

eidos

cinema psyche e arti visive

N° 56

cinema e separazioni

l'intervista
Marco Gianfreda

cult
Se mi lasci ti cancello

nel film
Hamnet
Giulio Regeni
Il mago del Cremlino
La Grazia

serie-tv
La notte che non passerà

approfondimento
Nuremberg

l'altro film
Sentimental Value

eidos

cinema psyche e arti visive

cinema e separazioni

a cura di Andrea Arrighi

**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

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Andrea Arrighi, Chiara Buon cristiani,
Giulio Caselli Armata, Luisa Cerqua,
Antonella Dugo, Benedetto Genovesi,
Lori Falcolini, Adelia Lucattini,
Barbara Massimilla, Flavia Salerno

Hanno collaborato in questo numero:
E. Bellagamba, G. Benzoni, C. Cardona,
A. Cerliani, A. Cordioli, R. Foti, N. Malorni,
C. Pirrongelli, S. van Wel

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:

Dario Argento, Goffredo Bettini,
Vincenzo Bonaminio, Mimmo Calopresti,
Stefano Carta, Sergio Castellitto,
Domenico Chianese, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Lorenzo Hendel,
Mario Martone, Silvio Orlando,
Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Paolo Virzì.

Copertina

Hamnet di Chloé Zhao, 2026.

sommario n.56

2 editoriale
Il cinema e i diversi volti
delle separazioni
di A. Arrighi

4 cinema e psyche
Separazioni come verifiche
di ideali personali e
collettivi nel cinema
classico e recente
di A. Arrighi

10 l'intervista
Dialogo con
Marco Gianfreda
di B. Massimilla
Intervista a
Vincenzo Alfieri
di F. Salerno

20 cult
Se mi lasci ti cancello
di A. Angelini
Il gusto delle cose
**di B. Genovesi e
S. van Wel**

26 nel film
Hamnet
di L. Cerqua
Il mago del cremlino
di R. Foti
La mattina scrivo
di A. Cerliani
Anora
di A. Dugo
La villa portoghese
di C. Pirrongelli
*La buona morte
dell'amore*
di C. Buon cristiani
Past lives
di G. Benzoni
Una fiaba arancio-blu
di G. Caselli Armata
Giulio Regeni.
Tutto il male del mondo
di A. Arrighi

54 la suggestione
Vai e vivrai
di A. Cordioli

60 l'altro film
Separazioni, segreti e
sentimenti intorno al fuoco
di Hestia
Dialogo con Giulio Caselli
di B. Massimilla

66 serie-tv
La notte che non passerà
di A. Lucattini



70 approfondimento
Nuremberg
di A. Lucattini

74 arti visive
Resistenza e sopravvivenza
della memoria storica in
difesa dei diritti umani
di B. Massimilla
Sognare l'Oriente
Il Musée Guimet, il fascino
e la trasformazione
dell'invisibile
di A. Lucattini



84 eidos-news
Radici e germogli:
la genitorialità tra limite e
trasformazioni
di N. Malorni
Coraline e la porta magica
di E. Bellagamba

90 the best of
Colori d'Oriente
di B. Massimilla

Nel prossimo numero cinema e fluidità

IL CINEMA E I DIVERSI VOLTI DELLE SEPARAZIONI

Andrea Arrighi



Hamnet di Chloé Zhao, 2020.

In ogni percorso narrativo le separazioni avvengono. Se prendiamo una qualsiasi storia rintracciamo allontanamenti dei diversi personaggi dal luogo dove sono nati, dalle persone che più amano o alle quali erano e sono più legate affettivamente. Il cosiddetto male si esprime spesso proprio attraverso separazioni: tutto sembra andare bene, i protagonisti di una qualsiasi vicenda vivono in modo tranquillo e soddisfacente, se non felice, in un ambiente che non crea problemi. Poi improvvisamente qualcosa accade proprio sotto forma di allontanamento necessario: un lutto improvviso importante, una lettera che segnala che bisogna partire o fuggire dal proprio luogo di appartenenza, oppure la rottura di un rapporto che non soddisfa o appassiona più, due amanti che non si amano come vorrebbero o un figlio che desidera solo andarsene lontano dai genitori.

Molte cosmologie e racconti mitologici di culture differenti tra loro raccontano distacchi tra elementi prima uniti, come tra Cielo e Terra, per creare il mondo in cui abitiamo. La nascita individuale è segnata dal parto, una separazione irreversibile quanto necessaria del figlio da sua madre: se così non accade, il ventre materno si trasforma in una tomba, in quanto non ci sarebbe più spazio

per colui che deve nascere e che giorno dopo giorno si sviluppa. La psicoanalisi e la psicologia contemporanea raccomandano una gestione delle separazioni che sia il più possibile creativa. Certamente nel lasciare qualcosa o qualcuno avvertiamo sofferenza e conflitto, ma si tratta, appunto, di elaborare il lutto di una perdita in senso generale, ad esempio, “morire come adolescenti” per rinascere adulti consapevoli di chi siamo e cosa desideriamo, proprio grazie ai conflitti che delle figure “sufficientemente buone” ci hanno permesso di vivere, non pacificando ogni nostra protesta, ma restando costruttivamente in un conflitto che è una delle esperienze fisiologiche tra genitori e figli, dove l’esito positivo è proprio una separazione anche sofferta, ma “consensuale”, positiva per entrambi, come dovrebbe essere anche per coppie in crisi.

Le separazioni, nelle loro diverse modalità di accadere, diventano allora occasioni di rinascita, dove ognuna delle parti coinvolte si mette in gioco, non senza smarrimento e incertezza, per scoprire una nuova parte di sé che si apre a nuove possibilità e unioni che porteranno a ulteriori separazioni o riformulazioni di rapporti. In un fumetto della mia adolescenza ricordo una storia dove il protagonista

lottava contro il governo dittatoriale del suo paese, proponendo delle sue teorie politiche alternative. Poi veniva ibernato e si risvegliava molto tempo dopo e scopriva che il suo pensiero era diventato famoso, al punto da essere utilizzato come una nuova forma di dittatura. Allora decideva di mettersi a combattere le sue teorie in quanto diventate strumento di oppressione anziché di libertà. In questo senso dovremmo intendere allora i diversi volti delle separazioni: occasioni, certamente sofferte, per reinventare chi siamo, quando un rapporto, anche con noi stessi, non ci sembra più sufficientemente stimolante.

In questo numero vedremo quindi differenti modi di intendere e vivere il concetto di separazione. Luisa Cerqua ci illustra come la morte di un figlio, pur restando fondamentalmente incolmabile assenza, nel film *Hamnet* possa arrivare ad acquisire un senso attraverso una sofferenza che diventa spinta creativa per dare senso al vivere. In *Vai e vivrai* nel contributo di Anna Cordioli troviamo invece una madre che si congeda dolorosamente da suo figlio consapevole che solo lasciandolo andare lui potrà vivere come è naturale che sia. Come si diceva prima, solo vivendo prospetticamente, seppur con dolore, un distacco dai propri figli, si permette loro di diventare a loro volta individui unici, separati dai genitori. Alberto Angelini parlando di *Se mi lasci ti cancello* ci ricorda che è impossibile rifiutare un trauma nel suo ricordo doloroso. Se effettivamente eliminassimo ogni traccia delle separazioni subite, avremmo una memoria ferita proprio perché anche i ricordi dolorosi costituiscono quello che siamo e servono a trasformarci anche in meglio. La psicoanalisi freudiana classica ci avverte che è proprio attraverso la ricerca del rimosso spiacevole che l'individuo non solo può curarsi ma, soprattutto, anche evolversi, diventare se stesso. A questo proposito nel celebre *Blade Runner* (di R. Scott, USA, 1982) i replicanti cercano disperatamente e tengono molto ai loro ricordi, anche se artificialmente prodotti e "innestati" dai loro creatori umani perché danno senso alla loro esistenza che senza memoria apparirebbe totalmente vuota. Così anche nel film *Past lives*, analizzato da Guido Benzoni, troviamo che il passato non sia mai del tutto sepolto, ma può sopravvivere ed essere anche ripetuto, sempre in un'ottica freudiana, quando eventi specifici riattivano processi emotivi rimasti irrisolti e non completamente elaborati. I protagonisti possono allora ripetere ed eventualmente rielaborare qualcosa di irrisolto. In *Sentimental Value*, nella rivisitazione di Barbara Massimilla, notiamo come traumi, segreti, separazioni e riavvicinamenti siano anche impressi nelle case e nei diversi oggetti in esse contenuti. I luoghi sono quindi memoria incancellabile, schermi psichici su cui la vita interiore proietta le proprie immagini. L'importanza dei luoghi, come ambienti che permettono ricordi anche di traumi ed esperienze dolorose lo ritroviamo anche ne *La villa portoghese*, analizzato da Cristina Pirrongelli. Nel film *Il gusto delle cose*, Benedetto Genovesi e Samatha Van Wel evidenziano come i protagonisti affrontino il tema della malattia e della possibile separazione godendosi il cucinare e il vivere assieme, con più passione, nei giorni che restano nella consapevolezza

di una malattia, sapendo che separazioni e riavvicinamenti sono parte integrante di un'esistenza vissuta "con gusto".

Adelia Lucattini ci parla de *La notte che non passerà*, una serie politicamente impegnata, che mostra come la perdita dei figli, rimasti uccisi in un incendio in un locale notturno, in una vicenda simile a quanto accaduto recentemente a Crans-Montana, possa trasformarsi nella ricerca della verità in un'elaborazione collettiva del lutto. Lottare e ottenere giustizia non guarisce la ferita, ma rende il lutto "pensabile", fa sì che la separazione dai figli morti non diventi annientamento ma possa e debba essere elaborata.

Con *Il Mago del Cremlino* analizzato da Riccardo Foti scopriamo la nascita di un sistema politico fondato non tanto sulla forza, quanto sulla gestione della percezione, della narrazione e della verità. Il protagonista costruisce eventi, discorsi e rappresentazioni che plasmano la realtà stessa, fino a creare un universo in cui il confine tra vero e falso si fa sempre più incerto nella sua creazione costantemente in divenire. E lui stesso da gestore si scoprirà poi manipolato a sua volta da questo sistema. Nel mio intervento parlo anche io di questo film per raccontare come ogni guerra e dittatura sia una separazione da ideali che credevamo concordati, dopo il secondo conflitto mondiale. Questo film, come altri che cito relativi a conflitti e dittature passate e presenti, sono quindi un avvertimento, un ricordarci che il passato più cruento, se non elaborato, potrebbe ritornare in forme simili con governi particolarmente autoritari che crescono anche grazie a questo potere di creare la realtà attraverso i social e internet in generale. Utile è allora ricordare anche le rielaborazioni di vicende come quella del tribunale di Norimberga, come nel contributo sul film *Nurnberg* di Adelia Lucattini.

Chi si occupa di creare quella cultura che dovrebbe aiutare a ripensare e rielaborare l'attualità, spesso vive la separazione dalla propria famiglia e da una buona parte della società. E' quanto accade al protagonista di *La mattina scrivo*, analizzato da Annabella Cerliani, che mostra la fatica di vivere quasi solamente di scrittura e cultura. L'eros cerca comunque di vincere sempre sulle separazioni brutali e sulla morte, lo vediamo anche nelle storie passionali ma illusorie come quelle raccontate nel film *Anora* che viene giustamente accostato da Antonella Dugo al classico *Le notti di Cabiria* (1957, Italia) di Fellini, dove la protagonista sopravvive dolorosamente a traumatiche delusioni sentimentali. E a proposito di amore, nel film *La grazia*, analizzato da Chiara Buon cristiani, si vede che il contrario della separazione non è l'amore ma il congelamento. La grazia consiste, invece, nel lasciare andare senza cancellare, elaborare un lutto senza tradire l'intensità del legame. Anche l'amore, per restare vivo dentro di noi, deve poter morire bene.

Queste sintetiche introduzioni di alcuni contributi spero possano aver dato un'idea generale dei tanti volti del concetto di separazione e dei modi in cui può diventare possibilità di naufragio psichico o di rinascita e riformulazione di se stessi e dei valori che si crede utili per una convivenza civile tra coppie, persone ma anche tra culture e nazioni. •

SEPARAZIONI COME VERIFICHE DI IDEALI PERSONALI E COLLETTIVI NEL CINEMA CLASSICO E RECENTE

Andrea Arrighi

L'amore finisce e io devo ridefinirmi

Fece scalpore e riscosse particolare successo di pubblico e di critica il film *Kramer contro Kramer*, (*Kramer vs Kramer* di R. Benton, USA, 1979) negli anni della sua uscita. Un bravissimo Dustin Hoffmann interpretava un ruolo che sarebbe diventato molto *di moda* sociologicamente, se così posso dire, negli anni successivi. In altri termini, nel 1979 e negli anni '80 del '900 il padre "single"

non era ancora così frequente da incontrare; o forse si "nascondeva" maggiormente temendo, come accade nel film, una critica sociale multiforme, velata e indiretta, da parte di colleghi di lavoro, amici o conoscenti. Lasciato dalla moglie, il protagonista di *Kramer contro Kramer*, diventato un film "classico" sulle separazioni coniugali con figli coinvolti, è costretto a ridefinirsi profondamente: deve imparare in fretta a cucinare decentemente, far vestire e lavare suo figlio in tempo per la scuola, polemizzando

Rental Family di Mitsuyo Miyazaki, 2026.





L'agente segreto di Kleber Mendonça Filho, 2026.

con lui simpaticamente nel frattempo; avrà tempi lavorativi e di vita sempre più difficili da gestire, anzi, dovrà anche trovarsi un nuovo lavoro per non perdere suo figlio, figurando come disoccupato. Infine, non potrà poi socializzare adeguatamente con i nuovi colleghi, partecipare ad aperitivi organizzati in ufficio, ridere nei “tempi giusti” alle battute di manager importanti, per pensare di fare carriera, dato che la vita di padre “single” ha tempi molto stretti. *Kramer contro Kramer* anticipava una tematica successivamente sfruttata con successo in altre opere, non solo quella del *padre single*, ma anche del conflitto con una madre che in seguito reclama il figlio, approfittando della questione “di genere” per cui “una madre ha sempre diritto a riavere suo figlio” o “il figlio è (più) giusto che stia con sua mamma”. Anche in *La ricerca della felicità*, (*The Pursuit of happiness* di G. Muccino, USA, 2006) un manager deve lottare con tutte le sue forze per sopravvivere, abbandonato dalla moglie, che lo considera un fallito. Il “perseguimento della felicità-successo” in stile americano qui è particolarmente difficile: oltre a quanto detto per il signor Kramer, il protagonista in questo caso dovrà spiegare a suo figlio che sua madre non è fuggita perché non gli voleva bene e che si può sopravvivere anche soggiornando in un dormitorio pubblico, o in casi estremi nei bagni della metropolitana, cercando di vendere a tutti i costi improbabili apparecchiature mediche per pagare le spese e arrivando poi al successo svolgendo molto di più di quanto richiesto, nel durissimo periodo di prova di un nuovo lavoro molto prestigioso e ben remunerato. In *Famiglia all'improvviso – Istruzioni non incluse* (*Demain tout commence*, di H. Gélín, Francia, 2026) invece, il protagonista, oltre a dover reinventarsi lavorativamente la propria vita, deve far fronte, con un suo amico omosessuale, appena conosciuto,

che ospita lui e figlia, ad una madre che successivamente torna ed esige, attraverso vie legali, di riavere sua figlia. Il protagonista scoprirà di non essere neppure il padre biologico della bambina che ha cresciuto ed educato. E alla madre sarà allora confessato che sua figlia ha una malattia genetica che le lascia poco tempo da vivere. Così tutti quanti dovranno “riformulare” se stessi e i propri obiettivi e formare una sorta di famiglia *ricostituita a distanza*, per vivere al meglio la vita che resta con la figlia a questo punto condivisa più che civilmente.

La molteplicità delle famiglie

Come vediamo attraverso separazioni e riavvicinamenti ogni personaggio deve necessariamente reinventarsi proprio grazie agli allontanamenti che inevitabilmente accadono in ogni percorso di vita. Anche da un punto di vista sociologico è come se fosse sancito ufficialmente un cambiamento che già esisteva: i tipi di famiglie sono, non solo oggi, decisamente multiformi, come ricordano i manuali di scienze umane più recenti (A.Como, R. Danieli, E. Clemente *Il laboratorio delle scienze umane e sociali*, Paravia, Milano, 2024). In *Kramer contro Kramer* e in *La ricerca della felicità* troviamo, ad esempio, la famiglia *monogenitoriale* cioè un padre con figlio a carico. In *Famiglia all'improvviso* invece abbiamo quella che oggi viene definita famiglia *di fatto*: persone non sposate, neppure legate da rapporti sentimentali, che costituiscono a tutti gli effetti un nucleo familiare. Attraverso le separazioni, la cosiddetta “famiglia” è costretta a riformularsi, ridefinirsi, per scoprirsi in una molteplicità di tipi nuclei familiari che da tempo esistono o che vengono creati,



La scomparsa di Josef Mengele di Kirill Serebrennikov, 2025.

anche se inizialmente poco riconosciuti da certi stati e culture. In *Mrs Dubfire – Mammo per sempre* (*Mrs Dubfire*, di C. Columbus, USA, 1993) un padre si traveste da tata perfetta per poter restare in compagnia dei suoi figli: potremmo dire junghianamente che è un uomo che sceglie di vivere i suoi lati *anima*, la parte femminile presente in ogni uomo, e valorizzarli, mettendosi nei panni di una donna che dispensa anche consigli di ogni tipo per famiglie in un programma televisivo molto seguito.

I classici di Woody Allen ci hanno raccontato il dolore della separazione coniugale con la nota giusta dose di ironia. In *Io e Annie* (*Annie Hall*, di W. Allen, USA, 1977) l'elaborazione del lutto della separazione viene sintetizzata anche in una carrellata nostalgica dei momenti migliori della vita di coppia. Non ci sono ricongiungimenti, ma la consapevolezza che una riformulazione di noi stessi, nelle separazioni e nei lutti relativi, risulta salutare e necessaria. Ci possono essere casi dove una rielaborazione non è possibile e troviamo infatti solo l'amarezza della distruzione di una relazione nata con i migliori auspici. Pensiamo al celebre *La guerra dei Roses* (*The War of the Roses*, D. DeVito, USA, 1989) Qui i personaggi smarriscono del tutto il loro sentimento iniziale senza ricreare un nuovo modo soddisfacente di amarsi. Arrivano quindi ad un conflitto aperto nella casa coniugale dove la "guerra" è fatta da dispetti reciproci con una violenza fisica e psicologica sempre più accesa ed esasperata fino a che i due coniugi, incapaci di separarsi, vivendo sempre sotto lo stesso tetto, si ritrovano appesi ad un lampadario e, un attimo prima di cadere e morire, dichiarano, paradossalmente, di amarsi ancora tanto...

Separazioni in culture e contesti particolari

In *Il dittatore dello stato libero di Bananas* (*Bananas*, di W. Allen, USA, 1971) i due protagonisti si separano e il lui, interpretato da Woody Allen, per elaborare il lutto si arruola nella lotta di liberazione di un'isola molto somigliante a Cuba, prima della rivoluzione castrista - di cui questo film è una parodia - e diventerà, in un modo improbabile, ironico e impacciato, proprio quell'eroe rivoluzionario che la lei del film sognava: ma una volta a letto, facendo l'amore, si scoprirà il travestimento di lui e lei esclamerà delusa: "sentivo che mancava qualcosa!!!". I due protagonisti torneranno assieme dopo aver (ri)scoperto e accettato se stessi per quello che realmente sono. Istanze femministe e politiche vengono accettate ma anche relativizzate in nome della possibilità di restare assieme anche con le rispettive fissazioni e problemi di carattere e relazionali. Anche in questo caso rintracciamo una modalità ironica di riformularsi dopo e grazie ad una separazione.

Nel film iraniano *Una separazione* (Di A. Farhadi, Iran, 2011) ritroviamo i conflitti di cui abbiamo parlato, ma il fattore del contesto culturale iraniano ci racconta di come alla comprensibile difficoltà di lasciarsi si debba aggiungere, come appesantimento ulteriore, anche un bagaglio di regole culturali che complicano ulteriormente il distacco. La critica della moglie all'Iran come paese "senza futuro" e inadatto a far crescere sua figlia non viene accettato, anzi, diventa un ostacolo al trovare un accordo di separazione. Inoltre anche il contesto familiare, con la presenza di un padre anziano malato di Alzheimer e la necessaria ricerca di qualcuno che se ne occupi da parte del marito protagonista, e i problemi che insorgono dalla donna, a sua volta

sposata ad un marito geloso e controllante, che accetta di nascosto di lavorare come badante, ci racconta, senza entrare nei particolari, di come ogni separazione coniugale, non solo in Iran, debba tenere conto di contesti familiari differentemente problematici e complessi. Da una singola famiglia si creano due nuclei che le scienze umane chiamano famiglie unipersonali e monogenitoriali, ognuno dei quali, come accade in *Una separazione*, deve far fronte, senza l'appoggio emotivo – e spesso anche economico – dell'altro partner ai normali problemi del vivere quotidiano, con in aggiunta il peso di dover prestare cura a parenti anziani, figli confusi o problematici e certamente anche al proprio disagio legato al lutto dell'essersi lasciati. In altri casi, nel Giappone descritto in *Rental Family – Nelle vite degli altri* (*Rental Family*, di Hikari, Giappone, 2025), separazioni legate a un lutto sono relativamente compensate da un attore che interpreta la parte dei parenti mancanti. E' anche questo un modo per provare a rielaborare allontanamenti avvenuti in modo traumatico. L'attore scopre che anche attraverso la finzione si può arrivare ad affezionarsi a quelle persone, bambini, anziani, single non per scelta, a cui si offre una figura affettiva sostitutiva. Nel film *Con gli occhi degli altri* (di A. De Sica, Italia, 2025) in un'isola delle coste italiane, si consuma un "amore tossico", tra un ricco marchese e la sua compagna che vivono frequentando solo una ristretta cerchia di persone anche "nuove" ma garantite o selezionate da persone fidate. In questo caso, un po' come in *Luna di fiele* (*Bitter Moon*, di R. Polanski, Francia, USA, Regno Unito, 1992), la separazione sarebbe stata una decisione salutare per entrambi i partner, una volta esaurita la passione e ogni motivazione, non necessariamente sentimentale, per vivere assieme. In entrambi i film si nota il disperato tentativo di riaccendere una passione che lentamente ma inesorabilmente si sta spegnendo. Sono storie che ci mostrano la necessità di separarsi proprio per rinnovare se stessi, certamente vivendo il lutto per la perdita di un paradiso sentimentale perduto definitivamente. Se i due partner non si lasciano, la possibilità di omicidio e suicidio è molto alta, proprio perché non si ipotizzano, anche da parte di uno solo dei due amanti, alternative allo stare assieme, anche in modo insoddisfacente.

Lasciarsi e ritrovarsi come verifica di valori e desideri

Le separazioni sono rotture definitive oppure occasioni per trasformare ogni persona coinvolta. Credo rappresentino inevitabilmente momenti di "verifica", come a scuola. Ogni docente nel testare i suoi studenti mette alla prova anche se stesso, quello che ha spiegato e soprattutto come lo ha spiegato. La vita di relazione nelle convivenze di lungo periodo è fatta di abitudini e la *routine* spesso indicata come la causa di malintesi, stanchezza in generale, perdita o modifica del desiderio che cerca altre modalità o persone nuove per soddisfarsi. In ogni caso una separazione definitiva o provvisoria significa quasi sempre una "verifica" per le persone coinvolte: vivevano e si sentivano bene, apprezzavano conquiste e i momenti critici, inevitabili in ogni percorso evolutivo? Erano soddisfatti dei valori, delle regole che necessariamente ogni vita in comu-

ne finisce per darsi? Ai miei studenti spiego sempre che senza un minimo accordo comune non si organizza neppure una gita o una sera in pizzeria: per quanto informali ed elastici si possa essere come gruppo, bisogna comunque rispettare orari, gusti e opinioni differenti o essere anche dell'umore giusto per uscire a divertirsi, per fare solo alcuni esempi.

Anche ora con Ucraina, Iran, Gaza, Libano, Israele e Stati Uniti per citare solo alcuni casi di conflitti armati in corso, ci stiamo separando da quelli che in occidente erano (o sembravano) dei valori condivisi, raggiunti dopo "separazioni" particolarmente cruenta, alludo alle due guerre mondiali. Al termine del secondo conflitto, con la dichiarazione dei diritti umani del 1948, l'occidente esausto e "ferito" nel suo desiderio di un mondo pacifico – o almeno non così distruttivo nei normali conflitti che la convivenza planetaria necessariamente comporta – si era proposto degli obiettivi: gli articoli della dichiarazione universale dei diritti umani sono infatti considerati, anche da coloro che li hanno proposti, degli ideali da raggiungere, non la realtà di fatto. Così in ogni costituzione dei paesi democratici gli articoli sono scritti affinché sia chiaro cosa è lecito e auspicabile e cosa molto meno per una convivenza non solo pacifica ma produttiva e soddisfacente per tutti: è qualcosa di simile ad un legame sentimentale, se ci pensiamo bene. Le regole del codice stradale non ci raccontano come ogni automobilista effettivamente si comporta, ma come sarebbe auspicabile che guidassimo tutti per un viaggio piacevole, ma soprattutto sicuro, per fare un esempio. Anche nei rapporti umani, d'amicizia, di lavoro e sentimentali ogni persona coinvolta mira a stare non solo bene, ma anche "al sicuro", attraverso regole stabilite ed accettate.

Ogni conflitto armato è spesso una separazione collegata alla rottura di ideali condivisi

Rivoluzioni e guerre spesso segnalano che qualcosa non funziona nei rapporti in una comunità o in una nazione, un po' come in una relazione di coppia. *La guerra dei Roses* ci racconta di una storia iniziata con i migliori propositi e conclusasi nel peggiore dei modi. I due protagonisti erano appassionatamente coinvolti e innamorati. Poi qualcosa cambia in loro stessi o nel loro rapporto. Si pensi a quanti popoli ed etnie differenti hanno convissuto pacificamente o in modi conflittuali, ma non distruttivi, per secoli. Ostacoli e problemi appaiono inevitabili in ogni percorso umano di una singola persona, di una famiglia o di una nazione. Nel suo saggio Christopher Vogler illustra bene come senza qualcosa di "negativo" non si possa costruire nessuna storia, nel mito, in ogni racconto, ma anche nel cinema e in ogni video, mi viene da evidenziare. (C. Vogler, *Il viaggio dell'eroe. La struttura del mito ad uso di scrittori di narrativa e di cinema*. Tr. it. Dino Audino, Roma, 2009). Quindi ogni conflitto, di coppia o relazionale in genere, presuppone un periodo di separazione dove le parti in causa pensano di avere – ognuna – assolutamente ragione rispetto a come si deve vivere, lavorare o amare. La separazione è in sé salutare e necessaria per lo sviluppo



Kramer contro Kramer di Robert Benton, 1979.

psicofisico, ci insegna praticamente ogni corrente della psicologia: un bambino o un adolescente devono “rischiare” e “trasgredire” almeno in una certa misura – cogliere e gustare proprio quell’unico *frutto proibito*, in termini biblici – se vogliono raggiungere una loro autonomia dalle figure genitoriali, dalle quali si allontanano proprio disobbedendo alla severa legge di figure genitoriali occidentali prima del 1968 ma anche ai consigli amorevoli e preoccupati dei (fin troppo) amichevoli genitori contemporanei. Nel periodo della “separazione” ogni soggetto si sente potente e pensa di avere ragione, di essere del tutto autosufficiente ed autonomo, ma può avvertire anche dolorosamente la mancanza dell’unione che ha spezzato. Posso sentirmi “libero” rispetto ad un genitore che ho sconfitto a parole o conquistandomi la mia indipendenza, ma ci sarà anche un periodo di rimpianto, nostalgia per il rapporto che è venuto a mancare.

Ogni conflitto e rivoluzione implica separazioni e riformulazioni e nei film che parlano di separazioni coniugali troviamo spesso entrambi. Se si parla di conflitti armati e rivoluzioni capita di vedere meglio spunti critici, utili ad un processo che dalla separazione potrebbe portare ad una nuova forma di unione, migliorata e più evoluta di quella iniziale, come avviene in una sintesi di opposti, per dirla con Hegel o con Jung. Diversi contributi recenti mostrano proprio un tentativo di rielaborare una ferita lasciata aperta, non solo ricordando traumi politici, ma anche rivisitandoli per comprenderli e considerarli sotto aspetti spesso nuovi ed insoliti, come dovrebbe avvenire in ogni rielaborazione psicologica efficace. Nel film *La scomparsa di Josef Mengele* (*Das Verschwinden des Josef Mengele*, di K. Serebrennikov, Germania, Francia, Regno Unito, Spagna, 2025) ad esempio, non vengono mostrate, come magari ci si aspetterebbe, scene di violenza

sui minori rinchiusi nei lager. Si vede invece un dottor Mengele apparentemente gentile, ma in realtà intento a fare i conti con il severo giudizio di suo figlio, oltre che con la paura di essere catturato e condannato come Heichmann. Mengele, come un qualunque accusato di gravi colpe, appare, per dirla con Hannah Arendt, “banalmente malvagio” nel dire “ci sono altri che hanno commesso crimini peggiori o più numerosi”, oppure “ho salvato anche tante vite umane”. Certamente è un uomo in fuga, con la complicità di un ampio contesto composto da molte persone in differenti paesi compiacenti, dove il denaro o l’indifferenza bastano a non produrre un’indignazione tale da determinare la cattura di quest’uomo che rappresenta probabilmente una delle forme del male più difficile da elaborare, specialmente per chiunque operi nel campo della cura. Mengele proprio perché medico conosceva con precisione scientifica quali effetti potevano avere i suoi brutali esperimenti sui bambini, costretti anche ad essere fotografati con lui come ad una gita scolastica. In *L’agente segreto* (*O agente secreto*, di K. Mendonca Filho, Brasile, Francia, paesi Bassi, Germania, 2025) la vicenda di un padre che viaggia per ritrovare il figlio viene narrata soprattutto con lo scopo di mostrare non la cattura di futuri *desaparecidos*, ma il violento clima, in senso fisico e psicologico, che si poteva sperimentare nel 1977 in un Brasile sotto dittatura militare, clima presente, in forma diversa e forse più esplicita, vista la cattura e la sparizione di uno dei protagonisti, anche nel film *Sono ancora qui* (*Ainda estou aqui*, di W. Salles, Brasile, Francia, 2024). In *Il mago del Cremlino* – *Le origini di Putin* (*Le Mage du Kremlin*, di O. Assayas, Francia, 2025) vediamo come nasce e soprattutto prospera una dittatura, non solo russa, nell’era di internet e del mondo delle video-immagini: ad un certo punto, per

fare solo un esempio, viene mostrata una centrale operativa dove diversi *hackers* ed esperti di informatica e *social network* entrano nei siti web e soprattutto nelle chat condivise di tutto il mondo per favorire critiche al governo di un paese ostile alla Russia e sostenere, più o meno apertamente, la politica putiniana. (si veda anche il contributo di Riccard Foti per approfondire). Infine ne *La voce di Hind Rajab* (di K. Ibn Haniyya, Tunisia, Francia, Regno Unito, USA, 2025) troviamo, attraverso il racconto di una singola vicenda, come il tema dei diritti umani sia attuale: la voce di una bambina che potrebbe essere nostra figlia o nipote e che viene bombardata, assieme all'ambulanza che la sta per salvare, richiama il bisogno di insistere, sempre e comunque, sulla necessità di regole, anche in caso di guerra, da rispettare da parte di tutti (rimando per approfondimenti al mio articolo *Da No Man's Land a No Other Land* su Eidos N. 55) I film che ho appena citato, a mio parere, rappresentano appunto il bisogno di raccontare storie di traumi collettivi passati e presenti quali sono le dittature in ogni loro forma, ma anche i conflitti armati e le giustificazioni che vengono fornite da ogni mezzo di comunicazione per iniziarli e continuarli. Ogni guerra è una separazione da buoni propositi individuali e collettivi che si pensava potessero durare sotto forma di leggi e dichiarazioni di diritti umani estesi ad ogni individuo e paese. Se i film citati sulle separazioni coniugali richiama il desiderio di pensare l'affettività in modi nuovi, aperti ad un confronto tra generi, ad esempio, più egualitario e rispettoso delle differenze individuali, oltre che di genere, i film che raccontano guerre e dittature passate e presenti penso siano un avvertimento per tutti: attenzione, quei diritti che abbiamo stabilito come universali, non sono rispettati se non in alcuni paesi e con alcune persone. E gli errori-orrori del passato possono ripetersi se manca una rielaborazione effettiva che indichi cosa nelle relazioni – tra stati e persone – è da correggere o evitare in quanto pericoloso e potenzialmente letale. Ogni guerra è un allontanamento più o meno rischioso e duraturo da quanto si era stabilito tra nazioni. Come detto non si tratta di evitare conflitti, ma di sfruttare le separazioni, le guerre in corso e passate, per renderli costruttivi, non così catastrofici come sembra accadere in questo momento, aprile 2026, con i conflitti armati citati prima. Come i film sulle separazioni coniugali dovrebbero aiutarci a ridefinire desideri e obiettivi rispetto a come ci relazioniamo con partner, figli, parenti e amici, così diversi contributi su guerre e dittature – anche in questo caso ne ho citati solo alcuni – i film su dittature e guerre dovrebbero invitare nazioni, individui e soprattutto capi di stato a riflettere sulla gestione dei conflitti almeno su un punto: il fine non giustifica i mezzi, anzi. (Rimando per approfondimenti al mio *L'energia delle (video) immagini. Creazione e racconto di sé attraverso il cinema e le sue variazioni (Alpes, Roma 2023)*)

Se l'obiettivo è il rispetto reciproco di tutti, il mezzo utile non è l'invasione militarmente un paese o instaurare una dittatura, così come in una relazione sentimentale o relazionale in genere se riscontriamo una qualche



Io e Annie di Woody Allen, 1977.

forma di violenza, psicologica o fisica, è meglio fermarsi, senza se e senza ma. Concludo in modo un po' di ottimismo con Amitav Acharya, un esperto di relazioni internazionali che sostiene che un nuovo ordine mondiale potrebbe assomigliare ad una multisala con tanti film, di culture differenti, dove il pubblico potrà scegliere e valorizzare contributi diversi tra loro, senza necessariamente creare un'unica egemonia permanente. Le sue parole valgono per le nazioni ma anche per ogni persona che ha attraversato o sta vivendo una separazione:

“Nessuna civiltà è un'isola. Tutti i popoli del mondo sono legati da una comune appartenenza al genere umano e tendono a proporre – sia di propria iniziativa che attraverso la condivisione di conoscenze – soluzioni simili a problemi simili. Ciò significa che esistono idee e approcci all'ordine mondiale comuni a più luoghi del mondo. (...) Il passato ci insegna che se le civiltà possono scontrarsi, possono anche imparare l'una dall'altra, cooperare e persino dar vita a qualcosa di meglio rispetto a ciò che è venuto prima. La storia non finirà, continuerà ad avanzare e progredire per sempre.” (A. Acharya *Storia e futuro dell'ordine mondiale. Perché la civiltà globale sopravvivrà al declino dell'Occidente*. Tr. it. Fazi, Roma, 2026, pag. 33)

Non sono sicuro di un progresso perpetuo del genere umano. Jungianamente mi sembra più ragionevole aspettarsi regressioni che possano auspicabilmente portare a successivi progressi. In altri termini, da un lutto, da una separazione causata da un conflitto, persone e nazioni potrebbero imparare e migliorarsi proprio prendendo consapevolezza di quello che non ha funzionato, con sincera e reciproca autocritica. Naturalmente questa è una speranza che volentieri coltiviamo, ma non una certezza. La crisi attuale che viviamo, proprio perché risulta particolarmente grave, forse porterà ad una maggiore consapevolezza. •

EDIPO E MAGIA: ANATOMIA DI UN'ADOLESCENZA

Dialogo con Marco Gianfreda

Barbara Massimilla





Barbara Massimilla: Ho apprezzato molto il suo film *Tre regole infallibili*, l'uso di un registro poetico trattando un tema così attuale e delicato: l'educazione affettiva in adolescenza, raccontare il processo di crescita in età evolutiva quando la maturità implica una dinamica psichica necessariamente basata su continui movimenti di differenziazione, separazione, individuazione.

Inizierei dalla dedica a sua madre *vicinissima e lontanissima*, mi sono chiesta quanto nella relazione madre figlio da lei raccontata nel film ci potesse essere il riflesso di una componente personale.

Marco Gianfreda: La dedica sintetizza un'ambivalenza che mia madre aveva nei miei confronti, presentissima ma allo stesso tempo distante, la sua particolare modalità affettiva ha rappresentato un tema centrale durante il mio percorso analitico. Diversamente dal film – dove la figura del padre è assente – mia sorella ed io abbiamo avuto una famiglia con entrambe le figure genitoriali. In relazione a mia madre riconosco di essermi ispirato al suo rapporto con la natura.

Mi interessava raccontare quanto gli adulti possano essere impreparati alla genitorialità. In sintesi nella trama del film tra la diade madre-figlio interviene il personaggio di Luca, il quale compie una sorta di tentativo di fare il padre spezzando la simbiosi tra Claudia e suo figlio Bruno. Sinceramente molte cose del film mi risultano misteriose anche se l'ho scritto. Nella sceneggiatura mi interessa di più interrogarmi sul chi, sul come, cosa, quando... poco sul perché.

BM: Quando il ragazzo si trova in camera da letto si intravede da distante sul comodino un ritratto sfuocato, si tratta di suo padre?

MG: No, è Bruno da piccolo. Ho voluto un'assenza radicale del paterno, l'unica spiegazione emerge quando Claudia dialoga con un'amica alludendo ai suoi venti anni, al non volere ingannare le persone, si intuisce come la sua insicurezza l'abbia portata a boicottarsi, a rinunciare alla costruzione di relazioni affettive stabili.

BM: Avevo fatto la fantasia che il padre fosse morto oppure che Claudia fosse una ragazza madre che aveva cresciuto da sola il figlio. Dunque il lutto del paterno si presenta all'origine, però la figura di Luca – nuovo compagno di Claudia – sembra riempire questo vuoto e affrontare la crisi adolescenziale di Bruno, misurandosi con la gelosia, il possesso, i sentimenti del ragazzo che rivelano tra le righe un amore infinito per la madre. Nei suoi sentimenti si percepisce il peso che ha avuto l'assenza mediatrice del paterno. Credo che la figura maschile di Luca abbia una funzione fondamentale, strutturante nella storia. È bello che lei abbia lasciato aperto il finale. Luca fa pochi gesti ma forti, come quando insegna a Claudia a galleggiare in piscina.

Luca a tutti gli effetti costituisce un modello identificatorio per Bruno, diventa una sorta di catalizzatore, permette alla coppia madre figlio di ritrovarsi, in particolare nel momento in cui non interferisce, quando si tira indietro per consentire un confronto sincero e diretto tra Claudia e Bruno.

MG: Questa considerazione non mi era stata fatta notare finora, in effetti quella scena ha una libera interpretazione. Qualcuno può pensare che se ne vada per vigliaccheria in realtà va via per i motivi da lei citati... Luca sta consentendo a Bruno di conquistare uno scambio più adulto con la

madre lasciandolo da solo con lei, il ragazzo riesce a cogliere il messaggio sottile di Luca, trasforma il suo modo di rapportarsi alla madre.

