

# epidos

cinema psyche e arti visive

cult  
**Eyes Wide Shut**  
**Teorema**

l'intervista  
**laia Forte**

nel film  
**La vita di Adele**  
**Sarà il mio tipo**

approfondimento  
**Horror e sessualità**

arti visive  
**Il culto redivivo del fallo**



# CINEMA e SESSUALITÀ



Lore Schacht  
*Montagne mystique I, 2014 / Montagne mystique II, 2014*

## cinema e sessualità

a cura di Pia De Silvestris, Cecilia Chianese, Lori Falcolini

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](http://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: S. Argentieri, M. Berardini, D. Broto, B. Buttiglione, F. Fabbri, S. Francia di Celle, R. de Giorgio, E. Guillaume, F. Pedroni, F. Proietti, U. Telfener, R. Tiraboschi, L. Vagnetti, C. Valeri, S. Zumbo

### Ufficio stampa

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

### Impaginazione

margodesign

### Stampa

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

### Segreteria abbonamenti

**eidos**  
[abbonamenti@eidoscinema.it](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto **eidos**:

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

### Copertina

*Masters of sex*

## sommario luglio / ottobre 2015

- 2 editoriale**  
Cinema e sessualità  
di **L. Falcolini** e  
**P. De Silvestris**



- 4 cinema e psyche**  
Dallo scandalo alla noia  
di **S. Argentieri**

- 8 la suggestione**  
*Guilty of romance*  
di **M. Berardini**

- 10 l'intervista**  
Iaia Forte  
di **L. Falcolini**

- 14 cult**  
*Quell'oscuro oggetto del desiderio*  
di **P. De Silvestris**  
*Sesso, bugie e videotape*  
di **C. Valeri**  
*Teorema*  
di **L. Vagnetti**  
*Eyes Wide Shut*  
di **B. Buttiglione**  
*Arancia Meccanica*  
di **B. Massimilla**  
*Senso*  
di **A. Dugo**

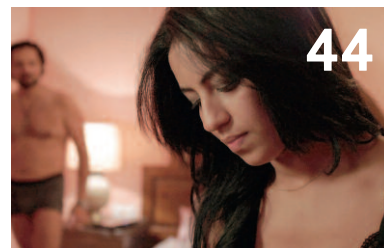


- 28 nel film**  
*La vita di Adele*  
di **A. Angelini**  
*Sarà il mio tipo?*  
di **A. Antonetti**  
*Il racconto dei racconti*  
di **L. Cerqua**

*Una nuova amica*  
di **R. de Giorgio**  
*Gabrielle, un amore fuori dal coro*  
di **U. Telfener**  
*Maps to the stars*  
di **S. Zumbo**  
*Piccola patria*  
di **D. Broto**

- 42 televisione**  
Serie Tv – *Masters of sex*  
di **R. Tiraboschi**

- 44 approfondimento**  
La sessualità femminile nel cinema di Jane Campion  
di **C. Chianese**  
Horror e Sessualità  
di **F. Pedroni**  
La prostituzione femminile e l'immagine cinematografica  
di **F. Proietti**



- 52 docu-film**  
*Pina Bausch*  
di **A. Piccioli Weatherhogg**  
*Wangki - Il silenzio delle sirene*  
di **C. Chianese**  
*Dancing with Maria*  
di **E. Guillaume**



- 56 arti visive**  
Pipilotti Rist  
di **F. Fabbri**  
Il culto redivivo del fallo  
di **F. Fabbri**

- 62 eidos-news**  
*Trame digitali*  
di **S. Francia di Celle**  
*Come le pietre e gli alberi*  
di **P. De Silvestris**  
*Limite è speranza*  
di **L. Cerqua**

# CINEMA E SESSUALITÀ

Lori Falcolini e Pia De Silvestris



*Ecco l'Impero dei Sensi*, N. Oshima (1976)



*Il marito della parrucchiera*, P. Leconte (1990)

Il cinema da sempre rappresenta, attraverso le immagini e le storie, le molte facce dell'*eros*, dall'amore in quanto piena realizzazione -fisica e spirituale- tra due individui agli aspetti inquietanti di "...quella che potremmo definire una "sessualità arcaica" che reca impressi i segni di una fusione tra *libido e mortido*, in cui l'amore è indistinguibile dall'odio" (in *Eros - Le deviazioni del desiderio* di Joyce McDougall). In un geniale film degli anni novanta, *Il marito della parrucchiera*, Patrice Leconte racconta con poetica leggerezza tutto lo spettro dell'*eros* nel legame passionale di due amanti. La storia è ambientata in un *salon de coiffure* aperto a clienti maschi e bambini ma simbolicamente chiuso alla realtà, dove, tra profumi, tagli di capelli, sguardi, carezze e sesso, fluisce la passione fuori dal tempo di Antoine (Jean Rochefort) e Mathilda (Anna Galiena). I due amanti sono "stregati" da un desiderio talmente inesauribile che non termina neanche quando la donna decide di suicidarsi. Mathilda, infatti, annega nella profondità del fiume l'idea ossessionante di non essere più desiderata e Antoine resta per sempre "il marito della parrucchiera" continuando ad allucinare, nel *salon de coiffure*, il corpo desiderato della sua amata.

"Nella sessualità di un uomo ci sono le tracce del suo modo di essere nel mondo...La carne, infatti, esprime l'esistenza come la parola il pensiero, essendo la nostra un'esistenza incarnata" (*Il corpo* U. Galimberti)

La sessualità trova un posto simbolico in ogni forma d'arte.

Anne Teresa De Keersmaeker, raffinata e intensa coreografa fiamminga, condensa le sfumature dell'*eros* nella forma danzata di *Verklärte Nacht - Notte Trasfigurata* (RomaEuropaFestival 2015-Teatro Argentina). Due innamorati camminano in un bosco al chiaro di luna. Gli amanti danzano la loro storia d'amore mentre l'ombra di un altro uomo, nella vita della donna, scompare e la scena, sapientemente vuota, si riempie di *eros*. Carnalità, spiritualità, dissonanze ed emozioni si mescolano nell'intreccio dei corpi come nei versi di Richard Dehmel che Arnold Schönberg tradusse in musica sublime.

Non c'è da sorprendersi che l'arte di ogni tempo sia stata uno dei mezzi per parlare della sessualità, a cominciare dall'*eros*

delle divinità orientali, della tragedia e della poesia greca e latina, all'arte e alla scrittura di tutti i tempi fino al cinema del ventesimo secolo.

La sessualità è considerata da Freud l'organizzatore psichico fondamentale e di conseguenza del destino che il soggetto inconsapevolmente si costruisce. Un esempio lo possiamo trovare in due capolavori della letteratura: *La Dama di Picche* di Puškin e *Anna Karenina* di Tolstoj.

Proprio perché questa energia è così travolgente, l'essere umano, fin dall'antichità, ha dovuto difendersene. Nelle società tribali descritte da Lévi-Strauss il totemismo rappresenta un limite invalicabile.

Questo bisogno che ha l'uomo di tutelarsi nei confronti delle sue spinte inarrestabili rappresenta il tentativo di domare la paura della follia o addirittura dell'estinzione. Mentre negli animali l'istinto è autoregolato, nell'uomo si devono istituire regole sociali e religiose.

Anche l'arte è una difesa, come tutte le attività intellettuali, per il fatto stesso che tutte riescono a rappresentare in modo simbolico la sessualità, dando l'illusione di averla dominata o di comprenderla senza doverla reprimere.

Il grande Rousseau, che nell'*Emilio ovvero dell'educazione* intuisce aspetti attuali della condizione umana, credeva che il bambino fosse naturalmente buono, dotato solo di istinti positivi e che l'unica possibilità di conservarlo tale fosse quella di allontanarlo dalla società che lo corrompeva. Quante diverse teorie ha costruito la paura della sessualità!

Nella storia del cinema i film che più sono riusciti a formulare un'idea sulla sessualità umana non sono certo i così detti film pornografici, che mostrano soltanto i genitali in azione, ma quelli che, insieme alle immagini più o meno concrete o simboliche, riescono a rappresentare quel tanto di vissuto di vita e di morte che permea la sessualità.

Lo specifico cinematografico, attraverso il movimento e l'aspetto spazio temporale della vita, ha osato mostrare agli uomini la loro realtà corporea e implicitamente le forze che la muovono. I film che vogliamo ricordare come esempio estremo di amore e perdizione o di violenza e tenerezza sono *Ecco l'Impero dei Sensi* di Oshima e la *Caduta degli Dei* di Visconti dove sono infrante tutte le barriere della sessualità. •



Gilda di Charles Vidor (1946)

# Dallo scandalo alla noia

## Simona Argentieri

La sessualità manifesta sullo schermo è sempre il risultato di un negoziato con la censura, tra il lecito e il proibito; proprio come avviene tra il conscio e l'inconscio di ogni buon nevrotico. Il disordine di Eros è a priori temibile, perché è portatore di una trasgressione, di una potenziale rivoluzione nei confronti delle regole costituite.

La questione non è emersa in modo clamoroso all'epoca di Méliès e Lumière, troppo presi - come i loro spettatori - dallo stupore e dalle meraviglie degli esordi. Solo quando la nuova arte si trasferisce a Hollywood ed entrano in gioco le regole del mercato, si scopre l'*appeal* psicologico e monetario della sessualità, che peraltro dapprima non viene rappresentata, ma solo evocata come desiderio dalla visione di corpi -bellissimi - di donna. È il principio, rozzo

ma efficace, che adotterà poi la pubblicità, per vendere insieme alla merce un'illusione (proprio come promette freudianamente Hans Richter nel 1947 in *Sogni che il denaro può comprare*).

Il primo nudo dello schermo - secondo la leggenda - è quello della splendida Hedy Lamarr in *Estasi* (G. Machaty, 1933). Scene sfumate che oggi appaiono ingenuie, ma meritavano all'epoca una drastica rimozione; non nel senso psicologico freudiano, ma in quello materiale delle forbici della censura.

Nel nostro paese occorrerà attendere il 1941, alla vigilia della caduta del fascismo, per intravedere un seno di Clara Calamai ne *La cena delle beffe* di A. Blasetti; un esempio comunque significativo di come talvolta la trasgressione



*Une liaison pornographique* di F. Fontayne (1999)

sessuale possa assumere un profumo rivoluzionario. Merita un cenno l'interessante variazione di L. Visconti in *Ossessione* del 1943, ancora con la Calamai, che mette però l'accento della sensualità sul corpo maschile di Massimo Girotti.

Semplificando molto, non mi sembra che in Italia negli anni che seguono ci siano opere memorabili sul tema della sessualità, che circola piuttosto in funzione accessoria in drammi e melodrammi amorosi. Di puro sesso si tratta prevalentemente nei toni della commedia, utilizzando più l'allusione del dialogo e delle situazioni che la concretezza dei gesti.

In quanto agli Stati Uniti, lo spazio per il sesso è ancor più ridotto, in ordine al celebre Codice Hays, che dagli anni '30 agli anni '60 forniva un elenco di principi che specificavano cosa fosse o non fosse 'moralmente accettabile'. I produttori vi si attenevano scrupolosamente, non tanto per proteggere l'anima degli spettatori, quanto - pragmaticamente - per evitare di confezionare opere che poi incappassero nelle maglie della censura. È divertente constatare che tale auto-censura preventiva, se non giovò granché alla buona coscienza del popolo, stimolò invece la creatività degli autori, costretti ad inventarsi - come nelle perversioni - sofisticate vie di espressione alternative. Nacque così lo spogliarello più seducente di tutti i tempi, quello di Rita Hayworth in *Gilda* (C. Vidor, 1946) che si sfilava a suon di musica soltanto un lungo guanto nero. Altri espedienti, per alludere ai preliminari, erano il togliersi degli orecchini o delle scarpe da parte delle dive; per significare il corona-

mento dell'amplesso si ricorreva invece a 'spostamenti' di scarsa finezza metaforica: la macchina da presa che virava su un camino acceso, su fontane zampillanti, su aerei in decollo.

Tecniche ingenui, un po' ridicole; ma forse qualcuno le rimpiange a confronto con l'ambizione delle "moderne" acrobazie ginniche di *Nove settimane e mezzo* (A. Lyne, 1986) che con ciliegine e cubetti di ghiaccio nell'ombelico pretendeva di toccare i vertici dell'*Eros*. Una sorta di 'sex appeal' dell'inorganico' (che Walter Benjamin ci perdoni la citazione).

Ma, venendo ai nostri giorni, la censura che dovrebbe limitare l'espressione estrema delle due pulsioni basilari - sesso e aggressività - è sempre più timida e inerte. La violenza domina grande e piccolo schermo e la sessualità si fa sempre più esplicita, concreta. La ripetitiva pervasività delle scene di sesso ha oramai conquistato ogni lembo di pelle, con primissimi piani di corpi sudati e ansimanti che provocano - in un paradosso solo apparente - più noia che scandalo. È un fatto noto d'altronde che l'azione senza fantasia non funziona granché neppure come afrodisiaco. Possiamo mettere a confronto le sottili inquietudini di *Une liaison pornographique* (F. Fontayne, 1999) che ad onta del titolo ci lascia per tutto il film fuori da una porta chiusa, con le generose offerte di carni posteriori di Tinto Brass, esenti da qualsiasi turbamento. Una pratica più onesta, comunque, delle false operazioni progressiste come *La vita di Adele* (A. Kechiche, 2013) che fingendo di promuovere la liberazione femminile si prodiga ad appagare



*Settimo cielo* di Andreas Dresen (2008)

la sete *voyeuristica* di coloro che vogliono sapere "come lo fanno" le lesbiche.

Come indiretta conseguenza dell'allentamento delle maglie della censura, si può notare sullo schermo un fenomeno marginale: la sessualità dei vecchi; un'astuzia per invogliare una fascia di pubblico, di età media sempre più avanzata, lusingandola in nome del 'non è mai troppo tardi'. A partire da tale aforisma bugiardo, ad esempio il tedesco A. Dresen ha confezionato nel 2008 un film dichiaratamente provocatorio sull'amore carnale in età senile: *Settimo cielo*, nel quale niente ci è risparmiato delle nudità sfiorite e cadenti dei protagonisti. È evidente che il film vuole fare il controcanto all'erotismo patinato dello schermo, che ci ha ormai assuefatti a dive statuarie, muscolature maschili turgide, illuminazioni benevole e soffuse. Ma che bisogno c'era di insistere con primissimi piani su dettagli deprimenti del degrado dei corpi, sulla squallida biancheria intima scolorita e scompagnata? Significativo, in questo senso, anche un altro piccolo film cileno di molto successo, *Gloria* (S. Lelio, 2013), che racconta di una donnina vicina ai sessant'anni che ogni tanto 'rimorchia' in modo indiscriminato. Le scene di sesso risultano però quanto meno deprimenti.

Non pretendiamo certo che la sessualità - e anche la sua rappresentazione - debbano essere riservate solo ai corpi giovani e belli. Il cinema ci ha dato tanti esempi di sesso tra vecchi delicati ed emozionanti; da *Amore tra le rovine* del grande G. Cukor, a *La notte di San Lorenzo* dei nostri Taviani, a *L'amore ai tempi del colera* di M. Newell, o al

raffinato e surreale *Grand Budapest Hotel* (W. Anderson, 2014), che ci mostra gli amori di Ralph Fiennes con una Tilda Swinton truccata da centenaria. Ma in *Gloria*, a mio avviso, la precisa intenzione del regista è proprio quella - riuscitissima - di trasmettere pena e disagio. La sessualità non sembra essere un desiderio primario, ma piuttosto uno strumento per aggrapparsi e scongiurare la solitudine.

Lasciemo fuori dal nostro discorso il tema delle vere e proprie perversioni sessuali. Ma entra di diritto in questa piccola rassegna un film brutto e interessante del 2011 - *Shame*, di S. McQueen - che ci racconta il sesso come patologia: un uomo giovane, bello e di successo, affetto dal 'modernissimo' disturbo della *sex addiction*, la "dipendenza dal sesso". Accanto a lui sfilano tanti bellissimi corpi (per lo più femminili, ma anche qualcuno maschile) di tutti i colori - bianchi, neri, gialli... - che egli consuma instancabile, cupo e famelico. L'unica volta in cui è impotente è quando rischia un coinvolgimento emotivo.

L'ossessione erotica maschile non è certo una novità. Di maniaci del sesso è piena la storia, anche quella del palcoscenico e dello schermo, con gran dovizia di relative elucubrazioni morali, estetiche e filosofiche che segnalano come dietro le scintillanti vesti della seduzione si nasconde cupa la pulsione di morte. (Le donne, nei film e nei trattati, per il momento eccellono solo nel masochismo). Dal *Don Giovanni* di Molière al *Casanova* di Schnitzler e di Fellini, non si contano gli eroi negativi, uomini condannati al sesso compulsivo e incapaci di amare. Le spiegazioni psicologiche sono tanto numerose quanto monotone. La





*Irina Palm* di S. Garbarski (2007)

“novità” di *Shame* sta nella scelta di non tener conto della letteratura psicopatologica del passato, ma solo delle poche note scarnamente descrittive riportate negli odierni manuali di psichiatria che, senza perdersi in approfondimenti clinici, elencano la cosiddetta *sex addiction* accanto alle altre dipendenze “classiche” da droghe o da alcool, e a quelle “moderne” da gioco d’azzardo, da cibo, da uso coatto del computer e di internet. Complici perfetti, spesso oggi psichiatri e pazienti non hanno nessuna propensione all’indagine interiore; si appiattiscono sul sintomo sperando di trovare la causa in un difetto del DNA e la cura in uno specifico psicofarmaco.

Assai più inquietante la sessualità postmoderna raffigurata in *Lei*, film del 2013 di S. Jonze, iconicamente castissimo, che racconta di un uomo che fa l’amore con un *software*. Il cinema si è cimentato tante volte con il tema dell’uomo sedotto da una creatura inanimata. Penso ad esempio a Michel Piccoli o a Ryan Gosling che in *Life Size* (L. Berlanga, 1973) e in *Lars e una donna tutta sua* (C.Gillespie, 2007) si esibiscono in una blasfema parodia dell’amore per una bambola gonfiabile. *Lei* è un film più complesso, che fingendo di mettere in scena il futuro, parla del presente: uomini e donne dei nostri tempi non eroici, dominati dall’avarizia affettiva, la pigrizia emotiva, la paura dell’intimità, il narcisismo disperato che così spesso si nascondono dietro il lamento per la solitudine e gli amori infelici.

Ma concediamoci una nota lieve: *Irina Palm* (S. Garbarski, 2007), una curiosa favola pornografica ambientata nei bas-

sifondi londinesi, sullo sfondo delle ristrettezze materiali e delle ancor più ristrette mentalità della piccola borghesia inglese; ma garbato, allegro, e – soprattutto - destinato ad un lietissimo fine. La protagonista è imprevedibilmente una nonna; una bella signora cinquantenne, che per far fronte a un'emergenza economica, accetta un inconsueto lavoro al "Sexy World", dove con le sue mani delicate deve masturbare i clienti che si “affacciano” in un buco della parete, mentre lei resta anonima e nascosta. Irina è deliziosa nel mescolare sensualità e innocenza; la scrupolosa dedizione professionale si coniuga senza conflitto alla sua identità di sempre.

La conclusione, sia pure sommaria, della mia piccola panoramica è che la sessualità da sola, non corredata da fantasia, affetti e sentimenti, è poca cosa; tanto sullo schermo quanto nella vita reale.

D'altronde un grave equivoco della nostra epoca è l’aggrapparsi alla corporeità, alle sensazioni per cercare le proprie emozioni; nell’illusione che il sesso – inteso come concreta attività sessuale - possa essere il perno integratore dell’identità e lo strumento della felicità terrena. Non più trasgressione e tanto meno rivoluzione, ma pratica stereotipata dei tanti che trasformano la “libertà” sessuale nella condanna della coazione a ripetere.

Non è un caso se i film più belli, capolavori memorabili, sono quelli che si confrontano con il tragico intreccio di *Eros e Thanatos*; come *La grande bouffe / La grande abbuffata* di Marco Ferreri o *Ecco l’impero dei sensi* di Nagisa Oshima. •



# GUILTY OF ROMANCE

## L'impossibile libertà del corpo mercificato

**Matteo Berardini**

*"Se anche parlassi le lingue degli uomini e degli angeli, ma non avessi l'amore, sono come un bronzo che risuona o un cembalo che tintinna."*

*Prima Lettera ai Corinzi – Love Exposure*

Nel marzo del 1997 il corpo di Yasuko Watanabe venne ritrovato in un appartamento abbandonato a Shibuya, quartiere speciale di Tokyo famoso per i suoi *love hotel*.

39 anni, laureata alla prestigiosa Università di Keio e impiegata nella compagnia elettrica della città, la donna viveva una doppia vita: di giorno lavoratrice irreprensibile, di notte prostituta per diletto, abitudine che l'ha portata alla morte per strangolamento da parte di uno dei suoi clienti.

È con la sua storia che il regista giapponese Sion Sono decide nel 2011 di chiudere quella che ha definito la "trilogia dell'odio", un viaggio nell'alienazione della società

giapponese iniziato con l'incontenibile *Love Exposure* e proseguito poi con l'agghiacciante *Cold Fish*. A chiudere il terzetto *Guilty of Romance*, che trasforma la storia della povera Yasuko in una spirale erotica intrisa di ossessione e morte, dove il corpo mercificato diviene l'unico valore di scambio e arma per combattere il vuoto esistenziale.

Come spesso capita nel cinema di Sono, *Guilty of Romance* è un film che nasce da una costante espansione, dalla crescita stratificata di un'idea che si moltiplica in gironi non per forza collegati tra loro. Ciò risulta ancora più evidente dalla versione festivaliera del film, che offre mezz'ora in



più di visione e trasforma la storia di Yasuko in un triangolo fra tre figure femminili: la detective Kasuko, la casalinga repressa Izumi e la viscerale Mitsuko, professoressa universitaria dal passato familiare oscuro che di notte si getta rabbiosa nella prostituzione e nel sesso, vissuto tanto come arma di affermazione quanto come viatico per un calvario di umiliazione e sofferenza. Versione festivaliera si diceva, perché quella commercializzata nella maggior parte dei paesi, Italia compresa, vede sparire quasi del tutto Kasuko, relegata a fare da collante ai segmenti della storia dedicati all'indagine. A curare il montaggio alternativo è stato comunque Sono, grazie al quale il film mantiene comunque la sua identità e coesione di fondo.

Come un *Seven* virato nei colori acidi della pop art, *Guilty of Romance* si apre con il ritrovamento del cadavere di una donna, parti di corpo sono mancanti mentre le altre sono state incollate a dei manichini per completarne le figure. Dal contrasto tra la carne marcescente e la lucida interezza della plastica parte un racconto a ritroso, la storia di due donne che cercano nel sesso vissuto come merce una via di fuga, l'accesso a quel castello di *kafkiana* memoria tirato direttamente in ballo da Mitsuko. *Guilty of Romance* è un racconto di (de)formazione, nel corso del quale Izumi (casalinga dalla rigida vita borghese, con marito impotente in casa e fedifrago fuori) scopre nel sesso l'arma per evadere dalla casa di bambola e trovare una propria identità. Tuttavia, quello che in prima istanza sembra un movimento centrifugo che trova in una femminilità sessualmente disinibita la propria libertà, diventa presto una spirale di verso opposto, un precipitare nell'ossessione e nelle pulsioni di morte che infestano Mitsuko. Questa infatti diventa per Izumi una guida virgiliana nel mondo del sesso a pagamento: "se fai sesso con qualcuno che non ami devi per forza farti pagare" insegna ad Izumi, ma dietro quello che sembra un controllo indipendente del proprio corpo si cela piuttosto il tentativo disgraziato e maledetto di evadere dalla sofferenza, di sublimare l'orrore attraverso l'umi-

liazione e la perversione. Per Mitsuko sesso e morte diventano – letteralmente – la stessa cosa, mezzi per convivere con il proprio odio verso il mondo.

Film materico e carnale, fatto di sporcizia, colori acidi e corpi impegnati in rapporti privi di ogni erotismo e sincerità, *Guilty of Romance* è un film costantemente sopra le righe, urlato, tanto nelle sue soluzioni visive quanto nelle componenti retoriche (Kafka e altro, ribaditi anche troppo nel corso della narrazione). Quello che sembra un thriller diventa un melò, una fusione drammatica e grandguignolesca di dramma e carne, nella quale la dicotomia tra Izumi e Mitsuko permette a Sono di portare avanti un doppio binario. Il sesso mercificato di *Guilty of Romance* è l'unica alternativa alla solitudine più disperata e angosciante, ma anche grimaldello ideale per scardinare l'ipocrisia borghese e favorire una riconquista personale del proprio corpo femminile. Tuttavia nel suo pessimismo storico Sono ci dice che entrambi i tentativi sono destinati a fallire: la sofferenza esistenziale (per quanto mascherata dalla disinibizione e dall'aggressività come fa Mitsuko) non può trovare una sua catarsi in una società atomizzata come quella contemporanea, né l'uso mercificato del sesso può evolversi a controllo politico del proprio corpo, perché dove vige solamente lo scambio tra merci l'uomo si riduce a feticcio, a libbra di carne pronta per il mercato. •

### **Titolo originale: Koi no Tsumi**

Paese di produzione: Giappone

Anno: 2011

Regia: Sion Sono

Soggetto: Sion Sono

Musiche: Yasuhiro Morinaga

Interpreti: Megumi Kagurakaza, Makoto Togashi, Miki Mizuno



*Carmen* (M. Martone) Teatro Argentina, Roma - 2015 ©Foto: Mario Spada

# IAIA FORTE

## EROS IN SCENA

### Lori Falcolini

Anticonformista, speciale interprete di quell'*eros* ribelle che permea il personaggio di Carmen, Iaia Forte è una delle più grandi attrici del teatro contemporaneo e del cinema. Profondamente legata alla cultura mediterranea, ha fatto parte del gruppo Teatri Uniti e ha lavorato con i principali registi italiani: Leo de Berardinis, Mario Martone, Emma Dante, Carlo Cecchi, Luca Ronconi, Toni Servillo, Paolo Sorrentino, Pappi Corsicato, Peter Greenaway e altri ancora. È interprete di fiction televisive, regista e ideatrice di lavori prodotti dal Teatro Iaia, l'associazione da lei fondata nel 1996. Nella sua lunga carriera artistica ha avuto continui riconoscimenti e vinto numerosi premi. L'intervista si svolge nella sua bella casa romana.

