

# epidros

cinema psyche e arti visive

## cinema e guerra

**cinema e psyche**  
Immaginario Cinematografico  
sulla guerra

**l'intervista**  
Gianluigi Poggi

**cult**  
No man's land

**nel film**  
Hostiles  
Disco boy

**l'altro film**  
Mare fuori

**serie-tv**  
Blackspace  
Fauda



## cinema e guerra

a cura di Barbara Massimilla e  
Adelia Lucattini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

### Copyright

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

### Direttore responsabile

Alberto Angelini

### Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,  
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,  
B. Genovesi, Pia De Silvestris,  
Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:  
L. Albrigo, A. Arrighi, C. Buoncristiani,  
F. Fabbri, D. L. Franceschetti, S. Lussana,  
S. Massa Ope, A. Nardi,  
A. Piccioli Weatherhogg, I. Stocchi

### Ufficio stampa

[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto **eidos**:

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

### Copertina

Stanley Kubrick sul set di  
*Full Metal Jacket*

## sommario n.51

- 2 editoriale**  
Rassegna Cinema e Guerra  
di **B. Massimilla e  
A. Lucattini**
- 6 cinema e psyche**  
Immaginario  
Cinematografico sulla  
guerra  
di **A. Arrighi**
- 12 l'intervista**  
Angelo Campolo  
di **B. Genovesi**  
Gianluigi Poggi  
di **A. Lucattini**  
Alexis Sweet  
di **L. Falcolini**
- 22 cult**  
*Guerra e Pace*  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
*Giochi proibiti*  
di **A. Dugo**  
*No man's land*  
di **A. Antonetti**  
*La grande guerra*  
di **P. De Silvestris**  
*Schinder's List*  
di **A. Nardi**
- 34 nel film**  
*Hostiles*  
di **L. Cerqua**  
*Disco Boy*  
di **L. Albrigo**  
*Ti mangio il cuore*  
di **C. Buoncristiani**  
*Holy Spider*  
di **A. Arrighi**  
*Tutta la bellezza e il dolore*  
di **B. Massimilla**
- 44 personaggio**  
Luciano Salce  
di **A. Antonetti**
- 48 l'altro film**  
La guerra dell'IPM  
I ragazzi di *'Mare Fuori'*  
di **B. Massimilla**
- 52 arti visive**  
Storia della notte e destino  
delle comete  
di **F. Fabbri**
- 56 serie-tv**  
*Blackspace*  
di **A. Lucattini**  
*Fausta*  
di **A. Angelini**  
*Carnival Row*  
di **A. Lucattini**
- 68 festival - eventi**  
Festa del Cinema di Roma  
di **L. Falcolini**  
*Intrecci*  
di **S. Massa Ope**
- 72 eidos-news**  
*The Black Hole of Meaning*  
di **D. L. Franceschetti**  
*La psiche colorata*  
di **I. Stocchi**  
*Psicoanalisti in Lockdown*  
di **S. Lussana**  
*Sergej M. Ejzenštejn:  
la Psicoanalisi e  
la Psicologia*  
di **A. Angelini**



Nel prossimo numero cinema e progresso

# DIALOGARE CON L'INCONSCIO

## le guerre e l'Ombra

Barbara Massimilla  
Adelia Lucattini

*Holy Spider* di Ali Abbasi, 2023





*Hostiles* di Scott Cooper, 2017

Giunta al 51° numero Eidos cambia veste editoriale e diventa una rivista on line consultabile gratuitamente in rete. Per chi ancora volesse sfogliare la stampa cartacea la potrà acquistare su Amazon. Dopo venti anni di pubblicazioni ininterrotte ci è sembrato un passo necessario e in qualche modo innovativo.

Grazie di cuore a tutti gli affezionati lettori che ci hanno seguito in questo ventennio! Pensiamo di fare una scelta importante offrendo la doppia opzione dell'online e del cartaceo nell'ottica di una maggior diffusione di Eidos attraverso la rete.

Eidos rimane rigorosamente una rivista monotematica, ci sentiamo di dedicare il primo numero della nuova serie al tema doloroso della guerra che da oltre un anno ci coinvolge tutti. Sentiamo urgente e necessario che la psicoanalisi si pronunci sulla violenza della guerra, sui traumi irreparabili che provoca. Analizzando le condizioni che portano alle guerre, l'irruzione di un conflitto bellico tra nazioni o a causa di genocidi, qualunque sia la motivazione che lo ha scatenato, esprime sempre un attentato all'etica dell'esistenza. Assistere all'esplosione della distruttività in quella che dovrebbe essere la culla delle culture più "avanzate" del mondo, nel cuore della vecchia Europa, è una ferita inaccettabile per coloro che coltivano il rispetto sacro per ogni vita umana.

"Si ascolti la voce della Natura che ci parla dall'inconscio: ciascuno sarà allora così impegnato con sé stesso, che dovrà rinunciare alla pretesa di modificare il mondo" (C. G. Jung Op., *Civiltà in transizione. Il periodo fra le due guerre*, Vol. 10\*, p. 27).

Un monito di Jung diretto ai suoi contemporanei in seguito

alla fine della guerra del 1918, un invito a considerare che qualsiasi fenomeno universale, compresi quelli più catastrofici, dipendono anche dal singolo individuo. Ciascun uomo ha una precisa responsabilità nei confronti dell'altro e del pianeta, gli strumenti intrapsichici per affrontare il male e non agire la distruttività sono presenti in ogni essere umano e si esprimono nella sapienza di ascoltare la 'natura', l'energia originaria che ha le sue ramificate radici nell'inconscio. La mentalità razionalista affinata nel corso dei secoli ha affidato scelte cruciali ad organismi legislativi nazionali e internazionali, verticalizzando il potere, delegando a pochi il funzionamento politico e sociale delle nazioni. Così recita il suo scritto elaborato nel periodo di transizione tra le due guerre. La questione del rapporto tra coscienza e inconscio, le dinamiche complesse che sottendono i corsi e ricorsi della storia, il costituirsi della propria *visione del mondo*, e tutti quegli aspetti che riguardano la ricaduta dell'inconscio sulla realtà esterna, sono da sempre soggetti ad opacizzarsi, la mente umana non riesce ad interpretarne in tempo reale la complessità; la funzione riflessiva che incessantemente dovrebbe costruire relazioni di senso tra il vivere comune, tra la nuda vita e la sua radice interiore, risulta per sua natura fragile e discontinua. In realtà nulla sarebbe un problema che riguarda esclusivamente il singolo, siamo immersi in una rete di connessioni sempre più articolate e invisibili, ma al tempo stesso dialogare con l'inconscio, con l'Ombra e il suo infinito potenziale energetico, è una misura di sicurezza per poter garantire un futuro più stabile all'umanità.

Per spezzare quel potenziale distruttivo e la volontà di potenza che coesistono con le componenti creative e generative



*Tutta la bellezza e il dolore* di Laura Poitras, 2023

dell'inconscio: l'ascolto, il confronto e il dialogo con la nostra coscienza – alla luce della Storia – non sono eludibili, sono necessari. Solo ascoltando la voce della natura che è

*Schindler's List* di Steven Spielberg, 1994



fuori e dentro di noi ascolteremo l'inconscio che vive e crea ininterrottamente sia nella psiche individuale sia nelle viscere dell'*anima mundi*. Sapremo rispettarne la potenza e canalizzare l'energia che racchiude la sua voce. L'esercizio della psicoanalisi è in fondo una pratica artigianale che giorno dopo giorno plasma l'unità psiche-corpo a mantenere vivo questo incessante dialogo con l'Inconscio e l'Ombra.

“Se vogliamo comprendere la natura dell'inconscio non dobbiamo occuparci solo del presente, ma di tutta la storia spirituale dell'umanità” (*Ibidem*, p. 27).

Quali parole risuonano più vere: *abbracciare con lo sguardo la storia spirituale dell'umanità*, in questi tempi in cui il mondo continua a vivere con il fiato sospeso per l'atroce invasione dell'Ucraina, per una guerra che sta uccidendo vittime innocenti a causa di un oligarca autoritario dai contorni dittatoriali e dal cui profilo biografico si deduce come non abbia probabilmente mai esplorato gli abissi del proprio inconscio, gli aspetti Ombra sommersi nella sua psiche. Il male è ineludibile ma ogni uomo può nutrire la sua visione del mondo riconoscendo in sé stesso le radici del male, arginandolo in sé con umiltà e rigore, responsabilità e rispetto per coltivare ogni giorno il seme di vita, custodito nella sua umana natura. L'insegnamento della storia, dell'antropologia, della psicoanalisi, della filosofia, di ogni ramo della cultura, delle scienze umane e dell'arte non fanno altro che ricordarlo (Rivista di Psicologia Analitica, *Umana Natura*, a cura di Barbara Massimilla e Clementina Pavoni, maggio 2022).



*Mare Fuori* di Carmine Elia, Milena Coccozza, Ivan Silvestrini

*Ti mangio il cuore* di Pippo Mezzapesa, 2022



# GUERRE&PACE

**l'immaginario cinematografico della guerra.  
Da *Ombre rosse* a *The Search* esaltazione,  
critica e legittimazione del conflitto armato**

**Andrea Arrighi**



*Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick, 1987

“Guerre&pace” è stata la prima rivista su cui ho scritto in merito al collegamento che il cinema può proporre con la tematica della guerra, ma anche con la politica e la società in generale. Era una rivista, ora credo interamente on-line, che si occupava mensilmente di tutti i conflitti in corso nel mondo. Approfondiva importanti tematiche che erano e – soprattutto – sarebbero diventate di scottante attualità negli anni successivi, come, ad esempio, il tema dell’acqua come risorsa scarsa e quindi così preziosa da creare pretesti per conflitti economici e armati. Per tratteggiare sommariamente l’immaginario cinematografico rispetto alla guerra mi piace ripartire proprio da un articolo di quei tempi in cui mi chiedevo se fosse più utile “salvare” il soldato Ryan o rivisitare e riscoprire il cinema di Kubrick in quanto discorso sulla com-

plexità della guerra e sull’inevitabilità del male stesso come elemento inseparabile della sfera umana. Nel noto film di Spielberg (*Saving private Ryan* di S. Spielberg, USA, 1998) un battaglione cerca a tutti i costi di ritrovare e portare a casa un soldato disperso in Normandia, nei giorni successivi al famoso sbarco americano del 1944. Dopo molti morti tra gli americani che cercano il loro compagno d’armi e tra i tedeschi che ricoprono l’abituale ruolo di “nazisti”, il soldato Ryan verrà rimpatriato con successo. Nel finale Ryan si chiederà, con ansia, se è stato degno di essere sopravvissuto rispetto ai tanti “morti appositamente per lui” nel venirlo a salvare. Anche noi potremmo chiederci se è giusto un simile sacrificio di vite umane per “salvare” un singolo militare disperso. Il film di Spielberg risponde affermativamente con

convinzione, anche riproponendoci la guerra nei suoi aspetti più cruenti e talvolta evitabili. Nei primi quindici minuti del film si assiste, infatti, nel momento dello sbarco, ad una carneficina incredibile per il numero di uomini massacrati dai tedeschi. Il film mostra, nei dettagli più duri e scioccanti, questo assembramento di corpi di giovani soldati che muoiono senza neppure poter sparare un colpo o dimostrare il loro “valore in battaglia”. La crudeltà della guerra viene descritta *senza sconti* per lo spettatore. Ma il film giustifica questo massacro: giusto è salvare un singolo uomo, come lo è sacrificare molti soldati per la causa anti-nazista. Lo spettatore, invece, qualche domanda, almeno in quei momenti se la pone. Viene poi confortato, lo stesso spettatore, nel finale: Ryan sembra soddisfatto, anche se dubitante, della sua vita da *privato cittadino* che ha potuto vivere grazie al sacrificio di tanti compagni di guerra.

Facciamo un salto indietro, un *flashback* nella storia del cinema, provando a riprendere esempi importanti per l'immaginario che il cinema ci offre della guerra nelle sue drammatiche varianti. Agli esordi del cinema stesso, ne *La Nascita di una nazione*, (*The Birth of a Nation*, di D.W. Griffith, USA, 1915) la forza brutale, armata e convintamente razzista, viene esaltata proprio perché pensata come inevitabile e necessaria. Questa pellicola ha infatti lo scopo di difendere il *Ku Klux Klan*, setta che apertamente, ancora oggi, vuole la sottomissione o l'eliminazione totale dei discendenti di quegli afroamericani un tempo trasportati come schiavi nella neonata America. La “nascita di una nazione” è necessariamente violenta in sé, viene affermato: c'è sempre qualche popolazione che “deve essere” sottomessa e ridotta in schiavitù da una etnia più forte militarmente. E il genere “western” per molto tempo non fa che dichiarare valida questa tesi. In questo caso non sono solo gli afroamericani ad essere presi di mira, ma, soprattutto, i nativi americani, i cosiddetti “pellerossa”. Le pellicole forse più note che si prestano ad essere esempi eloquenti sono *Ombre Rosse* (*Stagecoach*, di J. Ford, USA, 1939) e *Passaggio a Nord Ovest* (*Northwest Passage*, di K. Vidor, J. Conway, W. S. Van Dyke, USA, 1940). Nel primo, una carovana viene assalita da indiani “feroci e sanguinari”, che mirano solo a uccidere i “pacifici” viaggiatori bianchi. Tutto il film si concentra sulla criminalizzazione di chi, il popolo dei nativi americani, nella realtà storica, è stato letteralmente invaso dagli europei, in fuga dal loro luogo d'origine e in cerca di nuovi territori e dotati di armi più potenti con cui sono riusciti, in un tempo relativamente breve, a commettere un autentico genocidio nei confronti dei pellerossa. I nativi americani ora vivono infatti in riserve e sono numericamente ridottissimi in termini di popolazione. In *Ombre Rosse* sono quindi gli indiani che, attaccando la diligenza, vengono rappresentati come i “cattivi” da sconfiggere. In *Passaggio a Nord-Ovest* un comandante dell'esercito inglese esorta a uccidere senza pietà i nativi americani in quanto si sono dimostrati particolarmente duri nell'affrontare l'invasore bianco. Il comandante racconta nel dettaglio le atrocità commesse dagli indiani, omettendo un dettaglio: sono i bianchi inglesi gli invasori che mirano ad annientare i nativi del territorio americano. Quindi queste due pellicole non solo sostengono la guerra come metodo di conquista e “civilizzazione” di altri popoli, ma propongono anche una

falsificazione del dato storico: il popolo invaso è quello “cattivo”, che non accetta l'invasione di un'altra etnia, quella bianca europea (francese e inglese) che viene a “civilizzarlo”, imponendo con la forza un nuovo modo di vivere. “Arrivano i nostri” è il termine con cui, nei western classici, veniva indicato l'esercito americano che entrava in azione nel momento “giusto”, quello più pericoloso per bianchi attaccati da indiani. In *Ombre Rosse* la diligenza viene infatti salvata proprio dall'esercito che interviene nel finale e risolve, uccidendo gli indiani, descritti come “malvagi aggressori”.

### ***Il '68, il cinema e la guerra. I “cattivi” siamo noi***

I western degli anni '70 del '900 ribattono il copione, per così dire: si cerca, con una “dose progressivamente crescente di autocolpevolizzazione”, di ristabilire almeno la verità storica: *gli indiani sono gli aggrediti e gli europei gli aggressori*, spietati nel loro mettere in atto un tipo di genocidio che è stato anticipato in quella che verrà chiamata America Latina. A questo proposito, non sono molti i film famosi che raccontano il genocidio nei confronti di Incas, Maya e di tutte le popolazioni che i conquistatori spagnoli, dopo l'arrivo del nostro Cristoforo Colombo, si trovarono davanti. *Mission* (di R. Joffé, Regno Unito, 1986) è un film degli anni '80 che racconta di un militare bianco “pentito” che vuole aiutare gli indios, ma che verrà fermato dai suoi stessi compaesani portoghesi e anche dalla chiesa cattolica, nel suo intento di proteggere i nativi nel voler continuare ad abitare i loro luoghi di nascita ora diventati terra di conquista.

Comunque è a partire dal movimento di studenti e giovani lavoratori del 1968 – che soprattutto nel mondo occidentale ha messo in discussione i centri di potere costituiti, come università, fabbriche, governi, ma anche modelli socioculturali ritenuti antiquati e repressivi – che anche il cinema ha ritenuto opportuno e indispensabile fare “autocritica”, come si diceva a quei tempi.

In *Un uomo chiamato cavallo* (*A Man called Horse*, di E. Silverstein, USA, Messico, 1970) viene raccontato il percorso di conversione di un inglese bianco, catturato da una tribù di indiani Sioux, che finisce per comprendere, valorizzare ed aderire in modo convinto ai valori dei nativi che il destino gli ha fatto incontrare in modo violento. Il *rituale di iniziazione*, particolarmente cruento e mostrato interamente, a cui il bianco si sottopone, è preceduto da un discorso in cui il protagonista europeo ammette i propri pesanti pregiudizi, così come riconosce che anche la tribù che lo considera solo un “cavallo”, ora, dopo averci convissuto anche forzatamente, gli appare composta da esseri umani dotati di regole precise ed efficaci per la sopravvivenza. Dopo che avrà affrontato con successo il rituale iniziatico, diventerà anche capo della stessa tribù e insegnerà loro specifiche tattiche militari, dei “bianchi”, per difendersi meglio da un attacco improvviso e potenzialmente letale di una tribù nemica. Una storia analoga la ritroviamo in *Piccolo grande uomo* (*Little Black Man*, di A. Penn, USA, 1970): tutta la vicenda mira a raccontare come il protagonista, anche lui in origine bambino bianco costretto a vivere con gli indiani Cheyenne che hanno ucciso i suoi genitori e lo hanno adottato, arriva a far cadere in trappola il celebre generale Custer. Il protagonista suggerisce infatti al noto generale di arrivare proprio in un punto critico, *Little Big*



*The Search* di Michel Hazanavicius, 2014

*Horn*, dove troverà non donne e bambini indifesi da massacrare facilmente, come era abituato a fare, ma indiani che lo aspettano e che uccideranno lui e il suo reggimento. Anche in questo caso il protagonista si era adattato molto bene alla cultura Cheyenne e, una volta riportato tra i bianchi, aveva compreso la natura criminale della sua etnia di appartenenza.

Nessuno di questi film è “pacifista”. Anzi. Viene fermamente ribadito il diritto all’autodifesa e la consapevolezza che il conflitto armato – attraverso archi e frecce, fino alle armi più temibili – proprio perché creazione specifica dell’animo umano, risulta quindi difficilmente ineliminabile del tutto. In *Un uomo chiamato cavallo* lo scontro tra invasori bianchi e indiani è accostato al conflitto permanente tra tribù dei nativi (Apache, Irochesi, Sioux, ecc.). Il protagonista insegna, come ricordato, proprio ai suoi *ex aguzzini*, che lo hanno trattato per diversi anni come un “cavallo”, come difendersi meglio. In *Soldato blu* (*Soldier Blue*, di R. Nelson, USA, 1970) un ufficiale dell’esercito americano deserterà per non dover uccidere una tribù di indiani che ha avuto modo di conoscere approfonditamente, stringendo anche un legame sentimentale con una “indigena”. Questi sono solo alcuni esempi di come il genere western abbia saputo mettersi in discussione, fino ad arrivare a criticare la violenza come mezzo di risoluzione dei conflitti. Ma non come mezzo di autodifesa.

Il mondo del “Far west” in generale, usato ancora oggi come metafora per indicare un ambiente dove viene messa in atto sistematicamente “la legge del più forte”, è raccontato con voluta esasperazione anche dal regista Sam Peckinpah, con contributi noti come *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*, USA, 1969). In *Pat Garret e Billy the kid* (di S. Peckinpah, USA, 1973) viene evidenziato anche un meccanismo rintracciabile in tanti conflitti tra persone o nazioni contemporanei: ad un certo punto un alleato o “amico” viene trasformato in “nemico” per motivi imprecisati o perché necessario per

mantenere o cambiare l’ordine costituito. Nelle scene iniziali il futuro sceriffo Pat Garrett si reca in visita “pacifica” dal suo vecchio amico Billy the Kid per comunicargli ufficiosamente e in modo *preventivamente amichevole* che tra pochi giorni lui diventerà sceriffo e dovrà dargli la caccia in quanto noto fuorilegge: invita Billy a lasciare il paese e fuggire velocemente in Messico. Il denaro è il motivo di fondo: Pat Garrett è stato assoldato da ricchi proprietari terrieri che sono stanchi delle attività di rapina del “Kid”. Pensiamo alle diverse alleanze tra politici (non solo) italiani che si trasformano successivamente in conflitti insanabili e notiamo come questo meccanismo sia stato raccontato già nei western post 1968. Naturalmente in *Pat Garrett e Billy the kid* viene mostrato il *Far west* per come è stato realmente: un mondo durissimo e spietato, dove ci si uccide anche tra amici, se la necessità lo impone. Anche Clint Eastwood ha descritto questo mondo pure lui esaltando appositamente la crudeltà, come nel film *Gli spietati* (*Unforgiven*, di C. Eastwood, USA, 1992), dove è lo stesso protagonista del film stesso a riflettere amaramente sul significato di uccidere un avversario.

#### **Violenza “da ridere”**

Violenza e conflitti finiscono per essere trattati anche con ironia. Bud Spencer e Terence Hill, in diverse pellicole cercano di raccontare un mondo dove regna sovrana la “legge del più forte” e loro, senza particolare convinzione, dato che ricoprono loro stessi quasi sempre ruoli da fuorilegge, finiscono per punire i prepotenti di turno, come, giusto per citare un esempio, in *Lo chiamavano Trinità* (di E.B. Clucher, Italia, 1970). Qui i due noti amici, veloci nello sparare e nel fare a pugni, aiutano una comunità di mormoni a liberarsi di arroganti pistolieri, messicani ubriaconi e di aspiranti proprietari terrieri senza scrupoli. La violenza viene comunque attenuata: in questo “western-spaghetti”, dopo qualche sparatoria, sono gli



*Salvate il soldato Ryan* di Steven Spielberg, 1998

stessi due protagonisti che propongono ai loro numerosi avversari di risolvere ogni controversia con lunghe scazzottate, piuttosto che versare inutilmente del loro sangue. La legittima difesa viene ad un certo punto sostenuta e applicata anche dai religiosi che inizialmente si erano dichiarati “pacifisti radicali”: intuiscono infatti, citando le antiche scritture, che esiste anche un “tempo giusto per combattere”, non per attaccare, ma almeno per difendersi.

Sono diversi i contributi che cercano di alleggerire il tema della violenza, non soltanto in guerra. Benigni cerca, ad esempio, di sdrammatizzare i campi di concentramento, nel suo noto *La vita è bella* (di R. Benigni, Italia, 1997), facendo credere a suo figlio che camere a gas e deportazione in generale siano solo un gioco, al solo fine di dargli speranza e non farlo cadere nella disperazione in cui sono avvolti gli altri prigionieri del campo. In *Tren de vie* (di R. Mihaileanu, Francia, Belgio, Romania, Israele, Paesi Bassi, 1998) il conflitto tra nazisti e zingari ed ebrei in generale viene pensato come una questione di ruoli che si assumono: gli zingari vestiti da gerarchi nazisti che trasportano su un treno altri zingari vestiti appositamente da deportati ebrei, finiscono per interpretare troppo alla lettera il loro ruolo e risultare eccessivamente dispotici nei confronti di chi interpreta invece il ruolo di deportato. E l’ironia si gioca precisamente su questo fraintendimento: come nel celebre esperimento dello psicologo statunitense Zimbardo, anche nel film il semplice impersonare con grande convinzione un ruolo, fa sì che ogni persona finisca per crederci o comunque comportarsi realmente come

un gerarca nazista, un carceriere o un carcerato o un deportato e ritenga gli sia dovuto fornire o ricevere rispetto e privilegi.

I due protagonisti di *La grande guerra* (di M. Monicelli, Italia, 1959) cercano anche loro di *sdrammatizzare tutte le criticità* del primo conflitto mondiale: si scherza cercando di non essere arruolati o durante la pericolosamente noiosa e dura vita nelle trincee, cercando, ad un certo punto, di accaparrarsi un pollo tra due postazioni nemiche. Si prova a mediare anche con gli austriaci che stanno per fucilarti: “è questo il modo di trattare gli esseri umani?” chiede spaventato ma con un filo di disperata ironia un Gassman impeccabile, prima di essere ucciso. Sempre Gassman e, questa volta, Tognazzi, interpretano due personaggi allo sbando all’indomani della fine del primo conflitto mondiale. Ne *La marcia su Roma* (di D. Risi, Italia, 1962) i due sembrano prima contrapposti in schieramenti avversari ma successivamente, vista la situazione confusa e difficile, finiscono per aderire entrambi, anche se con qualche dubbio, all’ideologia e militanza fascista. In questa pellicola si guarda, con una certa ironia, alla graduale trasformazione della violenza che da minacciosamente verbale arriva a sfociare in omicidio e presa del potere antidemocratico. Sordi cerca di proporci uno sguardo ironico anche per il tragico finale del secondo conflitto mondiale in *Tutti a casa* (di L. Comencini, Italia, 1960), raccontando lo smarrimento della popolazione italiana, e dei militari, dopo l’accordo firmato da Badoglio che decretava una situazione pericolosamente ambigua per gli italiani, che fini-



*Mission* di Roland Joffé, 1986

ranno per trovarsi divisi tra chi sceglie di rimanere fedele all'ex alleato nazista e chi, invece, decide di combatterlo. Nel finale il protagonista sentirà il bisogno di eliminare proprio questa ambiguità passiva e neutrale, che coinvolgerà tantissimi italiani, e si arruola con i partigiani per difendere il paese dai nazisti, ma anche dagli italiani repubblicani. Lo farà prendendo parte alla battaglia, invece che fuggire come aveva fatto da inizio film, stanco della guerra. Anche in questo caso la critica alla guerra si ferma di fronte alla necessità dell'autodifesa, unica modalità, in questo caso, per riportare una pace accettabile per il proprio paese.

***Full Metal Jacket e The Search: la guerra come strumento da utilizzare il meno possibile***

Torno all'inizio del mio discorso per concludere con il cinema di Kubrick, citato all'inizio. L'immaginario della guerra e della violenza in generale è stato trattato in maniera ancora oggi significativa da questo indiscusso maestro del cinema: la domanda di fondo, nella maggior parte dei suoi film, è, come riconosciuto da numerosi critici, quella etica, cioè della scelta tra bene e male. Ripensare il contributo di Kubrick significa quindi correggere la risposta del film di Spielberg: salvare un singolo militare vale la vita di tantissimi soldati? Kubrick probabilmente risponderebbe negativamente, mostrando la violenza nei suoi aspetti più sconvolgenti per il pubblico: le scene più drammatiche non sono infatti mostrate interamente, come potrebbe accadere in un deludente film horror: in *Arancia Meccanica* (*A Clockwork Orange*, di S. Kubrick, USA, Regno Unito, 1971), ad esempio, lo stupro o i pestaggi sono accennati piuttosto che descritti, nei momenti più impressionanti. L'intento è proprio quello di lasciare che sia lo spettatore a "immaginarsi" il peggio di una scena drammatica. Ma se vogliamo entrare nello specifico dell'immaginario di guerra, allora sono almeno due i contributi da considerare. In *Orizzonti di gloria* (*Paths of Glory*, USA, 1957)

viene descritto come i soldati possano essere considerati semplice "carne da cannone", cioè vittime destinate ad essere tali solo per mantenere una posizione conquistata a qualunque costo, anche seguendo tattiche militari palesemente assurde. Nella seconda parte del film si discute se fucilare dei soldati, solo per "dare il buon esempio" agli altri, o, in altri termini, per diffidare chiunque dal disertare o disobbedire agli ordini, anche se decisamente discutibili. Questa pellicola di Kubrick è fortemente critica proprio dei metodi militari considerati disumanamente assurdi. In un modo analogo, anche se differente per il periodo storico, in *Full Metal Jacket* (di S. Kubrick, USA e Regno Unito, 1987) viene raccontata, nella prima parte, la possibile fine di una recluta, particolarmente affezionata al suo fucile e, soprattutto, che vede nelle armi il riscatto agli insulti alla sua persona rivolti dal capitano addestratore: la recluta, una volta diventata impeccabile nell'uso della sua arma, uccide il capitano e si spara in bocca. La seconda parte del film racconta episodi della guerra in Viet-Nam, un "inferno" già raccontato accuratamente anche in *Apocalypse Now* (di F.F. Coppola, USA, 1979) o in *Il Cacciatore* (*The Deer Hunter*, di M. Cimino, USA, 1978). Ogni film, compreso quello di Kubrick descrive i momenti di guerra ma, anche l'addestramento, la filosofia di vita e il grave disagio fisico e mentale – specialmente ne *Il cacciatore* – di chi sopravvive alla guerra. I problemi che la guerra provoca anche nei momenti di resistenza, all'interno delle città è descritto anche in *La battaglia di Algeri* (di G. Pontecorvo, Italia, 1966). Come anche in *Full Metal Jacket*, tuttavia, la guerra di resistenza, al colonialismo francese o agli invasori americani in Viet-Nam non viene criticata. Certamente comporta gli orrori che oggi caratterizzano ogni conflitto armato. *The Search* (di M. Hazanavicius, Francia, 2014) è un film più recente, particolarmente riuscito, che ci riporta, almeno in parte, alle tematiche di *Full Metal Jacket*. Si ritrova l'addestramento brutale del "vero" soldato, che si spinge quasi ad



*Il dottor Stranamore* di Stanley Kubrick, 1964

uccidere a pugni e calci un suo compagno, per dimostrare ai soldati “più anziani”, di essere ormai ben preparato a combattere sul campo. Il conflitto è quello della guerra in Cecenia scatenata dai Russi nel 1999. Una volta al fronte, un'altra prova “iniziatica” alla guerra, per uno dei soldati protagonisti sarà uccidere, anche per sbaglio, un civile inerme e... riuscire a non farsene un problema morale troppo “ingombrante” psicologicamente. “Ho ucciso il mio primo civile”, arriverà a dire, con una buona dose di alcol in corpo, ai suoi compagni che approvano con un sorriso non troppo amaro. Il film racconta infatti di civili che sfuggono miracolosamente ai soldati russi. Un ragazzino protagonista del film vede entrare in casa sua uno dei soldati che hanno appena ucciso i suoi familiari. Il soldato cerca altri civili da uccidere o fare prigionieri o da violentare. Vede un bambino piccolo che piange e si limita a mettergli un ciucciottino in bocca, calmarlo momentaneamente e andarsene. E' una scena indirettamente spietatissima: come potrà sopravvivere quel bambino da solo? Il ragazzo fuggirà poi con quel suo fratellino, anche lui risparmiato da una pallottola nemica. *The Search* è appunto la ricerca di aiuto o di parenti rimasti che questo ragazzino realizzerà in tanti modi, quasi sempre con suo fratello in braccio. *The Search* ci riporta al presente, alla guerra in Ucraina, simile in diversi aspetti a quella avvenuta in Cecenia e ai tanti conflitti identici o minori lontani dai riflettori dei (nostri) telegiornali o social network. *The Search* è simile a *Full Metal jacket*: racconta, come quasi tutto l'immaginario cinematografico, il conflitto armato come orrore squisitamente umano per risolvere controversie varie ed eventuali, l'addestramento militare come formazione imposta e *autoformazione* a tollerare quello stes-

so orrore, ma anche la guerra come legittima difesa da parte di popoli brutalmente aggrediti.