BM: Un'apertura sincera di Bruno verso la madre... le dice: *tutte le mie azioni le faccio pensando a come le faresti tu...* l'ambivalenza si dissolve attraverso il riconoscimento del loro affetto, soltanto così si profila una possibile separazione tra madre e figlio.

MG: La confessione di Bruno offre a Claudia una riparazione importante riguardo al suo sentirsi sempre inadeguata, essere scelta come esempio consolida la percezione della sua funzione genitoriale.

BM: Il modello identificatorio paterno incarnato da Luca colma il vuoto del maschile sia nella madre sia nel figlio e supporta dall'interno la loro insicurezza nei confronti delle relazioni amorose.

Vediamo come il fatto che la compagna di classe desideri Bruno lo metta nel panico più totale, ha paura di non saper gestire le relazioni esattamente come sua madre quando teme di misurarsi in un affetto adulto. Aver omesso la figura paterna suggerisce molteplici fantasie: se Claudia possa aver vissuto relazioni difficili e conflittuali, costretta a rinunciare all'amore a causa di delusioni o traumi. Il personaggio di Luca l'ho percepito vicino al suo sguardo di regista, l'invenzione di un 'terzo' in quanto figura generatrice di senso. La capacità del terzo di mediare le relazioni con

l'esterno e ricucire elementi traumatici rendendoli inoffensivi. Si respira nella relazione madre figlio una difficoltà di sviluppo identitario, Claudia dichiara il proprio affetto ma poi si ritira. Tipico di chi ha avuto un trauma, di chi non può mettersi in gioco fino in fondo perché è successo qualcosa che ha impedito di provare fiducia nell'altro e di conseguenza investire negli affetti, perché la delusione e il tradimento sono sempre dietro la porta. Pensavo anche metaforicamente alla riparazione del trauma attraverso il triangolo armonioso composto dai tre fiori piantati da Luca, l'uno accanto all'altro nel parco.

MG: Il tentativo del film è proprio la terzeità, racchiudere questa famiglia ideale ricomponendola in una struttura stabile. Se il finale della loro relazione per Claudia e Luca sembra incerto, restano in uno status di sospensione, forse Bruno riesce a fare il salto differenziandosi anche grazie all'incoraggiamento materno quando gli dice che lui è diverso, non le assomiglia, lo separa da se stessa. Questo per dire che i figli non per forza ereditano e ripetono gli errori dei genitori, possono separarsi da un destino al negativo.

Claudia – in un momento di lutto affettivo vissuto a causa della separazione da Luca – ammette che non sempre i genitori sono in grado di separarsi dai loro drammi originari. Quando lei cerca di persuaderlo a riconciliarsi con la fidanzatina il figlio reagisce da specchio ricordandole che lei per prima è incapace di riconciliarsi. Alla fine però Bruno aderisce all'invito della madre, porta il suo amico del cuore alla cava con la fidanzata, in qualche modo rico-



struisce una configurazione familiare, un triangolo dove in quel momento definisce l'amico Davide con ironia come figlio di se stesso e della fidanzatina. Per dire che alla fine i figli possono farcela lo stesso, anche se la guida affettiva dei genitori è stata imperfetta, ma priva di colpa.

BM: I protagonisti del film hanno tutti una loro purezza. Mi colpisce la bravura dell'attore che interpreta Bruno, il suo minimalismo, non essere eccessivo trovo che abbia aiutato la cifra poetica. Appare parco, essenziale, intenso. Il finale si gioca con i due ragazzi innamorati seduti in una cava coi piedi che ciondolano nel vuoto, come avviene all'inizio dove invece sono i due adulti a trovarsi seduti su un'altura, è un po' la chiusura del cerchio.

MG: Vero, il film inizia con i due innamorati sullo strapiombo, l'innamoramento metafora dello stare in bilico, in un certo senso alla fine il figlio sta su uno strapiombo meno vertiginoso, che non gli fa paura.

BM: A proposito della Sicilia terra bellissima, lei ha fatto una scelta asciutta, mostra l'immensità del mare, allo stesso tempo luoghi che sono terre di mezzo dissestate, macerie, calcinacci, gru, hanno a che fare molto con le rovine e le potenziali ricostruzioni. Non ci sono paesaggi ampi, ma molte immagini in primo piano. Lei accenna alla povertà, in fondo basterebbe poco per essere felici, basterebbe stare in riva al mare su una scogliera, il suo sguardo vuole stare dalla parte di persone che vivono nella semplicità.

MG: Si tratta di una mia posizione politica. Claudia dice: *nella natura possiamo fare finta di non essere poveri... perché è tutta nostra*, una delle battute a cui sono più affezionato. Per me cogliere la natura nella sua bellezza ed essenza costituisce una scelta politica nell'ambito del linguaggio cinematografico.

BM: Il cinema dunque oltre ad essere arte è anche veicolo di un messaggio politico importante, in questo momento storico più che mai ha la responsabilità di trasmettere attraverso le sue narrazioni e metafore visive, poetiche, oniriche un punto di vista etico e valoriale. Alla fine del film mi ha colpito la rana che nuota nella pozza stagnante, nel paesaggio semi abbandonato di una periferia compare una forma di vita.

MG: Ha notato tante cose significative, molti dettagli, il branco di pesci e la rana nella piscina, sono occasioni inattese da cogliere nell'immediatezza del set. Sono presenze che risuonano all'interno di un racconto, nello stesso tempo presenze imprevedibili, colpi di fortuna.

BM: Per lei che ha fatto una lunga analisi freudiana il triangolo descritto vorrebbe rappresentare una configurazione edipica?

MG: Assolutamente. L'età del protagonista sottolinea come l'amore verso la madre non può essere sufficiente a colma-

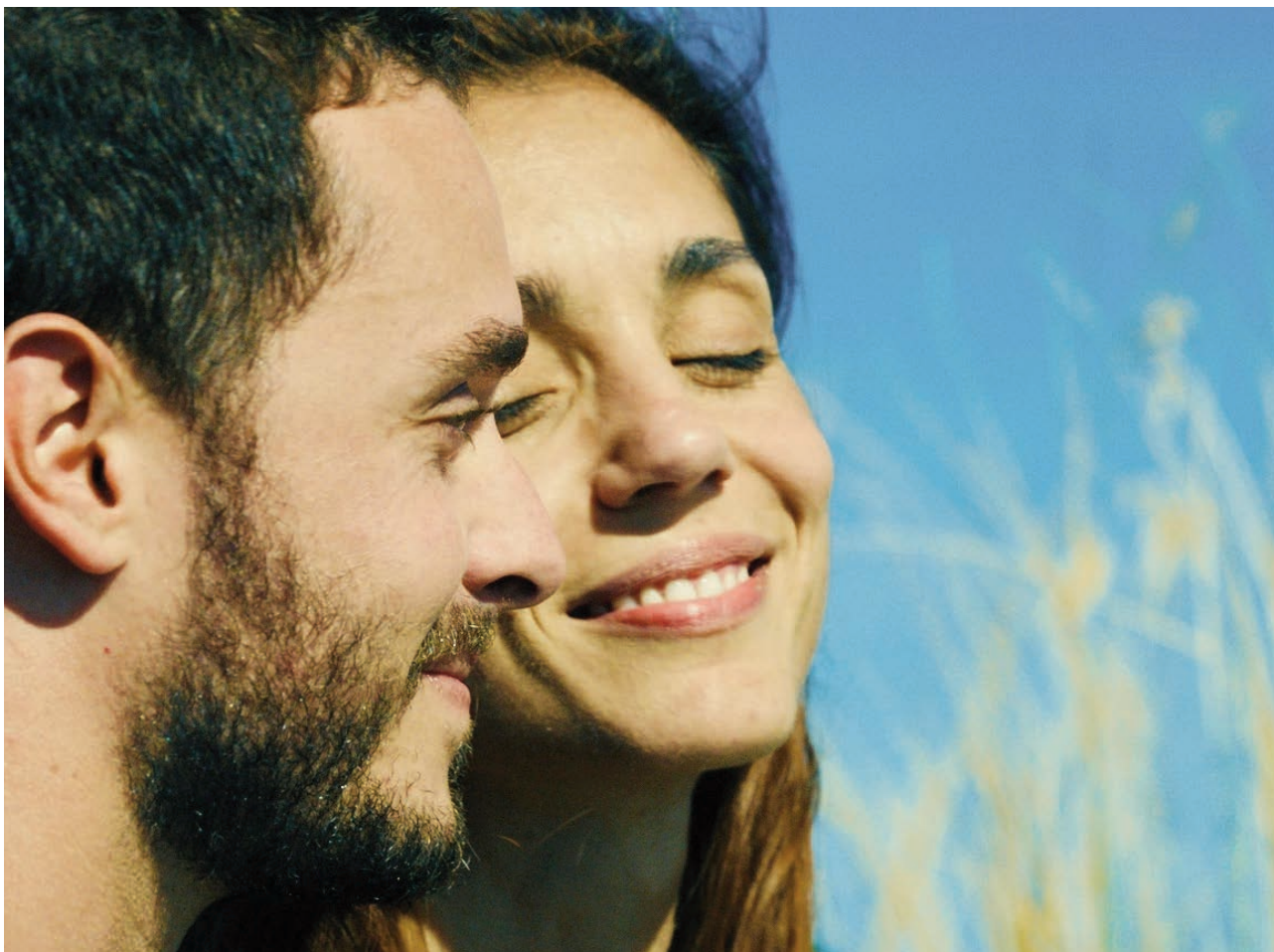
re la sua vita affettiva, in adolescenza è vitale rivolgersi verso il mondo esterno. L'incipit di un cambiamento prende forma quando Bruno con il trucco dello specchietto sotto il banco esplora le parti intime delle compagne di scuola. Il ragazzino contatta la sua inettitudine erotica prova ad acchiappare di nascosto quelle immagini rubandole attraverso il quadrante dell'orologio. Gli appare anche l'immagine di se stesso che trasfigura in quella di lui bambino nella stanza della madre... finché segue una scena ispirata chiaramente alla relazione edipica: trova nell'armadio il completino intimo della madre, lo indossa quasi a ribadire che il corpo della madre gli appartiene. Passa dal rubare l'immagine intima di una ragazzina – che rappresenterebbe l'uscita dalla simbiosi con la figura materna – al fatto di *rientrare nel corpo della madre* rovistando nell'armadio, indossando la sua biancheria intima. È stata una associazione inconscia, non l'avevo premeditata, ma in effetti quella scena allude all'Edipo.

BM: Le intuizioni artistiche agiscono su un piano irrazionale ma proprio per questo molto efficace. La fascinazione di un bambino per il corpo giovane della madre si impone fortemente, non nel senso del reinfetarsi piuttosto manifesta l'espressione di un desiderio, un istinto venato di ambivalenza. Per questo la presenza paterna è indispensabile, argina il desiderio facilitandone la trasformazione. In ogni caso una bella metafora quella di travestirsi da madre. La figura materna di Claudia fa molta tenerezza, le proprie pregresse e sconosciute vicissitudini la dipingono come una madre bambina.

MG: Il suo essere bambina a mio avviso emerge bene nella scena in cui regala al figlio la conchiglia fossile. Tra sé e sé parla della conchiglia... veniva dal mare che sommergeva le montagne. Mostra con candore il suo lato infantile, regressivo, ricorrere anche ai rituali, per lei rappresentano una forma di religione personale, il suo leitmotiv: *promettimi di fare quest'azione altrimenti ci accade qualcosa di brutto*. Ricorda le promesse degli innamorati quando si ripetono sempre le stesse cose come avvolti in una spirale magica. Ritualizzano perché chiedono in modo astratto che il loro innamoramento resti eterno. La sua amica cerca di distoglierla da questo mondo magico riportandola alla realtà, Claudia perde la compulsività a ritualizzare quando si decide a presentare Luca ufficialmente al suo entourage.

BM: Anche Bruno alla fine del film usa la conchiglia regalata dalla madre come un talismano, un oggetto protettivo, nel momento in cui dovrà confessare alla fidanzatina che è stato lui l'inventore del gioco dello specchietto. Si affida al porta fortuna, alla conchiglia donata dalla madre, l'oggetto gli consente di trovare il coraggio di esporsi. Sono riti scaramantici, quello più rischioso compiuto da Claudia accade quando scrive sul vetro appannato della macchina la buonanotte a Luca... gli chiede di guidare alla cieca, lui aderisce e rischierà di fare un incidente.

MG: Un frammento per sottolineare come l'innamoramento sia andare alla cieca.



Nel film ricorre moltissimo la parola morte, Claudia proietta su Luca le sue fantasie di morte, gli dice che in fondo gli innamorati vorrebbero che il proprio oggetto d'amore morisse, perché per lei non avere un amore sostanzialmente è meglio. Una delle tematiche del film parte anche da questo presupposto: normalmente si ritiene che è difficile vivere senza l'amore, tutti lo cerchiamo, però non si riflette mai abbastanza su quanto invece sia difficile vivere con l'amore. Perché è anche una cosa spaventosa consegnarsi nelle mani di qualcuno. Claudia appare come un personaggio volubile e fragile da un certo punto di vista, ma potrebbe essere vera anche l'altra faccia della medaglia: quando non puoi che spaventarti davanti all'amore se rappresenta la perdita di te stesso nell'altro.

BM: Claudia mi è apparsa a tratti come un'adolescente... nel momento in cui ha il crollo emotivo brucia la relazione con Luca, ha percepito che con lui ci sarebbe una potenzialità, Luca la considera come una principessa, è disponibile a incontrare suo figlio nonostante le ostilità del ragazzo verso i partner della madre. Claudia ha le prove di quanto l'amore con Luca potrebbe garantirle una stabilità. Si profila l'opportunità di uscire da una dimensione adolescenziale, questo implicherebbe una reciproca responsa-

bilità di coppia, non solo fantasie. Un rapporto si regge su delle basi complesse e articolate, non solo per stare bene in modo istintuale. Significativa l'immagine iniziale dove lei lo bacia e al contempo gli riempie la bocca di cibo. Un'ebbrezza di corpi uniti in una dimensione orale di bramosia. Nel film si percepisce la domanda se è possibile la costruzione di una relazione con queste premesse: una famiglia dove la figura paterna è assente. In modo inaspettato con Luca si compone una configurazione genitoriale. Claudia nella prima parte del film sembra stare al di sotto della linea generazionale più vicina al figlio che a un adulto, manifesta un'identità femminile ferita, difficile per lei concepire l'idea di coppia; senza qualcuno che le sostenga il corpo per farla galleggiare, veramente una metafora bellissima quella dell'imparare a galleggiare in piscina. L'ultima scena recupera la dignità del femminile, la conquista di potersi sostenere da sola, diventare autonoma. In realtà già nel finale quando Claudia sta abbracciata al figlio sul divano può riappropriarsi della sua autorevolezza materna ed il figlio può aprirsi, confessarle il suo amore. I rituali scaramantici li ho percepiti come segno della sua insicurezza adolescenziale e allo stesso tempo come fonte di rassicurazione. Si intuisce velatamente quanto la sua immaturità derivi da un substrato pregresso che non le ha consentito di consolidarsi.

MG: La parte legata al pensiero magico ha per me anche delle radici filosofiche, risponde all'incapacità dell'uomo di accettare la solitudine ed essere l'unico responsabile della propria vita, in un certo senso mi sorprende a descrivere micro rituali attraverso i quali si verificano significative sincronicità, un tentativo sanamente e teneramente infantile di pensare che ogni tanto l'universo si possa occupare di noi. Un modo di chiedere aiuto a delle energie esterne, in fondo è uno slancio legato a delle credenze sottese alla realtà.

BM: Tutto questo fa pensare anche all'antropologia culturale, al pensiero magico e visionario dei primitivi, anche alle fiabe.

MG: Esprime un aspetto della mia formazione, le religioni primitive animistiche supplivano l'operare dell'uomo, in seguito l'uomo progressivamente ha introiettato il divino. In fondo l'amore è una forma artistica di imprimere se stessi negli altri e questo porta necessariamente al fatto di doverti attaccare a qualcosa che non è soltanto l'altro e a rivolgere tale proiezione pure sul mondo esterno, alle sue visioni, alle trame intrecciate di significati misteriosi perché ti proteggono. In amore arriva qualcuno che ti trasporta in un luogo completamente inospitale dove tu non sei addestrato a vivere, l'unica persona che può mantenerti in vita è l'altro che ti dice e garantisce di volerti bene, ma non basta. Il modo di Claudia è anche un po' filosofico, infantile fino a un certo punto. L'uomo è gettato sulla terra deve affrontare e vivere la propria condizione esistenziale di solitudine.

BM: Claudia dunque seguendo questa ottica ricerca una dimensione trascendente, ne ha bisogno per viverla come un'auto protezione. Il problema è che lei non sa nuotare... tutto può aiutare: la religione, la filosofia, la cultura, però il punto è come di fronte alle cose difficili che dobbiamo affrontare, tra cui le relazioni importanti, gli affetti, come facciamo a relazionarci a tutto ciò per poter sopravvivere o vivere al meglio? La crescita dell'io sta all'interno di questo universo misterioso e complesso, però al tempo stesso è anche un io che si autodetermina... non a caso lei dà un titolo che include l'osservanza delle regole. Regole come contenitori non rigidi che ci aiutano ad orientarci nel mondo. L'amore ti scompiglia, proviamo sentimenti misteriosi quando siamo attratti da qualcuno... ci vuol poco se perdiamo la testa a cadere nella simbiosi, a fonderci nell'altro ma quel fonderci non ci aiuta, le relazioni umane richiedono necessariamente dei confini. Claudia mancava di confini all'inizio del film alla fine appare chiaro il suo aver acquisito i confini. L'incontro trasformativo con Luca, la revisione del rapporto con il figlio, veramente è come se avesse costruito una pelle che prima non aveva. Per questo il mondo magico e le credenze l'aiutavano perché era un mondo più collettivo, consolatorio riguardo al rischio di mettersi in gioco nell'amore, a tu per tu. Se l'io è troppo fragile soccombe nell'onda dell'inconscio collettivo, si perde, non ha struttura.



MG: Sono d'accordo su quello che ha percepito riguardo a Claudia... la scena del divano potrebbe essere in sé risolutiva, perché il figlio le riconosce delle qualità, dei valori. Resta il fatto che per Claudia stare da sola nella natura ha un significato profondo... alla fine si immerge nel mare da sola... il suo sorriso allude a una conquista personale. Avendo conquistato l'autonomia resa attraverso la metafora del galleggiare – forse a questo punto Luca potrebbe tornare, lei sarà in grado di vivere una relazione senza sentirsi preda delle sue paure. Non ricorrere più dunque all'eteronomia poiché ha fatto l'esperienza di sé, della consistenza della sua interiorità.

BM: Senza rinunciare alla bellezza della magia, alle visioni, alla propria mitobiografia, al rapporto con la natura. Credo proprio che quel galleggiare finale tra le onde sia una metafora potente. Attraverso Luca, che segretamente ha fatto da ponte tra la madre e Bruno, Claudia ha costruito una fiducia nelle relazioni che in precedenza mancava nella relazione madre figlio... questo triangolo ha funzionato a prescindere da cosa accadrà in futuro. Galleggia libera nel mare delle sue emozioni, metafora del mondo sommerso, del nostro inconscio, non precipita nei fondali, il corpo è abile nel sostenersi anche in solitudine. Veramente un bel film da consigliare vivamente ai giovani e ai loro genitori. •



QUEI 40 SECONDI DI SEPARAZIONE TRA IL BENE E IL MALE

**Intervista al regista
Vincenzo Alfieri**

Flavia Salierno



Un episodio durato pochi istanti, appunto quaranta secondi, ma sufficiente a trasformare irrimediabilmente il corso di molte vite. In questo senso il titolo stesso del film indica una separazione. Un momento brevissimo che divide in modo netto un prima e un dopo, segnando un divario irreversibile tra l'innocenza e la morte.

Presentato in concorso alla 20ª Festa del Cinema di Roma, in cui ha vinto il premio speciale della Giuria al migliore cast attoriale, il film *40 secondi* nasce dal tentativo di restituire cinematograficamente la vicenda che nel settembre 2020 ha scosso l'opinione pubblica italiana, ovvero l'uccisione di Willy Monteiro Duarte, il giovane ragazzo di Colleferro morto dopo essere intervenuto per difendere un amico durante una lite. È ispirato all'omonimo libro della giornalista e saggista Federica Angeli sulla storia realmente accaduta al ragazzo italiano, figlio di capoverdiani, medaglia d'oro al valore civile alla memoria, vittima di omicidio a seguito di un pestaggio compiuto dai fratelli Gabriele e Marco Bianchi, Mario Pincarelli e Francesco Belleggia.

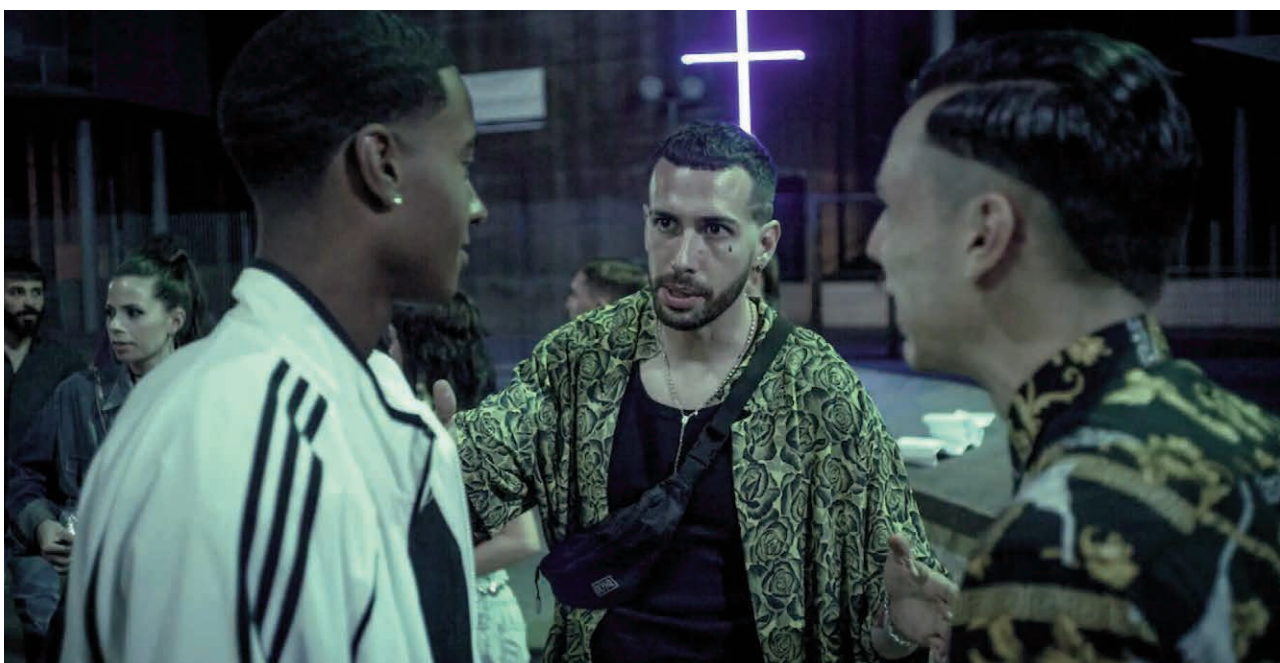
Vincenzo Alfieri usa un linguaggio esasperato, che non lascia tregua, che tiene sospeso lo spettatore per tutta la durata del film. L'uso frequente della macchina a mano per aumentare tensione e immersione, le ambientazioni crude, spesso legate alla strada o a contesti quotidiani, il montaggio serrato, quasi frenetico, contribuiscono al fiato sospeso che culmina col finale. Segnando in modo netto il prima e il dopo.

Proprio la dimensione della separazione emerge come uno dei nuclei tematici centrali dell'intervista. Il regista riflette sul modo in cui quel breve arco di tempo rappresenti un punto di rottura, non soltanto nella vicenda di Willy, ma anche nel-

l'esperienza dei ragazzi coinvolti. L'adolescenza, racconta, è un'età in cui ci si percepisce come invulnerabili. Tuttavia basta un evento improvviso e definitivo, come la morte, per interrompere questa continuità e costringere chi resta a confrontarsi con il peso delle proprie azioni. In questa prospettiva, i quaranta secondi diventano il simbolo di un passaggio traumatico. Una separazione che spezza la linearità dell'esperienza e obbliga i personaggi a ridefinire se stessi.

La separazione, inoltre, non riguarda soltanto la frattura temporale tra prima e dopo, ma attraversa l'intero tessuto relazionale del film. Nell'intervista con Alfieri si sottolinea come i rapporti tra i personaggi siano segnati da una fragilità costante. I legami oscillano tra attrazione, dipendenza e conflitto, e i protagonisti appaiono spesso incapaci di comunicare la propria fragilità. Più che relazioni esposte alla rottura, suggerisce il regista, si tratta di relazioni già incrinata, in cui la separazione diventa un'esperienza inevitabile, quasi una condizione esistenziale. In questo senso il film esplora il dolore della distanza, tra individui, tra scelte diverse, tra appartenenza al gruppo e responsabilità personale, mostrando come ogni decisione segni un ulteriore distacco tra ciò che eravamo e ciò che diventiamo.

All'interno di questa prospettiva, *40 secondi* si configura dunque come una riflessione sulla separazione nelle sue molte forme. Temporale, relazionale e la dimensione del lutto. Il racconto di un evento circoscritto diventa così l'occasione per interrogarsi su come un singolo gesto possa generare fratture profonde non solo tra le persone, ma anche dentro di loro, lasciando emergere il difficile confronto con il dolore, la responsabilità e la perdita.



“In 40 secondi il tempo sembra coincidere con un momento che divide un “prima” e un “dopo”. Possiamo leggere quell’istante come una separazione traumatica, un taglio che spezza la continuità dell’esperienza e obbliga i personaggi a ridefinirsi”?

Il tempo la sua percezione che ne abbiamo, è un concetto che mi ha sempre ossessionato. Così come la destrutturazione del tempo, cosa ben visibile nella maggior parte dei miei film.

In questo caso però è stato ancora più importante perché sono partito da un concetto fondamentale: da adolescenti come lo si percepisce il tempo? Quanto valore temporale si dà al concetto di noia? E soprattutto, quanto sono durati per Willy quei 40 secondi?

Ovviamente c’è anche un voler separare i due momenti come dice giustamente lei, il prima e il dopo. Anche qui ho riflettuto sull’adolescenza, perché a vent’anni ci sentiamo tutti immortali, finché non capita qualcosa da cui non si può tornare indietro. Quando finalmente si vedono le conseguenze delle proprie azioni dritte in faccia.

Dalla morte non si torna indietro, ma è chi resta che deve fare i conti con se stesso.

“Nel film la relazione con l’altro appare fragile, esposta alla rottura. Quanto è centrale per lei la separazione come esperienza di perdita, non solo fisica ma simbolica, che mette in crisi il legame e l’identità”?

Credo che tutte le persone siano continuamente fragili e forti. Le persone che riescono a mantenere un equilibrio sano tra questi due aspetti sono quelle che a mio avviso riescono a non rimanere schiacciate dal peso dell’esistenza in tutte le sue sfaccettature.

Nel film la relazione con l’altro è sicuramente fragile perché c’è un costante cane mangia cane. Sono tutti personaggi in qualche modo dipendenti da altri o che ne subiscono in modo negativo il fascino. Sono tutti predatori e poi prede. Ma non direi che sono esposti alla rottura, direi piuttosto

che sono già rotti e che tentano, seppur in modo sbagliato, di comunicarlo. La separazione per me è assolutamente centrale, nel film come nella vita.

Dobbiamo imparare a distaccarsi dalle cose quando si presenta la necessità, e come dico sempre, dobbiamo imparare a vivere il dolore. Il dolore bisogna viverlo fino in fondo per poterlo riconoscere e poi abbandonarlo. Anche quando è insopportabile.

“La separazione in psicoanalisi è anche un “taglio”, qualcosa che interrompe e ridefinisce. Ha pensato al montaggio, all’uso del tempo e dell’inquadratura come strumenti per rendere visibile questo taglio psichico”?

Ovviamente sì. Tutto il film è stato costruito in scrittura, regia e montaggio per interrompere e ridefinirsi ogni volta la realtà di ciò che si vede. Aggiungo che il film parla di scelte. Ogni personaggio compie delle scelte. A parte Michelle, che avrebbe voluto andarsene nonostante il commento “A bella” perché per lei era un commento stupido e puerile e che non andava alimentato con altro, ma il suo fidanzato è tornato indietro e ha attaccato briga. E così facendo ha scelto per lei.

Ogni volta che un personaggio compie una scelta compie anche una separazione tra un prima e un dopo. Tra noi e gli altri. Ma come per l’ostrica di Verga, quando un personaggio lascia il proprio “scoglio” per provare e ridefinirei, soccombe.

“Nel cuore della storia assistiamo a una progressiva separazione all’interno del gruppo: ciò che inizialmente sembra compatto si incrina fino a dividere i ragazzi in posizioni opposte. Nel costruire questa frattura, ha voluto mostrare il momento preciso in cui l’appartenenza si rompe e ciascuno è costretto a rispondere individualmente delle proprie azioni”?

In realtà dipende a quale gruppo ci riferiamo. Il gruppo di Willy rimane sempre abbastanza compatto, ad ecce-

zione per la coppia Michelle e Christian. Nel gruppo dei fratelli Bianchi invece la questione cambia: lo definirei più un branco, che di partenza è anche poco unito e che si forma sbilenco per poi distruggersi dopo la morte di Willy. E sì, ho assolutamente voluto raccontare sia il formarsi che lo spaccarsi, basta vedere la scena della macchina tra loro quattro quando scappano dal luogo dell'omicidio. Lì c'è tutto.

“Raccontare una storia che ruota attorno a un tempo così circoscritto comporta una grande precisione narrativa. Qual è stata la sfida più complessa nel mantenere alta la tensione senza perdere profondità emotiva?”

La sfida non è stata tanto sulla tensione quanto sulla credibilità dei personaggi e delle dinamiche che li accompagnano. Dovevano sembrare veri in termini di scrittura, di costumi indossati, di slang parlato, di musica ascoltata ecc... affinché lo spettatore si potesse sentire in mezzo a loro. Allontanare Willy il più possibile, facendolo cioè arrivare quasi alla fine del film, era complesso ma stimolante, perché lo spettatore deve quasi dimenticarsi di lui abbracciando una cruda verità di provincia che crea tensione per le sue storture. E alla fine, quando arriva Willy la tensione esplode, perché sappiamo purtroppo come va a finire.

“Nel film si avverte una chiara separazione tra i ragazzi che riescono a sottrarsi a una deriva distruttiva e quelli che invece vi precipitano. Le interessava raccontare questa separazione come il frutto di una scelta consapevole, oppure come il risultato di condizioni, fragilità e contesti che rendono quella linea di confine molto più sottile e instabile di quanto sembri?”

Non credo si nasca cattivi. Credo si nasca con delle naturali attitudini, ma sono convinto che siamo molto definiti dal contesto in cui nasciamo e cresciamo. Ciò non toglie che comunque, con gli strumenti giusti, anche da adulti si possa prende-

re coscienza di ciò che ci ha formato nel modo sbagliato e migliorarci.

“Nel momento conclusivo, segnato dal lutto per il ragazzo Willy, la separazione assume un carattere irreversibile e tragico. Come ha costruito cinematograficamente questa scena, attraverso il montaggio, il silenzio, la luce, il ritmo o la posizione della macchina da presa, per far percepire allo spettatore non solo la perdita, ma la frattura definitiva che quel lutto imprime ai personaggi e alla comunità?”

Ho agito come per il resto del film, attenendomi a ciò che si prova nella realtà. Chiedendomi da spettatore cosa avrei voluto vedere e cosa no, e da genitore come avrei potuto essere rispettoso di ciò che è accaduto ad un figlio.

Nel film non ci sono velleità artistiche. Non c'è una vera costruzione tensiva da giallo, o da thriller. C'è la ricerca del giusto, sempre. C'è la volontà di non rendere pornografica la violenza o la morte. Tant'è che davanti al copro del figlio, la mamma semplicemente si avvicina e le sue mani si avvicinano ma non riescono a toccarlo, per pudore, per paura, per rispetto... per tante cose. Le mani della mamma sono le mie mani mentre scrivevo e dirigevo questa storia. •

Titolo originale: 40 secondi

Titolo italiano: 40 secondi

Paese di produzione: Italia

Anno: 2025

Regia: Vincenzo Alfieri

Sceneggiatura: Vincenzo Alfieri, Giuseppe Stasi

Musica: Alessandro Bencini

Cast: Francesco Ghoghi, Justin De Vivo, Francesco Di Leva, Enrico Borello, Beatrice Puccilli, Sergio Rubini, Maurizio Lombardi, Giordano Giansanti Luca Petrini, Daniele Cartocci





SE MI LASCI TI CANCELLO

Alberto Angelini

Nel IX libro dell'*Odissea*, si narra come Ulisse sia approdato nella terra dei Lotofagi dopo nove giorni di una tempesta, che aveva colto lui e il suo equipaggio presso Capo Malea, spingendoli oltre l'isola di Citera. I Lotofagi accolsero bene i compagni di Ulisse, offrendo il dolce frutto del loto, unico loro alimento. Esso però aveva la caratteristica di far perdere la memoria, provocando l'oblio. Ulisse dovette imbarcare a forza i suoi uomini e prendere subito il largo per evitare che essi, cibandosi del loto, dimenticassero la patria e si fermassero in quella terra.

Se mi lasci ti cancello è il grossolano titolo italiano dell'originale film di Michel Gondry, del 2004, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (*L'infinito splendore di una mente immacolata*), dal poema settecentesco di Alexander Pope, sul dramma di Abelardo ed Eloisa. Il verso poetico evoca il desiderio di Eloisa di avere la mente libera dal

ricordo doloroso di Abelardo, e quindi dalla sofferenza per la separazione. Ma quello splendore è irraggiungibile, perché il cuore conserva sempre traccia di ciò che la mente vorrebbe cancellare.

Il tema del racconto è il rifiuto del trauma. La vicenda narra il grande amore tra Joel e Clementine (Clem), nato in una festa in spiaggia il giorno di San Valentino e alla fine rinato, *ex novo* sulla medesima spiaggia, senza che i due partner ricordino la loro prima relazione. Vi è l'idea che le pene per le separazioni e le perdite, qui in particolare la fine di una storia d'amore, possano essere curate attraverso la soppressione dei ricordi. Nel film questo accade tramite un fantascientifico macchinario che procede alla mappatura neuropsicologica dei ricordi, li localizza e li sopprime. Entrambi i protagonisti usano la fantastica macchina per cancellare la memoria dolorosa della separazione. Questo

strumento risulta straordinario: chi non vorrebbe cancellare i ricordi dolorosi dalla propria mente? Apparentemente, un macchinario del genere potrebbe sembrare un aiuto notevole nella vita delle persone, ma il film mostra che non è così. Le esperienze negative servono a cambiare e a migliorarci e questo non può avvenire se il ricordo è cancellato. Inoltre, i due protagonisti, rincontrandosi come estranei, s'innamorano nuovamente e nello stesso posto della prima volta e questo al pubblico piace. Joel in particolare, nel sottoporsi alla macchina che cancella i ricordi, ha un impeto di ribellione e resiste. Il suo processo di rimozione diviene un momento consapevole di scontro con la sua stessa scelta. Egli vaga nella sua psiche, nello scenario onirico e nell'infanzia, attraversando tali luoghi freudiani e diviene consapevole di sé stesso, dei suoi fallimenti e di aver aderito passivamente al mondo.

L'elemento psicologico centrale del film è la teoria che sia, in ultima analisi, la memoria a sostenere l'identità dell'Io. Anche la citazione di Nietzsche nel film, "Beati gli smentiti perché avranno la meglio sui loro errori", indica che non si tratta di una idea nuova. Se non si ha memoria non si riconoscono non solo le persone con cui, ad esempio, si è avuta una storia, ma non si riconosce neppure il sé stesso che ha avuto quella storia. Eliminare con la memoria il dolore, inevitabilmente ci porterebbe a un mondo felice, ma non nel senso letterale, bensì come l'ha concepito Aldous Huxley nel suo romanzo *Il mondo nuovo* (*Brave New World*), del 1932: vivremmo in un mondo artificiale. Il film è una metafora della difficoltà a tollerare non solo le emozioni negative nella rottura di una relazione, ma anche

il passaggio dall'innamoramento all'amore. Quindi dalla visione idilliaca e perfetta, intrisa dell'idealizzazione di sé e dell'altro, alla presa di coscienza della complessità nella coppia. In essa, insieme ai due membri entrano in gioco le loro storie, gli apprendimenti, i legami di attaccamento pregressi e infine la relazione nell'attualità. È abolita l'importanza del tempo come strumento per elaborare e pensare all'esperienza, o meglio la capacità di utilizzare in modo sufficientemente sano il tempo, cercando di tollerare l'incertezza e la confusione che accompagnano sempre una separazione.

La storia non segue una temporalità lineare. Il colore dei capelli, che la protagonista Clem ama cambiare in base al proprio umore, è un particolare utilissimo per capire in quale arco temporale ci troviamo all'interno della vicenda. Viene proposta una sorta di tempo interiore frammentato, in quanto i diversi episodi montati sequenzialmente appartengono a momenti diversi della storia. Quest'ultima, benché comprensibile anche a una prima visione, per essere riportata alla sua linearità, impone un complesso esercizio di rismontaggio e riposizionamento delle diverse sequenze. Inoltre, nel film si verificano dei vortici mnesici, perché ricordi appartenenti a diverse epoche della vita si mischiano l'un con l'altro. Chi ha provato la forza di un sentimento e la perdita è costretto alla riflessione.

Sono molti i disturbi psichici in cui è implicato il potere doloroso dei ricordi. In tutti questi stati, ciò che non ha funzionato, o non ha ancora completato il suo processo, è il meccanismo dell'oblio che normalmente consente di can-





cellare la portata emotiva dei ricordi, trasformandoli in informazioni recuperabili cognitivamente, ma poco influenti sullo stato psichico. Ogni ricordo ha un suo nucleo emotivo e il tempo non fa altro che cancellarlo archiviando gli eventi nella loro componente cognitiva. Grazie a questo processo fisiologico di oblio, da un lato possiamo sopravvivere alle esperienze più dolorose, che comunque ricordiamo fattualmente, dall'altro ci svincoliamo lentamente da tutti i legami affettivi, da quelli genitoriali in poi.

Quando il meccanismo di estinzione o neutralizzazione emotiva dei ricordi, che si genera nel passaggio alla memoria a lungo termine non funziona, le persone restano prigionieri di eventi e situazioni puntiformi che non esistono più realmente, ma che persistono vive nella loro mente, con tutta o quasi la loro portata emotiva ostacolante. Molti disturbi psichici, come accennato, derivano da questa trappola creata da un difetto nel processo dell'oblio.

Questo film indipendente, sceneggiato da Charlie Kaufman, ha vinto l'Oscar per la miglior sceneggiatura nel 2005 e ha una struttura narrativa complessa, con esperimenti interni di teoria della mente e, non da ultimo, un aspetto filosofico. Descrive una interpretazione psicologica ed esistenziale dell'Eterno ritorno di Nietzsche, secondo cui la persona è destinata a trovarsi perpetuamente nella medesima ripetizione del suo esistere, sia per l'avvenire ciclico del mondo, sia per il suo rimanere succube di tale avvenire.