**Iaia Forte, com'è nata l'idea di questa Carmen?**

Io avrei dovuto fare *L'Opera da tre soldi* con l'Orchestra di Piazza Vittorio. Ho suggerito a Mario Tronco, il direttore dell'orchestra, di incontrare Mario Martone perché avrebbe potuto essere il regista giusto. Quando si è capito, però, che i diritti dell'opera erano vincolati, Martone ha pensato di fare *Carmen*. L'idea è, quindi, nata da Martone che ha poi coinvolto Enzo Moscato nella riscrittura del testo di Mérimée. È stato, poi, un bellissimo incontro tra amici.

***Carmen*, nella scrittura originale di Mérimée, è una femme fatale. La tua Carmen è archetipica ma anche sovversiva.**

Questa Carmen, naturalmente, usa la seduttività, ma non quella vicina ai canoni tradizionali della femminilità; è



*Carmen* (M. Martone) Teatro Argentina, Roma - 2015 ©Foto: Mario Spada

anarchica, libera, anticonformista. Io ho sempre creduto che Carmen - nella versione del libretto di Bizet ma anche di Mérimée - venga uccisa da Josè perché rappresenta il male, perché l'affermazione della propria libertà, così estrema, è terrorizzante per l'universo maschile. La Carmen che ha reinventato Martone, invece, non muore; viene accecata, diventa una proprietaria di bordello e riscopre la vita attraverso la conoscenza del bello e l'istruzione, come dico nello spettacolo. E questo permette anche l'identificazione del personaggio con la città di Napoli. Entrambe, Carmen e Napoli, sono ferite a morte ma non muoiono; continuano a rivendicare la propria identità, la propria vitalità. A me interessava, più che costruire un personaggio di *femme fatale*, rendere una Carmen contemporanea, non la cattivona savigliana ma una Carmen che ha le sue tenerezze, che s'innamora, semplicemente sceglie i suoi uomini, la sua vita. La nostra Carmen non ha nulla di passivo, è sempre attiva e si muove "virilmente" - uso una parola convenzionale - nel mondo. Carmen è schietta perché la schiettezza è espressione di libertà, non usa la manipolazione della realtà per "cavarsela".

**Confrontando la Carmen, che tu porti in scena, con altre - tra cui anche quella di Dada Masilo, coreografa e danzatrice sudafricana - penso che sia proprio la tua maturità ad avere dato a questo personaggio una potente seduttività.**

Io ringrazierò sempre Martone di avermi affidato il ruolo di Carmen, pur non essendo io ragazzina, e di aver creduto, attraverso questo ruolo, di potere articolare una seduzione diversa da quella canonica. Trovo che l'*eros* non risiede nella gioventù o in un canone che spesso condiziona anche noi donne. È una condizione della mente. Trovo che la libertà, di per sé, sia erotica. Affermare se stessi fino alla fine, vuol dire avere agio con la propria identità e l'*eros* è anche l'agio che si ha con il proprio corpo, con le proprie irregolarità. Secondo me l'irregolarità è erotica perché ha una specificità che diventa seducente.

#### **Come sei entrata in questo personaggio?**

Mi ha aiutata molto la musica. La musica è più fisica della recitazione e, quindi, la possibilità di cantare e di usare il corpo con una certa libertà mi ha aiutato a trovare la "voce" di questo personaggio, anche la spudoratezza. Ci sono entrata come si entra in una partitura musicale, con quella libertà che è più vicina alla natura di quanto non lo sia il pensiero che c'è dietro alla recitazione. Prima di entrare nella scuola di recitazione, io ho studiato musica; il mio *imprinting* di attrice è, quindi, molto più vicino alla musica che alla psicologia di un personaggio. Approccio sempre i personaggi attraverso la struttura musicale. In questa *Carmen* sono sostenuta anche dalla presenza dell'orchestra e dalla lingua di Moscato che è profondamente musicale. Il napoletano lo è ulteriormente e, quindi, il mio, è stato un



*La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, 2013

approccio molto naturale, alla lettera, cioè vicino alla natura femminile.

**Tu canti, balli e reciti: un'attrice a trecentosessanta gradi.**

In realtà, sono semplicemente un'attrice. Un attore lavora sul proprio corpo, sulla propria voce e lo studio di tutto ciò è necessario. La recitazione è una tecnica e questo lo stiamo scordando. Ormai c'è una tale confusione, sembrano tutti attori, quelli che fanno la televisione, i talent; noi italiani abbiamo un'idea della recitazione troppo legata all'istintualità mentre è anche una costruzione. Se si ha il dovere di comunicare delle cose, si ha il dovere di apprendere delle tecniche che ne facilitino la comunicazione. E, all'interno di queste tecniche, rientrano anche il lavoro sul corpo e sulla propria voce vocale, strumentale, non soltanto la tecnica recitativa.

**Nella *Carmen* di Martone tutto - parole, gestualità, lingua, movimento sulla scena - mi è sembrato "musicale".**

È uno spettacolo più sperimentale rispetto alle ultime produzioni teatrali di Martone. Lui stesso dice che gli ricorda i suoi primi spettacoli di Falso Movimento, affidati soltanto alla musica e al corpo. Anche la prosa di Moscato aveva l'obbligo di rapportarsi al canone musicale perché di musica ce n'è tanta. *Carmen* è uno spettacolo molto fisico in cui

l'energia degli attori, il buttarsi con tutto il corpo è fondamentale; non è uno spettacolo intellettualistico. Nel monologo finale dico di essere un misto di volgarità e rime. Trovo che questa frase centri la *Carmen* di Bizet in cui l'elemento pop e una grande raffinatezza s'incontrano producendo qualcosa di unico.

**Il lavoro sul corpo, la capacità di "incarnare" un personaggio, di esprimerne la psicologia fino in fondo attraverso questo linguaggio, mi sembra il filo conduttore di tutti i tuoi personaggi, filmici e teatrali.**

Io credo che la psicologia sia limitante per personaggi archetipici come Carmen o Medea che mettono in campo i valori primari dell'uomo: il bene, il male, l'amore, la morte, la sessualità, l'incontro dei corpi. E per esprimere queste cose, secondo me, bisogna ascoltare qualcosa che appartiene a zone più profonde del nostro Io, e quindi più profonde anche della psicologia. Comunque è vero: il corpo è il filo conduttore dei miei lavori perché la parola è corpo e il corpo è la prima cosa che mi suggerisce l'idea di un personaggio, il movimento, la camminata. Questo non appartiene molto alla tradizione del teatro italiano. Per me è primario. Louis Jouvet, che era un grande attore oltre che un grande teorico dello spettacolo, diceva che, nel teatro, tutto è sospetto tranne il corpo. Il corpo non mente.



*Hanno tutti ragione* regia Iaia Forte, Teatro Eliseo - Roma - 2015

Mettersi in relazione profonda con il proprio corpo, per me, significa anche mettere in campo delle verità.

**Hai interpretato il cantante Tony Pagoda in *Hanno tutti ragione* adattando per il teatro l'omonimo romanzo di Paolo Sorrentino.**

Anche lì, sono partita semplicemente dal corpo, dall'immaginare una possibile postura. Non ho fatto alcun lavoro imitativo, non mi sono messa a osservare uomini, ho semplicemente cercato una postura diversa, divertendomi, cercandola nel corpo, nella voce; non volevo una definizione del personaggio naturalistica, tanto vero che ho usato una parrucca tipo Big Gim. Evidentemente una maschera. Forse, proprio nel non naturalismo si trova una verità diversa. Come attrice, mi piace proprio inoltrarmi in territori non usuali perché penso che, se una possibilità regala questo lavoro, sia proprio quella d'incontrare mondi non quotidiani.

**Hai anche portato in scena, come attrice e regista, *Erodiade*. Cosa ti ha colpito nel testo di Giovanni Testori?**

La lingua. La lingua di Testori è meravigliosa, densa, ricca,

piena d'immagini, mai naturalistica e con una grande musicalità. Poi, mi piacciono le "regine", ne ho fatte parecchie: regine, prostitute, suore. Mi piaceva questa regina ferita che, da una laicità spinta, scopre attraverso la testa di Giovanni altri mondi. Mi piacciono sempre i personaggi che mettono in atto una trasformazione, quello a cui tenderei anch'io, nella vita, ma è molto più difficile. Poi, amo le regine che incarnano la forza del potere ma occultano un'estrema fragilità. È un elemento che evidentemente appartiene alla mia natura, per questo mi piace incontrarlo nei personaggi. Di Erodiade mi piaceva questo aspetto, come di Tony Pagoda mi piace la tracotanza maschile che nasconde una fragilità femminile; per questo, ho trovato interessante che a farlo fossi io, una donna. Mi piace sempre l'ambiguità nei personaggi, l'ambiguità delle pulsioni, il rappresentare qualcosa ed evocarne un'altra.

**I tuoi personaggi femminili da *Libera* alla signora romana della *La grande bellezza* sono tutti non convenzionali. Come mai?**

Un po' perché evidentemente lo sguardo dei registi mi attribuisce questo ruolo, un po' perché penso che la diversità sia la forza di un attore. Di un attore, più che la bravura, la tecnica o l'esecuzione, m'interessa quel riverbero che emana inconsapevolmente dalla proposta non convenzionale del proprio mondo interiore; per questo preferisco l'interpretazione più sghemba ma più vibrante a una grande esecuzione in cui c'è l'assenza del sé, anche ignoto a se stessi. Penso che ciò che arrivi emotivamente a uno spettatore sia la possibilità di esprimere la propria diversità senza paura. E quindi, la diversità va affermata anche sulla scena; è un principio di libertà che va tutelato.

**Sei interprete di cinema e teatro. Dove senti di esprimerti totalmente?**

In teatro perché, come diceva Marlon Brando, il cinema è dei registi, il teatro degli attori. Io sono stata fortunatissima perché ho avuto la possibilità di fare al cinema dei personaggi femminili bellissimi ma un personaggio femminile fatto al cinema, non sarà mai così vasto come lo è Medea o Carmen, Erodiade o Molly Bloom. Mi diverto molto a fare il cinema però, se mi chiedessero necessariamente di scegliere, di rinunciare a qualcosa, rinuncierei al cinema. Non ho mai rinunciato a una *tournee* teatrale per un film, ho rinunciato a dei film perché stavo facendo teatro. Io ho cominciato a diciannove anni e non ho mai saltato una stagione rinunciando a soldi a celebrità. Ma chi se ne frega, la vita è una e la si sceglie. Ho rispetto del mio lavoro per cui cerco di fare cose che vorrei vedere come spettatrice.

**Tu lavori spesso con registi "giovani". Come mai?**

In genere, quando si comincia, si ha più voglia di mettere in gioco il proprio mondo; poi, si viene inglobati da un sistema - come quello italiano - e abdicati ai tuoi desideri. È bello incontrare registi giovani che hanno ancora la necessità, il desiderio, più che di entrare in quel sistema, di contrastarlo. Mi piace l'elemento "rock and roll" dei registi giovani. •



# Quell'oscuro oggetto del desiderio

## Pia De Silvestris

Ci sono tanti modi di rappresentare la sessualità nel cinema. Romantica e maliziosa, ingenua e innocente, crudele e violenta, primitiva ed evoluta, occidentale ed orientale, passionale e pia, perversa e misteriosa, così come tanti altri modi in cui la diversità degli esseri umani riesce ad esprimersi.

L'ultimo film di Buñuel, imperniato sull'oggetto del desiderio, che per natura non è mai rappresentabile, è portato, attraverso la creatività dell'autore, a raffigurare il desiderio e il suo oggetto proprio per descriverne l'assoluta indefinibilità in modo naturalmente interscambiabile nelle sue varie apparizioni.

Il titolo del film parla di "quell'oscuro oggetto del desiderio" mentre in una frase del libro di Pierre Louÿs *La donna e il burattino*, da cui la trama del film è liberamente tratta, lo scrittore parla di "quel pallido oggetto del deside-

rio". Voglio sottolineare questa differenza per far emergere la vicinanza profonda del regista e del poeta Buñuel alla conoscenza dell'inconscio e alla enigmaticità delle pulsioni che agitano l'essere umano.

L'ambito culturale e storico che Buñuel vuole colpire è, come in altre sue opere famose, quello borghese, poiché come Freud stesso presagiva parlando del diverso destino della fanciulla del piano terra rispetto a quella del piano nobile, la borghesia è un tipo di condizione umana molto difeso, specialmente dalla sessualità.

Buñuel ironizza su come la borghesia abbia camuffato la natura umana e, di conseguenza, abbia represso le espressioni spontanee della sessualità, per cui tutto diventa difficilmente raggiungibile e poco soddisfacente.

La centralità del desiderio, teorizzata da Lacan, rappresenta la fondamentale energia per la vita, mentre invece l'im-





poverimento borghese della sessualità, ridotta all'ostinato possesso di una o più donne che si sottraggono ironicamente alla pretesa maschile, vuole essere nel film di Buñuel un inno non vincolabile della sessualità umana. Il film è costruito come un racconto nel racconto. Il protagonista, dopo essere fuggito da un rapporto fallito con una donna, che nel corso della narrazione risulterà far parte di una realtà imperscrutabile, sale su un treno e si trova a ricostruire la sua storia ai viaggiatori del suo scompartimento. Questi sono una donna con una bambina, un nano psicologo e un uomo qualunque. Le reazioni dei viaggiatori al racconto del protagonista si ispirano agli stereotipi di cui ognuno è portatore.

Il narratore, un cinquantenne borghese ricco e sicuro di sé, al culmine di una vita apparentemente soddisfatta, sfida le sue consuetudini, i suoi simili e le sue certezze andando alla ricerca della soddisfazione inconscia dei suoi desideri molteplici e contraddittori.

Questi ultimi si incarnano in due giovani bellissime donne dalle caratteristiche opposte, la prima virginale e l'altra passionale, che lui vive come se fossero una sola donna. Gli incontri amorosi, così attesi e sfortunati, sono forse la rappresentazione dell'impossibilità per l'uomo di possedere contemporaneamente la donna pura e la donna sensuale?

Questo ultimo straordinario film di Buñuel è un testamento sull'enigma della sessualità sempre legata al desiderio, all'odio e all'amore dell'essere umano, dal quale è continuamente attraversato. •

**Titolo originale: Cet obscur objet du désir**

Paese di Produzione: Francia, Spagna

Anno: 1977

Regia: Luis Buñuel

Soggetto: Pierre Louÿs

Sceneggiatura: Luis Buñuel e Jean-Claude Carrière

Fotografia: Edmond Richard

Interpreti principali: Fernando Rey, Carole Bouquet, Ángela Molina, Milena Vukotic, Juan Santamaría, Justo Ruiz





# SESSO BUGIE E VIDEOTAPE

## Quando l'immagine registrata diventa desiderio

**Carlo Valeri**

*Sesso bugie e videotape* non è un film erotico. Nel senso che non esibisce l'erotismo come genere di riferimento o come atto da filmare. I rapporti sessuali nel film di Steven Soderbergh sono prevalentemente fuori campo, ma nello stesso tempo più volte evocati nei dialoghi, nelle confessioni dei suoi protagonisti, persino nel *brand* della confezione profilmica, con la parola sesso sfacciatamente inserita come elemento primario già nel titolo. Il sesso, le bugie e i videotape sono quindi gli emisferi emotivi e drammaturgici su cui Steven Soderbergh allestisce questa sua commedia esistenzialista – che Wim Wenders nel 1989 adorò al punto da premiarla al Festival di Cannes con una Palma d'oro che con lungimiranza riconosceva soprattutto la profondità teorica dell'operazione. Di fatto, insieme a *Le Iene* di Quentin Tarantino, quella del regista di *Traffic* e *Dietro i candelabri* è l'opera prima più importante tra quelle emerse nel panorama cinematografico americano degli ultimi trent'anni ed è diventata col tempo un vero e proprio prototipo per il cinema indie a stelle e strisce.

Siamo in Louisiana. C'è una coppia senza figli che vive nella menzogna. John è un avvocato di successo sposato con Ann. È uno *yuppie* di stampo reaganiano, cinico, legato alle convenzioni sociali incentrate sulla famiglia e sui beni materiali che ruotano intorno a essa. Ann dal canto suo sembrerebbe essere la moglie ideale, ma dietro l'immagine perfetta che si è costruita si cela una donna incapace di mettersi in gioco e di abbandonarsi liberamente al desiderio sessuale. Forse è per questo che John la tradisce con Cynthia, la sorella di lei. Questo triangolo di relazioni clandestine e menzogne viene messo in crisi dall'arrivo di Graham, un ex compagno di college di John. È un personaggio misterioso che viaggia attraverso l'America e viene da un passato ignoto. Si interessa molto della vita degli altri ma dice poco di se stesso. Colleziona videotape, registrazioni audiovisive di donne compiacenti che raccontano le loro esperienze sessuali e che lui vede e rivede in casa in modo ossessivo. Ann sembra attratta da lui e quando scopre la mania dell'uomo per i video chiede di farne parte.

Soderbergh costruisce il suo affresco sulla borghesia americana mettendo in relazione i quattro personaggi protagonisti negli interni claustrofobici dei loro appartamenti. Il punto di partenza è scandagliare il privato, entrare nell'intimità delle persone, scalfire la superficie per distruggere le iniziali certezze. Per far esplodere la tensione l'autore, qui anche nelle vesti di sceneggiatore, lavora molto sul doppio, sulla dicotomia morale e psicologica. Costruisce due coppie di uomini e donne antitetiche: Ann è l'esatto opposto della disinibita sorella Cynthia e la stessa cosa vale per John rispetto al confuso e trasandato Graham. Quest'ultimo è la particella impazzita che fa saltare in aria l'equilibrio sociale della prima parte. Ha alcuni elementi in comune con il pasoliniano angelo della morte che distrugge la famiglia altoborghese in *Teorema*, sebbene con sfumature meno funeree e simboliche. Graham è soprattutto l'uomo postmoderno che i suoi coetanei ancora non capiscono, il dipendente dal piccolo schermo, dalla confessione in video. È la cavia su cui la rivoluzione delle immagini e della riproducibilità tecnica inizia a costruire un nuovo modo di elaborare le solitudini, i sentimenti e il desiderio sessuale. Per tornare a vivere nel presente e non nella virtualità Graham deve alla fine distruggere le videocassette e poi unirsi ad Ann. Eppure allo stesso tempo prima di ripudiare la tecnologia, i due se ne servono come ultimo *medium* con cui riuscire a raccontarsi e a far calare il velo della menzogna. La registrazione audiovisiva diventa così inevitabile strumento per comunicare con gli altri, far esplodere i vecchi rapporti amorosi per costruirne di nuovi, un sostitutivo del sesso per raggiungere un contatto altrettanto profondo e arrivare al cuore delle relazioni.

Se John e Cynthia vivono la loro storia clandestina nell'accoppiamento reiterato, in un amplesso compulsivo ed esibizionista, Anne e Graham sono una coppia più complicata e contemporanea. Nel loro caso è la telecamera e le immagini

che essa produce a porre le basi per una comunicazione diretta quanto spietata, necessaria a costruire la potenziale storia d'amore su cui il film si chiude. In fin dei conti che si ricorra al sesso o al videotape per Soderbergh si tratta sempre di certificare un'alienazione forse ineluttabile. In entrambi i casi il regista americano li usa come strumenti di forza (e debolezza), come patologia e riflesso con cui raccontare le ipocrisie della borghesia americana e la nascente mercificazione del desiderio tra corpo e immagine. In *Sesso bugie e videotape* il mezzo tecnico diventa strumento necessario per coadiuvare il linguaggio dei corpi, quelli dei ricordi e dei rimpianti, quasi suggerendo (a fine anni Ottanta) l'immagine registrata come nuova forma di universo culturale, verbale e fisico. Per usare le parole dello stesso regista non è improprio vedere questo film come una specie di documentario in cui "il video diventa necessario per far vedere la distanza che alcuni vogliono mettere dallo sguardo degli altri". Eppure non sembra esserci nessun giudizio morale nei confronti del videotape in questa opera. Il suo utilizzo viene registrato come incontrovertibile "fatto" della quotidianità e della sessualità. Del resto negli anni a venire il cinema di Soderbergh non sarebbe più uscito dall'intuizione di questo primo film. Da *Full Frontal* a *Solaris*, il suo cinema più volte avrebbe replicato questa inclinazione per l'immaginazione registrata e per il ruolo della tecnologia nei rapporti umani. •

### **Titolo originale: Sex, Lies, and Videotape**

Paese di produzione: USA

Anno: 1989

Regia: Steven Soderbergh

Sceneggiatura: Steven Soderbergh

Musiche: Cliff Martinez

Interpreti: James Spader, Andy McDowell,

Laura San Giacomo, Peter Gallagher





# TEOREMA

## Il sesso sacro dell'Ospite

**Luigi Vagnetti**

Il postino Angiolino consegna un laconico telegramma ad una facoltosa famiglia milanese: «arrivo domani». La visita dell'ospite non pare inattesa, ma il suo arrivo è connotato da un'aura misteriosa e da un alone di sacralità: ignoriamo il nome di questa "figura messianica" ma ne ammiriamo l'avvenenza di aitante venticinquenne. Nel corso della sua permanenza il giovane destabilizza l'armonia domestica, instaurando con tutti i componenti della famiglia un rapporto di speciale intimità, un legame sempre caratterizzato da un erotismo istintivo. L'Ospite però riparte con la stessa solerzia con la quale era giunto e l'equilibrio del nucleo familiare risulta ormai compromesso: Lucia tenta invano di ricreare il "miracolo" della naturalezza sessuale, la figlia adolescente Odetta cade in uno stato catatonico, il primogenito Pietro soccombe al delirio artistico; Emilia cede il posto ad una domestica omonima, torna nel paese natio e si lascia seppellire da un'anziana contadina sotto la sabbia di un cantiere; il capofamiglia Paolo si spoglia letteralmente dei propri beni come una sorta di San Francesco contemporaneo, ritrovandosi d'innanzi il proprio deserto

esistenziale. Il *Teorema* di Pier Paolo Pasolini è volto a disvelare la vacuità della borghesia italiana: i personaggi principali della vicenda conducono un'esistenza agiata e vanno considerati "piccolo borghesi" esclusivamente sotto un profilo ideologico, essendo la loro quotidianità vincolata dai dogmi comportamentali. L'incondizionata prodigalità sessuale del giovane ospite libera i protagonisti dal vincolo dell'apparenza ma li condanna contemporaneamente alla traumatica perdita di ogni certezza. L'atto sessuale assurge dunque a tangibile elemento di rottura: il padre Paolo è il padrone borghese per antonomasia, ma l'attrazione omosessuale verso l'Ospite implica il passaggio alla condizione di "posseduto"; il ricco industriale è ormai completamente nudo e vaga in preda allo smarrimento dopo aver ceduto la fabbrica ai dipendenti: il gesto padronale non incontra tuttavia l'approvazione degli operai ed è ormai delineato il teorema relativo all'irredimibilità della condizione borghese.<sup>1</sup>

Lo schematismo ideologico della vicenda ha reso datato il film, che rappresenta tuttavia una delle opere più profeti-



che tra quelle realizzate da Pasolini. La struttura narrativa è caratterizzata da un'apparente staticità e l'ordine cronologico viene stravolto a beneficio del valore metaforico. Le immagini di *Teorema* esprimono il pensiero dell'intellettuale italiano con maggiore eloquenza rispetto alla colonna sonora: i dialoghi hanno scarso rilievo sotto il profilo quantitativo e la partitura originale composta da Morricone è poetica, ma i toni "tragici" vengono espressi soprattutto dalla musica di Mozart. Il frequente ricorso ai primi piani è funzionale alle ottime interpretazioni degli attori: Terence Stamp si cala nei panni dell'enigmatico visitatore con notevole disinvoltura. Laura Betti, Ninetto Davoli, Adele Cambria e la madre dell'autore Susanna Pasolini prestano il proprio volto al "vecchio mondo", antitetico al contesto borghese. Silvana Mangano, Anne Wiazemsky, Andrés José Cruz Soublette e Massimo Girotti esprimono con intensità il senso di smarrimento conseguente ad una presa di coscienza traumatica.

