

N° 26 - marzo - giugno 2013 - 8,50 €

eidolos

cinema psyche e arti visive

cinema e adolescenza



nel film
Noi siamo infinito

l'intervista
Lorenza Mazzetti

arti visive
Marlene Dumas

approfondimenti
**Intervista
a Bachisio Carau**

**Perchè
gli adolescenti
amano l'horror?**

SPOLETO56
FESTIVAL DEI 2MONDI
28 giugno • 14 luglio 2013

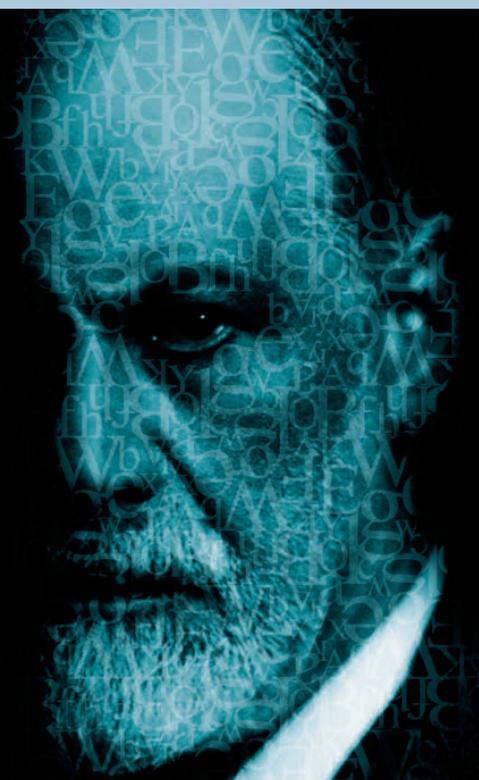
4

CINEMA e
PSICOANALISI
2013
29 • 30 giugno

www.spiweb.it

SP

SOCIETÀ PSICOANALITICA ITALIANA



cinema e adolescenza

a cura di Luisa Cerqua, Antonella Dugo e Cecilia Chianese

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

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale ed è distribuito nelle maggiori librerie. Distribuzione nelle librerie Feltrinelli: JOO DISTRIBUZIONE
Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Lulù Cancrini, Luisa Cerqua, Cecilia Chianese, Renata De Giorgio, Antonella Dugo, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero: D. Biondo, C. Busato, R. Biserni, B. Buttiglione, T. Cancrini, P. Caporali, B. Carau, D. Chianese, A. Fontana, L. Grassi, A. Marzi, G. L. Monniello, C. Notarangelo, L. Pascalino, P. Pedè, S. Salvadori, F. Rocchetto

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

Margodesign - www.margodesign.it

Stampa

Ugo Quintily s.p.a.
Via E. Ortolani 149/151 - Acilia (RM)

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

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

Copertina

Un amour de jeunesse
di Mia Hansen-Løve

sommario

marzo / giugno 2013

- 4 editoriale**
Cinema e adolescenza
di L. Cerqua e A. Dugo



- 6 cinema e psyche**
La bicicletta verde
di G. L. Monniello

- 8 la suggestione**
Germania anno zero
di L. Grassi

- 10 approfondimenti**
L'adolescente al cinema e nel cinema: intervista a Bachisio Carau
di L. Cerqua e A. Dugo
Il neorealismo belga dei fratelli Dardenne
di P. De Silvestris
Perché gli adolescenti amano l'Horror?
di P. Pedè



- 20 nel film**
Moonrise Kingdom
di R. Biserni
Noi siamo infinito
di C. Busato
This is England
di A. Dugo
Sweet sixteen
di L. Cerqua
Wholetrain
di F. Rocchetto
Un giorno questo dolore ti sarà utile
di T. Cancrini
The Dreamers
di L. Pascalino
Io e te
di B. Buttiglione
Scialla!
di A. Marzi

- 41 cult**
La rabbia giovane
di C. Chianese
Palindromi
di L. Cancrini

- 46 l'intervista**
Lorenza Mazzetti:
lo sguardo outsider
di L. Falcolini

- 50 l'altro film**
Dialogo con Giulia Calenda e Stefano Mordini
di B. Massimilla
Affarin!
di D. Biondo
Lo stato della follia
di C. Notarangelo



- 56 spazio corto**
Lo smoking
di A. Fontana
Song for an old men
di A. Antonetti

- 59 arti visive**
Marlene Dumas e l'adolescenza
di S. Salvadori
Le giovani donne di Vermeer
di A. Fontana



- 63 eidos-news**
Per un Sapere dei Sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica
di P. Caporali
Sogno o son desto?
di A. Dugo
Dietro lo schermo
di A. Angelini
Fragile identità
di D. Chianese



Fucking Åmål di Lukas Moodysson

Protagonisti del mondo che verrà

Luisa Cerqua e Antonella Dugo

Luis Kancyper definisce l'adolescenza come un momento tragico della vita: *“la fine dell'ingenuità”*; l'adolescente esce dalla posizione di ingenua vittima passiva dell'infanzia. Misurarsi con l'adolescente e con il suo desiderio – paura di essere grande, è quindi banco di prova di ogni adulto e di ogni educatore poiché in questa fase sono in gioco e si contrappongono all'interno di un campo dinamico differenti forze: movimenti paradossali del narcisismo, dimensioni intra-soggettive e inter-soggettive, relazioni di dominio tra padri e figli, fratelli. Freud (1937) ci parla del lavoro di educare le nuove generazioni come di una delle tre *“professioni impossibili”*, insieme a psicoanalizzare e governare.

In che modo le nuove generazioni vivono e affrontano il desiderio di diventare adulti? e quali orizzonti si aprono, nella realtà attuale, ad un adolescente che si affaccia alla vita? L'adolescenza è per definizione il momento della rottura, della presa di coscienza di essere stati in gran parte ciò che altri pensavano e sognavano per lui: il bambino che realizza gli ideali dei genitori seguendo le regole stabilite per lui. Separarsi da questo continuo e reciproco rispecchiamento genitore figlio e dalle aspettative che implica significa elaborare un lutto difficile legato al passaggio dal noto all'ignoto, nel tentativo di costruire il proprio modo di esistere per affermare la propria identità e la propria visione del mondo.



Ghost world di Terry Zwigoff

La cinematografia nazionale ed estera si sta molto occupando delle complesse tematiche adolescenziali e rappresenta e riflette diversamente su differenti aspetti della realtà giovanile, spesso inattesi e talora drammatici. Se ci addentriamo nella filmografia dedicata ai futuri protagonisti del mondo che verrà troviamo una vasta fioritura di temi trattata con linguaggi diversi da importanti e significativi nomi del passato e del presente, nomi del calibro di Rossellini, Bertolucci, Truffaut, Loach o Dardenne.

Spesso nel cinema l'adolescente è rappresentato come un eroe tragico, in lotta per conquistare una sua libertà



Fuga dalla scuola media di Todd Solondz



Quadrophenia di Franc Roddam

(Chboski); alle prese con un dolore interiore che non permette di spiccare il volo (Faenza), alla ricerca di una via d'uscita da un limbo - ventre materno che immobilizza e imprigiona (Bertolucci); di fronte ad un nemico più grande di lui che tende sempre a sopraffarlo (Loach). Un importante aspetto è quello della paura, sottesa all'audacia reattiva o alla timidezza: paura dei sentimenti propri ed altrui (W. Anderson), delle trasformazioni del corpo (A. Al-Mansour) della sessualità e della diversità (Solondtz), della solitudine (Rossellini), del futuro sconosciuto (Meadows) e della perdita di sé (emigrazione giovanile V. Pergolizzi).

Perduti i genitori dell'infanzia garanti e modello di riferimento, per l'adolescente inizia lo smarrimento insieme alla confusa e ambivalente ricerca di sé (Dardenne, Malick, Gaag). Anche nel racconto filmico la condizione adolescen-

ziale oscilla in una dimensione di doppio: mondo infantile/mondo adulto, impotenza/onnipotenza, desideri regressivi/emancipativi, eroismo e fragilità, mito e storia. Scissione e rimozione della propria fragilità sono sovente oscurate dalla facciata dei falsi poteri (Superman), nell'illusione di evacuare così angosce identitarie e caducità.

Il cinema presenta anche la controparte dell'adolescente, figure genitoriali impreparate e spesso indifferenti o contro, famiglie connotate dall'assenza di uno spazio per il dialogo tra generazioni. Il giovane appare allora solo e perdente di fronte ad adulti confusi, altalenanti tra schemi rigidi, regole svuotate di senso e prive di modelli di riferimento. Padri e madri spesso arrancano, scontrandosi con i propri figli e con l'incapacità di trovare in se stessi i pensieri e le parole che diano senso alle loro azioni. Sono adulti rimasti adolescenti. Impreparati alla genitorialità e maldestri nel fronteggiare gli attacchi di chi cerca in loro il partner necessario per trasformare la disperazione in speranza, lo scontro in un confronto che promuova il lavoro di reciproca e differenziata ridefinizione di sé.

La riflessione sull'adolescente, nel cinema e nella psicoanalisi, sembra accomunata da uno stesso interesse speculativo: lo studio e la comprensione degli aspetti drammatici della crescita nella sua tensione verso il futuro nell'ineliminabile dialettica tra speranza e illusione, desiderio di vita e distruttività.

Ma il Cinema può ben mostrare, ricordare e sottolineare assieme al disagio ed alle molte complessità dell'adolescenza anche il fascino, la poesia e l'incanto di questa cruciale tappa evolutiva dell'esistenza. Essenziale è il suo lavoro quando riesce a contrapporsi ad un sistema di potere mediatico troppo spesso omologante rimanendo istanza critica capace di mettere l'essere umano al centro della propria rappresentazione. •

La bicicletta verde

Dall'infanzia all'adolescenza: la creazione di sè

Gian Luigi Monniello



Il film *La bicicletta verde* è il bel racconto di una ragazzina alle soglie della pubertà, che insegue il suo desiderio, che naturalmente sgorga e fluisce in lei, fino a realizzarsi. È la storia delicata di un autentico entusiasmo adolescente. La giovane eroina, Wadjda, comunica una luminosa spinta vitale, in grado di far passare in secondo piano l'ambiente non facile che la circonda. Vive in un sobborgo di Riyadh, la capitale dell'Arabia Saudita. Pur immersa in un mondo tradizionale e chiuso alla libera espressione del femminile,

dove "la voce delle donne non deve uscire dalla porta di casa", Wadjda mantiene viva la sua curiosità. È intraprendente e affronta con grande spontaneità gli impedimenti interni e culturali ai suoi processi di insediamento in se stessa e di soggettivazione. Dopo un litigio con il suo amico e compagno di giochi Abdullah, un ragazzo del vicinato che guarda a lei con occhi adoranti ma con cui non le sarebbe permesso giocare, la protagonista vede, in vendita, una bella bicicletta verde. Wadjda desidera ardentemente la bici

per battere in velocità Abdullah, che ne possiede una. Sua madre, all'inizio, non vuole acquistargliela, poiché teme le ripercussioni di una società che considera la bicicletta un pericolo per la virtù delle ragazze, al punto che il prezzo da pagare sarebbe quello "di non potersi più sposare". Ma Wadjda persegue comunque, e in segreto, il suo progetto e prova a recuperare i soldi necessari, percorrendo le possibili strade che il sistema le offre. Così riesce a farsi riammettere al corso di Corano, dal quale era stata espulsa per il suo temperamento giudicato troppo esuberante. L'intento è quello di partecipare, per vincerlo, ad un impegnativo concorso, il cui premio è una somma in denaro, che consiste, tra l'altro, nella recitazione a memoria del Corano.

Questa storia adolescente traccia una traiettoria che prende il via da moti oppositivi e trasgressivi nei confronti di un ambiente familiare, religioso e culturale molto richiedente, per arrivare a descrivere i processi di investimento sulle proprie potenzialità e competenze e su di sé. La protagonista delinea e realizza un suo personale rito di iniziazione, disciplinandosi e dandosi delle regole, in vista di un preciso obiettivo. La meta perseguita è un bell'oggetto in grado di renderla più attiva e più protagonista e un mezzo al servizio della creazione di sé. L'immagine della bella bicicletta la accompagna interiormente, le consente di controbilanciare i vissuti di frustrazione e le mortificazioni quotidiane che vive. Le sue potenzialità continuano a essere nutrite dal suo intento e dalla ricerca creativa di possibili soluzioni.

Il suo funzionamento psichico, tipico dell'età, usufruisce ancora di tutta la capacità di sublimazione del periodo di latenza e non è ancora esposto alla sorpresa e allo stupore dell'irrompere della pubertà. Il menarca è ancora solamente osservato nelle ragazze più grandi, ma non sentito nel corpo. La storia di Wadjda suggerisce come sia possibile arrivare più attrezzati alla metamorfosi della pubertà: con una grande fiducia nelle proprie capacità, con una tenera relazione d'identificazione alla madre e con uno sguardo pacatamente distaccato dal principe azzurro edipico. Il padre, infatti, prende in sposa una seconda moglie. La delusione è inevitabile sia per la madre che per la ragazza. Ma per Wadjda è anche l'inizio del processo di elaborazione dell'idealizzazione del padre edipico. Egli la potrà anche apprezzare come futura donna ma lo farà desiderando e avendo altre donne. La riedizione dell'edipo in adolescenza, rafforzato dalla maturazione sessuale, e la conseguente riattivazione delle fantasie incestuose troveranno, in ogni caso, una capacità esercitata e allenata di investimento su di sé quale valido argine all'ardore del desiderio edipico.

I sogni ad occhi aperti della ragazza costituiscono la sua forza vitale, che le permette di non soccombere alle imposizioni del mondo adulto, vincolato a percorsi obbligati. La sua capacità immaginativa la sostiene e la ragazza non sembra scoraggiarsi nonostante ci siano figure, come la direttrice della sua scuola, che sembrano fare di tutto per tarparle le ali. Tali posizioni che sono anche emblematiche dell'in-



vidia dell'adulto di fronte al giovanile vigore, trovano invece nella madre di Wadjda una elaborazione facilitante. La madre arriva a guardare alla figlia come a colei alla quale può passare il testimone, perché le sue aspettative e le sue speranze si trasmettano alla nuova generazione. Non solo rivalità dunque ma alleanza e complicità. Tutto ciò permette all'eroina adolescente di realizzare la sua corsa gioiosa in bicicletta, che sembra donarle la dimensione del volo, liberandola dalla forza di gravità del mondo adulto.

Il valore simbolico della bicicletta è, in questo caso, quello di far transitare dal mondo infantile verso la dimensione adolescente. L'andare in bicicletta apre alla possibilità di scoprire le sensazioni e i messaggi provenienti dal corpo, di esercitare e modulare la propria fisicità e il proprio vigore, oltre ad allenare le proprie forze, così da trovare il proprio ritmo al procedere della crescita. La dimensione ludica da infantile si fa più adolescente e il significato sessuale dell'andare in bicicletta, fino ad allora enfatizzato nei suoi aspetti di eccitamento fallico e quindi proibito alle ragazze, può trasformarsi nella gioiosa corsa verso il primato genitale, grazie alle sensazioni provenienti dal corpo. La transazione attraverso la bicicletta permette il dispiegarsi del processo di soggettivazione e la creazione di sé.

La madre, alla fine del film, torna a svolgere con affettuosa sensibilità la sua funzione di ambiente facilitante e attraverso la tenerezza e la sensualità accompagna la figlia nella sua impresa, rafforzandola nella sua femminile forza vitale, in vista delle future sfide alle quali la femminilità di Wadjda sarà di certo chiamata.

Il film suggerisce un possibile *vademecum* per farsi trovare sufficientemente attrezzati di fronte all'avvento della pubertà, cioè ad una delle più significative ma anche più dolorose prestazioni psichiche di questa epoca della crescita, il distacco dall'autorità dei genitori. Si tratta di allenare la propria capacità immaginativa e di coltivare l'investimento su di sé, sui propri interessi e funzionamenti. •

Titolo originale: Wadjda

Anno: 2012

Paese di produzione: Arabia Saudita

Regia: Haifaa Al-Mansour

Sceneggiatura: Haifaa Al-Mansour

Musiche: Max Richter

Cast: Reem Abdullah, Waad Mohammed, Abdullrahman Al Gohani, Sultan Al Assaf



Germania anno zero

La solitudine dell'adolescente

Ludovica Grassi

Il realismo è la forma artistica della verità. è abbandonare l'individuo davanti alla macchina da presa e lasciarlo costruire lui stesso la propria storia. Dal primo giorno delle riprese mi metto alle spalle dei miei personaggi e lascio che la cinecamera gli corra dietro (Roberto Rossellini, 1948).

Con *Roma città aperta* e *Paisà*, *Germania anno zero* completa la trilogia che a caldo, al termine della seconda guerra mondiale, fa rivivere l'angoscia e lo spaesamento di quegli anni terribili, passando dall'occupazione dei tedeschi a Roma, all'arrivo degli Americani in Italia, per concludere con il quadro apocalittico della Germania post-bellica. Le immagini di una città ridotta in macerie polverose, dove gli abitanti si muovono angosciati alla ricerca disperata di mezzi di sussistenza, si offrono come "proiezione sullo schermo delle lacerazioni e delle ferite profonde lasciate nell'animo di una creatura innocente dalla guerra e dall'ideologia che l'aveva scatenata" (Treccani, *Enciclopedia del Cinema*, 2004).

Insieme alle immagini, anche i suoni sono usati magistralmente per rappresentare questa condizione tragica, individuale e collettiva: la colonna sonora (di Renzo Rossellini, fratello del regista), mediante un uso marcato dei fiati e delle percussioni, e soprattutto di intervalli ascendenti, dissonanze e lunghi silenzi, esprime il vuoto affettivo e morale che fa seguito alla distruzione e all'interruzione dei legami intersoggettivi. La sequenza della voce di Hitler che un disco diffonde tra le rovine, bloccando per un momento un passante, rappresenta il trauma che si presentifica immutato nel messaggio abusante del dittatore, impossibile da elaborare o integrare, pura ripetizione mortifera.

I primi fotogrammi ci immergono brutalmente in un'atmosfera da incubo in cui la morte domina nella sua concretezza e insensatezza: il tredicenne Edmund, che in seguito sapremo orfano di madre, viene scacciato da un cimitero in cui si scavano le fosse per i morti per guadagnarsi qualcosa da vivere, e infatti i personaggi, scavando, parlano di cibo; il fallimento e l'impossibilità di elaborazione di lutti



e distruzioni, a livello sia individuale che sociale, viene reiterato nella crudezza dell'immagine di un cavallo morto che attira una folla di persone in cerca di cibo. Le inquadrature a lungo indugianti sui paesaggi desolati della distruzione ci parlano anche delle macerie che costituiscono il mondo interno di Edmund. La madre-città è morta, non più in grado di nutrire il figlio perché possa lanciarsi all'esplorazione del mondo, né il cimitero, luogo di elaborazione dei lutti, può accoglierne il dolore dandogli un luogo e un senso. In questa dispersione dei punti di riferimento rientra anche il capovolgimento dei ruoli familiari che costringe Edmund, che è il figlio minore, a prendere su di sé il carico della famiglia, mentre il padre giace inerme gravemente ammalato e i fratelli maggiori non sono in grado di assumersene la responsabilità, né riescono a offrire al fratello minore un ambiente in qualche misura protettivo, sia sul piano concreto che affettivo.

Anche quando incontra il suo ex-insegnante, che potrebbe rappresentare una figura di riferimento e di aiuto nella difficile necessità di fronteggiare e dare un senso alla terribile realtà esterna, Edmund si vede oggetto di attenzioni ambigue e interessate, cadendo facile preda di un grado estremo di confusione delle lingue fra adulti e bambini. Il maestro, ancora immerso nel delirio dell'ideologia nazista, ha facile gioco nell'introdursi nello straziato mondo affettivo del ragazzo, abusandone psicicamente e inducendolo a compiere un atto che lo condurrà al totale annientamento di sé. Di fronte a un padre che non fa che riproporgli il bisogno in luogo del desiderio, e ad un fratello maggiore annichilito dal terrore, Edmund cerca di mettere insieme la pietà per un padre indebolito e impossibilitato a impersonare il padre edipico con cui confrontarsi, con la ricerca di un modello d'identificazione più consistente. Il parricidio reale diventa l'unico possibile per il ragazzo, essendogli bloccata la strada dell'assassinio metaforico che gli aprirebbe il mondo della vita adulta con i suoi premi di piacere e conoscenza. Nella prima parte del film Edmund è un piccolo ometto, tutto concentrato sul compito di mantenere la sua famiglia. Stretto

dal bisogno, Edmund cerca di assumere ruoli adulti per lavorare o guadagnare qualcosa, discute con il padrone di casa, offre conforto al padre. Sono i grandi a mandarlo via, rifiutandone sia gli aspetti adultomorfi, sia quelli infantili e bisognosi, e il ragazzo cerca un senso di appartenenza nella coppia di adolescenti più esperti e disincantati di lui, forse provando un barlume di attrazione sessuale per la ragazza, mescolato con il suo acuto bisogno di contenimento e di cure. Dopo che la tragedia del parricidio è avvenuta, è Edmund a rifiutare la vicinanza degli altri e ad andarsene per conto suo, in una solitudine assoluta e disperata che rappresenta in forma estrema la condizione di solitudine tipica dell'adolescente, né adulto, né bambino, estraneo anche al suo corpo che non riconosce e non controlla più. Nelle ultime scene del film, Edmund accenna però a dei tentativi di gioco: vorrebbe unirsi a un gruppo di bambini più piccoli per giocare a pallone, ma ne è respinto; saltella su un piede, fa lo scivolo. È come se nel momento in cui tutto è perduto cadesse il falso sé che lo aveva aiutato a sopravvivere, e riapparisse il bambino che ha dovuto rinunciare ai giochi dell'infanzia: così nei suoi occhi spuntano per la prima volta le lacrime. E il bambino senza la mamma né un padre in grado di sostenerlo sceglie la regressione totale e definitiva della morte. •

Titolo originale: Germania anno zero

Anno: 1948

Paese di produzione: Italia, Germania, Francia

Regia: Roberto Rossellini

Soggetto: Roberto Rossellini

Sceneggiatura: Roberto Rossellini, Max Colpet,

Carlo Lizzani, Sergio Amidei

Fotografia: Robert Juillard

Montaggio: Eraldo Da Roma

Musiche: Renzo Rossellini

Produttore: Roberto Rossellini, Salvo D'Angelo

Cast: Edmund Moeschke, Ernst Pittschau, Ingetraud Hinze, Franz-Otto Kruger, Erich Guhne, Jo Herbst, Christl Merker.



Thirteen di Catherine Hardwicke

L'adolescente al cinema e nel cinema

Intervista con lo psicoanalista **Bachisio Carau**

Antonella Dugo e Luisa Cerqua

Il cinema è ancora presente nell'immaginario degli adolescenti? dai films nascono modelli, mode, passioni, miti, nuove forme di spettacolo; svolgono la stessa funzione musica o internet? stanno sostituendo il cinema?

E' una domanda molto ampia che forse suppone una conoscenza approfondita di tutta la produzione cinematografica attuale per adolescenti, tuttavia, dal mio punto di osservazione clinico avendo l'opportunità di incontrare ragazzi e ragazze che vivono il mondo adolescenziale nella scuola, nei gruppi e nell'attualità culturale posso dire che gli adolescenti parlano più facilmente di musica e di internet piuttosto che di film. Non è che non vedono film o non vanno a cinema, ma è come se il linguaggio della musica e di

internet sia più immediato, fruibile. Il film richiede una disponibilità immaginativa, sollecita un impegno e richiede una riflessione e, almeno in certi momenti, l'adolescente non è disponibile. Il film, probabilmente, interessa più il tardo-adolescente nel periodo in cui anche a livello personale intravede una trama possibile nel suo vissuto e, sicuramente, una capacità riflessiva maggiore. L'adolescenza ha diverse età con particolari caratteristiche non solo dal punto di vista psichico: parliamo infatti di prima, media e tarda adolescenza. Forse non a caso alcuni film si rivolgono a specifiche fasce d'età come "*Thirteen*" sulla preadolescenza o "*Come te nessuno mai*" che coglie l'adolescenza vera e propria: 16-17 anni.



Come te nessuno mai di Silvio Muccino

Comunque non penso che musica, internet e cinema svolgano la stessa funzione. Il cinema ha, per esempio, una funzione gruppale fondamentale per l'adolescente e contribuisce alla strutturazione di un immaginario gruppale, una possibilità di condivisione e confronto su temi specifici

peraltro spesso inerenti proprio al mondo adolescenziale. Pensiamo alla freschezza dei dialoghi di “*Come te nessuno mai*”, che presenta un quadro generazionale, con varie tipologie di adolescenti anche nel confronto con i genitori. Trovo molto strutturante il solo fatto di andare a vedere in gruppo un film come questo.

Internet e la musica svolgono altre funzioni, forse non meno importanti a livello personale, ma espone, adolescenti meno equipaggiati, a forme d'isolamento che non aiutano i processi di sviluppo adolescenziale.

I generi realizzati per un pubblico di giovani sono: fantascienza, horror-thriller, pulp storie di vita e disagio adolescenziale (scuola, famiglia, sessualità ecc.); in che direzione vanno le preferenze degli adolescenti maschi o femmine?

E' difficile parlare delle preferenze degli adolescenti in quanto è l'idea stessa di preferenza che soggiace al processo adolescenziale di ridefinizione mantenendo in una sorta di sospensione il tutto per soccombere, a tratti, nella moda del momento o del gruppo di riferimento che, peraltro, in parte aiuta nel trovare, in seguito, una posizione personale. In generale penso, tuttavia, che i primi turbamenti, l'avventura dei sentimenti, le delusioni e l'innamoramento siano senza dubbio le tematiche preferite specialmente tra i ragazzi e ragazze dopo i 16 anni. Prima invece prevale l'avventura e l'azione che concentra ed esprime molto nel



Gli sfiorati di Matteo Rovere

corpo le potenzialità adolescenziali ancora in via di definizione e che possono essere rappresentate dall'idolo del momento. Penso, infatti, che a volte non è il genere che viene preferito, ma l'attore che cattura completamente l'adolescente e il bisogno di un oggetto ideale. Basti pensare al successo tra gli adolescenti di "Titanic" sia per l'attore, sia per la vicenda sentimentale di Di Caprio.

Come vengono rappresentate nei films le problematiche adolescenziali con cui ti confronti quotidianamente nel tuo lavoro? C'è un film che ti è particolarmente piaciuto o che al contrario hai trovato falso, stereotipato?

Non molto tempo fa mi ha incuriosito il titolo di un film che trattava di tardo-adolescenti o, se vogliamo, di giovani adulti: "Gli sfiorati" tratto dal romanzo omonimo di S. Veronesi. Sono andato a vederlo da solo, fatto inusuale per me, per la fretta, tanto mi aveva incuriosito il titolo. Coglieva, infatti, un aspetto molto particolare degli adolescenti attuali spesso *sfiorati dall'esperienza emotiva* senza mai raggiungerla o essere raggiunti. Si trovano sempre al confine, sono sfiorati o sfiorano un'emozione, un vissuto, un'esperienza che però resta sempre al di là di una possibile soggettivazione. Una condizione particolare che l'adolescente vive, spesso, come la sola possibile e continua a vagare in questa zona di confine.