Se mi lasci ti cancello s'interroga sul continuo ripetersi del fallimento umano, che si attua sempre nello stesso modo. La nostra imperfezione, il nostro disagio, non si risolvono in quello schiocco di dita che appartiene alla fiaba classica del cinema americano, dove la narrazione, fin dall'inizio, contiene la soluzione. L'essere umano che capisce il suo errore e che, da quel momento, non sarà più vittima della sua infelice condizione, semplicemente non esiste.

Anche l'idea di poter eliminare i ricordi di una persona come si cancella un file da un pc, mettendolo nel cestino, è impossibile. Già Freud aveva compreso che il tentativo di dimenticare qualcosa rafforza, paradossalmente, il ricordo. Nella *Interpretazione dei sogni* (1900) e nei *Tre saggi sulla teoria sessuale* (1905), viene sviluppato il tema della rimozione e del ritorno del rimosso. Nel pensiero freudiano la rimozione non si riferisce primariamente al funzionamento della memoria ma è un concetto che nasce dalla riflessione sulle pulsioni. Quando una pulsione non può essere soddisfatta piacevolmente, a causa della riprovazione morale e sociale che trasformerebbe la sua consumazione in dispiacere, non potendo l'individuo fuggire da sé stesso, egli non può che "espellere" e "tener lontano" qualcosa dalla coscienza. Però Freud indica che, per quanto l'essere umano cerchi di eliminare ricordi o fatti spiacevoli dalla propria mente tramite il meccanismo della rimozione, essi comunque si manifesteranno attraverso nevrosi o sogni.

Il film anticipò, oltre venti anni fa, come la tecnologia

abbia raggiunto anche il mondo dei sentimenti, con scorciatoie problematiche. Attualmente, *Se mi lasci ti cancello* è coerente con alcuni aspetti della realtà virtuale. I social media promettono continuamente di poter giocare con i nostri ricordi e con le nostre emozioni. Ma non basta cancellare le storie e le foto da Instagram e bloccare i contatti su WhatsApp. Tutto ciò che abbiamo provato e siamo stati con l'altra persona, rimarrà per sempre dentro di noi.

Spiegava Platone, nel *Sofista*, che la tecnica ha a che fare con tutto ciò che è prodotto o che serve per produrre. Sin dagli albori della civiltà greca, l'essere è associato alla tecnica, cioè al fare, all'attività creatrice che mette in grado di agire e reagire. Però la tecnica, in ultima analisi, implica anche un annientamento di ogni ente, poiché esso è visto solo dentro un rapporto di usabilità, o di funzionamento. Va riconosciuto che la tecnologia mira alla semplificazione di tutto ciò che è complicato, come per esempio la produzione di un elettrodomestico, una strategia militare, o l'acquisto di libri disponibili solo in un altro continente. La tecnologia digitale semplifica la vita. Si può vedere una persona in videochiamata, nonostante sia a migliaia di chilometri, come si può ascoltare musica senza dover usare fili e cavi. Per estensione l'essere umano tende a operare questa "semplificazione" a tutto ciò che è complicato. Ma non tutte le cose complicate lo sono allo stesso modo e, soprattutto, non per la stessa ragione. Alcune cose sono complicate oggettivamente e non possono essere semplificate. Una relazione amorosa, una lezione di livello universitario, una carriera professionale. Qui la complicazione va accettata e gestita. In altri casi, la complicazione serve per trasformare la necessità in libertà: trasformiamo la necessità del nutrimento in arte culinaria, in vini da stappare per

accompagnare un pasto; trasformiamo l'istinto sessuale in corteggiamento, in poemi, in arte erotica. Trasformiamo il rientro a casa o l'uscita da casa in una passeggiata per la via più lunga, non la più breve. Una reggia, rispetto a una caverna, potrebbe essere considerata una complicazione, ma proprio per questo è cosa umana. Se l'evoluzione delle civiltà avesse seguito il principio utilitaristico della semplificazione, nessuna storia umana si sarebbe sviluppata. Riflettere sui sentimenti e i suoi valori umani sarebbe inutile, perché non si presta a commerci e baratti.

Se mi lasci ti cancello testimonia l'impossibilità di semplificare l'emozione dell'amore. La tecnologia riesce a interferire, ma non può decidere. Il film trasmette il messaggio di una realtà poco contrattabile e molto articolata. Si può amare anche chi è molto diverso da noi. Non è detto che possiamo sempre scegliere chi amare. Le relazioni possono migliorare. Il bene e il male sono essenziali per la crescita e, soprattutto, i ricordi sono preziosi. •

Titolo originale:

Eternal Sunshine of the Spotless Mind

Titolo italiano: *Se mi lasci ti cancello*

Anno: 2004

Regia: Michel Gondry

Sceneggiatura: Charlie Kaufman,

Michel Gondry (soggetto), Pierre Bismuth (soggetto)

Cast: Jim Carrey, Kate Winslet, Kirsten Dunst,

Tom Wilkinson, Elijah Wood, Mark Ruffalo,

David Cross, Thomas J. Ryan, Jane Adams.



IL GUSTO DELLE COSE

Separarsi per ritrovarsi e nutrire l'amore



Benedetto Genovesi e Samantha van Wel

Il gusto delle cose è un film francese del 2023, scritto e diretto da Tran Aah Hung e tratto dall'omonimo romanzo di Marcel Rouff. Intensamente delicato, il film ci trasporta in un'atmosfera elegante e raffinata, ambientata in Francia nel tardo ottocento. Una poesia che recita una meravigliosa e infinita dichiarazione d'amore attraverso la cura e il gusto delle cose, dove nulla viene trascurato né lasciato al caso. Immagini che stimolano la sensorialità dei sapori, odori, suoni, vista, tatto e contatto. E' un inno a una delle passioni più carnali della vita, quella dell'arte culinaria. Eugenie (Juliette Binoche) è una cuoca eccezionale e lavora, da circa vent'anni, al servizio del famoso *chef* Dodin Bouffant (Benoit Magimel). Tra i due, nel corso degli anni, dal rapporto professionale condito dalla reciproca stima e ammirazione, nasce un legame affettivo e un sentimento d'amore profondo. E' curioso che i due attori siano stati effettivamente compagni di vita, circa vent'anni prima, e che dalla loro relazione sia nata una figlia. Forse, una complicità reale che va oltre l'immaginario, rende la relazione tra i due protagonisti orchestrata in modo sublime da sguardi e intese. Un'eccezionale combinazione della creatività del grande

chef e dell'accuratezza di Eugenie nel cucinare, con grande passione, rispetto e cura ogni piatto che mettono in scena, un passo a due che risulta sempre impeccabile. Purtroppo, quando l'alleanza e la passione uniscono due persone in un legame d'amore sempre più forte e indissolubile, cresce anche l'angoscia di separazione, la paura di perdere la persona amata. Così come impariamo a separarci nel corso della vita per crescere, così la vita ci propone, nostro malgrado, altre situazioni per prepararci alla separazione più grande e dolorosa che è quella della perdita delle persone amate. Eugenie a lungo resiste alla possibilità di unirsi in matrimonio con il grande *chef* Dodin, fino a quando le sue condizioni di salute non diventano precarie. Ed è proprio per questa paura di perdere l'amata e per il sentimento d'amore profondo che lo lega a questa donna, che Dodin decide di fare una cosa che non aveva mai fatto prima, ovvero cucinare per lei.

L'amore nasce da una danza di unioni e separazioni. L'amore è il frutto di tante separazioni vitali. Senza separazione non c'è vita e senza separazioni non c'è crescita e sviluppo della vita, nella possibilità di contenere i sentimenti e le emozioni che ci consentono di vivere le rela-



zioni d'amore. Nell'evoluzione del film, viene raccontata una storia d'amore che si sviluppa grazie a continui scambi di sguardi e di affetto tra i due protagonisti. Il rapporto diventa reciproco, cucinare l'uno per l'altra, nella cura reciproca e nell'amore reciproco. Entrambi sono uniti reciprocamente dall'amore per il buon cibo, dalla passione per l'arte culinaria e dalla possibilità di gustare insieme la bontà e la bellezza dei cibi cucinati con cura. La condizione di precarietà di salute di Eugenie e i suoi ripetuti svenimenti lasciano intravedere un continuo alone di angoscia per il rischio della perdita di questa preziosa relazione. Questo, paradossalmente, anziché minacciare il rapporto, al contrario lo rende sempre più forte e consente di creare un legame affettivo sempre più profondo. Dodin si mette sempre di più al servizio di Eugenie e si prende cura di lei con amore. L'angoscia della perdita non lede il rapporto, bensì lo rafforza nella possibilità di accettare la caducità della vita e quindi di assaporare e gustare appieno ogni momento vissuto assieme, ogni occasione per preparare con amore, di volta in volta, una pietanza diversa, scoprendo sempre di più il gusto delle cose. La possibilità di cucinare insieme e condividere la gioia di vivere rappresenta una dimensione creativa per gustare assieme la bellezza della vita, per fare crescere e rafforzare il rapporto d'amore. La pulsione di vita che nutre il desiderio prevale sulla pulsione di morte. E' dal desiderio che noi ci muoviamo verso la vita e l'amore, è un ponte che ci porta verso l'altro e che ci permette un riconoscimento reciproco, dove l'incontro d'amore avviene proprio quando ci incontriamo con ciò che nell'altro è inafferrabile. Come direbbe Merleau-Ponty, tra i due amanti c'è una "carne" comune. Il desiderio li muove

l'uno verso l'altra e la passione nutre di gioia e vitalità l'unione dei loro corpi e delle loro anime. Dodin ed Eugenie sono attenti l'uno al benessere dell'altro, nel rispetto reciproco e nell'onorare la bellezza delle piccole cose e dei grandi sentimenti. Si sente la vibrazione dell'essenza dell'amore. La potenza dell'amore ci può offrire la capacità di attraversare ed elaborare il dolore della separazione più grande, di trasformare la fine nell'inizio di qualcos'altro. Quando l'amore è autentico, trascende la corporeità, è un'alleanza profonda tra anime, un'infinita affinità elettiva che vivrà per sempre. I due corpi diventano un'unica "carne".

Del resto, come dice Melanie Klein, nella vita si cresce e ci si rafforza proprio grazie alla possibilità di elaborare i diversi lutti che si presentano nel corso del nostro vivere. E questo ci dà la possibilità di crescere, amare e sviluppare gratitudine nei confronti della vita.

Se impariamo l'arte di assaporare e gustare le cose della vita, possiamo sentire la gratitudine nel cuore e forse scoprire un ingrediente segreto della felicità e della gioia di vivere, che rende la vita preziosa e la farcisce di bontà e bellezza. •

Titolo originale: La passion de Dodin Bouffant

Titolo in italiano: Il gusto delle cose

Anno: 2023

Regia: Tran Anh Hung

Fotografia: Jonathan Ricquebourg

Sceneggiatura: Tran Anh Hung

Cast: Juliette Binoche, Benoit Magimel,

Emmanuel Salinger, Patrick d'Assumcao, Galatea Bellugi.



HAMNET: L'ASSENZA PENSABILE

Cinema e lavoro della trasformazione psichica

Luisa Cerqua

Ogni esistenza inizia e termina con una separazione, ogni separazione lascia l'assenza e un dolore che sembra incolmabile. Eppure, ogni perdita ci consegna a nuovi orizzonti, apre spazi ancora da abitare: è questo il *fil rouge* di *Hamnet – Nel nome del figlio* (2025), magnifica opera cinematografica diretta da Chloé Zhao. Il film basato sull'omonimo romanzo di Maggie O'Farrell (co-sceneggiatrice), si addentra nel dolore più invivibile, quello legato all'assenza per sempre di un figlio, mostrando come la sofferenza psichica possa tramutarsi in potente spinta creativa che consente di dare senso al vivere. La morte pur restando l'enigma definitivo e l'assenza per eccellenza, trova in questo racconto filmico una via per acquisire un senso, seppur faticoso da rintracciare. Separazione e perdita, del resto, sono e sempre saranno un'esperienza fondativa dell'esistenza psichica. L'immaginaria narrazione filmica della Zhao prende spunto da un evento reale: la perdita di Hamnet, il figlio undicenne di William Shakespeare (Paul Mescal) e di sua moglie Agnes (Jessie Buckley). Questo dolore lacerante, inizialmente espresso dalla madre in un interminabile urlo muto, troverà la sua via di trasformazione nella creatività che ispira al Bardo la composizione dell'*Amleto*, opera che riscatterà il nome del figlio trasformando quel lutto privato in eredità universale. La regia di Zhao, mai incline alla retorica o al sen-

*Io ho dentro di me ciò che supera ogni apparenza;
queste sono soltanto le vesti e i segni del dolore*
Hamlet, W. Shakespeare

timentalismo, sembra mettere a nudo le recondite pieghe dei sentimenti profondi, ci fa sentire 'gettati' nell'oceano delle emozioni umane.

Dal punto di vista visivo, Zhao adotta una cifra stilistica che è essa stessa una dichiarazione poetica: la cinepresa, infatti, si muove lungo un asse verticale discendente, come un vettore invisibile che conduce il nostro sguardo dal cielo verso la terra, dall'astrazione del cosmo verso la fragilità del corpo umano. L'utilizzo del *crane down*, prima ancora che mezzo tecnico, diventa qui un dispositivo di pensiero che mette in scena la caduta dell'essere umano dall'alto del cielo alla terra verso l'intimità del cuore umano, in una panoramica sull'esperienza affettiva. L'occhio della macchina da presa che segue Agnes dall'alto si addentra nella foresta e, quasi fosse il suo amato falcone, posa su di lei che dorme in posizione fetale tra le radici di un secolare albero, come in un ventre arboreo. Una traiettoria discendente che suggerisce come la sua vita, come ogni vita, sia già inscritta in un movimento verso l'incarnato, la gravità del corpo, l'ambivalenza della nascita e della vita sempre sospese tra elevazione e perdita.

Agnes personifica un femminile ancestrale e potente. Il suo mondo interiore strettamente legato alla natura è rappresentato da tre elementi: il volo del falco, le radici arboree materne e la



caverna che si apre poco distante dal suo corpo. Tra le medesime radici che l'accolgono e contengono, infatti, c'è un antro buio che richiama Ade e l'inconscio, lo stesso spazio che William popolerà con il mito di Orfeo e Euridice.

Ogni slancio affettivo di Agnes è deciso, profondo e intenso come la foresta dove, insieme a sua madre, raccoglieva e trattava erbe officinali, in particolare l'Artemisia, "prima tra tutte le erbe". La narrazione segue la protagonista nel suo quotidiano, dalla perdita precoce e mai elaborata della madre all'amore per Will, fino alla maternità e al trauma estremo della morte del figlio. Una perdita che produce una frattura profonda della sua identità e, rompendo l'illusione della continuità generazionale, metterà in crisi il narcisismo genitoriale. Perdere un figlio è un trauma che sconvolge il senso di sé e il tempo interiore, creando quello che Freud definisce un tempo psichico congelato: la perdita di quella parte di sé investita nell'oggetto d'amore. L'energia affettiva di Agnes rimane così ancorata all'oggetto perduto e "l'ombra dell'oggetto cade sull'Io" (Freud, *Lutto e melanconia*, 1917) come una presenza oscura, un "sole nero" (J. Kristeva, '87) che offusca la vita e ne spegne lo slancio. Ciò che resta è un vuoto difficile da rappresentare, attraversato da melanconia distruttiva, rancore e rabbia impotente.

Proprio da questo vuoto nasce la possibilità di una trasformazione: Zhao mostra come l'atto creativo possa aprire uno spazio simbolico in cui elaborare il lutto e ritrovare un legame con ciò che si è perduto, senza esserne annientati. L'arte in questo senso diventa rappresentazione, memoria e risposta al trauma, e il gesto artistico si trasforma in un lavoro del lutto che dà nuova presenza a ciò che sembrava irrimediabilmente assente. Chloé Zhao esplora magistralmente come il dolore possa, oppure no, trasformarsi in rappresentazione. Agnes e William impersonano due modi differenti di affrontare il lutto: Agnes vive il dolore in forma corporea e preverbale, la sua è una sofferenza viscerale difficile da tradurre

in simboli. William, al contrario, fronteggia il vuoto interno trasformando l'assenza in parola e dando voce all'indicibile attraverso la scrittura, trova dentro di sé lo spazio simbolico per mantenere viva la memoria del figlio, senza distruggere la propria identità. L'*Amleto* trae linfa vitale da una sofferenza che eleva un vissuto personale a riflessione universale su ciò che rende umani.

Durante tutto il film, ma in particolare nelle sequenze conclusive, l'uso sapiente di primi piani, luci soffuse e silenzi intensi, scolpisce volti ed espressioni dei protagonisti come fossero pitture fiamminghe. Tuttavia sarà la voce, la voce di Amleto, a trasformare il *Globe Theatre* in un campo "d'esperienza condivisa". Ascoltando le sue parole, Agnes e la folla in piedi attorno a lei diventano un *unicum* che pensa, ricorda, piange. Bion lo avrebbe definito Unisono, Aristotele Catarsi: una via di pace e trasformazione attraverso la condivisione. Elaborare la perdita significa, in ultima analisi, inscrivere la perdita nella rappresentazione, darle voce attraverso l'arte o il sogno; solo così ciò che è perduto può diventare figura simbolica, memoria che rende il dolore pensabile, dunque attraversabile. *Hamnet* si conferma come un'opera capace di raccontare la discesa dall'indicibile alla parola che, così come il movimento iniziale della macchina da presa, conduce dall'alto informe del dolore verso la terra abitabile dell'esperienza. •

Titolo originale: *Hamnet*

Regia: Chloé Zhao

Sceneggiatura: Chloé Zhao, Maggie O'Farrell

Anno: 2025

Fotografia: Łukasz Żal

Musiche: Max Richter

Cast: Paul Mescal, Jessie Buckley, Emily Watson, Joe Alwyn



IL MAGO DEL CREMLINO

Anatomia del potere

Riccardo Foti

C'è qualcosa di profondamente perturbante in *Il mago del Cremlino*, qualcosa che eccede il racconto politico e si colloca in una zona più ambigua, dove il potere smette di essere un fatto storico e diventa un'esperienza psichica. Il romanzo di Giuliano da Empoli, e ancor più la sua trasposizione cinematografica firmata da Olivier Assayas, non raccontano semplicemente l'ascesa di Vladimir Putin, ma mettono in scena la nascita di una realtà artificiale, costruita, creduta e infine interiorizzata.

Il film segue la traiettoria di Vadim Baranov (Paul Dano), già produttore televisivo e uomo di spettacolo, che, all'indomani del crollo dell'Unione Sovietica, viene lentamente attratto e infine inghiottito nei sotterranei ingranaggi del potere russo. Grazie alla sua capacità di leggere e manipolare l'immaginario collettivo, Baranov diventa uno dei principali artefici della costru-

zione dell'immagine pubblica di Vladimir Putin (Jude Law), contribuendo a trasformarlo da figura poco nota a leader carismatico e simbolo di stabilità per un Paese in crisi. Attraverso il suo sguardo, il film segue la nascita di un sistema politico fondato non tanto sulla forza, quanto sulla gestione della percezione, della narrazione e della verità. Baranov costruisce eventi, discorsi e rappresentazioni che plasmano la realtà stessa, fino a creare un universo in cui il confine tra vero e falso si fa sempre più incerto.

Parallelamente, emerge la dimensione più intima del protagonista, segnata dal rapporto con Ksenia (Alicia Vikander), una donna che rappresenta per lui una possibilità di fuga e di autenticità, lontana dalle logiche del potere. Tuttavia, il legame con lei si incrina progressivamente, eroso dalla sempre più profonda immersione di



Baranov in un sistema che lentamente si trasforma in una forza capace di dominarlo.

Nel corso del tempo, ciò che inizialmente appare come un gioco intellettuale e creativo si trasforma in una gabbia, Baranov si accorge di essere diventato parte integrante del meccanismo che ha contribuito a costruire. Il potere, da strumento, si fa struttura totalizzante, capace di assorbire ogni spazio personale. Il film si dispiega così come il racconto di un'ascesa che coincide, silenziosamente, con una perdita progressiva della libertà in un uomo che, nel tentativo di governare la realtà, finisce per smarrirsi, mentre il sistema che ha contribuito a edificare continua a perpetuarsi e a rafforzarsi.

Vadim Baranov rappresentato come una figura opaca e magnetica, è ispirata a Vladislav Surkov. Baranov non è un uomo di potere nel senso classico, non comanda eserciti, non pronuncia discorsi pubblici memorabili, non si espone. Eppure, è lui il vero artefice della scena. Il suo potere è invisibile, quasi astratto: consiste nel creare narrazioni, nel modellare la percezione, nel trasformare la realtà in racconto. In questo senso, Baranov appare come una figura tipicamente contemporanea, un regista del simbolico più che un attore della Storia.

Il film e il romanzo lo seguono in un percorso che è insieme politico e interiore: dall'iniziale distanza ironica nei confronti del potere, quasi fosse un gioco estetico, alla progressiva immersione in un sistema che finisce per assorbirlo completamente. È un passaggio sotti-

le, quasi impercettibile, e proprio per questo inquietante. Baranov non viene sedotto dal potere in modo esplicito, vi scivola dentro, come se fosse la naturale conseguenza del suo talento. E tuttavia, in questa adesione, qualcosa si perde. Il suo sguardo, inizialmente lucido, si opacizza; la sua capacità di osservare si trasforma in partecipazione; il suo ruolo di autore diventa quello di ingranaggio.

Accanto a lui, Vladimir Putin emerge come una presenza quasi enigmatica. Non è un personaggio costruito sulla psicologia, ma sulla funzione. Putin non si racconta: si offre come superficie su cui si proiettano desideri, paure, bisogni collettivi. La sua forza non è tanto ciò che è, quanto ciò che rappresenta. In questo senso, il film lo restituisce come una figura quasi vuota, ma proprio per questo potentissima: un contenitore simbolico capace di dare forma a un bisogno diffuso di ordine, stabilità, continuità.

In questa relazione tra Baranov e Putin si gioca uno degli elementi più interessanti dell'opera. Il primo costruisce il secondo, lo plasma, ne definisce l'immagine pubblica. Ma progressivamente, i ruoli si confondono. Chi è il vero autore? Chi controlla chi? Il creatore o la creatura? È una dinamica profondamente realistica, il soggetto che costruisce un personaggio finisce per esserne dominato, come se la propria creazione acquisisse una vita autonoma. Il potere, in questa prospettiva, non è mai posseduto definitivamente ma sfugge, si spo-

sta, talvolta torna. E poi c'è Ksenia, figura luminosa e distante, che introduce una dimensione completamente diversa. In un universo dominato dalla manipolazione e dalla costruzione artificiale della realtà, Ksenia rappresenta la possibilità di un'esistenza diversa, non mediata dal potere. È il richiamo a un desiderio autentico, non colonizzato dalla logica del controllo. Tuttavia, proprio per questo, la sua presenza è fragile, quasi impossibile da proteggere. Baranov non riesce a integrare questa dimensione nella propria vita, il legame con Ksenia resta sospeso e incompiuto, come se il potere escludesse per definizione la possibilità di un'intimità reale.

Uno degli aspetti più riusciti dell'opera è la rappresentazione della verità come qualcosa di instabile e secondario. Nel mondo di Baranov, non esiste più una distinzione netta tra vero e falso. Ciò che conta è l'efficacia della narrazione, la sua capacità di essere creduta. La

politica diventa così un teatro, un dispositivo performativo in cui la realtà è continuamente riscritta. In questo senso, *Il mago del Cremlino* intercetta pienamente una dimensione contemporanea: quella della post-verità, in cui il potere non si fonda più sulla realtà, ma sulla sua rappresentazione.

La regia di Assayas amplifica questa sensazione di ambiguità. Le immagini sono fredde, controllate, spesso distanti; i personaggi sembrano muoversi in uno spazio rarefatto, quasi irreale. Non c'è enfasi, non c'è spettacolarizzazione: tutto è trattenuto, come se il film stesso volesse sottrarsi alla tentazione di sedurre lo spettatore, pur raccontando un sistema fondato proprio sulla seduzione. È una scelta coerente, che restituisce la dimensione ipnotica del potere senza mai celebrarla apertamente. Tuttavia, è proprio qui che si annida una possibile ambiguità. *Il mago del Cremlino* mostra il potere come costruzione, come illusione, come artificio. Ma nel



farlo, rischia anche di restituirne il fascino. Baranov è un personaggio seducente, intelligente, lucido; il suo mondo è oscuro, ma anche esteticamente coerente, quasi elegante nella sua freddezza. Il rischio è che la critica si intrecci con una forma di attrazione, che l'analisi si accompagni a una sottile fascinazione.

In definitiva, ciò che resta è l'impressione che il vero oggetto dell'opera non sia la Russia, né Putin, né la politica in senso stretto. Il vero tema è il rapporto tra l'essere umano e il potere, inteso come costruzione simbolica. *Il mago del Cremlino* suggerisce che il potere non esiste semplicemente "fuori", nelle istituzioni o nei leader, ma si radica in profondità nei bisogni, nelle paure, nei desideri collettivi.

Forse proprio questa la sua intuizione più inquietante: il potere funziona nella misura in cui viene creduto. Non si impone soltanto con la forza, ma attraverso un processo di seduzione, adesione, identificazione e infine partecipazio-

ne. In questo senso, il vero "mago" non è Baranov, né Putin, ma quel meccanismo invisibile che trasforma la realtà in racconto e il racconto in una nuova verità, totalmente costruita, pronta ad essere condivisa. •

Titolo originale: Le mage du Kremlin

Titolo italiano: Il mago del Cremlino

Paese di produzione: Francia, Italia

Anno: 2025

Regia: Olivier Assayas

Sceneggiatura: Olivier Assayas ed Emmanuel Carrère

Cast: Paul Dano, Jude Law, Alicia Vikander,

Tom Sturridge, Will Keen, Jeffrey Wright,

Magne-Håvard Brekke, Andris Keišs,

Emmanuel Carrère



LA MATTINA SCRIVO

Separarsi da un lavoro sicuro

Annabella Cerliani



La mattina scrivo. Una battuta semplice, sommessamente, ma senza appello. Paul (Bastien Bouillon), il protagonista del film che ha questo titolo, la dice senza enfasi, ma come una sentenza, non si può venire a patti. E per scrivere ha distrutto la sua vita. Aveva una famiglia, un buon lavoro, ha lasciato tutto per poter scrivere. Questa passione lo possiede come un amore, come un vizio.

E come un vizio gli viene contestata da tutti, soprattutto dal padre (André Marcon). Lascia la casa dove viveva con la moglie Alice e i figli e il suo ottimo lavoro di fotografo, che gli permetteva una vita comoda.

La moglie se ne va, perché lei è realista: la vita ha delle esigenze tanto vale accettarlo. Per lei Paul poteva continuare come scrittore della domenica. Ma lui vuole di più da se stesso, lui sa che per scrivere bene bisogna scrivere sempre, la scrittura va praticata come una preghiera. I suoi precedenti libri hanno avuto il favore della critica, le vendite sono state discrete, ma non abbastanza per vivere con i diritti d'autore. Paul vuole tempo, tempo per scrivere. Lascia la casa e va a vivere in un monolocale, che è in realtà una brutta cantina. Nel trasloco porta poche cose con sé, e compaiono delle fotografie istantanee fatte

senza nessuna perizia, alcune sfocate, come quelle che tutti conserviamo perché legate a un momento della nostra vita, che non hanno valore in sé, servono solo a ricordare. Non c'è traccia della bella fotografia, come se la fotografia professionale fosse un falso, dove l'abilità del fotografo serve a manipolare la realtà. Possiamo essere anonimi o bellissimi dipende dal fotografo, la fotografia professionale manipola la realtà, la ritocca, la rende accettabile. Paul forse si è sottratto a questo imbroglio. Anche la fotografia del film fa un uso molto sapiente della luce e nasconde più che rivelare, siamo in una grande città, ma non la Parigi che conosciamo, una grande città anonima. Sempre a livello di marciapiede, come si vede la vita dal seminterrato del protagonista. L'attore è bravissimo a raccontare solo con i mezzi toni, insicuro di sé per tutto, solo abitato dalla sua passione, che non diversamente dell'alcol o la droga lo porta a stare sempre peggio. La nostra è una società che ha delle regole ferree o le segui o sei fuori, il protagonista cerca di trovarsi uno spazio ai margini. Ma quali? Lo vediamo fare i lavori più umili, i peggiori pagati anche.

Come un Moloc esiste fra i non garantiti la "Piattaforma" che ti aiuta a trovare questi lavori saltuari, pagando una percentuale, è ovvio. Ha il lavoro chi chiede di meno, una gara al ribasso fra disperati; infatti, molti dei lavoratori che vediamo col protagonista sono immigrati.

La scena dove Paul taglia l'erba di un rachitico giardinetto con la forbice è tragica ed esilarante, lui vuole essere gentile, non discute esegue, se il padrone di casa non ha le scarpe anche lui se le leva, come se cercasse di capire da fuori come era la sua vita prima, ma è evidente che non c'è posto in questa società per chi non l'accetta in pieno. Per il compleanno della figlia, le manda una vecchia foto che le aveva fatto da bambina, un segno d'intesa fra di loro, ma la figlia non gradisce, l'emozione non vale rispetto agli oggetti alla moda che le hanno fatto madre e fratello. Ovviamente l'incontro avviene rigorosamente da remoto.

Contatti personali Paul non ne ha più, al lavoro, quando non è solo, è fra disperati che non legano. Il padre gli presta la sua vecchia auto e lui fa anche qualche servizio da autista. Sempre in una città buia, riottosa, senza cielo. Il cielo Paul lo rivede quando va in una casa di lusso della vecchia Parigi a sradicare le piante da un balcone. Qui il padrone di casa è senza scarpe, ma non pretende che se le levi anche Paul. Basta che resti fuori sul balcone. Paul riscopre dall'alto la meraviglia della Parigi magica dei turisti, quella del cinema, grigi tetti di ardesia, tanto cielo e tante strade, tanta vita. Da fuori Paul vede dentro l'appartamento, la domestica, la figlia del proprietario e anche il proprietario ognuno a fare qualcosa senza neanche avvertire la presenza degli altri, completamente assorbiti in se stessi. Le piante da estirpare gli spezzano la schiena e Paul fa i conti con un corpo fragile che patisce la fatica e che si mette contro di lui. Ma quello che rivede entrando dalla porta di servizio nelle vite degli altri gli conferma che non era gran che quello che ha lasciato per scrivere. Però nemmeno la vita dei diseredati ha qualche valore nascosto, qualche verità, qualche segre-

ta consolazione. L'inferno è ovunque.

Il film non lo dice mai esplicitamente, ma silenziosamente lo grida quanto la cultura sia oggi considerata effimera e senza radici, se hai successo bene, se no, addio, non è previsto nessun salvataggio.

Anche l'arte acquista cittadinanza dal successo e non esiste modo di avere tempo per costruirlo questo successo, che resta comunque l'unico valore riconosciuto. Il lavoro intellettuale è mal pagato e precario, come tagliare l'erba o demolire un tramezzo.

Si scoraggia chi scrive come chi legge, meglio evitare ogni possibilità di pensiero. Nessuno della sua famiglia ha letto i libri di Paul.

Riportando a casa dall'aeroporto una cliente, con la vecchia auto del padre, Paul ha con lei un tentativo di incontro amoroso che non riesce, tutti e due troppo soli, disperati e patetici. Paul nel ritorno in città investe un cervo. Cerca di soccorrerlo, ma non sa come fare. Gli addetti, consultati al telefono, gli spiegano che si soccorrono solo i feriti umani. Disperato dalla sofferenza del cervo Paul lo strozza con le mani.

Ma nella guerra che è la sua vita la carne è preziosa. Paul lo seziona e lo congela. Non si può gettare via tanta bellezza, per Paul mangiare il cervo è come un'eucarestia. Quando il padre lo scopre non riesce a capirlo e lo prende per pazzo. Paul resta sempre più solo.

Una sconosciuta proprietaria di un bar, Madeleine (Marie Rivière), lo ospita in uno stanzino, e Paul resta lì perché non ha nemmeno più il suo seminterrato. La donna ha letto per caso uno dei suoi taccuini, dove ci sono mescolati insieme pezzi del libro che sta scrivendo e il suo miserabile bilancio di entrate e uscite. Questo aiuto modesto, ma indispensabile viene da una sconosciuta, Alice (Virginie Ledoyen) editor da Gallimard che difende il libro di Paul senza dirlo, non solo per lui, ma anche per sé. Il libro piace all'editore (André Marcon), viene pubblicato. Vediamo Paul firmare le copie per i lettori in una libreria. Finalmente qualcuno della famiglia lo legge. Ora bisogna sperare che il libro si venda, si vedrà. Paul deve continuare i suoi lavori precari con una clientela di signore forse più gentili. Questo bellissimo film, diretto da una donna Valérie Donzelli che in un ironico rimando interpreta il ruolo della moglie, finisce così: Paul che firma copie e intanto prende appuntamenti coi suoi clienti, con un magro sorriso. Suo e nostro. •

Titolo originale: À pied d'œuvre

Titolo italiano: La mattina scrivo

Anno: 2025

Regia: Valérie Donzelli

Cast: Bastien Bouillon, Virginie Ledoyen, André Marcon, Marie Rivière, Valérie Donzelli, Marion Lécrivain.

ANORA

70 anni dopo Cabiria

Antonella Dugo



Anora, il film di Sean Baker (2024), conquista la palma d'oro a Cannes e si aggiudica cinque oscar: miglior film, miglior regia, miglior attrice protagonista, migliore sceneggiatura e miglior montaggio. Baker è un regista americano indipendente che con i suoi film decostruisce il sogno americano-hollywoodiano ponendo al centro delle sue storie gli emarginati, che racconta con un approccio iper-realistico: un susseguirsi di situazioni comico-grottesche dove il dramma è nascosto dalla apparente normalità e un uso del colore forte, deciso, saturo, che crea un violento contrasto con la disperazione e la miseria umana dei suoi protagonisti. Anche il dialogo è scarno, telegrafico, lo sguardo del regista si pone ad una certa distanza, neutrale, scarsamente empatico, soprattutto nella prima parte, dove appaiono i due protagonisti convinti e sicuri di vivere in una realtà che conoscono, sanno gestire e dominare a proprio vantaggio. Siamo a New York, Anora, che si fa chiamare Any, è una giovane ventenne di origine russa che lavora in un locale di spogliarelli, lap dance: balla intorno al palo mentre i clienti le mettono soldi negli slip, per poi appartarsi su richiesta nei privé. Si muove veloce, decisa, guida i clienti, propone varianti sessuali. L'approccio aggressivo del cliente la lascia indifferente, tutto è meccanico, lei offre parti del suo corpo per l'uso altrui, i clienti non la guardano mai in volto. Alcool e droghe, oltre alle luci basse, riempiono l'ambiente di ombre e di fantasmi.

Cliente: "i tuoi genitori sanno che sei qui?"

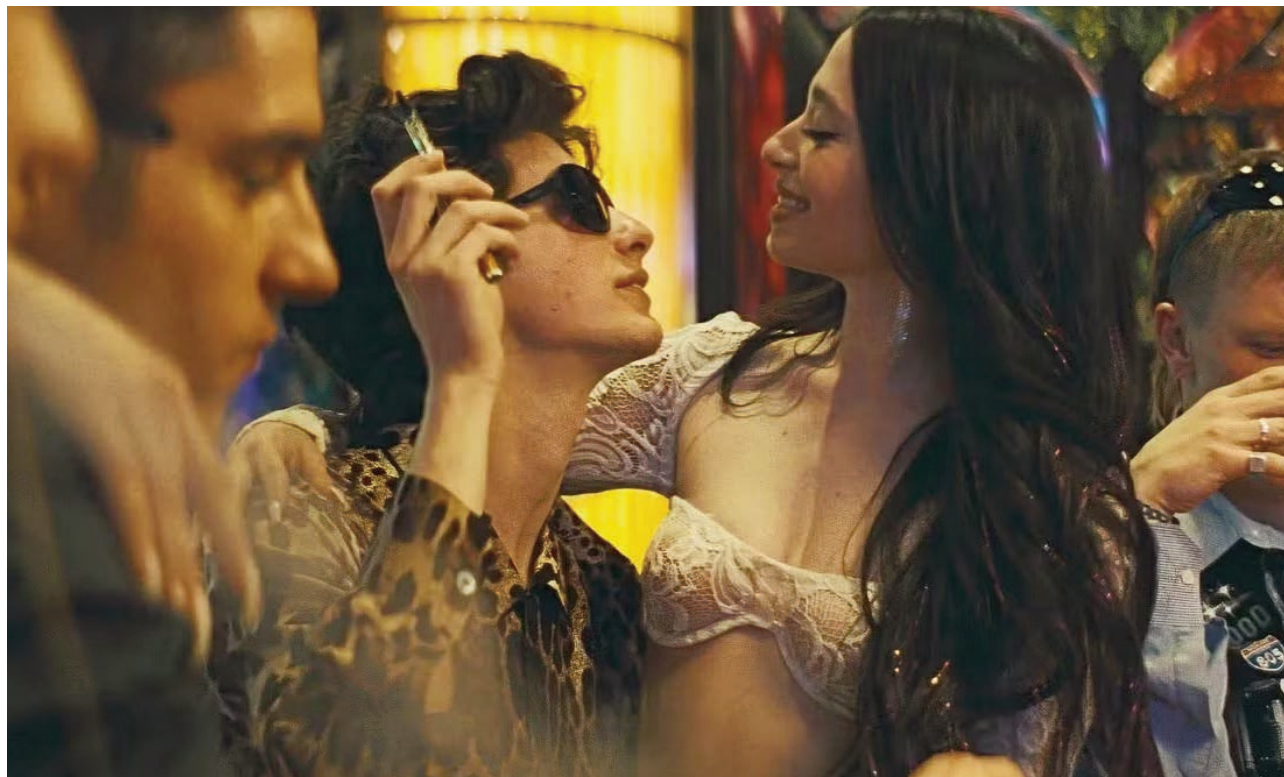
Anora: "e tua moglie lo sa?"

Vi è una perdita ed un abbassamento della coscienza che rende possibile l'eccitamento, scatenando fantasie sessuali, incestuose e violente.

Anora è Any, una qualunque, una come tante che può stare al posto di chiunque; quello che lei vuole è il denaro, per ottenerlo è pronta a tutto, convinta di essere brava a farsi pagare, forse pensando che non è il cliente ad abusare di lei, ma lei a dominarlo.

L'arrivo di Ivan, detto Vanya, figlio di un ricchissimo oligarca russo, in vacanza a New York, fa pensare a una possibile svolta. Dopo l'incontro al club, Vanya le propone di andare a casa sua e di trascorrere tutta la settimana con lui in cambio di un largo compenso.

