicata in qualche rivista o è un video che è esposto lì al *Madre*?

**P.:** È al *Madre*.

**T.:** Posso raccontare il viaggio che abbiamo fatto con Adamo? Era credo il Maggio del '67, e andammo insieme al Festival di Knokke in Belgio, un Festival del Cinema di Avanguardia che si teneva ogni due anni, e si svolgeva tra la fine del '67 e l'inizio del '68.

Adamo venne in macchina da Napoli, passò a Torino e ci caricò, a me e Mariella Navale, mia moglie. Insomma,



*Es-pi-azione*, 1968

abbiamo fatto questo grande viaggio, la prima notte abbiamo dormito a Zurigo, poi siamo arrivati a Knokke. Questo Festival si svolgeva nel Casinò della cittadina, ed era una manifestazione straordinaria. Ricordo ancora Pierre Clémenti con la pizza del suo 16 mm che girava per il Casinò. Lui con altri avevano creato una *zona out* del Festival, perché non erano in concorso. Invece noi con *Il Mostro Verde* eravamo in concorso!

**S.:** Quindi l'unico film della Cooperativa era il vostro in quella occasione.

**T.:** C'era il nostro, e c'era anche Alfredo Leonardi con la moglie di allora e c'erano quelli del *Filmstudio*, c'era Annabella Miscuglio, insomma c'erano situazioni e personaggi straordinari, come per esempio Yoko Ono, che dormiva in albergo nella stanza vicina alla nostra. Lei non aveva ancora conosciuto Lennon, stava all'epoca con uno scozzese, e siccome era una protestataria aveva organizzato una manifestazione per la pace, aveva preso un lenzuolo dalla sua stanza e aveva passato tutto il periodo del Festival nel salone centra-

le del Casinò, dove si svolgeva tutto, accovacciata, nascosta sotto questo lenzuolo. Una cosa unica... per la notte di Capodanno hanno gonfiato un pallone enorme al cui interno entravano tutti nudi. Noi eravamo più pudichi e non siamo entrati, ma era bellissimo vedere questi corpi che rotolavano dentro a questo enorme pallone. Quello fu l'anno in cui hanno premiato *Wavelength* di Michael Snow e dei corti di un regista che non conoscevamo ma abbiamo conosciuto lì, di Steven Dwoskin, col quale siamo rimasti amici tutta la vita... ah e c'era anche Gregory Markopoulos. Qualche anno prima, sempre a Knokke, avevano premiato il primo lungometraggio di Roman Polanski, *Il coltello nell'acqua*. Insomma per quel Festival sono passati tanti autori importanti.

Tornando ad Adamo: al ritorno lui ci portò a Parigi, andammo a Les Halles dove ci ha voluto far mangiare la zuppa di cipolle. È stata la prima volta che sono andato a Les Halles, allora così viva e colorata, per me fu una cosa meravigliosa. Adamo amava molto Parigi.

**S.:** Un'altra cosa, sempre sulla cinematografia di Adamo:

mentre *Ciao ciao* veniva programmato spesso insieme a altri film della Cooperativa, e come diceva Pia era un film molto conosciuto e molto amato da tutti, invece volevo chiedervi dell'altro film di Adamo, *Espiazione*, sempre del '68, che però da alcune note che ho trovato doveva essere il primo di un ciclo che dovesse avere nel titolo sempre la parola "azione", quindi dopo *Espiazione* ci sarebbe dovuto essere *Mortificazione*, poi *Purificazione*, *Meditazione*...

**T.:** Sì, ma lui ci teneva molto a sottolineare che nel titolo c'era anche il nome di Pia, quindi era: *Es - pi - azione!*

**S.:** Sì, infatti! Volevo sapere il percorso di questo film. Perché poi Adamo non ha proseguito con gli altri titoli...? poi è invece arrivato il momento del film collettivo ('68 - '69), che la Cooperativa volle fare dal titolo *Tutto, tutto nello stesso istante* diretto da 12 registi: Bacigalupo, Bargellini, Baruchello, Chessa, De Bernardi, Epreman / De Silvestris, Leonardi, Lombardi, Meader, Menzio, Turi, Vergine. Anche lì Adamo ha avuto un ruolo molto importante nella creazione di questo film.

**T.:** Certo, ma lui aveva un grande spirito collettivo, di coesione, di unione tra tutti. Lui credeva molto alla novità della Cooperativa.

**S.:** Il film collettivo infatti era concepito come una sorta di dialogo...

**T.:** Sì certo, ma Adamo era anche un visionario, lo eravamo un po' tutti; il '68 è stata proprio l'arte della visione, ma Adamo pensava proprio di poter andare avanti con l'arte cinematografica, lui voleva vivere di questo, e quindi quella è stata una sua grande utopia, perché era molto difficile poi tramutarlo in qualcosa che potesse finire in un guadagno. Solo gli americani ci sono riusciti, come Jonas Mekas, che aveva molto senso pratico.

**S.:** Infatti, una cosa che volevo chiedervi, riguardo i film del *New American Cinema*, all'epoca vengono fatti vedere prima al Festival di Torino poi a quello di Pesaro, giusto?

**T.:** Certo, il primo fu Torino. •

*Ciao ciao*, 1967





# Dalla letteratura al cinema

## La paura dei fantasmi

### Dialogo tra Amy Pollicino e Benedetto Genovesi

**Amy Pollicino**

**Benedetto Genovesi**

**Benedetto:** Amy cosa ti ha spinto a scrivere il tuo ultimo romanzo *Psycho Killer* pubblicato dalla Giulio Perrone Editore?

