



AMM

ANIMA MEDIATICA

quadrimestrale . cuatrimestral . quadrimestral . four - monthly magazine



 Numero 1
Dicembre 2014

 Número 1
Dezembro 2014

 Número 1
Diciembre 2014

 Number 1
December 2014

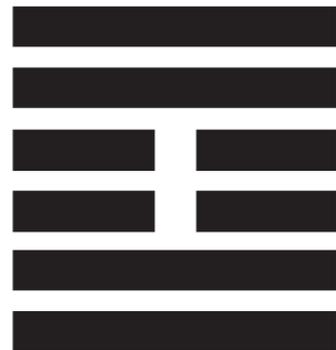


Giulia Marsich



immagine di copertina: Alfa - Omega

中学



Informazione e Contatti

E-mail: redazione@animamediatca.it direttore@animamediatca.it
Facebook Animamediatca
Indirizzo postale Animamediatca: Via Ostia n.° 16 00192 Roma (Italia)
Phone: +39 06 39754059
Direttore: Francesco Frigione
Graphic Designer: Daniela Stemberger
Webmaster: Paolo Canonaco

Informaciones Y Contactos

E-mail: redazione@animamediatca.it direttore@animamediatca.it
Facebook Animamediatca
Dirección de correo Animamediatca: Via Ostia n.° 16 00192 Roma (Italia)
Phone: +39 06 39754059
Director: Francesco Frigione
Graphic Designer: Daniela Stemberger
Webmaster: Paolo Canonaco

Informações e Contactos

E-mail: redazione@animamediatca.it direttore@animamediatca.it
Facebook: Animamediatca
Endereço de correio Animamediatca: Via Ostia n.° 16 00192 Roma (Italia)
Phone: +39 06 39754059
Director: Francesco Frigione
Graphic Designer: Daniela Stemberger
Webmaster: Paolo Canonaco

How to contact us

E-mail: redazione@animamediatca.it direttore@animamediatca.it
Facebook: Animamediatca
Animamediatca address: Via Ostia n.° 16 00192 Roma (Italia)
Phone: +39 06 39754059
Director: Francesco Frigione
Graphic Designer: Daniela Stemberger
Webmaster: Paolo Canonaco



Editoriale del Direttore

Ψυχής ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὐξῶν.

“All’anima tocca il logos che accresce se stesso” **Eraclito**
(Frammento 115)



ANIMAMEDIATICA QUADRIMESTRALE

Rappresenta un ambizioso esperimento di confronto sociale e culturale tra autori e fruitori di lingua inglese, italiana, spagnola e portoghese, residenti sia nei propri paesi di origine che in paesi di elezione. Vogliamo favorire in tal modo l’avvicinarsi di mondi che potrebbero non dialogare, finché si considerano troppo estranei o troppo simili. Ciascun contributo appare nell’idioma originale. La nostra rivista sottolinea affinità e differenze: di percezioni, di letture, di stili, di orientamenti, di discipline, di canali espressivi. Lo fa dipanando il filo di discorsi sociali, esistenziali, scientifici e artistici nella cornice di un tema monografico diverso ad ogni numero.

Il quadrimestrale analizza e approfondisce l’attualità e condizioni universali dell’esistenza umana con il piacere della narrazione e dell’espressione, attraverso la scrittura, la fotografia, il disegno, la pittura e il video.

Inoltre, da un punto di vista antropologico, AnimamediatICA si propone di fondere in un crogiolo comune le attitudini critiche di chi si è formato nella “Galassia Gutenberg” e la straordinaria duttilità espressiva dei “nativi digitali”.



Editorial del Director

Ψυχής ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὐξῶν.

“Es propio del alma un logos que se acrecienta a si mismo” **Heràclito**
(Fragmento 115)



ANIMAMEDIATICA CUATRIMESTRAL

Constituye un ambizioso esperimento de diálogo (encuentro) social y cultural entre autores y lectores de lengua inglesa, italiana, española y portuguesa, residentes tanto en sus propios países de origen, como en países de elección. Deseamos favorecer de tal manera el acercamiento de mundos que podrían no encontrarse, mientras tanto se consideren demasiado extraños o demasiados similares entre sí. Cada aporte es publicado en su idioma originario.

Nuestra revista evidencia afinidades y diferencias: de percepciones, lecturas, estilos, orientaciones, disciplinas, canales de expresión. Lo hace devanando el hilo de discursos sociales, existenciales, científicos y artísticos en el marco de un tema monográfico diferente en cada número.

Esta publicación cuatrimestral analiza y profundiza la actualidad y condiciones universales de la existencia humana con el placer de la narración y de la expresión, a través de la escritura, la fotografía, el dibujo, la pintura y el video.

Además, desde un punto de vista antropológico, AnimamediatICA se propone fusionar en un crisol común las aptitudes críticas de quienes se formaron en la “Galaxia Gutenberg”, junto con la extraordinaria ductilidad expresiva de los “nativos digitales”.



Editorial do Director

Ψυχής ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὐξῶν.

“A alma tem um logos que cresce por si proprio” **Heraclito**
(Fragmento 115)



ANIMAMEDIÁTICA QUADRIMESTRAL

Constitui uma ambiciosa experiência de encontro social entre autores e leitores de Italiano, Inglês, Espanhol e Português, residentes nos seus países de origem ou nos países da sua escolha. Assim, desejamos favorecer a aproximação de diferentes mundos, os quais poderiam não se encontrar e dialogar se fossem considerados estranhos demais ou muito semelhantes entre si. Cada contribuição é publicada na sua língua original.

Nossa revista evidencia semelhanças e diferenças de percepções, leituras, estilos, orientações, disciplinas e canais de expressão. Isto é feito desentranhando o fio de discursos sociais, existenciais, científicos e artísticos no âmbito de um assunto monográfico diferente em cada edição.

Esta publicação quadrimestral analisa e aprofunda a actualidade e as condições universais da existência humana empregando o prazer da narrativa e expressão, através da escrita, fotografia, desenho, pintura e vídeo.

Além disso, desde um ponto de vista antropológico, AnimamediatICA tem a intenção de fundir num cadinho comum as aptidões críticas d’aqueles que se formaram na “Galaxia Gutenberg” com a extraordinária ductilidade expressiva dos “nativos digitais”.



Director’s Editorial

Ψυχής ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὐξῶν.

“The soul is the logos augmenting itself” **Eraclitus**
(Fragment 115)



FOUR-MONTHLY ANIMAMEDIATICA MAGAZINE

The new four-monthly AnimamediatICA magazine is an online platform that aims at creating a space for social and cultural exchange among people from different cultures. Its authors and readers are speakers of several different languages, among which English, Italian, Spanish and Portuguese. We want to encourage in such a way the communication between worlds that would otherwise maybe never talk because too foreign or too similar. Each contribution is written in the mother tongue language of the writers.

Our magazine highlights the similarities and differences in style, perception, and orientation among different cultures, while focusing

on social, scientific and existential topics. The monographic theme will vary every issue. The magazine analyzes what happens around the world, by exploring the nature of human existence through the media of writing, photography, video and painting.

Moreover, from an anthropological point of view, A. proposes to merge in common crucible attitudes critical of those who are trained in the “Gutenberg Galaxy” and the extraordinary flexibility of expression of digital natives.



L'ALFA E L'OMEGA

Esordiamo con "L'Alfa e l'Omega", prima e ultima lettera dell'alfabeto greco. Esse indicano la relazione tra opposti, come ad esempio quella vigente tra "inizio/fine", "partenza/meta", "radice/sviluppo", e "genitore/figlio". L'argomento, cioè, chiama in causa sia separatamente i singoli termini che il loro rapporto di reciprocità. Il campo che ne risulta è pregno di significati e di possibilità di gioco.

In questo numero pubblichiamo contributi che provengono dall'Argentina, dall'Italia, dalla Russia, dalla Spagna e dagli Stati Uniti. Si tratta di articoli di psicologia, di filosofia, di cinema, di letteratura, di musica, di interviste a testimoni impegnati nell'ambito della salute, di racconti, di disegni e di fotografie artistiche. In conclusione abbiamo posto le schede relative agli Autori. Il tutto è stato impaginato con cura per garantire il piacere della vivacità, il gusto di leggere e la più agevole fruizione.



ALFA Y OMEGA

Empezamos con "Alfa y Omega", primera y última letras del alfabeto griego. Éstas indican la relación entre opuestos, como por ejemplo aquella de "inicio/fin", "punto de partida/meta final", "raíz/desarrollo", y "padre/hijo". El tema, por lo tanto, convoca sea los distintos términos por separado, sea su relación de reciprocidad. El campo que de aquí resulta es rico en significados y posibilidades de juego.

En este número publicamos contribuciones que provienen desde Argentina, España, Italia, Rusia y Estados Unidos. Se trata de artículos de psicología, filosofía, literatura, cine y música, de entrevistas a personas que se ocupan de salud, de cuentos, dibujos y fotografías artísticas. Al final, hemos colocado las fichas relativas a los Autores. Todo ha sido compaginado con cuidado para asegurar el placer de la vivacidad, el gusto de la lectura y el más ágil acceso posible.



ALFA E ÔMEGA

Começamos com "Alpha e Ômega", a primeira e a última letra do alfabeto grego. Indicam a relação entre os opostos, como acontece entre "início / fim", "ponto de saída / linha de chegada", "raiz / desenvolvimento" e "pai / filho". O assunto, por conseguinte, convoca tanto aos diferentes termos separadamente como na sua relação de reciprocidade. O domínio que resulta d'aquí é rico nos significados e possibilidades de jogo.

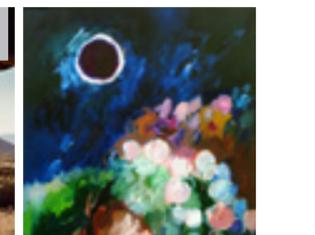
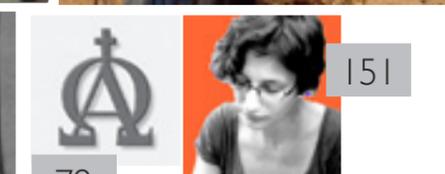
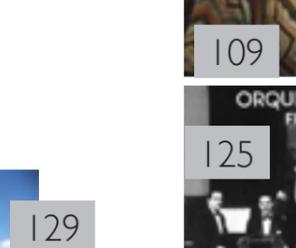
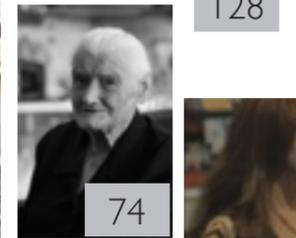
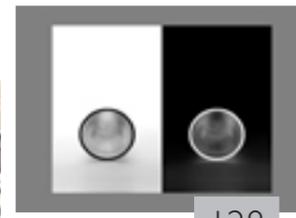
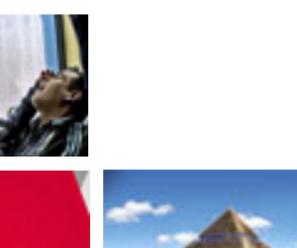
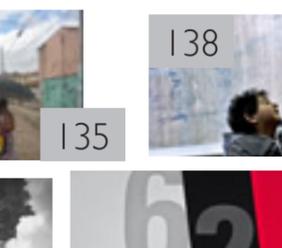
Nesta edição, publicamos as contribuições que vêm da Argentina, Espanha, Estados Unidos, Itália e Rússia. São artigos de psicologia, filosofia, literatura filmes e música, entrevistas com pessoas que lidam com a saúde, contos, desenhos e fotografias artísticas. No final colocamos os registros relativos aos Autores. Tudo foi cuidadosamente recolhido e compaginado para garantir o prazer da vivacidade, o gosto pela leitura e o acesso mais ágil possível.



THE ALFA AND THE OMEGA

The topic of our first issue is "The Alpha and the Omega", the first and last letter of the Greek. They represent the relationship between opposites, as the one described, for example, by the dichotomy beginning/end, departure/arrival, root/development, father/son.

The "Alpha" and the "Omega" will be utilized as metaphorical lenses to analyze different topics and they will be both used as separate terms and/or in their reciprocal relationship. The articles of the first issue are from Argentina, Italy, Russia, Spain, and the United States. They are about psychology, philosophy cinema, music, sand literature. There are also interviews with medicine and health experts, tales, paintings and artistic photography. At the bottom you will find the bios of the authors. We tried to lay out the space of our magazine in a fun and lively way, to allow our readers the pleasure of travelling through it in the most accessible way.



AKNOLEWDGMENTS



Translated by Ann Dehlin, Erica Di Francesco, Federica Mennella, Patrizia Sposato



Traducido por Maria Cristina Joos y Luciana Zollo



Traduzido por Adriana Gessaghi

- L'APPARATO UMANO (Francesco Frigione) - psicologia 10
- SAN SEBASTIAN FILM FESTIVAL (Vincenzo Basile) - cinema 51
- THE ANALYSIS OF THE INCIPT OF THE FILM, ITS SIGNS AND ITS MEANING (Federica Mennella) - cinema 57
- CAPO MISENO (Francesco Frigione) - fotografia 68
- EL CINE HA MUERTO (Gustavo Ruben Giorgi) 69
- LA GIOIA E LA PENA DELLA VITA (Ilaria di Giustili) - fotografia 74
- LA OTRA HISTORIA DE LA VERA HISTORIA (Roberto Alifano) 75
- A, M e Ω (Giuseppe Lippi) 79
- LA COMPAÑÍA 231 (Marcelo Norberto Motta) 83

- LA COMPAGNIA DELLE POETE (Erica Di Francesco) 121
- GABBIANI SUL MAR DI MARMARA (Francesco Frigione) fotografia 128
- DALL'ALPHA ALL'OMEGA, UN GIOCO DI SQUADRA (Luciana Zollo) 129
- DOVE NASCONO E DOVE FINISCONO LE RADICI (Maria Cristina Joos) 135
- SOCIODRAMA TRIGENERACIONAL SOBRE EL TEMA DE LA MIGRANZA (Irma Maurizio) - filosofia 138
- GENERATO DA SE STESSO (Francesca Biffi) psicologia 141
- VESTIGIOS (Gabriela Estrella Regal) - fotografia 144
- L'IDENTITA PERSONALE (Patrizia Mattioli) - psicologia 145
- BORGES: CIEGO Y VIDENTE, ANTIGUO Y CONTEMPORÁNEO (Karolina Elizabeth Alarcón) - filosofia 151

- LOS TANGOS Y EL GAUCHO (Enrique Espina Rawson) - musica 125
- DIALECTIC (Anna Zavileiskaia) - fotografia 128
- A COME APXITEKTΩN (Michele Rutilo) 129
- FARMACISTI E PEDIATRI PER I BAMBINI BRASILIANI (Francesco Frigione) 135
- PADRE E FIGLIO (Francesco Frigione) - fotografia 138
- IL RITORNO DEL GIOVANE PRINCIPE (Antonio Requeni) 139
- DALLA CURA DELLA MALATTIA ALLA CURA DEL MALATO: Maturità di una vocazione (Francesco Frigione) 141
- LA FINE E' UN INIZIO (Luciana Zollo) - poesia 144
- PRESENTAZIONE AUTORI 145
- PRESENTAZIONE GIULIA MARSICH 151

INDICE

L'APPARATO UMANO
Discesa agli inferi e ritorno
alla luce di Jep Gambardella,
protagonista de
“La Grande Bellezza”

di Francesco Frigione



Il protagonista del film di Paolo Sorrentino, Jep Gambardella (Toni Servillo), indolente e distaccato

«Non si impara a conoscere se
non ciò che si ama,
e quanto più profonda e
completa ha da essere
la conoscenza,
tanto più forte, energico e vivo
deve essere l'amore,
anzi la passione»

Johann Wolfgang von Goethe

(citato da **Max Scheler**)



Un primo piano del regista Paolo Sorrentino

Il capolavoro cinematografico di Paolo Sorrentino è una narrazione dai molti livelli di significato. Quello psicologico descrive il crollo dell'organizzazione narcisistica di personalità del protagonista, che comporta l'abbandono di tratti schizoidi. Implica anche l'iniziazione a una dolorosa, ma umanizzante, percezione dell'assenza e dalla ricerca del desiderio dell'altro da sé. La vicenda maturativa – sul piano psichico e spirituale – del personaggio principale affronta il problema dello svuotamento di senso



Michelangelo Merisi da Caravaggio: Narciso

(...) *enixa est utero pulcherrima pleno*

inantem nymphe, iam tunc qui posset amari,

Narcissumque vocat; de quo consultus, an esset

tempora maturae visurus longa senectae,

fatidicus vates 'si se non noverit' inquit.

Ovidio (1)

Penso, diversamente da quanto afferma l'amico Gustavo Rubén Giorgi in questo stesso numero, che il cinema sia tutt'altro che morto(2). E non parlo delle folle che riempiono le sale per la proiezione dei *blockbuster* dai grandi effetti speciali. Mi riferisco, invece, ai film d'autore, che necessitano di un pubblico in sala, un pubblico che, raccogliendosi, produce la sua originale "conspirazione di percezioni". Un'Idra di sensi e cuori che assorbe ed elabora immagini complesse e profonde, prevalentemente a livello inconscio. Se gli individui che là si concentrano restassero quietamente dispersi nelle proprie abitazioni, il film non conseguirebbe lo stesso risultato emotivo e intellettuale, e la sua carica immaginaria si perderebbe.

dell'individuo, dell'attività perversa che lucra sull'impotenza psichica e di un disperato abbandono all'inautentica intensità "isterica" della società (di quella italiana in particolare). Il film adopera immagini che risuonano di miti e riti antichi e fa percorrere al suo protagonista, lo scrittore Jep Gambarella, un viaggio iniziatico orfico-dionisiaco, la cui meta appare la conquista dell'*Anima* perduta e della morte come trasformazione interiore. È un motivo che s'incrocia con echi del pensiero cristiano-agostiniano, per cui la felicità si radica nell'esistenza stessa, si attua attraverso la confessione psicologica e riceve il proprio indirizzo spirituale dalla trascendenza della memoria.

AVVERTENZA

Per fluidità espositiva e omogeneità all'oggetto di studio, l'opera di Sorrentino viene analizzata su due livelli, che potremmo definire "superiore" e "infero": nel primo trovano posto le tesi principali, arricchite da alcune citazioni; mentre nelle note hanno luogo gli approfondimenti e i rimandi bibliografici. In coda, compaiono i riferimenti Web delle immagini.

NOTE

1) «Rimasta incinta, la bellissima ninfa aveva partorito un bimbo che già appena nato ispirava amore, e lo aveva chiamato Narciso. Sull'avvenire del figlio aveva poi consultato il vate per sapere se questi sarebbe vissuto a lungo, arrivando fino a una avanzata vecchiaia; ne aveva avuto il vaticinio che ciò sarebbe avvenuto se non avesse conosciuto se stesso» (corsivo mio). Ovidio, *Metamorfosi, Libro III*, vv. 344 – 348 – pagg. 188-189, Rizzoli, Milano, 1997, 2008, traduzione di Giovanna Faramita Villa.

2) *Animamediativa – quadrimestrale, dicembre 2014*, articolo di Gustavo Rubén Giorgi "El cine ha muerto".

3) Il cinema, ancor più del teatro, è un Tartaro, dove l'essere vivente, simile agli eroi solari dell'antichità, discende in carne e ossa per relazionarsi alle immagini, alle *umbræ* (non a caso il termine latino *umbra* indica letteralmente "l'anima di un morto" e figuratamente "la parvenza", "l'apparenza", "la sembianza"). Il contatto con il territorio della morte corrisponde, per molti versi, alle peripezie notturne del sognatore nel proprio universo onirico, aldilà che costantemente conduce l'*Anima corporea* diurna alla sua componente oscura, l'*Anima immaginativa*. Ecco cosa afferma James Hillman in proposito: «Non la morte è lo sfondo del lavoro del sogno, bensì l'anima. L'anima, se è immortale, non riguarda soltanto il morire, e allora i sogni non possono essere ridotti a un servire la morte. La prospettiva psichica non è focalizzata soltanto sulla morte e sul morire. È, piuttosto, una coscienza che acquista autonomia soltanto quando le nostre idee diurne sono messe a dormire. "Morte" è il modo più profondamente radicale di esprimere questo slittamento della coscienza» (*Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano, 1975/2003 - pagg. 86 -87). Se vogliamo farci un'ulteriore idea dell'immersione nel mondo della psiche che comporta la fruizione cinematografica, pensiamo a un suo analogo letterario, il famoso romanzo del disegnatore austriaco Alfred Kubin, "L'altra parte" (1909), nel quale parole e chine tratteggiano uno scenario surreale, infero e dionisiaco, che mostra il verso, il rovescio, di quello convenzionale della superficie. In quest'ottica, "La grande bellezza" rappresenta la quintessenza del cinema, ponendo al centro dell'esperienza questo risveglio della morte metaforica.

4) Jep è diminutivo di Geppino, a sua volta vezzeggiativo tipicamente napoletano di Giuseppe. Nella scena 62, la direttrice del suo giornale e amica **Dadina** (Giovanna Vignola), una nana, chiama affettuosamente il protagonista "Geppino", avvicinandolo di un grado ulteriore al suo Sé infantile. Questo, con tutta evidenza, ha patito una lunga privazione di cure, poiché espropriato da vissuti collettivi alienanti. Non a caso, in una fase precedente della narrazione, e cioè al termine della parossistica festa di compleanno di Jep, Dadina si ritrova, all'alba, rinchiusa, per distrazione, all'interno dell'attico oramai deserto, dove vaga in preda a un desolato smarrimento. A maggior conforto di questa linea interpretativa si situano: a) la battuta di Dadina «lo mi sento tutti i giorni una bambina. Da sessant'anni,

ho il privilegio di guardare il mondo dalla loro altezza.» - Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *La grande bellezza*, pag. 184, Roma, Skira editore, 2013; b) la scena n.° 35 della sceneggiatura (si tratta di una scena girata, ma assente dal montato finale), in cui Jep intervista un grande maestro del cinema italiano. Si tratta, in questo caso, di una figura ideale, di un padre culturale verso cui il protagonista prova ammirazione e reverenza. L'uomo è centenario e rivela che da giovane ha amato perdutamente proprio Dadina, «un'amante straordinaria e misteriosa. E il suo mistero mi faceva impazzire di gelosia, naturalmente. Le assicuro che Dadina era una donna che toglieva il sonno ai suoi amanti» - *Ibid.*, pag. 95. Non a caso l'esperienza psichica evocata dal Maestro mette in contatto Jep con una dolorosa assenza, prima attraverso la fugace apparizione di sentimenti di colpa e vergogna, e poi attraverso un moto di tristezza. L'irrompere dell'amore viene fatto giustamente corrispondere dal Maestro alla possibilità di affrontare il mondo con curiosità e il vitale sostegno di un'illusione creativa, analoga a quella che induce a fare cinema. L'illusione creativa, infatti, protegge dai traumi di un "reale" insostenibile, nella sua spoglia crudezza, e consente di compiere un percorso di conoscenza e legame: «Quando irrompe l'amore. Lì, il tempo non batte più con i tempi della realtà» - *Ibid.*, pag. 94. È la visione platonica di un Eros come rapimento divino. La trasformazione psicologica che schiude all'estasi spirituale.

5) Esemplicativo è il ruolo che nella narrazione assume il transatlantico *Costa Concordia*, seminabissato davanti all'*Isola del Giglio*. Dadina insiste affinché Jep si rechi sul luogo del naufragio (avvenuto il 13 gennaio 2012), e scriva di questo simbolo rovinoso dell'Italia contemporanea. Gambarella elude a lungo l'indicazione dell'amica, ma, in una delle sequenze finali del film (Scena 78), lo vediamo inerpicato su un'alta scogliera, ad osservare il relitto. È da notare come, a questo punto, la storia del Paese e la parabola esistenziale del personaggio coincidano perfettamente: infatti, il faro intorno al quale si snoda la storia della meravigliosa scoperta del sesso da parte di Jep ragazzo è quello di *Capel Rosso*, all'estremità meridionale dell'*Isola del Giglio*. Lì, dopo aver abilmente evitato che un motoscafo lo uccidesse in mare (cfr. scena n.° 25), tuffandosi sott'acqua e riemergendo quando tutti gli amici lo credevano affogato, aveva incontrato per la prima volta lo sguardo di **Elisa De Santis** (Annaluisa Capasa), la ragazza della quale resterà eternamente innamorato, e poi le sue labbra. Ma in seguito, avendolo lei lasciato, il complesso psichico collegato a Elisa apparirà come una fitta lancinante alla coscienza di Jep. La perdita irrimediabile dell'oggetto di amore ha rappresentato, dunque, il "naufragio" affettivo non solo del giovane, ma dell'uomo adulto, un riepilogo di tutti i traumi affettivi della sua storia. Ecco che il tornare del protagonista sul luogo della tragedia implica recuperare (o trovare) un sé fiducioso e spavaldo, quello capace di far fronte agli eventi potenzialmente distruttivi (allora, il motoscafo Riva lanciogli contro a grande velocità da un guidatore incosciente), e per ciò stesso riconquistare le dimensioni relazionate dell'istinto e del sentimento. Pensando alla drammatica vicenda giovanile di

Dadina (Giovanna Vignola), amica di Jep e direttrice del giornale per cui questi lavora



Jep Gambardella (Toni Servillo) osserva il relitto della Costa Concordia, nelle acque del Giglio



La dionisiaca festa "cafonal" sulla terrazza della Martini, in Via Bissolati

Capolavori come *La grande Bellezza* di **Paolo Sorrentino** non prescindono dall'*interiorizzazione* che il pubblico compie in uno spazio condiviso. Uscendone colpito, a volte smarrito, convinto di avere ancora molto da comprendere e di aver semplicemente subodorato la molteplicità dei livelli dell'opera, si rigenera culturalmente e psicologicamente(3).

Per la Grande Bellezza, premio Oscar come miglior film straniero del 2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=tfRJ8fnhjRo>), pellicola acclamata nel mondo intero, sono già stati versati fiumi d'inchiostro. La critica si è focalizzata, però, soprattutto sugli aspetti estetici e sociologici dell'opera, tralasciandone lo straordinario substrato psicologico. Pur essendo innegabile, infatti, che le grottesche e tragiche vicende dei mondani che ruotano intorno allo scrittore e giornali-

sta napoletano **Jep(4) Gambardella** (Toni Servillo) rappresentano l'élite socio-economico-culturale italiana in disfaccimento(5); e ancor più vero, però, che la narrazione esprime un fascino universale. E ciò perché affresca il dramma dell'uomo contemporaneo occidentale, che languisce in un "abisso piatto"(6), in quella che potremmo definire una "orizzontale voragine narcisistica".

Dal ogni poro del film trasuda il tipico umore di questa condizione psichica: la mancanza di spessore dell'esperienza emotiva. La sua condizione di partenza è un'artificiosa esaltazione collettiva e un cupo oscillare nel vuoto dei singoli. Per loro la vita che scorre via come un fiume di cristallina indifferenza, tanto prossimo quanto inattuabile (7). A questa disperante mancanza di senso Jep Gambardella riesce progressivamente



Jep Gambardella (Toni Servillo) all'acme del vitalismo isterico della festa dei suoi sessantacinque anni

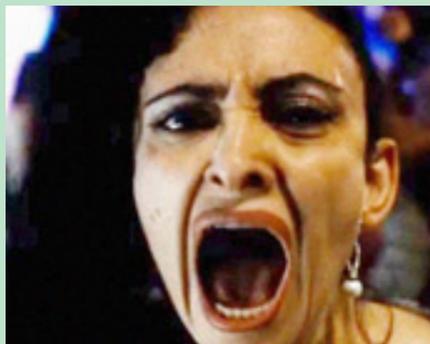
Paolo Sorrentino, che a sedici anni perse entrambi i suoi genitori in un incidente domestico. Che la ricerca di Jep esprima da vicino quella di Sorrentino è il cineasta stesso ad ammetterlo, in un'intervista concessa ad Alessandro Piperno (*È lo squallore che mi commuove*, Corriere della Sera, 11 giugno 2013 - <http://lettura.corriere.it/e-lo-squallore-che-mi-commuove/>): «*Sai, mi è rimasta impressa la risposta che diede un grande scrittore (non ricordo più quale) a chi gli chiedeva perché scrivesse libri. "Cerco il padre" fu la risposta. Si tratta di una sintesi perfetta del mio lavoro. È vero, sono un nostalgico. Il presente non mi interessa, non mi smuove. Provo nostalgia per un'epoca che non ho vissuto. Forse perché ho perso mio padre quando avevo solo sedici anni. Tutto quello che faccio è un tentativo di conoscere mio padre nella deprimente consapevolezza che non ce la farò mai*» (corsivo mio).

6) Per certi versi, la trama delle relazioni del protagonista con personaggi che impattano contro la sua organizzazione psichica schizoide, provocandone la catastrofica trasformazione, può essere letto come un corrispettivo dell'incontro tra i personaggi del Qua-

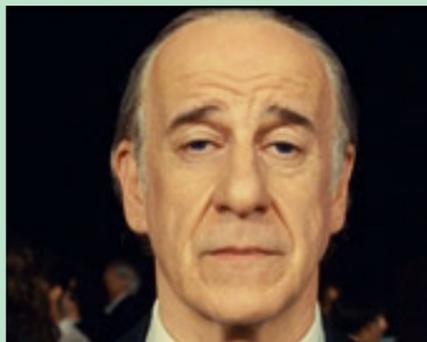
drato - proveniente da un mondo puramente bidimensionale - e del Cerchio - appartenente a quello tridimensionale - dell'inglese Edwin Abbott Abbott in *"Flatlandia"* (cioè, "Terra degli esseri piatti"), un geniale libro del XIX secolo. Il potere rivoluzionario di questa scoperta schiuderà al Quadrato l'intuizione di mondi a molte più dimensioni di quelle che lo stesso Cerchio riconosce.

7) «*Minimum est, quod amantibus obstat*» ("È un nulla quello che si frappone al nostro amore") Ovidio, *Ibid.*, V. 453, pagg. 196-197, *Ibid.*

8) L'uso della voce *fuori campo* sembra assicurare, nel film, il dialogo tra Gambardella e il pubblico, chiamato a fare da specchio e da garante di una nuova organizzazione della personalità del protagonista. Il pubblico viene così, subliminalmente, posto nel luogo intimo e profondo dove sta per emergere la dimensione autentica di Jep, a lungo negata. "Diventare se stesso", come proponeva Nietzsche, e "conoscersi" (la conoscenza è il mezzo della realizzazione), come comandava la celebre iscrizione di Delo, rappresentano l'*entelechia*



L'urlo che apre la parossistica scena della festa per i 65 anni di Jep



Jep Gambardella (Toni Servillo) si confessa al pubblico, in un istante di sospensione, durante la frenetica festa dei suoi sessantacinque anni



Il chiostro del Bramante, al Gianicolo



Jep Gambardella (Toni Servillo) percorre il parco degli Acquedotti, a Roma

a dare risposta, a opporre una lenta, difficile, dolorosa "scoperta della sensibilità". E questo programma lo annuncia sin dalle prime battute, evocando così il proprio destino (8), mentre galleggia nell'occhio del ciclone dell'isterica(9) strepitante festa che celebra i suoi fatui sessantacinque anni. L'evento viene celebrato con sfarzo su una terrazza di via Bissolati, a Roma, sua città di elezione:

«A questa domanda, da ragazzi, i miei amici davano sempre la stessa risposta:

"La fessa". Io, invece, rispondeva:

"L'odore delle case dei vecchi".

La domanda era: "Che cosa ti piace di più veramente nella vita?"

Ero destinato alla sensibilità.

Ero destinato a diventare uno scrittore.

Ero destinato a diventare

Jep Gambardella» (10)

Non dobbiamo ingenuamente credere, però, che il protagonista sia già "se stesso", ovvero che riconosca le ragioni - e le regioni - del suo Sé profondo, grazie a una autentica capacità di relazionarsi con l'altro. Le raffinate capacità intellettuali di Jep tendono a trarre in inganno. Ma sul piano affettivo egli appare amputato; il suo Io si sorregge facendo largo uso della *dissociazione* mentale (11) e procurandosi stordimenti a base di sesso, alcol, cocaina. A ciò corrisponde una frantumazione della coscienza che solo

del personaggio. Nello stesso tempo, Jep Gambardella diventa l'eroe contemporaneo, l'Ulisse che va coscientemente incontro alla morte psichica. Con lui attraversiamo l'Ade - il luogo limite dove si anela alla vita e si desidera ciò che si è perso - e da lì, persino, si torna indietro.

9) Che la dimensione psichica in gioco sia di natura isterica, intesa come spazio in cui l'intensità parossistica spodesta l'autenticità dell'emozione, è chiarissimo al regista e al suo cosceneggiatore, i quali scrivono a proposito di uno snodo della festa (scena 2): «Il pezzo sudamericano in questione si chiama *La Colita*, ed è in grado di suscitare lievi scene d'isteria collettiva. (...) Ci si fronteggia a turno, uomini e donne, in una danza che non risparmia smaccate, volgari allusioni sessuali. Tutti all'unisono. In una irripetibile atmosfera di contentezza talmente esibita da far affiorare, da qualche parte in noi, sintomi di un'indecifrabile inquietudine. Insomma, un malessere oscuro» - Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *Ibid.*, pagg. 21-22. Per intendere meglio tale aspetto dell'esperienza isterica è importante la descrizione che ne tratteggia Georges Charbonneau in *La Situazione Esistenziale delle Persone Isteriche*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2007 - pag. 112: «L'isterico (...) può saper realizzare questa separazione fra le emozioni collettive e quelle del suo proprio destino. Vale a dire vi può essere intensità di eventi collettivi senza coinvolgimento di se-stesso, come nei pettegolezzi, come nelle isterie collettive, forme perfette di isteria ove l'intensità si svolge senza niente impegnare di sé, per quanto riguarda la propria storia». Un altro aspetto inquietante di questa festa è la sua natura reattiva e maniacale rispetto a un versante depressivo dell'esperienza, che sottilmente affiora nel triste e grottesco disfacimento di alcune figure, come Lorena (Serena Grandi), la ex-vedette laidamente ingrassata e incapace di affrontare lo scorrere del tempo. Nello spettatore che si diverte ed è travolto dal ritmo incalzante della lunga sequenza della festa, s'insinua, al contempo, il fantasma della Totentanz, la "Danza Macabra" (cfr. videoclip della scena integrale, pubblicata su "*La Repubblica on line*": <<http://video.repubblica.it/spettacoli-e-cultura/la-grande-bellezza-vince-ai-bafta-la-scena-clou-del-party/156113/154608>>).

10) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 22 (la scelta del corsivo per il dialogo è mia). Si tratta della sceneggiatura del film. In caso di differenza significativa tra lo *script* e il montato finale, lo segnalerò.

11) La *dissociazione* è un'azione psichica inconscia di natura adattiva, anche se, in casi estremi, può condurre a organizzazioni patologiche. Essa protegge da un possibile crollo il Sé generale, esposto a condizioni o a singoli eventi traumatici soggettivamente insostenibili. Eccedendo queste esperienze le capacità di risposta del Sé, la dissociazione instaura una rottura della continuità della coscienza, che isola le aree toccate dal trauma. Di conseguenza, il soggetto si imbatte coscientemente in esse soltanto attraverso sintomi o altre persone, le cui istanze affettive vengono quasi sempre ignorate o denegate. Conformemente a ciò, la psicoanalisi contemporanea ha messo al centro della proprie prati-

ca e riflessione l'arte di instaurare un rapporto con il paziente, che consenta a questi di conoscere emotivamente e intellettualmente le proprie componenti dissociate, per accoglierne le istanze. Ecco, al riguardo, le parole dello psicoanalista interpersonale/relazionale americano Philip M. Bromberg: «è l'atto stesso della dissociazione, nella sua moltitudine di manifestazioni interpersonali - quello che ognuno dei sé del paziente fa con ognuno dei sé dell'analista - a rendere utilizzabile l'esperienza transferale, per mezzo della quale l'esplorazione analitica avviene attraverso la creazione mutua di un campo proiettivo/introiettivo che unisce lentamente fantasia e percezione.» - *Clinica del trauma e della dissociazione - Standing in the Spaces*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007 - pag. 252.

12) In questo senso, come avviene nella dinamica di un sogno con l'*Io onirico*, Jep impersona soltanto la componente centrale del Sé totale, ma non l'unica, essendo il cosmo psichico rappresentato dalla relazione tra tutti i personaggi e gli elementi che strutturano la narrazione.

13) Il filone delle scelte scenografiche e fotografiche, ai fini di una comprensione psicologica, merita un'attenta analisi. Ciò che più colpisce è l'assoluta centralità che il film assegna alla Roma rinascimentale (Cupola della Basilica di San Pietro, Musei Capitolini/Piazza del Campidoglio, Palazzo Altemps, Tempietto di San Pietro in Montorio, Villa Giulia, Villa Medici) e barocca (Fontana dell'Acqua Paola, Fontana di Trevi, Palazzo Braschi, Piazza Navona, Ponte di Sant'Angelo, Villa Borghese, Villa del Priorato di Malta). Entrambe si pongono in un rapporto di continuità dialogante con la classicità antica (Anfiteatro Flavio, Pantheon, Mausoleo di Adriano/Castel Sant'Angelo, Parco degli Acquedotti, Piramide Cestia, Terme di Caracalla).

