

eidos

cinema psyche e arti visive

N° 57

cinema e fluidità

cinema e psyche
A qualcuno piace caldo

l'intervista
Porpora Marcasciano

cult
Orlando

approfondimento
La donna nazista

arti visive
Agostino Raff

eidos-news
S-cambiamo il mondo

eidos

cinema psyche e arti visive

cinema e separazioni

a cura di Flavia Salierno e Luisa Cerqua

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:
A. Cerliani, A. Cordioli, G. Costigliola,
V. Gentile, E. Marchiori, A. A. Moroni,
C. Pirrongelli, A. Raff, P. P. Scandura,
M. Siragusa, D. La Torre, 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.

sommario n.57

2

editoriale

Il cinema come specchio
della realtà che cambia
**di F. Salierno e
L. Cerqua**

4

cinema e psyche

A qualcuno piace caldo:
il travestimento
del desiderio
di L. Cerqua

8

l'intervista

Dialogo con
Flora Andrea Bertozzi
di B. Massimilla
A dialogo con
Porpora Marcasciano
di F. Salierno

16

cult

Girl
di D. La torre
Riusciranno i nostri eroi...
di A. Cerliani
Boys Don't Cry
di P.P. Scandura
Orlando
di C. Buoncrisiani
La moglie del soldato
di A. Angelini
Dalla parte di Tomboy
di E. Marchiori
Laurence Anyways
di F. Salierno
The Danish girl
di V. Gentile

34

nel film

Le favolose
di F. Salierno
20.000 specie di api
di M. Siragusa
Perfect Days
di C. Pirrongelli
La più piccola
di C. Dugo

42

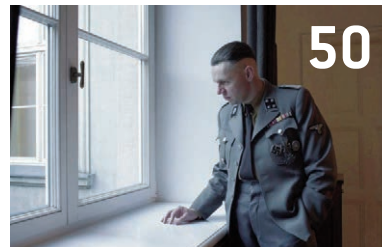
la suggestione

Principesse velenose
di G. Caselli Armata
Nel mio nome
**di B. Genovesi e
Samantha van Wel**
Metamorfosi
di A. A. Moroni

50

approfondimento

L'etica fluida
nell'immaginario
cinematografico classico e
contemporaneo
di A. Arrighi
Fluidità, soglie, metamorfosi
di G. Costigliola
La donna del nazista:
La zona d'interesse
di A. Cordioli



64

arti visive

Max Peiffer Watenphul tra
fluidità e inquietudine
di L. Falcolini
Autoritratto di un artista
Agostino Raff
di A. Raff
Robert Doisneau
di A. Lucattini



76

serie-tv

Rough Diamonds
di A. Lucattini

80

eidos-news

S-cambiamo il Mondo
di B. Massimilla
CINEMENTE '26
Sergej Ejzenstejn,
la psicoanalisi e la psicologia
di A. Angelini

Nel prossimo numero cinema e cyberspazio

CINEMA E FLUIDITÀ

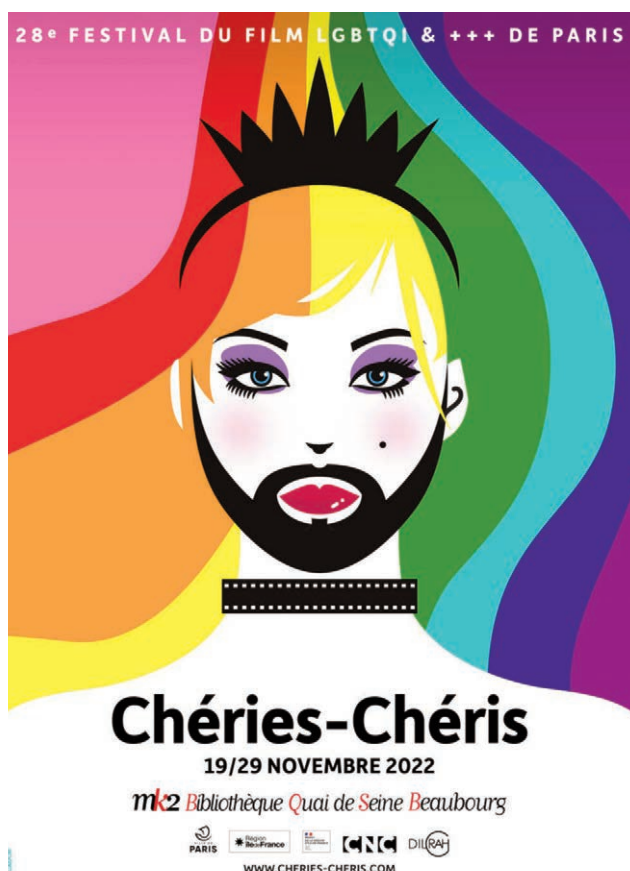
Il cinema come specchio della realtà che cambia

Flavia Salierno e Luisa Cerqua

Negli ultimi anni molte culture occidentali hanno sviluppato una visione sempre più fluida dell'identità, del linguaggio e dei rapporti sociali. Altre culture hanno invece reagito irrigidendosi attorno a valori percepiti come stabili e rassicuranti. La tematica affrontata è dunque molto presente nel dibattito contemporaneo, e rappresenta probabilmente una delle tensioni culturali più forti degli ultimi decenni. Questa polarizzazione sembra riflettere due bisogni profondi e opposti: il desiderio di libertà e il bisogno di contenimento. La fluidità esprime la ricerca di un io aperto, mutevole, capace di ridefinirsi continuamente. La rigidità nasce invece dalla paura della frammentazione e dalla necessità di

confini simbolici chiari. In questo numero la fluidità viene esplorata non solo come questione di genere ma anche come movimento che attraversa identità, assetti morali e costumi sociali, forme della rappresentazione, nel senso ampio di una fluidità che riguarda tanto le identità quanto codici morali e strutture simboliche, fino alla porosità dei confini tra generi cinematografici e linguaggi delle arti visive. Per molto tempo il cinema ha raccontato le persone LGBTQ+ attraverso stereotipi. Oggi invece, molte rassegne danno voce a storie più autentiche e complesse. Mentre molti film occidentali mostrano identità instabili, realtà frammentate e crisi del senso, film provenienti da





diverse aree del mondo evidenziano la differenza tra culture più fluide e culture più normative. Il cinema diventa così lo specchio globale di una società sospesa tra desiderio di emancipazione e paura dello smarrimento.

L'arte ha sempre avuto il compito di dare forma. Per questo la cultura queer e LGBTQ+ rappresenta oggi uno degli spazi più vitali della creazione contemporanea. Non soltanto una rivendicazione identitaria, ma una nuova possibilità di immaginare il corpo, l'amore, il desiderio e la libertà. La fluidità, in questo contesto, è il riconoscimento autentico della complessità umana. L'arte queer rompe le definizioni rigide e restituisce dignità a tutte le esistenze che per troppo tempo sono state invisibili. Cinema, fotografia, performance, musica e arti visive hanno costruito negli anni un archivio emotivo fondamentale per milioni di persone. Attraverso immagini, storie e linguaggi nuovi, la cultura queer ha permesso a intere generazioni di riconoscersi, di sentirsi meno sole, di trasformare la marginalità in forza creativa. In questo senso, l'arte è resistenza, memoria e futuro. Il cinema queer, in particolare, ha avuto un ruolo centrale nel cambiare l'immaginario collettivo. Festival internazionali dedicati alle opere LGBTQ+ hanno creato luoghi di confronto culturale e politico fondamentali. Tra i più importanti troviamo il Frameline Film Festival di San Francisco, il più storico festival queer del mondo; il BFI Flare di Londra; il Teddy Award della Berlinale; il Queer Lion della Mostra del Cinema di Venezia; il Mix Milano – Festival Internazionale di Cinema LGBTQ+ e Cultura Queer; il Chéries-Chéris di Parigi; l'Outshine Film Festival di Miami; il Torino Lovers Film Festival, tra i più



importanti in Italia; e il Queer Lisboa in Portogallo. Ognuno di questi spazi ha contribuito a portare sullo schermo storie spesso escluse dal cinema mainstream.

Anche il Festival di Cannes ha riconosciuto l'importanza del linguaggio queer attraverso la Queer Palm, premio nato nel 2010 e dedicato ai film che affrontano temi LGBTQ+, identità di genere e nuove forme di rappresentazione. La Queer Palm è diventata negli anni uno dei simboli più importanti della legittimazione artistica del cinema queer internazionale. Parallelamente ai festival cinematografici, sono nate numerose iniziative artistiche queer: mostre fotografiche, collettivi performativi, archivi LGBTQ+, teatri indipendenti, drag art e installazioni urbane che trasformano lo spazio pubblico in un luogo di espressione politica e poetica. L'arte queer propone una nuova idea di umanità, più libera, fluida e consapevole. Abbiamo dedicato questo numero, quindi, al concetto di fluidità come la capacità di vivere l'identità, le relazioni e l'esperienza di sé come realtà dinamiche e in continua trasformazione. In senso queer, indica la possibilità di attraversare e ridefinire genere, desiderio e appartenenze oltre categorie rigide e normative. In senso simbolico, richiama l'acqua e la metamorfosi: un principio di cambiamento, adattamento e apertura che riconosce l'esistenza come un processo in costante divenire. Abbiamo dato spazio ad articoli che si concentrano sul concetto esteso di fluidità.

In un tempo in cui molte identità vengono ancora discriminate o silenziate, l'arte continua a essere uno dei pochi luoghi in cui ogni persona può finalmente esistere senza dover chiedere il permesso. •

A QUALCUNO PIACE CALDO: IL TRAVESTIMENTO DEL DESIDERIO

Variazioni e rotture della linearità

Luisa Cerqua





“Nessuno è perfetto”

Sorridiamo divertiti rivedendo l'indimenticabile *A qualcuno piace caldo* (1959). Divertiti e pensosi, tuttavia, perché allo sguardo contemporaneo, e alla luce delle teorie sul genere fluido, il film mostra qualcosa che allora doveva restare mascherato, poteva solo essere alluso. Ce ne accorgiamo, via via, attraverso la leggerezza sovversiva e scanzonata di Billy Wilder che mira a scavalcare allegramente i tabù allora codificati nell'*Hays code* per giocare maliziosamente, e fuori dagli schemi, sul piano delle identità mobili, delle maschere e dei desideri che vanno fuori dal 'binario' della 'norma'.

La trama è nota: in pieno proibizionismo anni trenta, due jazzisti - piuttosto disinvolti - rischiano la morte essendo stati testimoni involontari di un omicidio di mafia. Per sfuggire alla brutale violenza maschile si travestono da donna e cercano scampo intrufolandosi in un'orchestra di giovani musiciste in *tournee* non immaginando lontanamente che finiranno per immergersi in un mondo femminile che li trasformerà. Tra gonne in prestito, tacchi e improbabili parrucche, ciprie e rossetti sbaffati, accade qualcosa che il film non dirà mai apertamente, pur suggerendolo attraverso l'ambiguità comica. I protagonisti, infatti, scopriranno parti di sé e desideri inconsci che, senza quel travestimento, sarebbero rimasti muti. *L'en travesti*, nelle mani del grande Wilder, da *gag* narrativa diventa un dispositivo che agisce come dispositivo trasformativo: Josephine *alias* Joe (Tony Curtis) e Daphne *alias* Jerry (Jack Lemmon), imitando il femminile, finiranno per attra-

versarlo, abitarlo, esserne modificati al punto di iniziare a sperimentare desideri, piaceri e ambivalenze finora impensati. Si potrebbe dire che quel travestimento apre la prima crepa nella rigidità identitaria. Un 'ritorno del rimosso'. Il film, lontano dal declamare, poneva lo spettatore nella condizione di rilassarsi, di ridere e, ridendo, di avere a che fare con una dimensione - non solo allora - difficile da accettare. Grazie allo stile della commedia wilderiana, però, ciò che avrebbe dovuto restare segreto, poteva trovare una forma d'espressione. Sotto la superficie frivola, con *nonchalance*, l'ironia un po' beffarda della regia, riesce infatti a mettere in scena tematiche quali fluidità di genere e ambivalenza del desiderio. Il risultato potrebbe essere definito un trionfo dell'inconscio mascherato.

Così, grazie a Wilder, ciò che il contesto *Hays Code* impediva di rappresentare apertamente trova altre vie d'espressione: si camuffa, si sposta e si traveste da altro. Nell'arte della 'commedia', come nel sogno, ciò che è censurato può riemergere sotto forma di equivoco, doppio senso, maschera. La comicità, qui sempre elegante, rende socialmente accettabile ciò che è vietato; soprattutto permette di sottintendere come l'identità non sia un blocco unico, al contrario, possa essere un gioco di specchi, un negoziato senza fine tra ciò che appare e vissuti profondi. Sappiamo bene che il comico, il motto di spirito e l'umorismo non siano solo semplici forme d'intrattenimento ma meccanismi psichici che consentono di liberare contenuti normalmente repressi o censurati dalla coscienza e dalle convenzioni sociali. Freud sostiene che la battuta spiritosa permette "un risparmio di energia psichica". Attraverso doppi sensi e



allusioni, assurdità, desideri aggressivi, sessuali o socialmente inaccettabili possono essere espressi senza provocare apertamente il rifiuto morale. In questo senso il comico agisce come una valvola di scarico che permette all'incon-

scio di affacciarsi e, senza rompere del tutto l'ordine sociale, di liberare contenuti inconsci repressi. Poter ridere di ciò che fa paura togliendogli parte del suo potere. In questo film, l'umorismo non è solo evasione ma forma di intelligenza critica che permette di dire l'indicibile senza irrigidirlo, aggirando la norma eterosessuale.

Il vero portavoce del rimosso è Jerry *alias* Daphne interpretato da Jack Lemmon. Il travestimento, nato come semplice espediente di sopravvivenza, in lui finisce per caricarsi di un inatteso investimento libidico, decisamente superiore al previsto. La fluidità era già in lui e la fuga in abiti femminili gli offre semplicemente un varco? La celebre scena del Tango con il miliardario Osgood sembra suggerire di sì. Daphne/Jerry sembra davvero a suo agio in quel ruolo. Un po' troppo perché si tratti solo di una recita. Più che trasformazione improvvisa, sembra il ritorno - elegantemente mascherato - di qualcosa che l'inconscio custodiva da tempo. Il travestimento, usato per sfuggire ai *gangster*, offre una serata mondana al suo inconscio. Del resto Freud avrebbe amabilmente sorriso: il rimosso ama travestirsi, ma raramente rinuncia del tutto a danzare un tango.

Le ambigue vicende si dipanano tuttavia sempre tenendo la barra dritta sull'eterosessualità, garantita dalla presenza di Marilyn Monroe. La bambola platinata d'America, archetipo del desiderio etero sì - ma con tanto candore - nei panni della svampita Sugar incarna un *sex appeal* ingenuo e stuzzicante insieme, abbastanza sensuale da accendere il desiderio e abbastanza rassicurante da non incrinare davvero l'ordine di genere dominante. Marilyn è eterosessualità dichiarata, quasi certificata. Quando canta *I Wanna Be Loved by You* è pura seduzione. Il suo celebre "*boop-boop-a-doop*" (*nonsense* vocale reso famoso da Helen Kane



negli anni '20) trasforma le sue labbra in un piccolo dispositivo erotico, civettuolo ma lieve, sospeso in perfetto equilibrio tra innocenza e allusione. Ed è proprio questa esplicita seduttività etero a permettere al film di flirtare, quasi impunemente, con derive emotive meno lineari permettendo di esplorarle sorridendo. Sotto il gioco delle maschere il desiderio circola libero, lo si intuisce, ci si ride sopra e si lascia passare, in barba alla censura

Si potrebbe dire che in questo film, la dinamica del desiderio si articola come una *jam session jazz*: un *interplay* continuo tra il tema principale dell'eterosessualità — incarnato da Sugar alias Marilyn Monroe — e una serie di deviazioni, variazioni, improvvisazioni, travestimenti e slittamenti identitari messi in scena da Josephine/Joe e Daphne/Jerry. Il “Jazz caldo”, del resto, vive di improvvisazione, ritmo sincopato, scarti e libertà rispetto alla struttura; procede per sorpresa più che per prevedibilità. E così fa anche il desiderio nel film. Come in uno *swing*, bene orchestrato, il simbolico eteronormativo viene continuamente riaffermato e subito dopo lievemente perturbato da sottotracce omoerotiche, identificazioni instabili e ambivalenze giocose. Il risultato non è mai apertamente scandaloso - sarebbe troppo semplice — ma ironico, mobile, sfuggente. L'inquietudine potenziale del confine normativo che vacilla, viene trasformata in piacere ludico, quasi danzante; il desiderio cambia maschera, inciampa, improvvisa, e il film invece di rimmetterlo in riga preferisce *swingare* con lui

Uno *swing* sincopato dell'identità insomma, tra sensualità, ambiguità di genere e comicità, una *jam* costruita su più registri. Il desiderio etero suona il tema, mentre il travestimento e l'ambiguità di genere improvvisano variazioni inattese. I sottintesi omosessuali, per così dire, ‘stonano’

rispetto alle norme sociali dell'epoca, ed equivoci e doppi sensi funzionano come botta e risposta tra strumenti musicali. Se il tema è il sesso, il genere è improvvisazione, così come nel *jazz* caldo: tema, variazione e rottura della linearità. Questa scelta rende il film davvero attuale.

La celebre battuta finale di Osgood, “nessuno è perfetto”, non è soltanto una chiusa brillante, racchiude il cuore più profondo del film: l'identità non è qualcosa di fisso, è un territorio mobile attraversato da desideri e contraddizioni. Le categorie non sono mai definitive, possono sempre essere oltrepassate, sotto ogni maschera convivono possibilità inattese. La leggerezza della commedia mette in scena ciò che spesso le teorie spiegano con più rigidità: sotto ogni ruolo esiste sempre un'eccedenza che sfugge alle definizioni. Perciò l'accettazione finale di Osgood, anche dopo la rivelazione di Daphne “sono un uomo”, non è solo una *gag* ma diventa una sorta di sfida alla logica identitaria: nessuno è perfetto perché ogni soggetto è inevitabilmente incompleto, eccedente, non del tutto disciplinabile. •

Titolo originale: *Some Like It Hot*

Titolo italiano: *A qualcuno piace caldo*

Paese di produzione: U.S.A.

Anno: 1959

Regia: Billy Wilder

Soggetto: Robert Thoeren e Michael Logan

Sceneggiatura: Billy Wilder e I. A. L. Diamond

Musica: Adolph Deutsch

Cast: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Joe E. Brown

I SOGNI DI FLORA E DI YOUSI

Dialogo con Flora Andrea Bertozzi

Barbara Massimilla



Considerando la tua esperienza artistica vorrei conoscere quale visione hai sul movimento *genderfluid*. Nel momento storico attuale stiamo assistendo sul piano metasociale e metapsichico al crollo di molti stereotipi sulla questione dei generi. Penso che per voi giovani adulti, l'altro viene percepito importante in quanto persona, soggetto globale, voi andate ben oltre la sua identità di genere.

Mi faccio chiamare Andrea e Flora in modo alternato. Personalmente uso tutti i pronomi, dal femminile al maschile al

neutro, anche se tenderei al femminile. Penso che il *genderfluid* sia sempre esistito, poiché anche in passato è stato un tema attuale. Ad esempio parlando delle comunità indigene sud americane, ieri come oggi, osservando i loro criteri estetici, l'assetto della società, spesso matriarcale, la distinzione tra uomo e donna non era mai netta. Per decenni è stata negata la realtà di tutte le persone che si identificavano nello spettro non binario, oggi a tutti gli effetti la libertà di scelta viene rivendicata come un movimento politico. In passato erano pre-

senti forme ibride, poi a causa dell'egemonia di alcune religioni – come quella cristiano-cattolica – si è passati a negare in tutti i modi le differenze che andavano oltre le distinzioni uomo donna, adesso la religione non occupa più un ruolo così dominante come in passato, pertanto si stanno rivendicando questi diritti, specialmente da parte delle generazioni dei ventenni, e dei più giovani. Credo sia un'evoluzione fondamentale. Ribadire la categoria attraverso la quale ci s'identifica, alla quale si sente di appartenere, proprio all'interno della stessa si possono rivendicare una serie di diritti.

Sottolinei il fatto che esistono da sempre culture nelle quali questa differenza appare fluida, non appare rigida relativamente alla psiche, ai comportamenti. Esiste una espressività e gestualità che oscilla tra il femminile e il maschile. Pensavo anche al mondo animale dove esiste l'ermafroditismo...

Facciamo parte del mondo animale, non condivido il pensiero di tante persone che purtroppo tendono a elevare l'uomo nei confronti degli altri esseri viventi, come se l'uomo dovesse imporre sempre il proprio dominio. Resta il fatto che tutti siamo parte della natura, ne dipendiamo per la nostra sopravvivenza. Basti pensare alle piante di cui mi occupo per lavoro, basti pensare che oltre il 90% delle piante angiosperme che producono i frutti sono ermafrodite. Una grande percentuale di piante presentano sullo stesso fiore sia gli organi maschili che femminili. Le recenti scoperte sui funghi rivelano che determinate specie contengono migliaia di gameti sessuali diversi, di varianti genetiche diverse. Non voglio fare il naturalista ma ci sono molti aspetti legati all'omosessualità in molti animali, ad esempio tra i leoni, tra gli albatros, probabilmente connessi anche a fattori climatici, all'inquinamento degli oceani. Mamme albatros che dovrebbero sfamare i piccoli... quando vanno a caccia in mare per cercare il cibo per i propri piccoli capita frequentemente che restino impigliate nelle reti da pesca industriale e non facciano più ritorno, allora si formano per necessità delle coppie omogenitoriali con esemplari maschi che accudiscono i piccoli. Sono tantissimi i comportamenti che definiamo omosessuali nel mondo animale. Anche il cavalluccio marino maschio fa la gravidanza e partorisce, addirittura ciò è collegato a una serie di fattori ambientali come la temperatura, questa regola la durata della gravidanza. Alcuni documentari della BBC descrivono delle dinamiche singolari sul cambiamento di sesso, ricordo un film sul pesce pagliaccio che cambia sesso passando dal maschile al femminile, si tratta di una forma di ermafroditismo. Anche un altro pesce lungo le coste del Giappone, adotta comportamenti aggressivi in funzione dell'ambiente cambiando aspetto, per poi adattarsi. Si usa impropriamente il termine contro natura per i cambiamenti di sesso, in realtà stiamo solo leggendo questi fenomeni attraverso il nostro retaggio culturale. Gli animali invece non hanno filtri, non si attribuiscono queste etichette. Ovviamente esistono l'elemento maschile e femminile per contribuire alla diffusione della specie. Ma ci sono tanti altri casi che testimoniano il fatto che le caratteristiche degli animali possono essere diverse in termini di espressione di sessi.

Stavo pensando che Jung sottolineava a livello psichico la potenza energetica dell'ermafrodito, una immagine archetipica che include i due aspetti femminile e maschile

facendoli interagire tra loro e quindi esprime un potenziale energetico più elevato della singolarità maschile o femminile. Bisogna anche tener conto che si allude a delle funzioni. Quando noi affermiamo che è in atto una esasperazione delle funzioni si configurano nella realtà il patriarcato e il matriarcato come due istanze separate e in contrapposizione all'interno di una relazione di potere. Mentre l'ibridazione tra le funzioni opposte, ma in costante dialogo, si dimostra fondamentale nella contemporaneità. La dimensione del genere che si ibrida sia sul piano psichico sia somatico rispetterebbe i cicli e la complessità della natura. Flora, alla luce di questo cosa pensi riguardo al parlare ancora di omosessualità, oggi ha senso parlarne usando questo termine? Forse ricorrere al *Fluid* ci aiuta ad uscire da una dimensione troppo stretta...

Innanzitutto noi persone siamo tutt* diverse. Ci sono persone che si definiscono orgogliosamente omosessuali perché per loro asserire la propria scelta diventa molto importante all'interno della comunità LGBTQIA+, però spesso diverse persone si pongono la tua stessa domanda. A mio avviso è ancora importante dare definizioni a queste categorie per il semplice fatto che attraverso tale definizione ottengono un riconoscimento ancora necessario. Far vedere che una determinata comunità di persone esiste. Di conseguenza i diritti di queste persone devono essere rispettati, sicuramente è un modo di definirsi in quanto categoria. Di sentirsi meno sol* anche sul piano giuridico. Avere un posto nella società. Poi mi auguro anch'io a un certo punto, come sta accadendo per l'omosessualità in certi paesi e in alcuni settori, che si possa arrivare a superare il termine omosessuale. Si arriverà a quel livello solo nel momento in cui tutte le categorie verranno rispettate e non ci sarà più la necessità di etichettarle. Secondo me è troppo presto. Ad esempio c'è un *crossdresser* transgender che seguo, in lui/lei convivono due realtà, va in giro con abiti femminili per portare avanti la sua lotta. Cita spesso come in passato le donne in alcune culture venivano punite se indossavano i pantaloni, rischiavano di essere messe in carcere. Adesso possiamo dire tranquillamente che aspetti simili sono stati sdoganati. Finché non si fa alcun male all'altro, qualsiasi tendenza può essere manifestata liberamente. Se gli altri ti criticano è possibile che vogliano nascondere qualcosa di intimo, che non lo riconoscano come proprio, ma lo proiettano all'esterno. In particolare penso ai maschi identificati con aspetti di mascolinità tossica. Anche nelle donne può essere presente una dinamica simile. È una forma rigida del pensare, assoluta, ti porta ad avere determinate reazioni aggressive nei confronti di persone che vedi come diverse.

Penso a un processo di sviluppo della coscienza che contempli una apertura, un'educazione verso una maggiore libertà: tema fondamentale per accettare molteplici forme identitarie sul genere. Voi giovani vi state rivelando molto più liberi riguardo alle vostre scelte affettive, l'ho potuto sperimentare anche nelle scuole conducendo un ciclo di incontri sull'educazione emotiva. Ho constatato che per i giovanissimi è importante la profondità della relazione che instaurano con la persona, al di là dell'identità di genere. Credo che sia una grande conquista.

È vero, di recente nelle scuole si allacciano di frequente relazioni con persone dello stesso sesso. Sicuramente l'attivismo



delle associazioni LGBTQIA+ sul territorio, l'Arcigay, svolgono campagne di sensibilizzazione, tutti i temi che stanno emergendo sono opera di questi attivisti. Poi anche trovare esempi concreti nella cultura di massa come nella musica, nel cinema, di persone sensibili verso quelle comunità, penso a Madonna o Lady Gaga, si sono sempre battute per i diritti delle persone queer. Di recente Sami Smith si è definito una persona non binaria mostrandosi con fierezza con trucchi o vestiti che rispecchiano la cultura queer. È vero quello che tu dici che le giovani generazioni stanno uscendo allo scoperto, non perché stanno aumentando, ma perché non hanno più paura di esporsi grazie a molteplici fattori. Anche i social hanno contribuito a sdoganare queste tematiche. Se una persona queer inizia ad avere un certo numero di followers può esporsi per quello che si sente di essere con milioni di persone, diventare anche fonte di ispirazione per altri.

Pensavo agli incontri sull'educazione affettiva ed emotiva nelle scuole, al fatto che molti ragazzi negli incontri congiunti hanno il coraggio di dichiararsi pubblicamente non binari.

Un'ottima cosa questa apertura, a quell'età si hanno meno filtri, si è più spontanei. Ci si sente liberi.

Vorrei fare un affondo sull'arte e la creatività, secondo te Flora questo tuo processo interiore è connesso alla tua capacità artistica? Ti ha aiutato? È stato liberatorio? Dunque le molteplici figure che ti abitano hanno inciso sul tuo sguardo nei confronti del reale... è molto bello che hai una speciale dedizione verso le piante e i fiori, sei anche designer dei giardini oltre che fotografa* e attore/attrice. Questa tua dimensione così improntata sui linguaggi artistici come incontra la tua visione queer?

Attraverso un'identità di genere fluida, un orientamento sessuale non conforme, ho scoperto* di riuscire a sbloccare pure il lato creativo – insieme alla totalità della mia persona. Abbracciare la femminilità – vorrei sottolineare che sono fatta* sia di maschile, sia di femminile e di neutro – mi ha permesso di scoprire tali dimensioni come complementari, in continuo divenire tra loro, facilitando la mia ricerca sul piano della fotografia, del teatro, delle performance *drag* e della mia attività legata alle piante. Sono tutti aspetti che hanno sviluppato il mio senso estetico.

Sono venuto in contatto a Milano con lo *Spazio Alda Merini* grazie alle mie foto realizzate presso la comunità LGBTQIA+, ho potuto esporle e collaborare con loro. La fotografia mi ha permesso di tirar fuori la mia identità non binaria e avere uno specchio con cui confrontarmi; di riflettermi in alcuni aspetti degli altri che riconoscevo parti di me stessa*. Le tematiche comuni hanno costruito legami forti tra me e l'altra*. È stato un progetto sia artistico che umano, l'ho denominato *La liberazione del genere*, si tratta di aspetti sempre uniti dentro di me. Vedere le foto stampate e la mostra queer prendere forma, mi ha permesso di essere soddisfatta del mio lavoro, di continuare a organizzare eventi su questi temi. Nessuno dei miei gesti artistici è fine a se stesso, provo un incentivo a ideare nuovi progetti, ad esempio mi piace interagire con le famiglie Arcobaleno. Ho coinvolto persone che fanno le *Drag Queen** per realizzare un laboratorio con i bambini delle famiglie Arcobaleno. È stato bello creare questi eventi di cultura queer. Riguardo al teatro insieme ad altre due artiste abbiamo fondato il trio delle *Queer Queens*, con loro porto in scena tematiche politiche. Il nome è stato scelto per affermare un'appartenenza, ho sviluppato con il trio una maggior confidenza in me stessa*, mi ha permesso di superare le paure legate ad esibirmi pubblicamente come performer, di confrontarmi con il giudizio altrui. Quindi l'aspetto personale e quello artistico sono sempre connessi. Il *drag* di per sé nasce come forma di protesta politica contro un sistema rigido che tenta di imporre solo due generi. Anche la scelta dei vestiti da portare in scena, tutta la fase del trucco e dell'acconciatura sono aspetti che vanno ad aggiungere un tassello.

Quando mi preparo ed esibisco come figura femminile, sento proprio vibrare dentro di me una energia particolare. Questa energia direi sia femminile che maschile riesco a portarla nella recitazione, come se aggiungesse una ricchezza alla mia persona, mi facesse sentire bene, mi permettesse di esprimere in modo più completo la mia interiorità.

La più grande passione resta in ogni caso quella per le piante. Mi sento molto connessa* con la natura, spero che sia così

anche per gli altri abitanti del pianeta. Sento che fa parte di me, ci sono molto legat*, non so spiegarlo razionalmente... la natura ha la capacità di detronizzare le differenze attribuite ai generi. Non è etichettabile, come se trascendesse gli aspetti binari. Se dovessi mescolare la mia identità – in senso ibrido – con la natura mi verrebbero in mente i progetti che realizzo attraverso la composizione di piante di specie diverse, quando le abbinio tra loro a seconda delle forme, delle tipologie, i colori, i fiori. Le piante sono forme d'arte mi aiutano a sviluppare la mia estetica, hanno una bellezza tutta propria che bisogna saper interpretare e disvelare. I miei soggetti preferiti in fotografia, oltre le persone, sono le piante e la natura, in qualche modo si richiamano reciprocamente.

A te piace Robert Mapplethorpe?

Assolutamente... il ritratto a Isabella Rossellini è uno dei miei preferiti. Mi piace che abbia usato la fotografia e la sua arte per esprimere i propri aspetti omoerotici, il suo eros divampa a largo raggio verso diversi soggetti e oggetti. Come ad esempio i corpi nudi indifferentemente maschili o femminili accostati a fiori bellissimi, le calle o i melograni. Guardando le sue opere mi sono rispecchiato nello sguardo che ritaglia nella natura le forme attribuibili ai corpi maschili e femminili.

Hai dunque cercato un tuo nutrimento nell'arte e nella natura, all'interno di un orizzonte di riferimento confortante come le famiglie Arcobaleno, lo Spazio Alda Merini e tanti altri. Un equilibrio trovato mediante uno sguardo che desidera essere di normalizzazione a proposito di posizioni politiche e di appartenenze: ossia affermare la naturale accettazione di una realtà incontrovertibile. Non avendo ancora in pieno ricevuto il riconoscimento da parte delle istituzioni dei propri diritti di esistenza, di legittimazione, ribadirti sul piano sociale e politico all'interno di un gruppo è importante.

A proposito dei tuoi ritratti all'artista cubana Yousi tra le righe alludevi a quanto fotografare questa pianista queer ti abbia fortificato...

Sicuramente. Mentre la fotografavo quello che profondamente ci accomunava consisteva nell'aver vissuto situazioni simili. Mi immedesimo quando fotografo una persona che si sente di esprimersi attraverso una estetica femminile, pur avendo un corpo biologicamente maschile.

In ogni caso, oltre l'identità di genere ci unisce il fatto di aver vissuto momenti difficili, di poterli superare assieme. Abbiamo accolto la sofferenza provata nelle nostre vite affrontandola tramite la condivisione del nostro passato, successivamente con l'epifania dell'immagine artistica fotografica.

Molte queer si sono affidate facendosi ritrarre, mostrandosi davanti all'obiettivo come desideravano. Alcune di loro successivamente hanno intrapreso un percorso di transizione, sono state fotografate dunque in un momento particolare della loro vita. Si stavano scoprendo e conoscendo, poi sono andate fino in fondo nel cambiamento di sesso.