**Amy:** Sinceramente non so da dove origini il romanzo. Sono una sceneggiatrice e insegno scrittura creativa e sceneggiatura in una scuola di cinema, lavoro in Rai come producer. Il romanzo è il mio spazio di libertà, la possibilità di scrivere liberamente, senza nulla di preordinato. Mi piace essere in una modalità auto-generativa, per cui io scrivo e da quello che scrivo nasce quello che scriverò. Senza alcuna impostazione razionale. Evidentemente mi ha ispirato l'argomento enorme del rapporto uomo-donna, soprattutto in questo periodo storico dove il conflitto uomo-donna è altamente drammatico. *Psycho Killer* è la storia di un protagonista maschile, Michele Amaro, un uomo che ha tutto per essere felice, nel pieno della sua realizzazione personale e professionale. Michele è un produttore di un network televisivo, si occupa di serialità che è una delle nuove frontiere dell'audiovisivo. E tuttavia quest'uomo non riesce ad avere dei rapporti sani con le donne. Noi lo troviamo nel momento in cui seduce e maltratta due donne, pur senza una componente di sadismo o di rabbia, diciamo che lui le congela, le annulla. Linda è una donna più grande di

lui, moglie di un suo vecchio amico, Giovanna è una sua studentessa all'università, dunque è una giovane creativa che in lui proietta anche il suo desiderio d'identità; lui le manipola entrambe anche sessualmente e ad un certo punto le due donne spariscono ed è allora che Michele entra in un'altra dimensione.

**B:** In effetti il romanzo è molto onirico, è come un sogno. È come se ci fosse un'identità dissociata da cui emergono personaggi fantasmatici che vengono proiettati nel mondo esterno e vagano in cerca d'autore, o come pensieri in cerca di un pensatore, che possono fare paura. Del resto anche Seneca diceva che le nostre paure sono molto più numerose dei pericoli concreti che corriamo e che noi soffriamo molto di più per la nostra immaginazione che per la realtà.

**A:** Sì c'è una forte dimensione introspettiva e onirica. Ma questi fantasmi non sono portatori di sofferenza, infatti, dopo aver superato la paura e l'inquietudine Michele cambia, si scalda, soffre, ricomincia a sentire, ma non vorrei rivelare troppo...

**B:** Mi sembra che nella narrazione ci sia anche una forte carica erotica, c'è un sex appeal nel romanzo, è molto

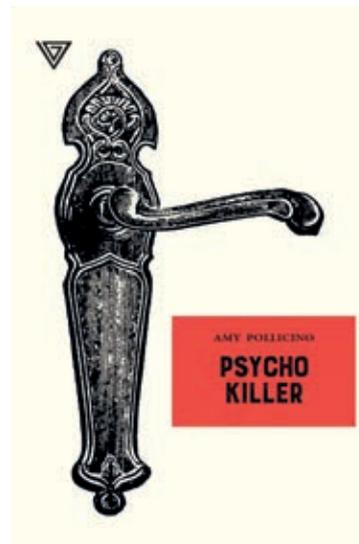
sensuale. Però di contrasto viene fuori un certo distacco emotivo, vediamo che il protagonista non è violento in modo esplicito, ma è violento con la sua freddezza. A lui “manca il desiderio”, ha la glacialità di qualcosa che è rimasta congelata dentro di sé; ciò fa di lui un uomo freddo e distaccato, ma anche cinico. Sei d’accordo?

**A:** Lui è freddo e cinico, ma non del tutto. Ha un forte rapporto con la bellezza, vive in una bellissima casa affacciata su Castel Sant’Angelo, con suoi miti. Si mantiene a distanza dalla gente, che però poi è la stessa gente che gli consente di essere un produttore di successo. Lo prendiamo a questo punto della sua vita, ma il suo percorso lo porta a cadere nel “pozzo nero” che ha dentro e lui ha il coraggio di andare fino in fondo in quei luoghi estremi. Proprio perché cade, poi però può riemergere. Cosa rara per un uomo, gli uomini tendono a non andare fino in fondo, a non cadere, non cadono, non si fanno male ma non si fanno neanche bene, poiché restano in una zona dove gli affetti sono banditi e le donne profondamente ignorate. Michele Amaro ha il coraggio di precipitare in questo spazio dove incontra una serie di creature che, come hai detto tu, non sappiamo bene se siano reali o se siano delle sue proiezioni o addirittura dei fantasmi. Accetta il rapporto con queste presenze inizialmente inquietanti. Un po’ come ne *Il canto di Natale* di Dickens dove il cattivissimo Scrooge riceve la visita di tre fantasmi che lo salvano dalla sua perfidia, ma possiamo pensare anche al mito di *Orfeo ed Euridice* o alla *Divina Commedia* di Dante, dove la possibilità di salvezza viene proprio dal rapporto con i morti. Michele supera la soglia della paura, passa attraverso di essa, fa un viaggio e affronta il segreto che l’ha portato ad essere come è diventato. E qui mi fermo.

**B:** In effetti il tuo romanzo è in qualche modo anche un thriller, affronta e mette in scena la paura. Tiene col fiato sospeso, c’è molta *suspense*.

**A:** Si è vero, creare *suspense* è fondamentale per tenere alta l’attenzione del lettore o dello spettatore. La paura è qualcosa a cui non bisogna rinunciare nell’arte ma soprattutto nella vita. Se la si tiene a bada, la paura è un motore eccezionale. Ogni volta che dobbiamo superare un nostro limite dobbiamo affrontare la paura. Se non lo facciamo non progrediamo, restiamo fermi e non ci trasformiamo.

**B:** Com’è vero! L’essere umano è molto sensibile a tante paure. Probabilmente è vero che alcuni uomini hanno paura delle donne e per questo le maltrattano o le tengono a distanza. Penso che noi tutti siamo esseri molto complessi e siamo composti da aspetti tanto maschili che femminili. Gli uomini che non riescono ad entrare in un buon rapporto con la propria dimensione femminile, non riescono a venire fuori dall’anaffettività. Si potrebbe dire che ogni relazione è un incastro di aspetti maschili e femminili della donna, con aspetti maschili e femminili dell’uomo. All’interno di ogni relazione c’è sempre la possibilità che le cose poi possano evolvere e cambiare.



Il tuo personaggio più che amato vuole essere ammirato.

**A:** Vuole essere ammirato perché è terrorizzato dal desiderio dell’altro.

**B:** Mi viene in mente il film di Kubrick *Eyes wide shut* (1999) dove c’è un impazzimento del protagonista maschile che non sopporta il desiderio della donna. L’uomo ha paura del desiderio della donna perché ha paura della sua parte femminile. Invece, se avesse un buon rapporto con la sua parte femminile non ne avrebbe paura. Ed entrando in contatto con la propria femminilità può essere se stesso e stare in una buona relazione con le donne. A questo proposito, il romanzo a un certo punto cambia, quando Michele incontra Rose. È lì che Michele si scioglie. Potremmo dire che Michele “guarisce”. Puoi commentarlo?