La realizzazione di *Teorema* coincise con l'anno cruciale della Contestazione: le riprese ebbero luogo nella primavera del 1968 ed il film venne presentato il 4 settembre dello stesso anno alla XXIX Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, l'ultima diretta da Luigi Chiarini. Laura Betti vinse la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile, ma la presentazione del film venne accompagnata da polemiche trasversali di inaudita ferocia: i benpensanti ritenevano spregiudicato il ricorso alla sessualità, i critici cinematografici della sinistra militante tacciarono Pasolini di "reazionismo", l'ambiente cattolico deplorò l'accostamento tra sessualità e sacralità. Lo Stato pose sotto sequestro la pellicola e gli strascichi giudiziari si protrassero per un anno. *Teorema* sancisce dunque il punto di non ritorno nel progressivo isolamento intellettuale di Pier Paolo Pasolini. Il film venne realizzato

nei mesi roventi del Sessantotto e sembra averne subito le vicissitudini sociali e politiche. Può esser considerata un'opera sulle contraddizioni che hanno connotato una fase cruciale della storia recente italiana, ma la pellicola si focalizza soprattutto sull'impatto del Sacro in una società ormai de-sacralizzata.

La forza di tale impatto è persino più evidente nell'omonimo romanzo, nel quale la prosa si alterna sapientemente con la poesia. *Teorema* era stato concepito nel 1965 come testo teatrale, venendo successivamente incardinato nel doppio binario cinematografico e letterario, allo scopo di rappresentare compiutamente le vicende da due prospettive differenti ma simbiotiche: quella concreta dell'immagine e quella astratta del romanzo.<sup>2</sup> Tanto nel testo quanto nella pellicola, Pasolini insiste sull'indeterminatezza del tempo e sull'irrilevanza della successione cronologica degli eventi, rimarcando lo smarrimento della borghesia italiana a ridosso del 1968. •

<sup>1</sup> Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Il Castoro, Milano 1994.

<sup>2</sup> Maura Bonfiglio, Paolo Orrù, *Teorema: una parabola tra film e romanzo*, in «Between» vol. II n. 4, 30 novembre 2012.

### **Titolo originale: Teorema**

Anno: 1968

Regia: Pier Paolo Pasolini

Soggetto: Pier Paolo Pasolini

Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini

Fotografia: Giuseppe Ruzzolini

Montaggio: Nino Baragli

Musiche: Ennio Morricone

Interpreti: Terrence Stamp, Massimo Girotti, Silvana Mangano, Anne Wiazemsky, Laura Betti, Adele Cambria, Ninetto Davoli, Alfonso Gatto, Susanna Pasolini



# Eyes wide shut

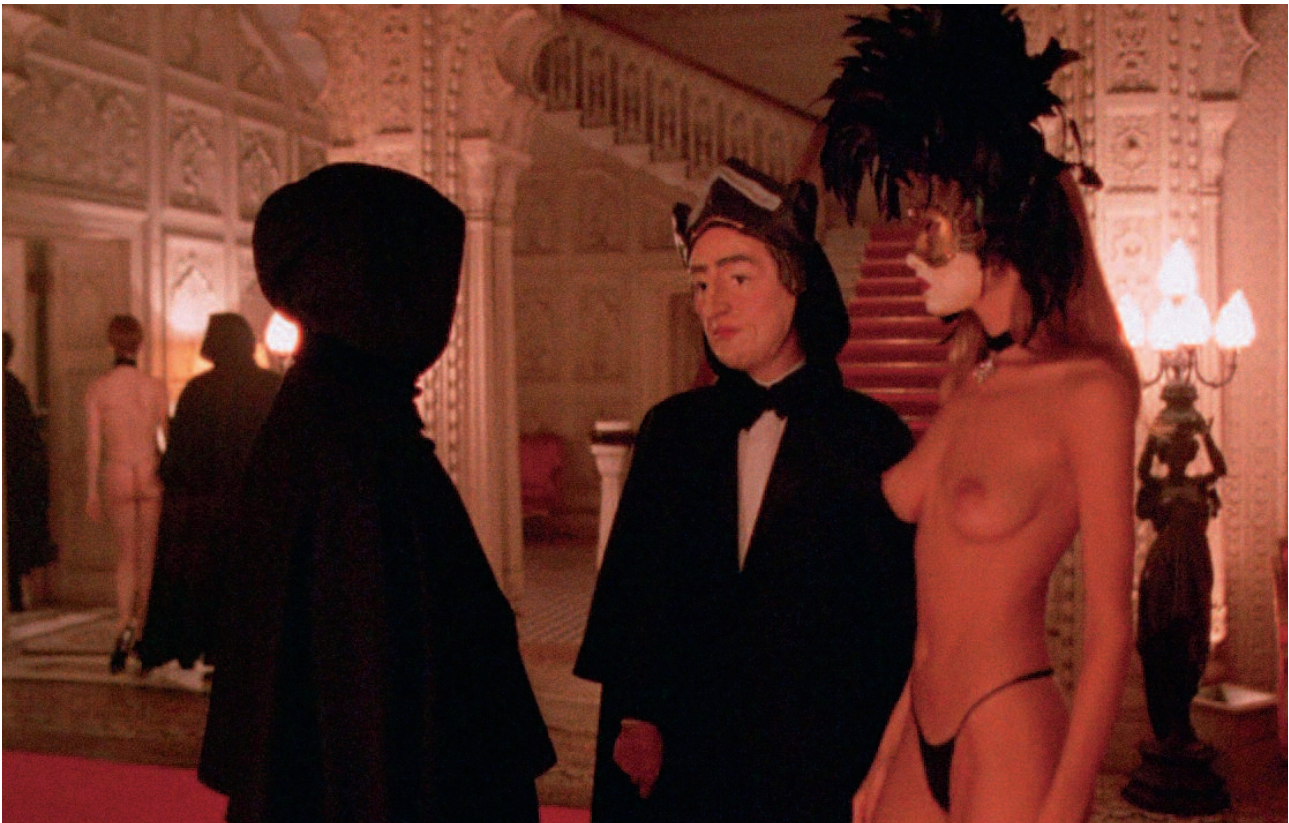
**Sogni ad occhi aperti di una coppia inaspettatamente in crisi**

**Beatrice Buttiglione**

*Eyes wide shut*, ultimo film di Kubrick uscito nel 1999 è tratto dal romanzo di Arthur Schnitzler *Doppio sogno*, libro decadentista Viennese del XX secolo. Il libro racconta la storia del medico Fridolin e la moglie Albertine, una coppia che decide di raccontarsi ogni fantasia erotica con l'intento di costruire un rapporto sincero, per unirsi di più, si troveranno però ad affrontare il peso psicologico di questo scambio di sogni erotici. L'autore Schnitzler fu fortemente influenzato dall'opera di Freud *L'interpretazione dei sogni* e intratteneva con il fondatore della psicanalisi uno sporadico rapporto epistolare, in quanto fu lo stesso Freud ad apprezzare le opere dello scrittore e le brillanti intuizioni psicologiche contenute in esse. Kubrick raccontò di essere rimasto affascinato dal libro e di avere intenzione di riportarlo sul grande schermo già nel 1971 in un comunicato della Warner Bros, ma il progetto rimase solamente un'idea fino al 1994 quando contattò lo sceneggiatore Frederic Raphael per avviare i lavori. Kubrick scelse il libro in quanto, come lui stesso definì "esplora l'ambivalenza sessuale di un matrimonio felice e cerca di equiparare l'importanza dei sogni e degli ipotetici rapporti sessuali con la realtà". La storia viene riportata nella New York contemporanea e non nella Vienna degli anni '20.

Tom Cruise interpreta il medico Bill Harford e Nicole Kidman la sua bellissima moglie Alice.

All'inizio del film la coppia viene invitata ad una lussuosa festa di un collega medico dove ad entrambi si presenta l'opportunità di tradire il coniuge, entrambi non colgono l'occasione ma la notte successiva Alice racconta al marito le sue fantasie erotiche ed i suoi sogni di evasione dalla coppia. Bill ne rimane sconvolto ed esce di casa per un appuntamento urgente con un paziente, coglie l'occasione per girovagare di notte, incontra una prostituta ma decide all'ultimo momento di non approfittare della situazione. In seguito incontra un suo vecchio amico dell'università diventato musicista che gli racconta di feste lussuose con rituali fuori dal comune. Bill, incuriosito, decide di seguirlo e scopre questa festa di persone mascherate che si danno a riti orgiastici ed esoterici, la festa viene descritta come una setta di persone pericolose e timorose di essere scoperte, disposte a tutto pur di rimanere in segreto. Una donna riconosce Bill e lo avvisa del pericolo ma il medico continua a seguire la sua curiosità e non ascolta gli avvertimenti finché non viene scoperto, quindi cacciato e minacciato. Al ritorno a casa decide di fare delle indagini e quando alla fine si confessa alla moglie scopre che



lei stessa ha sognato di tradirlo durante l'incontro di una setta esoterica praticando sesso di gruppo.

*Eyes wide shut* è un titolo enigmatico, occhi chiusi ma allo stesso tempo aperti che fa capire che il profondo significato della storia è lo scambio di sogni in una coppia che ha un naturale bisogno di evasione, bisogno che è istintivo nell'uomo ma la cui analisi è doverosa ed allo stesso tempo pericolosa e dolorosa.

Un film che parla per simboli e che rappresenta due modi diversi di agire: Alice, stordita dall'alcool e dalla marijuana, verbalizza con durissime parole la sua crisi interiore mentre Bill sembra quasi inconsapevole della sua crisi personale e si perde quindi in un sogno ad occhi aperti ma inconsciamente trasmette i suoi contenuti emozionali alla moglie che percepisce quindi il desiderio di evasione dell'uomo. La setta sembrerebbe la rappresentazione simbolica dell'Es, l'Io istinto che attrae ma allo stesso tempo sembra pericoloso e sconosciuto. Nella festa orgiastica incontra una donna, simbolo del Super - Io che lo mette in guardia dai pericoli del lasciarsi completamente andare all'istinto. Sarà proprio questa donna misteriosa a salvarlo dalla morte (quando viene scoperto e minacciato) offrendo la sua vita in cambio. Il richiamo forte è alla teoria freudiana di *Eros* e *Thanatos*, le pulsioni di vita e le pulsioni di morte.

Un altro tema di importanza centrale del film è l'evidente richiamo a *L'interpretazione dei sogni* di Freud, i sogni sono la via d'accesso principale ai contenuti dell'inconscio, tanto simbolici quanto dolorosi per la coscienza. I simboli sono mascherati per evitare che i contenuti si palesino alla coscienza. In questo modo il medico protagonista sogna gente mascherata, sogna riti esoterici che non vengono spie-

gati nel film in quanto sono simboli dolorosi che non possono essere spiegati esplicitamente, contenuti ambigui che fanno parte di labirinti profondi che non possono essere svelati. Nel sogno sono assenti le rigide regole convenzionali che rispettiamo nella realtà della nostra vita quotidiana. È interessante fare un collegamento con il relativismo e con il concetto di maschera in Pirandello, la frantumazione dell'Io e la crisi d'identità dell'uomo che cerca diverse maschere per adattarsi, di volta in volta in modo diverso, ai vari compiti che ogni fase della vita impone.

Sono state date diverse interpretazioni della setta esoterica del film, che può essere vista come il simbolo dell'Es, uno stato mentale quindi, o in alternativa può essere la rappresentazione della massoneria, di una classe sociale irraggiungibile e potente. È sicuramente un film pieno di metafore, da guardare almeno un paio di volte perché oltre i grandi contenuti e temi centrali ci sono innumerevoli coincidenze che fanno capire quanto Kubrick abbia curato questo lungometraggio in ogni dettaglio rendendolo il capolavoro del simbolismo cinematografico. •

### **Titolo originale: Eyes Wide Shut**

Paese di produzione: Regno Unito, Stati Uniti

Anno: 1999

Regia: Stanley Kubrick

Soggetto: *Doppio Sogno* (libro) di Arthur Schnitzler

Sceneggiatura: Stanley Kubrick, Frederic Raphael

Musiche: Jocelyn Pook

Interpreti: Tom Cruise, Nicole Kidman, Sydney Pollack, Marie Richardson, Todd Field, Vanessa Shaw, Sky du Mont, Fay Masterson



# A CLOCKWORK ORANGE

## La macchina celibe della violenza

### Barbara Massimilla

Era l'anno 1971 quando uscì il film di Stanley Kubrick *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*). Nel panorama cinematografico internazionale in quello stesso anno uscirono grandissimi film particolarmente sensibili ai temi sociali, in Italia: *Roma* di Federico Fellini, *Decameron* di

Pier Paolo Pasolini, *Il giardino dei Finzi-Contini* di Vittorio De Sica, e in America: *Il Padrino* di Francis Ford Coppola, *I compari* di Robert Altman e molti altri ancora in cui la violenza era particolarmente rappresentata, anche se in contesti diversi.





Kubrick inizia a occuparsi con grande passione della sceneggiatura di *Arancia meccanica*, tratta dal romanzo omonimo di Anthony Burgess, e decide di scrivere da solo senza essere affiancato da co-sceneggiatori. Il film segue ai successi de *Il dottor Stranamore* e di *2001: Odissea nello spazio*. Nelle riprese di *Arancia meccanica* ritorna a usare i mezzi tecnici dei suoi primi lungometraggi, girando molto in esterni e con apparecchiature leggere, seguendo ritmi di *éjzenštejniana* memoria. L'effetto prodotto è quello di un'immagine che oscilla compulsivamente da balletti frenetici all'improvviso congelarsi nel ralenti. D'altra parte "questa pittoresca varietà di procedimenti mira sostanzialmente a mettere in scena un unico oggetto preciso e ossessivo: la violenza" (Ruggero Eugeni, *Invito al cinema di Kubrick*, Mursia, 2014). Una violenza che si declina anche attraverso la sessualità nei suoi aspetti più sadici, ma non riguarda solo la sfera sessuale.

Kubrick per farci ingoiare l'amara pillola della violenza fine a se stessa, confeziona ad hoc un *pastiche* di generi spettacolare trasformando il film in un'opera buffa che inganna lo spettatore, sino a sedurlo collusivamente, specialmente nella prima parte di *Arancia meccanica*. La violenza mostrata con espressività teatrale, è agita sui ritmi di musiche travolgenti e universalmente amatissime, si tratta di classici musicali che Kubrick usa per indorare il contenuto estremo e sadico. Il nucleo di violenza viene così a

trasfigurarsi non solo con la potenza e la bellezza della musica, ma anche con il ritmo dei corpi attraverso i linguaggi del balletto e della pantomima. Pur mettendo in scena nel film una sequenza di stupri, sevizie e assassini, il regista ottiene in modo volutamente subdolo l'effetto di farci affascinare di rappresentazioni che in quella forma non possono che suscitare la curiosità e lo stupore di chi osserva. Lo spettatore è ipnoticamente coinvolto a partecipare passivamente a una visione perturbante che ne paralizza il giudizio. L'avventura macabra di Alex, capobanda dei "drughi", scorre sul filo della sua sfrenata istintualità, orchestrata dunque sulle note di Beethoven, dell'Overture della *Gazza ladra* di Rossini per scivolare infine su quelle di *Singin' in the Rain*. L'associarsi della rappresentazione della sessualità violenta alla musica descriverebbe tra le righe per alcuni critici l'atteggiamento "ambiguo" di Kubrick nei confronti della pulsione. Se la pulsione trasporta una forza distruttrice da un lato, dall'altro sarebbe anche l'espressione romantica di vitalità e creatività. Da un vertice psicologico sembrerebbe molto più esterna e severa la posizione del regista. Come se attraverso la lente della sua opera Kubrick guardasse in una scatola chiusa un sistema malato che fa acqua da tutte le sue parti. Emerge un pessimismo cosmico nei confronti di un apparato sociale in cui il linguaggio della violenza e il cinismo hanno radici sia individuali, sia collettive. Lo



sguardo di Kubrick è uno sguardo filosofico che analizza in modo contemporaneo la “deflagrazione dei parametri etici”. Kubrick, cineasta filosofo, è sempre affascinato dall’etica e specialmente quando questa è infranta... la così detta ‘voglia di vivere’ di Alex e dei suoi servili adepti si gioca sull’esercizio di un dandismo delinquenziale e caotico, un vitalismo che ricorda più gli aspetti deliranti della mania che un autentico desiderio di vivere in sintonia con la realtà e l’*ethos*. Data la vastità del tema e di tutto quello che è stato già scritto su questo film, poniamo l’attenzione su uno dei momenti più topici di Arancia meccanica, quello che rappresenta Alex mentre in prigione si delizia con delle immagini dissacranti la figura di Gesù al calvario, ridotta a multipli meccanici in movimento che scorrono davanti al suo sguardo come un bersaglio da luna park. Nelle *Lettere tra Freud e Jung* (1906-1913), a proposito della figura del Cristo, Jung afferma l’importanza di ridare vita al senso del simbolico e del mitico, alla metafora religiosa che Cristo incarna come attivatore di trasformazioni profonde e come “profetico dio della vita”, affinché l’uomo possa essere “animale in *ethos* e santità”. Espressione con la quale Jung intendeva la coesistenza nell’essere umano di “corpo e spirito nel cosmo”. Al di là dei limiti dell’umano, appare l’immagine di un infinito dove eternità e immensità racchiudono l’energia della *natura-physis*, concetto che secondo il pensiero filosofico-teologico di Giordano Bruno mette in connessione il Cristianesimo alla filosofia più evoluta della Grecità. La forza arcaica della *natura-physis* è contenuta nella sapienza del cosmo, come “l’antichissima forza animale che spinge gli uccelli migratori a varcare i mari...” così scriveva Jung in una lettera a Freud. Tornando a Kubrick la dinamizzazione audiovisiva di Gesù al calvario “esprime con beffarda ironia l’oltranzismo aristocratico di Alex, il

quale, una volta in prigione, si distrae a ‘rivisitare’ le pagine della Bibbia in senso erotico-liturgico” (R. Lasagna, *Il mondo di Kubrick, cinema, estetica, filosofia*, Mimesis, 2014). Impossibile non rimanerne scossi, come se un limite continuamente sfidato e oltrepassato sconfinasse con questo inserto del Cristo in una *no man’s land* senza ritorno. Quale caos contamina l’animo di Alex? Quello in cui corpo e spirito sono ineludibilmente in perenne opposizione. La scissione e il totale vuoto di senso sono dunque la condanna più grave... più della “cura Ludovico” che gli è stata inferta da un sistema sociale scisso quanto lui. Inchiodato a un’interminabile regressione infantile dalla latitanza emotiva di due inetti genitori, e a una doppiezza che è funzionale al sistema, il quale non ha a cuore la conoscenza profonda e analitica che ciascun individuo può prefiggersi come meta di senso, per Alex non c’è scampo. La sua coazione a ripetere pulsioni distruttive e acefale può cambiare volto, come nell’ultima scena del film, ma nella sostanza resterà sempre la stessa, una parabola discendente in un universo privo di speranza e di Dio. •

**Titolo originale: A Clockwork Orange**

Paese di produzione: Regno Unito, Stati Uniti

Anno: 1971

Regia: Stanley Kubrick

Soggetto: Anthony Burgess (autore libro)

Sceneggiatura: Stanley Kubrick

Musiche: Walter Carlos

Interpreti: Malcom McDowell, Patrick Magee,

Michael Bates, Warren Clarke, Michael Tarn, John Clive



# SENSO

## Storia di una passione amorosa

### Antonella Dugo

La storia è ambientata a Venezia nella primavera del 1866, alla vigilia della seconda guerra di indipendenza. Il film inizia con un'inquadratura frontale sul palcoscenico del teatro La Fenice di Venezia ritraendo un momento de *Il Trovatore* verdiano; presenti tra il pubblico generali ed ufficiali austriaci ed un nutrito gruppo di sostenitori dell'unificazione del Veneto all'Italia, che hanno organizzato per l'occasione il lancio di volantini patriottici antiaustriaci. Tra questi Roberto Ussoni, fervente patriota e cospiratore, sentendo il commento ingiurioso di un ufficiale austriaco, tenente Mahler, reagisce sfidandolo a duello. Qui inizia un altro melodramma: il tragico amore della contessa Livia Serpieri per il tenente austriaco sullo sfondo del Risorgimento italiano con la sconfitta di Custoza. Pur mantenendo la forma e lo stile del melodramma, espressione della cultura dell'epoca, Visconti propone una lettura ed un'interpretazione affatto tradizionale e celebrativa del Risorgimento, "una storia di una guerra sbagliata, fatta da una sola classe e che fu un disastro", rivolu-

zione mancata e tradita. La storia dei due amanti rivela inoltre la capacità del grande artista di scandagliare l'animo umano e creare figure che vanno oltre il contesto storico in cui sono immerse, raggiungendo una dimensione più assoluta ed universale.

"Tutto cominciò quella sera ...", la contessa Livia Serpieri è la voce narrante del film. Sposata ad un aristocratico veneto filo-austriaco, condivide con il cugino Roberto Ussoni sentimenti patriottici ed antiaustriaci. Assistendo dal palco al diverbio, chiede di conoscere l'ufficiale austriaco al fine di intercedere a favore del cugino. Avviene così nel palco il primo incontro, che la lascia turbata ed inquieta, "con un oscuro presentimento". Allo spettatore Franz Mahler appare subito un bell'ufficiale, abituato a sedurre con arte le donne a scopo di conquista, per gioco e vanità. Livia, al contrario, ne rimane soggiogata e non può che scappare. È un colpo di fulmine, un incontro casuale che la fa precipitare in un desiderio in cui l'Altro è l'onnipotente detentore del piacere e della



realizzazione del desiderio, mentre lei, priva di qualsiasi potere, ne è vittima e dipendente. “Quando rividi quell’ufficiale capii che era lui la causa delle mie apprensioni, non avevo fatto altro che temere quell’incontro”. Questo secondo incontro avviene tra le calli veneziane, Livia cerca di resistere all’attrazione che prova per Mahler durante l’intera passeggiata notturna, in un continuo susseguirsi di sentimenti contrastanti, ma grazie all’abilità dell’ufficiale austriaco, alla fine, all’alba, capitola definitivamente. Il gioco amoroso che si svolge tra i due, in cui il più debole (Livia) finge di essere il più forte ed il più forte (Franz), niente affatto coinvolto sentimentalmente, finge di essere il più debole e bisognoso che implora l’amore di lei, fa sì che Livia si costruisca un’immagine idealizzata dell’uomo, trasformandolo in colui che, unico ed in esclusiva, può darle appagamento, pace e felicità, soddisfacendo i suoi desideri. La mancanza e l’assenza dell’amato è accompagnata da un’insopportabile sofferenza che la svuota causandone una totale dipendenza. Citando P. Aulagnier: “la speranza della realizzazione futura del desiderio sessuale mantiene forte il desiderio nell’attesa e nell’assenza... la certezza della sofferenza si accompagna alla speranza di un vissuto di piacere”.

Franz ha potere su Livia poiché può dare amore e dolore, piacere e sofferenza, felicità e mancanza, mentre per lui potrà esserci solo piacere, la donna non sarà mai fonte di sofferenza né di dipendenza; al contrario Livia spossessata del potere di far soffrire l’altro, dimostra capacità di eccesso della propria sofferenza: “... l’Io dell’altro ha un potere altrettanto smisurato nel registro della sofferenza, un potere che può indurre il primo a preferire la morte alla sofferenza che gli impone l’assenza o il rifiuto dell’altro” (P. Aulagnier).

Il desiderio di Livia per Franz si trasforma in bisogno impre-

scindibile, necessità vitale, droga in cui il dolore ha definitivamente il sopravvento sul piacere. *Eros*, il piacere, cede a *Thanatos*, il rischio di morte.

I due amanti si incontrano in una camera in affitto, dove Livia trascorre ore felici, cercando di non pensare né al passato, né al futuro, ma al momento che sta vivendo ed a quando potrà riviverlo. Un giorno Franz non si fa trovare all’appuntamento, lei lo aspetta a lungo, e, sempre più disperata, lo cerca ovunque, facendosi umiliare e deridere dagli amici e compagni dell’ufficiale. Estenuata torna a casa e dopo un incontro con il cugino, che la informa della guerra imminente, decide di partire con il marito e si trasferisce nella villa in campagna, dove cerca di guarire dal dolore della perdita. Ma una notte Franz irrompe nella sua camera dicendole che non può starle lontano e la desidera. In verità vuole dei soldi per corrompere un medico e farsi esonerare dal servizio, evitando così la battaglia imminente. Ancora una volta Livia tenta di cacciarlo, ma non resiste, felice/disperata lo accoglie tra le sue braccia, convincendosi della necessità di dargli quanto richiesto per evitargli la morte. Il cugino le aveva consegnato del denaro frutto di una sottoscrizione, che Livia avrebbe dovuto consegnare ai combattenti volontari, ma, in preda all’angoscia, porta a compimento il tradimento. “Per lui avevo tradito, dimenticato, per realizzare sogni sofferti da tanto tempo”. La tragedia sta per compiersi. Livia riceve una lettera di Franz che la informa di trovarsi a Verona, avendo ottenuto l’esonero, ma la prega di non raggiungerlo e di aspettare. Ma non potendo rinunciare al piacere di vederlo, decide di abbandonare tutto e corre da lui per iniziare una nuova vita. Il viaggio in carrozza, tra le scene più belle del cinema italiano è una lunga inquadratura del suo viso, affaticato e disfatto dall’ansia, a tratti sollevato dall’aspettativa di felicità, poi nuova-



mente sopraffatto dalla mancanza/astinenza, in preda alla disperazione. Giunta a Verona trova Franz ubriaco, in compagnia di una prostituta. Sorpreso ed indispettito dal suo arrivo, la deride e la insulta, dicendole con violenza quello che lei non ha voluto sapere e vedere: “io vivo barando al gioco e facendomi mantenere dalle donne... cerca di vedermi come sono, l’idea che ti sei fatta di me è pura fantasia”. Ferita profondamente, Livia si reca al comando austriaco e denuncia Franz per diserzione. Il film si chiude con la fucilazione del giovane ufficiale e Livia che cammina senza una meta per le vie di Verona urlando il suo nome.

