

elios

cinema psyche e arti visive

**cinema e
male**

cinema e psyche
Alfred Hitchcock

cult
Dogville

nel film
Hannah Arendt

approfondimento
Il male nelle favole

arti visive
Orlan



Alberto Angelini

Psicoanalisi e Arte teatrale



Con scritti di:

*S. Freud, K. Abraham, L.S. Vygotskij, O. Fenichel,
J. Lacan, O. Mannoni, C. Musatti, A. Green*



I territori della Psiche

eidos

cinema psyche e arti visive

cinema e male

a cura di Antonella Antonetti e Antonella Dugo

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, Luisa Cerqua, Cecilia Chianese, Antonella Dugo, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:

L. Albrigo, B. Buttiglione, G. Campanella, L. Cappelli, P. Catarci, D. Chianese, P. Ciuccatosti, F. Enuncio, L. Figà Talamanca, A. Fontana, F. Iezzi, M. G. Minetti, F. A. Nesci, S. Nicasi, A. M. Nicolò, L. Pascalino, P. Pedè, F. Proietti, S. Salvadori, M. Secondari, S. Stagnitta

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

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

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:

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

Copertina

Il sale della terra di Juliano Ribeiro Salgado, Wim Wenders.
Foto di S. Salgado

sommario novembre / marzo 2015

editoriale

Le forme del male
di A. Antonetti



cinema e psyche

Il cinema secondo Hitchcock
di A. Dugo

la suggestione

Chi ha paura di Melanie Klein?
di P. Pedè

l'intervista

Enzo Monteleone
di L. Falcolini

cult

M - Il mostro di Düsseldorf
di F. Iezzi

Le mani sulla città

di L. Cappelli

Ken Park

di C. Chianese

Creature del cielo

di L. Cerqua

Il pianista

di L. Pascalino

Dogville

di A. M. Nicolò e F. Enuncio



nel film

Big eyes

di L. Figà Talamanca

The killing of John Lennon

di B. Buttiglione

Torneranno i prati

di A. Fontana

La donna che canta

di G. Campanella

The wolf of Wall Street

di S. Stagnitta

Hannah Arendt

di P. Ciuccatosti

Il sale della terra

di S. Nicasi

televisione

Le luci e le ombre
di C. Chianese

l'altro film

Dialogo con Munzi
di B. Massimilla

approfondimento

Il male nelle favole

di P. Catarci

Mother and son

di F. Proietti



festival

Festival di Venezia

di B. Massimilla

arti visive

Lucian Freud

di L. Albrigo e D. Chianese

Orlan

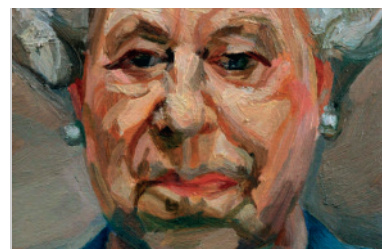
di M. Secondari

Marina Abramovic e

Shirin Neshat due artiste

donne

di S. Salvadori



eidos news

I Memory objects

di F. A. Nesci

Rivista "Notes"

di M. G. Minetti

Nel prossimo numero cinema e sessualità



La parabola dei ciechi di Bruegel (1568)

Le forme del male

Antonella Antonetti

... quell'indifferenza alle sofferenze da noi stessi provocate che è, comunque la si voglia chiamare, la forma terribile e permanente della crudeltà.
Marcel Proust

Il male accompagna l'umanità fin dalle origini; nei miti fondatori delle differenti culture, forze malvagie, divinità crudeli non hanno mai cessato di attentare alla ricerca di felicità dell'uomo. Guerre, epidemie, crimini e torture, schiavitù, catastrofi naturali e sopraffazioni di ogni tipo attraversano la storia umana. Il male cambia forma e contenuti, ma è sempre presente.

L'arte svela il male e punta il dito sulla crudeltà degli uomini, ritrae la follia distruttiva degli eserciti ne *Le miserie della guerra* di Jacques Callot (1633) o l'orrore dei naufraghi cannibali ne *La zattera della medusa* di Géricault (1818), o l'abisso dell'ignoranza ne *La parabola dei ciechi* di Bruegel (1568).

Il cinema nella sua funzione di cerniera tra realtà e immaginario denuncia la deflagrazione del male nella società e la sua qualità di condizione primaria dell'esistenza; si fa portavoce di uno spazio d'incontro e di dialogo che sempre più spesso l'uomo trasforma in occasione di scontro, di conflitto e di violenza. Una violenza che trova espressione anche nell'animazione, come in *Persepolis* (2007) che racconta le conseguenze della rivoluzione islamica iraniana.

“Nei nostri moti inconsci, noi sopprimiamo ogni giorno e ogni ora tutti coloro che ci sbarrano la via e chiunque ci

abbia offeso e danneggiato... Così anche noi, considerati in base ai nostri inconsci moti di desiderio altro non siamo, come gli uomini primordiali, che una masnada di assassini.”, osserva Freud (1915, *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte*), indicando la tendenza al male, nella forma dell'aggressività e della sopraffazione, come elemento costitutivo della natura umana.

Nel 1920 egli introduce il dualismo pulsioni di vita - pulsioni di morte come “forze motrici” dello psichico, le une che tendono a conservare e unire “da noi chiamate sia erotiche (esattamente nel senso in cui Platone usa il termine Eros nel *Simposio*) sia sessuali”, le altre che tendono a distruggere e uccidere, denominate pulsioni aggressive o distruttive. Freud presume che esse agiscano legate tra loro, in proporzioni diverse, provvedendo così a modulare reciprocamente la loro forza e a contrastare il predominio dell'una o dell'altra. Solo nell'intreccio tra i due gruppi pulsionali si realizza l'effetto di preservare la vita dell'individuo, mentre la loro disunione coincide essenzialmente con il predominio della pulsione di morte, in quanto tendenza a distruggere quello che Eros unisce e crea: l'aggressività diviene allora una forza radicalmente disorganizzante e frammentatrice.

Il lavoro di civilizzazione e le sue acquisizioni sono una conquista sulle pulsioni omicide e sul narcisismo e “l’aggressività - scrive Freud (1929, *Il Disagio della civiltà*) - è il vero ostacolo al processo di civilizzazione”, che comporta “il rafforzamento dell’intelletto e l’interiorizzazione dell’aggressività”. Dare spazio al pensare a scapito dell’agire, inteso nel senso della scarica, e rinunciare al soddisfacimento immediato del desiderio fondano il patto sociale, il costituirsi della comunità di diritto.

Il male, allora, assume la forma di ciò che è proibito. Il divieto eccita la fantasia, intensifica il desiderio di ricercare il piacere attraverso la trasgressione sia agita (perversione) sia fantasmatica: la libido erotica fusa con quella distruttiva conduce a forme diverse di godimento, che tende al dominio e alla sottomissione dell’oggetto.

Nello stesso anno della pubblicazione de *Il Disagio della civiltà*, 1929, prende l’avvio la produzione cinematografica di Luis Buñuel con il film *Un chien Andalou*. Il regista messicano, uno dei più dissacranti del secolo scorso, pone l’accento sul carattere eversivo delle pulsioni elementari; egli orienta il suo sguardo poetico verso la ricerca di mondi originari e onirici, dominati dall’istintualità, in cui i personaggi sono descritti attraverso le pulsioni che sottendono i loro comportamenti, svelando la loro crudeltà. Aderente alla perversione e alla trasgressione il male si configura come ripudio della legalità e della morale, esaltando, come corrispettivi sociali, il fascino della criminalità e della cor-

ruzione, testimoniato dall’attrazione della cultura popolare per i fuori legge, i *serial killer* e per i film cult dell’orrore come *Hannibal*, la serie *Alien* e i film di Quentin Tarantino. La forma assoluta del male, come conseguenza del trionfo della pulsione di morte, è il delitto a freddo, l’assassinio tecnologico, l’annientamento indifferente al dolore delle vittime a cui assiste, attonita, la contemporaneità e di cui il cinema è divenuto testimone e paradigma stesso della memoria. In modo particolare il binomio Cinema e *Shoah*, nelle numerose declinazioni in cui si è concretizzato, tra cui il documentario *Notte e nebbia* di A. Resnais (1956), *Schindler’s list* di S. Spielberg (93), *La vita è bella* di R. Benigni (97), *Il pianista* di R. Polanski (2002.) “La malignità del male - scrive André Green in *Psicoanalisi degli stati limite* (2004) - non è più esercitata in vista di un piacere, ma per alleviare una tensione che cerca una scarica; non genera più alcun desiderio, ma si compie nell’indifferenza e nell’insensibilità di una psiche che ha smesso di produrre fantasmi, per trovarsi prigioniera di un agire sfrenato e meccanico...”.

Il male diventa l’espressione di un’atrofia del sentire e di uno spezzettamento senza sintesi. L’atonìa emotiva e “la fuga delle idee” (Binswanger), di cui sono testimoni i giovani omicidi di Columbine descritti da Gus Van Sant in *Elephant* (2003), sono l’ultima fallimentare strategia con cui l’Io tenta di difendersi dall’indifferenziazione con un mondo in cui i sensi sono vittime della requisizione di senso. •



Un chien Andalou di Luis Buñuel (1929)

Pulp fiction di Tarantino (1994)



Il cinema secondo Hitchcock

L'uomo che guarda



La finestra sul cortile (1954)

Antonella Dugo

F. Truffaut ha realizzato nel 1962 una lunga intervista della durata di cinquanta ore con Alfred Hitchcock, nel suo ufficio, presso gli *Studios Universal* a Hollywood. Il testo integrale è stato successivamente pubblicato nel libro *Il cinema secondo Hitchcock*. Dopo aver letto questa intervista-dialogo e rivisitato alcune famose pellicole dell'intervistato, mi sono posta la domanda: cos'è il cinema per Hitchcock?

Per Hitchcock il cinema è innanzitutto spettacolo, arte di rappresentare la vita esclusivamente attraverso le immagini, messa in scena in un susseguirsi di situazioni visive che, cariche di emozioni, entrano in comunicazione con lo spettatore al di là del dialogo, che Hitchcock, regista nato con il muto, considerava elemento realistico distorto. Il pubblico deve immaginare e fantasticare sul senso e sul significato delle immagini che la macchina da presa, con una punteggiatura visiva, sottolinea, suggerisce, ingrandisce e nasconde. "Il dialogo dice una cosa e l'immagine un'altra... è un punto fondamentale della regia, mi sembra che le cose vadano spesso così

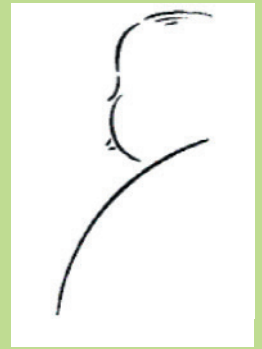
nella vita.-afferma il regista- Gli uomini non esprimono i loro pensieri più profondi, cercano di leggere nello sguardo dei loro interlocutori e spesso si scambiano delle banalità cercando di indovinare qualcosa di profondo e di sottile". Il potere della visione e il coinvolgimento del pubblico sono gli elementi fondamentali, con i quali Hitchcock ha costruito il suo stile di artista: "Gli spettatori che vanno al cinema conducono una vita normale e al cinema vanno a vedere cose straordinarie, incubi. Per me il cinema non è una fetta di vita, è una fetta di torta". Il film deve avere un potere di coinvolgimento non esprimendo ma rappresentando in un'interazione continua, tra lo schermo e lo spettatore, che, empaticamente, partecipa allo stato emotivo del protagonista sullo schermo. Non è un cinema di contenuti e idee, ma un'esperienza emotiva "anormale", estranea alle comuni abitudini, regole e morali, che ci cattura tenendoci inchiodati alla poltrona per tutta la durata del film, assaliti da ansia, preoccupazione, allarme e paura. Hitchcock non dialoga con il pubblico, lo sconvolge, lo spaventa, spo-

gliandolo di capacità critiche e di controllo e, in un continuo gioco del gatto col topo, lo invade con gli incubi che vuol fargli vivere, facendolo regredire ed entrare in contatto con le terrificanti paure infantili: la morte, la paura di essere scoperti, accusati, colpevoli o innocenti, ma comunque intrappolati in una situazione drammatica, dalla quale nessuno esce completamente innocente e libero.

È il maestro della suspense: “La forma non abbellisce il contenuto ma lo crea”, uno stato di sospensione, di attesa per qualcosa che sta per accadere sia che lo desideriamo sia che lo temiamo. Nella suspense lo spettatore è chiamato dentro l’azione, gli vengono date le informazioni necessarie su come e quando si verificherà un evento, mentre il protagonista ne è del tutto ignaro. Noi sappiamo che il bicchiere di latte contiene il veleno (*Il Sospetto*), che quando suoneranno i piatti un uomo sarà ucciso (*L’uomo che sapeva troppo*) e che mentre il ladro fruga nei cassetti della casa di un altro, il proprietario sta salendo le scale (*La finestra sul cortile*). Diversamente dalla sorpresa, la suspense è legata a un sentimento d’insicurezza per l’imminenza di un evento che potrà salvarci o ucciderci, contiene una forma di angoscia esistenziale che lo spettatore condivide con i personaggi sullo schermo e si somma alla propria. Non sempre l’identificazione è con il personaggio positivo, l’eroe del film, in ogni caso lo spettatore sarà in uno stato di ansia, sia che la bomba che sta per esplodere uccida dei criminali o che il ladro sia scoperto. Questa è la suspense: rievocare paure e desideri infantili carichi di violenza, intensità morbosa, torbida complessità e brutale liber-

tà dei sentimenti in una dimensione onirica, eccessiva e visionaria.

Tre sono i temi dominanti della filmografia di Hitchcock: l’angoscia, il sesso e la morte rappresentati in molteplici forme, ponendo dei dilemmi morali in cui la colpa è pervasiva e, se non si è assassini, si è comunque colpevoli di qualcos’altro. L’educazione cattolica e il suo pessimismo esistenziale rivelano il convincimento che gli uomini siano sempre in preda a passioni e ossessioni da cui non riescono mai a liberarsi. Frequentemente nei suoi happy end si riscontra un’ incongruità, una nota ironica, come se ci suggerisse “il bene trionfa, ma ne siete proprio sicuri?”. La lotta tra il bene e il male è la trama dominante di tutti i suoi film, spesso accompagnata dal suo senso of humour. La sua visione pessimistica lo fa sorridere dei nostri pensieri aggressivi e guardare alle debolezze umane con comprensione, cogliendone l’aspetto tragico ma anche comico e divertente. Hitchcock nasce nel 1899, all’inizio del secolo chiamato “l’età dell’inconscio” (Kandell), dominato dalla nuova scienza, la psicanalisi, che ha rivoluzionato quanto, fino allora, si pensava della mente umana. L’influenza che ebbero sull’arte le teorie freudiane prima a Vienna e poi nel resto del mondo, contagiò anche la nuova arte (il cinema), che, con i suoi migliori artisti, ha tentato di coniugare le nuove conoscenze con le loro capacità creative. Hitchcock è stato, in quel periodo, il regista che più degli altri, scegliendo un genere, il giallo, il thriller, a tutti com-



Psyco (1960)





Gli uccelli (1963)

prensibile nella sua schematicità, è riuscito a far vedere la complessità delle nostre emozioni e della nostra mente. Ad eccezione dei suoi due film dichiaratamente psicanalitici *Io ti salverò* e *Marnie*, i cui risultati sono deludenti (quanto è difficile afferrare la psicanalisi e mostrarla in presa diretta!) in tutti gli altri suoi lavori, l'influsso culturale dell'epoca lo ha reso osservatore attento e consapevole degli accadimenti psichici e dei loro risvolti inconsci.

F. Truffaut: "Signor H. lei è nato a Londra il 13 agosto 1899, della sua infanzia conosco soltanto un episodio, quello del commissariato. È una storia vera?"

H. "Sì, avevo forse quattro o cinque anni... mio padre mi mandò al commissariato di polizia con una lettera. Il commissario la lesse e mi rinchiuse in una cella per cinque o dieci minuti dicendomi: ecco cosa si fa ai bambini cattivi".

F. T. "E lei cosa aveva fatto per meritare questa punizione?"

H. "Non ne ho la minima idea, mio padre mi chiamava la sua "piccola pecora senza macchia". Veramente non riesco a immaginarmi che cosa abbia potuto fare".

Di famiglia cattolica Hitchcock ha studiato in collegio: "Probabilmente è stato durante il periodo passato dai gesuiti che il sentimento della paura si è sviluppato con forza dentro di me. Avevo il terrore delle punizioni corporali... non le somministravano così a caso, era una sentenza che eseguivano.

Ti dicevano di passare da un prete alla fine della giornata. Questo prete scriveva in modo solenne il tuo nome su un registro insieme alle punizioni che dovevi subire e per tutta la giornata vivevi in quest'attesa".

Dopo il collegio, compì studi d'ingegneria presso una scuola tecnica e si iscrisse poi all'università di Londra, nel

corso di belle arti per imparare il disegno. Già da diversi anni interessato al cinema, fu assunto come disegnatore delle didascalie dei film muti; da addetto ai titoli passò al montaggio, cominciò a scrivere sceneggiature e adattamenti cinematografici di racconti, quando una compagnia di produzione britannica gli offrì il lavoro di aiuto-regista. Divenne poi anche scenografo in sostituzione di un amico. A venticinque anni era dentro la fabbrica del cinema e iniziava un percorso, che sarebbe durato per la vita intera, di studio, approfondimento e ricerca delle possibilità che questa nuova arte offre, dominando tutti gli elementi tecnici, organizzativi ed economici di un film e imponendo in ogni fase della lavorazione delle idee personali. Uomo schivo, timido e pauroso, sentiva il bisogno di proteggersi dagli attori, dai produttori e tutti coloro che potevano sconvolgere o alterare la sua opera, la sua creazione. Con la sua competenza e capacità teneva tutto sotto controllo, usando anche tecniche di lavorazione che eludevano il rischio che i suoi film potessero essere manipolati dalla produzione.

L'attore doveva essere docile, non prendere iniziative e non proporre pezzi di bravura, ma muoversi in funzione dell'azione e della suspense.

"Sono molto pauroso. Ho fatto il possibile per evitare ogni genere di difficoltà e di complicazioni. Mi piace che attorno a me tutto sia limpido, senza nubi, perfettamente calmo. Un tavolo da lavoro ben ordinato mi dà pace interiore. Quando faccio un bagno, dopo averli usati, rimetto tutti gli oggetti al loro posto, non lascio nessuna traccia del mio passaggio.

Questo senso dell'ordine va di pari passo in me con una netta ripugnanza per ogni complicazione.", osservava Hitchcock.

Nel 1940 realizzava il suo sogno e si trasferiva a Hollywood con la moglie Alma Reville, sua collaboratrice, dove rimarrà

per il resto della vita realizzando i suoi film di maggior successo: *Rebecca*, *Il sospetto*, *Notorious*, *L'altro uomo*, *Il delitto perfetto*. Opere apprezzate dal pubblico di tutto il mondo ma non dalla critica, che vedeva nel successo dei suoi film solo una grande capacità di fare spettacolo, ritenendoli film commerciali. Suoi grandi ammiratori furono invece i registi della Nouvelle Vague (Godard, Truffaut) che lo consideravano un maestro e studiarono il suo inconfondibile stile.

Successivamente rivalutato, è oggi considerato tra i grandi registi della storia cinema. Indubbiamente Hitchcock era un misantropo che riteneva i suoi simili persone violente e malvagie disposte a tutto per interesse, per egoismo e per sete di potere, senza possibilità di salvezza e di ammenda. Guardava, scrutava e disegnava le scene una per una, poi si

recava agli studios, chiudeva la porta e iniziava il suo gioco (in realtà la sua vera vita) di costruzione d'immagini, di lotta tra buoni e cattivi con in palio la vita o la morte, che fotografava in modo dettagliato e analitico, cercando di "non lasciare tracce". Da osservatore distaccato, senza farsi coinvolgere o sconvolgere, ma come il fotoreporter della "Finestra sul cortile", guardando gli altri vedeva se stesso e proiettava sullo schermo i personaggi che intrigavano la sua mente. Attraverso la finzione e senza parole, solo con le immagini, ci parla delle sue ossessioni e delle nostre. •



Sul set di Psycho (1960)





Inseparabili di David Cronenberg (1988)

Chi ha paura di MELANIE KLEIN?

Pasquale Pedè

Il cinema *horror* è per antonomasia il genere in cui il male, incarnato dal Mostruoso, trova il suo terreno d'elezione. Essendo un cinema di genere, le rappresentazioni che produce possono essere viste come qualcosa di profondamente radicato nell'immaginario collettivo, proprio perché al di fuori di un'intenzionalità autoriale.

Data la vastità della materia, mi concentrerò esclusivamente sul rinnovamento che il genere ha subito negli anni settanta e ottanta; il film che incarna la svolta è *La notte dei morti viventi* (1968), di G. Romero. Mentre l'*horror* precedente si sviluppava intorno al tema del mostro soprannaturale o alieno, in questa pellicola l'atmosfera si fa radicalmente nuova: violenza più esplicita, orrore che nasce nel quotidiano, mostruosità non più

situata in un altrove oscuro, all'esterno, ma insinuata all'interno dell'individuo, senza bisogno di giustificazioni soprannaturali, spesso senza spiegazione. Si tratta di una vera e propria desacralizzazione del male.

Tale rivoluzione è stata interpretata in chiave storico-culturale o sociologica, facendo riferimento alle modificazioni della società che quell'anno fatidico simboleggia. Ho sempre pensato che riguardasse in qualche modo anche una prospettiva psicoanalitica.

Sino allora, infatti, non era difficile - ed è stato fatto da più parti - proporre un'interpretazione che facesse riferimento al modello freudiano classico: l'*uneimlich*, il ritorno del rimosso, l'angoscia di castrazione, l'Edipo classico costituivano una griglia adatta e sufficiente per



Videodrome di David Cronenberg (1983)

Un'altra pellicola che sembra fatta apposta per prestarsi a interpretazioni di stampo kleiniano è *Brood - La covata malefica*, uno dei primi film di D. Cronenberg. Narra di una donna psichicamente disturbata, in cura psichiatrica, la quale per effetto delle terapie partorisce – mediante una mostruosa partenogenesi – dei figli privi di sesso e di cordone ombelicale (chiaramente pregenitali!) che

aggrediscono fisicamente le persone che l'hanno fatta soffrire: come si vede una vera e propria materializzazione di aggressività proiettata. Molti altri film di Cronenberg del resto sono imperniati sul tema della modificazione corporea come concretizzazione dell'angoscia: *Rabid-Sete di sangue*, *Scanners*, *Videodrome*, *Inseparabili*, *La mosca*. L'autore, infatti, è ossessionato

La cosa di John Carpenter (1982)





La cosa di John Carpenter (1982)

dalla metamorfosi e dall'alterazione del corpo umano: protesi, mutazioni, infestazioni del corpo visualizzano in maniera inquietante la descrizione kleiniana delle fantasie infantili di espulsione incorporazione, e il corpo alterato rimanda in modo concreto a un Io frammentato e precario, ancora privo di unità e stabilità.

In tutti questi scenari *horror* vediamo come l'angoscia persecutoria – da sempre terreno privilegiato del genere – acquista valenze molto diverse dalla classica paura dell'alieno o del mostro declinata dal cinema precedente, ma riguarda una minaccia non più situata nettamente al di fuori del soggetto e che nasce dal suo interno, rimanendo a una fase che precede la sua strutturazione.

Si tratta di uno scenario evidentemente arcaico, in cui sono labili i confini fra sé e non sé, fra mondo interno e mondo esterno, in cui regnano la scissione e la proiezione, gli oggetti parziali e la tragica conflittualità degli oggetti interni.

Forse l'esempio più chiaro di questa mutazione dell'*horror* è il rifacimento per opera di J.Carpenter di un classico di H.Hawks degli anni cinquanta, *La cosa*.

La storia è quella canonica di una base militare al polo nord, i cui membri ritrovano un alieno ibernato sotto i ghiacci. Ma la "cosa" non è affatto morta, ritorna in vita vispa e affamata e il piccolo gruppo avrà un bel daffare per riuscire a distruggerla.

Nella versione di Carpenter i confini fra buoni e mostro, che nella pellicola precedente erano nettissimi, saltano completamente: la "cosa" all'inizio s'infiltra sotto sembianze innocue, ma è un alieno che, scopriremo, ha il potere di parassitare qualsiasi organismo con cui entra in contatto, assumendone le sembianze e nutrendosi di lui.