**A:** Con Rose Michele ritrova un’immagine femminile, una sua immagine. Qualcosa che aveva perduto. Sono molto affezionata a questa parte del romanzo perché mette in scena l’amore. Al contrario delle relazioni con Linda e Giovanna, che sono sessuali ma anche violente, nel senso che sono costruite sulla razionalità e sul calcolo, con Rose c’è l’amore. Con lei Michele inizia a guarire.

**B:** Che bella cosa! L’amore che prevale sulla paura o che addirittura attraverso la paura riesce ad emergere e affermare se stesso. Nel romanzo, come abbiamo detto, noi vediamo tutto dal punto di vista di Michele e non sappiamo se quanto stiamo osservando è realtà o è semplicemente un suo delirio, se sono sue allucinazioni, se sono fantasmi.

**A:** Se penso al delirio penso che può essere visto sotto due aspetti, c’è il delirio del malato di mente che è terribile e potrebbe anche portarlo ad uccidere; ma poi c’è il delirio artistico, anche i poeti sono deliranti perché immaginano dei mondi che non ci sono. O meglio, sono mondi creati dalla fantasia, ma non vengono bloccati dalla paura, bensì portano all’amore. Entrare in una dimensione di delirio è quasi indispensabile anche per innamorarsi.

**B:** Senza follia non c'è dimensione artistica. Nel senso di irrazionalità. Il delirio in realtà è un tentativo di riparazione. Vediamo cose che non esistono. Quando Michele vede Rose c'è già una riparazione, questa è una fase molto poetica. Qui il delirio diventa poetico perché ripara e avvia alla guarigione.

**A:** Sono emozionata. Mi hai fatto venire in mente *I giganti della montagna* di Pirandello dove il protagonista Crotone dice: "Le figure sono inventate da noi; sono un desiderio dei nostri stessi occhi. (...) Se lei, contessa, vede ancora la vita dentro i limiti del naturale e del possibile, l'avverto che lei qua non comprenderà nulla. (...) A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi, in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. E il libero avvento di ogni nascita necessaria." Qui Pirandello parla proprio del processo creativo. È un testo ancora insuperato nel raccontare la creatività dell'artista. Però bisogna accettare di vedere ciò che non c'è e ciò che gli altri spesso non vedono.

**B:** Anch'io sono emozionato. Perché, come l'artista, anche lo psicoanalista lavora sul fantasmatico e quindi ha la possibilità d'immergersi nelle profondità dell'animo umano ed esplorare l'inconscio.

**A:** L'inconscio anche per gli artisti è il luogo della fantasia, indispensabile per qualsiasi creazione.

**B:** Si sono d'accordo. L'inconscio ha molteplici potenzialità creative. A questo proposito, come immagini un possibile adattamento per il cinema di *Psycho Killer*?

**A:** Prima di risponderti devo fare una premessa. Il romanzo

è intriso di cinema. A cominciare dal titolo che si riferisce sia a *Psycho* di Hitchcock (1960) che ad *American Psycho* di Bret Easton Ellis. Il primo è stato tratto dal romanzo *Psycho* di Robert Boch (1959), mentre il romanzo di Easton Ellis, che quest'anno celebra il suo trentennale, nel 2000 è diventato un film di Mary Harron con Christian Bale. Nel mio romanzo alcuni passaggi fondamentali, come gli incontri con Rose, si svolgono nella stanza 237. Anche questa è una citazione della *Room 237* da *Shining* di Kubrick (1980). Così come pure l'albergo, l'Hotel Quirinale, e gli anni '20 che ritornano con il fantasma di Fitzgerald, che, oltre ad essere stato il più grande scrittore americano della prima parte del '900, ha scritto per il cinema e ha lavorato molto ad Hollywood. Il mio romanzo s'ispira in parte a quello postumo di F.S.F. *The last Tycoon* (1941), dove Fitzgerald dà vita al personaggio di un giovane e geniale produttore dal destino tragico. E certamente scrivendo pensava a Irving Thalberg, *enfant prodige* del cinema americano degli anni '20, l'uomo che fece grande la Metro Goldwyn Mayer e che morì a soli trentasette anni. Nel 1976 Elia Kazan adattò il romanzo di Fitzgerald nel film con Robert De Niro *The Last Tycoon – Gli ultimi fuochi*. Facendomi un enorme complimento, qualcuno ha perfino detto che le atmosfere del mio romanzo sono lynchiane. David Lynch è un regista che amo molto. Non so se *Psycho Killer* diventerà mai un film, ma se accadesse, amerei che riproducesse il trascorrere dalla realtà alla fantasia e al sogno. Senza però dimenticare che la storia è anche una *Black Comedy*, poiché, senza nulla togliere alla drammaticità dei temi, lo sguardo sulla contemporaneità è ironico. La tua domanda la prendo come un buon augurio per il mio romanzo, grazie Benedetto! •

*The Last Tycoon – Gli ultimi fuochi*, Elia Kazan, 1976



# The Defeated

## Donne senza destino nella Berlino del '46



### Adelia Lucattini

*The Defeated* (*Gli sconfitti*) è una serie televisiva trasmessa su Netflix nel 2021 che offre allo spettatore uno spaccato romanzato del caos che regnava nella Berlino del dopoguerra, divisa tra Stati Uniti, Russia, Francia e Inghilterra. La metropoli ridotta in macerie è palcoscenico in cui le donne abitano, vivono, lavorano, amano e scompaiono misteriosamente, inghiottite dalle viscere della città. Attraverso un gioco di ombre cinesi, lo *Shadowplay* sottotitolo della Serie Tv, è raccontata la storia di tante donne disperatamente attaccate alla vita nonostante le privazioni, le violenze, la miseria e l'impotenza. Pregevole è il finissi-

mo scandaglio psicologico e l'attenzione raffinata alle emozioni che le animano, possiedono e travolgono. Il dominus attraverso il cui sguardo malinconico lo spettatore conosce i vari personaggi, è il detective newyorkese Max McLaughlin (Taylor Kitsch), inviato nella capitale tedesca per fare luce su una serie di efferati omicidi di giovani donne e indifese adolescenti, brutalmente uccise da un enigmatico serial killer conosciuto come l'*Engelmacher*. L'*Angel Maker* è ricercato dagli alleati poiché ritenuto un protettore di criminali nazisti che, grazie a lui, hanno trovato rifugio a Berlino nel tentativo di sfuggire al processo

di Norimberga. Il “creatore di angeli”, come l’Innominato dei Promessi Sposi, non è mai chiamato per nome poiché per le donne è incarnazione del male e la sua immagine ferina evoca il “terrore senza nome” e il Male a cui non si può sfuggire. Scopriremo solo alla fine, grazie alle indagini di Max, che si tratta del medico nazista il Werner Gladow (Sebastian Koch) che aiuta le donne violentate ad abortire per poi intrappolarle nella sua organizzazione criminale, come prostitute, oggetti nelle sue mani, prigioniere, schiave senza via di uscita.