Poter amare, investire l’amato e provare piacere presuppone che si sia altrettanto capaci di mantenere il proprio investimento narcisistico al fine di essere riamati, scegliendo di essere amati, desiderando dare e ricevere amore: dare centralità ad *Eros*, mantenendo *Thanatos* sotto controllo. In ogni relazione amorosa la dipendenza dall’oggetto amato porta ad una diminuzione del senso di sé, ad un cedimento narcisistico che l’amore dell’altro in qualche modo risarcisce. La dipendenza presente in ogni relazione amorosa si mantiene sempre entro il limite in cui l’Io non viene annientato ma rigenerato. Donne come la protagonista frequentemente sono viste come eroine romantiche che amano troppo e vittime di un eccesso d’amore. Al contrario la storia di donne che, cercando l’amore, trovano la morte o l’autodistruzione ha poco a che fare con il desiderio e il piacere, quanto piuttosto con un forte ed inappagato bisogno, una domanda infantile rivolta ad un Altro, che deve colmarne e riempirne le privazioni, ricoprendo tutti i ruoli (padre, madre, marito, amante, figlio). Essere amata, protetta ed appagata sessualmente. Richiesta irrealizzabile che porta ad un inevitabile rifiuto di fronte al quale è impossibile elaborare il lutto, poiché la mancanza va

ad intaccare necessità vitali insopprimibili. Il film, oggi considerato il lavoro perfetto di Visconti, proiettato per la prima volta al Festival di Venezia, provocò scandalo ed allarme sia per ragioni politiche che morali, con la conseguenza che dovette subire una pesante censura (oltre venti tagli), sia nelle scene di guerra che in quelle d’amore. Con *Senso*, Visconti compie una complessa operazione culturale: film d’arte di una bellezza figurativa eccezionale e con una struttura musicale che dialoga con le parole ed i sentimenti dei protagonisti (la *Settima Sinfonia* di Bruckner, *Il Trovatore* di Verdi), analizza il crollo di un mondo, una società ed un’epoca viste attraverso la sconfitta di uno o più individui che ne rappresentano la classe egemone, che, priva di valori in grado di proiettarla nel futuro, agonizza in un vuoto romanticismo. Il regista apporta così un cambiamento importante nel cinema italiano legato al neorealismo: l’oggetto non è più la cronaca e l’oggi, ma la storia come momento di rivisitazione e di analisi per esprimere un giudizio critico sulle mancanze ed inadeguatezze di un paese dall’identità perennemente frammentaria. •

### Titolo originale: *Senso*

Anno: 1954

Regia: Luchino Visconti

Soggetto: Camillo Boito

Sceneggiatura: Suso Cecchi D’Amico, Luchino Visconti, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi, Paul Bowles, Tennessee Williams.

Interpreti: Alida Valli, Farley Granger, Heinz Moog, Massimo Girotti, Cristoforo De Hartungen, Marianna Leibl, Rina Morelli, Christian Marquand, Sergio Fantoni, Tino Bianchi, Marcella Mariani, Goliarda Sapienza.



# LA VITA DI ADELE

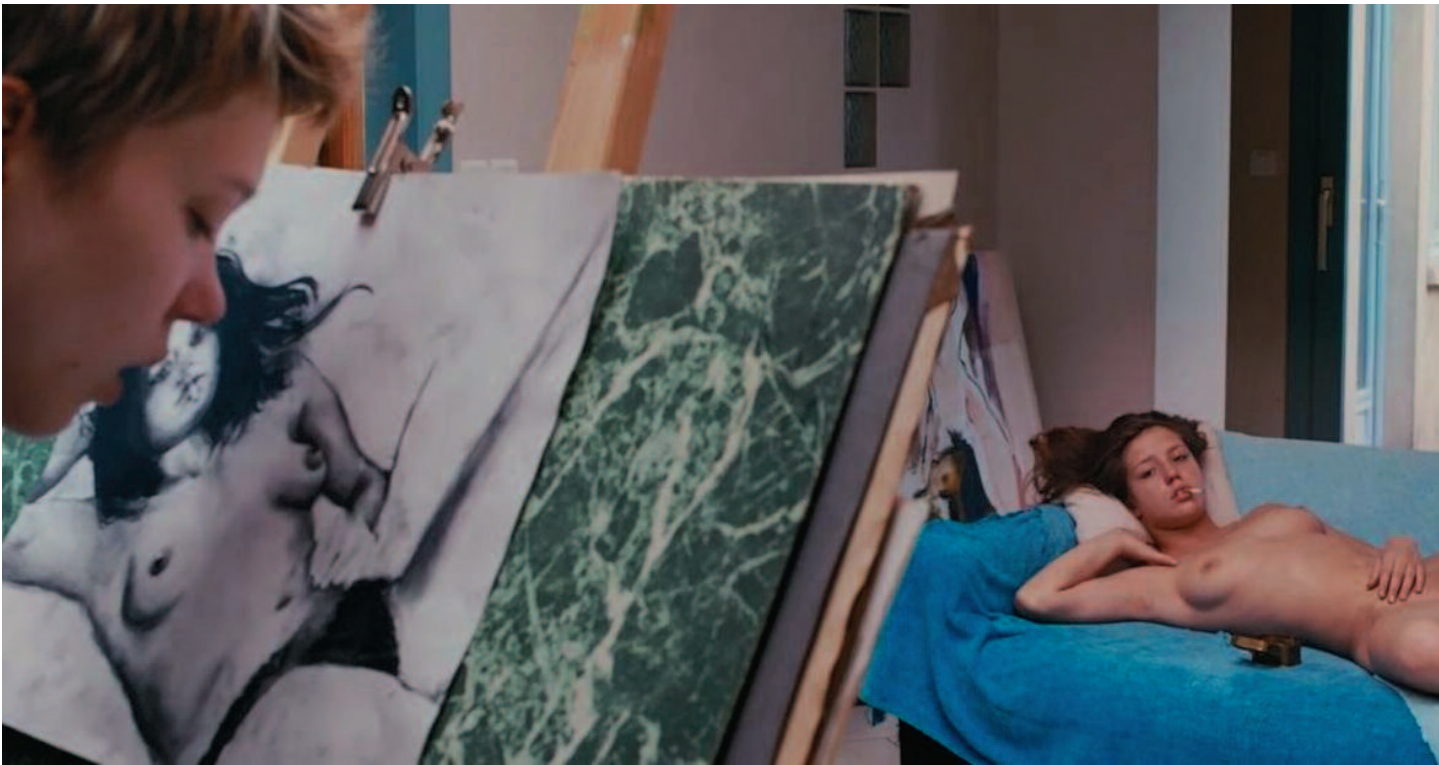
## Alberto Angelini

Secondo quanto Platone scrive nel *Fedro*: “Bisogna sapere che, in ciascuno di noi, ci sono due principi che ci governano e ci guidano. Uno è il desiderio innato di piaceri, l’altro è invece l’opinione acquisita che tende verso il meglio. Questi due principi presenti in noi talvolta si accordano, talvolta si trovano in conflitto e ora prevale l’uno, ora l’altro”.

La caratteristica principale dell’amore è quella di essere una forza capace di travolgere ogni considerazione intorno a ciò che sia meglio o peggio, giusto o ingiusto. Nella vita della protagonista, Adele, l’amore vince ogni resistenza e, dopo l’incontro con Thomas, un ragazzo che si invaghisce di lei all’istante, l’*eros* la tormenta con fantasie sconvolgenti che la spingono fra le braccia di una misteriosa ragazza dai capelli blu: Emma. Ella non nega, quindi, i suoi desideri omosessuali. Nessuna “retta opinione”, nessun vincolo familiare, nessun freno razionale potranno impedire che *eros* abbia la meglio. L’incontro fra le due si

presenta con i caratteri del contatto fortuito. Quanto accade, nell’evolversi della vicenda, non è altro che la conseguenza di quella *forza* che si avverte all’inizio del film. Si dipana una grande e potente storia d’amore e di passione, che vive e muore per ragioni tutte interne alla relazione. È un amore che nasce, cresce e trionfa, si consuma e si spezza; un amore che potrebbe durare tutta una vita e invece sbatte contro gli ostacoli eterni che tutti conosciamo, ma preferiamo non ricordare: legge del più forte, differenze culturali, desiderio d’altro, gelosia, fantasie rabbiose di rottura. Non è il cerchio feroce del controllo sociale sull’omosessualità, evocato dalle amiche, che ostacola Adele nel suo legame con Emma; la rottura è legata alle differenze di classe e di cultura.

Inoltre, il regista Abdellatif Kechiche non dimentica la verticalità del proprio sguardo, sempre attento alla società francese. Adele appartiene a una famiglia piccolo borghese, dedita al culto del lavoro sicuro, senza particolari



ambizioni, mentre Emma è figlia della borghesia intellettuale, è lesbica dichiarata e ha la ferma intenzione di affermarsi nel mondo dell'arte. Senza pretenziosi simbolismi: a casa di Adele si mangiano spaghetti, mentre sulla tavola di Emma si dispongono ostriche.

Il calore dell'umanissima esplosione di energia, che coinvolge le due, si offre nelle intense scene di sesso saffico, riprese da una camera a mano sempre vicinissima ai corpi delle due amanti. Una scelta lucida del regista che potrebbe risultare anche opinabile a chi non apprezza, pienamente, l'eredità cinematografica del Dogma 95, lasciata da Lars von Trier. D'altra parte, questa visione sempre sospesa, per ore, a pochi centimetri dal volto e dal corpo di Adele, ci costringe ad una forte intimità con l'attrice, che esprime tutto vigorosamente, grazie alle microespressioni del volto, colte in tempo reale dalla camera. Queste forti immagini di sesso fra donne alimentano l'energico impatto visivo del film e ne costituiscono il suo valore di costume; anche se quest'ultimo non può essere, artisticamente, duraturo. Sul piano della psicologia sociale, è un elemento da valutare. L'intensità fisica dell'amore saffico abbandona, per la prima volta, il recinto riservato della pornografia e accede allo schermo del pubblico totale. Non a caso, alcune critiche hanno censurato la carnalità della relazione. Ovviamente non ci troviamo di fronte a un avvenimento epocale e fantasticamente liberatorio, capace di depositarsi storicamente nella mentalità collettiva, come accadde quando il corpo nudo di Hedy Lamarr apparve, nel 1933, in *Estasi* di Gustav Machatý; tuttavia, l'amore lesbico, sul piano fisico, è stato, finora, tra i temi più sottoposti a tabù, in ambito cinematografico. Nel film, l'amore omosessuale resta un problema, ma non a causa

dell'omosessualità; bensì perché l'amore è un problema in sé. Adele ed Emma hanno l'amore, ma non hanno nessuna consapevolezza del medesimo. Non ne parlano, non ne discutono, non è da lì che sorge il loro attrarsi. Permane la differenza tra amore e desiderio. Sono i corpi che si cercano e forse, suggerisce il film, questo non basta.

Pier Paolo Pasolini concludeva il suo notissimo documentario-inchiesta *Comizi d'amore* (1965), sull'Italia repressa sessualmente, augurando ai suoi inibiti protagonisti di ottenere, in futuro, non soltanto l'amore, ma anche la consapevolezza di cosa vuol dire amare. Altrimenti "È soprattutto quando è lieta e innocente che la vita non ha pietà". Il limite di Adele è proprio nella mancata consapevolezza dell'amore. Ella ha il coraggio e l'ardore di accogliere l'eros, come un dono, a dispetto di ogni altra convenzione e possibilità; ma non si chiede a cosa porterà. Riesce anche a ottenere, dal suo desiderio, un progresso nella sua maturazione e formazione, come individuo. Ma quando poi sperimenterà la separazione, dovrà imparare la lezione più dolorosa; ossia che ci son cose, nella vita, che non si superano davvero mai e alle quali si sopravvive soltanto. •

#### **Titolo originale: La vie d'Adèle**

Paese di Produzione: Francia, Belgio, Spagna

Anno: 2013

Regia : Abdellatif Kechiche

Soggetto: Julie March

Sceneggiatura: Abdellatif Kechiche, Ghalia Lacroix

Fotografia : Sofian El Fani

Interpreti principali: Adèle Exarchopoulos, Léa Seydoux, Salim Kechiouche, Aurélien Recoing



# SARÀ IL MIO TIPO?

## e altri discorsi sull'amore

Ciò che la psicoanalisi chiama sessualità non coincide certo con la spinta irresistibile all'unione dei due sessi o alla produzione genitale, e assomiglia casomai molto di più all'*Eros* del *Simposio* platonico, che tutto comprende in sé e tutto preserva.

S. Freud. *Le resistenze alla psicoanalisi*.

### Antonella Antonetti

Adattamento dal testo di Philippe Vilain, *Pas son genre*, il film di Lucas Belvaux propone una delicata e malinconica riflessione sulla relazione amorosa, come il sottotitolo avverte. La storia si svolge ad Arras, sonnolenta cittadina al nord di Parigi, dove Clement, insegnante di filosofia si è trasferito per lavoro e dove incontra Jennifer, una giovane donna, *single*, che nella quotidianità si divide tra la cura del figlio di dieci anni e il lavoro di parrucchiera presso un salone di bellezza.

Dopo la conturbante Mathilde, ne *Il marito della parrucchiera* di Patrice Leconte (1990) e la delicata Layale in

*Caramel* di Nadine Labaki (2007) torna al cinema la figura della parrucchiera, nei panni della bionda e colorata protagonista femminile, interpretata da Emilie Duquenne.

In effetti, entrambi i protagonisti del film si occupano e si preoccupano della testa, anche se da prospettive diverse: per Jennifer è “una massa di capelli” e per Clement “una massa di pensieri”. La descrizione antitetica dei personaggi allarga il campo di osservazione e si estende dalle diversità sociali e culturali a quelle caratteriali. Dotata di una femminilità estroversa ed esuberante, luminosa nei suoi abiti di lamè, Jennifer si esibisce il sabato sera come can-





tante in un locale della provincia in cui abita. Appassionata di karaoke e di rotocalchi, sembra rappresentare la leggerezza della sottocultura popolare, a cui si contrappone la serietà della cultura di cui è portatore il protagonista maschile, interpretato da Loic Corbery. Clement è un intellettuale snob, freddo e distaccato, frequentatore di *vernissage* e film *d'essai*; di famiglia parigina alto borghese, egli tollera con difficoltà la vita di provincia.

Il regista belga accompagna con sguardo attento e partecipe l'incontro sentimentale tra i due protagonisti, tra due mondi all'apparenza distanti in modo irriducibile. Lei allegra, vivace e fiduciosa nell'amore, legge romanzi rosa e oroscopi, lui incapace di esprimere le proprie emozioni, pratica il cinismo sentimentale e legge Proust e Dostoevskij; trovano nell'attrazione fisica un fertile terreno d'intesa e la forza del desiderio consente a entrambi di lasciarsi trasportare nello spazio dell'altro, nell'illusione di poter superare lo scarto che li separa. Clement va a ballare e Jennifer legge Kant, in uno scambio che sembra rimanere di superficie e che risente dello sforzo volenteroso di ognuno di mettere da parte le proprie esigenze e i propri pregiudizi.

Ci sono tutti gli ingredienti per una commedia romantica, ma la narrazione muove verso un registro più problematico; pur se le differenze sociali e culturali ne costituiscono lo sfondo, il fuoco si sposta sulle diversità interiori dei protagonisti e sulla difficoltà di compiere il passaggio dal piano del desiderio alla capacità di amare e di instaurare relazioni stabili. Jennifer lo coinvolge con la sua vitalità e lo avvolge disarmante nel suo essere autentica e diretta, Clement si rifugia nel suo mutismo, si nasconde dietro i "forse" e i "non so" e si esprime soltanto attraverso i grandi autori. Ma quale sarà il loro tipo? Freud, in un suo scritto del 1931, *Tipi libidici*, ha cercato di tratteggiare una

sommaria caratterologia fondata sul comportamento libidico. Egli distingue un tipo erotico, "il cui interesse principale è volto verso la vita amorosa. Amare ma soprattutto essere amati è per essi la cosa più importante. Sono individui che essendo dominati dall'angoscia di perdere l'amore sono particolarmente dipendenti da altre persone che possono rifiutare loro l'amore". Diversamente il tipo ossessivo "è - scrive l'autore - dominato dall'angoscia morale, invece che dall'angoscia di perdere l'amore, manifesta una dipendenza per così dire interna anziché esterna, sviluppa un alto grado di autonomia e, socialmente, diventa l'autentico portatore della civiltà, orientato in senso prevalentemente conservatore". Jennifer si protende e Clement si ritrae; si avvicinano e si allontanano, dapprima complementari e poi inconciliabili, perché sanno amare con modalità differenti o, forse, allo stesso modo temono di amare. Attraverso una narrazione sincera sulle difficoltà di trovare un'intesa quando nella realtà, sia interna che esterna, tutto separa, il film interroga sul modo di vivere il sentimento più complicato della vita.

Straordinaria l'interpretazione della Duquenne, toccante per la sua umanità, il cui vertice espressivo è nell'emozionante esecuzione, nel finale, della canzone di Gloria Gaynor *I will survive*. •

### **Titolo originale: Pas son genre**

Paese di produzione: Francia

Anno: 2014

Regia: Lucas Belvaux

Sceneggiatura: Lucas Belvaux

Musiche: Frédéric Vercheval

Interpreti: Emilie Duquenne, Loic Corbery, Sandra Nkaké, Charlotte Talpaert, Anna Coesens, Daniela Bisconti



# Il racconto dei racconti

“Il desiderio appassionato... forza che tutto abbellisce, all’occasione, tutto distrugge...”. C.G. Jung

## Luisa Cerqua

*Il racconto dei racconti*, un fantasy con sfumature horror, sceneggiato e diretto da Matteo Garrone, raccoglie a Cannes 2015 un controverso consenso: tiepida adesione della stampa e sette minuti di applausi del pubblico. Il regista di *Gomorra*, *Reality* e *L’imbalsamatore*, adatta liberamente per il cinema tre fiabe della seicentesca raccolta napoletana *Lo cunto de li cunti* (G. Basile 1634), intrecciandole in tre episodi: *La regina*, *La pulce*, *Le due vecchie*. L’autore “gira” in lingua inglese, muovendo con sapienza un efficace cast di volti internazionali molto adatti al soggetto.

Elemento conduttore dei tre episodi sembra essere la smodatezza del desiderio che finisce per tramutare in violenza e distruzione ogni passione. Nel primo episodio *La regina*, infatti, un oscuro negromante avverte la sovrana, e con lei tutti noi, che “quando il desiderio è troppo violento può essere soddisfatto solo con la violenza”.

Affascinati e perplessi, assistiamo ad una sfilza di vicende amorose in apparenza ispirate da *Eros* ma inesorabilmente votate al suo contrario. La sequenza di peripezie amorose è aperta dalla lugubre e bellissima regina di Selvascura che, irrimediabilmente sterile, per divenire madre si ciba del cuore di un candido drago marino per lei catturato a prezzo della vita dall’innamorato e generoso consorte. Quel pasto stregato avrà un duplice e indesiderato effetto: anche l’umile cuoca della macabra pietanza resta gravida e partorisce un sosia del principino; entrambi sono albi come il drago. Vediamo l’affascinante Salma Hayek, qui icona di una possessività materna dispotica e affettivamente infeconda, farsi immagine di un sessuale femminile funereo determinato solo a distruggere l’indesiderato duplicato plebeo della propria maternità. La caccia spietata all’*alter ego* dell’infelice figlio, infine sciolto dal capestro materno, la condurrà alla morte.

Nell'episodio *Le vecchie* assistiamo invece ad una rattristante storia di avidità erotica. Anche le laide e decrepite zitelle Imma e Dora, travolte da una tardiva spinta di *Eros*, perderanno tutto, compresa la vita, nel folle intento di godere fuori stagione dei privilegi della giovinezza. Le vecchie cariatidi, una con voce di sirena e l'altra col sortilegio, ardiscono stregare un incallito Casanova, il lussurioso re di Roccaforte (V. Cassel) che, ignaro degli inganni delle megere cade nella trappola amorosa e nel buio dell'alcova, credendo di giacere con una misteriosa fanciulla con voce di sirena, soddisfa invece le accese ma cadenti carni della decrepita Imma. Il principesco *gigolo* patisce la beffa e le vogliose zitelle perderanno se stesse. La possente architettura di Castel del Monte fa infine da cornice al racconto *La pulce*. Nel suo isolato maniero, anche il Re di Altomonte (T. Jones) perpetra uno sleale dispotismo amoroso, stavolta di carattere paterno. Vediamo l'egocentrico sovrano trastullarsi annoiato con una pulce scoperta a succhiare il suo sangue fino a fare del vorace insetto, ospite del suo corpo, una compagna segreta del tutto dipendente, quindi diversa dalla giovane figlia desiderosa di convolare a giuste nozze e vivere una vita affettiva propria. Alla morte per sovrappeso dell'orrendo parassita i bisogni affettivi del re tornano però alla trascurata figliola e, nell'intento di metter fine per sempre alle fantasie matrimoniali che la porterebbero lontana da lui, concepisce un enigma praticamente irresolubile finalizzato a mantenerla zitella. Fatta conciare la pelle della pulce gigante la espone quale oggetto misterioso e solo chi ne indovinerà l'incredibile natura impalmerà la donzella. Il bislacco enigma è però facilmente svelato dal fiuto di un deforme colosso con sembianze da orco che la fanciulla dovrà seguire suo malgrado. Fortunatamente la fragilità sembra non essere donna e la sposina schiava dell'orco innamorato, lottando con indomito coraggio si libera infine del ferino consorte decapitandolo. Poi, lorda di sangue,

torna alla paterna magione. Richiesti alla figliola raggiugli sul consorte, il re padre ormai pentito, riceverà come risposta la testa d'orco chiusa in un sacco. Il re narciso farà ammenda ed il trono passerà all'intrepida rampolla. Dalla narrazione fantasiosa e piuttosto pulp di Garrone emerge l'immagine cupa di un sessuale piuttosto mortifero: *Thanatos* invade e pervade ogni apparire di *Eros*. I numerosi amplessi, piuttosto che la vita, evocano la bramosia del vampiro che insegue una vita impossibile. Vediamo le prede amorose avvinte e soffocate da abbracci mefitici slegati dall'affettività e da tutto ciò che rende fertili i legami. In questo film gotico - barocco, il "sessuale" sembra piuttosto affidato alla natura e alla bellezza degli ambienti, al rigoglio dei boschi in cui i personaggi si perdono o si ritrovano. Torre Alfinia, Sammezzano e Castel del Monte, le magiche gole di Alcantara in Ragusa, gli splendidi ambienti seicenteschi nutrono lo sguardo. Solo la natura, insieme ad architetture e costumi, sovrasta il mortifero facendo da contrappunto alla distruttività e alla grettezza degli esseri umani narrati. Risultato apprezzabile, intenzionale o involontario che sia. •

### **Titolo originale: Il racconto dei racconti**

Paese di produzione: Italia, Regno Unito, Francia

Anno: 2015

Regia: Matteo Garrone

Soggetto: Giambattista Basile (raccolta di fiabe)

Sceneggiatura: M. Garrone, E. Albinati, U. Chiti, M. Gaudio

Fotografia: Dimitri Capuani

Musiche: Alexandre Desplat

Cast: S. Hayek, V. Cassel, T. Jones, S. Henderson, S. Martin, Christian e Jonah Lees, G. Delaunay, A. Rohrwacher, M. Ceccherini





# Una nuova amica

## Una strada diversa

### Renata de Giorgio

Nel suo ultimo film - *Una nuova amica* - l'impegno del prolifico e versatile regista François Ozon sembra riguardare la conquista di una piena identità femminile da parte di una fanciulla borghese irrigidita dalla persistenza di ferite originarie di natura narcisistica difficili da sanare e che confondono la sua vita, le relazioni, l'anima: in verità un percorso iniziatico particolare, costellato da molte ambiguità che i protagonisti si rimbalzano l'un l'altro o da quella anamorfosi di cui parla Nadia Fusini e che ci rende sempre spostati, eccentrici rispetto al significante donna e al significante uomo, inquieti e irriducibili ora all'ordine della natura ora all'ordine della cultura.