La lotta per sconfiggerlo diventa allora una lotta fra loro stessi, mentre la "cosa", grazie a stupefacenti effetti speciali, appare nella sua mostruosità crescente. Nel finale, uno dei più angoscianti del periodo, ci mostra due sopravvissuti, soli fra i ghiacci, condannati a non sapere se l'alieno sia stato distrutto o se sia uno di loro. È come se l'ipertrofia della rappresentazione del mostro rimandasse per paradosso all'impossibilità di simbolizzarlo, potendone dare solo una rappresentazione concreta.

Vorrei concludere con le parole che J. Kristeva riferisce al genere giallo, che mi sembrano perfette per definire il paesaggio del *new horror*: "Scissioni e smembramenti [...], ribaltamenti, invidie [...], fantasmi incarnati, come gli oggetti concreti e i Super-io tirannici [...] abitano questi spazi esplosi". •

La notte dei morti viventi di George A. Romero (1968)



Enzo Monteleone

Lori Falcolini

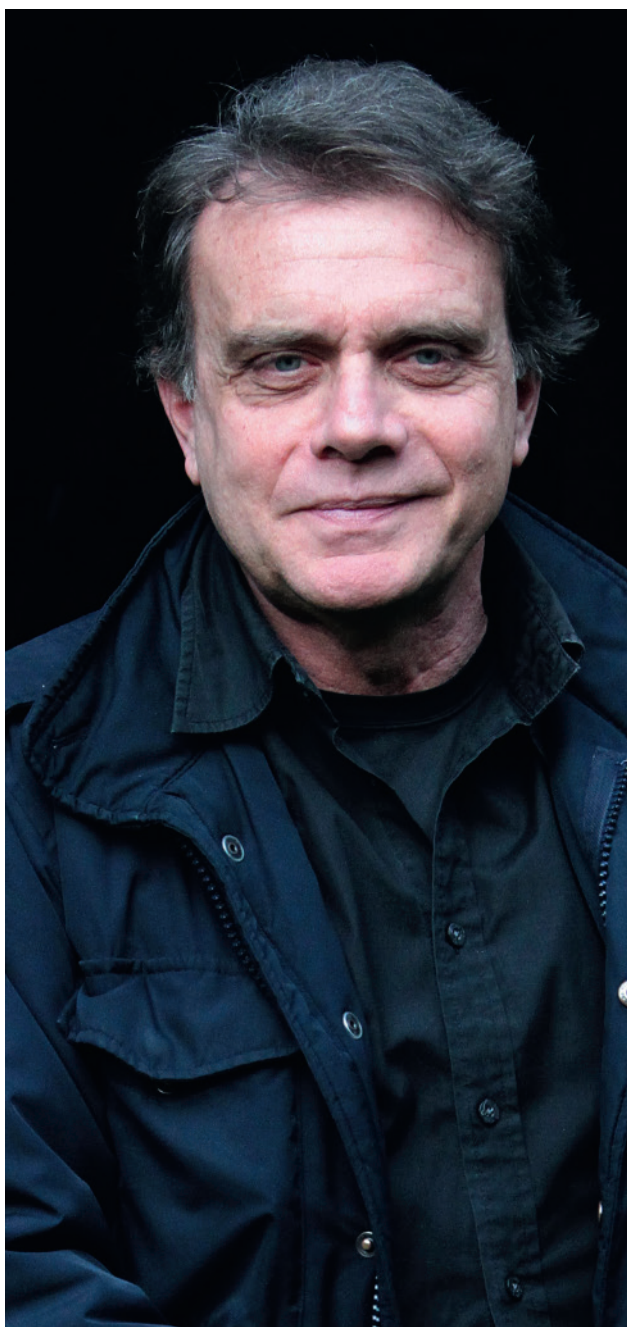


Foto ufficio stampa Rai

Regista e sceneggiatore, Enzo Monteleone ha lavorato per il cinema e la televisione ricevendo numerosi premi e riconoscimenti. Nei suoi lavori, è sempre presente un'attenzione particolare allo scenario storico in cui prendono "vita" le storie dei personaggi. Quando è la guerra a costituire il contesto dei suoi film, Monteleone riesce a trasmettere "la strage della guerra" (*I Ragazzi di El Alamein*) attraverso un racconto asciutto e privo di retorica che evita "la pornografia della guerra" e coinvolge lo spettatore nell'esperienza collettiva di dolore e di lotta "contro il potere delle tenebre" (Rudyard Kipling).

Enzo Monteleone, lei è sceneggiatore e regista de *L'angelo di Sarajevo*. Com'è nata l'idea di questa miniserie televisiva?

È una proposta che mi è arrivata. Spesso, in televisione, i progetti nascono dalla rete, da un produttore, in questo caso dall'attore Beppe Fiorello che ha sentito Franco Di Mare parlare in un'intervista del suo libro, *Non chiedere perché*. Al momento di scegliere un regista hanno pensato a me e quando ho letto il libro, che non conoscevo, ho pensato: che storia! E che occasione per raccontare una guerra dimenticata che, già all'epoca, è stata sottovalutata, nonostante fosse molto vicina a noi. Il cinema internazionale, quello francese, il cinema coraggioso anglosassone, ha raccontato quella guerra in tanti lavori - *Welcome to Sarajevo* di Michael Winterbottom, per esempio, è un film bellissimo che ha anche tanti punti di contatto con la storia che abbiamo raccontato noi - mentre da noi è un tabù. Solo *Venuto al mondo* (libro e film) ha raccontato quella guerra. Nel cinema italiano, si raccontano praticamente soltanto commedie o, se sono drammi, solo quelli familiari. La televisione, invece, ti dà la possibilità, tramite un racconto popolare, di affrontare momenti storici. Anche se al momento della realizzazione della fiction quelli della Rai erano piuttosto spaventati. Si raccomandavano che fosse soprattutto una storia d'amore e che la guerra restasse sullo sfondo, (*ride*) per non spaventare il famoso pubblico di Rai Uno. Io ho detto sì, sì, e poi ho messo dentro quello che volevo. Forse, anche per un senso di colpa perché, all'epoca, io ero uno di quelli che s'informavano ma non più di tanto. È vero che l'inizio della guerra, nell'estate del '92, ha coinciso per l'Italia, con gli attentati a Falcone e Borsellino: eravamo stravolti da tragedie che ci riguardavano in modo devastante e da Mani Pulite e pensavamo che quella guerra non ci riguardasse. E invece ci riguarda e forse questo è un piccolo contributo per ricordare ciò che è successo.

***L'Angelo di Sarajevo* riesce a restituire la drammaticità di quell'assedio lunghissimo, durato quattro anni e il coinvolgimento della stampa. Quale lavoro di documentazione ha richiesto?**

Da una parte, avevo un testimone oculare di quella guerra, Franco Di Mare. Ho parlato a lungo con lui e mi sono fatto raccontare tutta una serie di dettagli - sono questi a fare la differenza tra il cliché e il verosimile - come un certo modo di comportarsi, l'acqua che mancava nell'hotel, i vetri coperti da plasticoni o sacchetti di sabbia, il fatto che vives-



El Alamein (2002)

sero tutti come accampati, i botti e gli spari continui. Poi, ho letto racconti, saggi. *Maschere per un massacro* di Paolo Rumiz è un libro illuminante o *Sarajevo, mon amour* (Divjak Jovan), perché non era facile in questa guerra distinguere i buoni dai cattivi. Naturalmente ho visto molti film, una bellissima serie inglese della BBC che parla di Vukovar, un altro terribile conflitto balcanico. Questa guerra è stata molto documentata mediaticamente, ci sono immagini strazianti: ospedali bombardati più volte, bambini squarciati, le stragi, quella famosa del mercato o i funerali. I serbi aspettavano che ci fosse un funerale per colpire i bosniaci! Era una guerra di massacro di civili, non uno scontro militare.

Lei è sceneggiatore e regista di *El Alamein, la linea del fuoco*, un film sulla battaglia che ha coinvolto i padri di molti di noi. Qual è stata la sua motivazione?

Se parliamo di psicoanalisi (*ride*) ho due ricordi di cinema legati all'infanzia. Il primo è *L'infanzia di Ivan*, il film in bianco e nero di Andrej Tarkovskij, sul ragazzino che fa la staffetta sul fronte (e che muore impiccato N.d.R.). Mi portò mio padre a vederlo, avevo otto anni e vedere un film così, a quell'età, è un'esperienza shockante. Lo ricordo ancora tutto anche perché, poi, l'ho visto e rivisto. È un film strepitoso di guerra, di sentimenti, finisce con il ragazzino che corre dietro la madre che gli sorride, mentre un carro in riva al mare perde le mele. Poesia allo stato puro. La proiezione s'interruppe più volte e alla fine ci mandarono tutti a casa e tornammo il giorno dopo.

Il secondo film che mi "sconvolse" fu *Lawrence D'Arabia*. Era la vigilia di Natale, mio padre aveva portato a cinema me e mia sorella mentre mia madre preparava il cenone. Era in pellicola 70 mm, il famoso CinemaScope, ti sembrava di stare dentro il film. E poi c'era lui, Peter O'Toole, biondo, con gli occhi azzurri, meraviglioso, "Aqaba! Aqaba! Non fate prigionieri!" E poi c'erano i cammelli, il deserto: sudavi addirittura a vedere queste immagini. E poi, all'uscita, era nevicato! Tutto era bianco. Ecco, per me, il cinema è rimasto legato a queste esperienze. Crescendo, ho coltivato una passione per il deserto. Sono stato tante volte in Marocco, Algeria, Yemen, Libia; il deserto è un paesaggio arcaico, primordiale, ha un formato cinematografico: sabbia sotto, orizzonte, cielo sopra, e, poi, colori primari, ocre e azzurro. A tutto questo, si aggiunge che io ho una passione per le cose storiche e, in particolare, per le vicende coloniali italiane che secondo me sono totalmente rimosse, da Adua, alla guerra di Libia, Etiopia, Somalia, Eritrea etc etc. Mi piaceva raccontare quella cosa lì. L'ho raccontata una prima volta, da sceneggiatore, in maniera anche un po' comica con *Mediterraneo* – il Dodecaneso era un'altra colonia italiana – e poi l'ho voluto raccontare in *El Alamein*, dove c'era poco da ridere.

Lei ha realizzato anche il documentario *I ragazzi di El Alamein*. Mi ha colpito la commozione dei reduci nelle interviste.

È stato un lavoro preparatorio al film e molte cose che i testimoni mi hanno raccontato sono finite nella sceneggia-

tura. La guerra è stata l'esperienza più grande e più terribile della loro vita. Avevano venti anni. Noi, a vent'anni, abbiamo fatto il primo viaggio in autostop a Londra o in Marocco o in India. Per molti di loro – parliamo di ventenni negli anni quaranta- fare il militare, andare in Africa, magari in aeroplano, deve essere stata un'esperienza incredibile. Come andare sulla luna. In più, si era in piena propaganda fascista, le cose andavano ancora bene, si pensava di arrivare facilmente al Cairo, ad Alessandria, di vincere; gli inglesi, in fondo, erano quattro scalzacani, noi avevamo l'impero coloniale. Era facile indurli a partire come volontari per andare a salvare la patria. La "patria" in Etiopia? Ennio Flaiano ha descritto benissimo in *Tempo di uccidere*, il sentimento del soldato italiano in Africa: ti senti superiore, sei bianco, sei soldato, ti scopi le sciamutte (prostitute africane, termine usato dagli italiani nelle colonie n.d.r) se vuoi, ti fai anche la doppia famiglia e, poi te ne vai e lasci i figli. "Faccetta nera, bell'abissina", insomma.

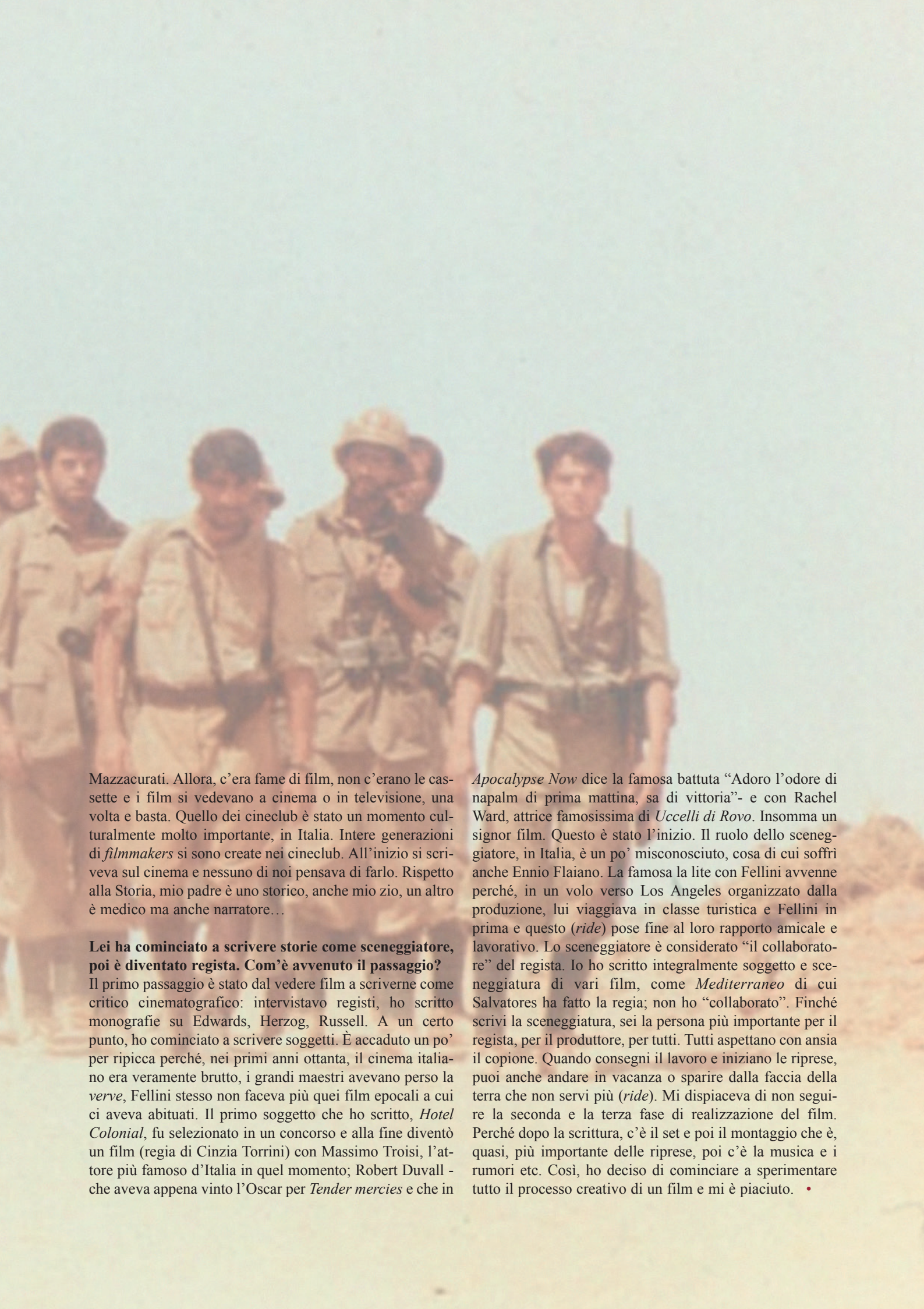
El Alamein, la linea del fuoco, Il Tunnel della libertà, Mediterraneo, Il Capo dei Capi. La guerra sembra "la sottile linea rossa" di quasi tutta la sua filmografia. Come mai?

Più che dalla guerra, io sono attratto da eventi reali. Il mio primo film raccontava la storia di Alessandro Haber, la sua vera vita di attore, ma anche un pezzetto di storia italiana. *Ormai è fatta* la storia di Horst Fantazzini, il rapinatore anarchico armato di pistola giocattolo. Mi piaceva raccontare quel personaggio fuori dalle regole, ma anche gli anni '70 in cui era molto citata una frase di Bertolt Brecht "È più criminale fondare una banca che rapinarla", le carceri scoppiavano e c'era "connivenza" tra carcerati e carcerieri, costretti a vivere nello stesso universo chiuso. *Il tunnel della libertà* o anche *Il Capo de Capi* raccontano altri momenti storici: la nascita del muro di Berlino e la guerra terribile di mafia negli anni '80. Anche *Due partite*, che è un film tutto al femminile, racconta gli anni '60. Mi era stato proposto da Cristina Comencini e Riccardo Tozzi e, quando l'ho visto a teatro, mi ha ricordato tutto un mondo e un'epoca. I personaggi di *Due partite*, a differenza degli altri, sono inventati ma non tanto, perché appartengono al mondo di Cristina, di sua madre ma anche di mia madre. Mi ricordo il filo di perle al collo, il tè con le amiche, le chiacchiere d'estate con il sottofondo di Mina che cantava i suoi amori infelici. Mina era la donna forte, liberata che aveva avuto un figlio fuori dal matrimonio. *Se telefonando* era il loro manifesto. Se devo, quindi, trovare un denominatore comune è quello di personaggi che raccontano momenti storici particolari.

Come nasce la sua passione per il cinema e per la storia?

A Padova, c'era il Centro Universitario Cinematografico, di cui sono diventato direttore, e poi un cineclub, CinemaUno, che gestivo insieme al mio amico Carlo





Mazzacurati. Allora, c'era fame di film, non c'erano le cassette e i film si vedevano a cinema o in televisione, una volta e basta. Quello dei cineclub è stato un momento culturalmente molto importante, in Italia. Intere generazioni di *filmmakers* si sono create nei cineclub. All'inizio si scriveva sul cinema e nessuno di noi pensava di farlo. Rispetto alla Storia, mio padre è uno storico, anche mio zio, un altro è medico ma anche narratore...

Lei ha cominciato a scrivere storie come sceneggiatore, poi è diventato regista. Com'è avvenuto il passaggio?

Il primo passaggio è stato dal vedere film a scriverne come critico cinematografico: intervistavo registi, ho scritto monografie su Edwards, Herzog, Russell. A un certo punto, ho cominciato a scrivere soggetti. È accaduto un po' per ripicca perché, nei primi anni ottanta, il cinema italiano era veramente brutto, i grandi maestri avevano perso la *verve*, Fellini stesso non faceva più quei film epocali a cui ci aveva abituati. Il primo soggetto che ho scritto, *Hotel Colonial*, fu selezionato in un concorso e alla fine diventò un film (regia di Cinzia Torrini) con Massimo Troisi, l'attore più famoso d'Italia in quel momento; Robert Duvall - che aveva appena vinto l'Oscar per *Tender mercies* e che in

Apocalypse Now dice la famosa battuta "Adoro l'odore di napalm di prima mattina, sa di vittoria"- e con Rachel Ward, attrice famosissima di *Uccelli di Rovo*. Insomma un signor film. Questo è stato l'inizio. Il ruolo dello sceneggiatore, in Italia, è un po' misconosciuto, cosa di cui soffrì anche Ennio Flaiano. La famosa lite con Fellini avvenne perché, in un volo verso Los Angeles organizzato dalla produzione, lui viaggiava in classe turistica e Fellini in prima e questo (*ride*) pose fine al loro rapporto amicale e lavorativo. Lo sceneggiatore è considerato "il collaboratore" del regista. Io ho scritto integralmente soggetto e sceneggiatura di vari film, come *Mediterraneo* di cui Salvatores ha fatto la regia; non ho "collaborato". Finché scrivi la sceneggiatura, sei la persona più importante per il regista, per il produttore, per tutti. Tutti aspettano con ansia il copione. Quando consegni il lavoro e iniziano le riprese, puoi anche andare in vacanza o sparire dalla faccia della terra che non servi più (*ride*). Mi dispiaceva di non seguire la seconda e la terza fase di realizzazione del film. Perché dopo la scrittura, c'è il set e poi il montaggio che è, quasi, più importante delle riprese, poi c'è la musica e i rumori etc. Così, ho deciso di cominciare a sperimentare tutto il processo creativo di un film e mi è piaciuto. •



M - Il mostro di Düsseldorf

Per un'idea di giustizia

Francesco Iezzi

La macchina da presa di Fritz Lang scruta la città di Berlino, dall'alto. È una città dominata dal caos, dove la moltitudine degli individui diviene poco più che ombra anonima. Nella versione italiana, uscita ben trent'anni dopo, Berlino diventa Düsseldorf, per richiamare gli efferati omicidi di Peter Kürten, che fu noto come "il vampiro di Düsseldorf" e che probabilmente ispirò il film. Le persone si muovono sospese in una sorta di limbo atemporale, nel ricordo della guerra mondiale pesantemente perduta e con la minaccia di un futuro tutt'altro che certo. Un uomo, identico a molti altri è *M*, indicato con l'iniziale della parola tedesca Mörder, "assassino", autore di numerosi infanticidi. La polizia lo cerca, mediante controlli a tappeto, finendo involontariamente per intralciare i traffici illeciti della città. I criminali stessi, quindi, deci-

dono di scovare l'uomo, avvalendosi dell'aiuto di prostitute e mendicanti. Dunque, chi fa rispettare la legge e chi, invece, la infrange marcano parallelamente, in un'unica direzione, verso la cattura, o l'uccisione, del colpevole, dipinto come il male assoluto; un male contro il quale si scagliano perfino i criminali.

Lang rinuncia alla visione dicotomica tra bene e male e mette, sopra tutto, il *nomos*, ovvero l'ordinamento giuridico di un luogo, che ha il compito di dare giustizia al dolore patito dalle vittime. Contemporaneamente, si deve impedire che questo dolore si trasformi in rancore e in vendetta. Questo è un tema ricorrente per il regista austriaco: l'opposizione tra giustizia privata e giustizia ufficiale. I criminali, che catturano il mostro prima della polizia, imbastiscono nei suoi confronti un grottesco pro-

cesso. Qui, l'uomo tenta di difendersi dalle accuse di tale improbabile tribunale, composto da assassini, ladri e prostitute. Il mostro, colui che incarna il male, relativizza la propria colpevolezza, diventando egli stesso vittima del male. È il male che gli altri vogliono perpetrare su di lui, condannandolo a morte. È nella normalità, quindi, che giace l'orrore; in quella normalità che il mostro vede in se stesso, quando il notiziario radio traccia il profilo dell'assassino. In quel momento, egli si guarda allo specchio, cercando di rintracciare i tratti criminali con cui è descritto; tratti che, però, sono semplicemente quelli di un comune uomo. Qui interviene il nomos. La frase "Nel nome della legge", pronunciata fuori campo, nell'ultima scena, sancisce il trionfo della giustizia sopra il male (e il bene), con una mano che si poggia sulla spalla del mostro. È una mano, però, che significa condanna, ma anche protezione e conforto. È un gesto che accusa, ma allo stesso tempo tutela, perché la legge è, prima di tutto, protezione verso i deboli. È una mano diversa da quella sporca di gesso, che l'aveva marchiato con la lettera "M", identificandolo come assassino.

"Io che posso fare? Non ho forse questa maledizione in me? Questo fuoco, questa pena? Quando cammino per le strade ho sempre la sensazione che qualcuno mi stia seguendo, ma sono invece io che inseguo me stesso. Silenzioso, ma io lo sento. Sì, ho l'impressione di correre dietro me stesso, e allora vorrei scappare ma non posso, non posso fuggire. Devo correre, devo correre per strade senza fine. Voglio andare via, ma con me corrono fantasmi di madri, di bambini, non mi lasciano un momento, sono sempre là, sempre. Soltanto quando uccido, solo allora... E poi non ricordo più nulla. E poi mi ritrovo dinanzi a un manifesto e leggo tutto quello che ho fatto. E leggo, leggo... Io ho fatto questo? Ma se non ricordo più nulla? Ma chi potrà credermi? Chi può sapere come sono fatto dentro e cos'è che sento urlare nel mio cervello quando uccido: Non voglio! – Devo! – Non voglio! – Devo! E poi sento urlare una voce che io non posso sentire: "Aiuto!" Non posso... non posso... Non posso...!".