Da un punto di vista Jungiano possiamo dire che la guerra rappresenta, nei suoi aspetti più discutibili, un lato *Ombra* del singolo e della collettività. Non ci libereremo mai della possibilità di usare armi, anche quelle più temibili, perché questa scelta rappresenta la libertà stessa di agire in un modo – discutibile e magari criminale – piuttosto che in un altro. La possibilità dell'autodistruzione è il lato oscuro delle scoperte scientifiche più brillanti. Non c'è ovviamente la possibilità di cancellare queste invenzioni stesse dalla mente umana. Con ironia ancora una volta è Kubrick a ricordarci, paradossalmente in uno dei suoi film più “comici”, cioè il *Dottor Stranamore (Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Regno Unito, 1964) la possibilità di scegliere, da parte di due presidenti di due superpotenze, di lanciare una bomba potenzialmente letale per il pianeta o almeno per il genere umano. Ognuno di noi se da un lato si impegna affinché i conflitti armati si riducano al minimo per numero e per pericolosità delle armi utilizzate, dall'altro lato, come suggerisce il titolo completo dell'ultimo film di Kubrick citato, ciascuno ha imparato non tanto ad “amare la bomba”, ma a non preoccuparsi più di tanto. Altrimenti non riusciremmo a vivere. •

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Arrighi, A. (2015), *La soluzione trascurata. Bene e male nella psicologia junghiana raccontati attraverso il cinema*, Alpes, Roma.  
Chion, M. Stanley Kubrick, *L'umano, né più né meno*, Lindau, 2020.



# FARE PACE CON LE EMOZIONI

una strada verso la pace è sempre possibile

## dialogo con Angelo Campolo

### Benedetto Genovesi

**Benedetto:** benvenuto Angelo, puoi presentarti?

**Angelo:** Sono un attore, autore, regista e formatore teatrale. Sono nato a Messina e da tanti anni sono stato “adottato” dalla città di Milano, dove mi sono formato alla “Scuola del Piccolo Teatro”, sotto la direzione di Luca Ronconi. Milano è attualmente la mia città nella quale sono tornato a vivere da cinque anni, continuando sempre a viaggiare, come il mio mestiere mi impone. Grazie a Milano ho intrapreso un percorso nel teatro di narrazione e di ricerca che è diventato la mia cifra negli ultimi anni.

**B:** Che rapporto c’è tra il teatro e il cinema?

**A:** Sono due forme di racconto e d’espressione diverse. Il cinema parla soprattutto attraverso le immagini ed è prevalentemente territorio della visione del regista anziché dell’attore. Nel teatro, invece, il protagonista è il corpo dell’attore, il quale incontrando il pubblico crea un’esperienza unica, ogni sera diversa.

**B:** “Stay Hungry” è uno spettacolo teatrale ambientato a Messina ed oltre ad essere messo in scena nei vari tea-

**tri d'Italia è trasmesso anche da Rai play. Hai mai pensato di realizzarne un'opera cinematografica?**

**A:** Mi piacerebbe, sarebbe una bella sfida, anche se richiederebbe una scrittura completamente diversa. Chissà, magari in futuro, ci penserò visto che i temi di cui tratta sembrano essere di notevole interesse.

**B: Nelle dissolvenze delle inquadrature televisive sembra si possa transitare da una dimensione più concreta ed una dimensione più astratta.**

**Questi profughi africani sembrano a tratti concetti astratti, stereotipi: fuggono dalla guerra e vengono in Sicilia a cercare pace.**

**A:** Sì, è vero, c'è questo dialogo tra persone e personaggi. I ragazzi africani sono mossi da una spinta a compiere un viaggio ben più grande di quello che possiamo immaginare, nel senso che l'approdo in Italia per molti di loro è solo una tappa di un percorso di vita e geografico molto più ampio. In questa spinta evolutiva ad intraprendere un viaggio per trarsi in salvo, ho trovato molta vitalità, energia e voglia di riscatto. Parlo, naturalmente, in base alla mia esperienza, dove l'incontro teatrale è stato un tramite efficace per abbattere paure, stereotipi e credenze modellate sul continuo consumo di immagini che spesso raccontano (sia in cinema che in TV) la migrazione solo come evento traumatico, drammatico, portatore di instabilità e problemi. Non nascondo che le problematiche esistano, ma non può davvero essere l'unica narrazione di un fenomeno così imponente e importante. Spesso la guerra non è l'unica fonte che spinge alla fuga tante persone. Mi sembra più essenziale sottolineare la natura propulsiva del viaggio, spinto dalla voglia di salvarsi e di potere progettare un futuro migliore.

**B: C'è anche una guerra con la verità. Questi personaggi sono costretti a mentire riguardo la propria età, la propria identità, la propria provenienza e sui motivi della loro fuga. Da un lato c'è una guerra reale e d'altro lato c'è una guerra fantasmatica. Quest'ultima è il frutto di nostre proiezioni e del nostro bisogno di riproporre stereotipi dei vari personaggi; però così facendo rischiamo di perderci la possibilità d'incontrare l'altro nella sua realtà personale.**

**A:** Sì, lo spettacolo gioca proprio sul ruolo che spesso siamo costretti a rivestire per rientrare nelle categorie che permettono poi di mettere in moto le varie macchine burocratiche dei finanziamenti o degli aiuti. In questo senso, ho sperimentato sul campo come il teatro sia davvero terapeutico nell'offrire narrazioni che ribaltino i luoghi comuni ed aiutino a considerare punti di vista diversi dai nostri. A volte le cose necessitano di essere narrate transitando da un livello di rappresentazione teatrale o cinematografica che sia. C'è un rapporto stretto e misterioso tra realtà e finzione, tra vita narrata e vita vissuta.

**B: La guerra impone dinamiche di conflittualità e sopraffazione dei diritti umani. Sembra che la stanchezza sia un sentimento determinante nella possibilità di scegliere di intraprendere il viaggio, nella speranza**

**di salvarsi la vita. Questi ragazzi africani cercano sostegno e solidarietà, tentando di potersi prendere cura di sé. Forse, possiamo dire che anche il viaggio analitico ha lo scopo di prendersi cura di sé e salvarsi la vita, ma in effetti bisogna essere abbastanza stanchi di stare male. Così come per fare la pace, bisogna essere stanchi di fare la guerra.**

**A:** "Getta lo scudo, la guerra è finita" è il consiglio che mi diede molti anni fa un regista quand'ero più giovane e affrontavo la vita con più rabbia. L'esperienza che racconto in "Stay Hungry" posso dire che mi ha trasmesso molti insegnamenti in questo senso. Riscoprire il senso del contenimento delle conflittualità, dello sviluppo della solidarietà e della collaborazione, dell'importanza dei rapporti umani e delle relazioni.

**B: La guerra non è solo esterna ma anche interna. Si può essere in guerra con sé stessi, con i propri sentimenti, con le proprie emozioni. Sembra fondamentale l'incontro con l'altro per nutrirsi dell'alterità e potere fare pace con sé stessi e con le proprie emozioni.**

**A:** Il teatro, come il cinema, ha un infallibile potere curativo per ciascuno di noi, nell'offrirci la possibilità di accedere ad una narrazione diversa rispetto a quella che ci viene imposta dal clima culturale e sociale in cui viviamo. Ci consente di andare al di là degli stereotipi sociali e di estendere il campo della nostra immaginazione e del nostro pensiero. Ci consente di andare al di là rispetto a dinamiche conflittuali e di potere pensare ad una possibilità d'incontro con noi stessi e con gli altri. Il nuovo lavoro "Tra Scilla e Cariddi" realizzato con Giulia Drogo per il "bando periferie" del Ministero della Cultura insieme al comune di Messina, racconta proprio di una guerra tra i due antichi mostri di Scilla e Cariddi che si scontrano tra le due sponde dello stretto; però poi si apre la possibilità all'incontro con l'altro e all'accoglienza delle reciproche diversità e quindi ad una possibile pacificazione.

**B: la gratitudine sembra essere il sentimento decisivo nella possibilità di apprezzare il nutrimento non solo materiale, ma anche spirituale, emotivo, affettivo che si può ricevere dall'incontro con l'altro e ciò ci può portare a scegliere la pace.**

**A:** Sì, lo spettacolo si apre con una richiesta di essere nutriti di cose buone, in cui il cliente si rivolge a un ristoratore; e si conclude proprio con un sentimento di gratitudine, nel momento in cui non solo il ristoratore, ma anche tutti gli altri personaggi offrono cibo buono da mettere in tavola. Nell'improvvisazione teatrale, la tematica del conflitto e dello scontro sulla scena, viene risolto da questi ragazzi del Camerun in maniera del tutto diversa, quasi sorprendente, dimostrando che una strada verso la pace è sempre possibile. C'è la possibilità di contenere la rabbia e trasformarla in sentimenti di collaborazione e amicizia.

**B: grazie mille, Angelo! Per la tua disponibilità e gli stimoli interessanti che ci proponi, offrendoci un punto di vista nuovo e diverso rispetto a quello a cui siamo abituati.**

# **DOVE VOLA L'AVVOLTOIO**

## **dialogo con Pierfrancesco Poggi**

**Adelia Lucattini**



### **Qual è la visione che il cinema rimanda della guerra come fenomeno umano e sociale?**

C'è un cinema di guerra che rappresenta una riflessione a posteriori, come *Tutti a casa*, film del 1960 diretto da Luigi Comencini o *La grande guerra*, una commedia drammatica del 1959 diretta da Mario Monicelli, che vengono girati, uno a quindici e l'altro a quattordici anni dopo la fine della guerra, e sono ricostruzioni estremamente efficaci e toccanti. *Roma città aperta*, invece, film drammatico e di guerra del 1945, diretto da Roberto Rossellini, viene realizzato nel '44, a guerra non ancora finita. In città, ovunque vi sono focolai vivi, ma il film viene girato lo stesso, con sprezzo del pericolo e ci consegna l'emozione dell'attualità. Non occorre ricostruire ruderi e rovine, ci sono quelli autentici della distruzione bellica. *Soldato blu* (*Soldier Blue*), film statunitense del 1970, diretto da Ralph Nelson e liberamente ispirato al romanzo storico di Theodore V. Olsen, è apparentemente un film sulla Guerra di Secessione, in cui, per la prima volta, la narrazione si posiziona apertamente dalla parte dei nativi americani. In realtà, ciò che *Soldato blu* propone, è un apologo sulla Guerra in Vietnam.

La descrizione del villaggio che viene saccheggiato, delle violenze inaudite perpetrate agli "indiani" ci rimanda, pur essendo realmente accaduto, a quella di un villaggio vietnamita dove sono state compiute altrettante atrocità. Quindi, pur sembrando un film retrodatato, in realtà è molto attuale e stigmatizza quella guerra nella penisola indocinese, in cui gli Stati Uniti erano impegnati in quegli anni.

### **Possiamo dire, quindi, che il cinema offra una visione storica e metaforica allo stesso tempo?**

Sì, certo. *Soldato blu* all'epoca fece una grande impressione sul pubblico perché mostrava gli orrori da un altro punto di vista storico. Nessuno aveva mai visto un film dove non

erano gli indiani Cheyenne a scuoiare le proprie vittime, come nel cinema tradizionale, ma le "giacche blu". E il massacro finale, dopo la resa della tribù con tanto di bandiera bianca, con corpi squartati e donne violentate, fu definito dal capo di stato maggiore, Nelson Miles: «Forse l'atto più vile di tutta la storia americana.»

### **La musica si è occupata di questo tema?**

Sì certamente. Ad esempio, *Le Déserteur* (*Il disertore*) una canzone francese scritta da Boris Vian nel 1954, si riferisce a una guerra che sta finendo dopo la disfatta della Francia in Indocina, nella Battaglia di Dien Bien Phu. Dopo il 1945 si pensava che le guerre fossero finite per sempre. La Guerra d'Indocina è stato un esempio di guerra postcoloniale in cui la Francia non si rassegna a rinunciare a Vietnam, Laos e Cambogia. Questa canzone è stata tradotta in moltissime lingue, in Italia una bella versione è quella interpretata da Ornella Vanoni. Il testo è una lettera aperta al Presidente della Repubblica francese, da parte di un uomo che la guerra la conosce. Caro presidente, mi è arrivata la cartolina per andare alla guerra e io questa guerra non la voglio fare. *Quand'ero in prigionia/Qualcuno mi ha rubato/Mia moglie e il mio passato/La mia migliore età.*

### **Nella musica esiste un *fil rouge* che unisce la guerra d'Indocina e la guerra del Vietnam?**

Questa canzone è stata cantata da Joan Baez, un pilastro del pacifismo internazionale. In Italia, sono particolarmente significative, *La guerra di Piero* di De André, e *Dove vola l'avvoltoio* di Calvino e Liberovici. Quest'ultima canzone racconta della fine di ogni guerra e dell'avvoltoio che rimane senza cadaveri di cui cibarsi. Va dalla madre, ma lei si rifiuta di mandare suo figlio in guerra, va dai tedeschi che non vogliono più mangiare fango in terra altrui, e così il

*Soldato blu* di Ralph Nelson, 1970





*Roma città aperta* di Roberto Rossellini, 1945



*Berretti verdi* di John Wayne, Ray Kellogg, 1968

scritte, da musicisti di genio e parolieri dal piglio dannunziano, come *L'inno dei sommergibilisti* durante il ventennio fascista o *Battaglioni "M"*, in cui la strofa "*«i continenti faranno fiamme e fior»*" non rende l'idea dell'atrocità del conflitto ma piuttosto l'immagine di un'avventura. Ma anche durante il ventennio ci sono voci fuori dal coro. "*È arrivata la bufera*" è un brano che Rascel scrisse nel 1939 in Africa orientale italiana. Chiacchierando con un Italo Balbo, governatore di Libia e Tripolitania, domandò: «Ma non è che un giorno o l'altro noi entriamo in guerra a fianco di quel tedesco coi baffetti?», Italo Balbo rispose «Se succede una cosa del genere mi taglio i cosiddetti». Non arrivò a tanto anche perché fu abbattuto dalla contraerea italiana in volo sul cielo di Tobruk. È arrivata la bufera / è arrivato il temporale / chi sta bene e chi sta male e chi sta come gli par...» annuncia quello che succederà l'anno dopo nel 1940, con l'entrata in guerra dell'Italia, checché ne dicesse Balbo.

### **E per la satira?**

I comici hanno un compito difficile perché la satira non può mai essere esplicita. Petrolini nella sua versione teatrale dell'imperatore romano Nerone, fa un'allusione chiara a chi comanda in Italia, abilmente mascherata. Nel 1943 Nino Rivasini scrive la musica per *Il tamburo della banda d'Affori*, canzone che ha un afflato popolare. A causa del testo, scritto da Mario Panzeri e Nino Rastelli, sarà messa sotto accusa dal regime fascista, poiché una parodia del tamburo principale della banda d'Affori che comanda 550 pifferi, lo stesso numero dei componenti della Camera dei fasci, era fin troppo chiaro a chi si riferisse.

### **Nel teatro la guerra è rappresentata come e quanto nel cinema?**

Nel teatro greco la guerra è soprattutto simbolica e non invita a una presa di posizione politica. Nelle vicende degli

fiume, il bosco e l'eco, rifiutano corpi di soldati, e rimbombi di cannoni e bombe. Così, il rapace, deve accontentarsi di sbranare alcuni nostalgici della guerra, che cospirano per farla tornare.

Ci sono state tante canzoni a favore della guerra, molto ben



uomini, intervengono gli dei e ne cambiano le sorti. Il contrario in Berthold Brecht che affronta il tema con un'ottica prettamente politica. In *Napoli milionaria!* una commedia del 1945 di Eduardo De Filippo, si rappresenta la distruzione prodotta dalla guerra, non solo quella materiale ma anche nella vita e nell'anima delle persone. La guerra corrompe, trasforma la protagonista donna Amalia in una speculatrice, attraverso la borsa nera. Il marito che torna dalla guerra si trova di fronte a una situazione che gli fa addirittura più orrore di ciò che ha passato. Nella guerra non c'è nessuna speculazione sugli altri, la guerra nella sua crudezza ha delle regole, mentre nella società civile, la disgregazione delle famiglie e della coesione sociale, porta verso una devianza. Sul campo di battaglia c'è la morte ma la guerra che coinvolge i civili, è una guerra sporca che ne corrompe i valori e l'organizzazione stessa. Perché possa passare il tempo dell'orrore è necessario seminare qualcosa di diverso, come il gesto di una vittima di donna Amalia, un uomo ha cui ha portato via tutto, approfittando del suo stato di bisogno, che le porta generosamente il farmaco per salvare la vita a sua figlia. «Ha da passa' 'a nuttata!» è la frase semplice e simbolica di questo cambiamento auspicato.

Un'altra frase importante, questa volta nel film *Platoon* del 1986, scritto e diretto da Oliver Stone, è quella pronunciata alla fine dal protagonista: «Noi abbiamo combattuto una guerra contro noi stessi». Una frase molto chiara dell'essere coinvolti in una vicenda, senza avere gli strumenti per capire. Molti registi hanno realizzato film di denuncia dell'annichilimento che la guerra produce, ci sono però anche film a favore della guerra. L'esempio più famoso è *I berretti verdi*, diretto, prodotto e interpretato da John Wayne che era un personaggio importante della destra repubblicana americana. Quel film fu molto divisivo in Italia. Quando è uscito in pieno '68, c'erano i picchetti davanti ai cinema, era un'impresa andare a vedere il film.

### La musica popolare da sempre si occupa di guerra...

Nella fantasia fiabesca dei contadini, le canzoni delle "malmaritate", raccontavano con lamentazioni ripetute ciò che era capitato loro in sorte per via degli uomini. Sono presenti in tutta l'Italia e sono truci come le favole d'un tempo, che servono a fortificare i bambini di fronte a ciò che fa paura e a esorcizzare il male. Ad affrontare la vita, in pratica.

Donna lombarda, la canzone popolare più diffusa in tutto il territorio nazionale, narra di una moglie che tradisce il marito, ubriaccone e dispotico. L'amante la istiga ad avvelenarlo. Nell'orto di un convento c'è un serpente. «Prendi la testa di quel serpente e tritala ben...» Mettila in un bicchiere e quando arriva il marito stanco e assetato, domandagli se vuole del bianco o del nero. Ma quando il marito sta per bere, avviene il prodigio: un bambino di solo nove mesi lo avvisa: «Papà non lo ber, che c'è il velen.» Ma quando l'uomo sta per uccidere la donna traditrice, il bambino prende ancora la parola: «Non l'ammazzar, che m'ha allatta'!» Se l'uomo segua il secondo consiglio o no, nessuno lo sa.

### Il tuo primo romanzo ambientato vent'anni anni dalla fine della Seconda guerra mondiale, mostra proprio le conseguenze individuali e sociali a distanza...

*La banda di Tamburello*, è ambientato nel 1963 in alta Versilia. È incentrato su una banda musicale in cui viene assassinato il suonatore della grancassa che ha un passato fascista. Ormai siamo distanti dal primo dopoguerra, nel 1963 si è già in pieno boom economico che però non tocca ancora la zona della montagna. L'indagine parte subito con un indiziato, un suo compagno di banda, suo amico pur essendo anarchico. Un fascista e un anarchico. Entrambi non vanno a votare e il voto all'epoca era obbligatorio. I carabinieri si recavano a casa dell'astenuto e chiedevano la motivazione del gesto, oggi non basterebbe l'esercito per andare a chiedere perché le persone non vanno a votare! Interrogati, l'uno diceva perché era a favore della dittatura e l'altro perché era per l'anarchia, entrambi non amavano la democrazia. Valori comuni, l'amicizia e la musica, che permettevano di superare antiche divergenze. Si verrà a scoprire che non solo l'anarchico non è l'assassino ma ci sono ben altre cose, molto più gravi, che non appartengono ai tempi della guerra ma alle attitudini degli uomini. L'uomo, come diceva Rousseau, nasce buono ed è la società a corromperlo, oppure, come sosteneva Hobbs, *Homo omnis lupus?* Cioè l'uomo già nasce con una propensione alla sopraffazione e alla soppressione dell'altro?

### La tua conclusione qual è?

Nei miei romanzi non prendo posizione, ma forse il mio pessimismo sulla natura umana traspare. La conflittualità tra le persone è latente, e così l'ostilità preconcepita verso gli altri, la difesa del proprio territorio quale che sia, affettivo, lavorativo, ambientale, e la volontà di punire e sostituirsi alla legge. La più grande invenzione del cristianesimo è il perdono, padre della tolleranza e parente stretto della gentilezza e del garbo. Un atteggiamento gioioso verso chi ci circonda penso sia terapeutico, fa bene all'anima e all'umore e di conseguenza al corpo. La guerra è il contrario proprio di questo. E rendere la vita difficile all'avvoltoio sarebbe un nostro imperativo etico. O almeno, quello di non imitarlo. •

# ALEXIS SWEET

## la “guerra” delle donne: Queen Marie e le altre

Lori Falcolini



Regista di cinema e televisione, documentarista e autore di spot pubblicitari, Alexis Sweet è noto in Italia soprattutto per le serie televisive che hanno riscosso maggiore successo di pubblico come *Il Capo dei Capi*, *Il Clan dei Camorristi*, *R.I.S. Delitti Imperfetti*, *Don Matteo* fino ai recenti lavori *Leonardo* e *Più forti del destino*. Nel cinema ha lavorato come assistente alla regia di Hugh Hudson, Steven Spielberg, Spike Lee, Ridley Scott, Mike Figgis ed altri registi. Ha realizzato oltre cento filmati pubblicitari nel mondo. L'intervista prende spunto da *Queen Marie of Romania* (2018), il lungometraggio girato a Bucarest, Parigi e Londra che racconta una interessante figura femminile del XX secolo che, con determinazione e tempra da

guerriera, ha permesso alla Romania di recuperare i territori persi durante il primo conflitto mondiale.

**Alexis Sweet, cominciamo da *Queen Marie of Romania*. Com'è nata l'idea di questo film?**

Il film non nasce da me, sono stato contattato in un secondo momento dopo che la regista e autrice Brigitte Drodloff aveva iniziato a girare il film. I produttori non erano convinti del materiale e della scelta del cast così sono venuti a Roma, dove vivo, e mi hanno chiesto di concludere il film ma a parte alcune inquadrature bisognava rigirare tutto. Mi conoscevano perché avevo fatto molti filmati pubblicitari in Romania.



*Queen Marie of Romania*

**Trattandosi di un film storico, quali sono stati i riferimenti?**

Per il film sono state utilizzate due autobiografie e il diario della regina. Io speravo che ci fosse più materiale ma era inesistente dopo quaranta anni di comunismo di Ceaușescu; la famiglia reale era stata esiliata e sulla regina c'erano molte dicerie che la screditavano. Si diceva che fosse malata di cirrosi epatica perché era alcolista o che fosse una libertina; in realtà era una donna di grande apertura mentale. Il film riguarda un solo momento della sua vita, quello in cui va a Parigi nel 1919 e riesce a persuadere i principali rappresentanti dei paesi vincitori della Prima Guerra Mondiale – Clemenceau, Lloyd George, Wilson – a riconfermare i vecchi confini della Romania. Mentre giravo, le persone venivano a ringraziarmi perché in Romania mancava un film storico sulla regina. Durante la dittatura di Ceaușescu venivano commissionati soltanto film di propaganda.

***Queen Marie of Romania* compone il ritratto di una donna guerriera ed anche passionale.**

Queen Marie aveva un *pedigree* da guerriera – la nonna paterna era la regina Vittoria e il nonno materno era lo zar Alessandro II – ma non aveva avuto mai occasione di manifestare la sua combattività perché la monarchia rumena all'epoca era costituzionale quindi i reali non potevano fare attivamente politica. L'idea che la regina andasse a Parigi era stata dell'ambasciatore della Romania – e non del governo rumeno che, anzi, era contrario – perché la famiglia reale era molto popolare in Francia, Bucarest veniva chiamata “la piccola Parigi”, la lingua della nobiltà era il francese. L'ambasciatore pensava di usare la popolarità della regina Marie ed anche le sue parentele perché le potenze vincitrici riunite a Parigi per la Conferenza di pace ignoravano il primo ministro rumeno Brătianu e quindi la

questione rumena. Il motivo era che, dopo pochi mesi di guerra, la Romania si era dichiarata neutrale con il Trattato di Bucarest. Nel film si vede che anche la regina, all'inizio della sua missione, viene ignorata, essendo però una donna combattiva ed anche cugina del re d'Inghilterra, va da lui a perorare la causa rumena e finalmente Lloyd George chiede di incontrarla per discutere dei confini della Romania... La regina era considerata una eroina perché durante la Prima Guerra Mondiale era stata infermiera della Croce Rossa ed era stata anche sul fronte.

**Anche la serie televisiva che hai realizzato nel 2022, *Più forti del Destino*, è un dramma centrato su personaggi femminili. Un incendio cambia le vite di queste donne.**

La serie italiana è adattata da quella francese, *Le bazar de la charité* prodotta da Netflix, che parla dell'incendio

*Più forti del destino*





*Il tredicesimo apostolo*

scoppiato a Parigi nel 1897 durante la proiezione del primo film dei fratelli Lumière in cui morirono quasi soltanto donne, tra cui la sorella dell'imperatrice Sissi. Noi abbiamo inventato una esposizione a Palermo – non l'Esposizione Nazionale Italiana del 1891 – perché ci tenevamo a tenere l'anno 1897 come ambientazione. La storia è quella di *Le bazar de la charité*, l'unica differenza è che la serie francese ha un gusto più nordico, la nostra è una versione più mediterranea. L'incendio è un *catalyst*: come il colpo di fulmine ti cambia la vita. Era una scusa per raccontare la società patriarcale del tempo e la sofferenza delle donne in quel periodo.

**Dopo tante fiction televisive centrate su personaggi maschili – *Il capo dei capi*, *i R.I.S.*, *Il clan dei Camorristi* ed altre – i personaggi femminili sono l'asse portante dei tuoi ultimi lavori. Come mai?**

È una coincidenza ma sono contento che il mio lavoro sia andato in questa direzione. In realtà il primo passo è stata la serie *Don Matteo*. Con mia sorpresa – in realtà lo sapevo già perché in pubblicità mi chiamavano per commedie o storie che dovevano creare emozione – Luca Bernabei mi ha chiesto di girare alcuni episodi di *Don Matteo* e l'ultimo ha avuto un successo talmente grande, sia in Rai che in Lux, che lui da allora mi considera l'uomo giusto per quel tipo di storia. È stato Valsecchi a lanciarmi nella televisione chiamandomi per *crime* o film di azione ma le mie radici vengono da tutt'altro.

**A proposito degli episodi 5 e 6 che tu hai realizzato per la serie *Leonardo* di Daniel Percival, mi ha colpito il ritmo e lo stile cinematografico.**

Ho girato molte scene anche per altri episodi di *Leonardo* come la scena del globo da issare sulla cupola del Brunelleschi, il rapporto di Leonardo con il padre e i flashback di lui bambino. Quello che forse Valsecchi ha riconosciuto ai miei lavori è che davo alla fiction una personalità cinematografica. Il ritmo l'ho sempre tenuto alto anche perché vengo dalla pubblicità dove hai la necessità di raccontare una storia in trenta secondi, quindi la sintesi del racconto è molto importante per me; nel cinema si può anche rallentare per mantenere l'emozione, la pausa etc. etc. Lo stile cinematografico delle fiction dipende dagli attori, dal montatore ed anche da come muovi la macchina. Il confine non è la scatola della televisione e tu provi a espandere quel confine.

**Hai ricevuto molti premi come Miglior Regista di serie televisive – *Il clan dei camorristi*, *Il capo dei capi* e *Il tredicesimo apostolo*. In cosa consiste la tua innovazione?**

C'è un libro a cura di Daniele Cesarano – sceneggiatore di serie importanti come *i R.I.S.*, *Acab*, *Suburra-la serie*, *Romanzo Criminale-la serie* e, dal 2016, *Head of Drama* e *commissioner* di Mediaset, in cui lui dice che io ho innovato linguisticamente la serialità italiana. Io credo che ciò sia avvenuto per tre motivi: sono anglosassone e quindi vengo da un'altra cultura, lavoro per la pubblicità ed ho quindi uno sguardo diverso sulla sintesi del racconto e soprattutto



*Il capo dei capi*

mi piace lavorare per la televisione. I registi italiani, all'inizio del 2000 – quando ho cominciato a lavorare per Mediaset –, mi volevano far fare cinema, lavoravano di malavoglia per la televisione. Per me era eccitante, spettacolare e il mio produttore di allora, Valsecchi, ha capito questa cosa. Poi, io non sono un autore e quindi non vengo con le mie storie, non impongo la mia visione. Se devo fare *Leonardo*, certamente il mio approccio non può essere quello dei *R.I.S.* Forse, la mia innovazione è stata quella di adattarmi all'anima di un progetto, provando a mettermi al servizio.

#### **Perché secondo te la serialità televisiva sta diventando sempre più importante?**

Questa cosa va di pari passo con il declino delle sale cinematografiche ma già negli anni cinquanta si sapeva che si sarebbe andati in questa direzione. Poi, negli ultimi cinque anni, è esplosa la novità delle grandi piattaforme digitali come Netflix, Paramount, Disney, Prime. Queste piattaforme hanno budget enormi e investono sulle serie perché le serie hanno un costo minore rispetto ad un film e ascolti maggiori. Se ad uno spettatore piace una serie, la vede per ore e ore e poi arriva la seconda stagione e la terza... Un film *Marvel* costa quanto tre stagioni. Le piattaforme investono sugli scrittori; oggi, i migliori autori lavorano per la televisione perché nelle serie i tempi per sviluppare un personaggio sono maggiori. La serie ha un respiro che un film non ha.

#### **Da dove nasce la tua passione per il cinema?**

Forse la persona che mi ha influenzato di più è stato mio zio Camillo Bellavista Caltagirone, il fratello di mia madre. Lui registrava i film ovunque si trovasse e poi ce li mostrava. Diceva: “Adesso vediamo tutto Wilder” ed io a dodici anni vedevo con lui tutti i film di Billy Wilder o di John Ford o John Wayne... Nella famiglia di mia madre c'è sempre stata la passione per il cinema, si discuteva dei film, dei registi. E poi io andavo a cinema; con due amici marinavamo la scuola e c'infilavamo in una sala cinematografica. A dodici anni mi hanno regalato la prima cinepresa, così ho cominciato a filmare, montare, ad utilizzare il carrello (ride) - rubato al supermercato - a fare tutto quello che era possibile. A 18 anni avevo già girato dieci cortometraggi prima in super8, poi in 16 mm; poi, ho cominciato a lavorare sui set. Non ho mai frequentato scuole perché l'unica scuola, in un lavoro artigianale com'è il cinema, è la pratica oppure stare a guardare come lavorano i professionisti. Ho avuto la fortuna di imparare in grandi produzioni. Io insegno in una scuola di cinema. Il consiglio che dò ai giovani che vogliono imparare questo mestiere è farlo. Ai miei tempi c'era la pellicola, una bobina durava tre minuti e diciotto secondi e dovevi cambiare bobina e poi c'era lo sviluppo e alla fine a vedere il tuo lavoro c'erano soltanto i parenti, gli amici e un solo festival dove presentare il film. Oggi è tutto più facile: hai il tuo cellulare e hai a disposizione la più grande distribuzione del mondo: *You tube*. Vuoi diventare regista? Filma.

# GUERRA E PACE

## tre parole in difesa dell'anima e dell'immaginazione: le armi della mente creatrice



### Anna Piccioli Weatherhogg

Poco dopo l'inizio della guerra in Ucraina, ho sentito il bisogno di ripensare la lezione di umanità che Tolstoj ci ha lasciato con il suo capolavoro. Propongo dunque una piccola passeggiata costeggiando ora le pagine del romanzo, ora le immagini del film di Vidor, ora le note di Virginia Woolf sull'anima russa, inseguendo la domanda ineludibile del carteggio Einstein/Freud: *perché la guer-*

*ra?* Nel secondo epilogo scritto da Tolstoj – sembra che egli si trovasse così bene con i suoi personaggi da non volerli più abbandonare, tanto che dovette scrivere due epiloghi: uno tutto per loro, e uno per la Storia – l'autore si chiede dunque: *perché la guerra?* Che cosa induce intere masse a uccidere, assediare, distruggere, in nome di un fine che di fatto non le riguarda? Chi ispira davvero gli



eventi? Il condottiero? La vanità? La sete di potere, l'ambizione? La follia? Il caso? In polemica con gli storici antichi e moderni, Tolstoj non crede alle teorie secondo cui il destino dei popoli sarebbe nelle mani di pochi uomini. "Perché avviene una guerra o una rivoluzione? Non lo sappiamo..."