Campeggia nella storia e nella scena, una donna coraggiosa che a causa del nazismo e della guerra ha perduto tutto ma che ben ricorda chi è: Elsie Garten (Nina Hoss). La detective dà la caccia senza tregua, all’ *Engelmacher*, decisa a fermare le violenze e i femminicidi che più della fame sono la piaga che insanguina nella Berlino del 1946. La incontriamo subito, dopo il piano lungo dell’inizio. Elsie, donna colta e poliglotta, prima della guerra professoressa di lingue e semiotica, adesso a capo della polizia di Berlino. Elsie ha il compito di indagare insieme al detective Max McLaughlin su tutti i crimini violenti commessi contro le donne. Ogni sera accompagniamo Elsie nella sua casa divelta dai bombardamenti alleati, in cui vive da sola dignitosamente, in un palazzo popolato da artisti, come lei rimasti senza nulla ma certi della loro identità, ognuno alla ricerca di qualcuno, disperso o prigioniero in qualche *gulag* dopo la resa della Germania.

Elsie accetta il lavoro per necessità ma anche perché ritiene che possa aiutarla a rintracciare il marito, esattamente come Max che spera di riuscire a trovare il fratello scomparso in Germania dopo la fine della guerra. Entrambi riusciranno nel loro intento, ma sono ugualmente destinati a

perdere di nuovo le persone che amano. *The Defeated* rappresenta i mille volti della paura e i traumi psichici in cui affonda le proprie radici, affronta l’evoluzione che questa può avere orientando il destino delle vite in cui alberga verso la salvezza o verso l’impossibilità a sopravvivere, psichicamente e fisicamente.

Elsie ci fa capire la condizione di umiliazione e terrore in cui vivono le donne rimaste sole nella Germania del dopoguerra, senza padri, né mariti né fratelli, dissoltisi sui campi di battaglia e mai più tornati. Comprendiamo insieme a Max che cosa stia accadendo in quella città martoriata, senza più storia e dal futuro incerto, perché le donne sono “cose” senza valore, private dei diritti e della dignità, alla mercè di chiunque che può farne ciò che vuole con la certezza dell’impunità. Elsie lo spiega con la calma paziente di chi è avvezzo a spiegare con poche mirate parole, il significato profondo delle cose: “Qui pensano che fossimo tutti nazisti”, tanto basta per essere trasformati in “nessuno”, senza più un nome né un luogo in cui stare.

Elsie è una donna coraggiosa anche se sfiata dalle privazioni, dalle perdite e dalla devastazione della guerra. Lontana dalla sua vita prima del nazismo e della guerra, è una donna sola e sgomenta da quanto la circonda, vive nella sua casa divelta dai bombardamenti, con dignità e tenacia, combattendo con una povertà che non le impedisce di essere generosa e attenta a tutte le persone che la circondano. *Mulier sum, humani nihil a me alienum puto*, è l’espressione (parafrasata) di Publio Terenzio Afro che meglio la rappresenta. La timida, riservata semiologa a differenza di altre donne, ha una ragione per vivere: ritrovare l’amore della sua vita, il marito Leopold (Benjamin Sadler). Elsie riuscirà nel suo intento poiché sebbene con-





siderata soltanto una “puttana tedesca” dal generale Alexander Izosimov (Ivan G’Vera) prestandosi come spia, procura informazioni sugli americani al comandante del settore sovietico che in cambio le promette di liberare il marito suo prigioniero. Alla fine, davvero Leopold tornerà a casa ma grazie ad un altro incontro. Leopold Garten è un uomo distrutto, annientato nella mente nel corpo dalla brutalità dei suoi carcerieri e dalla fame. Insieme ai suoi compagni vive nella costante paura di essere picchiato, torturato, fucilato da sovietici di cui è prigioniero, senza nessun motivo particolare, come pura vendetta per tutto il male che i nazisti hanno inflitto a civili e militari durante la guerra. A differenza dei suoi compagni di prigionia, grazie Elsie riesce a sopravvivere ma è ferito gravemente e consumato dalla tubercolosi contratta durante la prigionia.

La guerra ha disumanizzato anche i vincitori, privandoli della propria identità, della propria storia e della memoria, di chi fossero nella vita precedente, prima che la guerra con i suoi orrori cancellasse le loro vite. Toccante e rivelatore è il dialogo che Leopold ha con Izosimov che vediamo al suo capezzale mentre sta decidendo che cosa fare di lui ormai morente. Leopold inerme, senza forze, non ha più paura, anche la morte può essere una liberazione adesso che rivista la moglie, per un attimo, da dietro le sbarre, sente che le forze non lo sostengono più, che il suo corpo non potrà più accompagnare il suo cuore dalla sua adorata Elsie. Con un filo di voce si rivolge ad Izosimov e gli chiede di raccontargli qualcosa di sé, come se potesse sentirsi meno solo se accompagnato da un racconto, ormai che la sensazione della morte incipiente ha annullato qualunque resistenza e spento ogni rancore. Izosimov è scosso e interdetto da tanta vicinanza affettiva, lo spettatore seduto nella sua poltrona

riesce a percepire l’odore della morte nella stanza dove i due uomini s’incontrano. La domanda “Chi eri?” apre un varco nel muro che fuori separa la città e attraversa anche la mente di tutti coloro che ci vivono, rimettendolo in contatto con il se stesso. Izosimov però, è congelato nel *freezing* affettivo causatogli dal dolore per le perdite subite e, convinto che Garten sia nazista, gli rivolge difensivamente la stessa domanda. Alla malinconica risposta di Leopold, sussurrata con un filo di voce: “Sono un accordatore”, il generale improvvisamente ricorda. La sua vita ci si dipana davanti e con Leopold sentiamo la madre pianista suonare Bach per lui ancora bambino che l’ascoltava adorante per intere giornate. L’essenzialità della vita e della morte spezzano l’odio e annientano le paure reciproche, così in un gesto di semplice umanità, Izosimov lascia l’uniforme, indossa dopo anni abiti civili e alla guida della propria auto, accompagna Leopold a casa.