Tanti temi di vita si riunivano sotto il profilo personale, umano e artistico. Durante il processo di trasformazione qualsiasi corpo si rivela come una forma d'arte. Nel progetto su Yousi che ho intitolato *Yousi perla negra*, siamo entrambe andate a fondo nella ricerca condivisa. Mi ha concesso di metterla a

nudo, di fotografarla nei dettagli, la schiena, le pieghe delle mani consumate dal lavoro, dalla vita che ha vissuto intensamente. Abbiamo mostrato con le foto i suoi aspetti femminili, assieme al rimpianto di non aver potuto realizzare da bambina il sogno di diventare ballerina classica. Mostrare dunque il suo femminile nelle curve del corpo con la carica erotica di donna transgender. Assieme abbiamo messo in risalto la sua nudità delicata e la grazia. In certi paesi come Cuba alcune prospettive sul genere non sono ancora state sdoganate. Nelle foto e nei frame Yousi ha potuto rivivere questa sua passione per la danza, nell'insieme dei frame realizzati con modalità di scatto continuo sembra che danzi in un video. Durante la mostra, fatta nel fantastico Spazio Alda Merini a Milano, luogo di cultura femminista, da sempre dedicato alla marginalità, ai migranti, ho fatto rivivere questi frame di Yousi proiettandoli su un telo che avevo usato durante il set fotografico, mentre lei dal vivo suonava il pianoforte dietro lo schermo.

Hai simulato il sogno di Yousi ballerina di danza classica, forse in qualche modo anche il tuo sogno di queer queen... grazie, ho imparato molto da questo scambio, mi ha emozionata, scambio che reclama con gentile determinazione il riconoscimento di un diritto e della libertà di essere se stessi*.

Tanti di noi desiderano sentirsi vist* e usano l'arte per esprimere la propria natura più autentica, l'arte come una delle forme più sane può fare solo del bene al mondo. Vogliamo essere vist* come tutt*, per noi la tensione espressiva per affermare il nostro desiderio richiede molto impegno. L'arte attraverso la creatività ci viene incontro. •



A DIALOGO CON PORPORA MARCASCIANO

L'attivista del mondo queer

Flavia Salierno



Porpora Marcasciano è una delle figure più importanti del movimento trans e LGBTQIA+ italiano. Attivista, scrittrice, performer e storica della memoria transgender, attraversa da decenni il panorama culturale e politico italiano intrecciando arte, militanza e ricerca sociale.

Porpora ha vissuto in prima persona le trasformazioni dei movimenti femministi, queer e antagonisti, diventando una voce fondamentale nella lotta per i diritti delle persone trans.

È stata tra le fondatrici del MIT – Movimento Identità Trans, una delle realtà storiche dell’attivismo italiano, contribuendo in modo decisivo alla costruzione di spazi di autodeterminazione, cura e rappresentazione.

Accanto all’impegno politico, ha sviluppato un percorso artistico e letterario profondamente legato alla memoria e all’identità. Nei suoi libri, nelle performance e negli interventi pubblici racconta storie spesso escluse dalla narrazione ufficiale: vite trans marginalizzate, culture underground, comunità resistenti, corpi che diventano archivio vivente di esperienze collettive. La sua scrittura unisce autobiografia, ricerca storica e linguaggio poetico, restituendo dignità e complessità a mondi a lungo invisibilizzati. Porpora Marcasciano è anche una voce capace di attraversare generazioni diverse: ironica, radicale, visionaria, continua a interrogare il presente sui temi del genere, della libertà, della memoria e delle trasformazioni sociali.

Secondo te il cinema ha spesso raccontato le identità trans e queer attraverso degli stereotipi. Vedi segnali di cambiamento negli ultimi anni?

Sì, sicuramente li vedo. Anche perché il mondo che viviamo oggi va oltre lo stereotipo. Con i social, attraverso cui è possibile vedere e seguire molte cose, anche se non sempre approfondirle, e con l’attuale intelligenza artificiale, si arriva più facilmente al nocciolo delle questioni. Però, lo sottolineo, non necessariamente all’approfondimento. La questione degli stereotipi è esistita e continua a esistere in un mondo che ignorava l’esperienza trans nella sua complessità e totalità. Oggi la conoscenza non è ancora davvero approfondita, ma è sicuramente migliore rispetto a qualche tempo fa, quando lo stereotipo era l’elemento assoluto. Parlare di persone trans significava automaticamente parlare di prostituzione, oppure ridicolizzare, mettere in risalto il lato folkloristico e macchietistico. Oggi questo si è attenuato. Certo, l’immagine non è sempre corretta, ma è diversa dallo stereotipo puro. Direi quindi che la stereotipizzazione, almeno in parte, è stata superata. Poi naturalmente esiste ancora chi cerca solo quello sguardo lì, ma mi sembra che siamo un po’ usciti da quel rischio.

Le nuove generazioni stanno ridefinendo il genere con linguaggi diversi. Tu hai vissuto in pieno questo passaggio: cosa ti colpisce di più di questo cambiamento?

Sicuramente oggi esiste un vocabolario che, quando ho iniziato la mia transizione, non c’era. All’epoca c’erano pochissimi termini: “transessuale”, “travestito”, punto. Oggi il vocabolario è molto più ampio, cosa impensabile



anni fa. Questo permette alle persone di identificarsi meglio, di trovare termini e concetti più aderenti alla propria esperienza. E permette anche a chi legge quel vocabolario di comprendere meglio.

Faccio sempre un esempio che secondo me è illuminante. Nel 2018 ho lavorato, insieme ad altre persone e associazioni, con l’ISTAT, che stava ridefinendo le categorie di genere per future ricerche. Era un progetto portato avanti insieme all’Istituto Superiore di Sanità e all’UNAR. Quando si trattò di scegliere le definizioni da inserire nelle caselle relative all’identità di genere, c’era quasi “l’imbarazzo della scelta”: non dieci opzioni, ma venti o più. E questo, da una parte, è positivo; dall’altra, può anche generare il rischio opposto, cioè quello di non riuscire più a orientarsi. Però il punto fondamentale è che oggi esistono termini e concetti che rendono meglio l’idea e permettono alle persone di trovare un’identificazione più vicina a ciò che sentono proprio. Penso anche al mio primo libro, *Tra le rose e le viole*, uscito nel 2002. Il sottotitolo era *Storie e storie di travestiti e transessuali*, perché quelli erano i termini disponibili allora. Quando il libro è stato ristampato nel 2019 da Alegre ci siamo chiesti se cambiare il sottotitolo, ma abbiamo deciso di lasciarlo proprio per mostrare quanto fosse cambiato il linguaggio nel giro di quasi venti anni.

Secondo te quale ruolo possono avere oggi le arti visive e il cinema nel sostenere queste nuove forme di espressione identitaria?

Le arti visive sono fondamentali. Cinema, fotografia, documentario, *fiction*, ma anche l’arte nel suo complesso, descrivono e approfondiscono esperienze individuali e collettive. Naturalmente non sempre i risultati sono positivi: a volte certe opere vengono male per superficialità, altre volte intenzionalmente. Però esistono anche molti prodotti che descrivono queste realtà con grande precisione. Credo che la vera differenza la faccia il fatto



che a raccontare siano direttamente i soggetti coinvolti. Quando l'opera viene costruita dall'interno, cambia completamente lo sguardo. E infatti qualcosa sta cambiando: oggi esistono registi, registe, fotografe, fotografi e fumettisti trans che stanno prendendo parola direttamente. E quando le persone parlano in prima persona, cambia inevitabilmente la prospettiva.

Ci sono film o registi che, secondo te, hanno saputo raccontare il genere in modo autentico e complesso?

Sicuramente sì. Non posso non citare *Porpora* di Roberto Cannavò e Vittorio Martone, anche perché vi sono coinvolta direttamente. Lo considero un documentario storico: c'è una narrazione che conduco io stessa, anche se naturalmente ci sarebbe stato molto altro da raccontare.

Poi penso a *Le Favolose* di Roberta Torre. È un docufilm costruito a partire anche dai miei libri. Roberta ha lavorato molto sul metodo: non ci dava un copione da imparare. Ogni mattina ci forniva degli spunti, delle parole chiave, dei concetti, e poi ci lasciava libere di esprimer-

ci. Questa libertà secondo me è stata fondamentale. Non c'era una parte da recitare: c'erano input da cui partire, e noi procedevamo in modo spontaneo. Mi viene in mente anche *Orlando, la mia biografia politica* di Paul B. Preciado, che trovo molto interessante dal punto di vista della narrazione e dell'approfondimento.

Hai notato differenze tra il cinema mainstream e quello indipendente nel modo di raccontare il genere?

Sì, direi di sì. Il cinema *mainstream*, rivolgendosi a un pubblico molto ampio, deve necessariamente usare una narrazione più calibrata e accessibile. Il cinema indipendente invece riesce a entrare maggiormente nello specifico e nel particolare.

Detto questo, oggi credo che servano entrambi. L'importante è comunicare.

Naturalmente il problema nasce quando il mainstream scivola nel politicamente scorretto. Però, se cerca davvero di raccontare l'esperienza trans in modo rispettoso, allora può avere una funzione importante proprio perché raggiunge tante persone. L'altra cosa che noto è che sul



mondo trans sono stati realizzati moltissimi documentari e pochissima fiction. E questo mi fa riflettere. La fiction lavora spesso su modelli standardizzati, e quindi le persone trans vi rientrano meno facilmente. Il documentario invece abbonda: credo siano stati prodotti migliaia di lavori in tutto il mondo. Però oggi, in parte, questa formula rischia anche di stancare, perché molte storie finiscono per assomigliarsi. Io spero che si arrivi a una fase in cui ci sia più fiction. Anche perché il documentario spesso resta confinato in circuiti di nicchia e non raggiunge davvero il grande pubblico.

Hai scritto molto. Che significato ha per te la scrittura?

Ti farà ridere, ma fino a non molto tempo fa ero convinta di non saper scrivere. Mi sentivo fuori luogo, incapace, con una fortissima disistima di me stessa. Tutto è nato quasi per gioco. Anche *Tra le rose e le viole* era nato inizialmente come una raccolta di interviste registrate: sentivo il bisogno di conservare la voce delle persone trans. Poi un'amica che lavorava con Manifesto Libri mi propose di trasformare quel materiale in un libro. All'inizio fu una grande paura. Avevo timore del fallimento. Poi però ho capito che dovevo partire da me stessa, dai miei limiti, dalle mie paure, e che la mia esperienza — così come quella di tante altre persone — portava con sé saperi e conoscenze che altrimenti sarebbero andati perduti. Quella è stata la molla che mi ha spinto a scrivere. Ora ho altri progetti in corso: un libro uscirà a settembre e un altro dovrebbe arrivare nel 2027. Inoltre, sempre quest'anno, uscirà un volume dedicato all'Archivio del

FUORI, il primo archivio storico del movimento a essere pubblicato in forma di libro, e ho scritto io il testo introduttivo. Poi c'è stato anche il teatro. E le arti performative in generale. E a un certo punto ho riscoperto perfino la pittura: mia madre ha ritrovato in cantina circa cinquanta miei acquerelli realizzati tra il 1973 e il 1984. Sono stati esposti al MAMbo di Bologna e ora si trovano al Pecci di Prato.

Forse semplicemente ho cambiato arte. •





GIRL

La mancanza e l'eccesso

Diletta La Torre

Girl, film del 2018 del regista belga Lukas Dhont, è stato un oggetto gruppale privilegiato nelle riflessioni di due gruppi di studio (del Centro Psicoanalitico dello Stretto e dei CRPG di Catania e di Messina): un dispositivo condiviso capace di evocare le principali tematiche delle varianze di genere, condensando il pensiero emozionale dei gruppi. Protagonista della storia è Lara, quindicenne imprigionata in un corpo maschile che rifiuta. L'attore, dai tratti androgini, incarna efficacemente questa duplicità perturbante. Lara intraprende un percorso di transizione sostenuta dalla famiglia e da un'équipe medico-chirurgica avanzata. Tuttavia, tali facilitazioni non attenuano il dolore: in alcuni momenti sembrano persino amplificarlo. Il film si concentra sul

dramma individuale, sulla frattura tra sé e corpo e sulle modalità con cui Lara tenta di attraversarla.

Lara è condannata ad abitare un corpo che non riconosce e a sottostare alle sue leggi fisiologiche. Vorrebbe trasformarlo, piegarlo al proprio ideale identitario. Il gesto minimo del buco all'orecchio, notato dal padre, appare come una prima effrazione che prelude a interventi ben più radicali sul corpo, nel tentativo di renderlo una "casa ospitale" per il Sé. (Lemma, 2022).

Lo spettatore attraversa con lei le tappe della transizione: dolore, vergogna, solitudine, fino alla violenza autoinflitta. Una violenza che appare 'necessaria'. Il dolore di Lara è solitario e non condivisibile, a differenza di altre narrazioni



come *The Danish Girl*. *Dolore minimo*, eufemismo pudicamente utilizzato da Vivinetto (2018), forse per la sua dimensione così intima e personale, che lo riduce a un tu per tu con il proprio doppio; ma per lo spettatore è massimo. Il nucleo del dolore è la frattura tra corpo sessuato e senso di sé, accompagnata dal desiderio assoluto di diventare ballerina classica, ideale che esaspera una femminilità stereotipata. In questa idealizzazione si può leggere una tensione onnipotente e un'attenzione all'esteriorità, ma proprio nell'iperbole emerge una chiave più profonda del percorso di transizione.

La scuola di danza è il luogo centrale: uno spazio chiuso, ripetitivo, quasi claustrofobico. Lara si sottopone a una disciplina feroce, si sfianca, si ferisce. Il corpo sanguina e viene fasciato, sapendo che le ferite si riapriranno. Il film riduce al minimo la parola: domina il silenzio, tutto resta interno a Lara. Gli esercizi ossessivi rendono evidente la distanza tra ideale e realtà.

Lo sguardo di Lara sulle altre ragazze sottolinea la sua esclusione: loro sono spontanee, non devono cambiare né dipendere da ormoni o chirurgia. Per Lara la danza non è uno spazio condiviso, ma un luogo di lotta continua. È sempre sulla soglia. Il suo corpo, pur bello, è inadatto agli standard richiesti. Qualcosa non può essere cambiato: Lara è costretta a nascondersi, comprimendo le parti maschili con un gesto che esprime l'ostilità verso il proprio corpo. La macchina da presa la segue da vicino, esplorando una dimensione privata in cui dolore fisico e mentale coincidono. I piedi feriti, la stanchezza estrema, l'auto-aggressione costruiscono un circuito in cui lo sforzo non basta mai. "Non tutto si può cambiare", dice l'insegnante: una frase che risuona come sentenza.

Il film interroga: si può cambiare il corpo? L'anatomia? La violenza che Lara infligge a se stessa richiama una repressione emotiva che si intreccia a un desiderio urgente e incontenibile. Lara è sola: rifiuta anche l'aiuto. Quando le

compagne la sfidano a esporsi, la sfida si radicalizza fino all'estremo gesto di auto-castrazione, anticipando i tempi medici. È qui che lo choc narrativo raggiunge l'acme suscitando le reazioni emotive più intense e istintive.

Si oltrepassa il limite, ma quale limite? Dell'onnipotenza o della impotenza? Del masochismo o della disperazione?

Il tema del tempo attraversa l'intera narrazione. Lara non può vivere il presente: finché corpo e sé non coincidono il desiderio è sospeso. Al terapeuta che le consiglia di vivere le emozioni dell'adolescenza, vista dall'adulto immemore come un tempo spensierato, Lara non risponde con le parole, perché non ci sono parole per spiegare che non è possibile vivere il presente se il sé non è d'accordo con il corpo. Né è possibile desiderare, un ragazzo o una ragazza che sia. Vive nell'attesa della transizione come evento liberatorio, ma è un'attesa violenta, una lotta contro il corpo. Quando l'attesa diventa insostenibile, l'urgenza prevale. Deve infine arrivare quel futuro sperato, idealizzato e contemporaneamente impossibile da immaginare: questo tormento è un'altra faccia della transizione. Il tormento di non avere il tempo come gli altri, di subire una mutilazione di vita, avere una storia ristretta, limitata e spesso pure immiserita.

Nell'ultima scena Lara appare diversa, senza il sorriso compiacente di chi si deve scusare, ha un'espressione determinata e con passo sicuro si inoltra in un altro mondo, nel suo futuro finalmente presente. •

Titolo originale: *Girl*

Paese di produzione: Belgio, Paesi Bassi

Anno: 2018

Regia: Lukas Dhont

Sceneggiatura: Lukas Dhont, Angelo Tijssens

Musiche: Valentin Hadjadj

Cast: Victor Polster, Ariele Worthalter, Olivier Bodart,

Tijmen Govaerts, Katelijne Damen, Valentijn Dhaenens

RIUSCIRANNO I NOSTRI EROI...

Identità fluide e principi morali in dissolvenza

Annabella Cerliani



Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? è uno dei film di Scola che amo di più. Comincia come una favola, si vedono vignette dell'Ottocento che raccontano di una storia africana, vengono subito in mente i racconti di Salgari su mondi misteriosi, visitati dagli esploratori che si congedano dai lettori della puntata con l'interrogativo classico: "Riusciranno i nostri eroi ...".

Ecco che compare Sordi, nel personaggio di Fausto Di Salvio impegnatissimo editore di dispense divulgative, già stressato dalla mattina, abituato a comandare. Una vita senza respiro, per arrivare poi a casa tardi la sera, dove lo aspettano il figlio che esce mentre lui rientra, una moglie devota e una cognata che si dispera per il marito scomparso da tempo in Africa, cercando consolazione nel vino. Le serate di svago sono scandite da un giochetto cretino che si fa tutti insieme famiglia e amici. Una mattina mentre l'editore si concede una bri-

ciola di sole al circolo del golf, di colpo un amico muore nella sdraio accanto alla sua. Di Salvio decide di prendersi una pausa e di andare lui in persona a ricercare il cognato misteriosamente scomparso in Africa. Afferra il suo mite collaboratore, il ragioniere Palmarini e li vediamo arrivare in Africa. Qui c'è la prima esilarante trasformazione: Di Salvio vestito da esploratore, non gli manca niente del repertorio dell'esploratore africano come lo può immaginare un bambino di sei anni. Di Salvio perderà poco alla volta tutti i pezzi del suo perfetto costume per restare alla fine solo coi calzonni, quasi nudo, avvolto in una coperta. Ha anche un registratore con il quale registra lo svolgersi del viaggio. Qui tutto è diverso da Roma, paesaggio deserto e zebre. Trovano il primo imbroglione, un autista che ha incontrato il cognato, Oreste Sabatini detto Titino, che li porta in una missione dove Titino è passato come prete e cacciatore di farfalle.

Comincia l'inseguimento delle tracce di Titino. Di Salvio è affascinato dalla personalità mimetica del cognato, mentre il ragionier Palmarini lo segue come un cane rassegnato. Incontrano le cascate, uno spettacolo che noi vediamo prima impresso negli occhiali del protagonista e solo dopo nella realtà. Uno spettacolo maestoso, bellissimo e inquietante. Dove la natura dimostra di ignorarci nella sua bellezza, mentre noi siamo abili solo a tormentarla.

Da qui tutta una serie di avventure esilaranti alla ricerca dell'amico scomparso che ha però lasciato tante tracce. Alla missione l'autista ruba la loro macchina, allora i monaci gli presentano dei gentilissimi portoghesi che, come detta Di Salvio al suo registratore, lo ospitano nella loro macchina per continuare il viaggio.

Si arriva a un guado, il passaggio fatto di assi di legno è sorretto da una quantità di neri che reggono il ponte con le spalle, per metà immersi nell'acqua e rischiano la vita quando la macchina del portoghese passa sopra il ponte. Palmarini guarda e tace, ma Di Salvio non ce la fa, e protesta, prendendosi a male parole e a botte col portoghese che lo definisce ovviamente comunista. Questo è un momento importante, i personaggi di Sordi hanno di rado crisi di coscienza, preferiscono una comoda equidistanza, che è in realtà una volontà di indifferenza. Il divo Sordi in questa occasione permette a Di Salvio personaggio di reagire al portoghese, con la finale approvazione di Palmarini che per la prima volta guarda il padrone con occhio benevolo. E l'inizio di un cambiamento nel personaggio di Sordi, cosa che succede di rado nei suoi personaggi che restano uguali per tutta la storia, a comporre quel bestiario antropologico che sono le sue interpretazioni, dove gli italiani sono catalogati meglio che in un libro di sociologia. Sempre inseguendo le tracce del cognato Titino, incontrano una specie di fata bellissima e remota che mostra loro la tomba di Titino, ma anche questa è solo un'apparenza. Titino non è morto, la ricerca continua. Sempre alle disavventure dei bianchi i neri assistono sorridendo, affrontano la vita, sembra, con maggiore semplicità dei bianchi.

Ogni tanto appaiono nella mente di Di Salvio sprazzi della sua vita romana, il solito giochino idiota, la rotativa convulsa che stampa le riviste, la cognata senza controllo che tenta di spararsi. Nelle avventure si rivelano anche i caratteri dei due esploratori. Sempre più autoreferenziale Di Salvio, mentre Palmarini comincia a reagire con buon senso paesano. Compare ogni tanto un drappello di disperati, la macchina che li porta è guidata da un comandante, Leopardo, che arriva dritto dai film francesi sull'immaginario cinematografico dell'Algeria e del deserto, infatti il comandante parla francese. Malgrado un benvenuto di spaghetti, che i due viaggiatori offrono, la loro macchina viene sequestrata dal comandante Leopardo, che si definisce un mercenario disoccupato.

Il viaggio dei due prosegue con stracci ai piedi, Leopardo si è preso anche i meravigliosi stivaletti che sostenevano la personalità di esploratore che Di Salvio esibiva. I due disperati camminano oramai senza meta in una natura arida, non mancano né il disorientamento, né la sete. Spogliato del suo costume e depredato anche del registratore Di Salvio perde la sicurezza che lo sosteneva nella sua vita romana e ogni tanto viene assalito dallo sfinimento. Bisogna comunque camminare, gli resta questa sola certezza, anche se a un certo punto

deve constatare che ha camminato sui suoi passi, non gli restano che lacrime e insolazione.

Il ragioniere seguendolo a fatica inciampa, Di Salvio non si ferma a soccorrerlo, ma cade a sua volta in una trappola per leoni. La sua è una caduta speciale, con sorpresa, resta appeso all'albero. Il ragioniere in un sussulto di autoconservazione cerca di proseguire, ma s'incontra inaspettatamente con l'aborigeno. Non il nero vestito più o meno all'europea, gentile e distante, incontrato finora, ma proprio il nero del libro di lettura, seminudo e armato di freccia. Cosa succederà ai nostri eroi? Per un momento anche noi come Palmarini e Di Salvio abbiamo paura.

Ritroviamo Di Salvio che si risveglia, qualcuno lo ha soccorso, si ritrova in una capanna. Aggiustandosi addosso la coperta, esce, è in un villaggio deserto, solo. Cerca al solito il ragioniere e finalmente lo trova. Più acuto di lui il ragioniere gli mostra tutta la tribù del villaggio seduta ai piedi di una collina dietro alle capanne. I neri aspettano mentre uno sciamano esegue un rito in cima alla collina, i due lo guardano: è un bianco. Il rito finisce e lo sciamano scende al villaggio. I neri hanno tutti facce bellissime, movenze eleganti, tanto che anche le frecce che portano sembrano un ornamento. Lo sciamano si avvicina portato su una specie di trono dai neri, come il papa. È lui non c'è più dubbio, è Titino, il cognato ricercato. Lo sciamano interpretato da un bellissimo Manfredi non sembra entusiasta di vederli, finge di non riconoscerli. Cosa fai? Riti per la pioggia, sono sei mesi che nel villaggio non piove. Ma sai come far piovere? Ci provo, risponde lui. Entra una ragazza nella capanna portando da bere, un angelo nero che guarda Titino con amore, si intuisce un legame, però Titino prepara la sua roba, tornerà a Roma con loro. Intanto mentre beve, nella sua tazza arriva una goccia, poi un'altra. Piove! Fuori i neri danno sfogo alla loro gioia sfrenata, mentre Manfredi-Titino in un inarrivabile primo piano muto ammette con grande ironia di essere stato bravo. I tre a cui si è aggiunto anche uno dei disperati di Leopardo, scappano all'alba inseguiti dai neri e riescono ad arrivare prima alla spiaggia, dove una barca li porta al cargo che li metterà sulla via di Roma. Intanto dalla spiaggia gli amici neri di Titino lo chiamano, lui li guarda dal cargo e li guarda ancora. Anche Di Salvio si avvicina a Titino e li guarda. Titino non resiste si butta a mare e nuota verso la riva, Di Salvio vorrebbe buttarsi anche lui, passano nella sua mente le immagini della sua vita romana e quelle del suo viaggio, perde le forze, gli gira la testa, è stremato. Resta sulla barca, ma quello che torna è un altro. Un uomo diverso, scosso dal dubbio, senza certezze, mentre la meravigliosa musica di Trovajoli ci consola di tutto. •

Titolo originale: Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?

Paese di produzione: Italia

Anno: 1968

Regia: Ettore Scola

Musica: Armando Trovajoli

Cast: Alberto Sordi, Bernard Blier, Nino Manfredi,

Manuel Zarzo



BOYS DON'T CRY

L'identità violata

P. Paola Scandura

Boys don't cry, film del 1999 di Kimberly Peirce, è tratto da fatti di cronaca nera: lo stupro e l'omicidio del giovane Brandon Teena, ragazzo transgender. Alla fine del 1993, Brandon Teena si trasferisce da Lincoln a Falls City, Nebraska, triste cittadina di provincia senza futuro e senza speranza. Brandon è un ragazzo bello, gentile e allegro, che nasconde a tutti il segreto di essere transgender, a causa dell'ambiente discriminatorio in cui si trova, di lui non si sa molto, se non quello che si scopre durante alcuni episodi cruciali del film.

Tema centrale è l'azione che vince su tutto, "i ragazzi non piangono" può voler dire che i protagonisti agiscono senza pensare, senza fermarsi, senza sostare per guardare, sentire ciò che accade fuori e dentro di loro, per non sentire il dolore. E di dolore nel film ce n'è tanto. Se i ragazzi non piangono per non sentire il dolore, per non affrontare la sofferenza, la confusione, la diversità,

l'ignoto, non possono che evacuare, espellere, agire. E l'identità di Brandon, rappresenta la confusione e l'ignoto. Il primo a non pensare e riflettere su di sé è proprio Brandon, nato in un corpo di donna e cresciuto come Teena Brandon fino all'adolescenza e, giocando col suo nome, diventa Brandon Teena. Brandon agisce la sua nuova identità vivendo nella bugia, attraverso espedienti, escamotage, che utilizza per presentarsi come ragazzo forte, in un continuo agire al limite del pericolo e del rischio per aderire allo stereotipo maschile della piccola provincia del Nebraska. Focalizzarsi nel qui e ora gli permette di vivere briciole di vita soddisfacente che sfumano alla prima occasione che lo costringe a misurarsi coi suoi limiti, e quando accade scappa via per ricominciare da capo, fino a quando, per sfuggire alla polizia, si trova in un'altra cittadina, Falls City.

Kimberly Peirce, alla sua prima opera cinematografica,

ci racconta il fatto di cronaca senza mezzi termini, senza mediazione, in tutta la sua crudeltà ci mostra una realtà che in quegli anni era frequente.

Narra come Brandon aderisce fedelmente alla identità maschile del tempo per affermare la sua, aspirando ad un modello di uomo che rifiuta la diversità per paura di perdere la propria identità. Brandon rifiuta la sua parte fragile, delicata, e si costruisce una maschera di forza che non gli appartiene, ma che gli serve per affermarsi. In fondo cerca accettazione, riconoscimento e accoglienza, che crede di aver trovato a Falls City, nella famiglia problematica, che senza fare domande, lo ospita. Qui Brandon si innamora di Lana una ragazza con cui instaura una relazione, all'interno di un contesto promiscuo frequentato da due ragazzi ex detenuti che vivono ai limiti dell'illegalità, per i quali la droga e l'alcol sostituiscono il bisogno di riscatto e di libertà, per anestetizzare le emozioni e per evadere dal fallimento, affermano sé stessi attraverso il potere della forza e del possesso. La relazione tra Brandon e Lana sembra dare allo spettatore una speranza, il ritmo del film si fa più lento, cambiano i colori e i dialoghi diventano intimi, emotivi, i ragazzi si confidano, iniziano a conoscersi senza maschere, senza bugie, che però continuano ad essere necessarie quando tornano nella quotidianità. Ad un certo punto del racconto, il ritmo cambia nuovamente e la violenza fa da protagonista, una violenza inaudita, che cresce incredibilmente, fino al suo esito più estremo l'uccisione di Brandon, e con lui ciò che rappresenta. La rabbia cresce sempre più dal momento in cui il giovane protagonista viene smascherato, a quel punto si attiva un'escalation di violenza: Brandon viene brutalmente spogliato, picchiato, violentato, ferito; durante queste scene lo spettatore rimane travolto, inerme, con un senso di impotenza che blocca il pensiero, vive emotivamente la scena, il corpo soffre, si copre gli occhi o si alza, come è successo ai partecipanti al ciclo di cineforum organizzato dal CRPG di Catania, ma il campo emotivo che si è attivato nel gruppo, durante il dibattito, ha permesso di accogliere gli

agiti, le lacrime, il dolore, nominandolo quando possibile o rimanendo in silenzio in attesa di trasformazione.

Una scena che spezza questa escalation è quella tra la dottoressa dell'ospedale e Brandon dopo lo stupro, la quale accoglie le lacrime di Teena, cura le ferite e lo/a guarda nel silenzio, entrando in relazione con lui. Nessuno sembra farsi carico di tanto dolore, lo fa la regista raccontandolo, ma è importante che lo faccia anche lo spettatore, perché il problema non è solo di Brandon e di quei ragazzi violenti, ma di tutta la società che non riesce ad affrontare la diversità, la complessità, la verità. Brandon, da solo, per sopravvivere nella società di quegli anni non ha altra scelta che indossare una maschera e vivere nella bugia, e per essere accettato deve compiacere le aspettative, tant'è che nella verità viene cacciato, abbandonato.

Per vivere sé stesso ha dovuto ricorrere alla bugia, e nel momento in cui è crollata la violenza ha preso corpo fino all'estremo. Come sostiene Bion, la bugia ha anche una valenza difensiva, permette all'individuo di erigere una barriera per proteggerlo da un sovraccarico emotivo, o dal terrore di un cambiamento profondo, dunque la bugia viene mantenuta per respingere la verità, fonte di dolore e di paura. Agli spettatori, rappresentanti della società, tocca trasformare l'imperativo "I ragazzi non piangono" in "i ragazzi possono piangere", possono mostrarsi e vivere per ciò che sono, senza che per questo la società o l'altro ne venga distrutto perché incapace di relazionarsi con la diversità, con l'inaspettato, e con Lana, nella scena finale, intraprendere un viaggio verso l'ignoto. •

Titolo originale: Boys don't cry

Paese di produzione: USA

Anno: 1999

Regia: Kimberly Peirce

Cast: Hilary Swank, Chloë Sevigny, Peter Sarsgaard, Brendan Sexton III, Alicia Goranson, Alison Folland, Jeanetta Arnette, Matt McGrath, Cheyenne Rushing, Robert Prentiss, Rob Campbell





ORLANDO

Il collettivo plurale del genere

Chiara Buoncristiani

Siamo abitati da voci, immagini, libri e desideri che vanno e vengono da lontano. *Orlando, ma biographie politique* di Paul B. Preciado assume la forma di una lettera indirizzata a Virginia Woolf.

Preciado prende, o meglio usa nell'accezione winnicottiana, il romanzo di Woolf come un oggetto vivo. Ventisei persone trans e non binarie interpretano Orlando e raccontano la propria vita. Il risultato non è un docufilm "sul" genere, né un film "sulla" transizione: è una scena collet-

tiva in cui la biografia individuale appare per ciò che è sempre stata: una composizione storica, politica, familiare e fantasmatica. Nessuno diventa sé stesso da solo. Nessuno ha un corpo prima dello sguardo dell'altro, della lingua e delle immagini che lo rendono leggibile oppure mostruoso.

Preciado pluralizza *Orlando*. Il personaggio di Woolf smette di essere solo una figura singolare che attraversa epoche e ambienti e si fa costellazione. Orlando è molti



corpi, molte età, molte voci, molti modi di portare sul volto l'urto tra ciò che si sente di essere e ciò che un mondo consente di essere. Woolf aveva già dato figurabilità poetica a un'esistenza che attraversa i generi e i secoli. Preciado sposta quella metamorfosi nel presente: oggi Orlando passa per documenti, diagnosi, protocolli, autorizzazioni, sguardi clinici. Attraversa una macchina sociale che produce i corpi come riconoscibili o irriconoscibili. Il docu-film incontra la psicoanalisi su una questione cruciale. Il problema per lo psicoanalista non è mai decidere quale "sia" il genere di una persona, come se si trattasse di individuare una sostanza profonda dell'identità, ma chiedersi come il genere contribuisca alla vita psichica di quella persona: che cosa consente di legare, separare, trasformare, rendere vivibile? Come Spinoza chiedeva che cosa può un corpo, il film chiede che cosa può il genere quando diventa pratica di soggettivazione.

La scena con lo psichiatra è centrale nel documentario. La sua figura dovrebbe autorizzare il viaggio, certificare la transizione, rendere praticabile un passaggio. Ma riconoscere significa anche classificare; autorizzare significa

ridurre il movimento a una traiettoria prevista. Il sistema burocratico statale tollera la transizione a condizione che abbia una destinazione binaria. Il soggetto viene ascoltato nella misura in cui accetta di rispondere alla domanda del dispositivo legale: che cosa sei?

È qui che si può introdurre la nozione di fantasma politico. Non semplicemente il fantasma individuale, con le sue scene inconsce, e nemmeno soltanto la trasmissione familiare, con i suoi mandati e segreti. Il fantasma politico è la matrice affettiva e semiotica attraverso cui un'epoca stabilisce quali forme di vita possono essere immaginate, nominate, desiderate, riconosciute. È la scena impersonale che precede il soggetto e gli offre parti recitabili, volti possibili, posture tollerabili. Il film mostra proprio questo: non esiste biografia trans separabile dalle condizioni storiche del suo apparire.