Di fatto, l'uso delle *locations* dell'Urbe come grandi fondali scenografici rappresenta un codice di rimandi ipertestuali esuberante, con riferimenti al cinema stesso (in primis a "*La dolce vita*" e al "*Satyricon*" di Fellini), alla storia italiana e a quella della civiltà occidentale *tout court*. Ma è il piano psicologico che qui ci interessa mettere a fuoco. La correlazione tra contemporaneo, barocco, rinascimentale e antico, sembra evocare le tre età dell'uomo: la maturità, la gioventù e l'infanzia. Vi è, per altro, un particolare rilievo che il film stabilisce tra la contemporaneità e il Rinascimento. Io credo che ciò si debba alla duplice e contraddittoria disposizione psicologica che domina dalla fine del Quattrocento al Seicento. Da un versante l'affermarsi di una titanica fiducia nella ragione, posta a governo del destino umano; dall'altro la martellante sensazione della vulnerabilità dell'uomo. Ed è proprio quest'ultima pervasiva realtà psicologica a ripristinare i fasti dell'antica Fortuna presso tutti gli strati sociali, malgrado le contrarie asserzioni della teologia di San Tommaso D'Aquino e degli altri Padri della Chiesa cattolica. La Fortuna viene descritta traditrice, imprevedibile e maligna padrona delle parabole esistenziali. Dio le lascia, di fatto, mano libera sul mondo, come al diavolo nel Libro di Giobbe. Inoltre, più è pio l'uomo di fede, più vive nel terrore dell'eterna condanna divina, che può colpirlo persino per una minima mancanza. Il cattolico terrorizza-

molto lentamente si andrà ricomponendo. Pertanto, va presa alla lettera la voce fuori campo del protagonista quando annuncia che è “**destinato a diventare Jep Gambardella**”. Egli lascia intendere, cioè, che il percorso, lungi dall’essere concluso, si compirà nel qui e ora della narrazione cinematografica. In questo modo si può soddisfare il più alto ideale dionisiaco, il “diventare se stesso” di nietzschiana memoria, il compimento del proprio progetto esistenziale (12). Il viaggio iniziatico che Jep compie avviene, quindi, in virtù delle relazioni che sviluppa con gli altri personaggi, con le scenografie della città di Roma (13) e dello sguardo coinvolto che su di lui posa lo spettatore. Questi, volente o nolente, è infatti portato a colmare i vuoti emotivi prodottisi, per una serie di traumi, nell’esperienza psichica di Jep. La coscienza lacerata del personaggio, infatti, riprende a sanguinare e si sutura lungo l’arco del film, per recuperare l’attitudine esistenziale confinata in un mitico e irrimediabile passato (14). Jep insegue la capacità di provare commozione e meraviglia, che appartengono all’illusione creativa dell’amore. Possiamo, per meglio dirlo, mutuare le parole della scrittrice turca Elif Shafak:

«La ricerca dell’amore ci cambia. Nessuno può andare cercando l’Amore e non maturare lungo il cammino. Dal momento in cui cominci a cercare l’Amore, cominci a cambiare dentro e fuori»(15).

La pellicola, pertanto, chiama implicitamente lo spettatore a uno scambio continuo di identificazioni con il protagonista, per sostenere la realizzazione psicologica di un uomo che, passaggio dopo passaggio, incontra la catastrofe e trova il bene raro della “sensibilità” (16).



Il volto dell’eterno amore di Jep: Elisa De Santis (Annaluisa Capasa)

Jep arriva, così, a immergersi nuovamente nella nostalgia, nella passione, nell’abbandono, inteso come estasi e come trauma, mantenendo un piede nella sua dimensione adolescente e un’altra in quella della maturità. Egli deve saldare, in tal modo, il discorso del *Puer* a quello del *Senex* (17) e ed esprimere la lingua di un desiderio adulto e maturo. È questa, dunque, “La grande bellezza”: qualcosa che si rinvia nella realtà solo grazie al lavoro tessitorio dell’*Anima* (18). Diversamente, la realtà offre soltanto la sua devastante potenza distruttiva, costringendo l’essere umano a strategie di pura sopravvivenza emotiva e a un adattamento sociale artificioso. Sin dalla scena di esordio, sul Gianicolo, si delinea questo quadro complessuale un *puzzle* emotivo d’impervia soluzione. Il nero dei titoli di testa, che si chiude con la citazione in esergo di *Viaggio al termine della notte* di Celine (19), si fonde col nero della bocca del cannone che spara a salve dal colle romano. È mezzogiorno, il sole estivo inonda la città, ne irradia ogni andito. In un atti-

to idealizza, allora, il *contemptus mundi*, il “rifiuto delle cose mondane”, che, da tradizionale pratica di superamento spirituale della tradizione monastica, diventa sistematico rigetto di tutto ciò che è vivo e pulsante. Il protestante, dal canto suo, per una differente idea della Grazia, affronta il mondo con maggior decisione; ma, allo stesso tempo, è torturato nell’intimo dal suo sentirsi alla mercé; la sua anima, come infatti asserisce Lutero, è passivamente contesa da Dio e dal demonio. Scrive a questo proposito lo storico francese Jean Delumeau: «Non era forse ovvio che i contemporanei della peste nera, dello Scisma d’occidente e della Guerra dei Cento Anni fossero pervasi di malinconia?» (“Il peccato e la paura: l’idea di colpa in Occidente dal XIII al XVIII secolo” - pag. 302, Il Mulino, Bologna 2006). Il tema della peste, d’altronde, entra allusivamente ne “La grande bellezza” attraverso la malattia mortale del suo principale personaggio femminile, **Ramona** (Sabrina Ferilli). Riguardo all’arte barocca, si deve anche sottolineare la sua funzione di rottura della ferrea regolazione delle proporzioni – che apparteneva al canone rinascimentale – in funzione della liberazione della fantasia dell’artista; la sua attenzione al corpo, alla luce e alla teatralità come tramiti e strumenti dell’incontro miracoloso con il divino – che è la meta spirituale del film di Sorrentino, sotto forma di “ritorno alle radici” (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 73 – pag. 212); e, in continuità con i secoli precedenti, la sua angosciata attenzione posttridentina ai concetti di “*memento mori*” e di “*Vanitas vanitatis*”. Quest’ultimo è mutuato dagli sconfortanti versi dell’*Ecclesiaste Qohelet* (trad. in <<http://www.cattoliciromani.com/20-sacra-scrittura/43031-ecclesiaste-qohelet>>):

«Vanità delle vanità, tutto è vanità.

Ciò che è stato sarà e ciò che si è fatto si rifarà; non c’è niente di nuovo sotto il sole.

Ciò che è storto non si può raddrizzare e quel che manca non si può contare.

Molta sapienza, molto affanno; chi accresce il sapere, aumenta il dolore».

Soprattutto quest’ultima frase è piena di valenze psicologiche. Possiamo affermare, concludendo, che la assiduità dell’architettura rinascimentale nel film, va psicologicamente sussunta a due aspetti di quell’epoca storica: la prima è la rinascenza, o meglio la nascita di un *homo novus*, specchio del cosmo e artefice della storia, che emerge dalla lunga oscurità medievale (anche se la scuola medievistica francese degli *Annales* ha ridimensionato una volta per tutte questa abusata metafora); l’altra è il peso angustante del peccato e il senso di insignificanza agli occhi della Dea Fortuna.

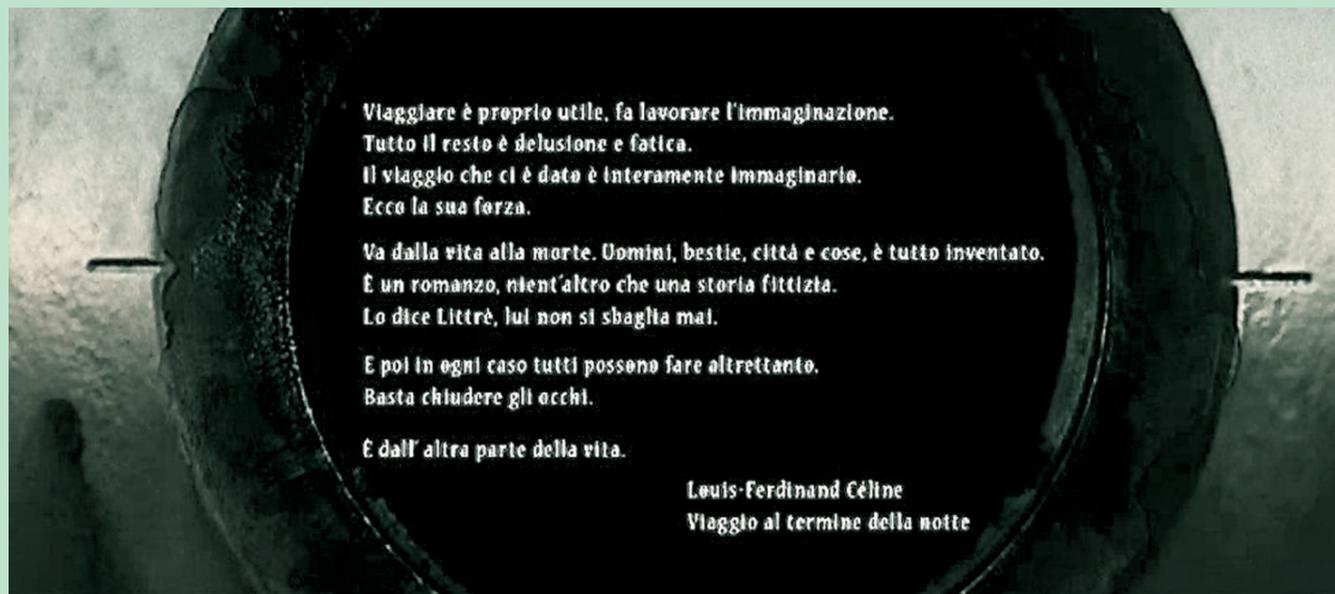
14) Ancora una volta, la monumentalità della Città Eterna rispecchia un percorso psicologico che si differenzia da quello immaginato da Sigmund Freud. Nell’ottica del grande viennese le concrezioni architettoniche di Roma rappresentavano l’analogia perfetta della “teoria archeologica” della psiche. Il compito di Jep, però, non è quello di riportare a galla l’originario, sollevando strati via via più recenti che lo occultano, quanto piuttosto di connettere in un quadro emotiva-

mente significativo ciò che è già presente ai suoi sensi nell’attualità. In questo modo viene a istituirsi in lui uno spessore affettivo dell’esperienza, caratteristico di una psiche nella quale molti sé parcellari dialogano tra loro. Mentre, dunque, la psicoanalisi passata anelava a una profondità occulta, ma preesistente, quella attuale si trova soprattutto ad affrontare il problema della creazione *ex novo* di tale profondità. Nel vissuto di Jep Gambardella questo *ex novo* appare come un *ex nihilo*. Ad ogni passo si scontra, di fatti, con il senso di disgusto e impotenza che gli procura “il nulla” intorno a sé. Questa esperienza è specchio parziale di alcuni aspetti reificanti e alienanti della realtà, certo, ma soprattutto consegue all’incapacità che il protagonista ha nel vivere pienamente e creativamente il proprio mondo “interno”.

15) Elif Shafak, *Le QUARANTA PORTE*, Rizzoli, Milano, 2009- pag. 116 (corsivo della citazione mio). Va da sé che l’Amore con la “A maiuscola”, al quale si riferisce nel romanzo il maestro sufi *baba Zaman*, è di carattere assolutamente spirituale.

16) Il tema meriterebbe per se stesso un’ampia trattazione. Attraverso le vicende dei suoi personaggi trova collocazione nel mondo delle interazioni umane anche una situazione psichica inespressa dell’artista. Alludo al sottile rapporto – spesso inconscio – che intercorre tra l’Autore e il suo pubblico, al momento in cui il primo va sviluppando la propria opera e il secondo è soltanto un fantasma psichico in attesa di materializzarsi. In molti casi, registi raffinati e sensibili inseriscono il tema di uno sguardo maligno, antiliberale e mortifero nella trama stessa dei propri film. La possibilità della distruzione della capacità di percepire la realtà in maniera originale e soggettiva, e di raccontarla da parte dell’autore, a causa di una mancata risposta o di un attacco distruttivo, aleggia come una minaccia sulla sua opera e, dunque, sull’Autore stesso. Le vicissitudini di alcuni personaggi dell’opera vengono a configurarsi, per questo motivo, come lo specchio delle angosce più feroci di abbandono psicologico e di morte. Tra gli innumerevoli illustri esempi cinematografici in cui si afferma tale topos narrativo, cito: *Eyes Wide Shut* e *Shining* di Stanley Kubrick, *Blow up* di Antonioni, *Lo Stato delle cose* di Wim Wenders, *Io non ho paura* di Gabriele Salvatores, *Era mio padre* di Sam Mendes. Ho provato ad abordare l’argomento, sottolineando il significato dell’archetipo del bambino come soggetto percipiente, negli articoli “*La visione immaginale del bambino I e II*” (www.animamediativa.it 18/12/2013)”.

17) James Hillman sviluppa in *Puer aeternus* (Adelphi, Milano, 1999) l’opposizione archetipica tra le dimensioni psichiche del *Senex*, “il Vecchio”, e del *Puer*, “il Fanciullo”; il rapporto tra i due termini è così sintetizzato dallo psicologo analista Vincenzo Spagnoli: «Hillman vede nei “*sintomi della vecchiaia*” - rigidità, ottusità e isolamento - non solo la conseguenza di una generica incapacità di entrare in contatto con l’inconscio quanto, più specificamente, il risultato della scissione del *Senex* dal *Puer*. Essa produce un grottesco ibrido senile e puerile che manifesta i lati negativi del *Senex* e del *Puer*. In uno scritto recente Hillman (1999) afferma che il fine dell’invecchia-



Citazione da Viaggio al termine della notte di Louis-Ferdinand Céline, nel nero della bocca del cannone del Gianicolo

mo tutto appare visibile all'osservatore, e questa è una situazione psicologicamente e spiritualmente pericolosa: a un livello psicofisico: Roma viene a rappresentare la totalità fisica, psichica e spirituale – quella che Jung definisce il *Selbst*. Questa visione accecante eccede le capacità psicologiche di metabolizzazione dell'*Io*, poiché non vi è a mediarla un apparato simbolico forte e preparato. Vediamo, infatti, quale sorte incomba sull'incauto turista giapponese (allegoria dello stesso spettatore) che, disceso da un pullman per scattare fotografie a raffica, lancia uno sguardo seriale e predatorio su una realtà che lo trascende in ogni senso. Subliminalmente, il regista ci suggerisce di dotarci di adeguati strumenti psicologici, per fronteggiare la terribile epifania del sacro(20) che il film stesso sta inscenando. Un coro femminile intona una meravigliosa melodia in Yiddish inneggiante all'incontro con Dio(21), e la musica raggiunge il *climax*, mentre il turista si accascia al suolo, stroncato da un improvviso infarto.

Anche Jep, come noi, si deve trasformare in un essere capace di relazione autentica col dramma del mondo, e per riuscirci deve ri-attingere alle emozioni e alle percezioni più intime, attraverso un percorso di *introversione*(22).

Il protagonista ha bisogno di vivificare il suo "apparato umano", non a caso è questo il titolo del grande successo letterario del giovane Gambardella; e non a caso al tempo in cui lo scrisse egli era profondamente innamorato. Lo apprendiamo dal dialogo che si svolge, in una Piazza Navona deserta, tra Jep e **Orietta** (Isabella Ferrari), prima che vadano a letto insieme, in un passaggio sottilmente chiave della narrazione(23):

«**ORietta**: L'ho letto da ragazza il tuo libro. E il finale non l'ho mai dimenticato.

JEP: Fermati immediatamente. Stai accrescendo imprudentemente il mio ego.

ORietta: Si capisce che quando l'hai scritto dovevi essere un uomo molto innamorato.

Questa frase scatena un leggero disagio in Jep. Sfugge all'imbarazzo con l'esperienza di una battuta consolidata.

JEP: Moravia fece più o meno lo stesso commento. Anche se argomentò meglio.»(24)

Da questo scambio emerge la difficoltà di

mento coincide con il compimento e il disvelamento del "carattere". Il tempo della vecchiaia non è tempo inutile di decadimento e desituazione, vissuto nell'attesa della morte persecutrice e del ritegno del figlio edipico bensì grande avventura verso il compimento di sé, un'avventura che ha bisogno di longevità per svolgersi e concludersi» (Vincenzo Spagnoli, *Quando la stanza invecchia - Il medico junghiano e il paziente anziano*, in AA.VV., *Nella stanza dell'analista junghiano*, a cura di Maria Irmgard Wuehl, Vivarium, Milano, 2002) e (http://www.golemindispensabile.it/index.php?_idnodo=7151&_idfrm=107).

18) Jung utilizza il termine "Anima" in due accezioni: la prima si riferisce tout court alla *dimensione interiore* dell'essere umano; la seconda descrive la controparte femminile inconscia della psiche maschile. Quando nell'uomo l'Anima non è integrata alla coscienza, sostiene lo zurighese, si profilano due rischi: uno è la presa di possesso incontrollato dell'Io da parte di un'emotività incontrollata, o dell'inquietudine, o del sentimentalismo; l'altro è la perdita permanente dell'Anima, la quale comporta «rassegnazione, stanchezza, neghittosità, irresponsabilità» (Carl Gustav Jung, *Sull'archetipo, in particolare riguardo al concetto di Anima, in Opere*, vol. IX, I, Boringhieri, Torino, 1970 – pag. 74). Hillman, nella sua *Psicologia archetipica*, sviluppa ampiamente il concetto, soprattutto in merito alla *creatività* e al *suicidio*: «l'anima diviene psiche attraverso l'amore (..) ed è l'eros che ingenera la psiche, perché nulla si può creare senza amore, essendo l'amore l'origine e il principio di tutte le cose viventi, come nella cosmogonia orfica» (James Hillman, *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano, 1979 – pag. 68). Tramite l'atto estremo del suicidio possiamo comprendere, soggiunge lo psicologo statunitense, che una «fantasia dell'anima» (James Hillman, *Il suicidio e l'anima*, Astrolabio, Roma, 1972 – pag. 14) è in grado di distruggere persino il corpo. Entrambi questi punti – l'amore che dà vita alla creatività e il suicidio – sono presenti chiaramente nel film e si declinano attraverso le sorti del protagonista, Jep Gambardella, e del figlio di Viola, Andrea.

19) «*Viaggiare, è proprio utile, fa lavorare l'immaginazione. Tutto il resto è delusione e fatica. Il viaggio che ci è dato è interamente immaginario. Ecco la sua forza. Va dalla vita alla morte. Uomini, bestie, città e cose, è tutto inventato. È un romanzo, nient'altro che una storia fittizia. Lo dice Littré, lui non si sbaglia mai. E poi in ogni caso tutti possono fare altrettanto. Basta chiudere gli occhi. È dall'altra parte della vita.*» - Louis-Ferdinand Céline, *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Varese, 2001. Il libro stesso da cui è stralciata la citazione è un testo di una forza critica nichilistica, che al suo uscire nel 1931, fissò uno spartiacque nella letteratura francese – e non solo – del Novecento. La visione della vita che ne risulta è tragica, pervasa di un cinico, quanto lucido, pessimismo. Che *La grande bellezza* parta da premesse tanto crude e tetre sembra indicare lo sforzo che il suo protagonista dovrà compiere per uscire da un'analoga posizione esistenziale e acquisirne una più fiduciosa.

20) Il sacro in questo caso è terrificante quanto il dio di cieca potenza con il quale si confronta Giobbe nell'Antico Testamento. Come ha magistralmente spie-

gato Carl Gustav Jung (Cfr. *Risposta a Giobbe*, in *Psicologia e Religione*, in *Opere*, vol. II, Boringhieri, Torino, 1979), quel Jahvè ha in *Ombra la Sofia*, ovvero non è più in contatto con la sua dimensione spirituale femminile, portatrice di una coscienza che ne riconosce e ne tiene a freno gli impulsi diabolici e distruttivi, consentendogli la carità verso le sue creature. La Sofia è latente e, con un odierno concetto psicologico, potremmo definirla *dissociata*. Il suo riscatto comporterà il riscatto morale e psicologico di Dio. Nella vita spirituale dell'Occidente, questo culmina prima nell'incarnazione del Figlio; quindi nella continuità dell'ispirazione assicurata dallo Spirito Santo all'uomo, poi che Cristo è risalito al Padre, abbandonando le sue spoglie terrene; infine nel dogma dell'assunzione al Cielo della Vergine Maria, che il Cattolicesimo ha enunciato in epoca assai recente (per mano di Pio XII, il 1° novembre del 1950). Tutto ciò, afferma Jung, ha inizio proprio dal confronto tra l'infimo, indifeso, perseguitato, piagato e terrorizzato Giobbe e il suo scisso, invidioso e ultrapotente Signore.

21) Il *soundtrack* della pellicola appare di una straordinaria proprietà ed efficacia, nei suoi passaggi diegetici ed extradiegetici. Il coro che canta I Lie, di David Lang, è il Torino Vocalensemble (<https://www.youtube.com/watch?v=jc3iVykoakg>). Il libretto dell'inno sacro proviene dalla penna di Joseph Rolnick. Una traduzione italiana dal Yiddish è la seguente (Daniele Martino, Il blog di Daniele Martino, <http://etsushin.com/2013/12/28/cercavo-la-grande-bellezza-ma-non-lho-trovata/>):

«Mi sdraio sul letto e spengo la luce:
il mio amato oggi arriverà.
I treni arrivano due volte al giorno
si arrivano di notte
li sento tintinnare: *glin, glin, glon!*
Sì, è vicino.
La notte ha molte ore
ognuna più triste della prossima
solo una è felice: quando il mio amato arriva.
Qualcuno arriva... qualcuno bussa...
qualcuno chiama il mio nome...
corro fuori a piedi nudi...
Sì, lui è venuto!».

Il brano musicale, con i suoi versi arcani, sintetizza già l'iter psicologico e spirituale a cui assisteremo durante lo spettacolo, fino alla sua positiva evoluzione. Le immagini iniziali segnano, però, il preludio di questo cammino. *I lie*, "io giaccio", parte da una posizione orizzontale, di tristezza, di spoliatura e di morte spirituale e nello stesso tempo di estrema ricettività, una ricettività che è attesa di resurrezione. Questa avviene al giungere agognato dell'amato, con una fuoriuscita da sé nel tripudio della piena luce e nella più vulnerabile nudità. Questa tematica pare iscriversi nella tradizione biblica del celebre, noto come il *Cantico dei Cantici*, di re Salomone, nel quale esplose l'Eros dell'Anima in procinto di andare in sposa al suo Signore. Come dice Guido Ceronetti, nella sua postfazione al libro: «*qannà* è l'infuriato d'amore, il geloso tormentatore, l'invasato, l'accecato: un Dio *qannà* è un terribile amante, è un Dio che soffre e che fa soffrire, un fuoco che divora. In questa immagine scritturale di Dio la Sofia è in Ombra,



Orietta (Isabella Ferrari) e Jep (Toni Servillo) passeggiano in Piazza Navona

Jep nei confronti della donna che ora si apre e si protende emotivamente verso di lui, riportandolo a una condizione di verità interiore che il protagonista non può al momento sostenere: il suo disagio è determinato dall'essere entrato in contatto con un nucleo affettivo *dissociato*: il suo "Sé desiderante", che egli si sforza di isolare nel passato, creativo sia in senso psicologico che artistico(25). Rintracciamo qui anche le prime avvisaglie di quel sentimento d'*invidia* che non consentirà a Jep di partecipare alla fusione amorosa con Orietta, ma, anzi, di svanire quando lei gli proporrà di guardare insieme degli autoritratti fotografici(26). Ecco che Orietta, pur non occupando molto spazio nella narrazione, rappresenta una figura critica nell'economia del film(27). Tra le varie componenti dissociate del protagonista essa, infatti, esprime la prima apparizione di quella ricca dimensione animica (28) a cui inconsciamente Jep tende, ma che al momento è occultata da una bramosia dongiovannesca, antitetica all'incontro

affettivo(29). In un parallelo con il mito ovidiano, potremmo vedere in Orietta un'attualizzazione della ninfa Eco, respinta da Narciso, che Nemese vendica condannando il giovane a prendere coscienza di sé, attraverso la scoperta della propria immagine(30). Di fatto Jep, elude il contatto psichico con lei e, sommessamente, invidia la sua occasionale amante(31). Questa fuga segna, pertanto, il punto a partire dal quale il nostro, proprio come il Narciso de *Le Metamorfofi*, è "condannato" a conoscersi. E proprio come quello egli va incontro al crollo inesorabile degli automatismi difensivi, un crollo che lo mette in contatto con la fondamentale aleatorietà delle risposte affettive dell'altro, dal quale possono dipendere sia la propria gratificazione e la gioia, sia la frustrazione e il dolore.

Dopo essersi negata la fusione emotiva con Orietta, Jep è turbato da una serie d'incontri e presentimenti. Il primo già gli provoca inquietudine e angoscia. Camminando,

diventa vano sperare in lei quando lo Spirito della Gelosia amorosa (*Ruah qinah*, num. 5, 14) s'impadronisce di Dio» (Guido Ceronetti, *Le rose del Cantico*, in *Il Cantico dei Cantici*, Bompiani, Milano, 1985 - pag. 50).

22) Il concetto di "introversione" è sviluppato da Carl Gustav Jung in *Tipi psicologici* (1921) e si caratterizza per un aumento della significatività del soggetto rispetto all'oggetto. L'introversione si dimostra funzionale a un riuscito *processo di trasformazione* del soggetto poiché asseconda l'irruzione di immagini archetipiche nella coscienza, rinnovando l'assetto psichico della personalità, evitandone il rischio di destrutturazione psicotica. Essa è la trasposizione interiore e moderna dell'adesione ai riti religiosi, con cui anticamente si segnavano i momenti di passaggio fondamentali dell'esistenza. La terapia psicologica analitica provvede a favorire un iter analogo, attraverso la relazione duale. Scrive Francesco Donfrancesco: «il sacrificio di una identità stabilita, necessario alla trasformazione, ha conseguenze ben diverse se non è voluto, se è contrastato anche al prezzo di una catastrofe, oppure se è assecondato, con un investimento di senso al processo in atto. L'indebolimento della coscienza, l'attenzione alle immagini emergenti possono diventare come un rito di passaggio: e l'analisi è per Jung questo rito. In essa la regressione può attuarsi piuttosto come introversione, e all'influenza delle immagini archetipiche viene risposto con la loro accoglienza in forma d'immaginazione attiva, che le rende riconoscibili nell'attualità delle emozioni, così come nella storia infantile che riemerge, o sulla scena dei sogni, o infine nel dramma della reciproca traslazione» Francesco Donfrancesco, *Archetipi e immagini archetipiche*, in *Trattato di psicologia Analitica*, diretto da Aldo Carotenuto, Volume Primo – *La dimensione culturale*, Cap. XXIII, pag 585, UTET, Torino, 1992).

23) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *La grande bellezza*, Scena 15, *Ibid.*

24) Pag. 55, *Ibid.*

25) Appare piuttosto evidente che la metafora del "blocco dell'artista", un *topos* della letteratura (viene in mente, a tal proposito, proprio il Moravia de *La noia*) e del cinema, rappresenta qui una metonimia di una condizione in cui il trauma psichico ha preso il sopravvento nella personalità del protagonista, costringendolo a proteggersi tramite la dissociazione del Sé desiderante. Ne consegue l'impossibilità di attingere alla propria ricchezza interiore e di esprimerla nelle sue sfumature emotive.

26) Nei termini che Hillman predilige potremmo dire che l'*Anima corporea* di Jep, quella tellurica, non è in rapporto con l'*Anima immaginativa*, quella orfico-dionisiaca, che resta in *Ombra*, e da ciò gli deriva il sentimento d'invidia. L'invidia, però, assume qui anche una funzione dinamica e la sua valenza distruttiva si tramuta a breve in un motore di sviluppo psichico. Ecco a tale proposito le parole dello psicologo analista statunitense Nathan Schwartz-Salant: «Il problema dell'invidia che interiormente affligge Narciso è molto evidente dopo che egli si è riconosciuto nell'immagine riflessa nella

fonte. (...) ricordiamo che fu proprio la maledizione dell'invidia a condurlo allo specchio d'acqua e che, nella misura in cui la redenzione può attuarsi attraverso la riflessione e l'ombra che Narciso vede, l'invidia stessa ha un potenziale positivo» (*Narcisismo e Trasformazione del Carattere*, Vivarium editore, Milano 1997- pag. 157).

27) Per la verità, la sceneggiatura delinea più a fondo lo spessore del personaggio femminile, che, per economia narrativa, il film elide. La scena 58 dello *script*, ad esempio, ribadisce l'essere oggetto dell'invidia da parte di Orietta, come esperienza del non essere riconosciuta: la donna sta pranzando con il presentatore Claudio Lippi, quando scorge, oltre il vetro del ristorante di Piazza Farnese, un Jep già dolente e disorientato camminare per strada. In breve, dopo che i loro sguardi s'incontrano, lei riconosce lui, ma lui, pur salutandola, non riconosce lei. In questo caso, è interessante notare, però, l'importante cambiamento di prospettiva psicologica segnato dallo *script*, che, assunto il deluso punto di vista soggettivo della *figura-anima* Orietta, lo consegna allo spettatore: silenziosamente la donna accoglie nell'alveo del suo sguardo il protagonista. Lei si situa, dunque, in un Averno dal quale ciò che si muove oltre lo specchio d'acqua - lo spazio dei tavoli del ristorante - risulta finalmente perscrutabile. I due mondi, quello infero e quello tellurico, si trovano, pertanto, entrambi sulla soglia che prelude al loro incontro. La seconda scena, grazie a cui, finalmente, si compie la missione animica di Orietta, il cui sguardo è stato finalmente assunto dallo stesso Jep, è quella con cui si chiude la sceneggiatura (non il film); essa si riannoda alla conversazione tra la donna e Gambardella avvenuta durante la scena 15:

«ORIENTTA: lo sai che una volta ho visto Piazza Navona ricoperta di neve?

JEP: Ah sì? E com'era?

ORIENTTA: Bianca» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 55).

Nella scena 81, che svolgendosi sul Gianicolo si ricongiunge perfettamente alla prima, veniamo immessi nella dimensione crepuscolare, dove il mondo soffuso delle ombre e quello radiante dei vivi s'incontrano. Jep, dopo aver scorto sfaldarsi nel cielo i colori bianco verde e rosso delle frecce tricolori, ascolta un fruscio e vede «la neve, che sta cadendo morbidamente. (...) Laggiù, oltre Roma, al termine di una coltre di nuvole, il sole sta morendo. Roma, ricoperta di neve, accade una volta ogni trent'anni, mentre scorrono i titoli di coda. È finita» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 218).

28) La ricchezza materiale di Orietta allude senza dubbio alla ricchezza della sua dimensione psichica, decifrabile soltanto in termini concreti da chi ancora deve riscattare la propria *Anima immaginale*.

29) «ORIENTTA: Non sembravi molto interessato mentre facevi l'amore con me.

JEP: Perché dici così? L'ho fatto.

ORIENTTA: L'hai fatto, ma non sembrava che t'importasse molto.

JEP (*sorride*): Sei molto bella, Orietta.» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 18, pag. 57).



Jep (Toni Servillo) e Orietta (Isabella Ferrari), a letto: un incontro senza Eros



Jep (Toni Servillo) cammina lungo l'argine del Tevere

all'alba, con la consueta nonchalance per le strade di una Roma deserta e metafisica, discende un argine del Tevere(32); lì lo affianca un battello che discende il fiume verso la foce. Il comandante del natante lo fissa in modo insistito e penetrante, tanto che il protagonista se ne sente perseguitato. La sceneggiatura descrive attentamente questo passaggio:

«Perché adesso, di colpo, quella spensieratezza infantile svanisce dal suo volto? In un istante, disvela rughe verticali, ed è inquieto, spaesato. Perché?

Probabilmente perché sul Tevere avanza sornione un barcone e colui che lo guida sta fissando Jep.

Jep lo guarda, poi distoglie gli occhi, lo guarda nuovamente di sottocchi e quello sempre a fissarlo.

E Jep conclude mentalmente che quell'uomo lo sta fissando con un'aria di minaccia. Una sordida, metafisica violenza del tutto fuori luogo»(33).

È evidente che per Jep il Tevere è adesso un Acheronte e che sia il traghettatore dei morti Caronte, a fissarlo: è venuto a ghermire la sua anima, per risvegliare l'esperienza immaginativa e affettiva profonda, da tempo negletta. Così, il protagonista, suo malgrado, valica l'invisibile soglia tra il mondo dei vivi e l'Averno. Ha inizio la *kata-*



L'arrivo del traghetto alle spalle di Jep (Toni Servillo)

basi, la discesa agli inferi. Possiamo comprendere, pertanto, il turbamento di Jep. Da questo momento in poi, per il protagonista sarà sempre meno facile il distacco schizoide dal dolore; l'oscillazione fantasmatica tra onnipotenza e impotenza che impedisce il lutto; il coltivato sentimento d'invidia; la fuga "raffinata" dall'esperienza amorosa; la fuga dalla dimensione *transgenerazionale* che conduce aldilà dell'esperienza egoica.

Specularmente, al termine del film, lo spettatore godrà di una soggettiva dal ponte dello stesso barcone, come diventando tutt'uno con Jep nel suo viaggio ultramondano: sotto lo scorrere dei titoli di coda, si spingerà verso le "radici", le origini del Sé,



I titoli di coda scorrono mentre la mdp risale il Tevere

30) Nelle *Metamorfosi*, Narciso - figlio dello stupro, cioè di un evento traumatico, subito dalla ninfa Liriope da parte di Cefiso (lo stesso fiume in cui Narciso s'inabisserà) - prima di consumare la propria autodistruzione, impone con crudele indifferenza rifiuti di amore a quelli che lo desiderano. A provare per lui il dolore più struggente è Eco. Ed è per vendicare le pene della povera ninfa che Nemesi condanna Narciso a perdersi nel riflesso inafferrabile della propria immagine.

31) Lasciatosi alle spalle Orietta e raggiunti gli argini del Tevere - il Cefiso/Acheronte de *La grande bellezza* (le acque dei fiumi qui si confondono, come nella omonima poesia di Ungaretti) - la Voce Fuori Campo di Jep ci mette a parte di una riflessione che evidenzia la natura onnipotente e, al contempo, ancora una volta invidiosa della sua ambizione:

«(...) io non volevo essere, semplicemente, un mondano. Volevo diventare il re dei mondani. E ci sono riu-

scito. Io non volevo solo partecipare alle feste. Volevo avere il potere di farle fallire» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 20, pag. 60). A questo proposito vedi la clip <<https://www.youtube.com/watch?v=lijgy6Xst7I>>.

32) Gambardella è il prototipo del "flâneur", teorizzato da Charles Baudelaire e da Walter Benjamin nel suo monumentale e frammentario *I «passages» di Parigi* (1927 e sgg.).

33) (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 20, pag. 60).

34) Nel finale scelto dal regista scompare il protagonista, per fare spazio soltanto al fiume e al centro di Roma. In questo modo lo spettatore stesso viene calato nella vicenda cinematografica, prendendo posto a bordo del barcone, in una lunga soggettiva in cui non si distingue più da Jep e dal traghettatore. Jep è lui stesso



Jep (Toni Servillo) e Alfredo (Luciano Virgilio) in lacrime sotto la pioggia, per la morte del comune amore, Elisa

e, con esse, alla sacrale autenticità dell'esperienza profonda. L'allegoria salda così un cerchio perfetto: durante la *katabasi* il battello si dirige alla foce del fiume; mentre nell'*anabasi* risale controcorrente(34), diretto alla sorgente.

La scena immediatamente seguente(35) si mostra coerente con tale realtà complessuale (36) e archetipica: Jep viene informato da **Alfredo** (Luciano Virgilio), il marito del grande amore giovanile mai dimenticato(37), della morte improvvisa di **Elisa** (Annaluisa Capasa). Questo *shock* provoca, a poco a poco, il crollo del sistema difensivo con cui Jep si è negato al richiamo delle emozioni(38). Ne rappresenta un ulteriore sintomo quello che accade più avanti, quando il protagonista verrà sollecitato a rievocare

il suo primo rapporto da **Ramona** (Sabrina Ferilli) - la quarantenne spogliarellista con cui vive una relazione affettiva tanto tenera e solidale, da risultare trasformativa. In quella circostanza perderà di colpo la facondia, con cui solitamente seduce e inganna i suoi interlocutori, e, profondamente commosso, non potrà proseguire il racconto(39).

Ramona si rivela dunque il personaggio femminile più sensibile del film, un'*Anima* spontanea ma sofferente, a causa della morte che cova segreta nella sua prorompente fisicità(40). Con lei Jep ritrova la capacità di voler bene a un'altra creatura, lasciandosi alle spalle aspettative e preconcetti, condizionamenti e meschinità. È un il ponte con cui riacquista il gusto di vo-



Ramona (Sabrina Ferilli): una creatura delicata e sensibile, la cui muta sofferenza si cela in un corpo sensuale



Arturo (Vernon Dobtcheff), vecchio amico di Jep e padre di Ramona

passato al rango di "Virgilio", di "duca" dello spettatore, il veicolo per indicargli che è possibile attraversare l'inferno della morte psicologica e spirituale e "quindi uscire a riveder le stelle". Per inciso, tale immaginazione cinematografica si accosta e, allo stesso tempo, si contrappone a quel Tevere come luogo di suicidio dell'*Anima*, di cui ci parla la celebre canzone romanesca, di Romolo Balzani, "*Barcarolo romano*" (1929). Ne cito i versi iniziali: «*Quanta pena stasera... / c'è sur fiume che fiotta*» così / sfortunato chi sogna e chi spera / tutti ar monno dovemo soffri' / Si' c'è n'anima che cerca la pace / puo' trovalla sortanto che qui... / Er barcarolo va contro corente / e quando canta l'eco s'arimente / si' e' vero fiume che tu dai la pace». In questa narrazione, chi va verso la sorgente (controcorrente) rimpiange l'*Anima* tragicamente rifiutata (nella canzone essa si presenta sotto le spoglie della fidanzata "Ninetta") e affogatasi, come un'ombra, nello Stige. Il barcaiolo, di cui echeggia il canto sul fiume, è un Narciso (e un Amleto) che ha assunto nella propria la voce di Eco respinta. Una delle versioni più suggestive del brano è quella intonata da Gabriella Ferri (<https://www.youtube.com/watch?v=qbmjwkSG-tA>).

35) Scena 21 della sceneggiatura.

36) Nella visione junghiana, la nozione di *complesso a tonalità affettiva e archetipica* descrive una serie di contenuti psichici (sensazioni, pensieri, intuizioni) correlati a singole emozioni. Quanto più il complesso si situa al di fuori della Coscienza, tanto più perturba l'Io (che è, per inciso, il complesso *par excellence* del Sé), influenzandone l'esperienza e i comportamenti. I complessi, pur nell'assoluta variabilità soggettiva, manifestano una loro tipicità e ricorrenza negli esseri umani; ecco perché, sostiene la Psicologia Analitica, assumono connotati archetipici, puntualmente declinati dalle mitologie e dall'immaginazione.

37) Cfr. Nota 5 di questo articolo.