Tale sconcertante conclusione, assume tuttavia un senso positivo nel sontuoso poema che lo precede, offrendo non una risposta, ma l'esempio del proprio lavoro di scrittore: la creazione artistica, sola a conferire un valore agli eventi della Storia. Un valore di natura ingannevole, creato attraverso una 'fiction', e per questo tanto più vero. Un valore costruito dall'opera della mente creatrice, capace di non offrire presunte verità ma che, trattenendo l'ansia di chiudere la realtà nel noto, la apre invece alle infinite variazioni/interpretazioni dei singoli destini umani.

Confesserò subito il mio debito di gratitudine nei confronti dell'adattamento cinematografico del romanzo-fiume di Tolstoj prodotto da De Laurentis nel 1956, regia di King Vidor e Mario Soldati, con Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Henry Fonda. A differenza dei tolstojani convinti, pur essendo un'assidua lettrice, non ce l'avrei mai fatta a vincere la resistenza giovanile di fronte ai tre volumi massicci, all'orribile traduzione allora disponibile, all'impazzimento dei nomi russi tra patronimici e diminutivi, per non parlare delle lunghissime parti in francese. Invece, grazie all'incanto di una giovanissima Hepburn nella parte di Natasha che danza tra le braccia del principe Andrej (Mel Ferrer, che nella vita aveva appena sposa-

to) il romanticismo ha avuto la meglio sull'antipatia che allora provavo per il conte Tolstoj, misogino e bigotto: ho letto e riletto e apprezzato. Grazie al cinema. Macchina spettacolare secondo le intenzioni di De Laurentis, *Guerra e Pace* è un film-monumento realizzato per stupire le platee con la magnificenza dei colori, le sue scene di guerra, i balli, i duelli, la ritirata nella neve. Concepito da Vidor come "un'opera sinfonica, una creazione musicale", inevitabilmente compie una riduzione e una semplificazione del grande romanzo ideato da Tolstoj, autore cui – secondo Virginia Woolf – "non sfugge un colpo di tosse o un tic delle mani, da lui sapientemente associato a qualcosa di nascosto nel carattere, cosicché conosciamo i suoi personaggi non solo dal modo in cui amano e dalle loro opinioni sulla politica e sull'immortalità dell'anima, ma anche da come starnutiscono e tossiscono".

Anche la Woolf, come Tolstoj, si interrogò a lungo sulla distruttività umana, scrivendo pagine appassionate contro la guerra. In un saggio intitolato "Il punto di vista dei Russi", notò che nei grandi romanzi russi "è l'anima che conta, la sua passione, il suo tumulto, la sua sconcertante mistura di bellezza e infamia". Essi ci rivelano "un nuovo panorama della mente umana. Le vecchie divisioni si fondono l'una nell'altra. Gli uomini sono allo stesso tempo malvagi e santi, i gesti sono insieme meravigliosi e deprecabili. Amiamo e odiamo contemporaneamente." Nei romanzi russi c'è sempre qualcuno che, come Pierre in *Guerra e Pace*, "raccolge in sé tutta l'esperienza, si rigira il mondo tra le dita e non cessa mai di chiedersi, persino



mentre ne gode, quale sia il senso e quali dovrebbero essere i nostri scopi” (V. Woolf, *The Russian Point of View*, 1925). Siamo proprio noi, insomma, ad attaccare ciò che abbiamo amato, persino mentre ne stiamo godendo. Credo che non ci sia commento migliore per quel titolo icastico: *Guerra e Pace*, tre parole che circoscrivono il nucleo stesso dell’essere “umani”, incessantemente mossi tra i poli estremi di odio e amore, vita e morte, grazie a quella piccola “e” di congiunzione.

L’opera, come sappiamo, ha il respiro del poema epico, copre un arco di tempo (1805-1820) che dalle guerre napoleoniche arriva fino all’insurrezione di tutto il popolo russo e alla sconfitta di Napoleone. Indaga la vita di individui della buona società russa in tempo di pace e le scelte dolorose cui la guerra li costringe. Personaggi principali, attornati da una miriade di personaggi secondari, non per questo meno essenziali nel dramma, sono Pierre, Andrej, Natasha. Un amore infinito scorre tra loro con andamento carsico, scomparendo nell’urto con eventi che li separano, e riapparendo con magiche epifanie che trasfigurano il corso delle loro vite. Per tutta l’opera l’autore segue i suoi personaggi grandi e piccoli con attenzione appassionata, con una simpatia che gli fa dire (in una lettera a Gorkij): “... quando scrivo, provo improvvisamente pietà per qualche personaggio e allora gli do qualche qualità positiva, o ne tolgo qualcuna a qualcun altro, così che in confronto agli altri, possa non apparire troppo nero”.

Nella visione di Tolstoj non c’è pace senza guerra, la guerra alberga – che lo sappiamo o no – nel cuore di noi tutti. La grande, spettacolare guerra dei condottieri e dei

generali, che è anche la guerra di una moltitudine di soldati e di gente qualunque trascinata insieme ai grandi nel vortice insensato della Storia – non è l’unico campo di battaglia. Uomini e donne (sì, anche le donne) sono esistenzialmente in guerra con sé stessi, e combattere un nemico esterno, sia esso la natura ostile o l’esercito di uno Stato confinante, è uno dei modi possibili per deviare l’abisso che è in noi. E non c’è un senso nei fatti in sé, senza la tensione di un’anima che li interroga, mentre li vive e li soffre, *persino godendone*. La tensione creatrice mai paga di sé: che si distribuisce un po’ qui, un po’ là, ora nella timidezza di Pierre, ora nell’ardore di Andrej; qui nella bellezza dei cavalli, là nell’orrore di una granata che esplode in mezzo a uomini sfigurati dalla paura della morte; questa è la lezione del narratore. Come nota Alessandro Piperno in un bellissimo intervento sul Corriere della Sera, “Non c’è modo più efficace di interrogarsi sul mistero della vita che valutarlo attraverso il diaframma dell’immaginazione”.

La genesi del film è una storia avventurosa quasi come il romanzo ispiratore, anch’essa tramata di amore e conflitti. Durante la Seconda guerra mondiale Dino De Laurentis, rifugiato a Capri con Mario Soldati e altri intellettuali, legge il romanzo e ne rimane affascinato: subito comincia a pensare di ricavarne un film. Passeranno però diversi anni prima di cominciare le riprese (1955) e, oltre l’enorme lavoro preparatorio, si dovranno affrontare diverse battaglie per portare a termine l’impresa. Esempio del clima culturale in Italia in piena guerra fredda, l’ambasciatrice americana Claire Boothe Luce pretese garanzie da Ponti e De Laurentis contro la *com-*



*mie infiltration* a Cinecittà, dato che il 90 per cento delle maestranze della Paramount erano iscritte alla CGIL. La regia venne affidata a King Vidor, che lavorò soprattutto a Cinecittà, affiancato dal piemontese Mario Soldati, che avrebbe girato tutte le scene di battaglie, preparate minuziosamente a tavolino e realizzate in Piemonte. Nel film si dovette ricostruire in Italia la Russia dell'800, le architetture di Mosca e le tenute di campagna. Vi ritroviamo la palazzina di caccia di Stupinigi, col meraviglioso salone centrale, lo scalone di Juvarra a Palazzo Madama, il cortile del Castello del Valentino, dove si svolge la scena dell'armistizio tra Napoleone e Alessandro I. La battaglia di Austerlitz venne girata nelle campagne di Pinerolo, quella della Beresina lungo gli argini innevati del Po. Borodino fu riprodotta a Montelibretti, a cinquanta chilometri da Roma. La produzione della neve artificiale richiese lunghe ricerche ed esperimenti, dato che i tre quarti degli esterni richiedevano luoghi coperti di neve. Per non parlare dei costumi, delle cinque troike originali fatte arrivare dalla Russia e dei duecento cannoni, delle centinaia di comparse, i cinquemila fanti e gli ottocento cavalieri messi a disposizione dall'esercito italiano. Nel film perdiamo molte cose dell'epica del romanzo, che non è solo quella delle battaglie e dei chiari di luna sulle distese di neve, ma anche piccoli dettagli come lo splendore degli occhi di Marje, sorella bruttina del bellissimo Andrej, legata al padre da un amore tormentoso e assoluto, che arrossisce 'a chiazze', ma il cui sguardo illumina ogni scena in cui compare. Perdiamo, purtroppo, "il cielo lontano, alto, eterno" in cui Andrej, caduto in battaglia abbracciando la bandiera, scorge qualcosa di immenso e

una grande pace. Ma ci restano gli occhiali sul naso di Henry Fonda (Pierre), l'imbarazzo con cui se li spinge sul naso quando è emozionato; ci resta, senz'altro, la grazia di Audrey Hepburn che danza raggianti col suo principe che, come dicevo prima, di per sé merita il nostro incanto. E ci resta la geniale metamorfosi del generale Kutuzov – l'attempato epicureo, scaltro e flaccido, non alieno all'adulazione quale emergeva dalle fonti storiche – nel personaggio creato da Tolstoj, l'uomo saggio e temperante che con il suo stoicismo, buonsenso e modestia ha saputo incarnare lo spirito russo. "L'unica battaglia che conta è l'ultima battaglia", dice Kutuzov, lasciandoci a pensare (assieme a Virginia, che non ebbe paura di combattere) quale sia il vero avversario che tutti ci attende. Sarebbe troppo aspettarsi che anche i Russi di oggi ripassassero quella lezione? •

### **Titolo originale: War and Peace**

Paese di produzione: Stati Uniti d'America, Italia

Anno: 1956

Regia: King Vidor

Sceneggiatura: Bridget Boland, Mario Camerini, Ennio De Concini, Ivo Perilli, King Vidor, Robert Westerby

Fotografia: Jack Cardiff

Musica: Nino Rota

Cast: Audrey Hepburn, Henry Fonda, Mel Ferrer, Vittorio Gassman, Herbert Lom, Oskar Homolka, Anita Ekberg, Helmut Dantine.

# GIOCHI PROIBITI

## i bambini e la guerra

**Antonella Dugo**

1940, i tedeschi bombardano la strada in uscita da Parigi, dove una lunga fila di uomini donne e bambini, a piedi o in macchina, cerca di fuggire dalla città che sta per essere occupata dai nemici. Ad ogni attacco dal cielo tutti abbandonano la strada e cercano scampo nei fossati adiacenti: anche Paulette, con il padre e la madre, sta fuggendo, prima in automobile poi a piedi quando l'auto non riparte. Paulette ha cinque anni e segue i genitori stringendo al petto il suo cagnolino Jock; un altro attacco e tutti corrono, Paulette nella corsa perde il cagnolino che scappa per la strada, la bambina lo rincorre e dietro di lei i genitori che la raggiungono, e si sdraiano per terra per non essere colpiti dalle bombe. Cessato il bombardamento Paulette si alza e si rende conto che i suoi genitori sono morti, cerca il cagnolino che vede nell'acqua del fiume poco distante, scende al fiume riesce a prendere Jock, morto, e stringendolo tra le braccia

comincia a vagare per la campagna. Qui si interrompe la storia di Paulette, che diviene il suo passato, del quale non riesce e non vuole ricordare nulla: lei è Paulette e il cagnolino è Jock. Mentre cammina per la campagna Paulette incontra Michel, un bambino di dodici anni, figlio di contadini che abitano nelle vicinanze. Michel accoglie la bambina smarrita e decide di portarla dalla sua famiglia Dollè. I Dollè sono contadini poveri, molto arretrati e pieni di pregiudizi e litigiosi con i vicini dai quali si sentono perseguitati: persone non in grado di orientarsi nel mondo in preda alla paura e alla "malasorte".

L'arrivo di Paulette desta sospetto, ma Michel riesce ad evitare il possibile rifiuto, e a modo loro i Dollè si affezioneranno a Paulette, che bisognosa di affetto e di nido si ambienterà e riuscirà a nutrirsi del poco cibo e del poco amore che le verrà dato. Ma è il forte e profondo legame tra Paulette e





Michel che farà da filtro tra il mondo interno sconvolto della bambina e la difficile realtà.

Michel si prende cura di Paulette, le insegna tutto quello che sa del mondo, e cerca di soddisfare i suoi desideri e i suoi bisogni, ma soprattutto condivide con lei la magia e l'onnipotenza della fantasia infantile. Paulette attraverso Michel comincia a interrogarsi e ad osservare i piccoli eventi della famiglia Dollè, ma è attraverso il gioco, i loro giochi, che prende contatto con quelle emozioni e pensieri dai quali, in presa diretta, sarebbe sopraffatta e annichilita.

I giochi dei due bambini cominciano con la sepoltura del cagnolino Jock, Michel insegna alla bambina il rituale della sepoltura, il saluto, la preghiera, la croce, ma Paulette non vuole lasciare solo Jock, nel timore che da solo si annoierà. Da qui l'idea di seppellire accanto a Jock altri animali, per lo più insetti, poi un pulcino e un coniglio. Questo gioco coinvolge Paulette e Michel, che si occupano del loro cimitero in segreto, e per tutto il tempo disponibile. La scelta degli animali da seppellire e dove rifornirsi delle croci li porta ad osare e a rischiare di essere scoperti. Paulette vorrebbe la croce dell'altare della chiesa per "un grande animale, forse una giraffa", oppure la piccola croce del rosario di una donna che "andrebbe bene per una piccola ape". Il cimitero si allarga e si completa: su ogni croce Michel aggiunge il nome dell'animale sepolto e adorna con fiori tutte le sepolture. Seppellire gli animali morti fa sentire Paulette viva, c'è Michel, ci sono i Dollè, ha una famiglia a cui appartenere e a chi le chiede come si chiama risponde Paulette Dollè. "I giochi e la loro organizzazione devono essere considerati come parte di un tentativo inteso a tenere a bada l'aspetto pauroso del gioco" (Winnicott). Attraverso il gioco della sepoltura comunicano ripetutamente il movimento del

distacco e della perdita e la bambina può giocare il doppio ruolo di vittima, perdita e solitudine, ma anche rabbia e frustrazione nei confronti dei genitori che l'hanno abbandonata. Il gioco è l'unica possibilità per Paulette di avvicinarsi al dolore della perdita dell'oggetto materno con il quale il legame della dipendenza è ancora necessario e non può slegarsi se non appoggiandosi a figure sostitutive.

Il gioco proibito verrà scoperto, troppe croci mancano dal cimitero della chiesa, Michel distrugge il cimitero segreto degli animali, ma arriva la polizia, si è sparsa la voce della bambina orfana di guerra e Paulette viene portata via.

Nell'ultima scena una grande sala piena di gente e bambini, Paulette è seduta in un angolo, una signora le dà una caramella e le dice che presto sarà contenta perché si troverà insieme a tante bambine come lei, quando sente chiamare "Michel Michel", si alza e cerca Michel tra la folla, si mette a piangere e chiama "mamma!".

Giochi proibiti è un film girato nel 1951 da René Clément, nello stesso anno ha vinto il Leone d'oro al festival di Venezia e l'Oscar come miglior film straniero a Los Angeles. Ancora oggi sorprende la capacità del regista di cogliere la poesia e la fantasia del mondo infantile in contrasto con la distruttività del mondo degli adulti. Clément dirige i due piccoli interpreti con sapienza e profondità di analisi. Il film è considerato a ragione un capolavoro.

**Titolo originale:** *Jeux interdits*

**Paese di produzione:** Francia

**Anno:** 1952

**Regia:** René Clément

**Musica:** Narciso Yepes

**Cast:** Georges Poujouly, Brigitte Fossey.

# NO MAN'S LAND

## tre uomini in trincea

Antonella Antonetti



*No Man's Land* è un film di particolare attualità, un racconto comicamente amaro della guerra nell'ex-Iugoslavia (1993) tra serbi e bosniaci e, per traslato, di tutte le guerre di ogni tempo. Lungi dall'offrire una rappresentazione spettacolare del conflitto bellico, Danis Tanovic, con una messa in scena quasi teatrale, traccia il profilo umano di due soldati, l'uno bosniaco e l'altro serbo, antieroi per caso, costretti loro malgrado a una guerra di trincea. Con una ripresa scarna, cruda e incolore il regista, che ha curato anche la sceneggiatura e la colonna sonora della pellicola, non mostra interesse a mettere in luce le ragioni dell'una o dell'altra parte, quanto a sottolineare l'assurdità e la disumanità di un conflitto nel quale tutti sono destinati a perdere.

Un esordio brillante, per il regista serbo-bosniaco, che gli è valso numerosi premi, tra cui l'*Oscar* come miglior film straniero (2002) e come miglior sceneggiatura al *Festival*

di Cannes 2001, oltre la *nomination* come miglior film straniero al *David di Donatello* 2002.

Quando Einstein chiese a Freud se ci fosse un modo per affrancare gli uomini dalla minaccia della guerra (Freud S., e Einstein A., 1932, *Perché la guerra?* OSF, 11), Freud ribadì "la fatalità della guerra" e fornì le ragioni che lo rendevano pessimista sul futuro della civiltà e scettico sulla possibilità di riuscita di un trattato di pace perpetua. "Non è possibile – scriveva – abolire completamente l'aggressività umana; si può cercare di deviarla al punto che non debba trovare espressione nella guerra". La guerra è dunque la manifestazione, una delle peggiori, della tendenza alla scarica distruttiva della pulsione aggressiva insita nella natura umana e insopprimibile. In tempo di guerra gli uomini tendono a regredire e a liberare contenuti psichici rimossi, che trovano nel conflitto l'opportunità di mettere in atto una violenza che era stata



relegata nella sfera della fantasia in nome della convivenza civile.

Tuttavia, proseguiva Freud, pur dichiarandosi fortemente dubbioso che “tutti possiamo diventare pacifisti”, lasciava aperto uno spiraglio di fiducia ipotizzando che l’aggressività potesse essere interiorizzata grazie alla spinta evolutiva della civilizzazione e all’instaurarsi delle identificazioni fondate “sui legami emotivi tra gli uomini” e sulla “condivisione del valore della ragione” e del pensiero. Dunque la consapevolezza e la responsabilità dei propri impulsi aggressivi da parte dell’individuo, la capacità di sviluppare relazioni fondate su sentimenti di solidarietà e empatia con l’altro, possono contenere e trasformare la spinta ad agire la rabbia e l’odio nella ricerca di uno spazio attraverso (*Διά*) il quale il *λόγος* possa svilupparsi.

E proprio di tale spazio di incontro-scontro si fa metafora la trincea collocata sulla linea di confine tra i due schieramenti nemici, dove il serbo Nino e il bosniaco Ciki si ritrovano, in compagnia di un commilitone bosniaco, Tzera, trasformato in un’esca letale dalla mina antiuomo su cui è sdraiato. Una terra di nessuno, dove tra la minaccia esterna dei due eserciti e quella interna della mina, i due nemici si guardano negli occhi e si riconoscono nelle reciproche paure e fragilità.

Si sviluppano tra loro dinamiche contrastanti, che oscillano tra il grottesco e il tragico, tra una scanzonata comicità dal retrogusto amaro e il dramma. Divisi tra diffidenza e voglia di solidarizzare si accusano a vicenda di aver dato avvio alle ostilità, si minacciano, si feriscono ma anche si avvicinano per cercare di risolvere sia il problema della mina tenuta bloccata dal loro collega, sia della minaccia di entrambi gli eserciti che li additano come nemici. Tra i due, Tzera, esausto e disperato, il quale sembra incarnare il modo in cui, in tempo di guerra, l’esperienza della morte muti radicalmente di segno, passando dalla sua casualità all’impossibilità di essere messa da parte, come osserva Freud in *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte* (1915) di fronte alla prima guerra mondiale. Attraverso dialoghi brillanti e tesi Tanovic delinea un rap-

porto umano e controverso, in equilibrio precario tra ostilità e amicizia ed è emblematico il passaggio in cui i due protagonisti si entusiasmano scoprendo di avere un’amica in comune: due possibili amici costretti a spararsi!

Con piglio documentaristico lo sguardo dell’autore si sposta sulle barricate nemiche, sui Caschi Blu apostrofati ironicamente *Puffi*, come a sottolineare la loro inefficienza, e sui *mass-media* protesi a ricercare lo *scoop*. Alcune caratterizzazioni caricaturali del diplomatico e grossolano disinteresse degli alti ufficiali dell’esercito e dei funzionari dell’ONU e della curiosità famelica della stampa presente, sono una potente denuncia di come la realtà possa essere deformata quando si ricorra alla violenza per rispondere ai problemi. Nessuno è veramente interessato alla vita umana, se non in forma retorica: tutti gli osservatori esterni riconoscono l’orrore, ma nessuno fa nulla per arrestarlo, diventandone essi stessi complici, perché, come dice un personaggio: “La neutralità è già una scelta”.

*No Man’s Land* è coinvolgente, vivido e difficile da dimenticare, sarcastico e terrificante insieme, con impenenate umoristiche che gelano il riso in gola, riportando alle atrocità della guerra; un film che espone lucidamente l’inutilità e la disumanità del conflitto e ancor più una riflessione pessimista sulla incapacità dell’uomo di comprendere se stesso e il prossimo. •

### **Titolo originale: Ničija zemlja**

Paese di produzione: Bosnia ed Erzegovina, Italia, Belgio, Regno Unito

Anno: 2001

Regia: Danis Tanović

Sceneggiatura: Danis Tanović

Musiche: Danis Tanović

Cast: Branko Đurić, Rene Bitorajac, Filip Šovagović, Katrin Cartlidge, Georges Siatidis, Serge-Henri Valcke



# **LA GRANDE GUERRA**

**come il grande cinema  
racconta la Storia**

**Pia De Silvestris**

*La grande guerra* è una commedia drammatica del 1959 diretta da Mario Monicelli, interpretata da Alberto Sordi e Vittorio Gassman. È considerato uno dei migliori film italiani sulla guerra e uno dei capolavori della storia del cinema. Vincitore del Leone D'Oro al festival del Cinema di Venezia ex aequo con *Il generale Della Rovere* di Roberto Rossellini, è stato successivamente inserito nella lista dei cento film italiani da salvare.

La presenza di Vittorio Gassman e di Alberto Sordi crea un felice connubio di tragedia e di commedia, l'opera diventa un affresco ironico, corale e struggente della vita di trincea in cui antieroi umani e impreparati subiscono una catastrofe che li stravolge. Il film denuncia l'assurdità e la violenza del conflitto, le condizioni di vita miserevoli della gente e dei nostri soldati, ma anche i forti legami d'amicizia nati nonostante le differenze di estrazione culturale e geografica. La convivenza obbligata dei vari regionalismi e provincialismi dei militari, mai venuti a contatto in modo così prolungato attraverso i diversi dialetti, contribuì a formare in parte uno spirito nazionale fino ad allora inesistente, in forte contrasto con i comandi e le istituzioni, percepite come le principali responsabili di quel massacro, che venne sempre tenuto nascosto.

La commedia all'italiana nasconde in parte la tragedia storica ma si permette anche di far conoscere un conflitto intoccabile, di raccontare gli errori della tanto decantata Prima Guerra Mondiale. Scegliendo due protagonisti eccellenti come Sordi e Gassman, il primo nei panni di un romano indolente e pauroso, il secondo di un milanese ignorante e "avanzo di galera", Monicelli con un sorriso

amaro crea una tragicommedia straordinaria, un gioiello che fa ridere e piangere tutti. Questa pellicola dissacrante su un tema fino a quel momento inavvicinabile, demolisce la retorica nazionalista e fa luce sulla tragedia della grande guerra.

Il film di Monicelli rappresenta la ricerca del vero, la distruzione dell'epica a favore di un maggiore realismo e sembra avvicinarsi al cinema neorealista. D'altronde anche la commedia all'italiana, come il neorealismo, nasce nella strada dalla voglia di raccontare la realtà, la miseria e la sofferenza di un popolo.

Nelle interviste rilasciate a Mondadori e raccolte nel volume "La Commedia Umana" Monicelli racconta: "Ci mettemmo al lavoro per dare un'immagine diversa della Grande Guerra: un'immagine finalmente vera. Volevamo smitizzarla per rappresentarla dalla parte dei poveracci che si trovavano in una situazione in cui non capivano niente: per il settanta per cento analfabeti, l'unica loro preoccupazione era di riportare in qualche modo a casa la pelle".

### **Titolo originale: La grande guerra**

Anno: 1959

Regia: Mario Monicelli

Fotografia: Leonida Barboni, Roberto Gerardi, Giuseppe Rotunno, Giuseppe Serrandi

Cast: Alberto Sordi, Vittorio Gassman, Silvana Mangano, Romolo Valli, Folco Lulli, Bernard Blier, Vittorio Sanipoli, Nicola Arigliano, Geronimo, Mario Valdemarin





# SCHINDER'S LIST

## il rapporto tra visibile e non visibile

**Alessandro Nardis**

Analizzare l'opera di Steven Spielberg è impresa ardua, anche per l'«incontinenza» artistica del regista. Proponiamo quindi una breve retrospettiva della sua filmografia soffermandoci su un film che a nostro avviso esemplifica a livello paradigmatico la sua poetica: *Schinder's List* (1993). La produzione del regista si presta ad essere analizzata per l'espressione di una tensione artistica propria della *New Hollywood*, in bilico tra cinema d'autore e vocazione commerciale.

Questa vocazione rappresenta anche il peccato originale del regista: i critici che elogiano la sua produzione provano un certo imbarazzo, come se dovessero difenderlo dall'accusa di fare cinema commerciale; quelli invece che lo criticano sono costretti comunque ad ammirarne l'importanza e la centralità che il regista si è ritagliato nella cinematografia contemporanea. Spielberg è il regista, tra quelli della *new era* (Scorsese, Coppola, Lucas, etc.), che meglio si è adattato alla politica degli *studios*: il rapporto tra Spielberg e Hollywood non ha nulla di conflittuale. La poetica dell'autore coincide proprio con le logiche produttive del sistema hollywoodiano. Fin dai suoi primi vagiti Hollywood forgia i capisaldi della narrativa

cinematografica occidentale grazie alla presenza di elementi costanti e facilmente intelleggibili da parte dello spettatore, che ne promuovono l'identificazione con il meccanismo filmico nel suo complesso, come la rottura della situazione iniziale, l'introduzione di uno o più conflitti e il conseguente scioglimento finale, il tutto condito dalla presenza sullo schermo di un eroe – figura centrale del dispositivo narrativo, interpretato da un volto noto e riconoscibile presso il grande pubblico, che diede vita poi ad un altro aspetto peculiare della Hollywood classica, quello dello *star system* – grazie al quale si stabilisce una *συμπάθεια* (*sympatheia*) tra spettatore ed eroe/attore. Spielberg è tutto questo. La passione per il cinema è testimoniata fin dagli esordi amatoriali girati in 8mm, ma nel 1968 vi è la svolta: conosce il produttore televisivo Sidney Sheinberg che gli affida la realizzazione del cortometraggio *Amblin'* (1968), grazie al quale si fa conoscere in ambito industriale.

Il suo primo successo è rappresentato dal film tv *Duel* (1971), al quale segue *Sugarland Express* (1974), lungometraggio che vince la Palma d'Oro a Cannes per la sceneggiatura. È

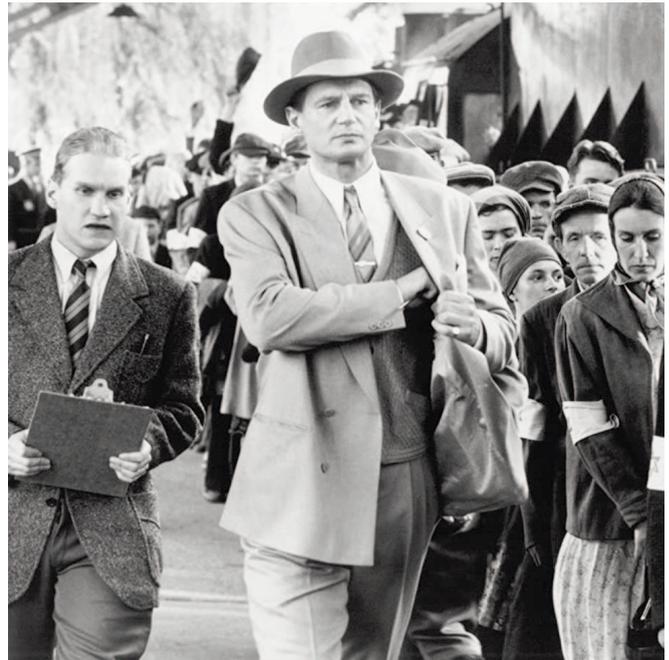
con *Lo Squalo* (1975) però che conosce il vero successo presso il grande pubblico, incassando circa 470 milioni di dollari - un vero record per quegli anni - e assicurandosi ben tre Oscar, piazzando Spielberg come uno dei più famosi autori della *New Hollywood*.

Nello *Squalo* affiorano archetipi propri della cultura occidentale: la cultura biblica, la contrapposizione tra bene e male, l'eroe e il suo destino, ma anche le leggende del folclore nordico, con i colossali mostri marini che inghiottono intere navi. Ma ci sono anche influssi della letteratura americana: le allegorie del *Moby Dick* di Melville o de *Il vecchio e il mare* di Hemingway, l'eterno scontro dell'uomo contro le avversità della natura e contro i nemici della propria razionalità. L'enorme squalo bianco del racconto diviene una bizzarra metafora sul pericolo che alligna nei recessi della mente umana, nei territori inesplorati dell'inconscio, da cui talora emerge per prevalere sulla razionalità e seminare distruzione e terrore. Spielberg dimostra di aver appreso la lezione hitchcockiana (un uomo qualunque alle prese con qualcosa di straordinario), sondando le dinamiche dell'animo umano con tutti i suoi orrori e le sue metastasi. E veniamo proprio al focus dell'articolo: l'analisi della pellicola che forse più di ogni altra ha forgiato un nuovo modo di intendere e di produrre cinema all'interno degli *studios*.

La pellicola contiene in sé numerosissime microstorie della vita nel ghetto e nei campi di prigionia; un'umanità complessa e particolare dominata da due figure contrastanti, quella di Oskar Schindler e di Amon Göth. Il regista sceglie di filtrare la storia per mezzo della figura, realmente esistita, dell'imprenditore tedesco Schindler: opportunista, libertino, estremamente ambizioso, iscritto al partito nazista, mutò, nel corso degli eventi, le proprie priorità, sostituendo alla ricerca del successo personale la lotta per la salvezza degli ebrei, impiegando, presso la fabbrica, un numero sempre maggiore di operai, accampando pretesti economici, dietro i quali si celavano motivazioni misericordiose. Il film è una lirica testimonianza dell'assoluta irrazionalità dell'azione hitleriana.

È inevitabile che il giudizio sul film sia condizionato dall'aspetto tematico; Spielberg però riesce a sintetizzare due spinte: lo stile del film è parte integrante del contenuto. Le scene in esterni sono caratterizzate da un bianco e nero ben calibrato mentre quelle in interni - le stanze dove si decide la vita e la morte - sono caratterizzati da forti contrasti, con la luce e il buio ad avvolgere rispettivamente salvatori e carnefici. La scelta del bianco e nero inoltre suggerisce un monito per lo spettatore, ricordandogli che quelle vicende, lontane cronologicamente, fanno parte di un mondo reale, che non deve essere rimosso ma storicizzato.