Passano una settimana tra sesso, alcool e droghe in una grande e lussuosa villa dove tutti sono a loro servizio, Anora è entrata nel mondo dei ricchi e sembra che lo squilibrio di potere tra lei e Vanya possa essere superato e forse ribaltato se il ragazzo si innamorasse di lei. Ma non è la storia di *Pretty Woman*. Vanya, sempre in uno stato alterato, non mostra nessun interesse per Anora, la vede come una distrazione per divertirsi prima di partire ed andare a lavorare con il padre in Russia, sembra alla ricerca di qualcosa che riempia il senso di vuoto e di solitudine di ragazzo ricco viziato e trascurato. Ed è per gioco che Vanya propone ad Anora di andare a Las Vegas a sposarsi: l'ultima ragazzata. I genitori di Vanya, furiosi per la notizia del matrimonio, ordinano ai loro sottoposti russi a New York di bloccare il ragazzo e di cacciare Anora, mentre loro si precipitano a New York. L'arrivo dei guardiaspalle nella villa dove Anora e Vanya sono tornati dopo il matrimonio determina un cambiamento di ritmo, assistiamo a un gangster-movie con i tre russi che, con Anora tenuta a bada, cercano disperatamente Vanya nei locali notturni di New York. Si inserisce inoltre nel film un nuovo elemento, Igor,





uno dei tre russi che, in silenzio guarda e segue Anora, con interesse ed empatia e cercherà di avere cura di lei rompendo quel clima di anaffettività e disumanità visto fino ad ora. Forse è il regista che scende in campo e noi spettatori con lui prima del finale duro e spietato che vedrà Anora sconfitta, umiliata, rispedita indietro alla sua vecchia vita; ma con Igor riuscirà a piangere, a sentire il dolore di essere soli e il bisogno che abbiamo gli uni degli altri?!

Anora vive una dissociazione precoce tra il corpo e la psiche, come fra sessualità e tenerezza e blocco della capacità di amore, imprigionata in un'angoscia di separazione che non le permette di elaborare la perdita subita ed avviare un processo di individuazione, per la presenza inconscia dell'oggetto materno come imago della madre morta, presente, non morte reale della madre, ma di una madre che, in seguito a depressione e lutti subiti si trasforma in oggetto distante, asintonico, che investe il bambino di gelo e solitudine. (1) Ipotesi probabile in questo caso pensando ai traumi e alle traversie delle donne immigrate, che, pur rimanendo in vita, non riescono a prendersi cura del figlio e trasmettendogli vitalità, sicurezza e allegria. Il lutto che invade il soggetto di fronte al ritiro psichico della madre determina la patologia del vuoto, un disinvestimento massiccio che lascia dei buchi inconsci che il soggetto riempie con l'identificazione con la madre presente ma priva di vita, congelata. Oltre a una perdita d'amore c'è una perdita di senso: non sapere cosa è successo e di chi è la colpa. *Questo nucleo freddo brucia e anestetizza come il ghiaccio. la fissazione materna impedirà alla bambina di poter mai investire l'immagine paterna senza temere la perdita*

dell'amore materno, oppure, se l'amore verso il padre è profondamente rimosso senza poter evitare di trasferire sull'immagine del padre una parte importante dell'immagine della madre. (2)

Nel 1957 Federico Fellini vince il premio oscar per il miglior film straniero con le notti di Cabiria: *regia, soggetto e sceneggiatura di Federico Fellini ed Ennio Flaiano; collaborazione ai dialoghi Pierpaolo Pasolini; protagonista Giulietta Masina.*

Per Federico Fellini il cinema è uno spettacolo di finzione, magia, fantasia attraverso il quale emergono gli aspetti profondi dell'animo umano e della realtà nella sua complessità e nelle sue multiformi sfaccettature. *Quella è mica una storia vera, quelle so' storie che fanno al cinema*, dice Cabiria alle amiche. Il cinema di Fellini racconta la vita vera usando una narrazione immaginaria e onirica.

Cabiria è una piccola passeggiatrice romana che lavora alla passeggiata archeologica tra clienti, magnaccia, creature equivocate, ladri e imbrogliatori che la maltrattano e la prendono in giro ma emerge la sua ingenuità e la sua tenace innocenza che, nonostante le aggressioni che subisce, troverà sempre la forza di rimettersi in piedi e ricominciare a sognare.

Il film si apre con Cabiria che viene aggredita e gettata nel fiume dal fidanzato Giorgio, il quale scappa portandole via i soldi guadagnati. Cabiria viene salvata da dei ragazzi, disillusa ma non sconfitta torna alla sua vita. A via Veneto incontra un attore famoso, che la porta nella sua villa per poi chiuderla in bagno quando arriva la sua fidanzata. La libererà al mattino dandole dei soldi. Ritornata nel suo



ambiente Cabiria si unisce alle altre prostitute che vanno in pellegrinaggio alla Madonna del Divino Amore per chiedere una grazia, un miracolo. Una sera Cabiria entra in un cinema-varietà dove si fa ipnotizzare durante lo spettacolo, rivelando il suo animo candido e successivamente si imbatte in Oscar che, con fare galante, comincia a corteggiarla, le dà qualche appuntamento e finisce per prometterle di sposarla. Cabiria vende la sua casupola e con i soldi va in un ristorante con Oscar che, sempre pieno di attenzioni, la porta a vedere il tramonto sul lago. Improvvisamente Oscar afferra Cabiria e la scaraventa in acqua per poi scappare con i soldi. Cabiria è atterrita, disperata e piangente. Si rialza in piedi a fatica e mentre si incammina incontra un gruppo di giovani che, cantando e suonando, le restituiscono il sorriso. Cabiria, con il volto segnato da una lacrima sporca di rimmel, si avvicina, guarda verso la macchina da presa e ci regala un sorriso semplice e commovente per poi proseguire nella sua vita.

Il sorriso di Cabiria è il desiderio di vivere, di sperare e di sognare nonostante intorno a lei ci sia violenza e disumanità. È l'eros che cerca sempre di vincere sulla distruttività e la morte: questo è il gioco della vita e, per Fellini, sempre e comunque vale la pena. Nel personaggio di Cabiria c'è un elemento che la rende comprensibile e vicina a tutti noi: il pensiero magico dell'infanzia, la convinzione che il desiderio possa avverarsi e cambiare il mondo con un intreccio tra realtà, delusione e fantasia.

Ricordo che Roma, in quegli anni, era sopravvissuta ad una guerra che l'aveva messa in ginocchio e cercava di rimettersi in piedi e iniziare a ricostruire dalle macerie. Cabiria è anche la parte costitutiva e generativa di ognuno di noi che ci consente di realizzare la nostra vita bella e brutta che sia. Nel desiderio di Cabiria c'è l'incontro con l'altro, la specularità del riconoscimento e della possibilità di essere amati e di amare.

Il desiderio nel personaggio di Anora è spento, nessuno la guarda, la riconosce persona: lei stessa si considera un

oggetto da usare per avere cose, oggetti che gli altri hanno e lei non ha. Non ha sorriso, è sempre in tensione, in lotta per sopravvivere ad ogni incontro: sembra un gladiatore nell'arena dove, la posta in gioco non è la vita ma non morire. Nella seconda parte del film Anora è fuori dal suo ambiente e si comincia a vedere, dietro la rabbia, una grande paura e un grande smarrimento rendendosi conto di aver sposato un uomo ubriaco e drogato che non la vede, non la riconosce e col quale è impossibile qualsiasi alleanza.

Baker racconta una solitudine profonda che rende la vita delle persone sempre più deprivata affettivamente e moralmente, non c'è speranza, il sogno e l'illusione sono svaniti, la realtà amplifica il senso di inadeguatezza e di perdita della dignità sempre calpestata, dove si cerca di sopravvivere con il rischio possibile e sempre presente di cadere più in basso. La perdita di identità e del senso di sé porta solo a un agire dove la distruttività e l'autodistruttività sono la norma.

Racconta Federico Fellini che l'episodio della prostituta con il divo del cinema l'aveva scritto anni prima per Anna Magnani la quale, dopo aver letto la sceneggiatura, e non convinta gli disse: *a Federi, ma ti pare che una come me si fa chiudere nel cesso da uno stronzo d'attore!?* •

Titolo originale: Anora

Anno: 2024

Regia: Sean Baker

Cast: Mikey Madison: Anora "Ani" Mikheeva

Mark Ējdel'sštejn: Ivan "Vanja" Zakharov

Jurij Borisov: Igor

(1) Andr  Green, *Narcisismo di vita narcisismo di morte*, borla.

(2) Andr  Green pag. 284.



LA VILLA PORTOGHESE

Frammenti e ricostruzioni

Cristiana Pirrongelli



Ci sono molti modi per affrontare una perdita e ne *La villa portoghese* è un modo “estraniato”, un lieve stato dissociativo. Fernando è un professore di geografia colto e metodico che viene lasciato dalla moglie che sparisce senza una spiegazione né un saluto. Non volendo cercare “chi non si vuole far trovare”, la frattura interiore lo porta verso uno svotamento graduale di senso e gli fa lasciare il lavoro e la città. Non è una vera fuga dissociativa, è una scelta semi-consapevole di chi lascia la sua vita per una deriva verso qualcosa di diverso, nuovo, precario. Al posto di dolore o rabbia gli compare sul viso un’espressione sospesa, una specie di punto interrogativo che lo accompagnerà per quasi tutto il film. In una livida cittadina di mare in inverno, un luogo come un altro, conosce Manuel, un simpatico giardiniere senza famiglia né ‘radici, felicemente giramondo che va dove lo chiamano.

In fondo “è facile ...le piante chiedono così poco “gli dice Manuel. È di quest’uomo che il protagonista prenderà l’identità, recandosi al suo posto nella villa in Portogallo ove questi era atteso.

Un’antica villa, un giardino, gli attrezzi, la natura che chiede poco, tempi lenti, Poco viene chiesto anche a lui, non per disinteresse ma per rispetto di uno stato fragile e frammentario. Il fatto che lui non sia chi ha detto di essere, è sottinteso per Amalia, l’enigmatica proprietaria della villa che gli porge con intelligenza gentile una sponda, un rispecchiamento senza parole, una sintonizzazione rispetto alla possibilità di “abitare gli spazi” come direbbe Philip M. Bromberg. Tutti, in quella villa, “abitano gli spazi”, i silenzi, i passaggi.

Quanto di drammatico è accaduto, non viene mai veramente nominato. Le cose si fanno ma non possono essere

pronunciate e forse non possono essere totalmente pensate, per citare Christopher Bollas. L’operare di Fernando/Manuel nel giardino e le sue scarse parole, bastano a creare un piccolo ordito e una trama condivisi, abitabili. Amalia, si scopre, ha conosciuto traumi e perdite: è lei a tratteggiare, con pudore, un passato violentemente reciso dalla Storia, nelle realtà coloniali. Così come recise sono state le vite dei suoi genitori. L’unico momento del film nel quale si avvertano, per un attimo, l’emozione del dolore e la nostalgia.

Sia Amalia che Manuel, in tempi e modi diversi, sono stati accolti e salvati dalla Villa portoghese come un transito, un pretesto che detta fragili regole sufficienti ad una sopravvivenza emotiva, una regola minima del vivere, In fondo “...è facile, la natura non chiede molto” aveva rivelato Manuel il giardiniere. Attraverso tentativi, accenni ed esperienze inattese, in Fernando la trama e l’ordito del suo dialogo interiore s’infittiscono e riprendono consistenza fino a creare la possibilità di un qualche disegno vitale, di un progetto vagheggiato: ripiantare i mandorli spazzati via da un freddo inverno di molti anni prima, nel giardino della Villa portoghese. •

Titolo originale: Una quinta portuguesa

Titolo italiano: *La villa portoghese*

Anno: 2025

Regia: Avelina Prat

Cast: Manolo Solo, Maria de Medeiros, Branka Katić, Rita Cabaço, Xavi Mira, Morgan Blasco.

LA BUONA MORTE DELL'AMORE

Separazione, lutto e tradimento in *La Grazia* di Paolo Sorrentino

Chiara Buoncristiani

In *La Grazia* Paolo Sorrentino racconta gli ultimi mesi di mandato del Presidente della Repubblica Mariano De Santis, vedovo, giurista cattolico, uomo inflessibile e trattenuto, alle prese insieme con una proposta di legge sull'eutanasia, con richieste di grazia e con una ferita privata mai rimarginata: il sospetto, divenuto ossessione, di un tradimento della moglie Aurora avvenuto quarant'anni prima. Accanto a lui si muovono soprattutto due figure: la figlia Dorotea, giurista come il padre e presenza costante, e Coco Valori,

amica di lunga data, critica d'arte anticonformista e lesbica, unica depositaria della verità su quel tradimento e tuttavia ostinata a non rivelarla.

La Grazia è un film particolarmente interessante perché mostra non tanto una separazione compiuta, quanto una separazione impossibile (o le vicissitudini di un'impossibilità). Mariano non riesce a lasciar andare la moglie morta. Forse il tradimento ha toccato il suo fantasma, forse il protagonista ci rimane attaccato come a un ideale che non può



sporcarsi con la vita, con il suo inarrestabile sfumare i contorni e le dicotomie manichee. Non riesce a separarsi non perché ami troppo, ma perché non può tollerare che il legame con lei resti incompleto, opaco, irriducibile a una verità finale. La morte non basta a chiudere il rapporto; anzi, lo irrigidisce. La perdita non si trasforma in lutto, ma si cristallizza in una domanda persecutoria: chi era l'altro? che cosa c'è stato davvero? che cosa mi è stato sottratto? È qui che il film trova il suo centro psichico. Mariano non è solo un vedovo inconsolabile; è un uomo che non può separarsi perché non può concedere una buona morte al legame. Il tema dell'eutanasia, che attraversa la trama politica del film, eccede così il piano bioetico e diventa una figura interiore: che cosa significa permettere a qualcosa di finire pur nella sua imperfezione? Che cosa significa non accanirsi contro ciò che è già perduto e tuttavia resta mobile nella sua ambiguità? Il Presidente, che può decidere sulla grazia degli altri, non sa concedere grazia alla propria storia affettiva. Resta incollato a un oggetto che non può più essere interrogato, ma che continua a occupare la scena interna come un testimone muto e insieme imputato.

Da un punto di vista psicoanalitico, il nodo è molto preciso e quasi geometrico: Mariano non sembra abitare il tempo del lutto, ma quello di una sua torsione melanconica. Nel lutto (è il Freud di *Lutto e melanconia*), l'oggetto perduto viene lentamente disinvestito, trasformato, interiorizzato in una forma che consente alla vita psichica di

riprendere movimento. Nella melanconia, invece, la perdita non viene davvero simbolizzata: l'oggetto resta incorporato come presenza interna, e il soggetto rimane inchiodato a un dialogo (e scontro) interminabile con ciò che non c'è più. In Mariano questo dialogo assume la forma di un indagare senza fine. Il morto non riposa perché è chiamato a rispondere; il sopravvissuto non vive perché resta nominato custode di una scena antica. Da questo punto di vista, il tradimento della moglie non va letto solo come una ferita narcisistica o coniugale. In *La Grazia* il tradimento appare piuttosto come un tradimento del femminile che non si lascia catturare. Non dunque nel senso moralistico di una donna che avrebbe tradito il marito, ma nel senso più perturbante di un'alterità che sfugge alla presa, che non si lascia ridurre a trasparenza, a idea platonica, che custodisce una propria zona enigmatica. Ciò che Mariano non sopporta non è per niente di non essere stato l'unico. È di non aver potuto sapere tutto. Di non aver potuto saturare il mistero dell'altra. Aurora, anche da morta, continua a rappresentare per lui un punto di indiscernibilità irriducibile.

È proprio questo fondo opaco che ferisce e magnetizza il suo assetto psichico più profondo. Il tradimento da una parte consiste nella scoperta che l'oggetto amato ha desiderato altrove; ma dall'altra si delinea come il crollo dell'illusione che l'altro possa essere interamente posseduto, conosciuto e garantito. In termini psicoanalitici, ciò che va in frantumi è





una fantasia di padroneggiamento sull'oggetto. L'altro amato si rivela radicalmente altrove. E questa alterità, che in una economia psichica più mobile potrebbe diventare occasione di lutto e trasformazione, in Mariano si fissa invece come oltraggio narcisistico e come blocco della vitalità. Per questo non riesce a separarsi: perché separarsi implicherebbe accettare che l'oggetto non sarà mai del tutto chiarito.

Ed è qui che il film introduce due figure fondamentali. Dorotea, la figlia, è una presenza che svolge la funzione di congiungere due modalità e mondi: è una figura che rappresenta un *agangement*, un concatenamento che tiene insieme. Rappresenta un femminile che non si colloca più nella scena erotica del possesso e del tradimento, ma in quella della continuità, della mediazione e della possibilità trasformativa. La sua funzione è importante proprio perché non chiede di risolvere il mistero; aiuta piuttosto a restare dentro una relazione che non sia governata dal controllo. Dorotea è il femminile che riapre la temporalità, che sottrae il padre alla fissità mortifera della ripetizione.

Coco, invece, è il femminile della sfinge. È colei che sa e custodisce l'enigma; colei che non si lascia usare come archivio riparativo del maschile ferito. Rifiutando di rivelare il nome dell'amante, Coco sottrae Mariano alla fantasia di una soluzione retrospettiva. Gli impedisce di credere che il lutto possa compiersi grazie a un supplemento d'informazione. In questo senso, lo frustra, ma proprio questa frustrazione ha una funzione psichica essenziale: introduce un limite alla compulsione interpretativa del protagonista. Gli mostra che non tutto può essere saputo, e che il sapere non salva necessariamente dalla perdita.

La figlia e l'amica sono dunque le due forze che mettono in movimento il film, vere operatrici della trasformazione psichica anche per il modo in cui conducono, su un piano insie-

me intimo e istituzionale, il Presidente a diventare curioso delle ambiguità umane e dunque disposto ad ascoltarle singolarmente. Un uomo fino a quel momento irrigidito nella funzione, nella legge e nella propria ferita comincia lentamente a spostarsi dal giudizio all'ascolto. È in questo slittamento che acquistano rilievo i due condannati all'ergastolo che chiedono la grazia: figure che richiamano, quasi metaforicamente, l'ergastolo psichico dello stesso Mariano, la sua impossibilità di uscire dalla scena del tradimento e di consentire alla perdita di trasformarsi in lutto. Ma proprio lì, dove la legge sembrava dover restare impersonale, qualcosa si incrina. Mariano non ascolta più soltanto il reato: comincia ad ascoltare la configurazione singolare di una vita. E quando concede la grazia alla donna, il gesto non va letto come una preferenza di genere, ma come il segno che egli riconosce in lei il bisogno di liberarsi da un maschile violento che l'ha tenuta prigioniera. In quella richiesta finisce per intravedere anche qualcosa di sé: la presa di un maschile duro, punitivo, incapace di lasciar vivere e lasciar morire, che tiene in ostaggio anche lui. La grazia accordata a quella donna diventa allora, sul piano simbolico, il primo atto con cui il Presidente si avvicina alla possibilità di sciogliere il proprio ergastolo interiore. Da qui il film apre con più chiarezza la sua domanda decisiva: se sia possibile accordare una buona morte non solo a una vita, ma anche a un legame; non solo a un corpo, ma a una forma psichica di prigionia. E se Dorotea introduce una forma di vicinanza che non chiede padronanza; Coco impone il limite di ciò che non può essere posseduto né saputo del tutto. Entrambe, in modi opposti, lavorano contro la coazione di Mariano a restare fedele non alla moglie, ma alla scena del torto.

Uno degli aspetti più sottili del film: Mariano scambia la fedeltà con la fissazione. Crede di custodire l'amore, ma in

realtà si incarcera a vita. Tiene in vita non il legame con Aurora, ma il desiderio di bloccare il legame, e se stesso, in un carcere. La sua apparente rettitudine, la sua durezza quasi cementizia, assume così un valore difensivo; è una forma di accanimento psichico. Come se lasciar morire davvero quel rapporto significasse perdere allo stesso tempo una donna amata e una parte dell'immagine di sé costruita attorno al danno subito.

Qui il film tocca un punto molto freudiano: il soggetto, talvolta, può legarsi alla sofferenza perché essa diventa una forma di identità. Rinunciare al dolore significherebbe allora rinunciare anche alla posizione da cui quel dolore autorizza a guardare il mondo. Mariano resta il ferito, il tradito, colui che non può archiviare il passato perché il passato è diventato il fondamento stesso della sua continuità narcisistica. In questa prospettiva, il non-lutto è una difesa contro una disorganizzazione più profonda del sé.

In questo senso il titolo del film si fa particolarmente eloquente. *La grazia* è certo quella giuridica, presidenziale, pubblica. Ed è anche la grazia come alleggerimento dalla coazione a rimuginare, a indagare e a tagliare il mondo in modo manicheo. Mariano può perdonare in astratto, può meditare sulla legge, sul fine vita e sulla responsabilità. Più difficile è compiere un gesto infinitamente meno solenne e più radicale: consentire che l'amore abbia una fine che non sia né vendetta né imbalsamazione. La "buona morte" che il film interroga riguarda allora tanto il corpo sofferente e la norma quanto il destino dei legami quando essi non possono più essere restituiti alla presenza. Il legame con una persona che non è più presente, si può interiorizzare, e così ci arricchisce, quando c'è stata una "buona morte".

È così che la questione dell'eutanasia acquista tutta la sua densità simbolica. Potremmo dire che Mariano è contrario non solo alla fine di una vita, ma alla fine in quanto tale, quando la fine comporta il venir meno di un controllo onnipotente sul tempo e sull'oggetto. Il punto non è semplicemente morale perché consentire una buona morte significa riconoscere che esistono separazioni necessarie, trasformazioni irreversibili, perdite che non possono essere vinte ma solo attraversate. In termini psichici, significa accettare i limiti del sapere e del possesso. E così Mariano vacilla.

Sorrentino costruisce tutto questo dentro una figura di potere maschile che appare, progressivamente, svuotata della propria sovranità. Il Presidente decide su tutto tranne che sull'essenziale. Non può comandare il lutto, perché dentro ha un tiranno che lo fissa nella sua separazione impossibile. Non può obbligare il passato a chiarirsi. Non può costringere il femminile a diventare finalmente leggibile. E forse la sua trasformazione comincia proprio lì dove il potere del Presidente incontra un limite non negoziabile: il fatto che l'altro, soprattutto l'altro amato, non è mai interamente possedibile, neppure nel ricordo.

Per questo *La grazia* può essere letto come un film sulle separazioni in un senso forte. Separarsi non significa qui recidere, dimenticare o pacificarsi troppo in fretta. Significa accettare che un legame possa morire senza che per questo venga annullato; che possa restare interno senza restare tirannico; che il non sapere faccia parte dell'amore. Mariano ci arriva tardi. Ma tutto il film sembra lavorare attorno a que-

sta domanda: si può accordare una buona morte a qualcosa che non si è mai finito di conoscere?

È forse questa la forma più dolorosa della separazione che il film mette in scena. Non la perdita dell'oggetto, ma la rinuncia alla padronanza sull'oggetto perduto. Il tradimento della moglie, per Mariano, è precisamente questo: che lei non coincida con l'immagine che lui aveva di esso, che serbi un fuori campo e un lato oscuro. Dorotea e Coco lo conducono, ciascuna a proprio modo, verso questa scoperta. La prima riapre il tempo; la seconda lo sottrae alla falsa consolazione della spiegazione finale.

Alla fine, *La Grazia* suggerisce che il contrario della separazione non è l'amore, ma il congelamento. Là dove non si concede alcuna eutanasia psichica, il passato non passa: amministra il presente, lo irrigidisce e lo svuota. La grazia, allora consiste nel lasciare andare senza cancellare, cioè fare lutto senza tradire l'intensità del legame. Come dire, separarsi è riconoscere che anche l'amore, per restare vivo dentro di noi, deve a un certo punto poter morire bene. •

Titolo originale: La grazia

Paese di produzione: Italia

Anno: 2025

Regia: Paolo Sorrentino

Soggetto: Paolo Sorrentino

Sceneggiatura: Paolo Sorrentino

Musica: AAVV

Cast: Toni Servillo, Anna Ferzetti, Orlando Cinque, Massimo Venturiello, Milvia Marigliano.



PAST LIVES E LA SEPARAZIONE

Guido Benzoni

Due bambini amici in età di scuola elementare, un maschio e una femmina, giocano ad un parco giochi di Seoul, di fronte ad una strana statua, una figura umana con una bocca in continuo movimento...che continua ad aprire e a chiudersi meccanicamente.

La statua, che domina il parco giochi di Seoul, sembra incarnare un richiamo sottile ma esplicito alla dimensione più basilare e fisica della vita umana: la nostra oralità e il bisogno di nutrirci.

Il suo incessante aprirsi e chiudersi rimanda non solo all'atto meccanico della masticazione, ma anche agli atti involontari e volontari che scandiscono l'esistenza, come quello di respirare, muoversi, mangiare. Questi movimenti, seppur fondamentali, rappresentano il lato automatico della nostra

*"Two roads diverged in a wood, and I—
I took the one less traveled by,
And that has made all the difference"*
Robert Frost The road not taken (1916)

fisiologia, quello che accompagna ogni giornata quasi inconsapevolmente.

Tuttavia, il contesto in cui la statua si trova— il parco giochi in cui si sviluppa il gioco dinamico tra i due bambini—introduce una dimensione completamente diversa.

Il gioco dei due bambini, ripreso con delicatezza dalla regista Celine Song nel film "Past Lives", si manifesta come un'esperienza spontanea e libera. I protagonisti si rincorrono tra le strutture del parco, immersi in un tempo sospeso e infinito che solo l'infanzia può concedere.

Questa dimensione ludica si colloca tra fantasia e realtà, senza regole predefinite o limiti imposti: è il regno della creazione e dell'invenzione, dove la voglia di divertirsi si esprime in modo creativo. Il gioco non segue schemi presta-





biliti, ma si rinnova costantemente, alimentato dalla gioia e dalla curiosità. In questo contesto, la relazione tra i bambini si arricchisce di significati profondi, diventando lo spazio in cui sentimenti ed emozioni si intrecciano con la possibilità di costruire insieme un piccolo mondo nuovo e personale.

La scena iniziale sembra dunque suggerire come, pur essendo immersi nella quotidianità degli atti meccanico fisiologici, la relazione ludica infantile sia una costruzione dinamica, fatta di reciprocità e immaginazione, mai riducibile a un mero automatismo.

Lo sguardo della Regista coglie la sintonia tra i due bambini, la si scorge silenziosamente mentre si osserva la scena: i bambini si divertono rincorrendosi per prendersi e poi lasciarsi, in una dimensione di gioco sospesa, “senza tempo” se non quello in cui i genitori diranno che è arrivata l’ora di andare. Il gioco continua a fluire tra i due bambini sorridenti senza finire mai se non quando gli adulti richiamano la loro attenzione.

A questo proposito vale la pena ricordare come, secondo Donald W. Winnicott, “Il gioco è in sé un’esperienza creativa, che si manifesta nello spazio potenziale che si genera tra le persone, e che contribuisce in modo decisivo alla costruzione della realtà interna.” (*Gioco e realtà*, Raffaello Cortina Editore, 1971, p. 72).

A questa scena di innocenza, e di incoscienza giocosa infantile fa da contrappunto la dimensione adulta della sequenza successiva: le due madri, sedute nello stesso parco giochi, osservano i loro figli mentre giocano e intanto si confrontano sul loro prossimo futuro.

Il loro dialogo introduce la prospettiva della lingua e della

logica adulta, del tempo delle scelte che impattano anche sulle vite dei loro ignari bambini, quella in cui le scelte di vita assumono un peso concreto e possono determinare conseguenze significative, talvolta felici, talaltra dolorose.

Una delle due madri, quella della bambina Na Young, informa l’altra genitrice che presto partiranno insieme al marito e alle due figlie. La reazione della madre del bambino, che si chiama Hae Sung, espressa da una smorfia di dispiacere e delusione, evidenzia il suo dispiacere per la notizia insieme all’amara consapevolezza di una separazione imminente.

Alla domanda sulla destinazione della prossima partenza, viene rivelato dalla madre di Na Young che la meta sarà New York, un luogo lontano da Seoul, che segna una netta divisione tra le loro vite di persone adulte e quelle dei loro bambini. La madre di Hae Sung si interroga, e interroga la amica, sulle ragioni di questa scelta, considerando che a Seoul la famiglia della sua amica sembra già avere tutto quello che una coppia e una famiglia potrebbe desiderare: successo e stabilità.

La madre della bambina Na Young suggerisce che il trasferimento è motivato da un desiderio di ulteriore affermazione artistica e da un bisogno di riconoscimento internazionale. Ella conclude la conversazione sottolineando una riflessione che racchiude il senso della separazione, deciso dagli adulti; ella, infatti, dice alla sua amica: “*Quando lasci qualcosa, guadagni anche qualcosa*”. L’esergo di Robert Frost, grande poeta statunitense di inizio Novecento, che ho scelto per aprire questo commento al film di Celine Song, fa riferimento alla scelta strada meno battuta.

Come nella scena iniziale del film che ho descritto in cui la madre annuncia all’altra genitrice il loro imminente trasferi-



mento negli Usa, la scelta in questo caso diviene anche separazione, un inevitabile bivio fisico e temporale che, gioco-forza, definisce l'identità futura della bambina che parte e del bambino che rimarrà a Seoul: la bambina prende una strada, il bambino resta a Seoul, immerso in quell'involucro affettivo infantile comune che aveva caratterizzato la loro intima amicizia.

Nel processo di migrazione di Na Young, che diventerà Nora negli Usa, quando sarà più grande, viene dunque sancita una separazione forzata tra due bambini che, così il film ci lascia intendere, sicuramente si vogliono molto bene, hanno un rapporto stretto e sono ignari di quanto sta per essere deciso e dunque agito da una delle due famiglie, anche la loro separazione e dunque la conclusione inevitabile della loro amicizia.

Ma se nell'ottimismo che muove la aspettativa adulta della madre, l'atto della migrazione in un altro stato per coltivare e realizzare la propria ambizione e dunque "*guadagnare qualcosa*", rimane però latente, su un piano meno utilitaristico e maggiormente affettivo, un senso di perdita che si trasferisce anche sulla bambina in una trasmissione silente e inconsapevole.

Hae Sung il bambino suo compagno di giochi e segretamente innamorato resta invece ineluttabilmente la parte perdente di questa separazione, il polo su cui si deposita la malinconia e un senso di lutto impossibile da svolgere per la perdita della sua giovanissima amica. Il suo affetto resta dunque intonso, ma il film ci dirà che in questa separazione non è unicamente Hae Sung lasciato da solo nella incapacità di dimenticare Na Young e vivere con pienezza la propria vita.

Past Lives introduce il tema della migrazione della famiglia di Na Young dalla Corea verso gli Stati Uniti, ponendo l'accento sulla separazione tra Na Young e Hae Sung. Questo evento funge da forza motrice che attiva una funzione identitaria: la scelta di partire, infatti, non è solo un cambiamento geografico, ma rappresenta un vero e proprio bivio esistenziale che segna la crescita e la definizione dei protagonisti. In questa scelta migratoria, ciò che viene lasciato in ombra è la dimensione affettiva che caratterizza i rapporti tra le due famiglie e, soprattutto, tra i due bambini. La storia mostra come, nel prendere decisioni che sembrano razionali e proiettate verso il futuro, spesso si tende a rimuovere o minimizzare la portata emotiva che si cela dietro alle relazioni e ai legami affettivi. Questa parte rimossa resta comunque presente, seppur non esplicitamente riconosciuta, e influenza in modo silenzioso il percorso dei protagonisti.

È proprio dunque su questa dimensione affettiva, e sul fallimento parziale della sua rimozione, che si fonda lo sviluppo narrativo del film.

Le "vite passate", quando hanno assunto in epoche lontane un significato profondo, possono riemergere nel presente, specialmente quando eventi specifici riattivano processi emotivi rimasti irrisolti e non completamente elaborati.

Il film nel suo incedere ci suggerisce come il passato non sia mai del tutto sepolto: i legami, le emozioni e le relazioni che hanno segnato l'infanzia possono tornare a influenzare il presente, stimolando una riflessione identitaria e affettiva che accompagna i protagonisti nel loro percorso di crescita. La decisione di migrare, pur se guidata da aspirazioni di crescita personale o di affermazione artistica, porta con sé un



retaggio emotivo che rimane spesso irrisolto. Si tratta di quelle tracce, o scorie, che derivano da desideri e sogni coltivati e non realizzati, e che affondano le loro radici già nell'infanzia. In questa fase della vita, i bambini sono costantemente esposti a scelte degli adulti che possono interrompere le loro relazioni più intime e profonde, lasciando sospensioni e rimpianti che difficilmente trovano piena elaborazione. La narrazione che procede nello sviluppo del lungometraggio suggerisce che, in ogni separazione, non si ottiene soltanto qualcosa di nuovo, ma si può anche perdere ciò che si aveva e che era prezioso. La migrazione negli Usa di Na Young e della sua famiglia, dunque, non rappresenta solo un'opportunità di crescita o di cambiamento, ma porta anche una dimensione di perdita, che si manifesta soprattutto sul piano affettivo. Questo scarto emotivo diventa parte integrante della identità dei due bambini e del percorso che li separa, segnando il confine tra ciò che si guadagna e ciò che si lascia indietro.

Proprio qui in questo punto si innesta proprio lo iato sentimentale e identitario tra i due bambini che giocano e che apre la narrazione sottesa a tutto quanto il film comunica in modo affettivo; i bambini si piacciono, in una confidenza relazionale reciproca che oscilla tra amicizia e intimità relazionale, ma tornando verso le loro case sulle scale in salita

in un quartiere storico di Seoul ad un certo punto si palesa un bivio tra le due scale; a questo punto le loro strade si separano fisicamente ma anche si perde per loro la possibilità di continuare a giocare, mantenere quella dimensione illusionale di unicità e di affetto.

L'amore infantile del bambino resta muto e incastonato dentro di lui; la bambina forse lo intuisce, forse prova anche lei per lui un sentimento non solo amicale anche se il loro rapporto è già contraddistinto anche dalla competizione. La sua famiglia ha già deciso, lei partirà e lui, Hae Sung, alla fine in qualche modo ostenta indifferenza nella ineluttabilità di questa vicenda separativa.

La vita non permette di tornare al bivio dell'infanzia. Una volta che Na Young è diventata Nora a New York, la strada per tornare a essere la bambina di Seoul è interrotta per sempre, anche se parti di quella bambina coreana restano incorporate dentro di lei.

Dopo diversi anni, come un legame che riaffiora dalle pieghe dell'inconscio, i due bambini, divenuti giovani adulti, si ritrovano su Facebook, lei sceneggiatrice affermata a New York con un marito americano di nome Arthur, altrettanto affermato in campo artistico letterario. e lui giovane uomo coreano non ancora avviato verso una chiara vita adulta, apparentemente impantanato in una



vita adulta, priva di particolari soddisfazioni, in cui egli non ha ancora “trovato l’amore”.

I due iniziano a parlarsi a distanza, attraverso il social network; lei da New York e lui da Seoul si inizia a creare il presupposto per un riattivarsi del loro rapporto.

Possono progressivamente confidarsi riaprendo una dimensione simile a quel tempo immemore infantile fermo, in cui giocavano e affettivamente esistevano solo loro due. È in questa occasione che Hae Sung può depositare nella loro comunicazione un senso temperato e forse non completamente sincero del suo vissuto verso Nora; egli infatti le dice “ Volevo solo rivederti....ero un po’ arrabbiato quando sei partita....pensavo in continuazione a te quando ero a militare”.

Nuovamente Hae Sung, cresciuto, può comunicare a Nora la sua parte sentimentale nei suoi confronti; insieme si lega però la sua frustrazione di adulto, in parte invaso da un amore sfiorito in epoca infantile, ma che risuona come un freno nostalgico all’interno di una esistenza che fatica a svolgersi.

Dopo un lungo tempo di dialogo tra i due, è di nuovo Na Young a mettere in atto una interruzione equivalente a una nuova separazione, nel momento in cui sembra accorgersi che il loro parlare condizioni eccessivamente la sua vita e che forse sta pensando troppo a lui nuovamente. Hae Sung accetta con un po’ di amarezza ma riesce a dire, con fair play, “*io non posso avere delle aspettative su di te*”.

La terza scena del film rappresenta un punto di svolta significativo nella narrazione, poiché mette in moto una dinamica completamente nuova tra i protagonisti. Qui è

infatti Hae Sung a prendere l’iniziativa, desideroso di rompere la staticità che aveva caratterizzato fino a quel momento il loro rapporto a distanza, nuovamente interrotto ma, dopo altri anni, ancora indimenticato.

La sua decisione di andare a trovare Na Young (ormai divenuta Nora) a New York, pienamente accolta da lei, segna l’inizio di una fase in cui entrambi i personaggi diventano finalmente attori delle proprie scelte e non più semplici spettatori degli eventi infantili che li avevano separati e dei loro successivi riavvicinamenti parziali.

L’espedito narrativo che conduce Hae Sung a New York è la sua imminente decisione di sposarsi, che egli utilizza come paravento per riavvicinarsi a Na Young. Questo evento lo porta a desiderare un ultimo confronto con il passato, un tentativo di chiarire, forse inconsciamente, i sentimenti non del tutto risolti nei confronti di Nora.

Il viaggio diventa così non solo un’occasione per rivedere un’amica d’infanzia, ma anche un momento cruciale per affrontare ciò che è rimasto in sospeso, prima di intraprendere un percorso di vita completamente nuovo. Anche se Nora si accorge che Hae Sung non sta dicendo la verità, nei giorni trascorsi insieme passeggiando per New York.

In questa fase, il passato e il presente dei due protagonisti si incontrano e si sovrappongono. I personaggi si ritrovano bloccati in una sorta di ripetizione emotiva, come sospesi su un asse temporale in cui il passato non è mai del tutto elaborato e il presente ne è ancora profondamente segnato. È proprio in questa oscillazione che può avvenire una possibile risoluzione, sia mentale sia

relazionale: i protagonisti hanno finalmente la possibilità di confrontarsi con ciò che sono stati e con ciò che sono diventati, intravedendo la possibilità di trasformare la loro storia cristallizzata in qualcosa di nuovo. Questa situazione sembra richiamare le parole di Sigmund Freud sulla ripetizione in *Psicoanalisi*: “Il soggetto non può ricordare tutto ciò che è stato rimosso, ma lo ripete, senza saperlo, e solo mediante il lavoro terapeutico può essere indotto a rielaborare ciò che ha vissuto, trasformando il passato in qualcosa di nuovo e consapevole” (*Ricordare, ripetere e rielaborare*, 1914, p. 11).

Nel confronto diretto tra Hae Sung e Nora a passeggio per New York e nella ricostituzione di quella intimità dal sapore infantile, la narrazione mette in scena questo processo: i protagonisti non appaiono nuovamente completamente consapevoli delle forze che li muovono, “la loro relazione coreana d’infanzia congelata nel tempo” ma attraverso il loro temporaneo riavvicinamento hanno la possibilità di elaborare ciò che è rimasto non detto e non vissuto.

All’interno di questa dinamica, spicca la figura decisiva del marito di Nora, Arthur, e del suo ruolo maturo. Pur esposto a dubbi e gelosie che riaffiorano, elicitati da questa visita, egli trova una misura che lo pone nella giusta distanza dalla vicenda, lasciando che la moglie si faccia attraversare senza intoppi nel suo riavvicinamento a Hae Sung; egli sembra configurarsi quasi come una specie di “terapeuta invisibile” nella scena.

Pur restando in secondo piano, la sua presenza e il suo ruolo sono fondamentali affinché Nora possa affrontare il ritorno del passato nella propria vita. Arthur diviene il garante di uno spazio sicuro dove il confronto tra Nora e Hae Sung possa avvenire senza che questa situazione si trasformi in una minaccia per la loro coppia.

Nel momento del loro riavvicinarsi sembra affermarsi un

tema della nostalgia di lei, forse in un momento di crisi nella sua vita, e suo un volere rientrare a contatto con quella parte infantile coreana che era stata forzosamente rimossa per crescere ed affermarsi nella nuova vita americana.

Sia la vita di Nora a New York con Arthur, sia quella potenziale solo immaginata a livello infantile a Seoul con Hae Sung, avevano una loro bellezza e validità.