E' una tematica che trovo molto pertinente sia a livello di

ricerca e approfondimento della condizione attuale dell'adolescente, sia come intuizione clinica che potrebbe aiutare nel lavoro quotidiano. Il film è un po' deludente! Non traduce il travaglio adolescenziale al limite della confusione per perdersi in quadri a tinte vivaci fuori dal tempo, poco realistici e, inoltre, con una venatura pessimistica.

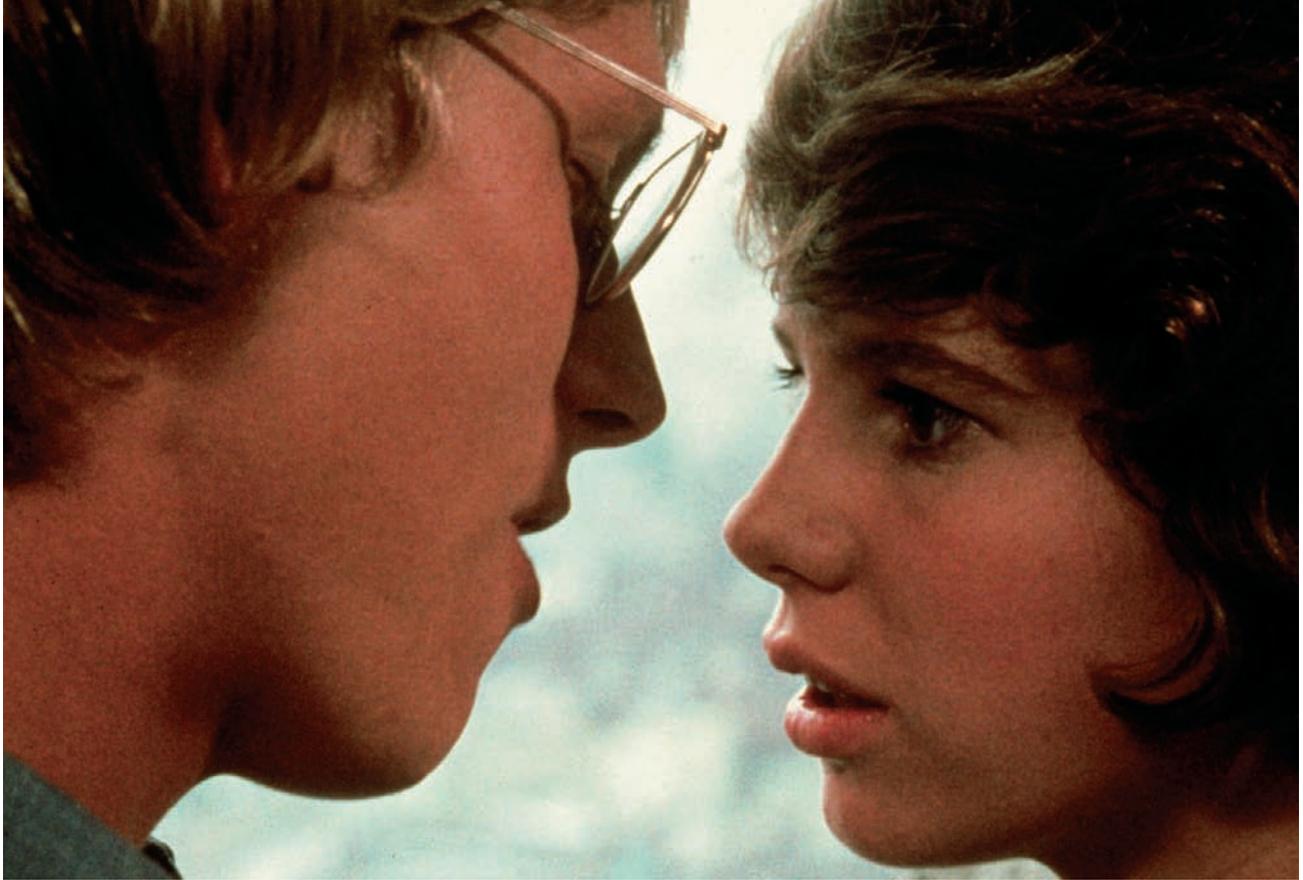
Certamente ci sono film che interpretano più creativamente il mondo adolescenziale e aprono nuove prospettive di lettura dell'adolescenza stessa. Non mi riferisco solo a: "L'attimo fuggente"!

Se è vero che un film non racconta un'esperienza, ma è un'esperienza, che differenza c'è tra quella dell'adolescente, del bambino e dell'adulto?

Il film è un'esperienza che lavora l'immaginario dell'adolescente tanto più quando coglie momenti particolari del suo vissuto immediato ancora in atto. Questo permette un'elaborazione simbolica dei vissuti o quantomeno un'intuizione possibile che da senso al suo mondo in via di sviluppo. In questo senso penso che l'età adolescenziale è quella che più facilmente può trovare nel film un vero strumento di crescita. D'altra parte l'adolescenza è un'età che ispira creativamente il mondo cinematografico. Quando però l'adolescente è meno equipaggiato questo tipo di lavoro è più tortuoso e il mondo virtuale rischia di amplificare una grandiosità fittizia.



Rocco e i suoi fratelli di Luchino Visconti



Fragole e sangue di Stuart Hagmann

Nel bambino il film sollecita ugualmente l'immaginazione e/o la fantasticheria, identificandosi, più o meno, ora con l'uno o l'altro personaggio, ma non è mobilitato, come l'adolescente, nei vissuti e nella vita affettiva in generale.

Per l'adulto il film è un'esperienza culturale significativa, stimolante che permette una lettura più articolata della realtà anche personale. A volte anche l'adulto è mobilitato nei vissuti e nella sua vita affettiva. Un aspetto questo che, a mio parere, sollecita le nostre parti adolescenziali che ci accompagnano anche nella vita adulta.

C'è un film che ha segnato la tua adolescenza?

Non trovo un film in particolare, mentre ricordo un filone che ha caratterizzato la mia adolescenza: i tanti film sull'emigrazione di quegli anni. Credo che abbia catturato e amplificato la mia ansia di partire, conoscere nuovi mondi, aprire nuove prospettive rispetto alla realtà sociale di allora che peraltro la filmologia interpretava molto bene. Certo era un filone direi quasi drammatico anche nella sua forma di commedia come *"Pane e cioccolata"*, che ricordo molto bene forse perché in realtà anch'io andavo a lavorare d'estate in Svizzera per mantenermi agli studi. Altri film erano decisamente melodrammatici come *"Rocco e i suoi fratelli"* o *"Sacco e Vanzetti"*, ma rispecchiavano una realtà che ha accompagnato la mia adolescenza aprendo tuttavia nuovi filoni fino al '68 con le sue spinte urgenti di cambiamento come si può vedere in *"Fragole e sangue"*.

Gli adolescenti possono trovare nei loro cult la rappresentazione di aspetti o parti di sé inespresse? Da condividere poi anche con i coetanei?

Certamente, ma anche quando non è immediatamente traducibile in una rappresentazione utile, l'adolescente può trovare prefigurazioni simboliche in un film che l'aiutano a dare un senso e un nome ai suoi vissuti molto spesso tenuti a bada come un "estraneo perturbante". Capita di condividere anche in un contesto terapeutico scene di un film che hanno colpito un adolescente ci si può lavorare per varie sedute: l'adolescente, a volte, fa un'elaborazione di tipo onirico. A maggior ragione con i coetanei. Il poter condividere apre un ampio discorso sulla possibilità di prendere contatto e/o soggettivare parti inespresse o vissuti negati fino a quel momento. Penso che il cineforum sia abituale nelle scuole medie e superiori, è uno strumento molto utile in adolescenza.

Perché molti adolescenti a volte rivedono decine di volte gli stessi film?

L'adolescente nel suo percorso di sviluppo è alla ricerca di conferme identitarie, di supporti rassicuranti che possano garantire un'autenticità alle prospettive nuove cui va incontro in seguito agli sconvolgimenti innescati a partire dal pubertario. È un percorso lungo e tortuoso per cui se trovano un film o la scena di un film che, in qualche modo, permette un'identificazione anche parziale può essere utilizzato come una specie di tranquillante. Altre volte invece un personaggio di un film o una scena può supportare uno stato megalomane di onnipotenza in cui l'adolescente si perde e con il film alimenta, purtroppo, uno stato che può perfino bloccare il processo adolescenziale stesso. Una ragazza che si sente una "principessa" troverà facilmente un film che le farà vivere in fantasia questo stato di cose tutte le volte che vuole. •

Il neorealismo belga dei fratelli Dardenne



Il ragazzo con la bicicletta

Pia De Silvestris

Jean-Pierre e Luc Dardenne esordiscono nel cinema con dei documentari di critica sociale (1970) e amano entrambi spostarsi nei quartieri operai con la loro cinepresa a mano.

Anche se cinquantenni il loro cinema si rivolge soprattutto ai giovani e ai bambini, erigendosi a paladini della parte più indifesa e vulnerabile della loro e dell'altrui umanità.

Quando nel 1996 iniziano la loro carriera di cineasti, come nei loro documentari volti all'interesse delle classi popolari, anche i loro film sono intrisi di sofferenze umane raccontate con estrema durezza e rigore. Questi protagonisti sono i bambini e gli adolescenti, appartenenti agli strati più poveri ed emarginati della società. Di conseguenza le loro tragiche storie sono descritte anche come condizionate da una trasmissione genitoriale inaffidabile, nata negli stenti e nello sfruttamento. Anche il paesaggio e la miseria degli ambienti rappresentati suggeriscono uno stato d'animo di disagio e di malessere a cui contribuiscono pure i pochi dialoghi e la mancanza della musica che di solito commenta emotivamente i fatti. I bambini e gli adolescenti dei Dardenne sono diversi da quelli di Truffaut, nei quali si passa dall'umorismo all'amaro, per i Dardenne la luce dell'umanità è sempre più fioca e riesce ad illuminare qualcosa solo dopo prove e umiliazioni estreme. I film più importanti sono *La promessa* (1996),

Rosetta (1999) premiato con la Palma d'oro al Festival di Cannes, *Il figlio* (2002), *Il bambino, una storia d'amore* (2005) nuovamente premiato con la Palma d'oro, *Il ragazzo con la bicicletta* (2011).

Questi film hanno in comune il segno che quando gli esseri umani convivono non riescono a non farsi del male.

Lo sguardo profondamente etico dei Dardenne cerca di mettere in evidenza le storture e le perversioni dei comportamenti umani creando dei film più veri del senso comune che tende a idealizzare l'uomo.

Fin da *La promessa* in cui il giovane Igor di 14 anni, che in un primo tempo aiuta il padre nello sfruttamento degli extracomunitari clandestini, quando capisce la totale disumanità del genitore, rispettando in punto di morte la promessa allo straniero sfruttato divenuto suo amico, ritrova la legge morale dentro di sé e fugge per salvare la piccola famiglia che gli è stato chiesto di proteggere. Ebbene fin da quel primo film i Dardenne mostrano come la malvagità regna sull'uomo e soltanto il giovane Igor riesce a contrastarla. E' la cattiveria delle origini trasmessa pesantemente su questi padri sfruttatori o imbelli, su "madri morte" o distrutte dalla povertà?

Con *Rosetta* i fratelli Dardenne vincono la Palma d'oro a Cannes e conquistano la notorietà. Il film è la storia crudele



L'enfant



La promesse

di una ragazza di 16 anni che vive in una roulotte ai margini di una città con la madre alcolizzata. Se in *La promesse* la madre di Igor non compare mai e il padre cerca di plagiare il figlio per piegarlo a delinquere come lui, in *Rosetta* il padre è assente e la ragazza lavora tra licenziamenti e disperazioni per mantenere se stessa e la madre della quale ostinatamente si prende cura arrivando a sfidare il suo freddo rifiuto a disintossicarsi e ricevendone in cambio una spinta in un canale per divincolarsi e fuggire. Rosetta rischia la morte per mano di una madre completamente persa, ma il suo grido di vita resiste in un mondo senza Grazia che ci ricorda invece il suicidio di *Mouchette*, il capolavoro di Robert Bresson del 1967, che si lascia cadere nello stagno. Un altro film asciutto ed essenziale è *Il figlio*, storia dostojevskijana di delitto, castigo e riparazione in cui i Dardenne, come il grande scrittore russo, credono più alla sventura che alla colpa. Un abile falegname lavora al Centro per la formazione professionale dei minorenni usciti dal riformatorio. Il figlio di 11 anni è stato stran-



Rosetta

golato da un coetaneo che lo voleva derubare e in seguito alla sua morte la moglie lo ha abbandonato. Un giorno, dopo aver scontato la pena di cinque anni, arriva al Centro l'assassino del figlio che viene riconosciuto. Da quel momento scatta nel falegname-padre la curiosità frenetica di sapere tutto su questo ragazzo, come se potesse in qualche modo riappropriarsi del figlio perduto, mentre il ragazzo, che non sa di essere stato scoperto, sperimenta per la prima volta la vicinanza di un padre silenzioso ed esperto che gli comunica la gioia di imparare. Il confronto fra i due avverrà in una segheria, dove il padre, dopo avergli rivelato la sua identità, lo inseguirà nella penombra del deposito in cui sono accatastati i legnami. Quest'ultima parte del film ha toni tragici, non ci sono né parole né musica, solo l'affanno della corsa e lo scalpiccio delle scarpe sul selciato. Il finale è ripartivo come in tutti i film dei Dardenne. Un altro importante film di cui desidero parlare è un messaggio al mondo inconsapevole, una lezione etica che potrebbe anche essere raccolta da qualcuno.

L'enfant, è uno degli ultimi film dei fratelli Dardenne ed è il secondo ad essere stato premiato a Cannes con la Palma d'oro. Il titolo, che è stato conservato in francese anche nelle programmazioni italiane, è molto significativo perché contiene il significato etimologico latino *in-fans*: che non parla. Il neonato non parla, può piangere ma come farà se, a causa della sua inermità, non potrà difendersi da una coppia di giovani sprovveduti: lui che vive di imbrogli e di furti e che non va neanche a prendere il figlio e la compagna quando escono dall'ospedale dopo il parto e lei che gli affida il bambino per fargli fare una passeggiata e lui che se lo vende.

La disperazione della compagna, che ha assaporato le gioie della maternità, convince il giovane che rifiuta la paternità a farsi restituire il figlio, ma il denaro che gli viene richiesto è talmente aumentato da costringerlo a ripensare al furto con un amico più giovane di lui. Il colpo va male, il giovane amico rischia la morte e viene arrestato.

Il padre mancato sente per la prima volta che il suo giovane amico aveva rischiato la vita al posto suo, forse proprio come *l'infans*, ed era stato anche imprigionato per colpa sua, così nasce in lui il sentimento di paternità passando attraverso se stesso, lui che non aveva mai avuto un padre.

Voglio finire questo commento ai potenti film dei fratelli Dardenne con un ringraziamento per aver saputo esprimere, attraverso le immagini belle e spirituali come quelle di Dreyer, di Bresson, di Bergman e di Rossellini, le relazioni complesse tra bambini, adolescenti e genitori. •



Twilight di Catherine Hardwicke

PERCHÈ GLI ADOLESCENTI AMANO L'HORROR?

Pasquale Pedè

In prima battuta abbozzare una risposta al quesito risulta semplice. Basta riandare alla mia, di adolescenza.

Ricordo perfettamente perché amavo l'horror. D'altronde me lo chiedevano sempre (gli adulti), e avevo dovuto presto procurarmi una risposta: "è ovvio, perché fa paura!"

Crescendo, come si sa, le cose si complicano e argomentare sulla mia osservazione lapalissiana – che ritengo comunque tuttora valida – è assai meno facile.

Ma procediamo con ordine, e permettetemi ancora un po' di autobiografia spicciola.

Innanzitutto bisogna tener presente che a quei tempi l'horror era tutta un'altra cosa. Era roba un po' di scarto, e anche vagamente riprovevole. Programmata solo dalle seconde e terze visioni, magari in periferia e d'estate. Mai dalle sale parrocchiali, perché erano film scandalosi e sovente vietati ai minori, il ché aggiungeva un brivido supplementare all'impresa di visionare certe pellicole.

Oggi quei film, però, non spaventerebbero neanche un bambino (verificato, con mio figlio). C'erano gli horror della britannica produzione Hammer, che riprendevano i



Dracula di Terence Fisher

classici mostri della Universal risalenti agli anni trenta: *Dracula* (con Christopher Lee), *Frankenstein*, *L'Uomo Lupo*, *Il Fantasma dell'Opera* e via dicendo. Poi c'era la risposta americana, la serie di Corman tratta da Poe, col grande Vincent Price, piccoli film barocchi che finivano quasi sempre con un incendio purificatore (sempre lo stes-

so). Infine i primi prodotti italiani, Bava, Freda e Margheriti, che sapevano un po' d'imitazione povera, ma non scherzavano affatto, anzi avevano un che di morbosetto in più, non tanto le trasparenze e i décolleté delle fanciulle quanto proprio l'atmosfera. *La maschera del demone* per esempio rimane per me un paradigma dello spavento cinematografico. E io e i miei accoliti non perdevamo un titolo, li cercavamo col microscopio nella programmazione, indipendentemente dalla qualità, che spesso lasciava a desiderare, e poi disquisivamo con rigore su quale scena ci avesse terrorizzato di più.

In prospettiva, si trattava della fascinazione ingenua per un cinema rutilante e barocconesco, seducente perché inquietante e disprezzato dagli adulti benpensanti. Fascinazione basata soprattutto sulla paura del futuro adulto e sul rimpianto dell'infanzia.

Poi arrivarono *La notte dei morti viventi*, nei pressi del faticoso '68, con l'insostenibile scena preedipica in cui la bambina uccide la mamma a colpi di cazzuola e poi la mangia, e *Profondo Rosso*, con i suoi omicidi interminabili e crudeli, e nulla fu più come prima. Sangue a fiotti, sadismo esplicito, i mostri erano fra noi, la paura si sposava al disgusto. Romero, Carpenter, Cronenberg, Craven, Hooper, Argento, Fulci e così via. Con ciò si mettevano le basi dell'horror moderno, tutt'altra cosa (e io mi allontanavo: la mia soglia al tasso di spavento era troppo bassa per certi titoli, e forse la mia adolescenza lasciava il passo ad altre problematiche).



Oggi non seguo più il genere con la stessa assiduità quindi non vedo proprio tutto, tuttavia penso di poter comunque affermare che il legame fra horror e adolescenza sia divenuto più esplicito, direi scontato. Le serie di *Halloween*, *Venerdì 13*, *Scream* e *Nightmare*; poi *The Blair Witch Project*, *The Ring*, *Hostel*, *Saw*, e soprattutto l'infinita produzione di fiction televisiva, da *Twilight* a *Walking Dead*. La produzione è aumentata in quantità, così come il livello di verosimiglianza delle efferatezze, ma mi pare che l'obiettivo resti lo stesso: fare paura.

Allora, perché la paura? Forse perché proprio questo è il sentimento profondo che domina l'adolescenza. La paura. Non l'angoscia, ma proprio la paura. Perché l'angoscia rimanda sempre a qualcosa che è già stato, mentre la paura è l'emozione basilica che riguarda ciò che sta per succedere. Come tanti anni fa ci ha spiegato Bettelheim a proposito delle fiabe e delle paure infantili, così anche la narrazione horror consente di rappresentare qualcosa di temibile situandolo nel rassicurante e piacevole spazio della finzione. In tal modo permette allo spettatore adolescente il piacere di abbandonarsi a questo sentimento senza remore, esplorandolo, spingendolo all'estremo, sperimentando in ciò le proprie capacità di sopportarlo e magari di vincerlo. In questo senso l'horror gode di uno statuto speciale fra tutti i generi cinematografici: non è l'unico che costitutiva-

mente punti a ottenere nel pubblico un effetto definito a priori, ma è quello che mira a un'emozione fra le più primarie, e lo fa coi metodi più diretti, non potendo essere che cinema puro. Mai come nell'horror infatti è indispensabile far leva sulla sospensione di credulità, mai come nell'horror occorre rinunciare a ogni illusione di realismo – se non succede, questi film o fanno ridere o vengono rifiutati in blocco – il che tra l'altro è uno dei motivi per cui, fra tanta paccottiglia, accade talvolta che emerga qualche esempio di splendido cinema.

Paura, dunque, ma assai più vicina di quella dei miei tempi. Suscitata nell'adolescente, perché certamente permane il bisogno di cercarla e provarla in questi film, e anche prodotta dall'adolescente, perché forse gli adolescenti sentono oscuramente di fare paura al mondo degli altri (noi).

Proviamo allora a individuare quelle che appaiono maggiormente ricorrenti.

Innanzitutto paura delle proprie trasformazioni: abbondano le pellicole centrate sulle metamorfosi del corpo, che grazie al perfezionamento degli effetti speciali oramai non hanno limiti. *La mosca* di Cronenberg, *La cosa* di Carpenter, *Un lupo mannaro americano a Londra* di Landis, *Il bacio della pantera* di Schrader, per non parlare di *Alien* di Scott, sono forse i maggiori esempi d'autore di questa tendenza. Da notare la metamorfosi subita dal personaggio del mostro. Non più i mostri perturbanti venuti dall'*altrove*, irrimediabilmente estranei e adulti, simboli del ritorno delle paure infantili rimosse come aveva già chiarito Freud. Adesso i mostri sono sempre più giovani, perdono in aura e in estraneità, diventano quasi ovvi, si banalizzano insomma, e semmai accentuano i connotati della *diversità*, diventando metafore trasparenti della condizione adolescenziale (conservandone a volte anche la tipica goffaggine). Il *Dracula* classico era interpretato da attori dal grande carisma sullo schermo, Christopher Lee era addirittura un ballerino prima di divenire il Principe delle Tenebre; gli zombie invece caracollano anonimi e intercambiabili, privi di qualunque magnetismo personale. Nelle serie televisive poi, che credo siano oggi il terreno più ricco di sperimentazione in quest'ambito, i mostri diventano esplicitamente adolescenti. La loro mostruosità,

che è sempre stata ambivalente, diviene addirittura elemento di fascino supplementare, specie nei vampiri, né impedisce i rapporti d'amore (c'è una serie sugli zombie in cui il boy friend è un morto vivente, con tanto di colorito livido e occhio allucinato).

Poi, direi in seconda posizione, la paura della sessualità (declinata al maschile) espressa dal sottogenere *slasher*, imperniato su omicidi all'arma bianca con preferenza per i coltelli. Capostipiti il Michael Myers della serie *Halloween* e il Jason della serie *Venerdì 13*, e in versione più surreale il Freddie Krueger della serie *Nightmare*. In questi film classicamente un assassino mascherato e pressoché immortale si accanisce contro gruppi di adolescenti con tutta evidenza sessuati e in preda alla tempesta ormonale – i quali, non si capisce perché, insistono nel cercare luoghi isolati e senza anima viva, chiaramente adatti agli assassini seriali. (Tra l'altro, a un altro livello, questa insistenza sulle lame può avere a che fare anche con la predilezione per i meccanismi di scissione).

C'è poi un filone in cui tutta la distruttività viene proiettata sull'istituzione famiglia, mentre all'adolescenza spetta il ruolo di vittima. Inaugurato da titoli come *Non aprite quella porta* o *L'ultima casa a sinistra*, questo sottogenere mette in scena gruppi di ragazzotti in gita, capitati incautamente nelle grinfie di gruppi familiari sui generis che sembrano un'orda primitiva in preda a arcaiche pulsioni distruttive, o in case infestate sede di oscure ed efficacissime potenze ctonie.

Infine, sul versante della paura come sentimento provocato dalla condizione adolescenziale nel mondo adulto, abbiamo il personaggio più nuovo venuto alla ribalta nel genere horror, il già citato *Zombie*.

Il morto vivente, che è venuto alla ribalta nel già citato *La notte dei morti viventi* di George A. Romero e da allora è dilagato in una produzione sconfinata, si presenta sempre come fenomeno di massa, ed è probabilmente la rappresentazione più pregnante e attuale dell'adolescente stesso.

Si tratta di qualcuno che è morto ma, per una mutazione dalla spiegazione nebulosa, ritorna in vita perdendo qual-

siasi condizione umana, animato solo da una irrefrenabile fame di carne umana.

Ecco dunque un mostro che incarna l'anonimato integrale, vittima di una trasformazione inspiegabile e in preda a un'avidità indifferenziata e distruttiva: quale rappresentazione può essere più eloquente delle angosce di cui l'adolescente si può sentire vittima nel mondo d'oggi?

Riassumendo quindi gli spunti, certamente incompleti, che ho abbozzato sin qui, mi sembra che l'horror moderno rappresenti più che in passato le problematiche profonde che caratterizzano la condizione adolescenziale attuale. Il senso della diversità, il terrore delle trasformazioni corporee, quello per l'emergenza della sessualità adulta impastata a forti valenze distruttive, l'odio narcisistico verso la famiglia di origine, vista come coacervo di estraneità e violenza. Infine il senso di una propria identità mutata, dispersa in una dimensione gruppale e spinta da pulsioni incontrollabili (un'identità profondamente triste, mi pare), sostanzialmente spaventosa per la società.