Gli orrori della guerra sono ancora presenti nelle menti e nei corpi dei protagonisti che nonostante tutto non possono che andare avanti, cercando di ricostruire le loro vite, sopravvivere alla miseria, convivere con i traumi terrorizzanti del recente passato e la paura quotidiana della vita presente, disprezzati dagli alleati che li hanno liberati dal nazismo ma che non si preoccupano né fanno domande su di loro, su come si sentano, su quello che hanno passato. *Vae victis* (guai ai vinti) tramanda dallo storico Tito Livio quando narra di Brenno, capo dei Galli Senoni, che occupata Roma *manu militari* nel 390 a.C., aveva truccato i pesi della bilancia con cui i romani sconfitti dovevano pesare l’oro da versare come tributo di guerra, a significare che le condizioni di resa le dettano i vincitori sulla sola base del diritto del più forte.



Ma l'amore è più forte di ogni dolore. Nella scena finale vediamo Elsie correre verso Leopold che l'attende seduto alla finestra accanto al suo pianoforte, come loro sopravvissuto alla guerra e ai bombardamenti. Riuniti dopo tante sofferenze, senza più paura, si uniscono in un interminabile, silenzioso e liberatorio abbraccio.

Solo l'arte può salvare dalla barbarie e far sì che l'umanità si distingua da tutte le altre entità in gioco.

Dante Alighieri ha eternato l'arte e l'amore, da sempre antidoti contro paura e dolore: *L'amor che move il sole e l'altre stelle... Amore e cor gentil sono una cosa sola... [con] l'affetto [che]lo intelletto lega... e quindi uscimmo a riveder le stelle...* •

**Titolo originale: The Defeated (Shadowplay)**

Anno: 2020

Formato: miniserie TV

Puntate: otto

Regia: Måns Mårilind, Björn Stein

Soggetto e sceneggiatura: Måns Mårilind

Musica: Chanda Dancy, Nathaniel Méchaly

Cast: Taylor Kitsch, Michael C. Hall, Logan Marshall-Green, Nina Hoss, Tuppence Middleton, Sebastian Koch, Maximilian Ehrenreich, Mala Emde, Anne Ratte-Polle, Benjamin Sadler, Lena Dörrie, Ivan G'Vera, Jan Budar



# La Scala d'oro

## Spazio d'incontro tra linguaggi artistici



### Dario Evola

La *Scala d'oro* indica un sito di straordinaria bellezza nel percorso turistico di Venezia. Gli stucchi dorati decorano la scala, progettata da Sansovino, che porta verso gli appartamenti ducali. *La Scala d'Oro* è anche il titolo di un bellissimo dipinto preraffaellita di Edward Burne Jones del 1876 alla Tate. Diciotto fanciulle in candide vesti virginali discendono una scala a chiocciola reggendo strumenti musicali. La sim-

Giuliana Del Zanna, *La sposa paracadute*, composizione tre foto, vince per la Giuria il Premio Borgo 2019

bologia preraffaellita rimanda a una idea perduta di armonia, di luce e di ritmo. *La Scala d'Oro* è anche il titolo di una meravigliosa collana di libri per ragazzi edita dalla UTET dagli anni Trenta con circa un centinaio di volumi che divulgavano la letteratura classica. *Quo Vadis*, Poe, il Graal, *Ivanhoe*, Tolstoj, Virgilio, Verne, Hugo, Cervantes, Dickens, Swift, entravano nell'immaginario adolescenziale grazie a

straordinarie illustrazioni di Gustavino, Terzi, Nicco, Mateldi e tanti altri. Illustrazioni e narrazioni vivevano nelle pagine cartacee rilegate, con le magiche copertine che, già dalle vetrine delle ormai scomparse librerie, producevano immaginari orizzonti. La collana era ideata da Vincenzo Errante grande germanista e anglista traduttore di Shakespeare, Goethe e Rilke. Fra le tre opzioni d'ispirazione a *La Scala d'Oro* è stata scelta da Ricc Sabba quella del ricordo editoriale. Il suggerimento gli arriva dall'amico Piero Berengo Gardin, cugino del più celebre Gianni, ma altrettanto raffinato e colto fotografo e intellettuale. La Scala d'Oro di Ricc Sabba è il progetto meravigliosamente folle e poetico di animare uno spazio culturale nella Roma di oggi. Egli ha esercitato il proprio sguardo dagli anni Settanta, trasversalmente, nei territori della fotografia, della grafica editoriale, del documentario sociale, della comunicazione pubblicitaria. Anni, quelli, nei quali si poteva operare con libertà e con creatività nella produzione commerciale come nella ricerca artistica. La dittatu-

ra dell'algorithm e del pensiero unico prodotto dallo sguardo omologato al consumo non era ancora dilagata col ritmo compulsivo degli *influencers*. Ricc Sabba opera come *Dar-klight*, nella ricerca fotografica, nella grafica, nella documentazione aziendale, tenendo presente la ricerca artistica come paradigma operativo. Inventa situazioni di incontro, di relazione, di sperimentazione. Fra queste il *Punto Estatico a Borgo*, da cui nasce il *Premio Borgo* insieme ad Alberto Angelini e alla rivista *Eidos*. Il premio è una occasione d'incontro fra linguaggi artistici, e soprattutto fra persone. Con grande apertura, curiosità e disponibilità, vengono invitati artisti, non necessariamente noti, a esporre in un piccolo spazio fra libri, raccolte di riviste, collezioni di fotografie, stampe. Lo spazio culturale, piccolo e fragile presidio nel percorso turistico che devasta ormai le città, con un'alluvione di plastica e di immagini omologate, trasloca in via Giovanni Pierluigi da Palestrina, vicina a piazza Cavour. Lo spazio nuovo, messo a disposizione dalla Chiesa Valdese, è davvero piccolo