38) Uno dei cambiamenti più bruschi provocati dall'annuncio del vedovo è l'abbandono da parte di Jep, per la prima volta, della visione monolitica della sua storia sentimentale. Il protagonista, infatti, viene messo al corrente da Alfredo - sconvolto per aver scoperto da un diario segreto della moglie - che Elisa, pur avendo lasciato Jep tanti prima, non ha mai smesso di amarlo e desiderarlo: «Alfredo: Siamo stati sposati per trentacinque anni, ma Elisa ha sempre amato te» (Paolo Sorren-

tino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 23, pag. 65) . Jep è costretto ad affrontare, a questo punto, non tanto la catastrofe della scomparsa di un "oggetto reale" (con il quale non aveva più avuto rapporti dal tempo della brusca rottura), quanto il crollo del proprio costruito autoreferenziale. Esso, infatti, cozza con le ragioni intime della donna, del cui abbandono si era, fino allora, considerato una mera vittima. È giunto invece il tempo di interrogarsi su cosa sia accaduto interiormente ad Elisa, per indurla a lasciarlo; e soprattutto come questa condotta rimandi a un aspetto inconscio proprio di Jep. Nella scena 60, che si svolge all'alba in bar tabacchi del centro, Jep ci si affaccia scrutando la composita fauna che frequenta il locale, quando una radio trasmette la struggente *Everything Trying* di Damien Jurado (<https://www.youtube.com/watch?v=AFDlgyW2N7E>), che recita a un tratto: «*Vorrei tornare ed ammettere che non era colpa tua / Ma sono stanco e non ho voglia di essere l'unico ad aver torto / e vorrei navigare, ritornando verso te*» (trad. di Maurizio Amendola, <http://radioeco.it/orsorosso-racconta-la-grande-bellezza-recensione/>, 23 maggio 2013) . La paura di essere feriti irreparabilmente in quanto dipendenti dal "desiderio dell'altro", caratteristico della vera esperienza amorosa, aleggia distintamente sull'intera vita affettiva traumatizzata del protagonista. Riguardo alle emergenze cliniche di tale argomento, ricordo le pagine bellissime scritte dallo psicoanalista lacaniano Massimo Recalcati, in *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano, 2010.

39) (Scena 40). Citando Wilhelm Reich, potremmo parlare di un incrinarsi della "corazza caratteriale di tipo schizoide", posta a protezione dell'angoscia, e dell'assalto portato all'Io di Jep da un incontrollabile *pathos*.

40) Va assolutamente considerato come Jep conosca Ramona (scena 33) tramite il padre di lei, **Egidio** (Massimo De Francovich), e, in un secondo tempo (soltanto nella sceneggiatura), anche grazie alla madre. Il primo è un uomo debole e dipendente dall'eroina, dominato dalla sostanza - dunque, psicologicamente, dall'archetipo della *Grande Madre*; la seconda è una donna di arcaica e ammirevole potenza terragna, tellurica, pura espressione della forza della materia, tanto da non possedere neppure un nome proprio (scena 37). Egidio, amico frequentato da Jep negli anni giovanili, dirige stancamente un *night club* di Via Veneto, dove si esibiscono, per pochi turisti stranieri, giovanissime ragazze dell'Est, ballerine di una meccanica e svogliata



Ramona (Sabrina Ferilli) e Jep (Toni Servillo)
"si vogliono bene"



"Andrea (Luca Marinelli) si presenta alla madre, Viola, nudo e tinto da capo a piedi di rosso"

ler bene anche a se stesso. La tenerezza dell'incontro e l'accesso al cauto cuore di Ramona, purtroppo, arriverà tragicamente tardi per Jep, poiché l'occulta malattia che la lavora internamente la spegnerà nello stesso letto del protagonista.

E non basta: quelli di Elisa e Ramona non sono gli unici lutti che, nel suo percorso infero, il protagonista è obbligato ad affrontare: importante, anzi decisiva, è la precedente morte di **Andrea** (Luca Marinelli), il figlio dell'amica **Viola Bartoli** (Pamela Villoresi). Il ragazzo compare in vari momenti del film in un stato di sofferenza psicotica: egli è tanto fragile da non riuscire a servirsi né dell'ironia, né dell'umorismo,

e, malgrado la sua intelligente e la cultura, affronta la realtà in modo letterale. Il suo corpo "posseduto" dalle fantasie dell'Anima appare come una lavagna di rappresentazioni(41) terribilmente concrete. Giunto al culmine della disperazione e della più angosciosa solitudine, per lui il suicidio non rappresenta più una metafora, ma diventa una realtà necessaria e ineluttabile. La morte di Andrea e quella di Ramona sono eventi indissolubilmente embricati(42): entrambi s'inscrivono nel registro simbolico del rapporto doloroso

con il "figlio/a" ed entrambi richiedono a Jep un'assunzione simbolica di paternità(43).



Viola Bartoli (Pamela Villoresi),
amica di Jep e madre di Andrea

lap dance, pronte a prostituirsi: dietro la sua apparente rozzezza di popolano romano, Egidio si rivela un essere di sentimenti genuini, premuroso nei confronti della figlia, ansioso per cosa il futuro le riserva. È Ignora la malattia di Ramona e, avendo un'esistenza devastata, si avverte impotente ad aiutarla. Non sa spiegarsi dove la figlia spenda tutto il denaro guadagnato con il lavoro – ovvero quello di *strep-teaser* dalle vaghe ambizioni "artistiche", prive di *appeal* - e si cruccia perché non la vede "sistemata" con qualche uomo benestante, in grado di assicurarle quella tranquillità materiale indispensabile negli anni della maturità. Ci troviamo, dunque, al cospetto di un padre buono e affettuoso, ma privo di forza e autorevolezza. In risposta a ciò, e quasi senza avvedersene, Jep assumerà lentamente, nei confronti di Ramona, il compito "simbolicamente paterno" di schiuderle una diversa esperienza della società, non più concreta e biologica, ma culturale ed estetica (il che prevede un trattamento metaforico della pura materia). Questa è forse l'ambizione nascosta della personalità della donna, il riscatto a cui tende, avversato, purtroppo, da una soverchiante *Anima materiale* inconscia. Questa dinamica rende perscrutabile, sul piano psicologico, la letale malattia di Ramona (assai probabilmente, trasmessa per via sessuale, come l'AIDS). Ramona, da parte sua, esercita un potere salvifico su Jep, offrendogli un dolce e garbato *rispecchiamento narcisistico*, di stampo materno, giocato nei dialoghi e nelle condivisioni, capace di lenire e suturare le antiche ferite dell'uomo. Jep diventa per Ramona il bambino di cui accogliere l'universo percettivo e immaginativo e l'uomo adulto da ammirare; Ramona, a sua volta, diviene per Jep la bambina da proteggere dalla crudeltà del mondo e la donna adulta nella quale invernare la propria vita animica. Una delle scene più significative e commoventi in tal senso è quella in cui i due si trovano a letto, a casa di Jep. "Non" hanno fatto sesso, ma si sono dimostrati e detti tutto il bene che si vogliono; Ramona ha appena confessato che i suoi soldi li spende per curarsi; i suoi sonni intermittenti e la scarsità di energie sembrano già una prefigurazione della morte incipiente, alla quale non si ribella: Jep, allora, le indica il cielo della stanza - lo "schermo cinematografico" sul quale gli abbiamo visto, in precedenza, ripetutamente proiettare le proprie *rêverie* adolescenziali, i flussi della sua più custodita immaginazione; lì lui scorge il mare della propria gioventù, quello dello scampato pericolo di morte e dell'incontro con Elisa, dell'Eros più avvolgente:
«JEP: Lo vedi il mare?»

RAMONA: Dove?

JEP: sul soffitto.

Allora Ramona apre gli occhi, si dispone supina vicina a Jep. Guarda il soffitto insieme a lui. C'è solo e semplicemente il soffitto bianco e il lampadario, ma Ramona dice:

RAMONA: Sì, lo vedo il mare» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 47, pag. 139). La funzione narcisizzante di "*rispecchiamento empatico*" – della cui assoluta importanza nello strutturarsi della personalità ci hanno così ben spiegato, da differenti angolature, gli psicoanalisti austriaci Otto Friedmann Kernberg e Heinz Kohut - viene qui splendidamente assolta dall' "*oggetto-Sé*" Ramona. Jep, introiettando questa relazione strutturante, può tornare a frequentare il proprio mondo immaginativo e a creare, poiché la sua *illusione* è stata condivisa e validata dallo sguardo partecipe della donna. Una stimolante videointervista a Sabrina Ferilli è quella che appare su *Primissima*: <<https://www.youtube.com/watch?v=2heYFm5mKuU>>.

41) Nella scena 6, Viola – una vedova di levigata e frigida bellezza, sofisticata nell'apparente semplicità, algidamente distaccata dal mondo erotico maschile (nel ballo in casa del gallerista d'arte Lello De Gregorio - scena 41 - la vediamo, per un attimo, sensualmente avvinghiata a una splendida ragazza), tendenzialmente ossessiva, e, al contempo, sensibile e teneramente legata al figlio, suo unico referente affettivo - rientra in casa e trova Andrea nudo, la pelle completamente tinta di rosso sangue. Questa esibizione, apparentemente assurda e così sessualmente provocatoria, suscita spavento e un automatico ritiro della madre, incapace di comprendere il gesto: «Il ragazzo si apre in uno strano sorriso e dice:

RAZZO: Mamma, quando ti vedo arrossisco.

La povera Viola scuote la testa. Impotente. Con un filo di voce si limita a dire:

VIOLA: Andrea, tu sei pazzo.

ANDREA: No, mamma, non sono pazzo. Ho dei problemi.

Andrea, mesto, si dilegua. Viola, impassibile, sposta lo sguardo e scorge un centrino leggermente asimmetrico. Lo mette a posto» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pagg. 28-29).

L'azione e la risposta del giovane sono molto indicative del posto che occupa nel quadro psicologico del racconto e di quale intimo, e al contempo remoto, rapporto intrattenga con l'lo di Jep: un nucleo infantile "fallico-esibizionistico" dissociato, poiché costantemente



Talia Concept (Anita Kravos), nuda e con il capo velato, prende la rincorsa durante la performance al Parco degli Acquadotti



Jep Gambardella (Toni Servillo) siede sull'algida panchina dell'elegante e lussuoso atelier, dove sceglie a Ramona il vestito per il funerale di Andrea e declama le regole di bon ton da osservare nella circostanza

Non stupisce quindi che l'ora della caduta dell'*organizzazione difensiva schizoide* di Jep scocchi proprio in chiesa, al funerale di Andrea, quando il protagonista è sopraffatto, inaspettatamente, dalla commozione per la perdita irreparabile del ragazzo e prorompe in un pianto diretto, irrefrenabile, silenzioso(44). Gambardella contravviene al ferreo regolamento sancito dall'etichetta – che lui stesso aveva precedentemente

pomposamente decantato(45) – poiché si avvede di essere davvero al centro di un dramma crudele: ora sa che la disperazione di Andrea, così a lungo elusa, gli appartiene, e che la morte di Andrea mette in gioco la sopravvivenza stessa della propria dimensione interiore di "Figlio"(46). Egli, cioè, comprende con la forza dell'*Anima* – ovvero, sente e pensa - di aver tradito una parte intima e imprescindibile di sé,



L'algido negozio in cui Ramona si misura il vestito da indossare al funerale di Andrea

respinto dal monacale Sé materno, di cui rappresenta il contenuto psichico più in *Ombra*. Con questo contenuto inconscio, *perturbante* per l'organizzazione psichica della madre, si è venuto appunto a identificare il giovane. Andrea, di conseguenza, si trova incastrato in una opprimente relazione affettiva con Viola, che lo porta a compiere disperati tentativi di rompere l'*uroboro* materno. Ma si tratta di un mondo così serrato e potente che tiene in ostaggio persino il linguaggio del giovane, vincolandolo a espressioni di un codice materiale e concreto, mai intenzionalmente metaforico. Le sue sono *performance* artistiche involontarie. L'attitudine di Andrea si contrappone, in forma complementare, ai "trucchi" del personaggio "**Talia Concept**" (Anita Kravos), un'artista concettuale, che reca, non a caso, il nome della Musa della Commedia. Nella scena 11, la giovane si esibisce, anch'essa nuda e col capo velato (un'antica rappresentazione della morte), al Parco degli Acquadotti, simulando abilmente di battere la testa contro un muro e di sanguinare - una prefigurazione di quanto s'infliggerà veramente Andrea nella scena 43, schiantandosi con l'automobile tra i rifiuti e gli uccelli della discarica di Malagrotta. L'intervista che Jep le rivolge dopo l'esibizione ne mette alla berlina la superficialità e l'ignoranza (scena 11). Potremmo dire che la componente di vera sofferenza, la materia psichica originale - che Talia ha l'ambizione di inscenare - è quella che Andrea, invece, sperimenta realmente; Talia sa come agire sul versante simbolico-metaforico, sa giocare mercurialmente con le tecniche illusorie del linguaggio espressivo, ma a lei manca il fondamento, la verità interiore. Le componenti personificate dai due giovani non riescono ad affermarsi, quindi, poiché si presentano scisse, irrelate: sarà compito dell'Io (rappresentato nel film da Jep Gambardella) abbinarle e coniugarle, grazie al lavoro animico. Compiendo un passo indietro, al rapporto che lega Viola e Andrea, possiamo asserire che essi formano una coppia *simbiotica, pre-dipica* - di fatti, nella loro vita manca la figura del marito/padre. Jep stesso deve faticosamente apprendere a trasformarsi in questo tipo di referente, incarnando un ruolo fino ad allora mai ricoperto. Egli si mostra, inizialmente, del tutto inconsistente nello svolgere il ruolo di *partner/genitore*, a cui Viola implicitamente lo chiama, e sfugge vigliaccamente a ogni interlocuzione (scena 14). In seguito (scena 38), Jep prova, senza esito, a distogliere il ragazzo dal vissuto divorante della scrittura e della morte - due processi che per il figlio di Viola significano, *ipso facto*, "scrittura di morte". Solo quando si sarà compiuto il tragico destino di Andrea,

durante la cerimonia funebre, Jep comincerà a svolgere intenzionalmente il compito paterno - in tal modo, si prenderà cura, sul piano intrapsichico, anche della sua corrispondente dimensione dissociata e sofferente, dell'orfano totale che abita il proprio Sé. Riprendo per un attimo il "discorso sulla morte" come potenziale "discorso di morte". È bene notare come proprio grazie al personaggio di Andrea Sorrentino risolve, già nella trama, il problema di un'adesione letterale alla sceneggiatura. Infatti, con la conclusione di ordine psicologico a cui giunge nell'opera, il regista sventa l'insidia letale che egli stesso, in qualità di scrittore, potrebbe recare al suo film. Dario Zonta descrive tale pericolo in un'acuta, ma per il resto non condivisibile, recensione de "La grande bellezza": «Le figure di Sorrentino non hanno vita propria, sono burattini comandati da mangiafuoco, eterodiretti da una scrittura tirannica, verticale, sempre giudicante. Non hanno spazio di manovra, sembrano non respirare. Come fossero terrorizzati di non piacere al loro demiurgo, sembrano creature soprannaturali, evanescenti, eterne macchiette bidimensionali, schiacciate dall'imperativo letterario che le ha pensate» (*La Grande bellezza: Un carnevale escheriano, mai realmente tragico ma solo miseramente grottesco*, in <http://www.mymovies.it/film/2013/la-grande-bellezza/>).

42) Nella scena 44, preparandosi al funerale di Andrea, evocato da Jep come pura rappresentazione formale, calligrafica, lo scrittore sceglie a Ramona un elegante abito consono alla cerimonia. La donna, che accetta docilmente di essere vestita come una bambola, si osserva senza espressione nello specchio del camerino, e si sente già pervasa di morte. La breve e inquietante premonizione è un velo appena discosto che allude alla sostanza profonda dell'evento. Gli accadimenti ben presto schianteranno il controllo che il protagonista esercita da anni sul proprio mondo emotivo. Il lussuoso negozio in cui si svolgono le prove e l'acquisto somiglia, d'altronde, con i marmi lustrati e gli smisurati spazi vuoti, esso stesso a un mausoleo asettico, dove led bianchi abbagliano capi «pendenti come i cadaveri del boia» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 129).

43) Nella scena 49 della sceneggiatura (omessa nel film), Jep spia, inosservato, la devastazione prodotta dalla morte di Ramona nell'amico. «Egidio, il padre di Ramona, con la faccia rigata da un pianto che ora è terminato, ciondola, senza alcun sentimento, dinanzi al



Jep (Toni Servillo) al funerale di Andrea



amici e coetanei di Andrea, parte la voce fuori campo di Jep. Con tono sobrio, neutro.

V.F.C. Jep: I figli, si distinguono in quattro categorie.

Quelli che chiamano il padre: papà.

Quelli che lo chiamano babbo.

Quelli che lo chiamano col nome di battesimo.

Quelli che non hanno l'opportunità di chiamarlo.

Le ultime due categorie finiscono sempre per incontrare problemi piuttosto seri nel corso della loro esistenza.

Solo a questo punto Jep prende una decisione memorabile. S'improvvisa amico di Andrea.

Per cui, lascia la panca e si avvicina alla bara e, mentre lo fa, elargisce cenni discreti a Romano, a Lello(48) e a un altro individuo, affinché lo raggiungano. Questi obbediscono. Ora sono in quattro agli angoli della bara. Quattro uomini di mezz'età. Con non poca fatica, sollevano la cassa sulle spalle e, lentamente, prendono ad avanzare lungo la navata sotto gli sguardi commossi dei presenti.

Ma adesso Ramona non è più delusa, anzi le scappa quasi un sorriso di sollievo perché nota che Jep ha abdicato alla recita per lasciarsi sopraffare da un moto di sincerità. Infatti, mentre porta la bara, Jep, ora, piange a dirotto»(49).

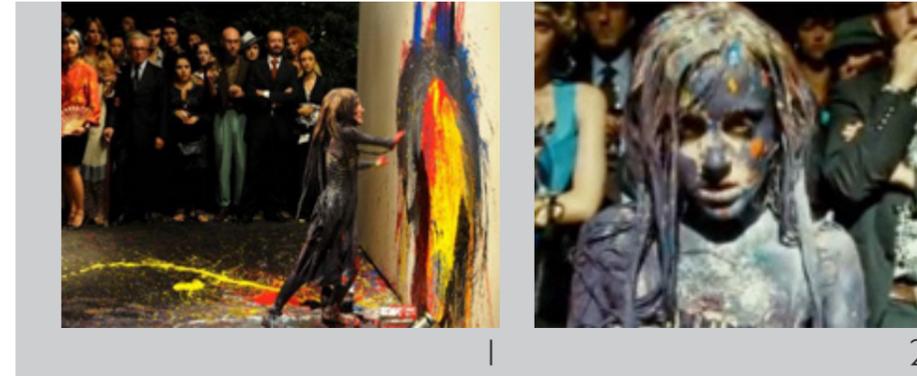
Dopo la morte di Elisa, di Andrea e di Ramona, Jep deve confrontarsi anche con l'inatteso addio di **Romano** (Carlo Verdone). L'uomo, un drammaturgo fallito, eppure caloroso, sensibile e generoso, è fedele amico e ammiratore senza riserve di Jep, che, a

La cocainomane, livida d'invidia, "ragazza esangue" (Anna Della Rosa) e Romano (Carlo Verdone), che la ama vanamente

intuisce di colpo che questa aveva bisogno del suo aiuto, di una coscienza partecipe e intelligente, che si aspettava che lui le desse ascolto, mentre sprofondava ogni giorno di più nella desolazione e nell'impotenza(47). Ecco come la sceneggiatura riporta il momento in cui Jep inizia il suo riscatto:

«PRETE: Ora pregherei gli amici di Andrea di venire qui, affinché la bara possa essere condotta all'esterno.

Questa banale frase getta Viola nello scompiglio più assoluto. si guarda intorno, atterrita, disorientata. Nessuno si fa avanti. Imbarazzo generale. È molto semplice, Andrea non aveva amici. Durante il dilatato imbarazzo di tutti, che si guardano intorno alla ricerca di ipotetici



La piccola action painter, Carmelina (Francesca Amodio), mentre dipinge (1) e appare disperata (2)



Romano (Carlo Verdone) e Jep (Toni Servillo) spiano con tenerezza due innamorati

maestoso ingresso di un grande albergo. A distanza, Jep lo segue con apprensione. Egidio approda un una grande, antica hall deserta. Si lascia andare alla prima poltrona che trova. Gli occhi gli si appesantiscono. Fanno per chiudersi, per effetto dell'eroina. Jep, da dietro una colonna, lo guarda» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 142). In quel preciso momento egli si pone, cioè, "dentro" e "fuori" il suo stesso dolore. Lo sperimenta e, nello stesso tempo, lo osserva, lo considera, riflette a partire da esso.

44) Questa "catastrofe" emotiva è un *topos* del cinema di Sorrentino: la maschera impassibile e distaccata, oppure cinica e feroce, che i protagonisti di altre pellicole del regista napoletano hanno a lungo e pervicacemente ostentato nel corso delle narrazioni, cade improvvisamente, rivelando il dolore di soggetti vulnerabili e desideranti. Esempi particolarmente chiari di ciò si danno ne "Le conseguenze dell'amore" (2004), ne "L'amico di famiglia" (2006), e, persino, in alcuni passaggi, de "Il Divo" (2008).

45) «(...) primo piano di Ramona in camerino. Immobile, inespressiva, fissa il suo viso nello specchio, mentre ascolta le parole di Jep che provengono dall'esterno. VOCE JEP (di seguito): Inoltre, una buona recita è tale quando è scevra da qualsiasi ridondanza. Dunque, re-

gola fondamentale, a un funerale non bisogna mai piangere. Perché non si deve mai rubare la scena al dolore dei parenti. Questo, non è consentito. Perché è immorale» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 44, pag. 132).

46) In questo senso, il dolore di Jep descrive un dramma psicologico alla base dell'evoluzione spirituale cristiana, allorché la coscienza di Dio Padre Creatore (l'Alpha), non più scissa, finalmente riconosce e s'identifica nella sofferenza della creatura, del Figlio (l'Omega).

47) Quanto sia ardua per Jep la maturazione possiamo coglierlo in vari frangenti. Nella scena 41, ad esempio: una *enfant prodige* dell'*action painting* viene costretta dal sordido anfitrione, il gallerista **Lillo De Gregorio** (Pasquale "Lillo" Petrolo), e dai genitori (Ludovico Caldarea, il **padre**; Maria Laura Rondanini, la **madre**), a dipingere, forzatamente, un'enorme tela davanti a un pubblico di adulti. Gli astanti compongono un anfiteatro di cerei personaggi alla James Ensor e osservano il risultato di quella furiosa e crudele *performance*. Sembrano imperturbabili. Tra loro nessuno vuole cogliere l'evidente sofferenza di **Carmelina** (Francesca Amodio).

«Carmelina continua a dipingere, come una pazza. Intorno ai suoi occhi, però, compaiono delle lacrime. È esausta, stanca, infelice. Ma nessuno se ne accorge. Sono tutti concentrati sul quadro e la sua esecuzione geniale.

Solo una persona si accorge che Carmelina sta piangendo. È Ramona che, addolorata, sussurra a Jep: RAMONA: Jep, perché non ce ne andiamo?»

(Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 123). Mentre, però, nella sceneggiatura il protagonista conviene immediatamente con Ramona, nel film, nega con insensibile cinismo la realtà emotiva:

«RAMONA: Ma quella ragazzina - hai visto? - piangeva...

EP: Ma che piangeva! Ma che stai dicendo ... Quella guadagna milioni ...» (*ibid.*).

48) **Lello Cava** (Carlo Buccirosso) e **Romano** (Carlo Verdone) sono i due "dioscuri" di Jep. Di loro dirò meglio tra breve.

49) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 45, pagg. 134-135.

50) La scena (51) in cui si consuma palesemente il

sua volta, gli è sinceramente affezionato. Il carattere di Romano è l'opposto di quello di Gambardella: indifeso, sempre esposto alle ferite del rifiuto amoroso, incapace di sottrarsi a un masochistico rapporto con un'attricetta cocainomane (Anna Della Rosa), spocchiosa e livida d'invidia, che lo respinge senza pietà; non a caso, nello *script* alla ragazza viene affibbiato il soprannome beffardo di "Esangue", il quale ne sottolinea meno l'aspetto fisico emaciato che la psicologia parassitaria e vampiresca. Più, infatti, Romano esprime disponibilità e interesse nei suoi confronti e più lei lo maltratta. Almeno fino a quando lui non blocca l'emorragia psichica, sottraendosi all'inane tentativo di innalzare l'Esangue a un livello di reciprocità affettiva, per lei inarrivabile(50).

Parallelo al percorso di consapevolezza di Jep corre, dunque, anche quello di Romano, che si emancipa dalla sua condizione di vittima consenziente. Lo sforzo che gli è richiesto è grande e si conclude con un ritorno al paese di origine, che sa di regressione e di rinuncia ai sogni di gloria, oramai avvizziti. Il sacrificio delle ambizioni è, però, funzionale a vivere un'esistenza all'apparenza ordinaria, forse, ma affettivamente più soddisfacente.

Il mutamento si produce con un magico momento di scambio psicologico tra i due amici: per la prima volta dopo tanti anni di conoscenza, Jep fa visita a Romano nel suo "malandato appartamento"(scena 28). Gambardella, in completo di lino e borsalino, giace indolentemente sul letto della buia stanzetta del povero Romano, che, dalla scrivania, gli recita roboanti estratti de *Le Vergini delle Rocce* di Gabriele D'Annunzio, testo che vorrebbe adattare al teatro (51).

Jep, però, boccia senza appello l'intenzione dell'amico, perché intuisce quanto sia sviante e avvilente sul piano psicologico. Lo esorta, invece, a portare sul palcoscenico un tema intimo, autentico e profondo, una verità personale alla quale dare finalmente credito:

«JEP: Roma', ma a te, di adattare D'Annunzio per il teatro, che te ne fotte?

ROMANO: Ma ... sai ... D'Annunzio è stato paradigmatico ... voglio dire ... cioè ...

JEP (interrompe): Non te ne fotte niente, Roma'. Tu pensi che certe acrobazie intellettualistiche ti diano una dignità. Pensi sempre che tutti gli altri siano meglio di te, ma non è così.

Perché non scrivi qualcosa a cui tieni veramente? Un sentimento, oppure un dolore. Purché sia qualcosa di tuo» (52).

Questa interazione produce un rapido avvicinamento tra i due: Romano, dopo che Jep ha definitivamente stigmatizzato come «'na stronza»(53), l'Esangue dietro cui si strugge, confessa a Jep che gli piace un'amica di sua sorella conosciuta l'estate precedente al paese; quindi, domanda a Jep di Orietta. Con questo richiamo, sottilmente, Romano ricambia il favore all'amico, poiché lo stimola a sintonizzarsi sulla dimensione affettiva dismessa, senza la cura della quale ogni creazione – psicologica o artistica – resterà a Jep preclusa. In risposta ottiene una timida rivelazione:

«JEP: Ho una mezza intenzione di riprendere a scrivere.

cambiamento è stata girata, ma poi eliminata dal *final cut*, che ha introdotto in sua vece un'ellissi. Carlo Verdone, in un'intervista concessa ad Andrea Scanzi nella trasmissione di Sky3, *Reputescion*, denuncia di dolerse ancora. Così la sua descrizione: «Lui, Romano, fa il suo spettacolo al teatrino. Legge i suoi scritti, le sue poesie e ha un successo discreto. Però lo spettacolo era dedicato alla cocainomane, la bravissima Anna Della Rosa, che se ne sta lì seduta tutto il tempo a chattare con il suo blackberry (mima la scena) e non ascolta nulla di quello che sta dicendo». Questo nel film c'è. Il resto, no. Scena tagliata. A seguire, io in macchina. Lei continua a mandare sms. Io continuo a guidare, le chiedo: "Ti è piaciuto lo spettacolo?" Lei: "Gli applausi ce li hai avuti, che 'vvoi? Cerca d'essere contento te. Me porti a casa?" A quel punto Romano si incazza, frena, apre la porta e dice. "Scendi". Lei: "Come?". Lui: "Scendiiii! Devi scendere!!! Vattene affanculo!!!". Per la prima volta Romano perde le staffe. Lei si impaurisce, fa la scalinata dell'Ara Coeli e io vado via con la macchina. Dopo duecento metri, siccome lui è un buono, fa marcia indietro. La vede e 'sta pazza si è messa sulla testa un foulard tipo Audrey Hepburn. Fuma una sigaretta. Io vado là forse per chiederle scusa, pensa te quanto è buono Romano. Lei, con voce suadente, mi dice: "Romano vieni qua, siediti vicino a me". Sto quasi per chiederle scusa, ma lei mi dice: "Mettimi una mano tra le gambe". "Come?". "Dai, fallo. Dai, muoviti. Dai, fallo, fallo". In realtà lei mi sta facendo la carità, mi sta dicendo: "Te faccio contento, sei stressato e lo spettacolo l'hai fatto per me e non t'ho filato". "Lui le mette la mano e, praticamente...compie i gesti della masturbazione. A un certo punto, però, vedo il suo sguardo completamente assente, lei che fissa i gabbiani con uno sguardo proprio tossico. A questo punto Romano realizza: "Mi sta dando la mancia, mi sta facendo la carità". Levo la mano, la guardo con schifo e anzi con paura. Me ne vado, scappo, mi metto in macchina, vado da Toni (Jep) e a Toni dico: 'Roma mi ha molto deluso» (testo citato in http://www.huffingtonpost.it/2014/06/02/la-grande-bellezza-scena-tagliata-carlo-verdone_n_5429861.html). Tutti i terapeuti conoscono la dannazione di molti dei loro pazienti per persone infeconde, rapaci e distruttive, dalle quali si lasciano rovinare la vita. Il lento cammino consiste nello scoprire con gli analizzandi, grazie all'elaborazione delle esperienze del "campo transferale", come questi modelli di relazione siano stati introiettati a partire dall'infanzia. Secondo il grande psicoanalista interpersonale americano Harold Frederic Searles, ciò che il paziente ha tentato di fare, sin dai primi giorni della sua venuta al mondo, è sanare l'ambiente familiare, dal quale dipende per la sopravvivenza fisica e psichica. Proprio gli infruttuosi tentativi di modificare la situazione originaria hanno fissato lo schema inconscio che vede il paziente costretto a riempire un "buco nero" inesauribile, che, invece di trarre giovamento dal nutrimento offertogli, simbolicamente lo vomita. Ecco quanto afferma Searles: «Questo capitolo è dedicato all'ipotesi che uno degli impulsi innati più potenti che l'uomo ha nei confronti dei suoi simili, a partire dai primi anni e addirittura dai primi mesi di vita, sia un impulso essenzialmente psicoterapeutico. (...) Io affermo che il paziente è malato perché, e nella misura in cui, i suoi impulsi psicoterapeutici hanno subito vicissitudini

tali da diventare eccessivamente intensi, insoddisfatti o addirittura non riconosciuti, al punto da mescolarsi, per questo motivo, con componenti esageratamente intense di odio, invidia e competitività» (Harold F. Searles, *Il controtransfert*, pag. 280, Bollati Boringhieri editore, Torino, 1994). Possiamo asserire, pertanto, che i fallimenti di Romano in campo artistico e sentimentale siano inevitabili, poiché derivano entrambi dal mancato "rispecchiamento" materno. Sebbene l'esito della loro storia sia molto diverso, cogliamo parentele psicologiche tra il personaggio di Andrea e quello di Romano.

51) Va segnalato come il protagonista del romanzo di D'Annunzio (1894-1895), Claudio Cantelmo, decida anch'egli di abbandonare Roma, perché disgustato dalla corruzione capitolina, per rifugiarsi presso una famiglia nobile di fede borbonica, che dimora in campagna. Cantelmo cerca in quel contesto una donna che ritiene degna di lui, con la quale generare un futuro Re di Roma, che salverà l'Italia. Romano che, disgustato da Roma, compie la scelta di rientrare al paese natio, sembra incarnare il contraltare umilissimo della fantasia superomistica del Vate, di cui, però, al momento, ancora si pasce il suo "Sé grandioso" infantile (Hans Kohut).

52) (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 71). Jep sembra parlare, così, a se stesso, per liberarsi dal rigido guscio che offusca il suo "Vero Sé" (concetto descritto da Donald Woods Winnicott). Di fatto, Romano rappresenta un elemento cardine del Sé totale, che il film compone con l'intera schiera dei personaggi: egli è l'elemento che sperimenta emozioni e sentimenti con trasporto, senza calcoli e cautele. I traumi narcisistici infantili, lo hanno indotto, però, a proteggersi con fantasie grandiose, tese a negare la propria assoluta impotenza di fronte alle frustrazioni e ai dolori, derivatigli dal rapporto con i principali referenti affettivi. Tutto ciò ha sospinto il dolore più muto e inaccessibile all'interno di una vita psichica asfittica. Adesso, per un movimento generale e profondo - al quale va sussunta anche l'iniezione di fiducia e autostima che Jep infonde a Romano - finalmente si schiude una prospettiva diversa: l'accettazione dei limiti reali e il premio all'autenticità psichica dato dal sensibile riconoscimento dell'altro.

53) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pag. 72.

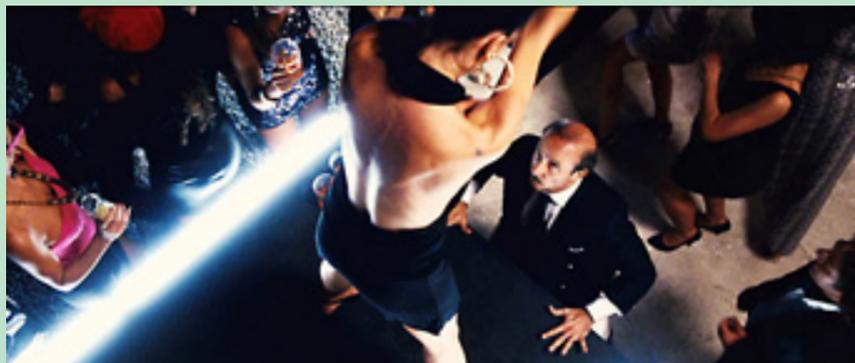
54) *Ibid.*

55) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, pagg. 73 - 74. Vedi anche l'interessante videointervista rilasciata da Carlo Verdone a Marco Spagnoli, per *Primissima*, la quale scopre i risvolti del carattere di Romano (<<https://www.youtube.com/watch?v=wxvdQNR6ZP4>>).

56) «Nel silenzio, inondati di una tenerezza nostalgica, Jep e Romano restano a sbirciare i due giovani che si baciano» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 28 - pag. 74).

57) «Per potere rendere accessibili all'ortodossia testuale le loro teorie i *şūfi* usano con abbondanza il

Lello Cava (Carlo Buccirosso) punta la "cubista" (Natalia De Maria)



ROMANO: (s'illumina di gioia sincera):
Ma questa è una grande notizia, Jep.
È successo qualcosa?

JEP: Che intendi?

ROMANO: Se dopo tanti anni vuoi riprendere a scrivere, significa che è successo qualcosa»(54).

Quel qualcosa, all'apparenza subito negato da Jep, assume immediatamente le forme di un accadimento reale a cui i due assistono insieme, in quell'istante, un'epifania di amore.

«ROMANO: Vieni a vedere, Jep.

Jep si alza e va a mettersi a fianco a Romano per guardare pure lui attraverso quella fessura.

E vedono in un'altra stanza un ragazzo e una ragazza di diciotto anni che si baciano con una dolcezza infinita. Non si fermano mai. Instancabili.

Romano e Jep se ne stanno a guardarli in silenzio»(55).

I due sono toccati allora dalla nostalgia(56), che è un desiderio di ritorno alle origini, allo spazio della generazione, alla realtà della creazione psichica, ma anche artistica e spirituale, possibile soltanto grazie a Eros. Non a caso il pensiero religioso islamico parla di *at-Ta'wil*, quando legge allegoricamente i versetti coranici, cioè quando "interpreta" la parola divina, in un'azione che significa etimologicamente "ritorno al luogo delle origini"(57).

Esiste, ovviamente, anche il secondo "dioscuro" di Jep, quello più dionisiaco e ctonio, che risponde al nome di **Lello Cava** (Car-



Lello Cava (Carlo Buccirosso), il trickster, e Jep (Toni Servillo) il protagonista

lo Buccirosso)(58), napoletanissimo(59). Questi è un riuscito imprenditore che vende giocattoli in ogni parte del mondo. Come figura archetipica della narrazione egli è un "trickster"(60), un "briccone", una creatura lasciva, mercuriale e giocosa che inganna e corrompe dall'interno ogni discorso. Attacca e inverte parodisticamente le rappresentazioni serie usando la sua nervosa fisicità e l'ironia verbale(61).

Lello appare perfettamente integrato al substrato sociale, ma in realtà si muove con umorismo finissimo tra le pieghe della realtà umana, nelle zone di confine poco illuminate, sulla soglia stessa dell'identità(62), e sguscia dalla presa dei tentativi di definirlo. Dietro la sua parvenza di scherzoso dissimulatore, coltiva anche legami tenaci e durevoli, che gli consentono di mantenere un lungo matrimonio, delle amicizie, un vasto raggio di conoscenze e il successo nel lavoro. Lello vanta, d'altronde, una conoscenza dettagliata di tutti gli interlocutori della mondanità, sul proscenio della quale si destreggia abilmente: di essi egli sintetizza in un baleno vita, morte e miracoli, aspirazioni

ta'wil (trasposizione spirituale, meglio che "interpretazione allegorica" come viene generalmente tradotto) dei termini più antropomorfistici della teologia (Alessandro Bausani, *L'Islam*, Garzanti, Milano, 1980/1999 - pagg. 74 - 75)».

58) In un siparietto a casa di Gambardella, mentre si tessono pettegolezzi sulle altrui disgrazie con cinica levità (scena 14), Jep affibbia a Lello, che ostenta una vena autodenigratoria, l'epiteto di "uomo oscuro"; al che questi si rizzela (o, piuttosto, simula di farlo): «LELLO CAVA: Voi dite Roma. Io dico l'Italia. Scusate, ma per che cosa siamo famosi all'estero? Le pezze e le pizze. Nient'altro. Siamo un paese di magliari e pizzicagnoli. E . questo saremo.

JEP: io non ho mai visto uno che vende giocattoli, ovvero che vende tutta la gioia e la fantasia del mondo, e che invece è così disfattista, pessimista ... oscuro. Lello, tu sei un uomo oscuro.

LELLO CAVA: Oscuro? Ma che significa oscuro?» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *Ibid.*, - pagg. 50-51).

59) È evidente che Lello rappresenti il collegamento di Jep allo spirito della sua terra di origine e alla propria infanzia. Tutto di lui esprime i codici non esteriori bensì quintessenziali dell'arguzia partenopea. Quando ho assistito alla proiezione del film per la prima volta, in un gremio di cinema di Roma, mi sono scoperto a godere in solitudine di alcune uscite beffarde del personaggio, che al resto dei presenti interessavano, sì, ma senza evocare alcunché di specifico. Parlando di esperienza privata, mi allargo, per riportare una piccola curiosità biografica: sebbene il regista de "La grande bellezza" sia più giovane di me di otto anni, le nostre vite si sono inavvertitamente incrociate. Suo padre e il mio, dirigenti della stessa grande banca, si conoscevano assai bene; le nostre case d'infanzia, poi, sorgevano a Napoli l'una d'angolo all'altra, nella stessa Via de Nardis. Oltre a ciò ho scoperto che io e Sorrentino abbiamo frequentato, in tempi diversi, le medesime scuole.