Con un'avvertenza finale. Le differenze rispetto all'horror del passato mi sembrano significative. Nell'epoca attuale l'adolescenza è esplosa come dimensione riconosciuta e corteggiata a livello di mercato, e in apparenza ha conquistato un'attenzione mai goduta prima. Ma paradossalmente, almeno stando alla mia lettura della rappresentazione che ne dà il genere horror, essa sembra assai più di prima dimenticata e non vista dal mondo adulto, come se non vi potesse più trovare alcun punto di riferimento, fosse solo per potersi contrapporre. Magari perché la nostra stessa condizione di adulti sta anch'essa perdendo i propri punti di riferimento, e si è narcisisticamente ritirata in una pseudoadolescenza perpetua, quasi parassitando quella appartenente di diritto ai nostri figli. Forse è per questo che la mostruosità fisiologicamente legata a questa fase della vita sembra più esplicita in questi film, più prossima, direi esibita, ma anche desimbolizzata, non suscettibile di essere pensata. Forse per questo l'horror contemporaneo non allude più alla paura, la mostra. •

Profondo rosso di Dario Argento





Moonrise Kingdom

Una fuga d'amore

L'insostenibile leggerezza... della felicità

Renata Biserni

L'isola che non c'è, potrebbe adeguatamente sottotitolarsi questo colorato, leggero ma non superficiale film del texano Wes Anderson. Per motivi di vario ordine. In primo luogo perché ambientato in una fittizia isola del New England, New Penzance, antico insediamento dei Chich-Chow, altrettanto fittizia tribù indiana; perché quelle casette di bambola, i villaggi pastello che richiamano i vecchi Playmobil, non esistono nella realtà; perché come nel romanzo di Barrie, i protagonisti sono dei ragazzi, in transito dall'infanzia all'età adulta; e infine perché gli adulti abitanti di questa *Neverland* del Nuovo Mondo sembrano affetti da una grave forma di sindrome di Peter Pan. Una specie di "mondo alla rovescia", direbbe la Dolto, "dove gli adulti non tengono la posizione, protesi come sono a mantenere o riacquistare una incongrua condizione adolescenziale". Con tutto ciò che ne consegue. Anderson ci conduce negli anni sessanta, nel 1965 per la precisione. La dodicenne Suzy Bishop vive con i genitori e i tre fratellini in una di quelle linde, improbabili casette e, anche se nessuno se ne accorge, è in piena crisi adolescenziale. Non lo capisce chi più di tutti dovrebbe, la madre, impegnata in una relazione con lo stralunato poliziotto dell'isola, anche lui adolescente cresciuto solo nel corpo. Non il lunatico e



depresso padre, lontano anni luce com'è dall'essere investito del ruolo di *pater familias*. Tantomeno i fratellini che, nella loro dorata infanzia, giocano, mangiano e ascoltano ossessivamente la deliziosa *suite* didattica *Young person's Guide to the Orchestra* di Benjamin Britten. Tutti pensano che Suzy sia una ragazza difficile. È taciturna, scorbutica, tira sassi contro le finestre e recentemente si è ferita una mano "scontrandosi con uno specchio". In realtà, come ogni adolescente la ragazza sta facendo i conti con qualcosa che non conosce. Il lungo processo di costruzione di una



nuova identità con l'interiorizzazione di un corpo sessuato comporta momenti di grande disagio interiore. Il passaggio all'atto come spesso accade, è una modalità per tenere a bada sentimenti spiacevoli e incontenibili. Suzy sente che il mondo non la capisce perciò lo guarda attraverso un binocolo – perfetto oggetto transizionale - nella speranza che per magia le appaia diverso. Suzy è infelice, “odia” la sua famiglia e vorrebbe essere orfana. Sam Shakosky, l'altro giovane protagonista del film, orfano lo è davvero, di entrambi i genitori. È passato da una famiglia affidataria all'altra perché, anche se ha un cuore d'oro, è emotivamente instabile e va spesso “fuori di zucca”. Attualmente si trova nel campo scout Ivanohe dove l'esploratore veterano Randy Word, altro bell'esemplare di adulto non cresciuto, è incapace di incarnare il principio paterno necessario al suo ruolo. E infatti dietro un apparente, ossessivo ordine, nel campo regna l'anarchia. Nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, il gruppo dei pari assolve una funzione identitaria importante. È nel gruppo che i ragazzi scoprono se stessi, si misurano, mettono alla prova la loro autonomia e la possibilità di vivere secondo le proprie inclinazioni. Ma né Sam né Suzy hanno amici, al contrario, sono estranei e ostili anche ai coetanei. Questi due adolescenti malcresciuti per fortuna si incontrano e si riconoscono. E decidono di scappare insieme. Come in una fiaba, si danno appuntamento in mezzo a un prato a cui si giunge per “*il sentiero che non ha nome*”. Lui, abbigliato da David Crockett con tanto di pipa e cappello di pelliccia di opossum, incarna l'archetipo dell'eroe salvatore; lei, vestita di rosa, gli occhi truccati di celeste e con le “*scarpe della domenica*”, quello della fanciulla che l'eroe deve trarre in salvo. Seguono una serie di avventure culminanti nella scena in cui i due ragazzi dopo aver raggiunto una piccola baia e aver piantato le tende, ballano sulle note di *Les temps de l'Amour* di Françoise Hardy. In quel preciso momento cessano di essere solo amici perché scoprono l'amore, la tenerezza e le pulsioni del corpo sessuato. Ovviamente il bel sogno di libertà dura poco. Gli adulti li

ritrovano e nella pretesa di esercitare la loro funzione genitoriale, li separano. Ma poiché ormai sono innamorati, l'unica via d'uscita per i due ragazzi è scappare di nuovo. Questa volta è il gruppo dei pari che, scoprendo il valore della solidarietà, decide di aiutarli. La nuova fuga è piena di imprevisti, intoppi e peripezie. Alla fine una tempesta perfetta, primigenio simbolo della trasformazione (anche l'adolescenza può essere paragonata a una tempesta), spazzando via il vecchio permetterà l'emergenza del nuovo. Gli adulti divenuti più consapevoli accompagneranno i due ragazzi nel difficile passaggio, vigilando ma con discrezione. Scrive Winnicott: “*soltanto in un'atmosfera creata dalla maturità degli adulti, l'adolescente può scoprire dentro di sé il desiderio, fisico e spirituale, di unione con un altro corpo e un altro spirito*”. Nel finale del film Suzy è ancora pesantemente truccata e continua a guardare attraverso il binocolo, ma più che altro per vedere il suo innamorato; Sam Shakosky che il capitano di polizia Sharp ha strappato all'orfanotrofio prendendolo in affidamento (si può essere adulti e generativi anche senza avere figli biologici), dipinge un mondo nuovo in cui la baia Miglio 3.25 Canale di Marea, quella della loro fuga d'amore, è ribattezzata “*Moonrise Kingdom*”. •

Titolo originale: Moonrise Kingdom

Anno: 2012

Paese: USA

Regia: Wes Anderson

Sceneggiatura: Wes Anderson, Roman Coppola

Fotografia: Robert Yeoman

Montaggio: Andrew Weisblum

Musiche: Alexandre Desplat

Produttore: Steven M. Rales, Scott Rubin, Wes Anderson, Jeremy Dawson

Cast: Jared Gilman, Kara Hayward, Bruce Willis,

Bill Murray, Edward Norton, Harvey Keitel,

Frances McDormand, Jason Schwartzman, Tilda Swinton.



NOI SIAMO INFINITO

Essere liberi per trovare i propri confini

Carla Busato

Con tenerezza, apprensione, commozione lo spettatore è invitato a entrare nel mondo dell'adolescenza. Charlie, interpretato da Logan Lerman, è il bravissimo protagonista del film che inizia mostrandoci mentre scrive nel suo 'amico diario-amico immaginario: "*mi sto impegnando a non essere uno sfigato*". Solitudine, sentirsi sfigati, imbranati, in balia dello sguardo e del giudizio degli altri è condizione vissuta da qualsiasi adolescenza. Come si fa in prima liceo a diventare parte di un gruppo, a non trovarsi soli quando si mangia, a non fare tappezzeria alle feste, a non essere messi alla berlina? Il film narra con delicatezza, forza e leggerezza come si vive a

16-19 anni inseguiti dal pericolo dell'insuccesso sempre sull'orlo della vergogna definitiva e continuamente risorti, pronti ad affrontare l'ennesima sfida.

Charlie è fortunato. Incontra due amici: Patrick (Ezra Miller), un ragazzo che si definisce gay, e una ragazza di nome Sam (Emma Watson). Entrambi approdati a una difficile adolescenza, vuoi per le loro storie, vuoi per difficoltà particolari. Frequentano l'ultimo anno di liceo e sono alle prese con i test d'ingresso alle varie università, ma si prendono istintivamente cura di Charlie. Forse hanno intravisto in lui qualcosa che li accomuna nella sofferenza, nella difficoltà. Prossimi anch'essi come tutti



gli adolescenti, ai rischi dell'esclusione e della delusione capace di spingere verso baratri senza fine, diventano suoi paladini, lo presentano al loro gruppo, lo fanno partecipare alla vita della scuola. Inizia a intessersi per Charlie un tempo diverso, ricco, eccitante. Si risveglia, va alle feste, entra a far parte a modo suo del mondo adolescenziale, dandoci notizia di quanto le compagnie siano importanti, a volte decisive, per la crescita, quasi una terapia... Anche nel mondo degli insegnanti Charlie trova un professore che lo comprende capace di modulare sostegno e proposte senza forzature ma anche senza consentire passi indietro. La lettura, la condivisione di tanti libri col professore rivela a Charlie la sua attitudine a scrivere. "Potresti fare lo scrittore" arriva a suggerirgli il professore, nutrendolo così di coraggio e di futuro. Un'intesa profonda fatta di sguardi e di gesti. Poche parole. Charlie gli chiede: "perché le persone carine si mettono con le persone sbagliate?" Il professor Anderson (Paul Rudd) risponde: "Accettiamo l'amore che pensiamo di meritare". Una frase piccola, ma un compendio di profondità che Charlie trattiene, fino a quando riuscirà a dirlo a Sam rispetto alle sue storie sbagliate.

Il passaggio all'alfabeto dell'amore è il filone che in questo film si dipana pian piano tra il protagonista e Sam. Non un amore realizzato, ma l'imparare un alfabe-

to. Per tentativi ed errori. Paure, passi avanti, gaffe, sospesi in un mondo nuovo. E' il racconto di possibilità di tenerezza che parte da lontano, dal sentirsi accolti, accettati, non discriminati; che inizia dall'essere ammessi nel gruppo, fare parte di esso, essere visti e apprezzati, come quando Charlie difende Patrick contro tutti e in questo modo viene riammesso nel gruppo. Uscita dalla solitudine e solitudine, nel senso di separatezza e diventare grandi, affetto, lealtà, sono i sentimenti che via via si contrappongono a paura, scoramento, lasciarsi andare. Bellissima in questo senso la scena della corsa in macchina, che segna l'inizio e si ripete alla fine del film, consegnandone e sostanziandone il titolo. Sam sta sul tettuccio della macchina; è bellissima, quasi in volo contro vento in una corsa pazza e sfrenata nel buio della notte pieno di luci e di musica: *Heroes* di David Bowie, ad altissimo volume. Charlie sta all'interno dell'auto, con Patrick osserva tutto questo, guarda il coraggio e la bellezza di Sam in volo ed esclama: "io mi sento infinito". E' l'inizio del suo viaggio fuori dall'infanzia, con un gruppo che lo porta verso... Passi che fa in volo all'unisono con Sam, in un vissuto profondamente adolescenziale, di collocarsi fuori da spazio e tempo in una dimensione assolutamente nuova, nella quale si mescolano eccitazione, grandezza, potenza, sfida. Un inebriarsi



nella forza e nella potenza del nuovo, che nasce al di là anche della percezione di ogni pericolo... Una sfida, una conferma di essere infinito, di sentirsi, di appartenere.

A conclusione del film si ripete la stessa corsa pazza e felice. Ancora Sam in volo sulla macchina con la musica che lei ha ritrovato al college e Charlie sempre a fianco di Patrick, ma con un'esclamazione diversa "*noi siamo infinito*". L'esclamazione nasce dall'esperienza. La storia condivisa coniuga potentemente l'esperienza personale con quella del gruppo potenziandone il valore. C'è un passaggio dall'io al tu al noi, alla relazione. E' possibile stare con gli altri, sentirsi vivo, essere accettato, innamorarsi. A un certo punto, Charlie, pur essendo innamorato di Sam, accetta di essere il ragazzo di Mary Elisabeth (Mae Witman). Perché non si può dire di no, perché non si può ferire l'altra che lo vuole, perché così anche tu sei in coppia... perché anche le cose insensate hanno un senso. La sequenza del film descrive bene la confusione, l'accadere delle cose, anche senza averle scelte, in una naturalezza che non si interroga, palestra, azione senza pensiero e riflessione di incontro. Gustosa la sequenza in cui Charlie viene scoperto ad abbandonare sul tavolo il telefono, al quale gli sta parlando Mary Elisabeth, che lo chiama sempre nei momenti sbagliati. Ma lui non sa come dirle che non vuole più essere il suo ragazzo e il padre, esasperato dal telefono perennemente occupato (cosa ben nota a tutti i genitori di adolescenti!), gli suggerisce che le ragazze si possono anche lasciare. E Charlie lo fa nel modo più "imbranato" pensabile.



Partecipando al gioco, che fa da viatico gruppale al muovere i passi della crescita verso temi scabrosi, spesso amorosi: in “obbligo o verità” deve dire come va il suo rapporto di coppia e baciare la ragazza più bella del gruppo. Dice che va malissimo e tra lo stupore generale bacia Sam al posto di Mary Elisabeth.

Charlie e Sam, due storie che partono da abusi subiti nell’infanzia che hanno reso più complesso l’esordio adolescenziale. Sam pericolosamente ha corso il rischio di buttarsi via in molte storie al limite. Charlie, non solo abusato, ma anche testimone di un incidente mortale e con nel cuore il suicidio del suo migliore amico. La mancanza di spiegazione per questo gesto, non un biglietto, nulla, sembra avergli creato oltre alla vicenda che ha segnato la sua infanzia un controcanto continuo di allucinazioni, che nel film sono intelligentemente dosate a seconda delle esperienze. Quando buone sono controllabili, quando meno buone irrompono e diventano sempre meno contenibili. Charlie, con una incredibile forza, dialoga con esse. Sullo sfondo appare una famiglia che lo sostiene. Interessante come Sam e Patrick lo continuano a guardare come l’amico con problemi, ma che rimane tale. Sam, mentre bacia Charlie, nota che lui è attraversato da qualcosa di strano e glielo chiede: “Che hai?” Ma non ne ha paura e continua a baciarlo. In questo avvicinare l’amore ci sono profonde intuizioni sulla vita. Per esempio, quando Sam urla: “io non voglio essere una tua cotta”, Charlie non riesce ad esprimere ciò che prova per lei, non sembra in contatto ed è lontano dal comprendere il significato profondo dell’amore, il suo alfabeto. D’altra parte inizia a “ballettare lei l’amore”, quando scopre che Charlie non ha mai baciato una ragazza e afferma: “...lasciamo per un attimo da parte il mio ragazzo, voglio che la prima persona che ti bacia ti voglia bene”. E bacia Charlie con grande passione. Battuta bellissima, che mette in primo piano la nascita di un affetto puro, non confessabile neppure a sé, ma che vive. Non un pensiero, ma un fare con la bocca, un pensiero incarnato. Due bocche che si cercano, anche se si dicono altro. Ed è su questo fare a volte senza misura che si costruisce l’ultima scritta, che Charlie dedica al suo diario per il quale non saprà se avrà ancora tempo: “Perché io so che ci sono persone che dicono che queste cose non esistono e che ci sono persone che quando compiono diciassette anni dimenticano com’è averne sedici; so che un giorno queste diventeranno delle storie e le immagini diventeranno vecchie fotografie e noi diventeremo madre e padre di qualcuno. Ma qui, adesso, questi momenti non sono storie, questo sta succedendo, io sono qui e sto guardando lei ed è bellissima. Ora lo vedo: il momento in cui sai di non essere una storia triste, sei vivo e ti alzi in piedi, e vedi la luce dei palazzi e tutto quello che ti fa stare a bocca aperta”.

Non posso non ricordare il bellissimo film di Wenders *Il cielo sopra Berlino*, che diventa a colori nel momento nel quale i due angeli, che volavano sopra la città grigia vedendo la disperazione degli umani e non potendo fare nulla, scendono dal cielo e uno si innamora. Prende corpo, rinuncia alle ali e all’immortalità, si “incarna”, accettando un corpo limitato che lo mette in relazione



agli altri... si innamora. Un po’ come dice Charlie: “Sai di non essere una storia triste, sei vivo e ti alzi in piedi”. Appaiono i colori della vita. •

**TITOLO ORIGINALE:
THE PERKS OF BEING A WALLFLOWER**

Anno: 2013

Paese: USA

Regia: Stephen Chbosky

Sceneggiatura: Stephen Chbosky

Fotografia: Andrew Dunn

Produzione: Mr. Mudd, Summit Entertainment

Distribuzione: m2 Pictures

Cast: Logan Lerman, Emma Watson, Nina Dobrev, Ezra Miller, Paul Rudd, Dylan McDermott

THIS IS ENGLAND

Una piccola storia sotto il peso della grande



Antonella Dugo

Il film girato nel 2006 dal regista Meadows è ambientato nell'Inghilterra degli anni '80, quelli della Signora Thatcher, della crisi economica e della guerra alle Falkland, e dove hanno inizio, questa è una tesi del film, i primi disagi giovanili che portarono negli anni successivi all'esplosione di guerriglie urbane e formazione di movimenti razzisti.

La storia narra del passaggio dall'infanzia all'adolescenza di un ragazzo inglese di 12 anni e del passaggio da una società omogenea ad una multietnica. Siamo nel 1983, in una cittadina dell'Inghilterra del nord, dove il protagonista Shaun, che ha da poco perso il padre nella guerra alle

Falkland, si sente disorientato, pieno di dolore e rabbia. Il contesto in cui vive è rappresentato senza storia, appartenenza, identità; le immagini mostrano degrado e squallore.

Durante la narrazione interferisce la voce della radio o le immagini del telegiornale, che testimoniano della guerra, iniziata per riaffermare l'identità persa dell'Inghilterra come grande potenza e terminata con una forte consapevolezza della sua inutilità.

Shaun deve affrontare il lutto della perdita del mondo dell'infanzia ed allo stesso tempo la perdita traumatica del

padre, l'impresa è ardua e disperata: la scena in cui vediamo Shaun rifugiarsi nel guscio di una barca rotta, abbandonata in un prato di periferia, distante da un mare grigio e fangoso, rende perfettamente il senso di solitudine e di isolamento del ragazzo, immobile e senza via d'uscita. L'incontro con Woody e il suo gruppo di giovani *skin-heads* cambia la vita di Shaun, che viene accolto e affiliato al gruppo ed è protetto dal capo; gli tagliano i capelli, lo vestono e lo trattano come uno di loro anche se più piccolo. Il ragazzo è felice, ha ritrovato una famiglia, si sente amato, Woody lo porta a cavalcioni sulle spalle, le ragazze del gruppo lo vezzeggiano e con delicatezza lo iniziano alla sessualità. Il gruppo svolge "una funzione materna" di accudimento e di cura, non ponendo limiti e codici di comportamento diversi in base all'età, rendendo tutto possibile e confuso; si sente grande tra i grandi (Shaun si fida e ha approcci sessuali con una ragazza molto più grande di lui); sembra più che una spinta a crescere e a confrontarsi, un ritorno ad un'infanzia in cui si gioca ad imitare gli adulti. Manca la funzione paterna: un padre traghettatore verso la costruzione di una nuova identità attraverso il riconoscimento di leggi e divieti. L'arrivo di Combo pone fine al clima affettivo ritrovato. Ex capo del gruppo, Combo è uscito dal carcere dopo una detenzione di tre anni, pieno di odio, vuole riprendersi "quello che gli è stato tolto", trovando nelle minoranze etniche il capro espiatorio. Irrompe minaccioso nel gruppo, espone le sue idee razziste e chiede di schierarsi e di combattere con lui contro tutti coloro che "infangano l'Inghilterra". Woody non è d'accordo e se ne va, ma tre del gruppo, i più deboli, restano con Combo: tra questi Shaun, perchè "voglio essere orgoglioso di mio padre". Deve vincere dove egli ha perso, deve ritrovare la sua figura idealizzata, forte e onnipotente, riaffermarne l'esistenza come eroe invincibile con cui identificarsi, dissociandosi dallo Shaun piccolo e spaventato che si sente ridicolo, si rifugia nel delirio di Combo. Il nuovo gruppo rappresenta per Shaun l'impossibilità di riconoscere la realtà e i sentimenti ad essa collegati, non può che agire e mettere in atto comportamenti distruttivi e violenti su cui proietta la parte scissa e misconosciuta di sè (fragile e traumatizzata), identificandosi con l'aggressore in un processo di desoggettivazione di sè e dell'altro. Cambia il look, cappotto nero ed andatura militare, perenne sorriso di superiorità ed atteggiamento di indifferenza mentre assiste alle violenze perpetrate da Combo su vittime inermi. Solo quando la violenza di Combo colpirà brutalmente uno del gruppo, l'amico nero Milky, riducendolo in fin di vita, Shaun ritrova se stesso, piange disperato e spaventato, torna dalla madre che cerca di consolarlo. Nella scena finale lo vediamo nella barca sul prato tirare fuori dallo zaino la bandiera inglese con la croce di San Giorgio regalatagli da Combo e correre verso il mare per gettarvela. Il ritorno alla barca può rappresentare il



ripartire dalla sua solitudine con la dolorosa consapevolezza di un cammino da percorrere con molte paure e poche certezze. L'adolescenza, quindi come momento di passaggio, ibrido e contraddittorio in un ragazzo, ma anche come metafora della difficile e contraddittoria transizione, che la società inglese ha dovuto compiere in un momento di crisi economica e decadenza culturale, per riacquistare una sua identità, nel tentativo di diventare una società meno rigida ed espulsiva, ma più pluralistica ed integrata. Come Shaun deve elaborare la perdita del padre e del suo ideale, l'Inghilterra ha dovuto elaborare il lutto della perdita della propria grandezza e potenza.

Il ruolo della Signora Thatcher "the Iron Lady" è stato quello di un capo autoritario, a tratti persecutorio (guerra delle Falkland, sciopero dei minatori, morte per fame di Bobby Sands), che identificandosi con la Verità, il Bene ed il Giusto, ha percorso la strada da lei scelta per far crescere l'Inghilterra e trasformarla in una società adulta. •

Titolo originale: This is England

Paese di produzione: Regno Unito

Anno: 2006

Regia: Shane Meadows

Sceneggiatura: Shane Meadows

Fotografia: Danny Cohen

Montaggio: Chris Wyatt

Musiche: Ludovico Einaudi

Produttore: Mark Herbert, Louise Meadows,

Julia Valentine

Cast: Tomas Turgoose, Stephen Graham, Jo Hartley,

Andrew Smith, Vicky McClure, Joseph Gilgun,

Rosamund Hanson, Andrew Ellis.



SWEET SIXTEEN

Amore amaro

Luisa Cerqua

Sweet Sixteen è una storia di formazione con un plot da tragedia edipica ed il suo protagonista è Liam, un quindicenne figlio della *working class* britannica in crisi in molti modi cantata da Ken Loach. Il ragazzo è uno dei tanti figli del popolo abbandonati a se stessi e cresciuti a pugni e schiaffi nelle città devastate dalla disoccupazione del dopo Thatcher. L'efficace realismo del film deve molto ad attori che recitano nello slang locale (sottotitolato in inglese) ed alla spontanea intensità del protagonista Liam, interpretato da Martin Compston, calciatore diciassettenne di una squadra scozzese. La sceneggiatura (P. Laverty) conquistò la Palma d'oro 2002 ma il film fu vietato in Inghilterra ai minori di diciotto anni, certo per la crudezza del tema.

Fulcro della vicenda è il binomio dolore – violenza ed i suoi devastanti effetti soprattutto nell'adolescenza. Liam e l'amico Flipper infatti, diventano protagonisti di una storia che mostra come il dolore negato possa convertire il linguaggio degli affetti nel suo contrario cioè in relazioni violente, rabbiose ed autodistruttive.

Questo “*ribaltamento auto difensivo, che fa sentire forti facendo vivere all'altro ciò che un tempo si era subito*” (Jammet, '97), dona ai due giovani una sensazione di illusione di potenza che si rovescerà contro di loro mandando in pezzi un già fragile equilibrio. Soggetti a una condizione emotiva invivibile, Liam e Flipper, attraverso la violenza

che permette loro di contrastare gli aspetti depressivi, credono di sentirsi vivi e invulnerabili. Protetti da questa effimera corazza, affrontano la vita senza sentire neppure il dolore fisico, quasi che nulla possa ferirli né fisicamente né emotivamente.

L'uscita di carcere della madre di Liam, drogata detenuta per spaccio, è ormai imminente ed il ragazzo attende con trepidazione quel giorno che coinciderà col suo sedicesimo compleanno. Immaginandosi paladino di sua madre, egli sogna di condurla ad abitare con sé per offrirle una vita diversa, libera dal dispotismo del manesco patrigno spacciatore. A prezzo di scontri cruenti il giovane riesce a procurarsi dunque una piccola casa, inconsapevole, nel suo darsi da fare, della sanguinosa resa dei conti che lo aspetta. La donna infatti, appena uscita di prigione e ancora succube dell'amante e della droga, frustrando ancora una volta le attese del figlio lascia quella casa per raggiungere notte tempo il proprio compagno. Liam, umiliato e ferito dall'ennesimo abbandono materno, raggiunge la coppia e con gesto disperato accoltella il patrigno. Loach non ci mostra l'esito mortale del colpo e chiude il film con il probabile parricida che guarda il vuoto davanti a sé.

In questa storia non c'è futuro al di fuori dello schema imposto dal violento alfabeto emotivo familiare. Prigioniero di una condizione nella quale può *"sentirsi esistere solo nella violenza rispetto all'altro ed a se stesso, confuso nel medesimo odio"*(R. Cahn 1991), Liam per liberare la madre, è entrato in un crescendo di sofferenza più dura e mortifera di quella che avrebbe voluto fuggire. Diviso fra tenerezza filiale e odio distruttivo, pur di averla per sé ha oltrepassato ogni limite.

Sweet Sixteen, a differenza di ciò che sembra dire il titolo, è un film amaro. La regia tagliente mette a nudo una condizione giovanile di solitudine collettiva. *"Non c'è posto per essere figli, quando legami parentali crudeli generano odio invece che amore e seminano disperazione piuttosto che dare speranza"* (Meltzer '87). Loach racconta l'adolescenza come un difficile momento esistenziale al confine tra innocenza e cinismo onnipotente, passione e paura della passione, idealizzazione e distruttività. Il suo film denuncia una generazione di adulti, incapaci di essere tali, che lasciano i propri figli in balia di se stessi, della forza distruttiva delle pulsioni, della logica primordiale della sopraffazione.

La narrazione comincia e termina con alcune sequenze emblematiche.

Nei titoli di testa, un allegro branco di ragazzini affascinato dai misteri del cosmo cerca di avvistare gli anelli di



Saturno vociando attorno al telescopio che Liam, dietro pagamento, offre loro con piglio da boss. Poco dopo, l'imberbe *businessman*, sfidando le percosse congiunte di patrigno e nonno materno, rifiuta di passare alla madre detenuta la droga da spacciare in carcere. Solo apparentemente disincantato, quel piccolo ladruncolo conserva ancora in sé molto dell'innocente mondo infantile.

Nella scena finale invece, la cinepresa evidenzia le impronte di Liam sul fondo melmoso della bassa marea. Sono gli ultimi passi di una fuga disperata lontano dal luogo del parricidio. Ha compiuto sedici anni quello stesso giorno. E' cresciuto? Mani in tasca, ripreso di spalle, il ragazzo sta rivolto verso la grigia distesa del mare.

Dall'incanto dello sguardo che osservava le stelle, la storia ci ha condotto allo sgomento di fronte alla solitudine di una vita bruciata. *"Peccato, peccato..."* gli sussurra all'orecchio la voce affettuosa della sorella mentre un'angoscia profonda invade la mente dello smarrito Liam ora fermo, in attesa dell'onda di marea dell'immediato futuro che forse lo travolgerà. •

Titolo originale: Sweet Sixteen

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 2002

Regia: Ken Loach

Sceneggiatura: Paul Laverty

Fotografia: Barry Ackroyd

Musiche: George Fenton

Cast: Martin Compston, William Ruane, Annmarie Fulton, Michelle Abercromby, Michelle Coulter, Gary McCormack, Tommy McKee.