Hélène Verger, *Mamus or I'm bored but I don't know it*, acrilico 40x55, vince per la Giuria il Premio Borgo 2020





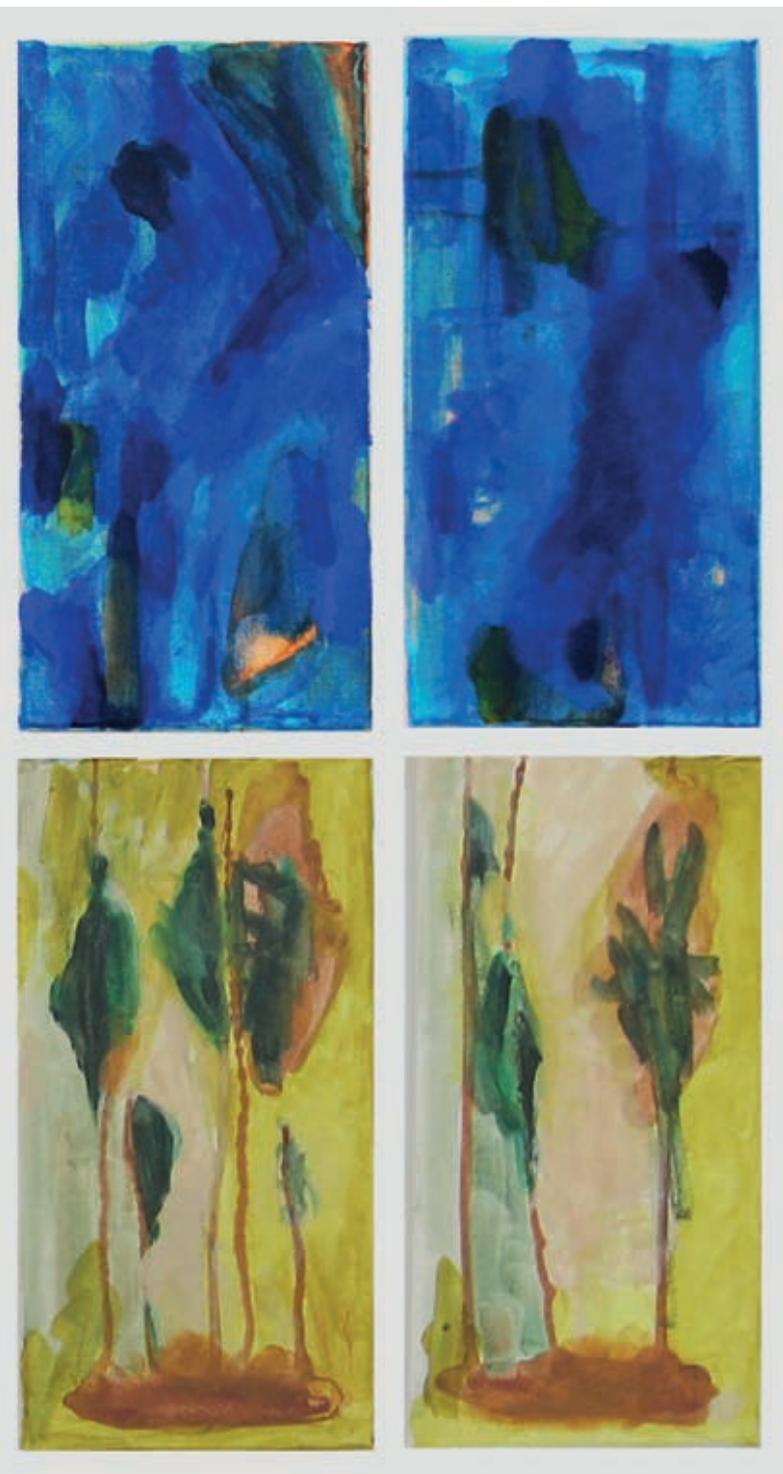
Giada Cananzi, *Senza titolo*, olio tela 60x60, vince per il Pubblico il Premio Borgo 2019

e problematico, di fatto... una scala condominiale interna! Ecco l'idea geniale di Piero Berengo Gardin: perché non chiamarlo *La Scala d'Oro*? Sì, certamente... un'iperbole! Ma una scommessa, Ricc Sabba progetta con gusto, passione e generosità, insieme ad un gruppo di amici, uno spazio culturale. *La Scala d'Oro* è il nome della minuscola improbabile "galleria" in forma di scala, un progetto ascensionale. *La Scala d'Oro* è un altro minuscolo e fragile presidio nel quartiere dei tribunali, degli studi legali, dei ristoranti, dei percorsi *gourmet* alla moda, degli aperitivi e delle relazioni convenzionali, frettolose, effimere. *La Scala d'Oro* è un presidio culturale, insieme alla libreria Claudiana e alla Facoltà Valdese di Teologia, a complemento della Chiesa Valdese edificata nel 1914, a compimento del progetto di uno stato laico, con il progetto di far diventare Roma capitale e internazionale, dopo la Esposizione Universale del 1911, che da origine al nuovo quartiere Prati. La Chiesa Valdese è progettata, con un gusto neogotico anglosassone, da Emanuele Rutelli e decorata con i disegni di Paolo Paschetto, provvista anche di un importante organo. Piazza Cavour a Roma è la piazza del tribunale, il *Palazzaccio*, con Cavour che volta le spalle a Mazzini. Di fronte c'è il grande Teatro Adriano, un tempo luogo di concerti memorabili e di adunate politiche, oggi chiassosa multisala sfavillante di *led*. Si è persa la memoria di un mitico concerto dei *Beatles* nel 1965, come anche di un altro piccolo spazio di libertà e di poesia, il teatro *Beat 72*, animato da Simone Carella, che insieme al non lontano *Alberichino*, vide nascere fra le serate *jazz*, l'avanguardia teatrale romana. In quegli anni debuttavano fra i giovanissimi militanti delle sperimentazioni teatrali e poetica anche Carlo Verdone e Roberto Benigni. *Que reste-t-il de tout cela?* Non c'è più memoria, neanche una labile traccia. Eppure *La Scala d'Oro* di Ricc Sabba, va in direzione ostinata e contraria. Nel tempo dell'arte declinata allo stato gassoso del *glamour*, resiste come una bottega color cannella, con i suoi legni affacciati sul marciapiede. Uno spazio minuscolo, ma aperto, sulla strada, alla strada. *La Scala d'Oro*, con le edizioni del *Premio Borgo* propone titoli ossimorici e iperboli concettuali, estatici