60) Dall'Inglese *to trick*, "ingannare" e *trick*, "scherzo". Il *trickster* compare nella mitologia e nelle fiabe di tutte le culture ed è stato studiato assiduamente dagli antropologi e dagli studiosi del folklore. Un esempio illustre nella nostra cultura è la maschera napoletana di Pulcinella, entrata poi a far parte della Commedia dell'Arte. Karl Kerényi, Carl Gustav Jung e Paul Radin, hanno sviscerato le caratteristiche del *trickster* nel celebre saggio mitico, storico, psicologico ed etnologico, *Il briccone divino* (ed. It., SE, Milano 2006). Questa figura spesso si dimostra eroe suo malgrado, in quanto le astuzie che compie gli si ritorcono contro e le catastrofi che involontariamente provoca finiscono per devastare l'ordine costituito. Essa può sia salvare che arrecare immenso danno al genere umano, nella misura in cui ne scardina l'organizzazione psicologica, sociale, culturale ed economica preesistente. Vi sono poi quei *trickster* divini che, come il dio Hermes dei greci (il Mercurio dei romani), oltre a primeggiare nell'arte dell'inganno, del furto e del commercio, detengono le chiavi di accesso al mondo dei vivi e a quello dei morti. Hermes, di fatti, accompagna le anime nel loro estremo tragitto verso l'Ade (*psicopompia*) e, allo stesso tempo, reca dal

mondo infero ai vivi i sogni, mentre gli uomini giacciono in quello stato di morte apparente che è il sonno. La medesima divinità presiede ai confini, ai giuramenti, ai patti e alla protezione dei viandanti (ecco perché gli antichi simboli fallici in pietra che misuravano le distanze stradali ancor oggi le chiamiamo "erme"). In quanto *Ermete Trismegisto* (ovvero, tre volte grande), infine, detiene i misteri della trasformazione alchemica e psichica.

61) Paradigmatico è uno comicissimo sprazzo della festa da basso impero con cui viene celebrato il compleanno di Gambardella (vedi anche nota n.° 9 di questo testo): al centro della terrazza, una statuarina cubista (Natalia De Maria) si dimena in una danza fatta di smaccate allusioni sessuali; per lei, però, questi gesti sono macchinali, non esprimono alcun valore intrinseco, rappresentano una pura messa in scena, la simulazione isterica di un'intensità erotica che non esiste. Lello - ben consapevole di ogni sfumatura - ha puntato la giovane e, fissandola dal basso in alto, si produce in sincopati scatti del busto ora a destra, ora a sinistra, che rammentano vagamente le movenze con cui Totò disegnava col corpo un desiderio sessuale perennemente insoddisfatto. Cava si è trasformato nello specchio dei movimenti della ragazza, ne amplifica simmetricamente i passi e li accompagna con un'oscenità dialettale ripetuta come un mantra: «T'chiavass'!. T'chiavass'! T'chiavass'!» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *Ibid.*, scena 2, pag.14). **L'Amazzone** - questo è il nome che le dà la sceneggiatura - snidata dalla sua posizione, allora reagisce contrariata e greve: «Ma te ne vuoi anna?!» (*Ibid.*).

62) Un esempio di questo aspetto lo ritroviamo nella disavventura in cui incappa Lello Cava (scena 16), al ritorno da un'elegante cena nell'attico con vista sul Colosseo di Jep Gambardella. È un'occasione in cui - a senza dubbio causa di quello che Freud definisce un *atto mancato* - la dissociazione del personaggio tra vita sessuale e vita relazionale rischia di crollare miseramente. Solo la perdurante *collusione* della moglie gli consentirà di tenere ancora in piedi la sua organizzazione psichica "ambigua". Questa ambiguità psichica viene giocata nel film tramite un'ambiguità dell'identità sessuale. In pratica, il nostro personaggio guida la



"Trumeau" (Iaia Forte), l'inseparabile moglie di Lello Cava



Stefania (Galatea Ranzi) e Jep (Toni Servillo) danzano

e debolezze. Cava è un archivio inesauribile di quei materiali che cementano il rapporto sociale. Tutto ciò ne fa, contemporaneamente, anche l'espressione di un altro archetipo, quello psichico di *Persona*(63). In lui la maschera è comunque assai più di un furbesco simulacro, non è semplicemente la facciata vuota dell'*ipocrita*; dietro la celata egli dipana infatti uno spazio mentale fluido e ambiguo, su cui poggia molta parte dell'esistenza umana e che produce imprevisi scollamenti, sommovimenti, trasformazioni psichiche.

Sono processi la cui estrema criticità richiede la dissimulazione e l'imbroglio: bisogna che lo sguardo gettato dal prossimo sulla dimensione più intima e vulnerabile del Sé al lavoro non lo pietrifici, come lo "sguardo della Medusa" di Jean Paul Sartre. Lello, perciò, affianca sempre fedelmente Jep, ma al contempo se ne tiene discosto. Accompagna (e garantisce) la continuità dell'identità culturale dell'amico, nel mentre si consuma la discontinuità e la rottura del-

la sua trasformazione profonda. Lello Cava interpreta, dunque, il suo ruolo archetipico in maniera non sconsiderata e pasticciona, ma ermetica; il che esige un carattere emotivamente controllato, ma non arido e cinico. Il suo è un compito occulto e difficile, che solo a uno scrupoloso esame rivela la sua natura creativa.

Tutti i numerosi personaggi che orbitano intorno a Jep, persino i più marginali, non appaiono mai pleonastici(64). Le interazioni che intrecciano tra loro e quelle che sviluppano con il protagonista propongono sempre qualcosa di significativo(65). Non posso, però, abusare ulteriormente della pazienza dei miei lettori e mettermi ad analizzare in questa sede una così ricca materia.

Solo a un'ultima di queste figure riserverò, dunque, qualche rigo: a **Suor Maria**, la cosiddetta "**Santa**" (Giusi Merli). Jep la incontra quando lei rientra a Roma dall'Africa, per ricevere un premio al suo impegno in favore degli ammalati poveri. Nell'Urbe



Il vicino di casa di Jep: il superlatitante di mafia Giulio Moneta

sua lussuosa auto in Via Piccolomini, mentre nel sedile accanto dorme, completamente sdraiata, l'inseparabile consorte – di cui il film ci consegna solo l'irriverente soprannome di "**Trumeau**" (Iaia Forte).

La strada appare, nel film, un teatro di oscure e gaie esibizioni di prostitute e transessuali (del tutto tangenzialmente, si noti che Via Piccolomini regala a chi la percorre l'illusione ottica di una cupola di San Pietro - simbolo universale della cristianità - che più diventa fisicamente vicina e più sembra rimpicciolire: un altro inganno, questa volta percettivo, correlato a Lello Cava...). Ecco come la sceneggiatura descrive la sequenza: «Un trans (interpretato nel film da Roberto Lumiento) scorge la Jaguar, vede Lello e, dal suo punto di vista, Lello appare solo in auto, per cui, con voce baritonale, gli urla goliardica:

TRANS: A Lello, che fai, non ti fermi stasera?

Lello diventa un blocco di ghisa paralizza che non osa guardare da nessuna parte se non la strada davanti. Si limita a pigiare il piede sull'acceleratore.

Ma Trumeau, al suo fianco, non dorme più. Con gli occhi spalancati, senza fiatare, smarrita e sconcertata, fissa il tettuccio dell'auto» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *Ibid.*, pag. 56).

63) La *Persona*, per Jung, si modula su diversi piani; in questa sede risulterebbe verboso enunciarli tutti. Mi preme soltanto chiarire come lo studioso svizzero mutui il termine dal Latino, lingua in cui indica la "maschera" che l'attore applicava sul volto nell'antico teatro classico. L'operazione ne impostava peculiarmente il suono della voce (*per sonare*). Psicologicamente parlando, la *Persona* funge essenzialmente da interfaccia tra le varie formazioni del Sé e il mondo sociale e culturale. Prende forma sin dai primi momenti di vita, poiché si modella sui calchi collettivi dell'ambiente familiare e sociale. Compito dell'io, nel *processo d'individuazione*, è quello di prendere coscienza della propria *Persona*, evitando sia d'identificarsi con essa, sia di tralasciarla. Quando, ad esempio, Jep critica Lello in quanto "persona oscura", assistiamo a un primo passaggio in cui l'io (che nella narrazione è incarnato dal protagonista) si differenzia dalla *Persona* (simboleggiata da Lello). La conclusa differenziazione conduce a un rapporto più libero e creativo, e al contempo più radicato nel *milieu* storico-culturale di appartenenza, tra l'individuo e il mondo. L'oscurità indicata da Gambardella rivela dunque quella dell'inconscio, in cui al momento ancora si consuma il rapporto tra le due istanze (io e *Persona*), stante la dimensione psichica complessiva che la pelli-

cola esplora, infrange e porta a compimento.

64) Uno fra tutti è l'elegantissimo impeccabile e impenetrabile dirimpettaio di Gambardella, la cui vita parallela a quella di Jep si gioca in un altrettanto enigmatico, recondito e sigillato spazio mentale, simbolicamente rappresentato nel film dal suo superattico, al quale si accede attraverso una porta-cassaforte dalla comicamente lunga combinazione. Da questo mondo stagno, in talune circostanze, **Giulio Moneta** (per una inquietante coincidenza tra finzione e realtà, e come in 1984 di George Orwell, dell'interprete è svanita ogni traccia nei titoli di coda del film e nelle tante pagine dedicate alla "La grande bellezza" sul Web e sulla stampa – sic!) si affaccia, da solo o in compagnia di sorprendenti personaggi. Jep effettua molti tentativi per allacciare con lui una conversazione e stabilire una sintonia: tutti vani; tranne nel momento della sorprendente rivelazione finale. In qualche maniera lo scrittore subisce il fascino sinistro di questa figura e le si relaziona da una posizione di sudditanza. Quando l'irruzione delle forze di polizia ne svelerà l'identità di superlatitante di mafia (che richiama quella del famigerato ricercato Matteo Messina Denaro), il personaggio in manette rivenderà allo stupefatto vicino l'orgoglio di sentirsi l'asse portante del paese. Allora comprendiamo la dimensione psichica dalla quale il protagonista deve e può finalmente emanciparsi: «Io sono un uomo laborioso. Uno che, mentre lei trascorre il tempo a far l'artista e a divertirsi con gli amici, fa andare avanti il paese. Io faccio andare avanti questo paese. Ma molti ancora non l'hanno capito!» (Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *Ibid.*, scena 61, pag. 182). Questa affermazione retorica ed esaltata del "colletto bianco" della malavita organizzata rappresentata per Jep il segnale che deve scuotersi dal suo torpore, dall'ipnosi che un nucleo perverso esercita sul suo io, e dunque sulla vita del Sé. Si tratta di un'urgente presa di coscienza che è richiesta ai protagonisti anche in altre opere di Sorrentino, in *primis* ne *Le conseguenze dell'amore* e poi anche ne *L'amico di famiglia* e persino ne *Il divo*. Se accogliamo la suggestione cinematografica in un'ottica di psicologia sociale, possiamo leggerla come un preciso ammonimento: troppi tra noi - anche intelligenze brillanti – si dimostrano assuefatti o, addirittura, subdolamente collusi con i fenomeni delinquenziali, i quali pervertono massicciamente non solo l'andamento della vita socio-economica del paese, ma la sua stessa identità psicoculturale. Sfiduciati e ritratti nel nostro guscio, ci mostriamo correvi con coloro che, già convinti in partenza di non poter affrontare le diffi-



La serata a casa di Jep, nella quale si consuma il litigio con Stefania

aveva risieduto in passato, ospite di una famiglia nobile e, in quell'epoca aveva letto e amato il libro di Gambardella, *L'apparato umano*. È una centenaria tanto gracile quanto interiormente retta da una forza spirituale immensa, che le consente di superare i suoi evidenti limiti fisici. L'incontro con questa donna, così somigliante a Madre Teresa di Calcutta, segna per Jep il passaggio risolutivo verso la creatività psichica e artistica, e l'insperato spiraglio verso una nuova elevazione spirituale(66).

Sebbene vada sottolineato che lo scrittore esprima sempre una spiritualità laica, non confessionale, sostenuta dallo scetticismo e dal dubbio. Jep ha già precedentemente cercato di avvicinarsi, sebbene in maniera ambivalente, alla mondanissima figura del **Cardinale Bellucci** (Roberto Herlitzka). Bellucci è il più accreditato candidato al soglio papale, ma la sua aridità di uomo di potere materiale infligge a Gambardella una cocente delusione. La Santa, invece, riconduce Jep alla sensibilità e ai sentieri della meraviglia e dell'incanto materni, attraverso un prodigio semplice e inatteso che si produce sul terrazzo di casa del protagonista e scioglie la sua Anima(67): l'atterraggio e il volo a comando di centinaia di fenicotteri.

Nel mezzo dello sbalorditivo evento, i due personaggi intraprendono un'ellittica e allusiva conversazione sulla creatività, sulla ricerca della bellezza e sulle radici, delle quali viene suggerito il significato simbolico:

«SANTA: Perché non ha mai più scritto un libro?»

Jep riflette. Questa volta non prende la questione sottogamba. Non fugge l'imbarazzo.



Suor Maria, "la Santa" (Giusi Merli)

E azzarda sincero, senza nessuna emozione.

JEP: Cercavo la grande bellezza, ma non l'ho trovata.

La Santa non reagisce a questa frase. È di nuovo lontana col pensiero. Perduta nella lentezza mentale della vecchiaia.

Jep si accende la prima sigaretta dopo il caffè. L'assistente(68) ha sentito lo scambio di battute ma, discreto, tace e guarda altrove. Dopo un tempo lunghissimo, la Santa si rivolge di nuovo a Jep.

SANTA: Sa perché mangio solo radici? (...)

JEP: No. Perché?

SANTA: Perché le radici sono importanti»(69)

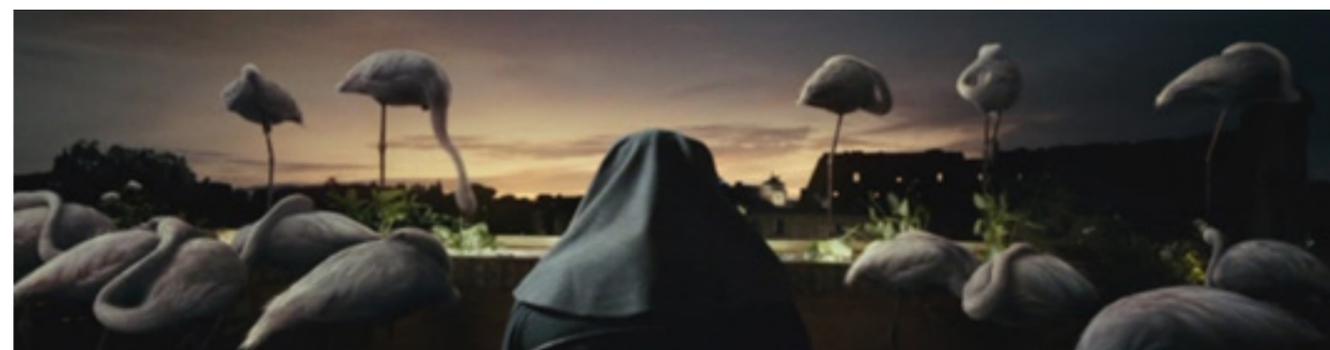
È chiaro che questo confronto introduce Jep al piano spirituale del suo percorso *individuale*. L'attività di rievocazione della felicità giovanile perduta, che per tanto tempo il protagonista ha praticato quasi in forma di un'allucinazione autoconsolatoria, ades-



Il Cardinale Bellucci (Roberto Herlitzka) e Jep (Toni Servillo)



L'artista Ron Sweet (Ivan Franek)



Suor Maria "la Santa" (Giusi Merli) e i fenicotteri

coltà con mezzi leali, si fanno forti di un'organizzazione perversa, lucrano grazie ad essa e minacciano pericolosamente le parti sane che le si oppongono. Come scrive la psicoanalista francese Janine Chasseguet-Smirgel, «tutti noi siamo in qualche modo aperti alla soluzione perversa, che è un balsamo per il nostro narcisismo ferito e un modo per dissolvere i nostri sentimenti di insufficienza e inadeguatezza. Questa tentazione ci può portare a perdere l'amore per la realtà, e ad acquistare il gusto per la menzogna» (Janine Chasseguet-Smirgel, *Creatività e perversione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1987- pag. 35).

65) Esempi – ambedue segnanti la frana del muro di bugie autocompiacenti e autocompiaciute - sono il rapporto di Jep con l'amica scrittrice **Stefania** (Galatea Ranzi) e l'occasionale incontro con l'anonima **bambina** nascostasi alla madre nell'ipogeo del Chiostro del Bramante. Nel primo caso, durante una cena nella propria casa (scena 29), Jep schianta, con un violento affondo sarcastico, lo schermo di negazioni e ipocrisie su se stessa di Stefania; ciò dà molto da pensare sulla frustrazione del protagonista stesso nel sentirsi ancora impelagato in una problematica analoga (cfr. *Clip - Stefania e la vocazione civile*: <<https://www.youtube.com/watch?v=MGrx6jBsgCY>>). Più avanti (scena 57), durante una danza di garbata riconciliazione con l'amica, pentito di averla ferita, Jep si scuserà con Stefania e tesserà l'elogio della sana ipocrisia, quale garante del delicato equilibrio dei rapporti umani. A sorpresa, invece, Stefania lo ringrazierà perché quella sincerità così bruciante l'ha in fondo apprezzata. Jep domanderà, allora, se in passato loro due sono mai stati a letto insieme e, ricevendo in risposta un convinto no, con *charme* da seduttore dirà che a questa macchia si do-

vrà presto porre riparo. Il problema, evidentemente, non è il gioco sessuale, ma quello psicologico: Jep riconosce, attraverso la metafora erotica, che in passato lui e Stefania erano, sia pure in modi diversi, accomunati dalla stessa problematica di menzogna e falsità, mentre, oggi, devono rifondare il loro rapporto sul presupposto dell'onestà psicologica. Quanto alla bimba del chiostro del Bramante che, in una sequenza oniroide e kafkiana (si tratta della scena 26 della sceneggiatura, che lì, però, risulta assai più scarna che nel film), accusa Jep di "non essere nessuno" e lo porta a balbettare miseramente, questa incrina il guscio di vuota ampollosità del protagonista, posto a difesa di una vita interiore desertificata.

66) Il momento magico dell'incontro tra creatività psichica e artistica si verifica quando Jep visita la mostra di **Ron Sweet** (Ivan Franek) e ne resta commosso (scena 55). L'esposizione è composta da migliaia di foto appese alle pareti del Museo Etrusco di Valle Giulia. Le prime risalgono all'infanzia e all'adolescenza di Ron, e gliene ha scattate il padre - un ritratto al giorno, tutti i giorni della vita del figlio, da quello della nascita. Poi al padre è succeduto lo stesso artista, che ha proseguito instancabile l'opera, fino al presente. È toccante quel cammino negli spazi del museo: Jep, incantato, ha gli occhi lucidi - ora Narciso sa di poter ritrovare suo padre (vedi note 4, 40, 41 e 46). Instradato dal poetico lavoro di Sweet (non a caso il cognome del personaggio evoca un'esperienza "dolce") intuisce di poter finalmente aspirare a vedersi riflesso negli occhi di un padre (interno), di sentirsi percepito, seguito, voluto, amato perché conosciuto e riconosciuto, e sa di poter far proprio quello sguardo, sviluppandolo. Jep si è imbattuto nel segreto della trasmissione culturale tra le generazioni,

so può dare impulso compiuto a un processo di trasformazione psichica. Adesso la felicità che vive nella memoria dell'assenza assume un ulteriore senso. Il recupero psicologico del desiderio dell'autentica felicità originaria, infatti, sblocca l'esperienza spirituale - tema questo di netta ascendenza agostiniana(70). Come spiega in una nota al celebre testo del vescovo d'Ipbona, la studiosa e traduttrice Roberta De Monticelli:

«(...) Il termine della filosofia, la sapienza, è in Agostino conoscenza che salva la persona: dalla dispersione, dall'inconsistenza, dal tempo e dalla morte. È questo il significato ultimo della mossa con cui A. ha legato inscindibilmente la ricerca metafisica all'inquietudine esistenziale e al desiderio di felicità: vincolando l'intelligenza speculativa della mente alla volontà e alla memoria della persona»(71).

L'incontro con Suor Maria diventa quindi propedeutico all'esito della parabola esistenziale del protagonista e della stessa narrazione cinematografica: Jep visita l'Isola del Giglio e scruta dall'alto la carcassa allagata della Costa Concordia, prova di una terribile catastrofe. Il transatlantico giace, semiallagato, nello stesso mare dove lui, da ragazzo, ha rischiato l'affogamento e conosciuto il grande amore, l'immagine chiave della felicità originaria, che mai si cancella dalla mente. La costante rievocazione di quell'amore ha consentito a Jep di sopravvivere, nel lungo inverno dell'anima finalmente concluso. Il protagonista, infatti, ha esaurito il suo "viaggio al termine della notte": la morte è assurta a simbolo della sua trasformazione. Si tratta di una meta psichica e di una prospettiva spirituale, che egli, per sentendo, non è disposto ad ab-



Jep giovane (Flavio Mieli), nuota nel mare del Giglio, dopo lo scampato pericolo di morte

bracciare in toto. Gli basta, al momento, aver ritrovato la creatività estetica. L'esperienza erotica della gioventù, così intensa e istintiva, dopo aver imposto il trauma del crudo abbandono (o aver rieditato traumi ancora più remoti), è tornata in una forma traslata e umanizzante: adesso è esperienza consapevole dell'Anima. Quell'Anima che tiene in vita il Sé, che lo rende comunicativo e creativo. Ecco che, finalmente, il ricordo dell'incontro d'amore con Elisa (vedi nota n. 5), che in altre occasioni sempre si era interrotto e aveva forma frammentaria, fluisce completo davanti ai nostri occhi, come a quelli di Jep, più saldo e potente che mai; non è più una rievocazione ma un vissuto attuale, presente.

Il **Jep giovane** (Flavio Mieli) e quello anziano si fondono in questo istante estremo e di trapasso, in un'unica realtà: l'amore vibra e vivifica tutta l'esperienza interiore del protagonista. Un perenne divenire si espande nell'*Aleph* del cuore di Jep, in presenza della percezione della fragilità di ogni illusione, della caducità di ogni cosa, del limite e della morte. Jep ritrova a nella fusione di *Eros* e *Thanatos* la fonte d'ispirazione per la propria "missione" di scrittore:

«Abbassa lentamente lo sguardo dalla luce del faro in basso e, sotto il faro, c'è lei: Eli-

quella che diventa possibile solo attraverso la cura e la tenera sollecitudine dello dell'attenzione; apprezza in questo istante il senso della coscienza profonda della propria Anima. Rapportandosi a essa scorre qualcosa che va oltre l'io, qualcosa che si comunica all'altro, emozionandolo, contagiandolo beneficamente.

67) Il rapporto tra Anima e animali è stretto, come insegna James Hillman in *Animali del sogno* (Raffaello Cortina Editore, Milano, 1991). Nella scena 73 sorge l'alba - il momento liminale tra il mondo notturno e quello diurno, tra l'inconscio e la coscienza, tra l'alterità e l'identità: centinaia di rosati fenicotteri riposano sul terrazzo dell'appartamento di Jep: gli offrono uno spettacolo mozzafiato che lo lascia attonito. Sorridendo, Suor Maria, che ha dormito rannicchiata per terra nella stanza del padrone di casa, siede ora lì fuori, calata nella sua dimensione *introversa* che è tutt'altro che disinteressata per il mondo, ma connessione profonda con esso e vigilanza di una coscienza diversa. Percepito l'arrivo di Jep, dopo avergli ricordato l'importanza delle "radici", gli racconta di conoscere il nome di ognuna di quelle creature. Gambardella non osa contraddirla ma non le crede. D'un tratto, "la Santa" emette un lieve soffio dalla bocca sdentata: in un attimo, sollevati dal vento dello spirito, gli uccelli schiudono le ali e con un frullio potente si librano in volo. Sorvolando il Colosseo, proseguono il viaggio migratorio verso sud est, verso il mezzogiorno e il levante; la loro meta coincide con l'origine (l'oriente). Il loro andare è, dunque, un tornare. Quest'immagine riconduce a un *topos* di numerose religioni: gli uccelli vi svolgono il ruolo di emissari tra mondo celeste e terra, essi sono, cioè, angeli. E anche adesso i volatili sono latori di un messaggio segreto per il cuore permeato dalla semplice e miracolosa bellezza dell'evento e, grazie ad essa, penetrato da un sentimento trascendente dell'esistenza e dell'ordine cosmico. Nelle *Confessioni* di Sant'Agostino vi è un riferimento alla memoria che bestie e uccelli hanno del nido, come esempio della memoria sensoriale che porta al graduale ritrovamento di un bene perduto. Certo, nell'uomo la posta è più alta: la memoria è mente intellettuale che consente di rievocare le immagini, persino l'immagine dell'oblio stesso. L'ulteriore passo di Agostino è che la memoria rappresenta il cuore spirituale del credente, che lo slancia verso la felicità vera, quella di Dio: «Grande è questa potenza della memoria: c'è qualcosa che fa paura, mio Dio, in questa sua profonda, infinita complessità. E tutto questo è la mente, sono io stesso. Dio mio, che cosa sono io, dimmi qual è la mia natura. Un'esistenza varia e polimorfa, smisurata e veemente. (...) E io passo in rassegna tutte queste cose, a volo, penetrando qua e là per quanto posso, ma non finisco mai di scorrere: tanta è la potenza della memoria, tanta la vita implicita nell'uomo, per cui vivere è morire. (...) Sì, in questa ascesa verso di te che dimori più in alto io salirò per la mia stessa mente, trascenderò anche questa mia potenza che si chiama memoria, nel desiderio di incontrarti, qualunque sia la via di questo incontro, e di aderire a te, quale che sia questa adesione. In fondo anche le bestie e gli uccelli hanno memoria, altrimenti non ritroverebbero i loro nidi e le molte altre cose consuete: e non vi sono consuetudini che si possano acquistare senza memoria» (Agostino, *Con-*

fessioni, libro X, 17.26., Garzanti, Milano, 1992 - pagg. 188-189). Per altro c'è che chi ha legato questa scena alle immagini iniziali girate sul Gianicolo e l'ha letta in termini di simbologia massonica, riportando alcuni stralci dal sito dell'Associazione Liberimuratori: «Il volo del gruppo di uccelli è l'immagine della Loggia che percorre il suo viaggio iniziatico. Il primo fenicottero è colui che, tagliando l'aria ed decidendo la direzione del volo, compie lo sforzo fisico ed intellettuale maggiore e simboleggia il Maestro Venerabile: un fricche si assume per un tempo limitato ed in maniera libera, per il bene della collettività della quale è partecipe, la responsabilità e lo sforzo maggiore. [...] Gli uccelli che migrano stanno a simboleggiare anche il nostro continuo movimento nella ricerca del progresso e del nuovo nella libertà del cielo dove nessuna strada è tracciata, se non la direzione che il nostro istinto, e l'esperienza esoterica delle innumerevoli generazioni che ci hanno preceduto, ci indicano. La volata a cuneo rappresenta simbolicamente la squadra con la sua apertura rigida, che normalmente assume il gruppo durante i lunghi trasferimenti, ed il compasso con la sua apertura variabile nei momenti in cui si cambia la direzione o in quelli in cui il vento, troppo forte o debole, consiglia il cambiamento per ridurre lo sforzo o per sfruttarne la portanza. Il sole dell'alba è quello dell'Oriente verso il quale i fr\massoni volgono il loro sguardo nel momento in cui, all'inizio dei lavori, il primo sorvegliante apre il libro della legge, una delle tre luci maggiori, e vi sovrappone la squadra ed il compasso.» (citato in <http://lagrandeopera.blogspot.it/2014/03/il-messaggio-massonico-nel-film-la.html>).

68) Nel film **l'Assistente della Santa** è interpretato da Dario Cantarelli.

69) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 73, pagg. 211-212.

70) «Tu che non abbandoni mai ciò che cominci, porta alla sua pienezza ciò che in me è incompiuto» (Agostino, *Confessioni*, Libro X, 4.5, Garzanti, Milano, 1992 - pag. 175).

71) Roberta De Monticelli, nota 98 (pag. 370) al Libro X, 23.33. delle *Confessioni* di Agostino, Garzanti, Milano, 1992.

72) La prima lettera dell'alfabeto ebraico. Ovviamente, mi riferisco alla monade che racchiude in sé l'intero cosmo, del famoso racconto di Jorge Luis Borges, *L'Aleph* (Adelphi, Milano, 2002).

73) Paolo Sorrentino, Umberto Contarello, *ibid.*, scena 80, pagg.216-217

74) Per coincidenza composta nello stesso anno di lavorazione del film di Sorrentino, il 2012.

75) Umberto Piersanti, *Adolescenza amore*, in "50 anni di Bianca - 1964-2014", Torino, Giulio Einaudi Editore, 2014 - pag. 20 (corsivo mio).

sa De Santis, a vent'anni e l'indimenticabile bellezza dell'amore.

(...)

Lei fa un passo indietro e sussurra:
ELISA: Adesso, voglio farti vedere, una cosa.

È di una bellezza inesorabile e, lentamente, ma senza malizia, che ancora non conosce, con un'innocenza infinita, prende a sbottonarsi lentamente la camicetta.

Jep è in preda allo stupore indefinibile della prima volta. Una forma dello stupore che non proverà mai più.

Elisa è a spalle nude, come la "Fornarina" di Raffaello, illuminata per attimi dalle rapide sciabolate di luce del faro. Sorride a Jep. Anche il potere di questo sorriso non si ripeterà mai più.

Guarda ancora un istante gli occhi puliti, trasparenti di Elisa. È emozionato.

Elisa compie qualche passo indietro, richiude la camicetta, si mette a sedere su una panchina sotto il faro. Guarda in basso. Schiva e distratta, come risucchiata dall'ombra della notte e delle bougainville. Sembra svanita.

Allora Jep chiude gli occhi (..)

V.F.C. JEP: Finisce sempre così. Con la morte. Prima, però, c'è stata la vita.

Nascosta sotto il bla bla bla.

È tutto sedimentato sotto il chiacchiericcio e il rumore. Il silenzio e il sentimento.

L'emozione e la paura.

Gli sparuti, incostanti sprazzi di bellezza.

E poi lo squallore disgraziato e l'uomo miserabile. Tutto sepolto sotto la coperta dell'imbarazzo dello stare al mondo.

Bla. Bla. Bla.

Altrove, c'è l'altrove.

Io non mi occupo dell'altrove.

Dunque, che questo romanzo abbia inizio.

In fondo è solo un trucco. Sì, è solo un trucco»(73).

Quest'ultima scena così potente, così struggente, sembra assonare con la poesia di **Umberto Piersanti**, sui cui versi si chiude anche la nostra analisi psicologica de "La grande bellezza":

Adolescenza amore (74)

*«così remota e persa
è la figura
che tra i viburni passa
e poi scompare,
nella fuga degli anni
ormai dissolta,
ma nella pietra resta
un'orma azzurra
d'un cielo e d'una veste
così lontani*

*lei era come l'aria
di quei giorni,
azzurra e chiara
come il suo lungo nome,
come l'età
che credevamo eterna*

*adesso,
nella cronaca dei giorni
fragili e falsi
come notiziari,
tu nella pietra cerchi
il volto eterno d'un amore, il più fragile
e fugace» .*



URL FOTO

(per ordine alfabetico delle didascalie)

Andrea (Luca Marinelli) si presenta alla madre, Viola, nudo e tinto da capo a piedi di rosso

http://www.film.it/fileadmin/mediafiles/film/generici/201311/images/750x317/marinelli_grande_bellezza.jpg?n=0.755257034740725;

Arturo (Vernon Dobtcheff), vecchio amico di Jep e padre di Ramona

http://cpsstatic.rovicorp.com/2/Open/Getty/Vernon%20Dobtcheff/_2by3/_derived_jpg_q90_410x410_m0/72717293.jpg?partner=allrovi.com;

Citazione da **Viaggio al termine della notte** di Louis-Ferdinand Celine, nel nero della bocca del cannone del Gianicolo

<http://i.ytimg.com/vi/0tnkJBVdXSg/maxresdefault.jpg;>

Dadina (Giovanna Vignola), amica di Jep e direttrice del giornale per cui questi lavora

http://www.ferdyonfilms.com/wp-content/uploads/2014/01/11_6432_L.jpg;

Egidio (Massimo De Francovich), vecchio amico di Jep e padre di Ramona

<http://www.cameralook.it/web/wp-content/uploads/2014/03/5.jpg;>

Elisa (Annaluisa Capasa) chiama Jep, nella penombra del faro

<http://l.bp.blogspot.com/-c4rI3JpJLqY/UyOBGEV-GgI/AAAAAAAAABs/5Z6aRHFmh6s/s1600/La-grande-Bellezza-scena-finale-750x332-750x380.jpg;>

Il Cardinale Bellucci (Roberto Herlitzka) e Jep (Toni Servillo)

<http://static.rbcasting.com/la-grande-bellezza-toni-servillo-con-roberto-herlitzka-scena-film-di-paolo-sorrentino-276050.jpg>;

Il chiostro del Bramante, al Gianicolo

http://neverlastingdotcom.files.wordpress.com/2014/03/img_0671.jpg;

Il protagonista del film di Paolo Sorrentino, Jep Gambardella (Toni Servillo), indolente e distaccato

http://www.celluloidportraits.com/img/Films/imgFILM25/2_6432_L.jpg;

Il vicino di casa di Jep: il superlatitante di mafia Giulio Moneta

<http://media.happyblog.it/n/nel/nel-frattempo-in-un-universo-parallelo-la-grande-scajola/la-gande-scajola-2.jpg>;

Il volto dell'eterno amore di Jep: Elisa De Santis (Annaluisa Capasa)

<http://i61.tinypic.com/2lt0a5w.jpg>;

I titoli di coda scorrono mentre la mdp risale il Tevere

http://i.ytimg.com/vi/_5SgjjzEZ0/maxresdefault.jpg;

Jep (Toni Servillo) al funerale di Andrea

http://i1.ytimg.com/vi/I_YpaSFG-Nc/maxresdefault.jpg;

Jep Gambardella (Toni Servillo) all'acme del vitalismo isterico della festa dei suoi sessantacinque anni

<http://titolidicoda.comunita.unita.it/files/2014/03/Sorrentino-3.jpg>;

Jep (Toni Servillo) cammina lungo l'argine del Tevere

<http://i.ytimg.com/vi/ljgy6Xst7I/maxresdefault.jpg>;

Jep (Toni Servillo) e Alfredo (Luciano Virgilio) in lacrime sotto la pioggia, per la morte del loro comune amore, Elisa

http://lightstorage.laprovinciavivarese.it/mediaon/cms.newlaprovinciavivarese/storage/site_media/media/photologue/2014/4/2/photos/cache/anna-della-rosa-la-grande-bellezza-ne-sono-rimasta-incantata_b1f921c4-ba74-11e3-bb93-c8efbd64717b_display.jpg;

Jep (Toni Servillo) e Orietta (Isabella Ferrari), a letto: un incontro senza Eros

<http://vitaliquidatodotnet.files.wordpress.com/2014/01/sorrentino11.jpg>;

Jep (Toni Servillo) osserva il relitto della Costa Concordia

http://www.uninfonews.it/wp-content/uploads/2014/03/toni_servillo_the_great_beauty_393.jpg;

Jep Gambardella (Toni Servillo) percorre il parco degli Acquadotti, a Roma

http://www.thetravelnews.it/wp-content/uploads/2014/03/6-Parco-degli-Acquadotti-Toni_Servillo_foto_di_Gianni_Fiorito_05313.jpg;

Jep Gambardella (Toni Servillo) si confessa al pubblico, in un istante di sospensione, durante la frenetica festa dei suoi sessantacinque anni

http://supernovo.net/wp-content/uploads/2014/05/o-ator-toni-servillo-interpreta-o-escritor-jep-gambardella-em-a-grande-beleza-de-paolo-sorrentino-1387325594088_956x500.jpg;

Jep Gambardella (Toni Servillo) siede sull'algida panchina dell'elegante e luttuoso atelier, dove sceglie a Ramona il vestito per il funerale di Andrea e declama le regole di bon ton da osservare nella circostanza

<http://cinefatti.it/wp-content/uploads/2013/06/La-Grande-Bellezza.jpg>;

Jep giovane (Flavio Mieli), nuota nel mare del Giglio, dopo lo scampato pericolo di morte

<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQYbQ96PbhhO8UbWk3OPkQxeoFgEbi4RIF9XPTqPfp9NI0YMgyV;>

La cocainomane, livida d'invidia, "ragazza esangue" (Anna Della Rosa) e Romano (Carlo Verdone), che la ama vanamente

http://lightstorage.laprovinciavivarese.it/mediaon/cms.newlaprovinciavivarese/storage/site_media/media/photologue/2014/4/2/photos/cache/anna-della-rosa-la-grande-bellezza-ne-sono-rimasta-incantata_b1f921c4-ba74-11e3-bb93-c8efbd64717b_display.jpg;

La dionisiaca festa "cafonal" sulla terrazza della Martini, in Via Bissolati

<http://roma.repubblica.it/images/2014/03/03/151527984-de980aeb-f6e8-4ee6-818f-f4c8df055483.jpg>;

La piccola action painter, Carmelina (Francesca Amodio), mentre dipinge (1)

<http://www.blogsicilia.it/wp-content/uploads/foto/unsorted/ludovico-caldarera-attore-siciliano-grande-bellezza-11.jpg>;

La piccola action painter, Carmelina (Francesca Amodio), disperata (2)

<http://2.bp.blogspot.com/-YJihkMLfwY/UmMVPqpcmQI/AAAAAAAAABno/6mVGG2ILNRQ/s1600/Carmelina.jpg>;

L'algido negozio in cui Ramona si misura il vestito da indossare al funerale di Andrea

<http://salonedellutto.files.wordpress.com/2014/03/2.jpg>;

L'arrivo del traghetto alle spalle di Jep

<http://www.dearoma.it/wp-content/uploads/2014/03/la-grande-bellezza3-e1394128097136.jpg>;

L'artista Ron Sweet (Ivan Franek)

http://mr.comingsoon.it/imgdb/persone/146806_ico.jpg;

La serata a casa di Jep, nella quale si consuma il litigio con Stefania

<http://iphabi.files.wordpress.com/2014/01/vlcsnap-2014-01-26-12h24m36s110.png?w=580&h=240>;

Lello Cava (Carlo Buccirosso) e Jep (Toni Servillo)

<http://titolidicoda.comunita.unita.it/files/2014/03/Sorrentino-5.jpg>;

Lello Cava (Carlo Buccirosso) punta la “cubista” (Natalia De Maria)

<http://i.ytimg.com/vi/0tnkJBVdXSg/maxresdefault.jpg>;

L'urlo che apre la parossistica scena della festa per i 65 anni di Jep

http://static.fanpage.it/socialmediafanpage/wpcontent/uploads/2014/01/grande_bellezza3.jpg;

Michelangelo Merisi da Caravaggio: Narciso

<http://caravaggio.historiaweb.net/img/narciso-caravaggio-hd.jpg>;

Orietta (Isabella Ferrari) e Jep (Toni Servillo) passeggiano in Piazza Navona

<http://images.movieplayer.it/images/2013/05/22/la-grande-bellezza-isabella-ferrari-con-toni-servillo-in-una-scena-del-film-276043.jpg>;

Ramona (Sabrina Ferilli): una creatura delicata e sensibile, la cui muta sofferenza si cela in un corpo sensuale

<http://m2.paperblog.com/i/196/1962426/la-grande-bellezza-L-sUQaMX.jpeg>;

Ramona (Sabrina Ferilli) e Jep (Toni Servillo) “si vogliono bene”

http://starssystem.it/wp-content/uploads/2013/06/grande-bellezza-trailer-2-1142943_0x410-700x462.jpg;

Romano (Carlo Verdone) e Jep (Toni Servillo) spiano con tenerezza due innamorati

http://static.screenweek.it/2013/4/22/la-grande-bellezza-toni-servillo-carlo-verdone-foto-dal-film-3_mid.jpg;

Stefania (Galatea Ranzi) e Jep (Toni Servillo) danzano

<http://filmpuls.dk/wp-content/uploads/2013/09/la-grande-bellezza3.jpg>;

Suor Maria, “la Santa” (Giusi Merli)

http://www.cinemavistodame.com/wp-content/uploads/2014/03/Sister_Maria_la-Santa-in-La-grande-bellezza.jpg;

Suor Maria “la Santa” (Giusi Merli) e i fenicotteri

<http://2.bp.blogspot.com/-bcpAijwB0qE/UxecNrrlrII/AAAAAAAAABgk/a9GSzPURsYM/s1600/6a00d834e5f17c53ef019b028b0e40970c.png>;

Talia Concept (Anita Kravos), nuda e con il capo velato, prende la rincorsa durante la performance al Parco degli Acquadotti

<http://m2.paperblog.com/i/215/2153153/scoprire-la-grande-bellezza-di-roma-attraverso-L-DXKo-oC.jpeg>;

“Trumeau” (Iaia Forte), l'inseparabile moglie di Lello Cava

http://www.celluloidportraits.com/img/Films/imgFILM25/12_6432_L.jpg;

Viola Bartoli (Pamela Villoresi), amica di Jep e madre di Andrea

http://www.firenzemadeintuscany.com/index.php?cmg_call=cmg/MediaServer&mediaId=163272&height=399&width=600;

Un primo piano del regista Paolo Sorrentino:

http://www.cinefarm.it/wp/wp-content/uploads/2014/07/paolo_sorrentino-620x400.jpg;

SAN SEBASTIAN FILM FESTIVAL dalla Spagna all'America Latina e ritorno

di Vincenzo Basile



Come sempre, la qualità di questa sessantaduesima edizione del Festival Internacional de Cine de San Sebastián è stata considerevole; in termini di organizzazione, livello artistico, varietà di segmenti tematici. Senza dire, poi, del tipico calore spagnolo al quale, anche per un italiano, è piacevolmente arduo adeguarsi. Per riconoscere il giusto valore a tutte le opere meritorie occorrerebbe raddoppiare i riconoscimenti anche se in alcuni casi quelli attribuiti lasciano dei dubbi consistenti. Come il Premio al miglior film europeo attribuito a "Relatos Salvajes/Wild Tales", impresa congiunta di produttori argentini e spagnoli.