Nel momento in cui Nora e Hae Sung si riavvicinano, emerge con forza il tema della nostalgia che attraversa Nora.

Si tratta di una nostalgia che si manifesta probabilmente in un periodo di crisi personale, in cui Nora sente il desiderio di ritrovare quella parte che era stata sacrificata e rimossa per permetterle di crescere e affermarsi nella nuova vita costruita lontano da Seoul.

La narrazione sottolinea così come il senso di perdita e nostalgia non sia necessariamente legato a un rimpianto, ma piuttosto alla consapevolezza che ogni scelta comporta una rinuncia e, allo stesso tempo, potenzialmente può convalidare il percorso intrapreso malgrado gli inevitabili momenti di crisi.

Nonostante la separazione, sia fisica sia temporale, i due protagonisti restano pertanto uniti da un filo sottile ma tenace: il *In-Yun* (o *inyeon*), ovvero l’idea che un destino profondo, maturato e consolidato attraverso le vite precedenti, leghi le persone. Questo destino, secondo la tradizione coreana, agisce come una forza invisibile che supera il tempo e lo spazio, mantenendo vivi i legami anche quando le strade della vita sembrano definitivamente dividersi.

Cosa decideranno di fare i due bambini, divenuti adulti al momento del saluto del breve soggiorno a New York di lui? La separazione, ci dice il film, segna il destino ineluttabile dei due protagonisti. Di nuovo dunque la separazione verso la realizzazione, forse, delle loro vite. La riattualizzazione di un esito diverso sarebbe fuori tempo massimo.

Il film suggerisce infine, con delicatezza, che, anche quando le vite prendono direzioni diverse, può persistere intonso un legame profondo e indissolubile.

La regia di Celine Song sottolinea questa tensione emotiva attraverso diverse inquadrature che spesso dispongono i personaggi su alcuni piani separati o li dividono attraverso elementi architettonici. Queste scelte visive della regista sembrano rafforzare l’idea dell’impossibilità di stare insieme nel presente, ma allo stesso tempo mettono in risalto la presenza di un’affinità che resiste oltre la distanza e il tempo dentro la piega delle “Vite Passate”. Un’opera filmica che ha il dono di un tocco leggero ma nel contempo profondo e che ci ricorda il senso e la funzione fondamentale dei legami affettivi più autentici che persiste negli strati della nostra memoria, unica valida, benché dinamica, testimone della nostra identità. •

Titolo originale: Past Lives

Regia: Celine Song

Anno di uscita: 2023

Paese di produzione: USA, Corea del sud

Soggetto e sceneggiatura: Celine Song.

Cast: Greta Lee, Teo Yoo, John Magaro, Seung Ah Moon, Seung Min Yim.



UNA FIABA ARANCIO-BLU

La separazione come una cromia delle emozioni

Giulio Caselli Armata

In *Le cose non dette*, la separazione non è un evento ma un processo, lento e inesorabile, che si insinua nelle pieghe della quotidianità prima ancora di manifestarsi apertamente. Non c'è un momento preciso in cui tutto si rompe: c'è piuttosto una distanza che cresce, fatta di silenzi, di parole mancate, di sguardi che smettono di riconoscersi. Muccino costruisce così una frattura emotiva che precede e supera quella fisica, mettendo in scena non tanto la fine di un legame, quanto il suo progressivo svuotarsi. La separazione diventa allora uno spazio ambiguo, in cui convivono ancora desiderio e rancore, memoria e rifiuto, e in cui i personaggi restano sospesi, incapaci tanto di lasciarsi davvero quanto di ritrovarsi.

Ancora una volta l'insoddisfazione, il desiderio eversivo, la violenza delle emozioni. Le narrazioni del cinema di

Muccino ci riportano ancora qui, nel teatro dell'iper-espressività relazionale. I suoi detrattori non sopportano la quota nevroticista delle scene, coloro che lo amano lo sentono profondamente umano.

Io ne ho sempre visto un lato fiabesco, complice il sodale Buonvino, compositore delle musiche che sempre accompagnano le gesta, i cavalieri, le armi etc. Dico fiabesco perché il tessuto della trama mucchiniana è profondamente animico e vivo; al netto degli strappi emotivi, delle urla, della tensione sempre portata al massimo, fino a sfociare, come spesso succede effettivamente, al registro tragicomico.

Un po' come fare un balletto al karaoke mentre la tua vita sta andando in pezzi, in diretta. Fiabesco, animico, sono termini che troviamo nel vocabolario della psicoanalisi junghiana; laddove un occhio superficiale vede storie di





tradimenti e borghesi bugie, qualcun'altro vede quel tessuto impregnato di altro, e sottolineato e amplificato dall'emozione musicale di Buonvino.

I personaggi dei suoi film sono anche in questo caso: agitati, inquieti, vorticanti. Profondamente umani nella loro fame di vita, che è spesso malriposta o equivocata, ma comunque mai domati.

Spesso la musica in tempo ternario, nei suoi film, dà un ritmo di danza alle vicende; le cose nel loro accadere necessario, che sfugge al controllo umano e se la ride dei vari progetti più o meno meschini, mandano a soqquadro idee, pensieri, direzioni di vita.

Ananke, la dea della necessità reale, del fato, dea alla quale tutti si inchinano agisce: uomini, donne e putti con la freccia incoccata stanno in mezzo, inermi.

Da qui emerge, tanto il tragico, quanto il nostro registro comico tutto italiano assieme a uno scorrere del tempo che a tratti, nell'occhio del ciclone appare persino lieve in tutta la tempesta dell'umana miseria.

Fiabesco perchè la luce arancio e il blu moresco di Tangeri portano i personaggi a vedersi in un'altra vita, in un'altra avventura anche con una innocenza infantile, meravigliata, da viaggio del puer. Un colore caldo fatto di passione, corpo e palpitazione e un altro colore nel quale perdersi, riflessivo delle proprie melanconie.

Certo, in molti leggono Muccino con la lente edipica, la lente della relazione idealizzata, la lente delle nevrosi borghesi. Io ci ho sempre visto lo scorrere della vita più intima, la vita di amore e psiche, che spesso si incastrano, sbagliano strada e fanno dei giri molto larghi. A volte continuando a sbagliare, sbagliando ancora meglio, ancora di più. Ma non era questa la vicenda di quella ragazza che si chiamava Psiche, nel racconto di Apuleio?

E proprio come Psiche, anche i personaggi mucchiniani sembrano attraversare prove che non comprendono fino in

fondo, guidati da una forza che li supera e li espone. Non c'è mai vera lucidità nei loro gesti: c'è piuttosto una forma di chiaroveggenza emotiva, intermittente, che si accende e si spegne tra una parola detta male e un silenzio trattenuto troppo a lungo. In questo senso, *Le cose non dette* sembra radicalizzare ulteriormente questo meccanismo: ciò che non viene pronunciato non resta sullo sfondo, ma agisce, plasma, determina. Il non detto, in Muccino, non è mai vuoto: è pieno, saturo, quasi insostenibile. È una materia psichica che preme per emergere e che, quando finalmente lo fa, non libera ma travolge. Le parole arrivano sempre tardi, o troppo presto, o nel modo sbagliato. E allora i rapporti si spezzano non tanto per ciò che accade, ma per ciò che non è stato detto nel momento in cui avrebbe potuto cambiare tutto. Qui il fiabesco si incrina, o meglio, si rivela per quello che è: non tanto un rifugio, ma una lente deformante. I colori, le musiche, le atmosfere non addolciscono il reale, lo intensificano. Come nei sogni, dove ogni elemento è carico di senso e nulla è davvero neutro, così nei film di Muccino ogni gesto è eccessivo perché necessario, ogni esplosione emotiva è sproporzionata perché autentica. E allora forse il punto non è più stabilire se questo cinema sia "troppo", troppo urlato, troppo carico, troppo melodrammatico, ma capire a quale bisogno risponda. Forse a quello, molto contemporaneo, di sentire ancora qualcosa in modo assoluto, non mediato, non filtrato. In un tempo che tende a smussare, a ironizzare, a distanziare, Muccino insiste invece su un coinvolgimento totale, persino scomodo. Da qui nasce anche quella sensazione di imbarazzo che a volte accompagna la visione: come se stessi assistendo a qualcosa di troppo intimo, troppo esposto. Ma è proprio in questa esposizione che si gioca la sua cifra più riconoscibile. Non c'è protezione, non c'è misura: c'è un continuo debordare. E in fondo, tornando ancora a Psiche, forse è proprio questo il destino: attraversare l'eccesso per arrivare a una qualche forma di consapevolezza. Non lineare, non pacificata, ma conquistata a fatica. Nei film di Muccino non si impara davvero a non sbagliare; si impara, semmai, a riconoscere i propri errori come parte inevitabile del movimento della vita. E allora quelle cose non dette, più che mancanze, diventano tracce. Segni di ciò che avrebbe potuto essere e non è stato, ma anche di ciò che, proprio attraverso quell'assenza, continua a muoversi sotto la superficie. Come un controcanzone silenzioso, ostinato, che accompagna i personaggi anche quando la musica sembra essersi fermata ma prosegue dentro a cantare. •

Titolo originale: *Le cose non dette*

Paese di produzione: Italia

Anno: 2026

Regia: Gabriele Muccino

Soggetto: Dal romanzo *Siracusa* di Delia Ephron

Sceneggiatura: Gabriele Muccino, Delia Ephron

Musiche: Paolo Buonvino

Cast: Stefano Accorsi, Miriam Leone, Claudio Santamaria, Carolina Crescentini, Beatrice Savignani,

Margherita Pantaleo.



GIULIO REGENI

Tutto il male del mondo

Andrea Arrighi

Questa opera è la prima ricostruzione della verità giudiziaria sul sequestro, le torture e l'omicidio del ricercatore italiano ritrovato ucciso nella periferia del Cairo il 3 febbraio del 2016. La storia viene narrata con lunghi frammenti del processo e con una specie di intervista continua ai protagonisti principali che indagano: i genitori, Claudio e Paola Deffendi e Alessandra Ballerini, l'avvocata che li ha assistiti nella lunga battaglia legale che, a distanza di otto anni dalla scomparsa di Giulio, ha visto imputati quattro agenti della National Security egiziana in un processo che dovrebbe terminare nel 2026.

La vicenda di Giulio Regeni si potrebbe accostare a quella delle tante storie di *desaparecidos* in America Latina e non solo. Nel documentario viene ribadito che Giulio era un semplice ricercatore, che svolgeva uno studio sui sindacati

in Egitto: non era un attivista. Ma viene anche ribadito che nel clima politico particolarmente acceso di quegli anni – con l'arrivo delle cosiddette *primavere arabe*, le numerose e violente manifestazioni per un cambiamento politico significativo, la caduta del presidente Mubarak, le nuove elezioni e l'avvento dell'attuale governo con il presidente Al-Sisi, una repubblica semipresidenziale con un forte controllo sociale e politico, sostenuto dall'esercito, dal 2014 – anche un soggetto come il giovane Regeni poteva risultare sospetto e essere considerato “pericoloso”.

Le atmosfere che il film evoca mi hanno rimandato ad un altro film a cui avevo pensato quando la vicenda Regeni era iniziata. Alludo a *Missing* (di Costa-Gravas, USA, 1982), dove si racconta la scomparsa di un giovane giornalista americano che aveva probabilmente frequentato le

persone o iniziato indagini giornalistiche “sbagliate” nel Cile del dittatore Pinochet. In *Missing* viene sostenuto quello che probabilmente molte persone infastidite dalla vicenda hanno pensato o affermato su Giulio: “perché era in quei luoghi e in presenza di quelle persone? Se qualcuno si avventura in zone pericolose di una città, è abbastanza normale o scontato, quasi inevitabile e “giustificabile” che gli accada qualcosa di spiacevole o terribile!”. E’ lo stesso governo statunitense che risponde in questo modo al padre e alla moglie del protagonista che ad un certo punto scompare, e si scoprirà poi essere stato ucciso dalla polizia filo governativa, come uno dei tanti *desaparecidos* in Cile dopo il colpo di stato dell’11 settembre 1973. In altri termini, e tenuto conto delle differenze, sulla locandina del film *Missing* troviamo parole che potrebbero farci comprendere, almeno in parte, anche il caso Regeni: “Charlie Horman pensava che il fatto di essere americano avrebbe garantito la sua sicurezza. La sua famiglia credeva che il fatto di essere americani avrebbe garantito loro la verità. Si sbagliavano tutti”. Forse anche Giulio Regeni pensava che il suo passaporto italiano gli avrebbe garantito una certa sicurezza e i suoi genitori pensavano che il loro essere italiani avrebbe aiutato e garantito la ricerca dei colpevoli dell’uccisione del figlio.

Nel documentario vengono descritte dettagliatamente le torture inflitte a Giulio e come pubblico pensiamo ad un atto intimidatorio nei confronti non solo del giovane Regeni, che sarà poi ucciso, ma rivolto probabilmente a chiunque voglia mettere in discussione, anche con semplici ricerche, ogni tipo di dittatura, non solo quella egiziana. Questa vicenda, per come raccontata, ci parla infatti dei governi dittatoriali in generale: non solo ogni forma di dissidenza, ma anche ogni tipo di semplice ricerca sugli aspetti politici e sociali di un paese non democratico vengono fermati o scoraggiati anche con forme di intimidazione come queste.

Un giovane ricercatore viene torturato e ucciso e le indagini successive sono complicatissime, proprio perché emergono depistaggi, false testimonianze, collusioni politiche, non così nascoste, tra governi che indagano e governi accusati. I diversi film sui *desaparecidos* hanno spesso evidenziato come siano state difficili proprio le indagini successive per ottenere anche solo la conoscenza di cosa era accaduto a chi scompariva. In *Garage Olimpo* (di M. Bechis, Italia, Argentina, 1999), ad esempio, si nota la disinvoltura con cui nelle dittature militari chi comanda commette crimini senza troppo preoccuparsi delle conseguenze, quasi come se “volesse far sapere” quello che può capitare a chi viene anche soltanto sospettato di non essere d’accordo con il governo al potere. E le indagini per scoprire cosa è accaduto e ottenere giustizia possono durare un tempo cronologicamente e psicologicamente infinito, come accade alla protagonista di *Io sono ancora qui* (*Ainda Estou Aqui*, di W. Salles, Brasile, 2024).

Proprio perché Giulio ha dovuto subire “tutto il male del mondo”, come ha sintetizzato sua madre, riferendosi a come è stato trattato prima di essere ucciso, la sua storia, come quella dei tanti dissidenti eliminati in modo simile da dittature presenti e passate, è un invito alla pratica della

democrazia e della ricerca di giustizia che questo film ci mostra, con i numerosi dettagli sul processo, a volte non facili da seguire, che evidenziano quasi una “violenza nella violenza” nei confronti dei coniugi Regeni che si ostinano a non arrendersi nella loro battaglia civile. E’ faticoso anche per lo spettatore non solo comprendere, ma anche “digerire” psicologicamente quanto emerge dalle indagini. Giulio è stato descritto in modo errato tante volte, ci tengono a chiarire i familiari: era un normale ricercatore, non giornalista né attivista antigovernativo. Era uno dei tanti soggetti che legittimamente e a prescindere dalla sua professione, prova ad esercitare una delle caratteristiche del vivere democraticamente: pensare di potere – anzi di dovere – studiare la realtà, comprendere cosa cambiare in quella parte di società, in cui si vive e lavora, per creare benessere economico e sociale per il maggior numero di persone possibile. Agire democraticamente comporta ascoltare anche l’opinione che non mi convince, darle comunque uno spazio, ma non eliminarla del tutto, come desiderano invece i regimi antidemocratici di ogni tipo. La vicenda di Giulio Regeni proprio nella sua tragicità deve restare *memoria attiva*, essere cioè uno stimolo permanente a conoscere i punti critici dei governi dei paesi che ci circondano o che ci riguardano direttamente.

La storia di Giulio ci descrive certamente anche una delle forme più drammatiche di separazione, quella improvvisa di un figlio di cui non si sa più nulla da un giorno all’altro. Troviamo la difficoltà indicibile di elaborare un simile lutto proprio per l’assurda crudeltà in cui è avvenuto. E’ uno di quegli esempi di separazione che, come sostenuto anche nel mio contributo in *Cinema e Psyche* in questo numero e nel mio editoriale, deve stimolarci a riflettere sulla distanza tra diritti civili sanciti da costituzioni e da dichiarazioni universali e la realtà di quanto poi accade effettivamente oggi in numerosi contesti sociali e nazionali. Il documentario su Regeni si può accostare quindi ai diversi film su conflitti presenti e passati, analizzati in questo numero, che possono essere interpretati come un avvertimento sul fatto che quanto non sufficientemente elaborato – i lati più oscuri, individuali e collettivi che costituiscono “tutto il male del mondo” – può tornare a ripetersi, al di là di ogni “buon proposito” espresso nelle leggi delle nazioni che si definiscono giuste e civili, in nuove forme. Se invece, dove possibile in Europa e nel mondo, i risultati elettorali cambieranno proprio quei governi che hanno dimostrato una volontà dittatoriale e stupidamente guerrafondaia, allora anche la battaglia generale per ottenere giustizia in tanti contesti internazionali, ma anche in merito al caso Regeni, avrà avuto un senso. •

TITOLO: Giulio Regeni. Tutto il male del mondo

Regista: Simone Manetti

Genere: documentario

Sceneggiatura: Emanuele Cava

Paese: Italia

Anno: 2026



VAI E VIVRAI

La separazione ovvero il sogno di una vita di comunità

Anna Cordioli

IL TRAUMATICO IN CORNICE

A casa mia, la televisione a colori era arrivata molto tardi. Per tutta la mia infanzia in cucina campeggiava una piccola Cresar color latte, a tubo catodico, 12 pollici. I canali si cambiavano premendo, con convinzione, dei tasti neri posizionati sopra lo schermo.

In quella televisione avevo visto molte cose del mondo, soprattutto considerando che in famiglia si era amanti del telegiornale. Al tempo, inizio anni '80, non c'era una particolare attenzione a differenziare i contenuti per bambini da quelli per gli adulti e forse anche per quello, la televisione era divenuta una sorta di luogo franco in cui stare a cospetto delle cose dei grandi, senza venir cacciati via.

A ripensarci ora, la televisione degli anni 80 era un po' come un continuo invito nella stanza dei genitori: lì vi si trovavano scene incomprensibili, troppo sovra-determinate per la mente di un bambino eppure irrinunciabili e dal grande potere attrattivo. Si aveva accesso a quello che definirei il "traumatico in cornice", ovvero l'incontro con storie e

immagini terribili che ci arrivano non per esperienza diretta ma attraverso il racconto di qualcuno. Il traumatico viene così reso accessibile attraverso un processo di ascolto e di identificazione con l'esperienza del narratore. Identificarsi con chi è al centro del racconto diviene un processo pre-conoscitivo dell'altro (e del mondo).

Il Novecento ha introdotto in maniera massiccia la narrazione della cronaca e questo ha trasformato molto la cornice della nostra comprensione. Nella descrizione in presa diretta, infatti, il narratore può non essere sempre in grado di creare una struttura di pensabilità che contenga il trauma ma si limita ad inquadrarlo.

Anche questa è una funzione della cornice: restringere il campo per chiedere attenzione attorno a un evento. Spesso l'informazione della cronaca non può che limitarsi alla testimonianza (cosa comunque difficilissima) il che mette talvolta lo spettatore di fronte all'orrore e all'inermità di chi partecipa ad un evento. Proprio perché non c'è ancora un vero pensiero, tutto è impulso e dunque, a suo modo, verità.



Per noi bambini guardare la televisione con gli adulti era come poter vedere cosa c'era davvero nel cuore degli adulti. La televisione era qualcosa di veramente potente e permetteva a noi piccoli di guardare i nostri genitori mentre reagivano alle notizie del mondo (una sorta di lasciapassare per la scena interna dell'adulto); allo stesso tempo, in un misto di emulazione e reale emozione, imparavamo anche noi come reagire al mondo.

Il traumatico in cornice della televisione era diventato un modo per guardare i grandi. Sentivamo il loro spavento, lo sprofondo ma anche i tentativi di tornare a pensare.

Le brutte notizie del TG prima o poi si sarebbero trasformate in una lezione importante, seppure durissima, da imparare. Ricordo, ad esempio, di aver visto una larga parte della diretta su Alfredino Rampi, caduto in un pozzo artesiano. Nessuno aveva pensato di allontanare noi bambini dalla TV e, anzi, eravamo tutti lì, assieme agli adulti a tifare, a lamentarci dell'incompetenza dei soccorritori, a rabbrivire all'idea che una simile disgrazia potesse succedere a qualcuno di noi. Eravamo immersi in un mare di emozioni e ricordo che, saputo della sua morte, avevamo pianto assieme, come se fosse stato un vicino del nostro cortile. Ricordo le madri parlarsi circa un pozzo non chiuso e le raccomandazioni ai bambini più grandi perché vigilassero sui più piccoli. Nessuno era indifferente. Tutti volevano avere una parte per trovare un senso alla scena. Quella terribile storia si sarebbe potuta evitare e sentii come si era creato un pensiero di gruppo per agire e per proteggere noi figli e nipoti. Era strano ma eravamo diventati i figli di tutti, dell'intera comunità.

CARESTIA

Era il 1984 quando imparai la parola "carestia".

Scoprii anche che c'erano notizie di fronte alle quali, neppure dopo giorni, gli adulti sapevano cosa fare né cosa pensare. Avevo dieci anni quando, sullo schermo della tv, vidi per la prima volta un bambino che stava morendo di fame. La cornice nera della Cresar faceva sembrare quell'immagine un quadro appeso davanti alla nostra tavola. Era un bimbo dalla pelle scura, sottilissima, aggrappata sulle costole e sulle clavicole. Era seduto, aveva gli occhi enormi e vitrei, pieni di mosche che non aveva il fiato di scacciare. Lo ricordo come fosse ora, tanto fu la potenza drammatica della sua esile figura.

Conservo anche l'immagine nitida della mia famiglia, raccolta attorno alla tavola, mentre il telegiornale mostra quei bimbi scheletrici. Qualcuno aveva sussurrato il nome della madonna come ad invocare un aiuto compassionevole e avevo sentito gli adulti scivolare in un senso di impotenza spaventata. "Poveri bambini" aveva detto mia madre con voce soffocata. Tutto si sospese.

La carestia in Etiopia del 1984 me la ricordo anche perché c'era stato, negli adulti, un dolore opaco. Sentii che si creava una sorta di intreccio emotivo molto strano. Da un lato il dolore era condiviso ed evidente, dall'altro c'era una strana forma di distacco, come se a tutti gli adulti fosse presa una stanchezza invincibile. Avevano visto qualcosa di troppo più grande delle loro forze e sembravano incapaci anche di reagire. Le donne distoglievano gli occhi dalle immagini dei bambini morenti. Non c'era nessun'altra emozione se non lo sgomento, non c'erano raccomandazioni per noi figli, non c'erano soluzioni. Qualcuno, con un moto di ruvida ango-



scia, aveva detto “Mangia tu che puoi!” ma non era servito a ristabilire il disequilibrio cosmico che stavamo sentendo tutti. Era tutto così grande che la cornice ci aveva risucchiati e si poteva sentire una minaccia atavica sulla nostra tavola. L’unica cosa importante era che la carestia non doveva capitare a noi perché per essa non c’era senza soluzione alcuna. L’unico insegnamento che ne traevamo noi bambini era che, al netto della compassione, noi non avremmo mai dovuto essere loro: i bambini sfortunati.

Ricordo che in quegli anni molti artisti e intellettuali avevano sentito il bisogno di aiutare la “povera gente” etiopie. Geldof e Midge Ure, avevano creato il progetto Band Aid per raccogliere fondi grazie alla collaborazione di cantanti di fama internazionale. Sentivamo tutti l’importanza di partecipare a qualcosa e si crearono molte cordate di solidarietà. Quello slancio, in qualche modo, aiutava anche noi e la nostra inermità davanti al dolore e ricordo che anche a scuola avevamo cantato *Do the Know it’s Christmas*.

“I bambini dell’Africa” era una frase che aveva contraddistinto la narrativa di metà anni Ottanta e che richiamava tutti noi ad una qualche forma di responsabilità. Ma era anche una specie di formula magica che li fissava là, sempre in attesa del nostro aiuto. Lontani.

Dopo un po’ aveva vinto il bisogno di prendere le distanze dai dolori incommensurabili e lentamente non si parlò più delle carestie in Africa¹.

Come sempre accade, le telecamere si spensero, la cornice cambiò scena e non se ne seppe più nulla. Rimasero ad aiutare, nel silenzio, moltissime ONG che intanto si erano formate, ma noi “grande pubblico” eravamo rimasti con l’idea che qualcosa si era pur fatto e che forse più di così non si

poteva aiutare. Ero troppo piccola per sapere in che modo quelle immagini ci avevano cambiato o cosa ci avessero insegnato ma temo che la commozione non fosse mai diventata davvero un pensiero.

Inoltre, erano iniziati i grandi fenomeni migratori anche verso il sud dell’Europa e la narrativa della compassione verso gli africani confliggeva non poco con le nascenti politiche anti-immigrati che stavano strutturandosi proprio in quegli anni. Così, dopo qualche tempo, la TV smise di farci sapere che fine avessero fatto quei bambini affamati.

Noi bambini bianchi del primo mondo e loro, bambini neri pieni di mosche, eravamo di nuovo separati in maniera quasi totale. Ci separava soprattutto l’oblio.

LA RICERCA DELLA SALVEZZA

Vent’anni dopo, un amico mi disse che il regista Radu Mihaileanu aveva fatto un nuovo film. Il suo lavoro più noto era stato *Train de Vie*, che trattava di una piccola comunità ebraica dell’Europa dell’est che cercava di sfuggire alla persecuzione nazista. Lo avevo molto amato. A narrare la storia del treno della vita, era Shlomo, il pazzo del villaggio che cercava di salvare tutti con le sue visioni ma anche con le sue cecità. Mihaileanu, di origine ebraica, aveva un modo dolce e sghembo di avvicinarsi al dolore e anche alle vite. Non cercava di ricostruire la storia, quella con la S maiuscola, ma andava alla ricerca di quella che Freud chiama la “verità storica” (1939) ovvero il ricordo deformato dal trauma che, nella sua quota di tradimento della realtà, disvela però una visione ancora più nuda del vissuto.

Il regista rumeno aveva, cioè, saputo mettere “il traumatico

in cornice” ma chiedendo allo spettatore di non essere solo testimone esterno e annichilito dell’orrore nazista. Shlomo, il narratore, aveva chiesto a tutti (personaggi e spettatori, ebrei e non ebrei) di esercitare fino in fondo il diritto di sognare la salvezza. Non era importante che essa fosse reale: era più importante che tutti ci sentissimo accomunati da quella speranza. Se comprendiamo il bisogno di qualcuno di salvarsi, ecco che ci è fratello, poiché accettiamo di empatizzare su una delle più profonde angosce dei viventi.

Quando, nel 2005, uscì *Vai e Vivrai* mi diressi al cinema senza sapere nulla della trama. Mi fidavo del regista e della sua grande sensibilità.

Solo a film iniziato avevo scoperto che Mihaileanu ci avrebbe chiesto di ragionare di nuovo sul diritto di salvarsi; questa volta però la storia si svolgeva proprio durante la carestia etiopica del 1984.

Sentii subito un grande senso di gratitudine: mi consolava sentire che qualcuno voleva ancora occuparsi di quella vicenda e che io avrei avuto l’occasione di scoprire cosa ne pensassi, essendo ora io adulta.

Il film inizia sotto le tende di un campo profughi.

In quel tempo terribile, gli etiopi cercavano di sfuggire alla carestia avventurandosi in lunghi cammini che li portavano fino in Sudan, nei campi di raccolta e primo soccorso. Chi riusciva ad arrivare vivo, poteva sperare in un po’ di cibo, in un lembo di tenda e poco più. Non c’erano progetti o vere vie d’uscita: quella era solo una condizione appena più desiderabile rispetto alla morte ma non aveva nulla a che fare con la vita. Il film mi portava lì, tra quelle tende polverose.

Sullo schermo apparivano persone logore che parlavano tra di loro ma noi spettatori non capivamo nulla. Tutto era girato in aramaico e per lunghi minuti si cercava di intendere cosa stesse accadendo, cosa si dicessero le persone. Io ascoltavo i toni di voce: si sentiva la stanchezza, la durezza amara di chi ha solo il minimo; ma di loro non capivo nulla. Mi sembravano tutti un unico popolo affamato ma per qualcuno il destino era ancora fatto di speranza, per altri no.

Tra le povere persone ammassate nel campo profughi c’era anche qualche migliaio di Falascià, gli ebrei neri etiopi, discendenti della regina di Saba e del re Salomone. Le loro comunità avevano chiesto ad Israele di potersi appellare alla “legge del ritorno” che, dal 1950, garantisce ad ogni ebreo di poter immigrare e ottenere la cittadinanza israeliana. Quella legge era la diretta conseguenza del sogno di cui parlava Shlomo, e cioè che esistesse una terra di salvezza per il popolo di Abramo. Questo avrebbe permesso a quegli etiopi di scampare alla morte per fame e dunque avevano marciato fino in Sudan con la speranza di venir salvati. I servizi segreti israeliani avevano infatti organizzato una imponente azione di recupero chiamata “Operazione Mosè”. Si trattava di riuscire a radunare i profughi ebrei etiopi e poi portarli al sicuro.

Tra il 21 novembre 1984 e il 5 gennaio 1985, ottomila Falascià vennero portati prima in Europa, a Bruxelles, e poi finalmente in Israele. Al loro arrivo vennero tutti scrupolosamente controllati dai rabbini per scovare eventuali rifugiati non ebrei. Gli impostori venivano prontamente rimpatriati.

Il film inizia proprio in quel tragico momento in cui, nel campo profughi, gli etiopi sono ancora un popolo solo, unito

nella sventura della carestia. Non ci sono i “noi” e i “loro”. Ci sono cristiani, ebrei e arabi, tutti ugualmente affamati e stanchi.

Tra le tende c’è una giovane madre ebrea che piange. Suo figlio è appena morto: l’inedia, lo sforzo della marcia e le malattie se lo sono portato via ad un passo dalla salvezza. Nella tenda di fianco una madre cristiana compatisce la donna ebrea ma compatisce anche il proprio figlio, presa dal timore che quel putrido campo profughi possa uccidere anche lui.

Nella notte, una frenesia inusuale si aggira tra le tende. Gli ebrei si alzano e si mettono in fila: sono arrivati i militari dell’Operazione Mosè per salvarli. Anche la madre orfana di figlio si mette in fila, febbricitante e disperata. In quel momento, la madre cristiana, capisce che non c’è stato il tempo per far registrare la morte del bambino e implora la donna ebrea di portare via con sé un altro bambino fingendo che sia suo. È una vita in più che può essere salvata, nessuna occasione può essere sprecata. La madre cristiana prende il proprio figlio e lo mette nella fila dei Falascià.

Il saluto tra la donna e il bambino è veloce e asciutto come quando ci si deve fare forza, disciplinandosi ad uno compito immenso. Il bimbo non vuole separarsi dalla madre ma la donna lo congeda: “Vai, vivi e torna”. Gli impone, con una formula che condensa una benedizione e una ingiunzione.

In questa scena drammatica ma piena di dignità, appare il senso più profondo della separazione tra una madre e il proprio figlio. Infatti, anche se ciò a cui assistiamo è uno strappo pieno di dolore, esso contiene al suo interno un viatico evolutivo incommensurabile. Questa donna, che ama profondamente il proprio figlio, comprende che esiste un momento in cui, se lo tenesse con sé, potrebbe nuocergli.

La separazione è un processo di uscita dal binomio fusionale madre-bimbo e una consegna del proprio figlio al mondo. Non c’è momento più spaventoso per un genitore, eppure se esso non arriva mai, accade che quel bambino non avrà nessuna speranza di diventare adulto, di vivere.

In tempo di pace la separazione è più sfumata e graduale, mentre in tempo di guerra e carestia può accadere qualcosa di straziante come quello raccontato nel film. In ogni caso la sopravvivenza del bambino è sempre subordinata alla capacità dell’adulto di offrire la separazione come una benedizione e sì, talvolta anche come una ingiunzione. È compito dell’adulto proteggere la vita e non solo la sopravvivenza. Così la madre dice al proprio figlio di andare per il mondo e vivere, e questo compito è ciò che porta con sé il bambino, come ombra un oggetto transizionale materno, come regola colma d’amore e di progetto.

LA COLPA DI AVERE UN DESTINO

Scegliere la vita, però, non comporta la fine del dolore e delle fatiche. In quella notte, infatti, il bambino cristiano “diventa” ebreo, per bugia; si mette in coda con una donna piena di dolore e prende il nome del bambino morto: Shlomo. Di nuovo Shlomo.

Se in *Train de vie* Shlomo si salva con la follia, in *Vai e vivrai* la protezione della vita è aggrappata ad una finzione, una bugia. Sembra proprio che non esista salvezza per diritto



naturale e che Mihaileanu ci tenga a mostrarci quanto l'uomo debba faticare, e anche frequentare lati oscuri di sé, per proteggere la propria esistenza.

Non posso non pensare alla famiglia reale del regista. Il padre, Mordecai Buchman, durante la Seconda Guerra Mondiale aveva cambiato il proprio nome in Jon Mihaileanu per salvarsi dalle persecuzioni naziste, prima, e da quelle comuniste, poi. La bugia, sotto forma di travisamento mimetico, era stata la salvezza per Mordecai e aveva permesso alla famiglia di resistere fino a quando nel 1980 avevano potuto usufruire della "Legge del ritorno", la stessa alla base della Operazione Mosè. Così Shlomo di *Vai e vivrai* si salva esattamente come il padre del regista: fingendo di essere nato in una religione e in una tradizione che non sono la sua.

Fingere di non essere ebreo (o cristiano) è un crimine? È un peccato? È un tradimento verso la propria gente? E quanto ampia diviene la crepa tra sé stessi e la propria identità quando si deve fingere di essere ciò che non si è per sopravvivere? Questi sono pesi che porta con sé chi cerca di rimanere vivo in condizioni di violenza sociale scatenata. Ciascuno fa come può con i propri sensi di colpa, con i propri fantasmi e anche con le proprie ambivalenze.

Il piccolo Shlomo, lascia indietro sua madre e non sa più se ella resterà viva o se per salvarlo abbia dovuto pagare due volte il proprio debito di dolore alla sorte.

Quando ci si separa si sente che i destini iniziano ad andare in direzioni differenti: fin che si condivide lo stesso fato, infatti, si può avere l'idea sottile di essere ancora un'unica cosa. Ma quando ci si accorge che le vite divergono, accade

che si possa sentire che l'altrui sorte era in fondo destinata anche a noi.

Questa divergenza dei destini, è un dolore acuto patito da molte povere persone che hanno visto i propri cari soccombere. Guerre, carestie, genocidi, calamità naturali: là dove gli esseri sono ridotti all'impotenza, salvarsi diviene una colpa poiché significa aver voluto separarsi da chi poi non ha avuto scampo. Noi sappiamo come anche la vita dei sopravvissuti sia spesso dolorosa e difficile, spesso sospesa tra una possibilità di sopravvivenza e la impossibilità di dare un significato alla memoria.

Ma anche per chi resta nell'agonia può essere difficile veder partire qualcuno che si ama. La madre di Shlomo, nel salutarlo, gli aveva detto "Vai, vivi e torna".

Shlomo non sarebbe mai potuto partire se sua madre non lo avesse saputo sognare vivo, nel futuro. Nell'indurlo a partire, lo benedice anche proteggendolo dalle proprie angosce anticipatorie e forse anche dalle proprie ambivalenze. La madre è dunque la prima cornice che rende pensabile il distacco.

La sua frase finisce con "e torna" (parola esclusa dal titolo italiano). È una parte molto importante in un processo di separazione sufficientemente buono. Per cominciare, crea un arco di tempo in cui la separazione non è strappo. Poter tornare significa anche avere un luogo d'origine, una dimensione umana a cui si sa di appartenere come legame con il vivente. Quel "...e torna" è poi una promessa implicita che il genitore si impegna a restare vivo fin che il figlio, fatto una esperienza di vita, non potrà tornare. Per quanto possa sembrare esagerato, uno dei compiti dei genitori, è davvero

quello di sopravvivere alle separazioni, dando ai figli il diritto di avere un destino proprio senza morire.

La madre cristiana non era certa di poter davvero sopravvivere in quel campo profughi ma sapeva di doverci provare per dare coraggio a sé stessa e a suo figlio. La sua resistenza avrebbe fatto da base sicura anche per il salto nel buio che stava per fare il bambino.

SEPARAZIONE O ALIENAZIONE

Una volta partito, il piccolo Shlomo sembrava sbatacchiato dalla sorte. La madre ebrea era presto morta di febbre e lui era finito in un istituto, da solo, ed era poi stato reso adottabile.

Nella vita del bambino nulla sembrava più avere senso: era immerso in una nuova civiltà, in cui nessuno sapeva di lui, della carestia e di sua madre in una tenda. Era soprattutto immerso in una nuova lingua: nessuno parla più l'aramaico attorno a lui e Shlomo non capiva le persone, le loro intenzioni quando gli si avvicinavano né ciò che volevano che lui capisse. Quando ci si trova immersi in un *bagno di suoni* (Anzieu, 1978) incomprensibili e non familiari si può provare una angoscia profonda che rimanda al non-senso (Grotstein 1990) delle origini della mente. Tutto rischia di essere ostile e una delle risposte possibili è la chiusura in sé stessi: una forma di autarchia disperata organizzata attorno alla paura di non essere mai più capiti. Chi lavora con i migranti sa che, di tanto in tanto, si trovano persone terrorizzate dal non capire più alcuna parola e incapaci di cogliere al volo i nuovi codici sociali. Un ragazzo berbero, durante un TSO, mi disse che nel suo paese era laureato mentre da noi era l'ultimo degli stupidi. "Io non capisco... non si capisce più nulla" diceva piangendo alla mediatrice.

Ogni volta che ho incontrato migranti disperati e confusi perché avevano perso ogni speranza di essere compresi, mi veniva in mente che Binswanger (1965) diceva che il regno del delirio inizia là dove nessuno può più raggiungerli e comprenderti. Certe volte, mentre si va alla ricerca della salvezza e mentre si fa la fatica di sopravvivere al distacco dai legami più viscerali, si rischia di finire fuori dal consesso umano: non si attraversa la separazione per giungere ad un proprio destino ma si finisce in mezzo a persone che non ti riconoscono come un loro simile, un fratello. Anzi, spesso, chi vede il dolore si appresta a dirsi che non è come te.

La separazione-individuazione è possibile solo in un mondo non alienante.

A Shlomo capiterà di incontrare chi lo discrimina perché è nero, perché non parla la lingua del popolo eletto, perché i Falascia per qualcuno sono ebrei di serie B. Sono mille le azioni che la gente compie per alienare chi gli vive accanto. Basta che una persona non abbia attorno a sé una rete di sostegno ed ecco che diviene facile bersaglio per l'esclusione, il razzismo e la disumanizzazione. In *Vai e vivrai*, Shlomo patisce proprio questo. Anche mentre non capisce ancora la lingua, comprende i gesti di esclusione e di rifiuto.

Ma è proprio in questo momento del film, pieno di sconforto e confusione, che accade qualcosa allo spettatore. Mi accorsi infatti che benché io, a differenza di Shlomo, potessi comprendere le parole dette dai personaggi attorno a lui, era evi-

dente come capivo lo smarrimento del bambino in mezzo ad una lingua a lui estranea. La cosa interessante era che non ero solo io ad empatizzare con quell'esperienza estraniante, ma molti altri amici l'avevano colta come fortissima.