Con queste parole il mostro prova a difendersi dalle ire dei suoi aguzzini; ma la legge – ammesso che risieda in quel finto tribunale – come può difenderlo da questo morbo occulto e parassitario che lo costringe a compiere il male? Può prevederne gli sviluppi ma, in nessun caso, impedirne le azioni, risultando pertanto impotente e lasciando irrisolto l'interrogativo: "perché il male?". Quel "devo!", ripetuto con ossessiva follia, dimostra l'esistenza di un piano altro che sormonta le leggi dell'uomo e che lo rende schiavo, rispetto alla propria vita. Il male quindi esiste, ma non risiede solo nel mostro; è un male declinato su diversi piani, quello individuale e quello collettivo, che si diffonde, come un liquido, nei meandri della società. Lo spettatore è portato a immedesimarsi, non solo, con le vittime, ma anche con l'omicida, nel

tentativo di capire le ragioni delle sue azioni. Lang contrappone il male individuale, quale può essere la malattia psichica, con un morbo ben più distruttivo: l'isteria collettiva. Nasce una caccia alle streghe alla quale tutti possono partecipare accusando il prossimo. S'innescia un meccanismo di difesa, che riflette la paura della popolazione nei confronti dell'inefficacia dell'apparato di sicurezza della società. Il vero male sembra, dunque, risiedere nella logica della sopraffazione e nell'irrazionalità delle masse che, di lì a poco, insieme alla crisi economica, avrebbero trasformato la Repubblica di Weimar nella Germania nazista. •

Titolo originale: M. Eine Stadt sucht einen Mörder

Paese di produzione: Germania

Anno: 1931

Regia: Fritz Lang

Sceneggiatura: Thea von Harbou, Fritz Lang

Fotografia: Fritz Arno Wagner

Musiche: Edvard Grieg

Cast: Peter Lorre, Inge Landgut, Gustaf Gründgens, Fritz Odemar, Ellen Widmann, Franz Stein



Le mani sulla città

L'eruzione della camorra



Luigi Cappelli

Sono trascorsi oltre cinquant'anni dall'uscita del film, di cui il regista Francesco Rosi curò anche soggetto e sceneggiatura, ma, a giudizio di Roberto Saviano, non è cambiata la realtà politica e imprenditoriale italiana, così potentemente rappresentata nell'opera che fu premiata con il Leone d'oro di Venezia nel 1963.

Rivedendo oggi il film, per giunta, ci si chiede se nel cast non manchi un'altra importante e temibile protagonista di quell'intreccio d'interessi che era ed è la camorra. Inoltre l'amarrezza che accompagna l'ammirazione per il lavoro di Rosi e di Raffaele La Capria che partecipò alla stesura del soggetto e alla sceneggiatura, è dovuta anche al fatto che, come sottolineava lo stesso La Capria, allora si sperava che la denuncia del fenomeno avrebbe potuto modificare il fenomeno stesso. In effetti, all'epoca, esisteva una maggiore fiducia nell'incisività della politica di opposizione agli schieramenti di Destra e di Centro, più compromessi con l'esercizio del potere.

L'interminabile serie di scandali cui siamo costretti ad assistere oggi non ci lascia molti dubbi in merito e la visione del film si accompagna quindi al lutto per le illusioni perdute

della mia generazione che, nata alla fine della guerra, aveva quasi vent'anni all'inizio del "miracolo italiano".

Gli attori Rod Steiger, Guido Alberti e Salvo Randone prestano le loro forti maschere ai "cattivi", i personaggi del costruttore e consigliere comunale Nottola, il politico di Destra Maglione e il democristiano De Angelis. Queste figure gigantesche, in un ambiente desolatamente squallido, su una folla di comprimari: popolani, operai, funzionari, lacchè, derelitti, megere, compari, faccendieri, procacciatori, burocrati.

Si tratta spesso di uomini, in un mondo di uomini, dipinti con impietoso e tragico realismo, estranei a qualunque forma di seduzione estetica. Maglione sarà l'unico, nel film, a intrattenere un rapporto con una donna, una mantenuta che viene maltrattata insieme al suo cagnolino giocattolo accusato di "portare iella" al tavolo da gioco, vittime entrambe dei malumori del loro padrone. I "buoni" sono invece il politico di Sinistra De Vita e il democristiano Balsamo che credono in quello che fanno e si battono per l'applicazione della legge nel rispetto della collettività, anche loro non toccati da alcuna forma di eleganza ma riscattati e accomunati dall'onestà degli intenti.



L'impianto neorealista del film appare oggi certamente schematico e caricaturale negli aspetti che sfiorano l'espressionismo ma, proprio per questo, anche straordinariamente asciutto ed efficace, tanto da assicurare a quest'opera, a mio parere, una sorprendente tenuta nel tempo, sia come analisi della realtà sociale, sia come coerenza stilistica e vigore espressivo.

Il film mandò un messaggio chiaro, fu famoso ma, come in tanti altri casi simili, l'impatto sociale che i suoi autori si auguravano non c'è stato e anzi la situazione attuale è forse addirittura più gravemente compromessa. Ci potremmo chiedere perché la conoscenza del problema, promossa da una lunga serie di opere della cultura della Sinistra, non solo non sia stata propedeutica a un'autocritica da parte di politici e imprenditori, ma si accompagni invece, oggi, a una sfrontatezza appena dissimulata e spesso a una compiaciuta esibizione di comportamenti trasgressivi come indice di autoaffermazione.

Lo sdoganamento dell'egocentrismo prodotto da una società narcisistica negli ultimi decenni anche in Italia può in parte spiegare un cambiamento dell'etica comune che non ha troppo bisogno del velo dell'ipocrisia per nascondere i suoi obiettivi di successo a ogni costo.

Nel film c'è un illuminante dialogo tra Balsamo, il democristiano "buono", e De Angelis, il democristiano "cattivo". Il sindaco De Angelis (un machiavellico, indimenticabile Randone) spiega al compagno che si fa scrupoli ad appoggia-

re il costruttore Nottola nella formazione della giunta comunale, come il problema non sia di natura etica ma politica e che l'unico vero peccato in politica è quello di essere sconfitti. Se quindi Nottola porta al Centro voti che assicurino la maggioranza, sarà promosso al ruolo di assessore, malgrado l'evidente conflitto d'interessi e lo scandalo di un crollo che ha causato la morte di due operai e reso invalido un ragazzo. L'inquieto Nottola motiva così la sua smania di ottenere i permessi per edificare senza soste e senza scrupoli: il denaro non è come un'automobile che può restare ferma in garage ma come un cavallo che va nutrito ogni giorno.

Auguriamoci che la cultura psicoanalitica possa costituire una sponda per contenere una perversione sociale in cui un mezzo, il denaro, diventa la prova decisiva del valore sostanziale di un essere umano e l'ambizione diviene onnipotenza. •

Titolo originale: Le mani sulla città

Paese di produzione: Italia

Anno: 1963

Regia: Francesco Rosi

Sceneggiatura: Enzo Forcella, Raffaele La Capria, Enzo Provenzale, Francesco Rosi

Fotografia: Gianni di Venanzo

Musiche: Piero Piccioni

Cast: Rod Steiger, Salvo Randone, Guido Alberti, Carlo Fermariello, Angelo D'Alessandro, Dany Paris



Ken Park

La rabbia giovane

“Io penso che scandalizzare sia un diritto, essere scandalizzati un piacere, e chi rifiuta il piacere di essere scandalizzato è un moralista, il cosiddetto moralista”.

Pier Paolo Pasolini (1975)

Cecilia Chianese

Un ragazzo dai capelli rossi si aggira per una cittadina americana in *skateboard*, ascoltando musica *punk*. Termina il suo girovagare in un parco per *skaters*, dove si siede, accende una telecamera che portava con sé, poi tira fuori una pistola e si spara alla tempia. A questo punto una voce fuori campo inizia il suo racconto: “Ero amico di quel ragazzo, si chiamava Ken Park. Il suo cognome al contrario era *krap*, cioè merda, ed io per questo lo prendevo in giro. Poi un giorno ho saputo che dopo la scuola si era sparato. Non era certo colpa mia, eppure mi sono sentito in colpa: Ken la merda”.

In seguito a questo “aneddoto” introduttivo, la stessa

voce fuori campo presenta gli amici di Ken Park, quattro adolescenti protagonisti del film: Shawn, Claude, Tate e Peaches, mentre vengono mostrati stralci delle loro vite quotidiane. Shawn intrattiene una relazione con la madre della sua ragazza. Il padre di Claude lo odia perché si rifiuta di alzare i pesi con lui, e gli si rivolge in questi termini: “Per caso sei finocchio? Vedere te mi da fastidio, lo stomaco mi si rivolta”. Nonostante tali insulti e appellativi, verso la conclusione del film tenterà di abusare di lui. Tate prova una rabbia viscerale e apparentemente incomprendibile verso i nonni, e tra le sue tante “bizzarre abitudini”, pratica autoerotismo tramite strozzamento. La

panoramica si conclude con l'unica ragazza del gruppo: Peaches, il cui padre, fondamentalista religioso con delle allucinazioni mistiche, vive in uno stato di delirante sovrapposizione tra la madre, morta da anni, e la figlia. Come la società americana del fanatismo politico e religioso, o anche semplicemente dell'ipocrisia delle famiglie borghesi, è un fertile *humus* per ogni tipo di devianza, allo stesso modo la sua cinematografia, tramite i suoi migliori rappresentanti, continua a oggi a stupire per la lucida e implacabile capacità di guardare dentro al proprio cuore di tenebra, e rappresentare ciò che vede con la stessa crudele e impietosa schiettezza. In *Ken Park*, il regista Larry Clark e lo sceneggiatore Harmony Korine realizzano un catalogo di follie e perversioni dei suburbi dei primi anni duemila. All'interno di tale galleria degli orrori, vengono mostrate sessualità deviate, alterazioni degli equilibri generazionali, violenza domestica. In un'intervista a proposito del film, Clark dichiara: "Il mio desiderio è di essere contemporaneo, aderente al nostro presente, realista". E ribadisce: "Ho voluto fare un film onesto dal punto di vista emotivo. Senza compromessi né timori: sincero, semplicemente". D'altronde bisogna ricordarsi che Clark ha fatto del realismo la filosofia soggiacente a tutta la sua carriera artistica, iniziata come giovane fotografo d'immagini crude e sfacciate, ritraendo senza censure la comunità di giovani tossici e piccoli criminali di Tulsa, Oklahoma, con la quale ha convissuto dagli anni '60 agli anni '70. C'è da immaginarsi dunque che le sue rappresentazioni estreme nascano da esperienze di vita vissuta: chissà se i tossici protagonisti delle foto degli anni '70, non avessero un passato traumatico simile alle storie narrate dal Clark regista?

La forza di *Ken Park*, è in gran parte dovuta al contributo di uno sceneggiatore dal carattere *borderline* come Harmony Korine, che nel 1997 firma la sua opera prima da regista, intitolata *Gummo*: pochi film sono così disturbati e disturbanti. Il film si svolge nella cittadina di Xenia, Ohio, dove il passaggio di un uragano ha lasciato in vita solo uno sparuto gruppo di ragazzini sadici e perversi, dei veri e propri *freaks* senza più un'anima. In tale visione dell'America post-apocalisse, l'olocausto esteriore ha comportato per i protagonisti una catastrofe interiore. Se Clark afferma una volontà di realismo, le immagini di Korine regista sono caricaturali, grottesche, fatte apposta per scioccare; il suo è un film che desidera "fare violenza" al senso del gusto e del limite dello spettatore.

Tornando a *Ken Park*, verso la conclusione del film Clark ci mostra una scena di sesso piuttosto

esplicita tra Peaches, Shawn e Claude. Tacciata da alcuni critici come pornografica, pare piuttosto una parentesi liberatoria. Se le precedenti rappresentazioni sono visioni di sessualità malate, questa è una sessualità affettiva, ludica, sincera perché sinceramente mostrata, ma non per questo morbosa o perversa. "Riguarda personaggi che si conoscono, si vogliono bene", afferma Tiffany Limos, l'attrice che interpreta Peaches, mentre Clark afferma: "Volevo lasciar emergere il fatto che questi ragazzi, pur avendo subito violenza, potrebbero avere un futuro". La "bolla protettiva" dell'affetto può ancora salvare i tre giovani, ma di fronte hanno anche la possibilità di finire come il loro amico Ken Park, il cui fantasma viene evocato nelle ultime scene del film: nella destinalità e lo squallore.

Scriveva Freud in *Psicologia delle masse e analisi dell'Io* (1921): "Ogni singolo è quindi partecipe di molte anime collettive, di quella della sua razza, di quella del suo ceto, di quella della sua comunità religiosa, di quella della sua nazione, eccetera; e, al di sopra di queste, può sollevarsi fino a un minimo di autonomia e originalità". Tenendo fede alla riflessione freudiana, il grido rabbioso e carico di *pietas* di Clark è dato dalla rappresentazione di una nazione incapace di germinare una nuova generazione florida e sana. •

Titolo originale: Ken Park

Paese di produzione: USA, Paesi Bassi, Francia

Anno: 2002

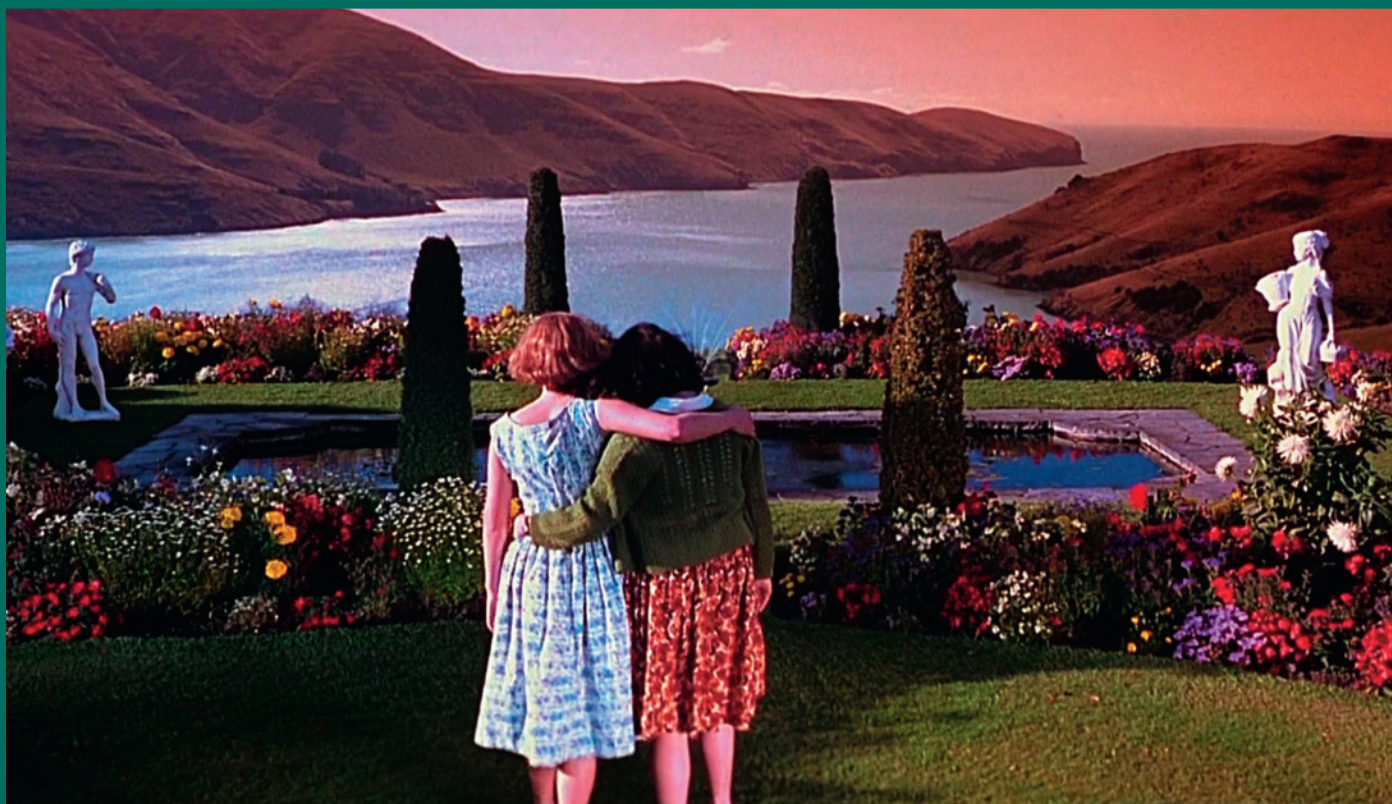
Regia: Larry Clark, Edward Lachmann

Sceneggiatura: Harmony Korine

Interpreti: James Ransone, Adam Chubbuck, James Bullard, Eddie Daniels, Seth Gray, Stephen Jasso, Wade Williams.



Gummo, 1997, regia Harmony Korine



Creature del cielo

L'amore che fa male

Luisa Cerqua

1954. Panoramica aerea su Christchurch: giardini, campi sportivi, lo storico liceo nel cuore della city. Nel vicino bosco una scena *horror*: urla e dettagli su gambe infangate che corrono, due ragazzine insanguinate che gridano "Mamma, mamma!" Perché urlano? Solo nel finale sapremo che insieme hanno fracassato il cranio alla madre di una di loro.

È l'inizio di *Creature del Cielo*, regia di Peter Jackson (Leone d'argento '94), un film doloroso ed evocativo che parte dal finale per ricostruire il retroscena di un delitto realmente accaduto in Nuova Zelanda.

Il dolce coro scolastico di un liceo tipicamente anglosassone apre il teatro di una tragedia annunciata. Mentre il corpo docente inutilmente arcigno governa un microcosmo femminile obbediente, la cinepresa isola lo sguardo torvo di una quattordicenne che rifiuta di adeguarsi alle regole della scuola. È Pauline, una delle due *Creature del Cielo* in corsa nel bosco.

Pauline, irriverente e sognatrice, è figlia di una modesta affittacamere, l'altra, Juliet (Kate Winslet agli esordi), è l'amica affettata e supponente, rampolla d'intellettuali inglesi snob. Sono compagne di classe, legate da un delicato incastro di bisogni adolescenziali e accomunate dalle cicatrici, non solo corporee, che hanno funestato il loro ingresso alla vita (osteomielite e tubercolosi). Entrambe bilanciano con l'idealizzazione arcaici rancori esistenziali. Se Pauline mal tollera ed elude cure materne assillanti, Juliet, che ha passato l'infanzia in sanatorio, ha i conti in sospeso con l'assenza e la distanza affettiva dei suoi.

Le protagoniste, in un rapporto esclusivo al limite dell'omosessualità, vivono il loro turbolento risveglio sensoriale, nutrendosi di lirica e romanzi, cinema e farneticazioni avventurose, ascoltando ossessivamente i dischi di Mario Lanza.

Jackson, maestro di *horror*, *splatter* e *fantasy*, ci porta nel turbinoso caos mentale delle future assassine attraverso il

visivo. Usa brevi inserti di animazione, realizzati con personaggi in plastilina mossi dentro pirotecniche scenografie *fantasy* al confine tra surreale, onirico, che bene evocano quell'altrove che le ragazze chiamano "Quarto mondo! assoluto paradiso di musica, arte e godimento puro": realtà parallela libera da costrizioni e dolore.

Quando, spinte da farneticazioni, musica e voli pindarici, le due amiche toccano l'acme di una sfrenata e beata spensieratezza, l'annuncio dell'ennesima partenza dei genitori di Juliet, forzata ancora una volta a vivere lontana da loro, fa tutto precipitare. Si riapre per lei il *vulnus* dell'esclusione dal godimento esistenziale dei genitori, i quali, insensibili al suo crollo emotivo con cruenta recidiva al polmone, di nuovo l'abbandonano in sanatorio. A volte si dà il caso che genitori incerti sulla sopravvivenza dei figli, scongiurino l'insopportabile fantasma della perdita impedendosi di investirli affettivamente. Non sorprende perciò che Juliet, lasciata in balia dell'algido abbraccio ospedaliero, s'aggrappi ancor più all'inseparabile e immaginosa Pauline e a ciò che il Quarto Mondo rappresenta per loro due: una via di fuga "tra le nuvole".

La tragedia si attua al ritorno dei genitori di Juliet ormai in crisi coniugale e determinati a separarsi e a spedire Juliet in Sud Africa per troncane la sua "insana amicizia" con Pauline. Come prevedibile, il fantasma della separazione rinforza il sodalizio delle ragazze fino a suscitare una sequenza di tragici fraintendimenti e conseguenti agiti reattivi soprattutto della riottosa Pauline, la quale in opposizione alla madre decide di perdere la verginità a quattordici anni pur di farle dispetto. Digiuna, lascia lo studio, progetta la fuga all'estero con l'amica, sfida i divieti materni in un crescendo di odio persecutorio che sfocerà nell'idea del matricidio.

Oreste uccide Clitennestra, Edipo sconfigge la Sfinge e

Perseo la Gorgone: miti di lotta cruenta contro il potere materno. Può accadere che violenti vissuti persecutori legati alla colpa per un odio troppo forte verso un legame prezioso, invadano la mente di un adolescente fino a trasformare la dipendenza da quel legame in pericolo mortale e l'angoscia incontenibile in agiti distruttivi irreparabili. L'agire rimpiazza il pensare e i movimenti simbolici. Se l'eccesso di amore - odio ha reso il legame materno troppo persecutorio, il matricidio è l'atto violento che elimina la figura persecutoria interna per sfuggire a uno stato psicotico. "Tanta violenza nasce quando l'investimento dell'oggetto rappresenta una minaccia per l'integrità narcisistica del soggetto e della sua identità... Non c'è spazio per l'alternativa. Se stesso o l'altro. Sopravvivere sopprimendo l'altro o morire" - segnala A. Gibeault.

Il delitto delle *Creature del cielo* è tragico quanto la condizione di chi distruggendo l'altro distrugge se stesso. Uccidere la madre "cattiva" equivale al tentativo di liberarsi della parte "cattiva" di sé perché troppo dipendente dalla madre. Il carcere, paradossalmente, perpetua proprio l'odiata condizione di dipendenza ambivalente. •

Titolo originale: Heavenly Creatures

Paese di produzione: Nuova Zelanda

Anno: 1994

Regia: Peter Jackson

Sceneggiatura: Peter Jackson, Frances Walsh

Fotografia: Alun Bollinger

Musiche: Peter Dament

Cast: Melanie Lynskey, Clive Merrison, Simon O'Connor, Sarah Peirse, Diana Kent, Kate Winslet

Premi: Venezia 1994 Leone d'Argento; Premio Cantagallo d'Oro 1994; Nomination Oscar 1995, miglior sceneggiatura originale



Il pianista

La bellezza che non muore

Livia Pascalino

Tratto da un romanzo autobiografico omonimo del pianista ebreo polacco Wladislaw Szpilman, scampato miracolosamente alla persecuzione nazista, esce nel 2002 il film di Polansky *Il pianista* che vincerà l'Oscar per la miglior regia nel 2003. Il film descrive l'invasione della Polonia, l'occupazione di Varsavia, la creazione del ghetto e il drammatico precipizio verso lo sterminio. Si tratta di un grande affresco dell'evoluzione del Male, dai primi segnali in cui gli ebrei sono privati dei fondamentali diritti civili con una serie di restrizioni come la limitazione del possesso di denaro, l'estromissione dal lavoro, il divieto d'accesso ai locali pubblici, a quando sono marchiati con la stella di David per poi essere isolati e reclusi nell'obbrobrio del ghetto. Un crescendo di orrore che conduce al rastrellamento degli ebrei e alla loro morte.

La vita di stenti, di miseria, di umiliazioni e di fame nel ghetto costringono il protagonista Wladyslaw, pianista e compositore di grande talento, a vendere ciò che gli è più caro: il suo pianoforte. È l'inizio di un processo di annullamento dal quale, quasi magicamente, il pianista si salverà.

Molte opere cinematografiche sono state dedicate alla memoria e alla denuncia dell'Olocausto, ma il film di Polansky risulta originale per la scelta del taglio da dare al racconto. Sembra che il regista abbia voluto utilizzare, nella sua narrazione, lo strumento ed il ritmo propri della musica. Nel senso che la musica non funge da accompagnamento o sottofondo, ma da struttura. Così come alcune sinfonie presentano un tema che, all'inizio, è solo accennato e via via prende forza e si sviluppa in un crescendo grandioso che si arricchisce di strumenti, di suoni e di vibrazioni, così il dramma della persecuzione degli ebrei viene introdotto inizialmente per cenni, segnali per poi diventare incalzante, mostruoso, immane.

Accanto alla musica anche la fotografia gioca in questo film un ruolo determinante; una *nomination* è andata, infatti, anche a Pawel Edelman. Molte scene appaiono come quadri d'autore, giganteschi affreschi che descrivono, per esempio, il ponte che unisce il ghetto alla città o le immagini del cadavere di una Varsavia devastata dai bombardamenti. La vista e l'udito sono gli strumenti privilegiati di approccio al tema

del film. In effetti, il film si apre e si chiude con due opere celeberrime e struggenti di Chopin, il *Notturmo in Do diesis minore* e la *Ballata opera 23*, rivelando che la musica, a dispetto dell'oggetto terrificante del film, è la protagonista insieme al talentuoso pianista polacco.