I SEGNALATI

È quindi necessario, prima di riferire sul Palmarese ufficiale, fare alcune menzioni speciali:

- il nostalgicamente poetico "Return to Ithaca", di Lauren Cantet. Per celebrare il ritorno di un amico dopo sedici anni di esilio in Spagna, ogni giorno, dal tramonto in poi, in un bar di Cuba, cinque vecchi amici s'incontrano per raccontarsi la loro giovinezza, i loro antichi sogni e gli attuali disincanti, umani e ideologici.

- "Une Nouvelle Amie", di François Ozon, che approfondisce la psicologia maschile con la stessa maestria e delicatezza che aveva mostrato con quella femminile in Huit Femmes (2002), beneficiando all'epoca delle più grandi star francesi, da De-neuve a Darrieux, da Huppert a Beart, da Ardant a Ledoyen. Gli equilibri e i passaggi da sentimento a emozione, da amicizia a passione amorosa, da omofilia a omosessualità (più o meno conscie) sono sempre espressi dai giovani interpreti con la sapien-

te misura dell'autenticità quotidiana. E' impossibile non pensare ad Almodovar (l'autrice del testo originale è la stessa di "Carne Tremula"), anche se le differenze risultano evidenti. E' il realismo la scelta di stile narrativo, in questo caso, e non il sarcasmo, la farsa, o la sagace e mordente ironia dei "Tacchi a Spillo" e delle "Donne sull'orlo di una crisi di nervi". E se il triangolo Roman Duris, Anais Demoustier e naturalmente lo stesso Ozon, appare verosimile, fa riflettere e, a tratti, diverte anche, è innanzitutto grazie al talento di chi l'ha concepito: Ruth Rendell, Commendatore dell'Order of the British Empire per meriti letterari.

- Tra i film della sezione New Directors, rilevante il contributo di Chrieg, diretto dal trentaseienne Simon Jaquetmet. Un diciassettenne turbolento, a causa del disadattamento familiare, viene spedito presso una famiglia di contadini, proprietaria di una fattoria sulle Alpi svizzere. Lo scopo è ridurre attraverso la pratica del duro lavoro rurale. Per tale ragione, gli viene precluso l'accesso al Web, alla TV, al cellulare e persino alla radio. Dulcis in fundo, è costretto a convivere con altri coetanei decisamente più problematici di lui.

- 20.000 days on earth, ovvero teoria, pratica e poesia del processo creativo secondo Nick Cave. Drammatico ma non troppo, con la sua mescolanza di realismo documentario e fiction, racconta il potere trasformativo dello spirito creativo, nell'arco della giornata di un artista. Con saporiti aneddoti su icone come Nina Simone, Jerry Lee Lewis e Mick Jagger, colti nei loro più privati momenti da Iain Forsyth e Jane Pollard, quelli di Rock'n Roll suicide, il docu-



“Magical Girl”, di Carlos Vermut, vincitore della “Conchiglia d’Oro al miglior film” e della “Conchiglia d’argento per la miglior regia”

mentario cult su David Bowie.

- Ritorno agli anni di piombo, gli spagnoli in questo caso, con Lasay Zabala, del bosniaco David Tanovic. È la storia di due combattenti dell’ETA rapiti, torturati e uccisi da alcuni membri della Guardia Civil, del processo che ne seguì e delle pesanti condanne inflitte ai poliziotti, che mai, inspiegabilmente, furono scontate dai responsabili.

- E infine, ma la limitazione deriva soltanto da esigenze di spazio, la retrospettiva su Dorothy Arzner, unica regista di successo all’epoca del muto e della nascita del dorato Star Sistem, con una decina tra i suoi film più riusciti.

I VINCITORI

Quanto a “los ganadores” del Festival, si tratta di:

- “Conchiglia d’Oro al miglior film” e “Conchiglia d’argento per la miglior regia” a Carlos Vermut, per “Magical Girl”. La pellicola narra una tipica storia di destini in-

crociati, della quale i principali interpreti sono José Sacristán, Bárbara Lennie e Luis Bermejo. I personaggi: Alicia, una ragazzina malata di leucemia, che sogna di avere l’abito della serie giapponese “Magical Girl Yukiko”; Luís, suo padre, che farà tutto il possibile per concretizzare quel desiderio; Bárbara, una bella ragazza con problemi psicologici; Damián, un insegnante che si è ritirato da tutto tranne che dal suo passato burrascoso. Tutti finiranno intrappolati in una rete di oscuri ricatti, in cui istinto e ragione si combattono tragicamente.

- “Premio speciale della giuria” a “Vie Sauvage / Wild Life”, di Cédric Kahn. Il film del regista francese si concentra su Philippe Fournier, un uomo che vive in clandestinità con i suoi due figli, avendo deciso di non riconsegnarli alla madre, dopo che lei ha vinto la causa per la loro custodia. I bambini Okyesa e Tsali devono crescere nell’ombra, braccati dalla polizia, sebbene restino sempre liberi e in movimento.

- “Conchiglia d’Argento per la migliore



“Vie Sauvage / Wild Life”, di Cédric Kahn, pellicola alla quale è stato conferito il “Premio speciale della giuria”

attrice” a Paprika Steen, per il film “Stille hjerte / cuore silenzioso”, di Bille August. Il direttore danese, vincitore di un Academy Award e di due Palme d’Or a Cannes, torna con un dramma molto personale. Tre generazioni di una famiglia si riuniscono durante un weekend. Le sorelle Sanne e Heidi hanno accettato il desiderio della madre, malata terminale, di morire proprio mentre la malattia si aggrava; con il finire della settimana, però, la decisione della madre diventa sempre più difficile da eseguire e i vecchi conflitti tornano a galla.

- “Conchiglia d’Argento per il miglior attore” a Javier Gutiérrez, per “La Isla Minima”, di Alberto Rodríguez (Spagna).

Alberto Rodríguez torna al cinema noir con questo thriller interpretato da Raúl Arévalo, Javier Gutiérrez e Antonio de la Torre. Come punizione, due poliziotti vengono inviati in una remota cittadina tra le paludi, per indagare sulla scomparsa di due adolescenti. Da quel momento, si misurano con un sel-

vaggio assassino, in una comunità ancorata all’arcaico passato.

- “Premio della Giuria per la miglior fotografia” a Alex Catalán, per “La Isla Minima”, di Alberto Rodríguez.

- “Premio della Giuria per la miglior sceneggiatura” a Dennis Lehane.

per “The Drop”, di Michaël R. Roskam (USA). Nel suo debutto hollywoodiano, il regista belga adatta un romanzo di Dennis Lehane, in un film interpretato da Tom Hardy, Noomi Rapace e James Gandolfini, nel suo ultimo ruolo cinematografico. “La Goccia” è uno sguardo gettato sul crimine organizzato a New York, che utilizza un bar per il riciclaggio di denaro di origine illegale. Ma, a un certo punto della storia, il barista Bob Saginowski (Hardy) entra in contatto con Nadia (Rapace), una donna misteriosa che nasconde un passato oscuro.

- “Premio Kutxa per la categoria New Directors” a Kristina Grozeva e Petar Val-

Javier Gutiérrez (a destra), premiato con la "Conchiglia d'Argento come miglior attore", per la sua interpretazione in "La Isla Minima", di Alberto Rodríguez



chanov (Bulgaria - Grecia), per il film "The Lesson / Uruk" ("La Lezione"). In una cittadina bulgara la giovane insegnante Nadezna, cerca di capire chi è il piccolo ladro della sua classe in modo da potergli insegnare la differenza tra azioni giuste e sbagliate. Ma poi si ritroverà vittima di un usuraio e quella scelta le diventerà davvero difficile.

Dopo la premiazione, il party in onore dei vincitori e della stampa internazionale, nello splendido Palacio Miramar, con vista sulla splendida Playa Concha che con le sue maree offre ogni giorno uno degli spettacoli naturali più suggestivi di Spagna.

Un fotogramma di "The Drop", di Michaël R. Roskam, per lo script del quale Dennis Lehane ha ricevuto il "Premio della Giuria per la miglior sceneggiatura"



THE ANALYSIS OF THE INCIPIT OF THE FILM, ITS SIGNS AND ITS MEANING

by Federica Mennella



“The Searchers”: movie poster

Photo URL:

http://explore.bfi.org.uk/sites/explore.bfi.org.uk/files/styles/gallery_full/public/bfi_stills/bfi-00n-xey.jpg?itok=d_KCojY6

Through the analysis of the *incipit* of a film, it is possible to discover that its first opening scenes contain all the elements and hints that will lead and help the viewers to find their path in the maze represented by the vision of the film, suggesting the most appropriate “modality of gaze” for that particular film. The beginning of the film, also referred to as *incipit(1)*, is also supposed to contain and anticipate the main themes the audience will watch during the whole movie, so that the incipit represents a sort of mini-film in the film, a significant unit constructed to introduce us to the vision of the film, that is an integrant part of the whole, but that signifies and makes sense also by itself. The incipit is a sort of mini sequence, not because short but because it differen-

tiates itself from any other sequence in the film. Thanks to the different elements contained inside of it, the incipit represents in fact a part of the film that stands for the whole film itself, like a part for the whole in the rhetorical figure of synecdoche.

In this paper we will analyze the *synecdochic value* of the incipit of the film through two different case-studies that belong to the *Western* genre, analyzing first the general structure of the incipit as applicable to any

1) The word *incipit* comes from the Latin verb *incipere* that means, “to begin”. “Incipit of the film” is a phrase used in film studies to refer to the beginning segment of the film, which we will from now on adopt in this paper.



movie, beyond its genre, and secondarily we will also consider what genre elements may emerge from the incipit analysis, if any at all. The case studies we will analyze are two American movies: **The Searchers** (John Ford, 1956) and **The Wild Bunch** (John Ford, 1969). The incipit is an interesting subject of analysis also because of a particular characteristic it possesses: it allows the audience to simultaneously see, listen and read the relationship between the level of the content and that of the expression of the film narration. It lets the audience construct a path among the images (the scenes), the music (the score) and the words (titles, inter-titles, diegetic writing) that are present in the beginning, as in the rest of the movie. The incipit therefore initiates the film spectator, conferring upon him a certain expertise and preparation for the vision of the film while showing him a modality to safely travel through the intricacy of the narration.

When a reader starts reading the first page of a novel or an audience member starts listening to the first lines of a theatrical performance, he forms a relationship of complicity with the fictional world he is presented with. The same happens also between the viewer and the "first white page" of the film. How could we begin our analysis, when the object of it is just the beginning? We could start from the audience, by saying the beginning of the film needs to create a fascination on its viewer, in order to keep him watching what comes after. So the beginning could involve the analysis of all the film paratext, intended as those operations that revolve around the film, to arise interest in the spectator (trailer of the movie, posters, Prints and Adv.) and physically lead him into the movie theater, being that a beginning, an incipit anyway. Or we could assume as definition of paratext that of the space that involves any "material" contained in the film text, that introduces

"The Wild Bunch": movie poster

Photo URL: <http://www.royalbooks.com/pictures/101594.jpg>

the narration itself.

Besides the semiotics question of the film paratext, there is also the one that considers that any text is a "limitless" part of a metatext, and that the text of a movie establishes itself arbitrarily; it is only the nether container, the physical division, between non-text and context(2). So if each film is a text, how does this text establish its boundaries from its context? Where does this container of signs (the film) begin?

This semiotic debate and all the questions it raises are interesting, fascinating and relevant to validate the notion that a film incipit does exist, surrounded by a semiotic universe of paratext and metatext of which it is part and from which it separates. For a limit of space and time we will assume that the film has a semiotically defined incipit. For a complete account of the semiotic discourse regarding the question of the incipit we refer readers to the work of Roland Barthes and of several other scholars who study this question and all the issues to its connected from the half of the twentieth century (see the bibliography at the end of the *Critical Essays*(3)).

In this paper we will take our spectator's hand from the moment he is already immerse in the darkness of the theater, sitting back in his seat and we will consider the incipit of the film as that text that starts from the moment the first image of the film appears on the screen, brightens the darkness of the room with the light of its first image, and ends after the first (or sometimes se-

2) Roland Barthes, *Critical Essays*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 2000

3) *Ibidem*



John Ford's "The Searchers": Ethan Edwards (John Wayne)

Photo URL: <https://70millimetri.files.wordpress.com/2013/02/the-searchers.png>

cond) sequence. We will then also say that the constituent elements of the film incipit are the logo of the distribution/production company, the beginning credits, the score, the title of the film and the images that compose the first sequence or two of the narration and that these structural elements appear in the incipit mixed in a different reciprocal order and in a different spatial and temporal appearance and relationship with each other and with the film text.

We will proceed to an in-depth analysis of the incipit of *The Searcher*, considering the type of music, the text of the song over the credits, the type of graphic used and a sort of frame by frame analysis of the first sequence and the themes that they express just because it is the first example of our analysis and therefore to give an idea of the whole structure of the incipit of a film

(and of this film) and to offer an example of what a "canonic" incipit analysis could look like.

The incipit of *The Searchers* opens with the logo of the production company "Warner Bros Pictures", over a graphically designed background of beige brick wall; an instrumental score with an impetuous and solemn rhythm accompanies it. On the same designed wall of bricks appears the name of "C.Y. Whitney Pictures", followed by the name of the main actor "John Wayne" and of the, "The Searchers", the title of the movie we are about to see. On this last title the score fades, to leave way to a new song, that bears the homonymous title of the film, "The Searchers", written and composed by Stan Jones. It seems to have the rhythm of the typical campfire song that usually introduces *western movies* and therefore it immediately introduces the audience to the genre of the movie that is about to begin. The words of the song accompany the rolling credits from soon after the appearance of the name of the main actor and the title of the movie till the end of the titles themselves, which had as background the same brick wall and end with a white title on a black background, which reads "Texas 1868".

These are the lyrics of the homonymous song "The Searchers" by Stan Jones: «*What makes a man to wander? What makes a man to roam? What makes a man leave bed and board And turn his back on home? Ride away, ride away, ride away. A man will search his heart and soul Go searchin' way out there His peace of mind he knows he'll find But where, oh Lord, Lord where? Ride away, ride away, ride away*».

From the first line we immediately come across the question that asks what makes



a man wander, which tell the audience they will probably soon meet a character who has some deep reasons to wonder, to leave his home. This is very likely to introduce the hero of the film and some of his characteristics that seem to be psychological complexity and ambiguity, a character that the audience has to research to understand. "A man who will search his heart and soul", introduces the audience to the theme of the search, already anticipated by the film title, which will take shape in the film as a tumultuous and phenomenological search of themselves(4), a search of lost feelings, which starts with the return of Ethan home, and continues as a search of one's identity in the years he will wander through the desert, looking for his niece Debby (and through her for her dead mother Martha whom Ethan cannot forget as the only woman he ever loved).

Soon after that, the music changes again as the first scene of the movie appears, and it is this time an instrumental score, by Max Steiner, characterized by a very serene, fluid and melodic rhythm, where the notes of a classic guitar prevail. It will accompany the whole first sequence, which starts to unfold and is introduced by a fade to black. So in the completely pitch black screen, we

hear a swift noise, as that of a door that creaks open, and a glimmer of light suddenly appears, with the shape of a thin rectangle, that enlarges progressively towards the center/left of the screen. It shows us a horizontal line of blue sunny sky, and beneath it a vertical mountain, all surrounded by black.

The glimmer gets bigger and bigger, to reveal the silhouette of a woman in the foreground, from waist up. She has opened the door of her house, stands on the threshold, resting her right hand on it, and looks out. Now all around her we see the open space in the background and the mountains, which we recognize from their typical shape as those of the Monument Valley. The first minute and forty seconds of the incipit is already trying to give some hints to the viewer, and introducing him to some relevant characters and themes. The door that opens onto the wilderness is a symbol of the incipit of the film itself that signals the beginning of our vision. Under a diegetic point of view, the door is also the symbol of separation between the civilized world (the space inside the farm and inside the house) and the world outside the fence that represents the wilderness, the Wild West. So the

John Ford's "The Searchers": Martha (Dorothy Jordan)

Photo URL:
<https://70millimetri.files.wordpress.com/2013/02/theseachersopening.jpg>

door represents a threshold, a liminal space that separates the terms of the dichotomy *wilderness/civilization*, -which is typical of the Western as a genre(5) -. The civilization then, the house and more specifically the theme of the family are some of the themes Ford more cares about and investigates in many of his movies. The door represents also the metaphorical and intermediate space of the dialectic between *exterior/interior*, another theme that Ford examines constantly, and that in this case he treats in an ambivalent way. On one hand in fact he presents the dichotomy as the vastness and silence of the exterior space of the Monument Valley as opposed to the confusion and the claustrophobic space of the interior of the house; on the other hand he shows us the wild side of nature that generates disorientation and confusion in opposition to the reassuring and warm aspect of the house, of the family.

With some of the main theme of the movie, we are introduced to the first character, which we see through the door: the mountains of the Monument Valley and the landscape of the Wild West, which becomes a character by itself in Ford's Westerns. It is the first to be presented in order of appearance, and it in fact will be present throughout the whole movie, since it will host the wandering of one of the main character, so connected to it, to become a character itself, essential to the narration and to the unfolding of the events.

Going on with the incipit, the camera zooms

4) Bordwell C.,Thompson C., *Storia del Cinema*, Milano: Il castoro, 1998.

5) www.scaruffi.com/director/ford.html



Sam Peckinpah's "The Wild Bunch": the shooters

<http://www.royalbooks.com/pictures/101594.jpg>

in towards the woman's back, and tracks to follow her movement, as she walks outside on the porch. The woman is in the foreground of the shot; the camera, always close to her back, now reveals she wears a light sky-blue long dress and a white apron on top of it, while the long shot she is part of shows us the landscape in front of her: a deserted and wild nature, with sporadic low bushes and cactus, with the beautiful mountains in the background on the right and left of the frame, another exploration of "the character" just above described.

The woman rests her right hand on the pole of the thatched porch and looks right. Following the trajectory of her gaze, we see a barely recognizable figure that seems a man riding a horse in the distance.

The woman keeps looking in the same direction out of frame, with a sort of dreamy expression and smile on her face. The extreme long shot that follows shows us the object of her gaze, as it gets closer. It is the man on the horse who rides to the house, now distinguishable, and framed symmetrically by two mountains of the Monument Valley, as if to say they are and will be his traveling companions. In front of the porch, and so in front of the woman lays a fence, that stays between and separates longitudinally the woman from the man who is riding towards her. On the fence a blanket waves; it bears the typical Native Indian geometrical designs, in red and black. Red is the color that represents love/passion and blood, the same color of the graphic design with which the title of the film is presented in the beginning credits. Black is the color of death. These are the colors of the geometrical shapes of the native Indian blanket that stands between Martha and Ethan. They symbolize what will happen in the story later on: the Comanche will rape and kill

Martha and her family, so "standing in the way" of Ethan and the woman forever. Ethan had loved Martha before and from the looks they exchange, their love still burns, even if she married Ethan's brother.

A man in a red shirt appears on the porch behind her shoulders, while she keeps looking in the same directions and asks her "Ethan?". Martha looks at him, but remains speechless and turns to look at Ethan with the same ecstatic gaze. We are finally introduced to Ethan, the protagonist, one of "the searchers". The camera is now positioned on the right short side of the porch, showing it from a different perspective and so revealing the brick front wall of the house, which we recognize to be the same that served as a (graphic) background in the beginning credits sequence. We see the members of the family as they walk out of the house one by one and stop on the porch and look towards the wilderness. So we meet Debby, a girl who stops to the right of her mother, an older girl and a boy carrying some logs, who stop on the other side. The whole family has passed from the interior to the exterior space and looks out with interest to the man who comes from the wild exterior open space. The next shot shows us Debby while she holds her dolly and looks towards

uncle Ethan; down the porch to her left there is the fence, with the same Native Indian blanket on it. Also here the blanket symbolize and anticipate what will happen in the diegesis. Debby will be abducted by Scar, the Comanche chief, and Ethan will start a journey in the west in search of his niece. We finally see Ethan who gets off his horse and shakes hands with his brother, who waits for him in front of all the other members of his family. A long shot shows Ethan and his brother from the back as they look towards the brick house and the family members in front of it. The fence is in foreground, and "contains" in its interior and protected space the two men and the other characters. A medium shot shows Ethan who greets the woman, Martha, with a long kiss on her forehead, while the woman closes her eyes. Martha then walks towards the entrance of her house, but suddenly stops, turns and looks at Ethan with the same dreamy gaze, and starts walking backwards gazing at him continuously until she is on the threshold and then gets in. Ethan has been following her and gets into the door inside the house, followed by his brother and by the other members of the family.

The movie will end with a door that closes on the Wild West, but this time leaving

Ethan out of it. Without the lead of Martha Ethan will not be able to enter it again. The hero will remain "outside of the door" in the same wilderness from which he had appeared at the beginning, in search of a family, his family and of "civilization" through the woman he had loved. The searcher Ethan will remain outside in the *exterior/unfamiliar* space outside the door, as if condemned to continue his search forever, as the souls of the Comanche who died without their eyes and wandered forever without finding peace.

The incipit of *The Wild Bunch* opens with the logo of "Warner Brothers", the distribution/production company, accompanied by its own distinguishing score. In the second frame we see a picture made with graphic art that portrays a long shot of five men who ride their horses: it is the first proper film credit to appear, besides the Warner Bros' logo; it introduces the "File Feldman Productions"- as superimposed writing - and it resembles the appearance of an old newspaper article in black and white. A new score appears over this frame and continues throughout the incipit of the film: it has the sound of snare drums and cymbals and introduces the main characters and a certain mood. The following frame -the third- represents the same five men on their horses, passing by the railroad. It is the same long shot as the frame before, but this time it is a real shot with no graphic art involved. The next frame is a freeze-frame of the third shot, the same five men on horses this time in a medium shot, elaborated with graphic art and resembling an old black and white picture of a newspaper article, and it is a credit, the one that present the film title "The Wild Bunch". From now on the audience will keep watching the incipit of the film,



knowing that those five men who ride their horses are the Wild Bunch, the protagonists. They are presented by martial music, they wear the regulation khaki outfits of the U.S. cavalry soldiers, so we must infer they are the 'good guys'. The next frame is a long shot of the five men riding. They ride stiffly, heroically positioned on their horses, and with a heroic look on their faces.

The sixth and next frame is a high angle shot that portrays a group of children (in the number of ten, the double of the five soldiers) who sit on the ground and look down to a space fenced by canes. They stir something with a long stick inside of it, and laugh amused. In the next shot we see the children in foreground looking down to something we don't see and the wild bunch approaching them, with the railroad tracks along the side. Then appears a close up of the children faces looking up towards the five men, and a close up of the protagonists. The next shot is a close up on one of the men, as he looks down to the children. Then a credit shot: it presents the name of the character in the previous shot beside his picture, "William Holden", the first of the wild bunch to be "introduced" to the audience and that has the same appearance and structure of the previous credit shots. The frame freezes in a black and white chiaroscuro image when each of the credits appear, unfreezing to continue with the colorful action; it is created with graphic design, so that it looks like a black and white picture of an old newspaper article. All the following credit shots will bear

the same resemblance and structure as this one and all the ones above. Next comes a high angle of the children, as they look up to the five men riding by them, and then a medium shot of a second character from the bunch, followed by the credit frame, which reads "Ernest Borgnine". The fourteenth frame let us see the ten children as they look up to the five men and laugh. The next shot shows the men as they leave on their horses. Then a credit shot that introduces a third character of the wild bunch and next another frame of the children. They are looking towards the five men, then they turn their faces towards that caned space on the ground around which they all sit and look down to that, resuming their activity. One of the children puts a stick inside of it again and stirs something on the ground. The following shot is a high angle POV(6) shot of what the children see and are playing with: two scorpions placed in the middle of a caged colony of red ants. The stick makes one of the scorpion's body roll on top of the other and a multitude of ants attack them. The scorpions fight back at first and then don't move, as if knowing that the stick of the child that awaits close by would kill them immediately. It seems they are dying slowly with pride.

The editing combines several quick shots of the main characters (the five men of the wild bunch) with several quick shots of ten children. There is a physical meeting between the two groups, and there is also a metaphorical dialectic of gaze between them, and dialectic of the *opposite/double*. The-

Sam Peckinpah's "The Wild Bunch": the kids

Photo URL:

<http://www.gonemovies.com/WWW/WanadooFilms/Western/WildKinderen.jpg>

re are high angles shots of the men who look down to the children, low angles of the children who look up to the men, followed by high angle shots of the children over their game, the scorpions they are tormenting. The title of the film had soon appeared to present us the five men on their horses as the wild bunch, but then the editing intercut frames of the close up of these men with those of the close ups of the children faces. They both appear as part of a group, an opposite one, five men in "a high position" riding their horses, ten children on a "lower position" playing on the ground. It seems initially that the senior - wild - bunch we are introduced to is the one made by the five men, but it looks like we soon encounter their alter ego, the younger version of it, the infant-wild bunch made of a double number of children (ten), which amuse themselves observing the slow death of some scorpions attacked by a multitude of ants, orchestrated by them. These juxtapositions make the audience wonder what type of violence will the senior-bunch be able to commit, if their childish-alter-ego is able to make such a cruel torture, and a violent act and even enjoy it. The juxtaposition of shots between the two groups and the vision of the scorpions' slow and violent death by torture anticipate and introduce the theme of violence that the audience will recognize as the predominant theme in the film.

The incipit proceeds with the same structure (a cross-cut between colorful shots with the black and white freeze frames of the previous, the credits of the film) to tell how the wild bunch rides to a southwestern Texas town and there robs a bank.

The last shot of the incipit shows one of the protagonists, Pike, (William Holden) in the bank as he gives direction to his fellows

from the bunch on how to behave with the hostages: "If they move, kill them". The final credit freezes the frame of Pike's face capturing a distinct vision of necessary violence that is juxtaposed with the words "Directed by Sam Peckinpah".

The violence in the film is not gratuitous, and it presents Peckinpah's view of a world in which degrees of violence provide the only standards, and violent death the only liberation, a world in which there is very little good or hope for change(7).

The slaughter of innocent bystanders and women that the wild bunch use as shields to escape after the bank robbery, serves as counterpoints to the media display of violence at the end of the 60's, when the violence of the Vietnam War, urban riots and other violent events were regularly displayed on TV and through different public media(8). Peckinpah talks about violence in his film when the issue of violence in the American society and American foreign policy had become central to virtually every national forum of public opinion(9).

So the depiction of violence Peckinpah presents to the audience in the incipit, and throughout the film, talks about violence at a precise historical moment and as a topic that talks about the American society, when the issue of violence had become central for the latter and also for the Americans.

6) POV: acronym of "Point Of View"

7) E-article by David Cook: <http://www.filmreference.com/Films-Vi-Wi/The-WildBunch.html>

8) E-article by Tim Dirks: <http://www.filmsite.org/wildb.html>



Capo Miseno



Capo Miseno (Golfo di Napoli) - © Francesco Frigione 2014

Francesco Frigione

A nord di Napoli, dove il Golfo finisce svelando le sagome azzurrine di Procida e Ischia (l'antica Pithecussai, della magna Grecia), sorge il promontorio del quale Virgilio, narra nel suo poema epico. Lì Enea, tornò alle navi dei compagni, dopo aver attraversato gli orridi oscuri dell'Averno e i luminosi Campi Elisi, scoprendo con dolore che gli dèi inferi avevano ottenuto la vita del fedele timoniere Miseno, in pegno della sua.

The prevailing tone of the film that is anticipated by the incipit is of moral ambiguity. The uniform the five of the wild bunch wear, the expression of honor and the posture with which they ride their horses, the way they stop to help an elderly lady cross the street in town all signal value, honor and trustworthiness, but the audience will soon discover they are just ambiguous external signs and will find out who the five men really are. Also the innocent expressions and giggles of the children while they play, and the very fact the montage juxtapose them to the faces of the five men, seem to reinforce the initial positive impression of the audience, to then turn into an ambiguous morality. The "innocent children" in fact watch, play and giggle at a very violent game: the torture and death of scorpions by a multitude of red ants. The scorpions represent the wild bunch and their torture foreshadows the treatment they will soon receive in a small Texan town, after the ambush of hunters and a mass of Mexicans, represented by the colony of ants.

The Wild Bunch assimilates the mortuary nihilism that Sergio Leone had inaugurated, and it represents - through the display of the extraordinary level of violence - the withdraw of the century towards a progressive loss of faith and towards an atmosphere of general decay and a feeling of existential disintegration. If violence and fighting in the classic Western movies had the purpose of conquering and in Leone's films they were needed/used as a means to survive, in Peckinpah's film men fight only to die with honor(10).

This long and laborious journey through the *incipit* of film ends here. It carries the hope to have provided some stimulating and useful insight on the significance of the

film beginning and its intricate universe of signs.

We may want to consider the incipit as the door to the film, a narrow passage through its credits, the reflection of the film title, of the movie's main themes, or a stage that opens its curtains on the diegetic world. It doesn't matter, because the incipit - and the liminal space it represents - is each of these aspects and the sum of them at the same time. We, as audience, don't need to know. We can just enjoy the fascination the incipit exerts on us, its role in facilitating our entrance into the fictional universe of the story, no matter how or through what means. We can simply think of it as the short enchanted space that precedes a dream, the one projected on the screen - and into our eyes - any time the vision of a film begins.

9) David Cook, *Ibidem*

10) Article by Umberto Ledda: <http://www.ef-fettonotteonline.com/news>

EL CINE HA MUERTO

Leemos a Nietzsche
(Así habló Zarathustra; II):
“Y ¿qué hace el santo en el bosque”,
preguntó Zarathustra.

di Gustavo Ruben Giorgi



A lo que el santo contestó:

"Compongo canciones y las canto.

Mientras hago esas canciones, río, lloro y murmuro; y así es como alabo al Señor.

Entre cantos y lágrimas, risas y murmullos, alabo al Señor mi Dios. (...)

Cuando Zarathustra estuvo solo, vino a decirle a su corazón :

*"¿Será posible? ¡Este santo varón, metido en su bosque, **no ha oído aún que Dios ha muerto!**"*

La conclusión nihilista y desolada del profeta del Superhombre ha llegado a mí, una y otra vez, desde hace unos doce o trece años, cada vez que se habla del cine como expresión artística. Críticas periodísticas, reportajes, publicidades, visitas esporádicas a los denominados "multicines" –lugares desnaturalizados y ruidosos a los que no reconozco como apropiados para ver películas-, declaraciones, festivales: todo se me aparece como el esfuerzo denodado e inútil que los tenaces empleados de una funeraria prodigan al muerto para que no se perciba la cadaverina.

No creo ser el único que se ha percatado de este hecho, intuído por algunos prohombres del cine promediando los `60s, los que, si bien ahorraron dictámenes apocalípticos como el que encabeza este artículo, lo publicaron a gritos con su proceder. Tal vez no casualmente, en dos de estos casos el mundo no quiso ver ni oír, y, menos todavía, escuchar estos llamamientos explícitos a la percepción de un trance que reconoce sus causas y proyecta sus efectos en la cultura, la economía y la política. Se prefirió, por el contrario, creer que Roberto Rossellini y Jean Luc Godard estaban desorientados o, simplemente, no tenían ya nada que decir.

Se acertó en lo segundo sin advertir que, en efecto, estos grandes artistas no tenían nada que decir, pero a través del cine. Tal vez fuimos afortunados en no darnos cuenta. De haber conocido esta terrible verdad en 1967 o 1968 se nos habría roto el corazón; en esa época toda la magia, toda la transgresión, toda la aventura y el atrevimiento destellaban en la muche-dumbre de cines grandes y pequeños en todo el mundo, y en ninguna otra parte.

Rossellini, que había entrevistado el formidable desarrollo que tendría la televisión, a ella le dedicó sus últimos afanes, y, quizás, sus últimas obras maestras: Los hechos de los apóstoles (1968-1969) Sócrates (1970-1971), San Agustín (1972). Godard saltó por sobre las barricadas del Mayo francés buscando en la experiencia do-

cumental las esencias de un lenguaje que se había encargado de disecar y desestructurar en una obra que marcó desde sus comienzos, y hasta hoy, la evolución de las artes audiovisuales. Por aquellos años, también, habrá tenido lugar este diálogo entre los autores que se reproduce en Ciudadano Welles, (Introducción, pág. 37, Ed. Grijalbo, Barcelona, 1995):

Peter Bogdanovich: En una ocasión en la que yo me lamentaba de la llegada del final de la edad de oro de la cinematografía, Orson se echó a reír y dijo:
Orson Welles: -Vamos hombre, ¿qué esperabas? Incluso el Renacimiento sólo duró 60 años!

Afortunadamente, la tardanza en la publicación del libro nos salvó de conocer la lapidaria analogía del más grande de los cine-



Salvatore Cascio y Philippe Noiret en la película *Nuovo Cinema Paradiso* (1988), del director italiano Giuseppe Tornatore

URL imagen:

<http://www.canalecinema.it/wp-content/uploads/2014/11/nuovo-cinema-paradiso.jpg>

astas –es mi humilde opinión-, y pudimos disfrutar del cine con la ilusión de que las sorpresas que nos depararía serían infinitas.

¿Cómo pudo ser tan recatada esta muerte, que no nos dimos cuenta? ¿Cuándo se produjo, si es que en efecto se produjo, tan sensible merma de la cultura contemporánea? Yo coincido con Rossellini, Welles y Godard: es decir, el cine se habría agotado a fines de la década de 1960, y sólo por inercia sobrevivió más o menos incólume al cataclismo de cambios que comenzaron promediando los años '70s, y que a fines del decenio siguiente lo desplazarían irremisiblemente de la cima del mercado audiovisual.

En 1915, con escasísimos antecedentes y prácticamente de la nada,, David Wark Griffith creó, con *El nacimiento de una Nación*, un arte de lo que hasta ese momento era un entretenimiento de feria; en 1940, Orson Welles recogió en *El ciudadano* los aportes de los maestros del cine mudo –el plano secuencia, la cámara desencadenada, la fotografía con profundidad de campo, el montaje sucesivo y el montaje dialéctico, el primerísimo primer plano, el énfasis en la angulación de cámara- y los refundió en un estilo nuevo inimitable e insoslayable, y le agregó la dimensión sonora, fruto de su experiencia radiofónica; en 1975, tres películas-río, enriquecidas con el uso dramático del color, codificaron definitivamente en imágenes los recursos expresivos que el cine había tomado de la expresión artística por excelencia del siglo que lo vio nacer, la novela burguesa. Hablo de *El padrino*, *Novecento* y *Barry Lyndon*. Desde entonces no hemos visto más que variaciones, aunque es posible también establecer el fin de la fiesta un año antes, con *Grupo de Familia* (1974) de Luchino Visconti, y

aún, un año antes, con los últimos acordes que Nino Rota le puso a las fantasías de Fellini para *Amarcord* (1973). También resulta probable que Stanley Kubrick haya llegado a aquella síntesis en 1968 con *2001, odisea del espacio*, así como no suena descabellado arriesgar que el primero en rozar los límites pudo ser Antonioni, con su formidable *Deserto Rosso* (1965). Me adelanto a las objeciones que adivino: tengo para mí que los filmes del “Dogma 95” representan una recurrencia en procura de la objetividad, que ya habían intentado Dziga Vertov con su “Cine-ojo”, a partir de 1926, y Jean Rouch y sus epígonos del “Cine verdad” o “Cine Directo”, como más tarde se le llamó, desde 1961.