Helga Maria Bonenkamp, *Die blauen*, acrilico 70x66, vince per il Pubblico il Premio Borgo 2020

ed estetici, sorprendenti, come inciampi concettuali. Da dieci anni il premio *Borgo* è un luogo di apertura, di relazioni, di scambi di opinioni e di sguardi. Artisti lontani dal mondo *glamour* dell'arte allo stato gassoso, esercitano la propria operatività di linguaggio all'insegna di quel *Grande Diletto* di cui Alberto Savinio insigniva l'esercizio dell'arte come possibilità di verità. *La Scala d'Oro* da un decennio invita artisti, anche internazionali, a partecipare per un piccolo premio, democratico, costituito dai voti del pubblico e da una giuria di sodali. Non si vincono ricchi premi né *cotillons*, si dà opportunità all'opera e all'artista di incontrare il pubblico alla pari, sullo stesso piano all'insegna dello sguardo e della condivisione di un'esperienza. I temi trattati nel corso degli anni



sono legati ai temi attuali, declinati come domande su, e a partire da, come occasioni di riflessioni e di sguardi. *Il Corpo, Equivocando, Tra Sogno e Segno, il Doppio e l'Altro, Sguardo Futuro, Volto e Ritratti*. Sono alcune delle "insegne concettuali" ideati da *La Scala d'Oro*. L'arte è pensata come un gioco serio che, mentendo, gioca a ri - velare la verità. L'arte, capace di sottrarsi all'ombra della comunicazione immersiva, al *kitsch* della patina *glamour*, si offre come occasione di riflessione. L'arte che riesce a scardinarsi dal desiderio confezionato, dalle immagini a domicilio, si fa sguardo. Lo sguardo - attraverso dell'arte produce possibilità, riconfigura il mondo. Opere e pubblico sono invitati a salire per *La Scala d'Oro* verso il Grande Diletto. •



Tatiana Batsenko, *La veglia dell'anima. Pietroburgo, le notti bianche*, tecnica mista su carta, 4 soggetti 10x15, vince per il Pubblico e per la Giuria il Premio Borgo 2021



*Spencer*, Pablo Larraín, 2021

# Lo sguardo oltre la paura

## Una panoramica dal Festival di Venezia e dalla Festa del Cinema di Roma

### Antonio D'Onofrio

In era pandemica fare un Festival equivale a fare una scommessa, e incrociare le dita. La *Mostra del Cinema di Venezia* e la *Festa del Cinema di Roma* quella scommessa l'hanno vinta. Per nostra fortuna. Il ritorno alle

sale occupate al 100% è un primo indizio di normalità, se così si può dire. Sono lontane anni luce le polemiche legate ai film prodotti ed ospitati sulle piattaforme, a volte in esclusiva. Dopo lo tsunami del *Covid*, avanzare

distinzioni è più complicato, e il ruolo definito dal mercato difficilmente contestabile. Parlano i numeri. Ma in questo Roma e Venezia avevano visto giusto. Al Lido dopo un'edizione in sordina e dominata dal pericolo del contagio, si è tornato a sognare in grande con Mario Martone, Paolo Sorrentino, Denis Villeneuve, Pablo Larraín, e le storie, piccole o grandi, hanno ricominciato ad invadere l'area del Festival, nei commenti entusiasti o nei borbottii sdegnati.

L'attesa maggiore era senza dubbio riservata a *Dune* ed il suo cast "instagrammabile".

Dopo *Blade Runner* il regista canadese incrocia un altro classico, il romanzo di Frank Herbert, impiegando ancora mezzi imponenti, e si tiene a distanza dal delirio creativo lynchano, frenato forse dal problema di girare una striscia a singhiozzo, chiusa soltanto dopo il rilascio della seconda parte. Anche il regista di *Spencer*, il cileno Pablo Larraín, ricomincia da un territorio familiare, e dopo *Jackie* confeziona un altro ritratto di donna tormentata dal potere, una Lady D insofferente alle regole di palazzo, fragile ed infelice, seppur in un mondo dorato, alle prese con la paura di essere poco amata.

In *Qui rido io* e in *È stata la mano di Dio* questo timore, certamente presente in una dimensione indiretta, meno impersonale, è vissuto e partecipato in prima persona.

La vittoria è toccata a *L'événement* di Audrey Diwan (titolo in italiano *La scelta di Anne*), film sul tema dell'aborto, tratto dal *bestseller* di Annie Ernaux, dove le preoccupazioni della protagonista sono legate al rifiuto di un ruolo, quello di madre, che non sente appartenere. Nella festa della capitale l'entusiasmo, più che ai titoli presentati, era legato alle *Masterclass* con le celebrità, da Quentin Tarantino a Johnny Depp a Mamoru Hosoda.

La strada seguita da tempo dalla *Festa del Cinema di Roma* è quella della rinuncia sempre più marcata dell'autorialità in favore di una spettacolarizzazione mediatica, a partire da un manifesto a favore di meme. Ed infatti il film che suscitava maggiore curiosità rientra perfettamente nei requisiti, *Eternals* di Chloé Zhao, passata dopo l'Oscar per *Nomadland* a pilotare, metaforicamente parlando, un'astronave.

Le belle sorprese, anche se poi neanche sono tali, sono dovute a Jason Reitman e l'equipaggio di *Ghostbusters: Legacy*, a Zhang Yimou con il suo *One Second* ed a *Red Rocket* di Sean Baker, già visto a Cannes. Mentre del Festival parallelo, Alice nella Città, restano le migliori suggestioni qualitative, dalla Céline Sciamma di *Petite maman*, fino al bianco e nero di *Belfast*, dove Kenneth Branagh rievoca attraverso la sua biografia le paure di un'intera nazione. •