Polansky descrive magistralmente l'emergere e lo sviluppo del Male rappresentandolo nelle espressioni più feroci dell'animo umano in alcune scene di sadismo tanto indimenticabili quanto insopportabili, come quella in cui dei soldati nazisti traggono divertimento nel costringere alcuni ebrei, reclusi nel ghetto, senza considerazione dell'età e delle miserabili condizioni in cui essi versano, a un ballo grottesco che li umilia e li annienta, o come la scena dell'uomo inabile in carrozzella, scaraventato giù da un balcone per pura crudeltà, o ancora quando una giovane ragazza, spaventata, chiede sommessamente dove vogliono portarla e il soldato tedesco le risponde con un colpo di pistola in piena fronte. Più atroce di tutte è poi la scena del bambino che era andato alla ricerca di un po' di cibo e che, rimanendo incastrato in un buco del muro, che separa il ghetto dalla città libera, viene ucciso dai nazisti.

L'aspetto interessante del film consiste nel fatto che il regista non contrappone al Male il Bene bensì la Bellezza, l'arte, la sensibilità e il talento dell'uomo. Come se Eros e Thanatos non fossero in lotta tra loro, ma su piani incommensurabili. In effetti "il pianista" si salverà grazie all'arte, la sua arte, ottenendo la protezione di un ufficiale tedesco che rimane colpito dall'esecuzione magistrale della *Ballata* di Chopin eseguita con le mani sporche, dimagrite, provate, di un uomo allo stremo delle forze; ma, nella cornice disperante di uno sterminio, questo poco ci consola. Eppure se la lotta contro il Male non è rappresentata dal Bene, ma dalla capacità creativa dell'uomo che, sola, può elevarlo al di là e al di sopra dei suoi istinti distruttivi e della sua miseria, il messaggio di speranza veicolato dal film è dato appunto dall'idea che si può sfuggire al male solo grazie alla tensione estetica, alla ricerca e al godimento del bello.

Una citazione s'impone: "La bellezza ci salverà". L'enigmatica frase del principe Miskin nell'*Idiota* di Dostoevskij sembra quasi sia stata d'ispirazione al regista nelle scelte narrative di una tragedia così grande. E viene in mente anche la concezione kantiana dell'arte come via di accesso all'universale in cui Dio stesso viene identificato come un artista. •

Titolo originale: The Pianist

Paese di produzione: Regno Unito, Francia, Polonia, Germania

Anno: 2002

Regia: Romàn Polanski

Sceneggiatura: Ronald Harwood

Fotografia: Pawel Edelman

Musiche: Wojciech Kilar

Cast: Adrien Brody, Thomas Kretschmann, Michal Zebrowski, Ed Stoppard, Julia Rayner, Jessica Kate Meyer





Dogville

L'immagine iperbolica del male quotidiano

C'è parecchio da fare qui a Dogville, considerando che nessuno ha bisogno di niente!

**Anna Maria Nicolò,
Francesca Enuncio**

Dogville, film del 2003 diretto da Lars Von Trier, che tratta il tema della crudeltà e dell'ipocrisia dei rapporti umani, è un'opera coraggiosa e originale nella sua forma, che ricorda i temi di Brecht e che mostra un disperato pessimismo intorno alla condizione umana.

In un piccolo paese di provincia arriva, in cerca di rifugio, una giovane donna di nome Grace, inseguita da pericolosi *gangsters*. Dopo un iniziale idilliaco momento di apparente accoglimento, la situazione si trasforma drammaticamente: la donna diviene vittima di terribili abusi e ridotta in schiavitù dagli stessi paesani che le avevano promesso protezione, in un mondo che sembra prima non vedere e poi nascondere gli orrendi crimini operati ai suoi danni. Il film si conclude con un tragico epilogo: Grace si ricongiunge con quella che si svela essere la sua malavitosa famiglia (i *gangsters* erano in realtà scagnozzi del padre), con l'aiuto della quale mette in atto una drastica vendetta, che vede Dogville arsa dalle fiamme e i tutti i suoi abitanti giustiziati.

La geniale e diabolica fusione di cinema, teatro e letteratura che caratterizza la travolgente sceneggiatura di Von Trier, amplifica in modo esponenziale l'impatto della violenta, subdola e arrogante crudeltà che viene "agita" nella

trama, portando lo spettatore attonito a chiedersi se Dogville esista davvero...

Conforta pensare che sia solo una città immaginaria che prende vita sul palcoscenico di un teatro, una mappa tracciata con il gesso su una lavagna nera, un luogo dove tempo e spazio si annullano reciprocamente. La perdita di riferimenti certi, l'annullamento di quanto è familiare brutalmente annunciano il clima del film, ma sono anche elementi determinanti per la comprensione di una delle condizioni predisponenti alla crudeltà, alla violenza e alla tortura. Bleger (1967), e dopo di lui Amati Sas (2002), lavorando con le vittime di tortura, hanno individuato lo "stato di ambiguità" come elemento cardine del rapporto tra carnefici e vittime.

L'ambiguità sfuma i confini tra il normale e lo straordinario, tra il quotidiano e l'eccezione, sfuma la distinzione tra il bene e il male, impedendo a molte vittime di ribellarsi, com'è ben rappresentato nella pellicola di Von Trier, capace di porci di fronte a individui malvagi e disumani per condurci alla sconcertante constatazione che azioni tanto riprovevoli e mostruose possano essere compiute da persone sorprendentemente "comuni", "normali", addirittura mediocri (Arendt, 1963).

La mediocrità, in questo caso, non è direttamente collegata alla mancanza d'intelligenza, né alla stupidità *tout court*, ma a qualcosa di ben peggiore, ovvero l'incapacità di pensare. Come nella straordinaria scelta del regista danese di rappresentare il più truce di tutti i luoghi come un "non luogo", anche il male nella sua più violenta e disumana manifestazione è generato nell'assenza di pensiero, nella ristrettezza di una mente vuota, in una "non mente".

Il male, che nel film si nasconde in una cittadina arroccata sulle montagne rocciose di un'America puritana e ipocrita, nasce, si nutre e cresce all'interno di mentalità grette e meschine. La crudeltà mantiene, infatti, un legame reciproco e indissolubile con quella che Brenman (1985) ha definito "ristrettezza mentale", in altre parole una ristrettezza d'idee e di propositi tale da riuscire a scacciare ogni umanità e da ostacolare ogni traccia di comprensione, compassione o amore. In tali mentalità non c'è spazio per il pensiero né per la colpa e questo esclude ogni possibilità di pentimento e riparazione. Tutto si aggira intorno ad un pensiero onnipotente e a un Super-Io implacabile e di vedute difensivamente conformistiche e ridotte, in nome di cui si agisce crudelmente.

Brenman paragona la riduzione della percezione di alcuni pazienti sadici e crudeli, a quella del neonato il cui unico orizzonte è il capezzolo e l'unico obiettivo è la soddisfazione dei propri bisogni: la perpetuazione di questa condizione genera l'obliterazione del concetto della madre come oggetto intero, e, di conseguenza, determina "il restringimento dell'immagine del mondo a un posto senza amore". Questi bambini diventano individui crudeli, che vivono in un mondo limitato che alimenta la loro paura e il loro odio, costringendoli ad assoggettivarsi e a identificarsi con questo sistema, in parte per paura e in parte perché contiene le loro parti sadiche e vendicative. A suscitare un'ultima importante riflessione, è la voce narrante del film, che in tono grottescamente leggero e crimonosamente imparziale, descrive lo stato emotivo dei cittadini di Dogville nelle loro vesti di stupratori, aguzzini e approfittatori: "Chi la prendeva, al massimo era colto da quel leggero imbarazzo che si può provare quando ci si approfitta di una mucca in montagna".

Questa grottesca descrizione, a posteriori, ci riporta a un complesso processo mentale riferito da molti psicoanalisti (tra cui Jeammet e Balier) come l'elemento di base delle violenze fisiche: la de-animazione o de-soggettualizzazione della vittima. *Conditio sine qua non* affinché certe violenze possano aver luogo è, infatti, quella di privare la vittima del suo statuto di persona, riducendola a un oggetto, una cosa, un possesso. Al culmine della violenza, nella mente di certi



individui si determina una sorta di cortocircuito, che ha come base il "sonno della ragione", che nasce da una difficoltà di simbolizzazione, oltre che da una prevalenza di pensiero concreto e dalla tendenza all'agire. Il film è costantemente percorso dallo sforzo di comprensione che la protagonista-vittima cerca di fare: cerca di sfuggire a una vita di arroganza e violenza, ma ad ogni passo sembra montare dentro di lei e dentro lo spettatore, lo stupore, il dolore e, infine, una comprensione più chiara e profonda dei fatti che le accadono, accompagnata da un forte desiderio di ribellione. Il male che non ci si attendeva di trovare nel paese innocente è là, non si può più disconoscerlo. E la fine è la vendetta.

Non possiamo non confessare la nostra ambivalenza in proposito, sentendo al contempo una liberazione emotiva, mentre la ragione psicoanalitica ci fa riflettere sul senso della vendetta che certo innesca una pesante eredità transgenerazionale del trauma che in quel momento si sta operando.

Amore, odio, riparazione? Ma non abbiamo anche bisogno della giustizia? Talora la giustizia, realizzata dal singolo, si colora di vendetta e malgrado tutto, come ci insegnano le persone politraumatizzate, la vendetta dà un momento di pace, almeno apparente. •

Titolo originale: Dogville

Paese di produzione: Danimarca, Svezia, Italia, Norvegia, Paesi Bassi, Finlandia, Germania, Usa, Regno Unito, Giappone

Anno: 2003

Regia: Lars von Trier

Sceneggiatura: Lars von Trier

Fotografia: Anthony Dod Mantle

Musiche: Antonio Vivaldi (Cum Dederit da Nisi Dominus, RV 608)

Cast: Nicole Kidman, Paul Bettany, Stellan Skarsgard, James Caan, Lauren Bacall, Ben Gazzarra, Patricia Clarkson



Big eyes

Il male dell'esistere

Lucia Figà Talamanca

Il film narra la storia della pittrice Margaret Keane e di suo marito Walter Keane. A prima vista sembra quasi un omaggio del regista all'amica pittrice, un tributo affettuoso per un'artista "vera". Eppure racconta un copione già visto, già raccontato in più o meno fosche storie di amori interessati, finiti nella sopraffazione. Amori già tristemente raccontati nella storia dell'arte e della letteratura e utilizzati dai movimenti femministi del XX secolo per mettere in evidenza l'ingiusta disparità tra uomo e donna e il prevalere violento del maschio sulla femmina. D'altra parte in passato accadeva spesso che l'attività della moglie fosse assorbita in modo scontato dal marito.

Nell'arte vorrei ricordare la triste storia di Camille Claudel, musa e amante di Auguste Rodin, che, in seguito alla rivendicazione della sua capacità creativa, viene rinchiusa in manicomio e lì miseramente muore. Si sapeva che le mani e i piedi delle sculture del grande Rodin erano opera della sua musa, ma lo scultore non poteva accettare che tutto ciò

*Tu eri la verità, il mio confine,
la mia debole rete,
ma mi sono schiantata
contro l'albero del bene e del male,
ho mangiato anch'io la mela
della tua onnipresenza
e ne sono riuscita
vuota di ogni sapienza...*
Alda Merini. (1991 Poesie Vuoto d'amore)

fosse apertamente dichiarato. Così, nella letteratura, ai primi del novecento, tutta la serie "Claudine" della scrittrice francese Colette, nella prima edizione, fu firmata dal marito con lo pseudonimo di Henry Gauthiers-Villars. Soltanto dopo il divorzio è stato possibile per l'autrice riappropriarsi dei suoi scritti.

Tante altre storie ancora raccontano quasi la stessa trama, considerata scontata per lo spirito del tempo e molto spesso ovvia anche per le stesse vittime dell'esproprio. All'inizio c'è una coppia che funziona come se fosse in simbiosi, non c'è separazione fra l'io il tu, fra il mio e il tuo, e la relazione tra i due sembra rivestire il sogno impossibile dell'amore perfetto che si attua nella totale condivisione. Poi qualcosa s'inceppa, non funziona più e nell'exasperarsi delle reciproche diversità si manifesta il dolore profondo della sopraffazione e dell'annullamento.

Il film comincia col racconto di Margaret: una donna che si separa dal marito e con sua figlia, ancora bambina, cerca di



ricostruirsi una vita coltivando la sua creatività e il suo desiderio di espressione artistica.

Siamo negli Stati Uniti degli anni '50 e la pressione sociale su una donna separata, che cerca di cavarsela da sola, è molto forte e rende Margaret fragile e insicura. La sua timidezza e la scarsa valutazione di sé non le permettono di emergere, si adatta a fare ritratti in strada per pochi soldi e sembra non avere futuro. Incontra Walter Keane, estroverso istrione con il senso degli affari, che sembra allegramente possedere quello che a lei manca: la spregiudicatezza, l'intraprendenza e l'amore per il denaro. S'innamorano, si sposano e sembrano completarsi a vicenda. Stabiliscono così un sodalizio apparentemente a vantaggio di tutti e due. È un'illusione, il rapporto simbiotico diventa

ogni giorno più soffocante, il benessere raggiunto con la notorietà dei quadri di Margaret non compensa il disagio di sentirsi derubata di sé, della sua creatività, del suo bisogno di riconoscimento. Il marito, infatti, spinto e, all'inizio giustificato dalle sue doti commerciali, millanta la capacità creativa della moglie e s'impossessa dei suoi successi.

Il plagio si completa nel corso di quasi dieci anni e mette in evidenza due aspetti del rapporto fra i due: da una parte la sottomissione di lei, incapace di rivendicare la sua identità e dall'altra l'invidia da parte del marito della creatività e capacità espressiva della moglie.

Quello che manca a Walter è lo sperimentare i sentimenti, le emozioni e, in un certo senso, si sente obbligato e impadronirsi dei sentimenti altrui. Anche in precedenza, infatti, si era attribuita la paternità di quadri non suoi.

Nella relazione fra i due emerge la negatività della coppia simbiotica, quel compensarsi totale che, creduto all'inizio funzionale al benessere reciproco, si rivela infine distruttivo per entrambi. Lei è costretta a negare se stessa, a rimanere nascosta per non rivelare la frode della paternità dei quadri. Lui, nell'affannosa ricerca di apparire quello che non è (ossia lei), perde anche la sua capacità superficiale di contatto con il mondo esterno e la sua pure confusa immagine di sé.

La simbiosi soffoca ambedue e sfocia in un crescendo di violenza.

I primi tentativi, da parte di Margaret, di rivendicazione dei suoi quadri si scontrano, anche in questa vicenda, con il fantasma del manicomio minacciato dal marito: il misconoscimento totale. Tutta l'ambientazione mette in evidenza la scissione fra il dentro e il fuori, fra quello che si è e quello che si vorrebbe essere: per il marito apparire ricco d'interiorità, per la moglie, attraverso il raggiunto benessere, avere la prova tangibile di essere veramente riconosciuta, rispettata negli occhi del mondo e quindi amata. Non è un caso



che i soggetti dei suoi quadri siano bambini tristi, dai grandi occhi che chiedono amore e protezione in un ripetitivo racconto di solitudine e abbandono. Anche qui il copione è già scritto, con tanto infantile bisogno di amore non si può che attaccarsi a chi gestisce tutto, anche i sentimenti altrui. E per il marito, con tanto vuoto dentro, non si può che cercare di prendere quello che non si ha, a tutti i costi, con la vana illusione di colmare la propria pochezza.

L'unica salvezza è strappare e, infatti, così avviene. La storia però, in questo caso, si conclude con un lieto fine.

Come un imprevedibile *deus ex machina*, la figlia, per tanto tempo tenuta all'oscuro di quello che stava succedendo, è ormai cresciuta e scopre la verità. Il suo sguardo, i suoi occhi (grandi e tristi come quelli dei bambini dei quadri) permettono alla madre di ribellarsi e rompere finalmente la simbiosi distruttiva.

La coppia si sfalda non tanto per l'insopportabilità della situazione, quanto per l'intervento della figlia che permette alla madre di immaginarsi come tale e non più solo come appendice del marito.

Anche qui, come da copione, l'emergere di un terzo che guarda, che testimonia, fa sì che lo scenario cambi, la prospettiva della vita si modifichi e finalmente si prosegua per un'altra strada. •

Titolo originale: **Big Eyes**

Paese di produzione: USA

Anno: 2014

Regia: Tim Burton

Sceneggiatura: Scott Alexander, Larry Karaszewski

Fotografia: Bruno Delbomal

Musiche: Danny Elfman

Cast: Christoph Waltz, Amy Adams, Kristen Ritter, Jason Schwartzman, Danny Huston, Terence Stamp



The killing of John Lennon

La storia di Mark Chapman

Beatrice Buttiglione

The killing of John Lennon di Andrew Piddington (*L'uccisione di John Lennon*, 2006) è un film che racconta dettagliatamente il comportamento di Mark Chapman, assassino di John Lennon, nei tre mesi precedenti l'omicidio. Si attiene fedelmente alla realtà e ricostruisce la vita dell'assassino e i luoghi, dove ha vissuto. Il film di produzione britannica ha avuto un premio speciale della giuria al Tribeca Film Festival ed è stato selezionato ufficialmente per i Bafta Awards.

Mark Chapman lavorava come guardia giurata a Honolulu, figlio di una madre eternamente adolescente e di un padre assente, anaffettivo e a tratti violento. Nel film il regista racconta con le stesse parole di Chapman i suoi tentativi di trovare un'identità stabile.

Il giorno dell'omicidio ha venticinque anni e sappiamo da Jack Jones, biografo ufficiale, che aveva sofferto di depressione e che era stato già ricoverato in strutture specializzate. Nonostante vari tentativi di recupero, sentiva ancora un pungente bisogno di trovare se stesso. Sposato con Gloria e con un lavoro sicuro come guardia giurata, Chapman racconta di essersi sentito veramente

completo solo dopo aver letto *Il giovane Holden* di Salinger, libro sull'adolescenza che descrive i sentimenti di disagio che caratterizzano questo delicato periodo della vita. Si sentiva la reincarnazione del personaggio e le sue parole denotano una vera e propria ossessione psicotica con il libro: "Io sono Holden...Se vuoi capire me devi capire lui...Ho finalmente trovato qualcosa in cui identificarmi."

Frequentatore assiduo delle biblioteche, legge *John Lennon: One Day at a Time* di Anthony Fawcett, libro che racconta la vita di Lennon a New York.

Chapman era già un fan dei Beatles ma, dopo la lettura, inizia a provare un rancore spropositato verso il cantante, accusandolo d'ipocrisia e provando invidia e rabbia per la vita da milionario che Lennon, esponente *hippie* dell'epoca, conduceva a New York.

Inizia a fantasticare e si ossessiona ulteriormente con le sue canzoni, trovando nei testi riferimenti che alimentano la sua rabbia. Per un meccanismo denominato "svalutazione ossessiva della vittima", il persecutore cerca tutti i pretesti possibili per far sì che la vittima "meriti" le

azioni contro di essa. Feshbach e Feshbach nel 1969 hanno dimostrato come la disumanizzazione della vittima sia un processo normale ogni qual volta una persona ne vuole ferire un'altra. In questa fase Chapman inizia a chiudersi nel suo mondo, perde progressivamente la sua vita e si distacca dalla moglie. Sente che questo piano gli dà energia e che la sua identità si rafforza ma, come afferma egli stesso, aveva trovato la sua identità ma perso la sua vita.

Decide quindi d'iniziare a preparare l'omicidio comprando una pistola e organizzando un viaggio a New York. Durante il viaggio pianifica il delitto con numerosi sopralluoghi al Dakota, famoso edificio di proprietà dei Lennon, ma alla fine la paura di perdere per sempre la sua vita gli fa cambiare idea.

Torna alle Hawaii e racconta alla moglie il suo folle piano ma, dopo sedici giorni, è di nuovo a New York.

Il 18 dicembre 1980 incontra Lennon per la prima volta e gli chiede un autografo sull'album Double Fantasy; questo momento è stato immortalato dal fotografo Paul Goresh. Rimane di fronte al Dakota altre quattro ore e alle 22.52 vede Lennon rientrare con la moglie Yoko Ono, gli spara quattro colpi con una Calibro 38. Lennon muore quasi sul colpo e Chapman rimane impassibile sulla scena del delitto. Aveva con sé una copia del libro di Salinger e inizia a leggerlo aspettando l'arrivo della polizia.

Dopo l'arresto, il film mostra la sua vita in prigione segnata da crisi mistiche e deliri su Satana. Nel film non ci sono accenni al processo, dove lui notoriamente dichiara di aver ucciso per ordine di Dio.

Su Mark Chapman ci sono molti libri, interviste e film perché, come lui stesso ha affermato, "Non ero nessuno finché non ho ucciso John Lennon", come se fosse alla ricerca di notorietà, ma lui stesso sostiene che era alla ricerca di un'identità.

L'assassino vede nella sua mente più e più volte la scena del crimine investendola di emozioni e contenuti affettivi. Queste rappresentazioni mentali rafforzano il desiderio di uccidere rendendo il crimine necessario per continuare a provare emozioni e piacere. Mark Chapman, infatti, si descriveva come una persona che non riusciva a provare emozioni e l'identificazione con il giovane Holden e l'odio

verso John Lennon lo facevano sentire vivo. Nel periodo precedente l'omicidio, era invaso da molteplici emozioni e la pianificazione era la sua unica fonte di gratificazione. Lui stesso sostiene che in quei momenti la sua vita, quindi la moglie e il lavoro, non esistevano.

Il pensiero frammentato e la difficoltà di simbolizzare l'hanno costretto a un agito nei confronti di Lennon, oggetto-parte scissa di sé.

Chapman ha avuto un'attenzione mediatica a livello mondiale. È diventato famoso per aver ucciso il mito John Lennon che, nonostante siano passati quasi trentacinque anni dalla sua morte, è ancora vivo nelle sue canzoni e nella memoria collettiva. •

Titolo originale: The killing of John Lennon

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 2006

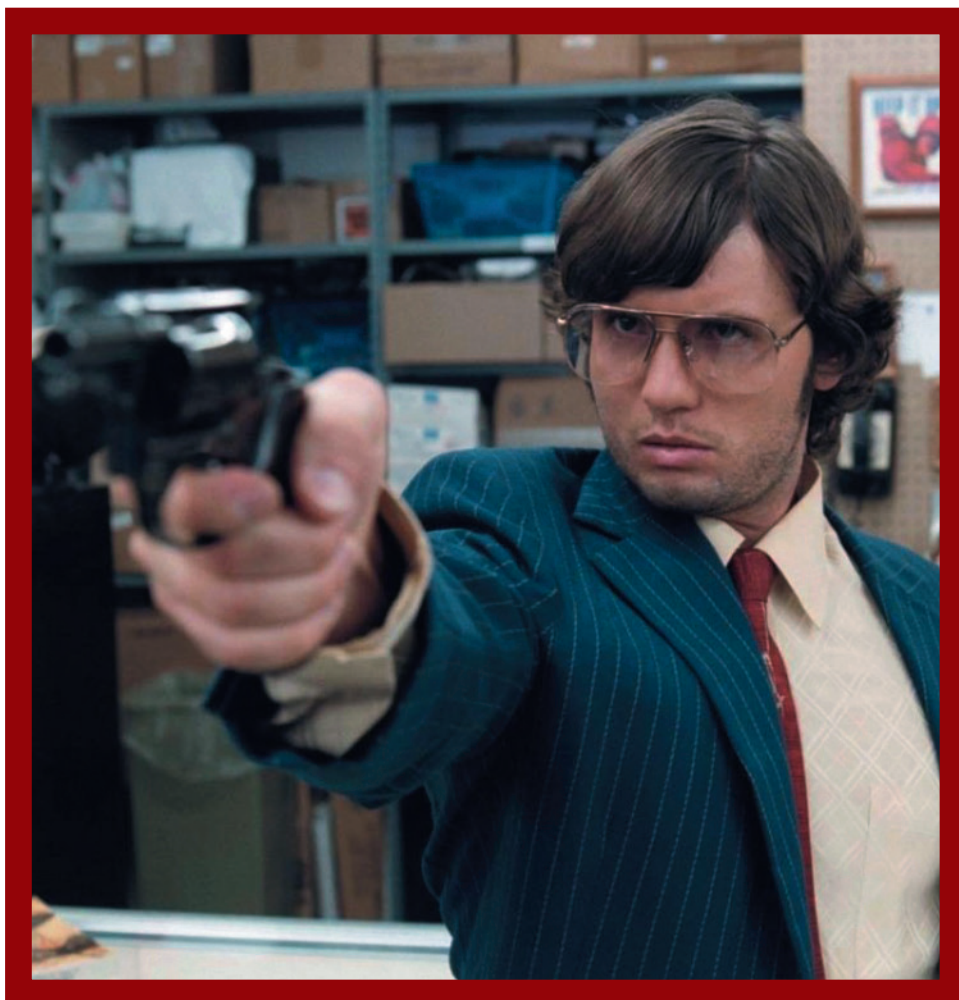
Regia: Andrew Piddington

Sceneggiatura: Andrew Piddington

Fotografia: Roger Eaton

Musiche: Martin Kiszko Makana

Cast: Jonas Ball, Robert C. Kirk, Thomas A. McMahon, Joe Rosario





Torneranno i prati

L'orrore della guerra

*Perché noi siamo la buccia e la foglia. La grande morte
che ognuno ha in sé
È il frutto, intorno a cui ogni cosa ruota.*

R.M.Rilke

Andreina Fontana

Possiamo dire che la guerra è il male assoluto? Probabilmente sì. Uno dei maggiori autori del cinema italiano, l'ottantatreenne regista Ermanno Olmi, narra nel suo ultimo film *Torneranno i prati*, un'innevata notte in una trincea della prima linea di guerra tra l'Italia e l'Austria, durante la prima guerra mondiale. Il film è dal regista dedicato al padre che, narra Olmi: "quando ero bambino mi

raccontava della guerra dove era stato soldato". Il film si basa proprio sui ricordi di Olmi di quei racconti.