Capivamo il vissuto di caduta di Shlomo perché Mihaileanu ci aveva costretto, ad inizio film, in quella stessa condizione: a lungo avevamo ascoltato l'aramaico senza venire invitati a comprendere. Così, quella scelta narrativa, che all'inizio a molti era sembrata fin troppo documentaristica e inutilmente lunga, aveva invece trasformato la nostra esperienza.

In un film in cui tutto ci parla di qualcosa vissuto anche da altri bambini, altre generazioni, a parti inverse, anche lo spettatore è convocato nella cornice.

Ed è lì che si vede come il cinema cambi registro rispetto alla cronaca in televisione: si stacca dalla testimonianza del reale e cerca di rappresentare una verità che coinvolga anche chi guarda. La questione non è rendersi conto che, nel mondo, accadono vicende come quelle di Shlomo ma è accorgersi che non ne siamo estranei. Il regista sembra dirci di continuo: "Cerca di ricordare. Cerca di trovare dentro di te la traccia di una esperienza comune. Ciò che salverà questo bambino non è una sottile analisi geo-politica. La salvezza è incontrare qualcuno che capisce cosa ti sta accadendo". Tu sei stato lui, vite fa, non puoi non saperlo.

Così, mentre la televisione del 1984 metteva il traumatico in cornice e, forse, ci permetteva di soffrire ma non capire, il film di Mihaileanu ci dice che non basta neppure capire: dobbiamo assumerci la responsabilità di essere anche noi "la cornice della vita".

Il problema non è che nel mondo ci siano il dolore e la carestia: il problema è se nel mondo c'è indifferenza.

Buon Visione. •

Titolo Italiano: *Vai e vivrai*

Titolo originale: *Va, vis et deviens*

Anno: 2005

Regia: Radu Mihăileanu

Musica: Armand Amar

Interpreti: Moshe Agazai, Moshe Abebe, Sirak Sabahat, Yael Abecassis, Roschdy Zem, Yitzhak Edgar, Roni Hadar, Rami Danon, Mimi Abonesh Kenede, Raymonde Abecassis, Meskie Shibru-Sivan Hadar.

Bibliografia

Anzieu D. (1978) *Per una linguistica psicoanalitica*. In AA.VV., *Psicoanalisi e linguaggio*, Roma, Borla, 1980

Binswanger L. (1965) *Delirio. Antropoanalisi e fenomenologia* – tr. it. a cura di E. Borgna, Marsilio Editori, Venezia, 1990.

Freud S. (1939) L'uomo Mosè e la religione monoteistica, in *Opere*, Vol. 11, Torino: Bollati Boringhieri.

Grotstein J.S. (1990). Nothingness, meaninglessness, chaos, and the "black hole": I. The importance of nothingness, meaninglessness, and chaos in psychoanalysis. In *Contemporary Psychoanalysis*, 26(2), 257–290.

¹ Si stima che in due anni siano morti di fame due milioni di persone.

SEPARAZIONI, SEGRETI E SENTIMENTI INTORNO AL FUOCO DI HESTIA

Dialogo con Giulio Caselli



Barbara Massimilla

B.M.: Penso che *Sentimental Value* sia un film che può essere iscritto ad honorem nella storia della psicologia analitica oltre che nel panorama del grande cinema internazionale. Troppe tematiche affrontate dal regista sono d'interesse psicologico, in particolare quella centrale dei traumi, dei segreti veicolati dalla trasmissione psichica che attraversa le generazioni. A latere dell'eredità psichica viene rappresentato sul piano simbolico il valore architettonico della casa come luogo delle origini, metafora della vita interiore e delle strutture sociali. Una casa che ha un'anima, una storia, uno spazio circoscritto dai confini precisi, testimonianza viva di una narrazione intrecciata a innumerevoli destini umani.

Il primo fotogramma mette a fuoco dall'alto il panorama urbano di Oslo, svettano delle gru che alludono al costruire ininterrotto di nuovi spazi, appare il verde di un cimitero con le sue croci, un riferimento alla perdita che a breve entrerà in scena, poi lo sguardo si ferma sulla grande villa di famiglia, superba per la sua bellezza.

Ricordo le parole di uno tra i più influenti geografi contemporanei Franco Farinelli sulla teoria e la storia dei fondamenti spaziali della cultura occidentale e sulla genesi del concetto moderno di paesaggio: stavamo osservando la forma di una casa del centro storico di Roma, lui guidava il mio sguardo nel riconoscere in quella



prospettiva una straordinaria somiglianza con il volto umano, sottolineava il valore in architettura di non perdere di vista la sovrapposizione tra le forme dell'umano e le strutture create dall'uomo.

Per Freud la casa nel linguaggio onirico rappresenta la proiezione del corpo umano, una figurazione del corpo. Per Bachelard la casa vive nell'ombra del corpo e contiene la vita nella sua essenzialità, penetra in noi come noi siamo in essa, e non ci lascia mai anche quando dovesse non esistere più, perché una parte di noi resta indelebilmente legata al suo ricordo.

Sulla reciproca identificazione tra casa e individuo inizia *Sentimental value*. Esploriamo ogni angolo della villa, ogni piano, ci appare anche una crepa nel muro, si dirama dalle fondamenta verso l'alto. Tutto lo spazio domestico è narrato nel compito in classe scritto a scuola da Nora bambina, la primogenita, per descrivere le caratteristiche dell'abitazione della propria famiglia. Coinvolti nell'esplorazione girovaghiamo dunque per la casa, questa ci fa ascoltare attraverso una vecchia stufa i segreti familiari, ascoltiamo pure gli scambi che avvengono durante le sedute di psicoterapia tra la madre analista e i pazienti. La casa soffre, pensa, ha assistito in passato alla morte del trisavolo, ai litigi tra i genitori, ha provato dolore quando il padre si è separato dalla madre lasciando le sue due figlie nel silenzio. La casa è pure il luogo dove la nonna paterna si è uccisa, vittima del trauma subito nel 1943 per le torture inflitte dal nazismo in Norvegia. Uno spazio dunque vivo e partecipe che tesse silenziosamente i fili di numerosi destini...

G.C.: Seguendo Bachelard che citavi, il fuoco non è soltanto un elemento fisico, ma una potente immagine della vita psichica: rappresenta l'intimità, il calore della memoria e il

luogo in cui l'immaginazione raccoglie e trasforma l'esperienza. Il focolare domestico diventa così il centro della casa e, simbolicamente, il centro dell'interiorità.

In questo senso la stufa presente nel film assume una funzione particolarmente significativa. Essa non è soltanto un oggetto della casa, ma sembra custodire e restituire le voci e i segreti della famiglia. Il fuoco contenuto nella stufa può essere interpretato come il "fuoco interiore" che mantiene vive le memorie e i sentimenti non elaborati, ciò che continua ad ardere sotto la superficie della vita cosciente.

Questo simbolismo richiama anche la figura di Hestia, dea del focolare domestico e del centro della casa. Nella prospettiva simbolica junghiana e hillmaniana, Hestia può essere vista come immagine archetipica del centro psichico che raccoglie e contiene la vita emotiva. Il fuoco del focolare non illumina soltanto lo spazio fisico, ma tiene uniti i legami e custodisce le storie che attraversano le generazioni.

La stufa del film diventa quindi una sorta di cuore della casa psichica: attorno ad essa si condensano i ricordi, i traumi e le parole non dette. Come nel pensiero di Bachelard, il fuoco domestico è al tempo stesso intimo e rivelatore: scalda, protegge, ma può anche far emergere ciò che è rimasto nascosto. In questa prospettiva, il film sembra suggerire che l'ascolto di quel fuoco interiore, delle memorie che continuano a bruciare nella casa e nella psiche, sia una condizione necessaria per comprendere e trasformare l'eredità emotiva della famiglia; un fuoco alchemico e trasformativo.

B.M.: La relazione tra il padre Gustav e le due figlie Nora e Agnes è centrale. A proposito dei loro tre destini sovrapposti è molto potente la scena dove i volti si trasformano magicamente l'uno nell'altro, forse a sottolineare quanto i



processi di differenziazione siano complessi in una famiglia segnata tragicamente dal trauma, finché qualcuno interrompe la catena di una trasmissione al negativo e decide di ricostruire una nuova narrazione per elaborare tutto il dolore psichico proveniente dal passato.

Così la sceneggiatura scritta dal padre regista diventerà una storia, un film, per poter sciogliere catarticamente quel nucleo segreto legato al suicidio della propria madre e riconvertirlo in una scena diversa dove la riconciliazione con il passato è ancora possibile. Da questo desiderio di fare chiarezza e ristrutturare la relazione affettiva con Nora e Agnes inizia la ricerca di senso che porta al ritorno del padre nell'amata casa per coinvolgere le sue figlie in un processo condiviso di trasformazione. Sceglierà come protagonista Nora la sua primogenita attrice, mentre Agnes la secondogenita inseguirà le tracce del trauma ricostruendo presso gli archivi storici della città la vicenda dell'arresto di sua nonna e le torture da lei subite da parte della Gestapo.

"Faccio i film con i miei amici, sono la mia famiglia" afferma Gustav e rivolgendosi a Nora: "La storia l'ho scritta per te, sei l'unica che potrebbe interpretarla, gireremo in casa nostra", ma laconicamente Nora gli risponde di non contare su di lei... si capisce fin dai primi fotogrammi la fragilità di Nora quando in preda a una crisi di panico non riesce ad entrare in scena per recitare la sua parte in teatro. Un incipit potente, anche lo spettatore resta inchiodato alla sua ansia e percepisce con il fiato sospeso tutta l'inquietudine di Nora: riuscirà o meno a interpretare il ruolo o come una falena impazzita continuerà a strapparsi l'abito che la imprigiona in un ruolo soffocante. Catarticamente la tensione si scioglierà in quella frase criptica urlata dal palco, dopo essere riuscita finalmente a entrare in scena: "Hai detto che mi avresti salvata, ma mi hai buttata tra le fiamme. Ascolta!", la voce disperata di Nora si mescola alle sonorità di una musica

esplosiva. Tra le fiamme... appunto, un fuoco divampa e distrugge ogni speranza di salvezza – come deve essere stato per sua nonna Karin antinazista rinchiusa nel campo di prigionia.

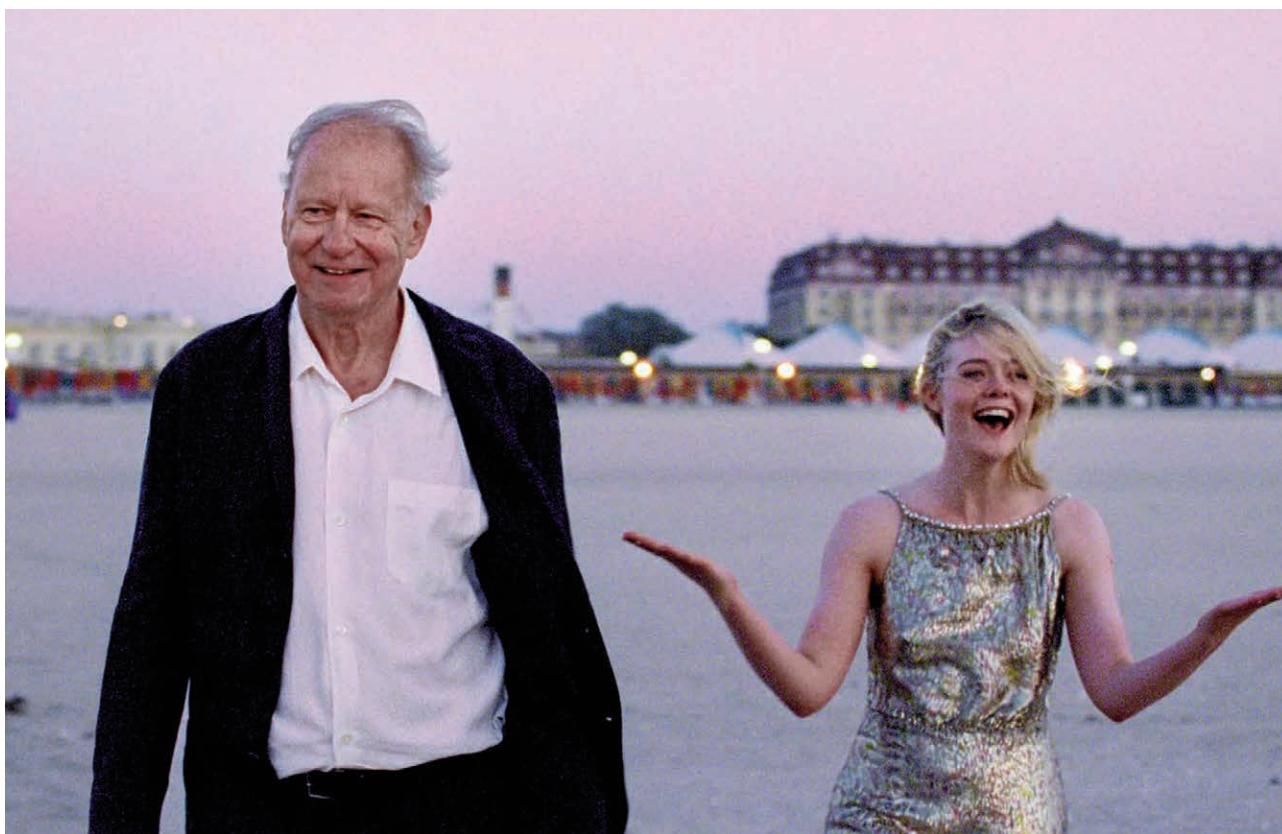
Quando Gustav riceve la notizia dall'attrice americana della sua rinuncia a interpretare il ruolo di protagonista nel film, perché percepisce onestamente di non essere all'altezza, lui l'accoglie senza rancore, l'abbraccia come una figlia, è consapevole che il rifiuto di Nora a recitare la parte ha comportato una scelta successiva di ripiego, purtroppo fallimentare. Per Gustav proprio in quell'istante di estremo sconforto e malessere in casa divampa dolcemente il fuoco: arde silenzioso e vigile nel focolare, lenisce la ferita provocata da un dolore antico, proprio da quel momento la narrazione cambia il suo corso, man mano l'affettività tra lui e le figlie prenderà forma in modo visibile e circoleranno sentimenti di vicinanza e gratitudine.

Questo fuoco che arde nel focolare domestico mi ha fatto pensare ancora ad Hestia... un fuoco contenuto all'interno di precisi confini, un'energia orientata, protetta, accende la luce della coscienza e rende visibile ciò che si nasconde nell'ombra; diversamente indomabile è il fuoco che distrugge senza limiti perché manca di argini, come accade nel film quando ci mostra l'esplosione a teatro del panico e dell'angoscia senza nome di Nora, oppure quando dietro a una porta ascoltiamo il colpo secco dello sgabello, cade sul pavimento perché ci ricorda che Karin s'impicca, si suicida per la depressione, conseguenza psicologica delle torture subite nel campo di prigionia nazista. Da qui la preziosità di avere quel fuoco che divampa tra le mura del caminetto, la presenza di Hestia protettrice di una casa interiore, quel fuoco sacro energia viva che crea il contatto vitale con la realtà, la sintonia e l'armonia con l'altro.

G.C.: Quella frase che riportavi di Nora sul palco, pronunciata in uno stato di forte tensione emotiva, può essere letta simbolicamente alla luce della riflessione di Bachelard in particolare sull'ambivalenza dell'elemento fuoco. Per Bachelard il fuoco non rappresenta soltanto il calore intimo del focolare a cui ci riferivamo prima, ma possiede anche una dimensione eccessiva, violenta e ustionante: è l'elemento che affascina e al tempo stesso consuma, capace di bruciare ciò che tocca quando non trova una forma di contenimento.

Nel grido di Nora sembra emergere proprio questa qualità distruttiva del fuoco. Le "fiamme" in cui si sente gettata alludono a un'esperienza psichica troppo intensa, che travolge le difese e si manifesta come angoscia senza nome. La scena teatrale diventa così il luogo in cui l'energia emotiva repressa irrompe con forza, quasi come un incendio improvviso. In termini simbolici, Nora appare esposta a un fuoco che non scalda ma ustiona, che non illumina ma acceca.

Nel pensiero di Bachelard questo fuoco eccessivo è legato all'immaginazione passionale e alla dimensione tragica dell'esperienza umana: esso rivela quanto l'elemento ignico possa trasformarsi in potenza distruttiva quando non è raccolto entro uno spazio protetto. La frase urlata dal palco rappresenta quindi un momento di esposizione radicale al



trauma familiare e storico che attraversa la storia dei personaggi. In quel grido il fuoco diventa immagine della sofferenza psichica che divampa senza argini, rendendo visibile la ferita interiore che Nora porta con sé.

B.M.: L'invito a cogliere in Hestia una dimensione architetutturale e strutturale della mente dà valore alla sua capacità di mediare l'Anima, un luogo interiore dove radunare le immagini, un luogo *dove continuamente la vita psichica può avvenire*.

Il tema del film si sviluppa dall'idea che il mondo interno ospita nel corso della vita molti luoghi, e che la nostra esistenza psichica si fonda e sedimenta anche sulle esperienze connesse ai luoghi. Il corpo e la mente hanno memoria dei luoghi e ne riconoscono le caratteristiche, non solo attraverso il ricordo per immagini, ma anche nell'istante in cui una situazione ambientale riesce a riattualizzare nel soggetto la specifica sensorialità e visibilità indelebilmente legata a forme dello spazio conosciute in precedenza.

Attraverso il personaggio di Gustav-regista possiamo accedere a una sceneggiatura privata, a un copione nato da un suo tragico frammento personale connesso al luogo dell'anima, alla casa delle origini, attraverso quella narrazione Gustav approda al desiderio di condividere con le proprie figlie i molteplici significati sottesi alla loro relazione. Gli affetti più cari possono rivitalizzarsi all'interno della casa percepita come un contenitore protettivo non più come palcoscenico di morte e separazioni.

I *luoghi* vissuti, ritrovati, immaginati coincidono sempre con l'identità individuale e collettiva, sia come spazio fisico che

come spazio all'interno del Sé. Man mano il film si snoda come un *viaggio*, ci fa navigare sulle acque silenziose di un fiume sotterraneo, lambisce tutti i paesaggi interiori dei tre protagonisti aprendosi a segreti, sentimenti, visioni. Scopriamo un fiume dalle acque trasparenti e a tratti torbide, che come uno specchio riflette l'interiorità dei suoi abissi e la profondità del cielo. Un fiume che si chiama anima. Per noi junghiani, anima è l'atteggiamento generale della coscienza verso l'inconscio e l'interiorità. Un luogo interiore che rivela l'intreccio continuo tra sentimenti e frammenti di pensabilità, specchio intimo dell'inconscio, al contempo cassa di risonanza del mondo relazionale: del mondo esterno e l'altro da noi. Lo specchio dell'anima rivolto verso il mondo interno rispecchia dall'altro suo lato il mondo esterno racchiudendo in sé i paesaggi della mente e quelli della vita.

Gustav spera di riparare il lutto traumatico della propria madre e il rapporto conflittuale con la figlia maggiore attraverso la messa in scena della sua storia personale, sgorgata da una ricerca di verità e sentimenti perduti. Già con la figlia minore aveva ricucito i fili del trauma in una nuova tessitura quando le fece interpretare in un suo film la parte di una bambina che salendo su un treno si salva dai nazisti. Ma con Nora tutto era rimasto in sospeso... Per Gustav la macchina cinema gli consente in extremis l'ultima possibilità di liberare Nora da un destino di depressione e suicidio.

Penso che in questa narrazione rientri l'immagine di Hestia come protettrice delle relazioni nello spazio-anima. In fondo Hestia potrebbe essere la figura che ispira la casa-cinema, ossia un regno trans-storico, una sintesi visiva e narrativa artistica tra cicli di vita e singoli momenti spazio-temporali.



Significa realizzare un dispositivo che dà struttura consistente, architettonica alle trasformazioni culturali, socio-politiche oltre che alle singole storie individuali. Il finale di *Sentimental Value* rivela proprio l'aspirazione del regista di evocare la creazione di un'ecologia espansa dell'arte cinematografica, la struttura cinema come dispositivo concreto, stabile e al contempo visionario, infinito di storie nelle storie.

Un ultimo accenno ad Hestia sul tema della cura dell'altro. Forse non è un caso che la madre psicoanalista muoia sin dall'inizio e quasi non abbia un volto tranne che nella celebrazione del funerale, nel rinfresco sempre ambientato nella magnifica casa, nelle parole di ricordo e cordoglio degli amici e nella vignetta clinica quando nella stanza dell'analisi dialoga con una paziente. Non è un caso perché la sua funzione di cura per Nora e Agnes è traslata nella presenza solida della struttura-casa, nel focolare, nel recinto, nel giardino che la circonda, nella stufa-orecchio che trasmette parole e sussurri tra un piano e l'altro. Come viene detto nel tema in classe di Nora all'inizio del film: lei stessa può immedesimarsi nella casa e vivere dall'interno tutto ciò che la abita.

Questa attitudine alla cura la piccola Nora l'aveva esercitata nei confronti della sorellina Agnes. Alla fine del film la commozione di chi guarda è provocata dal

dialogo intenso tra le due sorelle. Agnes si è resa conto che la sceneggiatura del padre è dedicata a Nora e la prega di leggerla, di considerarla, di interpretarla come attrice. Agnes in quel momento si prende cura di sua sorella, le mette a posto la stanza in disordine, una camera nel caos quanto lo è l'anima di Nora, anima travagliata nella sua ricerca di maschile e di padre. "Perché se abbiamo vissuto nella stessa famiglia tu sei riuscita a salvarti?" chiede Nora ad Agnes. "Perché io avevo te... mi sentivo al sicuro" risponde Agnes. Penso che Hestia si sia anche concretizzata nella profonda relazione protettiva tra le due sorelle.

G.C.: Per Jung infatti l'Anima non è soltanto una figura simbolica, ma una vera funzione psichica mediatrice, capace di tessere immagini, affetti e narrazioni che mettono in relazione coscienza e inconscio. In questa prospettiva l'Anima opera come una sorta di dispositivo immaginativo che raccoglie frammenti dell'esperienza e li trasforma in storie interiori.

Nel film questa funzione sembra assumere una qualità quasi cinematografica. La psiche non si limita a ricordare eventi, ma li mette in scena attraverso sequenze di immagini, come se scorresse una pellicola interiore fatta di luoghi, ricordi e fantasie. La casa, la stufa che



ascolta, il giardino, gli spazi attraversati dai personaggi diventano allora veri e propri schermi psichici su cui la vita interiore proietta le proprie immagini. In questo senso l'Anima può essere pensata come un "teatro dell'immaginazione": non più il telaio che fila fili, ma una macchina narrativa che svolge fotogrammi, crea scene e permette alla psiche di riflettersi su se stessa.

Questa dimensione meta-rappresentativa è stata spesso evocata nel rapporto tra cinema e psiche e tanto è stato scritto ovviamente su questo tema citando Fellini, chiaramente; mi permetto di citare un altro piccolo film dove il film diventa una metafora del funzionamento immaginale della mente: il gioco temporale e narrativo messo in scena nel film *La Belle Époque* del 2019 con Daniel Auteuil mostrava come la ricostruzione scenica del passato possa funzionare come dispositivo psichico capace di riattivare memorie e sentimenti.

Nel film discusso qui, la funzione Anima prende forma non solo nelle immagini cinematografiche ma anche negli spazi che custodiscono senso e relazione.

Un giardino, una stanza, o perfino una stufa che diventa "orecchio" della casa possono trasformarsi in luoghi psichici in cui la memoria prende voce. È come se l'Anima abitasse questi spazi e li rendesse capaci di raccogliere e restituire la vita emotiva della famiglia.

In questo senso la funzione materna – evocata anche simbolicamente dalla casa e dal focolare di Hestia – appare come la capacità di attivare questo spazio narrativo della psiche. Quando tale funzione è presente, la vita psichica può organizzarsi in immagini condivisibili, storie



raccontabili, scene che permettono di pensare il dolore e trasformarlo. La psiche diventa allora davvero un teatro interiore: un luogo dove le immagini dell'anima scorrono come fotogrammi e dove l'esperienza può finalmente essere vista, riconosciuta e condivisa.

La funzione Anima che ogni buon materno riesce a ingaggiare con i figli può addirittura prendere la forma di spazi carichi di quel senso e significato; un giardino, un orecchio magico a forma di stufa che fa ascoltare al di là del tempo. •

LA NOTTE CHE NON PASSERÀ

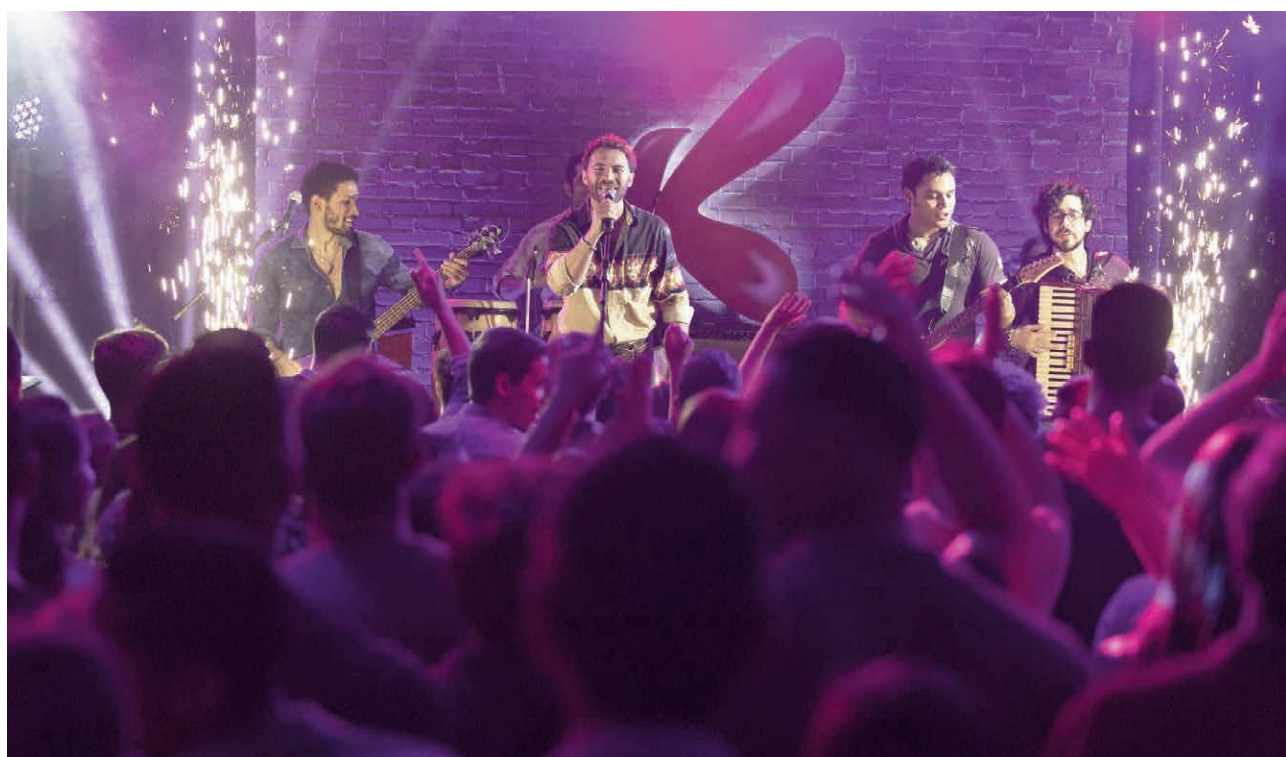
Separazioni, giustizia ed elaborazione collettiva del lutto

Adelia Lucattini

La notte che non passerà è una serie televisiva brasiliana, diretta da Julia Rezende, tratta dal libro *Todo Dia a Mesma Noite* (2023) della giornalista e scrittrice Daniela Arbex, e distribuita a livello internazionale da Netflix. L'opera si ispira a fatti realmente accaduti che hanno profondamente scosso la società brasiliana, lasciando una ferita collettiva ancora aperta, la tragedia dell'incendio della discoteca "Kiss" avvenuto a Santa Maria, in Brasile, nella notte tra il 26 e il 27 gennaio 2013 dove hanno perso la vita circa 242 giovani, in gran parte studenti universitari, e sono rimaste ferite oltre 600 persone. La serie si apre e si chiude con una dedica esplicita "In memoria", che ne chiarisce immediatamente la posizione etica: non una semplice ricostruzione, non un prodotto di intrattenimento, ma un atto di testimonianza. La dedica iscrive il racconto nel registro della responsabilità verso i morti e verso i vivi, e orienta lo sguardo dello spettatore in una dimensione di rispetto, ascolto e memoria. Non a caso, l'opera si conclude con la scritta "Per la memoria, per la giustizia, affinché non si ripeta", che ne esplicita il mandato civile.

Il racconto prende avvio dalla morte di giovani studenti universitari in un luogo di aggregazione notturna, formalmente autorizzato, mostrando come la mancanza di sicurezza, l'assenza di controlli e le responsabilità istituzionali possano trasformare uno spazio di socialità in uno spazio di morte. I fatti narrati hanno scosso le coscienze pubbliche e contribuito a una nuova consapevolezza sulla necessità inderogabile di garantire sicurezza ai giovani, soprattutto nei contesti di svago che dovrebbero rappresentare libertà e protezione.

Il valore civile della serie si colloca inoltre in una prospettiva più ampia e transnazionale. Una tragedia del tutto analoga si è verificata in Argentina, con l'incendio della discoteca República Cromañón nel 2004. Anche in quel caso, negligenze strutturali e assenza di misure di sicurezza causarono la morte di numerosi giovani; a differenza della vicenda brasiliana, quell'evento portò alla condanna definitiva dei responsabili, diventando un precedente giuridico e simbolico fondamentale. In questo senso, *La notte che non passerà* si configura come un'opera di memoria attiva: ricordare non significa solo guardare al passato, ma interrogare il presente e il



futuro, assumersi responsabilità, impedire che altre vite giovani vengano sacrificate all'incuria, al profitto o alla rimozione istituzionale.

Coerentemente con la sua intenzione etica e testimoniale, *La notte che non passerà* è costruita come un percorso scandito in capitoli, ciascuno dei quali dà nome a una fase fondamentale dell'esperienza traumatica: Quella notte, Il lutto, La colpa, Il processo, Una storia senza fine. Questa articolazione non ha una funzione meramente narrativa, ma rappresenta una vera e propria mappa psichica del trauma.

"Quella notte" segna l'irruzione dell'evento traumatico, il tempo congelato dell'impatto, in cui la separazione avviene senza mediazione simbolica. Il lutto introduce il tempo dell'assenza, della ricerca disperata di senso, dell'impossibilità iniziale di pensare la perdita. La colpa attraversa trasversalmente i personaggi: colpa dei sopravvissuti, dei genitori, delle istituzioni, ma anche colpa introiettata, muta, persecutoria. Il processo rappresenta il tentativo di trasformare il dolore in parola pubblica e in responsabilità giuridica, mostrando al contempo lo scarto doloroso tra il tempo della giustizia e quello della sofferenza psichica. Una storia senza fine, infine, non allude a una resa, ma alla consapevolezza che il lutto per i figli e la richiesta di giustizia non conoscono una vera conclusione. Le diverse fasi non si susseguono in modo lineare: si intrecciano continuamente con le vicende umane e giudiziarie, si riattivano, si sovrappongono. La serie mostra con grande sensibilità come l'elaborazione del lutto individuale e collettivo non coincida con la chiusura dei procedimenti legali, ma richieda un lavoro psichico e sociale lungo, irregolare, spesso doloroso.

È proprio in questa struttura a capitoli che *La notte che non passerà* rende visibile il suo nucleo più profondo: la trasfor-

mazione del trauma in memoria condivisa, del dolore in legame, della separazione in responsabilità collettiva. Un'opera che non cerca consolazione, ma verità, e che affida al racconto il compito etico di impedire che ciò che è accaduto venga ridotto a un semplice incidente del destino.

La serie *La notte che non passerà* racconta una tragedia che non può essere archiviata come fatalità. La morte di giovani studenti universitari in una discoteca brasiliana formalmente autorizzata a operare rivela, episodio dopo episodio, una catena di responsabilità umane e istituzionali che precede l'evento stesso. Il centro della narrazione non è l'incendio, ma ciò che lo ha reso possibile e ciò che accade dopo: il lutto, la lotta per la verità, la giustizia negata e poi parzialmente riconosciuta.

Un vigile del fuoco firma un permesso falso, configurando un falso in atto d'ufficio. I permessi erano scaduti, mancavano uscite di emergenza, i controlli non venivano effettuati. Per motivi economici – l'uso di una lampada e di materiali infiammabili – si è scelto di mettere a rischio la vita dei giovani. La domanda che attraversa tutta la serie è tanto semplice quanto insostenibile: perché il locale non è stato chiuso?

I genitori avevano affidato i propri figli a un luogo ritenuto sicuro, autorizzato dallo Stato. La fiducia nelle istituzioni rappresenta qui un elemento centrale del trauma: la separazione non riguarda solo la perdita dei figli, ma il crollo della funzione protettiva dello Stato. La morte improvvisa si accompagna alla scoperta che quella morte era evitabile.

Nasce l'associazione dei familiari delle vittime, che chiede fin dall'inizio che la strage venga riconosciuta come omicidio doloso. La Procura, invece, parla di negligenza. Quando un procuratore afferma che "l'incompetenza non è reato", la frattura diventa simbolica: ridurre tutto a errore significa trasformare la tragedia in un incidente del destino. Per i genitori,





invece, riconoscere il dolo è l'unico modo per restituire senso alle vite perdute.

La serie ricostruisce con precisione la rete di connivenze istituzionali: il Comune di Santa Maria che nasconde documenti, i vigili del fuoco che autorizzano senza controllare, gli amministrativi che iniziano a collaborare solo sotto pressione. Ventotto persone vengono inquisite, incluso il sindaco. Emergono conflitti di interesse gravi, come quello di un procuratore che sapeva che il locale non era a norma, aveva intentato una causa per il rumore e il cui figlio, avvocato, era coinvolto nel procedimento.

Tra le figure più significative spicca João Fortel, poliziotto che si unisce all'associazione dopo aver perso una cugina nella strage. La sua adesione nasce da una motivazione etica e personale, e rappresenta uno dei punti di tenuta morale della narrazione. Parallelamente, la serie mostra la dimensione comunitaria del trauma: a Santa Maria, nello Stato di Santa Catarina, tutti hanno perso qualcuno e tutti si conoscono. A San Paolo, invece, un unico padre, colpito da ictus, chiede al figlio di tornare a casa; il senso di colpa per non esserci riuscito diventa una ferita permanente.

Sul muro della città campeggia la scritta *saudade*, parola che rende visibile l'assenza e la trasforma in memoria condivisa. Emergono anche storie rimaste nell'ombra, come quella di una giovane donna che si fa avanti con un figlio avuto da uno dei ragazzi morti, mai dichiarato ai suoceri: la vita che insiste, anche dentro la catastrofe.

Col passare degli anni, il dolore si complica in trauma secondario. I genitori che denunciano le connivenze vengono accusati, perseguiti, si tenta persino di incarcerarli. Vengono rilasciate dichiarazioni false in televisione, si cerca un accordo per chiudere il caso. L'avvocato suggerisce di accettare, ma un genitore rifiuta in nome della giustizia: "L'unico modo che abbiamo di perdere è arrenderci." La giustizia è lenta e farraginosa. Nel frattempo, sei genitori muoiono per cause naturali prima della conclusione del processo. Alcuni sviluppano gravi depressioni post-traumatiche. Un genitore accusato ha un infarto; quando il medico invita a prendersi cura di sé, la moglie risponde: "Come facciamo? Come faccio io?", è una delle frasi che meglio restituisce l'impossibilità di separare la cura di sé dal dolore per i figli perduti. Eppure, proprio dal dolore nasce un sodalizio

tra i genitori. Dopo la morte del presidente dell'associazione, un militare che aveva deciso di vivere per i figli e per i nipoti, subentra Pedro, padre di una delle ragazze. Sei anni e mezzo dopo, la Corte di Brasilia riconosce il diritto alla giuria popolare. La giudice - una donna - afferma che, in presenza di divergenze, deve essere rispettato il percorso legale, non emotivo. Nel 2022 arrivano le condanne, tra i 13 e i 19 anni. Nel 2023 gli imputati sono liberi su cauzione, in attesa di un nuovo processo. La giustizia resta incompleta, ma qualcosa si è compiuto: i genitori hanno ottenuto un riconoscimento pubblico della responsabilità. Anche i sopravvissuti possono, lentamente, ricominciare a vivere.

La notte che non passerà è una serie delicata e politicamente impegnata, che mostra come la separazione più devastante - quella dalla vita dei figli - possa trasformarsi, attraverso la lotta per la verità, in elaborazione collettiva del lutto. Non restituisce i morti, ma impedisce che vengano cancellati come un incidente del destino, è proprio qui che la serie tocca uno dei suoi nuclei più profondi: la giustizia non è solo un dispositivo esterno, né soltanto un atto amministrativo o penale. È, nel lutto traumatico, un valore e insieme uno strumento psichico. Non guarisce la ferita, ma rende la ferita pensabile; non cancella la separazione, ma permette che essa non diventi annientamento.

Quando una perdita è improvvisa, violenta, e soprattutto evitabile, la psiche rischia di restare intrappolata in una configurazione tipica del trauma: una ripetizione infinita dell'evento, un tempo bloccato, una realtà che non riesce a essere integrata nella continuità della vita. In questo senso, la lotta dei genitori non è soltanto una richiesta di pena, ma un tentativo di ricostruire una cornice simbolica minima entro cui la morte dei figli non sia una frattura priva di senso.

Il processo, nella serie, assume così una funzione simile a quella che in ambito clinico potremmo chiamare funzione di contenimento: non un contenimento emotivo rassicurante, ma una struttura che impedisce al dolore di trasformarsi in pura disorganizzazione. La giustizia diventa il luogo in cui la perdita può essere detta, nominata, sostenuta, e soprattutto sottratta alla rimozione sociale. Senza giustizia, la morte rischia di essere doppia: la morte biologica dei figli e la morte simbolica della loro memoria, trattata come incidente, fatali-



tà, errore senza responsabili. In questo passaggio si comprende perché la distinzione tra negligenza e dolo sia così centrale. La richiesta di dolo non è solo un punto giuridico: è un'esigenza psichica. Dire "è stato un incidente" equivale, per molti genitori, a un'ulteriore violenza: significa che il mondo resta impunito, che la realtà è arbitraria, che non esiste protezione e la giustizia è calpestata. Dire "c'è responsabilità" significa invece che la realtà, pur tragica, conserva un ordine simbolico: ciò che è avvenuto non è destino, ma una catena umana, dunque trasformabile.

In questa prospettiva, l'ottenere giustizia non coincide con una pacificazione. La serie lo mostra con lucidità: quando arrivano le condanne, i figli non tornano miracolosamente in vita, la Giustizia non restituisce l'oggetto perduto e non può farlo. Tuttavia, può restituire qualcosa di altrettanto decisivo: la possibilità di separarsi senza dissolversi, di sopravvivere senza tradire, di continuare a vivere senza cancellare, di elaborare la perdita.