L'eccezionalità del protagonista è ovviamente legata alla sua natura ambigua di un marito adultero, iscritto al partito nazista, desideroso di sfruttare la guerra e la caduta in disgrazia degli ebrei per farci una montagna di soldi. Schindler, nell'incedere narrativo, diviene figura buona e vero salvatore; al contrario Amon è l'incarnazione del male assoluto, la cattiveria immotivata che distrugge vite altrui gratuitamente. Sebbene il film non manchi di momenti autoriflessivi infarciti di una certa retorica, ci sembra un prodotto sincero e intimo, dove la sensibilità di Spielberg crea momenti di puro lirismo, come nella sequenza allegorica dove si alterna il fumo di una



candela spenta, quello di un treno a vapore e quello di una ciminiera. Impeccabile la scelta formale di rappresentare, nella parte del film in bianco e nero, la bambina che indossa un cappotto rosso: unico elemento colorato che passa innocente fra spari e urla, per poi sfilare più tardi, inerme, con lo stesso abito, sotto gli occhi di uno sconvolto Oskar Schindler. La strategia formale del colore, semplice espediente narrativo, rappresenta un'idea che può essere solo intuita: è un dovere morale codificare l'immagine della bambina morta, il più atroce dei "morti della lista". Dalle brevi analisi qui proposte, risulta che il cinema di Spielberg (indipendentemente dal genere trattato) si serve di precise strategie formali, che possiamo riassumere in: leggibilità dell'immagine filmica; rapporto tra visibile e non visibile; desiderio del protagonista maschile che si tramuta in azione; omogeneità tra logica narrativa e logica della messa in scena basata sulla motivazione e rapporto di causa ed effetto; uso del campo e controcampo come ripetizione che produce valore semantico.

In conclusione, l'autore che più di ogni altro ha saputo incarnare i tratti peculiari del cinema della *New Hollywood*, è in fin dei conti, anche quello che ha mantenuto e conservato il retaggio del cinema classico americano, qui inteso come "fabbrica di sogni": conscio e affascinato sostenitore della magnificente natura di spettacolo popolare del cinema e del suo potenziale più immediato, Spielberg è stato però anche uno dei principali cantori dell'uomo medio americano, dei suoi valori, delle sue speranze e delle sue paure.

### **Titolo originale: Schindler's List**

Anno: 1993

Regia: Steven Spielberg

Musiche: John Williams

Cast: Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes, Caroline Goodall, Jonathan Sagall, Embeth Davidtz, Malgorzata Gebel, Shmuel Levy, Mark Ivanir

# HOSTILES

## lo stesso identico umore nella divisa di un altro colore

Luisa Cerqua

*“E mentre marciavi con l’anima in spalle vedesti un uomo in fondo alla valle che aveva il tuo stesso identico umore ma la divisa di un altro colore. Sparagli Piero, sparagli ora e dopo un colpo sparagli ancora fino a che tu non lo vedrai esangue, cadere in terra, a coprire il suo sangue”* (La guerra di Piero Fabrizio De Andrè)

*Fort Berringer* New Mexico 1892. Maestose panoramiche, campi lunghi e ampi spazi placidi solo in apparenza. Fine di un secolo e fine della sanguinosa conquista del west. Dai cavalli alla ferrovia. La rivoluzione industriale avanza con treni e viaggiatori vogliosi di scordare la violenza perpetrata nelle guerre tra Nativi e Stati Uniti d’America. Desiderio di pace. Il mito della Frontiera cede a quello della città.

*Hostiles*, regia di Scott Cooper (2017), è una storia di fine epoca, fine guerra e fine delle popolazioni autoctone americane, non dell’avidità yankee! Il cinema americano ha largamente contribuito alla falsificazione romanticheg-

giante della storia del west ma S.Cooper sembra distanziarsi da certa narrativa assolutoria e apre il suo *movie* con una citazione lapidaria: «L’essenza dell’anima americana è dura, alienata, stoica e assassina» (D.H. Lawrence), annotazione che bene inquadra gli ispidi protagonisti del film. Il volto del capitano *Blocker* (interpretato da *Cristian Bale*), infatti, è coriaceo e tenebroso, quasi irreale nella sua rigidità da dagherrotipo. E’ un veterano che, reduce dalle mattanze gloriosamente capitanate, aspira alla pacificazione sebbene ancora sozzo di stragi; laconico e fosco, è impalato come chi si regge sulla volontà ma ignora quel che resta del sé stesso anteguerra.



Ogni pacificazione post bellica sa di fiele, satura com'è di lutti impossibili mascherati da arroganza vittoriosa e di rancori alimentati dall'odio dei sopravvissuti. Dopo ogni guerra nessuno è puro. Il combattimento, vinto o perso, stana e mette a frutto il disumano che è in noi: eccidi, abusi, soprusi e devastazioni, lasciano tracce profonde in vittime e carnefici. Quando si è oltrepassata la soglia dell'ignobile e della ferinità, agita o subita, c'è urgenza di narrazioni assolutorie, di lavacri purificatori che rendano plausibile ciò che tale non è. Nessuna narrazione può definirsi vera perciò, il rapporto tra verità e storia poggia sempre sulla reticenza ad affrontare gli aspetti più scomodi e sul bisogno di "revisionarli". E' con questo intento che Benjamin Harrison, presidente USA in carica, organizza una narrazione *ad hoc* che faccia da antidoto al reflusso di memorie collettive scabrose, o turpi, indigeste. Verrà messo in scena un gesto *politically correct* adatto alle fauci giornalistiche ansiose di divorare e seppellire il passato prossimo indecente.

L'anima americana è dura quanto la disciplina militare e anche il legnoso capitano *Blocker*, soldato blu tutto d'un pezzo come una statua delle isole Pasqua, sebbene riotto, dovrà piegarsi alla messa in scena politica e concretizzare il mandato presidenziale: scortare verso le terre natie un simbolico drappello costituito da Falco Giallo, grande capo *Cheyenne* irriducibile avversario sconfitto ora prossimo alla morte (Studi Wess, nativo americano), e i suoi pochi familiari scampati alla prigionia. Lampo di *flash* su squadriglia in alta uniforme con contorno di pellerossa tirati a lucido, partenza! Destinazione Montana valle dell'Orso, che scopriranno occupata dai soliti arroganti e brutali coloni *yankee*.

Questo *movie* è un singolare *on the road country* sul bisogno di verità e sulle sue contraddizioni, sul recupero dei vissuti emotivi che ci rendono umani e sull'incontro/scontro tra visioni opposte dell'esistenza. E' un percorso emotivo che parte dal *mors tua vita mea* per approdare al riconoscimento dell'altro attraverso l'identificazione col suo dolore. *Blocker*, tra le macerie fumanti di una *farm* depredata, incontra *Rosalee* (Rosamund Pike) una giovane madre annichilita dal dolore che solo l'umano sa infliggere al suo simile. Veglia i corpi straziati di figli e marito. Il dolore muto di una donna che tenta di seppellire a mani nude i suoi cari e la sua stessa vita, personifica risveglia e rende palpabile anche il dolore inconfessato, "lo stesso identico umore", dei membri di quell'atipica brigata di ex nemici, fin qui celato dalle reciproche e uguali durezze. Quella scintilla imprevista che riattiva il sentire vivificando anime inaridite, tuttavia, non basterà a controbilanciare la distruttività scatenata senza via di ritorno, qui impersonata da *Ben Foster*, commilitone capace di scampare alla forza ma non alla sua *matta bestialitate*. Quello avviato da S. Cooper è un viaggio di recupero della verità emotiva perduta, del riconoscimento dell'altro e del superamento del concetto di nemico.

Nello scritto *La lunga attesa*, Bion parla dell'assurdità della guerra, provata ben due volte nella sua vita. All'eccitamento speranzoso iniziale segue il cinismo difensivo di chi cerca scampo tra compagni morti, bombe

che assordano e urla di feriti. C'è disincanto, senso di fallimento misto a vergogna, paura. Eppure nelle cronache e nei salotti mediatici ci si può imbattere in una sorta di "dotta ignoranza" che sbandiera idealizzazioni astratte o epos patriottardo preso a prestito forse da *fiction* hollywoodiane, giochi di ruolo con tifoserie e cortei pseudo pacifisti. Quale distanza dal diario di guerra 15/18 del nonno di una compagna di scuola stilato a matita copiativa, sdrucito e macchiato chissà come. La trincea cambia il senso delle cose.

Freud parla della guerra come massima espressione della distruttività umana: *Thanatos*, Pulsione di morte. La ragione non le appartiene. Quella bellica è sempre una narrazione binaria: buoni/cattivi, invasori/invasi, vincitori/vinti, vero/falso, vita/morte. Ci sforziamo di darle significati ma è impossibile dare senso a ciò che senso non ha. Bion dice che il soldato non può vedere l'insensatezza della guerra, è troppo indaffarato a sopravvivere per dare senso a quel che sta vivendo. "*Ero furioso – racconta – Perché? Non mi rendevo ben conto del fatto che in realtà ero lì per combattere. Ero dominato dall'idea romantica che il mio ruolo adesso fosse quello dell'eroe, del decorato, che trascorre il resto della sua esistenza crogiolandosi al tepore dell'approvazione altrui...Restammo lì in attesa che accadesse qualcosa. Non avevamo nemmeno cominciato a renderci conto che in guerra non succede nulla, oppure (che in fin dei conti è quasi la stessa cosa) che in guerra nessuno sa cosa stia succedendo*" (La lunga attesa, Bion). Dunque, seppur immersi nella guerra, non è possibile farne esperienza perché la guerra cancella lo spazio potenziale del significato e dei nessi emotivi che rendono l'uomo pensante e responsabile di ciò che fa. Non a caso, il mantra dei tribunali di guerra è "obbedivo agli ordini". Anche *Joe Blocker* obbedisce agli ordini. Difensivamente, ha scisso sentimenti, affetti ed emozioni che rendono fragili per essere una cosa che spara e colpisce più veloce che può; uno strumento di morte dissociato dalle atrocità commesse sotto l'insegna a stelle e strisce. Attraverso il format del 'viaggio' la regia sviluppa un arco narrativo emozionale che dalla crudeltà spietata porta all'*humanitas* e dall'identificazione proiettiva a quella con il dolore altrui. Il coraggio di tornare a vivere apre al possibile perdono. Ciascuno alla sua maniera, gli *hostils*, lottano per uscire dall'abisso delle emozioni ingovernabili che accecano sospingendo verso la frammentazione o nell'ordine apparente offerto dalla scissione.

### **Titolo Originale: Hostiles**

Produzione: U.S.A.

Anno: 2017

Regia: Scott Cooper

Musiche: Max Richter

Sceneggiatura: Scott Cooper

Cast: Christian Bale, Rosamund Pike, Wes Studi, Ben Foster.

Jesse Plemons, Timothée Chalamet



# DISCO BOY

## Guerra e Identità

**Leonardo Albrigo**

Mentre il giovane Aleksei cerca di raggiungere la Francia in uno dei tanti confini europei che sbarrano la strada ai migranti – il suo compagno Michail perderà la vita nelle acque livide di un fiume, falciato da una motovedetta della polizia di frontiera. Aleksei emerge dai flutti nella sua nudità, spogliato di ogni cosa, la sua nuda vita è simbolo di una identità perduta. Crolla sulla riva, nascosto dai cespugli, sopravvissuto alla tragedia, il volto attonito segnato dalla costernata disperazione di chi non ha scelta, se non quella di proseguire il viaggio da solo.

Gli sguardi nel vuoto dei superstiti di Cutro, le figure degli innumerevoli naufraghi che in decenni hanno costellato il dramma migratorio, si rispecchiano negli occhi di Aleksei. La finzione filmica vuole ricordare che di queste tragiche perdite sono vergognosamente pieni i nostri mari, così pure i boschi situati ai confini dell'immigrazione nord-orientale. Che piaccia o no la questione migratoria è planetaria: dal genocidio dei Rohingya in Birmania, all'Africa, centro del disordine migratorio globale, fino al confine tra Messico ed

USA, per citare solo alcune di queste realtà. Aleksei fugge dalla Bielorussia, paese che ha lo stesso presidente dal 1994, dove è ancora in vigore la pena di morte. Scappa da un regime totalitario, si prefigge di raggiungere la Francia per arruolarsi nella Legione straniera, sogna un giorno di vivere in libertà. Si appresta a combattere le guerre altrui per ottenere in cinque anni il permesso di soggiorno francese.

Rifiuta di essere bielorosso scegliendo una via tortuosa, si assoggetta a una vita mercenaria, per avere in cambio il riconoscimento di un paese 'cosiddetto democratico', ma ancora oggi implicato negli affari corrotti dei governi fantoccio africani. Facendo gli interessi delle multinazionali petrolifere in Nigeria. Un esempio di come l'occidente continui sotterraneamente a praticare logiche colonialiste per trarne profitto. Per la Francia la guerra si gioca altrove, si usano a proprio vantaggio individui che rischiano la vita, perché aspirano a conquistare un'identità europea.

L'Africa, continente da secoli saccheggiato e sfruttato, nel film diviene contraltare del potere occidentale, la Nigeria



simbolicamente viene scelta da Giacomo Abbruzzese come terra emblematica di un conflitto non risolvibile. Da sempre teatro di corruzione e guerre fratricide, in una manciata di anni diventerà uno degli Stati a più alta densità del pianeta. La necessità di ripristinare un ordine etico potrebbe avverarsi solo attraverso una rivoluzione che rifondi le radici dell'identità africana. Ma i tempi del cambiamento non sono ancora maturi. La fotografia di *Disco Boy* firmata da Héléne Louvart è stata premiata al 73° Festival di Berlino con l'Orso d'argento, per essere riuscita a rendere l'atmosfera onirica e metafisica di un universo sospeso senza speranza.

Su questo tema una testimonianza di quanto accade in Nigeria è l'intenso romanzo autobiografico *In cerca di Transwonderland* della scrittrice nigeriana Noo Saro-Wiwa, dove viene narrata la lotta condotta dal proprio padre, ucciso per essersi schierato contro le multinazionali del petrolio, che da decenni hanno depredato il territorio e la natura. Un gruppo di guerriglieri armati difende la natura violata nascondendosi tra le mangrovie nella giungla, il loro capo si chiama Jomo, è una figura in qualche modo complementare ad Aleksei. Entrambi esuli, Jomo espropriato della propria terra per riappropriarsene combatte coraggiosamente l'invasore, Aleksei apatride per scelta, nell'incontro con Jomo e sua sorella Udoka, avvia un processo di consapevolezza, vive una sorta di iniziazione che lo porta a considerare dei valori dimenticati, anche se questo processo accade in una atmosfera indefinita, troppo fuggevole.

A commento della sua opera prima il regista Giacomo Abbruzzese afferma:

“Cuore di tenebra di Conrad è uno dei romanzi che mi hanno segnato di più durante l'adolescenza. Anche *Apocalypse Now* è uno dei miei film di riferimento. Volevo girare un film di guerra che fosse anche un viaggio interiore. C'è una grande permeabilità tra la scena e il personaggio, i luoghi che attraversa e in cui vive raccontano lo stato d'animo di Aleksei e la sua evoluzione”.

Tuttavia l'incontro tra Jomo e Aleksei si brucia sul nascere, non ha la potenza della relazione che si instaura tra il colonnello Kurtz e il capitano Willard di *Apocalypse Now*. Non sui contenuti, ovviamente diversi, ma sull'intensità di uno scambio che sarebbe stato l'essenza, la motivazione profonda del film: conferire valore alla propria identità soggettiva e culturale, alla protezione e difesa di questa contro ogni ingiustizia e sopruso nel rispetto dei diritti umani. La morte di Jomo chiude purtroppo ogni possibilità di approfondimento di una tematica che avrebbe potuto avere uno spessore filosofico, storico, etico e politico. Emerge una fragilità nella struttura del film, forse voluta, da un certo punto in poi la trama diventa liquida, sembra reggersi sulle suggestioni della musica elettronica di Vitalic e perdersi, seppure nelle sfumature oniriche di una fotografia magistrale.

Forse l'anima del combattente Jomo si è trasfusa nella psiche di Aleksei? Se questa era l'intenzione peccato veramente che si intraveda appena, peccato che sia sfuggita una occasione preziosa... sta allo spettatore immaginare l'evoluzione di Aleksei, come una trasformazione radicale sul piano etico, e non come il film mostra: il suo desiderio fragile e indistinto che va a evaporarsi tra le spire di suggestioni ipnotiche.

### **Titolo originale: Disco Boy**

Paese di produzione: Italia, Francia, Belgio, Polonia

Anno: 2023

Regia: Giacomo Abbruzzese

Fotografia: Héléne Louvart

Musiche: Vitalic

Cast: Franz Rogowski, Morr Ndiaye, Laëtitia Ky, Leon Lucev, Michał Balicki, Matteo Olivetti,

# TI MANGIO IL CUORE

## l'eterno della guerra fratricida e il taglio del femminile post-moderno

**Chiara Buoncristiani**

La guerra fratricida può essere il principale sponsor dell'Eterno. E' così che l'immutabilità del trauma diventa principio organizzatore totale. Una faida blocca qualunque accesso al tempo e nega ogni cambiamento. L'immobilità dell'odio si installa in un'interminabile catena di morte. Come se ne esce?

La parabola di *Ti mangio il cuore* di Pippo Malapesa (in concorso alla Mostra di Venezia 2022 nella sezione Orizzonti) fa riflettere e colpisce perché intercetta la possibilità di un taglio e ne identifica la condizione nell'introduzione di elemento eccentrico, irriducibile, così potente da provocare una discontinuità nel flusso indifferenziato di ciò che *non può alterarsi*. Questo elemento è identificato in Elodie, vista come cuore pulsante del femminile post-moderno. Un cuore che provoca un cambiamento catastrofico forse proprio perché resiste: non si fa mangiare dalla macchina narrativa di una storia già scritta.

Geniale e matto al punto giusto è il modo in cui il film realizza questa operazione, che avviene attraverso la commistione di una pluralità di codici simbolici meta-testuali e di riferimenti culturali apparentemente inconciliabili. La storia è ispirata all'omonimo romanzo di Carlo Bonini e Giuliano Foschini che narra la vicenda reale della prima pentita di mafia del Gargano.

In questo spazio di significati Malapesa piazza Elodie. Che è l'Elodie della *hit* estiva *Tribale*, ma anche donna icona che fa da cinghia di trasmissione tra un certo contesto underground e la cultura pop, arrivando perfino a influenzare tanto gli stili delle ragazzine quanto la Moda con la M maiuscola (durante Sanremo si è scritto che *la tendenza* per le prossime sfilate, prima che sul palco, era stata data dal party di Elodie).

Il regista, che in questo film è anche uno degli sceneggiatori, punta sull'eterogeneità dei codici espressivi. Fa





infatti un innesto che sorprende e da solo regge il film. Immagina di poter far collidere il corpo di Elodie, che da solo esprime la mutazione antropologica del femminile post-moderno, in un contesto sociale e di senso che più arcaico, ancestrale, maschilista ed estremo non poteva essere: due famiglie malavitose, due “tribù” coinvolte in una faida in uno stesso paesino del Gargano.

L’efficacia di questa mossa consiste appunto nel prendere una “figura del contemporaneo”, un “sintomo” di un clima nuovo: femminile in una società che ha abbandonato le ancore della sessualità tradizionale, dei ruoli e delle identità e posizionarlo dentro l’universo di un mito, la guerra fratricida, che in sé rappresenta l’essenza di quello che non può essere modificato e può solo perpetrarsi, la faida. La pellicola è una tragedia di shakespeariana efferatezza, in cui gli amanti, un po’ alla Romeo e Giulietta, all’inizio sembrano le schegge impazzite a cui il sistema farà pagare la trasgressione erotica. Al tempo stesso siamo in un film neo-realista stilizzato. Un bianco e nero espressionista in cui i paesaggi sembrano scenografie disegnate da un Van Gogh allucinato. Una vicenda d’amore, di sangue e di vendetta all’interno di un microcosmo formato da due famiglie rivali che si contendono la supremazia criminale. Sul promontorio del Gargano, ci dice subito la scena iniziale, le guerre si risolvono senza fare prigionieri. Non ci sono superstiti per una violenza che non incontra pietà. Qui le stagioni sono scandite solo dalle processioni della Madonna, le campagne sono brulle, le pietre hanno visto troppo e le bestie, dai maiali, alle pecore alle vacche sono in una confidenza quotidiana con gli esseri umani. Che

però dagli animali non imparano nulla. L’odio è incastonato in un episodio del 1960, quando si compie lo sterminio di una intera famiglia in pochi attimi. E’ allora che Michele, appena un bambino, riesce invece a sopravvivere agli assassini e nel tempo compie la sua vendetta. Il presente è il 2004: ancora da una parte i Camporeale e dall’altra i Malatesta, due famiglie che da troppo tempo si odiano ma che sono ora pervenute a una tregua. L’amore impossibile che però esplose improvviso tra Andrea Malatesta e Marilena, moglie di un boss latitante dei Camporeale e madre dei suoi figli, trascinerà nuovamente tutti in una violentissima spirale di sangue e morte.

Passo dopo passo, il pacifico Andrea comincia la sua discesa agli Inferi. Spara e uccide. Cede al potere mortifero della sete di vendetta della propria madre, che Marilena definisce infatti “l’albero del veleno”. Dopo l’ennesimo folle assassinio è rivelatrice la scena in cui Marilena trova Andrea abbracciato a dormire nel letto con la propria madre: un collegamento che la sceneggiatura opera tra la seduzione incestuale, che non rispetta limiti né confini, e la faida fratricida. Qui Marilena comprende e probabilmente è questo il momento in cui decide di scardinare l’impianto, di fare la rivoluzione e diventare “pentita” di mafia.

In *Ti mangio il cuore* la faida si configura come la processualità di un legame perverso. In questi casi la guerra è un *da sempre e per sempre*. Una tessitura che annoda distruttività e identità. Le memorie transgenerazionali attraversano i vissuti delle famiglie come ferite insanabili. La guerra fratricida somiglia al Dio della più spietata fra le religioni monoteiste, quella in cui l’Altro, il vicino, il figlio della stessa terra, ma “diverso da me”, deve essere fatto fuori: è un nemico.

Come un rito, come la ripetizione di un trauma che però ti ricorda chi sei, da dove vieni, qual è l’unico modo possibile di stare al mondo. Soprattutto come un vettore che ti aggancia a un destino: là dovrai andare. Anzi, là dovrai finire. Quando è così sembra non esserci alternativa. I tanti conflitti tra popoli “fratelli” che ancora insanguinano la Terra ne sono una testimonianza. E forse la distruttività fratricida rappresenta una forma così difficile da trasformare proprio perché affonda le proprie radici in un clima incestuale che fa fuori la temporalità e che diventa il “primo motore immobile” della guerra. In questo contesto una “Elodie” rappresenta l’elemento separatore. La cifra di una nuova organizzazione possibile. Il big bang e l’inizio del tempo che fa irrompere il futuro con il gesto di far cadere a terra un velo nero.

### **Titolo originale: Ti Mangio il cuore**

Paese di produzione: Italia

Anno di produzione: 2021

Regia Pippo Mezzapesa

Cast: Elodie, Francesco Patanè, Lidia Vitale,

Francesco Di Leva, Tommaso Ragno, Michele Placido



# HOLY SPIDER

## Indagine su un maschilismo al di sopra di ogni sospetto

**Andrea Arrighi**

*Holy Spider*, capolavoro non sufficientemente valorizzato del regista Ali Abbasi, iraniano, naturalizzato danese, ci intriga immediatamente coinvolgendo lo spettatore in un'apparente "detective-story": un serial killer di prostitute che appare "particolarmente" introvabile dalla polizia iraniana di Mashhad, città santa in Iran. Il film è ispirato ad una storia vera e il pubblico occidentale, probabilmente, si chiede se una simile trama possa essere stata realmente "vissuta". Infatti appare chiaro in breve tempo che la polizia locale non sembra proprio interessata a risolvere il caso: ci vorrà una giornalista che intuisce il maschilismo di fondo che pervade non solo le forze dell'ordine indaganti, ma anche l'opinione pubblica del luogo per risolvere l'enigma. E' lei che si sente "costretta" a fingersi prostituta per cogliere in "flagranza di reato" l'omicida in questione. Quando il serial killer viene catturato, diventa coinvolgente il processo, proprio perché l'imputato cerca a questo punto di presentarsi come un "giustiziere" che vuole salvaguardare e onorare i valori religiosi dell'Iran più fondamentalista. "Ragno sacro" è appunto il nome in codice con cui viene chiamato dalle autorità che indagano: avrà dalla sua parte una notevole fetta di opinione pubblica e una parte delle forze dell'ordine, al punto che la

giornalista e chi collabora con lei, dovrà accertarsi che la condanna venga veramente eseguita.

La storia brillantemente descritta nel film di Abbasi mi ha ricordato un celebre *cult-movie* italiano degli anni '70, un noir, poliziesco e giallo – categorie che, come visto, corrispondono bene anche a *Holy Spider* – diretto da Elio Petri: *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto*. Il protagonista è un dirigente di pubblica sicurezza che uccide la sua amante, una donna che durante i rapporti sessuali, invita il commissario a raccontargli particolari scabrosi del suo lavoro e si diverte a farlo ingelosire dicendosi amante di un giovane anarchico suo vicino di casa. Il funzionario, in modo diverso ma simile al serial killer in *Holy Spider*, pensa con arroganza, che non verrà mai incriminato veramente, dato il suo ruolo istituzionale e di maschio in una società italiana, in quegli anni ancora dichiaratamente maschilista. Infatti è lo stesso commissario a fornire prove a suo carico e allo stesso tempo, depistare chi indaga, in tempi alterni, con *ironica arroganza*, propria di chi desidera vedere fino a che punto arriva la sua "impunità".

Anche nel film di Abbasi si ha quasi l'impressione che il serial killer resterà comunque impunito. Lo vogliono, neppure



re velatamente, molte forze dell'ordine e una parte dell'opinione pubblica, come accennato. Le motivazioni religiose certamente sono centrali. Ma a noi occidentali, prevalentemente laici, questo film parla in modo significativo perché ci ricorda comunque la forza sempre notevole che il maschilismo, nelle sue differenti forme, ancora possiede anche nella nostra cultura. La figura della prostituta, in particolare, crea disagio, in quanto persona "tentatrice", che mette in crisi eventuali matrimoni e, certamente, offende in un qualche modo il "buon senso" comune. La prostituta rappresenta anche, in termini più generali, una figura femminile che, in un qualche modo, domina un maschile "schiavo" del piacere sessuale fine a sé stesso e gli mostra questa stessa debolezza e dipendenza, creando disagio e paura nei maschi meno sicuri di sé. Nel film troviamo situazioni in cui anche la protagonista è messa alla prova come donna: deve mostrarsi irreprensibile come donna, nei suoi comportamenti pubblici e resistere a velate allusioni sulla sua condotta privata e a tentate molestie sessuali da parte delle stesse forze dell'ordine. *Holy Spider* mi sembra per questi motivi un'opera notevole perché apre lo spazio a una riflessione molto più ampia rispetto alla vicenda trattata. La famiglia del serial killer, ad esempio, non condanna il "buon padre di famiglia", anche una volta riconosciuto colpevole; piuttosto lo difende, mostrando come il mondo femminile e domestico possa essere spesso incline a subire la violenza di genere, considerarla normale, come fosse qualcosa da insegnare ai figli stessi. In opere dove vengono mostrati abusi sessuali, chi violenta spesso dice alla vittima: "Sei una puttana!" quasi a volersi in un qualche modo "autolegittimare" nell'agire uno stupro, come accade nel film *Believe Me* (di J. Donovan, USA, 2018), dove viene mostrato, in un caso estremo, quanto una ragazza abituata agli abusi sessuali in famiglia, facilmente impari a sottomettersi anche a occasionali violentatori extra-familiari, anche per poter, semplicemente, sopravvivere, non essere uccisa. Successivamente, la protagonista avrà problemi soprattutto ad essere creduta anche dalle autorità, una volta sfuggita dal suo rapitore. *Holy Spider* parla quindi di un maschilismo ancora dilagante, indiretto, velatamente diffuso,

anche ad un pubblico occidentale, certamente non così condizionato dalla religione come in alcuni paesi fondamentalisti musulmani, ma tuttavia ancora poco propenso a favorire, particolarmente in Italia, un'educazione sessuale e all'affettività nelle scuole dell'obbligo, che potrebbe rendere più consapevoli proprio le giovani donne non solo del loro corpo, ma anche dei loro diritti e degli stereotipi di genere, ancora largamente diffusi, anche nei paesi più economicamente sviluppati dell'Occidente. Parla anche della battaglia per i diritti delle donne che porta avanti la coraggiosa protagonista in un paese fondamentalista come l'Iran di questi tempi. Combattere per essere rispettate sempre e comunque in un contesto dove la prostituzione è la deriva conseguente a povertà estrema, o a tragiche vicissitudini. Ricordiamoci che proprio il tema della prostituzione, nelle sue differenti forme, mette spesso in discussione le posizioni professionali e le vite private non solo di comuni cittadini, ma anche di personaggi molto noti nel mondo politico o commerciale. Il movimento "Me Too" in campo cinematografico e artistico, racconta quanto la sessualità sia spesso "materia di scambio" obbligatoria, in certi casi, per poter lavorare. Mentre scrivo arriva la notizia dell'ex presidente americano Trump accusato di aver pagato una porno star per tacere su una loro relazione. Il maschilismo, anche nelle forme più violente, resta spesso ancora non sufficientemente sanzionato, come nel film di Petri. Film come quello di Abbasi certamente possono permettere di compiere piccoli passi avanti in termini culturali, non solo in Iran. •

### **Titolo originale: Holy spider**

Paese di produzione: Danimarca, Germania, Svezia, Francia  
Anno: 2022

Regia: Ali Abbasi

Musiche: Martin Dirkov

Cast: Mehdi Bajestani, Zahra Amir Ebrahimi,

Arash Ashtiani, Forouzan Jamshidnejad, Alice Rahimi,

Sara Fazilat, Sina Parvaneh, Nima Akbarpour, Mesbah Taleb

# TUTTA LA BELLEZZA E IL DOLORE

## La guerra di Nan

**Barbara Massimilla**

Il documentario *Tutta la bellezza e il dolore – All the Beauty and the Bloodshed* narra la vita travagliata dell'artista fotografa Nan Goldin, il film per i suoi contenuti artistici e politici ha vinto il Leone d'Oro alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2022. Il tema affronta una vicenda scandalosa riguardante la casa farmaceutica Sackler che negli anni '70 aveva messo in commercio l'ossicodone, un analgesico oppiaceo, sostanza della quale i Sackler subdolamente negavano gli effetti nefasti e pericolosi per la salute, dal momento che provocava invece severe

forme di tossicodipendenza. A causa delle rassicurazioni da loro fornite il farmaco veniva prescritto dai medici di base con enorme facilità. La famiglia miliardaria dei Sackler ripuliva la propria immagine elargendo donazioni ai più importanti Musei d'Arte al mondo, una sorta di escamotage per dare all'esterno una immagine irreprensibile. Accanto alla lotta intrapresa da Nan insieme ad un gruppo di attivisti – portata avanti con estremo coraggio e determinazione per rendere giustizia a tutti i giovani morti di ossicodone – scorre la biografia di Nan, un viaggio nella



sua arte fotografica e nelle dolorose vicende della sua famiglia d'origine. Nasce nel 1953 da una famiglia borghese con due genitori che lei stessa nel film definisce come totalmente inadeguati per procreare e prendersi cura dei figli. Il documentario mescola in ugual dosi il personale e il politico: esprime la protesta contro un sistema e piange una gioventù perduta e dispersa tra droghe, alcool, AIDS e malattie mentali. Una generazione che ha pagato a caro prezzo il desiderio di smarcarsi dal puritanesimo americano, dal potere dei ricchi e delle multinazionali, alzando la bandiera dell'arte e dell'anticonformismo. Gli aspetti della lotta, del combattere istituzioni ciniche e disoneste, si mescola di continuo al dolore della perdita, e alla bellezza che gli artisti eredi della beat generation seppero donare ai loro successori esercitando il coraggio della trasgressione, della rottura verso i sistemi rigidi e violenti di una società capitalista.