I prati del titolo sono quelli dell'Altopiano di Asiago che, dal giugno 1916 al luglio 1917, furono teatro di continui assalti a trincee inespugnabili, di battaglie assurde volute da generali inetti, imbevuti di retorica patriottica e di vanità, di episodi spesso tragici e, talvolta, grotteschi.



Allo spirito poetico di Olmi, che non viene meno neanche in questo duro film sulla guerra, dobbiamo la possibilità di essere comunque toccati dalla bellezza del paesaggio montano, la cui pace inviolabile e eterna fa da contrasto alla miseria e al caos della vicenda umana che vi si svolge.

I soldati nella trincea sommersa dalla neve e sottoposta al bombardamento nemico sono spauriti e disperati: in ogni momento c'è un senso di attesa di una fine imminente; nessuno, se non gli ufficiali superiori che diramano ordini assurdi, ha speranza in un futuro. Vengono in mente le parole di Freud di *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915): "Presi nel vortice di questo tempo di guerra, privi d'informazioni obiettive, senza la possibilità di considerare con distacco i grandi mutamenti che si sono compiuti o che si stanno compiendo, o di prevedere l'avvenire che si sta maturando, noi stessi non riusciamo a renderci conto del vero significato delle impressioni che urgono su di noi [...]. Ci sembra che mai un fatto storico abbia distrutto in tal misura il prezioso patrimonio comune dell'umanità, seminato confusione in tante limpide intelligen-



ze, degradato così radicalmente tutto ciò che è elevato." Da allora la meditazione freudiana inizierà a essere imperniata sull'eterna lotta tra *Eros e Thanatos*, trovando sbocco e approdo in *Aldilà del principio di piacere* (1920), tra i testi più profondi e tragici della speculazione freudiana che prende spunto e avvio, per dirla con le parole di Freud, dalla "terribile guerra che si è appena conclusa".

Nel libro che ha scritto sulla sua vita, Olmi intitola un capitolo *Apocalisse* e come esergo dello stesso pone i versi: "Ecco, viene sulle nubi e ognuno lo vedrà \ anche quelli che lo trafissero e tutte le nazioni \ della terra si batteranno per lui il petto." Nel capitolo scrive del 10 giugno 1940, giorno della dichiarazione della seconda guerra mondiale, e di come lui, bambino, lo visse. Nei ricordi prevalgono i giochi che, comunque, lui e i suoi amichetti, fecero, anche quel giorno ma allora, ai giochi si mischiò un brivido. Il commento seguente di Olmi è: "La guerra è lo scandalo più aberrante di cui siamo ancora colpevoli di fronte all'umanità e soprattutto ai bambini, piccoli innocenti. Nei mesi che seguirono, la guerra si mostrò in tutta la sua tragica, sanguinosa realtà. Ricordo quello che mi disse un vecchio pastore dell'Altopiano: la guerra è una brutta bestia che gira, gira il mondo e non si ferma mai."

Olmi chiamerà le sue memorie: *L'Apocalisse è un lieto fine*.

Possiamo dire che la guerra è il male assoluto? Partita da questa domanda, ci ritorno usando le parole di Hölderlin: "Là dove cresce il pericolo, cresce la salvezza".

La vita non è altro che l'insieme di negativo e positivo nel loro irriducibile intreccio. Il bellissimo film di Olmi è attraversato da una profonda e umana poetica, dove la vita, nonostante tutto, si compone con la morte. •

Titolo originale: Torneranno i prati

Paese di produzione: Italia

Anno: 2014

Regia: Ermanno Olmi

Sceneggiatura: Ermanno Olmi

Fotografia: Fabio Olmi

Misiche: De Curtis e Bovio, Vincenzo Bellini

Cast: Claudio Santamaria, Alessandro Sperduti, Francesco Formichetti, Andrea Di Maria, Camillo Grassi, Domenico Benetti, Andrea Benetti, Francesco Nardelli, Niccolò Semi

La donna che canta

Alle origini del male

Giuliana Campanella

Raccontare un racconto, quando si tratta di un film, è sempre far torto al regista, ma forse talora, come nel caso de *La donna che canta*, può essere d'aiuto a lodarne il valore e l'originalità d'invenzione. Che sarebbe davvero tale se il film non fosse invece tratto dal dramma teatrale *Incendies* di Wajdi Mouwad, ispirato a una storia vera ambientata nel Libano delle guerre fra le diverse fazioni di matrici religiose. Nawal, una giovane cristiana, innamorata di un palestinese, vede uccidere dai propri fratelli il suo innamorato, del quale le resterà un figlio che le viene sottratto alla nascita e affidato a un orfanatrofio. Cacciata di casa per aver disonorato la famiglia, Nawal va a studiare in città. Scoppiata la guerra, la giovane andrà alla ricerca del figlio, ma l'orfanatrofio è stato distrutto e dappertutto sono macerie e devastazione. Perde così le tracce del bambino che tenterà invano di ritrovare. Piena di odio verso il mondo cristiano e dei falangisti, decide di passare alla causa palestinese, inserendosi come insegnante di francese nella casa di un leader politico della destra cristiana, e lo uccide. Finirà così in carcere per quindici anni, dove, subendo torture inenarrabili, a seguito di uno stupro, partorirà due gemelli.

Incrociandosi le storie, i gemelli salvati da un'infermiera pietosa, cresceranno e andranno a cercare il padre e il fratello perduti come da volontà testamentarie della madre da poco morta. Infatti, quando il notaio Lebel, presso cui Nawal, sopravvissuta al carcere aveva lavorato come segretaria in Canada, legge a Jeanne e Simon il testamento insolito e criptico della loro madre, i gemelli restano sconcertati nel vedersi porgere due buste: una a Jeanne, destinata a un padre che credevano morto, e l'altra a Simon da consegnare a un fratello di cui ignoravano l'esistenza. Solo dopo aver consegnato le lettere al padre e al fratello, la madre avrà normale sepoltura e si potrà incidere il suo nome sulla lapide.

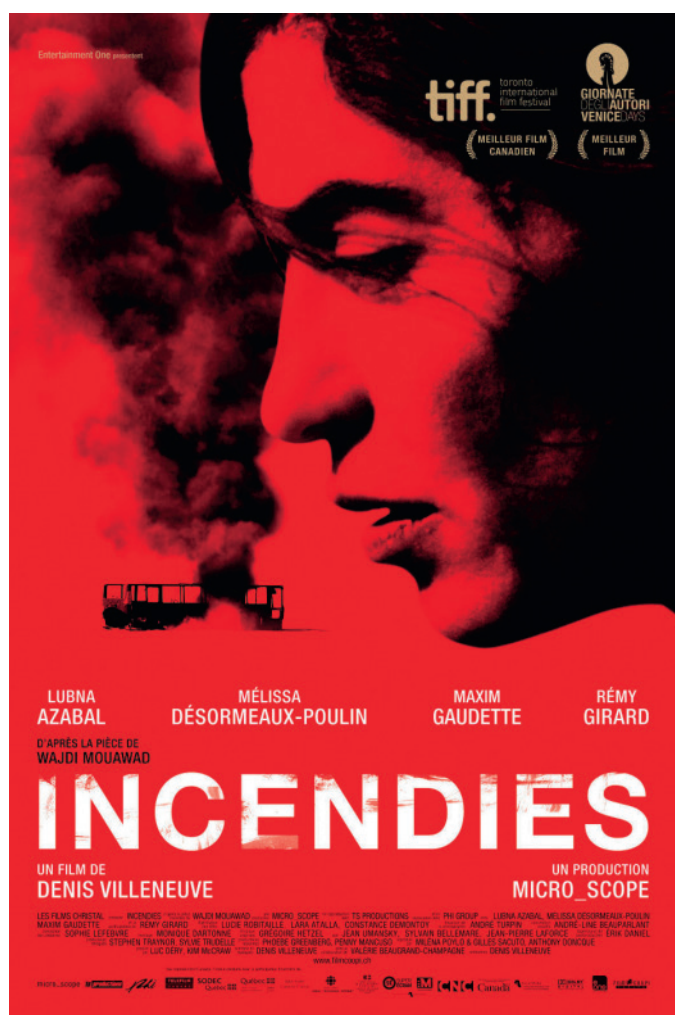
Simon non vuol saperne, ma Jeanne, più identificata con la madre, parte per il Medio Oriente mettendosi intorno al collo la croce lasciatale da lei e portando con sé una sua fotografia. Lì giunta, Jeanne viene a sapere che la madre era la nota detenuta "numero 72", soprannominata "la donna che canta", che era stata violentata in carcere, e sconvolta chiama in aiuto il fratello. Da questo momento entra in azione il notaio Lebel che dal Canada accompagna Simon. Il notaio, centrale all'interno della costruzione fil-





mica, non è un amministratore di atti compiuti ma garante di atti da venire. È l'Ermete Psicopompo, il traghettatore di anime. Non si può crescere, arrivare alla maturità senza fare i conti con la memoria. “Devi sapere, o la tua anima non avrà mai pace”. “La morte non è mai la fine di una storia, restano tracce”. Attraverso un processo dolorosissimo ma necessario, li guida nella perdita di una precedente identità, quasi una rinascita. In Libano le ricerche svelano l'atroce verità: il padre che loro cercano non è nient'altro che il fratello maggiore perduto nell'orfanotrofio, divenuto prima un temibile cecchino addestrato sin da piccolo dai palestinesi e poi, fatto prigioniero dai falangisti cristiani e da loro usato come torturatore nello stesso carcere in cui era stata prigioniera Nawal, l'autore stesso dello stupro. Il padre è quindi al tempo stesso il loro fratello: è sovvertito l'ordine delle generazioni. Un *flashback* ci fa vedere Nawal ormai anziana in piscina, che riconosce un minuscolo tatuaggio sul tallone di un giovanotto, lo stupratore e al contempo il figlio che le era stato strappato alla nascita. Il suo sguardo è perso nel vuoto. Nawal non ha più altro da vedere nel mondo.

Fin qui la storia, che, a prescindere dal pathos del male assoluto della guerra, con un magistrale montaggio in parallelo della storia della madre da giovane e del viaggio dei figli nei luoghi della ricerca, rinvia inevitabilmente a una straordinaria combinazione di temi dell'eredità tragica del mito greco, ovvero al ciclo miceneo degli Atridi, e a quello tebano di Edipo. E non pare casuale nel film il segno di riconoscimento sul piede del bambino, come un ricordo appunto del mito sofocleo. Il regista conclude il suo coinvolgente lavoro con l'incontro veloce e silenzioso dei due figli gemelli che consegnano le due lettere al padre-fratello. Una indirizzata allo stupratore, e un'altra con la quale Nawal “avvolge il figlio sempre cercato d'infinito amore”. L'ultima scena vede quest'ultimo in un'inquadratura muta, in piedi nel cimitero, davanti alla tomba della madre sulla cui lapide è finalmente inciso il nome Nawal Marwan. Il destino di Giocasta si ripropone sfumato, quasi in una dissolvenza dolorosa nella morte della madre che, nella terza lettera lasciata ai gemelli, auspica un mondo d'amore nel quale “si può ora porre fine alla catena dell'odio”, odio di



cui essi stessi sono frutto, ma di cui sono pure il superamento. *La donna che canta*: titolo che suonerebbe strano nel contesto di questa storia d'orrore se non fosse appunto, che solo cantando Nawal nei lunghi quindici anni di reclusione è riuscita a sopravvivere al suo inferno. E anche il canto è la sua forma di esprimere la propria fede profonda e assoluta in un mondo di pace che tuttavia resta nell'intimo vissuto dei figli Jeanne e Simon, un'aspirazione forse utopica di cui non sono più testimoni gli Dei assenti, ma il nostro mondo di spettatori e complici. •

Titolo originale: *Incendies*

Paese di produzione: Canada

Anno: 2010

Regia: Denis Villeneuve

Sceneggiatura: Wajdi Moniawad, Valérie Beaugrand-Champagne

Cast: Lubna Azabal, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Rémy Girard



The Wolf of Wall Street

L'uomo che desiderava il niente

Sergio Stagnitta

Si potrebbe sintetizzare l'intera vicenda del protagonista del film *The Wolf of Wall Street* con una semplice frase: "Quest'uomo non desidera niente".

Prima però di arrivare a quella che sicuramente sarà la conclusione di questo breve testo, è opportuno sintetizzare la trama del film. Com'è noto il regista è Martin Scorsese e il protagonista Leonardo Di Caprio, un felicissimo connubio che ormai dura da diverso tempo. La storia è tratta dal libro autobiografico di Jordan Belfort, uno dei *broker* di maggior successo nella storia di Wall Street. È una storia vera, pensata e in parte scritta durante i tre anni di carcere e pubblicata nel suo libro, che dà anche il titolo al film. Jordan Belfort inizia la sua carriera come *broker* prima in una grande agenzia newyorkese e poi, dopo la crisi del 1987 (passata alla storia come il "Lunedì nero"), presso la *Stratton Oakmont*, che egli fonda insieme con alcuni soci.

Le pratiche utilizzate dalla sua società, nella maggior parte dei casi, illegali consentono a Belfort e soci di guadagnare ingenti somme in pochissimo tempo.

Tutto il film è una descrizione dettagliata degli eccessi di Jordan che, con i suoi più stretti collaboratori e amici, non perde mai occasione per festeggiare un qualche evento nel quale sono sempre, scrupolosamente, presenti la cocaina, l'alcol, tante prostitute e soprattutto il *Quaalude*, un sedativo ad azione ipnotica.

La storia è raccontata in prima persona da una voce narrante che sembra sempre compiacersi delle sue grandi capacità di arricchirsi, di manipolare le persone e il mercato. La linea di condotta che il protagonista seguirà per tutto il film è quella che impara da Mark Hannah, un eccentrico *broker*, suo capo, che durante una pausa nel suo primo giorno di lavoro gli impartisce le regole base: "La

tua unica responsabilità è mettere la carne in tavola. Regola numero uno: spostare i soldi dalla tasca del tuo cliente e metterli nella tua.

Tutto quello che facciamo non esiste, non tocca terra, non ha importanza, non è sulla tavola degli elementi, non è reale. Noi non creiamo un cazzo, non costruiamo niente. Quindi un cliente, che ha comprato un'azione a otto che adesso vale sedici, è uno stronzo felice. Vuole vendere, liquidare, prendere il suo malloppo e tornare a casa. Tu non glielo lasci fare se no la cosa diventa reale. Allora che fai? Hai un'altra idea brillante, un'idea speciale, un'altra situazione, un'altra azione per reinvestire i profitti e altri soldi, e lui così farà ogni santa volta. Perché diventano dei drogati. E tu continui a fare così, ancora, ancora e ancora... Nel frattempo lui crede di essere ricchissimo e lo è sui pezzi di carta. Ma io e te, i *broker*, portiamo a casa denaro contante, la nostra commissione mio caro imbranato.”.

Apparentemente Jordan sembra un personaggio che ha come unico obiettivo la ricerca del piacere assoluto, la tendenza a godere della vita cercando di soddisfare tutti i desideri e le fantasie, soprattutto quelle più perverse, che in parte albergano in ciascuno di noi. In realtà, Jordan non ha desideri. Questo concetto è espresso pienamente dallo psicoanalista francese Jacques Lacan (1959-60) che a tal proposito utilizza il termine “godimento” (*jouissance*) in opposizione a “desiderio”. *Jouissance* è per la Lacan la “perdita del limite”, che segue il declino dell'autorità paterna. Massimo Recalcati in *L'uomo senza inconscio* (2010), seguendo questa idea legata all'assenza dell'autorità paterna, afferma: “Il soggetto senza inconscio è un soggetto senza Padre. Smarrito il desiderio - scrive Lacan - vaga disperatamente in cerca di oggetti di godimento che illudono di saturare la mancanza (come le droghe, la cocaina fra tutte, o tutte le forme moderne di dipendenza), o si congela in rassicuranti identificazioni solide, “a massa”, ululando nel branco dei lupi”.

È interessante come Jordan, in un momento di lucidità, si renda conto dei rischi legati ai suoi eccessi e cerchi di rimediare assumendo suo padre nel ruolo di controllo gestione spese. È un tentativo, evidentemente, di ricercare un limite attraverso l'autorità paterna. Purtroppo l'esperimento fallisce, il padre, apparentemente con una forte personalità, non riesce ad arginare gli eccessi del figlio, anzi in una scena molto interessante, ne rimane anche un po' sedotto: il padre chiede perché di questi eccessi e Jordan gli dice: “Sai le donne di oggi non sono come quelle dei tuoi tempi, si depilano anche lì sotto...”.

Il godimento, quindi, non è piacere, non è nemmeno desiderio, semmai l'opposto: sembrerebbe quasi una sorta di ricerca del dispiacere. Lo sviluppo di questa tendenza Lacan la rintraccia nel testo freudiano che ha dato avvio a questo che apparentemente sembrerebbe un paradosso, *Al di là del principio di piacere* (1920) nel quale Freud introduce il concetto di “coazione a ripetere” e di “istinto di morte”. Slavoj Žižek nel suo testo straordinario: *Leggere Lacan* (2006) utilizza un'espressione molto appropriata: “coazione a godere”. Jordan sembra cedere alla tentazione di una spinta verso l'annullamento totale, alla morte. L'unica possibilità di salvezza, che vogliamo anche noi come spettatori (che un po' ci siamo identificati con lui), è che qualcosa o qualcuno lo fermi, e, infatti, così avviene: per fortuna! •

Titolo originale: **The Wolf of Wall Street**

Paese di produzione: USA

Anno: 2013

Regia: Martin Scorsese

Sceneggiatura: Terence Winter

Fotografia: Rodrigo Prieto

Musiche: Howard Shore

Cast: Leonardo di Caprio, Jonah Hill, Margot Robbie, Jean Dujardin, Jon Bernthal, Kyle Chandler, Jake Hoffman, Cristin Milioti



Hannah Arendt

Il coraggio del pensiero



Paolo Ciuccatosti

“Un film sulle idee e su quanto esplosive possano essere”. Così titolava il *Guardian* all’uscita dell’opera di Margarethe von Trotta su Hannah Arendt e il suo reportage giornalistico del processo al gerarca nazista Adolf Eichmann. Il film è, infatti, una riflessione sul tema del male da parte di una filosofa che vuole osservare da vicino uno dei responsabili dell’olocausto senza lasciarsi andare a facili dietrologie o condanne. Studiosa d’eccellenza, la Arendt vuole capire le ragioni dell’agire di un uomo che ha mandato a morire un numero incredibile di ebrei, analizzandone la personalità. Le sue scoperte confluiranno in uno dei libri più discussi del Novecento, *La banalità del male*, ripercuotendosi drammaticamente sulla vita personale della donna.

Hannah Arendt ci viene presentata come una brillante filosofa tedesca di origini ebraiche docente all’università di New York, sposata a un uomo buono e circondata dall’af-

fetto di amici e studenti. Voce influente dell’*Intelligentsia* del suo tempo, la donna si reca a Gerusalemme come inviata del *New Yorker* per assistere al procedimento contro il grande colpevole dello sterminio nazista Adolf Eichmann e ricavarne un’inchiesta giornalistica. Fin da subito capisce di trovarsi di fronte alla Storia, in un processo a un uomo simbolo di qualcosa più grande di lui, imputato di crimini contro l’umanità, sul quale nessun tribunale ha mai espresso prima un giudizio. Eichmann (il suo ruolo non è affidato a un attore ma sono inserite scene che lo ritraggono dal vivo) si presenta come un individuo spaesato e insignificante, privo di caratura morale. La sua stupidità è scandalosa, le sue azioni, meccaniche: egli obbedisce agli ordini che riceve poiché si tratta di leggi dello Stato da seguire fino in fondo. Eichmann incarna la cecità morale di chi non riflette sulle conseguenze dei propri atti, né è in grado di operare quel rifiuto del compimen-

to di un'azione se questa si rivela abominevole. L'idea kantiana che ogni uomo debba riflettere se il suo agire costituisce una norma universale per guidare gli altri è vanificata da una mentalità ottusa e burocratica, asservita a un sistema di regole dove ogni iniziativa personale è abolita. Eichmann è cieco, sentenza la Arendt, indegno di poter essere considerato un individuo normale, poiché privo dell'umanità necessaria a condannare ciò che ha fatto. Egli ha operato il male senza mostrare consapevolezza, non essendo intrinsecamente malvagio, ma empaticamente cieco.

Di fatto, non sono le riflessioni filosofiche della Arendt l'obiettivo della corte e degli ebrei che assistono al processo. Si tratta del riscatto di un popolo verso uno dei suoi carnefici, e quindi verso il nazismo, ciò che è in ballo al tribunale di Gerusalemme. Sei milioni di testimoni, il numero di ebrei periti nell'olocausto, sono chiamati in causa dall'accusa e l'intero procedimento contro Eichmann assume una dimensione più vasta, citando testimoni e fatti estranei al suo specifico operato. La Arendt non si presta al gioco della spettacolarizzazione di un simile evento e chiarisce subito le sue intenzioni: "Qui si devono giudicare le azioni di un uomo, non le sofferenze degli ebrei, non il popolo tedesco o l'umanità, l'antisemitismo o il razzismo". Nelle sue analisi la filosofa coinvolge anche i leader ebraici, sollevando la questione della collaborazione dei capi sionisti dei paesi occupati e la passività degli ebrei verso la deportazione.

Le polemiche nei confronti della filosofa, dopo la pubblicazione dei suoi articoli, non tardano ad arrivare. La Von Trotta evidenzia come ciò si ripercuota negativamente nei rapporti personali della studiosa con i colleghi, gli amici

ebrei e i lettori dei suoi articoli. "Soft on Eichmann, hard on the jews" tuonano i suoi detrattori, accusandola di essere arrogante e senza sentimenti. Sebbene nel film la Arendt appaia sofisticata, distaccata anche nei gesti intimi, il punto di forza dell'opera è dato proprio dalla presenza di una donna anticonformista che desidera capire la natura del male andando oltre i facili cliché. La regista non vuole commuovere lo spettatore tramite il meccanismo dell'identificazione emotiva col personaggio, ma suscitare domande. Per questo mette in scena le indagini di una studiosa che procede, sola, sul terreno dell'analisi filosofica di ciò che si vorrebbe solo condannare, di una donna che dirà agli ebrei che la accusano di rinnegare il suo popolo di "non amare alcun popolo, ma gli uomini, nella loro individualità".