WHOLETRAIN

Dipingere la pelle degli oggetti: l'adolescente writer

Fabrizio Rocchetto

Parole chiave:

“end to end” significa dipingere un vagone completamente;

“top to bottom” significa dipingere una parte del vagone da sopra a sotto;

“whole car” significa dipingere tutto il vagone;

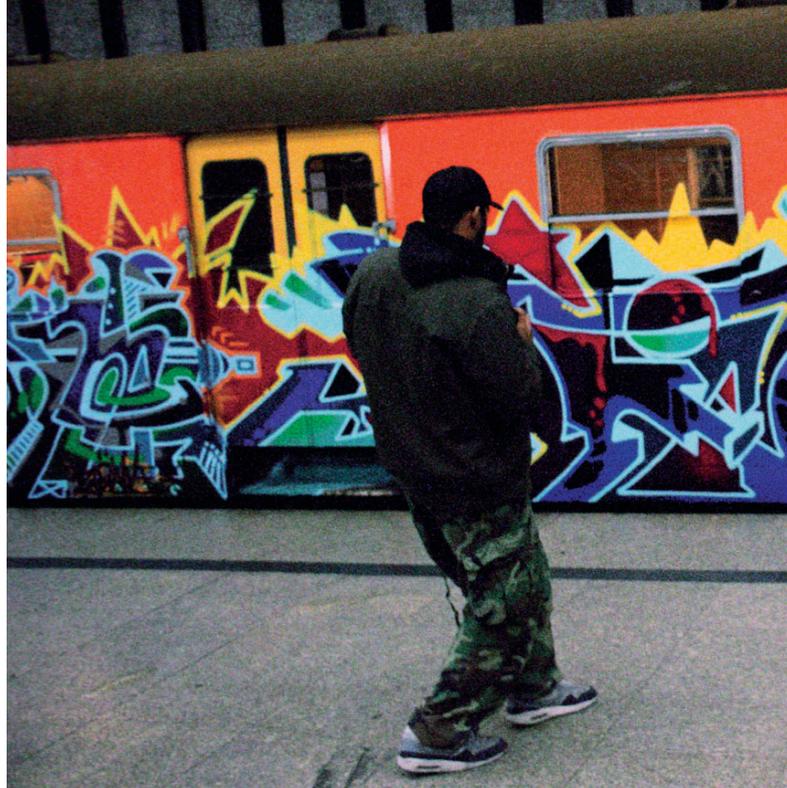
“tag” è lo pseudonimo con cui si firma il writer;

“crew” è il gruppo di amici che condivide le tag;

“wholetrain” significa dipingere tutto il treno.

Fonte: un writer.

Wholetrain è un film uscito in Germania nel 2006 con la regia di Florian Gaag. È indubbiamente curioso che un film pluripremiato su un tema così presente tra i giovani come quello dei *writers* sia visionabile in Italia esclusivamente su youtube, in tedesco, generosamente e originalmente sottotitolato da “stefanomoxxxa”. Non stupisce pensando che la distribuzione americana del film Johnny Stecchino di Benigni pare abbia tagliato la scena finale nella quale Benigni offre a Lillo, l'amico con sindrome di Down, la cocaina pensando possa curare il diabete. *Wholetrain* è un film che può spingere all'emulazione perché esalta le imprese di una banda di *writers* affascinati dalla possibilità di dipingere con le bombolette di vernice i vagoni del treno, “spazi proibiti”: il *writer* non può dipingere gli spazi messi a disposizione dall'Amministrazione. La filosofia del *writer* è mettere la firma dove l'Istituzione non vuole. L'adolescenza è il periodo nel quale “nasce” il *writer* che probabilmente nell'espressione “pittorica” riesce ad esprimere e rappresentare con una modalità indiscutibilmente originale i propri vissuti, la propria identità. Nel passaggio al periodo di adulto giovane le competenze si consolidano e anche la filosofia personale che caratterizza e sviluppa il singolo *writer* per la propria produzione, raggiunge il culmine. Gli antagonisti del *writer* sono l'Istituzione da una parte - magistratura, assistenti sociali, psicologi e forze dell'ordine - e le “bande rivali” dall'altra. Nel film di Gaag, che è stato girato in Polonia per le scene sui treni, il gruppo di amici si organizza preso dalla febbre di dipingere i treni - superando



i rivali - e sfuggire a forze dell'ordine particolarmente persecutorie. Due temi potrebbero essere evidenziati: il primo relativo al rapporto tra l'attività di *writer* e il tatuaggio; il secondo inerente all'antisocialità di cui si rende responsabile il *writer*, come richiesta inconsapevole all'ambiente di mantenere viva la speranza e la possibilità di esistere. Il *writer* attraverso il dipinto afferma la propria identità. La *tag* è la sua firma e lo rende riconosciuto e riconoscibile. Sappiamo che la ricerca della costruzione della propria identità vede nell'adolescenza un periodo di vitale espressione. La pelle è uno dei luoghi privilegiati sia per la rappresentazione - il tatuaggio, il piercing - sia per l'espressione cruda della propria sofferenza, dell'angoscia di essere o non essere come nel self-cutting, i tagli auto-procurati. Da un punto di vista filogenetico, il disegno, le cicatrici sul corpo hanno avuto ed hanno un ampio significato antropologico. Così come i graffiti sulle pareti delle caverne. L'avvento della tecnologia - le bombolette di colore spray - ha spalancato una porta ad una modalità e facilità di espressione - perché questo è indiscutibile - che non si è mai verificata in passato. Disegnare quindi le pareti come se gli oggetti avessero una pelle, tatuare la pelle e “tatuare” gli oggetti. Nel graffito come nel tatuaggio è espressa l'identità. Il *writer* disegna, il tatuato sceglie il disegno. La differenza fondamentale è nel significato sociale del graffito per la sua visibilità. Nel film di Gaag i protagonisti vivono la febbre della competizione con altre bande di *writers* sia per la qualità del disegno che per l'audacia nella sua realizzazione. La sfida è con le forze dell'ordine che nel film si accaniscono con i *writers* quanto poco riescono ad accanirsi con i veri delinquenti sicuramente più pericolosi. Viene così introdotto il tema della persecutorietà dell'Istituzione a cavallo tra il Diritto - la tutela di beni comuni - e la persecuzione della creatività: prendersela con innocui *writers* è certamente meno rischioso che combattere le bande criminali. Va riconosciuto come l'elemento distruttivo sia indubbiamente presente in alcune realizzazioni dei *writers* che “sfregiano” la pelle degli oggetti - monumenti, luoghi comuni - così come possono aggredire la pro-



pria pelle. Temi sullo sfondo del film sono la sessualità e l'immaturità affettiva - un *writer* incapace di occuparsi del figlio da padre, la desolante assenza di figure genitoriali - così come l'angoscia inelaborabile che si traduce nell'agire: dei *writers* attraverso la sfida all'autorità e delle forze dell'ordine attraverso la violenza della repressione. Le donne hanno una posizione secondaria - i *writers* sono maschi - riproponendo il modello della compagna del soldato ma come in questo caso mantengono una maggiore aderenza con le emozioni e la disperazione. La morte di un *writer* - Tino - scatena la rabbia creativa che conduce a un duplice risultato: dipingere un intero treno - il trionfo nei confronti delle forze dell'ordine - e realizzare il "wholetrain" battendo così la banda rivale. Graffiti, tatuaggio, droga e musica

rap coinvolgono i cinque sensi e sono gli ingredienti di un film originale che porta in sé una vena di autenticità. •

Titolo originale: Wholetrain

Anno: 2006

Paese: Germania, Polonia

Regia: Florian Gaag

Soggetto: Florian Gaag

Sceneggiatura: Kai Schröter

Produttore: Cristoph Müller, Sven Burgemeister

Musiche: Florian Gaag

Cast: Elyas M'Barek, Mike Adler, Florian Renner,

Jacob Matschenz.

Link video: www.youtube.com/watch?v=ZcOWGYAmhck



UN GIORNO QUESTO DOLORE TI SARÀ UTILE

**Per lasciare una casa bisogna
averla posseduta**

Tonia Cancrini

Un giorno questo dolore ti sarà utile, è il titolo del film di Roberto Faenza che si ispira al romanzo di Peter Cameron, uscito nel 2007 e subito tradotto in italiano. Un romanzo che richiama a *Il giovane Holden* di J.D. Salinger. Il film (2011) è una coproduzione italo americana ed è stato girato a New York. E di un giovane parla, di James che vive il proprio disagio all'interno di una famiglia in cui c'è un grande malessere e una mancanza di comunicazione quasi assoluta. Nel film viene raccontato il disagio di James, che vive isolato dai suoi coetanei, immerso nelle sue letture e nei suoi pensieri. Non vuole andare all'Università di Brown a cui il padre lo ha già iscritto e su questo punto vive una forte conflittualità con i genitori. "Voglio fare l'artigiano", dice al padre che lo guarda in modo incredulo ed esterrefatto. Quanto siano lontani e appartenenti a due mondi, età, momenti diversi si coglie nei loro due visi l'uno di fronte all'altro nella scena in cui sono a pranzo insieme: un giovane viso pulito e ingenuo – molto ben interpretato da Toby Regbo, e un uomo adulto (Peter Gallagher) molto compiaciuto di se stesso e preso dal suc-

cesso nel lavoro e con le donne che pensa al suo aspetto fisico e vuole cancellare ogni segno di vecchiezza con un intervento di plastica facciale. Particolarmente efficaci sono poi le scene in cui durante un raduno scolastico ad alto livello il ragazzo vive con intensità il suo malessere e ne esce con violenza e con un attacco di panico. In difficoltà con il mondo degli adulti di cui non condivide scelte e prospettive, cerca una sua strada che però è più che altro un sogno, una fantasia che lui stesso non sa bene come realizzare non riuscendo ancora a trovare dentro di sé la possibilità di una alternativa valida. Molto significativa in questo senso è la visita alla casa che vorrebbe acquistare e, arrivato a destinazione trova, invece che una bella casa in campagna, una casa che affaccia su una discarica...

Nel film viene poi raccontato anche il suo cammino evolutivo. Roberto Faenza è, come in altri suoi film per esempio *Prendimi l'anima*, e *Alla luce del sole*, capace di seguire anche un percorso interiore e sono quindi molto efficaci e suggestivi i passaggi in questo senso. Affinché un adole-



scente trovi una sua dimensione di vita ed elabori dei vissuti interni problematici, è importante che possa avere dei punti di appoggio. James trova la psicoterapeuta *life coach* che, correndo insieme a lui, in un allenamento insieme del corpo e dell'animo, lo aiuta a comunicare e a prendere contatto con la sua realtà interna e con le sue inquietudini adolescenziali. Ma la figura veramente centrale in questo percorso evolutivo è la nonna, interpretata nel film dal premio Oscar Ellen Burstyn, che con la sua saggezza lo aiuta a pensare e ad aprirsi a un mondo di emozioni e di sentimenti. La nonna, Nanette, è la persona che piace di più a James, e nei suoi confronti riesce a sviluppare una capacità di vederla e di amarla. La nonna gli parla dell'amore e di quanto si possa essere contenti della propria vita se si è realizzato quanto si voleva e se si è riusciti ad amare. Ascoltano una canzone che commuove la nonna e James la invita a ballare con lui. Una scena molto bella nel giardino della nonna. Un modo per scoprire che nel rapporto con l'altro c'è la gioia di dare e di ricevere amore. Una via per scoprire anche il piacere e la soddisfazione di stare nel rapporto con l'altro. Qui la narrazione di Roberto Faenza diventa sempre più intensa e profonda accompagnata anche dalla bella musica di Andrea Guerra e dalla splendida voce di Elisa. In questa nuova dimensione James può vivere la morte della nonna come un momento di grande sofferenza ma anche di crescita. Un dolore che proprio perché appoggiato su un grande affetto può essere vissuto – *un dolore che sarà utile* – un dolore in cui James ritrova anche la possibilità di comunicare con la madre e la sorella. La scena al ristorante in cui James porta l'urna con le ceneri della nonna sottolinea in modo suggestivo questo nuovo modo di vivere e di comunicare. Così come nella scena dei due cagnetti – James ha preso con sé il cane della nonna – si coglie una sua nuova sensibilità nel dare spazio all'altro. “Non essere geloso” dice al proprio cagnolino, “oramai anche lui” – il cane della nonna – “sta qui con noi”. Questa seconda parte del film, in cui si segue il percorso evolutivo di James, è resa particolarmente efficace dalle immagini di Faenza che, ancor più del romanzo, riescono a seguire queste vicissitudini interne.

Un film a mio giudizio ben fatto e a momenti – forse più nella seconda parte – profondo e coinvolgente, che meritava critiche più positive. •

Titolo originale: **Someday This Pain Will Be Useful to You**

Anno: 2011

Paese di produzione: USA, Italia

Regia: Roberto Faenza

Soggetto: Peter Cameron

Sceneggiatura: Roberto Faenza, Dahlia Heyman

Fotografia: Maurizio Calvesi

Musiche: Andrea Guerra

Cast: Toby Regbo, Marcia Gay Harden, Peter Gallagher, Deborah Ann Woll, Ellen Burstyn, Lucy Liu, Stephen Lang, Aubrey Plaza.





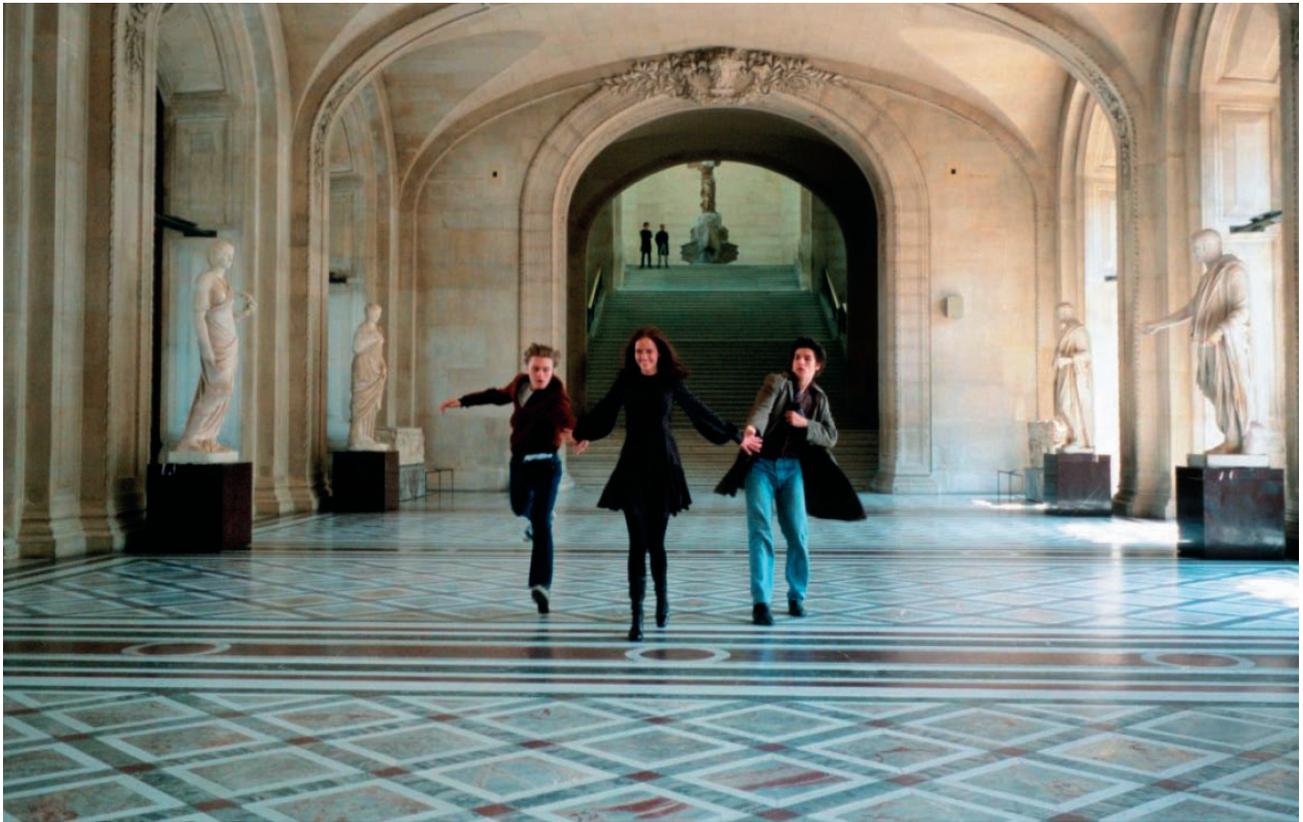
THE DREAMERS I SOGNATORI

La rivoluzione individuale all'ombra della rivoluzione sociale

Livia Pascalino

Nel 2003 esce nelle sale il film *The Dreamers* di Bernardo Bertolucci tratto dal racconto *The Holy Innocents* di Gilbert Adair che ne è anche lo sceneggiatore. La storia è ambientata a Parigi alla vigilia dei movimenti di protesta del 1968. Il film suscita nella critica reazioni opposte; sembrerebbe che coloro che hanno vissuto il '68 ne siano delusi mentre i giovani che non lo hanno vissuto ne siano affascinati. Probabilmente ciò deriva dal fatto che il film non sembra avere l'intento di analizzare le profonde radici di quel movimento rivoluzionario né di esprimere una valutazione storica del suo valore e dei suoi risultati. Forse il regista sceglie lo scenario del clima dei primi fermenti del '68 come sfondo privilegiato per analizzare i processi di trasformazione identitaria, da una prospettiva intra ed intersichica, nella dinamica relazionale di tre adolescenti.

Molti i temi trattati: la rivolta sociale, l'affrancamento dagli schemi della famiglia tradizionale e dalle figure genitoriali, l'emancipazione femminile, la libertà sessuale. Il tema centrale sembra però essere quello del faticoso processo di separazione e di individuazione nello sviluppo degli adolescenti. Théo (interpretato da Louis Garrel) e Isabelle (la splendida Eva Green), due gemelli parigini, vivono in una simbiosi assoluta quando coinvolgono nella loro relazione il giovane studente americano Matthew (Michael Pitt) invitandolo a vivere nella loro casa. Tutti e tre appassionati amanti e cultori di cinema, si incontrano in occasione dell'occupazione della *Cinémathèque française*. È molto interessante e suggestiva la narrazione di questo amore per l'arte cinematografica nei giovani perché ci conduce a riflettere sui meccanismi di idealizzazione, di iden-



tificazione oltre che sui processi imitativi. Dal punto di vista estetico il film rapisce per le sue preziose citazioni di sequenze di film, tratte da opere celebri, che punteggiano e accompagnano il racconto e alle quali i protagonisti fanno continuo riferimento. Naturalmente non è trascurabile l'affinità tra cinema e sogno (del resto il film si intitola "*I sognatori*") considerando la coincidenza storica tra la nascita del cinema e la pubblicazione de *L'Interpretazione dei sogni* di Freud.

I due gemelli attirano Matthew in una rete di esperienze erotiche estreme, impregnate di incestualità, alla disperata ricerca di definizione di sé e dell'altro. La scelta di due protagonisti gemelli offre la possibilità di sottolineare sia la fusionalità sia la confusione ed il mescolamento di tratti maschili e femminili presenti in ogni individuo e che, nell'adolescenza, faticano nel trovare un equilibrio che stabilizzi l'identità di genere.

Matthew rappresenta l'elemento che cerca di separare e di individuare se stesso e gli altri. In definitiva il trio dei protagonisti può essere letto come una metafora di un processo intrapsichico di crescita e di evoluzione dall'indistinto all'individuato. Alcune scene, a volte perturbanti se non chocchianti, di rapporti promiscui e trasgressivi come il far l'amore di Matthew ed Isa davanti al fratello, la masturbazione esibita di Théo, il bagno tutti insieme in un'acqua che si tinge di sangue mestruale, come in un brodo primordiale, sembrano evocare quel cammino impervio che porta l'adolescente a ripercorrere le tappe originarie dello sviluppo psicosessuale, dal polimorfismo perverso del neonato, attraverso le diverse fasi evolutive, orale-anale-fallica, al fine di conquistare una sessualità via via più matura.

Una riflessione ulteriore nasce di fronte alla scena, in un primo impatto scandalosa, che descrive l'abitudine dei gemelli di dormire nudi e abbracciati; la reazione di ripulsa dello spettatore può facilmente capovolgersi nel contrario poiché la scena – efficace rappresentazione della simbiosi- evoca tenerezza per quei due esseri che hanno condiviso il grembo materno (dove appunto erano nudi!).

Il filo conduttore del film è dunque la fusionalità; espressa nel vivere soli in un appartamento lontani dal mondo, nel dormire nudi e abbracciati, nel condividere in tre l'acqua di una sola vasca e, magistralmente, nella scena finale che si svolge sotto una tenda, fortunatamente allestita in salotto, in cui i protagonisti, nudi ed ubriachi, si addormentano avvinghiati. I tre vengono bruscamente svegliati da un sasso lanciato dai rivoltosi che infrange il vetro della finestra. Uscire dalla tenda evoca una nascita. L'irruzione della realtà li costringe a scendere in strada, a prendere contatto con il mondo esterno (principio di realtà) e a confrontarsi con esso. Matthew forse è l'unico che riuscirà ad individuarsi e distaccarsi mentre Théo e Isabelle sembrano tragicamente destinati all'indifferenziazione e a non potersi separare mai. •

Titolo originale: The Dreamers

Anno: 2003

Paese di produzione: Gran Bretagna, Francia, Italia

Regia: Bernardo Bertolucci

Sceneggiatura: Gilbert Adair

Fotografia: Fabio Cianchetti

Cast: Michael Pitt, Eva Green, Louis Garrel,

Florian Cadiou, Robin Renucci, Anna Chancellor.



IO&TE

Un ragazzo solo e una ragazza sola che si danno la mano

Il rifugio come ritrovamento

Beatrice Buttiglione

Io e te di Bertolucci è il nuovo esordio di questo grande regista dopo nove anni di assenza dagli schermi.

È la storia di Lorenzo, un ragazzo di 14 anni chiuso ed introverso che, invece di andare in settimana bianca con la classe, decide di chiudersi in cantina da solo, in quanto non si trova a proprio agio con gli altri.

Nella cantina irrompe Olivia, la sorella figlia del primo matrimonio del padre, per lui una sconosciuta.

Olivia non ha un posto dove andare e ha bisogno della cantina per riposarsi qualche giorno prima di partire con il suo compagno.

Bertolucci torna con un film tratto da un libro, quello di Ammaniti *Io e te* e lo riporta abbastanza fedelmente con piccole ma significative modifiche, arricchendolo di dettagli e di particolari. Il regista si dedica interamente all'in-

contro dei due giovani e rispetto al libro approfondisce il personaggio di Olivia e le dinamiche tra i due fratelli.

Le differenze tra il libro e il film influiscono su ciò che si può dedurre sul profilo dei personaggi.

Il libro parla di Lorenzo fin da piccolo, spiegando come da sempre il ragazzo non abbia capito il piacere della compagnia con gli altri, gli unici affetti sono la sua famiglia, l'unico ambiente in cui si sente sicuro.

Proprio per questo non capisce il piacere di stare con il gruppo, ma vede gli altri come "vespe", animali che fanno male e trova sollievo solo nell'imitarli con il fine di essere lasciato in pace.

Nel libro si vede chiaramente l'ambivalenza di Lorenzo, il suo desiderio combattuto di stare con delle persone che siano "mosche" come lui definisce la gente innocua.



Nel film Lorenzo viene rappresentato come problematico con poche scene forti: un dialogo in cui racconta fantasie incestuose con la madre, uno scoppio di rabbia con lei per evitare di essere accompagnato alla partenza della gita e quindi di essere scoperto, una passione per gli insetti che nel libro non c'è se non con i paragoni tra persone innocue che lui chiama "mosche" e quelle che fanno male che lui chiama "vespe".

Uno psicologo, che non ha un ruolo supportivo ed è un personaggio che si vede solo in una scena, si limita a dare una diagnosi di "disturbo narcisistico".

Complessivamente, dagli indizi che si trovano, Lorenzo può essere definito un personaggio che "soffre di adolescenza", come alcuni autori, tra i quali Anna Freud, hanno definito l'adolescenza e cioè un "disturbo evolutivo", non perchè sia davvero un disturbo ma perchè i cambiamenti nella vita, nella coscienza e nel fisico provocano comportamenti apparentemente incomprensibili, sempre temporanei e limitati a questo delicato periodo della vita. Diversa e più problematica è la storia di Olivia.

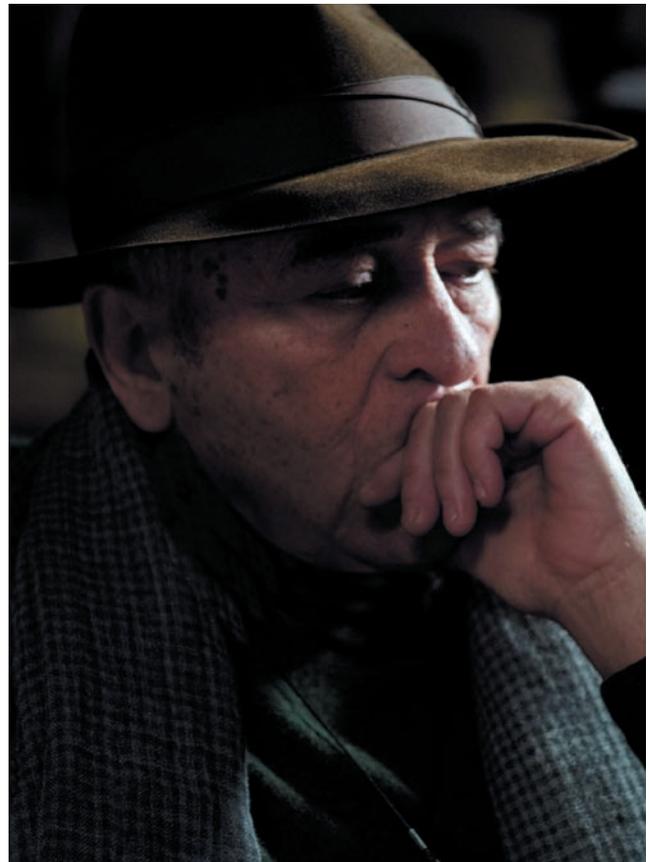
Olivia, che è tossicodipendente, va in cantina per cercare le sue cose e decide di rimanervi perché non ha altro posto dove andare, lì viene presa da una crisi di astinenza. Odiava il padre e non gli ha mai perdonato l'abbandono. Il film descrive questa problematica con molti dettagli in più rispetto al libro, come il racconto di Olivia, di quando tirò un sasso alla matrigna, la storia della separazione ed i motivi di status sociale che lei indica come responsabili (la madre di Olivia è di Catania e fa un lavoro semplice mentre quella di Lorenzo è di Roma ed è benestante).

L'incontro tra i due è inaspettato, si sentono quasi due estranei ed all'inizio sono accomunati solo dal fatto di non voler essere scoperti.

In seguito la situazione degenera e i due litigano e si insultano, esprimono la rabbia che hanno dentro per altri motivi, ma dopo lo sfogo iniziale accettano che in cantina dovranno convivere.

Olivia aiuta Lorenzo reggendogli il gioco con una telefonata alla madre e Lorenzo aiuta Olivia nella sua crisi di astinenza, la copre con una vestaglia, le trova dei sonniferi per aiutarla a superare la crisi.

Olivia, una volta ripresasi dalla crisi, dimostra l'energia



vitale che Lorenzo ancora non conosce e che ammira. I due passano bei momenti insieme, cantano, ballano, dividono cene come due vecchi amici.