L'inizio del film o meglio il nucleo duro di tutta la narrazione è spiazzante: un volto femminile viene truccato con cura e vestito con biancheria e abito nuziale candidi. Ma, allontanandosi man mano la macchina da presa, quel viso colorato e vivido risulterà appartenere a una giovane sposa racchiusa in una bianca bara come si addice alle fanciulle vergini. Un salto vertiginoso dalla vita alla morte: il travestimento inizia-

tico di una nuova e prolifica vita di coppia, il trucco illusorio che poteva far sembrare vivo e intatto ciò che invece è morto non riescono e la fanciulla verrà consegnata a ben altro sposo. Claire, la protagonista del film, ha perduto Laura l'amica del cuore, la compagna amata anche se più bella, più seducente, invidiabile: entrambe si sono legate in un patto di sangue che le impegnava, dopo il colpo di fulmine a sette anni "a rimanere insieme per la vita e per la morte" come gemelle indivisibili. La morte di Laura, dopo la nascita della figlia Lucie, sembra aver spezzato il loro legame. Di lei restano a Claire il marito David e la piccola Lucie, su loro promette solennemente di "vegliare per sempre". Il dolore dell'assenza è lacerante, la vita dell'amica superstite sospesa fino alla scoperta fortuita di David che, con gli abiti della moglie morta, dà il biberon alla piccola: questo travestimento, spiegherà David è "un gioco che gli dà gioia e che conforta Lucie a cui manca la madre", un gioco ricorrente che appartiene alla sua infanzia e all'amore per la madre - ne ha conservato gli abiti e le pellicce - scomparso quando ha incontrato Laura e la sua



femminilità. Dopo la morte della moglie ha ripreso a travestirsi, “il dolore dell’assenza è scomparso e avverto un senso di completezza perché così Laura è in me. Io sono entrambi e questo è un modo meno brutale per abituarsi all’assenza”. Claire, che chiamerà la nuova - vecchia amica non a caso Virginia, ritroverà con lei le gioie di una fratellanza che credeva perdute: truccarsi e vestirsi insieme, fare shopping, partire per innocenti e segreti week end. Claire se ne sentirà rivitalizzata ma non solo. Progressivamente abbandonerà i travestimenti maschili e si farà anche lei sedurre dalla curiosità e dalla fascinazione di David per tutto ciò che appartiene al mondo delle donne e che le rende molto desiderabili, come la madre, come Laura; svilupperà rapidamente una femminilità dolce e seducente e riceverà l’ammirazione di tutti. Accanto alla vecchia vita che torna segretamente per entrambi, si profila per Claire una nuova vita come donna e come possibile madre accanto al marito Gillie. Ma quando si palesa che David non vuole solo sostituire Laura nel cuore di Claire ma prenderne il posto, in quanto David, soppiantando il marito – “chi preferisci David o Virginia? Gillie preferirebbe che fossi Virginia. Io ero geloso di Laura... eravate così unite” - la realtà dei corpi fa la sua comparsa e l’incantesimo si rompe. In una scena intima di reciproco trasporto, Claire scoprirà che sotto gli abiti rassicuranti David ha un pene eccitato e fuggirà dicendo sconvolta: “Non è possibile...sei un uomo. Non possiamo fare questo a Laura”. A questo punto gli eventi precipitano come in un melò: David verrà investito e ridotto in un coma da cui potrà essere risvegliato solo quando Claire lo vestirà di nuovo con i panni di Virginia-Laura.

Questo lieto fine sul registro degli impossibili distacchi vissuti come troppo mortiferi si completerà con un ulteriore lieto fine: dopo sette anni Ozon ci mostrerà David -Virginia, in pantaloni giacca e parrucca, allontanarsi tenendo per mano la piccola Lucie insieme a Claire felicemente incinta forse del ravveduto marito. L’impossibile triangolo si è trasformato, grazie al trucco del travestimento, in un triangolo pacificatore tutto al femminile mentre l’uomo, il futuro padre Gillie, è presente ma assente dalla scena. La finzione di David, che è e non è Laura, totalmente disgiunta dall’omosessualità – “non sono gay, amo le donne”- sembra costituire nel racconto una specie di oggetto transizionale assente nell’infanzia o

quel compromesso che salva e che consente a entrambi i protagonisti di accettare con gradualità la perdita definitiva dell’amica - madre e di tutto quello che rappresenta.

Claire alla fine riuscirà, grazie al surrogato dell’oggetto buono, ad accedere a una femminilità più piena e diventare una vera madre. Anche David sembra, attraverso gli abiti dell’ultima scena, avviato a elaborare il lutto e ad accettare la realtà di cui fanno parte le differenze sessuali e la distanza tra le generazioni. Un percorso deviato, una strada diversa (devia) per fronteggiare la depressione e trovare una omeostasi libidica e narcisistica. I destini e i problemi di David e di Claire sono simili e dissimili ad un tempo: la donna, per evocare la madre, non ha bisogno di mimare l’altra; lo specchio le dice che ha un corpo fecondo anche se la madre non c’è. Il loro “travestimento” consisterà nello sviluppare sul piano mentale il *logos* per entrare nel mondo della cultura, fuori dal recinto della natura. È David, ripreso da Ozon mentre allo specchio si toglie la parrucca, che deve realizzare, vedendo l’immagine dell’altra e poi la sua smascherata, che è proprio l’altra ciò che gli manca e che lì si annida il desiderio per entrambi. Potrà mimare con gli abiti la desiderabilità materna in attesa di trasferire anche lui sul piano mentale l’eros femminile.

In entrambi i percorsi comunque è l’amore a vincere la morte, è il desiderio così versatile, polimorfo, libero a trionfare sulle leggi della natura, a dare scandalo là dove il vero scandalo rimane il grande limite contenuto nel corpo. Ancora una volta per Ozon una favola a lieto fine, un cinema utopico fatto per farci sognare. •

### **Titolo originale: Une nouvelle amie**

Paese di produzione: Francia

Anno: 2014

Regia: François Ozon

Sceneggiatura: François Ozon, Ruth Rendell

Fotografia: Pascal Marti

Musiche: Philippe Rombi

Interpreti principali: Romain Duris, Anaïs Demoustier, Raphaël Personnaz, Isild Le Besco, Aurore Clément



# GABRIELLE

## un amore fuori dal coro

### Umberta Telfener

In una piscina, una mano accarezza l'acqua e sembra trarne piacere e informazioni. Con questa esperienza tattile inizia il film *Gabrielle, un amore fuori dal coro*, di Louise Archambault, regista che mostra tutta la sua sensibilità di genere. Questo film francese è del 2013 e descrive un amore all'interno di una comunità di persone diversamente abili che partecipano insieme ad un coro e che ci vengono mostrate nella loro capacità di gioire e godere della vita. Tutto il film ci offre sensazioni tattili, percettive, uditive; esperienze corporee delicate, sottili, come il piacere di far vibrare le labbra cantando o di accarezzare la pelle nuda del braccio di un amico. Ciascuno dei ragazzi protagonisti del film sembra saper usare il corpo come cassa di risonanza delle proprie

emozioni e del rapporto con il mondo. La mente può essere opaca, ma non sembra necessariamente un grosso danno se si riesce ad accedere alla gioia, alle risate, al canto, al ballo, alla semplicità dell'anima, attraverso la corporeità e lo stare insieme. Il film tratta del filo diretto tra cuore e parola, quello senza censure, senza la mente che impone divieti, proibizioni e vergogne. Nelle crisi d'ansia come nell'amore il corpo la fa da padrone e sembra più esperto e consapevole del nostro di spettatori inevitabilmente pieni di pregiudizi e di limiti.

Naturalmente sono gli adulti che ostacolano il desiderio tra i due protagonisti, che diventa sempre più impellente. Naturalmente, seguendo i *cliché* usuali, Martin si sente debole e non può che obbedire alla madre che non comprende,

perché pensa che l'amore "per quelli come loro" sia diverso dall'amore della "gente comune". Per lei la sessualità è un sintomo da curare e da vietare anziché un aspetto imprescindibile della vita che concorre alla maturazione di ogni persona. Naturalmente Gabrielle - in quanto ragazza, quindi coraggiosa per definizione - si ribella alle regole, trasgredisce, si propone, cerca uno stratagemma per incontrarsi con Martin. Ma per colpa della gente comune arriva il dolore e nel dolore, ancora una volta, il corpo viene in aiuto e permette di lenire la sofferenza.

La prima scena di bacio tra Gabrielle e Martin è sfocata, come se non dovessimo disturbarli nella loro intimità, come se anche noi dovessimo offuscare gli occhi e conseguentemente la mente, per poter sentire di più, per accedere all'immaginazione. Sfocata diventa anche la pellicola quando sembra esserci confusione nella testa della protagonista. La scena di sesso è in chiaro e tenera: di nuovo tutto il corpo è risvegliato, all'erta. Non appaiono più ingenui ma esperti, sembrano riuscire a sfruttare tutte le sensazioni che ogni corpo può offrire: carezze, sguardi, incontro di epidermidi oltre che di anime. I due innamorati non fanno affidamento unicamente sulla genitalità, assistiamo ad un incontro privo di timore e di censure, organizzato dal desiderio che sgorga dalla biologia anziché limitato dalle paure di soffrire e di venir feriti e abbandonati che tanti ragazzi in questi anni ci raccontano. Assistiamo ad un incontro differente da quello di molti giovani ipermoderni che cercano l'uniformità, sembrano usare il sesso come primo gradino nella conoscenza reciproca e ci appaiono poco erotici, forse perché tra loro manca il gioco, il confronto, l'incontro; perché tendono ad appiattirsi sull'unico livello dell'incontro dei corpi, perdendo quelle sfumature e quei piani multipli di scambio che potrebbero portare ad un appuntamento erotico.

"Intorno a me c'è la guerra, la miseria e la fine del mondo"

canta l'artista prestigioso che si fa accompagnare dal coro dei ragazzi disabili. Nessuno degli adulti sembra dare sufficiente attenzione all'amore, che diventa sempre più denso, il vero protagonista dirompente di questo piccolo film poetico. E per noi spettatori diventa palpabile, forte, vivifico. •

Titolo originale: Gabrielle

Paese di produzione: Canada

Anno: 2013

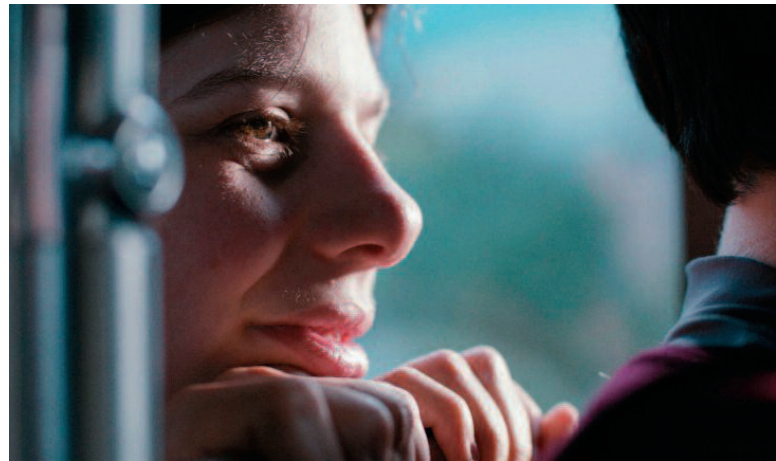
Regia: Louise Archambault

Sceneggiatura: Louise Archambault

Fotografia: Matthieu Laverdière

Musiche: François Lafontaine

Interpreti: Gabrielle Marion-Rivard, Alexandre Landry, Robert Charlebois, Vincent Guillaume Otis





# Maps to the Stars

## L'incubo ad aria condizionata di Cronenberg

**Saverio Zumbo**

Della sessualità l'ultimo film di Cronenberg non ci mostra che aspetti "devianti" e degradati. Dalle parafilie, all'abuso sui minori, al tema incestuoso attorno al quale ruota l'intera opera.

Nel *milieu* delle "stelle" hollywoodiane, oltre a storie di droga, di narcisismo megalomane, di deliri psicotici, di derealizzazione, di efferati omicidi, di psicopatia, di simulazione di un'empatia patologicamente assente, troviamo delle piccole fan impegnate a procurarsi gli escrementi di divi bambini, un'attrice sul viale del tramonto, Havana, che rammenta le attenzioni morbose di una madre, lei sì "vera star", che vorrebbe disperatamente incarnare nel remake di un vecchio film, ancora Havana che si fa possedere *more ferarum* dallo chauffeur per attuare una feroce rivalsea contro la giovane disturbata sua assistente, due coniugi incestuosi, lo spiritato psicanalista Stafford (impegnato in discutibili corpo a corpo, dalla dubbia valenza terapeutica, con le pazienti) e Christina, che hanno a loro

volta generato Agatha, sensibile e folle *teenager* desiderosa di fondersi in un amplesso mortale col fratellino Benjie, divo tredicenne di un serial televisivo devastato dalla tossicodipendenza e dal delirio di onnipotenza.

Nulla di più lontano, tuttavia, da uno spaccato piattamente sociologico. Il mondo delle star riflette l'Olimpo. Da *Jupiter* (Florida) rientra Agatha dopo un lungo periodo di internamento a causa del tentato omicidio del fratello. L'incesto è trattato con connotazioni nitidamente mitologiche. Dall'inconsapevolezza sofoclea dei genitori ai tratti archetipici del matrimonio divino assunti dalla pulsione di annullamento di Agatha. Connotati non meno mitologici rivestono gli altri temi cardine: l'acqua e il fuoco. L'acqua delle *Stolen Waters*, titolo del film da rifare, a significare l'identificazione malata e la competizione ossessiva tra madre e figlia, l'acqua addomesticata delle piscine dei VIP, nella quale finisce Christina ormai cadavere, nella quale annega il bambino dell'attrice rivale di Havana, con





somma gioia di quest'ultima, dalla quale riemergono, dinanzi a un Benjie terrorizzato, come in una tragedia shakespeariana i fantasmi di bimbi morti. Il fuoco che ha sfigurato Agatha, quello che consuma Christina senza giustificazione narrativa, come per autocombustione.

Agatha, del resto, lavora a "una bella sceneggiatura mitologica" sull'incesto che mette "in abisso" la vicenda del film.

Dopo *A Dangerous Method* Cronenberg torna a confrontarsi con la psicologia del profondo. Il mondo di plastica della Hollywood contemporanea pare infatti improntato a una banalizzazione *new age* della vulgata junghiana. Stafford è, al riguardo, una sorta di caricatura. Il "bambino magico" con cui propone di sostituire la nozione di Sé, lungi dall'incarnare il potenziale di crescita e sviluppo psichico del *Puer*, si pone in grottesca contrapposizione con le ricorrenti figure di infanzia negata e abusata. Benjie dice alla sorella che si è appena ripresentata: "non sono un appassionato di risoluzioni, per cui... se vai cercando un'epifania che ti aiuti a tirare avanti, allora..." Un sottile spunto autoriflessivo che porta alla mente la diffidenza di James Hillman verso l'inflazione di miracolismi e "sincronicità" vista come sintomo di una carenza d'"anima".

La stessa pervasività dei mitologemi è in funzione enantiodromica (risoluzione nel contrario) rispetto al cattivo incantesimo da cui pare pervaso il mondo del film. Se il mito è dappertutto è perché, a dispetto delle luminose e numinose prospettive che la coscienza unilateralmente si pone in conformità a una raffazzonata ideologia misticizzante, ogni radice ancestrale è stata recisa, ogni pulsionalità autentica distorta e violentata nel milleriano "incubo ad aria condizionata" abitato dai personaggi. Si tratta di un mito svuotato, ridotto al proprio simulacro. Di un'infezione psichica dilagante, perché gli dei (ancora Hillman) sono diventati malattie.

In questo quadro va a collocarsi il rito dello *hieros gamos*, del matrimonio divino che chiude il film. Fratello e sorella che si sposano uccidendosi, ingerendo barbiturici, dopo aver sottratto gli anelli nuziali ai genitori già annientatisi. Dietro il fremito cosmico volontariamente simulato, dietro la suggestione dell'incesto magico, non è dato rinvenire, ci lascia intendere un Cronenberg fedele al proprio pessimismo nichilista, nessuna trasformazione, nessuna rinascita. Le forme del mito essendo state ridotte da simbolo vivo a segno, spento e inefficace, della stessa deprivazione che lo riguarda.

Ugualmente, i versi della poesia *Liberté* di Paul Eluard, ossessivamente recitata da Agatha e Benjie ed infine utilizzata a mo' di suggello della loro unione, si risolvono, beffardamente, nel segno di un'impossibilità.

Impossibilità di risalire a pulsioni genuinamente umane cui dare ascolto, di ricomporre un mondo relazionale praticabile in cui proiettare le proprie istanze profonde di senso.

Il coronamento grottesco di un *mysterium coniunctionis* privato di ogni fecondo mistero; che non prelude a una nuova nascita, ma sancisce la muta trivialità di un nulla senza uscita. •

### Titolo originale: *Maps to the Stars*

Paese di produzione: Canada, Stati Uniti d'America

Anno: 2014

Regia: David Cronenberg

Sceneggiatura: Bruce Wagner

Fotografia: Peter Suschitzky

Musiche: Howard Shore

Interpreti principali: Julianne Moore, Mia Wasikowska, John Cusack, Sarah Gadon, Robert Pattinson, Olivia Williams



# Piccola patria

## L'affievolirsi dei corpi

**Denis Brotto**

Il sentimento xenofobo, l'odio da riversare verso l'immigrato, l'assenza di prospettiva camuffata da progetto d'indipendenza sono tra le linee più evidenti emerse dal film *Piccola patria* (2014) di Alessandro Rossetto, presentato nel 2013 al Festival di Venezia. Il suo racconto dedicato alla terra veneta è ruvido, attuale, intenzionato a mostrare una realtà in tutti i suoi aspetti, squallore compreso. Al centro del racconto troviamo due generazioni a confronto: quella di Luisa e Renata (Maria Roveran e Roberta Da Soller), giovanissime, spiriti liberi, pronte a tutto pur di fuggire dalla terra ottundente dei loro genitori, e quella di Franco e Anna (Mirko Artuso e Lucia Mascino), padre e madre di Luisa, e Rino (Diego Ribon), l'amico di famiglia, se così si può dire.

La "piccola patria" mostrata da Rossetto è ancor prima un ambiente mutilato, imploso sotto i propri stessi colpi, sotto le paure e le limitazioni autoimposte. Chiusi all'interno di un ristretto perimetro, i personaggi narrati hanno l'impressione che i timori possano svanire, che la grettezza possa trasformarsi in purezza. Ma il sentimento di vile superiorità che li caratterizza altro non è che un modo per nascondere i propri vizi, i propri lati oscuri, le proprie ossessioni. *Piccola patria* racconta un luogo chiuso, xenofobo, dove il sordido assurge

a regola, tutta interna e da tenere nascosta. E il sesso diviene il terreno per eccellenza di tale regola taciuta. La sessualità, spesso repressa, delle pie famiglie venete raccontate da Rossetto assume i contorni del sudicio, di uno spazio vizioso nel quale fare o subire implica in entrambi i casi l'accettazione di un'assenza di morale. Nelle scene iniziali del film, Rino, un uomo di mezza età, è intento a leccare le ascelle di Renata. I due sono svestiti, ma non hanno rapporti sessuali; il contatto fisico tra loro è dato solamente da questa azione. Eppure, proprio questo gesto, seguito dal pagamento della prestazione (dai *schèi*) è ancor più sintomatico e dimostrativo del loro modo di vivere la sessualità. Renata non sembra sentirsi una vittima, pare invece volersi servire del proprio corpo per smascherare la dualità dei comportamenti di un individuo come Rino. Sembra voler umiliare, con il suo concedersi, quel genere di uomo. Un atto estremo di accondiscendenza solo per indurre l'altro a far trapelare i suoi desideri più gretti. Rino va ogni domenica in chiesa, è amico fidato di Franco con il quale condivide la volontà di indipendenza della propria terra, e vive assieme a Itala, sua sorella. Poi però c'è il lato oscuro e silente della "piccola patria". Se di giorno si invocano leggi e regolamenti contro "lo straniero",

di notte si entra in una zona franca, in un terreno di nessuno in cui tutto, con il dovuto prezzo, diventa plausibile. E così, per Rino, anche Luisa, l'amica di Renata, diviene un nuovo oggetto sul quale far convergere le proprie voglie. Luisa non rappresenta più la figlia minore di Franco, divenendo invece la giovane ragazza da spiare e riprendere mentre, nuda in un camper, fa l'amore con Bilal, un giovane albanese il cui unico "crimine" è rappresentato dall'ingenuità e dalla buona fede con cui affronta un terreno minato di pregiudizi e sotterfugi come quello veneto.

Se nessuno vede, nessuno avrà nulla da dire. Questo sembra essere il motto della piccola patria e della piccola gente che la abita. Come nella scena in cui Rino non trova altro modo per rispondere alle accuse della sorella Itala, se non quello di avvicinarsi a lei, abbracciandola da dietro e mostrando una consuetudine fisica, una vicinanza oltre il limite che, in definitiva, sembra essere ben accetta anche dalla donna. Tutto deve risolversi tra le mura domestiche, tra le stanze della propria casa, dove si *divide et impera*, in quello stretto passante che va dalla propria coscienza al proprio ego. Anche in questo caso, l'incontro con l'altro è, semplicemente, fuori luogo. Emerge in pieno l'idea di chiusura (seppur su altre coordinate, *Chiusura* era anche il titolo di un documentario di Rossetto del 2002). Una chiusura da alcuni voluta, auspicata (gli indipendentisti), da altri subita (è il caso delle due protagoniste), ma per tutti evidente, come dimostrato dalle tante stringenti recinzioni viste nelle inquadrature dall'alto che, a mo' di cicatrice, sembrano rimarcare una separazione più che ricucire tra loro pezzi di Veneto. Il razzismo è al limite del paranoico, mentre i desideri di fuga di Luisa e Renata, indeterminati e privi di una reale destinazione, sono destinati a fallire. Il Veneto non è tutto così, ma è anche così. E Rossetto non teme di dirlo in quest'opera che, sin dall'uso del dialetto, dimostra non solo una forma di autenticità, ma anche una volontà di rompere con il macchietismo (linguistico in particolare) e che vuole invece mostrare il lato più aspro e rude di queste terre.

La sessualità è la cartina di tornasole impiegata per arrivare a tale fine, e contribuisce in modo decisivo, anche negli aspetti formali attraverso i quali è mostrata, a creare un sentimento di disagio percettivo nello spettatore.

Rossetto parla di iperrealismo, ma sembra evidente anche uno sguardo che ricrea i tratti traumatici della Nuova Oggettività, caratterizzati da una assenza di fede nei contesti sociali, da un pessimismo che si muove sottopelle, da uno straniamento che diventa il vero motore dei comportamenti dell'uomo. Il corpo androgino di Renata, così come il corto taglio di capelli che porta, sembrano richiamare le stesse figure femminili della Nuova Oggettività, spesso rappresentate in modo mascolino, come soggetti da anteporre all'uomo e per le quali la sessualità è vissuta a fronte di un compenso o, comunque, in modo profondamente scisso dall'amore. I corpi delle due giovani donne di *Piccola patria* sono spesso visti come immagini che perdono di definizione, come ombre, *silhouette* prive di un reale desiderio fisico: quel tipo di relazione è soppiantato da una forma di sessualità imposta, alla quale corrisponde sempre e comunque un prezzo, e poco importa se i soldi si devono pagare o ricevere. La "piccola patria" si assottiglia ancor più, si affievolisce il desiderio e si fa sordido lo spazio in cui i corpi entrano in relazione tra loro. •

### **Titolo originale: Piccola Patria**

Paese di produzione: Italia

Anno: 2013

Regia: Alessandro Rossetto

Soggetto: Caterina Serra, Alessandro Rossetto

Sceneggiatura: Caterina Serra, Alessandro Rossetto, Maurizio Braucci

Fotografia: Daniel Mazza

Musiche: Paolo Segat, Alessandro Cellai, Maria Roveran

Interpreti: Maria Roveran, Roberta Da Soller, Vladimir Doda, Diego Ribon, Mirko Artuso, Lucia Mascino, Mateo Çili, Nicoletta Maragno, Giulio Brogi.





# Masters of Sex

## Le vie del sesso

**Roberto Tiraboschi**

Uno dei compiti più difficili per uno sceneggiatore è scrivere una scena di sesso. Il cinema sembra l'ideale per raccontare il sesso perché può mostrare direttamente i corpi, i volti, la pelle, gli organi. Meglio della letteratura che può solo descrivere, meglio della pittura perché le immagini sono in movimento, ed invece proprio perché può mostrare, raccontare la sessualità al cinema è la cosa più complicata.

Quando uno sceneggiatore si trova davanti alla pagina bianca si chiede: che cosa voglio comunicare con questa scena di sesso? Voglio emozionare, eccitare, coinvolgere sentimentalmente, divertire? O tutte queste cose insieme?

Un po' schematicamente potrei dire che si possono intraprendere tre vie:

Il sesso mostrato. Il sesso parlato. Il sesso traslato.

Il sesso mostrato è la via più praticata dallo sceneggiatore. L'idea è apparentemente semplice: prendo i corpi dei miei personaggi, li faccio spogliare, se non sono già nudi, e vedo cosa succede. In genere questi finiscono per aggrovigliarsi, accarezzarsi, baciarsi, palparsi, fino ad arrivare alla penetrazione, qualunque tipo di penetrazione. Di solito il

problema è non essere troppo volgari, o espliciti, a meno che non si tratti di un film porno, ed allora si lavora per sottrazione. L'abilità consiste nel tagliare il corpo, dividerlo, spezzarlo ed offrire i pezzi al pubblico. È un corpo martoriato quello nel cinema, raramente mostrato nella sua immediatezza, nella sua totalità. Il segreto è alludere a quello che non si può mostrare completamente.

Oppure ci si gioca il tutto per tutto scegliendo di mostrare il corpo e l'atto nella sua totalità. È la strada più difficile e deve essere supportata da un'idea di fondo molto forte.

Prendiamo un film famoso del 1976 *Ecco l'impero dei sensi*, scritto e diretto da Nagisa Oshima.