L'opera non tradisce la figura di Hannah Arendt. La scena finale in cui la filosofa spiega al pubblico in un'aula universitaria le ragioni di ciò che ha scritto, è memorabile. I capi del dipartimento vanno via indignati, l'amico ebreo Hans Jonas lo apostrofa in modo rabbioso, ma i volti dei ragazzi s'illuminano esprimendo comprensione. Non è forse questo il destino, sempre in bilico tra accettazione e rifiuto, di chi deve fare i conti con la Storia? •

Titolo originale: Hannah Arendt

Paese di produzione: Francia, Lussemburgo, Georgia

Anno: 2012

Regia: Margarethe von Trotta

Sceneggiatura: Pam Katz, Margarethe von Trotta

Fotografia: Caroline Champetier

Musiche: André Mergenthaler

Cast: Barbara Sukowa, Janet Macteer, Alex Milberg





Il sale della terra

Il mondo di Salgado

Stefania Nicasi

Molto tempo fa, Wim Wenders vide una fotografia e volle averla. Non conosceva l'autore, Sebastião Salgado. Capi subito una cosa, la stessa che capiamo tutti: che a quel fotografo importava davvero della gente. Il ritratto di una donna *tuareg*, cieca, che attende la distribuzione del cibo in un campo di rifugiati, ritraeva la persona ma anche l'autore, parlava di lui, del suo sguardo oltre che del suo talento. Così la foto di una donna cieca è l'origine remota del film: questo particolare mi commuove. Mi commuove che la cecità sia al fondo dell'incontro fra due straordinari maestri della visione, che il buio sia al fondo della luce come suo limite e suo terrore.

Non è la prima volta che Wenders si fa umilmente da parte per costruire un film attorno ad altre personalità particolar-

mente creative. Protagonisti di quest'ultimo film sono Sebastião Salgado, la sua fotografia, la sua vita. Si tessono, sulla trama della vita del protagonista, un'infinità di storie. Salgado è nato in Brasile nel 1944 in una fattoria all'interno di un'immensa valle: Rio Doce. Si è abituato fin da piccolo a percorrere enormi distanze. Spesso andava solo, poiché i suoi lo lasciavano libero. Nel film si vede il punto dove saliva per guardare il paesaggio e sognare il mondo di là dalle montagne. È un paesaggio grandioso quello sul quale si affacciava. Vederlo aiuta a capire da dove venga il respiro d'immensità che caratterizza la sua fotografia, nella quale anche i ritratti sembrano emergere dalla vastità dell'universo. Difficile non pensare alla forza delle prime impressioni infantili. Difficile, guardando il vecchio Salgado per tutto il

film camminare instancabilmente in zone impervie, non immaginare il bambino avventuroso, curioso e fiducioso dell'ambiente che sembra essere stato.

Dalla fattoria alla città per completare le scuole superiori e poi la decisione di studiare economia. Conosce Lelia, studentessa di architettura, magnifica. Si sposano e si trasferiscono a San Paolo ma, per la difficile situazione politica, sono costretti ad abbandonare il paese e si rifugiano a Parigi. Nel 1973 abbandona una promettente carriera di economista per diventare fotografo *freelance*.

Da allora prende avvio una serie di reportage ideati e accuratamente preparati assieme a Lelia. Gli interessa stare a lungo in un posto o con una popolazione, conoscere quello che fotografa, immedesimarsi a fondo: da questa paziente attesa, da quest'appassionato diventare l'altro, emerge la foto, come suggello di un'amicizia che si è stretta. È interessante il suo modo di lavorare che coniuga, potremmo dire, romanticismo e razionalismo, il sogno e l'avventura con un'attenta pianificazione e conversione imprenditoriale.

In Ruanda nel 1994, assiste al genocidio, vedendo cose che lo segnano profondamente.

Il prolungato contatto con la sofferenza e la ferocia del genere umano lo fanno ammalare. Insieme a Lelia e ai due figli torna nella fattoria di Rio Doce. Una lunga siccità ha decimato gli animali e desertificato il territorio. Lelia ha un'idea: ripiantare gli alberi, a centinaia, a migliaia, a milioni. Un'impresa pazzesca, titanica, che riesce. Ancora una volta, Lelia e Salgado sono capaci di pensare in grande. Oggi, a Rio Doce, sono tornate le piante, gli animali, l'acqua. È tornata la speranza insieme alla vita. La terra maltrattata si può curare.

Scoprono che circa il 46% del pianeta è ancora vergine. Nasce l'idea di *Genesis* che porta Salgado nei luoghi estremi e incontaminati della terra. Non un nostalgico, regressivo ritorno allo stato di natura ma una graduale scoperta del legame profondo che ci unisce all'ambiente.

Incontra tribù che vivono come ai primordi dell'umanità, in equilibrio con la natura. Queste persone non gli sembrano tanto diverse da noi. Dall'immensità dello spazio all'immensità del tempo. Nelle foto di *Genesis* si respira il tempo: le fotografie non emergono solo dalla vastità dell'universo ma anche dalla vastità del tempo.

Wenders lo segue in alcuni viaggi, come fa il figlio Juliano il quale cerca di conoscere un padre che era quasi sempre lontano. È un'esperienza singolare riprendere un fotografo perché nello stesso tempo il fotografo vuole riprendere te. Davvero singolare, ma in fondo comune all'esperienza di chi avvicina un altro per conoscerlo: l'oggetto non è mai passivo e, nel mentre cerchiamo di conoscerlo, vuole conoscere noi. Sembra che dal loro incontro questi due uomini siano stati beneficiati. Lo capiamo uscendo dal cinema perché è la stessa cosa che succede a noi. Siamo stati rimessi in contatto con le nostre parti migliori nonostante la visione d'infinita atrocità. Il potere del racconto e il potere della bellezza, la bellezza delle foto, la bellezza del film, l'amore di Lelia e Sebastião, la speranza ci hanno curato.

Wenders coglie l'inquietudine del suo personaggio, il bisogno di andare, sempre. Il tema del ritorno fa da contrappeso

a quello della partenza: tornare da Lelia, tornare in Brasile, tornare alla fattoria, tornare alla terra, tornare alle radici, piantarle di nuovo, tornare a se stessi attraverso gli altri.

In un campo per i rifugiati ruandesi, Salgado resta colpito da una scena che ritrae: un bambino piccolo guarda fiducioso sua madre che lo tiene in braccio. Quel bambino guarda sua madre come Salgado, nonostante gli orrori, guarda il mondo. Ha fiducia. Senza questa fiducia infantile di fondo, come avrebbe potuto andare da solo in paesi sperduti, fra popolazioni sconosciute, in contesti di guerra, fra gente disperata che fugge in massa?

Ma fiducia in che cosa? Si direbbe nel legame che unisce gli esseri viventi.

Fra migliaia di fotografie, Wenders apre con le foto delle miniere d'oro a cielo aperto della Sierra Pelada. "Quando mi affacciai per la prima volta lassù, - racconta Salgado - mi si offrì la vista di uno spettacolo che evocava la costruzione delle piramidi, la Torre di Babele, le miniere di re Salomone. Vengono in mente anche il formicaio, l'alveare, la cooperazione del branco e la breve distanza che ci separa dagli altri animali. Quegli uomini non partecipano a un'impresa realmente collettiva poiché vanno ciascuno per conto proprio alla ricerca dell'oro, tutti presi dalla stessa febbre e ciascuno dominato da un sogno privato, tuttavia sono dipendenti gli uni dagli altri: come in una cordata, se uno cade, fa cadere anche gli altri". Questo è Salgado, sembra dire Wenders attraverso la sua scelta, questo è il suo modo di ritrarre il mondo per cercarne l'oro e questo siamo noi, il sale della terra. •

Titolo originale: *The salt of the Earth*

Paese di produzione: Brasile, Francia, Italia

Anno: 2014

Regia: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado

Sceneggiatura: Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, David Rosier, Camille Delofan

Fotografia: Hugo Barbier, Juliano Ribeiro Salgado

Musiche: Laurent Petit gand

Cast: Sebastião Salgado, Wim Wenders, Juliano Ribeiro Salgado, Jacques Barthélémy, Lélia Waniek Salgado





True Detective

Le luci e le ombre True Detective - The Knick

Cecilia Chianese

Le migliori serie tv americane degli ultimi anni giocano tutte (o quasi), sul sottile confine tra bene e male, come l'uno si confonda nell'altro e viceversa, rendendo sempre più difficile tracciare una linea netta che li delimiti. In tal modo un chirurgo tossicodipendente salva quotidianamente vite nella serie *The Knick*, mentre in *True Detective* un poliziotto con crisi psicotiche e deliri visionari dedica la propria esistenza alla ricerca di un gruppo di *killer*.

Con un approccio lucidamente dissacratorio, e un interesse storiografico nei confronti dell'alba di un secolo tanto rivoluzionario quanto tormentato, Steven Soderbergh ci mostra la New York del 1900, focalizzandosi sull'ospedale Knickerbocker come un microcosmo all'interno e attorno al quale si sviluppa la neonata società americana, con tutti i suoi contrasti e le sue contraddizioni.

Nel suo *period drama*, Soderbergh si focalizza sullo sviluppo della medicina moderna, e sull'elemento sperimentale che ne contraddistinse le origini. Prima che una scienza possa arrogarsi il diritto di essere definita tale, servono anni di frustranti tentativi, in perenne rischio di fallimento. Serve quindi un germe d'incoscienza, e vi sono sempre vittime inconsapevoli, inevitabili pedine che devono cadere in nome dello sviluppo. D'altronde gli Stati Uniti dei primi

"Se guardi troppo a lungo un burrone, prima o poi il burrone guarderà te".

F. Nietzsche

del Novecento stavano entrando a conoscenza di altre destabilizzanti scoperte, ne era consapevole Freud, il quale, sbarcando a New York nel 1909, pronunciò la celebre frase: "ancora non sanno che gli stiamo portando la peste". Tramite la psicoanalisi, si sono aperte le porte dell'inquietudine, e non si sono mai richiuse. Allo stesso modo può essere visto il cinema (in questo caso le serie tv), come uno spiraglio verso mondi apparentemente remoti, dove a ben guardare si possono riscontrare non rassicuranti somiglianze col nostro. L'America di oggi, viene da chiedersi, è sufficientemente lontana da quella descritta in *The Knick*? La neonata società americana si affaccia al ventesimo secolo portandosi appresso il fardello del conservatorismo e del fanatismo del secolo precedente, e un'ottica deviata del protestantesimo che funge come giustificazione morale per una sete inesauribile di guadagno. Tutto ha un prezzo, ogni cosa è fonte di commercio (compresi i cadaveri su cui i medici del Knick sperimentano nuovi interventi), e le vite umane non sono esenti dalla sete di *business*. Le forme contraddittorie e leggermente paradossali del "bene", s'incarnano in una suora che praticando aborti clandestini riesce a guadagnare i soldi per mantenere l'orfanotrofio da lei gestito, o in un brillante e ambizioso

so medico di colore, che è costretto a farsi strada con forza in un contesto tutt'altro che accogliente, iniziando la sua carriera, letteralmente, dal sottosuolo dell'ospedale. *Last but not least*, il già citato protagonista della serie, il celebre chirurgo John Thackery, genio della medicina, nonché razzista e cocainomane.

Il confine tra bene e male si fa dunque sempre più labile, storicizzabile e soggettivo.

Mentre a livello visivo, *The Knick* si avvicina a un gusto *splatter*, mettendo in mostra sangue che sgorga a fiotti e corpi dilaniati, all'opposto *True Detective* gioca di sottrazione, senza esibire quasi mai una violenza che viene piuttosto narrata. Non è un *thriller* colmo d'inseguimenti, o, dove un assassino attende le vittime negli angoli bui. Per la maggior parte della serie (a parte in rare, agghiaccianti scene) il male sembra rarefarsi e mescolarsi al paesaggio della Louisiana, al contempo sontuoso e insalubre, che ingurgita prostitute e bambini, facendoli sparire nel disinteresse quasi totale della comunità circostante, per poi (a volte) farne riapparire i cadaveri, come dei terrificanti totem. Ne risulta un prodotto profondamente angosciante, ma al contempo lirico e speculativo.

True Detective ci mostra inoltre come le serie tv possono a oggi raggiungere un approfondimento delle psicologie e delle sfaccettature dei personaggi impossibile da ottenere al cinema. Ne è un esempio il detective Rust Cohle, che pur apparendo nelle prime puntate come un misantropo, si rivela gradualmente il suo esatto opposto. Solitario e dal passato violento, Cohle è il *vero detective* da cui deriva il titolo. Conosce la sofferenza e il male, non ne nega l'esistenza per poter dormire sonni tranquilli, e non porta avanti la sua vita seguendo una doppia morale, come il collega Marty Hart. La sua è una compartecipazione al dolore del mondo, e un'accettazione di una porzione di oscurità che è intrinseca a sé. "Avete figli?" chiede a due poliziotti che lo stanno interrogando, e, al loro assenso, prosegue: "Avete avuto l'arroganza che serve per

strappare un'anima dal suo stato di non esistenza, e metterla in questa...carne. Avete costretto una vita a vivere in questa feccia". Facendo leva su tali affermazioni estreme, una parte della serie è giostrata sull'ambivalenza, lasciando intendere la possibilità che sia lui il responsabile degli omicidi a sfondo satanico sui quali indaga. Al contrario, il male vero ha radici espanse e profonde, appoggi nelle frange più potenti della società; e tenta di sovrastarci, come il buio della notte incalza sulla debole luce delle stelle. •

Bibliografia di riferimento:

- *Sentieri Selvaggi magazine n.15* – *The Knick. Corpi, tecniche, ossessioni. Il cinema rinasce in tv?*

In particolare gli articoli: *Nascita di una nazione* di Carlo Valeri, *Responsive Cinema?* di Federico Chiacchiari.

- *Sentieri Selvaggi magazine n.12* – *T for True*. In particolare gli articoli: *Pastorale Nera* di Luca Marchetti, *Universi Paralleli* di Giacomo Calzoni, *True Body – Il Tempo, lo sguardo, il paesaggio* di Guglielmo Siniscalchi.

Titolo originale: *True Detective*

Paese: USA

Anno: 2014

Formato: serie TV

Regia: Cary Fukunaga

Sceneggiatura: Nick Pizzolatto

Interpreti: Matthew McConaughey, Woody Harrelson, Michelle Monaghan, Michael Potts, Tory Kittles.

Titolo originale: *The Knick*

Paese: USA

Anno: 2014

Regia: Steven Soderbergh

Sceneggiatura: Michael Begler, Jack Amiel

Interpreti: Clive Owen, André Holland, Jeremy Bobb, Juliet Rylance, Eve Hewson, Michael Angarano

The Knick



Anime nere L'eredità del male

Dialogo con Francesco Munzi



Foto di Francesca Casciari

Barbara Massimilla

Il film di Francesco Munzi, *Anime nere*, è stato presentato in concorso alla 71 Mostra Internazionale del Cinema di Venezia. Il festival ha toccato in questa edizione temi di grande attualità come la presenza del "male" nel mondo contemporaneo. Molti film in Mostra hanno trasmesso il bisogno di sconvolgere la ciclicità del male e il perpetuarsi di meccanismi connessi alla violenza, alla sopraffazione e al potere. Un messaggio etico a non sottomettersi passivamente alla forza del male e alla sua tragica realtà, da qualunque luogo provenga, l'invito da un'arte sociale come il cinema a non abbassare la guardia in difesa di spazi privati e/o collettivi.

Mi emoziona parlare del suo film anche perché conosco nel dettaglio certe configurazioni familiari del Sud. Sono calabrese e ho un ramo greco albanese nel quale mi sono sempre più identificata rispetto a quello calabrese.

Vorrei soffermarmi su un dettaglio che per la mia sensibilità di analista è uno dei punti cardine intorno al quale

gira il racconto del film: l'immagine in cui si vede il giornale su cui è scritto che un pastore è stato assassinato in Aspromonte. Una notizia che il primogenito Luciano sembra conservare gelosamente mentre nell'epilogo finale l'articolo sarà bruciato da lui stesso. Mi piacerebbe sapere qualcosa di più rispetto a questo frammento che riguarda la figura del padre e dei tre fratelli.

È stata una scelta narrativa legata al libro di Gioacchino Criaco da cui ho tratto liberamente il film. Ho cercato di enucleare dal romanzo ciò che m'interessava di più, i punti drammaturgici che volevo esprimere. Per me era necessario evidenziare una specie di tara atavica presente nella famiglia, un passato molto doloroso legato alle vicende del proprio padre, entrato in un meccanismo di rivalse e faide. Non volevamo sviluppare nella sceneggiatura direttamente il passato, perciò l'abbiamo sintetizzato in uno stralcio di giornale, attraverso la figura di un solo fratello. L'impronta traumatica di questa vicenda delle origini è presente in tutti i personaggi,



Foto di Francesca Casciarri

anche se in modo non esplicito. Un passato tragico che determina una tara in tutti i protagonisti della storia.

In tutti tranne che in Luciano sembrerebbe...

In Luciano questa tara è presente come negli altri ma è percepita in modo diverso. Per i fratelli l'uccisione del padre genera rabbia, diventa torto da vendicare, mentre Luciano la vive come dolore e infine come qualcosa di cui liberarsi attraverso il gesto simbolico del bruciare il foglio in cui è trascritta la notizia della morte del padre.

Questo frammento c'è anche nel libro?

Nel libro la storia della famiglia è sviluppata in senso cronologico. La trama narra come il padre si metta progressivamente dalla parte del male. Onesto pastore dell'Aspromonte, migrato in Germania alla fine degli anni '60 per lavorare in miniera, ritorna al paese dopo alcuni anni, povero più di prima. Per risalire economicamente accetta di custodire nel suo ovile in montagna le persone rapite e sequestrate dal boss del paese. I suoi figli, all'epoca ancora piccoli, lo aiutano nella cura del "porco", come allora si definivano gli ostaggi. Arrivano i primi soldi, ma in seguito a un incidente, uno dei rapiti riesce a fuggire e il padre sarà ucciso. I figli già coinvolti in queste vicende entrano nel meccanismo criminale che si era ormai attivato e iniziano a commerciare droga. Nel libro si descrive proprio la storia della formazione criminale di questi tre ragazzi.

Alla fonte sembrerebbe esserci la delusione del padre riguardo al tentativo di far fortuna con la migrazione, di cambiare in meglio la propria vita.

Nel libro lo sfondo sociologico è molto presente, s'intravede tra le righe della narrazione. Personalmente ho scelto di non approfondire l'aspetto storico-sociale, che avevo ben chiaro, se non con brevi pennellate, altrimenti non sarei riuscito a centrare il tema che desideravo evidenziare. Alcuni lettori del romanzo hanno pensato che quel tipo d'interpretazione fosse troppo giustificante. Le ragioni al crimine esistono ma si tratta di una questione che per scelta il film non ha affrontato.

Per noi analisti il tema dell'eredità psichica e della trasmissione transgenerazionale rappresenta il rischio di essere "vittime" di un "determinismo storico" che provoca una ripetizione infinita del trauma, senza la possibilità di sottrarsi a tale meccanismo che acquisisce una propria autonomia. Nel caso del film l'onda inarrestabile di violenza coinvolge tre generazioni. Questa catena infinita di eventi non si spezza finché non si costruisce un dispositivo mentale che consente di elaborare l'esperienza traumatica e sciogliere il nucleo che genera distruttività. Nel caso di *Anime nere* lei sembrerebbe aver individuato questo germe iniziale nella figura del padre pastore imbrigliato nella criminalità. A mio avviso, la figura etica di Luciano sembra rappresentare quel "punto di svolta" anche se tragico, che muta una destinalità: ponendo fine

a tutto attraverso l'annullamento di quel legame di sangue portatore del virus dell'odio, della distruttività. Sono uscita dal cinema pensando che fosse straordinaria la soluzione del finale del film: una fine tragica ma "necessaria" che al tempo stesso offre un nuovo modello...

La figura di Luciano è un po' il motore, il cuore stesso del film. È una mia invenzione letteraria, nel romanzo questo elemento drammaturgico è assente se non in forma di bagliori non troppo coscienti e disseminati nel testo. Luciano rappresenta la coscienza di tutti i personaggi, una figura che pur venendo da quella famiglia ha sviluppato negli anni una consapevolezza del proprio stato, a differenza degli altri che sono comunque nella nebbia completa. Il suo percorso esistenziale consiste proprio nel cercare di evitare la ciclicità che lei ha ben evidenziato, una ciclicità che lui teme si ripresenti e che in seguito riemerge attraverso il figlio. L'abbiamo concepito come un personaggio spaventato sin dall'inizio e in angosciosa attesa della ripetizione del lutto. Un uomo, che lotta per evitare che il dramma si rinnovi e nel momento in cui le faide tornano a uccidere, lui ne ha coscienza. Prende la decisione, motivata dal dolore, di spezzare la catena in cui sente di essere imprigionato dalla propria famiglia intrisa di tragedia. Famiglia dunque come gabbia, come prigionia dell'individualità.

Lei si è immerso nella storia di Africo. Ho letto che ha trascorso un lungo periodo in questo paese proprio per respirarne l'atmosfera, i rapporti, la cultura, le tradizioni. Molti attori sono gente del luogo. Ha dichiarato che ci teneva tanto alla proiezione del film ad Africo, che le persone potessero apprezzare *Anime nere*.

Ha colto in loro dei semi di affettività e di coinvolgimento emotivo che in questa gente del Sud sono comunque molto presenti. Sappiamo che è una terra dove lo Stato è da sempre stato assente. La delusione di una progressione civile ha lasciato il posto all'abbandono e agli inganni. Basti guardare la Calabria disseminata da case scheletriche fatte di cemento, immagine che riflette la piaga degli abusivismi. Queste case mi sono sempre sembrate una metafora forte dell'incompiutezza, della vana speranza di vivere in una casa più confortevole. Speranza frustrata sul nascere perché quegli edifici sembrano rovine, spazi insaturi, parziali, molto lontani dall'idea di un ambiente ospitale. Volevo chiederle in questa sua esperienza ad Africo e con la sua gente, cosa ha respirato, cosa ha annusato di questa realtà e cosa le è piaciuto. So che lo scrittore l'ha molto introdotto...

Mi pone una domanda complessa, ci sarebbe da scrivere un libro solo su questo. Posso dire che il film ha rappresentato per me un viaggio in una parte d'Italia che non conoscevo. Ho pure verificato quanto erano infondati alcuni luoghi comuni su questa popolazione. Africo per la letteratura giornalistica e giudiziaria è un paese mafioso dove non si poteva fare, né costruire, nulla di buono, non ci si poteva entrare ed essere accettati dalle persone comuni. Invece fortunatamente gli esseri umani vanno oltre i trattati giudiziari. Attraverso un

lavoro molto protratto nel tempo ho fatto in modo che la storia fosse raccontata anche da loro, visto che in fondo erano i veri protagonisti.

Ho cercato di allontanarmi il più possibile dallo sguardo esteriore e straniero di quanti hanno provato a raccontare queste realtà. Ho coinvolto la gente cercando di fare un progetto non su Africo ma con Africo. Questa è la sintesi del mio pensiero e di quanto è avvenuto. Un po' ne avevo bisogno provenendo da tutt'altro ambiente, sentivo la necessità di conoscere le persone dall'interno, di guardare da vicino le "maschere" che molti si mettono addosso intenzionalmente, o che altri applicano sui loro volti. Il finale è stato uno dei punti che più abbiamo discusso con la gente. A un certo momento la sceneggiatura è andata in giro nel paese, stava ovunque, nei bar, nei negozi, tutti conoscevano la storia che stavo raccontando. Questo finale non rispecchia la tipologia di fratello che deriva dalla "calabresità", il gesto che Luciano compie è umanamente grave a tutte le latitudini. Non coincide con l'onore meridionale calabrese per il quale si deve proteggere sempre il legame di sangue. Il punto di svolta credo sia stato portare avanti un intenso lavoro sull'umanità dei personaggi. L'attenzione al mondo interiore dei personaggi ha permesso che il finale piacesse moltissimo anche alla gente. Hanno compreso che non era una descrizione esteriore ma si raccontava in modo diverso l'essenza umana di questi personaggi, si andava oltre il loro essere criminali. Luciano stesso presenta un germe di sofferenza e una parte buona che può arrivare dal Sud. All'interno di un nucleo familiare strutturato sulla criminalità, si fa fatica a riconoscere queste parti sensibili perché ci sono molti schermi, inibizioni sociali e culturali, che interpretano un gesto simile come debolezza e mancanza di forza.

Esiste una grande ipocrisia, da un lato l'abbandono dello Stato che comunque non ha mai veramente amato i propri figli e non li ha mai rappresentati, dall'altro lato vi è una gente che non si è aperta e si è mantenuta collusa a degli stereotipi che le sono stati attribuiti, ma bisogna aggiungere che anche loro stessi li hanno coltivati.

In qualche modo anche loro hanno incrementato le "gabbie" sociali chiudendosi nel cerchio ristretto della propria realtà.