*Eternals*, Chloé Zhao, 2021



# Sergej M. Ejzenštejn: la Psicoanalisi e la Psicologia

## Alberto Angelini / Alpes ed., Roma, 2021

Simona Argentieri

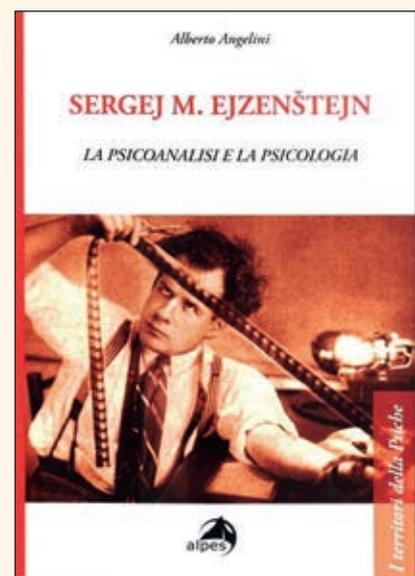
Alberto Angelini, esperto psicoanalista di formazione filosofica, da sempre divide l'impegno tra l'attività clinica e la ricerca nell'ambito della storia della psicoanalisi e del rapporto tra psicoanalisi e creatività artistica; in particolare in campo cinematografico e teatrale. Solide passioni che si coniugano tra loro felicemente grazie alla sua attenzione al "metodo", in tutte le implicazioni epistemologiche e interdisciplinari. I lettori di *Eidos*, d'altronde, conoscono bene le sue preziose competenze al crocevia tra arte e psicoanalisi. Ricordiamo in breve tra le sue opere *La psicoanalisi in Russia; Psicologia del cinema; Un enciclopedista romantico; Psicoanalisi e Arte teatrale; Otto Fenichel: psicoanalisi, metodo e storia*. In questa ultima impresa racconta grazie ad una minuziosa indagine storica comparata, l'interessante e fino ad ora quasi ignota vicenda del rapporto che il grande regista russo Sergej Ejzenštejn ebbe con la psicologia e la psicoanalisi, certo per vivace curiosità intellettuale, ma anche a ragione di un suo oscuro malessere. Apprendiamo così dell'amicizia con Lev Vygotskij, fondatore della prima scuola di psicologia storico culturale in Russia, e con Aleksandr Lurija, capostipite della neuropsicologia. Due studiosi ai quali va riconosciuto - scrive Angelini - anche il merito di aver promosso nei primi anni venti la psicoanalisi nel loro paese. Ejzenštejn, nel suo peregrinare in Europa e in America, conobbe e frequentò Hans Sachs, Otto Rank, Sándor Ferenczi, Franz Alexander e Wilhelm Reich. Nel 1929 tenne una conferenza presso l'Istituto Psicoanalitico di Berlino, dove incontrò anche Kurt Lewin, uno dei fondatori della Gestalt. Negli scritti di Ejzenštejn sul linguaggio cinematografico troviamo dunque termini psicologici come quello di "regressione", a suo avviso essenziale sia nel processo creativo dell'artista, sia nella disposizione dello spettatore che deve godere l'opera realizzata.

È noto che Sergej Ejzenštejn, genio indiscusso dell'arte cinematografica, era agitato da profondi tormenti e da una sessualità soffocata e inibita. Sembra che abbia tentato con scarso successo due brevi esperienze di terapia a orientamento psicoanalitico. D'altronde, Sergej non è il solo artista che abbia aggirato il suo bisogno di cura cercando difensivamente rimedio nell'esercizio intellettuale e nella frequentazione a livello sociale degli psicoterapeuti.

Per quel che riguarda la scrittura, è sempre difficile valutare l'affidabilità sul piano psicologico autobiografico e la rilevanza teorica delle speculazioni che gli artisti fanno a margine delle loro opere. Personalmente, nel caso di Ejzenštejn e di altri grandi, ne ho goduto felicemente la qualità letteraria o il valore di testimonianza storica e biografica, ma per lo più ho sentito che non aggiungevano molto alla nostra possibilità di capire e godere del segreto della loro creatività. Così, le riflessioni di Sergej sul "ritorno alla matrice", alla regressione beata dello stato intrauterino, fino "alla ripetizione del concepimento" elaborate a partire dalle ipotesi di Sachs sul "trauma della nascita"; o il criterio di "monologo interno" mutuato da Vygotskij, mi appaiono poco incisive rispetto all'originalità delle sue inquadrature, alla potenza grandiosa delle scene di massa, alla composizione formale delle immagini, alla maestria estetica e narrativa del montaggio che lo hanno reso celebre per sempre nella storia del cinema.

Belli e appassionati, peraltro, e davvero densi di spirito psicoanalitico, i suoi saggi sul "montaggio verticale" come ricerca della "totalità dell'immagine" nelle sue componenti figurative e musicali (forse nessun altro è riuscito a coniugare così magistralmente musica e rappresentazione come egli ha saputo fare in *Alexander Nevsky*), sul "movimento espressivo" e soprattutto sul Metodo.

La sua indomita vena creativa, al di sopra del "realismo cinematografico sovietico", sarà proprio quella di reinventare la realtà e la storia, al fine di renderla più eloquente e paradossalmente più vera. In *Ottobre* la presa del Palazzo d'Inverno a San Pietroburgo viene spostata dalla scalinata di sinistra a quella centrale perché più ampia e scenografica; e ne *La corazzata Potemkin* la celeberrima scena della carrozzina, emblema dell'innocenza violata dalla distruttività brutta, è interamente frutto della sua fantasia. Quel che è certo è che - come dice Jan Brokken in *Anime baltiche* - nell'immaginario collettivo le rivoluzioni del 1905 e del 1907 saranno poi sempre "ricordate" come le ha visualizzate lui. Infine, voglio dire quanto io abbia apprezzato il libro di Alberto Angelini - scritto con devozione storica e metodologica, ricco di connessioni inedite tra diverse discipline e di rari dettagli biografici e bibliografici - in un tempo come il nostro, dove incontrano tanta fortuna i *biopic* che mescolano disinvoltamente i dati oggettivi con le più arbitrarie fantasticherie degli autori. Oppure dove, in nome della "scientificità", si sceglie il riduttivismo pretenzioso della neuroestetica, che "misura" la bellezza attraverso le reazioni biologiche del livello di cortisolo nel sangue degli spettatori. C'è già il sospetto che se ne possa dedurre un algoritmo in grado di modulare il valore di mercato delle opere in ordine al gradimento; e che il consumo dell'arte divenga una specie di tranquillante di massa e i musei un equivalente dei centri benessere. •



# eidos 50

cinema e cinema



## EIDOS 2022

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)**