La sorella racconta di sé, del passato da fotografa di successo, della sua arte e di ciò che era prima di perdere tutto per la droga. E' lei l'adolescente tormentata per eccellenza che si chiude nell'eroina per evitare di sentire i propri sentimenti, perché come spiega lei stessa "è tutta un livido".

Olivia è bella, piena di talento e di passione ma con un dolore dentro che non le permette di spiccare il volo e con un tormento che la induce a condurre una vita pericolosa ed autodistruttiva, anche prima di intraprendere questa strada sentiva il dolore ma lo riversava nella sua arte. In una sua mostra fotografica intitolata *I am a wall* sfoga il suo desiderio di smaterializzarsi e tenta di rinunciare al conflitto derivato dalla mancanza di comprensione con il prossimo riconoscendo il proprio desiderio di sentirsi bene accettando la realtà così com'è.

La vera protagonista del film è l'adolescenza, con i suoi turbamenti, le sue difficoltà nel vivere il contatto con gli altri, un mondo sociale che si vive e sperimenta tipicamente in questa fase. La paura di Lorenzo ed il dolore di Olivia sono esempi di quanto in questa fase della vita il cambiamento non sia scontato, non è qualcosa che semplicemente accade ma qualcosa che si conquista con fatica e dolore. Sono un ragazzo e una ragazza sola che si danno la mano, come nella canzone della colonna sonora *Ragazzo solo, ragazza sola* che sembra fatta a posta nonostante sia stata scritta da Mogol e cantata da David Bowie nel 1969.

Nell'incontro tra i due dopo il litigio viene la calma e dopo

la calma le confidenze e dopo le confidenze le promesse, Olivia promette di smettere di drogarsi e Lorenzo di non nascondersi più.

La fine cambia dal libro al film e critica e pubblico sono divisi su questa modifica.

Nel libro lei muore e Lorenzo lo scopre dopo anni, mentre il film finisce con i due che si salutano fuori dalla cantina e si avviano per le loro strade, pieni di speranza e “ricaricati” di energie positive per affrontare la vita.

Olivia prima di andare via ricompra l'eroina, prova a lasciarla in cantina ma alla fine se la mette in tasca, forse è una scena aggiunta da Bertolucci per essere più realistico in quanto purtroppo è difficile che un eroinomane smetta per amore da un giorno all'altro, per quanto forte sia.

Ma il film dà speranza per Olivia e lascia all'immaginazione la sua fine, Olivia sta partendo con il suo compagno che non vuole che lei si droghi, va in un contesto pulito, ma parte con la droga in tasca.

Adesso però sa che non è più sola, ha ritrovato suo fratello e in molte scene si capisce che la cosa per lei è importante. Bellissime le interpretazioni dei due attori Jacopo Olmo Antinori e Tea Falco, riescono davvero a rendere i personaggi per come li immaginiamo. *Io e te* segue le tematiche

classiche di Bertolucci: il cambiamento, la chiusura forzata in un luogo con il fine della trasformazione, che sia la trasformazione sociale di *The dreamers* o quella interiore di *Io e te*. •

Titolo Originale: *Io e te*

Anno: 2012

Paese: Italia

Regia: Bernardo Bertolucci

Sceneggiatura: Bernardo Bertolucci, Niccolò Ammaniti, Umberto Contarello, Francesca Marciano

Fotografia: Fabio Cianchetti

Musiche: Franco Piersanti

Scenografia: Jean Rabasse

Produzione: Fiction Cinematografica, Medusa Film, Wildside

Distribuzione: Medusa Film

Cast: Jacopo Olmo Antinori, Tea Falco, Sonia Bergamasco, Veronica Lazar, Pippo Delbono





SCIALLA!

Basta Scialla, passiamo alla relazione

Andrea Marzi

Francesco Bruni, già noto sceneggiatore di molti registi (Virzì, Comencini), è ora alla prova di regia. L'idea è interessante, sviluppata con molto stile su un registro talora semi fiabesco, con risvolti agrodolci tra l'umoristico e il drammatico, seguendo il filone di commedia italiana cui siamo quasi monoliticamente abituati in questi ultimi decenni, e rinunciando ad altra esplorazione di differente spessore drammaturgico. Dal punto di vista psicoanalitico si possono mettere in risalto due piani contigui. Nel primo, più di superficie, si tenta di costruire senza retorica quasi un apologo sulla crescita reciproca padre/figlio, come assunzione di responsabilità e di ruolo vicendevole, all'interno di una vicenda evolutiva dove è necessario smettere di invocare *scialla* e rimbocarsi invece le maniche per lavorare duramente sulla relazione. Lo sfondo è quello di una società attuale in costante caduta di valori e di ruoli, con una specie di stereofonico smarrimento identitario genitori/figli, e dove la scuola rimane uno snodo problematico ma sempre fondamentale. Il film invita perciò a riflettere su come questa crescita ruoti intensamente sulla neces-

sità di presentificazione del padre, e sugli effetti devastanti che oggi si producono per la mancanza di questa figura, con motivazioni che sarebbe estremamente importante discutere a fondo. Merito dell'opera è anche quello di rinunciare ad apoteosi psicosociali *up to date*, in ossequio per esempio a *diktat* un po' ruffianamente pseudo femministi, talora indialogabili in ragione del *politically correct*, per focalizzarsi sull'attivazione del padre (qui rappresentato da un bravo Fabrizio Bentivoglio) che si sforza di svegliarsi dal torpore apatico di una depressiva vita in minore, dove pare spento il fuoco libidico sia virile che paterno a tutto vantaggio di un ritiro isolazionistico sempre più privo di scopi. Stimolante ancora cogliere il suggerimento circa il sottile confine che, nel rapporto tra adulto e adolescente, separa una certa aggressività vitale, caratterizzata da esuberanza e espansività, da una vera e propria condizione di violenza distruttiva. C'è differenza infatti tra il ragazzo che sceglie una certa trasgressione, rimanendo tuttavia all'interno di un qualche contenimento psicosociale, e quello che viene pericolosamente attratto nell'orbita della devian-



za (per la verità qui un po' caricaturale). Bruno, il padre per caso, all'inizio si illude che nulla possa cambiare. I differenti linguaggi dei due non si incontrano, cozzano, si respingono, alla fine confliggono apertamente. Il film/commedia ci rassicura intimamente che ci sarà un'evoluzione, che nella realtà dei fatti non è per nulla scontata. Possono insorgere infatti reazioni per es. di tipo narcisistico-distruttivo, nell'attualità preoccupantemente frequenti e più probabili quando si verificano evenienze come quelle ritratte nel film: la separazione dalla madre, con cui si avverte un rapporto di tipo fortemente ambivalente, negato nel bisogno irrisolto di dipendenza, e il brusco cambiamento, superficialmente vissuto come insignificante, rappresentato dall' "affido" al professor Bruno, che dovrà fronteggiare una realtà ben differente. Un insegnante "di sostegno" che riuscirà, nella relazione che si approfondisce col figlio "ritrovato", un padre alla fine virile in grado addirittura di presentare la *pietas* virgiliana come perdurante valore dei rapporti umani. Il padre riesce in tal modo ad assumersi la responsabilità di

una paternità sconosciuta, prima consegnata ad un'imponenza difensiva e sottilmente livorosa; il ragazzo a sua volta riesce a sottrarsi al richiamo distruttivo del narcisismo trionfante e onnipotente, tinto di strafottente, falsa, autonomia. Ma si può notare anche un secondo livello di lettura, che potremmo chiamare, come sappiamo, il "sogno del regista": un teatro esterno dove si possono mettere in risalto strutture iconografiche che mi sembra possano costituirsi come elemento esemplificativo di un teatro interiore. Il film mi sembra evocativo di una vicenda psichica arcaica (che troviamo riflessa nei pazienti o nelle famiglie che chiedono aiuto) in cui è la madre che inconsciamente presenta al figlio, durante una delicata fase iniziale di sviluppo, una figura di padre in modo che quest'ultima possa essere resa fruibile dal figlio stesso, attivando dentro se stesso una relazione possibilmente evolutiva. Nel film la madre presenta il padre *finalmente*: rinuncia al suo primato "matricentrico" (va in Mali), la strada cioè della solitudine educativa (mascherando il desiderio di unicità fusionale col figlio attraverso la condizione di ragazza madre/vittima?) e lascia spazio all'interazione figlio/padre. Il film invita anche a pensare quanto sia importante questa presentazione precoce del padre da parte della madre, attraverso l'attivazione dinamica dei propri oggetti interni, perché il figlio possa così relazionarsi e identificarsi. Il carattere pre-edipico della vicenda si gioca molto sulla qualità dell'oggetto/padre all'interno della madre stessa. Padre che potrà poi essere accettato ma anche attaccato, svilito e poi, nell'esperienza della sua permanenza nonostante l'*animus necandi* talora necessariamente fantasticato nella relazione, finalmente accolto in una dimensione genuinamente evolutiva. •



Titolo originale: SCIALLA

Regia: Francesco Bruni

Durata 95 min.

Paese: Italia

Anno: 2011.

Attori: Fabrizio Bentivoglio, Barbora Bobulova, Filippo Scicchitano, Giuseppe Guarino, Prince Manujibeya.

Distribuzione: 01 Distribution



La rabbia giovane: L'assenza dei miti e la violenza senza redenzione

Cecilia Chianese

“Kit è un libro chiuso, una caratteristica non rara in persone che hanno vissuto parecchie amarezze. I film hanno alimentato il mito che la sofferenza rende profondi. Ti dispone a dire cose serie e in genere è salutare. Ti impartisce lezioni che non dimentichi mai. Nei film le persone che hanno sofferto vanno in giro con musi lunghi e pensosi. Eppure nella vita vera non è così; almeno non sempre. La sofferenza può renderti superficiale e insensibile, proprio l'opposto di vulnerabile. Ha avuto questo effetto su Kit”. Terrence Malick, 1975

Regista giunto negli anni ad una reputazione quasi “mitologica”, il giovane Terrence Malick, alle prese nel 1973 con il suo primo lungometraggio, mostra un indiscutibile talento, tramite un utilizzo mai banale o scontato del medium cinematografico, convogliando una visione unica ed estremamente anticonvenzionale, ed una personale e profonda riflessione sull’America.

Pur raccontando la storia vera di una coppia di giovanissimi serial killer che sconvolsero l’America degli anni ’50, il regista si rivolge anche all’America degli anni ’70, tentan-

do, attraverso questa storia estrema, di riflettere sul passato recente della sua nazione.

Lo stile “malickiano” è già riconoscibile nello splendore della sua eleganza visiva, nel suo misterioso lirismo, nella sottile ironia e nella rappresentazione dei due protagonisti alienati e scissi- tramite uno sguardo che riesce, nonostante la drammaticità della storia, ad essere empatico e delicato, rifiutando di ritrarre la coppia come due “cavie da laboratorio” o “esperimenti in provetta” osservati dall’alto dal Dio-regista, all’opposto ad esempio dell’ottica scorsesiana, che utilizza spesso le “inquadrature zenitali” di cui parla il critico Alberto Pezzotta, per studiare i suoi personaggi.

I testi di critica cinematografica a lui dedicati negli USA ed il bel libro di Francesco Cattaneo *Terrence Malick: Mitografie della Modernità*, aiutano a tratteggiarne il percorso autoriale, tentando di definire i suoi spunti letterari e filosofici: prima di approdare alla regia, Malick fu infatti studioso ed insegnante di filosofia, con un interesse particolare verso Heidegger. I concetti heideggeriani di “gettatezza”, o dell’ “essere - nel - mondo” vengono da Malick profondamente assorbiti, per poi essere convogliati nel racconto de *La rabbia giovane*, che descrive, seguendo le parole di Cattaneo, un “essere - nel - mondo” che in questo film “si rifrange in modo assurdo”.

La storia raccontata da Malick è quella di Holly (una giovanissima Sissy Spacek), una quindicenne orfana di madre, figlia unica e con un padre molto severo ma assente che in un sereno pomeriggio primaverile, nella pacifica cittadina di Fort Dupree, incontra il ventenne Kit (Martin Sheen), un ragazzo nomade e ribelle che imita nel look e nelle movenze James Dean, l’idolo giovanile di quegli anni, il *rebel without a cause* per eccellenza. Kit si dedica a vari lavori

saltuari, tra i quali in quel momento lo spazzino. Le parole di Holly già dalle prime scene del film ci anticipano gli avvenimenti che si succederanno a seguito del loro incontro: “*Little did i realize that what began in the alleys and backways of this quiet town would end in the Badlands of Montana*” (frase stranamente non tradotta nella versione italiana del film!). Da subito, sia visivamente, ripreso mentre fruga nella spazzatura delle *backways* della cittadina, che attraverso il monologo interiore di Holly, il giovane Kit è rappresentato come un portatore di caos, di disequilibrio: le sue azioni insensate sconvolgeranno infatti la vita da tranquilla piccolo-borghese di Holly, ed avranno effetti ben più distruttivi su molte altre persone.

In seguito al loro incontro, Holly e Kit iniziano a frequentarsi di nascosto, perchè come Holly stessa prevede, il padre non avrebbe approvato la sua relazione con uno spazzino. Dopo un breve periodo però, vengono scoperti, e per punizione il padre le uccide il cane. I due giovani non sono disposti a sottostare al divieto paterno, Kit tenta di parlargli e di convincerlo della sincerità dei suoi sentimenti, ma l’uomo non sente ragioni e le incomprensioni si susseguono fino ad arrivare ad una esplosione di violenza, durante la quale Kit spara e uccide il padre di Holly. In seguito, in un goffo tentativo di eliminare le loro tracce e far sembrare l’omicidio un incidente, Kit brucia l’intera casa di Holly. Da quel momento inizia per la coppia un’ininterrotta fuga, segnata da una serie di folli e insensati omicidi.

L’immagine del fuoco verrà spesso utilizzata in maniera simbolica da Malick nel corso della sua filmografia, e nella scena immediatamente seguente all’omicidio, assume una valenza particolare che potrebbe comportare anche degli esiti paradossalmente positivi per Kit e Holly: potrebbe rappresentare il fuoco ripulitore dei peccati; la distruzione del passato di





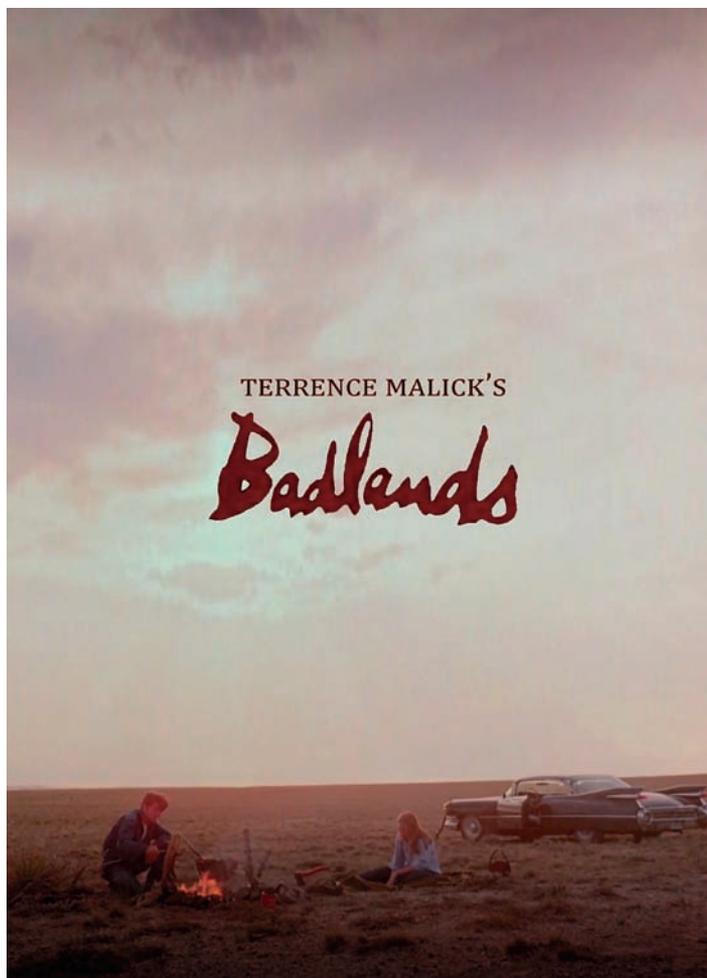
Holly in nome di una “nuova vita”, un nuovo inizio, seppur nato dal sangue paterno. Ma come si vedrà nel seguito del film, non sarà così. Dal fuoco purificatorio che segue l’uccisione del padre, non vi sarà alcuna risoluzione per i due protagonisti, se non un assurdo ritorno ad un conservatorismo ancora più retrivo rispetto alla stessa società alla quale un personaggio come Kit avrebbe dovuto essere avverso. Lo stesso Kit, all’interno della coppia, andrà gradualmente assumendo il ruolo di sostituto della figura paterna per Holly, sciorinando costantemente regole e luoghi comuni assai poco consoni alla sua figura di fuorilegge.

Un esempio dell’attitudine reazionaria di Kit (ed anche parzialmente di Holly) ci viene mostrato quando, verso la conclusione del film, dopo aver lasciato una scia di sangue nel loro percorso, i due ragazzi occupano l’enorme villa di un miliardario, tenendolo in ostaggio per qualche giorno, e rimangono talmente affascinati dal lusso e dallo sfarzo della villa, che decidono di risparmiarlo. Seguendo una sua abitudine, prima di rimettersi in viaggio, Kit lascerà registrate delle “norme comportamentali”, che pur essendo dette con estrema serietà, provenendo da lui risultano piuttosto buffe: *“Ascoltate i genitori e gli insegnanti, loro capiscono cose e non sono il nemico. Considerate l’opinione della minoranza, ma cercate di conformarvi con l’opinione della maggioranza, una volta accettata”*.

Al contrario della coppia di Bonnie e Clyde, rappresentati nel bel film di Arthur Penn *Gangster Story* come delle figure romantiche, la cui violenza scaturisce dall’ingiustizia sociale, la coppia di fuorilegge di Malick ha come tratto distintivo l’apatia, una grave carenza identitaria che li porta alla ripetizione di *cliché* e alla fascinazione per le star dell’epoca come il già citato James Dean.

Intelligentemente Malick crea una connessione tra i giovani degli anni ’50, che iniziavano a soffrire delle prime nefaste influenze della società dei consumi e dei traumi psicologici legati al terrore strisciante del periodo della guerra fredda, con l’America immediatamente post -Vietnam, che nei primi anni ’70 assiste e si rispecchia nella coppia de *La rabbia giovane*. Come scriverà il critico Ron Mottram, il *serial killer* Kit è un principiante in confronto agli stermini di interi villaggi che gli americani proprio in quegli anni si stavano abituando a vedere nei reportage televisivi sulla guerra del Vietnam.

Seguendo un’attitudine estremamente “iconoclasta”, Malick attua un’operazione di demistificazione dei “nuovi miti fondativi” della cultura americana, ossia i generi hollywoodiani; in questo caso l’operazione di decostruzione riguarda il *road movie*, (in voga in quegli anni tra i giovani grazie al grande



successo di film come *Easy Rider*), genere a sua volta ripreso modificando il mito dell’Ovest nei film *western*, nei quali il viaggio nelle lande sperdute dell’America rappresentava un modo di riprendere contatto con un nuovo e più autentico sé e con una natura primigenia portatrice di gioia e coesione sociale. Tutto questo non succederà ne *La rabbia giovane*, nel quale, come scrive Cattaneo, *“Il viaggio procede in modo aleatorio, senza mete né obiettivi, senza riflessioni o rivendicazioni, senza maturazioni o crescite interiori: esso viene radicalmente spogliato di senso, viene abbandonato al caso, diviene una fluttuazione nel nulla”*(...)“ e la violenza nel film è un acte gratuite senza redenzione”.

Titolo originale: Badlands

Paese di produzione: USA

Anno: 1973

Regia: Terrence Malick

Soggetto: Terrence Malick

Sceneggiatura: Terrence Malick

Produttore: Terrence Malick

Fotografia: Tak Fujimoto, Steven Lerner, Brian Probyn

Montaggio: Robert Estrin

Musiche: Mickey Baker, Howard Barnes, Harold Cornelius, Dominic John, Sylvia Robinson, Ethel Smith, James Taylor

Cast: Martin Sheen, Sissy Spacek, Warren Oates, Ramon Bieri, John Carter, Alan Vint, Terrence Malick

Palindromi

L'impossibilità di cambiare

Lulù Cancrini

Todd Solondz è un autore con idee molto chiare. La sua poetica analizza in profondità i temi della crescita e della sessualità, emblematici ai fini della comprensione dell'uomo e del mondo che abita, riproponendoli pellicola dopo pellicola. Anche i personaggi tornano e diventano protagonisti di nuove storie, alterati quel tanto che basta a far emergere aspetti che permettono all'autore di plasmarli, ritoccandoli di volta in volta, su più livelli.

Anche *Palindromi* (2004) nasce come seguito di un precedente film del 1995, *Fuga dalla scuola media* (il titolo italiano non rende giustizia all'originale *Welcome to the Dollhouse*), che aveva portato l'autore a ricevere riconoscimenti in tutto il mondo. Già emergevano, in questo primo film, i temi, le ambientazioni e le caratteristiche principali del cinema di Solondz: la pellicola è, infatti, permeata da un senso di oppressione e claustrofobia che raccontano la profonda solitudine della protagonista, l'adolescente Dawn Wiener.

Palindromi, dunque, narra la storia della cugina di Dawn, Aviva, una dodicenne che ha il desiderio di rimanere incinta. Circondata da un deserto affettivo, il suo bisogno è volto a spezzare un circolo vizioso di apatia emotiva, di cui è principale portavoce la madre, e far valere la sua forza creativa. Purtroppo, il destino della piccola è racchiuso nel suo stesso nome, Aviva, intrappolato nell'immutabilità di un palindromo senza vita. Una volta incinta, infatti, la madre (Ellen Barkin) la costringe ad abortire e l'operazione, a causa di complicazioni, precipita in un'isterectomia. A seguito del tragico preambolo ha inizio il viaggio di Aviva, un vagabondaggio attraverso un'America triste e anestetizzata, dove la diversità non è tollerata. In questa favola terribilmente macabra, Aviva, seppur immobile nel suo palindromo, cambia; interpretata da diversi attori, infatti, in ogni capitolo del film muta completamente fisionomia, corporatura, sesso e età. Una personalità in formazione, carica di una potenzialità creativa straordinaria,





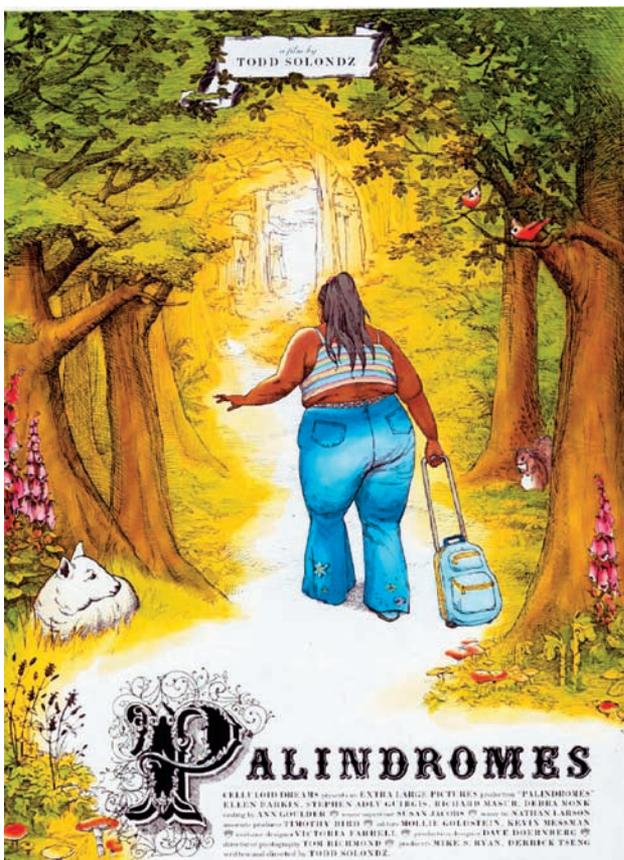
vaga alla ricerca di amore e, assetata, ne accetta di ogni tipo, incondizionatamente. Anche quel poco, perturbante e disturbato, che le offre un pedofilo, Bob.

Ma il palindromo fondamentale del film è racchiuso nella parola "mom". Questa smaniosa ricerca di accudimento da parte di Aviva ha le sue radici nella disarmante incapacità da parte della madre di trasmetterle affetto. Una madre inautentica e ipocrita, il cui amore per la figlia si perde in

mere parole vacue. Il bambino che Aviva porta in grembo, infatti, non è altro che un "tumore" e l'aborto, cui la madre si riferisce con inquietante entusiasmo, si rivela emblematico del rapporto tra le due: finisce nell'amputazione delle possibilità creative di Aviva che non potrà mai realizzare il suo sogno, legittimo seppur precoce, di poter cambiare nel senso di potersi definire nel ruolo di madre.

Nella seconda parte di film Aviva approda, sulle conturbanti note della colonna sonora di *Rosemary's Baby*, nella dimora della signora Sunshine. La casa appare vitale e accogliente, agli occhi spaventati di un'Aviva afroamericana ed enorme: i Sunshine, infatti, adottano bambini malati, predicando giorno dopo giorno la sacralità della vita. Per un istante Aviva si sente compresa, in fondo anche la sua ricerca è volta alla celebrazione della vita. Ma la complessità dei suoi turbamenti e la vera, disarmante, purezza di Aviva traboccano la rigida morale dal volto sorridente dei Sunshine, anch'essi accoglienti solamente entro i limiti dei loro valori. Valori di cui Solondz analizza e fa emergere la profonda ambiguità; l'eccesso si rivoltella nel suo esatto contrario, tanto che i Sunshine si rivelano responsabili di alcuni omicidi di medici abortisti.