Assolutamente. Ho visto quanto la metafora della casa non finita sia vicina all'immagine della gabbia, perché tutto quello che è pubblico e viene visto dal di fuori, è lasciato in uno stato d'abbandono, d'incuria e di poco rispetto. Mentre questi esterni non corrispondono agli interni che sono tutt'altro che abbandonati. In questo restringimento di campo la dimensione sociale ha perso la sua espressione più libera e manifesta. In modo più ampio queste morfologie architettoniche hanno segnato la perdita di un senso di comunità, della rappresentanza e della civiltà. Certamente le ipocrisie dello Stato italiano hanno avuto delle precise responsabilità sul piano storico provocando dei livelli di forte finzione e disgregamento sociale anche all'interno dei piccoli paesi.

Perché lei ha fatto questo film? Perché ha pensato che un film del genere potesse essere utile alla sua creatività?

Perché è una storia che si muove su tantissimi piani, cerco sempre le storie che mi fanno entrare a più livelli, dal più esterno al più interno, in un mondo sconosciuto, in una realtà geografica distante dalla mia. Narrazioni che possano però esprimere anche lati spettacolari come le tinte forti della criminalità, contenuti che permettono di arrivare a una dimensione archetipica. A Caino e Abele, alla tragedia greca. La presenza di elementi che descrivono la dialettica di opposti che scorrono paralleli, mi ha attratto e fatto pensare che potesse essere la storia giusta che desideravo descrivere.

Nei suoi film tiene conto della psicologia analitica, della psicoanalisi? Trovano una ramificazione oppure segue una sua strada senza farsi influenzare e raccogliere suggestioni psicologiche?

Ho letto molto e m'interessa la psicologia del profondo, ma non credo sia giusto arrivare al processo creativo da alcuna impostazione teorica, seguendo una modalità speculativa, magari è più interessante il percorso inverso, quello che stiamo facendo attraverso questo dialogo, non anteporrei gli strumenti della psicoanalisi per indagare un'opera letteraria, ma il contrario. Non userei la psicologia del profondo per creare, personalmente cerco di partire da un'emozione, da un fatto più istintivo che non razionale.

Comprendo il suo modo, infatti, nel nostro mestiere di psicologi analisti non partiamo dai libri ma da una relazione umana che costruiamo attraverso l'incontro con il nostro paziente. Ciò che muove il mondo dell'introspezione è il rapporto tra inconsci e farne esperienza condivisa. In ogni caso dunque l'esperienza di un sentire profondo precede qualunque sistematizzazione del pensiero sul processo terapeutico.

Ci sono manuali di sceneggiatura che partono dai caratteri, dalle tipologie, prendendo dei modelli dalla psicoanalisi. Filoni che mi provocano noia, tutte cose giuste e vere ma troppo costruite a posteriori. Non si arriva a costruire un'opera da quegli elementi, come presumono coloro i quali concepiscono apriori svariate tipologie e configurazioni di personalità.

Ho capito che questo rapporto con Africo l'ha molto emozionata in senso viscerale. I luoghi e la gente. Nel film questo si sente, perché non si è fermato alla realtà storica: quanto lei ha ben detto riguardo all'abbandono, alla superfetazione della criminalità e della mafia, non era tanto quello il centro della sua ricerca espressiva.

Infatti, quello che avevo a cuore era di cercare d'incontrarsi sul piano umano e tentare di sfondare un po' tutte le barriere.

Ed è proprio l'atteggiamento di ricerca di un'origine interiore che va oltre il male, anche la possibilità paradossalmente di esprimere un cambiamento attraverso un gesto così suicidario, perché in fondo Luciano in quel gesto sta uccidendo anche se stesso, la sua stirpe.

Parlando delle ultime scene del film, le penso come un finale eversivo e vitale nel suo paradosso. La gente del paese non

capiva all'inizio perché nella sceneggiatura ci leggeva il gesto d'intimidazione di un traditore, di un infame. In seguito, vedendo le immagini del film, hanno compreso che questo gesto tragico poteva avere un risvolto di positività proprio perché proveniva dall'interno e non dal solito poliziotto o giudice che arriva e porta giustizia mettendo a posto le cose.

Vorrei condividere con lei un ricordo che riguarda il paesaggio del film e la cornice naturale dell'Aspromonte. Negli anni '70 durante un viaggio vidi in quei luoghi dei bambini che pascolavano capre e avevano uno sguardo puro, incredulo e smarrito. Sembrava di entrare in una fotografia di Salgado scattata nel Sud del mondo. Volti incontaminati, incredibili. Qualcosa che ho ritrovato nell'interpretazione di Luciano, l'attore Fabrizio Ferracane, straordinario, lui ha qualcosa di archetipico, arcaico nel volto, l'ho trovato una figura perfettamente inserita nel gregge delle sue capre, nel suo piccolo mondo che lo circonda, quella natura impervia e selvaggia, che in ogni caso anche se aspra ha una sua malinconica bellezza. Questo piccolo mondo antico che resiste in fronte a tutta questa germinazione del male e dell'odio, dell'impossibilità di liberarsi da queste gabbie familiari che determinano destinalità soffocanti.

Mi sembra una lettura perfetta... •

Francesco Munzi, foto di Francesca Casciarri





Maleficent di Robert Stromberg (2014)

Il male nelle favole



Biancaneve e i sette nani di Walt Disney (1937)

Paola Catarci

Discutere della presenza del male nel cinema per l'infanzia è impresa assieme semplice e complessa.

Semplice perché i "cattivi", in particolare nei film di animazione della Disney, sono sempre sconfitti, con fini più o meno cruenti, ma sempre dell'ordine del fantastico e poco realistico. In questo modo rassicurando il bambino sul trionfo del bene, sull'importanza di una dirittura morale, e sulla bontà dei comportamenti buoni, condivisi. Complessa, perché, avvicinando una metaforica lente d'ingrandimento sulla trama filmica di molti cartoni, i personaggi che rappresentano il male, la parte malvagia dell'esistenza, hanno comunque un loro profilo, una forza, enfatizzati dal tratto grafico, che assieme spaventa e attrae i piccoli, con risultati da gestire con attenzione e discernimento.

All'origine era la fiaba

I primi prodotti filmici dedicati a un pubblico infantile consistono nella riduzione a cartone animato delle grandi classiche fiabe della tradizione occidentale. Sono trasposizioni abbastanza fedeli dei testi scritti delle favole. Utilizzando lo studio di Bettelheim, possiamo considerare le fiabe come in grado di generare un mondo incantato, elemento di grande valore per lo sviluppo psichico del bambino. Le fiabe pongono i bambini di fronte ai più rilevanti problemi umani (il bisogno di essere amati, la sensazione di essere incapaci di affrontare gli ostacoli della vita, la paura della separazione dagli oggetti d'amore) esemplificando tutte le situazioni e incarnando il bene e il male in determinati personaggi, rendendo

quindi distinto e chiaro ciò che nella realtà è mescolato e confuso.

Esse esprimono in modo simbolico un conflitto interiore, delineandone poi le possibili soluzioni percorribili. In questo modo possono rincuorare il bambino e incoraggiare il suo sviluppo emotivo mentre contemporaneamente lo affascinano e divertono, stimolando la sua immaginazione.

Sappiamo quanto lo sviluppo del pensiero fantastico sia un ausilio per il bambino, per riempire le mancanze generate dall'imaturità del suo pensiero, dalla ristretta mole d'informazioni a cui ha accesso; attraverso la dimensione fantastica si dispiega quel lavoro di teorizzazione sull'esistenza al cui interno, con la crescita, la prevalenza del pensiero razionale andrà via via aumentando. Il fatto che nelle favole i personaggi siano nettamente disegnati: bene e male, buoni e malvagi, magia bianca e magia nera, rispecchia uno dei funzionamenti fondanti dell'apparato psichico secondo la teoria psicoanalitica: la scissione in oggetti buoni e cattivi è tra i primi meccanismi di difesa, ovvero una funzione organizzatrice della percezione prima, della realtà esterna poi.

Tutto questo, trasposto a livello filmico, è enfatizzato grazie all'uso di un altro canale comunicativo: le fiabe oltre ad essere dette, sono viste, non più solo con gli occhi della fantasia e della rappresentazione nel mondo interno, ma grazie al prevalere del visivo, della percezione visiva e uditiva veicolata dal mezzo filmico. Da sempre le immagini hanno attraversato la vita individuale e collettiva dell'uomo. Da sempre, gli psicoanalisti dell'infanzia sanno che la parola non basta, che il visivo, le

immagini, i disegni, il gioco sono parte fondante del mondo dell'infanzia. Winnicott ci ha parlato della centralità del vedere e dell'essere visti, così come ci parla della necessità del bambino di nutrirsi della figurazione.

E allora, come viene proposto il lato oscuro della vita, il male nella sua accezione più vasta, nei cartoni animati? Vorrei confrontare un classico della produzione Disney degli anni quaranta: Biancaneve, con una pellicola recentissima, *Maleficent*, e anch'essa prodotta dalla Disney; film d'animazione con attori veri, a cavallo tra cartoni animati e film realistico.

Biancaneve e Maleficent

Brevemente, il primo è la trasposizione, abbastanza fedele, della favola dei Grimm sullo schermo. È uscito nel 1937, ebbe un grande successo di pubblico. Qui la divaricazione tra bontà e cattiveria, amore per il prossimo e narcisismo distruttivo, è tesa allo spasimo. Biancaneve è una dolcissima adolescente, priva di sentimenti ostili verso alcuno, vittima dell'odio inarrestabile della propria matrigna, la quale è delusa dall'aver perso il primato della bellezza a causa dell'affacciarsi di Biancaneve all'età adulta.

Quello che colpisce è la forza di certi segni grafici. Il volto della matrigna, quando non si è ancora trasformata in vecchia megera, è incorniciata da una cuffia che mostra solo la parte centrale della faccia. Esattamente lo stesso segno grafico appare nello specchio a incarnare lo spirito che la regina interroga.

Ecco allora che viene presentata e veicolata l'idea di una somiglianza tra la cattiveria in sé, rappresentata dal personaggio della regina, e lo strumento al servizio di questa, lo spirito dello specchio.

La trasformazione successiva, per cui la matrigna diventa una vecchia megera, è impressionante e convoca lo spettatore a uno strano sentimento: si fa fatica a sovrapporre i due personaggi: matrigna e megera, proprio perché il segno grafico è così diverso. Come a suggerire che il male può esprimersi in forme anche molto diverse.

Gli anni passano, la società si modifica e trasforma, la rivoluzione digitale attraversa anche il cinema.

Maleficent, uscito nel 2014, rappresenta l'ultimo di una serie di prodotti filmici peculiari, live-action, dove alla raffinatezza delle scenografie e degli effetti speciali si somma lo straniamento di avere assieme umani e creature animate, paesaggi usuali e panorami spettacolari e inusitati. Proposto come una versione trasformata della



Maleficent di Robert Stromberg (2014)



Biancaneve e i sette nani di Walt Disney (1937)

favola de *La bella addormentata nel bosco*, che aveva avuto anch'essa una trasposizione cinematografica degli studi Disney nel 1959, di fatto il film è tutt'altro.

Ci propone un rovesciamento, non esattamente speculare, dei personaggi della fiaba. Soprattutto, mi sembra che sposti l'attenzione dalle vicissitudini della principessa, la bella addormentata in questo caso, a quelle della sua mamma, che, volente o nolente, è il ruolo e la funzione che ricopre la strega Maleficent.

Della madre ha la capacità di proteggere, vegliare, interloquire, favorire la crescita della bambina.

Della madre ha l'ingrato compito di sentirsene rigettata quando l'adolescente scopre la dimensione ambivalente

dell'affetto che la lega a lei. Della madre ha il coraggio di sfidare il padre (che in questo film è rappresentato come il cattivo per eccellenza) fino a rischiare la sua propria vita. Ma, e questo è l'elemento straniante e straordinario di questo film, Maleficent è anche la strega che ha lanciato l'incantesimo maligno. E' insomma una creatura complessa: non possiamo, e non possono più nemmeno i bambini che assistono al film, dividere con una riga netta il bene dal male: ce n'è un po' dappertutto, *Maleficent* ci confronta con la dualità propria di ogni madre. Madre buona e matrigna cattiva sono qui riunite in un'unica figura: il male non è tutto male, il bene può vestire i panni della strega. •

The Babadook di Jennifer Kent (2014)



Mommy di Xavier Dolan (2014)



Rosemary's baby di Roman Polański (1968)



Carrie di Brian De Palma (1976)



Mother and son

**Il Male come crisi
narcisistica
in Mommy e
The Babadook**

Fabiana Proietti

Heimlich e unheimlich. Uno dei capisaldi della letteratura e del cinema dell'orrore risiede da sempre in questi due termini, che colgono lo slittamento sottile, insinuante e insidioso di una figura familiare che scivola nel suo opposto, in un'immagine oscura e perturbante. È principalmente per questo motivo che uno dei filoni più auriferi del cinema horror è rappresentato dalla famiglia, letta come organismo mutevole e bifronte. E in modo ancor più specifico, l'orrore si è concentrato sempre più attorno alla figura materna, sviscerando la natura niente affatto pacificata di questo ruolo già in autori neo hollywoodiani come Roman Polanski e Brian De Palma.

Seppur con approcci diversi - più allusivo quello di *Rosemary's baby* (1968) rispetto all'aperta visibilità di *Carrie* (1976) - i due film hanno problematizzato attraverso la metafora del genere la figura femminile, la maternità e la mutazione fisica, partendo da una gravidanza nevrotica e allucinata per arrivare al sanguinolento confronto tra madre e figlia in *Carrie*, risolvibile soltanto con il sacrificio della genitrice e la liberazione della figlia adolescente.

Pur continuando a intervalli regolari, benché con esiti più o meno incerti, negli ultimi anni il cinema sembra riabbracciare il conflitto madre - figlio, paradosso narrativo dalla potenza mai attenuata e che mai come oggi, di fronte a numerosi episodi di cronaca, rivendica il suo potere catartico.

Catturando *l'esprit du temps*, in questa stagione sia *The Babadook*, piccolo horror australiano di Jennifer Kent, sia *Mommy*, dell'*enfant prodige* canadese Xavier Dolan, ruotano attorno a quel legame che Julia Kristeva, nel suo testo seminale *Poteri dell'orrore*, definiva "abietto".

Un testo, quello della Kristeva, che Jennifer Kent sembra aver studiato da vicino tanto il suo intimo "viaggio al termine della notte" tra una madre vedova e il figlioletto di sei anni sembra seguirne la traccia: "Il bambino lotta per liberarsi ma la madre è riluttante a lasciarlo". Una vera e propria battaglia per diventare un soggetto separato che nella terminologia kristeviana è definita "crisi narcisistica".

Riferendosi proprio al film di De Palma, ma anche a *The Birds* (1963) di Alfred Hitchcock, Kristeva afferma come in un contesto dove la figura paterna è assente, quella materna assuma le sembianze del mostruoso - femminile che non molla la presa sul bambino, lacerato da due impulsi opposti: da una parte il desiderio di rimanere in una felice relazione con la madre, dall'altro la naturale e salutare emancipazione. La Kent rappresenta questa scissione con un'efficace alternanza del punto di vista, reversibile tra madre e bambino, con la prima parte a seguire in modo oggettivo, razionale, le plausibili difficoltà di una donna sola alle prese con un bambino ipersensibile e difficile, e la seconda che precipita nell'*horror*, nella visione puramente fiabesca del bambino, fatta di mostri sotto il letto, orchi che escono dalle pagine di un libro per penetrare il nido familiare: tutto un universo di *People under*

the stairs, per citare il titolo del maestro Wes Craven, (in italiano *La casa nera* 1991), che pare un referente chiave dell'autrice australiana.

Il film rimarca da subito il conflitto pur nella scelta di una chiave narrativa *fantasy*: si apre con un incubo della donna, che rivive per l'ennesima volta la morte per incidente d'auto del marito. Il bambino, escluso dalle immagini, entra però in campo tramite la voce, che chiama insistentemente la madre, per reclamarne le attenzioni e il posto accanto a lei. Subito le si aggrappa al collo in maniera vorace, quasi fosse ancora un'appendice del suo corpo e non un soggetto autonomo.

Come l'abietto che per Julia Kristeva è sempre una questione di limite mancato, un corpo che ha perduto la propria integrità e forma, madre e figlio diventano per Jennifer Kent un'entità indistinguibile, malata, egualmente caratterizzati da insonnia, pallore, distacco dal mondo esterno fin quando il Babadook - ennesima variante dell'archetipo dell'uomo nero, del *boogey man* - non è espulso dal corpo materno finalmente purificato, e rinchiuso nella cantina, da sempre, per convenzione, luogo del rimosso e dell'inconscio.

Senza aderire altrettanto nitidamente a un genere, Xavier Dolan ne recupera tuttavia in *Mommy* diverse suggestioni, firmando un dramma sociale acuito da una visione autoriale deflagrante e manipolatoria, permeato di umori horror, dove la violenza ancestrale del legame madre - figlio sembra nutrirsi di quello stesso immaginario raccontato dalla Kristeva.

Fedele alla sua linea d'esordio, (programmatico: *J'ai tué ma mère*) anche qui Dolan fa ingaggiare ai suoi protagonisti una lotta per la propria auto - affermazione che passa attraverso un'aggressività fisica, sfiorando quasi il tabù dell'incesto - la sequenza del mancato strangolamento, chiarificatrice della natura complessa del loro legame, è, di fatto, quasi uno spossante rapporto sessuale - dove attrazione e repulsione si sovrappongono senza sosta. Eppure, all'interno di questa relazione esclusiva, Dolan attua il superamento del legame abietto con un raddoppiamento della figura materna per cui alla madre naturale Diane, perfetto esempio di mostruoso - femminile, si accosta quella ideale rappresentata dalla mite Kyla, insegnante con disturbo traumatico del linguaggio, che consente tuttavia a Steve il suo distacco, il suo ingresso, seppur momentaneo, nella sfera del simbolico.

Dolan lavora su un diverso registro rispetto alla Kent, interpretando perfettamente un *mood* del cinema contemporaneo che introietta l'orrore in altri generi, come il melodramma familiare (la matriarca tirannica di *Osage county*) o il dramma sentimentale (il recentissimo *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo, fortemente debitore proprio del Polanski di *Rosemary's baby*). Un cinema che legge il Male quale inevitabile verme interno al sentimento amoroso, soprattutto di quello più radicato come l'amore materno. •

71. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La biennale di Venezia 2014

Barbara Massimilla

Il direttore Alberto Barbera ha definito la Mostra del cinema di quest'anno: "Un'esperienza utile e persino necessaria". In questa edizione il Festival non si è rivelato soltanto una fotografia della contemporaneità. Molte opere, approfondendo realtà problematiche, evidenziano fili invisibili, trame e tessiture sottese a vicende personali e collettive: il tentativo è di cercare costantemente di riscrivere la storia in una cornice diversa. Si respira una forte esigenza di sanare le lacune della pensabilità, di restituire valore alla coscienza e alla sua opera mediatrice. È urgente trovare soluzioni generative, punti di svolta, cambiamenti, per non soccombere a dinamiche di potere di qualsiasi natura, per opporsi attivamente al dilagare della distruttività, del "male". Coltivare in modo non passivo la speranza che il nuovo possa affiorare oltre ogni prevedibilità, oltre ogni apparente resa. E non soccombere. Estrarre dal sangue versato per una giusta causa una radice di senso, se non di bene. Si narra di uomini che combattono o silenziosamente si ribellano o resistono per far valere i propri diritti. Sopravvivono ai genocidi come nel coraggioso film in concorso *The Cut* di Fatih Akin sulla tragedia degli Armeni. Un film per il regista turco che: "Esplora il tema del diavolo,

esaminando il male che siamo capaci di infliggere agli altri, sia inconsapevolmente sia deliberatamente, evidenziando la sottile linea che spesso separa il bene e il male". Narra la lunga odissea di un giovane fabbro separato nel 1915 dalla sua famiglia e sopravvissuto agli orrori del genocidio, ferito e deprivato della parola, alla ricerca per il resto della vita delle due amate figlie. Un film che merita una menzione speciale, anche se non è stato premiato. Janine Altounian ritiene che la cosa migliore da fare nell'urgenza di "mantenersi armeni" sia lavorare sull'istruzione, la tradizione, la cultura di base, per costruirsi un'origine, un "inizio". "Tagliare con il passato non ha alcun senso, bisogna elaborarlo. Ma per elaborarlo ci vuole impegno [...] Per riuscire a dare un nome alla perdita bisogna potersi distanziare, bisogna poter uscire dal luogo traumatico [...] A partire dal momento in cui questa distanza viene creata si prova il bisogno, al contrario, di avvicinarsi al luogo del trauma". Nel film la lunga elaborazione del protagonista avviene attraverso il suo pellegrinaggio nel mondo alla ricerca della sua discendenza che non può essere "tagliata" alla radice per sempre dalle tragiche conseguenze del genocidio.

The Look of Silence di Joshua Oppenheimer (2014)





The Cut di Fatih Akın (2014)

Allontanarsi dal luogo del trauma, avvicinarsi in seguito per elaborare e comprendere la crudeltà dell'orrore: sulle stesse note di *The Cut* troviamo in *The Look of silence* un'implacabile denuncia del genocidio indonesiano. Il regista Joshua Oppenheimer narra di una famiglia di superstiti che viene a sapere in che modo è stato assassinato il figlio e scopre l'identità di chi l'ha ucciso. Il figlio minore cerca di elaborare il passato e si chiede come potrà educare a sua volta i propri figli, in una società in cui i sopravvissuti sono costretti al silenzio e la gente terrorizzata tratta gli assassini come eroi. In cerca di risposte, l'uomo decide di affrontare chi ha ucciso suo fratello. I responsabili detengono ancora il potere, affrontarli è pericoloso. Gli assassini reagiscono con paura, rabbia e minacce, ma l'uomo si comporta con dignità, ponendo domande crude su come gli assassini vedano i loro atti, su come facciano a vivere accanto alle vittime... "*The Look of silence* compie qualcosa che non ha precedenti nella storia del cinema e nei luoghi colpiti da un genocidio: documenta il confronto fra i superstiti e gli assassini dei loro parenti in mancanza di un processo di verità e riconciliazione, mentre i responsabili restano al potere". Il film descrive nel volto dello straordinario protagonista tutto ciò che si può provare nell'essere sopravvissuti a una realtà del genere. Oppenheimer commenta: "È, mi auguro, una poesia su un silenzio generato dal terrore, una poesia sulla necessità di rompere quel silenzio, ma anche sul trauma che si produce quando il silenzio è stato rotto. Forse il film è un monumento al silenzio, e serve a ricordarci che anche se desideriamo passare oltre, distogliere lo sguardo, pensare ad altro, nulla potrà rimettere insieme quel che è stato distrutto. Nulla potrà risvegliare i morti. Dobbiamo fermarci, riconoscere le vite spezzate e sforzarci di ascoltare il silenzio che segue". In questi due film in concorso si colgono le punte massime di orrore e la gigantesca ombra che può pervadere la natura umana quando l'anima, l'interiorità è ferita a morte. Il vincitore del Leone d'oro, *Un piccione seduto su un ramo riflette sull'esistenza*, in sintonia con

questi temi, ci rivela lo sguardo di un umile piccione che riflette sul destino della condizione umana. Il regista Roy Andersson illustra con il suo film la natura dialettica e dinamica dell'esistenza, dando forma all'idea che l'umanità si stia dirigendo verso l'apocalisse...ma anche che il risultato finale sia nelle nostre mani. •





Lucian Freud

**Il disvelamento
dei nostri
poveri corpi.
A volte schifosi,
in ogni caso
capolavori.**

Leonardo Albrigo e Domenico Chianese

Di Sigmund, il celeberrimo nonno, Lucian Freud (Berlino 1922 – Londra 2011) ricorda in modo scarno quando faceva visita ai nipoti, recandosi a Berlino per curare il cancro alla mascella. Anche al nonno piacevano i fumetti *Max e Moritz* e i cani: “Mio nonno era straordinariamente comprensivo e divertito”. Alla morte di Sigmund Freud riscosse la propria quota dei diritti d’autore ma non si sentì coinvolto dal pensiero, dagli scritti, dal metodo psicoanalitico: “Ho letto le storie di casi e il volume *Humor e mania*, l’ho scorso da cima a fondo per cercare storie comiche”.

A venti anni Lucian si allontanò dalla famiglia imbarcandosi per un po’ di mesi su un bastimento e in seguito dimorò in quartieri periferici degradati frequentando per-

sone di tutti i generi, dalle più marginali alle più altolocate. E ritraendo chiunque di loro che aveva la pazienza di posare a lungo per lui. Da lì in poi la sua ricerca si concentrerà sempre sui volti, sui corpi, “su quello che c’è nella testa delle persone”, non sui “nomi”, sui personaggi più o meno famosi. Anche il ritratto alla regina Elisabetta segnerà in modo inequivocabile e diretto l’espressione intensa della regina ma anche il volto di una donna comune “con sopra una corona”.