È la storia del legame erotico tra una giovane cameriera ed il proprietario della pensione presso cui presta servizio. La relazione parte dall'attrazione reciproca, si evolve attraverso l'estasi sensuale per precipitare, nel finale, in un baratro erotico. Il compulsivo consumarsi del gesto carnale, che diviene sempre più estremo, si conclude con la morte dell'uomo soffocato nell'ultima e mortale trasgressione. Nel finale lei recide il membro di lui e lo conserva con cura per

tre giorni, fino all'arresto da parte della polizia. Il corpo viene mostrato nella sua completezza e descritto nei minimi particolari. Poco viene affidato alla fantasia dello spettatore. Il risultato è che il sesso qui ha ben poco di erotico, anzi trasmette un profondo senso di angoscia, di disperazione, fino al finale che associa sesso e morte in un legame inscindibile. Questa era l'idea di fondo di Oshima.

Poi c'è la via del sesso parlato. Il sesso non si vede, i corpi non si vedono, non si usano immagini, si usa la parola. I protagonisti si affidano alle parole in sostituzione del sesso e per suscitare eccitazione si abbandonano alla descrizione dei corpi, dei sentimenti, delle sensazioni. L'esempio più alto forse è *Sesso bugie e videotape*. Uscito nel 1989 con la regia di Steven Soderbergh, vincitore della Palma d'oro al 42° Festival di Cannes. I personaggi del film hanno tutti problemi sessuali. In particolare Graham, un bel ragazzo divenuto impotente dopo una delusione amorosa, che per riuscire ancora ad eccitarsi deve ricorrere ad un espediente: filmare donne compiacenti che davanti al suo obiettivo si prestano a confessargli le loro esperienze e fantasie di natura sessuale. Poi c'è Ann che va dallo psicoanalista perché non riesce ad avere rapporti con il marito, e infine Cynthia, una sorta di ninfomane. Pur essendo un film che ha come tema centrale la sessualità, le scene di sesso esplicite sono quasi inesistenti, tutti i protagonisti però non parlano d'altro e lo spettatore si trova ad incarnare il ruolo di *voyeur*, insieme a Graham, spiando le confessioni dei personaggi. Niente di più erotico ed eccitante, molto meglio di qualunque corpo nudo ansimante. Il potere della parola come vero protagonista della sessualità cinematografica qui dà il meglio di sé. Lo spettatore costruisce un suo film personale, e l'erotismo si libera da ogni costrizione.

Infine la terza via: il sesso traslato. La più difficile, la più sublime. Il sesso non si mostra, del sesso non si parla, ma il sesso viene suggerito attraverso altre immagini, stimolando la creatività erotica dello spettatore. Una delle più celebri scene erotiche di questo tipo è quella tratta dal film *Tom Jones* del 1963 regia di Tony Richardson. Nella scena di sesso del film vediamo un giovanissimo Albert Finney seduto a tavola davanti ad una avvenente ragazza. Stanno entrambi mangiando, ovviamente completamente vestiti... e il loro pranzo si trasforma in una sublime scena di seduzione e sesso condita solo da suoni, sguardi, movimenti delle bocche, piccoli gesti. Nessuna parola inutile, nessun gemito... un lungo scambio di sguardi e ammiccamenti legati al piacere di gustare il cibo che hanno sul piatto. La scena si conclude con i due che si chiudono in una camera, poi più nulla. Tutto è già stato raccontato attraverso un'opulenta cena. Forse non è il sesso più eccitante ma sicuramente il più erotico, il più ironico, il più fantasioso mai raccontato al cinema.

Con la serie statunitense *Masters of sex*, ideata da Michelle Ashford e andata in onda in Italia nel 2014, raggiungiamo la sintesi delle tre vie. La serie racconta la vicenda vera di William Masters e Virginia Johnson ginecologo il primo e psicologa la seconda, che compirono negli anni '60, in un ospedale statunitense, una ricerca "sul campo" sulla fisiologia umana durante il sesso.

Nei titoli di testa abbiamo un magnifico esempio di sesso traslato: una sequenza di immagini ironiche e fantasiose



che rimandano all'atto sessuale nelle diverse declinazioni. La storia poi è un abile intreccio di sesso mostrato e parlato. Il contenuto stesso della serie obbliga i suoi protagonisti a parlare di sesso, descrivendo sensazioni ed emozioni con una ricerca terminologica ad alto tasso erotico. Alternate alle parole vediamo poi scene di sesso vere e proprie mostrate nella loro evidenza, senza lasciare immaginare nulla allo spettatore, che con la scusa della ricerca scientifica, osserva e spia senza alcun senso di colpa. Una serie che si può guardare in famiglia!

*Masters of sex* è un mix esplosivo? Forse. Certo è che con *Masters of sex* ogni spettatore può trovare il sesso declinato secondo il proprio gusto erotico. •

### **Titolo originale: Masters of Sex**

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 2013

Soggetto: Thomas Maier

Ideatore: Michelle Aschford

Interpreti: Michael Sheen, Lizzy Caplan,

Caitlin Fitzgerald, Teddy Sears, Nicholas D'Agosto, Annaleigh Ashford



*Holy Smoke (1999)*

## La scoperta del desiderio La sessualità femminile nel cinema di Jane Campion

**Cecilia Chianese**

Alcune delle protagoniste dei film della Campion vivono una lacerazione interna, un contrasto di forze speculari, che possono essere psicanaliticamente identificate come pulsioni di vita o di morte, ma non si riducono ad esse. Il

nucleo di tale conflitto risiede per molte di loro in una rigida e a tratti autolesionistica disciplina. Come scrive Ilaria Gatti, ciò che le accomuna “è la solitudine estrema, la continua sottrazione nella quale esse vivono”.



Bright Star (2010)

“Introversione, autoesilio, volontaria rinuncia: sono forme di asceti tipiche del lato oscuro del romanticismo, un’asaperata manifestazione di austera fierrezza priva di qualunque cedimento verso se stessi”.

L’istinto è sacrificato in favore di un Super Io al tempo onnipotente e castrante, che le relega a un orgoglioso silenzio (*Lezioni di Piano*) o le isola in una prigione auto imposta (*Ritratto di Signora*). A scardinare tale gioco forza interviene la potenza impetuosa del desiderio e con esso la sessualità, momento di perdita e rinnovamento che, proprio per il suo elemento perturbante, non tutti i personaggi della Campion accettano. La sessualità è negata all’ambiziosa Isabel Archer in *Ritratto di Signora*, o meglio, è vissuta unicamente all’interno delle sue fantasie, mentre nel mondo reale la giovane si muove in direzione opposta ai suoi bisogni, accecata dalla sua caparbità e dalla sprezzante eleganza di Gilbert Osmond. Sarà forse l’alterigia a tenerla nella gabbia del matrimonio infelice, e l’impossibilità di retrocedere di un passo sulle sue decisioni anche se sbagliate. È l’Ideale dell’Io, che si rivolge contro se stesso.

Ma non è solo di gabbie – autoimposte o meno – che tratta la Campion. Quello della regista neozelandese è anche un cinema fatto di viaggi, inquietudini e scoperte. Le protagoniste dei suoi film s’interrogano, si agitano e spesso commettono errori, muovendosi alla ricerca del proprio linguaggio profondo, del modo tramite il quale mantenersi fedeli prima di tutto a esso. E l’eros, per i personaggi della Campion, nasce romanticamente in prima istanza da uno stimolo interiore a godere della bellezza del cosmo, una sorta di ebbrezza del sublime, uno sguardo estatico e partecipe alle meraviglie che ci cir-

condano. Il bisogno e l’inquietudine verso l’ignoto, sono elementi costanti nel cinema della regista, che declina in chiave moderna, utilizzando un linguaggio squisitamente femminile, lo *Sturm und Drang*, o anche, come scrive la Gatti, “la statuaria barocca, espressione delle più intense figure dell’erotismo femminile, descritto come annullamento e perdita di sé. La Santa Teresa o la Beata Ludovica Albertoni del Bernini, riverse a ricevere lo spirito e il martirio in ambigue estasi mistiche”.

Dunque non c’è solo volontaria rinuncia nei suoi personaggi, ma anche un umile lavoro alla ricerca di tutte le manifestazioni dell’immanenza del sacro e dei messaggi di speranza che la vita ci offre, anche nei contesti più poveri o repressivi. La poetessa Janet Frame di *Un Angelo alla mia tavola*, è “senza pelle”: a partire dagli eventi della sua infanzia, la Campion compone il quadro di una ragazza perennemente inadeguata, perché sempre mancante o eccedente rispetto al contesto che la circonda, ma non per questo disperata o sola. “Ciò che mi attira nella gente che ha dei problemi è il fatto che abbia un atteggiamento attivo nei confronti della vita. Sento qualcosa di straordinariamente tenero in questo sforzo umano, uno sforzo sincero e non cinico di tentare di capire l’esistenza...In *Un angelo alla mia tavola*, più che di follia, parlerei d’ipersensibilità, di vulnerabilità... Janet mi ha detto che non si sentiva sola, che il cielo, la natura erano delle presenze vive per lei e che si sentiva in rapporto intimo con loro. Ho quindi voluto mostrare che, nonostante tutto, non era infelice”.

Quello della Campion è uno sguardo empatico, che si posa sulle sue protagoniste con delicatezza e non rinuncia all’impronta femminile, mantenendo al contempo



*In the Cut* (2003)

elementi spiazzanti: la rappresentazione satirica e grottesca di un mondo superficiale, conformista, abbruttito o sordido, come i parenti della protagonista in *Holy Smoke* o il ritratto di New York e dei suoi abitanti fatto in *In the Cut* o anche la comunità di criminali e sociopatici nella serie ambientata in Nuova Zelanda *Top of the Lake*. Anche in questi ambienti torna a inserirsi l'*eros*, pur assumendo a volte le fattezze del mostruoso: la discesa agli inferi di Frannie in *In the Cut*, che mostra la perdita di traiettorie di una fredda e razionale professoressa, a partire dalla scena di voyeurismo in cui osserva, un po' disgustata un po' affascinata, una donna praticare una fellatio a un uomo nel sottoscala di uno squallido locale. La sessualità diviene quindi qualcosa di sporco, malato. Ciò nonostante, solo tramite lo scardinamento dei propri parametri di riferimento, anche a rischio di una definitiva perdita del sé, le protagoniste della *Campion* trovano il piacere.

In tal senso *In the Cut* è una sorta di lode all'incertezza, come scrive Valeria Cigliola, il film si muove in "un'oscillazione perpetua tra gli estremi del dubbio amletico: essere o non essere, amore e morte, chiaro e scuro. (...) E se c'è qualcosa, in questo lavoro, che colpisce l'anima sono le ombre, i volti delle due attrici divisi tra la luce e l'oscurità. L'immagine ricorrente è quella del faro, un faro "spento", punto di riferimento costantemente smarrito: oggetto che compare sulla scrivania di un poliziotto, il lume della ragione perduta, luogo che dà il titolo ad un libro citato nel corso di una lezione di Frannie, durante la quale viene in qualche modo anticipato il finale del film, capovolto".

"Nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura, ché la diretta via era smarrita", legge Frannie su un annuncio pubblicitario della metropolitana e, come sottolinea Cigliola, la selva oscura è la sua stessa dimensione esistenziale. Ma non ci sono solo ombre nel cinema caleidoscopico della *Campion*, che dai suoi inizi si adopera per mostrare le complessità dell'universo femminile senza temere di inoltrarsi nel torbido, ma sapendo anche toccare corde delicate e lievi, in questa scoperta dei percorsi tortuosi dell'*eros*.

È tortuoso e sofferto il percorso che porta il personaggio di Ada verso Baines in *Lezioni di Piano*, visto che la donna veicola la propria passione tramite un "oggetto a funzionamento simbolico", che è appunto il pianoforte. Prima del piacere fisico è l'anima che deve essere nutrita, in tal modo l'innamoramento tra Ada e Baines può avvenire solo tramite la musica, le "lezioni di piano", espressioni dirette dello spirito di Ada e unico luogo possibile per trovare un linguaggio comune.

In *Bright Star* le lezioni sono invece di poesia, quelle che John Keats impartisce a Fanny Brawne: "la poesia lenisce l'anima, e la aiuta ad accettare il mistero". È verso l'accettazione del mistero che si protende il cinema della *Campion*, il mistero del desiderio e il mistero rappresentato dall'altro, il cui linguaggio interiore e profondo, insegna la regista, può sempre essere appreso, anche – ma non solo – tramite l'esplorazione dell'altro nella sessualità. Così la *Campion* offre ai suoi personaggi la possibilità di crescere, evolversi e liberarsi dalle catene, che siano di tipo sociale o auto imposte. •





*Dracula di Bram Stoker* di Francis Ford Coppola (1992)

# Horror e Sessualità

## Federico Pedroni

Tra tutti i generi codificati del cinema classico, l'horror, assieme alla commedia, è quello con le maggiori connotazioni sessuali. Dove la commedia mette in scena l'incontro/scontro tra i sessi, il libertinaggio amoroso, la rottura e la ricomposizione del mondo di coppia, l'horror esplicita paure, angosce, mutazioni del corpo e dell'anima in un tripudio sanguinolento dal frequente simbolismo sessuale.

Tra gli archetipi, mutuati dalla letteratura gotica dell'Ottocento – *Dracula* di Bram Stoker, *Frankenstein* di Mary Shelley, *Lo strano caso del Dr. Jekyll e del Sig. Hyde* di Robert Louis Stevenson – quello del vampiro è sessualmente evidente: un essere notturno a caccia di sangue, non-morto tentatore, legato a leggende di amori capaci di resistere secoli e allo stesso tempo alla perenne (e insoddisfatta) ricerca di colli vergini da violare con denti aguzzi. Se il mito di *Dracula* è stato riletto al cinema già dagli anni Venti (*Nosferatu il vampiro* di Friedrich Wilhelm Murnau

è del 1922) è con il ciclo della casa di produzione inglese *Hammer* – *Dracula il vampiro* e *Dracula, principe delle tenebre* di Terence Fisher, *Le amanti di Dracula* di Freddie Francis – che il rosso sangue esplose caricando la minaccia dei denti vampireschi di un pericolo sessuale tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. La Hammer successivamente fronteggiò la crisi dell'horror tradizionale tentando una mutazione generazionale e tinteggiando leggende vampiresche, stavolta ispirate al romanzo breve *Carmilla* dell'irlandese Le Fanu, con un tocco di erotico lesbismo nella trilogia composta da *Vampiri amanti* di Roy Ward Baker, *Mircalla, l'amante immortale* di Jimmy Sangster e *Le figlie di Dracula* di John Hough.

Se in America l'horror della Universal trovava il maggior successo nelle saghe fantascientifiche di *Frankenstein*, in quelle mutanti dell'*Uomo Lupo* o in quelle esotiche della *Mummia* – pur senza dimenticare il *Dracula* di Tod



*Psyco* di Alfred Hitchcock (1960)

Browning con Bela Lugosi, più solenne che seduttivo – alcune produzioni indipendenti cercavano nel genere forme espressive più libere e più libertine. Emblematici i film di Jacques Tourneur realizzati alla RKO sotto la supervisione del produttore Val Lewton: *Il bacio della pantera* (1942), in cui una donna evita ogni contatto fisico perché convinta che l'istinto carnale la possa trasformare in felino, e *L'uomo leopardo* (1943), tratto da un romanzo di Cornell Woolrich, che cerca un ritratto realistico di un assassino seriale – in Germania c'era già stato il profetico *M- Il mostro di Düsseldorf* di Fritz Lang – mescolando atmosfere noir e stilemi horror.

L'anno fondamentale per l'horror contemporaneo fu il 1960, quando due film cambiarono il modo di rappresentare la violenza, la patologia dello sguardo, il carattere sessuale dell'omicidio rituale: *Psyco* di Alfred Hitchcock e *L'occhio che uccide* di Michael Powell. Entrambi sono rappresentazioni di un voyeurismo perverso che sfocia nel sangue, riflessioni sul cinema e sulla perversione dell'occhio come estensione morbosa del corpo. In *Psyco*, Norman Bates è vittima di una personalità scissa che lo porta a spiare le clienti del suo motel (un foro nel muro per sbirciare nudi sotto la doccia) e ucciderle impersonando una madre castrante, in realtà imbalsamata nella cantina. *L'occhio che uccide* – il titolo originale, *Peeping Tom*, significa letteralmente guardone – racconta di Mark, operatore cinematografico vittima durante l'infanzia di un padre scienziato sadico e anaffettivo, che uccide giovani donne (una prostituta, un'attrice, una modella: percepiti patologicamente come puri oggetti di studio) con il treppiedi

della sua cinepresa filmando il loro terrore e il momento della loro morte. A parte la riflessione teorica di *L'occhio che uccide* – il cinema che in una soggettiva implacabile stupra e viola anche l'oscena intimità della morte – nei due film è evidente lo studio scoperto di una perversione sessuale: entrambi gli assassini sublimano una reale o supposta impotenza uccidendo donne spiandole con lo sguardo e penetrandole con le lame; entrambi sono segnati da un'infanzia devastata da un genitore padrone, che sia una madre assoluta o un padre assente. Gli *slasher movies* degli anni Settanta e Ottanta, in cui lo strazio del corpo femminile era il fulcro sanguinante della messa in scena, discendono da qui. E se anche in Italia qualche horror tradiva fremiti carnali – la necrofilia in *L'orribile segreto del dottor Hitchcock* di Riccardo Freda, la violenza come forma di sopraffazione maschile in *Reazione a catena* di Mario Bava e nei gialli erotici di Lucio Fulci, *Una lucertola con la pelle di donna* e *Non si sevizia un paperino* – è nel cinema americano degli anni Settanta che il genere ritrova una nuova dimensione legata al corpo e alle sue mutazioni.

Nelle sfumature da commedia di *Bambole e sangue* di Paul Bartel, nel conflitto generazionale de *L'esorcista* di William Friedkin, nelle provocazioni amorali di *...E sul corpo tracce di violenza* di Pete Walker, nella fluidità sessuale di *The Rocky Horror Picture Show* di Jim Sharman, si respira un'aria nuova, capace di mescolare suggestioni di genere per ricodificare un'identità sessuale al passo con i tempi. In quegli anni il canadese David Cronenberg riscriveva il rapporto tra corpo, sessualità e mutazione (*Il demo-*



*Possession* di Andrzej Żuławski (1981)

*ne sotto la pelle e Rabid – Sete di sangue*), un'ossessione che avrebbe continuato ad abitare il suo cinema nei decenni successivi, da *Inseparabili* a *Crash* fino a *eXistenZ*. Brian De Palma portava per la prima volta sullo schermo un romanzo di Stephen King, *Carrie – Lo sguardo di Satana*, in cui l'ossessione religiosa di una madre per la purezza e la castità fa esplodere nella figlia poteri paranormali imbrattati di vendetta e sangue mestruale. Lo stesso De Palma mette in scena in *Vestito per uccidere* una variazione hitchcockiana a base di travestitismo e indecifrabilità sessuale.

Gli anni Ottanta sono quelli della rinascita e della riscrittura del genere. Alle ansie soprannaturali si sostituiscono paure più concrete, figlie di una tensione sociale che spesso trova sfogo in una violenza seriale e brutale. Il trionfo degli *slasher* accompagna la nascita dell'America reaganiana, rappresenta con il proliferare di assassini seriali la minaccia di una società inquadrata e violenta, canonizza la prevaricazione sessuale mettendo in scena il sacrificio quasi rituale di ragazze giovani e virginali sopraffatte da un maschio abusivo e fuori controllo. Il pubblico degli horror è sempre più giovane, alla ricerca di catarsi, svago e rimozione sempre più sessualmente connotati. Sono gli anni di *Halloween – La notte delle streghe* di John Carpenter, di *Venerdì 13* di Sean S. Cunningham, di *Maniac* di William Lustig, di *Nightmare – Dal profondo della notte* di Wes Craven. Il più delle volte il meccanismo si ripete dando vita a una serialità quasi naturale, teorizzata anni dopo nella saga citazionista e ironica di *Scream*, ancora di Wes

Craven, che non a caso inizia con l'assalto sacrificale a una giovane studentessa bionda. La violenza maschile come affermazione sessuale è rappresentata in chiave quasi sociologica nella versione cinematografica del romanzo di Bret Easton Ellis *American Psycho* di Mary Harron, un horror realista in cui gli zombie assetati di sangue della controcultura degli anni Sessanta e Settanta sono sostituiti da uno yuppie in completi immacolati, pronto a congelare in freezer pezzi delle proprie vittime.

Recentemente l'ansia sessuale di una fragile età di crescita in cui erotismo e pulsione di morte tendono a confondersi è stata raccontata in *Lasciami entrare* dello svedese Tomas Alfredson, dove l'archetipo vampiresco si ribalta in storia di formazione, e nell'americano *It Follows* di David Robert Mitchell, in cui il sesso incarna la metafora di un pericolo imminente in cui il godimento, fisico e terreno, si tramuta in minaccia dalla quale è impossibile trovare protezione. Ma se dobbiamo pensare a un singolo film in cui il peso del quotidiano trascolora in un'odissea orrificica capace di trasformare le represses pulsioni sessuali in fluidi demoniaci tanto inconoscibili quanto terrorizzanti, la scelta non può che essere *Possession* di Andrzej Żuławski, versione mostruosa della crisi della coppia borghese: un Bergman in acido che concretizza con gusto visionario i desideri nascosti dell'universo femminile. L'amplesso in metropolitana tra Isabelle Adjani e la creatura che la possiede, tra liquidi e orgasmi soprannaturali, resta uno dei momenti più disturbanti e perversamente erotici di tutto il cinema contemporaneo. •



*Much Loved* di Nabil Ayouch (2015)

# La prostituzione femminile e l'immagine cinematografica

**Fabiana Proietti**

Le protagoniste del discusso *Much Loved* di Nabil Ayouch, il film-scandalo di Cannes 2015, sono solo le ultime di una lunghissima galleria di *cocotte*, *call-girl*, prostitute che il cinema ha immortalato sin dalla sua nascita. Anzi, le professioniste del mestiere più antico del mondo sono un'immagine talmente costante nell'evoluzione del linguaggio e della narrazione cinematografica – presenti in ogni genere, dalla commedia al dramma al thriller, come ci ricordano *Irma la dolce*, le baby prostitute di *Taxi Driver*, la Jane Fonda di *Una squillo per l'ispettore Klute* (*Klute*) o la squillo improvvisata detective di *Vestito per uccidere...* - da far meditare su una possibile analogia tra l'immagine cinematografica e la *pute*. Entrambe infatti vivono una condizione ossimorica tra l'essere *prigioniera*, ingabbiate in qualche modo dai bordi della “inquadratura”, da un *découpage* più o meno serrato e l'essere *sfuggenti*, indefinibili, irriducibili a qualunque Sistema, sociale o semantico. Indagando su queste figure enigmatiche il cinema indaga anche e soprattutto su di sé, sulla propria natura e le proprie contraddizioni.

Non a caso il teorico *L'Apollonide-Souvenirs de la maison close* (2011) di Bertrand Bonello ambienta la sua riflessione sul secolo morente nel 1895, anno della nascita del cinema, all'interno di una casa d'appuntamenti, dove un gruppo di giovani e voluttuose donne offre piacere a ricchi uomini d'affari, né più né meno come le ragazze di Marrakech raccontate da Ayouch.

Le eroine di Bonello sono delle figure atemporali – il film gioca l'intera messa in scena sull'uso straniante di musica contemporanea per definire uno spazio-tempo interamente soggettivi – figlie delle muse dell'impressionismo, delle

*Grandi Bagnanti* di Auguste Renoir, pronte a trasmigrare su pellicola nelle allegre *cocotte* di Max Ophüls che, nell'episodio centrale di *Le Plaisir*, si concedono una gita di piacere in occasione della comunione della nipote della loro *maitresse*. Riallacciandosi a un immaginario ottocentesco scevro di pregiudizi morali, Ophüls immerge le donne in paesaggi bucolici sottolineando l'estrema naturalezza della loro sessualità e la purezza che la vendita del proprio corpo non sembra affatto scalfire. Anzi, c'è in tutta questa raffigurazione del mondo della prostituzione una venerazione quasi sacrale del corpo femminile, ascrivibile alla dicotomia natura-cultura, alla base di molti generi cinematografici.

La prostituta cinematografica è, in tal senso, un corrispettivo umano della *wilderness* mitizzata dal western, l'altra metà del cielo del bandito, del gangster, figure affascinanti perché – ribadiamo – irriducibili alle regole, e di cui il cinema ha bisogno di alimentarsi. *Much Loved* si situa a metà tra questo sguardo complice, attratto dalla solidarietà e dal calore umano di questi matriarcati, come già una decina di anni fa il *Princesas* di Fernando León de Aranoa, e una urgenza sociologica, dove la prostituzione viene problematizzata in direzione fortemente drammatica.

Ma se le immagini e i dialoghi espliciti di Ayouch risuonano con potenza deflagrante nel mondo arabo, non sono altrettanto innovative per la cultura occidentale che sembra invece muoversi su una diversa linea di indagine, quella tra esigenza alimentare e piacere proibito che l'esperienza della prostituzione regalerebbe alla donna.

Ancora una volta è la Francia a spingersi più avanti in questa direzione, quasi a voler aggiornare al voyeurismo del mondo



*Giovane e bella* di François Ozon (2013)

contemporaneo la positività della figura della prostituta che permeava il cinema dei padri.