Palindromi è un film di straordinaria complessità: affronta molti temi, a volte in modo inorganico. Se, infatti, Solondz era stato, nelle sue precedenti opere, sempre capace di sfiorare, con impareggiabile maestria e capacità di scrittura, una sottilissima linea di confine tra ciò che umano e ciò che è disumano, tra decenza e indecenza, tra immaginabile e inimmaginabile, in *Palindromi* il confine traballa e appare meno definito. L'assenza di filtri si ripercuote sullo spettatore che si trova dinanzi a un materiale grezzo e sporco, la cui stessa imperfezione è, però, carica di una straordinaria potenza espressiva, con infinite sfaccettature di malinconia. Le immagini create dall'autore mostrano una violenza che, seppur mai esplicitamente mostrata, emerge attraverso un uso sempre puntuale e brillante della parola e del fuori campo. In tal modo Solondz crea un ulteriore grandissimo film sui turbamenti dell'adolescenza, film che racconta l'incapacità da parte degli altri - la famiglia, i coetanei, la religione - di offrire uno spazio accogliente che permetta di spezzare la mortifera immobilità del palindromo. •



Palindromi

Titolo originale: Palindromes

Anno: 2004

Regia: Todd Solondz

Soggetto e sceneggiatura: Todd Solondz

Fotografia: Tom Richmond

Cast: Ellen Barkin, Richard Masur, Matthew Faber, Jannifer Jason Leigh

Musiche: Matthew Brookshire, Nathan Larson, Eytan Mirsky, Curtis Moore

Genere: Drammatico

Paese di produzione: USA



Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson e Lorenza Mazzetti (dipinto di Lorenza Mazzetti)

LORENZA MAZZETTI

Lo sguardo outsider

Lori Falcolini

Il 5 febbraio 1956, presso il National Film Theatre di Londra, nacque ufficialmente il Free Cinema Movement grazie all'iniziativa di quattro giovani registi *outsider* -

Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Lorenza Mazzetti - che credevano nella libertà, nell'importanza dell'individuo e nel significato della quotidianità. Il pubblico e



Lorenza Mazzetti Foto by Jerry Balier

la stampa diedero ampia risonanza ai loro film e a quelli che giunsero da tutto il mondo anche nelle rassegne successive. *Together*, il film di Lorenza Mazzetti, raccontava poeticamente la diversità di due portuali sordomuti, immersi in un mondo dal quale erano ignorati. Sullo sfondo, c'era la vita nell'East End segnata dalla distruzione della guerra, dai docks e dai bambini, padroni di quegli spazi di rovine. *Together*, premiato a Cannes con il Palmarès per la *Mention au film de recherche*, è stato amato e paragonato ai film di Jean Vigo per la poesia. Dopo questo film, Lorenza Mazzetti si è occupata di cinema per pochi anni, trasferendo nella pittura e nella scrittura il trauma che ha pervaso tutta la sua vita: la strage della famiglia di suo zio, Robert Einstein (cugino di Albert Einstein), da parte dei nazisti, a cui è sfuggita -insieme alla sorella Paola- in quanto non ebrea. *Il cielo cade* è il titolo del suo libro, premiato, tradotto in molte lingue e adattato per il cinema da Suso Cecchi D'Amico (regia di Andrea e Antonio Frazzi). Lorenza Mazzetti è stata recentemente invitata per una retrospettiva alla Slade Fine Art di Londra, dove per la prima volta un pubblico di studenti e insegnanti assistette, negli anni '50, alla visione di *K*, il film della giovane e geniale autrice. L'intervista si svolge in occasione del suo nuovo libro che uscirà ad ottobre, edito da Sellerio: *Diario Londinese - Gli anni dei giovani arrabbiati*.

Lorenza Mazzetti, vorrei iniziare dal *Diario Londinese*: avevi venti anni, ti portavi dentro la terribile tragedia familiare. Perché ti sei trasferita a Londra e come mai hai scelto il cinema per esprimerti?

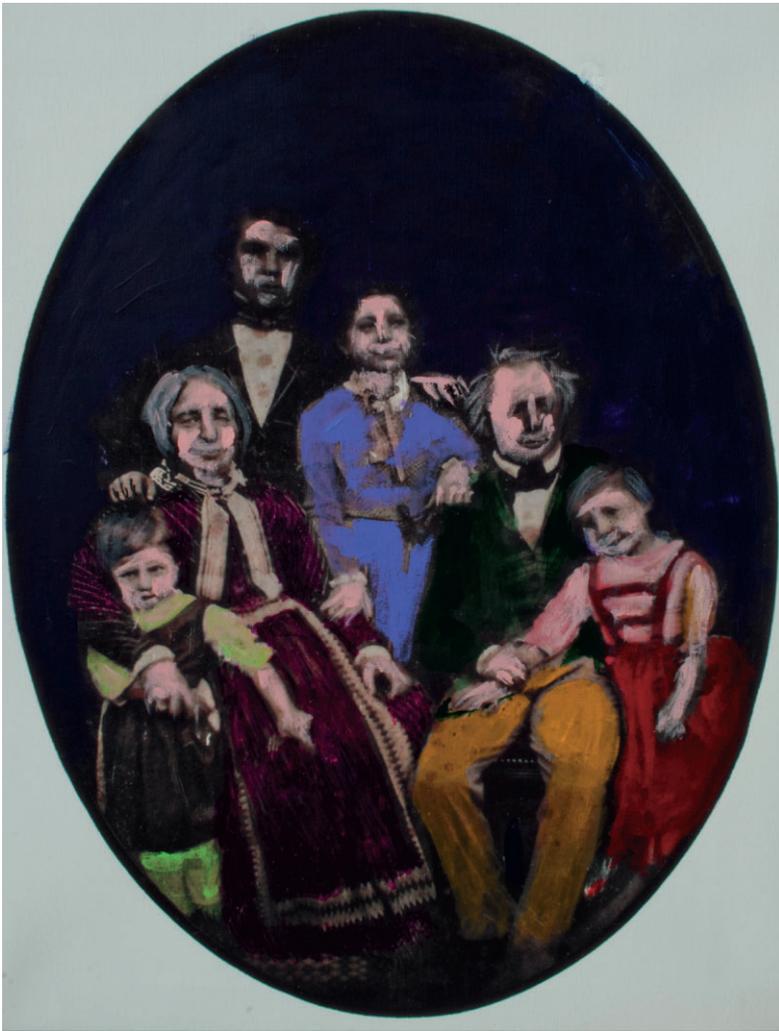
Io non ho scelto di andare a Londra. Sono arrivata nella campagna inglese, con un gruppo di studenti della facoltà di filosofia di Firenze per raccogliere patate; però non ce la facevo a trasportare pesi sulle spalle così sono stata cacciata dalla fattoria. Ho telefonato a Firenze per farmi mandare



Eduardo Paolozzi e Michael Andrews in *Together*

dei soldi ma Paola - la mia sorella gemella, che chiamavo Baby - mi ha annunciato che il nostro tutore aveva perso tutti i beni lasciatici dallo zio, prima di suicidarsi. Mi sono ritrovata a Londra senza una lira. Avevo davanti una vita da cameriera e di tazzine da lavare. Questa cosa mi angosciava e ho pensato che forse potevo fare l'università là. Così, un giorno, mi sono presentata alla Slade School of Fine Art; ma nessuno voleva ammettermi perché non avevo compilato alcun modulo. Ero una ragazza quasi sull'orlo della pazzia. Immagina questa ragazza: prima, ha perso tutta la famiglia; poi i beni che lo zio le ha lasciato. Non accetta di essere mandata via dall'università e si mette a urlare. Il suo stato viene notato da un signore - che si presenta come un contabile, con le bretelle - e lei si apre a lui sperando che la presenti al direttore. "Perché vuoi stare qui?" chiede lui. E lei "Perché sono un genio". Lui ride della battuta e intuisce che in questa follia c'è qualcosa. Così le dice che è ammessa. Era Coldstream, il direttore dell'università. Poi, la ragazza invece di dipingere, come tutti, comincia a girovagare per l'università e, per caso, finisce in una soffitta dove c'erano una macchina da presa e la pellicola per filmare le lauree. Lei prende questa roba e se la porta nella sua stanzetta, dove c'è soltanto un letto, neanche il tavolo. Mette tutto sotto il letto e chiama due studenti amici: un ragazzo egiziano che si chiama Hamid Hadari, che sa fare le foto, e un giovane pittore, Michael Andrews, che ha un viso straordinario.

E loro, entusiasti all'idea di fare il film, mi aiutano a derubare la scuola di tutto il materiale occorrente. L'attività criminale non si è limitata a questo. Ho portato in un laboratorio per lo sviluppo e la stampa la pellicola girata e poi anche la musica di un mio amico musicista, Daniele Paris. Loro dicevano che, nel film, il sonoro non si adeguava alle labbra ed io rispondevo "Non importa tanto quelli sono pensieri", e loro "Ma costa parecchio" ed io "Non si preoccupi, paga l'università". Quando poi si è scoperto il furto, Coldstream mi ha detto "Noi non intendiamo pagare per il tuo film ma ti propongo di mostrarlo a tutti gli studenti. Se loro applaudiranno, noi pagheremo e tu, naturalmente, non andrai in prigione. Sei d'accordo?". Ora, questo non lo direbbe nessun direttore d'università italiano, ma un inglese sì, perché loro hanno sempre messo avanti il merito. Certo, sono stata male mentre si proiettava il film; mi sembrava orribile ma, alla fine, mentre tutti applaudivano, mi sono sentita liberata. Alla proiezione Coldstream aveva



La Famiglia Einstein (dipinto di Lorenza Mazzetti)

invitato Denis Forman, il direttore del British Film Institute, che mi disse di portargli un piccolo soggetto. La mia idea gli piacque e così nacque *Together*, il mio secondo film.

Che rapporto avevi avuto con il cinema, prima di allora?

C'era un cineclub a Firenze. Avevo visto i film che c'erano allora, quelli francesi e soprattutto il neorealismo italiano, Zavattini, De Sica e Visconti. Io conoscevo *La terra trema*, *Ladri di biciclette*. Quando sono andata a Londra, ero già nutrita.

Il tuo primo film, *K*, racconta il malessere di un giovane che si chiude progressivamente nel suo mondo fino a diventare insopportabile alla vista dei "normali" come l'immane insetto de *La metamorfosi* di Franz Kafka. Come mai hai scelto questo tema?

Avevo perso tutta la famiglia e mi erano rimasti gli dei: Visconti, Rossellini, Zavattini. In quel momento, erano i miei dei come un cantante per i giovani di oggi. Un po' meglio, però, perché loro erano veramente grandi; nei film c'era poesia e tutto. E poi c'era Kafka. Mi ero innamorata della faccia di questo giovane che guardava chi lo fotografava come se avesse il terrore negli occhi. Era un personaggio che mi rappresentava. Mi sentivo come lui, praticamente estranea alla società che, dopo la guerra, aveva

dimenticato gli orrori e viveva come se non ci fossero mai stati. Anche i ragazzi della mia età erano per me dei mostri. Loro guardavano me come un mostro; mentre per me erano loro a esserlo perché dopo milioni di bombe e di morti potevano ridere e scherzare, come se nulla fosse. Questo mi rendeva una *outsider*. Tutto ciò che era cinema e letteratura, mi ha nutrito in quel momento.

Nella prima inquadratura, *K* è su un tram in viaggio: giovane tra tanti adulti. Ha con sé una valigia che non abbandonerà mai neanche nel sogno sui tetti. Che cosa rappresenta?

K, nella valigia, si porta dietro il lavoro che deve fare e che non riesce più a svolgere perché non riesce più a dare un senso alla sua vita e non capisce più il senso che la famiglia, soprattutto la società, dà alla vita. Ne *Il Processo*, Kafka semplicemente sente che possono venire due persone e dire: "Tu sei condannato a morte" e scrive che Josef K. invano cerca la causa della sua condanna a morte; verrà condannato e perciò, alla fine, ucciso. Forse io senza saperlo ho identificato i due che vanno a condannare a morte un innocente con i due ufficiali tedeschi che sono venuti a prendere mio zio. Non l'hanno ucciso perché è scappato nel bosco, ma poi lui si è suicidato.

Kafka descrive benissimo questa cosa mostruosa che la società sta per produrre: l'olocausto. Tutti dicono "Che strano libro è *Il Processo* e che strana storia è quella di un ragazzo (*La Metamorfosi*) che non riesce più a scendere dal letto e poi viene visto come uno scarafaggio dai suoi genitori. *K* è il mostro, ma si capisce che Kafka vuole denunciare l'opposto. Infatti, chi legge partecipa per l'innocenza del giovane. Lo stesso, chi vede *K*, il mio film.

Hai girato *Together* mentre facevi l'università; i protagonisti del film erano giovani artisti, così i *teddy boys* che appaiono in alcune scene. Nel tuo nuovo libro *Diario londinese* descrivi una serata trascorsa a ballare il *rock and roll* con un *teddy boy*.

Era un giovane proletario, assistente in un negozio di stoffe, che aveva il sabato libero. Come i suoi coetanei, vestiva con il blazer grigiofumo e il colletto di velluto nero in stile edoardiano. Nel mio film, non ci sono i *teddy boys* e i Beatles sono ancora nelle cantine. Ci vuole il Free Cinema Movement che ha movimentato il cinema, il teatro e Londra stessa per dare voce non solo agli operai ma anche ai giovani musicisti che stavano nelle cantine. C'era tutto un nuovo modo di vedere il mondo. La rivoluzione è stata quella di rivolgere la macchina da presa invece che ai Lord o alle ambizioni dell'*upper class*, al popolo che parlava *cockney*.



Lindsay Anderson, John Fletcher, Lorenza Mazzetti e Daniele Paris

Il culmine è stato quando alla regina che li ha nominati baronetti, i Beatles hanno risposto in *cockney*.

Il protagonista di K si muove nel sogno di evasione a occhi aperti sui tetti di Londra, poetico e leggero come le figure di Chagall. Come ha influito sui tuoi film la cultura ebraica ma anche di grande apertura intellettuale e artistica in cui eri immersa a casa di tuo zio Robert Einstein?

Mio zio, come tutta la famiglia Einstein non era osservante, non andava in Sinagoga. Non ne sapevo nulla della cultura e dei rituali ebraici. E' stato casuale che mi piacessero outsider come Kafka o Camus. In pittura, veramente, più che Chagall mi piaceva Jean Dubuffet, l'*art brut*. Come ti ho detto, non avevo più parenti in quel momento e, gli scrittori erano diventati i miei parenti. Prima di andare a Londra mi sono fermata a Parigi per portare a Camus una piantina. Volevo che mi firmasse il suo libro, avevo bisogno di vederlo in faccia; per me lui era come uno zio. Poi a Parigi, c'era Alain Gheerbrant, il proprietario della grande libreria a Saint-Germain-des-Prés, che mi ha regalato il libro di Antonine Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, appena pubblicato. (ride) Ho fatto un giretto dai miei "zii"! Il primo nonno o zio o padre è stato per me Elio Vittorini. Mi aveva colpito nel suo libro, *Conversazione in Sicilia*, un "nonno" con cui mi ero subito imparentata, un personaggio incredibile che mi è entrato nel cuore. Poi Vittorini mi ha mandato da Marguerite Duras. Lei ha semplicemente detto "C'è una ragazzina che ha bisogno di stare qualche giorno a Parigi" e lei mi ha subito ospitata. E così ho potuto partecipare anche alla sua vita intima. Lei viveva con il suo amante e con il marito in totale armonia. La cosa più straordinaria era l'amore della Duras per il marito, Robert Antelme -tornato dal campo di concentramento di Buchenwalde- e il rispetto di quest'ultimo per il suo nuovo uomo (Dionys Mascolo).

Dopo la morte di mia madre di parto, Paola ed io abbiamo passato i primi anni della nostra vita nella casa di un pittore futurista, a cui mio padre ci aveva affidate. Si cenava tutti insieme con papà, Renata, Ugo (Giannattasio) e le loro figlie. Era bellissimo. Poi siamo state adottate dallo zio Robert Einstein, che aveva sposato la sorella di nostro padre e abbiamo vissuto nella loro bella tenuta in Toscana insieme alle loro bambine.

Sei stata recentemente a Londra per una retrospettiva sui tuoi lavori. Perché il Free Cinema Movement è stato così importante?

A Londra, mi hanno detto "I tuoi film sono così straordinari, ma non c'entrano niente con la rivoluzione contro l'*upper class* che ha caratterizzato il Free Cinema. Ma il Free Cinema Movement è stato una rivoluzione internazionale. Il messaggio dell'outsider è meno nazionale, ma altrettanto potente di quello di un operaio inglese. Tutti i film che sono stati lanciati, nel '56, dal teatro di Londra e dai giornali che ne hanno parlato, sono venuti dalla Francia, dall'America, dalla Polonia, dal Canada, da tutto il mondo. Erano diretti da registi - Lionel Rogosin, John Cassavetes, Kenneth Anger, Joris Evans, François Truffaut, Jean Rouch, Roman Polański - che avevano in comune il bisogno di uscire dalla produzione commerciale, di dire qualcosa di speciale. Questa è stata l'importanza del Free Cinema Movement. Se si riduce questo cinema a film che parlano di operai inglesi, si uccide tutta la fatica che ha fatto Lindsay Anderson per organizzare il primo vero festival di cinema indipendente. Ultimamente, Malcolm McDowell - interprete di *If*, il film simbolo del Free Cinema Movement - facendo un film su Lindsay Anderson gli ha chiesto, per scherzo: "Cosa vorresti che venisse scritto sulla tua tomba?". Lui gli ha risposto: "Qui giace Lindsay Anderson, morto contornato da una massa d'idioti. Oh, Capitano! Mio Capitano!" •



UN TRIANGOLO INNOCENTE ALL'OMBRA DEI PADRI ASSENTI

Dialogo con Giulia Calenda e Stefano Mordini

Barbara Massimilla

Nel libro di Silvia Avallone da cui è tratto il vostro omonimo film Acciaio emerge con la stessa intensità la storia affettiva delle due ragazze?

G.C. Nel libro le due ragazze sono totalmente protagoniste, mentre nel film ci siamo concentrati anche sulla storia dei due fratelli. Il libro ricalca maggiormente gli aspetti dell'omosessualità che sarebbero presenti nell'amicizia tra le due adolescenti. Come se la scrittrice ci tenesse a evidenziare il turbamento e i dubbi delle ragazze riguardo alla propria identità sessuale.

In una fase dell'adolescenza si potrebbe manifestare una forma particolare di omosessualità, più precisamente si

tratterebbe di omoerotismo, un'attrazione verso il proprio simile, un rinforzo identitario piuttosto che una vera tendenza omosessuale.

S.M. Esattamente quello che abbiamo raccontato nel film. Nel passaggio dal testo letterario al film abbiamo trasformato la paura dell'omosessualità delle protagoniste nel timore di essere abbandonate; spostando il nostro sguardo verso i loro bisogni di riconoscimento e appartenenza, verso la necessità di esplorare una fisicità più libera e consapevole. Francesca incarna un personaggio che vive una situazione familiare difficile e cerca protezione fisica in Anna. Quando Anna incontra un ragazzo, Francesca avverte il distacco e ne soffre. Anna ha una realtà familiare diversa, un rapporto col maschile molto più diretto, mentre



Francesca lo rifugge e del maschile conosce solo la violenza. Nell'incontro in cui si sfiorano e si baciano, mentre Francesca teme di perdere l'altra per Anna prevale il desiderio di creare un'amicizia indissolubile.

G.C. Quando Stefano faceva i provini per la scelta delle due attrici intervistando tantissime adolescenti, chiedevamo a ognuna cosa pensavano sul fatto di scambiarsi un bacio, nessuna provava disagio nel rispondere a questa domanda. Ci è sembrata una generazione che non ha paura di questo sfiorarsi. Il baciarsi delle due attrici non è mai stato intriso d'imbarazzo.

S.M. Veramente la curiosità a quell'età lascia spazio al coraggio.

Mi ha colpito la tipologia fisica delle due attrici. Francesca con la sua fame d'amore appare in tutta la sua magrezza, mentre Anna ha un corpo solido, affidabile.

Un'alchimia di corpi che non suggerisce nulla di perverso. C'è sempre un timbro d'innocenza nel loro e nel vostro sguardo...

S.M. Non volevamo rinunciare a mostrare i corpi, le ragazze sono state scelte anche in base alle loro caratteristiche fisiche, abbiamo cercato la giusta distanza senza essere morbosi, creando mentre giravamo un rapporto di fiducia con le ragazze. Era necessario garantire un clima protettivo verso due attrici quindicenni. Con Giulia ho riflettuto molto su come velare e disvelare il loro incontro. La linea di confine era delicatissima ma sono convinto che abbiamo trovato il giusto equilibrio. Tutte le nostre scelte sono state motivate da queste intenzioni. Abbiamo cercato il capanno sulla spiaggia per dar loro la possibilità di realizzare questa intimità. Nel film il capanno rappresentava uno spazio condiviso dalle due ragazze, un luogo simbolico che concentrava l'essenza della nostra narrazione. Una sorta di prima casa da vivere insieme per procedere con gradualità verso il momento intimo che si doveva compiere. Si è andata costruendo un'amicizia tra le due attrici in funzione



del film, infatti è rimasta tale solo nel film, perché adesso non si sentono più se non all'interno dell'esperienza cinematografica che hanno vissuto. Quando si incontrano reinterpretano puntualmente il ruolo dei loro personaggi come ripescando un ricordo lontano a cui si sentono legate.

G.C. A proposito di quel capanno, gli adolescenti sono sempre alla ricerca di luoghi da fare propri, come la cantina nel bel film *Io e te* di Bernardo Bertolucci.

Altro punto forte di "Acciaio" è quello dell'incestualità innocente... come il rapporto tra i due fratelli Alessio e Anna.

S.M. Abbiamo lavorato molto sul significato delle presenze e delle assenze in relazione alla figura maschile. Anna va a dormire con il fratello per compensare la mancanza del padre. Si stacca dal fratello quando incontra un ragazzo.

G.C. Quando Anna si infila nel letto il fratello prova per un istante un moto d'imbarazzo. Il bisogno di forte intimità, che alcuni adolescenti particolarmente deprivati possono sviluppare verso un familiare di riferimento, attiva inevitabilmente disagio.

Se tra i due fratelli non circolano pensieri morbosi, il clima muta quando Francesca s'insinua a costituire il terzo polo del triangolo. In questa fase si toccano aree più inquietanti. Dai due fratelli che dormono abbracciati, all'incontro intimo delle due ragazze, la scena precipita sulla provocazione che l'amica fa ad Anna cercando di attrarre sessualmente suo fratello.

S.M. Si tratta di più piani che si intersecano. Francesca che si è sentita lasciata da Anna sferra un attacco, una sfida insidiando Alessio. Al contempo Alessio riconosce nella ragazza un riflesso di sua sorella e vuole metterla alla prova per verificare fino a che punto la ragazza andrà oltre il limite. Alessio è turbato ma reagisce riappropriandosi del ruolo di fratello maggiore quando la blocca mentre lei si sveste...

Eppure sembra esserci inevitabilmente una complessità anche in lui. Un triangolo in cui ciascuno sperimenta qualcosa di molto intimo. Forse l'esile Francesca esprime la sua ambiguità nel modo più lacerante.

G.C. Francesca ha un padre abusante, voyeur, nel libro è una figura molto accentuata in tal senso. A noi interessava raccontare questo personaggio in modo più trasversale. Non ci interessava insistere sul lato erotizzato e incestuoso quanto sugli aspetti paranoici e violenti. Sul bisogno malato di controllare la figlia.

S.M. Attraverso la sua figura, volevamo narrare la storia di un operaio profondamente frustrato e irrigidito dal suo lavoro. Che ha perso il controllo sulla realtà e ha proiettato sulla figlia quegli oggetti cattivi interni da cui si sente perseguitato. Tramite lui ci premeva tentare di far emergere l'immagine di una classe operaia che fa ormai fatica a riconoscersi nella propria identità.

In ogni caso il nostro lavoro desiderava non dar forma a delle realtà definite. L'obiettivo non è mai stato quello di muoverci verso questa direzione sia riguardo il concetto di omosessualità sia relativamente alle situazioni sociali nelle fabbriche. Tutte queste tematiche sono in divenire...

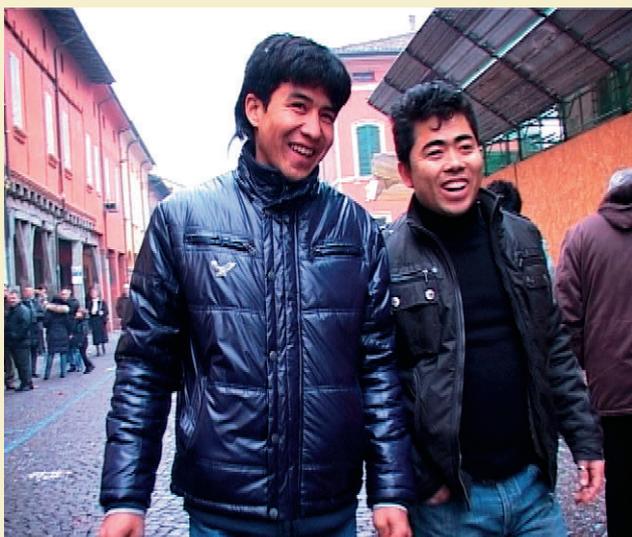
G.C. Abbiamo cercato di non creare codici definiti, stigmatizzazioni sterili della realtà di quei luoghi e dei personaggi. Ci premeva descrivere una realtà insatura in continuo movimento.

S.M. Per certi versi anche le due ragazze tendono a confondersi, non ci sono distinzioni così nette, proprio in virtù di quel loro scambio così fluido tendono infine ad assomigliarsi. Come peraltro la realtà di quei luoghi che non è così intrisa di contrasti, ci sono molte sfumature.

Come in adolescenza... •

Giulia Calenda ha scritto per il cinema, tra le altre cose, la sceneggiatura dei film di Cristina Comencini *Il più bel giorno della mia vita* vincitore del Globo d'oro e del Nastro d'argento per la migliore sceneggiatura, *La bestia nel cuore* candidato all'Oscar come miglior film straniero e *Solo un padre* e *La donna della mia vita* per la regia di Luca Lucini. Nel 2009 tiene un seminario presso la Scuola Holden sull'adattamento cinematografico, dal romanzo al film. Nel 2012 ha scritto la sceneggiatura di *Acciaio* di Stefano Mordini e *Un giorno speciale* di Francesca Comencini entrambi in selezione ufficiale alla 69esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Ha scritto anche per la televisione, tra le altre cose, *Squadra antimafia* per Canale 5 e *Tutta la verità* per la regia di Cinzia Torrini per Rai Uno.

Stefano Mordini, regista, nel 1996 partecipa con il suo primo lavoro *I ladri* alla 53ª Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia. Nel 2000 gira *Paz '77*, ritratto su Andrea Pazienza (18° TFF) e successivamente realizza una serie di documentari sul tema della globalizzazione, tra cui *L'allievo modello*, presentato al Festival del Cinema Indipendente di Buenos Aires. Nel 2005 scrive e dirige il suo primo lungometraggio, *Provincia meccanica*, in concorso al 55° Festival di Berlino. Nel 2007 produce e dirige *Il Confine* documentario sulle comunità islamiche in Italia. Nel 2009 realizza *Come mio padre* un film documentario prodotto da Rai cinema sulla Paternità in Italia dal 1950 ad oggi. *Acciaio* tratto dal romanzo di Silvia Avallone, prodotto da Palomar e' il suo nuovo film. Ama Charles Mingus e il ciclismo.



AFFARIN!

(bravi, ci siete riusciti!)

Daniele Biondo

*“Giardiniere apri la porta del giardino,
non sono un ladro di fiori,
io stesso mi son fatto rosa,
non cerco un fiore qualsiasi” .
(Zaer, 13 anni)*

Affarin! è un documentario bello e commovente che racconta il viaggio che due ragazzi afgani realizzano per fuggire dalla loro terra martoriata dalla guerra per approdare nel nostro paese.

La poeticità delle immagini che accompagnano i racconti di guerra di questi ragazzi non riescono a superare l'intensità dell'emozione che ci procura lo sguardo del narratore, la semplicità e crudezza di ciò che raccontano

(morte, violenza, povertà), il tono della voce assorto ed emozionante, dignitosamente composto. E poi arriva il resoconto del viaggio: la fuga a piedi in montagna dall'Afganistan fino a Kandaar, poi l'autobus fino in Pakistan, la tappa in Iran, da dove si muovono i trafficanti d'uomini (interi o a pezzi, per il traffico internazionale d'organi) verso l'Europa. Il viaggio si realizza sotto il camion, legato lì sotto per sedici ore, con il rischio di essere schiacciato. Come è successo a Zaer, che muore a 13 anni a Mestre schiacciato sotto un camion, lasciandoci un documento inedito di incredibile valore: un quadernino di poesie.