Per questo il cinema risulta un medium particolarmente efficace, rendendo visibile il modo in cui ogni corpo è già preso in una grammatica dello sguardo. Il volto diventa una superficie decisiva. Che cosa guardiamo quando guardiamo un volto? Cerchiamo un uomo, una donna, un'età,



una coerenza? Deleuze e Guattari hanno chiamato “viseità” questa funzione culturale: il viso non è un dato naturale, ma una macchina di codificazione.

I volti degli Orlando non vengono offerti allo spettatore come prove d’identità, ma come superfici in transizione. Il testosterone non è presentato soltanto come elemento farmacologico, ma come attante materiale-semiotico: modifica voce, tratti, pelle, percezione del sé, e il modo in cui il mondo risponde a quel corpo. Gli ormoni non “spiegano” il soggetto, ma partecipano alla sua composizione.

Questo consente di comprendere uno snodo importante: la transizione non coincide necessariamente con il passaggio da un’identità a un’altra. Può essere, quando il campo lo permette, una *caesura* nel senso bioniano, come osserva Dana Amir nella sua lettura dell’*Orlando* di Woolf: *caesura* è una frattura che non cancella la continuità, ma trasforma il tempo psichico senza ridurlo a taglio dissociativo. Scena dopo scena, il film lavora perché la transizione resti attraversamento, non produzione di un’identità finalmente leggibile.

Anche Winnicott ci aiuta a pensare questo passaggio. Il gioco non è un ornamento della vita psichica, ma il luogo

in cui il soggetto può trovare forme non ancora stabilizzate di esistenza. Il genere, nel film, appare come gioco serissimo: area transizionale dove qualcosa può essere provato senza essere subito fissato. Vestiti, nomi, posture, voci, immagini di sé possono diventare teatro difensivo, certo; ma anche spazio potenziale. Anche il gioco è costruito, eppure è uno dei luoghi più veri dell’esperienza umana.

Dire che il genere è un processo psichico mai fissato una volta per tutte significa dire che qualcosa che elude il paradigma della definizione identitaria e sospende la scelta binaria che obbliga a decidere tra due termini già dati. Gli Orlando di Preciado non chiedono un’ulteriore terza casella da barrare. Piuttosto mettono in crisi la macchina stessa delle caselle.

Questa interrogazione riguarda anche la psicoanalisi. Quando l’analista ascolta una soggettività trans o non binaria come eccezione da spiegare, conferma il dispositivo che pretende di analizzare. Quando riduce il genere a difesa, ribellione o adattamento, senza interrogare il controtransfert e il fantasma politico che rende alcune vite più difficili da pensare, perde la sua vocazione. Se



invece sostiene il movimento senza saturarlo, la psicoanalisi ritrova la sua dimensione radicale: ascoltare le forme imprevedute attraverso cui una vita tenta di diventare vivibile.

Forse è questa la lettera che Preciado invia a Virginia Woolf: il tuo Orlando non era un personaggio, era una politica della trasformazione. A noi, spettatori e analisti, resta il compito più difficile: non chiedere troppo presto a Orlando che cosa sia. Guardare, ascoltare, sostare nel passaggio. Lasciare che il viaggio non venga subito trasformato in diagnosi, categoria, destino. Lasciare che Orlando continui a scrivere. •

Titolo originale: Orlando, ma biographie politique

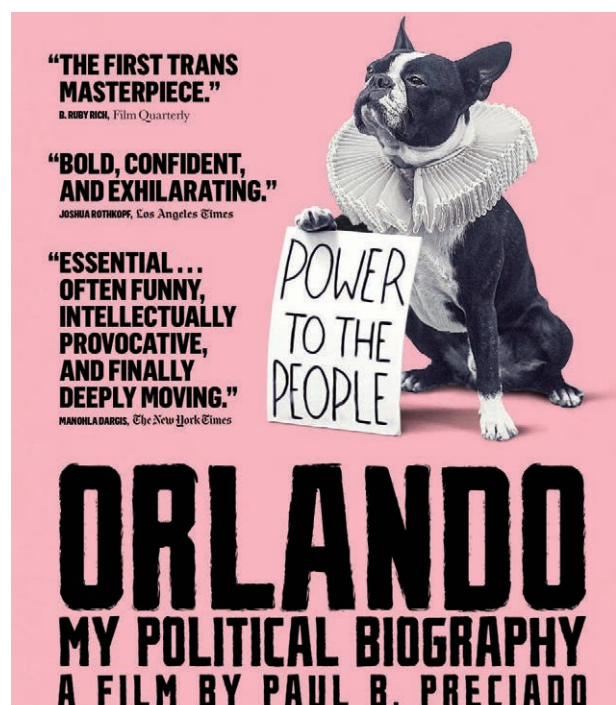
Titolo italiano: *Orlando*

Paese di produzione: Francia

Anno: 2023

Regia: Paul B. Preciado

Cast: Paul B. Preciado, Oscar S. Miller, Janis Sahraoui, Liz Christin, Elios Levy, Victor Marzouk, Frédéric Pierrot, Virginie Desperantes.





LA MOGLIE DEL SOLDATO

L'imprevedibilità dell'amore

Alberto Angelini

Nel mito di Aristofane raccontato nel Simposio di Platone, ciascuno di noi è rappresentato come semplice metà di un intero. Di conseguenza, nel nostro vivere, non possiamo evitare di cercare, incessantemente e dolorosamente, quell'*altro* con cui ricostituire l'unità piena della forma originaria. Platone non dice se tale ricerca riesca mai a giungere a un esito positivo, o sia essa destinata a restare perennemente insoddisfatta. Non dice se siamo condannati per sempre a restare solo metà o se lo sforzo per conseguire la pienezza dell'unità possa consentire a qualcuno di ricongiungersi con la metà mancante. Ma dice che, in ogni caso, la nostra intera vita si svolge nella tensione verso la riconquista di una dimensione perduta. Non è possibile stabilire se e in quale misura questa tensione possa un giorno essere appagata. L'amore è desiderio di completezza.

Tormentato dal rimorso per la morte del militare britannico Jody, del quale era stato carceriere, divenendone però amico, Fergus, un militante dell'IRA, adempie alla promessa fatta al defunto ostaggio di cercare la sua donna, Dil. Inaspettatamente i due si innamorano. Fergus scoprirà però, che quell'attraente ragazza è in realtà una transessuale.

Anche se in questo film ci sono il sangue e la prigionia, viene narrato molto più che l'odio generato dalla lotta politica. È una parabola sulla colpa che tormenta e sull'amore che sotto-

mette la psiche e libera parti nascoste alla coscienza. È una apologia della seduzione che coinvolge i corpi e le vite e una constatazione che i segreti sono inevitabilmente traditi, quando irrompono i sentimenti.

Per Fergus, Dil è la prova vivente dell'incomparabile superiorità della tentazione rispetto a ciò che, per convenzione, egli considerava la normalità del "mondo vero". L'ex soldato dell'IRA deve confrontarsi col rapporto fra il naturale e ciò che la società conformista definisce, in modo mortificante, come perverso. Egli vive una trasformazione interna, che è un *itinerarium mentis*, dove si libera dai vincoli e una pacificazione che ha il sapore di una terapia. Del resto, antichissima e coincidente con l'esordio della filosofia, è la polemica contro "coloro che si rinchiudono nel loro mondo", come dice Eraclito e "non comprendono le cose nelle quali si imbattono". L'essere "molti" non solo non implica necessariamente "avere ragione", ma è frequentemente indizio della sottomissione a una realtà menomata.

Il legame che si crea tra Fergus e Dil è talmente forte da resistere anche alla scioccante scoperta che lei è una transessuale. Il film sorprende, con sequenze esplicite e impattanti; su tutte la morte di Jody e la sorprendente nudità di Dil. Però la scena non è scandalistica, bensì iniziatica.

È un passaggio in cui la precedente immagine della violenza

terrorista è superata dalla violenza dell'immagine dell'eros. In questo caso, violenza e verità fanno parte di un comune atto autodimostrativo. Infatti, mentre l'immagine della violenza non è una proposta, ma una *imposizione*, come un colpo secco che non si può elaborare, la violenza dell'immagine rinvia immediatamente a un pensiero, o meglio a un *parere* su tale immagine. L'evidenza delle immagini cinematografiche non è cartesiana o positivista, non si impone per le sue *proprietà*. L'evidenza del film non è ancorata al mondo esterno. Essa appartiene alla psiche, nella sua storia culturale e nell'inconscio.

La scena in cui Fergus scopre il corpo di Dil è un evento psicoanaliticamente traumatico, che il soggetto non è preparato a integrare. È un luogo della mente dove l'immagine *irrompe*. Fergus aveva costruito una visione mentale di Dil come donna. La rivelazione spezza la coerenza dello sguardo e rompe il suo schema percettivo. La prima reazione non è solo angoscia, ma collasso momentaneo dell'ordine simbolico. Ciò che vede non coincide con ciò che credeva. Poi segue la rimozione. La reazione immediata di fuga e negazione è una difesa primaria. Egli non può ancora *pensare* l'immagine. La scena mette in crisi non solo l'identità di Dil, ma anche quella di Fergus: chi sono io se desidero questa persona? La rivelazione non deve essere presa come un trucco narrativo. È un momento di *tortura* del desiderio. Il corpo di Dil diventa una realtà che eccede le categorie

L'effetto sorpresa, cioè il sesso di Dil che compare inaspettatamente, non esaurisce però la vicenda. L'ambiguità non è solo quella sessuale di Dil. Fergus è immerso nell'ambiguità psicologica durante tutto il film. È ambiguo come combattente dell'IRA, poiché fraternizza con un soldato britannico destinato alla morte ed è ambiguo per la sua conflittuale attrazione verso Dil, che lo tormenta col dubbio. Però l'uomo segue la propria natura e non per la ricerca dell'aristotelico giusto mezzo, ma perché subisce il potere delle passioni. Fergus si trasforma da soldato obbediente a soggetto che deve ridefinire il proprio desiderio. Egli è attratto da Dil prima ancora di sapere "chi è". Il desiderio precede l'identità. Dil rappresenta ciò che sfugge alle categorie binarie e questa fascinazione dell'alterità seduce Fergus. Egli deve ridefinire la propria identità maschile e il proprio orientamento, non in senso etichettante, ma esistenziale. Il desiderio non è lineare, ma attraversato da difese, paure, fantasmi.

Dil è il personaggio che più chiaramente assume la funzione junghiana dell'Anima. L'archetipo che mette l'uomo in contatto con la sua interiorità. È misteriosa, ambigua e affascinante. Costringe Fergus a confrontarsi con ciò che non conosce di sé ed è portatrice di eros, ma anche di caos e trasformazione. Il fatto che Fergus sia inizialmente sconvolto dalla sua identità transgender, ma poi la integri, rappresenta simbolicamente il passaggio da un Io rigido a un Io più complesso e capace di integrare il diverso. Il film lavora sul tema della fluidità del desiderio e della fragilità delle identità costruite su regole sociali. La relazione fra Fergus e Dil è una trasformazione reciproca, non un semplice "colpo di scena".

La violenza, il passato sequestro e la morte di Jody rappresentano junghianamente l'irruzione dell'Ombra collettiva e personale. Fergus è diviso tra ideologia e umanità. L'Ombra emerge quando si affeziona alla sua vittima, Jody. La colpa lo perseguita e lo spinge alla fuga. Fergus è costretto a riconoscere

che la sua identità "eroica" e "politica" è contaminata dalla distruttività. Incontrando l'Ombra fa il primo passo del percorso d'individuazione. Il cambiamento è possibile perché egli era già, in qualche misura, quel che poi sarebbe divenuto. Questa è la tesi di Nietzsche, molto apprezzato da Freud, nell'*Ecce Homo*: si può cambiare solo perché si ha in sé quell'altro che ci si accinge a diventare.

L'opera è ardita per tanti motivi. Jody è un soldato "diverso" e non solo per il colore nero della pelle. Poi Fergus, un terrorista compassionevole, incapace di condurre con durezza le azioni che la sua ideologia e la sua battaglia imporrebbero. L'ex carceriere è persona insicura e piena di rimorsi, intrappolato in un amore che lo confonde. Infine Dil, l'amante donna-uomo. Ella entra nel film prima attraverso una fotografia, nel racconto, poi letteralmente accendendo i riflettori in una scena in cui canta e infine come dama in pericolo.

Dil ha il coraggio di essere veramente ciò che è. Non si nasconde, semmai sono gli altri che non la vedono o che le impongono il proprio sguardo. Ma ella, con le ali del miglior angelo custode possibile, vola alto sopra i pregiudizi, la solitudine e la violenza.

Fergus aveva visto solo quello che voleva. Non aveva capito nulla di lei, e poco anche di se stesso. *La moglie del soldato* è un film sui costumi che cambiano, sulle maschere che ognuno si impone e sui ruoli che restano appiccicati. È un esempio di rottura delle convenzioni sociali, di una denuncia della "impostura delle regole stabilite".

Il film cerca nella sessualità, definita dall'esterno, uno stato dell'essere ancora più intimo e chiede ai suoi protagonisti di mostrarsi nella loro natura contraddittoria. Nella vicenda lo spettatore è partecipe della ricerca di un'identità che non è mai chiusa. L'Io si forma grazie alle influenze delle persone che si incontrano. Il desiderio e il tradimento trascendono i confini del genere. Il valore del film risiede nella sua capacità di sovvertire costantemente le aspettative dello spettatore. Quello che sembra iniziare come un dramma politico sul conflitto nordirlandese si trasforma gradualmente in un'esplorazione delle relazioni umane più intime e complesse. Il regista non si accontenta di raccontare una storia di spionaggio e combattimento, ma scava nelle motivazioni profonde dei suoi personaggi, nelle loro paure e nei loro desideri più nascosti. Il film esplora i meccanismi del potere, la violenza come strumento di controllo e le sue conseguenze psicologiche. La violenza politica finisce per contaminare ogni aspetto della vita privata, trasformando individui normali in complici di azioni che li superano. L'intero film è un continuo saliscendi emotivo, messo in funzione nei momenti chiave, che allaccia lo spettatore allo schermo per scioglierlo benevolmente solo alla fine. Qui Fergus intraprende un sacrificio d'amore. Egli perde la libertà per salvare Dil ed ella resta legata a lui e promette di aspettarlo, nonostante tutto. Lo spettatore esce finalmente da una storia che per due persone così diverse è invece appena cominciata. •

Titolo originale: The crying game

Titolo italiano: *La moglie del soldato*

Paese di produzione: U.K.

Anno: 1992

Cast: Stephen Rea, Jaye Davidson, Forest Whitaker, Miranda Richardson, Adrian Dunbar, Jim Broadbent

DALLA PARTE DI TOMBOY

Prima del nome, il corpo



Elisabetta Marchiori

Il film si apre con l'inquadratura della nuca di quello che appare un ragazzino, capelli biondi, corti e scompigliati, che si sporge dalla capote di un'auto in corsa. La mano aperta fa resistenza all'aria, si muove come a voler afferrare il vento e raggiungere le chiome degli alberi lungo la strada. Poi un primo piano del viso sbarazzino, lentigginoso, un po' imbronciato, gli occhi che si aprono incerti contro la luce che filtra tra le fronde — il *komorebi* che ci ha fatto conoscere Wim Wenders nel suo *Perfect Days* (2023) —, a guardare un paesaggio sconosciuto. Il campo si allarga e il ragazzino è ora seduto sulle ginocchia del padre, che gli fa

tenere il volante, in una situazione di gioco e complicità fisica. Raggiungono la destinazione: la nuova casa dove li aspettano la madre incinta e la sorellina minore Jeanne, capelli scuri, lunghi e ricci, sorridente e birichina, in tutù di pizzo rosa come la sua cameretta. Il ragazzino, dal corpo magro e dinoccolato, pantaloncini corti e maglietta, si aggira per le stanze. La sua camera è azzurra, “proprio come la volevi tu” — dice la madre. Lo spettatore rimane spiazzato quando i genitori si riferiscono “alle bambine” parlando dell'organizzazione delle giornate. Dunque è lei *tomboy*: “maschiaccio”, si potrebbe riduttivamente tradurre in ita-

liano. In inglese il termine indica una bambina che assume comportamenti culturalmente e socialmente associati al genere maschile.

Presentato alla Berlinale del 2011 nella sezione Panorama, *Tomboy* ha ottenuto numerosi premi internazionali e riconoscimenti nei festival dedicati al cinema indipendente e LGBTQ+. Scritto e diretto da Céline Sciamma, classe 1978, una delle figure più originali del cinema francese contemporaneo, conosciuta dal grande pubblico grazie a *Portrait de la jeune fille en feu* (*Ritratto di una giovane in fiamme*, 2019), è un film essenziale, potente e poetico, che non poteva mancare in questo numero di *Eidos*.

Fin dalle prime sequenze, la regista pone lo spettatore in una posizione percettiva di curiosità e incertezza, orientandolo, attraverso dettagli fisici, abbigliamento e atteggiamenti, a vedere la protagonista così come si vuole far conoscere. Dal terrazzo, osserva un gruppo di coetanei che giocano nel parco sotto casa, scende. Ad andarle incontro è l'intraprendente Lisa: "Sei nuovo? Sei timido? Non mi vuoi dire come ti chiami?". Lei risponde: "Mikaël, mi chiamo Mikaël". Con questo nome Lisa la presenta al gruppo, che non esita ad accoglierla e a trattarla come un maschio. Solo quando la madre la chiama perché esca dalla vasca da bagno, in cui ha giocato con la sorella, scopriamo il suo nome, Laure. Per qualche istante vediamo la nudità del suo corpo prepubere, che si specchia scrutando con sospetto i primi cenni della sua femminilità emergente, coperti in fretta dall'asciugamano.

In quel tempo sospeso delle vacanze estive e in quei territori tutti da esplorare, dove nessuno ha un passato ed esiste solo il presente, Laure si trova a sperimentare l'illusione vitale di "essere" Mikaël. La percezione di sé prende letteralmente corpo e viene validata dallo sguardo di Lisa e del gruppo di pari, che la rende reale nello spazio condiviso del gioco, delle corse, delle sfide, dei primi cauti avvicinamenti sessuali con Lisa. È lo sguardo accogliente e desiderante degli altri, in particolare l'attrazione reciproca tra le due bambine, a sancire l'esistenza e la "verità" temporanea del genere maschile di Mikaël. In questo scenario si inserisce la sorellina Jeanne: non solo diventa spontaneamente sua complice e custode del segreto, ma sembra comprendere profondamente Laure e ne vanta le gesta come "fratello maggiore".

I genitori, dal canto loro, sembrano accettare e assecondare la figlia, ma condividono una sorta di patto del silenzio, funzionale a un forzato mantenimento dell'armonia familiare. Una delle scene più intense è quella in cui Laure modella con la plastilina una sorta di piccolo pene, che ripone nella scatola dei suoi denti da latte, e poi inserisce nel costume da bagno prima di raggiungere gli altri bambini al lago. Fabbricandolo con le proprie mani, Laure mostra la natura performativa degli attributi di genere che la cultura e la società richiedono per garantire l'appartenenza ad un genere binario. È un momento che ha il sapore dell'illusione infantile e del gioco, ma che è anche intriso dalla spinta della sessualità emergente di rendere la fisicità coerente con la percezione che Laure ha di sé e che ha bisogno di mostrare agli altri. Segna il passaggio doloroso dall'infanzia verso l'adolescenza e la fatica di abitare un corpo ancora prepubere, ma le consente un'onnipotenza magica in cui l'anato-

mia non è ancora destino. L'illusione, tuttavia, non può opporsi alla realtà, che irrompe bruscamente e traumaticamente, interrompendo la possibilità di "stare nel gioco". Quando Laure fa a botte con un ragazzino per proteggere Jeanne, la madre viene messa di fronte al fatto che la figlia "ha detto a tutti di essere un maschio". È arrabbiata e angosciata, la schiaffeggia: "Hai mentito, e hai coinvolto tua sorella, perché lo hai fatto?". "Non lo so", risponde calma Laure. Anche il padre ha poche parole, benché più tenere: "Non devi avercela con la mamma. Sistemiamo tutto. Passerà".

L'avvicinarsi dell'inevitabile inizio della scuola determina la necessità del disvelamento. È la madre – figura che, portando in grembo il terzo figlio, incarna in modo ineludibile il corpo femminile e la biologia generativa – a imporre il principio di realtà e a tentare di spiegare alle altre madri, a porte chiuse, la "situazione complicata", costringendo Laure a indossare un vestitino azzurro e trascinandola a casa di Lisa per confessare la verità.

Gli amici, increduli di fronte alla rivelazione e arrabbiati per essere stati ingannati così abilmente, spingono proprio Lisa – che ha investito affettivamente e sessualmente su Mikaël arrivando a baciarla – a "controllare" se è davvero una femmina.

A interrompere il dramma entra in scena il fratellino: la madre lo tiene tra le braccia, mentre Jeanne e Laure, pensierosa e infelice, lo osservano. Accanto al neonato maschio e alla sorellina Jeanne, una *girly girl* pienamente inscritta in un'identificazione femminile, Laure rimane la *tomboy* che sfugge a una collocazione definitiva. Del padre sentiamo la voce: "Non è molto facile svegliarsi, eh piccolino?". Un interrogativo che risuona ambiguo: si chiede, infatti, se si riferisca solo al neonato o anche a Laure, catapultata fuori dalla sua illusione e dal suo sogno. Infatti Laure si alza bruscamente e si allontana, va sul terrazzo e scorge Lisa.

La sequenza finale è molto simile a quella vista all'inizio del film: Laure e Lisa l'una di fronte all'altra, gli sguardi che inizialmente si sfuggono per poi incontrarsi. Due battute: "Qual è il tuo nome vero?", "Mi chiamo Laure".

La telecamera indugia sul volto teso di Laure, in cui appare un accenno di sorriso: il legame tra le due bambine non è distrutto.

Tomboy lascia così aperta la domanda sull'identità di genere, mostrando piuttosto la naturalezza con cui i bambini possano essere in grado di riannodare i fili dell'esperienza affettiva, nonostante il nome.

Il vestitino azzurro che Laure era stata costretta ad indossare è appeso a un albero nel bosco, dove lo ha abbandonato. •

Titolo originale: *Tomboy*

Paese di produzione: Francia

Anno: 2011

Regia: Céline Sciamma

Cast: Zoé Héran, Malonn Lévana, Jeanne Disson, Sophie Cattani, Mathieu Demy, Rayan Boubekri, Yohan Vero, Noah Vero.



LAURENCE ANYWAYS

L'amore al di là del gender

Flavia Salierno

“Che cosa cercate, Laurence Alia?” “Sto cercando qualcuno che capisca la mia lingua e che la parli. Qualcuno che, senza essere un reietto della società, si interroghi non solo sui diritti e il valore degli emarginati, ma sui diritti e il valore di coloro che dichiarano di essere normali.”

La voce fuori campo parla così, e la carrellata della macchina da presa indaga su volti di gente comune. Diversi, tra loro. L'attenzione si sposta poi su un amore. Quello che definiremmo un amore eterosessuale. Un uomo e una donna, Laurence e Fred si amano infatti profondamente e con passione. Poi succede che lui vuole diventare ciò che è sempre stata, una donna. Chiedendo alla sua compagna di vita di continuare ad amarsi, come è sempre stato.

In *Laurence Anyways*, le regole che organizzano il mondo, quelle che danno forma alle identità, ai ruoli, ai significati, smettono di funzionare come prima. È come

se il linguaggio stesso perdesse presa, lasciando emergere qualcosa che non si lascia più contenere nelle categorie abituali.

La storia di Laurence si colloca tra modi diversi di pensare il genere, tra registri psichici, tra ciò che può essere detto e ciò che resta eccedente rispetto al linguaggio. E, insieme, è una storia d'amore che mette continuamente alla prova l'idea stessa che l'amore possa essere ancorato a un'identità stabile. Un amore che, in qualche modo, prescinde dal genere, pur attraversandolo fino in fondo.

Quando Laurence comunica a Fred il proprio bisogno di vivere come donna, la domanda che emerge è inevitabile: “La nostra storia, allora, va tutta reinterpretata?”. Non è solo una domanda sulla relazione, ma sul senso del passato, sull'identità, sulla memoria condivisa. In un primo momento, Fred sceglie di restare, di accompagnare, di

attraversare insieme quel cambiamento. Ma questa scelta apre un processo complesso, tutt'altro che lineare.

Spesso si pensa il genere come un esito: qualcosa che si struttura nel tempo, che si stabilizza attraverso identificazioni, norme interiorizzate, adattamenti più o meno riusciti. In questa prospettiva, l'identità appare come il risultato di un percorso che tende a chiudersi in una forma relativamente coerente.

Laurence incrina questa logica. Non perché rappresenti un "errore" o un fallimento, ma perché mette in discussione l'idea stessa che esista un punto di arrivo definitivo. La sua esperienza non si lascia ridurre a una deviazione: mostra piuttosto che l'identità non è mai completamente chiusa, mai definitivamente compiuta.

In questo senso, anche il genere non è un'identità piena, ma una posizione, un modo di situarsi all'interno di un sistema di significati. E tuttavia, qualcosa eccede sempre questa posizione. Una dimensione del corpo e dell'esperienza che non si lascia tradurre completamente.

Laurence abita proprio questa frattura. Da un lato, il nome assegnato, il genere attribuito, il ruolo sociale; dall'altro, un sapere più opaco, che insiste e resiste. Quando afferma, in sostanza, di essere sempre stata così, non sta descrivendo una trasformazione improvvisa, ma l'emergere di qualcosa che non aveva ancora trovato forma esprimibile. Non si tratta semplicemente di diventare, ma di lasciare apparire ciò che era già lì, senza essere rappresentabile.

Qui il pensiero di Braidotti apre uno spazio ulteriore. Il suo concetto di soggettività nomade permette di spostare la questione: il soggetto non è un'unità fissa né soltanto una costruzione discorsiva, ma un processo incarnato, materiale, in costante trasformazione. Il nomadismo non è una metafora astratta, ma una pratica di disidentificazione dalle categorie rigide, comprese quelle di genere.

In questa luce, Laurence non è qualcuno che passa da un genere all'altro, da un punto A ad un punto B. Non è una traiettoria lineare. È un movimento che destabilizza l'idea stessa che esistano punti fissi. È un divenire che rende visibile quanto le categorie siano sempre, in qualche misura, insufficienti.

Questa trasformazione, però, non riguarda solo Laurence. Si gioca anche nella relazione con Fred. L'identità non è mai completamente individuale perché prende forma nello sguardo dell'altro, nel riconoscimento reciproco. Ed è proprio qui che emerge la crisi. "Fred, te lo devo dire, non ne posso più. Sto morendo.", dice lui a lei. Non è una morte letterale, ma la fine di una forma di sé, di quel Laurence che Fred conosceva. "Me lo dovevi dire che sei gay". "Non mi piacciono gli uomini. Non sono fatto per essere un uomo. È diverso. Sto rubando la vita alla donna che sono nato per essere."

Fred non è semplicemente "la partner": è il luogo in cui il cambiamento di Laurence diventa esperienza psichica condivisa. La sua difficoltà non è riducibile a un rifiuto o a una mancanza d'amore.

È una crisi di riconoscimento.

Amare qualcuno significa anche costruirne un'immagine, una forma psichica fatta di aspettative, fantasie, identificazioni. Quando Laurence si rivela, Fred perde quella

costruzione. Non perde Laurence come persona, ma perde il modo in cui lo aveva organizzato dentro di sé. Questo implica un lavoro di lutto.

Non un lutto lineare, ma un processo instabile, intrecciato al desiderio. Fred continua a desiderare Laurence, ma non riesce a collocare questo desiderio in una forma stabile. Il desiderio, infatti, non segue necessariamente le categorie identitarie. Può persistere anche quando le coordinate che lo sostenevano vengono meno. In questo movimento, il genere non scompare, ma perde centralità. Non è più il punto attorno a cui tutto si organizza. Ciò che conta diventa la relazione singolare tra due soggetti, il modo in cui ciascuno resta, per l'altro, una domanda aperta.

La domanda stessa allora cambia: non più "qual è il vero genere del soggetto?", ma "come il soggetto abita le categorie di genere?". Questo implica accettare che l'identità non sia mai completamente coerente, né completamente decifrabile.

Laurence non è un enigma da risolvere. È un soggetto che rende visibile l'impossibilità stessa di una soluzione definitiva.

In questo senso, *Laurence Anyways* non è semplicemente un racconto di transizione. È una riflessione sulla tensione tra identità e desiderio, tra linguaggio e corpo, tra riconoscimento e perdita. E forse il suo gesto più radicale è proprio questo: non offrire una sintesi.

Come non la offre il rapporto tra Laurence e Fred. Che si perdono sotto la pressione della transizione di stato, ma si ritrovano in virtù delle loro essenze.

Come quei vestiti che cadono dal cielo: segni senza frase, immagini senza ancoraggio, che per un attimo sfuggono alla gravità del senso. •

Titolo originale: Laurence anyways

Titolo italiano: *Laurence anyways e il desiderio di una donna*

Paese di produzione: Canada / Francia

Anno: 2012

Regia: Xavier Dolan

Cast: Melvil Poupaud, Suzanne Clément, Nathalie Baye, Monia Chokri, Yves Jacques, Sophie Faucher, Magalie Lépine Blondeau.

Bibliografia

Braidotti, R. (2003). *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*. Roma: Donzelli. (Opera originale pubblicata nel 1994)

Braidotti, R. (2014). *Il postumano*. Roma: DeriveApprodi. (Opera originale pubblicata nel 2013)

Butler, J. (2006). *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "sesso"*. Milano: Feltrinelli. (Opera originale pubblicata nel 1993)

Butler, J. (2013). *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*. Roma-Bari: Laterza. (Opera originale pubblicata nel 1990)

THE DANISH GIRL

Tra estraneità e riconoscimento

Processi di soggettivazione

tra cinema e psicoanalisi



Valentina Gentile

Il contributo nasce dal lavoro del gruppo di ricerca del C.R.P.G. di Catania e Messina dell'Istituto Italiano di Psicoanalisi di Gruppo, attivo da tre anni e mezzo sui temi dell'identità e dell'incongruenza di genere. Il percorso di studio si è ampliato attraverso il cineforum Oltre gli Schermi (2025), in cui il cinema è stato utilizzato come dispositivo di mediazione tra esperienza soggettiva e pensiero gruppale.

L'analisi si concentra su tre opere — *The Danish Girl*, *Boys Don't Cry* e *Girl* — considerate come tappe di un possibile continuum evolutivo della soggettività transgender.

In questa prospettiva, *The Danish Girl* si offre come dispositivo privilegiato per pensare la costruzione del Sé nella tensione

tra continuità biografica e trasformazione in età adulta. Il film di Tom Hooper racconta la vicenda di Lili Elbe che, nella Copenhagen degli anni Venti, attraversa un progressivo processo di riconoscimento della propria identità femminile all'interno del legame con la moglie Gerda Wegener. La trasformazione di Lili modifica profondamente l'equilibrio della coppia, aprendo uno spazio attraversato da desiderio, perdita e ridefinizione.

La transizione di Lili Elbe non appare come evento improvviso, ma come lenta emersione di una verità psichica. Lili non nasce come "nuovo soggetto", ma prende forma attraverso scarti percettivi, disallineamenti corporei e micro-fratture del-



l'immagine di sé. L'estraneità del corpo segnala l'irruzione di un'eccedenza che non trova ancora forma nelle rappresentazioni disponibili.

In particolare, la scena in cui Lili indossa e accarezza abiti femminili mostra come la sensorialità possa diventare esperienza incarnata, punto di passaggio tra percezione interna e possibilità di riconoscimento. Attraverso tessuti, superfici e dettagli corporei, il film restituisce il corpo come primo luogo dell'esperienza di sé.

Il gruppo ha consentito di sostare su questa soglia, aprendo uno spazio di pensabilità del divenire soggettivo nella sua natura non lineare, fatta di ritorni, resistenze e condensazioni affettive. Il percorso di Lili viene così letto come processo di identificazioni multiple, costruito anche attraverso lo sguardo di Gerda Wegener. Il suo sguardo non è semplice osservazione, ma atto di co-costruzione dell'immagine dell'altro. Il rispecchiamento produce simultaneamente riconoscimento e perdita. Il legame di coppia diventa allora il luogo in cui la trasformazione prende forma come esperienza inevitabilmente relazionale. Gerda attraversa un proprio lavoro di perdita e ridefinizione, sostenendo l'emergere di Lili attraverso una funzione di contenimento prossima all'holding winnicottiano. Un'ulteriore asse interpretativo riguarda il ruolo dell'arte. La pittura diventa il luogo in cui ciò che non ha ancora forma psichica può apparire. Il quadro della palude, emerso anche nelle risonanze gruppalì, assume il valore di metafora di uno spazio in-

differenziato: insieme intrappolante e generativo. Parallelamente, il film insiste sul disallineamento tra trasformazione psichica e corpo. Il corpo non segue in modo sincronico il movimento interno, ma lo eccede e lo ritarda. Alcune immagini corporee — tra cui la fuoriuscita di sangue — possono essere lette come tentativi di iscrizione diretta dell'esperienza nel visibile, laddove il simbolico non è ancora in grado di contenerla. La regia di Tom Hooper privilegia un'estetica della prossimità sensoriale fatta di pelle, mani, tessuti e superfici. La materialità dell'immagine non ha funzione decorativa, ma restituisce il corpo come scena primaria del riconoscimento. Nel suo insieme, *The Danish Girl* restituisce la soggettività come esperienza di attraversamento: uno spazio instabile tra corpo, immagine e desiderio, in cui il riconoscimento dell'altro resta insieme necessario e mai definitivamente acquisito. •

Titolo originale: The danish girl

Paese di produzione: Regno Unito, USA

Anno: 2015

Regia: Tom Hooper

Sceneggiatura: Lucinda Coxon

Musica: Alexandre Desplat

Cast: Eddie Redmayne, Alicia Vikander, Matthias Schoenaerts, Ben Whishaw, Amber Heard, Sebastian Koch



LE FAVOLOSE

La danza fluida di una trans-amicizia

Flavia Salierno

Comincia con una danza il racconto intimo di donne, amiche. Sette donne transessuali che parlano in presa diretta. Una danza 'fluida', che scorre come la trama del docufilm di Roberta Torre che vuole essere un viaggio nel loro mondo interno e nella loro vita complessa.