A breve distanza, almeno tre produzioni francesi raccontano il nuovo volto della prostituzione, attingendo alla cronaca e a inchieste sociologiche, ma virando decisamente verso inquietudini psicologiche ed esistenziali. *Student services* (2010) di Emmanuelle Bercot, *Elles* (2011) di Malgorzata Szumowska e *Giovane e bella* (*Jeune et jolie*, 2013) di François Ozon costituiscono quasi un trittico ideale, tesi, antitesi e sintesi di uno statuto dubbio, quello della “bella di giorno”, che trova ovviamente il proprio archetipo nell’omonimo capolavoro buñueliano con Catherine Deneuve, dove l’algida donna borghese trovava nella prostituzione un piacere negato dal suo statuto di moglie rispettabile. In *Elles* il prototipo deneuviano di *femme bourgeoise* è aggiornato ai tempi e trova nella giornalista, nonché moglie e madre, Juliette Binoche, una professionista riuscita alle prese col fenomeno della prostituzione studentesca, nuova pruriginosa ossessione dei media. A contatto con le due giovani squillo intervistate, la donna vede sfaldarsi progressivamente il proprio perbenismo di partenza a fronte di una empatia crescente verso le due ragazze e di un’eccitazione per i loro racconti erotici, anche quelli più sordidi o drammatici, che la porta a ridefinire la sua stessa sessualità. Pur nella sua imperfezione, il film di Malgorzata Szumowska si immerge nelle fantasie erotiche femminili e nel piacere recondito dell’essere possedute.

Le tre protagoniste diventano facce di quel prisma che è la psiche femminile, tra le quali la regista annulla le distanze donando al film un andamento onirico, specchio, come in Bonello, di uno spazio-tempo totalmente interiorizzato, dove le immagini dei racconti delle ragazze si intrecciano alle fantasie e alle incombenze quotidiane della donna, in una chiara rappresentazione della sua scissione. La lunga e quasi “dallo-wayana” giornata di Anne, scandita dall’alternarsi tra scrittura, faccende casalinghe e la preparazione della cena per i superiori del marito, durante la quale si fa strada l’evidente crisi familiare dovuta alla mancanza di comunicazione, è la via apprezzabile con cui l’autrice sceglie di caratterizzare l’essenza anche politica del suo discorso. Guardando da un lato alla protagonista di Virginia Woolf e dall’altro al radicale *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce* della compianta

Chantal Akerman, caposaldo della *feminist film theory*, la Szumowska mostra come la prostituzione sia tanto un atteggiamento mentale (“non sono puttane, per lo meno non più di altre” dichiara Anne al marito, che la accusa di essere fuori di testa da quando incontra le due ragazze) quanto una condizione imprescindibile della sessualità femminile.

*Elles* somma così l’esperienza di Emmanuelle Bercot nel film per la tv prodotto da Canal+, *Student Services*, tratto dal romanzo-scandalo *Mes chères études*, e quella di François Ozon nel ben più patinato *Giovane e bella*. Due film che sono l’esatto controcampo l’uno dell’altro e dove, all’evidente matrice sociologica che anima la visione della Bercot, si contrappone quella assolutamente esistenziale di Ozon, che fa della sua protagonista, la bellissima e algida Marine Vacht, un mistero inesplicabile per gli altri personaggi come per lo stesso spettatore.

Tanto la Laura-Lola di *Student Services* appare una novella Cappuccetto Rosso finita in un universo sordido di perversioni a causa di problemi materiali, con tanto di calcolo dei suoi debiti di studentessa fuori sede per libri e bollette, tanto la Isabelle-Léa di Ozon decide di esplorare questo stesso ambiente per puro piacere e scoperta di un universo a lei ignoto, fatto di stanze d’albergo e uomini ricchi. E se nel primo caso l’*argent, le fric*, il denaro è costantemente richiamato, in campo, ed è l’ossessione che porta la protagonista a rivivere nuovamente un’esperienza sempre più umiliante e traumatica, la liceale di *Giovane e bella* lo ripone con cura, come una paghetta extra, sostanzialmente inutile. La Bercot quindi fa dell’atto della prostituzione un discorso puramente merceologico, lasciando trasparire solo per pochi attimi l’eventuale piacere provato da Laura, mentre Ozon struttura attorno a questo piacere proibito il controverso racconto di formazione della sua protagonista, che si scopre donna soltanto imparando a dare piacere per denaro.

Se anche qualche spiegazione viene abbozzata qua e là, dal plausibile conflitto edipico verso un padre assente alla competizione con la figura materna, il regista vuole che Léa resti un enigma irrisolto: e con quello sguardo fuori campo finale, oltre i limiti dell’inquadratura, torna a fare dell’irrequietezza femminile una metafora dell’inafferrabilità dell’immagine cinematografica. •

# Pina Bausch

## “Dance, dance, dance, otherwise we are lost”

Anna Piccioli Weatherhogg

Nel film dedicatole da Wim Wenders Pina Bausch appare soltanto in apertura, mentre scorrono i titoli di testa: sorride, dal grande ritratto sulla parete di fondo del teatro, e all'improvviso, quando meno te l'aspetti, dall'immagine fissa lei sbatte le palpebre, strizza gli occhi, in un gesto che faceva sempre. Questo piccolo trucco cinematografico coglie davvero qualcosa dell'essenza di Pina: evocare, animare, muovere le immagini nascoste nel nostro intimo facendo loro l'occholino.

Cresciuta tra i tavoli del ristorante dei genitori, timidissima, curiosa, Pina Bausch osserva la vita come sistema di relazioni in movimento: “Non mi interessa come i miei danzatori si muovono, ma che cosa li fa muovere.”

Piera Degli Esposti, che la incontra prima di vederne i lavori, è colpita inizialmente dalla profondità del suo sguardo: “Quell'occhio tragico...una lontananza come da vestale nello sguardo, una dimensione antichissima...”. Poi, dopo aver visto i filmati del *Tanztheater Wuppertal*, scopre che la vestale è anche una baccante: “All'improvviso si apre un mondo...Ecco tanti bei culi a fiori, donne sensuali, che vanno in sete e fiorami...Donne rotonde da estate al mare, estate del '40, corpi che ricordo bene...con quei tessuti protagonisti della mia infanzia e adesso quasi scomparsi, il taffetà, il raso...Con Pina scopri il volume, il massiccio che si muove. E con lei il culo esce dalla clandestinità, e si muove con piacere...Poi c'è seno e capelli e occhi che ammiccano dietro gli occhiali, e scarpe, e li vedi, e c'è il fasciato e il lucente. C'è una femminilità che si propone, che dice 'eccomi qua'”.

“Un teatro che ti libera da tutte le soggezioni” dice Fellini e in effetti Pina apre uno spazio nella polarità che attiene alla rappresentazione e all'irrepresentabile, alla scena e all'ob-scaena, uno spazio di transito dove il Perturbante (*Un-heimlich*) – con il suo resto non sublimato che sconfinava con l'orrore – osa sfidare il veto della rimozione, e si trasforma in danza.

“Quando talvolta avete la sensazione, in diverse situazioni, di avere paura, di non essere all'altezza, che angosce sono? Che cos'è ciò di cui si ha paura?”, chiedeva Pina ai danzatori. Partendo dal famoso metodo delle domande, cui i danzatori rispondono con libere associazioni di parola e movimento, riesce a mettere in scena qualcosa che normalmente resterebbe non visto. La sua visione, così capace di accettare la vita, di saperne la caducità, di trovare una “misura della dismisura” (Casini Ropa), spalanca davanti a noi l'abisso, e al tempo stesso ci dice: “Dai balliamo, giochiamo, ridiamo di noi! Anche questa è vita!”, e ci incoraggia.

Quel dimenarsi folle dei danzatori, le corse, le rincorse, i vortici delle vesti e delle braccia, le cadute, sbattersi contro i muri e contro altri corpi, avvinghiarsi, tendersi fino allo spasimo: non è forse questo il movimento stesso di *Eros*?

Muoversi senza nascondere la fiamma del desiderio, la scintilla nella sensazione, nell'eccitazione... dandole forma nel gesto. Il corpo, tutto il corpo, dice: dai sussulti, il respiro, l'affanno, il rantolo, l'ansimare, il grido...fino all'uso della parola. Georges Didi-Huberman, ne *L'immagine insepolta*, un testo su Aby Warburg che sembra scritto per la danza di Pina, chiede: “Che cos'è, infine, quel momento in cui si intrecciano il presente del *pathos* e il passato della sopravvivenza, l'immagine del corpo e il significante del linguaggio, l'esuberanza della vita e l'esuberanza della morte, la *dépense organica* e la convenzione rituale, la pantomima burlesca e il gesto tragico? Che cos'altro è quel momento se non quello del *sintomo*, questa eccezione, questo disorientamento del corpo e del pensiero, questa rottura del ‘principio di individuazione’, questa ‘risalita dal più profondo’, che solo la psicoanalisi freudiana, contemporanea a Warburg, permette di pensare?”

E se l'utopia fosse, allora “*dance, dance, dance...*”, danziamo, cogliamo la danza là dove non c'è che sintomo, rottura, eccezione...altrimenti siamo perduti? •

Pina di Wim Wenders (2011)





# WANGKI – IL SILENZIO DELLE SIRENE

**Cecilia Chianese**

In *Essere e Tempo*, Heidegger individua un cambiamento decisivo nella coscienza umana nel momento in cui la definizione di “verità” passa da un’accezione dell’inconcepibilità della natura, ad una ricerca di assoluta corrispondenza tra la mente umana e le cose del mondo. Proseguendo le speculazioni di Heidegger, Hannah Arendt in *La Condizione Umana* riflette in questo modo sulla nascita di quella che oggi può essere definita come la cultura globalizzata, e dunque parificata a discapito delle realtà variegata che la compongono. Allineando la nascita dell’era moderna con la scoperta dell’America e la conseguente esplorazione di tutta la terra, Arendt sostiene che tali esplorazioni, unite all’avanzare della scienza, paradossalmente piuttosto che rinforzarla, minarono la capacità collettiva dell’essere umano di comprendere l’universo. Una risposta a tale mancanza, è stata la creazione di un impero tramite la violenza, un bisogno di imperialismo che nasceva da un impulso che tendeva a negare la relatività culturale per recuperare un’impossibile integrità cosmica, ed in tal modo eliminare o appropriarsi di ciò che era visto come estraneo all’ordine mondiale imposto. Proprio dall’odierno bisogno di un recupero della relatività culturale, prende forma il documentario di Joana Ginori De Freitas e Matteo Vieille Rivara, che si concentrano sui Miskitos, un gruppo etnico dell’America Centrale, formatosi dalla mescolanza tra popolazione indigena, schiavi neri e pirati europei, che si insediarono sulle rive del Rio Coco o Wangki. Il popolo miskito “conserva un forte legame con la spiritualità e tramanda da generazioni la propria cosmovisione”. Con questo testo introduttivo, i due registi ci accompagnano a conoscere una comunità che difende con orgoglio le proprie tradizioni, consapevole che la sua sopravvivenza è legata in maniera inestricabile a quella del suo luogo di appartenenza. “Come tutti i popoli delle Americhe, siamo stati usurpati nella storia. Non solo dell’oro, dell’argento, ma perfino del nostro spirito”, afferma Rose Cunningham, fondatrice dell’associazione

“Ora, le Sirene hanno un’arma ancora più terribile del canto, cioè il silenzio”.

Franz Kafka

*Wangki Tagni (Flor del rio)*, che tenta di preservare i diritti delle donne indigene. “Quindi abbiamo iniziato a lottare per la nostra rivendicazione, passando anche per la ricostruzione dei valori, dei principi della cosmogonia indigena. Solo così possiamo a poco a poco cominciare a tessere il processo del *buen vivir*”. Tale processo vede il recupero delle figure tradizionali dei *curanderos*, come Ponciano, che per ventidue anni ha lavorato per la radio locale denunciando il disboscamento illegale, nonostante le minacce ricevute. In tal modo il documentario analizza tutte le lacerazioni e gli abusi che la popolazione miskita ha subito dall’invasione dei coloni in poi, fino ai racconti delle donne miskite, vendute e prostitute, o violentate da uomini che ne rivendicano la proprietà: come la giovanissima Maria, minacciata di morte dall’uomo che l’ha rapita e violentata per anni e oggi da lei denunciato; o come Victoria, data in sposa dal padre a quattordici anni in cambio di una cassa di birra, ad un uomo di nome Cornelio. I racconti della donna risuonano nella loro straziante semplicità: “Ho vissuto con lui vent’anni e ho sofferto molto. Nel 2009 mi hanno mandata a rappresentare le donne nicaraguensi in Messico, e lì mi sono resa conto di quello che mi era successo. Ho raccontato la mia storia, e nel raccontarla mi sono sentita brutta... sono stata male. Quello che mi ha fatto quel signore... non me lo volevo ricordare. Mi sono sentita triste, e mi sono messa a piangere”. Il recupero della cultura indigena e della dignità di un popolo, dovrà passare per il necessario abbandono di miti negativi come il maschilismo, e il rifiuto della violenza in tutte le sue manifestazioni, altrimenti le rivendicazioni suoneranno prive di fondamento, le antiche leggende della tradizione miskita si svuoteranno del loro significato e perderanno la loro funzione simbolica, come la sirena Liwa Mairin, protettrice del fiume, che pare averlo abbandonato, e senza di lei il rigoglioso Wangki, fonte di vita per i miskitos, si sta prosciugando inesorabilmente. •



# DANCING WITH MARIA

## Elisabetta Guillaume

*Eros* è pulsione di vita, principio di unificazione e connessione all'interno della persona e tra le persone, e la danzaterapia secondo il metodo di Maria Fux appare uno degli strumenti privilegiati di integrazione e condivisione, un percorso per giungere alla comprensione e trasformazione di sé, sviluppando nuove immagini corporee e varcando i limiti della sensibilità percettiva e di quegli aspetti relazionali feriti che costituiscono barriere dentro e fuori di noi. Tale appare il senso del lavoro della grande ballerina argentina Maria Fux nel documentario *Dancing with Maria*, a lei dedicato dal regista triestino Ivan Gergolet, insignito del Premio *Civitas Vitae Prossima* alla Settimana della Critica della 71<sup>a</sup> Mostra di Venezia nel 2014.

L'intervista alla danzatrice, nata come un documento privato per la moglie del regista, allieva di Maria Fux, si è presto trasformata in un lungometraggio le cui riprese sono durate circa quattro anni ed hanno coinvolto l'autore in alcune lezioni di danzaterapia, consentendogli di accedere alla peculiarità del metodo Fux e di condividere la straordinaria

presenza dell'artista in un'opera intensa, avvincente e a tratti commovente.

Girato quasi esclusivamente nel grande appartamento-studio di 450 metri quadrati in Avenida Callao, nel centro di Buenos Aires, dove Maria Fux vive e lavora, il film ripercorre, anche attraverso filmati d'epoca, la vita e la carriera artistica della ballerina oggi novantatreenne, nata in Argentina da una modesta famiglia ebrea di origine russa. Ne vengono narrati gli esordi, la vocazione per la danza che affonda le sue radici nel legame con la madre affetta da un handicap motorio, i successi internazionali, fino all'attività pedagogica e terapeutica - anche se Maria Fux si definisce solo artista e non terapeuta - che dagli anni Sessanta svolge con gruppi "integrati", i cui partecipanti presentano deficit sensoriali o fisici, oppure semplicemente desiderano liberare la creatività, entrando in contatto con il proprio mondo emotivo.

Lo stile del regista esalta l'approccio inventivo e mai ripetitivo del metodo Fux fondato esclusivamente sull'improvvisazione, fin dal lungo piano sequenza iniziale in cui la dan-





zatrice percorre il corridoio che separa il suo domicilio privato dalla sala-studio e, quasi dialogando con la macchina da presa, esce dalla sua intimità per iniziare una lezione come se entrasse in scena. Lo spettatore è catturato dall'arte "maieutica" della Fux che ci rivela la singolare capacità di raggiungere i più profondi centri creativi; infatti, con poche frasi dal forte potere suggestivo, ella stimola l'immaginario e spinge i numerosissimi allievi che affollano le sue lezioni - e dei quali afferma non conoscere quasi nulla, non le ragioni che li hanno condotti da lei, a volte nemmeno il nome - a sperimentare nuove vie per fare emergere contenuti intrapsichici e interrelazionali, in un clima di totale fiducia, libertà ed accoglienza. E così, al suono delle sue parole, quelle che la Fux chiama "parole madri" che facilitano l'espressione del movimento nello spazio, vediamo la sala quasi animarsi in una proteiforme unità. Alcune storie, raccontate anche nella loro quotidianità, ci sorprendono: Diana, pur malata di poliomelite, con la sua improvvisazione individuale al suolo ispira energia vitale, emozione e bellezza; Marcos e Macarena, i due ragazzi *down* che nella danza costruiscono il loro legame, rivelano inaudite capacità espressive superando qualsiasi limite corporeo o psicologico; infine Maria Garrido, la cui vicenda diventa *exemplum* della trasformazione che dal corpo ingloba tutta la psiche, grazie al lavoro quasi medianico condotto con Maria Fux.

Maria Garrido aveva quattro anni quando, nel 1971, fu trovata in una grotta della Cordigliera; sordomuta, viveva con la madre indigena in uno stato di totale abbandono, camminava curva usando mani e piedi, completamente ripiegata nel suo isolamento sensoriale. Affidata ad alcune suore, venne portata da Maria Fux con la quale iniziò un lavoro di rieducazione durato dieci anni, vera e propria rinascita, di

cui restano alcune testimonianze in un vecchio Super8 inserito nel film dove la bambina non appare più timorosa né isolata nel gruppo. Il documentario di Gergolet fornirà l'occasione per l'incontro, dopo molti anni, tra l'artista e l'allieva ormai donna, e la scena della danza nel silenzio permette di osservare empaticamente come il ritmo interno, che la persona audiolesa può più facilmente ascoltare, possa tradursi in immagini corporee di grande poesia e impatto emotivo.

Ma è la scena finale, l'unica ad essere stata "costruita", quella che meglio rende il significato del metodo di Maria Fux. La danza nella strada sotto lo studio dell'artista ha visto coinvolte centinaia di persone, provenienti anche da molto lontano, che si sono presentate spontaneamente dopo un annuncio del regista su facebook. La trafficatissima strada è stata chiusa al traffico e tutti hanno danzato una coreografia che è stata ripresa dall'alto e alla quale successivamente è stata aggiunta la musica che il triestino Luca Ciut ha composto per il documentario e che esalta il movimento a livelli sempre più profondi. Infatti il fraseggio de la *Danza de la Vida*, che progressivamente si amplia e si arricchisce, sembra suggerire che la danzaterapia è apertura sul mondo, spazio che diventa elemento vivo e condiviso, strumento di inclusione, libertà di movimento. E soprattutto creatività, come dimostrano gli innumerevoli *flashmob* che da Milano a Roma, da Catania ad Anghiari, e in tutti i luoghi in cui il documentario, superando le difficoltà di distribuzione è stato proiettato, hanno reso omaggio ad una grande danzatrice che si è sempre definita un "ponte fra il sé e l'altro", e che anche solo attraverso le immagini ci dona entusiasmo, amore ed "esperienza viva". •



# Pipilotti Rist

## close your eyes

### Franca Fabbri

Pipilotti Rist nasce a Grabs in Svizzera nel 1962, ma la sua vera nascita avviene alla vigilia della sua entrata alla scuola di arte ; qui modifica il suo nome da Elisabeth Charlotte Rist a Pipilotti Rist , combinando il suo amore per la piccola eroina creata dalla scrittrice Astrid Lindgren, Pippi Longsocks (Pippi Calzelunghe), con il suo soprannome Lotti.

“Close your eyes, take a deep breath,  
and relax your lips...  
Come. I'll show you something...”

Quindi si trasforma in “Pipilotti Rist”.

Pipilotti, come la sua eroina, ha dichiarato la lealtà di Rist al regno della fantasia selvaggia ed all’ottimismo dei bambini. Rist mantiene la storia di Pippi nell’epicentro dello spirito sottile della sua arte, dove il mondo si trasforma in un campo da gioco e la vita in una grande avventura.

Le grandi tematiche universali dell'arte: vita, morte, amore, sesso, gioia, disagio, sono trasfigurate in un viaggio all'interno di un arcobaleno di colori, dove la sessualità femminile è il punto di partenza e di arrivo.

Spesso le persone le chiedono se la sua arte è femminista, per Pipilotti questo è un punto d'onore, come lei stessa afferma è logico, poiché per migliaia di anni gli orizzonti della società non erano equamente divisi e accessibili per chiunque. Quindi, la sua espressione artistica intende offrire allo spettatore una fruizione dell'arte dove ci si può sentire totalmente immersi in un universo di forme anatomiche maschili e femminili, dove la sessualità non è più un tabù. Lei indaga il corpo e lo spazio, i corpi nello spazio, i loro movimenti nell'ambiente, e spesso il corpo è frammentato in un gustoso caleidoscopio di forme e colori alla ricerca di una sessualità ludica e gioiosa. Per la Rist "Tutto è sogno, tutto è energia, tutto è colore". I suoi media di elezione sono i video, i film, le video installazioni e all'interno di essi si è immersi nelle cromie e nelle forme.

Lei afferma che non si deve aver timore dei colori perché essi sono energia "gli standard di colorazione nei film, nei video e nelle fotografie sono tecnicamente sviluppati in modo che la pelle umana sembri più sana possibile, tutto il resto è subordi-

nato a questo effetto e abbiamo imparato a dare la mancanza di colore per scontata. L'uso dei mezzi toni è uno strumento per controllare il pubblico e per manipolare la realtà".

L'artista dichiara che la sua missione è quella di trovare le giuste combinazioni di colore ed energia con cui liberare gli spettatori dalla paura delle proprie pulsioni e rendere la loro vita migliore. Portare gioia e speranza attraverso una sensazione di libertà anche sessuale. Pipilotti si contrappone, intenzionalmente, a quegli artisti che lei dice sottolineano la negatività, quindi con il suo lavoro intende concentrarsi su quella spirale che porta le persone in alto piuttosto che in basso.

Nel 1997 vince la biennale di Venezia come giovane artista con l'opera *Ever is over all*, che ora si trova nella collezione permanente del MOMA.

L'opera si compone di due video proiezioni affiancate: da una parte vi è un paesaggio con campi verdi e fiori esotici. Questo paesaggio idilliaco, con le sue connotazioni paradisiache è proiettato in un angolo, creando alcune deformazioni anamorfiche, che contribuiscono a creare un'atmosfera psichedelica e sognante. Nell'altra parte si vede, invece, una donna che cammina lungo una strada fiancheggiata da auto parcheggiate e in mano stringe un lungo fiore rosso





(Kniphofia) con il quale inizia a romperne i finestrini. L'atmosfera sognante è creata dallo *slow-motion*, dalla cromia blu che pervade la scena che si contrappone al rosso del fiore nonché al colore, sempre, rosso delle scarpette indossate dalla protagonista che con espressione beatamente felice si dedica alla distruzione delle auto parcheggiate, il tutto sottolineato dalle musiche ipnotiche create dal compositore Anders Guggisberg. Ovvio la simbologia fallica del fiore e l'uso gioiosamente distruttivo che ne fa la fanciulla vestita come Dorothy nel Mago di OZ. Una donna che rompe i vetri delle auto con un fiore. Nell'arte come nella vita l'artista sente l'esigenza di rompere le convenzioni, con una poetica che si ispira alla natura, dove tutto viene rimesso in discussione.