È in questo punto che il lutto individuale, familiare e collettivo si intrecciano. La famiglia, nel trauma, rischia di collassare su due polarità opposte: il silenzio e l'agito. Alcuni genitori precipitano in una depressione grave, altri in una lotta incessante che può diventare l'unica forma possibile di esistenza. Ma la serie mostra come, nel tempo, la lotta possa trasformarsi: da reazione disperata a costruzione di senso.

Il sodalizio tra i genitori è un vero dispositivo di trasformazione. È una forma di "comunità del lutto" che permette il passaggio dal dolore privato - spesso in traducibile - a una parola condivisa. E questa parola condivisa, quando incontra un riconoscimento pubblico, produce un effetto essenziale: il lutto non resta confinato nella vergogna, nella colpa o nell'isolamento, ma diventa memoria sociale.

Qui la giustizia svolge una funzione che potremmo definire di "terzo", un terzo simbolico tra la vittima e l'evento traumatico. Senza un terzo, il lutto resta prigioniero della relazione duale con l'assenza: "mio figlio e la sua morte", "io e il vuoto", "io e la colpa". Il terzo - la legge, la giuria, il riconoscimento - non consola, ma permette che la psiche non resti chiusa in un circuito persecutorio. La perdita diventa, lentamente, qualcosa che può essere portato nel tempo, e non solo subito. È anche per questo che la serie insiste sulla frase finale: "Per la memoria, per la giustizia, affinché non si ripeta."

Qui si coglie un punto clinicamente cruciale: il dolore, per diventare sopportabile, deve poter essere trasformato in qualcosa che non neghi la perdita, ma che le dia una direzione. La memoria non è nostalgia; è una forma di responsabilità. La giustizia non è vendetta; è una forma di riparazione simbolica. "Affinché non si ripeta" non è slogan; è la traduzione sociale del lavoro del lutto.

In questa trasformazione, il lutto diventa anche un motore etico: non un eroismo, ma una possibilità umana. La perdita resta irreparabile, ma può generare una diversa posizione nel mondo: la costruzione di qualcosa di positivo, benefico, solidale. La serie suggerisce che il dolore, quando non viene rimosso né negato, può diventare un principio di realtà e di responsabilità: una spinta a migliorare se stessi e a migliorare il sociale. È qui che *La notte che non passerà* supera la dimensione della cronaca e diventa un'opera sul senso profondo delle separazioni. Mostra che elaborare un lutto non significa "andare avanti" come se nulla fosse, ma trovare una forma nuova di esistere con ciò che è accaduto: trasformare l'assenza in memoria, la rabbia in responsabilità, la disperazione in legame, la morte in un imperativo di vita.

E forse, proprio in questo, sta la sua delicatezza più radicale: nel far vedere che, quando la giustizia riesce almeno a nominare la verità, permette di non dimenticare i morti e può ancora salvare i vivi. •

Titolo originale: Todo Dia a Mesma Noite

Titolo italiano: *La notte che non passerà*

Paese di produzione: Brasile

Formato: Miniserie TV

Episodi: 5

Regia: Julia Rezende

Tratto dal libro: *Todo Dia a Mesma Noite* di Daniela Arbex

Musica: Milton Nascimento

Cast: Thelmo Fernandes, Débora Lamm, Bianca Byington, Paulo Gorgulho, Leonardo Medeiros, Bel Kowarick, Raquel Karro, Cândido Damm, Erom Cordeiro, Laila Zaid, Leandro Daniel, Lourinelson Vladimir, Paola Antonini, Nicolas Vargas, Bruno Sigríst, Bruno Padilha, Álamo Facó, Fernando Roncato, Flávio Bauraquí, Pablo Sanábio, Otto Jr, Mafê Medeiros, Pedro Sol Victorino.

NUREMBERG

La separazione delle coscienze: Göring, Kelley e l'enigma della banalità del male

Adelia Lucattini



I film sull'Olocausto sono da anni un genere a sé. Un genere ben codificato tanto da rendere complicato, oggi, rappresentare qualcosa di nuovo senza scivolare nella ripetizione o in un genere di scuola. Eppure, i registi continuano a cimentarsi, per urgenza morale, dovere storico, per l'aura di difficoltà e prestigio che circonda ogni buon racconto della tragedia della Shoah. *Nuremberg* (2025), il nuovo film scritto e diretto da James Vanderbilt, entra in questo territorio con un cast di eccellenza. La storia ruota attorno al processo di Norimberga e in particolare alla figura di Hermann Göring, interpretato da Russell Crowe, e di Douglas Kelley (Rami Malek), lo psichiatra americano incaricato di valutare la capacità di sostenere un processo, dei gerarchi nazisti, prima delle loro deposizioni.

Il film si ispira al libro biografico *Il nazista e lo psichiatra* di Jack El-Hai, che a sua volta riporta al testo più importante di Kelley: *22 Cells in Nuremberg* (1947), una testimonianza diretta scritta dal medico dopo aver esaminato per mesi nel

carcere dove erano detenuti, i principali imputati. Il materiale narrativo è potentissimo. Le domande inevitabili sono perché questo il film sia necessario ancora oggi e come riesce a raccontare ciò che si promette.

La risposta più immediata è storica: il film arriva nell'80° anniversario della fine della Seconda guerra mondiale e dell'avvio dei processi. Ma la scelta non è solo commemorativa. Negli ultimi anni, negli Stati Uniti e in Europa, antisemitismo, nostalgie fasciste e retoriche suprematiste hanno cessato di essere manifestazioni dai margini estremisti e minoritari, e hanno iniziato a riemergere nello spazio pubblico, spesso alimentate da social media, propaganda e nuove forme di radicalizzazione. In questo contesto, *Nuremberg* sembra muoversi più come una lezione urgente di storia e un'opera cinematografica fiduciosa nella propria capacità di raccontare. Il film vuole ricordare, avvertire, mettere in guardia senza cadere nel didascalismo ma tralasciando un approfondimento storico più dettagliato.



La scelta di mettere al centro Douglas Kelley è un'idea brillante e restituisce il giusto ruolo allo psichiatra che dà un volto scientifico alla “banalità del male” descritta da Hannah Arendt. Le aule di tribunale sono state raccontate molte volte; l'angolazione clinica, invece, offre un accesso raro e potenzialmente esplosivo: la possibilità di osservare i gerarchi nazisti non come simboli storici, ma come soggetti, consapevoli e responsabili delle proprie aberranti azioni.

Nel film, il dott. Kelley, psichiatra U.S. Army che si occupa dei militari affetti da *shell shock*, arriva a Norimberga con una convinzione etica forte: se si riuscisse a “definire psicologicamente il male”, si potrebbe impedirne il ritorno.

Ed è qui che il materiale originale di Kelley si fa più interessante: *22 Cells in Nuremberg* non racconta la scoperta di una follia ma l'opposto. Kelley non trova “mostri” clinicamente aberranti. Trova uomini spesso lucidi, strategici, seduttivi, sadici, dotati di difese psicologiche efficacissime piegate al raggiungimento e mantenimento del potere e dei correlati privilegi socioeconomici.

Quella che Kelly anche nel film cerca di evocare è la banalità del male, anni prima che Hannah Arendt coniasse la formula. La sua rappresentazione nel cinema, fa vedere al grande pubblico questa banalità in azione. Russell Crowe interpreta un Göring elegante, controllato, quasi viscosamente affabile, in un inglese con un impeccabile accento tedesco. È un Göring che conosce il proprio potere anche scenico, anche in prigionia continua a vivere ritenendo che il mondo sia il grande pal-

cosenico di cui è il protagonista assoluto. Il film insiste sul fatto che Göring sia manipolatorio e narcisista, lo stesso Kelley lo afferma più volte, e suggerisce al Procuratore statunitense Robert Jackson (Michael Shannon) di usare quel narcisismo durante il controinterrogatorio.

In una lettura psicoanalitica, Göring si manifesta per la sua capacità di occupare l'altro, di sedurre, di destabilizzare, di imporre una gerarchia invisibile, appare più come un bieco opportunista in cui il patriottismo, l'antisemitismo e la devozione verso Hitler, motivate da una smisurata ambizione ed egoismo. Il risultato un Göring non è solo storicamente riconoscibile ma psicologicamente ben tratteggiato.

L'idea centrale di *Nuremberg* è la possibilità di raccontare non solo il processo, ma il funzionamento mentale del male. Il focus dello psichiatra Kelley non è soltanto diagnosticare una patologia mentale nei nazisti ma anche comprendere come la psiche può sopportare l'orrore. Nello svolgimento della narrazione, individua sia delle difese sia una precisa strategia manipolatoria.

Accanto a scissione: separare l'atto dalla responsabilità morale; diniego: “non sapevo”, “obbedivo ad ordini”; razionalizzazione: trasformare l'omicidio in burocrazia; idealizzazione: l'ideologia assunta come un falso Super-Io esterno che autorizza, ordina, disumanizza l'Altro, ridotto a “stuck”, pezzo, numero, come ben descrive Primo Levi in *Se questo è un uomo* (1947). Questo è ciò che rende il film inquietante, disturbante e incredibilmente contemporaneo poiché mostra come la mente possa normalizzare il disumano.

La prima metà è dominata dal duello psicologico tra Kelley e Göring. La seconda metà diventa si sviluppa anche come un classico *courtroom drama* che segue i passaggi del processo, aggiunge sottotrame, inserisce altri imputati e introduce un modello nascente di diritto internazionale.

A un certo punto, viene rivelato che il soldato dell'U.S. Army, interprete che supporta Kelley è ebreo, tedesco, fuggito dal Nazismo e poi arruolatosi per combattere in Europa. È una svolta narrativa potente, perché porta la Shoah dentro la stanza, dentro la relazione, dentro il linguaggio.

L'esecuzione che lo rende anche un "film educativo" riesce ad essere Storia e thriller psicologico, mostrare il processo di Norimberga, monito politico e rende giustizia al dott. Kelly a cui fu proibito *de facto* di rendere pubbliche le sue conclusioni sulle perizie psichiatriche ai leader del regime Nazista.

Come molti film su Norimberga, *Nuremberg* inserisce filmati d'archivio dei campi di concentramento. È un momento in cui la pellicola cambia temperatura: la vicenda integra recitazione con documentazione storica. Durante i veri processi, fu proiettato un film di 52 minuti che mostrava crematori, fosse comuni, corpi, Vanderbilt decide di usare un estratto e di mostrare quel materiale terrificante agli attori, per la prima volta, direttamente sul set, in modo da catturare reazioni autentiche.

Il risultato è potente e rivelatore: è come se il film avesse bisogno della realtà per ottenere ciò che la sceneggiatura non riesce a produrre da sola. L'archivio dà peso e valorizza l'estetica lucida, i dialoghi esplicativi e la caratterizzazione approfondita dei personaggi.

Il confronto è inevitabile con *Judgment at Nuremberg* del 1961 di Stanley Kramer, e la miniserie *Nuremberg* del 2000 diretta dal regista canadese Yves Simoneau. Il primo del 1961 acconta uno dei processi secondari di Norimberga, in cui alcuni giudici tedeschi vengono accusati di aver applicato e legittimato le leggi razziali naziste. Il film mette in scena il confronto tra giustizia, responsabilità individuale e colpa collettiva della società tedesca dopo il nazismo. Attraverso testimonianze e interrogatori, il processo diventa una riflessione morale sul rapporto tra legge, coscienza e potere.

Più vicina è la miniserie del 2000 *Nuremberg*, ricostruisce i processi di Norimberga dopo la Seconda guerra mondiale e si basa sul libro *Nuremberg: Infamy on Trial* dello storico Joseph E. Persico. Anche qui lì Göring è centrale, ma la differenza è sostanziale, mostra un Göring più apertamente ideologico, più esplicitamente antisemita, più aggressivo nella logica razzista.

Nel materiale originale, Kelley è una figura tragicamente moderna: un medico già traumatizzato dal lavoro con i soldati affetti da disturbo post traumatico senza alcuna supervisione, né gruppo di riferimento, che entrato in contatto con l'orrore, per cercando di comprenderlo con gli strumenti della professione, resta schiacciato dalle proiezioni sadiche e distruttive dei nazisti da lui visitati, sviluppando una grave forma di depressione che, molti anni dopo, lo porterà a levar mano su di sé, tornato in patria e professionista di successo, con una bella famiglia.

Il film lo rappresenta come un professionista raffinato, formato e che utilizza le visite alla moglie e figlia di Göring





per studiare il contesto, antesignano delle visite domiciliari di basagliana memoria. Inoltre, il diario personale poi divenuto libro, utilizzato come supporto clinico e riflessione personale, al di là e ben oltre il compito diagnostico a lui assegnato. Erroneamente scambiato come strumento ambizioso per ricavare una carriera accademica da quell'esperienza, nel film è ben evidenziato che sarà strumento indispensabile per il procuratore per indurre Göring a confessare pubblicamente i propri crimini vantandosene e così auto-accusandosi.

Nuremberg vuole ribadire l'avvertimento che Kelley stesso scriveva nel 1947: che il male non appartiene a una razza, non è un gene, non è una patologia rara. È una possibilità umana, se solo ve ne sono le condizioni e può di nuovo accadere, anche nelle democrazie se non adeguatamente tutelate dalla politica e soprattutto dai cittadini.

Il film dedica il giusto tempo alla caccia a una "diagnosi dell'orrore" per accompagnare lo spettatore alla scoperta inquietante che una diagnosi non c'è.

Quando, in una breve scena finale, Kelley tornato in patria, durante un programma radiofonico arriva a dire che il male è possibile anche in America, quel passaggio appare davvero una maturazione narrativa, in cui la verità necessita di essere comunicata anche se scomoda e difficile da accettare, consapevole di condannare se stesso all'isolamento e al silenzio, fino alla riscoperta del suo libro da Jack El-Hai (2005) ed alla realizzazione del film (2025) che dopo più di mezzo secolo anni, gli rendono pubblicamente la maritata giustizia.

Come opera cinematografica, *Nuremberg* è spesso sia evocativo che evocativo. Il cast importante, la sceneggiatura

forte, la rappresentazione intrinsecamente solenne ha molti momenti di forza, soprattutto quando la storia viene lasciata respirare e non spiegata.

Per chi desidera davvero entrare nella mente di Göring, e nella zona grigia del rapporto tra clinico e criminale, probabilmente il libro di Kelley o la ricostruzione di Jack El-Hai restano strumenti più incisivi. *Nuremberg* con il potere del cinema, offre una prospettiva più potente, quella psichiatrica e la usa come cornice etica ed esperienza psichica. Il film parla del male assoluto e con il giusto garbo, riesce far avvicinare anche lo spettatore digiuno dei fatti storici legati ai lager nazisti, alla Seconda guerra mondiale e alla Shoah, rendendone possibile la comprensione senza essere sopraffatti dal dolore dell'inconcepibile e dell'orrore, permettendo l'interiorizzazione dei valori che il dott. Kelly ha difeso e per i quali si è coraggiosamente battuto anche per le generazioni future. •

Titolo originale: Nuremberg

Titolo italiano: Norimberga

Paese di produzione: Stati Uniti

Anno: 2025

Ideatore / Sceneggiatura: James Vanderbilt

Regia: James Vanderbilt

Musiche: Brian Tyler

Tratto da: *The Nazi and the Psychiatrist* di Jack El-Hai (ispirato a *22 Cells in Nuremberg* di Douglas M. Kelley)

Cast: Russell Crowe, Rami Malek, Michael Shannon, Richard E. Grant, Leo Woodall, John Slattery, Mark O'Brien, Colin Hanks, Wrenn Schmidt, Lydia Peckham, Lotte Verbeek, Andreas Pietschmann, Dieter Riese.



Lorna Simpson

RESISTENZA E SOPRAVVIVENZA DELLA MEMORIA STORICA IN DIFESA DEI DIRITTI UMANI

Barbara Massimilla

Lorna Simpson, è un'artista afro-americana, in mostra a Venezia alla Punta della Dogana (Pinault Collection). Un progetto che assembla opere realizzate con tecniche miste alla sorprendente installazione "Ice". L'accurata selezione di fotografie d'epoca, tratte da collezioni di riviste storiche degli anni '50 e '70 come *Ebony* e *Jet* trovate, casualmente nella propria casa di famiglia, preziose documentazioni visive e concettuali della *vita nera* – si mescola a frammenti di giornali conservati nella *Library of Congress* per inserirli entrambi in paesaggi immaginari di un blu intenso, in scenari magnetici che ricordano le forme dei ghiacciai, dei vulcani, dei poli estremi del nostro pianeta. I dipinti, di grande formato, sono punteggiati da piccoli collage che vorrebbero rappresentare testimonianze affioranti misteriosamente dal passato. Un caleidoscopio di ricordi galleggia nel blu infinito della natura tra mari, nuvole, distese oceaniche e cieli notturni. Ritagli indecifrabili vibrano nel colore trascrivendo sullo sfondo del quadro tracce di memorie e di storie lontane. Un occhio che scruta, il volto di un bambino che emerge, strisce di scrittura scorporate dal testo... Eppure queste inattese epifanie ci sorprendono e resistono all'ondata del tempo. La Simpson aveva lavorato con la tecnica del collage per lunghi anni prima di dedicarsi alla pittura. In *Ice* fa coesistere creativamente entrambi i metodi esplorando nuovi percorsi. Il suo campo d'indagine esprime molteplici interrogativi, nelle immagini che affiorano si alternano storie di occultamenti, oblii, ritorni di memoria a proposito di dinamiche di sfruttamento, di genealogie della violenza, di discriminazioni razziali e problematiche di genere. Dagli anni '80 la sua ricerca si aggiunge a quella delle artiste femministe afro-americane, la Simpson in particolare spicca nel gruppo per la sua capacità di narrare anche attraverso il supporto della fotografia riuscendo a comporre armoniosamente continue sovrapposizioni di tecniche che coesistono.

Il fattore tempo nella sua arte è centrale, mediante l'assemblaggio di frammenti con metodi differenti l'artista crea un movimento energetico su più piani temporali, intreccia

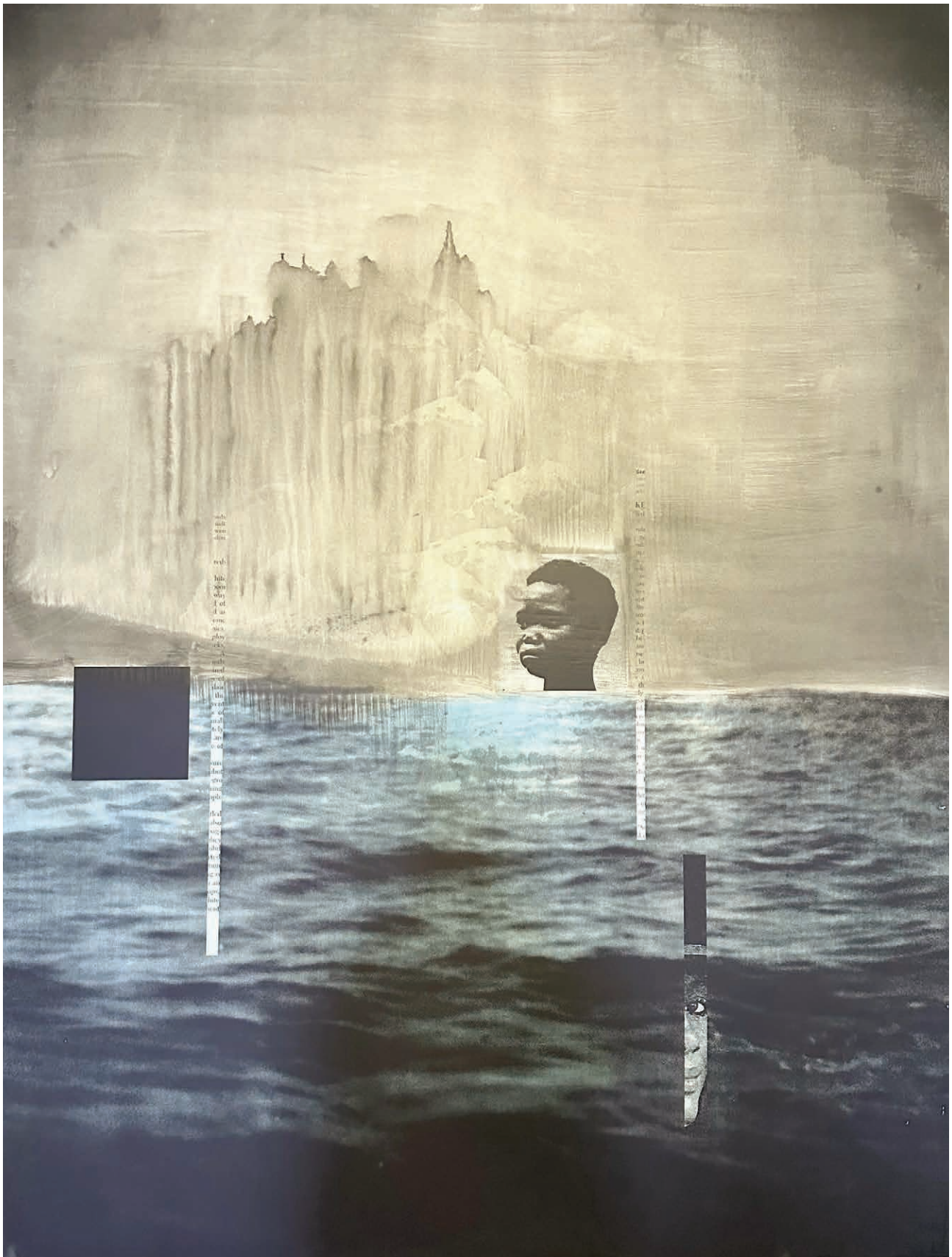
Lorna Simpson



Lorna Simpson

Lorna Simpson





Lorna Simpson

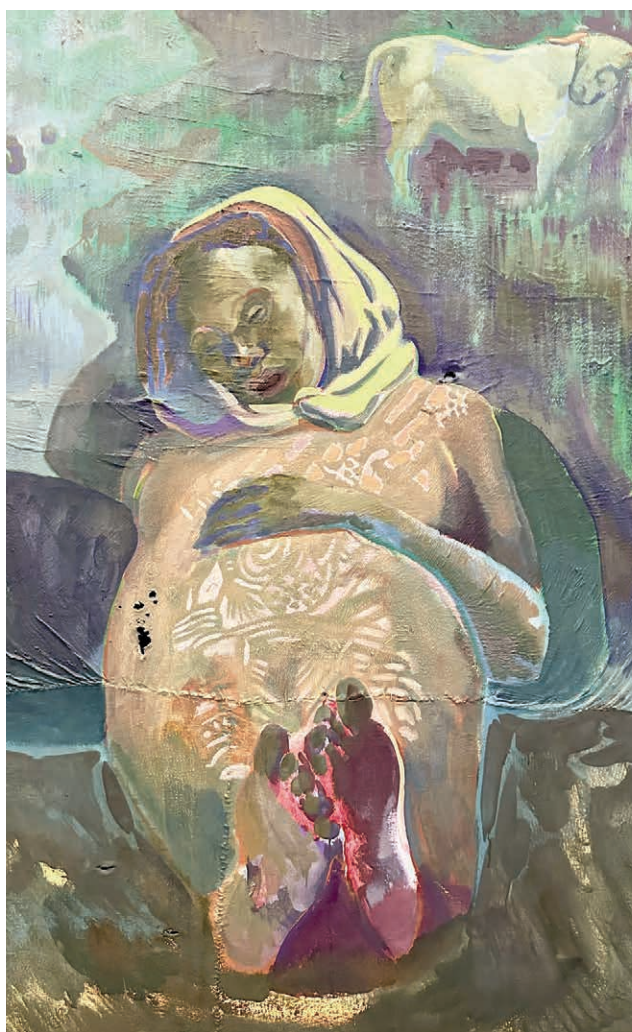


Michael Armitage

molteplici orizzonti alla ricerca di un significato condiviso, ancora attuale nel qui e ora. In *Three Figures* (2014) i tre esili corpi dei manifestanti sembrano danzare un po' sospesi ma uniti nel loro gesto di resistenza in difesa dei diritti umani. L'immagine è ispirata da una fotografia scattata in Alabama a Birmingham nel 1963 durante una manifestazione dove la polizia con degli idranti aveva travolto gli attivisti. Una reminiscenza che vuole sottolineare come le tracce di un passato di lotta siano inseparabili dal presente. Una tenace e incancellabile resistenza persiste, resta inscritta nella trasmissione intergenerazionale come dimostra il recupero da parte di Simpson della cultura afroamericana ereditata dai suoi genitori. Un palinsesto di eventi di lotta, mirati a combattere le discriminazioni continuamente ritornano alla memoria. Come sottolinea il catalogo della mostra, citando il filosofo e storico d'arte Georges Didi-Huberman, a proposito dell'intreccio e della sovrapposizione tra scansioni temporali diverse, si può intuitivamente immaginare la risposta a cosa muove veramente il gesto artistico: "Cosa ci solleva? Sono forze: psichiche, corporee, sociali. Grazie a loro trasformiamo l'immobilità in movimento, lo sconforto in energia, la sottomissione in rivolta, la rinuncia in gioia espansiva. Le sollevazioni avvengono come gesti: le braccia si alzano, i cuori battono più forte, i corpi si distendono, le bocche si sciogliono" [G.

Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016]. La Simpson ricorre alla pittura 'sollevando' dallo scrigno della memoria archivi visivi, per riaccendere immagini della realtà passata e riportarle in vita, in un'epoca come quella attuale minacciata dall'esplosione di figurazioni svuotate di senso e controllate da politiche repressive. Così in *Three Figures* la 'pulizia' a colpi di idranti sui manifestanti fallisce, quella fotografia ha resistito nel tempo per ricordare attraverso la *pittura storica* di Simpson che quell'abbraccio non è precipitato nell'oblio, la lotta per i diritti umani non si è mai fermata. Anche nella serie *Ice* risuona il concetto di resistenza: pittura, ghiacci, nuvole e fuoco si intrecciano e nell'acque dell'artico si riflettono anche le traversate nere dell'Atlantico durante lo schiavismo; oppure lo ritroviamo nella figura della donna afroamericana trasfigurata in un corpo di animale, tranne nel volto che resta umano. Le opere di Lorna provocano un'esperienza sensoriale profonda, esprimono un racconto che dal personale diventa sempre collettivo, universale.

Michael Armitage artista quarantenne nato in Kenya fa eco alla poetica della Simpson negli spazi magici di Palazzo Grassi (Pinault Collection). Il tema resta sempre quello dei diritti umani in un'epoca attuale di grande crisi e paura del futuro. Armitage affronta nella sua pittura pro-



Michael Armitage



Michael Armitage

blematiche scottanti come la violenza, l'urgenza di gestire il fenomeno migratorio, le gravi tensioni sociopolitiche e gli abusi di potere che stanno affliggendo il mondo, l'odio per la cultura compresa ogni forma d'arte. Come la Simpson anche Armitage attinge a eventi storici e fatti contemporanei, alla letteratura e al cinema, all'antropologia, a uno sguardo complessivo sulle figure più significative della storia dell'arte. La sua pittura è visionaria e il suo tratto mai cristallizzato evoca sempre il movimento, intrecciando realtà e mito, ispirandosi alla letteratura africana contemporanea come alla mitologia greca. Una attenzione particolare è rivolta alla migrazione, alle violenze subite da chi parte, ai naufragi, alle delusioni vissute nei paesi di accoglienza. Le opere sono dipinte ad olio su un tessuto *lubugo* ricavato dalla corteccia di alberi seguendo le tradizioni indonesiane e ugandesi, una scelta mirata per liberarsi dalla convenzione occidentale dell'uso tradizionale della tela. Pertanto le irregolarità del materiale rendono la sua pittura vibrante e carnale punteggiata da ruvidità, da fori e da pieghe che conferiscono una plasticità cromatica sorprendente alle opere, costruendo sovrapposizioni e stratificazioni intensamente evocative. Come scrive Salman Rushdie nel catalogo dedicato all'artista: "Michael Armitage risponde al suo

tempo, al nostro tempo, utilizzando tutto il vocabolario, tutto l'arsenale dell'arte [...] fa della sua fragilità una risorsa, suggerendo che anche i suoi soggetti umani possano trasformare la propria in forza, e che ciò che può operare questa magia è la bellezza. La risposta alla bruttezza è la bellezza. La risposta al potere è la bellezza. La risposta alla tragedia è la bellezza. È una testa dorata su sfondo rosso che si protende verso il cielo. sono figure umane che si stagliano contro la ricca semi-astrazione dei colori *fauve*, rossi, verdi, blu, che si battono, si contorcono, si confortano a vicenda, avvolte in un paesaggio di foreste, lotte e miti. Ci sono gli orchidei. Ma c'è anche la luce. Sto cercando un termine che definisca questa estetica, e penso che il più vicino a cui posso arrivare sia *umanesimo*".

Le figure delle sue opere rispecchiano – che siano in pericolo o serene, minacciate o salve – non solo la mera esistenza e la propria natura umana, ma emergono soggettivamente con dignità per la loro importanza, per il loro valore intrinseco. La pittura di Armitage ci trasporta in una sfera sensoriale ed emotiva che tocca le corde della spiritualità e del senso autentico del vivere: siamo tutti esseri umani meritevoli di amore e dignità, sullo stesso piano, in ogni luogo e in ogni tempo. •



Michael Armitage



SOGNARE L'ORIENTE

Il Musée Guimet, il fascino e la trasformazione dell'invisibile

Adelia Lucattini

Il Musée Guimet, fondato nel 1889 da Émile Guimet, si presenta oggi non soltanto come uno dei più importanti musei di arte asiatica al mondo, ma come uno spazio simbolico in cui l'Occidente ha progressivamente tentato di pensare l'alterità. La sua storia, da Lione a Parigi, dalle collezioni private ai grandi patrimoni archeologici provenienti da India,

Cina, Giappone e Sud-est asiatico, racconta un movimento che eccede la semplice accumulazione culturale, si tratta di un vero e proprio processo trasformativo.

In questo senso il Museo stesso può essere letto come un dispositivo psicoanalitico, una sorta di contenitore in cui materiali eterogenei, inizialmente “non pensabili”, ven-



gono progressivamente trasformati in esperienza estetica e conoscenza.

Secondo Wilfred Bion, psicoanalista freudiano profondo conoscitore del pensiero junghiano, la mente umana è chiamata a trasformare gli elementi β (grezzi, sensoriali, non simbolizzati) in elementi α (ovvero pensieri pensabili). Il Museo Guimet sembra incarnare questa funzione attraverso le opere asiatiche, originariamente immerse in contesti religiosi, rituali e simbolici spesso estranei alla cultura occidentale, che attraverso un'accurata ricerca ed un pensiero condiviso appaiono accolte, riorganizzate e rese piacevolmente fruibili all'interno di uno spazio architettonico che privilegia la luce, l'apertura, la circolazione dei visitatori. La ristrutturazione conclusa nel 2001 che vede la centralità della luce naturale e degli spazi fluidi, rafforza questa lettura. Il museo diventa un luogo di trasformazione percettiva, dove il visitatore è invitato a transitare da una posizione di estraneità a una possibile esperienza di integrazione visiva e simbolica.

Non è casuale che all'osservatore attento, che si muove all'interno del Museo non sfugga il legame tra il pensiero di Wilfred Bion e le afferenze dell'induismo in alcuni aspetti teorici della sua teorizzazione e del suo pensiero psicoanalitico. Wilfred Bion era nato in India da genitori inglesi a Muttra, dove nei primi otto-nove anni di vita trascorsi la sua "ayah" (nutrice) si prese cura di lui amorevolmente. Lo psicoanalista ha descritto il legame profondo con sua infanzia indiana, con la lingua e la cultura locale, che mantenne nel suo mondo interiore anche dopo essersi trasferito da bambino in Inghilterra per compiere gli studi accademici, secondo gli usi dell'epoca.

Tornando al concetto di trasformazione, nell'induismo non si limita a un cambiamento formale, ma implica una vera e

propria metamorfosi della coscienza. L'esperienza del reale è sempre mediata da stati di percezione mutevoli, guidati dal karma, dalla pratica e da processi che eccedono il controllo dell'Io. Testi come la Bhagavad Gita, poema filosofico-religioso indiano, segnano il passaggio da una religiosità rituale a una dimensione narrativa ed esperienziale, in cui la verità non è unica né oggettiva, ma emerge dall'integrazione di molteplici prospettive. Questa concezione risuona profondamente con l'idea bioniana di verità come "O", ovvero una realtà ultima, inconoscibile direttamente ma avvicinabile attraverso il processo trasformativo del pensiero. Nel museo, statue, raffigurazioni e sapienti iscrizioni, si riferiscono all'Om induista ed è proprio su questo punto che il dialogo tra psicoanalisi e pensiero orientale si fa più intrigante. Il concetto bioniano di "O", la verità ultima, l'assoluto non conoscibile ma solo esperibile, trova una sorprendente risonanza proprio nella sillaba sacra Om della tradizione induista. L'Om non è semplicemente un suono, ma una condensazione simbolica dell'intero universo. Composto dai fonemi A-U-M, esso rappresenta triadi fondamentali dell'esistenza: terra-atmosfera-cielo e pensiero-parola-azione. In altri termini, è una forma sonora che racchiude ogni possibile articolazione del reale.

Se "O" in Bion indica ciò che non può essere conosciuto ma solo "divenuto" (become), l'Om rappresenta una via esperienziale per avvicinarsi a questa totalità, non attraverso il pensiero discorsivo, ma mediante un processo trasformativo che coinvolge il corpo, la percezione e la coscienza. In entrambi i casi, siamo di fronte a una verità che non si lascia catturare razionalmente, ma che può essere soltanto esperita, attraversata, per poter giungere alla coscienza.

Il Museo Guimet, in questa prospettiva, può essere pensato come uno spazio in cui "O" prende forma senza mai esaurirsi



in essa. Le opere esposte, statue, mandala, reliquiari, immagini divine, funzionano come condensatori simbolici, analoghi all'Om: non rappresentano semplicemente qualcosa, ma aprono a una dimensione altra, che trascende la rappresentazione stessa.

L'esperienza del visitatore diventa allora simile a quella dell'analizzando di fronte all'emergere di "O", un incontro con qualcosa che non può essere pienamente tradotto in parole, ma che produce un cambiamento positivo destinato a restare.

Il museo può allora essere inteso come una rêverie collettiva, un luogo in cui l'Occidente ha cercato di metabolizzare l'Oriente, non senza ambivalenze. Le missioni archeologiche

e le esplorazioni (da Pelliot a Bacot, da Foucher a Delaporte) rappresentano, in quest'ottica, non solo imprese scientifiche ma anche tentativi di appropriazione e traduzione psichica dell'alterità.

Le collezioni del Guimet, arricchite nel tempo fino a includere opere dall'Afghanistan al Giappone, e integrate anche da quelle del Louvre, costituiscono un vero e proprio archivio di "trasformazioni", ogni oggetto è stato sottratto al suo contesto originario per essere reinscritto in un nuovo campo simbolico.

Questo passaggio non è mai neutro, implica certamente una perdita attraverso cui si può raggiungere una nuova forma di pensiero e di verità, non intesa come una raccolta di



prove (evidence based), ma come il confluire di esperienze nell'incontro e di vertici di osservazione di se stessi, delle realtà interne del mondo esterno. Come nel processo analitico, qualcosa viene inevitabilmente trasformato, e dunque anche alterato per poter essere compreso e migliorato. La concezione induista della verità come somma di prospettive parziali trova nel museo una potente incarnazione. Il Guimet non offre una verità unica sull'Asia, ma una costellazione di opere d'arte, narrazioni, immagini che il visitatore è chiamato a integrare osservandoli e vivendo un'esperienza immersiva coinvolgente.

In questo senso, l'esperienza estetica ha un'analogia con l'esperienza analitica in quanto il visitatore è messo di fronte



a materiali che sollecitano la sua capacità di trasformazione interiore attraverso la bellezza e l'armonia delle forme e dei significati. Le opere non sono semplicemente guardate ma vissute e sognate.

Il Museo Guimet, osservato attraverso la lente psicoanalitica e in dialogo con il pensiero induista, appare come un luogo di conciliazione e riconciliazione tra mondi diversi, religioni, persone, secoli, culture, ambienti, vite, continenti. Un luogo che costruisce dialogo, vicinanza e pacificazione attraverso opere, significati e incontri tra persone che passeggiano, leggono, s'incontrano, vivono nello stesso ambiente-universo, dando ognuno la propria lettura e traendo i significati che le opere trasmettono e di cui le persone necessitano.

La conoscenza non è mai data una volta per tutte, ma emerge da un processo che implica tolleranza reciproca, dell'ignoto e dell'incertezza, apertura all'Altro e capacità di lasciarsi trasformare dall'esperienza vitale dell'incontro.

In questo senso, il Guimet non è solo un museo, è uno spazio mentale, in cui l'Occidente continua a sognare e a rielaborare il proprio rapporto con l'Oriente, stando come nel suono di Om e nell'esperienza di O, in quella soglia in cui il canto dell'anima naviga tra mente e cuore mentre approda al piacere di pensare, in armonia con se stessi e nel mondo. •

(*Musée Guimet, Musée National des Arts asiatiques, place d'Iéna n. 6, Parigi, Francia*)

L'ultimo numero della Rivista di Psicologia Analitica curato da Nicola Malorni propone, attraverso un contributo corale di autori e autrici provenienti da diversi ambiti clinici e culturali, un approfondimento della funzione genitoriale contemporanea alla luce delle trasformazioni sociali e culturali che hanno interessato negli ultimi decenni la famiglia e i ruoli genitoriali.

A partire dalla metafora evangelica della vite e dei tralci, la genitorialità può essere letta, in chiave junghiana, come funzione di mediazione tra il Sé e il processo di individuazione. Il genitore, come il vignaiolo, non domina ma accompagna: pota, contiene, introduce limiti e frustrazioni necessarie affinché la crescita possa prendere forma. Il limite, in questa prospettiva, non è un ostacolo ma una condizione generativa.

La relazione genitore-figlio si configura così come un campo reciproco, sostenuto da quella capacità trasformativa che Wilfred Bion ha definito *rêverie*: uno spazio psichico in cui l'esperienza emotiva grezza può essere accolta, pensata e restituita in forma simbolica. In questo processo, come ha mostrato Carl Gustav Jung, l'inconscio genitoriale agisce in profondità, trasmettendo contenuti, immagini e conflitti al di là della parola e della coscienza.

La crisi contemporanea della funzione paterna – oscillante tra assenza e rigidità – si colloca all'interno di una trasformazione più ampia dei modelli simbolici. Il declino delle strutture patriarcali tradizionali apre a nuove possibilità relazionali, ma produce anche disorientamento psichico: il padre fatica a trovare una posizione integrata tra autorità e cura, mentre i figli si confrontano con una proliferazione di possibilità identitarie non sempre contenute.

Anche l'iper-esposizione precoce alle tecnologie digitali contribuisce a questo scenario, riducendo gli spazi di esperienza corporea e relazionale necessari alla co-regolazione emotiva. La mancanza di contesti in cui il bambino possa essere "pensato" dall'adulto indebolisce lo sviluppo delle funzioni simboliche, favorendo

RADICI E GERMOGLI: LA GENITORIALITÀ TRA LIMITE E TRASFORMAZIONI.

**Vol. 112/2026, n.60 - Rivista di Psicologia Analitica
(a cura di Nicola Malorni)**

Nicola Malorni

modalità di funzionamento più immediate e meno mediate dalla funzione riflessiva della psiche.