Si presentano, e Porpora si definisce "ribelle, irriducibile sognatrice". La casa che accoglie le donne è il contenitore dei loro ricordi, delle loro assonanze. La vivono nuovamente, dopo averla abbandonata per anni. "Questa era la stanza dove noi ci trasformavamo, e ci vestivamo per essere *favolose*. Questo armadio era la nostra astronave e ci portava in mondi lontani". *Le Favolose* racconta la storia di questo gruppo di donne trans, che si ritrova dopo molti anni per esaudire l'ultimo desiderio della loro amica Antonia, morta prematuramente.

Porpora: "Ho fatto un sogno. Antonia era qui, stava parlando. Mi diceva qualcosa ma io non capivo. Era bella, bellissima, come sempre. Però parlava del suo vestito verde". Porpora, allora, prende il vestito verde del sogno dall'armadio-astronave. Pronta a presentarlo alle sue amiche.

Attraverso confessioni, ironia e momenti sospesi tra realtà e immaginazione, il film costruisce un racconto corale sull'identità, sulla memoria e sul bisogno profondo di essere riconosciute e ricordate.

Il film di Roberta Torre si apre come una commemorazione e

lentamente si trasforma in una seduta collettiva, una lunga analisi dell'abbandono, del desiderio di riconoscimento e della necessità quasi biologica di lasciare una traccia di sé nel mondo. Le amiche condividono i ricordi. "Il tempo fa vedere le cose, non le cancella".

Guardando il film, si ha l'impressione di assistere non soltanto a un racconto cinematografico, ma a qualcosa di profondamente intimo, nell'intimità di una casa che le aveva accolte. "Eravamo state molto felici in questa casa. Ma la domanda era, siamo state felici in questa vita?"

Le amiche raccontano e si raccontano. Indossando vestiti, scambiandosi gioie e dolori. Tanti, questi ultimi, frutto di un mondo non pronto ad accogliere le diversità. "Eravamo tutte ben coscienti di essere altro. O comunque non conformi". Proprio la comunanza, l'amicizia, la forza, quel sostegno necessario alla sopravvivenza psichica. E il corpo, per lo più ricoperto di abiti sgargianti. Esposto continuamente agli sguardi giudicanti e oltraggiato troppo spesso da uomini che dicevano punire quello, per punire i propri stessi desideri.

"Il mio corpo è un atto politico. Ogni qualvolta esco di casa è un atto politico. Perché mi espongo al giudizio, alla critica e alla violenza. Ho scelto di essere libera, era la libertà a un caro prezzo". Dice una delle stesse amiche.

L'ultimo oltraggio al corpo, quello di Antonia. Vestita da uomo



a forza da parenti che anche dopo la fine restano nella piena negazione della vera identità della defunta. “Alla morte bisogna arrivare vivi. Ma ad Antonia non lo hanno permesso”.

Antonia diventa allora un oggetto fantasmatico: non semplicemente una persona scomparsa, bensì il luogo psichico attorno al quale le altre costruiscono il proprio discorso identitario. Vestirla da donna diviene il vero atto rivoluzionario da parte delle sue amiche, agli occhi del mondo. “I fantasmi ci hanno sempre fatto compagnia, il fantasma di Antonia ci legava tutte”. La forza del film sta nel fatto che questa richiesta non viene mai trasformata in manifesto ideologico. La regista lavora piuttosto sull’emozione dello spettatore. I dialoghi sembrano spesso oscillare tra confessione e recita, tra autenticità e messa in scena, ed è proprio qui che emerge una delle intuizioni più profonde del film. Le protagoniste costruiscono continuamente sé stesse attraverso il racconto, il trucco, il canto, il ricordo condiviso.

“La prostituzione, ci ha permesso di esistere in un mondo che non prevedeva la nostra esistenza”. Dando possibilità di sopravvivenza anche a chi si appoggiava a quel corpo messo in vendita. Anche per quei fidanzati, o magari sposati altrove, e con le doppie vite.

Le Favolose mette in scena proprio il dramma di chi è stato guardato troppo a lungo come errore, e tenta disperatamente di riappropriarsi della propria immagine. Ogni racconto condiviso tra le protagoniste diventa allora una forma di rispecchiamento reciproco. “Io esisto perché tu mi ricordi”.

Eppure il film non indulge mai nel sentimentalismo. C’è una malinconia profonda che attraversa ogni scena, una consapevolezza costante della precarietà. Le risate improvvise, gli eccessi melodrammatici.

Ciò che colpisce maggiormente è il rapporto tra corpo e memoria. I corpi delle protagoniste sono segnati, vulnerabili, teatrali, stanchi, magnifici. La macchina da presa li accoglie nella loro complessità senza trasformarli in simboli astratti. Ogni gesto contiene una storia e ogni postura sembra custodire anni

di esclusione e insieme di resistenza. Ma il corpo è anche luogo del desiderio e dunque di vitalità. *Le Favolose* rifiuta radicalmente l’idea che il dolore debba cancellare l’erotismo o la gioia. C’è poi un altro livello, più sotterraneo, che il film lascia affiorare lentamente: il rapporto con la famiglia originaria. Molti racconti evocano espulsioni, rifiuti, separazioni traumatiche. Le famiglie biologiche appaiono spesso incapaci di riconoscere l’identità delle protagoniste, e proprio da questa frattura nasce la necessità di costruire famiglie alternative.

Il gruppo delle amiche diventa allora un contenitore affettivo, una madre collettiva capace di offrire ciò che il mondo esterno ha negato. Verso la fine del film si avverte una sensazione paradossale. Il lutto non si chiude, ma si trasforma in presenza condivisa. Antonia continua a vivere proprio perché viene raccontata.

E forse è questo il cuore più autentico di *Le Favolose*: la convinzione che la memoria possa essere un atto politico e insieme terapeutico. Ricordare qualcuno significa impedirne la seconda morte, quella simbolica, quella prodotta dall’oblio sociale. Ed è proprio lì, in quella zona fragile e oscura, che il film trova la sua verità più profonda.

“Noi, tra il delirio e il dramma, abbiamo sempre scelto lo spettacolo”. •

Titolo originale: Le favolose

Paese di produzione: Italia

Anno: 2022

Regia: Roberta Torre

Soggetto: Roberta Torre

Sceneggiatura: Roberta Torre

Musica: Valentino Corvino

Cast: Porpora Marcasciano, Nicole De Leo, Vera Gemma, Antonia Monopoli, Mina Cavallaro, Sofia Ferrero, Carla Vezzosi.

20000 SPECIE DI API

Mentre tutto scorre: occhi che osservano il mondo alla ricerca del proprio nome

Mara Siragusa



Nel ciclo di incontri dedicato all'identità di genere, organizzato dal Centro Psicoanalitico dello Stretto Francesco Siracusano, in collaborazione con il Laboratorio Psicoanalitico Vicolo Cicala di Messina, svoltosi nel 2025, abbiamo riflettuto sul film *20000 specie di api* del 2023, di E. U. Solaguren. Non conoscevo il contenuto del film, il titolo mi incuriosiva. Sono stata sin da subito catturata dall'atmosfera della pellicola. Atmosfera che viene vista e raccontata con gli occhi del protagonista. Attraversa il tempo di un'estate, tempo evocativo di ricerca, passaggi, trasformazioni. È un film dove apparentemente succede poco, che si muove sul piano della sensorialità. Sembra portare con sé profumi,

suoni, colori, a tratti con un senso di straniamento che rimanda alle sensazioni della pubertà e della pre-adolescenza. Sollecita su molti piani paralleli, sovrapposti e che si intersecano. Il film si addentra nella sofferenza candida, e per questo particolarmente toccante, di Aitor, un bambino di otto anni, che i familiari chiamano col nomignolo 'Coco', e che si confronta con la realtà circostante in cerca di risposte su sé stesso. Aitor ha una sorella adolescente di dieci anni e un fratello di undici. La coppia dei genitori attraversa una crisi, tra malessere e non detti.

Nel tentativo, non esplicitato, di avviare un periodo di separazione dal marito, Ane, madre di Aitor, e i tre figli, an-

dranno a trascorrere le vacanze estive a casa della madre di lei. Si sposteranno quindi dalla città francese, dove tutta la loro famiglia vive, al villaggio dei Paesi Baschi, dove c'è, immersa nel verde, la casa materna. Il confine attraversato, con l'immagine di un ponte che congiunge e separa i due mondi fa presagire un passaggio che avverrà.

Aleggia il dubbio sul fatto che il padre dei ragazzi possa raggiungerli. L'arrivo nel paese natale della madre mobilita varie sensazioni in Aitor.

Qui emergono molte storie di famiglia, in un transgenerazionale che affiora e talvolta appesantisce il presente, forse in cerca di chiarimenti alle bugie, ai tradimenti, e ai lutti da elaborare. Significative e ben tratteggiate alcune figure e i loro legami, che creano un rimando continuo tra un piano intimo del ragazzino e il mondo circostante. L'intrapsichico e la realtà esterna si fondono in un dialogo equilibrato e prezioso, intenso e credibile.

Aitor si muove nel paese, tra gli sguardi delle signore anziane, immobili su una panchina, che registrano e commentano il passaggio dei nuovi arrivati in paese. Sembrano una giuria, che può emettere sentenze: pollice su o pollice verso, a seconda della "conformità" o meno trovata.

Quasi poste su un confine: accettazione o critica, apprezzamento o disgusto. Il limite di un ambiente rurale che mostra la difficoltà al cambiamento. Al tempo stesso però deputate a "vedere", ad accorgersi degli altri, elemento importante nel racconto. Aitor ha sul viso un'espressione infastidita che, come spettatrice mi ha toccato, uno sguardo attraversato da un costante tormento; indossa abiti né maschili né femminili, sembra inquieto, curioso di tutto, ma sofferente. Talvolta arrabbiato, si chiude agli altri. I suoi occhi scuri e penetranti cercano un senso e un confronto nelle vite e, soprattutto nel corpo degli altri.

Si percepisce lo slancio verso un'adolescenza ormai prossima, ma che lo vede perplesso.

La narrazione del film, precisa e intensa, con sequenze che indagano sul viso e sui pensieri, a voce alta, che Aitor formula, mi ha rimandato ai racconti, ascoltati in seduta, di chi ha vissuto, con disagio, la vergogna di un corpo che non è facile abitare e che, anzi, inquieta ed è avvertito come perturbante.

Centrale nel film è che nel corso dell'estate, Aitor rifiuterà il suo nome. Accadrà che in chiesa, durante i preparativi per la festa religiosa, la zia gli parlerà di Santa Lucia, che in processione sostituirà la statua di San Giovanni Battista, scolpita dal nonno artista e misteriosamente scomparsa, e spiegherà al ragazzino che la Santa, per difendere i propri ideali era stata accecata e uccisa. Aitor/Coco' deciderà che il suo nome sarà Lucia, un nome che sentirà appartenergli. In una scena drammatica in cui Lucia, allontanatasi dai familiari, viene cercata affannosamente e disperatamente da tutti nel bosco, prima con il nome di Aitor e finalmente, per primo dal fratello, col nome di Lucia, sembra si possa realizzare la consapevolezza di un passaggio che è ormai avvenuto. Tra responsabilità, questioni coniugali, tra padre e madre, ancora da risolvere, si apre la possibilità di accoglimento di una realtà, finalmente senza recriminazioni.

Questa opera prima della regista basca mi è piaciuta per l'ampiezza del respiro che regala.



Il film affronta il tema dell'identità di genere, ma offre anche riflessioni delicate e insieme profonde sull'identità in senso più esteso, la famiglia, la trasmissione tra le generazioni, la potenza dei segreti, il maschile e il femminile, i legami, la tradizione, la religione, l'arte, il rapporto con la natura. Sembra che ci sia in gioco l'identità di tutti. Forse anche quella del paese, che si situa tra la Francia e la Spagna, un'identità mista, fatta di tanti aspetti che reclamano una loro riconoscibilità.

Una cifra preziosa del film è il rapporto con la natura che è presente e vissuta dai suoi protagonisti. Ci sono il colore delle acque del lago, il ritmo delle api, con il loro procedere di vita cadenzato e articolato, animato dai racconti di zia Lourdes, figura molto sfaccettata, portatrice a sua volta di una storia dolorosa, che per tutto il film non perde mai di vista Lucia, che da sempre delle api si occupa, che ne conosce segreti e fragilità. Che apre alla complessità del poter essere in 20.000 modi diversi. Forse questo restituisce senso e ritmo, acquieta e sembra accogliere la ragazza, offrendole la tranquillità per potere assaporare, intanto, la propria possibilità di essere. •

Titolo originale: 20.000 specie di api

Anno: 2023

Paese di produzione: Spagna

Sceneggiatura: Estibaliz Urresola Solaguren

Regia: Estibaliz Urresola Solaguren

Cast: Sofia Otero, Patricia López Arnaiz, Ane Gabarain, Itziar Lazkano, Sara Cozar, Miguel Garcés, Martzelo Rubio



PERFECT DAYS

Un senso di pace profonda e di appartenenza al “tutto”

Cristiana Pirrongelli

Un film lento e felice, nel quale la calma e la ripetitività svelano uno stato di raggiunto equilibrio ed armonia col mondo. La sua peculiarità, cosa che può introdurci al tema della fluidità, è l'incontro con un mondo interiore purificato dalla fretta e dalle nevrosi ad esso legate. Questa lentezza, questo sguardo che non anticipa il futuro e non guarda al passato, permette al protagonista di godere profonda-

mente del presente attraverso scelte per lui sufficienti ed essenziali: pulire con cura, tutti i giorni, i bagni pubblici di Tokyo, guardare il sole tra le fronde mentre mangia il panino nell'ora di pausa, ascoltare buona musica in desuete cassette, collezionare libri pregiati. Sorprendenti i suoi sogni, mondati come le sue emozioni: l'immagine saliente si illumina per un attimo su un sottofondo indistinto. È un



uomo felice, dolce, disponibile che sembra aver superato ogni egocentrismo. Eppure, Hirayama si intuisce che provenga da una realtà familiare di segno opposto, ricca ed elitaria. E si afferra un vissuto drammatico con un padre dispotico dal quale si è allontanato. La psicoanalisi ci ha insegnato molto sulla sofferenza e su come curarla. Per fortuna c'è sempre un quid che eccede le coazioni a ripetere che bloccano le nostre vite; l'apertura all'inedito compare anche solo in un minimo scarto. Ed è su quel minimo scarto che abitualmente lavoriamo in psicoanalisi. Della dimensione della felicità invece ci occupiamo poco e sempre con un rimando indiretto, come attesa conseguenza dopo la risoluzione di un conflitto o l'elaborazione di un dolore. Ma sappiamo che non funziona così. Quello si chiama miglioramento, sollievo, ritorno ad una maggiore serenità, ripresa di funzionamento. La psicoanalisi aiuta alla comprensione profonda della realtà e della propria natura, del mondo pulsionale e relazionale, e non è poco. Ma quella felicità nel sorriso di Hirayama da dove arriva? Se è dentro di noi pronta ad emergere quando si rinuncia a grandiosità e possesso, come aprirsi verso tale emozione attraverso un processo? Hirayama ci arriva probabilmente attraverso una pratica orientale come lo Zen, che gli permette, a proposito di fluidità, di operare una vera rivoluzione: uno spostamento pressoché totale dalla nevrosi e dal trauma che caratterizzavano il suo mondo antecedente, interno ed esterno, un abbandono della coazione a ripetere ridotta a rumore di fondo come nei suoi sogni. Non si tratta di rimozione né di dissociazione. Hirayama, si è spogliato di conflitti e traumi, di aspettative e rimpianti, ha fatto

delle scelte interiori ed è diventato capace di vivere con gioia e semplicità ogni attimo del presente da lui scelto. Arriva a sfiorare attimi di esperienza estatica, come direbbe Elvio Fachinelli e prima di lui, Freud, Jung, Maslow, Eigen, grazie al dissolversi dei rigidi e difensivi confini dell'Io che tagliano fuori l'individuo dal senso profondo di connessione con il resto del mondo e con le forze originarie della psiche. "Se l'inconscio plasma l'intero organismo, esso è all'origine non soltanto di tutte le malattie, fisiche e mentali, ma anche della loro guarigione" (E. Fachinelli *Esercizi di psicoanalisi*, p. 54). In *Perfect Days* osserviamo un'esperienza di fluidità estrema: se da una parte il protagonista ha scelto di integrare e farsi permeare dall'ambiente (la sua casa, la luce tra gli alberi, i rumori della città nel giorno di riposo) dall'altra osserviamo l'effetto di quello che è stato un adattamento attivo che l'ha modificato dentro. Se per lo Zen la felicità è già dentro di noi, forse anche noi analisti potremmo sognare nuove mete. •

Titolo originale: *Perfect days*

Paese di produzione: Giappone, Germania

Anno: 2023

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders, Takuma Takasaki

Cast: Kōji Yakusho, Tokio Emoto, Arisa Nakano, Aoi Yamada, Yumi Asō, Sayuri Ishikawa,

Tomokazu Miura, Min Tanaka



LA PIÙ PICCOLA

Regole e tabù

Antonella Dugo

La più piccola di Hafsia Herzi è un film francese che raggiunge ottimi risultati qualitativi per la sua capacità di non cadere negli stereotipi e nella banalizzazione della vita degli immigrati e della loro marginalità, né nella denuncia politica dell'omofobia, ma regalandoci un racconto vero e profondo di una ragazza di diciassette anni, Fatima, la

quale, con dolore, desiderio e determinazione si interroga sulle sue emozioni e sui suoi sentimenti, cercando di capire e di capirsi per fare delle scelte. La regista, mettendo al centro la ragazza, capovolge lo sguardo e sposta l'attenzione a come Fatima si relaziona con la sua famiglia, con l'Iman e con il mondo esterno: la scuola, l'università,



Parigi. La realtà c'è, con le sue regole e i suoi tabù, ma la protagonista dovrà, con queste risorse e questi limiti, costruire la sua identità. Fatima non è vittima né perdente ma un soggetto che si confronta con il suo mondo interno ed esterno. Questa scelta stilistica di regia ci fa assistere ad un piccolo film nuovo e partecipare con emozione e speranza alla sua storia. Di origine magrebina è la più piccola di tre sorelle, vive nella banlieue parigina con la famiglia, figura centrale è la madre, il padre è più defilato, che vive nella cucina della casa alle prese con ricette e preparazione di pietanze, aiutata dalle sue figlie maggiori che cercano di imparare a realizzare i piatti tradizionali. Fatima è decisamente meno interessata, assaggia e scherza con le sorelle, che la rimproverano di non curarsi abbastanza, di essere poco femminile e non interessata a quello che una donna magrebina deve saper fare. La madre, orgogliosa che la figlia sia brava a scuola, media il battibecco tra le sorelle, pensando che Fatima crescerà e che bisogna aspettare, ritenendo importante per l'educazione delle figlie la preghiera quotidiana ed una fede intesa come guida spirituale per la vita.

Ama la sua figlia più piccola, la osserva in silenzio ed intuisce che la figlia vuole entrare nel mondo al di fuori della famiglia, attraverso lo studio, ed essere una donna diversa da lei: vuole starle accanto ed aiutarla. Fatima comincia a capire che i ragazzi non le piacciono, ha provato ad uscire con un ragazzo, inizia allora, partendo da Internet, ad entrare nel mondo gay, invita a un incontro una donna decisamente più grande di lei e le chiede spiegazioni su come funziona l'amore tra donne. Inizia così ad esplorare il mondo omosessuale femminile, i locali di incontro, fa le prime esperienze ma le manca qualcosa, vuole innamorarsi. Mantiene i suoi legami con gli amici di sempre, i fratelli, compagni di giochi e competizione.

Il mondo omosessuale femminile è raccontato senza intrusività e voyeurismo, si coglie il desiderio di libertà di donne che, in luoghi protetti, possono vivere i loro desideri di libertà senza riserve, in un clima dove possono essere se stesse e riconoscersi. Donne giovani che scatenano le loro fantasie, giocando, divertendosi e amandosi tra di loro.

La forte attrazione per una ragazza coreana le fa capire che c'è un cambiamento dentro di lei, che la porterà a separarsi dal mondo dell'infanzia e dell'adolescenza, per entrare in una realtà dove la donna adulta che sarà inizia a prendere forma. L'innamoramento e la forte delusione per la ragazza, che non è disponibile ad amarla, le fanno conoscere l'intensità dei suoi sentimenti e dei suoi desideri. Spera di poter ricorrere al conforto della religione da cui ha spesso tratto sostegno, pertanto si reca ad un incontro con l'Iman, non un attore ma un vero Iman, il quale mostra comprensione per le difficoltà di Fatima, ma le dice chiaramente che la loro religione, come pure quella ebraica e cristiana, non può ammettere l'omosessualità perché contro natura e Dio non può accettarla. Fatima si trova di fronte ad una pericolosa verità: il senso del dovere e le capacità intellettuali della figlia amata non saranno sufficienti a mantenere l'ammirazione e l'approvazione di cui finora ha goduto, ma dovrà sopportare la delusione che darà ai suoi cari per il tradimento dei loro insegnamenti e dei loro valori.

La fine del liceo e l'entrata all'università aiuterà Fatima a scoprire un mondo diverso dal suo, ma il dolore per la perdita dell'appartenenza alla storia familiare la farà sentire sola e da sola dovrà andare avanti.

Hafsia Herzi, attrice e regista marsigliese, scoperta al festival di Venezia, dove vinse il premio Mastroianni, come interprete del film *Cous cous* nel 2007 alterna la partecipazione a film come attrice a film come regista. *La più piccola* è il suo ultimo film tratto dal romanzo autobiografico di Fatima Daas. •

Titolo originale: La petite dernière

Titolo italiano: *La più piccola*

Paese di produzione: Francia

Anno: 2025

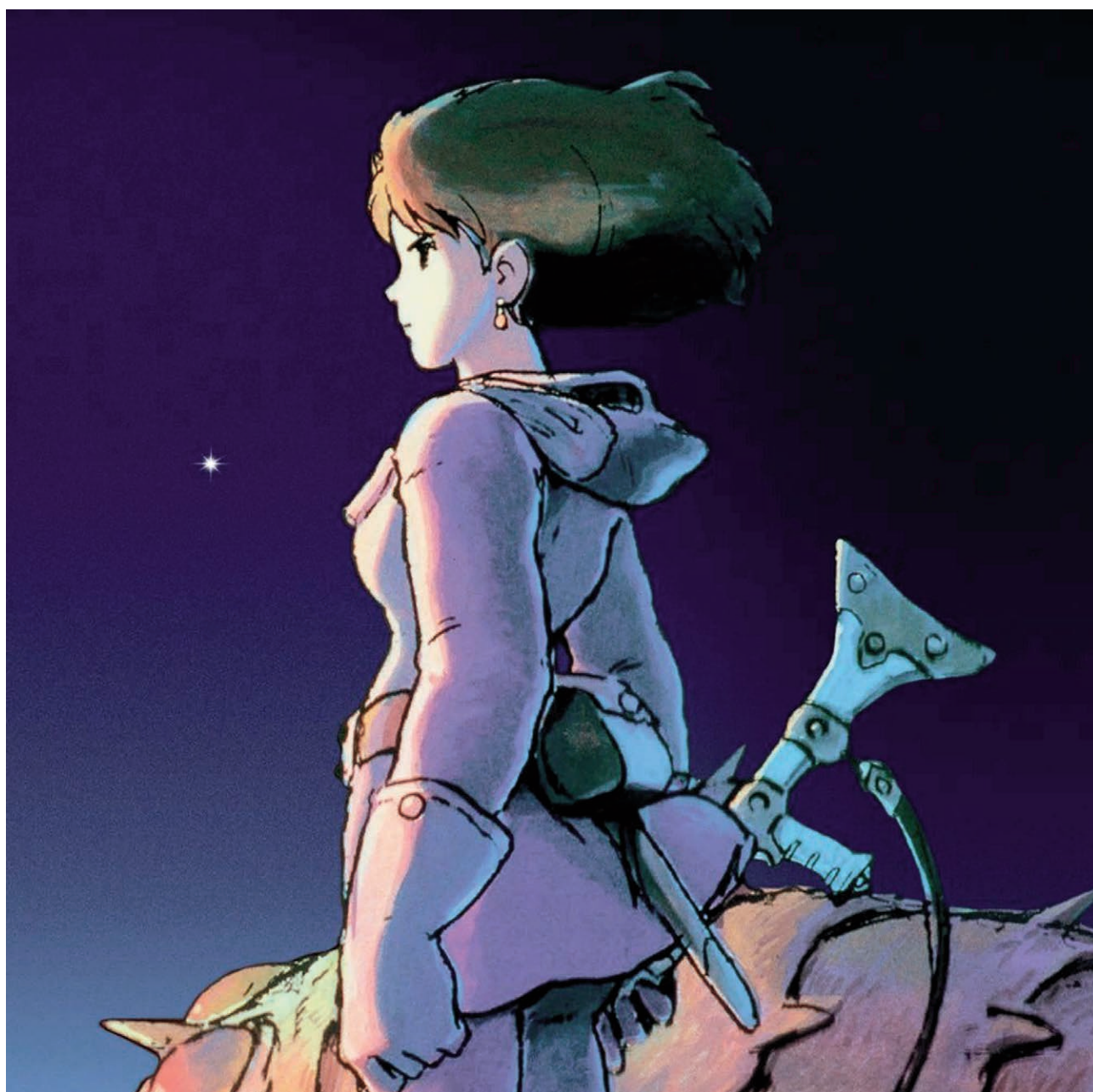
Regia: Hafsia Herzi

Cast: Nadia Melliti, Park Ji-min, Louis Memmi, Mouna Soualem

PRINCIPESSA VELENOSE

Nausicaä della Valle del vento tra guerra, genere e immaginazione del femminile

Giulio Caselli Armata



In *Nausicaä della Valle del vento* di Hayao Miyazaki tutto comincia con un veleno: un'antica guerra ha devastato il mondo lasciando una terra tossica, funghi giganteschi, insetti mostruosi, foreste contaminate. Come nei grandi miti cosmogonici, l'umanità vive tra le rovine di una colpa originaria appena accennata ma onnipresente. Eppure, dentro questa apparente apocalisse, la vita continua; prospera anzi in una inedita forma.

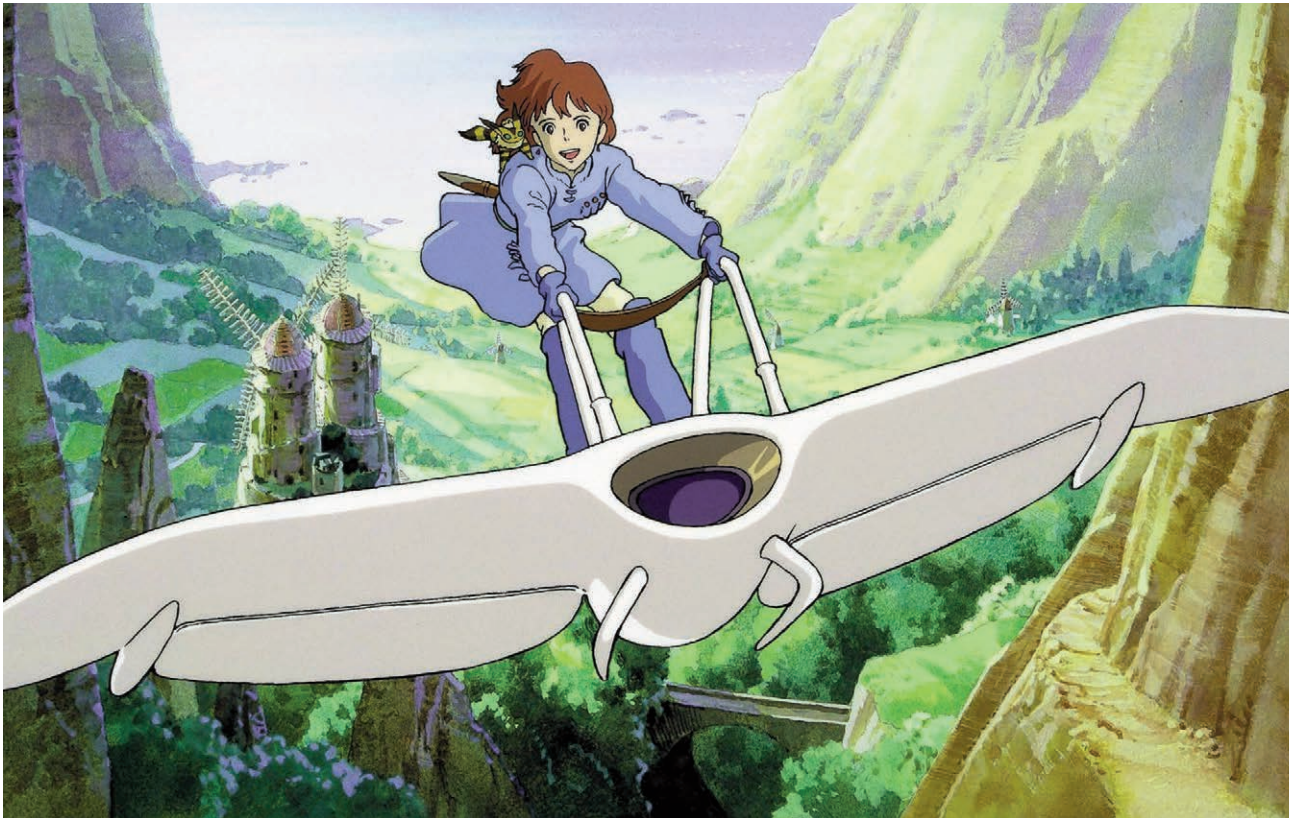
La nuova vita è autonoma, tentacolare, fungina, entomologica e non segue una misura umana: apparentemente "inferiore" e quasi preistorica, è capace di una resilienza che l'uomo ha difficoltà a mantenere.

Miyazaki mette in scena il fallimento dell'idea di evoluzione come dominio tecnico e militare: ciò che sopravvive non è il titanismo umano, ma la capacità biologica di trasformare.

In questo paesaggio emerge Nausicaä, figura che disarticola le rappresentazioni tradizionali del genere; porta il fucile, combatte con la spada, vola sull'aliante, esplora, salva, guida. È il vero eroe epico del racconto: coraggiosa, risoluta, intelligente, ma il film non la costruisce come imitazione del maschile: Nausicaä non è una "donna guerriera" nel senso contemporaneo e polarizzato sul maschile del termine; è piuttosto un'immagine integrata, capace di tenere insieme azione e cura, forza e ascolto.

Attorno a lei continua invece a muoversi una grande colonna tragica della storia umana: la guerra. Tutta la vicenda converge verso la schiusa di un antico uovo contenente una sorta di Guerriero Dio, una gigantesca arma biologica residuo della civiltà precedente. Ancora una volta riappare il mito del titano: il soldato assoluto, privo di limite, pura potenza distruttiva e come molte figure ti-





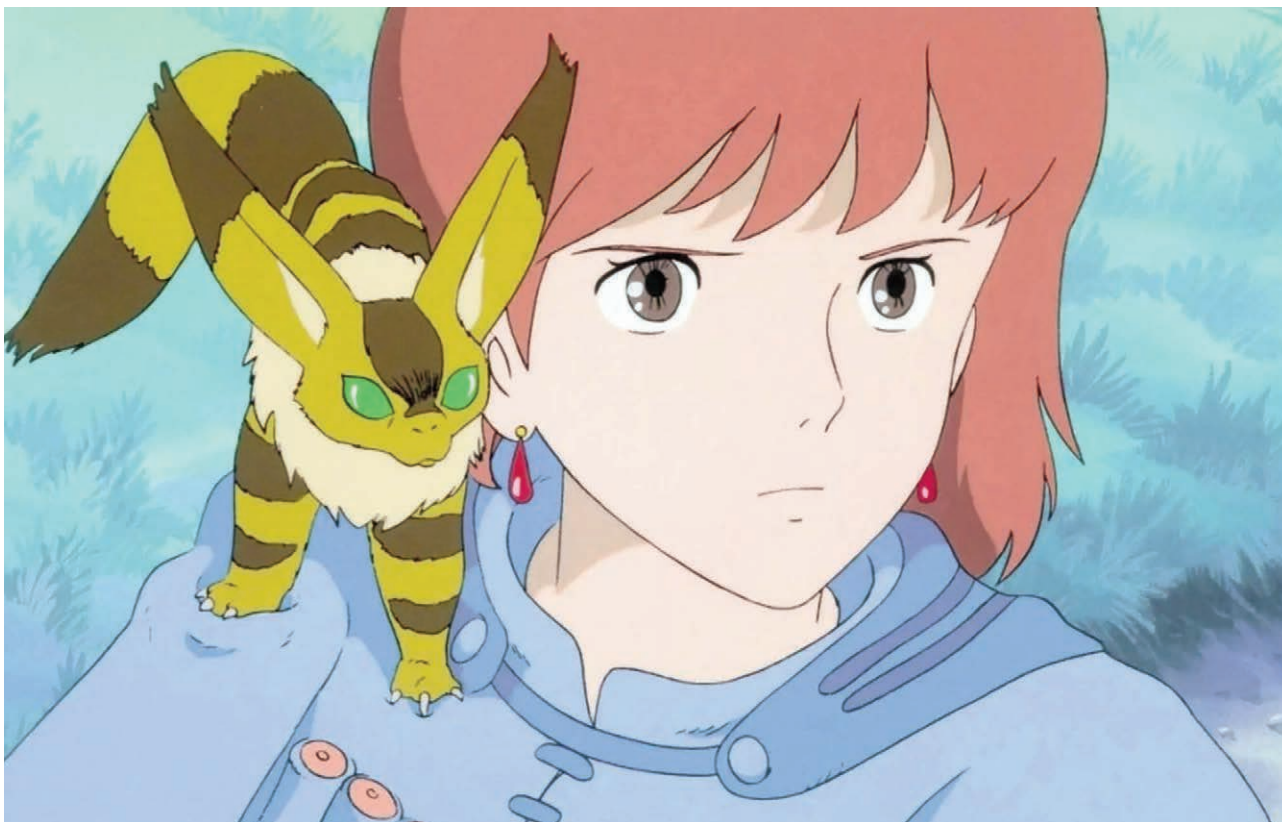
taniche della tradizione mitica, questo Guerriero Dio è il sogno prometeico della tecnica emancipata da ogni principio vitale.