In *Homo Sapiens Sapiens* videoinstallazione nella chiesa barocca di San Stae per la Biennale di Venezia del 2005, il soffitto dell'edificio religioso diventava schermo di proiezione. Nell'oscurità monumentale galleggiava una musica eterea, ipnotica, involucro dolce che penetrava l'architettura. Lo spettatore era disteso su materassini fitomorfi con lo sguardo rivolto verso l'alto, per volontà dell'artista, in totale relax. Il video proiettato era un balzo all'indietro: l'universo prima del peccato originale, il giardino dell'Eden, un video che

stava a metà tra fiaba, reminiscenza sacra o mitologia. Era la riscrittura di una nuova Bibbia, era un nuovo Eden tutto al femminile, le uniche protagoniste erano due ragazze, totalmente nude, identiche o forse era la stessa donna che si sdoppiava, in un gioco caleidoscopico di specchi. Non c'era narrazione, le due donne si muovevano lentamente tra gli alberi, correvano in mezzo a distese d'erba e scorci di cielo nitido, si spalmavano di terra, si facevano scivolare addosso la polpa di strani frutti esotici. I loro corpi erano al contempo esaltati e desantizzati dalle riprese che li associavano a frutti gustosi o a steli d'erba, ed erano colti nei dettagli più improbabili e più irriconoscibili, per cui gli elementi riconducibili alla sessualità femminile: vagina, seni, capezzoli ...diventavano parte di un universo polimorfico. Ogni inquadratura dal basso era studiata per la posizione in cui si trovava il fruitore, infatti si era immersi in un altro universo estatico e sognante in cui tutto era possibile, anche la riscrittura di un intero percorso umano-storico-culturale in cui il *Sapiens*, che è sempre stato *Homo*, poteva diventare Donna. È emblematico e, al contempo, dimostra come la sessualità femminile possa essere ancora vissuta come pericolosa e blasfema, che a poche settimane dalla apertura della mostra di Pipilotti l'opera sia stata censurata e non più visibile in quella sede... •

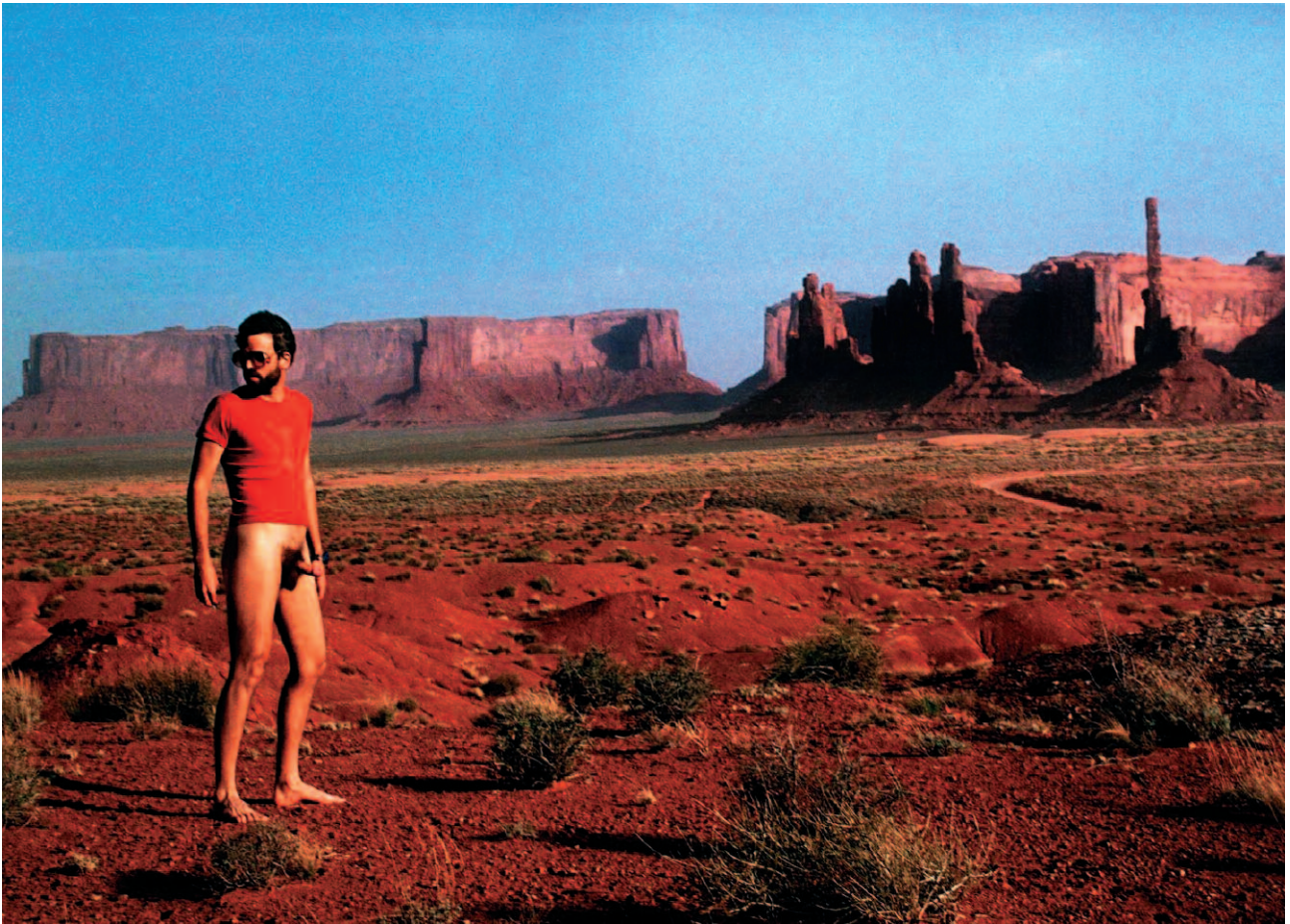


# IL CULTO REDIVIVO DEL FALLO

**Franca Fabbri**

Il fallocentrismo fin dall'antichità è stato un elemento che ha caratterizzato l'espressione creativa dell'uomo, inoltre l'avanguardia artistica e la sessualità come soggetto espressivo vanno di pari passo. Per l'Antichità, il Manierismo, il Rococò, il "Black Romanticism", ma soprattutto nella Contemporaneità, ad esempio, per tutte le attività della corrente artistica Fluxus, in parallelo alla liberazione sessuale degli anni Sessanta, l'attività sessuale è stata un'importante tematica legata alla ricerca espressiva sul corpo. Nella religione, per controllare la natura si effettuavano culti della fertilità e per garantirsi

la sacralità della procreazione, ed erano tutti ugualmente importanti. I disegni sciamanici del periodo Neolitico (le grotte di Lascaux), quelli di guerrieri su molte rocce e i graffiti su larga scala della tarda Età del Bronzo rappresentano falli che significano virilità, forza e supremazia nonché assumono frequentemente un valore apotropaico. Ad esempio esistono in Inghilterra, Svezia, e molto più lontano in Australia e Sud America, raffigurazioni di uomini che servono una donna dalla cromia rossa (divinità/sacerdotessa), che spesso appare con un serpente. Il serpente simboleggia il fallo e con esso il potere creati-



vo. Il collettivo artistico austriaco dei Gelitin, composto da Wolfgang Gantner, Ali Janka, Florian Reither e Tobias Urban, da circa due decenni, ormai, si sta servendo di performance, sculture, installazioni per portare all'estremo le reazioni del pubblico, e per ribellarsi a qualsiasi specie di conformismo, lavorando deliberatamente sul fantastico, sul grottesco e sull'assurdo. Centro della loro ricerca è la sessualità; i disegni, nonché le attività performative, spesso esaltano questo potere mitologico del pene che viene raffigurato sotto forma di una torre. L'"Arco di Trionfo", realizzato a Salisburgo nel 2003, un'installazione di un uomo nudo che, inarcando la schiena, con il pene eretto urina nella propria bocca, è un perfetto, ironico esempio; in parte costruito con una meravigliosa soffice materia, in parte con mobili in disuso, ed i materiali soffici erano plastilina, sterco, colla, ma anche generi alimentari. L'ibridazione tra elementi naturali e artificiali origina questo ironico, strafottente e dissacrante "Arco di Trionfo", sberleffo ad ogni forma di potere. Questo improbabile impasto di cui l'unico collante è l'arte ha anche una sua tradizione nel richiamare i forni degli alchimisti, all'interno dei quali gli elementi naturali ed artificiali si fondono per creare una nuova materia: il fallo redivivo... Nell'antico Egitto il potere maschile era rappresentato dal dio Min con il pene eretto e il Faraone era un suo adepto. Lo stesso mito di Iside ed Osiride: il morto Osiride non potrebbe resuscitare senza Fallo. Da allora il

fallo o gli idoli itifallici, comparvero sulle pietre, sulle tombe come aiuti per la resurrezione eterna, da ciò nasce il potere apotropaico attribuito al pene. Mostrare la lingua, il sedere o il pene, gridare, strapparsi i capelli nelle azioni dei Gelitin sono simili. L'aspetto apotropaico del fallo risvegliato, oscilla tra desiderio e paura, shock e rapimento, qualcosa che i Gelitin trattano giocosamente. L'ambiguità, una sessualità polimorfica, una "pan-sessualità" che può coinvolgere qualsiasi cosa, è ciò a cui è sottoposto lo spettatore alle loro *performance*. La loro produzione artistica combina il frivolo e il perverso, il giocoso e il drammatico. Il collettivo artistico infrange giocosamente il *taboo* dell'erezione nella tradizione pittorica "borghese", con sfrontatezza e con scherno. La libertà delle immagini di internet ha reso democratici e accessibili i corpi e le parti dei corpi. I Gelitin hanno determinato, per gli spazi pubblici artistici, questo: come audaci pionieri rappresentanti del desiderio inibito dell'*audience*, compatibile con un certo pubblico. L'apparente profanazione di luoghi rappresentativi con l'atto di urinare o l'utilizzo del pene come un pennello, indica la volontà, da parte degli artisti, di scardinare la finzione delle leggi e dei dogmi sulle abitudini sessuali. Le loro conferenze definite "ispirazionali" trasformano la pornografia in "pornosofia".

Il vile sostituto per il muco e lo sperma nelle loro *performance* è la colla (gelatin-e. Gelatin, è infatti il nome che



il gruppo di artisti ha utilizzato fino al 2005 per un errore di trascrizione avvenuto in Korea al loro arrivo alla Biennale di Gwangju nel 2002) mescolata con generi alimentari. Il fallo eretto è stato il soggetto, messo in evidenza, spesso, in una serie di fotoritratti (dai paesaggi alpini ai deserti del Nevada), performance innocenti piene di *humour*, che hanno eseguito sentendosi “a casa”, lasciando “crescere” il loro desiderio, abbandonandosi “nella natura ad istinti animali”. Qual’è il punto che collega tutto ciò all’arte? Non credo abbia niente a che fare con l’onnipresente proposta sessuale della nostra società, fonte di esibizionismo. Nel lavoro dei Gelitin, gli oggetti sessuali e i feticci sono acutamente svelati e smascherati, le frontiere tra i sessi eliminate e i desideri preservati. L’arte come preventivo offre un universo di sguardi-seduzioni al di fuori del *voyerismo* senza sogni dell’era dell’informazione. I Gelitin lavorano, giocando duramente, con metafore itifalliche, i “lunghi nasi” di plastilina della Monnalisa, i getti ghiacciati di urina, le interminabili estremità di materiali animali... A parte i cambi d’identità e il lavoro sulla sessualità di Marcel Duchamp e Joseph Beuys, l’alchemico barbabietola-e-carota mix del collettivo artistico è come “uno stivale dalle sette leghe” nell’interminabile parallelismo tra la sessualità e le Avanguardie. Alla sommità del quale, la loro selvaggia “caosmotica” agrodolce, si nutre di una gelata birra chiara, *cool* come l’inferno di Hieronymus Bosch... •



# DENTRO LE IMMAGINI DELLA MODERNITÀ

## Stefano Francia di Celle

Denso, ben documentato e ricco di stimoli. Così si potrebbe definire il bel lavoro di Denis Brotto dedicato alle trasformazioni imposte al cinema e al video dalle nuove tecnologie.

Nell'articolata e complessa architettura del volume ogni aspetto teorico e pratico del fare cinema con le nuove apparecchiature digitali è analizzato e confrontato con il passato e il presente per accrescere la consapevolezza della rivoluzione che stiamo attraversando e vivendo in prima persona, privi di strumenti di interpretazione. Il secolo passato ha prodotto moltissime teorie ed estetiche del cinema che hanno sempre accompagnato le diverse declinazioni dell'arte cinematografica in periodi, luoghi e climi politici differenti. Negli ultimi anni, invece, sono rare le opere teoriche che tentano di sistematizzare la complessa materia e le censure della distribuzione commerciale (cinematografica e televisiva) tendono a nascondere le trasformazioni della macchina cinema che non valorizzano gli aspetti sensazionalistici e più spettacolari come il cinema 3D, le nuove frontiere dell'audio digitale, l'animazione.

L'analisi di Brotto s'insinua invece nelle profondità del cinema d'autore che non raggiunge il clamore del grande spettacolo ma rappresenta tuttavia la parte più innovativa delle trasformazioni del linguaggio audiovisivo. Ragiona sul nuovo senso di un cinema digitale più umano che può prescindere dagli aspetti industriali e che permette, ad esempio, a chiunque e con budget minimi, di realizzare e montare testi complessi con immagini in movimento e suoni. La fantasia creativa del singolo artista è stimolata e accresciuta dal nuovo mezzo digitale che può riportare alla dimensione intima e pri-

vata del pittore davanti alla tela, o a quella dello scrittore con la penna in una felice ritrovata concentrazione sugli aspetti del creare rispetto alla pesante macchina del cinema commerciale che ha spesso standardizzato, impoverendolo notevolmente, il linguaggio cinematografico.

Il cinema narrativo che impera nella maggior parte della produzione industriale attuale ha perso le capacità di innovazione e di scoperta che il cinema ha avuto almeno fino agli anni Sessanta e per questo è importante cogliere l'invito a studiare alcuni aspetti positivi delle nuove tecnologie. È difficile nel flusso di immagini e di concetti a cui siamo quotidianamente sottoposti e che tende a un appiattimento stilistico cogliere gli stimoli e i risultati più interessanti e autentici e Brotto ci aiuta: penetra nell'opera di tanti autori contemporanei che hanno utilizzato e utilizzano il digitale per la concezione e la creazione delle loro opere. E nello stesso tempo rivede le diverse, numerose e affascinanti teorie

Denis Brotto

## Trame digitali

Cinema e nuove tecnologie



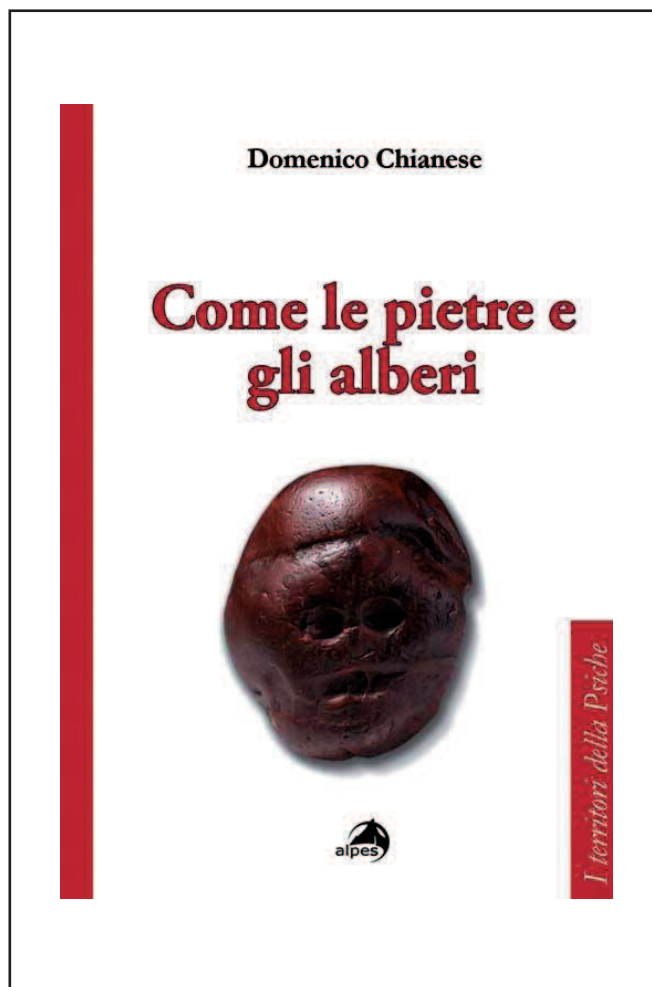
che hanno accompagnato il cinema dai primi tempi della sua nascita alla luce delle novità portate dal digitale.

Alcune sembrano rafforzate dalle nuove possibilità, come la teoria del *kinoglaz* di Dziga Vertov o quella del *pedinamento del reale* di Cesare Zavattini che sembrano pensate apposta per la duttilità e la facilità di ripresa che permettono le piccole telecamere digitali.

In un clima che tende alla nostalgia del cinema su pellicola realizzato in modo più artigianale e con un rapporto più diretto con gli spettatori la ricerca di Brotto ci invita ad andare oltre e valorizza le novità positive dello scenario attuale. Le barriere tra cinema di finzione, documentario, video d'arte, video amatoriali vengono sapientemente ripensate e in gran parte annullate mettendo l'accento sull'opera degli autori, le vere colonne del progresso dell'arte cinematografica. •

Denis Brotto, *Trame digitali*, Marsilio, 2012.





## Pia De Silvestris

Il titolo del libro di Domenico Chianese designa una “fine”, come dice lui stesso (pag.1) che presuppone un lungo cammino di pensiero e di lavoro per raggiungere un traguardo: la vita dell’uomo più vicina alle pietre e agli alberi che alla ricerca dell’assoluto.

La psicoanalisi finora ha descritto la sua esperienza cercando di tradurla in fenomeni con i quali si potesse costruire anche una teoria del loro presentarsi ed evolvere.

Questo libro invece coglie un aspetto quanto mai singolare dell’esperienza psicoanalitica che è il “vissuto” che sottende e anima quell’esperienza.

Un vissuto che assomiglia all’estasi che l’essere umano prova di fronte a un tramonto, a un paesaggio e alle diverse “bellezze” della natura di fronte alle quali la mente umana da secoli si è espressa sempre con il piacere della meraviglia che non si sa spiegare. Nel corso dei secoli, però, molti di questi fenomeni sono stati studiati scientificamente

e ad alcuni di essi è stata data una spiegazione fisico - biologica di ciò che prima era considerato soltanto poesia.

Domenico Chianese inizia il libro narrando alcuni di questi fenomeni della natura vivente, non dimenticandone la poesia e confrontando le loro diverse espressioni in forme diverse di vita.

In questo modo l’autore si è assunto il compito di parlare dell’esperienza psicoanalitica seguendo in modo particolare i suoi vissuti e quelli paralleli dei pazienti. Non come se dovesse costruire una teoria ma piuttosto crearne una poesia che egli sente più prossima all’esperienza di vita che ci attraversa nella seduta psicoanalitica.

Domenico Chianese, attraverso le sue tante letture filosofiche, scientifiche, narrative e poetiche, scopre e ce lo fa capire in modo indimenticabile, che l’estetica, la percezione e la corrispondenza emotiva con il mondo, sono alla base del genoma umano. Ogni essere è potenzialmente creativo e, fin dall’inizio,

è alla ricerca di una espressione artistica della “bellezza”. La relazione madre - bambino, come ritroviamo in tutta l’arte pittorica che ritrae l’evento di questo rispecchiamento, è il paradigma di ogni possibile espressione di identificazione e di conoscenza.

Nel bel capitolo *I rumori della vita* (pag.86) l’autore in conclusione afferma: “L’inconscio è una matrice di differenti aree di senso, le sue fonti sono distribuite in più luoghi disseminati lungo tutto l’arco della nostra vita...L’inconscio non è un organo rudimentale, è vivo, capace di sviluppo, di collaborazione... Si lascia condizionare dalle vicende dell’esistenza...È su questa base che è possibile la cura a patto che l’analista sappia coinvolgersi, partecipare, intrecciarsi con l’altro in una coproduzione del vivente”. (pag.96). •

Domenico Chianese, *Come le pietre e gli alberi*, Alpes, 2015



## Luisa Cerqua

Nella prima parte di questo bel libro, intitolata *Lo psicoanalista di fronte al limite*, Rita Corsa e Lucia Monterosa affrontano la condizione interna dello psicoanalista ammalato nel corpo, l'illusione onnipotente e i limiti della cura. La riflessione, sempre basata sull'autenticità di una lunga esperienza maturata nella stanza d'analisi, è arricchita dal confronto dialettico sviluppato attraverso il dialogo in un gruppo di studio con colleghi analisti e dal generoso apporto di aspetti personali. L'esperienza analitica è fecondata dal vissuto personale e questo emoziona il lettore.

Le autrici si addentrano nella cornice concettuale freudiana partendo dalla teoria del trauma e procedendo attraverso l'evoluzione dei concetti di pulsione di morte e distruttività. Assai interessante è la correlazione tra le

tappe significative dello sviluppo del pensiero di Freud e le sue dolorose vicende personali legate al progredire del cancro, penoso compagno di vita dalla sua maturità fino alla morte. La seconda parte del libro è dedicata alla Speranza, senza la quale certamente non potrebbe esistere la Psicoanalisi.

Rita Corsa e Lucia Monterosa offrono attraverso questo loro lavoro un'occasione di riflessione profonda su questioni non scontate e finora poco presenti nell'indagine psicoanalitica relativa alla persona dello psicoanalista. La sua presenza fisica, il suo corpo, l'apparenza dell'analista, vengono considerate a pieno titolo parte costituente del setting analitico: il *setting incarnato*. "La dimensione corporea -puntualizzano le autrici - tradisce o annuncia i vissuti controtransferali somatici e le fantasie somatiche dell'analista..."

Quale voce e quali gesti nascono da un analista sofferente nel corpo? Quale

analisi scaturisce da un analista la cui personale sorgente di vita proveniente dal soma viene offuscata dalla *personale sorgente di morte propria della malattia grave*... Il corpo malato... è in grado di servire e celebrare la mente? "Che uso potrà fare l'analista del proprio vissuto di impotenza, smarrimento, caducità e limite obbligato dalla malattia?"

In questo libro il tema del limite è esplorato dall'interno dell'esperienza soggettiva delle autrici e del loro sapere terapeutico. Sappiamo tutti quanto il limite ci appartenga in quanto esseri umani e come analisti, tuttavia è molto diverso trovarsi a dover far fronte al proprio limite e a essere il guaritore ferito, per dirla con Gadamer. Riflettere e teorizzare su quest'esperienza richiede il coraggio dell'auto svelamento, l'accettare di lasciarsi vedere dagli altri mentre si è alle prese con emozioni e angosce che di solito rendono difficile il pensare. L'onestà emotiva delle autrici di questo libro si manifesta chiaramente fin dalle prime pagine. Esse esplorano una dimensione dell'esistenza a un tempo onnipotente e sfuggente, facilmente ignorata in una realtà com'è la nostra oggi, caratterizzata dal primato della scienza e della tecnica, dall'esigenza/illusione di superamento del limite umano. Marte ci appare sempre più vicino e accessibile di questi tempi! Le autrici, invece, ci portano per mano in un percorso di avvicinamento "all'ora della mezzanotte", al momento cruciale del buio nella nostra esistenza, quello in cui si è alle prese con la malattia fisica e le dolorose perdite ad essa connesse, spinti al limite di ciò che ci sembra sopportabile e vivibile. È il momento in cui accade che il soma prende il sopravvento e la psiche deve fare i conti con questo.

Bion affermava che lo sviluppo del pensiero è ostacolato dai tentativi di evitare il dolore provocato dall'entrare in rapporto con la realtà; in questo volume, al contrario, le autrici testimoniano con il loro lavoro la possibilità di utilizzare il dolore quale fonte per far nascere pensiero. •

Rita Corsa, Lucia Monterosa, *Limite è speranza. Lo psicoanalista ferito e i suoi orizzonti*, Alpes, 2015

# eidos 34

cinema e coppie



## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2016

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.

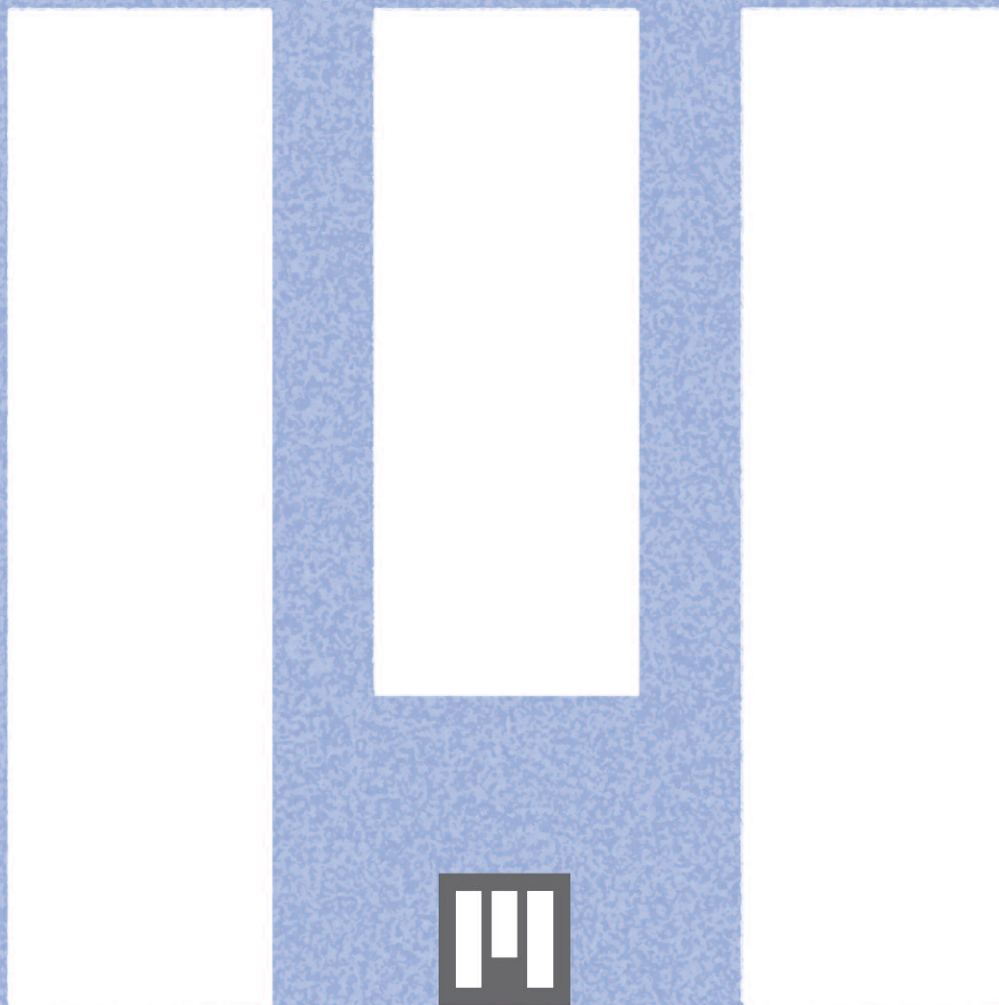
Pagamento anticipato con versamento tramite:  
**bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142**  
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

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](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)**

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



# Studio de Miranda

CONSULENZA AZIENDALE · TRIBUTARIA · LEGALE · DEL LAVORO

## NAPOLI

VIA SAN GIACOMO 40  
TEL. +39 081.5800102  
FAX +39 081.5517212

## ROMA

VIA ADDA 21  
TEL. +39 06.85304238  
FAX +39 06.85304238

[WWW.STUDIODEMIRANDA.COM](http://WWW.STUDIODEMIRANDA.COM)

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008