In questa prospettiva, il contributo di Donald Winnicott resta centrale: il genitore "sufficientemente buono" non è colui che elimina il dolore, ma colui che sa tollerare l'incertezza e sostenere il processo attraverso cui l'assenza diventa "pensabile" - appunto. Il limite, allora, non è ciò che impedisce, ma ciò che rende possibile il desiderio e la costruzione di significato.

I figli, soprattutto nell'adolescenza, si presentano come figure liminali, in transito tra stati identitari molteplici. La loro mobilità psichica richiede un adulto capace di funzionare come base sicura, non come sistema di controllo: il compito del genitore si rivela dunque non quello di impedire il passaggio, ma di offrire continuità e contenimento mentre il cambiamento accade.

La genitorialità può essere così pensata come un processo dinamico di montaggio simbolico di emozioni, silenzi, parole non dette, immagini che anticipano qualcosa che - per dirla con Jung - può essere "solo vagamente intuito": un lavoro continuo di selezione, trasformazione e restituzione di senso.

In una società che tende a rimuovere il negativo, la sfida consiste nel restituire spazio al limite, al tempo e alla complessità. Non si tratta di proteg-

gere i figli dal dolore, ma di accompagnarli nella possibilità di pensarlo. Solo così la relazione genitoriale può tornare a essere ciò che è, nella sua essenza: un luogo di trasformazione reciproca, in cui - come nella vigna - la crescita passa anche attraverso il taglio, la perdita e l'attesa.

In questo scenario, il linguaggio cinematografico può essere assunto come metafora efficace per pensare la genitorialità. Come nel cinema, anche nella relazione educativa non è tanto l'evento in sé a produrre trasformazione, quanto il modo in cui viene "montato", contenuto, reso pensabile. La *rêverie* genitoriale funziona come un dispositivo di montaggio psichico: seleziona, lega, trasforma elementi emotivi dispersi in una narrazione dotata di senso. Senza questo lavoro, l'esperienza resta frammentata, agita o evacuata. Su questo sfondo teorico si innesta con sorprendente coerenza il film *Cinque secondi* di Paolo Virzì (Italia, 2026), che costruisce un racconto intimo e stratificato attorno alla figura di un padre ferito. Adriano Sereni è un uomo ritirato, irrigidito da un lutto traumatico che ha interrotto la continuità della sua esistenza. Vive ai margini, in uno spazio che è al tempo stesso fisico e psichico: una villa decadente, circondata da vigneti abbandonati, immagine potente di una interiorità desertificata dal senso di colpa.

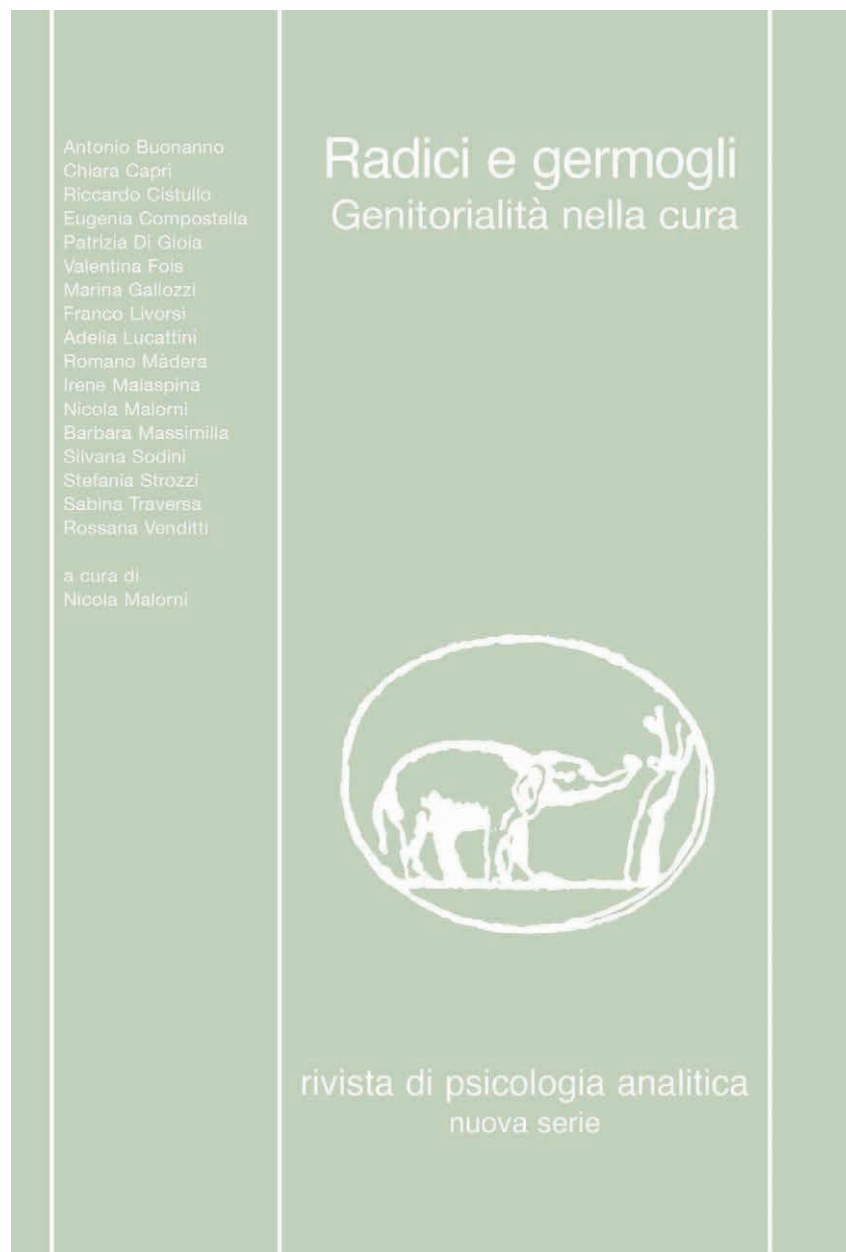
Virzì sceglie una regia sottrattiva, fatta di silenzi, tempi dilatati e paesaggi che respirano insieme al protagonista. La narrazione non procede per eventi eclatanti, ma per micro-movimenti: presenze, sguardi, attriti. È l'arrivo di un gruppo di giovani – portatori di vita, di progetto, di futuro – a incrinare l'immobilità di Adriano. Non c'è redenzione immediata, né svolta salvifica: ciò che accade è più sottile, più aderente all'esperienza analitica. Una lenta riattivazione del legame.

L'immagine della villa abbandonata e delle vigne incolte – assunta qui come figura simbolica – rappresenta una mente genitoriale collassata sul trauma e incapace di generare. Il lavoro di cura, come quello agricolo, richiede tempo, pazienza, capacità di intervenire senza distruggere: potare non significa reprimere, ma orientare la crescita. Allo stesso modo, la funzione genitoriale implica un continuo esercizio di equilibrio tra contenimento e apertura, tra presenza e separazione.

Il tempo psichico della trasformazione non è lineare né programmabile. Può condensarsi in un istante – “cinque secondi” – in cui qualcosa cambia direzione: un insight, un incontro, una sospensione del controllo. È il tempo di Kairos, che non coincide con la cronologia ma con la possibilità. In analisi come nella relazione educativa, questi momenti emergono quando si crea uno spazio sufficientemente sicuro da permettere l'emergere dell'inaspettato.

La genitorialità contemporanea appare attraversata da una tensione verso il controllo e l'ottimizzazione, verso la previsione e la standardizzazione iper-performativa. In una cultura orientata alla prestazione, il limite viene vissuto come fallimento, e il dolore o l'inatteso come anomalia da eliminare. I genitori sono spinti a garantire benessere continuo, producendo paradossalmente fragilità: figli poco esposti alla frustrazione e quindi meno attrezzati a simbolizzarla.

I giovani, nel racconto di Virzì, incarnano invece una funzione trasformativa. Sono figure liminali, in



transito, portatrici di una energia che destabilizza ma rigenera anche. Nel loro movimento si intravede quella dimensione archetipica del passaggio che obbliga il genitore a rinegoziare la propria posizione. Adriano non torna a essere il padre di prima ma diventa altro, attraverso l'incontro con giovani “inattesi”.

Il film di Virzì, come ogni incontro analitico, evita il moralismo e lavora per immagini: corpi che si avvicinano, spazi che si riabitano, tempi che si riaprono. Il dolore non viene nega-

to né risolto, ma attraversato. In questo senso, il film dialoga profondamente con la prospettiva psicoanalitica: la trasformazione passa attraverso la possibilità di sostare nel limite, non di eliminarlo.

In una contemporaneità che tende a rimuovere il negativo, *Cinque secondi* restituisce dignità al limite come condizione generativa. La genitorialità, come la vigna, richiede cura, attesa, capacità di tagliare e lasciare andare per consentire sviluppo e trasformazione. •

CORALINE E LA PORTA MAGICA

Elisabetta Bellagamba



Coraline e la porta magica, film d'animazione diretto da Henry Selick e tratto dall'omonimo romanzo di Neil Gaiman (2002), è molto più di una fiaba gotica per adolescenti. Attraverso un linguaggio visivo potente e perturbante, la pellicola mette in scena uno dei passaggi più delicati dello sviluppo psichico, il processo di separazione dalle immagini genitoriali idealizzate e l'ingresso, doloroso ma necessario, in una percezione più complessa e realistica delle figure di riferimento.

La storia inizia con un trasferimento. Coraline, un'undicenne curiosa e ribelle, si ritrova con i genitori nella Pink Palace, una grande casa isolata immersa in un paesaggio grigio dell'Oregon. Questo cambiamento geografico non è solo uno sfondo narrativo ma assume subito il valore di una metafora psichica: la separazione dai luoghi familiari coincide con l'ingresso forzato in una fase evolutiva in cui le certezze infantili cominciano a vacillare.

Nel nuovo ambiente Coraline sperimenta una profonda solitudine affettiva. Non ci sono amici, non ci sono sti-

moli, e soprattutto i genitori appaiono assorbiti dal lavoro, distratti e emotivamente poco disponibili. La fanciulla si sente trascurata, messa ai margini, e questa esperienza genera rabbia, frustrazione e un senso di vuoto che fatica a nominare. È la frustrazione tipica della preadolescenza, la dolorosa scoperta che i genitori non sono onnipotenti, che non rispondono sempre, che hanno limiti e mancanze. Questo processo di de-idealizzazione è necessario per crescere, ma porta con sé una sofferenza ineludibile.

È in questo contesto emotivo che Coraline scopre una piccola porta, inizialmente murata, che durante la notte si apre su un mondo parallelo. Attraversarla significa accedere a una realtà alternativa in cui tutto appare più colorato, più vivo, più accogliente. L'altra madre e l'altro padre sembrano incarnare l'ideale infantile di genitori sempre presenti, capaci di anticipare ogni desiderio e di offrire gratificazione immediata. Qui, non esistono conflitti né separazioni, è il regno dell'onnipotenza, dove tutto è possibile e tutto ruota

attorno ai bisogni della protagonista.

Il passaggio verso questo universo non avviene casualmente: è un topolino, creatura che richiama la dimensione onirica e inconscia, a guidare Coraline. Questo dettaglio suggerisce che il ritiro nella fantasia non è una scelta pienamente consapevole, ma l'effetto di forze psichiche profonde che si attivano quando la realtà diventa troppo frustrante.

Il mondo oltre la porta si rivela come una realtà scissa, dove tutto si divide in estremi opposti e irriducibili. Ogni aspetto della vita quotidiana si sdoppia in una versione idealizzata, i genitori reali, vissuti come distanti e trascuranti, assumono i tratti di figure esclusivamente negative; al contrario, le loro controparti nell'altro mondo si mostrano perfette, prive di difetti o limiti. Non c'è spazio per sfumature o ambivalenze, qui tutto è assoluto, e ogni contraddizione viene cancellata.

Il tema del nutrimento è particolarmente significativo. L'altra madre cucina piatti elaborati e desiderabili, mentre il cibo proposto dalla madre reale viene



vissuto da Coraline come disgustoso, persino “avvelenante”. Non si tratta semplicemente di gusto, il nutrimento affettivo proveniente dai genitori reali è percepito come tossico perché non risponde più all’onnipotenza infantile. La frustrazione, che sarebbe necessaria alla crescita, viene vissuta come un attacco.

Anche il giardino diventa specchio di questa divisione radicale tra i due mondi. Nell’altro lato della porta si presenta rigoglioso e fiorito, quasi fosse stato pensato e plasmato unicamente per accogliere i desideri di Coraline, mentre nella realtà si mostra grigio, trascurato e spoglio, come se ogni traccia di vitalità ne fosse stata risucchiata. Il contrasto tra questi due paesaggi, così netto sia nei colori che nelle emozioni che evocano, non fa che riflettere lo stato interiore della protagonista, oscillante tra un universo fantasmatico in cui tutto sembra possibile e perfetto e una realtà che, al confronto, le appare arida e ostile, incapace di soddisfare le sue aspettative di gratificazione immediata. L’altra madre rappresenta una figura materna portata all’estremo della sua idealizzazione, ma proprio per questo carica di un potenziale pericoloso e distruttivo. La sua disponibilità è assoluta, la sua sintonia con i desideri di Coraline appare perfetta, e ogni possibile frustrazione viene cancellata prima ancora di manifestarsi. Tuttavia, questa apparente perfezione, priva di qualsiasi

limite o contraddizione, non lascia margine all’emergere di un desiderio autentico, né tantomeno alla nascita di un pensiero critico e autonomo. La gratificazione che offre è immediata e totalizzante, ma proprio in questa sua completezza risiede la sua natura soffocante e, in ultima analisi, mortifera. Infatti, diventa così una madre che non accetta la separazione del figlio, che lo riduce a mera estensione narcisistica di sé, negandogli così la possibilità di esistere come soggetto separato.

Coraline si trova a navigare in un conflitto interiore, stretta tra due movimenti contrapposti: da una parte la tentazione regressiva di rifugiarsi in una dipendenza infantile, dove ogni bisogno viene soddisfatto senza sforzo e senza attesa; dall’altra, un impulso ancora timido ma tenace verso l’autonomia, verso la conquista di una propria identità distinta e matura. Il suo percorso di crescita, quindi, non può che passare attraverso una rinegoziazione profonda e dolorosa di quella che è la complessità delle relazioni umane che concerne l’accettazione delle figure genitoriali, e non solo, come persone che non siano né esclusivamente buone né irrimediabilmente cattive, ma portatrici di un’ambivalenza intrinseca, capaci di amare e, allo stesso tempo, di deludere. Solo in questo modo potrà emergere una visione più realistica e integrata del mondo e di sé stessa. Accettare la realtà, con le sue contraddizioni e le sue man-

canze, significa anche accettare che la pienezza non risiede nella perfezione, ma nella capacità di integrare la delusione come parte costitutiva dell’amore e della crescita.

Il mondo esterno, rappresentato dai coetanei, dalla nuova scuola, dal quartiere sconosciuto, incute timore a Coraline perché porta con sé tutti i rischi emotivi della relazione, come il conflitto, la competizione, la possibilità di esclusione, il confronto con i propri limiti. La nostalgia per l’infanzia, per quella condizione protetta dove i privilegi della dipendenza erano garantiti, si scontra con il desiderio emergente di crescere, di affermare la propria identità separata.

L’interrogativo esistenziale che tormenta la protagonista è essenzialmente questo: posso sopportare la perdita delle certezze infantili per affrontare l’incertezza del crescere? Posso tollerare genitori imperfetti, frustranti, ma reali, rinunciando alla fantasia di genitori ideali ma inesistenti?

Finalmente, però, arrivano in soccorso a Coraline nuovi personaggi, figure apparentemente marginali, come il vicino eccentrico o le due anziane attrici, che, con la loro stranezza e la loro imperfezione, le offrono una rete di relazioni concrete in grado di contrastare l’inganno seduttivo dell’altro mondo. Ma è soprattutto la presenza del gatto a svolgere un ruolo fondamentale. La sua figura non si limita a una mera compar-



sa simbolica, ma si configura come una figura liminare, portatrice di una consapevolezza che sfida l'ordine apparente delle cose. Il suo atteggiamento, ora ironico ora distaccato, incarna una funzione riflessiva che si oppone alla seduzione acritica dell'illusione. Infatti, il gatto non si lascia ingannare dalle apparenze, e proprio per questo diventa lo specchio di una capacità di pensiero critico che Coraline, ancora intrappolata tra desiderio e paura, fatica a esercitare. È attraverso il suo sguardo, che sembra osservare il mondo con una lucidità quasi cinica, che la protagonista viene messa di fronte a una verità scomoda: la perfezione dell'altro mondo non è che una trappola, una promessa vuota che nasconde, dietro la sua facciata allettante, il prezzo di una resa incondizionata. Il momento culminante di questa rivelazione si realizza nella richiesta dell'altra madre di sostituire gli occhi di Coraline con bottoni cuciti. Questo gesto, apparentemente innocuo, si carica di un significato abissale: i bottoni, oggetti freddi, inerti e seriali, non sono solo un surrogato materiale degli occhi, ma il simbolo di una rinuncia radicale alla capacità di vedere e, quindi, di

conoscere, discernere, interrogare. Accettarli significherebbe aderire a una forma di cecità psichica, una volontaria abdicazione della propria soggettività in cambio dell'illusione di un'esistenza senza conflitti. In questo atto si condensa la scelta ultima che Coraline è chiamata a compiere, preservare la propria integrità, con tutta la fatica che ne deriva, oppure annullarsi per perpetuare una finzione che, pur offrendo una gratificazione immediata, negherebbe ogni possibilità di autentica crescita.

Quando Coraline trova la forza di opporsi, rifiutando di lasciare che i suoi occhi vengano sostituiti da bottoni inerti, l'altra madre si rivela per ciò che realmente è, la sua forma seducente si squarcia, lasciando emergere una creatura mostruosa, una strega-ragno dai lineamenti deformi, che avvolge la bambina in una ragnatela di inganni. Non è più la figura accogliente e rassicurante di prima, ma un essere vorace, che incarna la minaccia di un amore soffocante, incapace di tollerare la crescita e l'autonomia. È la materializzazione di un amore distorto, che non riconosce confini né identità separate, e che, per preservare la propria illusione

di controllo, è disposto a divorare chiunque osi sfidarla.

In questo scenario di terrore, Coraline si imbatte nei bambini fantasma, prigionieri di uno specchio che riflette solo l'ombra di ciò che erano. Le loro voci flebili e le orbite vuote al posto degli occhi raccontano una storia agghiacciante, sono quelli che, un tempo, hanno scelto la comodità dell'illusione, accettando i bottoni al posto dello sguardo. Ora non sono altro che anime svuotate, condannate a un'esistenza senza desideri né pensieri, vittime di una regressione che li ha privati di ogni traccia di sé. Il loro destino diventa un monito, un avvertimento tangibile del prezzo che si paga quando si rinuncia alla propria capacità di vedere, di dubitare, di esistere al di fuori della finzione. Il momento di svolta avviene quando la protagonista, tornata nel mondo reale, scopre che i suoi veri genitori sono scomparsi. Li cerca disperatamente, e solo quando li vede attraverso lo specchio, tremanti, sofferenti, intrappolati in un luogo gelido, emerge in lei una nuova consapevolezza. Adesso vede che sono due persone reali, fragili, capaci di provare paura e dolore. Per la prima volta, Coraline non si limita a sentire la loro mancanza, ma la riconosce come parte di sé, come una ferita che la riguarda direttamente. In quel momento, qualcosa cambia: la rabbia si trasforma in preoccupazione, l'indifferenza in responsabilità, e il legame che la unisce a loro assume una profondità nuova, fatta di amore e di urgenza.

Non è più la bambina che vuole fuggire in un mondo dove tutto le è dovuto. Ora è una ragazza che sceglie di agire. Con una determinazione che non aveva mai provato prima, Coraline decide di tornare nell'altro mondo, non più per rifugiarsi, ma per affrontare la strega che ha rubato tutto: i suoi genitori, gli occhi dei bambini fantasma, e persino la sua stessa capacità di vedere la realtà. Il gioco che impone all'altra madre, ritrovare gli occhi perduti e salvare i suoi genitori, non è solo una sfida, ma una metafora del lavoro interiore che sta compiendo: recuperare ciò che è stato negato, ridare vita a ciò che è stato svuotato, e riconquistare la capacità di guardare il mondo, e sé stessa, senza più illusioni. È il momento in cui Coraline smette di essere una spettatrice della propria vita e diventa, finalmente, protagonista.

In questo percorso Coraline non è sola. Il gatto, l'anello magico e Wybie, inizialmente vissuto come fastidioso, diventano risorse fondamentali. Il nome stesso di Wybie (Why born?) introduce una domanda esistenziale cruciale: perché essere nati? È una domanda che emerge tipicamente nella preadolescenza, quando il soggetto inizia a interrogarsi non solo su chi è, ma anche sul proprio posto nel mondo e nel desiderio dell'altro. Wybie rappresenta l'ingresso nel mondo dei pari, uno spazio meno protetto ma essenziale per la costruzione dell'identità.

La chiusura definitiva della porta non è una vittoria trionfale, ma una rinuncia necessaria. Coraline abbandona per sempre la fantasia regressiva di un mondo senza limiti e accetta la separazione come condizione irrinunciabile della crescita. Quando torna nel mondo reale, nulla è oggettivamente cambiato, la casa è la stessa, i genitori sono gli stessi, eppure tutto le appare diverso. I colori sono più vivi, le ombre meno minacciose, perché è cambiato lo sguardo che li attraversa. Non è più la bambina che vedeva solo ciò che le mancava, ma una ragazza che ha imparato a guardare e, soprattutto a tollerare, anche ciò che c'è.

L'immagine finale del giardino, coltivato insieme ai genitori e ai vicini, è la metafora perfetta di questa trasformazione. All'inizio del film, quel giardino era un luogo desolato, grigio, simbolo di una realtà percepita come ostile e priva di vitalità. Ora, invece, diventa uno spazio condiviso, dove ogni pianta richiede tempo, cura e pazienza, dove la fioritura è il risultato di un investimento comune nel futuro. Piantare i tulipani non è un gesto immediato, ma è un atto che implica la capacità di attendere, di tollerare le fasi di apparente sterilità, di credere che anche dal terreno più arido possa nascere qualcosa di vivo. È la rinuncia all'onnipotenza infantile, quel desiderio di un amore totale e senza frustrazioni, in favore di una realtà imperfetta, ma autentica.

Il film offre una rappresentazione intensa e viscerale di ciò che significa crescere. Coraline non torna semplicemente alla realtà, ma la ricrea, insieme ai suoi genitori, attraverso un processo che è prima di tutto interiore. L'altra madre, con la sua seduzione mortifera, le ha mostrato il costo dell'illusione: un amore che promette completezza, ma che in realtà nega la separazione e, con essa, la possibilità di diventare sé stessi. I bambini fantasma, con le loro orbite

vuote, sono il monito di ciò che accade quando si accetta di vedere solo ciò che si vuole vedere, rinunciando alla complessità del reale.

La maturazione di Coraline non è un abbandono passivo dell'infanzia, ma una conquista attiva. Ha imparato a tollerare la frustrazione, a elaborare i conflitti, e soprattutto a riconoscere che i genitori, lungi dall'essere figure ideali o demoniache, sono semplicemente umani: capaci di nutrire e di deludere, di amare e di sbagliare. Il giardino fiorito, alla fine, non è solo un luogo, ma il simbolo di una psiche che, dopo aver attraversato il buio della separazione, ha trovato la forza di rinascere. Non più sulla base di un'illusione, ma sulla consapevolezza che la vita, con i suoi conflitti e le sue imperfezioni, è l'unico terreno in cui è possibile crescere. •

Titolo originale: Coraline

Titolo italiano: Coraline e la porta magica

Paese di produzione:

Stati Uniti d'America

Anno: 2009

Regia: Henry Selick

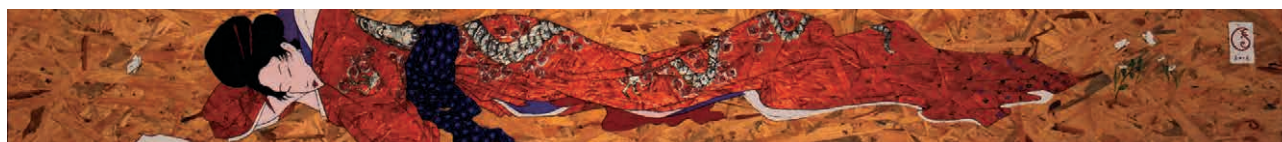
Soggetto: Neil Gaiman





Beltà dormiente e farfalle
Omaggio a Hiroshige

Colori d'Oriente



Omaggio a Hiroshige
Camelia e uccello

*Infinito ritmo,
al volo passato
dagli antichi becchi*



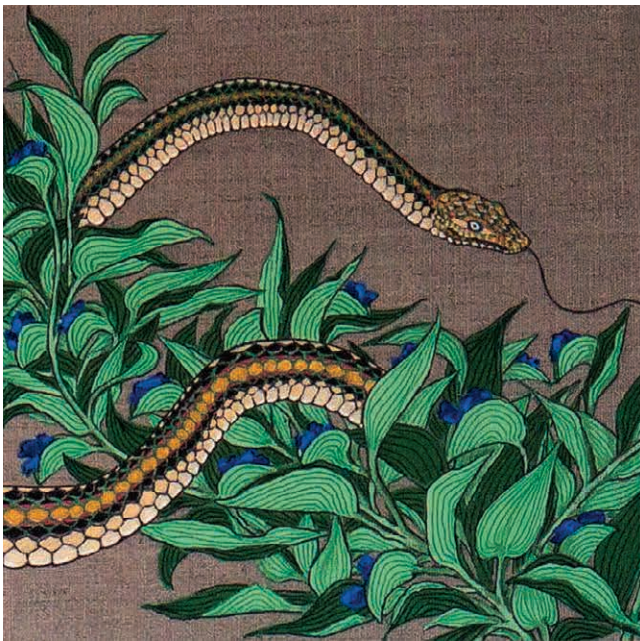
Omaggio a Hokusai
Carpe nello stagno

*Riflessi di squame
sul pelo dell'acqua,
rosso di vita*

Barbara Massimilla

Sara Contardi, artista, laureata in Sociologia indirizzo socio - antropologico, ha tenuto corsi di fotografia come volontaria nel carcere minorile di Roma. Specializzata in mediazione familiare, ha lavorato per la Casa della Memoria e ha realizzato due pubblicazioni di ricerca storica in collaborazione con l'ANED e la Regione Lazio. Ma la passione per l'arte e la ricerca della bellezza, come armonia di forme e colori, hanno sempre continuato a

influenzare la sua formazione e la sua vita. Tra progetti di grafica, impaginazione, copertine e loghi, ha creato diverse collezioni, lavorando con varie tecniche, dall'acquarello al ritocco fotografico, al disegno a matita o a penna poi lavorato al *computer*, per tornare al dipinto ad acrilico, con l'uso di particolari *texture*, produce anche installazioni con materiali di riciclo accompagnate da racconti e poesie.



Omaggio a Utamaro
Serpente e lucertola

*Storia della vita,
scritta nelle spire
di un serpente affamato*



*Piccola lucertola
solitaria, nascosta
nel mondo dal mondo*

Omaggio a Hiroshige
Civetta su ramo di pino

*Civetta che osserva
lunghe le ore,
breve il sogno*



Omaggio a Koson
Farfalle e largo giglio rosa

*Fiore si veste,
bellezza che acceca
le bianche farfalle*



Come è nata la tua collezione ispirata all'Oriente?

La collezione nasce dal desiderio di omaggiare i grandi maestri giapponesi del colore e il loro mondo fluttuante, i loro soggetti e il loro amore per la bellezza, la forma d'arte dello ukiyo e Hokusai, Hiroshige, Utamaro, Sharaku e molti altri. Temporalmente i maestri si collocano nel periodo Edo e nell'era Meiji, tra il XVII e il XX secolo, quando divennero fonte d'ispirazione anche per gli artisti europei.

A sedurre la sensibilità occidentale è il particolare e intimo rapporto del popolo giapponese con la natura, radicato nel



Omaggio a Eisen
Carpa salta una cascata

*Carpa coraggiosa,
destino beffardo
richiamo dall'alto*



Omaggio a Eisen
Falco su ramo di pino innevato

*Occhio che mira,
colpo di vento
desiderio rapito*



Tre guerrieri
Omaggio a Toyokuni

pensiero autoctono shintoista, che riconosce anche nel più piccolo elemento della natura la presenza divina, mettendo l'uomo al pari di ogni altra creatura. E quest'aspetto ha sedotto anche me. Le opere raffigurano animali, fiori e paesaggi, in cui spesso ricorre il maestoso monte Fuji, ma ciò che più colpisce sono le composizioni, le prospettive, l'uso dei colori e delle trasparenze, le linee fluide ed essenziali, come pure l'attenzione agli eventi atmosferici e alle scene di vita quotidiana del popolo giapponese di tutti i livelli sociali.

Seguendo questa tua ispirazione hai accompagnato le tue opere con delle brevi composizioni poetiche...

Spesso le opere di questi artisti erano accompagnate o accompagnavano a loro volta, delle poesie brevi sulla natura e le stagioni, immagini in parole, si tratta degli *haiku*; il legame tra il mondo artistico e quello letterario era molto stretto, testo e illustrazione si compenetravano, arrivando a creare metafore della profondità del vissuto esistenziale. Perciò anch'io ho voluto accostare alle mie opere delle poesie brevi ispirate alle suggestioni della natura e dell'animo umano.

Quando nasce questa collezione?

Un primo blocco di opere di questa collezione, realizzate tra il 2013 e il 2014, sono dipinte ad acrilico su particolari tele di lino o di cotone nero, lasciate in parte visibili.

Nella scelta della tecnica è evidente la mia volontà di non creare delle copie, ma dei semplici omaggi alla bellezza colta da questi artisti, riproducendola con un metodo e una scelta dei colori che molto si distanzia dagli originali. Ammiro la leggerezza dei grandi maestri e delle loro illustrazioni, e non provo nemmeno a cimentarmi con i loro strumenti, ma gioco con le inquadrature e i colori sulle tracce delle loro splendide opere. L'amore e la curiosità per le forme



Beltà nella campagna autunnale
Omaggio a Koryusai



Grande cortigiana durante una parata
Omaggio a Hokusai



L'abitudine di leggere libri
Omaggio a Kuniyoshi

e la bellezza che la natura ci regala sono stati in questa fase la mia principale ispirazione. Un secondo gruppo di opere, dipinti realizzati con colore acrilico su legno riciclato lasciato a vista, sono state realizzate tra il 2015 e il 2016, rappresentano figure umane, beltà ovvero cortigiane, guerrieri e attori di teatro con le loro splendide vesti, i tessuti, i motivi decorativi, le acconciature, ma soprattutto gli atteggiamenti caratteristici sono i veri soggetti. In appendice alla collezione, ho creato

uno spazio dedicato a reinterpretazioni di soggetti del folklore cinese, maschere del teatro e altre ispirazioni orientali. Una serie di opere in gran parte monocromatiche, accompagnate da poesie brevi.

Vieni da una famiglia di artisti e da una cultura sensibile alla psicologia analitica. Quanto i miti, le leggende e le fiabe hanno ispirato la bellezza e leggerezza delle tue opere e i tuoi *haiku*?

Per me la creazione artistica è un'“intuizione introversa”. Ciò che dipingo e scrivo, tutto ciò che creo è generato dalla mia fantasia e dall'abitudine all'osservazione, nutrite dalle immagini ereditate, dai miti e dalle fiabe che popolano la mia psiche.

Mi son stati trasmessi amore per l'arte e desiderio di conoscere, inventare, comprendere, una spinta di apertura e di trascendenza, da cui penso nasca la mia creatività.

I miti e l'arte hanno il potere di farci vedere e capire il nostro mondo interno e quello dell'Altro, ci narrano eventi passati e futuri, eventi senza tempo che illuminano il presente con la conoscenza e la bellezza. Miti e Arte, come ogni creazione, sono uno slancio verso il futuro anche quando ci mostrano il passato e sulle sue spalle si ergono per spingerci avanti.

Così come “L'immagine primordiale. È lo studio che precede l'idea. È il suo terreno nativo” (C.G. Jung, 1921). •



DUN



DUN
PRESENTA

S-CAMBIAMO IL MONDO

RASSEGNA CINEMATOGRAFICA

AFFETTI IN SCENA

PACE E CULTURE

IX EDIZIONE

20 E 21 GIUGNO 2026

CASA DEL CINEMA

LARGO MARCELLO MASTROIANNI 1, ROMA

CON LA COLLABORAZIONE DI

eidos
cinema psichico e arti visive



**CASA DEL
CINEMA**
A VILLA BORGHESE



INQUADRA IL QR CODE
E VEDI IL PROGRAMMA DETTAGLIATO
SUL TUO SMARTPHONE

La Rassegna cinematografica S-Cambiamo il Mondo - IX edizione 2026 è organizzata dall'Associazione DUN, che si dedica da anni alle cure psicologiche ai migranti e ai rifugiati con un metodo che intreccia di continuo la Cura alla Creatività. S-Cambiamo il Mondo valorizza l'importanza della conoscenza di altri orizzonti culturali e del fenomeno della migrazione come simbolo di contaminazione feconda tra i popoli. In questo momento storico l'arte cinematografica può trasmettere un messaggio determinante nel contrastare: il razzismo, la violenza di genere, quella inflitta all'infanzia e ai soggetti vulnerabili, le disuguaglianze, lo sfruttamento e il traffico di esseri umani. Il cinema impegnato può opporsi attivamente alle guerre, ai genocidi, all'orrore dello sterminio a cui stiamo assistendo.

SABATO 20 GIUGNO Sala Cinecittà

ore 15:00 S-CAMBIAMO IL MONDO - IMPEGNO, CURA E CREATIVITÀ

Introduzione di Barbara Massimilla (psicoanalista AIPA, presidente DUN, direttrice artistica), Roberta Perri (psicoanalista, presidente AIPA), Alessandro Generoso (socio DUN, psicoanalista AIPA), Valerio Colangeli (socio DUN, psicoanalista AIPA)

GIULIO REGENI - TUTTO IL MALE DEL MONDO di Simone Manetti (2026, 105')

ore 17:15 PARLIAMO DI PACE

Incontro con Erica Battaglia (presidente VI Commissione Cultura Roma Capitale), Pierpaolo Felicola (direttore Fondazione Migrantes) - **PREMIO DUN DIRITTI UMANI 2026** al Prof. Tomaso Montanari (Rettore Università per stranieri di Siena, storico dell'arte, saggista)

ore 17:45 THE VOICE OF HIND RAJAB di Kaouthar Ben Hania (2025, 89') Vincitore del Leone d'Argento - Gran Premio della Giuria Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 2025, Premi Oscar: selezione ufficiale miglior film internazionale (2026)

Teatro Ettore Scola

ore 19:30 MUSICA

CURÙ - VOCI SOMMERSE, STORIE NEGATE

Giana Guaiana (musicista cantautrice, chitarra),
Bruna Perraro (musicista cantautrice, flauto traverso)
Spettacolo patrocinato da Amnesty International Italia

DAL SENEGAL: ENERGIE PER LA PACE

Moustapha Mbengue e Tam Tam Morola

COSTRUIRE ARMONIE PER VIVERE LA PACE

Paolo Buonvino (musicista, compositore)

ore 21:30 TUTTO QUEL CHE RESTA DI TE di Cherien Dabis (2025, 145') Premi Oscar: selezione ufficiale miglior film internazionale (2026)

Il grande cinema valorizza la fraternità, la solidarietà, l'empatia, stimola la riflessione critica, l'elaborazione psicologica per generare nuove visioni del mondo; nuove azioni nel rispetto assoluto dell'Altro.

S-Cambiamo il Mondo vuole promuovere l'incontro e il dialogo, suscitando emozioni e stimolando cambiamenti e trasformazioni positive nel proprio modo di sentire, pensare, immaginare. Lo fa attraverso il cinema, la musica e la valorizzazione dell'espressione creativa che da oltre un decennio anima con passione i Laboratori multietnici di DUN. Accanto alle proiezioni cinematografiche verranno ospitate personalità della cultura, dello spettacolo, insieme a chi è in prima linea nella difesa dei Diritti umani come Fondazione Migrantes e Amnesty International Italia. Daremo spazio a liberi pensatori che da sempre si impegnano per promuovere la pace e la non violenza, continuando a seminare speranza e a costruire ponti tra le culture. Verrà assegnato il **Premio DUN Diritti umani 2026** dedicato a chi si espone pubblicamente con passione in difesa dei Diritti umani.

DOMENICA 21 GIUGNO Sala Cinecittà

ore 15:00 PAROLE E COLORI DELL'ACCOGLIENZA di Cinzia D'Auria (2025, 15')

Presenti in Sala gli studenti della Scuola di italiano per stranieri di Casetta rossa e del Liceo Artistico 4LQ di via Ripetta a Roma

ore 15:45 PARLIAMO DI DIRITTI

Incontro con Riccardo Noury (portavoce Amnesty International Italia), Stefano Carta (socio DUN, psicoanalista AIPA, professore ordinario Università di Cagliari, scrittore).

A seguire:

L'ISOLA DEI RICORDI (AMRUM) di Fatih Akin (2025, 93') Festival di Cannes 2025 - sezione Cannes Premières

ore 18:00 L'EREDITÀ PSICHICA E LA TRASMISSIONE TRA LE GENERAZIONI

Incontro con Chiara Buoncristiani (psicoanalista SPI), Giulio Caselli (psicoanalista AIPA), Barbara Massimilla (psicoanalista AIPA, presidente DUN), Andrea Occhipinti (produttore cinematografico, presidente della Lucky Red)

ore 18:45 SENTIMENTAL VALUE di Joachim Trier (2026, 133')

Oscar al miglior film internazionale 2026,
Golden Globe miglior attore non protagonista

Si ringrazia Lucky Red per la gentile concessione

Ingresso gratuito fino a esaurimento posti

PROGETTO REALIZZATO CON I FONDI DELL'8X1000 DELLA CHIESA CATTOLICA

CON IL PATROCINIO DI



CON IL PATROCINIO DI



CON IL SOSTEGNO DI



PROGETTO REALIZZATO CON I FONDI DELL'8X1000

eidos 57

cinema e fluidità



EIDOS 2026

Cari lettori, Eidos ha lasciato il cartaceo ed è entrata nel web. La nostra storica rivista di cinema e psicoanalisi, in stampa fin dal 2004, è immediatamente accessibile e completamente gratuita per tutti coloro che la vogliono leggere online. La comunità dei lettori di Eidos, affascinati dal cinema e dalla psicologia, aumenta numericamente. Non temano, però, quelli che amano la carta stampata e la preferiscono allo schermo del computer o dello smartphone. Chiunque lo desidera può 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. Pubblicando Eidos sulla

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

La validità di questa iniziativa, rispetto alla risposta di voi lettori, non è 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 presenza sul web: Eidos, cinema psyche e arti visive.

www.eidoscinema.it

cinema psyche e arti visive cinema psyche e
arti visive cinema psyche e arti visive cine-
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti
visive cinema psyche e arti visive cinema
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-
che e arti visive cinema psyche e arti visive
cinema psyche e arti visive cinema psyche e
arti visive cinema psyche e arti visive cine-
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti
visive cinema psyche e arti visive cinema
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-
che e arti visive cinema psyche e arti visive
cinema psyche e arti visive cinema psyche e
arti visive cinema psyche e arti visive cine-
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti
visive cinema psyche e arti visive cinema
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-
che e arti visive cinema psyche e arti visive
cinema psyche e arti visive cinema psyche e

eidos

cinema psyche e arti visive