C'è un'immagine che più di ogni altra mi è rimasta impressa di questo film. E' una sequenza di pochi foto-

grammi che hanno la forza di un affresco, di un quadro religioso caravaggesco: una madonna bambina, non più di dieci anni, fra le macerie della propria casa in Afganistan distrutta da un missile, che sorridente e con una luce speciale negli occhi tiene in braccio un bambino di non più di un anno cullandolo dolcemente, avvolta in uno scialle rosso sulla testa. Pergolizzi non manca di raccontare la distruzione e la morte della guerra, ma soprattutto ha scelto di raccontare quello che il sorriso di questa bambina rappresenta: un fiore fra le macerie, un raggio di luce nel buio della notte dell'umanità.

Mi sono sempre chiesto come si fa a rimanere vivi, psichicamente vivi, dopo aver attraversato l'inferno della guerra, della morte e della distruzione? Bisogna tenersi stretti a qualcosa, qualcosa di molto prezioso che ci permette di sopravvivere: per questa bambina è *la sua funzione di cura per quel bambino*, la necessità di non abbandonarsi allo sconforto perché c'è una vita nuova di cui occuparsi, la parte più fragile e bisognosa di se stessa. Per questo motivo quest'immagine mi sembra racchiudere la condizione del profugo, che deve restare in vita per salvare non solo se stesso, ma anche la speranza di far ricrescere la propria patria, di portare pace e tranquillità dove c'è morte e distruzione. Al foulard rosso di questa madre bambina possiamo associare il verso di Fabrizio De Andrè, contenuto nella canzone "L'infanzia di Maria" (dell'album *La buona Novella*): "La tua verginità che si tingeva di rosso". Un'associazione che rimanda al *pubertario*, alla potenza del processo pulsionale che fa da motore allo sviluppo. E così possiamo comprendere come il viaggio del profugo sia profondamente collegato a quello di ogni essere umano, continuamente migrante da una condizione all'altra, nell'incessante processo di soggettivazione che impegna tutta la nostra esistenza. Ma per soggettivarsi occorre l'incontro con l'Altro.

Il film di Pergolizzi ci interroga e ci incalza su questo: *chi riesce ad essere quest'Altro?* La risposta a questa domanda viene da alcuni dei momenti più toccanti e significativi del documentario: compare il vecchio prete di strada che sa accogliere nel suo oratorio salesiano tutti i ragazzi del mondo, indipendentemente dal loro credo; compaiono gli educatori bolognesi del centro di seconda accoglienza, che sanno costruire familiarità, affetti, progetti educativi e d'integrazione; compare l'imprenditore che sa comprendere, perché emigrante anche lui, che non ha dimenticato la sua storia, e dunque integra, s'immedesima, offre la più grande occasione di riscatto che è il lavoro, quello rispettoso che non sfrutta e non si approfitta ignobilmente della condizione di debolezza del migrante, del profugo; compare soprattutto il gruppo, *la comunità d'origine* che permette ai ragazzi profughi di ritrovare la propria patria, le proprie radici, parlare la propria lingua, ritrovare i propri sapori, condividere la struggente nostalgia per la terra natia, la musica le danze, il ritmo, la gioia di vivere e finalmente ballano e sorridono! •



Il link che segue permette di godersi il documentario:
<http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/play/8914/Affarin->

Anno di produzione: 2010

Durata: '84

Paese: Italia

Regia: Vincenzo Pergolizzi

Soggetto: Storie di giovani afgani in fuga dalla guerra

Sceneggiatura: Vincenzo Pergolizzi

Fotografia: Giuseppe Di Vanni - Vincenzo Pergolizzi

Montaggio: Federica Ravera

Distribuzione: Galata Produzioni Culturali - Bologna

Selezionato a:

- Prix Europa Berlino 2011

- Bari Film Festival 2011

- Unplugged Culture Festival 2011

LE IMMAGINI CHE HANNO COSTRETTO
IL PARLAMENTO A CHIUDERE
GLI OSPEDALI PSICHIATRICI GIUDIZIARI



— Qui nessuno è libero —

Un film di
Francesco Cordio

prodotto da FRANCESCO CORDIO in associazione con TEATRI DI NINA e INDEPENDENT ZOO TROUPE, scritto da FRANCESCO CORDIO
con LEONARDO ANGELINI e DIEGO GALLI, fotografia di MARIO PANTONI, montaggio di GIACOBBE GAMBERINI e MICHELE CASTELLI,
musiche di GIANLUCA MISITI, suono PAOLO FONTANA, regia di FRANCESCO CORDIO



INDEPENDENT
ZOO TROUPE

OWN AIR



| www.lostatodellafollia.it

Carmela Notarangelo

In Italia esistono sei Ospedali Psichiatrici Giudiziari, al cui interno sono rinchiusi circa 1500 persone. Il documentario *Lo Stato della follia* è nato a seguito delle ispezioni senza preavviso realizzate nel 2010 all'interno degli OPG dalla Commissione parlamentare d'inchiesta sull'efficacia e l'efficienza del Servizio Sanitario Nazionale, la quale ha incaricato il regista Francesco Cordio di documentare i blitz.

L'intenso e generoso racconto in prima persona di Luigi Rigoni, attore ed ex-internato nell'OPG di Aversa, si intreccia con le riprese effettuate in questi luoghi "dimenticati".

Queste istituzioni sono infatti rimaste sostanzialmente estranee alla cultura psichiatrica riformata, e il meccanismo di internamento non è stato interessato dalla legge Basaglia del 1978 che decise la chiusura dei manicomi.

A seguito dei ripetuti sopralluoghi a sorpresa nei sei OPG, nel gennaio 2012 in Senato si discute il decreto ribattezzato "svuota carceri". La Commissione presenta un emendamento che prevede il definitivo superamento degli Ospedali Psichiatrici Giudiziari entro il 31 marzo 2013.

Il decreto diventa legge il 14 febbraio 2012, ma il termine ultimo per la chiusura degli OPG è stato prorogato di un anno. Il regista Francesco Cordio è un videomaker indipendente. Ha scritto *Lo Stato della follia*, che è il suo terzo film, insieme a Leonardo Angelini e a Diego Galli, e spiega: "Il primo impatto con gli OPG è stato devastante: celle picco-

LO STATO DELLA FOLLIA

le e sporche, servizi igienici rotti, puzza di escrementi ovunque. Gli internati alla vista delle telecamere hanno cominciato a venirci incontro, alcuni raccontandoci la loro storia, altri chiedendo aiuto, altri ancora, imbottiti di farmaci, si limitavano ad osservarci con sguardo supplichevole dal fondo dei loro letti sudici. Ogni volta uscire era insieme un sollievo e una condanna: il pensiero impotente di lasciare quelle persone alla loro non-vita, mi tormentava. Ma cosa potevo farci io?"

Lo Stato della follia è stato presentato in anteprima internazionale al Bari International Film Festival 2013. La Giuria ha premiato il film con la Menzione Speciale: "Per avere con coraggio documentato la condizione disperata in cui versano gli ultimi OPG italiani, comunemente chiamati manicomi criminali. Uno spietato atto d'accusa e un invito a non dimenticare chi, spesso senza alcuna colpa, per troppo tempo è stato ferito, umiliato e abbandonato".

TITOLO ORIGINALE: LO STATO DELLA FOLLIA

Francesco Cordio in associazione con Teatri di Nina e Independent Zoo Troupe

Attori: Luigi Rigoni

Scritto da: Francesco Cordio, Leonardo Angelini, Diego Galli

Fotografia: Mario Pantoni

Montaggio: Giacobbe Gamberini e Michele Castelli

Musiche: Gianluca Misiti

Suono: Paolo Fontana

Canzone/Titoli di coda: Daniele Silvestri

Regia: Francesco Cordio

Distribuzione: Ownair srl

www.lostatodellafollia-ilfilm.it

www.facebook.com/pages/Lo-Stato-della-Follia/196702017093310



LO SMOKING

L'autore di un corto ha il tempo contato?

Andreina Fontana

“L'autore di un corto ha il tempo contato” potremmo dire parafrasando la frase “*L'autore di novelle ha il tempo contato*” di Irène Némirosky. E sono proprio le novelle di Némirosky che possono venire in mente guardando il bel video di Ubaldo Lo Presti.

Michele, un bell'attore dall'aspetto forse più giovane della sua vera età vuole, anzi scopriremo, “deve”, per qualche oscuro motivo arricchire il suo già ricco guardaroba di un pezzo “speciale”: uno smoking di “*alpaca battuta due volte*”; un capolavoro per stoffa e realizzazione: una perfezione di eleganza! Entriamo così con lui nel piccolo universo tutto maschile della raffinata bottega del suo sarto, dove la *boiserie* e i gesti antichi sembrano portarci nello studiolo rinascimentale della corte di Urbino che ispirò *Il Cortegiano* di Baldassar Castiglione. E' infatti un distillato di artigianato e di amor cortese ciò che preparano i tre attori, novelli moschettieri dell'eleganza e della fratellanza amicale. Tutti per uno e uno per tutti, nella gloriosa impresa di creare un'opera perfetta che faccia superare le piccolezze della vita: le mogli ipocondriache, i soldi che mancano sempre, il lavoro che delude...tutto si può superare nel piacere della creazione e della condivisione ludica di un compito coinvolgente. Per questo il finale inevitabile ci coglie di sorpresa con la sua cadenza di verità che immette nel racconto un assetto di apologo. L'immagine diventa allegorica e nella sua apparente chiusura lascia invece aperta alla personale interpretazione di ognuno ciò che visibilmente, pianamente, orizzontalmente, mostra.

Titolo originale: Lo smoking

Anno: 2012

Paese: Italia

Regia: Ubaldo Lo Presti

Sceneggiatura: Ubaldo Lo Presti

Direttore della fotografia: Andrea Doria

Musiche originali: Alessandro Sortini

Cast: Ubaldo Lo Presti, Enzo Vitagliano, Sandro Stefanini.





SONG FOR AN OLD MAN

La difficile paternità

Antonella Antonetti

Il video coglie lo spettatore di sorpresa; come un *haiku*, cattura in modo lirico il mito di Edipo, evidenziando la dinamica vista non tanto dalla parte dei figli come nell'opera di Freud in cui emerge il tema del parricidio, quanto dalla parte dei padri, che rimanda al tema del figlicidio.

Nata a commento di una canzone, la narrazione visiva diventa protagonista della scena, acquista una sua propria autonomia e forza comunicativa. Il regista, Carlo Roberti, ci mostra un vecchio uomo, il padre, nella intensa interpretazione di Gianni Garko, che vive abbruttito in solitudine, preparando trappole per animali; un figlio adulto, interpretato dal cantante rock Simone Salvatori, che sosta pensieroso sulla tomba della madre e medita vendetta. La dimensione del ricordo, espressa attraverso *flash back*, ricomponne la scena familiare, costituita da una coppia di genitori, una giovane donna e un uomo maturo, e un bambino. Il figlio va alla ricerca del padre, dal quale viene ucciso con feroce determinazione. Prima di essere colpito, il giovane uomo si ferma a osservare una vecchia foto di famiglia che il padre conserva nella sua baracca, come a sottolineare uno stretto legame tra passato e presente: il crimine di oggi ha radici antiche!

Il complesso edipico indica l'insieme organizzato di desideri amorosi e ostili che il bambino prova nei confronti dei genitori alla scoperta che esiste un legame tra loro che li costituisce come coppia separata, da cui è escluso. Tale esperienza ha un ruolo fondamentale nella strutturazione della personalità, in quanto permette al bambino di accedere a una dimen-

sione della mente più complessa, uno “*spazio triangolare*” (Britton), in cui sia possibile distinguere i ruoli e le funzioni e le generazioni.

In *Racconto d'inverno*, Shakespeare, narra di Leonte re di Sicilia, la cui gelosia verso Polissene, amico d'infanzia, sospettato di avere una relazione con la regina Ermione, maschera un dramma più profondo, la gelosia e la rabbia omicida che sembrano collegarsi all'impossibilità di pensare a un “terzo”, suo figlio, in relazione con l'altro genitore senza sentirsi escluso e tradito e alla difficoltà di riconoscere e accettare la differenza dei figli da sé.

“ (...) *Guardando i lineamenti*

Del viso di mio figlio, m'e' parso di tornare indietro

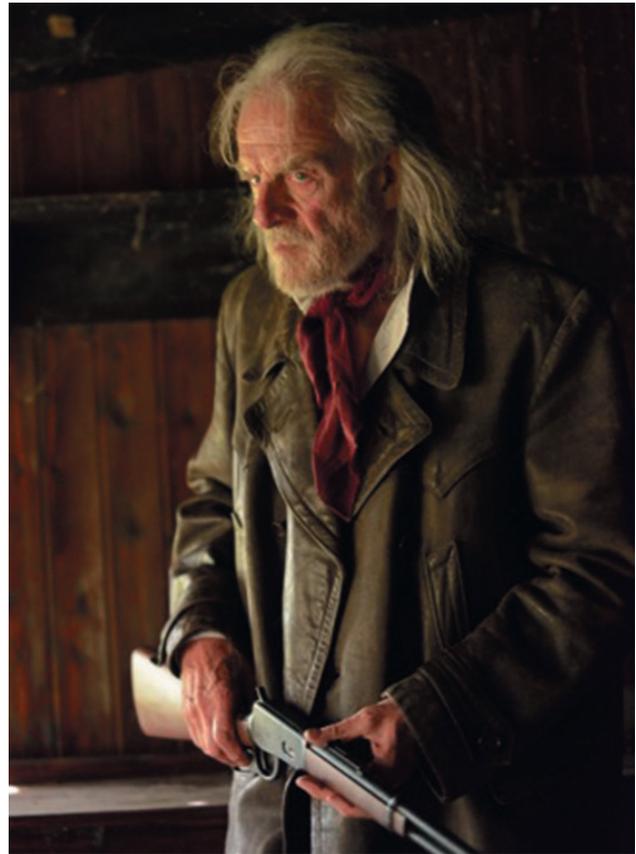
Ventitre anni, e mi son visto senza brache...”

(Atto I, scena II, vv.153-155)

La gelosia maniacale spinge Leonte a disconoscere la paternità dei suoi figli: “*Non sono Mie!*” grida. Ciò che egli sta respingendo è la realtà “edipica” dei suoi figli, che essi sono gli eredi di due genitori, legati a entrambi ma non identici a nessuno dei due.

Shakespeare ci presenta il ritratto di un padre che si libera dal giogo della sua follia solo quando è costretto ad affrontare la realtà: è stata la sua gelosia a provocare la morte del figlio. Dietro al dramma della gelosia di un marito, si scopre una tensione intergenerazionale, che riecheggia una perdita precedente, quella della diade primaria madre-bambino. Il rifiuto onnipotente (inconscio) di riconoscere la realtà si ripropone quando Leonte si ritrova ad affrontare l'evidenza di trovarsi escluso da un'altra diade, quella del proprio figlio con la madre. Si configura un mondo interno, dove i ruoli e le funzioni sono sentiti come intercambiabili: il bambino diventa il simbolo dell'impossibilità del padre di rea-

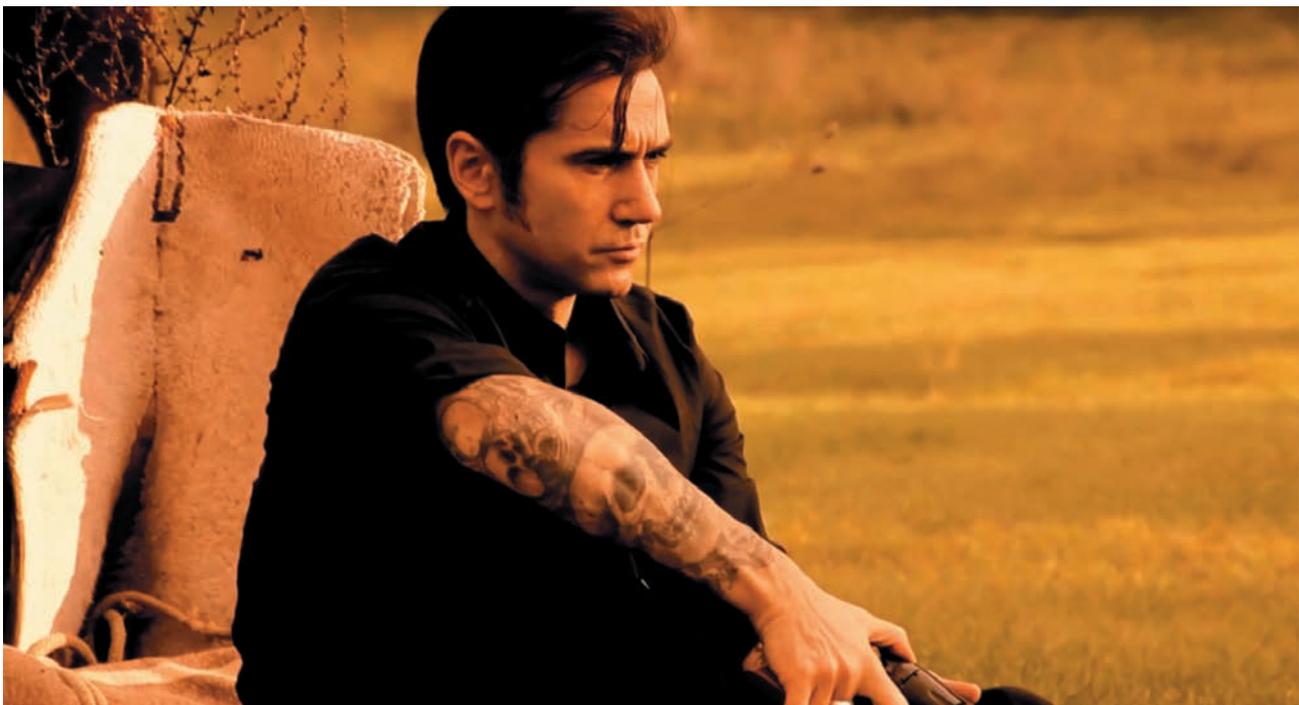
lizzare il desiderio di possesso esclusivo della moglie, così come il padre lo era stato per il desiderio del figlio nei confronti della madre. •



Regia: Carlo Roberti

Cast: Gianni Garko, Simone Salvatori

Link del video: <http://youtu.be/la3487m7T6w>





The first people

MARLENE DUMAS

E L'ADOLESCENZA

Stefania Salvadori

Quando mi chiedono di scrivere qualcosa su arte contemporanea e adolescenza, dopo un lungo momento di buio e di silenzio in fuga, mi viene in mente d'improvviso l'immagine della bambina, fra le altre, della Dumas, con gli occhi fondi di un'adulta e le mani sporche, una di rosso l'altra di blu, tra carne e spirito (*The Painter*, 1994, cm.200X100 fig.1). Nuda, ferma, silenziosa, come chi non capisce o capisce cose che non sa, fissa in modo spiazzante chi la osserva. Come è conturbante quello sguardo nel viso di un bambino. Che infanzia turbata pesa su chi guarda. Imbarazzante.

Ma cosa c'entra questa mia associazione con l'adolescenza? Perché ho fatto questa sovrapposizione?

Decido di non rifiutarla ("cosa c'entra?"), non giudicarla ("sbagliata"), e invece farmi prendere, e seguire questa apertura imprevista che si è imposta. Accettare di esplorare dove mi porta. E' una bambina è vero, ma già adolescente in quello sguardo serio e anche sessuato, nel corpo infantile. L'innocenza nel corpo e nei bisogni ancora da integrare.



The painter - Figura 1

Cosa vede nei bambini la D.? a che cosa dà forma?

"painting is a messy business"

"art doesn't follow the rules of language"

"art doesn't speak unless it's spoken to"

"art has never been innocent"

"art loves to know everything"

(waiting rooms 1990)

"arte è conoscenza" dice Marlène Dumas, e io sono d'accordo.

La spinta artistica di MD - origini sudafricane e contadine - si attiva a partire dalle foto nei rotocalchi, nelle riviste, o di amici; anche dalle riproduzioni dei grandi maestri. Lavora su questo materiale in un certo senso già filtrato, di seconda mano, scavando dentro qualcosa che la attrae. Procede affrontando grandi temi che la interrogano: la morte, la nascita, la sessualità, la prostituzione, anche l'arte.

La Dumas è radicalmente figurativa e anche contemporanea nella sua libertà fuori da ogni regola, che esplode drammatica nelle dimensioni: *“come Francis Bacon io non amo l'astrattismo perchè non lo trovo sufficientemente crudele”*.

Decontestualizza, isola su campi neutri e vuoti la figura, che giganteggia fuori misura, spesso due metri, potente, privata della sua ovvietà. Con la sua vasta pennellata acquosa, incerta, espressionista, osserva criticamente a distanza il suo oggetto in modo concettuale.

Si prova disagio davanti alle sue pitture perturbanti.

Due lavori impressionanti del 1989 *Before Birth* e *After Life* (il titolo allude alla pittura “dal vero”, ma anche a “Dopo la vita”), mi fanno riflettere a proposito del mio interrogativo. Opposti quanto al soggetto rappresentato, e anche per come sono dipinti.

Il primo è la testa di un feto visto un po' dall'alto: un alieno (fig. 2), con qualcosa di mollusco, dipinto con un sottile strato quasi vetroso. L'altro è la testa di un bambino come appare immediatamente dopo la nascita, guardato di fronte: una piccola maschera grinzosa di vecchio, su due grandi occhi seri e ignari che vi si affacciano dall'interno (fig. 3). Una pittura densa, spessa come una maschera.

Due immagini osservate senza nessuna concessione agli stereotipi slegati di fantasie angelicate, a distanza. Stranamente la dimensione dei lavori è quasi realistica (cm.50X40; cm.18X24).

Invece l'enormità, la potenza, la forza della nuova vita esplodono nelle dimensioni dei 4 neonati *The First People* (1991, cm.180X90 ciascuno), che crescono fino a uscire dalle cornici, mani e piedi che si muovono. Paure dubbi incertezze nei loro volti. Ho avuto il pensiero che l'inquietante estraneità che arriva così violenta a colpirci, potesse esprimere la ricerca di un contatto e insieme lo stupore e l'emozione forse di paura e spaesamento di chi osserva quel mistero della vita che compare. La scoperta improvvisa da parte di un adulto, dell'inizio della vita che comprende già tutto lo sviluppo, dall'origine della specie fino alla vecchiaia, di una crescita che arriva alla morte. Una visione spaventosa perché percezione condensata di tutto un percorso. Incomprensione e sforzo di capire quel corpo che parla inconscio. Orribile e commovente.

“L'arte rende bello ogni orrore”, dice la D. Intendo: guardabile. *“Art no longer produces beauty: she produces meaning”*.

E se allora mi fossero venute in mente queste immagini proprio perché esprimono l'impatto con l'adolescenza?

La Dumas vede nel neonato e nel bambino qualcosa che di norma non si riesce a vedere, perché non siamo programmati per vederlo.

Mentre invece vediamo negli adolescenti molto bene questo



Before Birth - Figura 2

sviluppo prospettico condensato: il bambino che ci può internerire e l'adulto possibile, potenzialità ricche ancora compresse, incoerenti, per questo un po' mostruose e incomprensibili. Persone che possono muoversi, fare, pensare liberamente, ma in contraddizione con bisogni che ancora urgono immaturi. •



After Life - Figura 3



Fantesca che porge una lettera - 1667

LE GIOVANI DONNE DI VERMEER

Andreina Fontana

“*Io chi sono?*”: se è questa la domanda che pone, a sé stesso e al mondo l’adolescente, le fanciulle di Vermeer ci guardano con questo interrogativo negli occhi, ed è una domanda non angosciata ma piuttosto trionfante, e il pittore le celebra in modo a volte enfatico, a volte sommo, ma sempre prezioso, preciso e raffinato.

Di Johannes Vermeer non sappiamo con precisione neanche la data di nascita, molto della sua breve vita resta infatti avvolto nel mistero, sappiamo però sicuramente che l’elemento femminile fu preponderante nella sua vita come nella sua pittura, infatti i suoi quadri conosciuti, non molti più di una quarantina, in grande maggioranza hanno come



Ragazza con l'orecchino di perla - 1665



Fanciulla con flauto - 1670

soggetti le donne. E la vita di Vermeer fu contornata da donne, dalla moglie Catharina con cui si sposò verso i venti anni e per amore della quale cambiò la sua religione e da protestante divenne cattolico, alla suocera Maria Thins in casa della quale si trasferì a vivere con la famiglia e che lo aiutò e protesse economicamente. I figli di Johannes e Catherina furono quindici, in maggioranza femmine, dunque possiamo pensarlo contornato da un universo femminile che lo attira e seduce e che viene dal suo sguardo scoperto e sedotto in un gioco amoroso che si esprime in quei meravigliosi dipinti. Vermeer assorbe la psicologia del suo oggetto: oltre alla bellezza formale è la forza sommersa che colpisce e attira chi guarda. Si è parlato di mistero per spiegare il fascino potente della sua pittura, ma forse è più corretto pensare che ogni pittura è misteriosa quando riesce ad esprimere attraverso i sensi una tale densità e profondità emozionale.

Essendo molto carenti i dati della vita del pittore stesso siamo portati a ricercare notizie storiche almeno della

Donna in piedi alla spinetta - 1672



società in cui ha vissuto: l'età dell'oro dell'arte olandese, che lui stesso contribuì a rendere tale, fiorisce in una giovane nazione appena costituitasi come repubblica, uscendo da ottanta anni di crudelissima guerra contro la Spagna che precedentemente la dominava.

Questa giovane nazione amava rappresentare se stessa, la sua estensione geografica, come un leone rampante! Infatti, ci dicono gli storici, sapendo vincere grandi difficoltà e dimostrando grande capacità e determinazione, la giovane repubblica seppe organizzare e mantenere la continuità del suo patrimonio socio-culturale. *“Il paese in cui visse e operò Vermeer stava progredendo nel commercio come nella politica, nella tolleranza religiosa come nella diffusione della ricchezza e soprattutto nell'autostima”* (Wheelock Jr.).

Una nazione “giovane” che si apre al mondo ed è fiera di svelare e far conoscere il suo mondo, così come le “giovani donne” che si aprono al mondo sono i temi preferiti di Vermeer.

Queste giovani donne sono delle borghesi, non le Dee e le Madonne della pittura del Rinascimento italiano, provengono piuttosto dalla ricca borghesia consapevole di sé che si è affermata nella repubblica olandese.

I fondamenti filosofici sui quali i pittori dell'epoca d'oro della pittura olandese basavano il proprio lavoro erano ispirati all'idea che l'opera di Dio si manifesta in maniera chiara ed evidente nel mondo, e che seppur mortali e transitori, tutti gli aspetti della creazione divina meritano di essere notati, esaltati e rappresentati. Questo è l'universo borghese, laborioso e insieme festoso perché attraversato da piaceri e desideri, che Vermeer rappresenta.