Ma il centro simbolico del film è altrove: Nausicaä scopre infatti che la tossicità della natura non è malvagia in sé. In un piano sotterraneo, uno spazio infero e iniziatico, coltiva una piccola serra e comprende che le piante producono tossine solo assorbendo un terreno contaminato: la natura, quindi, non sta avvelenando il mondo, lo sta al contrario purificando.

È il grande rovesciamento del film: il Mar Marcio, percepito come minaccia apocalittica, è in realtà un immenso organismo di depurazione che accumula su di sé il veleno per preparare, lentamente, una nuova possibilità di vita. Qui Miyazaki introduce un'immagine profondamente junghiana del femminile: non forza di conquista ma funzione trasformativa, alchemica, capace di attraversare l'ombra senza avere pulsioni distruttive al suo interno.

La vera alternativa alla guerra non è dunque la vittoria militare, ma la cura profonda e inaspettata, la cura che sembra impossibile, la cura financo del nemico designato. La maternità simbolica di Nausicaä si manifesta nella protezione degli esseri fragili, persino nell'ascolto degli enormi e apparentemente aggressivi insetti *Ohm*, nella delicatezza verso ciò che soffre anche se lontano da noi. In un universo dominato dall'ira e dalla rappresaglia, il film propone la cura come principio ordinatore del mondo. Da questo punto di vista, Miyazaki mette in scena tre differenti figure del femminile.

Lastelle è la principessa classica: ferita, incatenata, se-



condaria nella narrazione, vittima della guerra, autentica *damsel in distress*. Appare brevemente, ma la sua funzione è decisiva: rappresenta il femminile sacrificato dalla logica del potere.

Kushana è invece il femminile identificato con Ares. Guerriera traumatizzata, mutilata, dominata dalla rabbia e dalla volontà di controllo, incarna un principio maschile interiorizzato come corazza difensiva. La sua violenza nasce dalla ferita.

Nausicaä attraversa entrambe queste possibilità senza coincidere con nessuna. Non è né vittima né pura macchina bellica. È un'eroina relazionale, capace di mediare tra umano e non umano, tra superficie e profondità, tra guerra e trasformazione.

Nel momento storico in cui il tema del genere rischia spesso di ridursi a pura superficie identitaria, *Nausicaä* continua, invece, a parlare di archetipi: non del potere di un sesso sull'altro, ma di due differenti modi di stare nel mondo ed essere istanza della vita psichica: uno fondato sul dominio; l'altro sulla capacità di custodire la vita persino dentro il veleno. •

Titolo originale: Kaze no tani no Naushika

Titolo italiano: *Nausicaä della Valle del vento*

Paese di produzione: Giappone

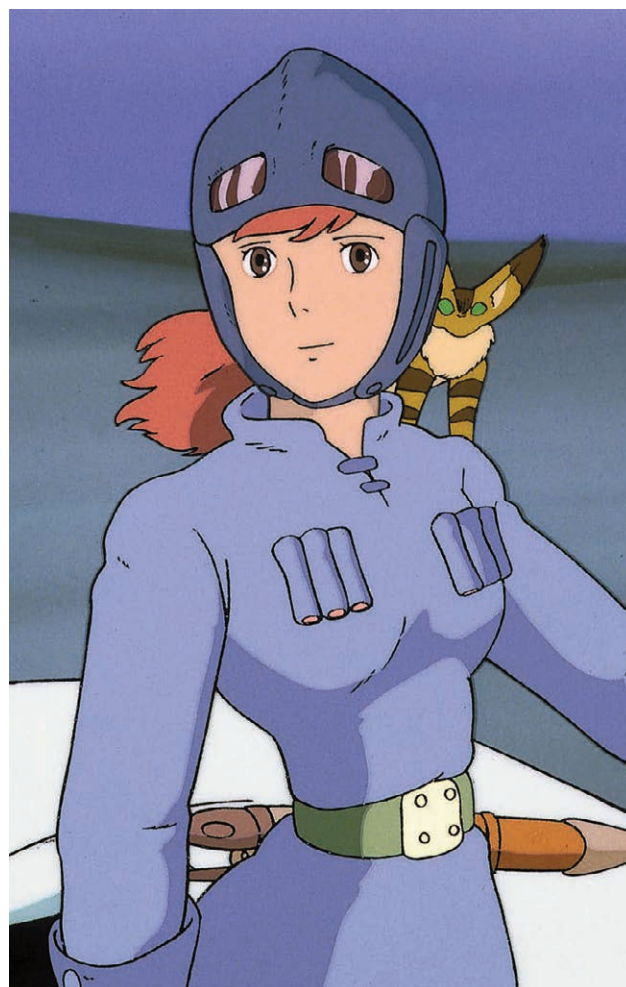
Anno: 1984

Regia: Hayao Miyazaki

Soggetto: Dal manga *Kaze no tani no Naushika* di Hayao Miyazaki

Sceneggiatura: Hayao Miyazaki

Musica: Joe Hisaishi





NEL MIO NOME

Ognuno di noi è maschio o femmina?

**Benedetto Genovesi e
Samantha van Wel**

Come dice Leo: “Quella domanda lì - sei maschio o sei femmina? - è proprio disumanizzante perché è come se ti dicessero - cosa sei? - questa cosa o quest'altra cosa, dato che ogni altra cosa non può esistere! Ti conto come umano? Ti conto come mio simile?”.

Nel mio nome è un docufilm del 2022 diretto da Nicolò Bassetti (ideatore di “Sacro GRA”, film Leone d'oro 2013) e prodotto a livello esecutivo dall'attore Elliot Page. È stato presentato nella sezione *Panorama Dokumente* del Festival di Berlino 2022. Il docufilm narra le vicende interiori di quattro ragazzi, durante il loro processo di transizione di genere. Leo, Nico, Raffaele e Andrea, sono i quattro protagonisti che intraprendono un percorso di transizione da femmina a maschio (FtM). In maniera profonda e delicata, viene posto uno sguardo intimo e naturale sul fenomeno della transizione di genere. Il regista trae ispirazione dalla propria esperienza personale di padre con suo figlio, il quale ha intrapreso un percorso di transizione di genere da femmina a maschio. Forse anche questo gli permette di entrare così profondamente nel mondo interiore dei quattro ragazzi protagonisti.

Il concetto di fluidità e il superamento del binarismo di genere

costituiscono il nucleo tematico centrale di questo film che oltrepassa, in maniera innovativa e radicale, le rigide strutture sociali binarie.

Queste storie ci aprono lo sguardo su come l'identità non sia un semplice passaggio lineare, ci fa uscire da una visione binaria di polarità opposte e ci immerge in un viaggio che non ha una destinazione fissa. Si tratta, piuttosto, di un movimento fluido e continuo dell'essere, al di là della staticità e dell'appartenenza a un'etichetta di genere. Il processo identitario, sempre in divenire, si sviluppa su dimensioni molto più complesse e difficilmente definibili.

Come sappiamo, l'identità si struttura nell'intersoggettività che prende vita dalla relazione primaria tra la madre e il bambino. Madre e bambino s'incontrano in un regno di mezzo, nello stesso sguardo e nello stesso abbraccio; in un'area terza di natura intersoggettiva che nasce dall'incontro tra le due soggettività. Per cui, nell'intersoggettività si viene a creare, spontaneamente, un impasto tra identità e alterità. Ognuno di noi contiene in sé qualcosa dell'altro. E questo è profondamente vero se prendiamo in considerazione il fatto che gli aspetti maschili e femminili sono entrambi presenti in ciascuno

di noi, per cui la suddivisione binaria è in realtà una forzatura “contro natura”. Piuttosto, l’identità umana è intrinsecamente fluida, nel senso che è altamente complessa, in quanto sempre intrisa di una mistura di aspetti maschili e femminili. Quindi, in verità, gli uomini e le donne hanno tanti aspetti in comune che li rendono, al contempo, diversi e uguali tra di loro. Esiste dentro di noi una danza continua tra identità e alterità, tra maschile e femminile.

I protagonisti del film si pongono al di là dei rigidi schemi binari di genere. Non occorre più porre la domanda: “sei maschio o femmina?”. Il regista, infatti, sceglie di non fare domande dirette, lasciando i ragazzi liberi di raccontarsi, attraverso le loro narrazioni che si esprimono per mezzo della creazione di un *podcast* da parte di Leo, in cui sono raccolti i vissuti infantili e le tappe fondamentali del loro complesso percorso di transizione di genere. L’identità è un processo in continuo divenire. Vediamo come nel film i quattro amici mescolino i ricordi dell’infanzia, vissuta socialmente come bambine femmine, con le nuove percezioni del presente, vissuto come adolescenti maschi. Le loro voci che cambiano tono, a causa delle terapie ormonali, registrano fisicamente il flusso del loro passaggio identitario. Ciascuno dei quattro amici affronta i vari aspetti personali del rapporto con il proprio corpo e il mondo esterno, quindi della differenza che esiste tra come veniamo percepiti da fuori e viceversa come ci percepiamo da dentro. Ci muoviamo sempre nel rapporto tra sé e altro. Tra intersoggettività, identità e alterità.

Come dice Raffaele: “Io una parte di me, ma grossa, l’ho dovuta addomesticare, mettere in un cassetto e chiuderlo per un sacco di anni. Per me la cosa importante era avere un corpo maschile. Non vestirmi da maschio o fare il maschio! Se io avessi potuto scambiare il mio corpo l’avrei fatto subito”.

Raffaele riflette, quindi, su quella che è stata la sua costrizione infantile di reprimere la propria natura, per conformarsi alle aspettative sociali. Ci mostra le turbolenze interiori della propria infanzia, dando testimonianza del grande sforzo emotivo e identitario che ha dovuto compiere, prima della transizione di genere. Ci racconta come la necessità di conformarsi alle

aspettative esterne e d’incasellarsi in una suddivisione binaria, lo avesse obbligato a reprimere una parte fondamentale e significativa di sé. Infatti, è fondamentale potersi riconoscere intimamente e potersi esprimere liberamente, per poter essere pienamente se stessi.

Come sappiamo, il bambino può cominciare a vedere se stesso come soggetto nello sguardo della madre. Il processo di sviluppo dell’identità trae origine, come per esempio come mostrano, tra gli altri, Winnicott e Lacan, dal rispecchiamento primario e dalla fase dello specchio. Quando la nostra immagine allo specchio non corrisponde al senso che abbiamo di noi stessi, si crea un doloroso scollamento nel nostro processo identitario.

Come dice Nico: “Avevo questa difficoltà anche proprio a vedermi. Io mi identificavo come una bambina, alla fine non lo sapevo. Mi dicevano che ero una bambina, ero una bambina!”. Questo passaggio rende bene il senso di costrizione imposto dalle aspettative sociali, per cui sembrava che l’unica scelta possibile fosse percepita come una forzatura e ci mostra il senso di smarrimento provato in una condizione in cui non c’è possibilità di riconoscersi veramente.

Spesso non ci sono parole per esprimere l’angoscia del vissuto di smarrirsi e non ritrovarsi, guardarsi e non riconoscersi.

Come dice Andrea: “Mi ricordo un bambino che mi chiese - ma tu sei maschio o femmina? - Non volevo dire io sono una femmina, mi turbava! Ma mi turbava dire anche io sono un maschio! E quindi rimasi in silenzio”. •

Titolo originale: Nel mio nome

Paese di produzione: Italia

Anno: 2022

Regia: Nicolò Bassetti

Sceneggiatura: Nicolò Bassetti

Cast: Leonardo Arpino, Nicolò Sproccati, Raffaele Baldo, Andrea Ragno





METAMORFOSI

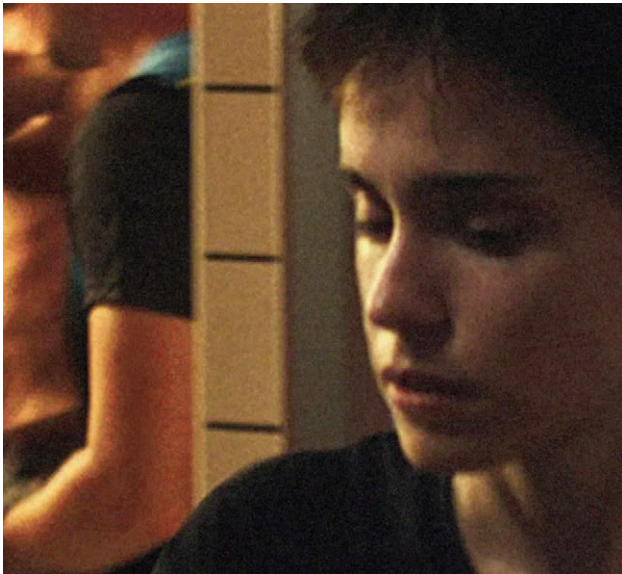
Densità, fluidità, trasformazioni psichiche

Angelo Antonio Moroni



Premiato nel 2023 all'AS Film Festival di Roma nella sezione speciale *Cinemavvenire*, questo cortometraggio di Pietro Porporati si impone allo sguardo dello spettatore per una sua originale cifra stilistica caratterizzata da una densità e complessità che va ben oltre il breve minutaggio di soli 11 minuti. L'ottima fotografia di Giancarlo Cardillo,

intensa, pittorica, che riempie di luce a pieno volume gli oggetti e gli spazi, accentua l'intensità emotiva che il film vuole comunicare. Non è possibile raccontare una vera e propria trama, poiché l'intento del regista non è quello di narrare una storia, quanto quella di farci attraversare i cangianti momenti emotivi della soggettività nascente e tor-



mentata di un adolescente, Francesco/Asia, che – possiamo immaginarci – provenga da una storia sofferta e antica di disforia di genere, vissuta fin dall’infanzia e diventata col tempo “fluidità” adolescenziale, domanda aperta sull’identità, che non trova ancora risposte, ma che sprigiona aperture di senso non ancora esaurite in forma compiuta. Vediamo infatti Francesco/Asia, passare da una partita di pallone a un corso di danza classica, muoversi tra gli spogliatoi dei giovani calciatori, ai flessuosi movimenti di ragazze in tutù, fino all’immagine del grande salice piangente sotto il quale la ragazza, seduta, prova un’app del telefonino che consente di cogliere le tonalità maschili o femminili della voce. Un enorme albero che sembra contenere in un altrettanto denso, avvolgente abbraccio la fluidità trasformativa delle origini somato-psichiche dell’individuo, e che ci ricorda il Terrence Malick del *coming-of-age-drama* ‘*The Tree of Life*’ (2011). La storia affettiva dell’individuo, sembra dirci il regista, non presuppone un

logos, una narrazione lineare, consequenziale: sono le immagini, il loro trasmettere emozioni in continua trasformazione, a rendere in modo più espressivo, potremmo dire quasi ontologicamente, il senso dell’essere umano e del divenire soggetto. In questo caso un soggetto adolescente che diventa quindi parte della Storia, più che di una ‘storia’ individuale che il cinema quasi sempre ci propone. È invece il puro “pittogramma” emotivo (Aulagnier, 1975), nella sua potenza pre-logica, pre-verbale, a dare conto delle trasformazioni affettive e intersoggettive in modo più significativo. Il Cinema è così spazio potenziale (Winnicott, 1970) privilegiato, area di transizione nella quale psiche e soma si intrecciano nella relazione, innanzitutto primaria. La sequenza del dialogo tra Francesco/Asia e la madre, ne è una rappresentazione plastica, suggestiva, nella quale fluidità e densità, connessione e disconnessione tra Sé e Altro materno si alternano in una danza fatta di gestualità visiva che rimanda alle origini, allo *statu nascendi* di quella stessa relazione – e l’immagine finale della culla di vimini nella stanza della protagonista non fa che ribadire il tema dell’*arkè*, del punto di inizio del pensiero, che, nel film, si irradia verso un futuro aperto, insaturo, pieno di cose “ancora da vedere”, che devono ancora apparire. In fondo l’adolescenza è proprio questo cangiante muoversi dell’Essere e del Tempo (Heidegger, 1927) che attende di trovare nuove forme creative per manifestarsi ed emergere. •

Titolo originale: Metamorfosi

Paese di produzione: Italia

Anno: 2023

Regia: Pietro Porporati

Soggetto: Mariua Porporati, Pietro Porporati

Sceneggiatura: Maria Porporati

Fotografia: Giancarlo Cardillo

Musiche: Jacopo Manzo

Cast: Paola Buratto, Anita Caprioli



L'ETICA FLUIDA NELL'IMMAGINARIO CINEMATOGRAFICO CLASSICO E CONTEMPORANEO

Andrea Arrighi

Fluidi e liquidi, termini che talvolta sono sinonimi, ci dicono entrambi che quello che definiscono è in costante mutamento. Un fluido, ad esempio, asseconda un movimento che agisce su di lui e si conforma facilmente a un contenitore o ad una situazione in cui viene a trovarsi. Bauman, con alcuni suoi

testi classici come *Amore liquido* (Z. Bauman, 2006) o *Modernità liquida* (Z. Bauman, 2004) ci aveva già avvertito che relazioni affettive e lavorative possono essere pensate come “liquide” cioè facilmente trasformabili in un senso positivo ma anche annullabili improvvisamente. È quello che accade

Il diavolo veste Prada 2 di Wendy Finerman, 2026.





Mrs. Doubtfire - Mammo per sempre di Chris Columbus, 1993.

nelle relazioni sentimentali, non solo di adolescenti, che con un messaggio di *WhatsApp* possono lasciare qualcuno o, nei casi peggiori, anche “ghostarlo” cioè non dare più notizie di sé rendendo il partner così “liquido” da essere considerato un “fantasma”.

Anche nel cinema delle origini alcuni personaggi scelgono di presentarsi in un modo fluido, non definito, addirittura mascherato, per aggirare ostacoli affettivi. La simpatica e creativa protagonista del classico del muto *La bambola di carne* (*Die Puppe*, di E. Lubitsch, Germania, 1919) finge di essere una “bambola”, una donna-robot, disponibile a tutto, per sedurre un uomo terrorizzato dal genere femminile che a lei piace. Gradualmente il maschio in questione si abituerà a quel personaggio, fino ad innamorarsene e a desiderare di relazionarsi con una donna reale, completa in tutto, cioè di punti critici, ma anche seduttivamente trascinanti e potenzialmente inquietanti. È quello che felicemente accade nel finale. Un vero capolavoro questo film, anticipatore come molti validi contributi del cinema di tematiche psicologicamente importanti, come la paura di amare con significativo coinvolgimento emotivo da parte del genere maschile. In questo caso ci si potrebbe chiedere, a proposito di etica, se, come si dice “in amore e in guerra tutto è lecito”. Nel caso della *Bambola di carne* potremmo rispondere affermativamente, dato che il protagonista maschile viene “ingannato” per essere liberato dalla sua paura rispetto al femminile e all’innamoramento. Certo, si tratta di

un inganno, ma visto che l’effetto per entrambi i protagonisti è il benessere dell’innamoramento, diremmo che dimostrarsi, per così dire, “fluidi” eticamente, qui funziona.

Paternità fluida

In *Mrs. Doubtfire-Mammo per sempre* (*Mrs. Doubtfire*, di C. Columbus USA, 1993) un padre si traveste da donna per poter restare in contatto con i suoi figli. Nelle vesti di tata tuttofare il “mammo” conduce anche una trasmissione televisiva di grande successo dove dispensa suggerimenti proprio su come gestire al meglio quella vita familiare che lui non può godersi, a causa della separazione conflittuale in cui è coinvolto. E quando viene scoperto nel suo benevolo inganno ammette la sua colpa ed esprime solo il desiderio di non perdere il contatto e l’affetto dei suoi figli. Sarà sua moglie, madre dei figli, a dimostrarsi questa volta più “fluida” o meno rigorosa rispetto alla decisione del giudice stesso: padre e figli troveranno infatti un compromesso per stare assieme, senza travestimenti, vista la sincera buona volontà del padre protagonista.

Un diverso compromesso, molto più sofferto, dovrà trovarlo il padre del noto cantautore Michael Jackson quando, come descritto nel *biopic Michael* (di A. Faqua, USA, 2026), sarà letteralmente licenziato come manager artistico direttamente da suo figlio. Qui potremmo dire, filosoficamente, che l’etica



Benvenuti in campagna di Giambattista Avellino, 2026.

è fluida, nel senso che, come negli esempi classici per spiegare la filosofia di Eraclito, ogni aspetto di un personaggio ma anche di un luogo o di un qualsiasi elemento considerato “scorre, come un fiume, non resta uguale a se stesso, anche se può sembrare uguale”. Il padre di Michael rappresenta forse una delle ultime figure di patriarca tradizionale, che picchia i figli, soprattutto il più piccolo, Michael, per farli diventare *performer* nel canto e nel ballo sempre migliori. “O si è vincenti o nulla”, ripete il padre ai cinque fratellini, cronicamente stanco lui di lavorare in fabbrica e affamaticissimo di un riscatto sociale attraverso i suoi figli, il gruppo musicale *Jackson Five*, a cui fa provare le canzoni fino a sfinirli. Quando Michael vorrà invece crescere, umanamente e professionalmente, cioè lasciare l’impresa familiare-musicale, sarà la madre a dire al marito: “non puoi più frustrarlo con la cintura, ora è maggiorenne e le cose - e la morale - sono cambiate; puoi anche andartene, non picchierai più nessuno!” Lo stesso personaggio di Michael, magistralmente interpretato da Jafaar Jackson, nipote del cantante, è fluido nel suo modo di presentarsi, è *gender fluid* in anticipo rispetto all’epoca attuale, con i suoi tratti che diventano sempre più androgini, piuttosto che inquadrabili in un maschile o femminile con precisione. Fluida appare quindi la psicopedagogia stessa: in un tempo non molto lontano si permetteva, anche in occidente, di usare la violenza fisica come strumento educativo in generale verso i figli. Il film su Michael Jackson, pur focalizzandosi comprensibilmente sulla produzione musicale di uno dei più noti personaggi dello spettacolo dagli anni Settanta del Novecento agli anni 2000, suggerisce al pubblico, probabilmente ignaro dei cambiamenti psicopedagogici avvenuti nel secolo scorso, che bene e male possono modificarsi notevolmente anche nel pensare il rapporto genitori-figli.

Diritti fluidi nel mondo della moda, in politica e nella società

Nel film *Il diavolo veste Prada 2* (*The Devil Wears Prada 2*, di D. Frankel, USA, 2026) si ritrovano i personaggi del primo lungometraggio impegnati nel reggere una fluidità disarmante sia in ambito relazionale che lavorativo. Non entro volutamente nella trama, perché mi interessa piuttosto evidenziare come anche in ambienti di lavoro ‘altopagati’, com’è di moda dire oggi, i protagonisti sono costretti a licenziamenti spazzanti e imprevedibili. Allo stesso tempo anche ogni tipo di simpatia o antipatia personale deve essere opportunamente e drasticamente modificata per fronteggiare un mondo del guadagno che esige una fluidità costante: per poter mantenere quello stile di vita ‘altamente altolocato’ devo allearmi con chi ritenevo essere solitamente il mio peggior nemico, pena la perdita di quelle opportunità lavorative a cui ormai non posso rinunciare, dato che il mio stile di vita e la mia immagine pubblica e personale - strettamente intrecciate - ne risentirebbero troppo. Fluidi sono i lavori e le alleanze in nome del business, in questo film, così come intercambiabili sono le *location*, dove anche Milano e diverse parti del nostro belpaese vengono promosse a pieno titolo come piazze di intrighi amorosi e relazionali, sempre all’insegna del dio denaro mai messo in discussione dal mondo della moda e del giornalismo che ne costruisce un’ideologia sempre mutevole, fluidamente adeguata ad ogni situazione o avvenimento socio-politico.

I protagonisti di *Yellow Letters* (*Gelbe Briefe*, di I. Catak, Germania, Francia, Turchia, 2026) dovranno confrontarsi invece con la fluidità etica rintracciabile nei cambi di regime e nell’instaurarsi di un governo poco tollerante col dissenso. Continuare a scrivere e recitare un teatro che dissente e critica



...che Dio perdona a tutti di PIF, 2026.



Il caso 137 di Dominik Moll, 2026.

o invece adeguarsi, recitando in spettacoli neutrali e cancellare anche dai social network eventuali commenti ostili al nuovo governo in carica? Qui la protagonista, un'attrice di teatro che deve scegliere se recitare in una serie televisiva commerciale e accattivante, oltre che ben pagata, parlerà esplicitamente di un'etica mutevole, liquida e fluida, proprio perché deve tenere conto anche della sopravvivenza, non solo economica, ma anche esistenziale delle persone a lei più care, oltre che di se stessa. In termini generali, non si tratta infatti solamente di guadagnare, ma anche di auto-realizzarsi tramite qualcosa di diverso che prima detestavo, ma che in alcune situazioni appare indispensabile per gestire nel modo meno (auto)distruittivo la silenziosa oppressione a cui può spingere un regime, togliendo il lavoro agli artisti che mostrano dissenso con le proprie opinioni espresse anche attraverso le loro opere. Anche qui marito e moglie troveranno come coppia un vitale, anche se discutibile, compromesso per una dignitosa sopravvivenza. Ne *il caso 137* (*Dossier 137*, di D. Moll, Francia, 2025) una poliziotta che indaga su colleghi che hanno commesso reati contro manifestanti, durante il periodo dei gilet gialli in Francia, dovrà scontrarsi con la fluidità delle opinioni e dei pregiudizi nei suoi confronti. Estremamente complicato risulta indagare nei confronti delle forze dell'ordine, soprattutto da una collega donna che si scoprirà, a un certo punto coinvolta personalmente da ciò che scopre. Decidendo di andare fino in fondo e rischiare la sua carriera, ci racconta di come sia necessario spesso oltrepassare quella fluidità etica che provo a descrivere.

Etica fluida nelle scelte religiose, di vita e nel cinema ispiratore d'arte

Se parliamo di religione, la fluidità etica in questione appare invece particolarmente consigliabile. Da tempo penso che dovremmo considerare le religioni rivelate come linguaggi culturalmente creati e determinati, non come verità assolute da difendere in modo fanatico, come ho approfondito anche nel mio saggio *L'energia delle (video) immagini. Creazione e racconto di sé attraverso il cinema e le sue variazioni* (Alpes, Roma 2023). Nel film *...che Dio perdona a tutti* (di Pif, Italia,

2026) scopriamo infatti che se dovessimo seguire in maniera rigorosa e fondamentalista le regole delle sacre scritture del cristianesimo...non riusciremmo più a vivere serenamente. Pif con abile ironia e leggerezza mostra l'assurdità di ogni fondamentalismo, non solo religioso e la necessità di una fluidità etica positiva. I due protagonisti scoprono infatti che la loro volontà di essere perfettamente aderenti alle prescrizioni della Bibbia rende impossibile vivere la loro vita soprattutto sentimentale ma anche relazionale e lavorativa.

E anche in *Benvenuti in campagna* (di G. Avellino, Italia, 2026) un simpatico Maurizio Lastrico scopre che sono necessari compromessi – e quindi una certa fluidità positiva – nello scegliere dove vivere. La campagna, come scopre lui con la sua famiglia, può rivelare aspetti difficili da gestire, se non la si vive solo da turisti ma da improvvisati contadini, costretti a lavorare seriamente la terra per ricavarne alimenti e guadagno. Il protagonista scopre successivamente che anche come docente è tenuto ad essere professionalmente fluido, affinché i suoi studenti non trovino eccessivamente difficili gli esami del suo corso, proprio sul vivere nella natura. Mi piace concludere con un altro esempio di fluidità positiva. Nel documentario di Valeria Parisi *I macchiaioli e il collezionismo milanese. Jucker, Toscanini e il cinema di Visconti* (Italia, 2025). presentato alla mostra e retrospettiva dedicata al noto gruppo di pittori toscani, promossa dal Comune di Milano fino a luglio 2026, viene raccontato di come Luchino Visconti fosse stato particolarmente affascinato dal quadro *La toeletta del mattino* di Telemaco Signorini. L'opera appare a Visconti come un set cinematografico perfetto e decide di riadattare la scena al diverso contesto delle guerre d'indipendenza, nel suo film *Senso* (Italia, 1954). Allo stesso modo il quadro *Garibaldi a Palermo* di Giovanni Fattori ispira alcune scene del *Gattopardo* (di L. Visconti, Italia, 1963). In questo modo rintracciamo una fluidità con un significato positivo, analogo se vogliamo a quando si parla di *gender-fluid*. Nell'ultimo caso Visconti reinterpreta i quadri di Signorini e di Fattori: questa visione della realtà, con un'interpretazione poco attenta alla gloria militare e più focalizzata sulle persone, sul loro vivere quotidiano o sulla distruzione che ogni guerra comporta è fluidamente condivisa tra il grande regista e gli altrettanto significativi pittori fiorentini. •



Tootsie di Sydney Pollack, 1983.

FLUIDITÀ, SOGLIE, METAMORFOSI: TESTA O CROCE?, O IL WESTERN RIVISITATO

Giuseppe Costigliola

Il cinema è forse l'arte "fluida" per eccellenza. Nella struttura, prima che nei temi: 24 fotogrammi al secondo dove ogni immagine supera la precedente in un flusso continuo, la dissolvenza che cola un volto dentro un paesaggio o viceversa, il montaggio che salda spazi e tempi in una corrente percettiva. Il movimento ne è insieme struttura e sostanza; la trasformazione, una dinamica

mediale prima che un argomento. Non stupisce che tra i suoi padri vi fosse un illusionista: Georges Méliès nei cortometraggi filmava corpi moltiplicati, evanescenti e in divenire, forse il primo a usare la macchina da presa come attualizzazione delle *Metamorfosi* di Ovidio.

Se così, era inevitabile che il cinema facesse della fluidità un elemento portante. Le sue storie pullulano di doppi,

maschere e travestimenti: la messa in scena del superamento di ogni barriera – classe, identità, genere, ideologie – tracciato dalle società per congelare il mutamento. Nell'indagare la contemporaneità, la sociologia ha coniato una metafora appropriata: la *modernità liquida* di Zygmunt Bauman descrive un mondo in cui le appartenenze si sciolgono, i confini diventano fluidi, le identità permeabili. La settima arte lo aveva fotografato con la commedia del *cross-dressing*, da *A qualcuno piace caldo* a *Tootsie*, da *Victor/Victoria* fino alle radicali interrogazioni di *Orlando*, *La moglie del soldato*, *Boys Don't Cry*, *Una donna fantastica*, dove il binarismo di *gender* si rivela un diaframma poroso.

C'è un genere, però, che del varco di soglie ha fatto il suo atto costitutivo: il western. La frontiera – questo processo geografico-storico, immagine identitaria e potente metafora politica e culturale di cui Frederick Jackson Turner, in un celebre saggio del 1893, constatava la chiusura come dato esperienziale consegnandola al mito – è per definizione zona liminale, orizzonte mobile che separa il noto dall'ignoto, la legge dalla *wilderness*, e il suo eroe, il pioniere, l'uomo libero dalle contingenze della civiltà, è colui che la abita e la sposta. Nel nostro cinema la frontiera è stata trapiantata sul suolo nazionale almeno sin da *In nome della legge* (1949), di Pietro Germi, per poi passare a *Duello nella Sila* (1962), di Umberto Lenzi, mentre il western all'italiana degli anni d'oro, esploso sul finire del 1964 dopo il successo del

leoniano *Per un pugno di dollari*, è stato, fin dal principio, un genere spurio e contaminato – appunto, fluido. Di questa doppia eredità – il cinema come arte della metamorfosi, il western come grammatica del confine – appare tributario *Testa o croce?* di Matteo Zoppis e Alessio Rigo de Righi, presentato in anteprima ufficiale nella sezione *Un Certain Regard* della 78^a edizione del Festival di Cannes, uscito nelle sale il 2 ottobre 2025. Un film che mette in scena il tema della fluidità a più livelli, nella forma e nella materia narrativa, tanto da farne la propria poetica, con sguardo che potrebbe definirsi etico. Un'opera che si riallaccia a memorabili modelli di un western al femminile che hanno decostruito il codice distintamente maschile, come la Vienna di *Johnny Guitar* di Nicholas Ray (1954), la signora Miller de *I compari* di Robert Altman (1971); o anche la donna travestita da uomo di *The Ballad of Little Jo* di Maggie Greenwald (1993), fino alla mascolinità incrinata di *Il potere del cane* di Jane Campion (2021).

Il primo riferimento alla fluidità di *Testa o croce?* attiene al suo statuto: western e insieme anti-western, fiaba e *road movie*, intreccia il realismo documentario al surreale, il grottesco al lirico. Gli autori affermano di aver mescolato i registri seguendo gli stati emotivi dei personaggi, il che spiega perché Santino, il buttero di Alessandro Borghi, sembri uscito dalla commedia all'italiana – un guascone, un perdente ma con una sua morale

La moglie del soldato di Neil Jordan, 1992.