La vita di Nan nel film si presenta come una continua lotta per l'esistenza. Toccante tutto ciò che riguarda il suo sentimento verso la sorella morta suicida a venti anni. E' a lei in fondo che dedica la sua opera, la sua arte, l'ultimo fotogramma del film la ritrae in un'immagine di intensa dolcezza. Una sorella che durante l'infanzia era stata estroversa, curiosa, a cui la madre aveva tarpato le ali con le sue proiezioni mortifere, continuando a castrarla in adolescenza finché la ragazza pose fine alla sua vita. Dopo la tragedia i genitori furono ritenuti incapaci dai servizi sociali, Nan venne data in affido, si allontanò anche da quella casa, la sua storia continuò *on the road*. In una nota finale, quasi a margine del film, Nan disvela che sua madre fu ripetutamente abusata da piccola. La ritrae in una scena mentre balla come una bambina con il marito nel salotto di casa, così stempera in qualche modo la rabbia e l'odio, i sentimenti negativi che sicuramente la figura materna aveva provocato in lei e nella sorella, una madre di certo affetta da problematiche psichiatriche.

Disgregata dagli eventi, psicologicamente dissociata, durante il periodo della droga e della frequentazione di contesti marginali, scoprì da giovanissima la fotografia. Fotografarsi e fotografare questi ambienti l'aiutava a ricomporre frammenti scissi della propria identità. Nella messa in scena dei molteplici volti che percepiva in sé, 'usandoli' visivamente nella rappresentazione fotografica, per il suo talento innato aveva – dati i tempi innovativi e rivoluzionari – accesso diretto all'arte contemporanea. Una ricerca autentica e non un'operazione narcisistica autocelebrativa. Uscendo da sé poteva rispecchiarsi attraverso l'immagine fotografica e rientrare in sé stessa. Una dinamica psichica possibile e frequente in chi non ha mai ricevuto un riconoscimento dai *caregiver*, dalle figure parentali significative. La fotografia diventava per Nan l'oggetto prezioso che rifletteva parti di sé, un organizzatore interno che metteva ordine tra le innumerevoli immagini che componevano la narrazione della propria esistenza.

Fare arte le ha permesso di compiere in parallelo una operazione estetico-politica. Ha reso universali nella società americana dell'epoca: i diritti delle donne, dei transessuali, dei malati di AIDS, degli sfruttati ed emarginati.

Diventata famosa si è fatta dunque promotrice delle lotte

contro l'intossicazione di massa dovuta all'ossicodone – commercializzato in modo speculativo e irresponsabile dai Sackler. Lei stessa ne era stata vittima. La guerra di Nan insieme a un folto gruppo di attivisti si combatte all'interno dei Musei più famosi del mondo, per persuaderli a togliere la targa affissa che celebrava la magnanimità dei Sackler per le ingenti somme di denaro ricevute. Alla fine sarà vittoria, i Musei toglieranno la targa.

Una scena drammatica segna il cuore pulsante del film – quando Nan e due suoi attivisti incontrano in uno scambio da remoto i Sackler per piegarli all'ammissione delle loro responsabilità. Attraverso quei volti di pietra, difesi e restii al contatto, si legge tutta la malafede e il cinismo del capitalismo. Messa in scena necessaria, non perché ci fosse la speranza di strappare loro un *mea culpa*, ma perché era indispensabile che alcuni parenti delle vittime potessero raccontare viva voce, in diretta, la morte dei propri cari a causa dell'ossicodone, e i Sackler potessero sentirla, vedere le loro lacrime.

Forse quei cuori di ghiaccio avranno avuto un sussulto, un fastidio, forse la voglia di coprirsi il volto.

Ciò che importa è che Nan con determinazione abbia fatto 'ascoltare' – agli artefici di una tragedia collettiva – il loro livello di disumanità e tutto il dolore che hanno provocato.

Nonostante tutto, la bellezza di azioni che difendono i diritti umani e il dovere della memoria – la bellezza del gesto artistico e politico di Nan, si iscrivono nella storia di ogni latitudine in quanto valori che difendono e celebrano l'etica dell'esistenza.

### **Titolo originale: All the Beauty and the Bloodshed**

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2022

Regia: Laura Poitras

Cast: Laura Poitras, Nan Goldin, Alfonse D'amato, Ed Koch, John Mearsheimer, Cookie Mueller, Darryl Pinckney, David Wojnarowicz



# LUCIANO SALCE

## L'ironia è una cosa seria

Antonella Antonetti

### La voglia matta

*“Non sono mai stato un artista: mi ha interessato solo dire delle cose nella forma migliore in un’epoca in cui non erano ancora state dette”* Luciano Salce



*L'uomo dalla bocca storta* è il titolo del documentario che Emanuele Salce ha girato per ricordare il padre nel centenario della sua nascita (1922-2022) e nel quale racconta la terribile esperienza che quest'ultimo aveva vissuto durante i due anni di deportazione (1943-1945) in Germania come prigioniero di guerra. Un serio incidente

automobilistico, avvenuto mentre il padre lo accompagnava in collegio, aveva costretto il giovane Luciano all'impianto di una protesi mascellare d'oro, quella che gli verrà poi "scippata dai nazisti", commenta Emanuele, determinando una asimmetria del viso, la bocca storta. Inoltre ricorda che il padre nei suoi diari aveva riassunto



*Il Federale* di Luciano Salce, 1951.

il periodo di deportazione in “due anni difficili”, come a sottolineare una tendenza a liquidare in modo lapidario gli urti dolorosi della vita.

Uno strappo violento e sadico, che potrebbe avere riaperto nell’artista il vuoto doloroso dell’assenza della madre, morta nel darlo alla luce e la presenza inquietante di un padre poco protettivo verso il figlio (lo ha portato a sbattere!), e “rifiutante” ritenendolo responsabile della perdita della moglie, e che ha messo allo scoperto un dolore intrasformabile, quasi “costituzionale”. Forse, proprio da quel dolore nasce quel modo distaccato di guardare il mondo e il bisogno di ridere di tutto e di tutti che diverrà la cifra peculiare di Luciano Salce, ricorrendo a una ironia a volte cinica e spietata, usata come una sorta di “protesi”, nel tentativo di riempire il vuoto e allontanare il pianto. “La bocca storta” sembra raccontare la storia di un uomo a metà tra il riso e il pianto, tra il sarcasmo e la malinconia, come il suo cinema, del resto, pieno di sfumature e spesso in bilico tra farsa e commento sociale, amarezza e satira, tragedia e commedia.

Con l’inaugurazione al Museo Etrusco di Villa Giulia della mostra *Luciano Salce, l’ironia è una cosa seria* (06 - 27 ottobre 2022) Roma ha celebrato il centenario della nascita dell’artista, uno dei più eclettici e versatili del mondo dello spettacolo italiano, sebbene molto spesso sottovalutato dalla critica contemporanea. Il suo percorso artistico è stato straordinariamente ricco e longevo: pioniere del cabaret con la formazione de *I Gobbi* nei primi anni cinquanta, ironico conduttore del sabato sera televisivo, quello in bianco e nero di *Studio Uno*, voce di programmi radiofonici scatenati e caustici (*I malalingua*,

*Blackout*), autore e regista di commedie teatrali, persino paroliere negli anni ‘60 per Luigi Tenco e Gianni Morandi, tra gli altri. Sempre sotto il segno dell’ironia e dell’autoironia.

Tra il 1961 e il 1963, con la collaborazione degli sceneggiatori Castellano e Pipolo, Salce firma la regia di tre film, titoli di culto nella storia del cinema di commedia, *Il federale*, *La voglia matta* e *Le ore dell’amore*. Capace di comprendere e interpretare la fase di passaggio dal cosiddetto “realismo rosa” alla “commedia all’italiana”, Salce ha accompagnato con le sue opere l’evoluzione del cinema popolare italiano fino agli anni ottanta. Irriverente, sperimentatore poliedrico, l’autore ha raccontato l’Italia del secondo dopoguerra disegnando una serie di personaggi e caratteri ancora oggi indimenticabili, dal Federale a Fantozzi, passando per tanti altri, specchio di un paese in profonda trasformazione e pieno di contraddizioni, nella stagione del “miracolo economico”.

Padroneggiando abilmente generi e temi tanto diversi senza cadere nella banalità né offrire comodi schemi di catalogazione, sempre con sguardo ironico, sia esso amaro o dissacrante, tanto da guadagnarsi così l’epiteto di “qualunquista” da larga parte della critica nostrana, Salce racconta pregi e difetti della società italiana contemporanea; a volte i suoi sono successi commerciali come *Fantozzi* e *Il secondo tragico Fantozzi*, altre volte realizza film d’autore che lasciano il pubblico e anche la critica piuttosto tiepidi o addirittura indifferenti, come *Colpo di Stato*, un film di satira politica in cui il Partito Comunista vince le elezioni. Tra i tratti tipici della filmografia di Salce c’è spesso una satira farsesca, una sferza-

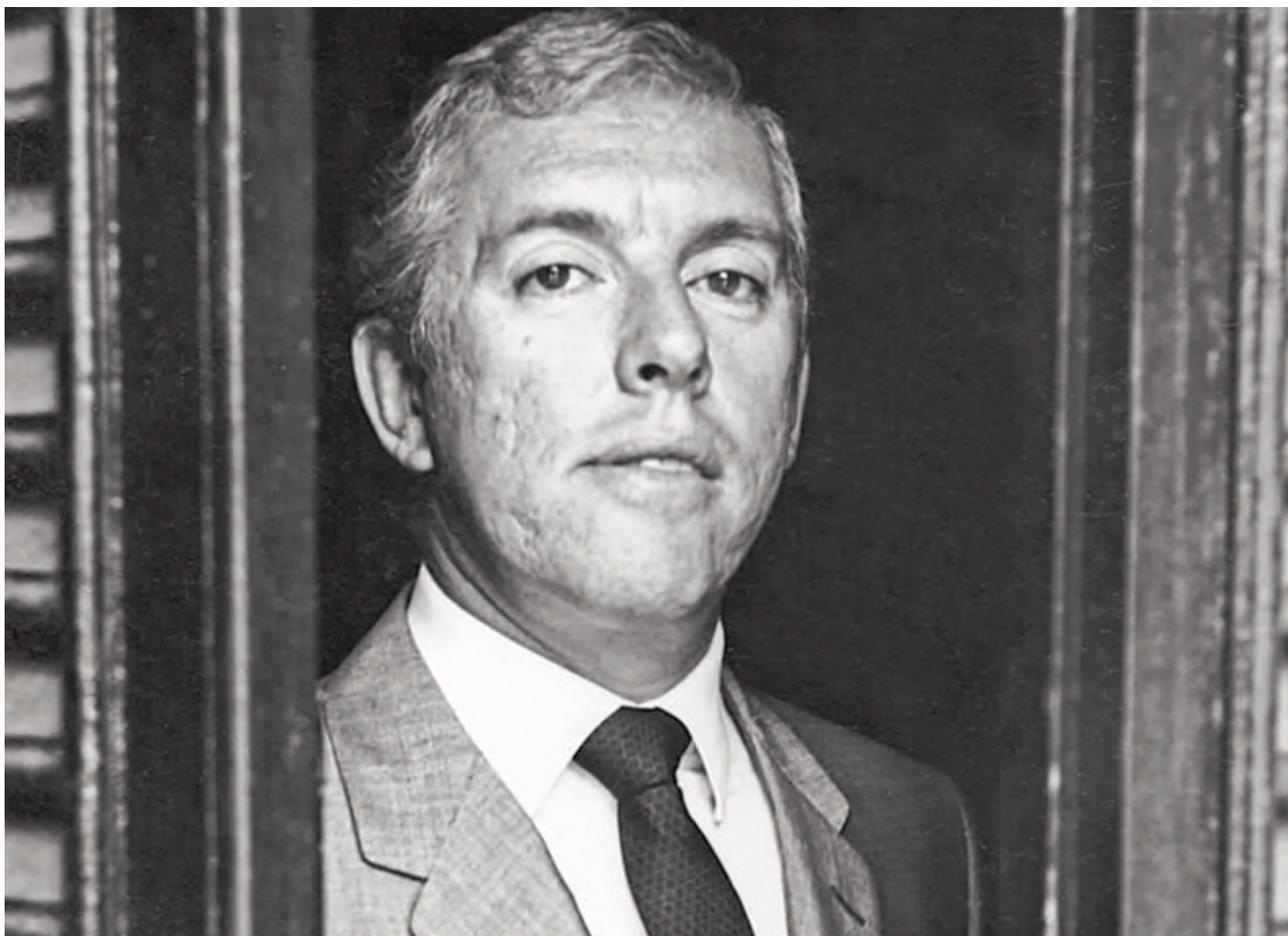
ta graffiante volte a svelare l'assurdità di alcuni schemi mentali e regole sociali, con effetti comici mai del tutto scevri da una vena malinconica. Nonostante i suoi soggetti siano stati interpretati da alcuni formidabili attori dell'epoca, come Tognazzi, Sordi, Vitti e Gassman, il regista faticò ad incontrare il favore del pubblico e divenne popolare solo mettendo in scena *Fantozzi* (1975), che nato con la collaborazione di Paolo Villaggio ha dato luogo alla serie di commedie grottesche dedicate al ragioniere più famoso d'Italia.

*La voglia matta*, pellicola da poco restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale, in collaborazione con Compass Film e presentata all'ultima Mostra del Cinema di Venezia, può essere considerato un film paradigmatico dello scarso successo avuto dal regista da parte della critica. Commedia amara, che tratteggia il primo sorgere del malcontento e della disillusione successiva agli anni ruggenti del miracolo economico il film fu tacciato allora di "immoralità" ed è oggi pressoché sconosciuto al grande pubblico. Tratto dal racconto *Una ragazza di nome Francesca* di Enrico La Stella, con la sceneggiatura di Castellano e Pippolo e le musiche di Morricone, *La voglia matta* è un film attraversato da diverse influenze letterarie e cinematografiche, come il romanzo *Lolita* di Nabokov e *La dolce vita* di Fellini.

Un milanese quarantenne, ingegnere di successo (Ugo Tognazzi) in viaggio per andare a trovare il figlio, in collegio, incontra un gruppo di ragazzi e s'invaghisce della sedicenne Francesca, una maliziosa Catherine Spaak, sottoponendosi ad ogni angheria e sopruso per ingraziarsi i favori dell'amata sino a cadere spesso nel ridicolo e nella caricatura.

Colpisce, rivedendo il film oggi, come il regista abbia anticipato il vuoto esistenziale di una borghesia annoiata, sazia del proprio benessere e fondamentalemente priva di valori. Ed è la stessa figura del protagonista, protesa al disperato inseguimento della gioventù perduta a risultare di straordinaria attualità.

La vicenda si svolge tutta in un giorno e in una notte in una casa sulla spiaggia nelle vicinanze di Roma, dove i giovani festeggiano l'ultimo week-end dell'estate, e dove l'ingegnere milanese li segue per mettere in atto i suoi goffi tentativi di corteggiamento. Siamo nel pieno del boom economico; è in atto la trasformazione definitiva dell'Italia da paese rurale a nazione industriale. Salce è uno dei primi autori che si sofferma ad analizzare la generazione dei giovani degli anni '60, sottolineandone l'edonismo e l'egoismo, oltre che un rifiuto preconcetto per ogni forma di cultura ("*Mussolini chi, il padre del pianista?*"). Inoltre utilizza alcuni espedienti stilistici





*La voglia matta* di Luciano Salce, 1962.

per organizzare la narrazione: il flusso interiore del protagonista viene descritto attraverso il dialogo con un alter ego che svolge la funzione di coscienza morale, per lo più inascoltata, e i flash back, in cui rappresenta i sogni del protagonista.

Ugo Tognazzi rende il suo personaggio irresistibile: l'ingegnere rampante e sicuro di sé passa dalla prosopopea esibita nell'*incipit* durante la rappresentazione del Giulio Cesare al teatro romano di Ostia Antica ("la donna deve essere messa in orizzontale"), alla totale umiliazione in riva al lungomare di Sabaudia. C'è molto cinismo in questi giovani che ordiscono una serie di scherzi impieposi ai danni dell'ignaro ingegnere tutto preso dai suoi goffi tentativi di corteggiamento.

L'atmosfera goliardica e festaiola lentamente s'incupisce, le luci dell'estate fanno posto alle ombre dell'autunno; un cielo grigio e le canzoni di Gino Paoli accompagnano l'amara malinconia che permea la narrazione filmica.

Dietro la maschera comica, il protagonista fa trasparire bagliori di un vissuto caratterizzato dal rimorso e dal senso di colpa (l'assassinio di un soldato inglese nella campagna d'Africa, la separazione dalla moglie, il figlio depositato in collegio), che si riflettono nell'insicurezza sul proprio corpo di fronte alla prestanza fisica dei giovanotti che lo circondano, su tutti il rivale in amore Piero (Gianni Garko). D'altro canto, anche Catherine Spaak, che si muove come una Lolita kubrickiana, comunica un senso di vuoto e di spaesamento collegato dalla rottura dei rapporti con le figure autorevoli e significative affettivamente (i genitori, lo spasimante ricco). Sembra di

cogliere in alcuni tratti dei due protagonisti elementi autobiografici del regista, un padre immaturo e una madre giovane che abbandona. Seconda collaborazione tra Luciano Salce e Ugo Tognazzi, dopo *Il federale*, *La voglia matta* è una commedia di costume brillante, estremamente verosimile e sfaccettata, soprattutto nella vivace descrizione dei due caratteri principali.

Salce, senza facili bozzettismi o triti luoghi comuni, racconta un confronto generazionale in cui se da un lato l'adulto si segnala per la sua vanitosa e sterile presunzione, collezionando figuracce a iosa pur di dimostrare invano la sua millantata giovinezza e la sua perenne vitalità, dall'altro anche le nuove generazioni, nella legittima e comprensibile superficialità e goliardia dell'età, appaiono vacue e inconsistenti. Il riso si stempera, così, nell'amarrezza, come nella migliore tradizione della commedia all'italiana.

Ancora oggi attuale, soprattutto di questi tempi, per l'impetosa lucidità con cui mostra il disagio, l'imbarazzo e la patetica goffaggine di un quarantenne che fatica ad accettare l'inesorabile trascorrere dell'età e che a contatto con dei ragazzi svegli e spregiudicati vorrebbe comportarsi come loro, divenendo però solo il penoso oggetto della loro sadica e facile ironia.

Poliedrico e caustico in ogni sua espressione artistica, Luciano Salce (1922-1989) mostra oggi più che mai la modernità del suo linguaggio capace di riflettere al meglio la cultura italiana del Novecento e di sintetizzare con pochi tratti vizi e virtù della *gens italica* con sguardo ironico, acutezza satirica ed eleganza espressiva. •



# LA GUERRA DELL'IPM

## I ragazzi di *Mare Fuori*

**Barbara Massimilla**

*Mare fuori* è una serie televisiva italiana pluripremiata, prodotta dal 2020 da Rai Fiction e Picomedia. Finora si sono susseguite tre stagioni, la quarta è attualmente in preparazione, se ne prevede l'uscita nel 2024. La regia è stata affidata a Carmine Elia, Milena Coccozza e infine a Ivan Silvestrini.

La bellissima e travolgente colonna sonora è firmata da Stefano Lentini. L'ideatrice Cristiana Farina ha tratto l'ispirazione da un seminario tenuto nel carcere minorile di Nisida, in quell'occasione rimase colpita da come i ragazzi apparivano diversi dal suo immaginario, pur consapevole che chi è molto giovane va di solito in prigione

per delitti gravi, le sembravano come dei bambini, bisognosi di riconoscimento e approvazione da parte degli adulti, suscitandole una tenerezza infinita. L'età dell'adolescenza è una fase fondamentale dello sviluppo, improntata a comprendere quale sia il proprio posto nel mondo – orientata, se tutto procede per il verso giusto – a mettere le basi di una futura positiva progettualità. Le variabili che possono far fallire questi tentativi di crescita sono prevalentemente ambientali, se gli adulti di riferimento sono sufficientemente adeguati, o diversamente se sono assenti, oppure se essi stessi sono implicati in condotte devianti e criminali, anche per i loro figli com-



piere un reato diventerebbe un fatto naturale. L'autrice della serie dunque desiderava sensibilizzare lo spettatore verso le loro storie estreme, mettere un faro su una realtà spesso negata dagli adulti perché troppo scomoda nel dover rappresentare l'immagine di una società civile. Le carceri minorili sono luoghi dimenticati, basti pensare che a Napoli l'IPM ha un teatro all'interno donato da Edoardo De Filippo, ma a causa di infiltrazioni d'acqua non sarebbe più agibile da anni. Una opportunità straordinaria di riabilitazione per i ragazzi in carcere che va perduta per mancanza di fondi. E' noto il valore delle rappresentazioni teatrali nei luoghi di detenzione, sia per gli adulti che in ambito minorile, attraverso la finzione narrativa possono essere introiettate nuove forme del pensare e del sentire. Con la recitazione si può essere attraversati da emozioni che hanno un effetto catartico e diventano oggetto di riflessione e condivisione in una cornice, quella dell'IPM, che dovrebbe sempre avere, nelle sue aree d'intervento, come scopo principale quello di riabilitare ed educare giovani vite al riscatto di valori e di principi etici.

Incuria, abbandono, un ascolto distratto e svalutante da parte della struttura carceraria, la mancanza di personale altamente specializzato, possono solo incrementare il disagio esistenziale e psicologico di questa gioventù che avrebbe il pieno diritto di avere una seconda possibilità. Perché proprio Napoli? Il carcere in *Mare fuori* sarebbe situato in una sorta di confine sospeso tra mare e cielo. Guardando dall'alto il celebre golfo, emerge una serpeggiante costruzione rossa, questa ritaglia una 'terra di mezzo' che si addentra nel mare.

Da quel punto la visuale si apre a scorci di struggente bellezza, dietro le sbarre, si può morire di nostalgia contemplando la maestosità del Vesuvio, gli azzurri delle

onde, e di notte le luci distese a tappeto che disegnano la forma sinuosa della città, simile nella sua maestosità a un teatro ellenico, sinuosa come vorrebbe la leggenda della sirena Partenope, ovvero che il suo corpo si assimili alla "morfologia del paesaggio, riconoscendo il capo nella collina di Capodimonte, il corpo adagiato lungo tutto l'arco del golfo, e il piede affiorante dal mare nella collina di Posillipo". Partenope con le sue due sorelle, Ligea e Leucoside, viveva a largo della penisola sorrentina, verosimilmente sugli scogli di Li Galli antistanti a Positano. Sarà dopo l'umiliante fallimento dell'incontro con Ulisse – che resistette al fascino del loro canto – che le Sirene si suicidarono, lanciandosi dall'alto di una rupe, e il corpo di Partenope, trascinato dalle onde, restò incastrato tra gli scogli del golfo e di quella che sarà la futura Napoli (Rivista Psicologia Analitica, *L'anima dei luoghi*, a cura di B.Massimilla, "Itinerari della psiche" di M.Mastroianni e P.Russo). Un racconto mitologico tragico e sublime sulle origini di Napoli che sembra riflettersi nei destini di morte di alcuni giovani rinchiusi in quella 'terra di mezzo', simile dall'alto all'ala spezzata di un gabbiano.

Tra tanta bellezza il carcere minorile assume per lo spettatore la valenza di una 'ferita' a tratti insopportabile, perché ad essere imprigionati sono degli adolescenti, sì colpevoli di omicidi, di furti, di incastri fatali, ma in una età della vita ancora molto inconsapevole, che si immagina non debba mai scontare tanta pena e dolore. Tranne il caso particolare di Naditza, la bella Rom che ruba per sfuggire al destino di un matrimonio combinato da parte dei suoi genitori, cercando nella reclusione una via di libertà, diversamente tutti gli altri scontano il carcere perché sono stati travolti da eventi tragici.

Sono tutti adolescenti, portatori di una costitutiva fragi-

lità identitaria, spiccano per il loro modo viscerale di interagire, nel racconto che man mano si snoda riescono attraverso i loro eccessi e paradossi a coinvolgere emotivamente lo spettatore, suscitare sentimenti, affetti, se non in molti casi una sorta di comprensione per le cause che li hanno spinti ad agiti irrimediabili. Sembrerebbe che l'audience più elevata della serie riguardi un pubblico molto giovane, nel nostro paese è stata la serie più seguita nel corso dell'anno anche dagli adulti, ma in particolare i giovani riconoscerebbero nelle numerose storie che si intrecciano, sentimenti e relazioni nei quali rispecchiarsi. Presumibilmente più che nelle azioni violente, quasi sempre estreme nel corso della narrazione, interconnesse alla condanna inferta, si direbbe invece che possibili vissuti proiettivi dei giovani spettatori possano riguardare i modi di percepire la propria solitudine di fronte a un futuro incerto, come pure il desiderio diffuso di essere amati e sentirsi amati in modo incondizionato.

Il film narra la difficile età della vita nella quale la ricerca di un proprio linguaggio è fortemente influenzata dall'ambiente: in quella fase si potrebbe diventare conformisti, plasmati dall'esterno, pronti a compiacere; come arrivare ad aderire a filiazioni fusionali, a patti indissolubili; oppure ci si scontrerebbe di continuo con il linguaggio degli adulti contro il quale ci si opporrebbe tenacemente fino a soccombere o ad autogenerarsi.

*Mare fuori* ha l'intuizione di svincolare il più possibile ogni singolo volto della serie dal mondo degli adulti, vuole intenzionalmente accendere un faro sui profili di questi adolescenti e dare voce alla loro personalità, ne risulta un collage di *identità in crescita e in movimento*. A ciascun protagonista viene riconosciuta la propria specificità, nei termini di sofferenza, di causalità, di destino e di

futuro. Il focus non è sugli adulti in senso stretto anche se a questi vengono imputate le responsabilità degli avvenimenti. L'universo dei grandi entra in scena tragicamente in senso transgenerazionale, si tratterebbe dei crimini e delle colpe non elaborate dei predecessori, in particolare dei genitori coinvolti in prima linea nella camorra, ma non solo. La guerra tra due famiglie camorriste si riversa sui rispettivi figli. Si tratta della madre di Carmine Di Salvo (lo straordinario Massimiliano Caiazza che interpreta il personaggio chiave della serie) e del padre di Rosa Ricci (la giovane e promettente Maria Esposito), interpretati dall'attrice Pia Lanciotti e da Raiz, nome d'arte di Gennaro Della Volpe, la voce degli Almamegretta.

Molti genitori sono cinici e problematici come il padre del cantautore *Cardiotrap*, ragazzo dall'aria pulita, finito in carcere per difendere la propria madre dal padre violento, coinvolto inconsapevolmente dallo stesso padre in una azione criminale dalla quale riuscirà a sottrarsi, per poi ricadere in un'altra involontaria tragedia in difesa di una coetanea fragile.

Oltre lo sfondo camorristico avvengono drammi di ordinaria follia in una versione più privata tra le mura domestiche, come le cause determinanti il futuro di Viola che sviluppa una psicosi, abusata fin da piccola dal padre sotto gli occhi indifferenti della madre. Viola è un personaggio segnato da innumerevoli ferite, agisce inconsciamente tra le mura dell'IPM l'odio di cui è stata oggetto fin dall'infanzia.

Tutti i ragazzi sono praticamente protagonisti – con punte di spicco per Carmine e Rosa, Filippo e Naditza – le storie esprimono tutte intrecci di vite vissute in modo estremo dalle quali emerge sempre un sottotesto di comprensione, di riscatto, d'innocenza.





Lo stile della *messa in narrazione* di ciascun ritratto adolescenziale dà voce a racconti che fungono da ‘testimonianza’ di esempi familiari sempre disfunzionali, che suscitano per la loro tragicità una viva partecipazione. Lo sguardo dello spettatore nel seguire ogni narrazione s’immerge magnetizzato tra slow motion e time-lapse della camera, punteggiature temporali di ogni racconto, che scandiscono l’arco di ogni storia. La sceneggiatura analizza la genesi dei fatti, un fil rouge di eventi si ricongiunge infine a una rete narrativa più estesa, uno sguardo di insieme dove tutti i giovani protagonisti sono intrecciati e uniti da legami profondi, per le loro personalità e la capacità di amare e di odiare, di tessere tra loro relazioni significative. Sempre riguardo al mondo degli adulti una nota di merito va riconosciuta ai personaggi della direttrice del carcere e del comandante (gli eccezionali Carolina Crescentini e Carmine Recano). Rappresentano una sorta di genitori adottivi per i ragazzi, partecipano alle loro storie con affettività, in alcuni frangenti drammatici li salvano dalla morte (il comandante fa da scudo con il suo corpo ad Edoardo crivellato di colpi davanti al portone del carcere), si offrono di allevare i loro figli (la direttrice prende in affido la neonata Futura, figlia di Carmine Di Salvo). Tentano come possono all’interno del loro ruolo di riparare i danni compiuti dai genitori biologici verso i propri figli... sono umani e continuamente tesi a una comprensione psicologica delle dinamiche che avvengono tra le mura del carcere. Il personaggio di Carmine in *Mare fuori* è centrale, rap-

presenta la punta di diamante dell’opposizione più strenua contro il ‘sistema’ di corruzione e violenza del mondo degli adulti; combatte al tempo stesso i giovani successori della camorra, ma senza armi, in modo pacifico attraverso il suo esempio. Carmine travolto da un destino tragico, ha il soprannome che gli viene dato dalla famiglia e dal contesto camorristico: *piecuro*, ossia buono e sensibile, votato ad essere una figura sacrificale, avulso dalle logiche distruttive e vendicative del ‘sistema’. Ma il modello pacifista di Carmine è contagioso, come spesso avviene nei ‘branchi’ adolescenziali, chi diventa leader trascina con sé anche gli altri. La citazione Shakespeariana di *Giulietta e Romeo* si riattualizza con lo sbocciare del sentimento travolgente tra Carmine e Rosa Ricci, figlia del boss della banda camorristica rivale. La trasformazione di Rosa è stupefacente, da longa manus del padre, si libera dalla cecità dell’odio, riconoscendo nella linea di Carmine autenticità e purezza, sentimenti che in fondo appartengono anche a lei. Bisognerà vedere nella quarta serie che fine farà questo amore, se avrà la forza di fondare un nuovo modo di stare al mondo, oltre l’odio e l’ineludibile trasmissione del male dei sistemi malavitosi. Ciò che fa sperare è la capacità affettiva che questi ragazzi rivelano quando riescono ad aiutarsi tra di loro liberandosi dai condizionamenti negativi ai quali il mondo perverso degli adulti li predestina, per ritrovare le ragioni dell’amore e del bene, della ricerca di senso nelle loro giovani esistenze. •



Gian Maria Tosatti, Storia della Notte e Destino delle Comete, 2022, dettaglio

# STORIA DELLA NOTTE E DESTINO DELLE COMETE

## Franca Fabbri

Questo è il titolo suggestivo dell'installazione di Gian Maria Tosatti al Padiglione Italia della 59° Esposizione Internazionale d'Arte curata da Cecilia Alemani.

Eugenio Viola il curatore del padiglione ha deciso quest'anno di portare un'artista a rappresentare lo stato attuale del panorama artistico italiano, ed è la prima volta che il nostro paese presenta un nome unico.

Finalmente Gian Maria Tosatti (nato a Roma nel 1981) ci offre un percorso emotivo ed esperienziale di caratura internazionale, che fonde riferimenti letterari, arti visive, teatro, performance. L'installazione è racchiusa in un prologo e due atti.