Nelle sue fanciulle possiamo ritrovare anche la rappresentazione universale dell'adolescenza, come momento in cui il soggetto viene abituato al desiderio e lo fa suo. Queste giovani donne sono soggetti desideranti e ci conducono ad esplorare insieme a loro la loro vita, la loro sessualità, la loro relazione con il mondo. •

Domenico Chianese, Andreina Fontana (a cura di), 2012

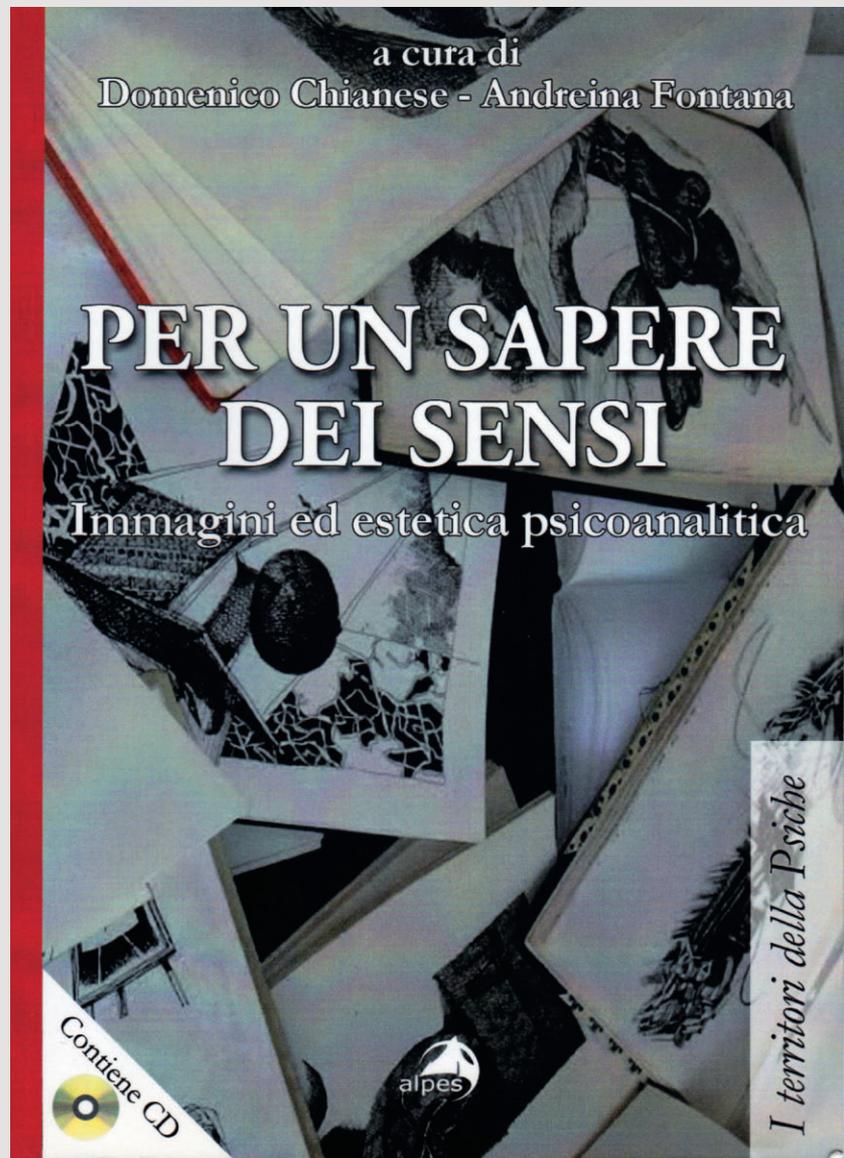
PER UN SAPERE DEI SENSI

Immagini ed estetica psicoanalitica

Roma, Alpes Italia, Pag. 382, € 35

L'ultimo libro di Domenico Chianese e Andreina Fontana, *Per un sapere dei sensi. Immagini ed estetica psicoanalitica*, rappresenta il naturale sviluppo del percorso che i due prolifici autori hanno iniziato con la loro prima opera congiunta del 2010. Il volume si compone infatti dei commenti, degli stimoli e degli interventi dei molti colleghi e studiosi di vari campi che hanno partecipato negli ultimi due anni alle diverse presentazioni, in varie città italiane, del loro primo volume, *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*.

Ne risulta un'opera a più voci sul ruolo che le immagini hanno nella cura, nell'arte e soprattutto nella conoscenza, dato che è da esse che può emergere quel "saper dei sensi", sapere "estetico", diverso ma non meno importante dal sapere logico. Così si esprimono i due autori nel capitolo conclusivo del volume: *"Siamo felici che Immaginando abbia fatto nascere pensieri, immagini, dibattiti. In questo volume tre generazioni di artisti, filosofi, psicoanalisti meditano sul ruolo delle immagini. Con questo testo siamo ben oltre le fondamenta nell'edificazione di una teoria delle immagini in psicoanalisi"*.



La psicoanalisi è strettamente legata alla storia delle immagini soprattutto attraverso il sogno che, oltre a rappresentare il punto di fondazione della psicoanalisi e del discorso freudiano, è considerato come "il regno delle immagini". Sogno che è principalmente un'esperienza visiva, sensoriale, estetica, le cui immagini non sono completamente riducibili a parole, mai totalmente interpretabili.

Tra gli autori dei vari contributi troviamo analisti di diversi indirizzi come Paolo Aite, Maurizio Balsamo, Cesar Botellà, Antonino Ferro, Giovanna Goretti, ma anche filosofi come Silvana Borutti, il filologo Corrado Bologna, oltre a personaggi a metà strada tra la psicoanalisi e l'arte contemporanea come Stefania Salvadori e Leonardo Albrigo. Tutti i loro lavori sono stati sapientemente suddivisi in tre sezioni: *Le Immagini*

e la cura - *Segni, forme, immagini - Immagini e conoscenza*; ad essi si aggiunge il capitolo finale dei due autori, *Le Immagini e l'uomo*.

Quest'ultimo lavoro di Domenico Chianese e Andreina Fontana rappresenta quindi un ulteriore passo verso quella auspicata costruzione di una teoria delle immagini di cui si avvertiva da tempo la mancanza in psicoanalisi. Si profila come un lavoro prezioso, delicato, complesso e con possibilità di sviluppo sconfinite, come indicano gli stessi autori: *"Quello delle immagini è un processo infinito che parte dal passato arcaico e prosegue nell'avvenire. Con le immagini non si può parlare mai di fine, di conclusione"*.

Piero Caporali

Graziano De Giorgio, Fausto Petrella,
Sisto Vecchio [a cura di]

SOGNO O SON DESTO?

**Senso della realtà e vita onirica
nella psicoanalisi odierna**

Gli articoli raccolti nel volume "Sogno o son desto?", proseguono la riflessione a più voci iniziata dalla Società Psicoanalitica Italiana nel 2000 con la pubblicazione de "Il sogno 100 anni dopo" e proseguita con "L'analisi dei sogni" nel 2003.

La ricerca ed il confronto tra i diversi autori sono ancora una volta orientati ad una rivisitazione del sogno la cui comprensione non è mai esaustiva, ma rimanda ad un'emersione continua di aspetti poco evidenziati o non esplorati che ne ripropongono l'enigma costitutivo.

Dal sogno l'analisi si estende alla dimensione onirica della mente: al rapporto tra il sogno della notte con l'onirico della veglia, con l'illusione, l'immaginazione, la visione.

L'interpretazione dei sogni di S. Freud, segna la nascita della psicoanalisi; è nel sogno che si manifesta il mondo interno e la sua organizzazione, è attraverso le immagini del sogno che l'inconscio rivela i desideri e le paure rimossi. La scena sognata, il sogno manifesto, le fonti del sogno, l'inconscio ed il sogno latente, hanno rappresentato la nascita dell'analisi della psiche.

Per la psicoanalisi contemporanea, i confini tra il mondo del sogno, il sognatore, il suo Io cosciente, non appaiono più così netti e contrapposti: "l'infiltrazione dell'inconscio nella veglia, del processo primario nel secondario configura un regime di economia psichica assai fluttuante" (Conrotto).

Vi è uno sviluppo dell'attenzione dal sogno al sognare, a quell'area "regno" intermedio (preconscio) tra il conscio e l'inconscio dove l'Io incontra e sperimenta aspetti di sé non pensati ed

estranei che attraverso un processo di soggettivazione può riconoscere ed integrare, pur mantenendo l'estraneità del sogno, che si conferma presenza altra, che l'Io può conoscere solo limitatamente. La dimensione onirica si estende al setting ed alla seduta dove vengono valorizzati il pensiero onirizzante dell'analista, che favorisce l'incontro tra il pensiero conscio e l'inconscio del paziente, ed il campo relazionale dove analista-paziente creano una rappresentazione-realtà altra, più complessa ed integrata.

Il sogno come messa in scena, teatro, rappresentazione dei desideri infantili dove il sognatore è spettatore ed attore: "il sogno rappresenta per il sognatore il suo doppio e insieme una sua alterità, qualcosa di visibile ma non avvicinabile" (Petrella). Processo di riconoscimento della molteplicità e relatività dei soggetti che ciascuno ha in sé.

Il sogno come pensiero per immagini, esperienza estetica condivisa tra analista e paziente che guardano il sogno che scorre nella mente, visione della realtà psichica del paziente vista attraverso l'atteggiamento onirico dell'analista (Chianese, Fontana); come pure la visione, l'arte come possibile rivelazione di senso nascosto, inconscio all'artista stesso, che l'immagine copre, nasconde e nel contempo rivela (Giaconia, Pellizzari).

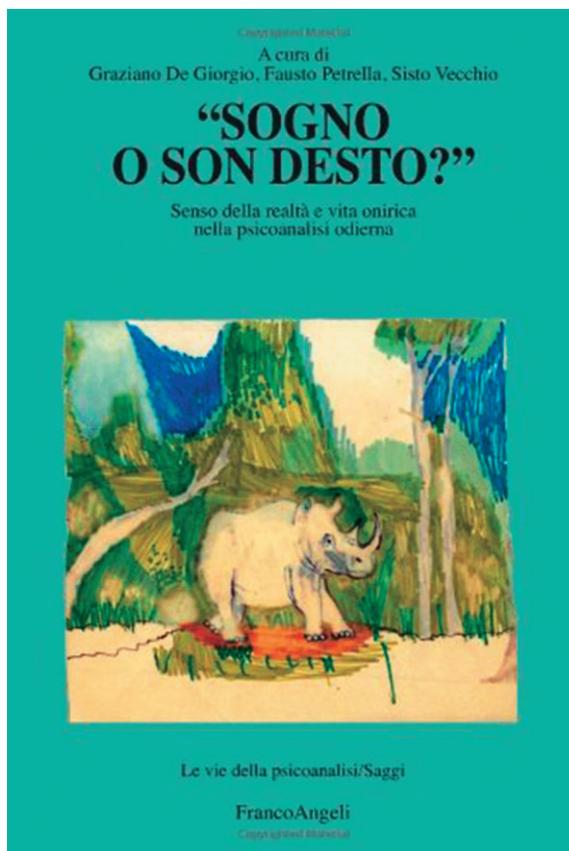
Altre aree esplorate, la difficoltà di entrare nel sonno e di sognare, per una limitata capacità a simbolizzare, che da luogo ad agiti che interrompendo la

fase di addormentamento, alterano la percezione della realtà dal sogno, il rapporto tra corpo e sogno entrambi inafferrabili e vissuti come alterità e generatori di angosce arcaiche di scomparsa ed annullamento (De Giorgio).

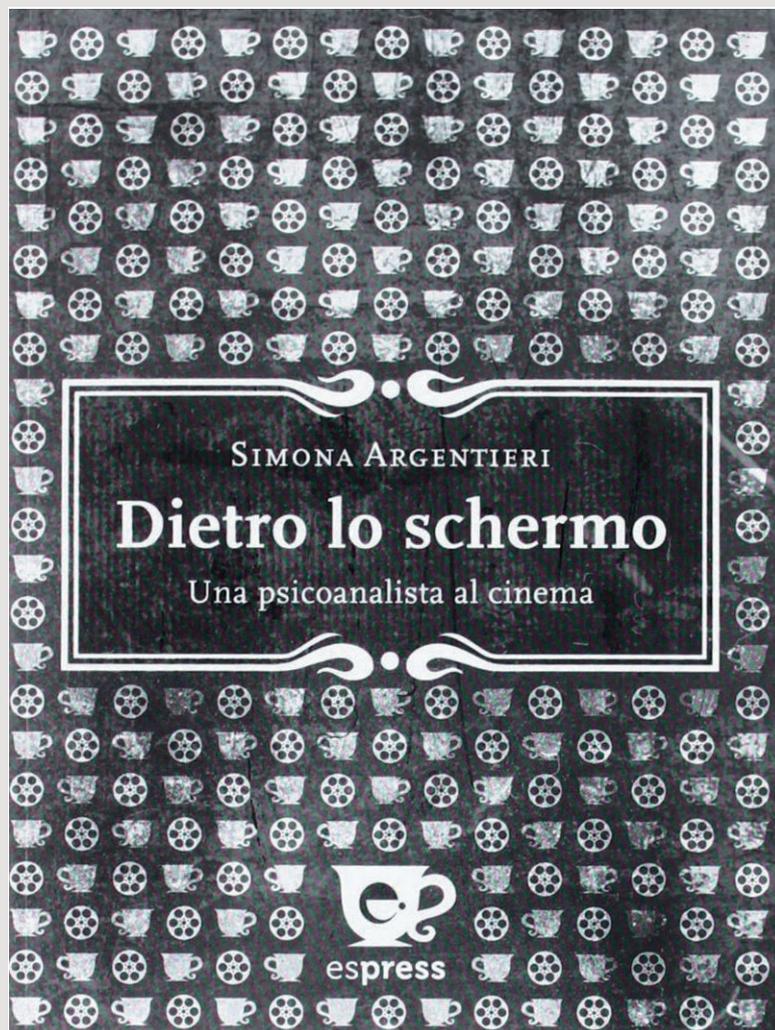
"Desto o son sogno?": l'attività onirica che non si limita al sogno nel sonno ma si estende alla veglia come prodotto separato, staccato, che rimane sospeso, "come un angelo", in attesa di un incontro futuro, un après-coup, "rappresentazioni preconce che si aggiungono all'Io integrandosi nell'insieme delle rappresentazioni stabilmente investite e connesse tra loro di cui l'Io è costituito" (Lucchetti).

Infine l'altro sogno impensato: il non rappresentato ed il non senso, ciò che rimane fuori dal racconto, dall'interpretazione, dalla teoria del sogno che costituisce l'esperienza del sognare in cui il sognatore sperimenta il proprio inconscio, "sostenuto dallo spazio onirico, metafora del corpo materno, il sognatore fa esperienza dell'inizio del Sè. Esperienza soggettiva, privata, che non può essere né ricordata, né rappresentata, né narrata" (Russo).

Antonella Dugo



Simona Argentieri,
Dietro lo schermo,
Espress edizioni,
Torino, 2012.



DIETRO LO SCHERMO

Come la stessa Argentieri descrive nel prologo, facendo riferimento alla collana *Tazzine di caffè* di cui il libro fa parte, i capitoli si leggono come un sorso di caffè. Si trova l'aroma leggero delle *Storie d'amore*, nel primo capitolo e primo sorso; poi un sapore dolce-amaro nel secondo capitolo, intitolato *Follie*. C'è anche il gusto inconsueto, caldo e con una nota esotica di *Altri modi di amare*.

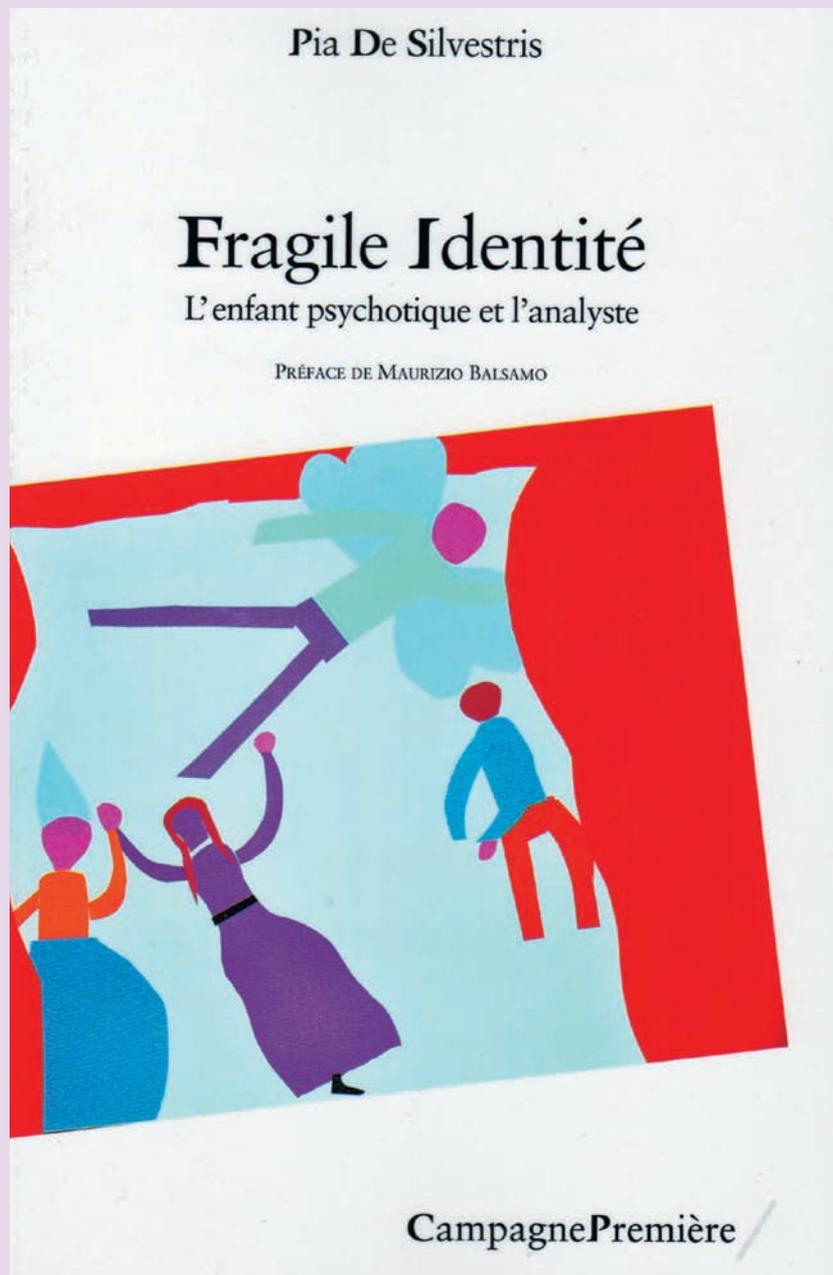
Doppia dose di zucchero, invece, per la mini-selezione dei film, *Sorrìda prego* e per la loro capacità di divertire. Nessun dolcificante, invece, nel capitolo *Il male*. Infine, un caffè corretto al veleno per l'ultima parte, dedicata al film *The tree of life* di

Terrence Malick. Fin dal tempo del volume *Freud a Hollywood*, scritto con Alvisè Saporì negli anni Ottanta, Simona Argentieri si è appassionata al territorio di confine tra psicoanalisi e cinema, i due gemelli immaginari nati alla fine dell'Ottocento.

Analista affermata l'Argentieri, da "spettatrice professionista", raccoglie in questo libretto una scelta di sue curiose riflessioni su diversi film: da *Volver* a *Irina Palm*, da *Gomorra* a *Il nastro bianco*, da *Le vite degli altri* a *I segreti di Brokeback Mountain*, da *Bastardi senza gloria* a *L'Onda*. È una scelta che lei stessa definisce "necessariamente limitata" e comunque con

l'avvertenza di non aver mai utilizzato la strumentazione psicoanalitica per stendere sul divano i cineasti e i loro personaggi di fantasia. Non è questo che interessa l'Argentieri, abbastanza contraria a quella passione degli analisti per i film d'autore che attualmente è di moda e diviene una "applicazione", a volte cervolottica, della psicoanalisi. Freud non amava il cinema, ne diffidava profondamente, ma oggi si direbbe che un'ondata di suoi seguaci ne è sedotta anche ingenuamente. Non è il caso però dell'Argentieri, che con la fabbrica dei sogni invita anche un po' a giocare.

Alberto Angelini



Fragile Identité

Fragile Identité. L'enfant psychotique et l'analyste è il bel titolo della edizione francese (Ed. CampagnePremière) del libro di Pia De Silvestris *La difficile identità* (Borla 2006).

La pubblicazione in francese è l'ulteriore testimonianza della preziosità di questo testo che narra delle vicissitudini dell'identità o meglio, della laboriosa costruzione dell'identità nel bambino e nell'adolescente. Ognuno di noi nasce con un nome ed una eredità bio-

logica e fantasmatica che ci proviene dai genitori e dall'ambiente familiare, ed ognuno di noi deve far proprio, trasformare, in sintesi soggettivizzare, quell'eredità per poter crescere ed aprirsi al futuro diventando quell'essere unico ed irripetibile che ognuno di noi è. Compito arduo ed impellente soprattutto nell'adolescenza.

Il filo rosso del pensiero della De Silvestris nella cura dei bambini e degli adolescenti è il transfert inteso come

una "ricerca ininterrotta dell'origine" in una tensione mai risolvibile ma tutt'al più armonizzabile, tra l'illusione di sentirsi uniti alla matrice originaria e la disillusione di percepirsene separati.

Pagina dopo pagina si coglie come il riconoscimento dell'identità prenda sempre avvio dall'incontro con l'altro e come il desiderio dell'altro promuova incessantemente la ricerca di sé.

Domenico Chianese

eidos 27

Speciale Festival di Londra epff 7 - SEGRETI



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2013

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale eidos dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. eidos ha tre tipi di sottoscrizione:

l'abbonamento individuale € 20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento solidale amici di eidos € 30,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 50,00**

con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale eidos

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142

intestato a: Associazione Culturale eidos - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale eidos - Roma;

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in **LIBRERIA** e nel circuito **FELTRINELLI**

Thursday 31 October

ROYAL SOCIETY OF MEDICINE

19.00 – 20.30
Registration and hot buffet reception

20.30 – 21.00
Welcome by Nick Temple, President of the *British Psychoanalytical Society*
Introduction by Andrea Sabbadini, Director of *epff7*

21.00 – 22.00
FILM *Colloque de Chiens [Conversation Among Dogs]*
Raoul Ruiz, France 1977
22 min
introduced by Valeria Sarmiento

Friday, 1 November

BAFTA

PRINCESS ANNE THEATRE

Morning
9.20 – 10.50
PANEL
Secrets: perspectives from the worlds of literature (Lisa Appignanesi), cinema (Dave Calhoun), and psychoanalysis (Kannan Navaratnem)
Chair: Michael Halton

10.50 – 11.10 *Coffee*

11.10 – 13.00
FILM *Atmen [Breathing]*
Karl Markovics, Austria 2011
94 min

Afternoon
14.00 – 15.50
FILM *Svinalängorna [Beyond]*
Pernilla August, Sweden 2011 - 99 min

15.50 – 16.00 *Tea*

16.10 – 19.00
FILM & DISCUSSION
Io e te [Me and You]
Bernardo Bertolucci, Italy 2012
103 min
Bernardo Bertolucci, Laura Mulvey,
Chair: Andrea Sabbadini

Evening
21.00 – 22.40
FILM *The Third Secret*
Charles Crichton, 1964
99 min

DAVID LEAN ROOM

Morning
10.50 – 12.20
LECTURE
Ian Christie on: *The Hypothesis of the Stolen Painting* (1979) and other cine-secrets by Raoul Ruiz.
Chair: Kannan Navaratnem

Afternoon
15.10 – 16.10
DISCUSSION
Atmen [Breathing]
Karl Markovics, Don Campbell.
Chair: Elisabeth Skale

16.10 – 16.25 *Tea*

16.25 – 17.25
DISCUSSION
Svinalängorna [Beyond]
Pernilla August, Christel Airas.
Chair: Viviane Janson

17.30 – 19.00 **LECTURE**
John Rignell on: The secrets we keep in order to feel safe: loss, place and resolution in Claire Denis' *35 Shots of Rum* (2008).
Chair: Candida Yates

Saturday, 2 November

BAFTA

PRINCESS ANNE THEATRE

Morning
9.00 – 10.50
FILM *Augustine*
Alice Winocour, France 2012
101 min

10.50 – 11.10 *Coffee*

11.10 – 12.50
FILM *Halimin Put [Halima's Path]*
Arsen Anton Ostojic, Bosnia 2012 - 95 min

Afternoon
13.50 – 16.50
FILM & DISCUSSION
Bizalom [Confidence]
István Szabó, Hungary 1979
101 min
István Szabó, Catherine Portuges.
Chair: Judit Szekacs

16.50 – 17.15 *Tea*

17.15 – 19.00
SECRET EVENT

DAVID LEAN ROOM

Morning
9.00 – 10.00
DISCUSSION
The Third Secret
Charles Drazin, Irma Brenman Pick. Chair: Peter Evans

10.00 – 10.20 *Coffee*

10.20 – 12.20
FILM & DISCUSSION
Disko & Tuumasoda [Disco & Atomic War]
Jaak Kilmi, Estonia 2009 - 78 min
Jaak Kilmi, Arto Leppänen.
Chair: Kari Tuhkanen

12.20 – 13:20
DISCUSSION
Augustine
Alice Winocour, Ronald Britton.
Chair: Adama Boulanger

Afternoon
14.20 – 15.20
DISCUSSION
Halimin Put [Halima's Path]
Arsen Anton Ostojic, Stanislav Matacic, Caroline Bainbridge (Chair)

15.30 – 17.00
FILM & DISCUSSION
Nije ti Zivot Pjesma Havaja [Family Meals]
Dana Budisavljevic, Croatia 2012
50 min
Dana Budisavljevic.
Chair: Stanislav Matacic

17.00 – 17.15 *Tea*

Evening
20:00 – 23.00
PARTY AT THE ITALIAN CULTURAL INSTITUTE

Seventh European Psychoanalytic Film Festival

31 October – 3 November 2013

SECRETS

at **BAFTA**
British Academy of
Film & Television Arts
195 Piccadilly, London, W1



Organised by

The Institute of Psychoanalysis

Developing Psychoanalysis in Britain Since 1913

Honorary President
Bernardo Bertolucci

Director
Andrea Sabbadini

films
panels
lectures

psychoanalysts
filmmakers
academics
students

Enquiries
(+44)(0)207 563 5017
ann.glynn@opa.org.uk
www.beyondthecouch.org.uk
www.psychoanalysis.org.uk/epff7

Sunday, 3 November

BAFTA

PRINCESS ANNE THEATRE

Morning
10.00 – 10.15
Presentation by Christel Airas about the Finnish project
Elokuva ja Psyche [Film and Psyche]

10.15 – 10.45
SHORT FILMS
Introduced by Andrew Webber

10.45 – 11.45
PLENARY DISCUSSION
Chairs: Ian Christie and Andrea Sabbadini

11.45 – 12.00 *Coffee*

12.00 – 13.00
PLENARY DISCUSSION
(Contd.)

13.00 – 14.00 Farewell
Refreshments and close of *epff7*

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

ISSN 1824-8713



9 771824 871008