– mentre attorno a lui la trama tende all'epica allucinata. Una qualità anfibia, che in modalità postmoderna ibrida forme e stili, con un finale toccante: la figurazione di Gianni Garko, icona del nostro western, riemersa in quello di oggi. È il genere che si riavvolge e fluisce su se stesso, un volto riaffiorante dal passato a dare il proprio placet alla sua reincarnazione odierna, o magari per destabilizzarlo.

Ma lo slittamento identitario più vibrante riguarda il personaggio di Rosa, interpretato da Nadia Tereszkiewicz. La sua è una traiettoria di cambiamento di stato avviata prima dell'entrata in scena, con l'allusione alle umili origini, in un contesto di subalternità come la prostituzione: il matrimonio con il possidente è un decisivo passaggio di censo, un riscatto sociale che la solleva dai margini ma la inchioda in un'emancipazione solo apparente. Nei dialoghi con il marito (Mirko Artuso), nelle immagini e nelle espressioni, la giovane appare reificata: straniera in terra altrui (dunque doppiamente fuori posto), sposa vessata di un latifondista arrogante, corpo posseduto e voce negata. Il corsetto che la attanaglia, metafora su cui l'attrice ha così ben lavorato, è trasparente emblema della donna costretta in un copione prestabilito. Da quella morsa evade con uno sparo, un omicidio, e da allora il suo diviene un percorso di attraversamento di soglie: da moglie borghese a fuorilegge in fuga, da preda a eroina che deve cavarsela da sé, fino al sorprendente atto finale dove, capovolto ogni rapporto di forza, si presenta al patriarca (Garko), potente rappresentazione di industriale che a sua volta sta trasformando l'Italia con la costruzione della ferrovia, la devastazione del paesaggio, altra transizione storica e ideologica. Affermando se stessa, ormai consapevole della propria identità, Rosa confessa con orgoglio il suo atto, esige il maltolto, e si allontana al galoppo, finalmente libera. Il movimento del film, dalla costrizione del bustino alla cavalcata sul destriero bianco verso spazi tutti da indagare, traduce visivamente una soggettività che si tiene in movimento per non lasciarsi imbrigliare; è dunque immagine della fluidità che inevitabilmente si tinge di *gender*: Rosa occupa il posto che il western classico, americano e italiano, riserva al maschio, quello del giustiziere, del pistolero artefice del proprio destino, ribaltando la grammatica sessuata del genere. Speculare a quella femminile è l'evoluzione del buttero. Santino non sceglie la trasformazione, la subisce. Vince la sfida contro i cowboy americani, *trigger* del plot, si



Testa o croce? di Alessio Rigo de Righi e Matteo Zoppis, 2025.



lascia trascinare nella fuga, diviene suo malgrado segno di rivolta per gli anarchici che incontra, i quali lo fanno *passare* per rivoluzionario, cucendogli addosso un'identità che non gli appartiene. È la fluidità nella sua versione più inquieta, il sé plasmato dal volere altrui, dalle proiezioni di chi necessita di un simbolo per i propri scopi. Qui il film spinge lo sconfinamento al punto più radicale, diremmo ontologico: la testa mozzata di Santino che continua a parlare (colto riferimento alla novella boccac-



L'uomo che uccise Liberty Valance di John Ford, 1962.

cesca?), recata con sé da Rosa quale atto d'amore, un'altrità con cui confrontarsi nella solitudine e nelle scelte cui la vita la costringe. Il limite tra vita e morte, tra corpo e voce, tra realtà e allucinazione si dissolve in una zona indistinta, un passaggio che rappresenta con vivide immagini la dissociazione psichica della donna, sospesa sull'orlo della follia: la soglia estrema, in cui la ragione comincia a cedere.

Su tutto questo "agisce" la figura leggendaria di Buffalo Bill, cui dà maschera John C. Reilly: colui che possiede cavalli, cowboy, indiani umiliati, soprattutto possiede le storie che racconta, dotato quindi di un potere mitopoietico, imbonitore che forse crede alle proprie menzogne. Con il suo personaggio il film raggiunge il nucleo più profondo: il confine tra il vero e il leggendario non è una linea retta, ma una membrana trasparente. Qui i registi compiono il gesto più acuto, agganciandosi all'autore che ha codificato il genere western: John Ford. Se *L'uomo che uccise Liberty Valance* aveva consegnato alla storia del cinema l'imperativo a "stampare la leggenda" anziché la verità, Rosa rovescia la massima: letta la versione romanzata che Bill ha scritto su di lei e Santino, getta il quaderno nel fuoco. In una sequenza dalla suggestiva fotografia, letteralmente brucia la *fiction*, rifiutando di lasciarsi cristallizzare in eroina di una narrazione, di farsi fissare in un archetipo (moglie, vedova, fanciulla da salvare), sorte che il mito riserva a ciò che tocca. È la

spina dorsale della vicenda, costruita per antitesi: dinamismo/cristallizzazione, *panta rei*/immobilità. La domanda posta dal film, cosa resta dell'aura di una leggenda quando essa si solidifica in immagine, in tradizione orale o scritta, trova in quel falò la risposta più pregnante: meglio abbandonarsi al divenire, anche a costo di solitudine e disperazione, che rimanere imbalsamati in un racconto altrui.

Resta il gesto insito nel titolo. Una moneta lanciata in aria – testa o croce – è la figura stessa dell'indeterminazione: l'attimo sospeso in cui nulla è ancora deciso, quando il destino attende di prendere forma. Buffalo Bill la tira per stabilire la sorte di Rosa, e Rosa vince, apparentemente per arbitrio del caso. Ma il senso ultimo è che lei, di quel verdetto, non ha più bisogno: è pronta a tutto pur di difendere la sua nuova identità, anche a sfidare il leggendario cowboy.

In questo, *Testa o croce?* si fa specchio del tempo liquido in cui è nato, piccolo manifesto della vocazione più autentica del cinema: mostrare le forme lì dove i confini sfumano. Lo fa con una grazia disordinata che è il suo marchio, con la stessa scanzonata fiducia di chi getta in aria una moneta. È il cinema che amiamo, carnale, ibrido, attraversato da silenzi e da ballate popolari (nota di merito al musicista Vittorio Giampietro), un cinema che non teme la metamorfosi in un'epoca che impone a tutti di scegliere una sola faccia della medaglia. •



LA DONNA DEL NAZISTA

La zona d'interesse

Anna Cordioli

Una cornice storica

Quando cadde la repubblica di Weimar, cadde anche quello che fu il primo sogno di uguaglianza di genere del novecento.

Tra il 1919 e il 1933, le donne avevano infatti vissuto un periodo di enorme emancipazione: per la prima volta in Germania era stato istituito il suffragio femminile universale, dando vita al celebre e rivoluzionario modello della “Donna Nuova” (*Neue Frau*), attiva nel mondo del lavoro e indipendente. Ma mentre una fetta della società guardava a quella rivoluzione come ad un avanzamento dell’umanità, altri stavano già lavorando per portare indietro le lancette della storia.

Il nazismo puntò esattamente sul contrario di ciò per cui avevano lavorato i democratici di Weimar: in men che non si dica, la donna venne resa di nuovo subalterna all’uomo e il suo ruolo sociale venne esaltato ma solo in relazione alla maternità. Il compito delle donne era quello di preservare e far crescere la razza ariana.

Già nel 1931, Heinrich Himmler, fondò il *SS-Rasse und*

Siedlungshauptamt, che accertava la “purezza della razza” dei membri delle SS e rilasciava i permessi di matrimonio, valutando la presunta idoneità genetica dei candidati. Le donne che sposavano ufficiali delle SS dovevano superare rigidi controlli di “purezza razziale” e di idoneità fisica per assicurare una discendenza sana al Reich.

Nel 1933, appena saliti al potere, i nazisti cambiarono i programmi scolastici con l’obiettivo di scoraggiare le ragazze dal proseguire gli studi universitari. I libri scolastici furono ampiamente modificati a partire dal 1934, sotto la supervisione di Johanna Haarer, autrice di *La madre tedesca e il suo primo bambino*. Il libro, agiografico anche nei confronti della madre di Hitler, venne usato per promuovere il ruolo di guida della madre tedesca nella costruzione del regime (Koonz, 1987).

Nel 1936 fu approvata una legge che vietava alle donne certe posizioni di alto livello nel sistema giudiziario e nel campo medico.

Nel 1937, Himmler fondò anche un corpo militare, sem-

pre interno alle SS, dedicato a combattere la mascolinizzazione delle donne, l'aborto e gli omosessuali. La donna non doveva mai apparire come un'entità "mascolinizzata" o impegnata in compiti virili — Himmler (1937) considerava una catastrofe vedere le ragazze marciare con zaini pesanti, poiché ciò distruggeva "il fascino e la dignità femminile" — ma doveva invece incarnare una polarità di genere quasi bidimensionale.

Simone de Beauvoir (1949) proprio in relazione alle politiche di genere, tipiche dei regimi totalitari, scrisse: "C'è una strana malafede nel conciliare il disprezzo per le donne con il rispetto di cui si circondano le madri." Le politiche del nazismo, contrastavano infatti fortemente con l'evoluzione e l'emancipazione femminile, distinguendosi per un atteggiamento patriarcale, paternalistico e basato sulla sottomissione.

Ma sarebbe ingenuo pensare che le donne siano state delle vittime di questa logica.

Paul Roland, nel suo saggio "*Le donne del nazismo. Il fascino del male*" (2014), ha portato l'attenzione su un paradosso psichico profondo: la scelta di milioni di donne di abbracciare attivamente il Terzo Reich, trasformando il precetto repressivo del *Kinder, Küche, Kirche* (figli, cucina, chiesa) in una piattaforma per una complicità atroce.

In una società con un binarismo di genere molto polarizzato, molte donne si chiesero come potevano posizionarsi e avere un qualche dividendo del potere.

Roland ha indagato l'illusione di poter avere un legame stretto con il leader. La figura di Hitler veniva proposta in maniera tale da esercitare un magnetismo mistico, quasi erotico, sulle masse femminili, isterizzando al massimo quella "sensibilità" che, come suggeriva la stessa visione nazista, permetteva alle donne di "afferrare" l'ideologia attraverso i sentimenti e l'istinto, piuttosto che con l'intelletto logico riservato agli uomini.

Questo legame non era solo spirituale ma veniva forgiato attraverso un indottrinamento sistematico in organizzazioni come la "*Bund Deutscher Mädel*", progettate per "addomesticare" le giovani e modellarle come future madri di uno "stato maschile".

In questa prospettiva, la maternità cessava di essere un atto privato di cura per diventare un dovere biologico di Stato, un ingranaggio della macchina eugenetica che trovava il suo culmine distorto nel programma *Lebensborn* e nel dramma dei bambini rapiti.

Roland, nel suo testo, demolisce il mito della donna come essere intrinsecamente pacifico, portando alla luce la ferocia di carnefici come Maria Mandel o Irma Greese. In queste figure, la "banalità del male" (Arendt, 1961) non si limitava agli uffici burocratici, ma invadeva la sfera della cura e del quotidiano: la "burocrazia del focolare" si trasformava in una gestione spietata della morte, dove persino un'infermiera o una moglie incinta come Vera Wohlauf poteva partecipare a rastrellamenti e stermini con una freddezza disumana.

Questa scissione funzionale divenne sistematica nella cerchia delle élite, dove figure come Magda Goebbels incar-

narono la devozione fanatica portata alle estreme conseguenze. Dalle icone dell'estetica come Leni Riefenstahl alle fanatiche disposte al sacrificio come Hanna Reitsch, Roland mostra come il nazismo abbia saputo canalizzare le ambizioni e i desideri femminili di partecipare a un progetto di dominio totale. Il male, lungi dall'essere solo maschile, trovava nelle donne complici del Reich un pilastro attivo, capace di nutrire il proprio narcisismo, la crudeltà invidiosa e l'ambizione di migliorare il proprio status sociale anche a costo di guadagnare dalla sofferenza e dalle ceneri di milioni di vittime.

La zona d'interesse: l'idillio mostruoso sull'orlo dell'abisso.

Il film *La zona d'interesse* di Jonathan Glazer parte proprio da lì.

Il regista squarcia il velo sulla rappresentazione tradizionale dell'Olocausto per immergerci in un abisso intimo e disturbante: la domesticità del male, dove la normalità borghese non è un rifugio dall'orrore, ma il suo nutrimento silenzioso.

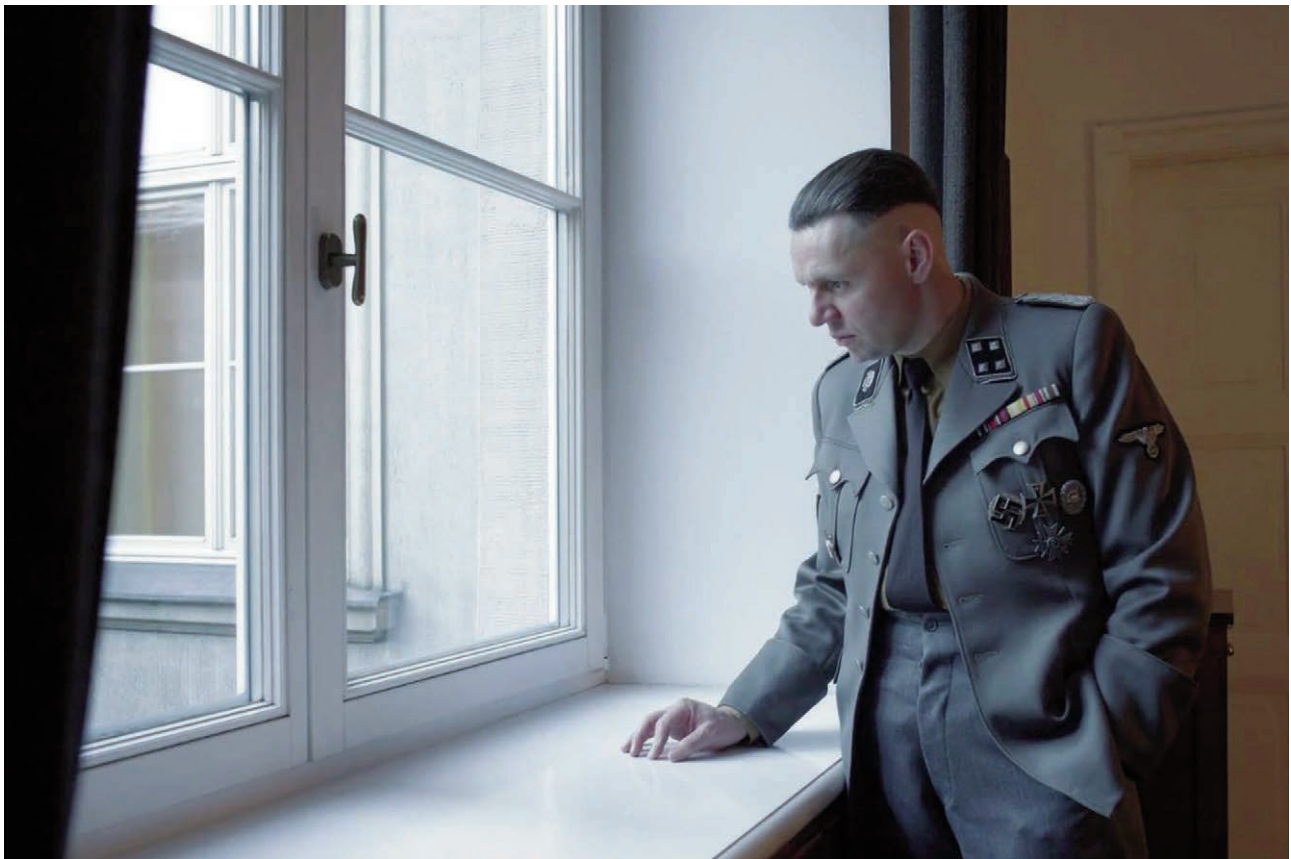
Al centro di questo idillio mostruoso pulsa la relazione tra il comandante di Auschwitz Rudolf Höss e sua moglie Hedwig, uniti da un patto sinistro che trasforma l'atrocità in una routine familiare quotidiana.

La loro villa, un'isola di fiori e risate infantili, è separata dall'inferno solo da un sottile muro di cemento, un confine che segna anche una rigida divisione patriarcale dei ruoli: mentre Rudolf incarna il potere pubblico e l'efficienza glaciale dello sterminio industriale, Hedwig rivendica con orgoglio il titolo di "Regina di Auschwitz", trasformando lo spazio privato in un bastione dell'ideologia nazista.

In questo scenario, il patriarcato e il nazismo si alimentano a vicenda in un abbraccio letale: se l'uomo è l'architetto della morte che opera nell'ombra burocratica del campo, la donna diventa la curatrice della bellezza e della normalizzazione dell'orrore entro le mura domestiche. Non c'è spazio per la compassione, solo per una "burocrazia del focolare" che declassa le urla e gli spari oltre il muro a semplice rumore di fondo, mentre la vita scorre impeccabile tra picnic e la cura di un giardino rigoglioso, nutrito letteralmente dalle ceneri dei caduti.

È in questa complicità femminile attiva che il film trova la sua forza più atroce, mostrandoci come il desiderio di uno status sociale e di una casa perfetta possa annientare ogni barlume di empatia umana, rendendo il focolare domestico il luogo dove il male si fa carne, routine e, infine, indifferenza.

Nel 1993 Raul Hilberg propose un modello che distingueva tre tipi di soggetti che si muovevano all'interno delle catastrofi umanitarie: *i perpetratori, le vittime e gli spettatori*. Questa suddivisione ci ricorda che basta una piccola percentuale attiva di perpetratori (talvolta citata come il 3-5%) sostenuta dall'indifferenza o dal silenzio della maggioranza per permettere la persecuzione e lo sterminio di una parte della popolazione (Cordioli, 2026). Ciò che ci mostra *La zona d'interesse* è quanto l'indifferenza non sia una neutra passività ma sia l'espressione agente di un patto crudele. In questo caso, un patto che



coinvolge anche uno scellerato binarismo di genere: un binarismo assoluto che, attraverso la netta distinzione di ruoli, traccia una scala gerarchica chiara. Rudolf incarna il potere pubblico e l'efficienza scientifica dello sterminio; Hedwig, al contrario, rivendica lo spazio privato, trasformando la cura del giardino e della prole in un atto di normalizzazione del male.

La Regina di Auschwitz

Hedwig Höss non agisce come una semplice spettatrice passiva della storia, ma si configura come un pilastro attivo e indispensabile del sistema genocidario nazista. La sua figura incarna una dissociazione psicologica con enormi vantaggi secondari, una "cecità selettiva" che le permette di scindere chirurgicamente la propria esistenza tra l'idillio bucolico e l'orrore industriale. Scientificamente, Hedwig opera una scomposizione della realtà che sfida la logica umana: mentre coordina la vita familiare, cura un giardino lussureggiante nutrito dal macabro concime delle ceneri umane provenienti dai forni crematori, trasformando i resti delle vittime in nutrimento per la propria estetica ariana.

Ciò che vediamo in atto è un massiccio diniego del genocidio (Stanton, 2012). L'indifferenza sarebbe un esito narcisistico, reso necessario per non confrontarsi con gli orrori commessi e permessi. È come un pesante coperta messa alle finestre per non guardare la realtà, ma messa anche sugli specchi, per non rischiare di riconoscersi mostruosi (Cordioli, 2026).

Ed è proprio a questo livello che si comprende come mai il diniego (Stanton, 2012) sia così importante all'interno del sistema della crudeltà genocida. Esso offre un indubbio vantaggio su larga scala poiché evita di affrontare aspetti della propria realtà che sono inaccettabili all'immagine di Sé.

È per questa via che si vede come l'adesione al regime non sia solo ideologica, ma sia alimentata da un bisogno di autoassoluzione che dà la stura ad un'avidità parassitaria e anche predatoria. Il benessere di Hedwig è costruito letteralmente sulle spoglie dei morti: Hedwig si ammira allo specchio indossando pellicce requisite e prova rossetti trovati nelle tasche delle prigioniere, compiendo un atto di appropriazione d'identità che deumanizza la vittima riducendola a mera fornitrice di beni di consumo. In questo contesto, la sua figura ridefinisce e amplia la "banalità del male" di Hannah Arendt (1961). Se per gli uomini come Rudolf il male si esprimeva attraverso l'efficienza logistica degli uffici e la gestione dei massacri, per Hedwig esso si manifestava in una "burocrazia del focolare".

In questa dimensione domestica, atti quotidiani come accudire i figli, organizzare picnic all'ombra dei camini fumanti e stirare le camicie delle SS non sono semplici gesti di cura, ma sofisticati meccanismi di normalizzazione dell'orrore.

La casa diventa la "scrivania" della donna nazista, un ingranaggio fondamentale dove la maternità stessa viene politicizzata come un compito biologico per la sopravvivenza della razza. La sua ferocia emerge prepotentemente

te anche nel dispotismo verso le servitrici polacche, verso le quali esercita un potere patriarcale e razziale assoluto, arrivando a minacciarle con calma disumana di far disperdere le loro ceneri nei campi. Infine, il suo rifiuto viscerale di abbandonare la villa di fronte a un ordine di trasferimento rivela la natura ultima del suo personaggio: per Hedwig, lo status sociale e il privilegio materiale superano persino l'unione coniugale, rendendo la sua casa un paradiso artificiale eretto sul silenzio assordante del massacro oltre il muro.

I figli

L'ideologia nazista, nella villa degli Höss, non viene solo insegnata, ma respirata come un miasma invisibile che plasma la psiche della prole attraverso un'educazione di genere ferocemente dicotomica. I figli maschi sono addestrati a occupare lo spazio esterno del potere, introiettando l'aggressività del padre Rudolf attraverso giochi che emulano con agghiacciante precisione la logica del campo: maneggiano denti d'oro come fossero tesori o rinchiodano il fratello minore nella serra, trasformando il gioco in una macabra prova generale di detenzione e dominio.

Al contrario, le figlie femmine vengono confinate nel perimetro del "*Kinder, Küche, Kirche*" (Bambini, Cucina, Chiesa), educate a una cura domestica che funge da paravento estetico per l'orrore. Hedwig le conduce nel giardino rigoglioso, insegnando loro i nomi dei fiori mentre l'aria è satura delle ceneri dei forni crematori, imponendo così una sistematica cecità emotiva e un'anestesia dei sensi necessaria per diventare le future "custodi del focolare" ariano.

Tuttavia, la psiche infantile non è un contenitore passivo e il trauma rimosso durante il giorno, nel silenzio imposto dai genitori, trova un varco nel buio della notte. Il sonnambulismo di una delle figlie diventa il teatro fisico di questo ritorno del rimosso: laddove la coscienza è costretta a ignorare le urla e i fumi che filtrano dalle finestre, il corpo si ribella, vagando nel vuoto come se cercasse di dare voce a un'angoscia che non può essere nominata.

È la prova che l'orrore, nonostante gli sforzi di normalizzazione burocratica della famiglia, non può essere del tutto cancellato dalle profondità della psiche.

La nonna

Un contrasto morale e sensoriale è offerto dalla figura di Linna, la madre di Hedwig.

Linna rappresenta la vecchia classe operaia tedesca. È una donna che ha vissuto la povertà della Repubblica di Weimar e che ora vede nel successo della figlia il riscatto sociale promesso dal nazismo. Appena arrivata, Linna esalta la ricchezza della figlia. Ammira i domestici, la grandezza della casa e la bellezza del giardino.

Le due donne condividono un momento di pettegolezzo agghiacciante in cui Linna ricorda la sua vecchia vicina di casa ebrea, di cui puliva i pavimenti. Esprime il rammarico per non essere riuscita a prendersi le sue tende all'asta giudiziaria, rivelando come l'antisemitismo fosse radicato in un desiderio di ascesa economica.

Sebbene inizialmente mossa da un'invidia sociale paras-

sitaria, Linna non dimostra né la dissociazione né la corazzatura psicologica della figlia. In lei, il corpo soccombe alla realtà fisica del massacro: i bagliori rossastri dei forni che incendiano la notte, l'odore acre che penetra nelle stanze e le grida umane diventano intollerabili.

Durante la sua permanenza, la madre percepisce la realtà fisica di Auschwitz: i colpi di fucile e le urla, i bagliori rossastri dei forni crematori e l'odore dei forni crematori. Linna si sente orripilata.

La sua fuga precipitosa dalla villa, dettata da un terrore viscerale e da un'intolleranza psicofisica, evidenzia la frattura tra chi, come Hedwig, ha ormai deumanizzato completamente l'altro, e chi conserva ancora un barlume di coscienza che si manifesta come puro rigetto somatico verso la vicinanza della morte. Mentre Hedwig brucia con rabbia la lettera di addio della madre, sigilla simbolicamente la propria scelta di abitare un "paradiso" costruito sul silenzio assordante del muro accanto.

La frammentazione patriarcale dell'anima

Nel film si vede una forma di "Matriarcato Complice" in cui si vede come Hedwig accetti la sperequazione del potere di genere a patto che ci siano, sotto, altri strati di infelici che hanno meno potere di lei.

Ella vive un'identità parassitaria alimentata dall'ascesa sociale garantita dal Terzo Reich. La sua ambizione è una forma di voracità di attaccamento alla sopravvivenza che supera ogni legame affettivo: quando l'ordine di trasferimento minaccia il suo idillio, Hedwig reagisce con una rabbia narcisistica, scegliendo la villa e il proprio prestigio sopra l'unione coniugale. Per lei, il muro di Auschwitz non è un limite morale, ma il perimetro necessario a proteggere il suo riscatto sociale, protegge il rischio di diventare una donna senza potere, è una fortezza dove il desiderio di possesso annienta la capacità di immedesimarsi nel dolore dell'altro.

La gerarchia nazista si intreccia così brutalmente con la disparità di genere attraverso uno sfruttamento dei corpi che fonde il sadismo razziale con il dominio domestico, dove le donne ebree e polacche vengono degradate a mera forza lavoro o a fonti di bottino.

Rudolf riafferma un controllo patriarcale totale e svalutativo anche attraverso il sesso predatorio e l'abuso segreto delle prigioniere. Egli invade la sfera più intima delle sue vittime e rendendo il corpo femminile l'ultimo, tragico territorio di conquista e violenza, unendo indissolubilmente il potere burocratico dello Stato alla prevaricazione fisica. esse sono meno che donne, sono oggetti. Parallelamente Hedwig compie un vero e proprio cannibalismo d'identità quando si ammira indossando le pellicce delle prigioniere o prova rossetti appartenuti a chi è stata mandata a morte, riducendo la vittima a fornitrice di feticci di lusso in un esercizio di consumo disumano e privo di ogni immaginazione morale.

La speranza

Nel cuore della notte di Auschwitz, dove il silenzio è rotto solo dal riverbero agghiacciante degli spari oltre il muro, la figura della ragazza polacca emerge come una



frattura psichica necessaria, l'unico barlume di umanità e resistenza attiva che squarcia il velo dell'indifferenza. Ripresa attraverso l'occhio spettrale di una termocamera a infrarossi, la sua immagine ci appare come un negativo fotografico vibrante di calore, una scelta estetica che Glazer trasforma in un potente simbolo psicoanalitico: in un mondo pietrificato dal "gelo morale" del nazismo, questa giovane donna brilla letteralmente di luce propria, emanando il calore dell'empatia nel vuoto pneumatico dell'Olocausto.

Ella rappresenta il perfetto contrappeso morale a Hedwig Höss; mentre quest'ultima abita un mondo di colori saturi e solari che tuttavia maschera una morte spirituale e una cecità assoluta, la ragazza polacca agisce nell'oscurità più fitta, rivelandosi come l'unico personaggio davvero "sveglio", l'unica coscienza vigile in grado di percepire l'orrore e opporvisi con il corpo e lo spirito.

La sua resistenza si manifesta attraverso una forma di azione etica che ribalta radicalmente la passività burocratica delle donne del Reich. Se per Hedwig la cura della casa e del giardino serve a proteggere e normalizzare la vita dei carnefici, la ragazza polacca compie gesti domestici di segno opposto, volti segretamente alla salvezza delle vittime.

Di notte, con un coraggio che sfida la pulsione di morte circostante, nasconde mele tra gli attrezzi dei cantieri dove i prigionieri sono costretti al lavoro forzato. È un micro-atto di resistenza umana di una potenza devastante: laddove Hedwig usa le ceneri dei morti per nutrire il proprio egoistico idillio privato, la ragazza usa i frutti della terra come un legame di solidarietà universale, un tentativo disperato e vitale di mantenere un filo di vita tra sconosciuti. Il culmine di questo percorso di ripara-

zione psichica e storica si raggiunge nel momento in cui la musica si fa strumento di memoria. Trovando tra le macerie del cantiere uno spartito scritto in segreto dal prigioniero Joseph Wulf; la ragazza lo porta con sé per restituirgli voce attraverso il pianoforte. In questa scena, l'arte diventa l'ultimo baluardo contro l'annientamento: mentre i figli di Rudolf Höss giocano con i denti d'oro dei deportati e la madre distrugge col fuoco ogni traccia di dissenso, la ragazza polacca custodisce e tramanda la melodia dei perseguitati. Suonare quel brano, intitolato significativamente *Sunbeams*, non è solo un atto estetico, ma una rottura totale con la narrazione nazista; è la conservazione di un'umanità che i forni crematori cercano di incenerire, la prova che la bellezza e la verità possono sopravvivere nell'oscurità, protette da chi non ha accettato di chiudere gli occhi di fronte all'abisso.

Dal diniego alla memoria

Il finale di *La zona d'interesse* compie un salto temporale spiazzante e visionario. Rudolf Höss, dopo aver ottenuto l'approvazione per il suo piano di sterminio (l'Operazione Höss), scende le scale del palazzo ministeriale a Berlino. Si ferma, colto da conati di vomito nel buio, e fissa il vuoto di fronte a sé.

In quel momento, lo sguardo del carnefice squarcia il tempo e la macchina da presa si sposta direttamente ai giorni nostri, all'interno del Museo di Auschwitz-Birkenau. La transizione ai giorni nostri rompe bruscamente la finzione cinematografica e ci cala nella realtà storica. Le inquadrature mostrano le donne delle pulizie mentre aspirano la polvere dai pavimenti, lavano i vetri dei blocchi e puliscono i corridoi. Questo contrasto è potentissimo. Mostra che la memoria dell'orrore non è



un concetto astratto, ma un luogo fisico che richiede cura, manutenzione e lavoro quotidiano.

Il ritorno della figura femminile in questa sequenza contemporanea crea un cortocircuito intenzionale con il resto della pellicola: Hedwig Höss usava le ceneri dei morti per concimare i suoi fiori, cancellando le tracce del massacro per preservare il proprio benessere borghese. Le donne delle pulizie di oggi compiono il gesto opposto: rimuovono la polvere quotidiana per far sì che le tracce delle vittime (le montagne di scarpe, le valigie, i vestiti visibili dietro le teche) rimangano perfettamente visibili ai visitatori. Il loro lavoro domestico non serve a nascondere il male, ma a custodire la memoria. Il film ci mostra che il suo piano di cancellazione totale è fallito, gli oggetti personali dei deportati sono ancora lì, protetti e mostrati al mondo. Le addette al museo, muovendosi in silenzio tra quei corridoi, diventano le silenziose custodi di una verità storica che nessun muro è riuscito a seppellire.

Il finale è di nuovo consegnato alle donne. Esse appaiono di nuovo come coloro a cui è consegnata la cura dei luoghi... ma ora sono anche le custodi della memoria. Serve però farsi una domanda: dopo novant'anni, le donne sono ancora destinate a ruoli di cura e pulizia?

Proprio riflettendo sulla femminilità connivente a Hedwig, non posso non pensare ad una frase della de Beauvoir (1963): "Non ho mai nutrito l'illusione di trasformare la condizione femminile; essa dipende dall'avvenire del lavoro nel mondo, e non cambierà seriamente che a prezzo di uno sconvolgimento della produzione". •

Titolo originale: La zona d'interesse

Titolo italiano: *La zona d'interesse*

Regia: Jonhatan Glazer

Anno: 2023

Paese di produzione: Regno Unito, Polonia, USA

Fotografia: Łukasz Żal

Musiche: Mica Levi

Cast: Christian Friedel, Sandra Hüller, Johann Karthaus, Luis Noah Witte, Ralph Herforth, Freya Kreutzkam, Daniel Holzberg, Sascha Maaz, Imogen Kogge.

Bibliografia

Arendt H. (1963) *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*. Feltrinelli, 2001.

Cordioli A. (2026) *L'omotransfobia ha la memoria corta. L'oblio come fenomeno di complicità psichica*.

Spiweb.it

www.spiweb.it/cultura-e-societa/lomotransfobia-ha-la-memoria-corta-oblio-come-fenomeno-di-complicita-psichica-anna-cordioli/

de Beauvoir S. (1949) *Il secondo sesso*. Il Saggiatore, 2016.

de Beauvoir, S. (1963) *La forza delle cose*. Einaudi, 2013.

Hilberg R. (1993) *Perpetrators Victims Bystanders: Jewish Catastrophe 1933-1945*. Harper Collins.

Himmler H. (1937, 18 febbraio). *Speech to the group leaders on homosexuality*

Koonz C. (1987) *Le madri della patria. Donne, sesso e maternità nel Terzo Reich*. Editori Riuniti, 1996.