Lucian Freud si è mantenuto fedele alla figura? È un figurativo? Definirlo tale è riduttivo e fuorviante. La figura è la rappresentazione di una copia. Niente male dunque contro la copia: copiamo sempre, obbligatoriamente. Lucian Freud non guarda le piante, gli animali, i volti, i



corpi nudi e poi li ricopia. Lui rimane lì di fronte alle piante, agli animali, ai volti, ai corpi nudi e si pone il problema della verità e dell'etica nella rappresentazione, permettendo alle piante e al fogliame che vede dall'alto del suo studio, agli animali sdraiati, ai corpi addormentati che ha di fronte di entrare nella tela. In tal modo tutti questi oggetti "si danno", si offrono trasferendo un'energia che si deposita nella tela. Quando ci vediamo nudi con le nostre obesità, con l'implacabile nostra corporeità che non ci piace, cerchiamo di distogliere lo sguardo. Lucian Freud non distoglie lo sguardo, permettendo che la donna nuda e obesa riempi con autorevolezza tutto il campo. Non c'è nei suoi quadri il gusto della provocazione; i corpi di Lucian Freud hanno la consistenza di una pacata, amara verità.

Non c'è perversione né erotismo: "Per me dipingere – dice l'artista – la gente nuda, che si tratti di amanti, figli o amici, non è mai una questione di erotismo. Io e il modello siamo impegnati a realizzare un dipinto, non stiamo facendo l'amore".

Forse quei nudi ci mettono a disagio come i quarti di bue di Francis Bacon, grande amico di Lucian, e ci costringono ad accettare che siamo fatti di carne, di grasso, di ridi-

colo (come il ritratto della regina e di alcuni equivoci amici). Quei quadri, quelle grandi superfici di nudi, di corpi, ci costringono ad accettare che siamo fatti d'inconscio, sì, di inconscio; perché per dirla con Nietzsche, "la profondità sta in superficie".

Lucian Freud attraverso i suoi corpi nudi, i suoi ritratti, trasmette l'amore e l'interesse per le persone, il senso dell'amicizia, della simpatia e dell'antipatia. Di tutto ciò l'artista non è colpevole, egli è un mediatore meraviglioso che deposita sempre con eleganza e compassione il darsi delle cose, della natura, degli uomini. "Voglio che il dipinto – egli dice – sia fatto di carne, i miei ritratti devono essere ritratti di persone, non simili alle persone".

Nel 1993 a settanta anni decise di realizzare un autoritratto nudo a grandezza naturale. Al quarto tentativo riuscì nell'impresa. "La prima volta l'ho rielaborato - racconta l'artista - perché veniva fuori la figura di mio padre. Dovevo andare avanti fino alla fine. Non potevo distruggerlo: avrei fatto fuori me stesso".

"Il modo in cui un pittore usa la pittura vi parlerà di lui. Un pittore deve essere coraggioso, tenero, libero di spirito e mettere in dubbio tutto". •



ORLAN

Il Corpo trasformato

Miranda Secondari

Orlan nasce il 30 Maggio a Saint-Entienne, Francia. Inizia con performance di strada nel 1964 a diciotto anni per emergere con il suo lavoro dagli anni Settanta a oggi. Vive e lavora tra Parigi, Los Angeles e New York. Orlan esplora differenti tecniche come la fotografia, i video, la scultura, le installazioni, la *performance* e le biotecnologie.

È stata la prima artista a utilizzare la chirurgia come mezzo artistico.

Orlan concentra il suo lavoro sul concetto di *Art Charnel*, che ella stessa definisce nel manifesto omonimo: "L'arte carnale è un lavoro di autoritratto in senso classico, realizzato tuttavia con i mezzi tecnologici propri del suo tempo. Oscilla tra defigurazione e rfigurazione. S'incide nella carne poiché la nostra epoca comincia a darcene la possibilità. Il corpo diventa un *ready-made* modificato, dato che il *ready-made* ideale da firmare non esiste più." L'artista affronta il tema dell'identità attraverso il proprio

corpo. Orlan è l'opera stessa, il corpo di Orlan è il pensiero stesso di Orlan, che si rielabora secondo un'idea di nuova bellezza che non appartiene alla comune e omologante visione dell'estetica ma a una sua visione offerta all'arte.

Con la capacità unica di rinnovarsi sempre, ella affronta negli anni il tema della carne, della trasformazione e delle metamorfosi del corpo in particolare di quello femminile. Nelle opere iperreali che comprendono nove interventi di chirurgia plastica-performativi (*Opération réussie*, *Opération Opéra*, *Omniprésence*, *Protuberance*) la sala chirurgica diviene il campo d'azione, i chirurghi sono travestiti in uno stile che può essere "carnevalesco", barocco e in altri *high tech* in una chiave quasi ironica. In quest'*atelier* della scultura carnale l'artista recita testi filosofici o psicoanalitici, o letterari e tutto il processo chirurgico performativo è documentato attraverso le telecamere,



grazie a cui possiamo assistere al processo e infine alla riuscita della trasformazione da corpo biologico in corpo d'arte, scolpendo nel naturale la magnificenza dell'artificio. Senza fare metafore, il corpo di Orlan è un corpo architettonico, ossia un corpo progettato che mantiene la sua identità di corpo fisico ma che al tempo stesso ne contiene estrusioni artificiali ben progettate. Il suo corpo rimodellato diviene dichiarazione dell'imprescindibile mobilità di ogni identità.

“Contrariamente alla *Body Art* da cui si distingue, l'Arte carnale non desidera il dolore, né lo ricerca come fonte di purificazione, né lo concepisce come Redenzione. L'Arte Carnale non s'interessa del risultato plastico finale, bensì dell'intervento-chirurgico-performance e del corpo modi-

ficato, diventato luogo di dibattito pubblico.”. *L'Arte Carnale* (un manifesto), Orlan.

Il male e il dolore che percepiamo e proiettiamo nell'osservazione del video di *Opération réussie* è solo frutto dell'incapacità dell'osservatore di non accettare un tale sconvolgimento carnale, contrariamente a ciò che possiamo pensare, in lei non c'è traccia di masochismo o autodistruzione; lei è dove vuole essere ed è ciò che vuole essere in uno stato di ricerca continuo e nell'instancabile mutazione dell'identità. “Perdonatemi di dovervi far soffrire, sappiate almeno che io non soffro, tranne quando, come voi, guardo queste immagini.” - dice Orlan.

Grazie alla chirurgia è capace di guardarsi dentro, sotto la pelle, al di fuori del risultato plastico finale come lei stessa afferma e offre a noi la stessa possibilità, invitandoci a non farci coinvolgere dalle immagini e a riflettere

su quello che c'è al di là delle immagini.

Figura controversa quella di Orlan, ironica, iconoclasta, blasfema come possiamo osservare anche nelle *performance* precedenti e successive alle operazioni come *La drapé, le baroque* e altre variazioni sul tema desunte dall'iconografia sacra rinascimentale e barocca, dove l'artista si fa Santa, vestita con lenzuola drappeggianti che le coprono la testa e il corpo e lasciano scoperto un solo seno. Lei afferma: “Ho lavorato parecchio in Italia e ho analizzato molto il barocco. Quello che m'interessava, e continua a interessarmi, è che il barocco non chiede di scegliere tra il bene e il male, oltrepassa queste congetture. Durante tutto il mio lavoro mi sono riferita a questo concetto fondamentale guardando al barocco e anche a

quello che va al di là dello stesso barocco.”.

(Dichiarazione raccolta da Antonello Tolve nell'ambito della collettiva *Barock* - Museo Madre, Napoli.)

Orlan fa del rovesciamento del corpo la possibilità e non il limite. Il suo corpo è la dichiarazione della libertà individuale e assunzione dello stato del corpo nella società.

Coerente con se stessa, quanto folle per noi spettatori, che siamo pronti al rifiuto di queste opere solo perché incapaci di sostenere un tale cambiamento. •



A proposito della violenza

Marina Abramovic e Shirin Neshat due artiste donne

Stefania Salvadori

Scrivere riguardo all'arte e al male.

Mi vengono subito alla mente certe immagini di Marina Abramovic e di Shirin Neshat, due artiste che hanno affrontato in modo diretto nella loro arte la violenza riguardo alla donna, e anche la violenza nella donna.

Marina Abramovic (1946) nata a Belgrado, ha vinto il Leone d'Oro alla XLVII biennale di Venezia del 1997 con l'esecuzione di *Balkan Baroque*, una performance nel corso della quale, seduta sopra una grandiosa pila di ossa animali, lavò ogni osso uno per uno con grande accuratezza per ore senza fermarsi, come atto di purificazione per la sanguinosa guerra dei Balcani. Ho scelto questo modo di presentare l'artista e la donna, perché la forza di questa immagine, che illumina la colpa insieme al dolore dell'essere umano, resta dentro per sempre.



Specializzata in *Performance Art e Body Art*, mette alla prova i limiti del proprio corpo con sforzi e dolori fisici al di là del sopportabile, fino a andare al di là, appunto, ed entrare in uno stato di trance. Questo suo, lo chiamerei, sacrificio, entra nel mondo dell'arte perché instaura una relazione diretta con chi guarda, che provoca e coinvolge, e in questo modo ne svela e ne rivela il ruolo di vero testimone delle intenzioni artistiche. È, infatti, attraverso le reazioni che fa vivere allo spettatore, che l'Abramovic rende palese quanto sia labile la coscienza e quanto sia facile sovvertirla; quanto sia superficiale l'equilibrio che regola il rapporto con il nostro corpo, fra i sessi e nella convivenza con gli altri. L'artista smaschera crudamente le difese dell'educazione, e le ipocrisie e falsità che coprono i nostri comportamenti.

Mi voglio soffermare solo su una delle performance, un esperimento terrificante che l'Abramovic concepì nel 1974 in una galleria a Belgrado e ripeté alla Galleria Studio Morra Napoli: *Rhythm 0*. Preparò settantadue oggetti su un tavolo in una stanza: oggetti innocui (una piuma, bottiglie, scarpe, alcune olive, delle rose), oggetti di dolore (fruste, catene, martelli, forbici) e oggetti di morte (una pistola carica, lamette, coltelli). Disse agli spettatori che per un periodo di sei ore avrebbe rinunciato alla volontà e sarebbe stata totalmente a disposizione del pubblico: "Potete usarli su di me come meglio credete: io mi assumo la totale responsabilità". Aveva confessato di essere pronta a morire...

A Napoli i partecipanti per le prime tre ore le avevano girato intorno con solo qualche approccio intimo, ma nella quarta ora esplose una situazione fuori controllo. Con le lamette le tagliarono i vestiti e la pelle, succhiarono il sangue dalle



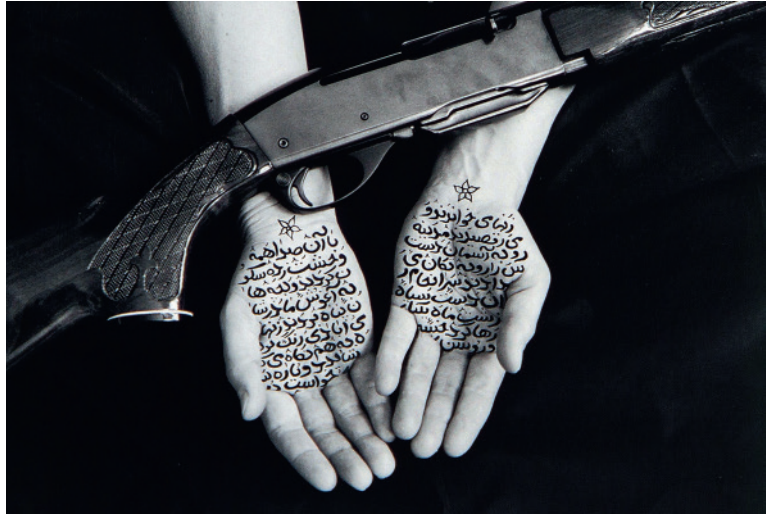
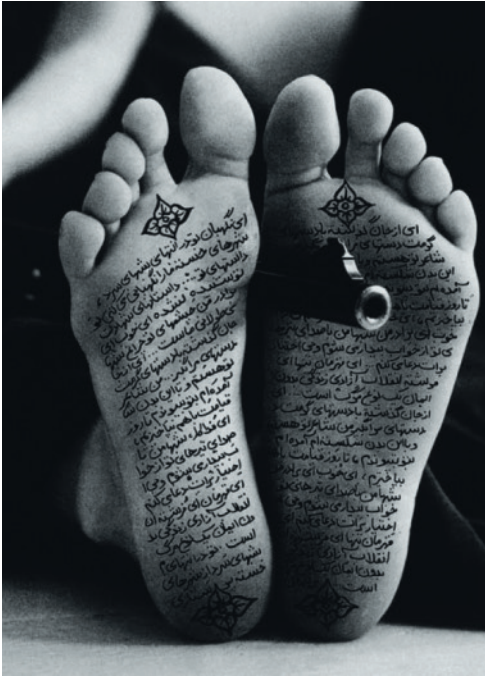
ferite. Il pubblico si rese conto che quella donna non si sarebbe difesa e che poteva essere violentata. Quando alla fine qualcuno le mise in mano la pistola carica puntata verso il collo e il suo dito sul grilletto, si formò un gruppo che si oppose e fermò i violenti.



L'artista espone il suo corpo nella sua vulnerabilità e inermità in modo totalmente passivo. Cancella il suo istinto di conservazione, non mette limiti o regole, e apre la possibilità che il pubblico esprima, scelga e conosca la sua stessa natura. È disposta a morire per dimostrarlo. A cosa può indurre un corpo femminile privo di volontà nelle mani di altri esseri umani. Che cosa dire di più sul male?

Shirin Neshat (1957), è la fotografa e videoartista iraniana contemporanea più famosa nel mondo occidentale: ha vinto la XLVIII biennale di Venezia nel 1999, il Leone d'Argento nel 2010 alla 66a mostra del cinema di Venezia per la migliore regia del film *Women Without Men*, la storia di quattro donne che lottano contro l'oppressione a Teheran; e nel 2014 a Davos in Svizzera il *Crystal Award del World Economic Forum*, premio attribuito a talenti che abbiano usato l'arte per migliorare il mondo. Quarta di cinque figli di una famiglia colta e agiata della religiosa Qazvin, dove i genitori avevano idealizzato, sotto la fascinazione dello Scià, l'Occidente fino al punto di rigettare i valori della propria cultura. Fa parte di questa occidentalizzazione l'educazione dei figli in una scuola cattolica a Teheran, e il femminismo sostenuto dal padre, che spinse ogni figlia ad assumersi le proprie responsabilità, a istruirsi e a vedere il mondo. Solo i nonni materni insegnarono a Shirin valori religiosi della sua tradizione. Lasciato il suo paese nel 1974 per andare a studiare arte in California, la rivoluzione khomeinista del 1979 la costrinse all'esilio. Si trasferì a New York, e riuscì a tornare nel suo Iran solo nel 1990, quando trovò radicalmente trasformati la condizione, l'aspetto fisico e il comportamento in pubblico della donna, imposti dal regime islamico ideologizzato, rispetto all'Iran pre-rivoluzione in cui era cresciuta. Proprio questo viaggio scioccante ha ispirato i nodi centrali della sua ricerca e la direzione che ha preso come artista, fino a quel momento incerta. L'esilio tra due culture - "Io sono una straniera, sono un osservatore forestiero", annota la Neshat - si trasforma in strumento provocatorio per affrontare non solo il suo dramma personale, ma una riflessione più vasta sulla complessità dell'opposizione uomo/donna, della violenza dei ruoli sessuali nelle culture, e degli ideali spirituali della religione islamica in rapporto alla cultura occidentale.

Le immagini che mi sono venute in mente fanno parte della prima serie fotografica in bianco e nero, *Women of Allah* (1993-97), che inaugura la sua carriera di artista. Realizzate dopo il ritorno shock nel suo paese, ritraggono donne guerriere, tra cui l'artista stessa (per sottolineare il proprio personale coinvolgimento), vestite con il *chador* islamico e armate di pistole e *kalashnikov*. L'artista ha poi tracciato a mano con penna e inchiostro di china, in calligrafia Farsi, sulle parti del corpo libere dai veli, versi d'amore ribelli di poetesse iraniane contemporanee.



La Neshat non vuole prendere posizione, cerca invece di uscire dalle ovvietà di discorsi sulla sua cultura e dagli stereotipi associati alle donne musulmane. Ogni immagine è costruita per amplificare la con-

traddizione. L'ibridazione dei mezzi artistici che usa mantiene gli opposti che le *Donne di Allah* possono vivere: conformismo e rivolta, adattamento e protesta, sottomissione e resistenza, emancipazione e repressione.

L'opera introduce attraverso paradossi l'incomunicabilità tra culture differenti: da un lato le immagini, che sono vietate dalla cultura musulmana e che non possono essere esposte nella sua patria sono invece comprensibili per il pubblico occidentale; dall'altro la calligrafia Farsi, incomprensibile per l'occidente dove è guardata come un motivo decorativo, è comprensibile al pubblico iraniano che non la può leggere perché sono proibite le opere.

La sovrapposizione di due iconografie in un gioco di continui rimandi e scambi, permette all'artista di salvaguardare quell'indispensabile ambiguità, che evoca ma rende incerti su quale senso dare all'immagine. Lo spettatore non sa più come leggere quello che vede.

Il silenzio, che può essere associato all'obbedienza, diventa "arma" di ribellione, contro il pregiudizio occidentale sull'estremo stato di sottomissione del mondo femminile islamico. La scrittura è la voce che rompe il silenzio, ma si oscura nel passaggio da un mondo all'altro, come se non ci potesse essere dialogo.

Riguardo al *chador* la Neshat dice: "L'interesse per il velo nasce per me proprio dalla sua natura ambigua nella società Islamica: il velo protegge le donne dall'essere considerate un oggetto, dotandole di rispetto, e contemporaneamente nasce dalla consapevolezza degli uomini dell'incapacità di controllare la propria sessualità, costringendo le donne a coprirsi". Ciò non significa, però, che il velo si limiti al senso di repressione sessuale. "Il velo è anche un atto politico: le donne che vestono il velo mostrano la loro solidarietà alla lotta contro l'occidentalizzazione della loro società, e così il velo diviene un simbolo della battaglia contro l'imperialismo". Il velo sostiene, secondo l'artista, l'idea del corpo femminile nel suo essere militante, come corpo combattente.

L'arte, come la psicoanalisi, condensando più livelli, ammette l'esistere di vissuti, posizioni emotive, soluzioni contemporanee e opposte. Nel lavoro di quest'artista non è facile distinguere cosa è bene e cosa è male, s'incunea uno spazio di confusione, disorientamento, incertezza. E in questo nuovo spazio si può guardare, avvicinare, entrare in contatto con quello che siamo portati, quasi automaticamente, a definire come male. Si apre la riflessione. •



Rebellious Silence (1994)



I *Memory objects* di Filippo A. Nesci

A cura di Alberto Angelini

Il Male ha mille modi di esprimersi. Uno è sicuramente la malattia. Morire per un cancro maligno può essere una vicenda che lascia una traccia dolorosa in tutti quelli che restano portandosi dentro i ricordi traumatici di un percorso che può essere ancora più angosciante del fatto di uscire definitivamente dalla scena della vita.

Un paziente oncologico può vivere trasformazioni corporee perturbanti, causate sia dal Male sia dalle cure che mutano l'identità della persona non solo a livello somatico (perdita dei capelli per le chemioterapie, edemi per le terapie cortisoniche, stomie e amputazioni chirurgiche) ma anche inducendo drammatici cambiamenti nella personalità e nel comportamento.

Il lutto oncologico diviene così, in taluni casi, un lutto particolare che nella letteratura medica è descritto come

complicated grief o prolonged grief disorder. In questi casi patologici, dove il familiare sopravvissuto si ammala a sua volta, il tempo si ferma, lo slancio vitale si spegne, il lutto non può essere elaborato e si congela in una maschera depressiva diversa dai tradizionali quadri clinici.

È in questo scenario che uno psicoanalista e un artista ancora adolescente, padre e figlio, da poco colpiti dal lutto dei genitori dell'uno (nonni paterni dell'altro), ritrovano l'antica potenza riparatrice dell'Arte e la integrano in una nuova forma di psicoterapia che inventano insieme: la *Multimedia Psychotherapy*.

Gli *Oggetti della memoria* (o "montaggi psicodinamici") di Filippo A. Nesci sono dei *remix*, dove un brano musicale, scelto dal paziente, è animato da una quarantina di foto che

riprendono le tappe fondamentali della vita della persona amata che è stata perduta. Il montaggio delle foto, con le infinite possibili variazioni creative introdotte dall'artista multimediale, finisce così per restituire al paziente e al terapeuta una nuova "interpretazione" artistica dell'armonia dell'identità della persona cara, riparando le memorie traumatiche che la vicenda di malattia aveva malignamente fatto sedimentare nell'inconscio del familiare bloccandolo in un lutto irrisolto. Cinema e Psicoanalisi, nate insieme tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, si ritrovano così di nuovo insieme nella nostra era tecnologica, nei *memory objects* inventati da un giovane artista italiano oggi laureato with honors in Film and Video presso l'Art Center College of Design di Pasadena. •

notes
per la psicoanalisi

la cura e l'etica

biblink

n°4

Maria Grazia Minetti

Notes per la psicoanalisi, è nata dal desiderio di un gruppo di psicoanalisti e psicoterapeuti di riflettere e promuovere una circolazione del pensiero su questioni che nascono dal vivo della clinica, coinvolgendo studiosi di psicoanalisi e di altre discipline su temi di interesse comune, organizzando anche giornate di studio e gruppi di lavoro (vedere sul sito www.notesperlapsicoanalisi.eu). Richiamandosi al Freud del *Disagio della civiltà* la rivista, del tutto autonoma e trasversale rispetto ai contesti istituzionali, centra il suo interesse sugli snodi tra l'esperienza singolare della psicoanalisi e la dimensione collettiva che l'attraversa necessariamente ad opera delle vicende culturali e sociali.

Dall'iniziale numero zero, che raccoglieva i contributi di alcuni psicoanalisti e psicoterapeuti a un seminario dal titolo: *Trasformazioni sociali e forme della psicopatologia* (2012), sono stati pubblicati altri quattro numeri con cadenza semestrale e un impianto monografico, che ben esprimono il percorso di approfondimento e articolazione dei temi iniziali: *Perdite di realtà*, *Figure del dominio*, *L'attesa del passato*, e da poco uscito, *La cura e l'etica*.

Il problema dell'etica è affrontato in questo numero secondo due filoni di ricerca: il primo, rappresentato in modo diversificato negli interventi di O. Pozzi, A. A. Semi, F. Pozzi, propone considerazioni di ordine generale sulla psicoanalisi e sullo psicoanalista, assumendo la riflessione critica come programmaticamente incompiuta e interrogando

le radici culturali della questione etica a partire dalla clinica quotidiana.

Il secondo è centrato sulla situazione analitica e, in particolare, all'interno della dinamica *transfert-controllotransfert*, sul nodo passività-patire come spinta al pensare.

Riflessioni sulla posizione dell'analista nella cura vengono proposte con diverse accentuazioni nei contributi di C. Chabert, M.G. Minetti, D. Scarfone. Questi ultimi lavori, ricollegandosi al Freud del *Nebenmensch*, articolano una discendenza dal pensiero di Levinas con le teorizzazioni di J. Laplanche sulla passività. Il commento di R. Guarnieri al libro di M. Schneider *Aux sources de l'éthique* si sofferma sull'origine e sul senso dell'etica della responsabilità.

Nella sezione «Classici» compare uno scritto inedito in Italia di P. Fédida, dal titolo *La psicoanalisi non è un umanismo*, nella traduzione di Riccardo Galiani. •

Redazione: Lucia Schiappoli (direttore), Mariella Ciambelli, Barbara De Rosa, Felicia Di Francisca, Riccardo Galiani, Roberta Guarnieri, Maria Lucia Mascagni.

Comitato scientifico: Maurizio Balsamo, Catherine Chabert, Francesco Conrotto, Manuela Fraire, Roland Gori, Michel Gribinski, René Kaës, Laurence Kahn, Massimo Recalcati, Antonio Alberto Semi.

Biblink editore.

eidos 32

cinema e sessualità



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2015

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

eidos

cinema psyche e arti visive

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