No se puede dudar que la reciente experiencia de *El arca rusa* (2003) es deudora de los experimentos con el plano-secuencia realizados por Alfred Hitchcock en *La saga* (1948). Finalmente, y sin que esto signifique un desmedro de sus incuestionables méritos, el apogeo del cine iranio de los últimos años responde a los periódicos y condescendientes “hallazgos” que el Occidente hace de las cinematografías periféricas de la pobreza, donde gobiernan el autoritarismo o la teocracia, sobre todo porque en esos lugares el cine aparece en brega contra la supresión o la lisa y llana ausencia de las libertades burguesas.

Los que no son tan osados –o son prudentes- sostienen que el cine sólo está en crisis, y buscan en diferentes causas los motivos de ésta. Se engañan, y veamos por qué.

El que dice que la culpa la tienen los efectos especiales, no tiene en cuenta que el cinematógrafo es, todo él, un efecto especial, y que no existiría de otro modo. La

persistencia retiniana es el defecto –o virtud- por el cual la imagen procesada en el cerebro queda de 1/7 a 1/10 de segundo en la retina, y, así, juntando la nueva imagen con la anterior gozamos de la ilusión de movimiento. Cualquiera puede comprender este fenómeno agitando una luz en la oscuridad, ya que vemos una línea, y no las diversas posiciones del objeto luminoso. Además, fueron los efectos especiales creados por George Méliès los que sacaron al cine del marasmo en que se hallaba a comienzos del siglo XX; los fundidos en negro que marcan la transición del relato, los fundidos encadenados de que se vale el “flash black” para hacer retroceder la narración, el realce de ciertos elementos por medio de la iluminación, la cámara lenta, la película negativa, en fin, el concepto mismo de montaje, es un efecto especial. Lev Kulechov teorizó desde 1922 sobre ello con sus célebres experimentos realizados en el “Laboratorio Experimental”, creando una mujer inexistente con tomas de muchas mujeres, y logrando con otras neutras casi idénticas del gran actor Iván Mosjoukhine, que el público viera en ellas distintos sentimientos, según las contrapusiera a una muerta, un niño sonriente, o un plato de sopa.

Por otro lado, hay quienes sostienen que ya no hay genios como Fellini, Visconti, Eisenstein, Welles, Renoir, Clair, Hitchcock, Kurosawa, Buñuel, De Sica, Pudovkin, Bergman, Antonioni, von Stroheim, Murnau o Chaplin...y no dicen más que una verdad de Pero Grullo. Lo que nos importa es por qué no hay más genios, no como ellos, sino de otra clase, o estilo.

Hace pocos meses volví a ver *Fellini 8 y ½*: la película no ha envejecido, y sigue siendo un espléndido ejercicio de poesía visual, muy

distante del entretenimiento popular de fácil asimilación por cualquier público, como que trata de la desorientación del creador. Y sin embargo allí está, con su aura de filme señero, reventador de boleterías, orgulloso hasta la soberbia de su potencia intelectual, como testimonio de un mundo que ya no existe y de una sociedad que cambió.

Volvemos a lo que más arriba dicho se tiene: el cine ha dejado de ser el privilegiado espacio de reflexión del que la sociedad demandaba respuesta para sus ansias de entretenimiento, innovación estética, cambio político y transgresión sexual. El bombardeo audiovisual al que hoy estamos sometidos por la televisión, el cable, los videojuegos, la internet, el VHS y el DVD, nos sacia de aquella hambre, y nos deja, más que satisfechos, ahítos y sin ganas de emprender caminos nuevos por esa vía. El cine ha sido víctima del mismo milagro tecnológico que lo alumbró. Al revés de las revoluciones, que devoran a sus hijos, en este caso el hijo digital se ha tragado a su padre analógico, luego de que éste sorteara con angustia y elegancia el primer asalto que, promediando el siglo XX, vino de la mano de la televisión.

Viktor Sklovski, estudioso de los conflictos ideológicos de las vanguardias soviéticas impugnadas por “formalistas”, culmina su estudio sobre Eisenstein (Ed. Anagrama, Barcelona, 1973), con una afirmación tan rotunda como irrecusable: Lo que nos hace es la época.

Por eso yerran quienes piensan que la declinación artística del cinematógrafo es una cuestión de hombres: porque es una cuestión de hombres en su tiempo. No fue suficiente que Edison sintetizara los descubrimientos y estudios de Roget, Muybridge, Eastman y Marey en el kinetoscopio (1891)



Progetto fotografico di Ilaria Di Giustili

LA GIOIA E LA PENA DELLA VITA

*Le donne centenarie di un paesino abruzzese,
alfa della generazione vivente,
omega della propria esistenza*



GIACOMUCCIA 1910

“Hanno superato i 100 anni;
vivono faticosamente...”

para que el cine dejara de ser una atracción de feria, ya agotada en el mismo año de su presentación en público (1893); fue menester recuperar del pasado la Llegada de un tren a la estación de Lyon, ante un espectador plural, para que el cine se convirtiera en pasatiempo, industria y arte (L. L. y A. Lumière, 28 de diciembre de 1895). El cine nació, pues, como un fenómeno político. Para que el cine se convirtiera en rector de la cultura del siglo XX fue imprescindible que su discurso –la película– se pronunciase en las ágoras modernas –salas cinematográficas– ante el pueblo congregado de la ciudad – la polis. Sin la concurrencia de estos elementos no puede haber cine, tal como lo conocimos hasta 1980 o 1983. Sin la concurrencia ordenada de estos factores el cine no puede ser (porque no hay gente dispuesta a pagarlo) una atalaya de privilegio. Sin tal concurrencia, en fin, no puede haber búsquedas formales, porque no hay a quién dirigirse de una manera original para potenciar la lectura del mensaje. El cine de Edison fracasó porque el Mago de Menlo Park creyó que se ganaría más dinero con proyecciones individuales, y posiblemente eso era cierto en el brevísimo plazo. El formato que eligió (una cinta de película sin fin que repetía motivos) si bien aseguraba rápidas ganancias, no posibilitaba la variedad, ni la exposición innovadora de los temas. El séptimo arte hijo de la máquina y vástago cultural tardío de la revolución Industrial ha claudicado víctima de sus propias contradicciones. Los perfeccionamientos técnicos le fueron incorporando duración, sonido, color y digitalización de las imágenes. Por otro lado, la televisión satelital, el cable y el video hogareño y la computación, que permiten llevar el cine a casa, lo condujeron a un callejón sin salida, de suerte que las películas corren el riesgo

de terminar en pura animación, como en el zoótropo de Horner. La saga de El Señor de los anillos (2001-2003) es un claro ejemplo de abuso del recurso técnico –en el caso, pintura completiva llevada a la casi perfección-desnaturalizado al convertirse en atracción per se, sobre el tratamiento del tema. Parecido tropiezo sufrió Méliès hacia 1913, y el cine salió del atolladero gracias a Griffith. El final es predecible e inevitable, porque la vaciedad de contenidos que imponen las nuevas condiciones económicas, sociales y políticas retrotraen al cine a la “kermesse” y al kinestoscopio. ¿Qué otra cosa que una gran feria de atracciones son los llamados “multicines”? ¿Qué otra cosa que un kinestoscopio son las películas para el disfrute aislado e individual, y, consecuentemente, políticamente estéril? Pero el cine sobrevivirá como entretenimiento, no sé cuanto, pero seguramente mucho tiempo. Sus recursos expresivos creados laboriosamente a través de casi un siglo, y refundidos con otros aportes de la cultura popular ya extintos, como la Historieta, se utilizarán quizás por siempre cuando se trate de contar una historia con imágenes.

Y así, como el cristiano cuando busca el dulce consuelo de María reza sin saberlo al eterno femenino, encarnado en el culto de la Triple Diosa, y del mismo modo que, ignorándolo, celebramos en el Cristo resucitado a Osiris, Apis y Tammuz, en los medios audiovisuales del futuro seguiremos adorando a los dioses muertos del cine, ya sea en pantallas inconcebibles, o en los templos derruidos de las salas oscuras.

LA OTRA HISTORIA DE LA VERA HISTORIA

Desde el hombre instintivo
hasta el hombre
espiritual y regreso

por Roberto Alifano



Los Morlock de "The Time Machine" (dirigido por Simon Wells, 2002)

«Hoy soy el hombre mismo que conoces,
algo mayor que aquella inteligencia,
asido a un canto terco...»

Roberto Themis Speroni

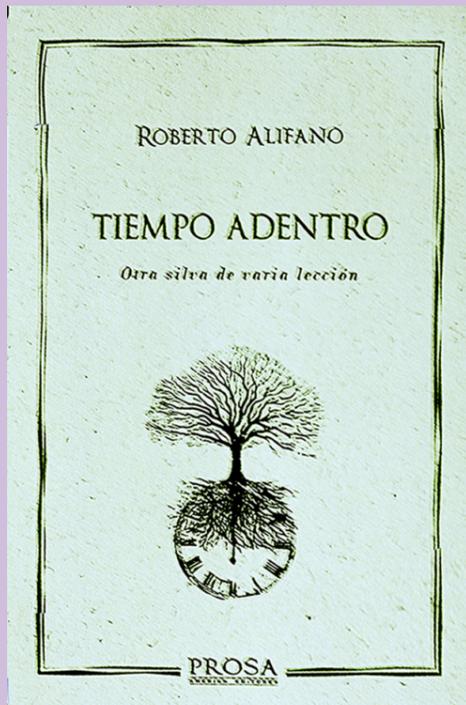
Herbert Georges Wells, uno de los padres modernos de la ciencia ficción, en su novela *La máquina del tiempo*, publicada en 1895, a través de los "eloi" y los "morlock", aventura la sospecha de que la civilización puede ser una etapa apenas episódica de la compleja e intrincada evolución del género humano y que es probable que éste pueda recaer en su antigua barbarie. El perro abandonará su condición doméstica y volverá a ser el lobo, el hombre otra vez un salvaje y los montes y las piedras invadirán las grandes metrópolis.

"Me afligió pensar cuán breve había sido el sueño de la inteligencia humana -escribe Wells-. Habíase suicidado. Se había puesto con firmeza en busca de la comodidad y el bienestar de una sociedad equilibrada con seguridad y estabilidad, como lema; había realizado sus esperanzas, para llegar a esto,

al lamentable final..."

Con esta obra, que entremezcla la aventura con una doctrina social y política, basada en la teoría del "Eternalismo" (corriente filosófica que trata de describir la naturaleza ontológica del espacio-tiempo), Herbert George Wells inaugura la temática de los viajes a través del continuum spatio temporal. Si bien no entra en las paradojas temporales, ya que en *La máquina del tiempo* prima la finalidad moralizadora, la novela es una alegoría, cuya intención doctrinal pesa más que la fantasía científica.

Según Wells padecemos de irreparables y acaso onerosos defectos, y hasta de la fatiga de ser insuperablemente materialistas o irremediamente románticos que, quizá, sería lo de menos. Ahora bien, si nos atenemos a la teología debemos aceptar que la evolución del universo es una permanente



De Roberto Alifano,
"TIEMPO ADENTRO - Otra silva de varia lección",
Prosa Amerian Editores,
Buenos Aires, 2014.

congéneres, que sólo buscaba alimentarse y superar la inmediatez, empezó a percibir la luz radiante de un nuevo amanecer, descubrió su inteligencia y encontró razones que le permitieron discernir y transformar el garrote en una técnica para la caza y la supervivencia. Quizá lo miró al vecino con otros ojos, se comunicó, buscó la convivencia y perfeccionó su calidad de vida. Conoció la grandeza, empezó a asumirla y a entenderse con sus semejantes; la riqueza del espíritu entonces se puso en marcha. Eso no fue todo, por supuesto. Su naturaleza humana le dio ambición y hambre de poder; también ensueños. En el orden material apareció la intención superflua de acumular, y lo colectivo pasó a ser privado. El hombre empezó a ser lobo del hombre (homo ominis lupus, observó el perspicaz comediógrafo Tito Maccio Plauto), y con esa actitud dieron comienzo los grandes desastres del mundo; después de haber meditado sobre sí mismo y de haber puesto a su servicio un instrumento formidable para el progreso técnico, el hombre hizo una regresión y se enfrentó con el hombre ("El hombre contra el hombre. ¿Alguien quiere apostar?", escribió con desencantado encanto Juan José Arreola). Y fue así que aquel primitivo empezó a especular; se cegó de ambición y se fue perdiendo en las tinieblas de los tiempos porvenir. Reemplazó la flecha y el palo por la espada y la lanza, y luego por las armas de fuego y las bombas que aún siguen derrumbando antiguos muros de la humanidad.

Ahora, en la relojería de la perfección científica y tecnológica se ha parapetado el germen más horrendo de la destrucción, que quizá puede conducirnos hacia la involución primitiva de la que habla Wells. Aca-so una forma de salvación de nuestra melancólica y codiciosa humanidad.



LA GIOIA E LA PENA DELLA VITA

*Le donne centenarie di un paesino abruzzese,
alfa della generazione vivente,
omega della propria esistenza*



LA GRILLA 1886 - 1989

*...Sole nel proprio mondo,
mentre il tempo passa....*

A, M e Ω



di Giuseppe Lippi



Uno dei miei primi compagni di giochi è stato un crocifisso preso nella cappella di Stella Cilento. Era di quelli maneggevoli, con il Cristo in ferro e la croce di legno, non molto pesante anche per un bambino. Lo tenevo fra le mani e mi chiudevo in camera con lui per rappresentare piccoli drammi, appoggiando la schiena alla porta per non essere disturbato; avevo meno di cinque anni. All'incirca in quel periodo, la mia futura sposa fece esperienza di un altro crocifisso: lo portava al collo il parroco del paese, che all'occasione esorcizzava i bambini posseduti da un precoce spirito di protesta. La spaventò non poco, io credo, e oggi diremmo che è roba da chiodi, ma la cosa importante fu l'esperienza, il venire a contatto con l'aspetto più traumatico del rituale. La nostra storia continua con dei presagi. Verso gli undici anni imparai un indovinello che parafrasava le parole di Cristo nell'Apocalisse:

Ego sum principum mundi
Et finis saeculorum,
Sum trinus et unus,
Attamen non sum deus.

Allude alla lettera M, iniziale di "mundi" e finale di "saeculorum", una e trina perché ha tre gambe e collocata a mezza strada fra alfa e omega. A quell'epoca frequentavo la scuola "Roberto Bracco" in via Belvedere, a Napoli. Fu là che una mattina mi vidi – come un sogno in pieno giorno – crocifisso io stesso. Ero appeso alla parete del cavernoso corridoio d'ingresso, in calzoni corti e le ginocchia piegate, mentre i compagni sfilavano sotto di me in silenzio.

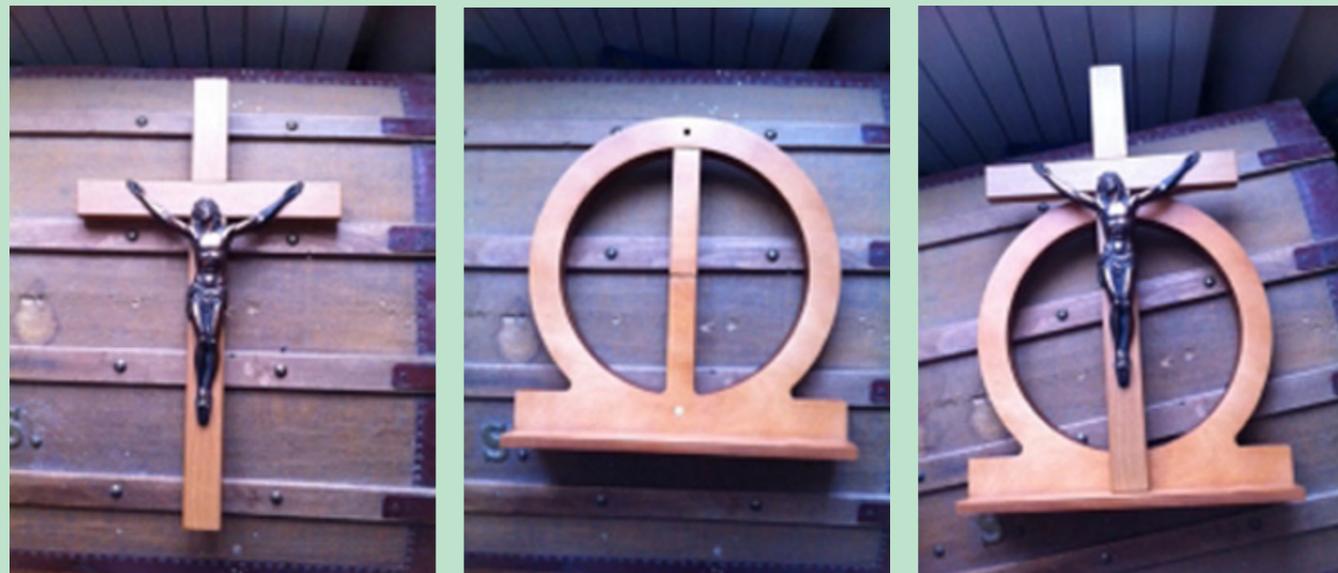
A cosa alludeva la visione di me ragazzo, se non al supplizio dell'infanzia e alla resurrezione da essa? Facciamo dunque un salto in avanti e ritroviamoci adulti e sposati, quando entra in scena il terzo crocifisso di questa storia. Lo ha trovato mia moglie nella spazzatura della scuola in cui lavora, pochi anni fa. Era l'epoca in cui infuriava la polemica contro i crocifissi nelle aule: il corpo in rame di Cristo era stato schiodato dal suo fardello e gettato tra i rifiuti come i burattini Totò e Ninetto Davoli in un vecchio film. Il simbolo del dio sofferente – del figlio d'uomo abbandonato tra i rifiuti – deve averla offesa per un motivo che non ha soltanto a che fare con la religiosità. Vedo mia moglie chinarsi, raccogliarlo tra l'immondezza (come fa qualche volta, pescando oggetti rifiutati e cose malmenate a margine dei mercati) e portarlo a casa con decisione. Il gesto è di pietà ma l'intenzione non si ferma a questo: intuisce che il problema del corpo schiodato è la mancanza di croce. Lo custodisce, lo protegge e aspetta di tornare al suo paese per chiedere a un cugino falegname di ridargliela. L'artista sorride: "Ma come, gli avevano tolto il supplizio e tu vuoi rimmetterlo?".

A volte, gli uomini non fanno quel che fanno. Quando il cimelio torna da noi, con la sua croce di legno nuova fiammante, lei vorrebbe appenderlo in camera da letto ma io ho una crisi di pilatismo. La sconsiglio perché il crocifisso alla parete acquista un significato ufficiale, come a scuola, nelle aule di giustizia o negli ospedali. Conclusione, per un po' non sappiamo dove metterlo e rimane su una poltroncina ai piedi del letto, supino tra i panni smessi e da mettere. Io lo guardavo e dimenticando di essere



LA GIOIA E LA PENA DELLA VITA

*Le donne centenarie di un paesino abruzzese,
alfa della generazione vivente,
omega della propria esistenza*



la causa del suo esilio, lo compativo. Pure, altri segni di devozione c'erano e ci sono, in camera nostra; e se non di devozione, d'affetto per certe figure dello spirito: angeli rappresentati in forma di putti, il Vangelo aperto sul comodino per contrastare i brutti sogni, ad un certo punto anche un'acquasantiera. Ma tutto questo è desiderio, è verbo; il crocifisso, invece, sarebbe un salto di qualità verso un'ortodossia inutile. Scrivendo queste parole a distanza di qualche tempo, sento di aver avuto torto: chi raccoglie angeli, pagine del Nuovo Testamento o erbe profumate da tenere sotto il cuscino, non farebbe un uso ortodosso neppure di Nostro Signore in Croce.

Anzi, lo vedrebbe come un simbolo dell'abbandono che pesa, della speranza che continua, di tutto quello che siamo noialtri impoveriti dal lavoro e fiduciosi nel sonno. Come coppia non abbiamo avuto figli: il mistero della vita ci ha messi al mondo senza attraversarci e mi chiedo se quel crocifisso non potrebbe diventare un po' figlio nostro, ove un giorno lo mettessimo dove lei vuole. Invece, dopo qualche esitazione prendo il Gesù e lo porto nel mio studio. Rimane per un poco là, spaesato, fra i libri a fumetti e quelli di lavoro, con il dorso della croce appoggiato sul coperchio di un baule. Finché una domenica compriamo un leggio che finisce a sua volta sul baule. Mi colpisce l'affi-

nità tra il legno del leggio e quello della croce (colore, sostanza, levigatezza) e il fatto che, essendo circolare e dotato di una piccola base, il poggialibri somigli a un'omega. Ha un piede verticale che lo attraversa tutto, ma se il crocifisso lo coprisse, l'illusione dell'omega sarebbe perfetta. Diventata realtà, la composizione crocifisso-leggio fa venire alla mente le parole di Giovanni, nostro fratello e nostro compagno nella tribolazione, quando era prigioniero nell'isola di Patmos per aver diffuso la parola di Dio e la testimonianza di Gesù: «Fui rapito dallo Spirito nel giorno del Signore, e udii dietro a me una voce potente come il suono di una tromba... Diceva il Signore Dio: "Io sono l'alfa e l'omega, colui che è, che era e che viene, l'Onnipotente... ero morto ma ora vivo per sempre e ho potere sopra la morte e sopra gli inferi."» (Apocalisse, 1:8; 1:18). Sono le cifre con cui comincia e si conclude ogni storia; la nostra, che è più piccola, non pretende di confrontarsi con quella universale tranne in un punto. Siamo due esseri speranzosi che per vie diverse furono attraversati meno dalla vita che dai suoi simboli. Ma nel matrimonio principio e fine diventano una seconda coppia, lo specchio di un destino comune.



LICUCCIA 1914

*...Intorno tutto scorre,
ma come partecipare?...*

LA COMPAÑÍA 231

«Cada guerra es una destrucción
del espíritu humano»

Henry Miller

Un cuento de

Marcelo Norberto Motta



De Marcelo Norberto Motta,
"13 cuentos oscuros", Buenos Aires, 2008.
Los cuentos que habitan este libro conforman
un corpus homogéneo en cuanto a su
temática, que es la oscuridad.
Son relatos perturbadores, extraños, como
algunos de los personajes que transitan estas
páginas.
Olvídese de la vida diaria, introdúzcase lentamente
en estos cuentos y piense que la cornisa de la
locura está al alcance de la mano. Sólo resta
cruzarla.

En la trinchera húmeda, acongojada de cuerpos desmembrados, Gaspar observa. Observa más allá, tratando de divisar el horizonte humeante. El terreno es un sumidero hediondo de cadáveres en descomposición y estiércol. El soldado tiembla de frío y también de miedo, de espanto. La guerra provoca ese estado de confusión, Gaspar lo sabe bien. Hace meses que está aquí, en este lugar. Pero esta vez es diferente. El horror no es de este mundo. La sombra que Gaspar viera hace dos horas atrás no es de ningún ser conocido. Y el sonido gutural de su voz, y esa inmensa cantidad de baba esparcida en el campo de batalla. Y los gemidos de los soldados. Y las mutilaciones y las extremidades desmembradas y arrojadas lejos de los cuerpos...

Gaspar bebe un trago de aguardiente y espera oculto a la inmensa mole peluda. La luna se oculta entre las nubes, que ahora se cierran sobre el cielo y anuncian tormenta. Los alemanes están del otro lado de las montañas; acampan y organizan el ataque. Gaspar, el francés, nacido en Auxerre, aguarda al enemigo y a la sombra.

Las gotas de agua se desprenden del cielo y caen en la tierra. El valle recibe gradualmente la lluvia y el hombre ve de qué forma, silenciosos, los soldados atrincherados comienzan a cubrirse con lo que pueden. Los heridos, varios de gravedad, permanecen fríos, abandonados en el campo y saben que les queda poco tiempo. Gaspar ahora está solo, y no puede hacer nada para ayudarlos. Piensa en el enemigo alemán, pero también en aquel otro enemigo acechante y desconocido. Sabe que en cualquier momento el pantano removerá las aguas y saldrá de allí el ser de la oscuridad. Ese, el que él mismo vio hace dos horas atrás...

... Estaba en la tienda de campaña cuando sintió ruidos afuera.

Gritos, como si estuviesen despellejando vivo a alguien. Al salir de la tienda, Gaspar se encontró frente a frente con el horror. Un ser anómalo, bestial y de gran tamaño estaba dando cuenta de los soldados apostados en el campamento. Tenía la apariencia de un oso, pero también de un lobo, aunque los ojos eran innumerables y viscosos, parecidos a los de las moscas.

El ser abominable se parecía en mucho a ese alienígena de la revista *Amazing Stories* que estaba leyendo. Aunque no podía ser posible. Era inconcebible que un ser salido de una historieta pudiera manifestarse en la realidad. Sin embargo, lo había visto con sus propios ojos. Allí estaba, comiendo la carne viva de los soldados, mutilando y destrozando cuerpos, bebiendo su sangre y deglutiendo sus huesos. En un momento dado, en una pequeñísima milésima de segundo, le pareció que el ser lo había mirado directo a los ojos. Fue allí cuando Gaspar salió con el fusil y comenzó a disparar indiscriminadamente. La bestia se apartó un poco de su cena, y luego, al descubrir orificios en su cuerpo, comenzó a huir, cuando de pronto, de la tierra seca del valle se abrió un inesperado hoyo, y el ser se metió en él.

-¡No puede ser cierto, no puede ser cierto...!- se repetía Gaspar, quien sabía que esto ocurriría. Ese hoyo, esa escapatoria, y ese horroroso ser, todo estaba descrito en la historieta. El sudor frío empapaba ahora el rostro, el cuerpo, las manos de Gaspar. Los alemanes no tardarían en tomar el valle. El tendal de muertos y heridos dejados por esa mole negra era absurdo, irracional, y en el campamento quedaban muy pocos soldados vivos. Sólo Gaspar, el teniente, y

tres soldados rasos.

Eso era lo único que quedaba de la Compañía 231. La bestia salida del interior del pantano había matado a casi tres docenas de hombres. Sólo ellos cuatro quedaban vivos, y Gaspar sabía muchas cosas al respecto: Sabía por ejemplo que los alemanes estaban a un kilómetro de distancia, más allá de las montañas; que ellos no podían hacer nada con el enemigo que los superaba treinta veces en número, y sabía que esa bestia, si todo concordaba con la historieta, no tardaría en volver a aparecer para eliminar a los sobrevivientes del campamento. El fin estaba próximo. Porque precisamente, en el final de la historieta, eran cuatro franceses los que sucumbían en manos del infame y atroz visitante de las profundidades. Las horas pasaban y los alemanes no llegaban. Y tampoco llegaba la fiera. Gaspar, aterido por el frío y la incertidumbre, terminó la botella de aguardiente, hasta que se emborrachó. Los sentidos ahora se alteraron y el mareo era tal que no podía permanecer en pie. Preparó el fusil y se arrojó en la trinchera como pudo. Bajo los efectos del alcohol, no pudo evitar hojear una vez más la revista. Miró otra vez el final de la misma. En los diez últimos cuadros se veía claramente a la fiera saliendo de las profundidades, allí, a pocos pasos de una trinchera.

Los cuatro soldados que custodiaban dispararon los fusiles al unísono, pero la gran mole negra, pegajosa y cubierta de pelambre, llegó al campamento lentamente, y sin que los soldados pudieran hacer nada, fue devorándolos uno por uno, hasta llegar al último de ellos.

Este soldado era pelirrojo, con algunas pecas en el rostro. Gaspar cerró violentamente la revista, mientras las lágrimas caían por sus mejillas. Gaspar se vio reflejado en

ese soldado dibujado. Gaspar era pelirrojo y su rostro estaba cubierto de pecas. No podía ser posible, no señor. No podía ser cierto. Pero allí estaba, en la revista...

Se dio cuenta de que un silencio anormal invadía el valle. Tan anormal que únicamente podía oír el latido de su propio corazón. ¿O no era su corazón? ¡El de la fiera! ¡Era el latido del corazón de la mole negra el que estaba escuchando!

Podía sentirlo, por más que estuviese oculto en las profundidades allí, en el pantano, cerca del valle. Seguramente no tardaría en salir del mismo para masacrar a los pocos soldados de la Compañía 231.

El cielo se oscureció de pronto, o al menos eso le pareció. Sintió la tierra temblar y vio con asombro y terror cómo allá, a unos doscientos metros, el agua bullía en el pantano. Un chorro de agua oscuro fue despedido hacia las alturas.

Entonces, algo salió del agua cenagosa. El ser con ojos de mosca, de casi tres metros de altura, lo estaba observando a él, a Gaspar, mientras sus dedos carnosos, negros y estriados, se aproximaban lentamente a la trinchera. Gaspar comenzó a temblar, y sintió calor, tal vez por causa del aguardiente o de la fiebre. Se persignó, y mientras rezaba un Padre Nuestro, salió corriendo de la trinchera en dirección al monstruo, sin dejar de disparar con su fusil. En su rostro se reflejaba el odio y el espanto por aquella visión del monstruo. No detuvo los disparos, y cerró los ojos cuando estuvo a punto de chocar con la bestia...

Una hora después, los scouts alemanes llegaron al campamento, y no pudieron dar crédito al horroroso espectáculo que vieron allí, en el claro del bosque. En el prado cu-

bierto de hierbas, encontraron a doce niños boy scouts, todos muertos, con orificios en sus cráneos.

Más allá, dos profesores, y un sacerdote, caídos y exangües, en estado de agonía. Uno de ellos apenas pudo atinar a hablar. -Fue Gaspar, el entrenador del equipo. - y luego expiró.

Caminaron cien metros y encontraron a Gaspar, el francés.

Muchos le decían el loco, porque había estado internado en un psiquiátrico de Nantes, creyendo que la Segunda Guerra aún no había terminado. Ahora, por extrañas circunstancias, yacía muerto de un disparo en la frente; curiosamente, tenía una revista de historietas en la mano. A dos metros de él yacía sin vida Pierre, el joven coordinador del grupo; llevaba puesto en ese momento el clásico disfraz de Ronnie, el oso panda, y a la vez mascota del equipo de fútbol francés de la Compañía 231 de Boy Scouts.

LA COMPAGNIA 231

“Ogni guerra è una distruzione dello spirito umano”

(Henry Miller)



Racconto di **Marcelo Norberto Motta**

Marcelo N Motta

13
racconti
oscuri

Nella trincea umida e disseminata di corpi smembrati, Gaspere osserva.

Osserva oltre la trincea, cercando di individuare l'orizzonte fumoso. Il terreno è ricoperto di cadaveri puzzolenti in decomposizione e sterco. Il soldato trema per il freddo, di paura e di terrore. La guerra provoca questo stato di confusione, Gaspere lo sa bene. Da mesi si trova in questo luogo e conosce bene la situazione. Però questa volta è diverso. L'orrore non è di questo mondo. L'ombra che Gaspere ha visto due ore prima non è di nessun essere conosciuto.

E il suono gutturale della sua voce e quell'immensa quantità di bava sparsa nel campo di battaglia. E i gemiti dei soldati. E le mutilazioni e le estremità smembrate e gettate lontano dai corpi.....

Gaspere beve un goccio di brandy e aspetta, nascosto, l'enorme corpo peloso.

La luna si nasconde tra le nuvole che ora oscurano il cielo e annunciano una tormentata.

I tedeschi stanno dall'altro lato della montagna; accampati ad organizzare l'attacco.

Gaspere, il francese nato in Auxerre, aspetta il nemico e l'ombra.

La pioggia scende dal cielo.

Scende nella valle e l'uomo vede come, silenziosamente, i soldati dietro la trincea iniziano a coprirsi come possono.

I feriti, di varia gravità, restano al freddo, abbandonati nel campo e sanno che gli resta poco tempo. Gaspere è solo e sa che non può far niente per aiutarli. Pensa al nemico tedesco ma anche all'altro, sconosciuto e in agguato. Sa che in qualunque momento la palude rimuoverà l'acqua e dall'oscurità uscirà quell'essere. Quello che egli stesso ha visto due ore prima...

...Era nella tenda quando ha sentito dei rumori fuori.

Grida, come se stessero spellando qualcuno vivo. Uscendo dalla tenda Gaspere si è trovato di fronte l'orrore. Un essere strano, bestiale e di grandi dimensioni, stava facendo strage dei soldati nel campo. Aveva le sembianze di un orso, ma anche di un lupo, anche se gli occhi erano numerosi e viscosi come quelli delle mosche.

L'essere abominevole somigliava molto a quell'alieno della rivista *Amazing Stories* che stava leggendo. Anche se non era possibile. Era inconcepibile che un essere protagonista di una storiella potesse manifestarsi nella realtà. Tuttavia, lo aveva visto con i suoi occhi. Era là che mangiava i corpi dei soldati, mutilandoli e distruggendoli, bevendo il loro sangue e deglutendo le loro ossa. In un attimo, in una piccola frazione di secondo, gli sembrò che l'essere lo avesse fissato negli occhi. Fu allora che Gaspere uscì con il fucile e cominciò a sparare indiscriminatamente. La bestia si allontanò un po' dalla sua cena e poi, vedendo i buchi nel suo corpo, fuggì e all'improvviso dalla terra secca della valle si aprì un buco insperato e lui vi entrò.

“Non è possibile, non è possibile!” —si diceva Gaspere— che però sapeva che era tutto vero. Quel buco, quella scappatoia, quell'essere orribile, tutto, era descritto nella storiella.

Il sudore freddo impregnava il viso, il corpo e le mani di Gaspere.

I tedeschi non avrebbero tardato a tornare e riprendere la valle. La scia dei morti e dei feriti lasciati da questo mostro nero era assurda, irrazionale e nel campo restavano pochissimi sodati vivi. Solo lui, Gaspere, il tenente e tre soldati.

Lui era l'unico che restava della Compagnia 231. La bestia uscita dal fondo della palude aveva ucciso quasi tre dozzine di uomini. Solo loro quattro erano vivi e Gaspere ca-

piva molto bene la situazione: sapeva che i tedeschi si trovavano a un chilometro di distanza, oltre le montagne; che loro non potevano fare niente dato che il nemico era in numero trenta volte superiore e inoltre sapeva che quella bestia, se tutto coincideva con la storiella, non avrebbe tardato ad arrivare per eliminare i sopravvissuti del campo. La fine era vicina.

Perché nel finale della storiella erano i francesi che morivano per mano di quell'infame e atroce visitatore delle profondità. Le ore passavano e i tedeschi non arrivavano. E nemmeno la bestia. Gaspere, intirizzito dal freddo e dall'angoscia finì la bottiglia di brandy fino ad ubriacarsi.

I sensi ora erano alterati e la nausea era tale che non riusciva a stare in piedi. Preparò il fucile e si riparò nella trincea come poté.

Sotto gli effetti dell'alcol non poté evitare di dare ancora uno sguardo alla storiella. Guardò un'altra volta il finale. Nelle ultime dieci vignette si vedeva chiaramente la bestia uscire dalle profondità, a pochi passi dalla trincea.

I quattro soldati che facevano la guardia spararono con i fucili all'unisono, però la grande bestia nera, appiccicosa e pelosa, giunse al campo lentamente e senza che i soldati potessero fare niente, divorandoli uno ad uno fino all'ultimo.

Proprio quest'ultimo era rosso di capelli e con le lentiggini. Gaspere chiuse di colpo la rivista, mentre le lacrime gli scendevano sulle guance. Gaspere si vide riflesso in quel soldato disegnato. Gaspere era rosso e tutto il suo viso era pieno di lentiggini.

Non era possibile, nossignore. Non poteva essere vero. Però era lì, nella rivista...

Si rese conto che un silenzio anormale regnava nella valle. Tanto anormale che poteva sentire i battiti del suo cuore. O non era

Tratto dalla raccolta di *Marcelo Norberto Motta*, “13 racconti oscuri”, tradotto in Italiano da *Giulia de Joannon*, Kindle, 2014.

I tredici racconti che vivono nel libro formano un corpo dalla tematica omogenea: l'oscurità. Si tratta di narrazioni perturbanti, estranee, come alcuni dei personaggi che ne percorrono le pagine. T'invito perciò, lettore, ad abbandonare l'ottica quotidiana, a entrare lentamente nel racconto, consapevole che il territorio della follia è a portata di mano. Devi solo attraversarlo.



LA GIOIA E LA PENA DELLA VITA

*Le donne centenarie di un paesino abruzzese,
alfa della generazione vivente,
omega della propria esistenza*



MARIA 1914

...Stanno lì, sdraiate o
sedute davanti alla televisione,
aspettano.

Progetto fotografico di Ilaria Di Giustili

il suo? Era quello della bestia. Era il battito del cuore della bestia quello che stava sentendo!

Poteva sentirlo per quanto fosse nascosto nelle profondità della palude, vicino alla valle. Ora sicuramente sarebbe risalito per massacrare i pochi soldati della Compagnia 231.

Il cielo si oscurò di colpo o così gli sembrò. Sentì la terra tremare e vide, con stupore e terrore, come lì, a duecento metri, nella palude, l'acqua ribolliva.

Un getto di acqua scura fu spruzzato a gran velocità verso le colline. E poi qualcosa uscì dall'acqua paludosa. L'essere con occhi di mosca, di quasi tre metri di altezza lo stava guardando mentre le sue dita carnose, nere e striate si avvicinavano lentamente alla trincea. Gaspares iniziò a tremare, sentì il calore prodotto dal brandy o dalla febbre, non sapeva bene. Si fece il segno della croce e mentre recitava il Padre Nostro, uscì correndo come un forsennato dalla trincea in direzione del mostro mentre sparava a ripetizione. Nel suo viso si rifletté in quel momento l'odio e il terrore per la visione del mostro. Senza smettere di sparare, chiuse gli occhi nel momento di scontrarsi con la bestia...

Un'ora dopo gli scouts tedeschi arrivarono al campo e non riuscivano a credere all'orribile spettacolo che vedevano lì nella valle. Trovarono distesi, nel prato ricoperto di erba, dieci, dodici ragazzi boy scouts, tutti morti, a giudicare dai buchi che avevano in testa.