La prima parte, la "*Storia della notte*", lo si vive entrando, uno alla volta, nel lavoro da un accesso ripensato in chiave ex industriale. Si accede in grandi ambienti abitati da grosse strutture industriali, nostalgiche, e contemporaneamente senza tempo circondati motivatamente da grandi cartelli che invitano al silenzio, infatti, in lontananza si sente echeggiare, il suono emesso da un giradischi, *Senza fine*, romantico brano di Gino Paoli, cantato da Ornella Vanoni, scritto nel 1961. Percorrendo lo spazio, quasi in solitaria, ci si sente sovrastati dai mostri della meccanizzazione, dalla alienazione del lavoro, non senza però raccoglierne un senso di fascinazione, che



Gian Maria Tosatti, foto Maddalena Tartaro





contrasta con un improvviso accesso ad un'industria coeva, fredda, aggressiva, anonima e inanimata, spazi puliti e bianchi, privi di passioni.

Il primo atto, quindi ripercorre l'ascesa e il declino del miracolo industriale italiano, la distesa di capannoni tra Ragusa e Cremona, l'unico panorama paradossalmente omogeneo di un ipotetico viaggio nell'Italia di provincia che oggi riflette la frustrazione di una classe operaia giunta al capolinea. Per accentuare tutto ciò da uno spazio freddo e anonimo penzolano una serie di tubi metallici da aspirazione che accentuano una sensazione di straniamento e di spaesamento.

Ma il colpo di scena avviene quando si sale la scala che parte da questo ambiente freddo e industriale per accedere ad uno spazio domestico che nuovamente ti catapultava in un salto temporale a ritroso. Spazi domestici che ti parlano di una antica gloria con pavimentazioni decorate tipiche delle case italiane del secolo scorso e lampadari di cristallo, reti di letti abbandonati, stanze da cui puoi "spiare" come un voyeur un nuovo spazio, che si apre sotto di te, di lavoro industriale muliebre con tavoli e macchine da cucito Singer, a cui puoi accedere e come un investigatore tra i ripiani da lavoro, cogliere il senso di omologazione stringente, capire che la presenza umana è solo allusa da qualche centrino, il tutto incorniciato da lastre di ferro ossidato.

Tutto ciò a tratti ricorda il lavoro di altri importanti artisti contemporanei: la stanza domestica quello di Gregor Schneider che un anno fa espone, finalmente in Italia, la casa di N. Schmidt, con importanti differenze. Infatti Schneider afferma *"Per me si tratta della dissoluzione dello spazio, di un luogo che non possiamo più conoscere. La ripetizione fino ai confini della nostra percezione, finché non ci rimane più il sospetto di ciò che non possiamo più sapere"*

L'intimità claustrofobica ricreata da Gregor Schneider, nella sua accezione disorientante e angosciante contrasta con l'intimità ricreata da Tosatti nei suoi spazi domestici che sono disorientanti, ma caldi nel vissuto e nella presenza umana.

Al contempo la serie delle sedute dell'opificio possono vagamente ricordare l'ambiente ricreato da Elmgreen & Dragset alla fondazione Prada. Anche se la mostra dal titolo emblematico *"Useless Bodies"* si concentra maggiormente sul corpo contemporaneo nelle sue declinazioni come oggetto di consumo, dove il corpo si dematerializza e diviene un corpo virtuale della cui presenza non c'è più necessità, per questo motivo gli uffici di Elmgreen & Dragset sono vuoti. Pur ricordando in modo emblematico la situazione che si è creata con la pandemia, gli uffici del duo di artisti si colloca in una ipotesi futura in cui la presenza di un corpo fisico viene consi-



derata del tutto inutile, al contrario nell'opificio di Tosatti profondamente materico e fisico addirittura "sporco" nelle pareti pittoriche, rimanda ad un corpo produttore di beni di consumo inteso ancora come "forza" lavoro. Nell'opera di Tosatti quindi sia che ci si trovi prima nell'ambiente immersivo di un ex cementificio, poi in quello di un opificio tessile si è immersi in un mondo di lavoratori che rimandano al passato in cui la presenza umana è fondamentale, non come nel presente in cui il corpo arriva quasi ad essere non più necessario perdendo quindi i suoi doveri ma anche i suoi diritti. E quindi il gran finale. L'acme si raggiunge con l'ultima sala, quella non foto-

grafabile per l'oscurità e forse per questo quella dotata di maggiore poesia.

Racchiusa da vetrate, si percorre attraverso un camminamento che ricorda gli attracchi delle barche a Venezia. La stanza è inondata d'acqua increspata, a perdita d'occhio, e sul fondo si accendono e si spengono delle luci che ricordano delle lucciole, ma anche delle barche lontananti che si avvicinano nell'oscurità.

Le lucciole riecheggiano quelle del famoso articolo di Pier Paolo Pasolini ("*darei tutta la Montedison per una sola lucciola*"), ma forse anche le stelle invocate da Dante, che nel buio della quotidianità e della storia attuale vorremmo riuscire a rivedere. •

# BLACK SPACE

## Adolescenze clandestine in un conflitto senza fine



### Adelia Lucattini

*Black Space* (בִּלַּק סְפַסֵּי in ebraico, letteralmente “spazio nero”) è una serie televisiva israeliana creata da Anat Gafni e Sahar Shavit, trasmessa nel dicembre 2020 su Reshet 13 e su Netflix nel maggio 2021, il thriller fin dal titolo ci immette sui temi che incardinano la narrazione che si snoda lungo le otto puntate. Il *Black Space* è una metafora dell’inconscio in cui si annidano angosce profonde e traccia la possibilità di prendere in mano la propria vita attraverso il recupero della memoria degli avvenimenti dolorosi e l’elaborazione dei traumi infantili e adolescenziali, dei protagonisti.

La Serie Tv si snoda lungo l’indagine del detective Rami Davidi (Guri Alfi) su una sparatoria mortale in un liceo frequentato dalla buona borghesia della città. Un gruppo di

uomini armati con maschere da unicorno fa irruzione nella *Heritage High School*, lasciando una scia di morti e feriti tra gli studenti. L’investigatore speciale dell’antiterrorismo Davidi, ex alunno della stessa scuola, arrivato sul posto mette in atto le procedure “non convenzionali” al fine di catturare i responsabili prima che fuggano dall’edificio. Nonostante lo spiegamento imponente di forze speciali, inaspettatamente, gli assassini riescono a dileguarsi senza lasciare tracce. Il direttore della polizia locale per mettere a tacere la stampa, l’opinione pubblica e i genitori, e nonostante il parere contrario di Davidi, arresta tre operai palestinesi che si trovano nella scuola per lavori di manutenzione. Davidi rapidamente comprende che il crimine è maturato all’interno della scuola



e nonostante le proteste di tutti, che vedono nei palestinesi il “perfetto capro espiatorio”, afferma che i responsabili debbano essere cercati proprio tra gli studenti. Rami quindi svolge un lavoro complesso per scoprire l’identità degli assassini, con metodi che tengono conto della psicologia degli adolescenti coinvolti, rabbiosi, depressi, disillusi e immersi in un clima di violenza di cui sono essi stessi portatori senza piena consapevolezza, nati in una società militarizzata e in uno stato di perenne allarme, in cui l’uso delle armi è appannaggio di tutti, anche per l’obbligo di leva. Con l’aiuto di una collega e la legittimazione anche se non l’approvazione del suo capo Noga Ruso (Assi Levy), Davidi si addentra dolorosamente nel mondo in cui egli stesso era stato vittima di violenze e bullismo. A scuola non fu né protetto né ottenne giustizia poiché il preside era fermamente convinto che Rami, poiché appartenente ad un ceto popolare, fosse pre-destinato ad una vita da emarginato e delinquenziale.

Rami è in attesa del primo figlio, anche grazie a questa nuova esperienza esistenziale, riesce ad affrontare i propri demoni attraverso un percorso a ritroso in cui è guidato dai ricordi e sostenuto dalle esperienze passate. Davidi legge gli avvenimenti con la mente e col cuore, la parziale cecità (a seguito di un’aggressione a scuola e ai mancati soccorsi aveva perduto l’uso di un occhio), gli permette attraverso il dolore causatogli dalla protesi infetta di leggere con sguardo diverso gli avvenimenti che osserva e ricostruisce. Il detective si nutre del dolore fisico che rende vivo il ricordo del suo passato e che, proiettato sul futuro, lo rende titubante e angosciato rispetto alla prossima paternità. Nonostante il forte legame con la compagna, la nascita del figlio fortemente risveglia in lui paure e ansie persecutorie rispetto ad un ambiente sociale impregnato di violenza e senza pace. La guerra e la violenza sono di fatto presenti in ogni comunicazione e in ogni gesto, guidano implicitamente ogni decisione. Le vittime designate

assorbono le ansie persecutorie della famiglia, del gruppo dei pari e della collettività in cui vivono.

Ben presto Davidi, con l’aiuto dell’investigatore Morag Shmuel (Reut Alush), inizia a mettere insieme una serie articolata e complessa di avvenimenti che hanno portato al massacro.

Lo scendere in profondità dentro sé stesso fa interrogare Rami sulla modalità di comunicazione dei ragazzi della scuola, si chiede come mai non abbiano Social media o chat come tutti gli adolescenti. Insospettito da questa “anomalia”, ipotizza che abbiano una modalità di comunicazione segreta che possa avere a che fare con il *dark web*, metafora e rappresentazione di un inconscio in cui elementi grezzi e non elaborati possono avere uno spazio in cui esprimersi, essere agiti senza pensare, con conseguenze nefaste. Il *dark web* è il *Black Space*, un buco nero della mente in cui il pensiero non è possibile e le emozioni sono espulse violentemente, indigerite.

Rami inizia a comunicare con i ragazzi e si immerge totalmente in questa realtà parallela in cui scopre un uso spregiudicato di alcol, droghe, furti, comportamenti sessuali a rischio. Violenze, aggressioni, risse sono espressione di angosce primitive, che trasformano un gruppo di studenti in un branco omicida. Alla fine, il gruppo deviante apparirà alla vista spettatore attraverso la ricomposizione del mosaico tracciato dalla narrazione.

*Black Space* si allontana decisamente da tutti gli stereotipi cinematografici e televisivi del dramma adolescenziale. *Black Space* è infatti un dramma poliziesco sorprendente per la profondità dei contenuti e lo scandaglio psicologico dei personaggi, con una trama forte, una recitazione ineccepibile, una fotografia senza sbavature, emotivamente avvincente che tiene gli spettatori sul filo del rasoio fino all’ultima scena offrendo loro uno spaccato e un vertice di osservazione molto specifico sulla società israeliana che si snoda con una strin-

gente coerenza interna durante tutte le otto puntate. La serie tv di Netflix gioca con un tema cruciale: i demoni che ogni personaggio si porta dentro e che sono riferiti a traumi (malattie, separazioni, perdite, abbandoni, violenze fisiche e verbali, emarginazione) subiti fuori e dentro alla scuola. Non è un film sul bullismo, benché questo appaia, ma sugli effetti nella mente adolescenziale della violenza familiare e sociale in uno stato perennemente in guerra. Di episodio in episodio lo spettatore “vede” come i conflitti personali, quotidiani, di ognuno di loro, abbiano una loro specifica espressione. Inoltre, se non vi sono correttivi da parte degli adulti e delle autorità garanti del buon funzionamento di gruppi etnici e sociali diversi e dell’istituzione scolastica, non vi è salvezza per nessuno. La scuola, la famiglia e il contesto sociale non sono all’altezza di ascoltare le esigenze degli adolescenti. Soltanto Davidi, adolescente traumatizzato che ha votato la propria esistenza alla ricerca della verità attraverso la sua professione, riesce a comprendere e contestualizzare gli avvenimenti. Rami ha un pensiero originale, tangenziale, fatto di intuizioni, associazioni inconsce, ricordi e memorie che nel corso delle indagini prendono una forma a cui riesce a dare un significato ed il senso che gli permetteranno di risolvere il caso.

Mentre l’indagine è in corso, è chiaro che Davidi e gli altri personaggi principali stanno combattendo con le loro verità. Il liceo ha aspetti oscuri nella sua storia e anche Davidi ha un atteggiamento critico nei confronti dell’*establishment* che viene argomentato attraverso le immagini e le azioni dei protagonisti.

*Black Space* è fatto di silenzi, campi lunghi, sole abbagliante, falò notturni. Le azioni parlanti ed il mezzo visivo permettono la comprensione dell’evolversi degli avvenimenti. Non si tratta di un tipico dramma criminale in cui la linea di demar-

cazione tra buoni e cattivi è netta e non lascia dubbi, è inequivocabile la condanna dei comportamenti criminali che vengono però anche spiegati e rispetto a quali Davidi si fa portavoce di possibili correttivi e della fondata speranza che proprio a scuola nasca e sbocchi un futuro migliore proponendo un supporto ai ragazzi in difficoltà psicologica e sociale. Il gruppo di detective che indagano a molti livelli si pongono come un gruppo adulto pensante che nel cercare la verità e perseguire i crimini, propone anche dei modelli per un cambiamento nello stile relazionale, perché i drammi vissuti dagli adolescenti e dalle loro famiglie non si ripetano.

Il *focus* che si intuisce fin dall’inizio è la presenza di un oscuro segreto che ha un *medium* di trasmissione transgenerazionale. Non si tratta del segreto come elemento positivo di individuazione e crescita personale come è tipico nell’adolescenza ma si tratta piuttosto di un’anomalia che costringe in un’area di clandestinità anticamera della devianza. La giusta richiesta degli adolescenti che emerge dalla prima all’ultima puntata è che gli adulti si assumano le proprie responsabilità, che siano presenti, capaci di ascoltare.

Questa serie avvincente è sia un thriller psicologico che un commento sociale sulla crescente violenza nella società occidentale contemporanea, avendo come focus la società israeliana per scelta degli autori. Mette in luce i diversi modi in cui le giovani generazioni di israeliani rispondono alle minacce emotive e fisiche, che vanno dal bullismo, alla costante minaccia di essere bombardati dai Paesi vicini. Evidenzia anche il fatto che queste minacce sono diventate costanti nel corso degli anni, nonostante i continui inascoltati appelli alla pace.

*Black Space* mostra come le motivazioni per cui gli adolescenti protagonisti della narrazione, giustificano il loro comportamento brutale, sia un problema serio che non va mini-



mizzato né giustificato e tantomeno nascosto. Cruciale il riferimento anche agli Stati Uniti che, con la liberalizzazione delle armi, ha un numero spaventoso di omicidi nelle scuole e nelle università per mano di adolescenti. È citato come esempio di ciò che la società israeliana non vuole diventare sapendo che deve adoperarsi affinché non avvenga.

Accanto allo scandaglio del mondo adolescenziale, è presente la lotta personale di Rami Davidi contro le violenze e le torture subite durante il liceo che hanno nel suo presente di uomo ormai maturo, dalla solida carriera lavorativa. Le esperienze traumatiche non elaborate si riverberano nonostante tutto sul suo lavoro e sul matrimonio con la moglie incinta Miri (Meirav Shirom) e sottolineano l'eredità travagliata che un mondo colmo di violenza può lasciare dietro di sé. Rami ci mostra come ogni riparazione non è possibile dall'esterno ma può avvenire soltanto affrontandola anche con l'aiuto di un'analista, come in alcune scene è chiaramente suggerito, mediante un lavoro su sé stessi, sulle dinamiche inconse, sulla rabbia inespressa, sulle ferite sanguinanti che possono essere suturate solo all'interno di relazioni positive che permettano di sopportare il dolore e diano accesso alla pensabilità dell'esperienza traumatica.

Indubbiamente *Black Space* non è una serie tv di intrattenimento, su un'adolescenza idealizzata mai esistita, fatta di feste, party e spensieratezza. Per questo potrebbe risultare non sempre semplice da guardare ma sempre avvincente e come i gialli psicologici, intriga e appassiona mentre offre spunti di riflessione importanti.

Magistrali le interpretazioni di tutti gli attori, mirabile lo *switch* linguistico dall'ebraico, all'arabo, all'inglese. Assolutamente originale l'inquadratura dal basso di Rami Davidi che fin dall'inizio offre allo spettatore una possibilità di interpretazione degli avvenimenti guardando la realtà

da un'ottica invertita, offrendo la percezione che forse sia necessario osservare il mondo "al contrario". Dal basso è il punto di vista dei bambini e di una mente in crescita, fa chiedere costantemente che cosa vi sia al di sotto dello schermo, nel *Black Space* e anche nell'inconscio dei protagonisti. Intermediario tra il mondo alla luce e il mondo nell'ombra è un grande albero, punto di ritrovo degli studenti e dei ragazzi da generazioni, in una zona desertica lontano dallo sguardo degli adulti. Il grande albero come metafora di come dobbiamo guardare la realtà esterna e il mondo interno, per scoprire le cause degli avvenimenti e le radici delle diverse origini dei personaggi e dell'esistenza di ognuno che accomuna e avvicina le voci narranti agli spettatori. Un destino conoscibile e orientabile verso il bene conoscendo la rotta e mantenendo la barra dritta, che affonda nel passato, si snoda nel presente e protende la chioma con l'intreccio dei suoi rami verso il futuro. •

Titolo originale: סייפסקלב – Black Space

Genere: Drammatico, Thriller

Sceneggiatura: Anat Gafni, Sahar Shavit

Regia: Ofir Lobel

Cast: Guri Alfi, Assi Levy, Reut Alush, Shai Avivi, Liana Ayoun, Noam Karmeli, Yoav Rotman, Gily Itskovitch, Meirav Shirom, George Georgiou, Ori Biton, Yehonatan Vilozny, Oneg Efron, Suzanna Papian, Eyal Shikratzi, Leib Levin, Hadas Kalderon, Ayelet Kurtz, Lioz Haroush, Gil Vaserman, Matanya Bar Shalo

Numero di stagioni: 1

Numero di episodi: 8

Musica: Daniel Markovich



# FAUDA

## Fiction, inconscio e geopolitica

Alberto Angelini

[www.albertoangelini.it](http://www.albertoangelini.it)

Gli antichi greci possedevano una dea per la storia, che custodiva le vicende di stirpi, eroi e città. Clio, una delle Muse, figlia di Zeus e Mnemosine suscitava quell'entusiasmo che permetteva agli storici di descrivere, con passione, le vittorie e le sofferenze del loro popolo. Quando la ragione civilizzatrice iniziò a voler dare un senso all'ebbrezza della

storia fu dimenticato, progressivamente, che un elemento della storiografia è quello di essere un prodotto estetico come la tragedia, il poema epico, l'arte del flauto e il canto. Da un paio di secoli si crede che i tentativi di spiegare a un pubblico generalista le stratificazioni profonde e le contraddizioni su cui si fondano i paesi complessi, cioè tutti i paesi,





debbano passare attraverso ampi articoli, saggi, conferenze o, nell'ultimo secolo, servizi televisivi d'informazione giornalistica. Nei fatti, però, qualunque tra questi mezzi venga impiegato, l'autore è sempre costretto a estenuanti premesse che descrivono il teatro geografico, antropologico e politico in cui si svolge la vicenda, per orientare lo spettatore.

Soprattutto quando si parla di Medio Oriente, se non si fa una premessa del genere, pochi capiscono quello di cui si parla e solo chi è *veramente* interessato alla questione, per studio o per lavoro, resiste fino alla fine.

L'ascesa delle serie tv, fortemente visionate durante l'epoca pandemica, ha generato l'idea nuova che si possa raccontare la geopolitica, cioè la struttura profonda di tutti i paesi che compongono il mondo, attraverso la storia di una fiction ben fatta. Questo alimentando quella che forse è solo un'illusione; ovvero il proposito di raggiungere *davvero* una platea un po' più ampia di quella degli specialisti.

Le serie tv sembrano un modo nuovo per raccontare faccende sociopolitiche complicatissime e risultano in grado di farci capire aspetti inusuali o lontani del mondo in cui viviamo. Ciò è reso possibile dall'enorme dilatazione del tempo narrativo offerta dalla serialità.

Le sceneggiature delle serie televisive sono piene di amori e di odi, di personaggi indimenticabili, di snodi, di figure che evocano forze superiori e colpi di scena. In una parola, sono piene di *fiction*. Alcune di esse, però, sono montate su un telaio che sembra estratto dai manuali di geopolitica.

Valga ricordare le centinaia di serie sulle minute pieghe della politica americana o, in Europa, quel piccolo capolavoro che fu *Borgen* e che, dal 2010 al 2013, fece sembrare addirittura appassionante una cosa come la politica danese.

Si va a ondate: da qualche tempo è il turno di ciò che avviene in Medio Oriente e dintorni. Un bell'esempio è la Turchia di

*Ethos*, dove si racconta quasi tutto quello che c'è davvero da sapere sulla frattura che taglia in due la società di quel paese. Questo è fatto splendidamente, meglio che in un qualunque articolo o saggio pieno di inevitabili premesse. La storia di questa fiction descrive gli squilibri emotivi ed esistenziali di due donne. Due mondi lontanissimi: una psichiatra moderna, culturalmente occidentale e una contadina che a lei si rivolge, per chiedere aiuto, protagonista e vittima di una cultura arcaica. Peraltro, con *Ethos*, il cinema turco, che non è propriamente noto per la vivacità del ritmo narrativo, in virtù della dilatazione dei tempi delle fiction, può permettersi d'indulgere qualche secondo in più su dei dettagli – quel cuscino, quella carta da parati – senza che la regia trascuri d'inserire una trama.

A fronte della grande qualità offerta da *Ethos* possiamo porre la travolgente esaltazione offerta da *Fauda* che, in arabo, significa *caos*.

Si tratta di una serie israeliana che racconta le vicende di un'unità delle forze speciali, operante sotto copertura, in Cisgiordania e Gaza. Nel 2017, il *New York Times* ha nominato *Fauda* uno dei migliori programmi TV internazionali dell'anno. È senza dubbio la produzione culturale israeliana più vista negli ultimi decenni. Potrebbe anche essere l'opera creativa più popolare su Israele, dal film hollywoodiano del 1960 *Exodus*. Ovviamente nasce un problema. L'argomento trattato, cioè lo scontro tra Israele e Palestina, viene elaborato solo da una delle parti coinvolte e risulta sbilanciato.

Si tratta di uno dei conflitti politici e bellici più complessi dei nostri tempi e, geopoliticamente, appare come una eredità forzata del colonialismo europeo, o meglio dell'impero britannico.

*Fauda* nasce da una storia vera; quella di Lior Raz, un ex agente dei servizi israeliani che decide di trarre un soggetto

e una sceneggiatura dalla sua esperienza di vita. Nella serie, ambientata nei territori occupati della Palestina, egli diviene l'attore protagonista e, in virtù dei suoi concreti incarichi passati, bene interpreta la parte.

Il romanziere Graham Green affermava che i servizi segreti sono il subconscio delle nazioni. Cosa è realmente una nazione, la sua politica, la sua storia, le sue ossessioni e soprattutto il suo futuro, non si vede in superficie. È necessario scendere in profondità e osservare dove operano e soprattutto come operano, le forze sotto copertura. Se questo è vero, *Fauda* rappresenta, contemporaneamente, alcuni aspetti del subconscio di due nazioni.

Siamo al confine tra Israele e Cisgiordania. Il *Mista'arvim*, è una unità dell'esercito israeliano specializzata in operazioni sotto copertura, nei territori palestinesi. Si tratta di soldati israeliani in grado di passare per arabi.

Il loro compito è l'antiterrorismo e la loro attività consiste nel progettare, condurre e portare a termine operazioni sul campo.

Frequentemente, essi si occupano di realizzare l'omicidio mirato di qualche specifico terrorista che minaccia Israele. I protagonisti ne ricavano un'alternanza di vittorie e fallimenti e, spesso, un senso di frustrazione, con notevoli dosi di ansia e aggressività dovuta allo stress post traumatico. Al di sopra di tutto, vi è la sensazione condivisa con gli avversari,

descritti anche nella loro umanità, di trovarsi in una situazione senza vie d'uscita.

I personaggi sono tutti intrappolati in un conflitto più grande di loro che li domina completamente. L'unità, diretta dall'inquieto protagonista Doron, interpretato come scritto da Lior Raz, compie azioni le cui conseguenze più volte ricadono, violentemente, sugli stessi personaggi che hanno agito. Doron, in particolare, è sempre più scollegato dalla gerarchia militare e umanamente alla deriva. Un'altra figura presente nella vicenda è la dottoressa Shirin, medico all'ospedale di Ramallah, che si sente divisa tra la lealtà verso la causa palestinese e il desiderio di porre fine a una lotta esasperata e sanguinaria. Sempre sul versante femminile, spicca la soldatessa Nurit, che è giunta nell'unità con grande senso del dovere, ma vede sgretolarsi i valori in cui crede, a causa delle azioni sempre più violente e inumane della sua squadra. C'è poi l'arabo Walid, forse il personaggio più bello, un diciassettenne verosimilmente privato della sua infanzia, luogotenente di un leader estremista palestinese e destinato ad assumere su di sé tutto il peso simbolico di un popolo sofferente oltre ogni misura e sempre in bilico tra umanità e distruzione. In una più ampia prospettiva, il governo israeliano è, a sua volta, intrappolato nella ragion politica che, a volte, porta a far fallire la sua stessa squadra militare. L'Autorità palestinese è sempre più prigioniera del movi-





mento Hamas. Quest'ultimo, a sua volta, è ostaggio della sua ala combattente, anch'essa fortemente condizionata dai fondamentalisti, non solo dell'Isis, che arrivano da tutte le nazioni limitrofe. Questi flussi estremistici provengono soprattutto dai paesi più destabilizzati, come la Siria. La sceneggiatura di *Fauda* è anche una tessitura fittissima intorno alla storia di Israele. Si descrivono le nevrosi di questa nazione e s'indaga su cosa possa significare essere un ebreo israeliano nato in una famiglia che ha vissuto, per secoli, in un Paese arabo e che, quindi, parla perfettamente la lingua degli "altri".

D'altro canto, si cerca di capire quali divisioni attraversino la politica palestinese, che cosa sia l'Olp e che cosa sia Hamas; ma anche cosa significhi appartenere ad Hamas a Gaza e che cosa invece sia l'appartenenza ad Hamas in Cisgiordania. Nonostante l'evidente presa di posizione a favore d'Israele, gli ideatori della serie temevano di essere accusati di "umanizzare i terroristi" dalla destra israeliana e di trascurare le possibilità di dialogo, dalla sinistra.

Il mondo arabo, invece, contestava la presentazione di situazioni politicamente e umanamente differenti come fossero simmetriche; quasi a voler dire: "Guarda, ci sono persone su entrambi i lati". Tuttavia, nel 2020, *Fauda* è stata la serie di Netflix più vista in Libano, la sesta in Giordania e la terza negli Emirati Arabi. Il livello di dettaglio che si richiede a un prodotto televisivo di questo tipo è quello della miniatura. Il successo, infatti, è ottenuto perché le migliori tra queste fiction, anche quando affrontano scenari molto difficili, non fanno sconti alla complessità e valutano il dettaglio più di quanto, salvo eccezioni, un film possa fare. Inoltre, le serie "mostrano" i luoghi, o almeno fanno finta, perché neanche

l'onnipotente Netflix ha potuto girare nella striscia di Gaza. L'effetto è sorprendente e utile.

Dopo una *full immersion* nelle sparatorie e negli inseguimenti di *Fauda*, c'è chi vuole saperne di più, per esempio, sull'Autonomia nazionale palestinese. Così accade che qualcuno dteggi su Wikipedia cercando risposte a curiosità geopolitiche che non erano mai emerse dopo la lettura di un articolo di giornale o di un servizio in tv.

Psicologicamente la spiegazione è semplice: solo la forza delle emozioni spinge una persona a interessarsi *veramente* di un fatto o di un fenomeno. La cosiddetta "motivazione psicologica" è sostenuta, prima di tutto, dai sentimenti.

Per questo, sempre prestando attenzione alla ricostruzione dell'ambiente, l'ebbrezza del racconto non deve essere mai dimenticata. Così lo spettatore, inseguendo le tante piccole e potenti storie dei protagonisti, quando il contesto sia accurato e articolato, resta affascinato dalla implacabile complessità della grande Storia, che tutti ci accoglie.

Titolo originale: **הדואפ**

Genere: Azione, drammatico

Paese: Israele

Regia: Assaf Bernstein

Cast: Lior Raz, Hisham Sulliman, Shadi Ma'ari, Laëtitia Eïdo, Tsahi Halevi, Yuval Segal, Neta Gerti, Hanan Hillo, Tomer Kapon, Boaz Konforty, Rona-Li Shimon, Doron Ben-David

Numero di stagioni: 4

Numero di episodi: 48

# CARNIVAL ROW

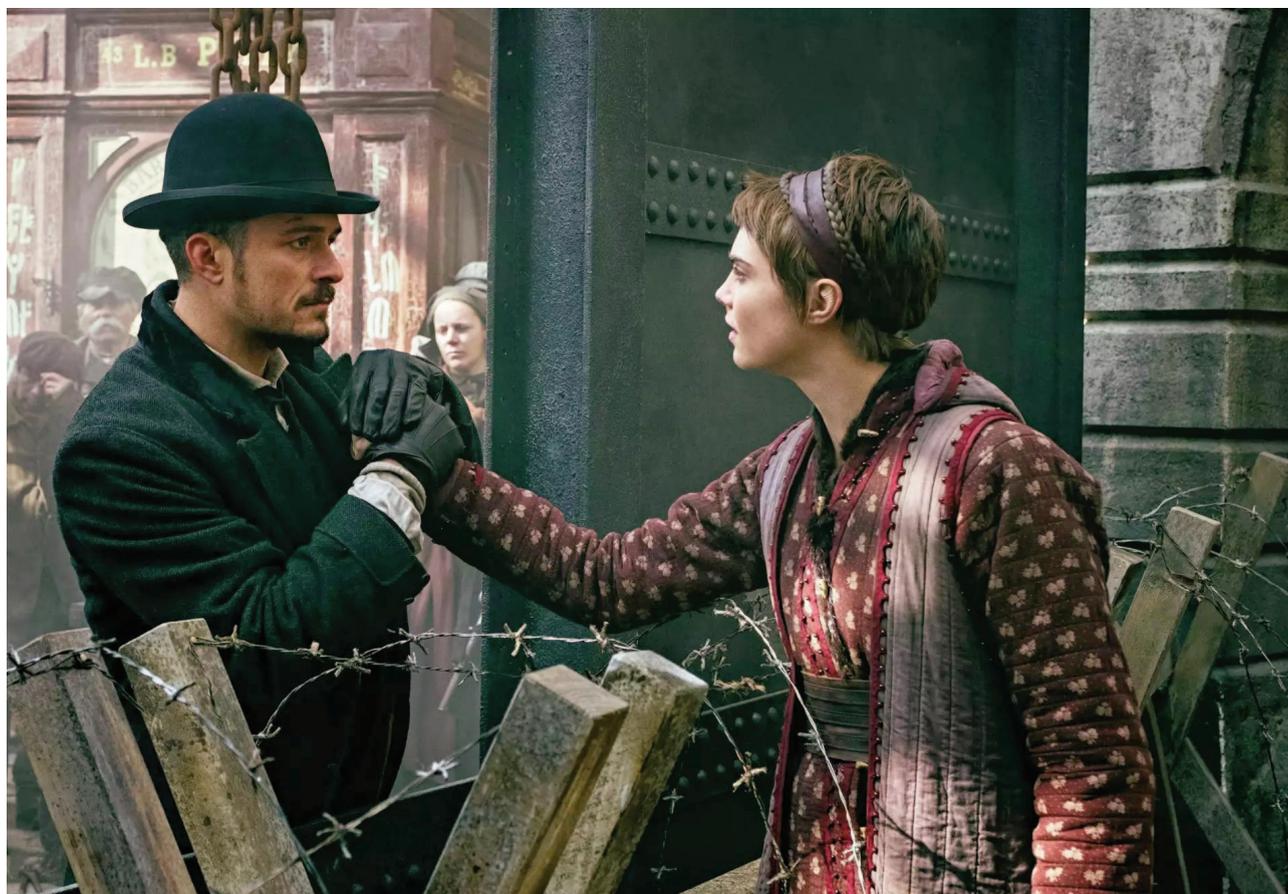
## Il mito come confine tra ordine e caos

### Adelia Lucattini

Carnival Row potrebbe essere stato fin dal suo esordio un progetto cinematografico motivatamente ambizioso. La storia si basa sull'idea iniziale dello scrittore e *showrunner* Travis Beacham che ha poi creato la serie insieme allo sceneggiatore René Echevarria. Si tratta di un lungo spettacolo che si snoda in ben due serie in cui vengono narrate le vicende degli abitanti di un mondo mitico, che attinge a piene mani, con sapienza e ricchezza di particolari, alla tradizione gaelica irlandese.