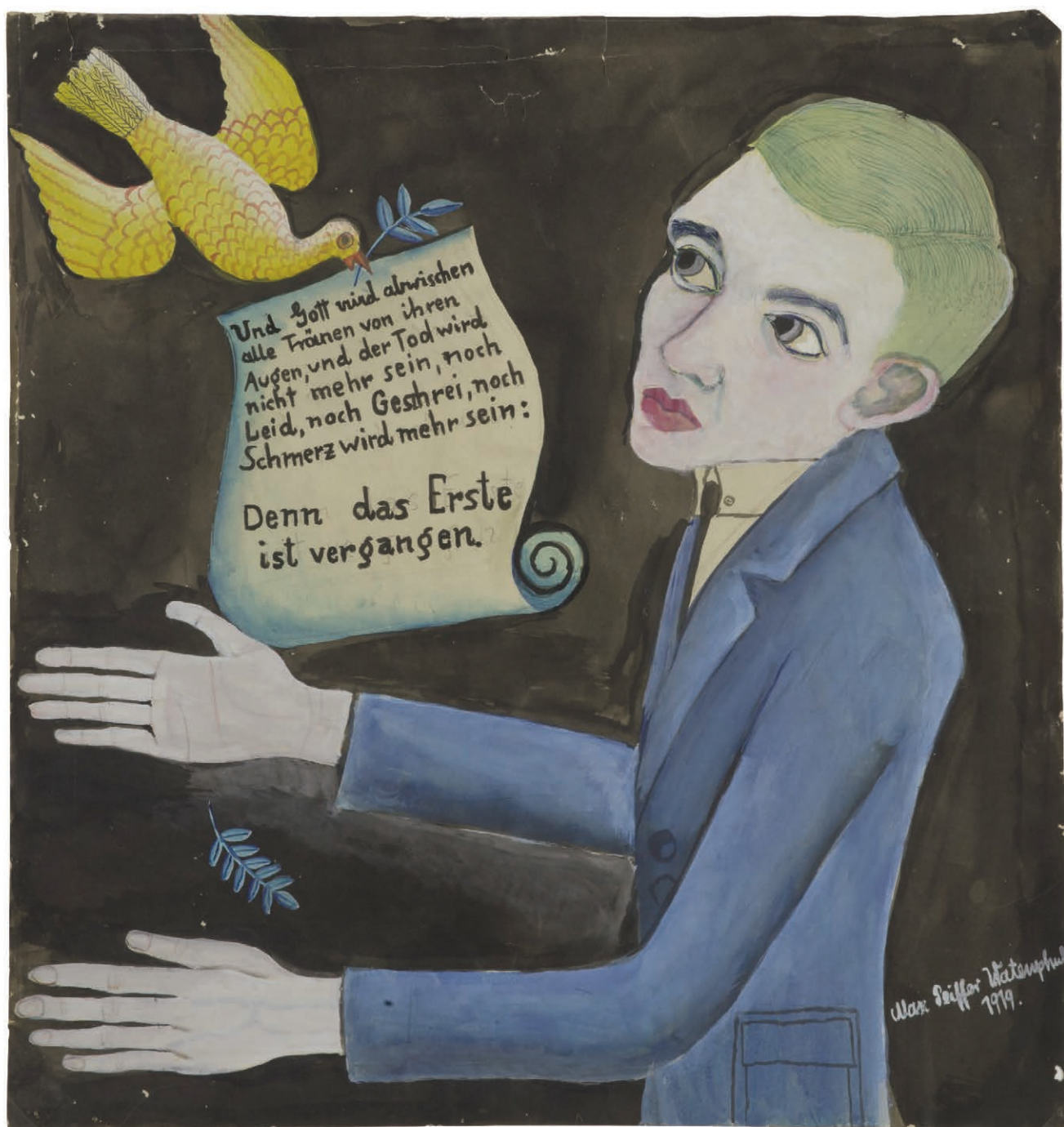
Roland P. (2014) *Le donne del nazismo. Il fascino del male*. Enigma Edizioni, 2020.

Stanton G. H. (2012) *The Ten Stages of Genocide. Genocide Watch*. www.genocidewatch.com/tenstages

MAX PEIFFER WATENPHUL

Tra fluidità e inquietudine

Lori Falcolini



Autoritratto con poesia, 1919 / Acquarello e tempera, 51,5x49 cm / Fondazione Max Peiffer Watenphul

La Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma ha presentato recentemente l'interessante esposizione di un artista del Novecento europeo, *Max Peiffer Watenphul. Pittore del Bauhaus*, a cura di Gregor H. Lersch. La mostra ha raccontato l'unicità del percorso umano ed artistico di Max Peiffer Watenphul non soltanto attraverso le sue opere ma anche attraverso lettere, materiali d'archivio, fotografie di amici, artisti e intellettuali e testimonianze dei viaggi e dei tanti luoghi in cui questo artista ha vissuto. Come Goethe o altri grandi viaggiatori tedeschi, Peiffer Watenphul amava l'Italia, il Bel Paese, e soprattutto Roma – città in cui ha vissuto fino alla morte – dove “...un'anima ha tutto, fra queste divine tue mura...” (da *Prima Elegia Romana*, J.W. Goethe).

I versi contenuti in *Autoritratto con Poesia* (1919) meglio di altre parole introducono l'opera di questo pittore acquarellista fotografo e intellettuale tedesco nato nel 1896 a Weferlingen in Sassonia. Nell'autoritratto, eseguito dopo avere conseguito la laurea in giurisprudenza, Peiffer Watenphul allora ventenne appare con le braccia tese verso una colomba che porta nel becco una pergamena su cui sono scritti dei versi: “...la morte sarà/ ...non ci sarà più nulla, né più sofferenza, né più dolore...” Sebbene la poesia parli della morte come una liberazione, la presenza della colomba rappresenta nello stesso tempo il simbolo di una rinascita. In effetti nell'anno dell'autoritratto Max Peiffer Watenphul, al termine del praticantato legale, decide di abbandonare la carriera giuridica e dedicarsi completamente all'arte iniziando a frequentare il Bauhaus.

Questa innovativa scuola di architettura design e arte, fondata dall'architetto tedesco Walter Gropius nel 1919 all'indomani della Grande Guerra, era nata a Weimar in un contesto storico-culturale di cambiamento: le donne avevano ottenuto il diritto di voto e c'era apertura verso l'uguaglianza di genere e le identità *queer*, sebbene l'omosessualità maschile fosse ancora punita come un crimine. Elizabeth Otto, storica dell'arte e autrice di *Haunted Bauhaus. Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities and Radical Politics*, scrive che nel 1919 Max Peiffer Watenphul fu il primo studente apertamente *queer* del Bauhaus.

È lo stesso artista a raccontare in uno scritto l'atmosfera “piena di colore e di vita” del Bauhaus, una istituzione dove si organizzavano serate culturali in cui si esibivano artisti di ogni forma d'arte. Nascevano amicizie artistiche che la mostra testimonia attraverso la presenza di opere di altri pittori, tra cui Paul Klee che influenzerà il linguaggio visivo di Max Peiffer Watenphul.

Nei suoi primi lavori pittorici da autodidatta, la famiglia è il soggetto preferito ed anche quello in cui Peiffer Watenphul comincia ad esprimere la sua poetica. Nell'opera *La sorella Grace con Gatto* (1917) gli occhi “ciechi” e lo sfondo oscuro punteggiato di stelle suggeriscono la solitudine del soggetto che sembra aggrapparsi all'istinto stringendo con forza un gatto. Dopo l'iscrizione al Bauhaus, Peiffer Watenphul arricchisce il suo percorso artistico grazie allo studio e l'apprendimento delle tecniche ma anche grazie all'atmosfera di modernità che si respirava in quella scuola e che lui rappresenterà con grande forza espressiva dando prova del suo talento.



Arazzo, dono a Johannes Itten in occasione della sua partenza dal Bauhaus nel 1923, 1921 ca.
lana e canapa / 137x76cm / Bauhaus Archiv Berlin

Testa femminile (1923) ne è una testimonianza. L'opera richiama quasi l'*Art Brut* nella urgenza creativa che comunica. Il volto, indefinito rispetto ai canoni del *gender*, occupa tutta la tela. Il rossetto e il belletto sulle guance sono sbavati e lo sguardo sembra fissarsi su qualcosa di perturbante che appartiene al dentro più che al fuori. La pelle del viso punteggiata e “graffiata” di colore, come il cielo dei dipinti successivi, suggerisce disagio esistenziale.

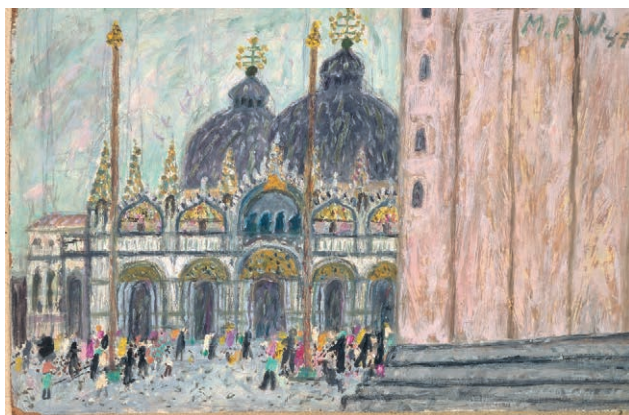
I dipinti che Watenphul realizza nel suo continuo viaggiare alla ricerca di ispirazione mettono in scena i luoghi filtrati dai suoi stati d'animo. L'espressionismo tedesco, che anche nel cinema privilegiava le atmosfere cupe e inquietanti al realismo, è un punto di riferimento costante. Un soggetto paesaggistico o un ritratto diventano pretesto per dare interiorità alle forme e costruire rimandi che l'osservatore coglie entrando in sintonia con l'opera. Il dipinto *Venezia, Palazzo Ducale* (1950) e la litografia *Paesaggio Persiano* (1966),



*Sorella Grace con gatto, 1917 / Olio su tela, 51x36,5 cm
Fondazione Max Peiffer Watenphul*



*Paesaggio Persiano, 1966 / Litografia, 40x27 cm
Museo Casa di Goethe, Roma*



*Venezia, Piazza San Marco, 1947
Olio su cartone, 44x69 cm
Fondazione Max Peiffer Watenphul*

nonostante le differenti ambientazioni, comunicano la stessa inquietudine nel loro essere disabitati: “fotografano” spazi onirici densi di ombre e significati simbolici. Il cielo metafisico di *Paesaggio Persiano* si tinge di striature dal colore terroso come la distesa sottostante; nella laguna torbida che lambisce uno spettrale Palazzo ducale galleggia una gondola fantasma priva di gondoliere.

Dei tre anni trascorsi al Bauhaus assume particolare interesse l’arazzo tessuto a mano dall’artista nel laboratorio tessile. La tessitura, considerata storicamente e culturalmente legata al *gender* in quanto pratica femminile, era l’unico laboratorio della scuola a cui le donne potevano accedere. Gli uomini frequentavano tutti gli altri laboratori e potevano anche seguire quello tessile che in effetti rispecchiava uno dei punti focali della scuola: “un ideale artigianale ispirato alle corporazioni medioevali” (Gregor H. Lersch). Nell’*Arazzo* (1921) di Max Peiffer Watenphul l’irregolarità compositiva, la geometria dei disegni e l’accostamento dei colori rendono l’opera armoniosa nella sua essenzialità. Si sente l’influenza di Paul Klee nel ritmo della composizione e nell’uso di colori dalle tonalità calde e di Anni Albers, artista sperimentale della tessitura, appassionata come il marito Josef dell’arte popolare tessile dell’America Latina.

“In realtà, - scrive Gregor H. Lersch che ha anche curato nel 2023 la mostra *Max Peiffer Watenphul, dal Bauhaus all’Italia* presso il Museo Casa di Goethe di cui è direttore - il suo rapporto con quella esperienza si definisce come una prossimità senza adesione. Egli ne assume gli strumenti — la chiarezza compositiva, una certa economia cromatica, la disciplina formale — ma evita accuratamente di condividerne la dimensione ideologica. Non vi è, nella sua pittura, alcuna aspirazione a un linguaggio universale, né traccia di quella funzione sociale dell’arte che il Bauhaus considerava

imprescindibile. Si potrebbe dire che ne apprende il lessico, ma non la sintassi. E questa distinzione, apparentemente sottile, è decisiva. Dove il Bauhaus costruisce sistemi, Peiffer Watenphul introduce variazioni.”

La fluidità e la libertà compositiva caratterizzano in effetti tutto il percorso artistico di questo interessante artista, una delle cui opere fu esibita nella mostra *Arte degenerata* che si tenne a Monaco nel 1937 nell’ottica di allineare l’arte come tutta la cultura tedesca agli obiettivi Hitleriani. Le opere esposte, confiscate nei musei tedeschi dal regime nazista, appartenevano ai maggiori protagonisti delle avanguardie artistiche: Paul Klee, Otto Dix, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Marc Chagall e tanti altri. Peiffer Watenphul “partigiano dell’arte” pur tra mille difficoltà continua il suo percorso artistico muovendosi tra modernità e lirismo attraverso la pittura e il mezzo fotografico che utilizza per comporre le sue variazioni.

La fotografia occupa un posto importante nell’opera di questo artista. Peiffer Watenphul la definisce *Pittura Fotografica* perché è assimilabile nella composizione alle opere pittoriche. Il frequente utilizzo scenografico di una “quinta” in primo piano – una colonna, una statua, una balaustra, un’ombra o un filare di alberi – dà importanza a ciò che l’artista mette in scena sul fondo. Grazie a questa tecnica compositiva, il fondo diventa un racconto da “sentire”.

Nell’opera *Testa romana* (1932), realizzata durante il soggiorno a Villa Massimo di Roma insieme a vedute della città che gli valsero il Premio Roma, una corda robusta in primo piano copre la bocca gli occhi le orecchie e il naso della statua; “chiude” tutti i sensi dando paradossalmente vita al volto. Esplode l’interiorità, grazie all’ostacolo, nel biancore freddo del marmo.

Nel “caravaggesco” *Senza Titolo (Giovane Italiano)*, 1932-1933) è la gamba del giovane in primo piano con l’ombra sottostante a mettere in scena l’invito alla trasgressione. Il desiderio sessuale è suggerito dallo sguardo luminoso e dalla posizione di apertura del suo corpo che risalta sullo sfondo “tradizionale”.

La fluidità del *gender* è mostrata apertamente nelle fotografie degli anni Venti e Trenta che ritraggono gli amici *queer* del Bauhaus. Nel *Porträt Johanna Ey* (1934) - esposto nella retrospettiva del 2023 - tutto appare eccessivo, “fuori-norma”. Il volto pesantemente truccato, i gioielli vistosi, il bicchiere vuotato dal vino come a significare la mancanza di sobrietà e l’offerta del piacere.

Anche i ritratti femminili mettono in scena l’eccesso attraverso la *performance* del genere che si costruisce continuamente - come teorizza la filosofa femminista Judith Butler nella *Disfatta del genere* - attraverso la ripetizione di gesti e convenzioni: la postura e gli abiti eleganti, le collane e le dita inanellate. Tutto allude al “travestimento” nella foto dell’amica fotografa *Florence Henri con Scialle a pois e Fiori* (1932) ma anche, nell’espressività del volto, alla necessità di non celare al mondo le ambivalenze del proprio modo di essere e di sentire. Ciò che contraddistingue il linguaggio visivo di Peiffer Watenphul. •

Materiale concesso da Ufficio stampa Maria Bonmassar.



Testa romana, 1932
Gelatina d’argento su carta baritata / 23,2x29,4 cm
Bauhaus-Archiv



Max Peiffer Watenphul a Essen,
Folkwangschule, 1927
Fondazione Max Peiffer Watenphul



Agostino Raff, 1971, *GROSSA CILINDRATA*,
tecnica mista, cm 160x115

AUTORITRATTO DI UN ARTISTA

Agostino Raff

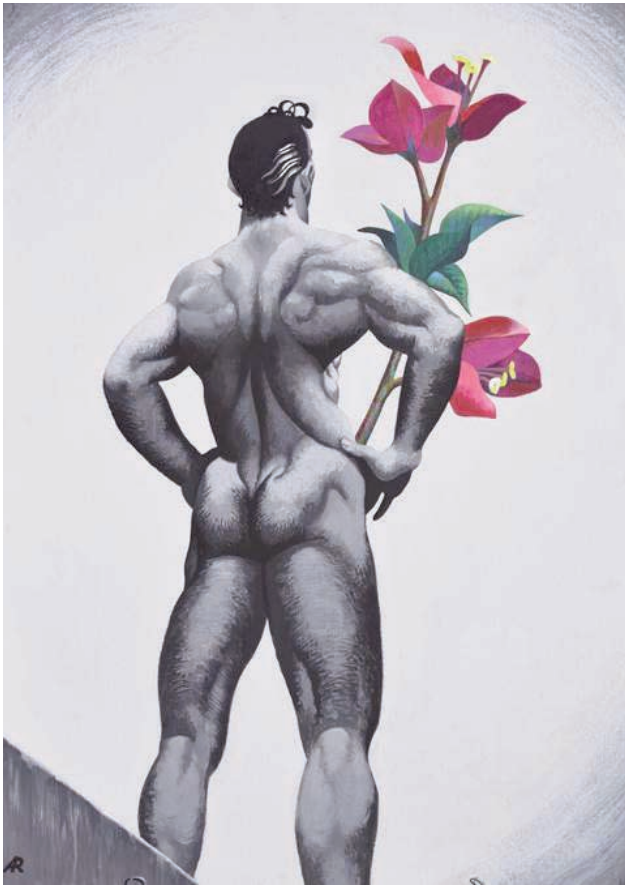
Agostino Raff

Nel maturare di temperamenti come il mio, feriti dalla bellezza fisica maschile, leggiamo la progressiva presa di coscienza di una fatalità: il Narciso testosteroneico si innamora di sé, quanto si innamora di sé il Narciso follicolare. Nell'incontro amoroso riproduttivo si pensa alla fusione dei due: non è vero. In quanto i due Narcisi posti tra due specchi diventano una fila da capogiro e infine ciascuno dei due sessi si re-impadronisce del proprio, che non risulta intercambiabile.

Quindi se vedo la parità di genere come un'utopia, non è così per la parità *dei diritti di genere*, cui dobbiamo tendere

per assoluto dovere etico. L'artista è un Narciso isolato che avrebbe deciso di non nuocere. Vuole essere solo e arbitro delle sue scelte, estreme, pericolose, autoreferenziali fino all'amore solitario ("Guai ai soli" - "Beata solitudo, sola beatitudo") o come una sigla personale che divenga stile inconfondibile.

L'artista agisce in modo che da questi conflitti emani comunque quell'energia che l'osservatore finale dell'opera recepisce come un piacere quasi ineffabile. Socrate, Platone, Aristotele, Teocrito, Lucrezio, Virgilio, Dante, Michelangelo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare,



Agostino Raff, *ESTASI*, 2000, acrilico su tela cm 50x67.

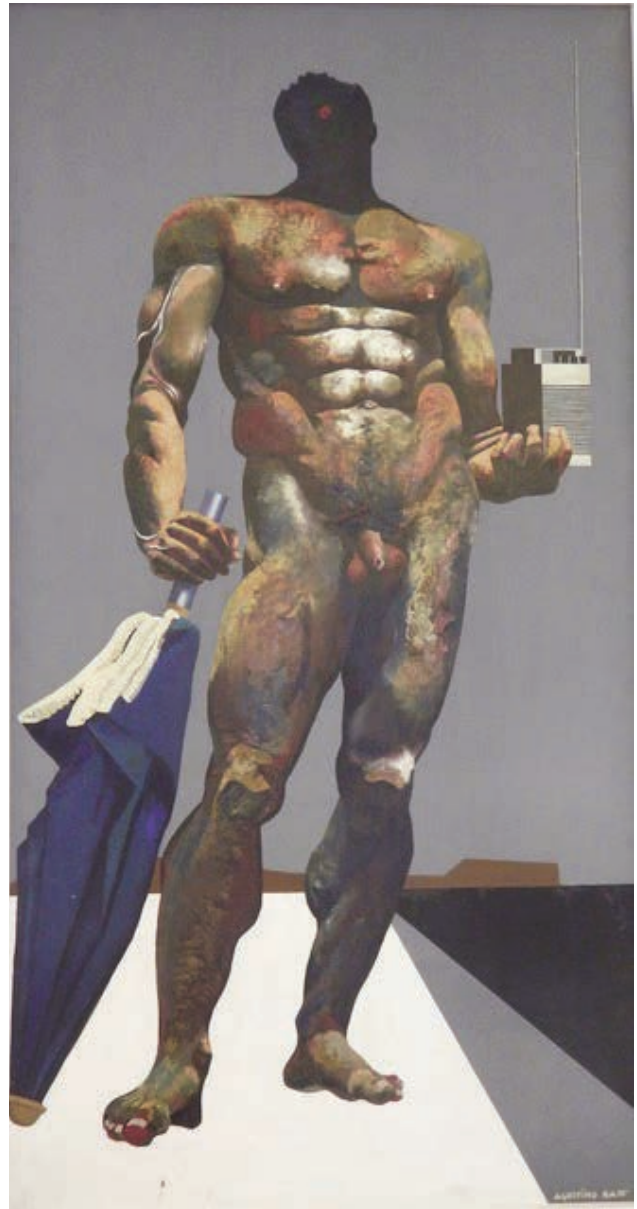
Spinoza, Bach, Blake, Beethoven, Ciaikovskij, Wilde, Sartre, Genet, Pasolini, rigorosamente innamorati di sé, sono universi magnetici che attirano valanghe di altri Narcisi individuali più fragili, quali ammiratori.

Questi grandi omosessuali (qualifica mai abbastanza repellente) autentici o incoscienti o traslati, sono stigmatizzati dalla storia per aver - ad esempio - gli occhi viola o verdi o celesti invece che neri come dovrebbero, e non ottengono mai il perdono sociale, in quanto, appunto, mostri solitari non riproducenti e per giunta col privilegio (soggetto a invidia) di umani non facilmente replicabili. Storicamente, si può ammettere che essi ottengano dalla massa - in modo sbrigativo e superficiale - un *perdono artistico*

Il mio dipingere è vitalistico e racconta una gioia fisica, erettiva, i ragazzi degli anni '60 guardati con occhi ellenici sulla scorta di Policleteo, Prassitele, Alkamenes, e con occhi ellenistici sulla scorta di Lisippo (un suo glorioso imitatore siriano del I° sec. a. C. ha creato l'incomparabile Ercole bronzeo capitolino)

ERCOLE CAPITOLINO

Ma il dio di Roma è uno solo/ affiorato da strati di ère/ da un Foro Boario/
bronzo insolente turgido/ porti la clava seriale/come un ombrello spiaggiato/



Agostino Raff, 1971, *AMICO DI LISIPPO*, tecnica mista-olio e acrilico, cm 95x180

e una beltà fenicia/ da un tuo Lisippo irradi/
sei il dio di Roma che osa/ non c'è alba laziale a sfidare/
la tua luce di gigante segreto/ il tuo peso ardente in posa.

Altri amati profeti: Signorelli, Caravaggio, David, Ingres, Canova, Ciseri, Seurat, Vallotton, Beckmann, la De Leinpicka, Lucian Freud, Hockney, Bacon... e i due *inebriati*, oggi giustamente ingombranti, Genet e Pasolini, la cui tempra mondiale nessuno disconosce.

Niente abiure da parte del pittore divenuto vecchio: egli non rinnega il giovane prodigio trascorso di sentirsi eterni, così inebriante in giovinezza, karma che vuole sostenere fino all'ultimo. Segnalo che un nuovo apporto a questa testardaggine è l'umorismo. Sì, il vecchio vuol ridere sull'emersione clamorosa dello scheletro dalla nuova, assurda, inconcepibile nudità aliena.



Agostino Raff, 2015, *STO UN ATTIMO AL CAMPIONATO*,
acrilico su tavole, cm 80x65



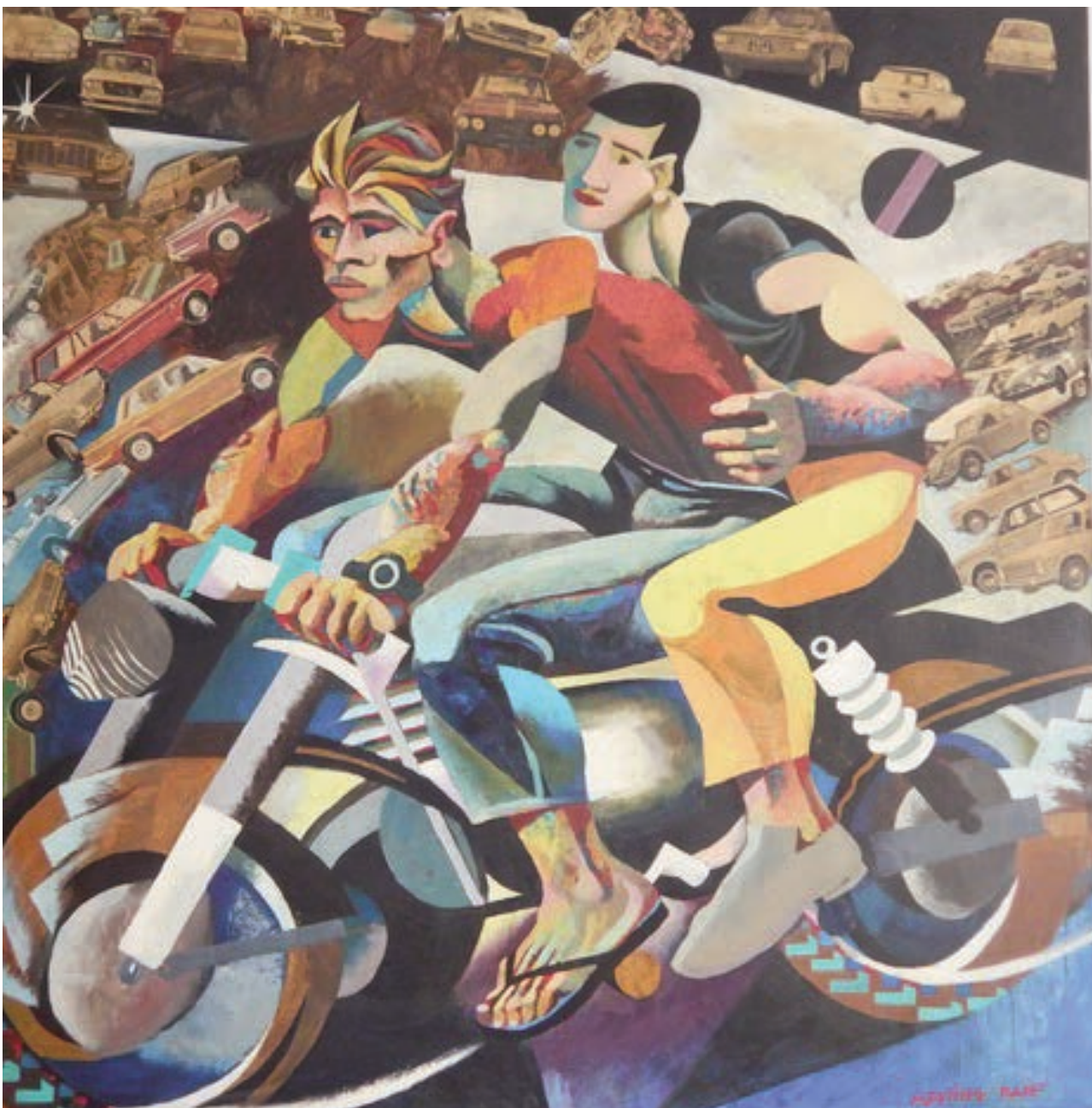
Agostino Raff, 1965, *FERITO A MORTE...*,
biro su carta, cm 60x40

Nonagenario, fa ginnastica per un altro io di 70 anni prima, rinnegando lo specchio e così censurandosi contro il trauma letale.

Tornando all'amore di sé schietto e prigioniero, quindi all'omosessualità, avete nozione voi etero, del tributo di sangue, illusioni lacerate, s. o. s inascoltati, pianto cosmico, che i vostri adolescenti figli o figlie difficili covano giorno per giorno nel loro silenzio blindato, nel loro timido atterrito accennare? Se l'arte li accoglierà sarà fortuna; se no, "stridor di denti". Ragazzi teneri, sognatori di bellezza maschile che vorreste vostra ma vedete lontana e allora cercate di sedurla con un inopportuno Narciso follicolare, siate invece forti, assumete l'abito del Narciso testosterone: siate attori, recitate il calciatore, il pesista, il pugile, ricordate che la vita erotica è coreografia e bugia. Travolgenti sembianze iper virili nascondono episodi di passività sperimentale. Tipi delicati serbano violenze catastrofiche. L'artista ha in sé questi ossimori, e con il proprio gesto invita l'altro a conoscere se stesso.

DURI ALLO SPECCHIO

I miei duri del mondo/ nudi più o meno/
varianti e ardui/ a tutto tondo/
non hanno mai finito/ a calci un gatto/
né appeso un cane/ o avvelenato o sparato.



Agostino Raff, 1967, *CORSA IN CITTÀ*,
olio e collage, cm 110x110

E la censura, sugli eccessi erotici dell'arte figurativa? Nel mio caso debbo ritenermi fortunato. Il coraggio di alcuni galleristi condivise le mie esternazioni, comprendendone il messaggio estetico corroborante e non scandalistico. Erano gli anni '70 del secolo scorso, quelli della 'Nuova figurazione', in quella Roma democristiana sorniona e opportunista, foriera inconscia degli anni di piombo, che gli artisti li lasciava vivere con una certa grazia. Le mie figure virili scanzonate solenni o forse drammatiche (un tardo retaggio fascista che vedeva il corpo come aggressore?) ambivano invece a rassicurare i giovani, a dialogare col loro Narciso ferito, ad invitarli ad un maschilismo estetico ideale, equo e innocente. Una condivisione con Jacques Lacan ("Quattro concetti fondamentali della psicanalisi" - Einaudi 1979): "Vuoi guardare? Ebbene, vedi questo!"

L'autore dà qualcosa in pasto all'occhio ma invita colui cui il quadro è presentato a deporre lì il suo sguardo, come si depongono le armi. Ecco l'effetto pacificante, apollineo, della pittura. È dato qualcosa non tanto allo sguardo, quanto all'occhio, qualcosa che comporta abbandono, deposito, dello sguardo". •

Agostino Raff, Trento 1933
Pittore, scenografo, musicista, poeta

Dal 2003 conduce a Roma gli incontri estivi
'Poeti a L'ISOLA DEL CINEMA'

ROBERT DOISNEAU

Fotogrammi d'inconscio urbano.

Memoria e desiderio fissati nel tempo

Adelia Lucattini

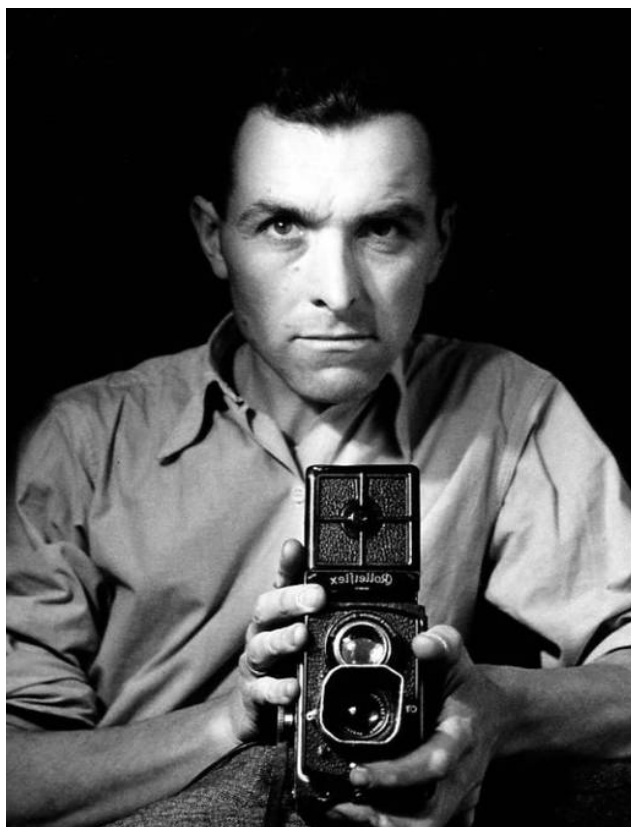
Il Museo del Genio di Roma ospita la grande mostra *Robert Doisneau*, l'esposizione, curata dall'Atelier Robert Doisneau e da Gabriele Accornero, prodotta e organizzata da Arthemisia, raccoglie oltre centoquaranta scatti e ripercorre l'intera carriera del fotografo francese, dagli esordi degli anni Trenta fino alle opere più mature. La mostra nasce con il patrocinio dell'Ambasciata di Francia in Italia, della Regione Lazio e del Comune di Roma, e si inserisce anche nel percorso di valorizzazione dei musei militari

promosso dal Ministero della Difesa, dall'Esercito Italiano e da Difesa Servizi.

La presenza di Doisneau al Museo del Genio è, già di per sé, un'immagine significativa. Un luogo storico che narra tecnica e costruzione, dedicato alla Memoria accoglie l'opera di un fotografo che ha fatto della città non un semplice spazio architettonico, ma un organismo vivente, una materia psichica in continuo movimento. Parigi, nelle sue fotografie, non è mai soltanto sfondo, è corpo, respiro, pal-

Le Baiser de l'hôtel de ville





Robert Doisneau



La Concierge aux lunettes

coscenico, ferita, sogno. È una città fluida, attraversata da passanti, bambini, operai, innamorati, animali, artisti, portinaie, caffè, cortili, vetrine, periferie. Tutto scorre, tutto passa, eppure tutto può essere conservato per chi verrà.

Doisneau nasce a Gentilly nel 1912 e diventa uno dei maggiori rappresentanti della cosiddetta "fotografia umanista" francese. Il suo bianco e nero ha raccontato la vita quotidiana con ironia, pudore, tenerezza e profonda umanità, anche se sarebbe riduttivo leggere la sua opera soltanto come celebrazione poetica del quotidiano. Nelle sue immagini c'è qualcosa di più complesso, una tensione tra leggerezza e perdita, tra sorriso e malinconia, tra apparizione e scomparsa. La sua fotografia sembra nascere dal desiderio di trattenere ciò che il tempo cancella, ogni scatto diventa una piccola resistenza contro la sparizione.