Più in là, due professori e un sacerdote caduti e esangui, in agonia. Uno di loro riuscì a malapena a parlare.

—E' stato Gaspares, l'istruttore del gruppo— e morì.

Camminarono per cento metri e trovarono Gaspares, il francese.

Molti lo chiamavano "il pazzo" perché era stato internato nell'ospedale psichiatrico di Nantes, in quanto credeva che la Seconda Guerra Mondiale non fosse ancora finita. Adesso giaceva morto con un colpo in fronte; stranamente aveva una rivista di fumetti in mano. A due metri da lui giaceva senza vita Pierre, il giovane coordinatore del gruppo; indossava il costume di Ronnie, l'orso panda, mascotte della squadra di calcio francese della Compagnia 231 dei Boy Scouts.



LA COMPAGNIA DELLE POETE

Artiste straniere per una
nuova frontiera della
letteratura italiana

intervista con la professoressa

Begonia Pozo

dell'Università di Valencia

di Erica Di Francesco



EDF «Professoressa, può spiegare al pubblico di Animamediatca la realtà del "La Compagnia delle Poete": quando e come è sorta questa associazione?»

BP «Con piacere. "La Compagnia delle Poete" nasce nell'estate del 2009 per iniziativa di Mia Lecomte, poeta italo-francese e studiosa di Letteratura della Migrazione. La Compagnia è promossa dall'Associazione culturale multi-etnica "La Tenda"».

EDF «Chi fa parte della "Compagnia"?»

BP «Da poete italostraniere e straniere, almeno in parte italofone o residenti per un periodo dell'anno in Italia. Per ora sono circa una ventina».

EDF «Esattamente, in cosa consiste l'attività della "Compagnia"?»

BP «L'idea che informa i suoi spettacoli è quella di una "orchestra" capace di armonizzare la poesia delle proprie singole componenti. Di ciascuna poeta emerge l'influenza esercitata dalle esperienze e dalle diverse tradizioni personali, oltre a quelle che provengono dagli artisti che le accompagnano».

EDF «Ci sono artisti che affiancano le poete? »

BP «Certamente! Le poete sono affiancate da vari artisti - attori, pittori, scultori, musicisti, ballerini - che per una ragione o per l'altra agiscono in ambiti internazionali

e che arricchiscono gli spettacoli con le proprie idee e i propri vissuti».

EDF «Gli spettacoli, dunque, offrono più delle sole performance poetiche?»

BP «Il proposito è quello di riportare la poesia al concetto di "oralità" che possedeva originariamente; per far ciò si raggiunge l'orecchio del pubblico con la parola, l'immagine, la musica ... È un modo per rendere manifesti l'ibridazione e il "meticcio" delle varie poete, le quali, come dicevo poc'anzi, arricchiscono il linguaggio a seconda del tipo di influenze ricevute nei territori in cui hanno vissuto».

EDF «Sembra un po' come raccontare un qualcosa che appartiene al domani ...»

EDF «È esatto! Proprio in questo filo diretto ed ininterrotto tra presente, passato e futuro consiste la sfida che ogni poeta propone sul palco, e a unire le diverse esperienze è l'uso di una lingua comune: non l'Inglese, per una volta, ma l'Italiano. L'Italia rappresenta il terreno comune per molteplici ragioni, ma resta un luogo differente per ciascuna delle artiste. C'è qualcosa di magico nella coralità che porta a superare l'individualismo, esaltando l'originalità delle esperienze».

EDF «Queste poete, dal palcoscenico, trasmettono un mistero?»

BP «Direi, per concludere, che esprimono un che di magicamente letterario, lo fanno

Begonya Pozo

È professoressa di Filologia Italiana presso l'Università di Valencia (Spagna). Molte delle sue pubblicazioni scientifiche trattano di Letteratura Comparata, specialmente di poesia contemporanea e attuale. Dalla primavera del 2012 dirige "Caràcters", la rivista dei libri della Università di Valencia ed è Vicedecana di "Cultura, Igualtat i Comunicació".



La professoressa Begonya Pozo
(foto di Pablo Cañete, 2014)

nei modi contemporanei di una letteratura italiana del XXI Secolo e del Terzo Millennio».

"La Compagnia delle Poete" è attualmente composta da:

Prisca Agustoni, Cristina Ali Farah, Livia Bazu, Laure Cambau, Adriana Langtry, Mia Lecomte, Sarah Zuhra Lukanic, Natalia Molebatsi, Vera Lucia de Oliveira, Helene Paraskeva, Brenda Porster, Begonya Pozo, Barbara Pumhösel, Sally Read, Melita Richter, Francisca Paz Rojas, Candelaria Romero, Barbara Serdakowski, Jacqueline Spaccini, Eva Taylor»

Il progetto è stato presentato all'interno di un programma di seminari creoli organizzato dal professore Armando Unisci, dell'Università "La Sapienza" di Roma, con il sostegno delle Politiche Culturali dell'Assessorato della Provincia di Roma, presso Palazzo Valentini, e dell'Università "La Sapienza" di Roma.

FOTO D'AUTORE



Gabbiani sul mar di Marmara



Gabbiani sul Mar di Marmara (Istanbul) - © Francesco Frigione 2013

Francesco Frigione

Dicono che gli uccelli siano angeli, messaggeri lanciati dalla divinità all'uomo. Quelli sul Mar di Marmara ci erano compagni mentre, in vapor, dall'Europa raggiungevamo l'Asia. Come se fosse il loro volo a mantenerci sospesi e congiunti tra le due civiltà.

Scrivere in italiano a Buenos Aires: DALL'ALPHA ALL'OMEGA, UN GIOCO DI SQUADRA

di Luciana Zollo



È un filo tenace e sottile quello che collega l'Italia e l'Argentina, nello spazio e nel tempo, nella storia e negli affetti. Il laboratorio di scrittura italiana a Buenos Aires è un circuito di idee e di parole che nascono, crescono, trovano forma e restano fissate in testi che, una volta finiti, sorprendono con il loro improvviso compiuto significato. Lo spunto, la parola o la lettura iniziale innescano il movimento circolare dei pensieri e della ricerca dei modi e mezzi espositivi ed espressivi. Come in un gioco movimentato, dalla partenza al traguardo, nell'eterogeneità degli stili dei giocatori tutto si compie secondo regole che si rinnovano e consolidano man mano che si procede. La conclusione è chiara nella sua contraddizione: si finisce e si accetta il risultato quando si sente di essere arrivati ed allo stesso tempo si è pronti per una nuova partita.

DELLA PARTENZA E DELL'ARRIVO Maria D'Alessandro

Ragazzi, bambini in piedi e in braccio, un molo lungo, una nave grande grande, dei parenti, venditori, una suora dando conforto, bagagli, macchine in affitto, dolci fritti in cestini. Una sirena invade la folla, i piccini cambiano di braccia, gli uomini prendono le valigie, le mamme coi piccoli, tutti salgono e spariscono... per ricomparire affacciati

agli oblò e alle terrazze di terza classe, agitando i fazzoletti.

Giorni e giorni di navigazione, fino a quando un'altra sirena e un altro molo riceveranno cento e cento passeggeri, i bagagli, dei ragazzi in cerca di parenti, nuovi venditori ed abbracci prolungati che parlano della voglia, dell'incontro, della speranza...

L' INIZIO, LA FINE...? IL CIRCUITO Ricardo E.Trebino

Sarà vero che in questa vita tutte le cose hanno un inizio e una fine? È sempre così? Credo che, a volte, l'inizio si mascheri da finale per imbrogliare l'essere umano che crede sinceramente di esserci arrivato. Comincia quindi un'altra cosa, si produce il circuito, la vita fa girare la "Ruota della fortuna"a volte in meglio, e a volte no!

Quando quella sera Carlo parcheggiò la macchina davanti al cancello della villa non immaginava come tutto potesse cambiare in pochi minuti, con una brevità senza tempo. Pensava soltanto a tutto quello che doveva fare il giorno dopo, come al solito: l'ufficio, quell'importante riunione a mezzogiorno con il presidente della multinazionale e, più tardi, un'altro meeting con i rappresentanti tedeschi... Poi, il fine settimana, il calcio e il golf: la sua vita passava a cercare



successo ed intrattenimento, nient'altro. In quel momento non era sicuro di avere le chiavi di casa, ma fortunatamente le trovò in tasca, e respirò sollevato. Aprì la porta, entrò, e al buio avvertì il salotto sgombro. Accese una lampada, guardò meglio... era tutto deserto. Carlo si sentì confuso e, come se avesse ricevuto un pugno in faccia, tutti quei pensieri sul giorno dopo sparirono. Vide un'altra realtà, a cui non riusciva a credere; cercò in cucina, vuota anche quella. Nel cortile trovò la bicicletta di suo figlio, e due piante secche, una peonia e un'anemone, una volta da lui regalate a Bernalda.... salì di corsa la scala, entrò nella stanza, anche quella svuotata, mentre l'assoluto e denso silenzio della casa gli scoppiava nelle orecchie.

Un rumore "secco" in camera del bambino lo spaventò. Andò a vedere, ma era il vento, che cospirando contro di lui, aveva colpito la finestra con furia. Fu l'istante in cui un profondo senso di solitudine gli invase il cuore.

Scese al piano terra e d'improvviso sentì la voce di Bernalda, che diceva: "...Tu hai sempre fretta, tutto ha per te più importanza di me." "...mi è capitato qualcosa di importante. Ti prego, soltanto una volta, ascoltami!!....", ma Bernalda non c'era, se n'era andata. Carlo capì che non aveva mai saputo ascoltarla.

Adesso era solo, il colpo dell'abbandono lo lasciò quasi fuori gioco. Per la prima volta le cose sfuggivano al suo controllo. Uscì di casa e camminò disorientato, senza sapere cosa fare.

Il cellulare squillò insistentemente, ma non sentì nulla perché tentava di mettere i suoi pensieri in ordine, senza riuscirci. Quando si rese conto che il telefonino suonava, lo prese con disperazione e disse piangendo: "Pronto, pronto, Bernalda, Bernalda!!! Sei tu, amore? Cosa hai fatto? Ti prego, dob-

biamo parlare, subito!"

"Mi dispiace ingegnere, sono Ilaria, la segretaria del Presidente della Società - disse la voce angosciata e balbettante- "e devo informarla che, che, che....il Do, Do, Dottore è a, a, a, appena morto in un grave incidente stradale, non so nient'altro, scusi...". La comunicazione s'interruppe.

Carlo sentì che una crepa sul pavimento lo buttava in un abisso, mentre un dolore acuto gli attraversava il petto. In qualche minuto la sua vita crollò come un castello di carte, non c'era pietà per lui....

"Per fortuna siamo arrivati in tempo" disse il cardiologo, quando Carlo aprì gli occhi all'ospedale "ma Lei deve sapere che il cuore, o meglio, la vita non danno molte opportunità, capisce?"

In quel momento comprese che quella era un'occasione per ricominciare....

La "Ruota della fortuna" gira sempre perché il mondo non si fermi, e, mentre giriamo, scorgiamo solo ciò che ci sta davanti o dietro, quanto è più vicino. Tuttavia, ciò che conta veramente è la nostra capacità di adattarci ai cambiamenti, di reagire alle mutazioni, anche dolorose. Quindi, l'inizio e la fine quasi sempre si confondono.

PRINCIPIO E FINE

Ana Rotondo

Rispetto all'idea di "fine", la Spagna ci offre spunti di riflessione. Parliamo del fine o della fine della monarchia?

Forse, siamo a (o "questo è") il principio della fine: per alcuni osservatori è in arrivo la Terza Repubblica spagnola.

Invece, il fine della monarchia è quello previsto dalla Costituzione: il re ricopre la carica di Capo dello Stato e rappresenta la continuità e la coesione della Spagna come nazione.

Chissà - lo pensano in parecchi- se il Re Fe-

lipe VI sarà in grado di garantire i principi costituzionali. Si alzano voci a favore di un referendum per far scegliere ai cittadini tra monarchia e repubblica, perché sono in tanti a non aver fiducia nei principi!

Sarà arrivato il momento storico perché avvenga questo cambiamento radicale? Comunque, non dovrebbe sorprendere. Se c'è un principio, c'è sempre una fine; anche se a volte, nell'avventura del vivere, ci pare di trovarli in un medesimo punto, di partenza e di arrivo allo stesso tempo.

YAQUISPAMPA

(Un incontro con il pensiero andino)

Cristina Madrazo

Il viaggio a Yaquispampa si era presentato come uno tra i tanti di ricerca sul campo, una componente essenziale della sua professione. Conduceva da tempo varie indagini sulle forme di agricoltura della zona andina della regione argentina di Jujuy. In quel contesto ogni viaggio introduceva una specie di parentesi nelle sue abitudini spazio-temporali, dal momento in cui era stato deciso, fino a quello del ritorno al punto di partenza.

Questo era il pensiero di Laura, ricercatrice dell'Università di Buenos Aires, pronta all'ultima fase di lavoro nella comunità di Yaquispampa, la località più lontana da Tilcara, che prende il nome da una voce della lingua quechua che allude alle caratteristiche piane (pampa) del territorio. Si era in autunno, la stagione più propizia. L'accessibilità della zona ancora oggi è un problema irrisolto, che incide sulle condizioni dell'economia locale e favorisce la conservazione in quell'area della cultura tradizionale. La spedizione, dunque, avrebbe proceduto a cavallo.

Il gruppo di lavoro era formato, oltre che da Laura, dalla giovane ricercatrice Ester, da Don Virgilio e da Armando, impiegati del

complesso universitario che fungevano, rispettivamente, da guida e da assistente di campo. Entrambi avevano origini contadine. All'arrivo, quasi all'ora del tramonto, lo spazio piatto e le abitazioni disperse accrebbero in Laura l'impressione di isolamento e d'abbandono. Aveva riflettuto spesso sulle circostanze in cui si sente di trovarsi in uno spazio e in un tempo diversi, che giustificano e nutrono altre forme di razionalità, come nel caso del pensiero andino. Circostanze in cui la logica occidentale è messa alla prova da una sorta d'incantesimo.

La ricerca sul territorio fu prodiga di dati sulle pratiche d'allevamento: in autunno, appunto, si spostavano gli animali verso le vicine aree basse, secondo il sistema di transumanza tipico della pastorizia montana. Il tutto era preceduto da svariate attività, nelle quali le manifestazioni della cultura andina non erano mai assenti.

Il soggiorno nel paesino arrivava alla fine. Al vespro dell'ultimo giorno, mentre il gruppo chiacchierava vivacemente all'aperto, prefigurandosi già il ritorno a Tilcara, Don Virgilio, da sempre attento ai segnali dell'ambiente, avvertì dell'aureola arancione che circondava la luna piena: un annuncio della presenza, il giorno seguente, di venti inusuali. La partenza, dunque, si sarebbe dovuta anticipare all'alba.

Quella notte Laura dormì profondamente, ma fu visitata da un sogno bruttissimo, quasi un incubo: la caduta da cavallo di Ester, su un sentiero molto stretto di montagna. Laura si svegliò, preda dell'angoscia, senza poterlo dire a nessuno.

All'inizio il viaggio fu normale. Si sentiva soltanto una brezza un po' calda. Ma, lontano dal villaggio e ormai in pieno sentiero di montagna, il vento si fece più continuo e forte. Ad un certo punto Don Virgilio decise che era più sicuro proseguire a piedi. Gli uomini con i cavalli davanti, Laura ed Ester li

seguivano. La marcia si fece penosa, Laura ricorda che a volte Ester e lei si prendevano per mano per affrontare la forza del vento. Ester sempre addossata alla montagna e lei sul bordo del sentiero.

D'improvviso, ad una svolta, Laura senti un forte colpo che la sollevò in alto e la fece cadere all'indietro per terra, per fortuna sul sentiero. Passati i primi momento di sconcerto e senza aver subito niente di grave, soltanto una ferita alla fronte, piccola ma sanguinante, fu aiutata da Ester che ad alta voce chiamò i compagni. Questi le prestarono soccorso. Laura stava bene, per fortuna, avvertiva soltanto molto freddo, tanto che dovette indossare il poncho di Don Virgilio, un berretto di lana e vari fazzoletti. Alla fine, così conciata, sembrava un pacchetto ambulante.

Intanto, il vento continuava a soffiare con intensità, sole e nuvole si alternavano. Don Virgilio era preoccupato: guardava il cielo e diceva che il sole e le nuvole stavano lottando. Tornare a Yaquispampa non era più possibile. Allora il vecchio decise di chiedere aiuto alla Pachamama – la dea della terra – per far finire la lotta (forse qualcuno senza saperlo aveva trasgredito qualche regola). Si fermarono sul sentiero in un posto dove lui fece un cerchio di pietre al cui interno bruciò qualcosa che aveva tolto dallo zaino, mentre pronunciava parole inintelligibili, alzando le braccia al cielo. Il gruppo rimase in silenzio. Laura non fece domande, gli altri nemmeno. La marcia continuò, sempre a piedi.

Le ore passarono e le prime ombre apparvero, con la luna rotonda e piena che illuminava il cammino. Il vento si andò placando e si allontanò. Era arrivato il momento di cavalcare, Laura forse avrebbe preferito continuare a piedi. Adesso, in alto si sentiva più freddo. Giunsero a Tilcara in piena notte.

IL LABORATORIO DI SCRITTURA IN ITALIANO A BUENOS AIRES

Esperienze e riflessioni

di **Luciana Zollo**

Vi sono condizioni propizie alla proposta per un laboratorio di scrittura creativa in italiano a Buenos Aires, presenti del resto in tutta l'Argentina. La prima è la diffusa pratica dei talleres de escritura, che rientra nel vasto e svariato novero di attività letterarie e culturali, preferibilmente svolte in gruppi, vera e propria struttura vitale di relazioni interpersonali e di elaborazione di pensiero nella società argentina. La seconda è la richiesta di poter non solo imparare ma "frequentare" la lingua italiana da parte di un pubblico eterogeneo che considera ogni forma di esposizione all'italiano (cinema, opera, letture, conversazioni, esercizi per l'apprendimento formale della lingua) un'occasione per stabilire e ri-stabilire i contatti con una cultura e ad un Paese a cui ci si sente profondamente legati.

Con i molteplici risvolti che ne derivano, dato che viene concepito come un'esperienza in fieri in tutte le sue fasi, il laboratorio di scrittura creativa in italiano si propone innanzitutto come un'attività piacevole e coinvolgente. In maniera coerente con la sua natura "sintetica", in quanto sorge come incontro tra elementi diversi, il laboratorio si fonda sugli stimoli e i metodi della scrittura creativa, da una parte, e le pratiche dell'apprendimento/approfondimento della lingua italiana, dall'altra.

Il taller viene strutturato e guidato in base ad una serie di elementi di riflessione che tengono presenti molteplici contributi, di origini e con finalità diverse, i quali convergono verso mete, originali ed esclusive, attinenti alle caratteristiche delle persone che ne fanno parte. Un'attenzione sensibile va infatti continuamente prestata al gruppo, ai suoi componenti ed alle relazioni che si stabiliscono tra loro.

È noto che le scuole di scrittura creativa hanno avuto origine pochi decenni fa negli USA (basta citare la "Gotham Writers" di New York, <http://www.writingclasses.com>), per incoraggiare la scrittura come strumento di autoaffermazione e di viva e veloce comunicazione tra il sé e il mondo. Con l'analogo intento d'incentivare la creatività insita in ogni individuo è possibile utilizzare i numerosi spunti offerti dal metodo di Julia Cameron (<http://juliacameronlive.com>), un prezioso strumento che agevola la costruzione di percorsi verso la scoperta e la riscoperta della creatività individuale, mediante l'esercizio del pensiero introspettivo e lo stimolo all'incessante pratica della scrittura libera.

In Italia la Scuola Holden (<http://www.scuolaholden.it>), fondata nel 1994 da Alessandro Baricco, fornisce insegnamenti rilevanti per il sostegno all'uso appropriato del talento e per l'avviamento alle tecniche di narrazione. Inoltre, per l'attenzione alle questioni più specificamente riguardanti gli stranieri, un autore di riferimento è Beppe Severgnini (<http://www.beppevergnini.com>), giornalista ed italianista esperto interlocutore degli italiani all'estero, che ha dedicato alla lingua italiana ed alla scrittura in italiano alcune efficaci e non solenni pubblicazioni su carta e online. Una miniera inesauribile di spunti per la riflessione sull'identità ita-



liana, con estremo e competente interesse verso i suoi aspetti linguistici, è presente nei contributi di Tullio De Mauro alla rivista Internazionale (<http://www.internazionale.it/opinioni/tullio-de-mauro>), dove peraltro spiccano, per gli scopi che ci interessano, gli interventi illuminanti e dinamici di Annamaria Testa (<http://www.internazionale.it/opinioni/annamaria-testa>).

Ed è in questo modo che nei miei progetti e nelle mie idee, in una primissima fase, e, successivamente, nella fucina attualmente in funzionamento grazie alla fiducia, all'entusiasmo ed all'operosità dei numerosi scrittori ludici, creativi ed intrepidi che hanno animato ed animano le attività di laboratorio, ha preso vita e si mantiene attiva la scrittura in Italiano a Buenos Aires.

DOVE NASCONO E
DOVE FINISCONO
LE RADICI
Radix: un'esperienza
italo-argentina

di Maria Cristina Joos



Pinar del sol (olio su tela) di Roberto Joos, 1988)

Essendo una psicologa italiana che risiede e lavora da tempo a Buenos Aires, ho chiamato *Radix*, "radice" in latino, l'attività di gruppo da me condotta con gli emigrati italiani e i loro discendenti, volta alla ripresa di contatto e alla riflessione sulle loro origini.

Riscoprire le origini significa dare un senso nuovo al presente, rivalutando l'esperienza dei padri. Significa ri/stabilire un invisibile legame con le figure del passato, ricostruendone coraggiosamente i passi. È un'azione con la quale si recuperano quegli elementi propri della cultura italiana che non sono mai stati cancellati del tutto, sebbene spesso, per necessità di adattamento alla nuova patria ospitante, siano stati depositati nel fondo della memoria. Sono quelle parole della lingua madre, a volte incomprese, che automaticamente appaiono nel tessuto dello Spagnolo di tutti i giorni. Sono le vecchie lettere in fondo al cassetto, i documenti ingialliti, le foto, la musica, i balli, la poesia, le usanze, la cucina, gli strumenti del lavoro paterno e materno. Sono, soprattutto, i ricordi.

La ricostruzione delle storie familiari, storie di vita ottenute direttamente dalle fonti, rappresenta il prezioso strumento per non smarrire in via definitiva informazioni fondative del sé dei singoli partecipanti e della coscienza del gruppo *Radix*.

Queste informazioni comprendono la storia del paese lasciato alle spalle, il lungo viaggio in nave, le nostalgie strazianti e l'emozione struggente del ricordo, ma, a volte, ci parlano anche della gioia di una vita nuova, della conquista di una dignità e di uno status che sostengono e alimentano un sentimento d'identità posto a dura prova.

Inserire in un gruppo questi tasselli psico-culturali consente ai partecipanti di ricono-

scere gli elementi comuni e di ricostituire la propria identità, al di là delle differenze personali.

La riscoperta dell' "italianità" non solo degli anziani, portavoci necessari, ma anche dei giovani che desiderano ascoltare e ritrovarsi "miracolosamente" immersi in quel passato che li riguarda direttamente, diventa uno scopo comune, da condividere.

La relazione con il passato genera un **sentimento di continuità**. È una prospettiva che ha base circolare: passato e presente si annodano per costituire un'identità rivolta con più saldezza e convinzione al futuro.

È vero che quando affrontiamo l'argomento dello sradicamento e del sentimento della perdita che lo accompagna, spesso ci imbattiamo in ricordi dolorosi, tragici, ma è vero anche che in questo passaggio può prodursi una *catarsi*. La liberazione di quello che conserviamo rinchiuso segretamente in noi permette, infatti, la comparsa di nuovi significati ai molti episodi trasmessi di generazione in generazione.

Le inevitabili tristezze e malinconie, il dolore generato dall'esperienza della perdita, le difficoltà d'integrazione, l'arduo processo di adattamento, spesso avevano dato come primo risultato un sentimento di totale *non appartenenza*, il vissuto di non essere italiani e neppure argentini.

Ne è derivato, pertanto, il tentativo di preservare i figli dalle conseguenze di una situazione tanto traumatica: "dimenticare" è diventata, allora, la parola d'ordine.

Al sentimento del *desarraigo* ("sradicamento") si aggiungeva quello del timore dell'ignoto. Doppio trauma, dunque: paura della perdita e paura di subire un attacco in un contesto sconosciuto.

Questa esperienza di "perdita delle radici"

Roberto Joos

(Gorizia, 1926 - S. Donà di Piave, 1998), pittore, critico d'arte, giornalista, autore del romanzo "L'albergo sul confine". La sua pittura è stata definita come la fusione di due stili, due culture, due dimensioni: il tormentato espressionismo tedesco e il trasparente colorismo veneziano. Il temperamento appassionato di questo artista ne esprime infatti a un tempo la forza e la sensibilità, grazie alla sua grande capacità di sintesi.

È, di fatto, strettamente correlata al processo del lutto: essa produce uno stato depressivo, non sempre agevole da elaborare, tanto da poter generare una forma di disorganizzazione della personalità e l'indebolimento del sentimento d'identità, che rende coeso il Sé.

Tra le possibili reazioni, si riscontra prevalentemente l'attivazione di due opposti meccanismi di difesa inconsci, riconosciuti da Sigmund Freud: l'*idealizzazione* e la *negazione*.

In ogni caso, l'effetto è quello di un vissuto di perdita, che alcune persone sembrano in condizione di affrontare, altre meno.

La maggior parte di coloro che partecipano ai gruppi di riflessione riesce ad esprimere il bisogno-desiderio di riannodare una storia interrotta, entrando in contatto con i buoni ricordi, con i sorrisi e i bei momenti dell'infanzia, condividendo la rievocazione di storie personali e aneddoti.

Ed è qui che entrano in scena anche i discendenti degli emigrati/immigrati, coloro che portano in sé i segni, l'esperienza dei padri, l'eredità dei nonni. Infatti è evidente, nelle ultime generazioni, il sorgere di un nuovo bisogno di ricercare, investigare, ricostruire.

Affiora oggi una nuova motivazione, una spinta a ristabilire il vincolo interrotto con l'antica madrepatria.

Si riscopre il piacere dell'uso della lingua italiana e l'interesse ad indagare le radici familiari e culturali.

Si tratta di un'operazione spontanea e perfino necessaria per il mantenimento della salute psichica. Produce benefici effetti sui membri dell'intera famiglia, grazie al rinforzo del sentimento d'identità e al ristabilirsi di legami di comprensione più profonda tra le generazioni.

L'effetto a catena coinvolge in maniera indiretta il tessuto stesso della società in cui queste esperienze sorgono. In un Paese fondato sui contributi di immigrati giunti da tutto il mondo, il processo d'integrazione che si innesca a partire da una maggior coscienza di sé e della propria storia, si può trasformare in un patrimonio comune. Vediamo allora che il tragico vissuto dello sradicamento non rimane un fatto sterile, tutt'altro, può essere fonte di nuove forme di convivenza, solidarietà, collaborazione, nell'intento di costruire una nuova identità, quella argentina. Non lasciare le radici in aria, avere fiducia nella nuova terra, che può far crescere e prosperare, sentire la ricchezza di essere cittadini del mondo; tutto ciò è parte di una visione moderna, più comprensiva della realtà sociale sempre più complessa ed eterogenea, in cui siamo inseriti. Per poter ampliare il proprio orizzonte, è necessario innanzi tutto conoscere le proprie radici.



Notturmo tra i ciliegi (olio su tela)

Mi piace condividere qui alcune tra queste testimonianze, emerse dall'esperienza di gruppo:

1) «(...) Para mi es importante saber qué les pasaba, qué sentían. (...) Esos padecimientos los llevo en mi genética, en mi cultura y forman parte de los registros de mi familia Soy la 2da generación nacida en Argentina, pero esa avidéz por saber, por sentir... por Italia, tiene fuertemente arraigado el sentido de pertenencia que nos transmitió mi abuelo.

(“Per me è importante sapere cosa gli succedeva, cosa sentivano. (...) Quelle sofferenze le porto dentro nel mio corredo genetico, nella mia cultura, e formano parte della memoria della mia famiglia. Appartengo alla seconda generazione nata in Argentina, ma quest'avidità di conoscere, di sentire ... riguardo all'Italia, conserva pienamente il sentimento di appartenenza che ci ha trasmesso mio nonno”).

Agradezco también a este suelo maravilloso que los acogió y siempre pienso: si ellos cruzaron un oceano en la más absoluta incertidumbre para sobrevivir, para darle a su familia un futuro mejor; es mi deber honrar a esos hombres y mujeres valientes, que son mis ancestros y forjar un mundo contruyendo paso a paso la paz, con esta sangre que corre por mis venas fuerte, valiente y llena de pasión que llegó de Italia e hizo de este suelo una patria propia. Simplemente, gracias.».

(Ringrazio anche questo suolo meraviglioso che li ha accolti e penso sempre: se loro hanno attraversato l'oceano nella più assoluta incertezza di sopravvivere, per dare alla propria famiglia un futuro migliore, è mio dovere onorare quegli uomini e quelle donne coraggiosi, che sono i miei avi, e forgiare un mondo sempre più pacifico, con questo sangue che mi scorre nelle vene, forte coraggioso e pieno di passione, arrivato dall'Italia per fare di questa terra una patria. Semplicemente, grazie.)

Alexa Dal Blanco

2) «(...) Realmente fue maravilloso, es como que se me abrió la cabeza, se me aclararon muchas cosas:

Me di cuenta que no es solo inmigrante el que viene de otro país. Yo soy una inmigrante, de una región a otra del mismo país;

entendí la nostalgia por lo que quedó atrás, los objetos a los cuales uno se aferra, que también hay que soltar, llegado su tiempo;

la idealización, que puede llegar a ser muy perjudicial;

entendí los sentimientos de los que quedaron, que tuvieron que trabajar duroy salieron adelante;

los miedos y de cómo se transmiten;

entendí la nostalgia y los silencios de los abuelos; lo importante de las raíces. y de porqué mi tira tanto Italia, si mis padres son argentinos.»

(“È stato davvero meraviglioso, mi si sono chiarite molte cose: mi sono resa conto che non solo è immigrante chi viene da un altro paese. Io sono un'immigrante, da una regione all'altra dello stesso paese; ho compreso la nostalgia per quello che è rimasto dietro di noi, gli oggetti ai quali uno si afferra, e che a suo tempo bisogna abbandonare; l'idealizzazione, che può essere molto dannosa;...i sentimenti di quelli che sono rimasti, che hanno dovuto lavorare duro...e sono riusciti a progredire;...la nostalgia e i silenzi dei nonni; l'importanza delle radici. E il motivo per il quale mi attira tanto l'Italia, se i miei genitori sono argentini.”)

Nelly

3) «Los tanos "SONO TUTTI INGENIERI", decía socarronamente el porteño cachador.

Por supuesto, los inmigrantes italianos recién llegados de la "bella Italia" no éramos "tutti ingegneri". Éramos hombres, mujeres y niños que con dolor partimos de nuestra tierra devastada por la guerra, y sin más bagaje que la esperanza, dejamos todo: padre, madre, hermanos, sobrinos, tíos, primos, amores, abuelos, amigos, y partimos "all'America", para tratar de forjar un destino mejor.

(“Gli italiani sono ‘tutti ingegneri’, diceva il bonaerense scherzoso. Ovviamente, non eravamo tutti ingegneri. Eravamo uomini, donne e bambini che con dolore eravamo partiti dalla nostra terra devastata dalla guerra, e senz’altro bagaglio che la speranza avevamo lasciato tutto: padri, madri, fratelli, nipoti, zii, cugini, amori, nonni, amici, e siamo partriti “all’America”, per cercare di forgiare un destino migliore.)

Embarcamos en Génova, ubicados en tercera clase por nuestra condición de inmigrantes. Tras un largo viaje y muchas peripecias sobre el mar, a veces calmo y otras bravío, finalmente un día avistamos tierra y comprendimos emocionados que habíamos llegado “all’America”, tantas veces soñada como la nueva tierra prometida por Dios a los hombres de buena voluntad.

Y así, casi, como decía el porteño cachador, “con una mano il cambiamento deatrás y otra adelante”, con unos pocos bártulos bajamos del barco y por primera vez pisamos este bendito suelo argentino, todo sueño, todo esperanza.

Al principio todo nos resultaba extraño: habíamos dejado en Italia el frío intenso de un crudo invierno y nos recibió aquí el calor extenuante de un tórrido diciembre; nos asombró no ver colinas, ni montañas, ni nieve. Y el mar por el que navegamos todo el tiempo, de a poco se transformó en “el río color león”, insólito para nosotros, acostumbrados al azul del Adriático y del Tirreno, que bañan las costas del bello suelo italiano al que ya comenzábamos a extrañar.

Un capítulo aparte fue el cambio de idioma: de a poco fuimos dejando de lado el “ué paesá”, “buon giorno”, “buona notte” por el “hola”, “buen día”, “buenas noches”, “mate”, “yerba”, “asado”.

(E così, quasi, come diceva lo spiritoso “porteño”, “con una mano davanti e l’altra dietro”, con i nostri fagotti, scendemmo dalla nave e toccammo per la prima volta questo bene

3) «Los tanos "SONO TUTTI INGENIERI", decía socarronamente el porteño cachador.

Por supuesto, los inmigrantes italianos recién llegados de la "bella Italia" no éramos "tutti ingegneri". Éramos hombres, mujeres y niños que con dolor partimos de nuestra tierra devastada por la guerra, y sin más bagaje que la esperanza, dejamos todo: padre, madre, hermanos, sobrinos, tíos, primos, amores, abuelos, amigos, y partimos "all'America", para tratar de forjar un destino mejor.

(“Gli italiani sono ‘tutti ingegneri’, diceva il bonaerense scherzoso. Ovviamente, non eravamo tutti ingegneri. Eravamo uomini, donne e bambini che con dolore eravamo partiti dalla nostra terra devastata dalla guerra, e senz’altro bagaglio che la speranza avevamo lasciato tutto: padri, madri, fratelli, nipoti, zii, cugini, amori, nonni, amici, e siamo partriti

“all’America”, per cercare di forgiare un destino migliore.)

Embarcamos en Génova, ubicados en tercera clase por nuestra condición de inmigrantes. Tras un largo viaje y muchas peripecias sobre el mar, a veces calmo y otras bravío, finalmente un día avistamos tierra y comprendimos emocionados que habíamos llegado “all’America”, tantas veces soñada como la nueva tierra prometida por Dios a los hombres de buena voluntad.

Y así, casi, como decía el porteño cachador, “con una mano il cambiamento deatrás y otra adelante”, con unos pocos bártulos bajamos del barco y por primera vez pisamos este bendito suelo argentino, todo sueño, todo esperanza.

Al principio todo nos resultaba extraño: habíamos dejado en Italia el frío intenso de un crudo invierno y nos recibió aquí el calor extenuante de un tórrido diciembre; nos asombró no ver colinas, ni montañas, ni nieve. Y el mar por el que navegamos todo el tiempo, de a poco se transformó en “el río color león”, insólito para nosotros, acostumbrados al azul del Adriático y del Tirreno, que bañan las costas del bello suelo italiano al que ya comenzábamos a extrañar.

Un capítulo aparte fue el cambio de idioma: de a poco fuimos dejando de lado el “ué paesá”, “buon giorno”, “buona notte” por el “hola”, “buen día”, “buenas noches”, “mate”, “yerba”, “asado”.

(E così, quasi, come diceva lo spiritoso “porteño”, “con una mano davanti e l’altra dietro”, con i nostri fagotti, scendemmo dalla nave e toccammo per la prima volta questo benedetto suolo argentino, tutto sogno, tutta speranza. Al principio tutto ci risultava strano: avevamo lasciato in Italia il freddo intenso di un crudo inverno e ci ricevette qui il caldo estenuante di un torrido dicembre; ci sorprese non vedere colline, né montagne, né neve. E il mare per il quale avevamo navigato tutto il tempo, poco a poco si trasformó nel “fiume color del leone”, strano per noi, abituati all’azzurro dell’Adriatico e del Tirreno...

Un capitolo a parte fu il cambiamento della lingua: un po’ alla volta lasciammo da parte “uè paesà”, “buongiorno”, Buona notte” per “hola”, “Buen día”, “Buenas noches”, “mate”, “yerba”, asado”.)

Comenzaba una nueva vida. No fue fácil, pero no cedimos frente a los obstáculos que fueron apareciendo en el camino.

Un año después, un acontecimiento importante marcó un hito en el ámbito familiar: ¡Un hijo!. Un “figlio” argentino coronó de alegría a mis padres y también nosotros nos sentimos orgullosos con el hermanito recién llegado a nuestro hogar. ¡Ya teníamos un argentinito en casa, un bebé argentino en nuestra familia!

Fruto del amor, mis padres quisieron darle un hijo a esta patria nueva que nos cobijaba, agradecidos porque en este bendito suelo renacían la esperanza y los sueños de una vida mejor, lejos de los horrores de la guerra que tanto sufrimiento les dio.

No éramos “tutti ingegneri”, porteño cachador, pero de esta hermosa tierra no nos llevamos nada. Por el contrario, le entregamos lo mejor de nosotros mismos, todo nuestro trabajo, nuestro esfuerzo, nuestro tesón y nuestros hijos, para que juntos, argentinos, italianos y demás inmigrantes cobijados en esta tierra, podamos realizar el gran sueño, EL SUEÑO DE UNA PATRIA GRANDE, para todos los hombres de buena voluntad que sueñan con una vida mejor en ESTE BENDITO SUELO ARGENTINO.».

Antonio Domenico Nanni

por Irma Maurizio

SOCIODRAMA
TRIGENERACIONAL
SOBRE EL TEMA
DE LA MIGRANZA



e le radici

di Irma Maurizio

SOCIODRAMMA
TRIGENERAZIONALE
SULLA MIGRANZA



“En la mesa: esta noche se improvisa la comedia”

Un testimonio del trabajo de la Asociación Animamediativa sobre la problemática psicológico-cultural del desarraigo y la recomposición de una identidad más integrada. Esta fue una iniciativa realizada en Buenos Aires (Argentina) en la Casa Nacional del Bicentenario, el 9 de Mayo de 2012. El equipo de Animamediativa - integrado por la psicoterapeuta y psicóloga Social Cristina Joos, el psicólogo, psicoterapeuta y psicodramatista Francesco Frigione y la Licenciada en Instrumentación Quirúrgica Irma Maurizio - coordinó y trabajó con un grupo de Italo-Argentinos de primera, segunda y tercera generación, que conformaron el “Sociodrama Trigeneracional sobre el tema de la Migranza”. Este evento fue precedido por un

encuentro en la Casa dei Friulani di Pordenone in Argentina, el 5 de Mayo de 2012, que contribuyó a una toma de conciencia de los participantes, vinculada a profundas vivencias personales y de sus respectivas familias.