Le due serie sono magistralmente interpretate da Orlando Bloom nei panni dell'ispettore della Gendarmeria di Burgue Rycroft "Philo" Philostrate che indaga su un'oscura cospirazione nel cuore della città. Veterano di guerra, che istintiva-

mente simpatizza per gli esseri fatati, a differenza di molti suoi colleghi, che scoprirà soltanto alla fine della prima serie la sua vera origine. Accanto a lui Cara Delevingne interpreta Vignette Stonemoss, la *fae*-fata alata, amante di Philo, che finisce tra le schiere della banda di criminali fatati noto come "Corvo Nero" e che cerca di far luce sui propri sentimenti nella complicata relazione con Philo. Di spicco anche l'interpretazione di Jared Harris nei panni di Absalom Breakspear Cancelliere della Repubblica di Burgue, David Gyasi come Agreus Astrayon, un facoltoso fauno definito in modo denigratorio "Puck", emarginato dall'alta società di Burgue per il suo aspetto e le sue origini; Jamie Harris che interpreta il Sergente Dombey, un connestabile noto a





Burgue per il suo odio verso gli esseri fatati che, grazie a Phylo, avrà modo di rivedere le proprie idee e ravvedersi. Carnival Row mescola magnificamente nella prima serie la magia con il mistero, le indagini di polizia con i conflitti tra fazioni, il sorgere delle discriminazioni e la loro codifica legale che porta alla trasformazione della Row in un lager. Nella seconda serie miscela il desiderio di pace e libertà con gli intrighi di potere e le logiche delle guerre che disprezzano il valore della vita.

Il racconto si snoda intorno alle vicende di una civiltà costituita da creature soprannaturali, le *fae* (fate) che popolano la regione di Tirnanoc, parola che deriva da “Tir na Nog”, espressione gaelica che esprime il concetto di “paradiso”. A Tirnanoc la vita delle *fae* è incentrata sulle arti, il bene comune, la saggezza e la sapienza, il sommo bene è la Pace concetto che integra non solo l’assenza di guerra, ma rispetto delle differenze, inclusione, valorizzazione degli individui con le loro specificità, dialogo creativo e vitale con l’ambiente naturale che non viene semplicemente preservato ma interrogato e ascoltato poiché la sua memoria e saggezza millenaria arricchiscono le menti e i cuori, nutrono l’inconscio di tutti coloro che vi entrano in contatto. Gli abitanti di Tirnanoc sono educati ad ascoltare la Natura sviluppando delle capacità interne di decodifica del linguaggio specifico dell’interiorità che la natura rappresenta. Gli umani non

sono interessati a conoscerli, non ne comprendono il valore, non li ritengono necessari poiché sono legati ai beni materiali, hanno come valore assoluto il denaro e il potere, i ritengono lecito ogni mezzo per ottenerli.

Tirnanoc è mondo ideale che si inserisce nella tradizione dell’Arcadia e anche per questo fa immediatamente presa sullo spettatore che sarà portato identificarsi sempre con le *fae* anche nei momenti più duri del racconto. L’Arcadia (dal greco Ἀρκαδία) è una regione storica della Grecia, nella penisola del Peloponneso che nel corso dei millenni e della storia della letteratura, è stata elevata a *topos* letterario, rappresentazione per antonomasia di un mondo ideale. Anche il continente delle *fae* si presenta come una regione montuosa, rigogliosa e verdeggiante, poco abitata per via della sua topografia. Tirnanoc è abitata da fatati come l’arcadia da pastori. Entrambe hanno un’aura poetica e mitologica al tempo stesso, E sono connotate dal sogno idilliaco, in cui non era necessario lavorare per sostenersi perché una natura ricca e generosa provvedeva a donare ai suoi abitanti il necessario per vivere e prosperare. Non si tratta di un mondo utopico, bensì di un’ideale a cui aspirare, ricco di energia vitale e di valori fondanti che definiremmo democratici, ugualitari, libertari che hanno il loro perno in una fraternità conscia delle differenze che vengono accolte come ricchezza, valorizzate e integrate attraverso l’insegnamento e



l'esempio, nel dialogo tra generazioni. Ma gli umani sono rapaci ed hanno bisogno di espandersi, non possono tollerare la presenza di un mondo di creature mistiche e religiose, hanno mire espansionistiche e come l'Impero Romano hanno bisogno di schiavi e di nuove terre da colonizzare.

Dopo una lunga guerra, i fatati sconfitti sono costretti a migrare nello stato di Burgue dove immaginano di potersi integrare nella società umana. Ben presto si rendono conto che questo non sarà possibile a causa della diffidenza degli umani nei confronti di questo popolo di persone dalle grandi qualità interiori e il cui potere trasformativo temono più di ogni altra cosa. La capacità introspettiva dei fatati, le loro qualità artistiche, il loro spirito ugualitario e democratico, sono vissuti dai notabili di Burgue come un nemico che può minare le fondamenta del proprio mondo, una tirannia basata su privilegi, discriminazione, sfruttamento e riduzione in una schiavitù *de facto* delle minoranze. I fatati diverranno ben presto una minoranza bizzarra e deforme (i *critch*) da rinchiudere in un ghetto. La Row vivace e multietnico quartiere, viene presto trasformato un lager, chiuso da invalicabili mura, circondato da milizie armate.

Ciò che colpisce dall'osservazione e scandaglio psicologico dei personaggi, è che umani e fatati sembrano appartenere alla stessa specie da cui i fatati si sono differenziati e attraverso un'evoluzione positiva, si sono trasformati in esseri migliori, dalle qualità superiori. Individui superiori provenienti da un antico futuro che hanno interiorizzato il reso viventi e trasmissibili i valori e gli ideali, da sempre appannaggio di tutta l'umanità. Per preservare questo mondo si sono rifugiati in luoghi lontani e appartati, irraggiungibili dagli umani rimasti ad uno stato più primitivo, fino alla comparsa delle armi da fuoco, grazie alle quali conquistano Tirnanoc, uccidono e deportano i suoi abitanti.

Già nell'incipit della storia il cuore del racconto che si sno-

derà nei diciotto episodi delle due stagioni: "Per secoli, la patria dei fatati rimase un luogo di mito e leggenda. Finché non arrivarono diversi imperi umani a combattere per le sue ricchezze". La guerra di conquista di Tirnanoc, segue 'la grande guerra' che vede contrapposti per sette anni gli umani della repubblica di Burgue schierati a difesa dei territori fatati da loro presieduti, e il Patto che esce vittorioso dal sanguinoso conflitto, impossessandosi delle ricche terre di fate. Immediato è il richiamo alle guerre del diciannovesimo secolo, la Grande guerra, la Guerra di Spagna e la Seconda guerra mondiale, di cui questa guerra fantasy racchiude molti elementi in una cornice mitologica che attinge alla tradizione gaelica, ben costruita e strutturata che non permette strumentalizzazioni ideologiche. Parla all'inconscio attraverso il potere di una sceneggiatura forte, di immagini coerenti col racconto, di costumi impreziositi dalla bellezza dei particolari, delle ricostruzioni di un ambiente Vittoriano dall'*allure* teatrale e da personaggi dal fascino straordinario in cui il bene e il male sono sempre ben riconoscibili e si fronteggiano apertamente.

Per misere condizioni di vita, nella Row è difficile anche mantenere la propria identità. Ridotti a puro bisogno, privati della loro cultura e delle loro radici, alcuni fatati finiscono per identificarsi con i loro aggressori e tradiscono il valore fondante della loro natura, la Pace. Divengono così assassini come i loro aguzzini, sotto il nome di Corvo Nero. Altri disperando di poter riconquistare la libertà, tentano vanamente la fuga ben sapendo che alzandosi in volo diverranno come bersagli umani di un arcaico e crudele tiro a volo. Altri ancora come la madre di Phylo, tagliano le ali ai loro bambini nascondendolo le loro origini, nel tentativo di salvarli. Ma non ci può essere una vera salvezza senza un'identità forte, senza un'appartenenza, senza i valori della fratellanza e convivenza, che rende ubertosa la vita dei popoli. Nella

seconda serie il ghetto fantasy della Row è descritto con angoscioso realismo, nonostante la ricchezza di magici e mitologici particolari dei personaggi che la popolano. La Row dove sono stati rinchiusi tutti i fatati, una volta etichettati con l'appellativo "critch" ovvero "diversi", bizzarri, deformi e non conformi, appare allo spettatore così realistica e claustrofobica, che è difficile immaginare come sia possibile, per gli inermi fatati rinchiusi con la violenza, uscirne, salvarsi dallo sterminio, riconquistare dignità e libertà.

Inoltre, la trama si distacca dalla prima serie che abbiamo visto essere incentrata sui diritti e la denuncia delle discriminazioni, si concentra, infatti, sulla descrizione sulla crisi politica che coinvolge altre forze ostili che entrano a gamba tesa nel delicato gioco di equilibri, come rivoluzionaria Nuova Alba (*New Dawn*) che causerà una nuova guerra e ne sposterà le alleanze in modo poco lineare e un po' confusivo.

Tra battaglie, intrighi, rapimenti e fughe rocambolesche dei vari protagonisti di vicende parallele che s'intrecciano nel susseguirsi di battaglie e fragili alleanze, alla fine la diplomazia riuscirà con mezzi talvolta estremi, a riportare la pace. Con la pace arriva anche la "liberazione" della Row e dei suoi deportati. Benché non si perda mai il filo logico, le necessità di produzione hanno convinto gli autori a consegnare agli ultimi due episodi la conclusione della serie e la sintesi di tante battaglie, delle guerre e delle vite perse. Di fatto la narrazione resta in sospeso, difficile comprendere la logica che consegna Phylo ad un dolente e solitario vita, arricchita sì dal recupero della figura materna ma che non rivitalizza sufficientemente da consentire una vita affettiva e sentimentale piena, destinato a vivere a Burgue, nutrendosi

esclusivamente del ricordo dell'amore per Tourmaline. Altrettanto "out of the blu" appare il matrimonio tra le *fae* Vignette e Tourmaline, l'amica di sempre che chiude la serie. Quello che manca e forse poteva almeno essere mostrato, è una pacificazione che porti alla convivenza tra popolazioni ed etnie diverse, la loro integrazione nel rispetto delle specificità di ognuno. Dopo tante guerre con la loro scia di distruzione, sofferenza e morte, la ricostituzione dello *status quo ante* appare una semplificazione che non rende ragione della complessità narrativa accompagnata da ricostruzioni e costumi ammalianti e un accurato scandaglio psicologico dei personaggi, mirabilmente interpretato da tutti gli attori sul set, dalle star alle impeccabili comparse. •

Paese: Stati Uniti d'America

Anno: 2019-2023

Formato: Serie TV

Genere: drammatico, fantastico, politico, poliziesco, noir

Stagioni: 2

Episodi: 18

Lingua originale: inglese

Sceneggiatura: René Echevarria, Travis Beacham

Regia: Jon Amiel

Musica: Nathan Barr

Scenografia: Beatrice Brentnerova, Jiri Macke

Cast: Orlando Bloom, Cara Delevingne,

Simon McBurney, Tamzin Merchant, David Gyasi,

Andrew Gower, Karla Crome, Arty Froushan,

Indira Varma, Jared Harris



# CINEMA E GUERRA

## Festa del Cinema di Roma 2022



*Houria* di Mounia Meddour, 2022

### Lori Falcolini

Il tema della guerra declinato attraverso differenti generi ha attraversato come un *file rouge* la XVII Festa del Cinema di Roma veicolando memorie e vissuti di eventi storici che hanno segnato indelebilmente la coscienza collettiva.

*Janvāris (January)* di Viesturs Kairiņš – premio Miglior Film *Progressive Cinema* e Migliore Regia – è ambientato a Riga nel gennaio 1991 in un momento storico drammatico per la Lettonia. Il regista lituano, che con altri giovani filmmaker documentò l’invasione dei carrarmati russi, racconta il risveglio del paese attraverso la storia di Jazis (Kārlis Arnolds Avots, premio Migliore Attore Protagonista), un timido diciannovenne i cui genitori come tutta la Lettonia sono divisi tra la fedeltà al comunismo e il desiderio d’indipendenza. Per non arruolarsi nell’esercito sovietico Jazis si iscrive ad una scuola di cinema dove incontra Anna (Alise Danovska). Il regista Viesturs Kairiņš costruisce un racconto di amori

indissolubilmente legati: l’amore del suo paese per la libertà, il primo amore di Jazis per Anna, l’amore per il cinema di Tarkovskij che permea tutto il film e l’amore per un cinema che si nutre di verità. La macchina da presa che Jazis porta ovunque come parte di sé riflette il percorso di crescita del protagonista. Dall’incapacità di avere una visione nitida – come quando il giovane filmmaker filma la repressione della polizia segreta russa all’inizio del film o non riesce a cogliere fino in fondo la natura libera di Anna – all’irrompere brutale della realtà. Anna viene infatti scelta come assistente da Juris Podnieks – il regista che documentò la lotta delle nazioni baltiche contro l’Unione sovietica – e Jazis viene arruolato mentre le strade si riempiono di barricate e i carrarmati russi impongono la violenza. Ma è proprio il sentirsi tradito a permettere a Jazis di “inquadrare” la propria ribellione e quella del suo paese comprendendo il senso profondo degli avveni-



*Janvāris* di Viesturs Kairiss, 2022

menti oltre i sogni e le illusioni. *Janvāris* è stato scelto dalla Lituania come candidato all'Oscar 2023.

La regista Mounia Meddour nata ad Algeri e trasferitasi in Francia con la famiglia durante il “decennio nero” – gli anni novanta della negazione dei diritti in cui ambientò il coraggioso film di esordio *Non conosci Papicha* – si addentra nuovamente nell’universo femminile dell’Algeria di oggi. *Houria*, presentato nella sezione *Progressive Cinema*, porta il nome della sua protagonista, una giovane donna che come Papicha si ribella al potere patriarcale. Houria (Lyna Khoudri) di giorno fa le pulizie in un albergo e la sera si sottopone a duri allenamenti per danzare la lotta di Odette nel *Lago dei Cigni*; come tutte le eroine di Mounia Meddour non vuole vivere nei recinti imposti dal genere: non porta il velo, non vive con un uomo accanto e all’uscita dalla scuola di ballo scommette sui combattimenti clandestini di arieti frequentati da uomini. Con i soldi delle vincite Houria vuole aiutare una amica a lasciare l’Algeria ma la violenza di un ex terrorista islamista intenzionato a derubarla spezza per sempre il suo sogno di diventare ballerina. Ferita gravemente nel corpo e nell’anima, decide di chiudersi nel silenzio. Sarà la sorellanza e la solidarietà di altre donne algerine ferite, zittite come lei ma non piegate dal potere, a sostenere Houria nel percorso di riabilitazione e di ri-scoperta di un nuovo modo di “danzare” la libertà.

Nella sezione *Freestyle*, il documentario di Giorgio Treves *La croce e la svastica* ha ricordato gli orrori perpetrati dal regime nazista durante la seconda guerra mondiale. Attraverso le testimonianze dei sopravvissuti, l’analisi degli storici e le ricerche effettuate sui materiali non più secretati dell’archivio del Vaticano, Treves racconta le ragioni che portarono

alla deportazione nel campo di Dachau di cattolici, protestanti, ortodossi e testimoni di Geova. Il suo documentario si addentra nei compromessi e le ambiguità della chiesa sigellati già prima dello scoppio della guerra dal *Reichskonkordat*, il Concordato fra la Santa Sede ed il Reich Germanico del 1933. Giorgio Treves, discendente da una famiglia scampata all’Olocausto, entra nella Storia spinto dalla necessità di indagare una realtà oscurata deliberatamente per molto tempo; il suo sguardo fermo ma sensibile parte dal passato per ricongiungersi ad un presente preoccupante che non riesce a fare tesoro della memoria di eventi catastrofici.

Tra i tanti film che esplorano il tema della guerra, *Rapiniamo il Duce* di Renato De Maria esce dai generi tratteggiando in un “fumetto” gli ultimi giorni della seconda guerra mondiale. Il film, prodotto da Netflix, è ambientato a Milano nel 1945. Nella città presidiata dai nazifascisti, una banda di malviventi capeggiata da Isola (Pietro Castellitto), il re del mercato nero, si prepara ad una impresa folle. Grazie all’intercettazione di un messaggio criptato, la banda rapinerà l’oro di Mussolini che il gerarca fascista Borsalino (Filippo Timi) ha il compito di trasportare in Svizzera nel momento della sconfitta del regime. Li aiuterà Yvonne (Matilda De Angelis), la cantante di cui Isola è innamorato, cercando di carpire al suo amante Borsalino le informazioni necessarie alla rapina. Renato De Maria costruisce un film raffinato che mescola *suspense*, ironia, folli sparatorie nella famigerata “Zona nera”, inseguimenti mozzafiato alla storia d’amore di Isola e Yvonne. “Qualcosa che assomiglia a ridere nel pianto” canta Yvonne/Matilda De Angelis interpretando magistralmente la canzone *Amandoti*. Da segnalare tutti gli interpreti e la colonna sonora. •

# INTRECCI

## è un sogno multietnico

**Simona Massa Ope**

*Intrecci* è una poesia, i versi sono le immagini composte nei piano-sequenza che si susseguono fluidamente.

La prima inquadratura, *il volto della dea dormiente*, è una premessa di senso, un “principio”, nel duplice significato di *inizio* – l’inizio è sempre nel sonno, l’inconscio onirico in cui i sogni si animano e generano vita futura – e di *archetipo* – i-Dea originaria, madre/matrice generatrice di tutte le forme in cui si può dispiegare il suo *élan vital*. L’archetipo sotteso alla sceneggiatura è dunque il Femminile.

*Inizio e archetipo*: un primo intreccio tra dimensione temporale e atemporale, dove si comprende, a poco a poco, come il sonno sognante della dea, che tutto custodisce e fonda, sarà interrotto dal risveglio delle donne viventi, che porteranno nel mondo i suoi valori e la sua energia.

Il museo di Palazzo Altemps, a Roma, lo splendido contesto architettonico in cui si svolge la narrazione filmica, è uno spazio atemporale, in cui “le donne che si guardano da lontano”, da lontananze geografiche e culturali, adombrate dalla loro solitudine, a poco a poco confluiscono. Molto evocativo il piano sequenza delle immagini femminili di varie etnie che corrono nelle sale deserte in penombra, tra

le statue delle ninfe e delle dee, Afrodite, Proserpina e altre figure mitiche, che testimoniano nella loro immobilità marmorea qualcosa di eterno e fondante: l’intreccio amoroso degli sguardi, la sensualità dei corpi animati da eros, la bellezza, la poesia, l’anima del mondo.

Le donne sono ora vestite di bianco, e il bianco è il colore alchemico del risveglio, *l’albedo*, per esprimerci con la metafora alchemica. Il sonno della dea, in cui tutte sono accolte, *le inizia a sé stesse*, per questo, credo, sono vestite di bianco, che è il colore della luna, principio femminile e di ogni inizio, di ogni iniziazione.

La consapevolezza di appartenere all’archetipico del Femminile – che, insieme all’opposto archetipico del Maschile, è origine della vita e del mondo – si compie nel sonno, nella *coniunctio* del sonno, tra la donna e la dea, tra donna e donna. Al risveglio le vesti sono illuminate da colori vivi, tra cui domina il rosso – la *rubedo* – il colore alchemico del compimento, della realizzazione: diventare potenzialità incarnate, dunque ‘reali’: ‘incoronate’ non nella gloria dei cieli ma nella “materia vivente” del mondo. Inoltre, le vesti sono scambiate – risveglio più grande! – ognuna indossa, sorpresa, il vestito di un’altra, bellissima



immagine simbolica in cui le differenze sono motivo di incontro e non di separazione. Ed ecco di nuovo gli intrecci di “differenze che uniscono”. Una delle formule identitarie più comuni e praticate tra le giovani donne, le sorelle, le amiche, è lo scambio rituale dei vestiti, la necessità di attingere forza e valore dall’identità femminile dell’altra. Riconosco un mitema in questo tessuto narrativo, il mito della Bella Addormentata, la celebre fiaba dei Fratelli Grimm.

Andando decisamente oltre il simbolismo specifico della fiaba classica, che vede un principio maschile di eros irrompere nel sonno avviluppante e mortifero della Grande Madre – “*Con un fuso ti pungerai e morirai*” – il *sonno della fanciulla* è un motivo archetipico, perché è immersione nell’inconscio transpersonale da cui proviene tutta la nostra attività vitale psichica e le nuove forme simboliche che possono rianimarla. Infatti, l’inquadratura che precede il risveglio delle donne, è la sollevazione per le braccia della dea, di cui si vedono la testa e il busto che emergono dal bagno rituale o anche dall’Ade, una delle significazioni più tipiche dell’inconscio transpersonale.

Ma c’è un altro simbolico intreccio nell’opera della regista, l’arte del ricamo, l’abile intreccio dei fili colorati che anima il bianco vuoto con immagini colorate: animali, elementi naturali, fiori, alberi, bambini, cose, case... Un’arte femminile, quella di colorare il mondo, di rappresentarlo nella sua bellezza naturale, di “raccontare”, perché il ricamo narra le storie.

Ricordo per assonanza la tela-sudario dell’artista messicana Teresa Margolles, che ha chiesto a delle ricamatrici boliviane di ricamare clandestinamente, sul sangue delle donne e degli omosessuali uccisi e torturati dal regime, i motivi archetipici della cultura azteca, con fili e perle colorate (*Sobra le sangre*, ricamo collettivo su tela-sudario, 2017). Ricordo anche un noto film di Claude Gorette, 1977, *La merlettaia*, ispirato all’omonimo dipinto del pittore Johannes Vermeer, custodito nel museo del Louvre. I musei sono custodi di anima e di bellezza. Un film e un dipinto in cui l’arte del ricamo e della composizione tessile sono una pratica meditativa ed enigmatica, che va molto oltre il risultato artigianale, e testimoniano un altro modo di essere al mondo, composto in un’assorta, creativa introversione, dove il pensiero è *reverie*.

Certo, in queste due mie citazioni il femminile è tragico. Nell’opera di Maria Barbara Massimilla il femminile esce dalla sua tragedia: l’ultimo piano sequenza è un movimento energetico che porta le donne a ritrovarsi insieme nel mondo reale, separate e “intrecciate” al contempo, un mondo dove portano la loro vitalità gioiosa, la corsa, la danza, il gioco, la loro bellezza, testimonianza e nutrimento dell’anima del mondo.

Un’ultima considerazione che ritengo fondamentale è lo sguardo dell’autrice sul corpo femminile. La cinepresa è impegnata in un continuo cammino circolare, lento e assorto, intorno ai corpi marmorei delle dee, ai corpi viventi delle donne, quasi a mimare con il movimento le loro linee curve e morbide. La cinepresa accosta e intreccia i dettagli delle dee e delle donne. Piedi, mani, scorci sui particolari dei capelli, degli ornamenti, dei gioielli, sul taglio dei colli,

delle spalle, degli avambracci e gomiti. Non c’è nulla che violi in questo sguardo il corpo femminile con movimenti intrusivi. La potente sensualità della dea e della donna è restituita con l’antica arte del dettaglio e della postura, che allude ed evoca, mai denuda. Grazie a questo sguardo delicato, ancor più vivo appare l’eros, che pervade di vita vera, non feticistica, il corpo delle donne. Mi viene in mente a questo proposito un’espressione della poetessa Francesca Genti, che parla di “fantascienza del corpo femminile”: un mistero e una scoperta, forse non ancora pienamente vissuti nell’amore, e a cui uomini e donne sono chiamati da questa visione di Maria Barbara Massimilla, da questo suo raffinato intreccio di suggestioni immaginali. •

## **Intrecci - Interlacements**

**Regia di Barbara Massimilla**

**Prodotto da Fondazione Migrantes**

**Anno di produzione: 2022**

**Cast: Barsha Debi, Mamy Bintou Sagna, Lei Sofia Jiao, Viviana Anzola Mannino**

**Sceneggiatura: Maria Barbara Massimilla**

**Fotografia: Alberto Viavattene**

**Musica: Ismaila Mbaye, Mattia Del Forno**

**Montaggio: Alessandro Giordani**

**Operatore: Pasquale Remia**

**Costumi: Lei Lantieri**

<sup>1</sup> Palazzo Altemps è la sede aristocratica del Museo Nazionale Romano dedicata alla storia del collezionismo. Magnifica scenografia architettonica che già nel Cinquecento ospitava una ricca collezione di sculture antiche.

<sup>2</sup> Secondo la visione dell’alchimia di Carl Gustav Jung, Albedo o Imbiancamento è la seconda fase dell’opera nella sequenza cromatica della trasformazione energetica della materia psichica. Quando la materia è in uno stato di albedo, la coscienza sperimenta l’uscita dalla nigredo, ovvero dall’inconscietà, la nera notte dell’anima. Acquisisce inoltre la funzione simbolica, la capacità di “vedere” oltre le apparenze. E’ una purificazione dell’anima e della mente.

<sup>3</sup> Secondo la visione dell’alchimia di Carl Gustav Jung, Rubedo o Compimento è la terza e ultima fase dell’opera nella sequenza cromatica della trasformazione energetica della materia psichica. Quando la materia è in uno stato di arrossamento, il processo è arrivato alla realizzazione, in cui la materia psichica si è trasformata da vile metallo in oro, aurum non vulgi, che allude simbolicamente alla realizzazione della personalità nella sua unicità più autentica all’interno della totalità della psiche e al pieno ricongiungimento con lo spirito vitale della natura.

<sup>4</sup> Teresa Margolles (Culiacán, Sinaloa, Messico, 1963) vive e lavora a Madrid. È un’artista visiva nota per la creazione di opere d’arte che si concentrano sui temi della violenza, del genere, della povertà e dell’alienazione. Il suo lavoro condanna il sistema politico ed economico che rende normali certe morti violente definite come “effetti collaterali”. *Sobra le Sangre* è stata esposta, insieme ad altre opere dell’artista, al Teatro dello Scompiglio, Lucca, 2017.

<sup>5</sup> Francesca Genti, in *La ballata di Nina Simone*, Harper Collins, Londra 2022.

# The Black Hole of Meaning

## Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo

di Samuel Antichi

**Dafne Leda  
Franceschetti**

«Ho speso la mia vita cercando di capire la funzione del ricordo, che non è l'opposto dell'oblio, ma piuttosto il contrario. Noi non ricordiamo mica, noi riscriviamo la memoria così come si riscrive la storia»

Ogni capitolo del bello e accurato libro dello studioso di cinema Samuel Antichi, *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*, edito da Bulzoni per la collana "lanterna magica", introduzione e conclusioni comprese, iniziano con una citazione posta in epigrafe; in questo caso la citazione è desunta dal capolavoro di Chris Marker, *Sans Soleil*, film del 1983 che indaga sulla natura della memoria umana, un viaggio filosofico per immagini nei meandri del tempo e dei ricordi, che infrange le leggi (scritte e non) del cinema documentario. Una citazione perfetta per chiudere un testo, quello di Antichi, che muove i suoi passi proprio da una doppia difficoltà del cinema documentario, le prima è quella che già negli anni Trenta del Novecento aveva riscontrato il regista e teorico John Grierson definendo il cinema documentario «*a creative treatment of reality*»: con un semplice aggettivo, «creativo», stava di fatto smontando, cito dal testo di Antichi, «la pretesa dell'oggettività assoluta dell'immagine filmica e il rapporto ontologico con la realtà filmata». La ri-elaborazione creativa è un passaggio assolutamente necessario, tanto più se ci si ricorda che il cinema sin dalla sua origine, e dal quel celeberrimo treno che arrivava alla stazione di La Ciotat, recava e reca in sé una doppia essenza, una doppia ontologia, in cui il cosiddetto cinema del

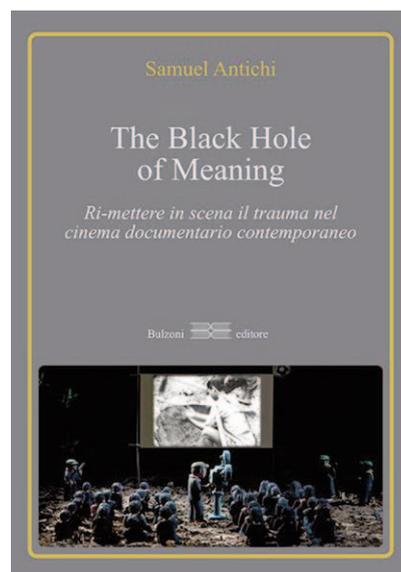
reale e il cinema di finzione si compenetrano invece che opporsi l'uno all'altro.

Tuttavia, oltre a presentarsi come un dato ontologico nell'epoca che Lyotard definì «postmoderna», l'aspetto performativo del documentario, questa possibilità di *ri-messa in scena*, diviene una necessità di fronte alle difficoltà ed alla mancanza di fiducia «nell'abilità della macchina da presa di riflettere verità oggettive di un qualunque referente sociale»: il risultato non può che esserne una conoscenza frammentaria, i cui linguaggi sono ibridati.

Antichi qui si muove dunque nel tracciato teorico di Linda Williams, guardando con attenzione e cura al dibattito sul *new documentary* che ha animato l'ultima metà del secolo scorso, e lo fa mettendo in relazione quella rilevata necessità del documentario di drammatizzare gli eventi storici messi in scena all'impossibilità di verbalizzare e rappresentare l'evento traumatico, a partire dal momento spartiacque del trauma per eccellenza del Nostro secolo, ovvero l'Olocausto. La stessa nozione di evento storico cambia faccia a seguito dell'«*holocaustal event*»; sappiamo bene che c'è un prima e c'è un dopo, e quest'immaginaria quanto imponente linea di separazione segna una volta per tutte il principio di irrepresentabilità alla base della «trauma theory».

Quello che interessa all'autore nel corso del testo, prodotto della sua tesi di dottorato, è appunto attraversare in prospettiva interdisciplinare vari campi di ricerca, dall'antropologia visiva alla psicoanalisi, alla letteratura, all'etnografia, per andare così a sondare le diverse possibilità del cinema documentario post-moderno, o meglio, *post-traumatico*,

interrogare l'immagine filmica nei suoi multiformi linguaggi utilizzati, più che mai ibridi, utilizzati per rimettere in scena in modo assolutamente e doverosamente frammentario quella realtà indicibile e ormai, altrimenti, irrepresentabile: dal lavoro originale sugli archivi all'animazione, all'arte performativa, con lo scopo, come ricorda l'autore stesso, di suggerire nuovi percorsi e nuove prospettive per esplorare il nostro sguardo e le profondità anche oscure della nostra memoria. •



<sup>1</sup> GRIERSON John, *The Documentary Producer*, «*Cinema Quarterly*», vol.2, n.1, 1993, pp.7-9.

<sup>2</sup> ANTICHI Samuel, *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2020, p. 19.

<sup>3</sup> Si veda a tal proposito DOTTORINI Daniele, *La passione del reale: il documentario o la creazione del mondo*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.