In questo senso, Doisneau è profondamente vicino al cinema. La fotografia, per sua natura, arresta il movimento, il cinema lo restituisce nella durata. Eppure, nelle immagini di Doisneau, l'istante non è mai immobile, ogni fotografia contiene un prima e un dopo, una scena possibile, una narrazione sospesa. Guardiamo un bambino che corre, una coppia che si bacia, un operaio che attraversa la strada, una portiera dietro le lenti degli occhiali, lo spettatore sente che la vita continua oltre il margine dell'immagine. Il fotogramma è fermo, ma la vita al suo interno fluisce.

Doisneau fotografa ciò che passa, ma proprio nel passare acquista forma. Le sue immagini sono fotogrammi di un film invisibile, scene tratte da una pellicola che non vedremo mai interamente. Ogni immagine è una soglia, qualcosa è appena accaduto o qualcosa sta per accadere. Lo spettatore è chiamato a completare il movimento, a immaginare

il racconto, a entrare nella durata latente dell'immagine.

La città, prima di tutto, è fluida. Parigi non appare come monumento, cartolina o scenario turistico. È una città attraversata da corpi e desideri, da conflitti sociali e da improvvise epifanie. I marciapiedi, i bistrot, le piazze, le scuole, le periferie e gli atelier diventano luoghi di passaggio, spazi intermedi in cui il soggetto si mostra e insieme si sottrae. La strada è il grande inconscio urbano di Doisneau, vi affiorano giochi infantili, amori, fatiche, pose involontarie, piccoli atti mancati, incontri casuali. L'essenziale non è sempre al centro della scena; spesso è collocato lateralmente, in un dettaglio, in uno sguardo, in una postura.

Anche le classi sociali, nel suo lavoro, sono attraversate da una particolare fluidità. Doisneau fotografa il popolo, gli operai, i bambini delle periferie, i piccoli mestieri, ma anche artisti, intellettuali, figure del cinema e della moda. Davanti al suo obiettivo passano Picasso, Giacometti, Cocteau, Fernand Léger, Georges Braque, Brigitte Bardot, Elsa Schiaparelli, Juliette Binoche. Eppure, il suo sguardo non costruisce gerarchie. L'operaio, il bambino, l'artista celebre e l'attrice non sono collocati in ordini separati dell'esistenza, sono tutti ricondotti a una comune condizione umana: il bisogno di essere visti, la fragilità del corpo, il desiderio di riconoscimento, la solitudine, il gioco, l'attesa, l'amore.

La variabilità sociale di Doisneau non cancella le differenze, non trasforma la povertà in pittoresco, né la celebrità in mito intoccabile, piuttosto, attraversa le classi senza irrigidirle, le mette in contatto attraverso la vulnerabilità. In questo senso, la sua fotografia è profondamente antiretorica.



Les Frères

Les Frères

ca. Non monumentalizza i potenti e non compatisce i poveri, cerca in ciascuno un punto di verità quotidiana. Anche quando ritrae personaggi celebri, non li esalta in pose grandiose, bensì li coglie in un gesto, in una pausa, in una distrazione. Doisneau sembra dirci che l'immagine più autentica dell'essere umano non è quella che egli prepara per il mondo, ma quella che gli sfugge.

Da un punto di vista psicoanalitico, questa attenzione allo scarto è essenziale. L'immagine non rivela tutto, ma lascia emergere qualcosa. Non interpreta, non chiude, non definisce. Offre una superficie su cui il visibile e l'invisibile si incontrano. Ogni fotografia di Doisneau sembra contenere un segreto. Il soggetto fotografato non coincide mai interamente con la sua immagine, c'è sempre un resto, un pensiero non detto, una storia non raccontata, una ferita appena intuibile.

Anche la sofferenza, in Doisneau, è fluida. Non viene esibita frontalmente, non diventa spettacolo, non occupa la scena in modo drammatico. Scorre sotto la superficie delle immagini. È nei muri consumati, negli abiti modesti, nelle periferie, negli sguardi stanchi, nelle posture di chi aspetta, nei bambini che trasformano la strada in campo di gioco. La sofferenza è presente, ma non è mai lasciata sola, è attraversata dall'ironia, dalla tenerezza, dalla possibilità del legame. È come se Doisneau sapesse che il dolore, per poter essere guardato, ha bisogno di una forma che lo renda accettabile, interiorizzabile, condivisibile.

La sua fotografia compie allora un gesto vicino alla rêverie. Accoglie ciò che è fragile, informe, transitorio, e lo restituisce in una forma visibile ma non chiusa. Non spiega la sofferenza, la contiene, non la cancella, la trasforma. È questo il nucleo più profondamente psicoanalitico del suo

sguardo, come il lavoro analitico, anche la fotografia di Doisneau permette alla vita psichica di trovare immagini e un dolore che trova immagine non è più un dolore muto, diviene un racconto possibile.

Particolarmente significativa è la presenza dell'infanzia. I bambini di Doisneau non sono figure decorative né semplici emblemi di innocenza, sono soggetti attivi, inventivi, spesso marginali, capaci di trasformare la città in teatro, nei loro giochi, la strada diventa spazio psichico, luogo di trasformazione e di sopravvivenza. Un marciapiede può diventare scena, un oggetto povero può diventare giocattolo, un angolo urbano può diventare mondo. L'infanzia, nelle sue fotografie, non è soltanto nostalgia, è potenza trasformativa, è la capacità di abitare il reale modificandolo con l'immaginazione.

Al centro della mostra si colloca naturalmente *Le baiser de l'Hôtel de Ville*, la fotografia del 1950 realizzata durante un reportage per la rivista americana *Life* sugli innamorati parigini. L'immagine, divenuta nel tempo simbolo universale dell'amore e della libertà, mostra due giovani che si baciano nel flusso della città, attorno a loro, Parigi continua a muoversi, passanti, tavolini, automobili, edifici, tutto scorre ma il bacio apre una parentesi, un'interruzione del tempo ordinario.

Per molto tempo l'immagine è stata percepita come uno scatto rubato, in realtà fu una scena ricreata con due giovani studenti di teatro, Françoise Bornet e Jacques Carteaud, ma questa informazione non ne diminuisce la forza, al contrario, la rende ancora più interessante. Il bacio di Doisneau non è semplicemente vero o falso, è una costruzione capace di produrre verità emotiva, ed è proprio qui che fotografia, cinema e psicoanalisi si incontrano. La verità psichica non coincide sempre con il documento, una scena può essere composta e tuttavia rivelare qualcosa di autentico. Il desiderio umano vive anche di rappresentazioni, fantasie, ripetizioni, messe in scena.

Il bacio dell'Hôtel de Ville è dunque una scena psichica prima ancora che urbana, l'intimità si colloca nello spazio pubblico; il privato appare in mezzo alla folla; il tempo soggettivo degli amanti interrompe il tempo collettivo della città, la coppia si isola senza uscire dal mondo. È questa l'essenza stessa dell'innamoramento, una sospensione, una bolla atemporale, un'area transizionale in cui l'Altro diventa soggetto e il mondo arretra sullo sfondo.

Qui emerge un altro aspetto fondamentale, Doisneau fotografa non soltanto la realtà, ma il desiderio che abbiamo della realtà. La sua Parigi è vera e insieme sognata, è documento e fantasia, è luogo storico e luogo interno. Le sue immagini ci mostrano il mondo come è stato, ma anche come avremmo voluto che fosse: più umano, più gentile, più disponibile all'incontro. Questa dimensione non va confusa con l'evasione sentimentale. La tenerezza, in Doisneau, è una forma di resistenza. Dopo la guerra, nella Parigi della ricostruzione, fotografare bambini, amanti, lavoratori, artisti e sconosciuti significava restituire fiducia al legame umano, dare una prospettiva e fiducia nel futuro, dopo tanta distruzione.

Un altro elemento centrale è la materia più profonda della mostra: il tempo. Doisneau ferma ciò che passa, ma pro-



Rue Lepic

prio fermandolo ne rivela la natura fugace ed eterna. Ogni fotografia afferma ciò che è stato e non potrà più essere identico, eppure, nello stesso gesto, ciò che era destinato a scomparire diventa immortale. Un cane, un gatto, una risata, una corsa infantile, un bacio, un caffè, una strada, tutto ciò che normalmente svanisce senza lasciare traccia entra nella attraverso l'immagine nella vita di chi la osserva, per restarvi per sempre.

La fotografia rende immortale il transitorio, non eternizza i monumenti, ma gli istanti; non salva la Storia, ma le microstorie che la Storia spesso dimentica. Qui Doisneau compie un gesto profondamente democratico attribuendo valore a ciò che è minimo, quotidiano o marginale. Guarda ciò che può non essere visto e ascolta, attraverso l'occhio, il non detto.

Il cinema rende visibile il tempo attraverso il movimento; Doisneau rende visibile il tempo attraverso l'interruzione del movimento. In entrambi i casi, l'immagine lavora contro la sparizione. Ma mentre il cinema accompagna il flusso, Doisneau lo concentra. La sua fotografia non immobilizza la vita, la condensa, ogni scatto è un punto di densità temporale, un frammento in cui passato, presente e futuro coesistono. Per questo la fluidità diventa anche una categoria psicoanalitica. Il soggetto non è mai identico a se stesso, le fotografie di Doisneau colgono proprio questa instabilità vitale dove ogni volto contiene più età, ogni gesto più significati, ogni luogo più tempi sovrapposti.

La città diventa palinsesto, il corpo è racconto e l'immagine traccia.

In un'epoca dominata dalla produzione compulsiva di

immagini, rivedere Doisneau significa interrogarsi su che cosa renda davvero necessaria una fotografia. Non la quantità, non l'effetto, non la spettacolarizzazione, ma la capacità di custodire un'esperienza. Doisneau non consuma il visibile, lo attende, non invade la scena, la lascia accadere. Il suo sguardo è laterale, discreto, partecipe. Non cerca l'effetto, ma la vibrazione umana del momento.

La mostra al Museo del Genio restituisce dunque Doisneau non soltanto come maestro della fotografia umanista, ma come poeta della memoria, del desiderio e dell'inconscio quotidiano. Le sue immagini ci ricordano che guardare è un atto etico prima ancora che estetico, significa riconoscere la fragilità dell'altro, accogliere il passaggio del tempo, dare forma alla perdita senza cancellarla.

Doisneau fotografa la fluidità del mondo, città che cambiano, classi sociali che si sfiorano, sofferenze che si trasformano in ironia, istanti che il tempo condannerebbe alla sparizione e che l'immagine rende immortali. In questo sta la sua grandezza nell'aver mostrato che la vita che anche quando viene fermata in una fotografia, continua a scorrere dentro di noi. Ogni sua immagine è un piccolo atto di salvataggio, ogni volto, ogni strada, ogni bacio, ogni gioco infantile diventa una vittoria momentanea contro la scomparsa, e forse è proprio questo che, ancora oggi, rende Doisneau così necessario per la sua capacità di trasformare il transitorio in memoria, la realtà in rêverie, il tempo perduto in immagine viva. •

Robert Doisneau

Museo del Genio, Roma

5 marzo - 19 luglio 2026

ROUGH DIAMONDS

Fluttuazioni del desiderio tra Legge e libertà

Adelia Lucattini

La serie televisiva *Rough Diamonds* (2023), prodotta da Netflix, è stata creata e sceneggiata da Rotem Shamir e Yuval Yefet, con la regia affidata allo stesso Shamir insieme a Cecilia Verheyden i quali nei loro film e serie tv si sono concentrati sui conflitti identitari, religiosi e politici tra israeliani e palestinesi, analizzando la forte ambivalenza morale attraverso personaggi continuamente sospesi tra appartenenza, violenza e trauma. La loro sensibilità narrativa contribuisce, in *Rough Diamonds*, alla rappresentazione intima e complessa dei personaggi femminili e dei conflitti interiori legati all'identità, al desiderio e all'appartenenza. La serie TV è ambientata nel quartiere diamantifero di Anversa e intreccia dramma familiare, noir psicologico e riflessione spirituale all'interno della comunità ebraica ultra-ortodossa *haredi*, dove i legami familiari e la sopravvivenza economica si intrecciano costantemente con violenza, colpa e fluidità morale.

Il racconto si apre con il suicidio di Yanki (Yona Elian), membro della potente famiglia Wolfson, commercianti di

diamanti ad Anversa. La tragedia richiama in città il fratello maggiore Noah (Kevin Janssens), che anni prima aveva abbandonato la comunità *haredi* e la fede ortodossa per crearsi una nuova vita a Londra. Noah ritorna con il figlio Tommy (Casper Knopf), e s'impegna a restare il tempo necessario per salvare l'impresa di famiglia e sottrarre il figlioletto all'influenza della nonna materna Kerra McCabe (Tine Joutstra), potente figura criminale di Londra. Attorno a Noah si snoda il racconto di un sistema familiare e comunitario attraversato da segreti, debiti, corruzione, rivalità e conflitti. Dal punto di vista psicoanalitico, *Rough Diamonds* rappresenta in modo straordinariamente efficace la fluidità della morale. Nessun personaggio appare completamente innocente o totalmente colpevole; ciascuno oscilla continuamente tra desiderio, bisogno di appartenenza e sopravvivenza. La serie mostra come la Legge religiosa possa trasformarsi da contenitore simbolico a dispositivo persecutorio e altresì come l'assenza totale della Legge conduca alla disintegrazione psichica e sociale.





Noah Wolfson (Kevin Janssens) incarna questa ambivalenza morale. Allontanatosi dalla comunità *haredi* per sfuggire a un sistema vissuto come oppressivo e castrante, rimane invischiato nella rete vischiosa e violenta del mondo criminale dei McCabe. Noah è insieme ribelle e bisognoso di recuperare le proprie radici. Il ritorno ad Anversa non rappresenta soltanto un rientro geografico, ma un tentativo di trovare una struttura capace di dare senso alla propria esistenza e, soprattutto, di offrire al figlio Tommy una famiglia capace di amore. La comunità che aveva rifiutato torna così ad assumere la funzione di contenitore emotivo e identitario.

L'anziano padre Ezra (Dudu Fisher) incarna la tradizione. Patriarca autorevole e apparentemente custode della Torah, Ezra tenta di mantenere l'ordine familiare attraverso la rigidità religiosa e un controllo morale con venature persecutorie, a tratti sadiche, nei confronti dei figli. Ne dipanarsi delle puntate, lo spettatore scopre come anche lui sia coinvolto in melmosi compromessi, silenzi imperiosi e cupi segreti. La morale religiosa appare allora non come assoluto etico, ma come costruzione difensiva che tenta di imbrigliare pulsioni, affetti e sentimenti.

Anche il fratello Eli (Robbie Cleiren), il secondogenito della famiglia, vive una profonda scissione. Formalmente osservante dei valori comunitari, si rivela fragile, manipolabile e incapace di sostenere il peso della famiglia. Attraverso di lui la serie mostra come il rispetto esteriore della Legge possa convivere con l'angoscia, la menzogna e il fallimento personale.

Il personaggio femminile più interessante è senz'altro la giovane vedova di Yanki Gila (Marie Vinck). Attraverso di lei gli autori affrontano il tema più complesso e struggente: il conflitto tra amore e dovere, tra desiderio e appartenenza comunitaria. Gila vive inizialmente all'interno del ruolo tradizionale imposto alla donna *haredi*: moglie devota, madre silenziosa, figura di sostegno priva di autonomia sog-

gettiva. Dopo la morte del marito, tuttavia, il suo mondo s'incrina. Il lutto apre uno spazio psichico nuovo in cui riemergono desideri rimossi, bisogno di libertà e ricerca di autenticità emotiva, che subisce un'accelerazione grazie anche alla comparsa di Noah.

Il legame tra Gila (Marie Vinck) e Noah (Kevin Janssens) è costruito dalla serie in modo estremamente sottile e raffinato. Durante l'adolescenza, Gila e Noah avevano avuto un'intensa storia d'amore, affettiva e giocosa, prima che lui uscisse dalla comunità per recarsi a Londra, dove Gila non aveva avuto il coraggio di seguirlo, andando poi in sposa al fratello per arginare il disonore. Non si tratta soltanto di attrazione passionale, ma del riconoscimento reciproco di due giovani feriti, emarginati dall'ipocrita rigidità della comunità. Noah vede in Gila non la vedova del fratello, ma una donna viva, intelligente, sensibile; mentre Gila vede in Noah un uomo capace di ascolto e di rispetto, profondamente diverso dagli uomini *haredim* che concepiscono il femminile esclusivamente come funzione domestica e "riproduttiva". La loro relazione, clandestina e appassionata, si sviluppa all'interno di confini morali continuamente fluidi. Il desiderio amoroso entra in collisione con la Legge religiosa, con la paura, il lutto ancora presente e con il controllo sociale della comunità. La serie mostra come, nelle società rigidamente normative, l'amore non possa mai essere vissuto come esperienza spontanea, ma debba continuamente negoziare con il divieto, l'imbarazzo e il giudizio collettivo. Proprio per questo il sentimento tra Noah e Gila assume una dimensione intensissima, prende corpo e cerca il diritto di esistere nello spazio dell'impossibile.

Gila rappresenta, inoltre, il femminile che tenta di emergere da una posizione di pura funzione ed assurgere a un significato simbolicamente vivo. Per la prima volta Gila rivendica di poter desiderare pubblicamente qualcosa di proprio, di non essere più, soltanto, "la vedova di", "la madre di", "la



donna di”, ma un soggetto pensante e autonomo. Tuttavia, uscire dagli schemi appare quasi impossibile. La comunità *haredi* funziona infatti come struttura totalizzante, non offre soltanto norme religiose, ma identità, protezione, appartenenza e sopravvivenza. Separarsene significa rischiare il vuoto, la perdita dei legami e l’esclusione sociale. In questo contesto incontriamo la *shadchanit* Debbie Glazer (An Miller), sensale della comunità *haredi* di Anversa, che propone a Gila di sposare Yehuda Ziskind (Jeroen Spitzen-

berger) giovane vedovo con due figli; uomo gentile, sensibile e benestante di una comunità *haredi* statunitense. Attraverso di lui Gila scopre qualcosa di inedito e impensato: la possibilità di lavorare, di avere uno spazio personale, di esistere non soltanto come moglie e madre, ma anche come donna. È qui che la serie introduce un elemento moderno all’interno di una struttura arcaica, la libertà non coincide necessariamente con la rottura totale della comunità, può emergere anche attraverso piccole trasformazioni interne al sistema. La scelta di Gila di lasciare Noah per Yehuda non nasce dall’assenza d’amore, al contrario, è proprio la profondità del sentimento finalmente vissuto fino in fondo, a renderla consapevole della propria necessità di autonomia. Noah rappresenta però un uomo in cerca di sé stesso, ancora lacerato dal conflitto tra i traumi originari e il bisogno di vivere l’identità *haredi*. Gila comprende il proprio bisogno di costruire una soggettività autonoma all’interno di una coppia stabile e matura, lontana dalla soffocante comunità di Anversa, da cui in quanto vedova sarà sempre schiacciata ai margini.

La serie pone allora una domanda centrale: è possibile vivere sentimenti profondi all’interno di un ruolo arcaico e castrante? E ancora, è possibile amare un uomo che forse non si ama ancora completamente, ma che possiede una qualità rara, cioè il rispetto per la libertà interiore e per il desiderio femminile? Noah, a differenza degli uomini *haredi*, riconosce i desideri, la sofferenza e il bisogno di emancipazione, con una modalità relazionale fondata sul riconoscimento dell’Altro. Questo è forse il messaggio più rivoluzionario della serie, l’amore autentico non coincide con il possesso o con l’assorbimento della donna dentro un ruolo prestabilito, ma nel tollerarne la libertà. D’altro canto, una relazione



matura necessita anche della forza del cambiamento e capacità di mediazione. La maturità dei due personaggi non coincide più con le loro possibilità reali, i progetti sono disallineati e la soglia delle scelte esistenziali rimasta fluida per anni, si è consolidata, richiedendo scelte difficili non più eludibili. L'adolescenza è lontana, il futuro si è presantificato e reclama di essere vissuto nella realtà, non più sognato anche se all'unisono.

Il finale della serie segna la conclusione del rapporto tra Noah e Gila, tanto doloroso quanto maturo. Non vi è il trionfo romantico dell'unione passionale, ma qualcosa di più complesso, il riconoscimento reciproco di due soggettività che si sono trasformate nel tempo e riconosciute attraverso il legame. Gila sceglie una strada che forse non coincide ancora con la piena liberazione, ma che rappresenta comunque un movimento verso l'autonomia. Noah, dal canto proprio, comprende che amare significa sostenere di non trattenere l'altro, egoisticamente, per sé. *Rough Diamonds*, quindi, non è soltanto una serie sull'universo ebraico ortodosso *haredi* di Anversa, ma una riflessione universale sul bisogno umano di appartenenza e libertà, inoltre mostra come nessuno possa vivere senza contenitori simbolici e che ogni sistema chiuso rischia di trasformarsi in controllo, ipocrisia e violenza quando perde la capacità di accogliere il dubbio, la vulnerabilità umana e il desiderio. •

Titolo originale e italiano:
Rough Diamonds - La famiglia dei diamanti

Paese di produzione: Belgio, Israele, Paesi Bassi

Formato: Serie TV – 8 episodi

Anno: 2023

Regia: Rotem Shamir, Cecilia Verheyden

Sceneggiatura: Rotem Shamir, Yuval Yefet

Musica: Ruben De Gheselle

Cast: Kevin Janssens, Marie Vinck, Robbie Cleiren, Dudu Fisher, Ini Massez, Tine Joutstra, Casper Knopf, Yona Elian, An Miller, Jeroen Spitzenberger, Janne Desmet, Els Dottermans, Wim Willaert.

S-CAMBIAMO IL MONDO

Rassegna Cinematografica – IX edizione

AFFETTI IN SCENA – PACE E CULTURE

20 e 21 giugno 2026 - Casa del Cinema/ Roma

Barbara Massimilla

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 sfrutta-

mento e il traffico di esseri umani. Il cinema impegnato può opporsi attivamente alle guerre, ai genocidi, all'orrore dello sterminio a cui stiamo assistendo. 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 La-

boratori 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 al Prof. Tomaso Montanari dedicato a chi si espone pubblicamente con passione in difesa dei Diritti umani, con la seguente motivazione: *“Per la sua autorevole e lucida visione umana, filosofica, socio-*

Paolo Buonvino in concerto e Barbara Massimilla



politica nel contrastare il crimine del Genocidio contro il popolo Palestinese con passione civile, perseverante impegno e onestà intellettuale riconoscendo la 'verità storica' dei fatti: l'invasione colonialista della Palestina da parte di Israele fin dal 1948 e le sue catastrofiche conseguenze. Per la sua abilità nel pensare fluidamente attraverso i confini dello spazio e del tempo seminando speranza e promuovendo la necessità di attivare un processo di umanizzazione che contempi un futuro di pace e coesistenza, come afferma nel libro Per Gaza: "riconoscersi a vicenda come umani, e vivere in pace. Insieme".

S-Cambiamo il Mondo come negli anni precedenti avrà luogo presso la Casa del Cinema a Villa Borghese il 20 e 21 giugno. In collaborazione con la rivista *Eidos – Cinema psyche e arti visive*, con il sostegno di Fondazione Migrantes. Patrocinata dalla regione Lazio, dall'Assessorato alla Cultura di Roma Capitale, da Amnesty International Italia, dall'Associazione Italiana Psicologia Analitica.

Il programma prevede proiezioni di film sui Diritti umani e cinque sessioni, tra cui una musicale:

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).

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)

PARLIAMO DI DIRITTI

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

L'EREDITA' 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).

Di grande valore artistico le tre performance musicali:

CURÙ – VOCI SOMMERSE, STORIE NEGATE

Giana Guaiana (musicista cantautrice, chitarra), Bruna Perraro (musicista cantautrice, flauto traverso)

DAL SENEGAL: ENERGIE PER LA PACE

Moustapha Mbengue e Tam Tam Morola (musicista percussionista, attore)

COSTRUIRE ARMONIE PER VIVERE LA PACE

Paolo Buonvino (musicista, compositore)

Nella selezione dei film sono state

Premio DUN Diritti umani a Tomaso Montanari





Moustapha Mbengue

scelte le due opere palestinesi più importanti del 2026:

THE VOICE OF HIND RAJAB

di Kaouther Ben Hania (2025, 89')
Vincitore del Leone d'Argento – Gran Premio della Giuria Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia 2025, Premi Oscar: selezionato come candidato miglior film internazionale (2026);

Il film della regista tunisina racconta la storia vera di Hind Rajab una bambina palestinese di sei anni intrappolata a Gaza in una macchina il 29 gennaio del 2024, circondata dai cadaveri dei cugini e degli zii colpiti dal fuoco degli Israeliani mentre fuggivano da una delle aree più bombardate della città. Il film intreccia realtà e finzione ricostruendo le ultime ore di vita della bambina.

TUTTO QUEL CHE RESTA DI TE

di Cherien Dabis (2025, 145')
Premi Oscar: selezione ufficiale miglior film internazionale (2026) Cherien Dabis racconta la storia di una famiglia palestinese attraverso l'arco

di tre generazioni – la difesa della propria terra e dell'identità dal 1948 al 1988. Il film narra in profondità il trauma intergenerazionale subito da un popolo martire il cui diritto di esistenza è stato negato. La regista dichiara che il suo film non ha un approccio politico, ma vuole essere "profondamente personale e intimo".

Immane il docufilm su Giulio Regeni:

GIULIO REGENI – TUTTO IL MALE DEL MONDO

di Simone Manetti (2026, 105') 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.

A proposito della trasmissione dell'eredità psichica tra le generazioni sono previsti due grandi film sull'infanzia e sul rapporto genitori figli:

L'ISOLA DEI RICORDI (AMRUM) di Fatih Akin (2025, 93')

Festival di Cannes 2025 - sezione Cannes Premières *Un'infanzia che com-*

muove sospesa nel travaglio dell'eredità psichica: scegliere di appartenere alle proprie origini o distaccarsene per rifondare una nuova visione del mondo.

SENTIMENTAL VALUE

di Joachim Trier (2026, 133')
Oscar al miglior film internazionale 2026, Golden Globe miglior attore non protagonista *Sentimental Value* è 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 proposito di inclusione il cortometraggio sui giovani:

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. •

CINEMENTE 2026 RINASCITE

7 maggio - 25 giugno

Giunge alla dodicesima edizione il progetto che trasforma la sala cinematografica del Palazzo delle Esposizioni in un laboratorio collettivo: uno spazio privilegiato dove analizzare azioni e sentimenti attraverso la lente del cinema e della psicoanalisi. Ogni proiezione, scelta per la capacità di narrare le dinamiche dell'esistere, è seguita da un confronto tra registi, psicoanalisti e pubblico, per esplorare insieme le complessità e le fragilità della nostra dimensione individuale e sociale. *Cinemente* rappresenta da anni il baricentro delle iniziative cinematografiche curate da Palazzo Esposizioni Roma, la sintesi del suo sguardo sul mondo, grazie alla sinergia con il Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale e la Società Psicoanalitica Italiana.

Dopo l'immersione nella marea distruttiva della scorsa edizione, quest'anno abbiamo rivolto lo sguardo al suo opposto complementare, la rinascita: esploriamo il profondo rinnovamento psicologico che emerge come luce dopo una crisi, un trauma o un periodo di sofferenza. Confrontandoci con relazioni complesse, malattia, disabilità, dipendenze, esistenze irregolari e sfide ambientali, comprendiamo la necessità di superare vecchi schemi mentali, verso una maggiore chiarezza e intenzionalità nella vita. In un'epoca in cui l'umanità sembra aver smarrito ogni logica e freno, la rinascita esige un passo più lento e meditativo, capace di risvegliare quell'empatia che, come una fenice, risorge dalle ceneri del caos presente. Come per le passate

edizioni, a fine proiezione si attiva un confronto tra il regista e due psicoanalisti della Spi, coordinato dall'attuale Vicepresidente della SPI Fabio Castriota.

A seguire in pubblico interviene con grande curiosità e passione.

Quest'anno ci saranno opere di registi più noti e affermati (come Francesca Comencini, Paolo Virzì, Francesco Bruni e Francesca Archibugi) vicini ad alcuni più giovani, il cui lavoro ha ricevuto consensi dalla critica e dal pubblico (come Greta Scarano, Riccardo Cremona, Matteo Keffer e Margherita Spampinato).

L'ingresso rimane gratuito e la sala regista il tutto esaurito molti giorni prima della proiezione. Il pubblico è sempre attivo e interessato ai temi della discussione. •





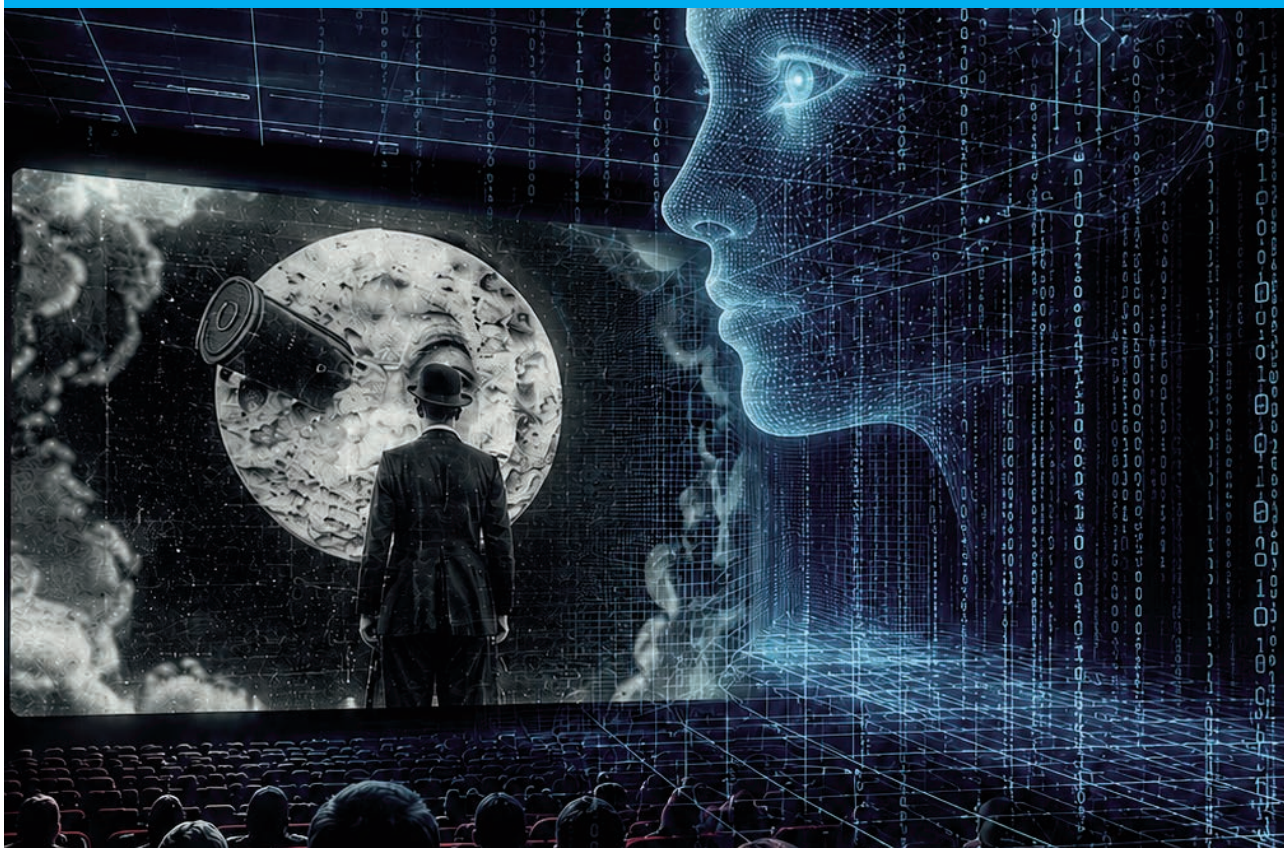
Traduzione russa del libro di Alberto Angelini,
Sergej Ejzenštejn, la psicoanalisi e la psicologia, Alper editore, Roma, 2021.

SERGEJ EJZENSTEJN, LA PSICOANALISI E LA PSICOLOGIA

Sergej M. Ejzenštejn, il grande regista russo, si interessò molto alla psicologia e alla psicoanalisi. Fu amico di Lev Vygotskij, fondatore della scuola storico culturale, e di Aleksandr Lurija, capostipite della neuropsicologia i quali, nei primi anni Venti, aderirono alla psicoanalisi. Negli scritti di Ejzenštejn troviamo concetti psicologici di Vygotskij come l'*agglutinazione* e il *monologo interiore*. Il regista s'interessò alla regressione: il fruitore dell'arte, anche cinematografica, deve regredire e insieme attivare la parte più matura della psiche. Ejzenštejn fu amico di Hanns Sachs e conobbe Otto Rank, Sándor Ferenczi, Franz Alexander e Wilhelm Reich. Nel 1929, a Berlino, egli conobbe anche Kurt Lewin, uno dei fondatori della Gestalt. Purtroppo, con Stalin, la psicoanalisi fu accostata al trotskismo e, nella severa condanna che seguì, fu coinvolto anche Ejzenštejn. Per poter parlare di inconscio e teorie psicoanalitiche si sarebbero dovuti attendere gli anni Settanta del Novecento. Per Ejzenštejn, l'itinerario dell'arte può essere esaminato da molte discipline, non solo umanistiche. Il comune denominatore, per questo cosmopolitismo concettuale, è la filosofia dialettica, nell'arte come nella scienza. •

eidos 58

cinema e cyberspazio



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