<sup>4</sup> WILLIAMS Linda, *Mirrors Without Memories: Truth, History and the New Documentary*, «*Film Quarterly*», vol.46, n.3, Spring 1993, pp.9-21.

<sup>5</sup> ANTICHI Samuel, *The Black Hole of Meaning. Ri-mettere in scena il trauma nel cinema documentario contemporaneo*, cit. p.27.

Nicole Janigro, Chiara Mirabelli, Ivan Paterlini

# La psiche colorata

Dimensioni estetiche nella stanza d'analisi



Moretti  
& Vitali

## La psiche colorata

di Nicole Janigro, Chiara Mirabelli, Ivan Paterlini

### Iolanda Stocchi

Publicata in Doppiozero del 16 marzo 2023.

In copertina il quadro di Matisse *Lo studio rosa*: ci troviamo a guardare attraverso un caleidoscopio. *La psiche colo-*

*rata* (Moretti e Vitali editore, Bergamo 2022), infatti, è un'opera collettiva, che nasce dal lavoro, e dal dialogo, tra tre terapeuti: Nicole Janigro, Chiara Mirabelli, Ivan Paterlini. Un libro che parla di arte relazionale non poteva che essere scritto a più mani, offrendo una

molteplicità di sguardi sull'*arte analitica* e la *creatività psichica*, mostrandone il potere di generazione di nuove visioni e altre possibilità.

Poliedrica, del resto, è *psiche*, così come lo sono le immagini che nascono nella stanza analitica, che sono – come

la *pasta sfoglia* – una riuscita condensazione di luoghi e di tempi, in cui passato e presente si incrociano, per costruire una seconda storia.

Il rapporto tra parole e immagini nello scambio tra terapeuta e paziente, è un tema che continua ad alimentare sia la teoria che la pratica analitica.

Per Carl Gustav Jung “*tutto ciò di cui siamo consapevoli è un’immagine e (...) l’immagine è psiche*”.

Se il montaggio – come ci dice lo storico dell’arte Didi-Huberman – è l’arte del battito delle immagini, questo testo esprime questo “*battito*”, questo testo è un montaggio che *stropiccia e mette in contatto e spalanca*, e ci *coinvolge*.

Come infatti ha detto Didi-Huberman “*occorre considerare che in ogni immagine questi tempi coesistono e creano una complessità che ci richiede tempo e pazienza per l’analisi. Bisogna dunque, costantemente, piegare e dispiegare le immagini. Stropicciare come faceva Hantai – per mettere in contatto alcune parti dell’immagine che si ignoravano ancora – e poi spalancare. Occorre, sebbene non sia sufficiente, spiegare le immagini. Si deve anche comprendere in cosa ci riguardano, ci guardano, ci coinvolgono.*”

Gli autori si interrogano su quali forme possibili della relazione analitica possono avvicinarla all’opera artistica. La relazione analitica, dicono, è un processo vivo di un legame estetico, una bellezza da scoprire e da patire. La stanza d’analisi può diventare una grande metafora: la cura analitica è relazione, la psiche è relazioni.

L’arte analitica è allora arte relazionale?

Dunque, l’analista è uno scienziato o un artista?

Nel seminario parigino del 1978 Wilfred Bion accostava il mestiere dell’analista a quello dell’artista, e invitava gli psicoanalisti a interrogarsi su che genere di artista fossero.

“*Sei un vasaio, un pittore, un musicista?*”

Molti analisti non sanno che artisti sono, e per questo secondo lui – se non sono artisti – hanno sbagliato mestiere.

Freud e Jung temevano di essere considerati artisti e poco scientifici, ma non dobbiamo dimenticare che entrambi hanno coltivato passioni artistiche che sono state significative nella loro *postura analitica*. Freud infatti per questo motivo temeva di essere ritenuto un romanziere e Jung un pittore.

Ai tempi della nascita della psicoanalisi era ancora troppo forte la preoccupazione che fosse riconosciuta come scienza, e questo non ha consentito loro di affermare quello che Bion dirà chiaramente nel 1978: “*come analista che tipo di artista sei?*”

Gli autori ci mostrano come la forma estetica non sia un fatto solo formale.

Infatti se sconvolgere e traumatizzare – *ershuttern* – in relazione alla psiche deriva da *shutter* – diventare malfermi, perdere la forma – allora la forma estetica è propria del processo evolutivo interno, e “*quindi l’estetica smette di essere un elemento formale, perché è parte integrante del suo contenuto evolutivo*”.

Lo affermano anche D. Ribola e I. Paterlini in *Dialoghi sull’arte, la terapia e la cura* (Magi 2021).

Anche la biologia direbbe la stessa cosa. Infatti secondo il biologo Portman, la forma estetica non è qualcosa di accidentale, ma è propria del processo evolutivo interno.

La dimensione estetica diventa allora essenziale. Il contenuto si trasforma in ciò che permette la trasformazione: il contenitore. Se il contenitore esprime il contenuto, allora la forma è intrinseca al senso, dà senso. Sappiamo per esempio quanto nel trauma *dare un’immagine* a qualcosa che prima non lo aveva sia importante per il suo superamento.

L’arte come forma di *ri-velazione* che sa ridare un’immagine al mistero.

Janigro indaga il ruolo dello sguardo e delle immagini nella storia della psicoanalisi con riferimenti alla propria stanza d’analisi, e, con sapienza, mette a confronto *il Libro Rosso* di Jung e *Vita? O Teatro?* di Charlotte Salomon – che morirà nel ‘43 a Auschwitz – evidenziando gli aspetti comuni alle due opere per lo sposalizio tra parole e immagini, e perché si riferiscono alle nostre immagini interiori.

Charlotte Salomon è un esempio di come l’arte sia capace di intrecciare parole, immagini e musica. *Ha una musica in testa mentre sta componendo la sua opera*.

Quella della Salomon è una poetica narrazione mitobiografica– scrive Janigro – “*che riesce a trasformare la morte in vita e la vita in opera, a trasfigurare gli accadimenti drammatici della propria esistenza nella forma di un’arte che si fa terapia*”, cercando quel punto di congiunzione tra la morte e la vita: “*deve esserci, tra la morte e la vita, uno stadio di altissima concentrazione che può essere raggiunto attraverso il canto*”.

Il mondo in frantumi dell’esistenza può a volte essere trasfigurato. È quello che riesce a fare la Salomon. L’arte – dice Janigro – non ha salvato la sua vita, ma ha permesso la sua resurrezione.

In *Ricordi, sogni e riflessioni* Jung parla delle immagini come di “*un luogo dove andare*”. “*Misi ogni cura nel cercare di intendere tutte le immagini e soprattutto di attuarle nella vita, non basta capirle, la conoscenza deve tradursi in obbligo morale. Grande è la responsabilità umana verso le immagini dell’inconscio*”.

Qui etico ed estetico si incontrano, perché – come ha detto Jung – l’aspetto etico è l’assunzione personale delle immagini che si producono.

Anche lo psicoanalista Bollas si riferisce all’immagine come “*oggetto sacro*” a cui chiedere sostegno, un luogo dove rifugiarsi “*in una fase di difficoltà e di senso di frantumazione, una base su cui potersi appoggiare*”.

Invece spesso temiamo questo incontro con la dimensione creativa, perché non sappiamo cosa ne verrà fuori, abbiamo paura di cosa potrà emergere dal nostro mondo interiore, paura di trovarci di fronte alla nostra psiche oggettivata, di oggettivare la nostra creatività, nell’arte e nella stanza analitica.

Janigro sottolinea anche come questa dimensione artistica abbia qualcosa che va a toccare una dimensione che è legata al femminile, e forse proprio per questo motivo suscita il timore dell’imprevedibilità: il timore di essere risucchiati in qualcosa che si fa fatica a controllare.

È una clinica poetica quella di cui gli autori scrivono.

Mirabelli, interrogandosi sulla famosa frase attribuita erroneamente al principe Minsky “*la bellezza salverà il mondo*”, per cui la bellezza è un enigma, ci presenta un’idea di bello che è il sublime – dove il tremendo è incluso nella bellezza – che ci permette un confronto con l’insensato che c’è nella vita, a partire dalla visione di Jung della cattedrale di Basilea. Un’idea di bello che non nasconde il terrificante, ma che consente un confronto con il mistero inguardabile.

Usa un’immagine: “*La bellezza sembra partire dal basso come un seme che sa bucare l’ombra della terra e farsi meraviglia*”, e ci ricorda che l’essenza del bello – per Simon Weil – è scandalo.

Mirabelli, con profonda sensibilità, ci porta attraverso racconti dalla stanza dell’analisi, in cui la dimensione estetica rivela il senso profondo, ed è fattore terapeutico, cura, perché il tragico viene vissuto e attraversato facendo emergere nuove rappresentazioni possibili.

E allora un mito, un quadro o anche il piccolo libro per bambini di Anna Llenas, dal titolo *il Buco* (Gribaudo, 2016), ci possono aiutare, prima che “*sbuchi*” l’analista. È un libro prezioso che tengo anch’io nella sala d’attesa del mio studio, ed è uno dei libri più consultati sia dai pazienti adulti che dai genitori dei bambini che vengono in terapia.

Cosa farne dei buchi e delle mancanze? Se non ce ne occupiamo possono diventare buchi neri.

Ma anche negarli è pericoloso. Una paziente recentemente mi diceva che non voleva avere più buchi per non essere più ferita. E allora per questo cerchiamo tappi o cose che li riempiamo. E cadiamo in quelli che chiamiamo “disturbi di dipendenza”.

Ma i buchi, i vuoti sono importanti. Il punto è cosa ne facciamo.

Il vasaio costruisce la sua anfora a partire dal buco, tenendo conto del vuoto, trasformandolo e dando valore al vuoto. Allora i vuoti oltre che anfore

possono diventare finestre, se diamo loro una cornice, oppure ponti, archi a tutto sesto in una cattedrale.

Bellezza, presenza dell’assenza.

“*Come si può dipingere il vuoto? Si chiedeva Sartre a proposito di Giacometti (...) il compito dell’opera d’arte non è semplicemente e quello di portare la presenza alla presenza, ma di evocare l’assenza attraverso la presenza*”, scrive Massimo Recalcati in *Il mistero delle cose*.

Paterlini indaga, con precisione e intelligenza, il senso delle dimensioni estetiche ed etiche attraversando la psicologia del profondo, le arti e le neuroscienze, e ci fornisce una puntuale cornice teorica dell’arte relazionale. Il libro nasce dal suo incontro con l’artista Maria Lai e dalla sua opera *Legarsi alla montagna*. Opera collettiva che vede un paese intero in azione nel portare un nastro azzurro attraverso le abitazioni, e degli alpinisti che poi porteranno in vetta il nastro con cui avevano legato il paese. Prima opera di arte relazionale.

L’opera d’arte secondo Paterlini avrebbe a che fare con la relazione e per questo parla di estetica relazionale: un’arte che non parla di manufatti ma di relazioni umane, di opere attraverso relazioni.

Riprendendo da Marx il termine interstizio – a indicare e immaginare forme diverse dall’omologazione e dal pensiero unico – afferma che “*l’opera relazionale svolgerebbe una funzione di interstizio*”.

Secondo Paterlini questo ha a che fare col lavoro dell’analista: nel lavoro analitico si cerca infatti questo interstizio, per bucare l’omologazione, e per capire come adattarsi al mondo.

Questo spazio vuoto, questo “*tra*”, può essere un *tramite* per nuove germinazioni, per trasfigurazioni della realtà. La vera immagine è negli interstizi. “*È tra le sue crepe che intravediamo l’azzurro dell’eternità*” dice il filosofo Pavel Florenskij.

Si sottolinea il valore terapeutico della dimensione estetica, ricordando che per Hillman la nevrosi del nostro tempo è molto spesso la psichizzazione

della pulsione creativa e per Jung immagine e senso sono identici. Quindi dobbiamo ritrovare la dimensione estetica.

La funzione trascendente – di cui ci parla Jung – come motore di nuove forme del pensare e dell’immaginare assomiglia, secondo Paterlini, alla *posizione estetica* ipotizzata da A.D. Stokes: “*la posizione estetica concilia la parzialità e le forme di idealizzazioni-fusioni con la vita, con il principio di realtà, di interesse, di separazione e di riconoscimento dell’alterità*”.

Una posizione che ci permette di ritrovare i colori – la psiche colorata – nonostante il male. Una *nuova innocenza*, come diceva il teologo Raimon Panikkar...

Una capacità immaginativa che può essere compresa attraverso la funzione teleologica che per Jung è una delle caratteristiche fondamentali del sogno. Dunque, un superamento della posizione depressiva?

La bellezza salverà il mondo, ma come possiamo noi contribuire a salvare la bellezza?

Credo che se ognuno di noi – qualsiasi lavoro faccia – comprende che artista è, e sviluppa l’artista che c’è in lui, potrà contribuire alla propria salvezza e alla salvezza del mondo, nel senso di traghettare il tragico verso altre germinazioni possibili.

La dimensione artistica è quella capacità di gioco, quell’agilità che permette di trasformare il negativo, senza farlo fuori, una luce che comprende le tenebre e le assume. E come in *La vita è bella* di Benigni ci permette di non andare in pezzi, come è stato anche per Charlotte Salomon.

Attraversare l’ombra: *il seme che buca la terra per trovare il cielo*.

Questo insegnamento vale per tutti noi. La stanza d’analisi – soprattutto la stanza analitica del Gioco della Sabbia – è come una Wunderkammer, l’oggettivazione della psiche colorata, dove “*un soggetto si compone e si scompone. E si ricompone*”. Ma il terapeuta deve sapere quale artista e artigiano è.

# Psicoanalisti in Lockdown,

di Monica Horowitz e Adelia Lucattini

Edizioni Solfanelli, Chieti, 2022

Stefano Lussana



La pandemia Covid-19 ha segnato le nostre esistenze sia come esseri umani, sia come cittadini del mondo, sia come analisti nel lavoro con i pazienti. Il bel libro curato da Monica Horovitz e Adelia Lucattini, che ha per titolo *Psicoa-*

*nalisti in Lockdown*, ne è un'autentica testimonianza. Rappresenta il lavoro di un gruppo di quattordici analisti di tre continenti, in particolare di nazionalità argentina, francese e italiana, che si sono trovati a confrontare le loro espe-

rienze cliniche e non solo in un momento di limitazione delle libertà individuali imposta da uno stato di emergenza sanitario. La Lucattini definisce il lockdown come un "confinamento domiciliare", "una misura d'emergenza

in una situazione di pericolo in cui per questioni di sicurezza viene impedito temporaneamente di entrare e uscire da un'area e da un edificio". L'esperienza psichica che ne consegue è anche quella di un confinamento mentale che deve essere accolto, elaborato internamente da parte dell'analista e restituito modificato nel rapporto con il paziente. Mettere ben in evidenza il sottotitolo del libro, *Efemeridi di menti a distanza*, che descrive uno stile di lavoro degli autori dello scritto: raccontano i tre mesi del lockdown, come una sorta di diario di bordo, con una frequenza degli incontri del gruppo ogni tre settimane, nel quale ci si interroga sul cambiamento del setting dal vivo in remoto che implica una relazione non più in presenza tra analista e paziente. A proposito di diario di bordo alcuni di noi hanno pensato che ci siamo trovati con i pazienti sulla stessa barca, in una condizione di condivisione reciproca, nel navigare in acque tempestose. Avevamo sperimentato l'analista senza divano con i pazienti più gravi e ci siamo trovati dinnanzi da un giorno all'altro, senza scelta, anche all'analista senza il corpo dal vivo del paziente e per complemento del paziente senza il corpo dal vivo dell'analista, dove pertanto il contatto fisico non tanto viene vietato ma quanto viene negato. Si tratta di un'estensione del metodo in campo analitico?

Il gruppo di lavoro di cui si sta parlando è stato coordinato da Monica Horowitz (SPP) con la collaborazione della psichiatra e psicoanalista franco-argentina Janine Puget (APdeBA) la quale ha posto al centro della sua attenzione e della riflessione di tutti la questione legata al grado di sovrapposizione del mondo del paziente e di quello dell'analista così come, ancora di più, della realtà della pandemia Covid-19 e della realtà psichica sofferente del paziente. In questa sovrapposizione delle due realtà la distanza in seduta era passata improv-

visamente dal solito paio di metri del rapporto reale ad un numero di chilometri del rapporto virtuale, così che ci si poteva domandare se ci si poteva consentire ancora la sovrapposizione delle menti che si toccano che si compenetrano o che creano il terzo analitico? In ogni caso si osservava una contaminazione virale del campo analitico e ci si adoperava ad allestire come una specie di pronto soccorso, un setting digitalico che per quanto metteva in crisi le nostre fondamenta dell'incontro in presenza ci permetteva di continuare a lavorare per stare vicino ai nostri pazienti seppure in una condizione di distanza nel pericolo. Il trauma vissuto da analista e paziente si poteva configurare nei termini di "una sindrome della parete in frantumi" per cui il contenitore studio della coppia analitica si dissolveva e andavano ridisegnati nuovi confini per evitare la catastrofe attraverso le capacità comunicative e elaborative di analista e paziente. In un'analisi a distanza oltre a lavorare, dove questo è possibile, al lutto della realtà fattuale in favore di quella psichica, bisogna altresì fare il lutto del corpo dell'altro. Per esempio se il paziente dovesse piangere in seduta, l'analista non sarebbe nella possibilità di porgergli un fazzoletto, che potrebbe essere l'equivalente di un gesto psichico. Va detto che l'analista è custode al contempo dell'esame di realtà quando richiede al paziente l'uso della mascherina o del distanziamento sociale.

Il gruppo di lavoro esprime i suoi referenti teorici nell'opera di Bion ma anche in altri autori. Un concetto bioniano che è tornato utile in questo periodo è stato quello di "capacità negativa"<sup>1</sup>, da intendersi nel senso di poter sostare e transitare nel dubbio e nell'incertezza, per fare lavorare liberamente la mente senza correre a conclusioni affrettate; con questa modalità di funzionamento psichico, inoltrandosi verso mondi

ignoti, è in qualche misura possibile cercare di accedere a nuovi pensieri per trasformare emozioni violente in tollerabili. In altre parole l'analista assume un assetto mentale non focalizzato su memoria, desiderio e finanche comprensione ma si dispone ad intuire la verità emotiva del paziente in modo che si possa eventualmente trasformare nella sua crescita mentale. Tornare a vivere dopo il lockdown non significa tornare indietro a prima della pandemia ma provare ad andare avanti tenendo conto delle modifiche di vita che sono intervenute nel corso di questo periodo, un "cambiamento catastrofico"<sup>2</sup>, per dirla alla Bion, del mondo come era al mondo come è, il che vuol dire sapere affrontare responsabilmente la solitudine e l'angoscia. In conclusione si può affermare che l'analista in lockdown si impegna a fondo a, parafrasando Bion, "cavarsela bene in un brutto affare"<sup>3</sup>, in altri termini di pensare al dolore del paziente o a sognarlo nei casi migliori, trasformandolo in una capacità di soffrire il dolore da parte del paziente. Il lockdown globale della primavera 2020 possiamo associarlo ad un break-down collettivo e quest'ultimo si sta provando a trasformare in un break-through, un'esperienza vitale di attraversamento, di contenimento, di elaborazione e di scoperta del trauma vissuto. Per chi fosse interessato mi permetto di segnalare un libro<sup>4</sup> affine a quello recensito.

<sup>1</sup> W. Bion (1970), *Attenzione e interpretazione*, Armando Editore, Roma, 1973, capitolo 7 e 13.

<sup>2</sup> W. Bion (1974), *Il cambiamento catastrofico*, Loesher Editore, Torino, 1981.

<sup>3</sup> W. Bion (1979), "Making the best of a bad job" in W. Bion (1987), *Seminari clinici*, Cortina Editore, Milano, 1989.

<sup>4</sup> A.M. Nicolò (a cura di), *L'ascolto psicoanalitico in emergenza*, Angeli Editore, Milano, 2021.

# Sergej M. Ejzenštejn

## la Psicoanalisi e la Psicologia

di Alberto Angelini

Alpes Editore, Roma, 2021 - [www.albertoangelini.it](http://www.albertoangelini.it)

Sergej M. Ejzenštejn, il grande regista russo, si interessò molto alla psicologia e alla psicoanalisi. Fu grande amico di Lev Vygotskij, fondatore della scuola storico culturale, e di Aleksandr Luria, capostipite della neuropsicologia, i quali, nei primi anni Venti, aderirono alla psicoanalisi, promuovendola in Russia. Luria fu presidente della Società Psicoanalitica di Mosca che vedeva, tra i suoi ranghi, molti giovani rivoluzionari entusiasti. Negli scritti di Ejzenštejn sul linguaggio cinematografico troviamo concetti psicologici di Vygotskij come l'*agglutinazione* e il *monologo interno*, che il regista ripropone, in altra forma, nella teoria del montaggio filmico. Rispetto alla psicoanalisi, Ejzenštejn s'interessò alla regressione: il fruitore dell'arte, anche cinematografica, deve regredire e insieme attivare la parte più matura della psiche. Nell'evocare ciò è la capacità dell'artista. Ejzenštejn fu amico di Hanns Sachs e conobbe Otto Rank, Sándor Ferenczi, Franz Alexander e Wilhelm Reich. Nel 1929 tenne una conferenza presso l'Istituto Psicoanalitico di Berlino, dove conobbe anche Kurt Lewin, uno dei fondatori della Gestalt. In URSS e negli USA ebbe due brevi esperienze di terapia a orientamento psicoanalitico. Purtroppo, con Stalin, la psicoanalisi fu accostata al trotskismo dai teorici del regime e, nella severa condanna che seguì, fu coinvolto anche Ejzenštejn. In seguito, il regista fu costretto a una sorta di autocritica, al ritorno dagli Stati Uniti, nel 1935. La stessa sorte di condanna incontrò il pensiero psicologico di Vygotskij. Una risoluzione del Comitato Centrale del PCUS condannò le "teorie pedologiche" dello psicologo. Per inciso, nella medesima circostanza, furono condannate la teoria della relatività e gli studi propedeutici alla biologia molecolare bloccando, in questi ambiti, la scienza sovietica per decenni. Per poter parlare di inconscio e teorie psicoanalitiche si sarebbero dovuti attendere gli anni Settanta del Novecen-

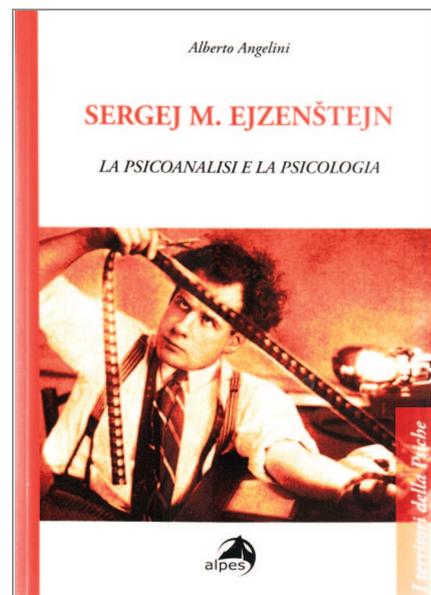
to. Per Ejzenštejn, l'arte è una impresa antropologica intrinseca alla cultura umana e capace di evolversi nel corso della storia. Sia per Ejzenštejn, sia per Vygotskij, la filosofia dialettica di provenienza hegeliana e marxista rappresenta il modello più avanzato d'indagine e conoscenza, nell'arte come nella psicologia.

Nel dibattito novecentesco sui temi dell'arte e dell'estetica, Sergej Michajlovič Ejzenštejn si pose tra i maggiori protagonisti. L'autonomia formale del cinema, nel sistema delle arti, fu consolidata dal contributo dato dalla sua produzione filmica e teorica.

Egli affrontò il tema proprio dell'arte e del pensiero specifico che ad essa appartiene, avanzando idee nuove e, nello stesso tempo, mantenendo un collegamento consapevole con diverse voci teoriche, anche eterogenee che, in quel periodo, provenivano dal panorama europeo.

Prescindendo dalla prospettiva di una critica cinematografica o artistica alle opere di Ejzenštejn, è invece importante evidenziare le sue idee. La psicologia e la psicoanalisi, per le loro competenze nell'indagine sui vari aspetti della psiche umana, rappresentano degli strumenti di ricerca e comprensione elettivi. Tutto ciò deve avvenire, nell'intento di Ejzenštejn, alla luce di una metodologia d'indagine rigorosa e filosoficamente credibile. Emerge il *problema del metodo*, come presenza fondamentale nel patrimonio filosofico marxista, accolto dal regista e strumento auspicabilmente risolutivo. Nei fatti, la questione epistemologica si è intrecciata con la sostanza delle discipline scientifiche e umanistiche, per tutto il Novecento. Tuttoggi, in campo psicologico e psicoanalitico, a causa delle molte idee eccentriche e aleatorie che sono emerse ed emergono, il criterio del metodo resta lo strumento più importante per discernere la validità delle diverse proposte.

L'impresa artistica e intellettuale di Ejzenštejn si esprime, nell'ultima parte



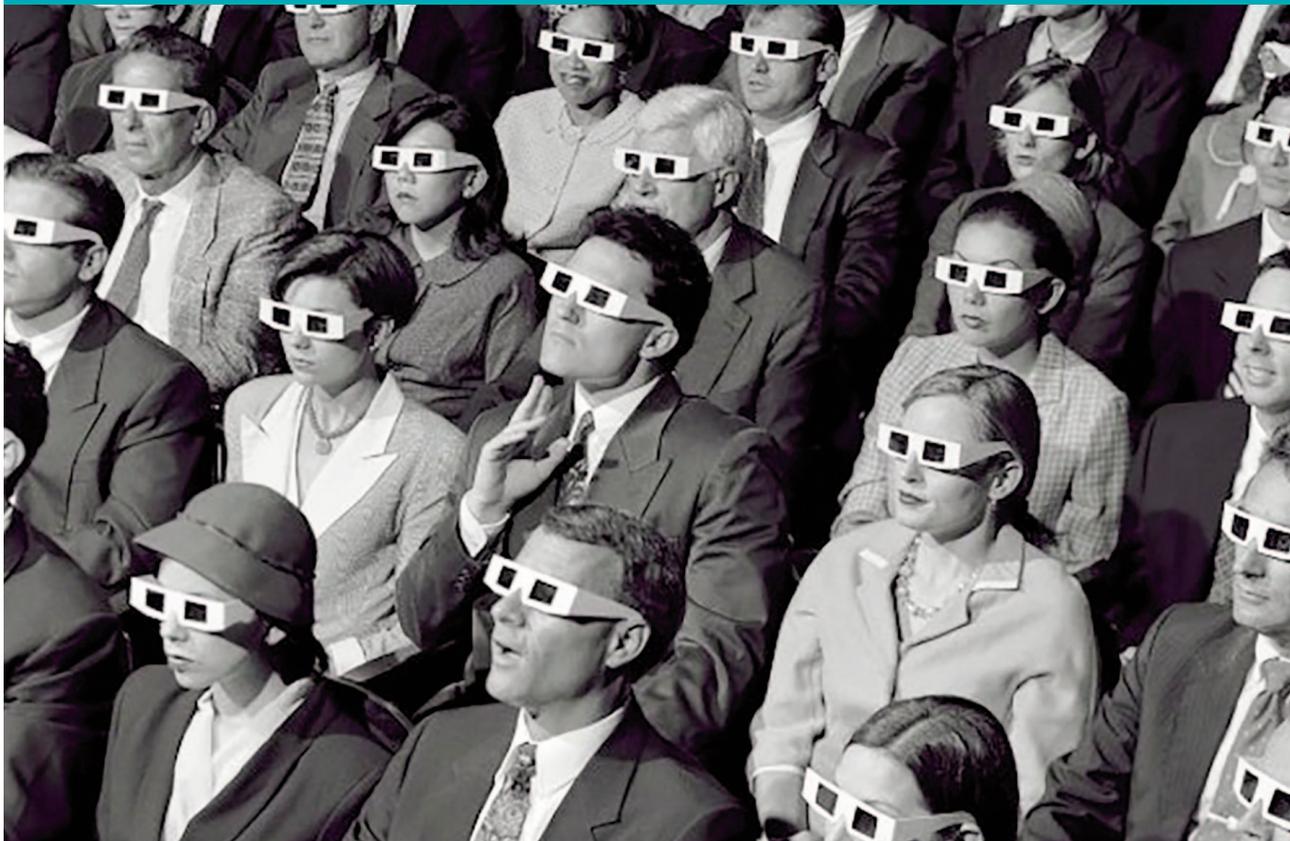
della sua vita in modo globale, nel lavoro rimasto incompiuto, il cui significativo titolo è *Metod*. Quest'opera, inedita fino ad alcuni anni fa, raccoglie diverse riflessioni e tematiche portate avanti, per più di un decennio, dal 1932 al 1948, anno della scomparsa.

Ejzenštejn pone il problema del metodo fin dai lavori sul montaggio, sulla regia e nel saggio di estetica, portatore del suo modello concettuale: *La natura non indifferente*, scritta fra il 1945 e il 1947. Egli emerge come teorico con vasti interessi interdisciplinari e, nella sua opera, tende a intervenire nelle aree che intercorrono tra le diverse scienze; quindi, contributi provenienti dall'antropologia e dalla linguistica, dalla psicologia e dalla storia dell'arte, dall'estetica e dalla biologia.

Questa sintesi superiore va dialetticamente ad occupare il territorio di quel pensiero speculativo che tiene distinte coppie di opposti come ragione e sentimento, arte e scienza, astrazione e attività concreta. Il cinema ricomponne queste opposizioni cristallizzate, perché possiede la *facoltà*, ideale e concreta, di *acquisire il movimento*. Andando oltre, nell'originale intuizione di Ejzenštejn, il "discorso del cinema" è simile al "discorso del pensiero", ovviamente secondo un'analogia estesa. In ciò egli si ricollega agli importanti concetti psicologici dell'amico Lev Vygotskij. Così, lo strumento cinematografico intreccia non solo i diversi campi del sapere ma, come avviene nella psiche, la dimensione affettiva con il pensiero razionale.

# eidos 52

## cinema e progresso



## EIDOS 2023

*Cari lettori, Eidos lascia il cartaceo ed entra nel web. La nostra storica rivista di cinema e psicoanalisi, in stampa fin dal 2004, dal prossimo numero sarà immediatamente accessibile e completamente gratuita per tutti coloro che la vorranno leggere online. La comunità dei lettori di Eidos, affascinati dal cinema e dalla psicologia, aumenterà numericamente. Non temano, però, quelli che amano la carta stampata e la preferiscono allo schermo del computer o dello smartphone. Chiunque lo vorrà potrà richiedere la propria copia di Eidos, su carta a colori, semplicemente facendone richiesta via web. La comunicazione, globalmente, è molto cambiata in pochissimi anni.*

*Le persone vogliono informarsi attivamente e ciascuno può costruire il proprio palinsesto mediatico selezionando e ricercando le informazioni a cui è interessato. Nel nostro ambito, vogliamo proporre una comunicazione precisa e competente. Con la scelta di pubblicare Eidos sulla rete speriamo di portare sul web quella*

*qualità di contenuti, in senso cinematografico e psicologico, che la rivista ha sempre offerto, da tanti anni, in versione cartacea.*

*La validità dell'iniziativa presa, rispetto alla risposta di voi lettori, non sarà più confermata dalla tiratura e dalle copie vendute dalla rivista. Nella pubblicazione online questa validazione avviene in base alle visite sul sito, ai like, alle condivisioni e ai commenti sui social. A tutti voi che, per tanti anni, ci avete seguito con attenzione e affetto, chiediamo di affiancarci in questa nuova impresa, manifestando la vostra presenza mediatica. Visitate il sito, inviate le vostre opinioni, condividete la rivista sui social. Per chi ama il cinema ed è interessato alla psicologia c'è una nuova rilevante presenza sul web: Eidos, cinema psyche e arti visive.*

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