Durante el Sociodrama en la Casa nacional del Bicentenario afloraron y fueron reconocidos para luego ser reestructurados psicológicamente, dinámicas y traumas de más de una generación consecuentes con el desarraigo de Italia y la adaptación a una nueva realidad Argentina.

Este encuentro fue completamente filmado por un equipo profesional dirigido por Nicolas Moro, en color, con una duración de 23 minutos.

El video aparece, dividido en 2 partes de aproximadamente 12 minutos cada una en el canal Animamediativa de You Tube en las siguientes direcciones:

- 1: <https://www.youtube.com/watch?v=BjRbsZkULBY>
- 2: https://www.youtube.com/watch?v=FZB_CnqMUyY

“A tavola: questa sera si recita a soggetto”

Una testimonianza del lavoro dell'Associazione Animamediativa sul problema psicologico e culturale dello sradicamento e della ricomposizione di una identità più integrata è testimoniata dall'iniziativa effettuata a Buenos Aires (Argentina), il mercoledì 9 maggio 2012, presso la Casa Nacional del Bicentenario. L'equipe di Animamediativa - formata da Cristina Joos, psicoterapeuta e psicologa sociale; Francesco Frigione, psicologo, psicoterapeuta, psicodrammatista analitico; Irma Maurizio, operatrice della sanità - ha realizzato con un gruppo di italo-argentini di prima, seconda e terza generazione, il “Sociodrama Trigeneracional sobre el tema de la Migranza”. L'iniziativa, che seguiva una precedente, effettuata il

5 maggio 2012 presso La Casa dei Friulani della provincia di Pordenone in Argentina, ha favorito la presa di coscienza dei partecipanti riguardo a profondi vissuti personali e a quelli delle proprie famiglie. Durante il sociodrama sono affiorati e sono stati riconosciuti, per poi essere ristrutturati psicologicamente, dinamiche e traumi di più generazioni, conseguenti allo sradicamento dall'Italia e all'adattamento alla nuova realtà americana. L'incontro è stato filmato da una troupe, dando luce all'omonimo video-documentario (durata 23 minuti, colore), firmato dal regista Nicolas Moro.

Il video, diviso in due tempi di circa dodici minuti ciascuno, compare sul canale “Animamediativa” di You Tube, ai seguenti indirizzi:

- 1: <https://www.youtube.com/watch?v=BjRbsZkULBY>
- 2: https://www.youtube.com/watch?v=FZB_CnqMUyY



GENERATO DA SE STESSO il mondo senza radici di Alex

di Francesca Biffi



Alex ha 20 anni quando inizia a combattere in Iraq. Ha deciso di diventare militare perché non sa che fare. Non trova uno straccio di lavoro decente, l'economia americana è già in pieno declino. La madre lo ha cacciato di casa. È stanco di dormire sui divani degli amici. Usa l'extasy qualche volta, ma sa che quella non è una buona soluzione alla mancanza di direzione nella sua vita. Le armi sembrano un'alternativa più sana. E così, dopo due anni di formazione, viene spedito nel deserto iracheno. Lì sopravvive ai compagni che esplodono in pezzi davanti ai suoi occhi. Quelle morti segnano l'inizio della sua dipendenza dall'eroina, dalle anfetamine, dall'extasy e da droghe e farmaci di ogni tipo. Dopo sedici mesi di guerra, il suo corpo torna intatto negli Stati Uniti mentre la sua mente è una foto in mille frammenti chiusa in una scatola, come un puzzle. E quel puzzle sta ora davanti a lui, che lo guarda caoticamente dal marasma della sua vita. Un padre del quale non si saprà mai nulla. Una madre che lo ha abbandonato alla tenera età di sei anni per rifarsi una vita in un altro Stato, che lo ha cacciato nuovamente di casa all'età di 18 anni perché non era un figlio perfetto, e che, ancora una volta, lo ha lasciato senza tetto all'età di 28 anni, quando gli insostenibili traumi di guerra si sono schiantati su di lui.

Dove finisce la pregevole spinta nei confronti dei figli affinché si affranchino dalle famiglie di origine, conquistando l'autonomia e l'indipendenza, e dove comincia la mancanza di attaccamento, la noncuranza alle sofferenze di chi dovrebbe stare al centro delle proprie cure, il truce me-

nefreghismo di una società individualista e narcisista come quella nordamericana?

Si può semplicemente dare la colpa ad Alex per essere finito nelle strade di San Francisco fra i 3.500 barboni della città, che adoperano i marciapiedi come gabinetti, letti, manicomi a cielo aperto? Si può dare la colpa soltanto alla guerra (certamente responsabile di aver fatto esplodere altre mine lungo il percorso di questo ventenne)? Si può addossare interamente la colpa ad una madre che lo ha abbandonato innumerevoli volte, senza redenzione? E se il nucleo familiare è di sicuro responsabile delle sfortune di questo essere umano, osserviamo, però, come vive una comune famiglia media americana. Moglie e marito lavorano "full time", nel mentre mettono al mondo due-tre figli. La madre non ha tempo di trascorrere i primi mesi di vita con il neonato. Lei di solito torna al lavoro a pieno regime dopo sei settimane. I bambini vanno agli asili nidi e lì trascorrono la maggior parte del loro tempo. La sera, Ma' e Pa' sono devastati dalla stanchezza e i bambini li infilano nei letti prima delle venti. Sin dai primi giorni di vita, ai piccoli è riservata una camera separata, la nursery. Se uno dei bambini piange di notte e non sono previste ulteriori poppate, lo si lascia sgolare fino a quando, esausto, non si addormenta: col tempo, il bebè si conforma al regime impostogli.

I bambini americani sono immediatamente indottrinati a credere che l'indipendenza è il primo e assoluto valore umano. I genitori contano con ansia gli anni che separano la nascita dei figli dalla maggiore età, quando questi, di solito, si trasferiscono al college



Un homeless giace faccia a terra in una via di San Francisco

o, trovato un lavoro, vanno ad abitare da soli. E da soli significa anche molto lontano. Significa che le due generazioni s'incontrano non più di una o due volte l'anno. La famiglia tipica, composta da madre, padre e due figli, vive di solito lontana dalla famiglia di origine. Proprio come accade nel mio nucleo, è assai consueto che i nonni abitino in un lontano Stato dell'Unione o, addirittura, in un altro continente. Lo sradicamento è massimo. Per fronteggiare le incombenze che i bimbi comportano, i genitori si affidano alle baby-sitters, alle scuole materne o ad amici, se ne hanno. Le statistiche dicono che la classica famiglia americana trasloca ogni sette anni. Tutto qui è in transizione, dunque, anche i rapporti umani. A dare un senso di continuità, di appartenenza, di identità, più che la permanenza in una casa o le relazioni affettive e sociali, è l'uniformità dell'ambiente. Ci sono gli stessi negozi, gli stessi ristoranti, le stesse catene di supermercati e persino le stesse architetture domestiche, chiamate "tract homes", case tutte uguali, che danno all'ambiente un'illusione di costanza. Si può vivere a Fresno o a Riverside, in California, e tutto sembra uguale, dalle case ai giardini, dai negozi alle autostrade, ai parchi.

E allora torniamo ad Alex, che per soddisfare "l'impossibile" bisogno di dipendenza dalla madre, ha deciso di dipendere da "Mamma Esercito", per cui era pronto a dare la vita, purché lo ascoltasse piangere di notte. Tornato vivo dall'Iraq, ha sostituito "Mother Army" con "Mamma Eroina".

Luglio è un mese importante negli Stati Uniti, perché si festeggia il "Giorno dell'In-

dipendenza". Un'indipendenza dalla madre patria Gran Bretagna, la "Cattiva Madre" delle prime tredici colonie americane. Se è possibile stabilire con certezza un legame fra la storia politica e la cultura affettiva di questo Paese non lo so, ma è inconfutabile che il desiderio d'indipendenza scorreva già nelle vene dei primi individui sbarcati oltremare: i primi pellegrini, i primi conquistatori, i primi disoccupati, i più motivati a lasciare il proprio paese in cerca di avventure e opportunità. L'indipendenza è qui parte dell'aria che si respira. E' un biscotto profumato e delizioso all'apparenza, ma spesso di sapore pessimo e totalmente indigeribile. Manca ogni equilibrio nella ricetta del "sogno americano" odierno.

Penso ad Alex, che non si è mostrato all'altezza delle aspettative condivise. A diciotto anni si trovava ancora a casa con la madre. Una madre a cui lui voleva ricongiungersi. L'insuccesso di quella relazione ha prodotto il nuovo rifiuto materno. Ora vive a pochi chilometri dalla madre senza vederla mai. Di rado, si parlano al telefono.

Ed eccomi di nuovo al lavoro in strada, a San Francisco, dove l'odore delle urine mi appanna la vista tanto da impedirmi di pensare: cerco solo di raggiungere velocemente il prossimo isolato, sperando che il marciapiedi sia meno lordo.

Ma la domanda su cui mi arrovello è: dove stanno le famiglie? Dove sta la madre dei tanti Alex che incontro? I padri? I fratelli, le sorelle? Cosa posso fare effettivamente io, dei Servizi Sociali di San Francisco, per Alex e le



Vestigios

persone che vivono una condizione simile? Spero che Alex seguiti ad astenersi dalle droghe; che continui ad accettare il mio aiuto e quello dei colleghi, mentre i traumi della vita civile e bellica lentamente si cicatrizzano; che trovi finalmente un impiego e un tetto, una piccola casa tutta sua, con le finestre, il bagno. Ma una volta lì, sdraiato sul letto, o seduto sul sofà, o al caldo della doccia, so che Alex sarà ancora una monade, privata delle responsabilità e dei legami che danno alimento psicologico e sociale. Si ritroverà in totale isolamento.

Così come io sarò già diventata un'altra labile comparsa della sua vita sdruciolevole, smaterializzata. Io, "operatrice ambulante", forse e se tutto andrà bene, "sufficientemente buona", sarò diretta già verso un altrove per lui imperscrutabile. Avrò lasciato Alex

alle cure di un'altra assistente sociale, che poi, a sua volta, dopo un tempo scomparirà. In verità, penso, che Alex era solo all'inizio e solo resterà; fino alla fine, come tutti, sì, ma più di tanti di noi, perché a stento riuscirà a fluttuare in una guazza di relazioni superficiali e passeggiare, senza mai trovare nulla di durevole a cui aggrapparsi, da interiorizzare come una salda relazione interna. Il cordone ombelicale gli è stato reciso troppo frettolosamente in infanzia, conferendogli in un baleno l'identità di individuo, senza che Alex si sia mai tramutato in un "soggetto".

Primo giorno di vita e prima lezione di vita americana: "Welcome to yourself! You have the right to your happiness and to your gun" ("Benvenuto a te stesso! Tu hai diritto alla tua felicità e alla tua pistola")



(foto tomada en Remedios de Escalada, Buenos Aires, Argentina – Junio de 2014)

Gabriela Estrella Regal

"Algunas cosas del pasado desaparecieron, pero otras abren una brecha al futuro y son las que quiero rescatar..." Mario Benedetti (Escritor uruguayo, 1920 -2009)

L'IDENTITA' PERSONALE

di Patrizia Mattioli



Il concetto di inizio e fine è ben espresso nell'esistenza dell'essere umano. Dal punto di vista psicologico, ciò che lega questi due momenti essenziali è un filo che corre lungo tutte le esperienze di vita e che articola quello che chiamiamo il senso di identità personale. L'identità personale è tutto ciò che noi siamo, le nostre caratteristiche fisiche, psicologiche, culturali a partire dal nome e dalla data di nascita. Il modo di ragionare, affrontare i problemi, comunicare, così come gli interessi, le abilità, l'atteggiamento verso il mondo esterno, i rapporti affettivi con le persone o con i luoghi, i progetti per il futuro. Tutto questo ci rende unici e inconfondibili agli occhi degli altri e ci dà un senso di continuità nel tempo che ci permette ogni giorno di dire: «questo sono io», mi riconosco come lo stesso di sempre anche di fronte a cambiamenti importanti.

L'identità personale si costruisce. Il processo di costruzione comincia alla nascita, si svolge prevalentemente nel rapporto con gli altri e non si ferma al raggiungimento dell'età adulta, ma prosegue per tutta la vita. Per tutta la vita aggiungiamo, togliamo o modifichiamo qualità, tratti, interessi, capacità nella nostra identità. Alcuni aspetti dell'identità personale sono abbastanza evidenti, come il sesso, la nazionalità, il ceto sociale; altri meno, come le caratteristiche psicologiche, che sono di solito anche quelle che ci preoccupano di più perché non abbiamo mai un'idea precisa di come siamo. Ci chiediamo continuamente se siamo intelligenti o stupidi, coraggiosi o vigliacchi.

Un senso di identità personale abbastan-

za definito e stabile - in cui cioè l'individuo è abbastanza consapevole delle proprie specificità - permette di percepirsi e valutarsi in modo costante nel tempo. Questo aspetto è di fondamentale importanza dal momento in cui ogni essere umano deve affrontare situazioni esterne imprevedibili e in continua trasformazione. Un individuo che sente instabile il suo senso di identità personale, vive un disagio e funziona in modo inadeguato. Un senso di identità stabile è la condizione essenziale per sentirsi vivi. Bruschi cambiamenti come un matrimonio, la nascita di un figlio, un lutto o una vincita miliardaria, possono modificare profondamente l'immagine che una persona ha di se stessa e causare un senso di disagio e disorientamento fino a che non si adatta alla nuova situazione di vita e alla nuova identità. Un senso di identità fragile può nascere sia dalle ripetute esperienze di disagio della storia dell'individuo, che da esperienze recenti e dolorose (per esempio un senso di identità negativa successivo alla chiusura di un rapporto affettivo o alla perdita del lavoro).

Il senso di identità è molto legato ai luoghi che fanno parte della nostra quotidianità, luoghi in cui noi abbiamo la sensazione di avere un ruolo: la casa, la famiglia, il lavoro, il quartiere, la nostra città. Se improvvisamente ci trovassimo in un ambiente diverso, con persone sconosciute, senza i nostri effetti personali, senza poter mantenere il nostro ruolo e le nostre abitudini, proveremmo una forte oscillazione sul piano dell'identità, con un grande senso di vuoto e un'incertezza fondamentale su chi siamo. Un'identità negativa sembra migliore di una



vaga identità.

Un aspetto importante nel percorso di costruzione dell'identità personale, è costituito dai processi di identificazione, processi attraverso i quali acquisiamo ruoli sociali assumendo i tratti del comportamento delle persone che scegliamo come modelli.

Durante lo sviluppo, attraverso i processi di identificazione, il bambino imita a modo suo gli atteggiamenti di coloro che se ne prendono più strettamente cura e questa interpretazione personale diventa una parte del suo Sé.

I processi di identificazione si verificano in modo diverso ed hanno un peso diverso nelle varie fasi dello sviluppo. Nella primissima infanzia è la qualità del rapporto con i genitori (o con i loro sostituti) ad avere rilevanza. J. Bowlby ci ha insegnato che la relazione genitore-figlio può essere considerata la base per lo sviluppo dell'identità. Attraverso l'atteggiamento di cura, protezione e accettazione incondizionata dei genitori, cominciamo ad avere un'idea di quello che siamo e di cosa ci possiamo aspettare dagli altri. Se facciamo esperienza di un buon attac-

camento percepiamo noi stessi come amabili e competenti e gli altri come disponibili e affidabili. Poiché, poi, la nostra mente non si limita ad una registrazione passiva delle cose che ci capitano, ma è attiva e selettiva, tenderemo a prestare maggiore attenzione, crescendo, a quelle esperienze che confermeranno la nostra amabilità e competenza e la affidabilità degli altri. A loro volta, queste ultime rafforzeranno la nostra positiva percezione di base e così via. Al contrario, in un attaccamento instabile ci percepiamo come non amabili e incapaci e percepiamo gli altri come inaffidabili, dando risalto, in seguito, alle esperienze che confermano queste percezioni.

Durante l'età prescolare e nella fanciullezza i processi di identificazione avvengono sulla base della presenza concreta dei genitori e aiutano il bambino a riconoscere le proprie emozioni, il proprio punto di vista e le proprie caratteristiche (è alto o basso, biondo o bruno, agile o impacciato, più portato per l'aritmetica che per l'italiano, etc...). All'inizio della fanciullezza è acquisita in modo articolato e stabile l'identità di genere

(maschile o femminile). Uno dei due genitori (di solito quello dello stesso sesso), viene scelto come oggetto di identificazione e viene assunto come modello principale per il comportamento, per il modo di pensare e di sentire e per gli atteggiamenti da assumere. Un'adeguata identificazione con il genitore dello stesso sesso favorisce lo sviluppo di quei tratti di mascolinità o femminilità che caratterizzano l'identità personale. Una buona immagine di sé verso la fine della fanciullezza è legata alla qualità della relazione con il genitore dello stesso sesso. Con il genitore di sesso opposto invece sviluppiamo la consapevolezza della nostra amabilità in quanto maschi (o femmine) e le abilità per interagire con le persone dell'altro sesso. Durante l'adolescenza e la prima giovinezza, i processi di identificazione sono sempre meno legati alla presenza fisica dei genitori, poiché lo sviluppo della capacità di astrazione rende possibile l'interiorizzazione dei valori morali e delle regole di vita di tali figure. La capacità di astrazione, cioè la capacità di andare oltre i fatti concreti elaborando ipotesi e teorie sulla realtà al di là di quella che viene vissuta personalmente, dà un nuovo significato alla dimensione del tempo: prendiamo consapevolezza di avere un passato e soprattutto ci rendiamo conto di avere un futuro. Rendersi conto che la realtà può essere interpretata secondo diversi punti di vista, porta ad una visione più relativistica di quello che la realtà è. I genitori, che durante l'infanzia e la fanciullezza erano considerati come depositari di verità e valori assoluti, ora vengono considerati come persone comuni (relativizzati appunto) e quindi anche meno essenziali per la conferma della propria identità, conferma che comincia a esse-

re ricercata nei rapporti extrafamiliari. Una buona relazione di attaccamento permette un riuscito processo di identificazione, che, a sua volta, consente un adeguato distacco emotivo dai genitori, perché l'identificazione stessa contribuisce a mantenere il senso di continuità e unicità personali durante il processo di separazione.

Mentre durante lo sviluppo il rapporto con le figure di attaccamento influenza direttamente la costruzione della propria identità personale, dall'adolescenza in poi i nuovi legami affettivi che si stabiliscono (quelli che risultano più significativi e stabili nel tempo), tendono piuttosto a confermare, consolidare e allargare quanto è stato costruito. L'interruzione di un rapporto sentimentale o di una profonda amicizia per esempio, possono provocare un doloroso cambiamento nel senso di identità personale che termina solo quando l'individuo si è adattato alla nuova situazione.

Anche una volta raggiunta la maturità adulta, il sentimento della propria identità personale rimane legato al rapporto con gli altri: identificarsi con gli altri e rendersi conto di essere diversi da loro rimane la condizione essenziale per sentirsi vivi e, intorno alla struttura psichica che abbiamo costruito nella prima parte della vita, aggiungiamo, togliamo o modifichiamo elementi nella nostra identità per tutta la vita senza mai perdere il senso di chi siamo.



BORGES:
CIEGO Y VIDENTE,
ANTIGUO Y
CONTEMPORÁNEO

por Karolina Elizabeth Alarcón



Jorge Luís Borges
(Buenos Aires, Argentina, 1899 - Ginebra,
Suiza, 1986)

URL imagen:
<http://tropismi.altervista.org/wordpress/wp-content/uploads/2014/08/luis-borges.jpg>

Borges, en el límite entre vida y ficción, encarna la figura del poeta ciego. "Homero criollo" elige el destino literario que la ceguera le propone. Construye, dramática y laboriosamente, un personaje perdurable.

El arquetipo del Hacedor ciego que contempla lo que el resto de los mortales ignora, adquiere en Borges una forma inédita.

Homero, Milton y Ossian permanecen en la periferia de sus creaciones; Borges, en cambio, menospreciándose y creándose a sí mismo, ocupa el centro de su visión, conforma a un tiempo, vate, héroe y monstruo: «soy dios, soy héroe, soy filósofo, soy demonio y soy mundo, lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy»(1) .

Joyce, también destinado por la ceguera, anticipa el intento;

su figura asoma en el Ulises, pero se niega a hacer pie en la retórica clásica.

Confía en el genio moderno, y la soberbia, siempre vieja, lo pierde. Borges, no más humilde, pero más astuto, reconoce el prestigio de lo antiguo. A diferencia del irlandés, que elige una forma caótica para reflejar un universo hostil, acata el orden clásico. Recorre simultáneamente dos mundos, el contemporáneo, que no ve, y el arquetípico, que contempla con exclusividad. Esta simetría entre carencia y don, confiere un amable equilibrio a su personaje; para serlo todo, debe ser nadie y nada:

«mientras estoy creando soy ante todo insignificante»(2) .

El arquetipo del poeta ciego y viajero le permite crear un mundo en el que Hacedor y criatura se confunden y reflejan indefinidamente. Este personaje-autor copia, solo en apariencia, la arquitectura de la Comedia dantesca, pero su centro no es la divinidad, sino la incierta y dramática soledad de un

hombre. Mientras que Dante declara la virilidad y el triunfo del orden, Borges, se confiesa cobarde y víctima de la complejidad. Logra, sin embargo, eludiendo la rebeldía, una resignada sumisión por la belleza:

«la inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético»(3) .

«Todo escritor, todo hombre debe ver en lo que le sucede, incluido el fracaso, la humillación y la desgracia, un instrumento, un material para su arte del que debe sacar provecho. Estas cosas nos han sido dadas para que las transformemos, para que de las miserables circunstancias de nuestra vida hagamos cosas eternas o que aspiran a serlo» (4)

El hallazgo de su arquetipo, híbrido de Homero y Alighieri, constituye un largo y meditado proceso; un rico catálogo de ciegos de la más diversa naturaleza provenientes tanto del mundo histórico como del ficcional -Teresias , Edipo, Groussac, Prescott , Marmol, Sanson , Demócrito, el Príncipe Feliz , el Corsario Ciego Y Borges padre, entre otros- le servirá para perfeccionar su mítica creación: Borges, el paradójico ciego vidente.

1) Jorge Luis Borges, *El inmortal*, en *El Aleph*, Pag. 24 , Alianza Editorial , España , 1998

2) *Diálogos Borges - Sabato* , Pag. 149 , Emece Editores, Buenos Aires- 1996

3) Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones*, Pag. 13 , Alianza Editorial , España , 1998

4) Texto de Borges citado en la conferencia pronunciada por Marguerite Yourcenar en la Universidad de Harvard el miércoles 14 de octubre de 1987.



“Lo ben che fa contenta questa corte,
Alfa e O è di quanta scrittura
mi legge Amore o lievemente o forte”

Dante Alighieri, Divina Commedia - Paradiso, XXVI, 17



LOS TANGOS Y EL GAUCHO

Origen y desarrollo
de una leyenda
metropolitana

di Enrique Espina Rawson



“Orquesta Tipica Sinfonica Francisco Canaro”

URL imagen:

<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f2/OTS-Canaro.jpg/1280px-OTS-Canaro.jpg>

Durante décadas se creyó, fuera de la Argentina, que el tango era música tradicional de las pampas, y, consiguientemente, de los gauchos que, supuestamente, habitaban en esas soledades. Las confusiones se superponen. Deberíamos explicar, en primer lugar, que los gauchos no existían ya a principios del siglo XX, y que los habitantes rurales no podían ser considerados, ni mucho menos, como “gauchos”. Menos aún vivían -ni los gauchos ni los paisanos- en la pampa, ya que la pampa era el desierto, recorrido por tribus indígenas asentadas transitoriamente en distintos puntos de esa inmensidad. El término “gaucho” era sinónimo, en sus orígenes, de bandido, de facineroso, de hombre al margen de la ley, sin oficio ni trabajo conocido. Era lo contrario del paisano, del criollo establecido y con familia, trabajador rural por antonomasia. Posteriormente, con el correr del tiempo, y por razones largas de explicar, el término fue cambiando paulatinamente de significado, y así la palabra “gaucho”, sinónimo de malevo, de cuatrero y hasta asesino, pasó

a convertirse en el símbolo de lo criollo, con todos sus aditamentos de valentía, lealtad, honor y patriotismo. Un paradigma. Ahora bien, procuraremos explicar por qué razón se asoció el tango argentino al gaucho, siendo que esta música es netamente urbana, surgida en los arrabales, en los extramuros de Buenos Aires. Una de las razones es que Carlos Gardel, co-inventor y principal intérprete del tango canción, solía presentarse, cuando sólo entonaba canciones de corte folklórico, con atavíos más o menos criollos. Así se presentó en España en 1923, junto a su compañero de dúo, José Razzano, cuando alternaba estas canciones con tangos que hicieron furor entre el público, que, desde luego, no tenía una idea muy clara al respecto. Seguramente, otro factor de difusión de estas equivocaciones, lo constituyó la película de Rodolfo Valentino, “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”. Este actor, de origen italiano, fue la máxima estrella del séptimo arte en la era del cine mudo, y su muerte prematura, en pleno éxito, no hizo más que aumen-



Dialectic



La orquesta típica de Francisco Canaro viaja en 1925 a París, y antes de debutar en París deben acomodarse a una disposición que- en defensa de los músicos locales- impedía la actuación de orquestas extranjeras, salvo que fueran "orquestas de atracción", que incluyeran una novedad específica que, se entiende, no poseían las orquestas locales. Esta novedad específica consistió, a falta de otra cosa, en ataviar a todos los integrantes de la orquesta típica de Francisco Canaro, ahora bajo el apelativo de "Canaro et sa Symphony", como gauchos. Por supuesto, tales "gauchos" no conocían el campo, y sus botas no pisaron otro suelo que el de los escenarios. Otras orquestas de esos años, como la de Eduardo Bianco, luego Bianco-Bachicha, Manuel Pizarro, Mario Melfi y toda una legión de cantores y guitarristas recorrieron Europa y el cercano Oriente difundiendo la música y las tradiciones "gauchas" durante décadas. Las posteriores actuaciones de Gardel en las principales ciudades de España, París y Niza no hicieron más que corroborar esta idea, ya que alternaba sus tangos con canciones de inspiración criolla, entre ellas "El Carretero", que constituyó quizás su más sonado éxito, y tanto él, con sus guitarristas, actuaban las más de las veces con ropas "gauchas".

Lo curioso es que comenzaron a hacerse letras para los tangos ambientadas en el ambiente campero, que tuvieron gran éxito y gran difusión, a pesar de la obvia falsedad de su origen.

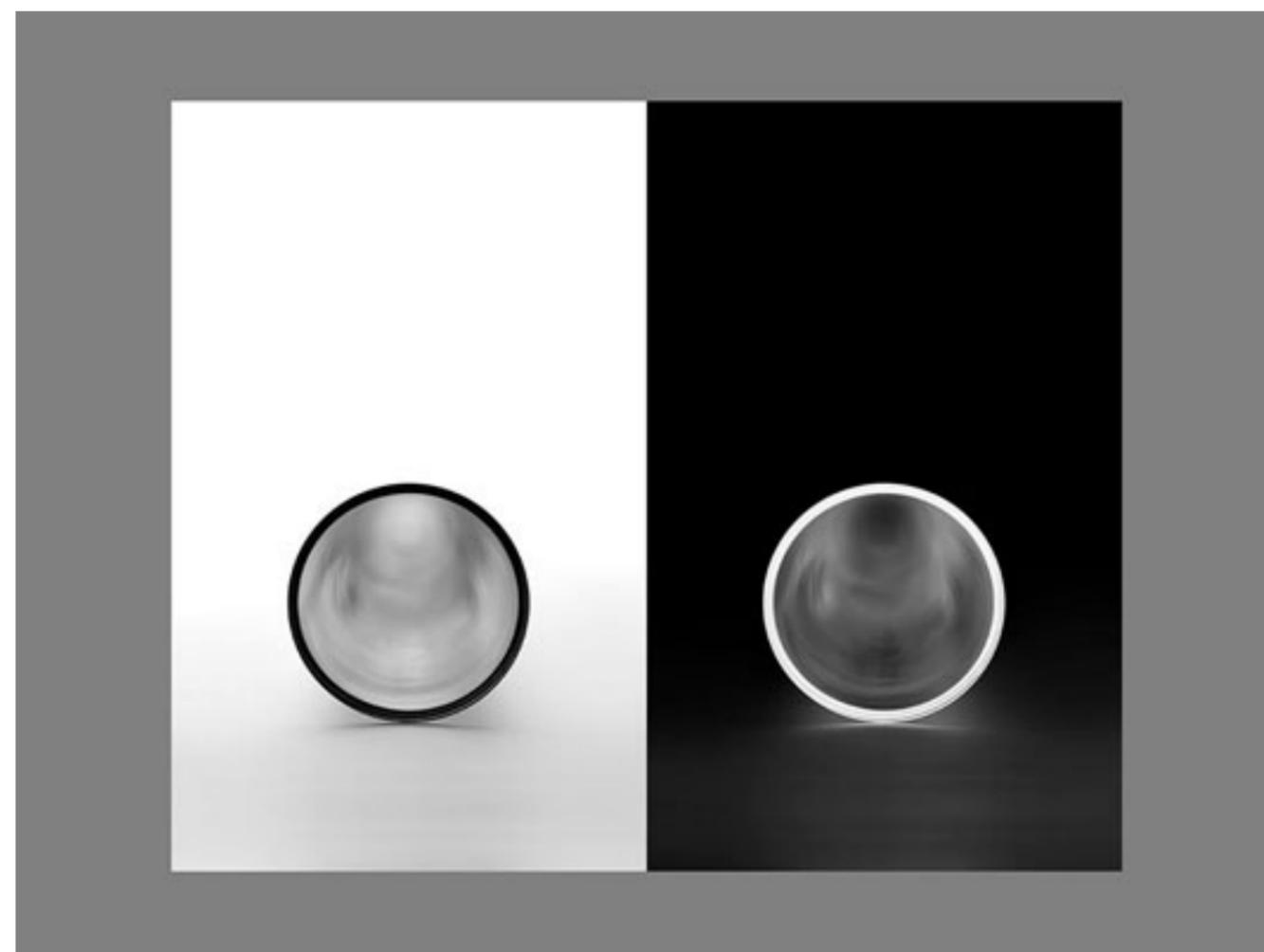
Pero, esto no es para asombrarse. Generalmente lo falso tiene más crédito que lo auténtico. ¿O no?

Carlos Gardel che suona la chitarra in mezzo a due "gauchos"

URL imagen:

<http://www.powerfriends.net/marcelo/FOTOSGUIA/carlos-gardel.jpg>

tar su fama, que se convirtió en legendaria. Esta película se basaba en la novela homónima del español Vicente Blasco Ibáñez, de gran difusión en esos años. El protagonista principal, en ese libro, era un joven estanciero argentino, que, en una escena del film, baila con una inverosímil mujer, algo que a todas luces era un tango. Macarrónico, desde luego, en el que no faltaba nada para ser el típico producto de la visión hollywoodense del gaucho argentino y su entorno. La vestimenta de Valentino, una mezcla de chulo español y el Zorro, la taberna en la que baila, y la ambientación en general fue unánimemente criticada, y, quizás por esa razón, resultó un éxito colosal. Esta imagen se difundió universalmente. Otro factor que contribuyó al error, que por supuesto nadie tenía demasiado interés en aclarar, fueron las leyes laborales francesas, en lo que a presentación pública de músicos y orquestas se refiere.



Anna Zavileiskaia

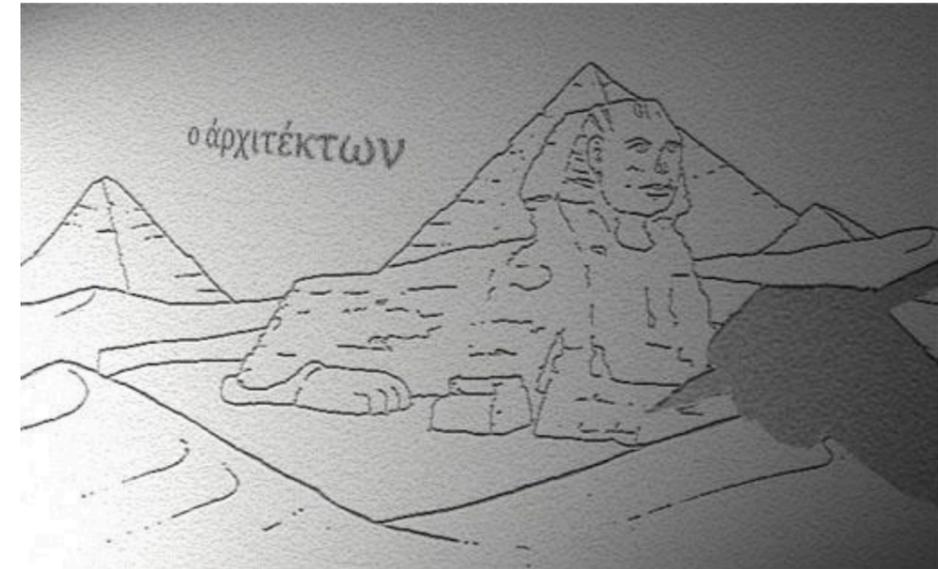


A COME APXITEKTΩN Dissertazione semiseria sulle origini della ARCHITETTURA

di Michele Rutilo



Il presente articolo narra di uomini reali e storie tutte vere; o quasi tutte...



(LA MANO DELL'ARCHITETTO – SCHIZZO DI MICHELE RUTILO)

In principio Dio creò il cielo e la terra. Poi il resto: il mare, il sole e la luna, gli alberi, i pesci, gli uccelli, gli animali e l'uomo; il tutto in sei giorni. Infine benedisse il settimo giorno e lo consacrò, perché in esso aveva cessato da ogni lavoro che egli creando aveva fatto.¹

Il Libro della Genesi suggerisce che Dio sia stato il primo **architetto** al mondo, "ο **ἀρχιτέκτων**", parola di origine greca composta dai termini **ἀρχή** (archè) "principio" e **τέκτων** (tècton) "costruttore". Il significato è dunque quello di "primo artefice". Chi, perciò, meglio dell'**ἀρχιτέκτων** può incarnare l'essenza dell'*Alfa*, prima lettera dell'alfabeto greco e simboleggiare l'archè? Senza entrare in dispute scientifiche, teologiche e filosofiche, qualunque Dio abbia progettato il mondo lo ha fatto così velocemente e in modo tanto sublime da guadagnarsi senza'altro il titolo di "archistar".

Salvo poi accorgersi come non tutto poi è andato per il verso giusto, che alcuni elementi architettonici, forse per la fretta, non sono riusciti proprio bene – uno fra tutti, l'uomo.

Si dirà, se avesse potuto prendersi un po' più di tempo, avrebbe ottenuto il plauso delle creature... ma, credetemi, ci sarebbe

stata sempre qualcuna di loro pronta a commentare: «Il cielo lo preferisco più blu, la luna più tonda, il mare più caldo e il sole... può anche andare giallo, ma solo a patto che lo trapunti di pois rossi!» Per noi comuni mortali, il concetto di perfezione è qualcosa di astratto, non ci appartiene e soprattutto è soggettivo e il buon Dio, essendo onnisciente, oltre che dotato di indubbia ironia, questo lo sapeva e avrà pensato: «E' inutile perdere tempo a tentare di soddisfarli, sei giorni bastano e avanzano per chiudere i cantieri!»

E così, uscendo di scena il settimo giorno, lasciò agli esseri umani il compito di progettare le restanti architetture nel mondo. Ecco, dunque, apparire il primo grande architetto "mortale", universalmente riconosciuto, l'alfa, l'archè degli architetti, **Hemiunu da Giza**.

*Hemiunu*², sacerdote durante la IV dinastia egizia, è noto per aver progettato la *Piramide di Cheope* (2560 a.C.), la prima e più antica delle sette meraviglie del mondo.



Statua di Hemiunu - Pelizaeus Museum
Hildesheim (Germania)

2.600.000 metri cubi. E' evidente che Cheope fosse affetto da manie di grandezza. Per fortuna all'epoca non esistevano psicologi, ragion per cui nessuno gli impedì di coltivare l'insana impresa. Ci vollero ben 2.300.000 blocchi di pietra per realizzarla. Ogni pietra pesava fra gli 800 Kg e le 4 tonnellate (eppure all'epoca non esistevano gli odierni macchinari per il sollevamento) - peso totale, 7 milioni di tonnellate!!! Ancora adesso ci domandiamo come il terreno abbia retto.

Come si è potuta realizzare un'opera tanto immane circa cinquemila anni fa? E' merito del grande Hemiunu: il sacerdote, al conferimento dell'incarico, si mise alacremente al lavoro...

Eseguì centinaia di disegni, sottoponendoli al sovrano per l'approvazione. Una volta ultimato il progetto definitivo, nel pieno rispetto dei desideri del sommo committente, insorse il problema più ostico: farsi rilasciare la licenza edilizia dall'Ufficio Tecnico del Comune di Giza. Per eludere i meandri della burocrazia, Hemiunu, che ricopriva anche l'incarico di direttore dei lavori, pensò bene di aprire il cantiere senza autorizzazione. Considerata la mole del progetto, infatti, l'esame della pratica avrebbe richiesto un numero imprecisato di anni. Come se non bastasse ci sarebbero voluti anche: il "Nulla Osta" del Genio Civile e quello della Sovrintendenza Archeologica. Il progetto avrebbe dovuto poi passare il vaglio dei Vigili del fuoco e quello del "Consorzio di Tutela Sabbia del Deserto"; avrebbe dovuto subire le ispezioni della A.S.L. ("Azienda Sanitaria Luxor"), dell'I.S.P.S.E.L. ("Istituto Superiore Prevenzione e Sicurezza Lavoratori Egizi") e quelle della temutissima A.B.N. ("Autorità di Bacino del Nilo") ecc. ecc. Ecco perché Hemiunu si ribellò all'idea e diede corso all'opera. Questo è il motivo per cui la Piramide di Cheope fu il primo edificio abusivo della Storia.

Una meraviglia, invece, non lo era fisicamente lui, che però possedeva un genio raro, tale da convincere il faraone ad affidargli la gigantesca costruzione. Per gli Egizi la morte non era la fine della vita ma, al contrario, il suo vero inizio; quindi l'Omega schiudeva nuovamente all'alfa, all'archè. Per questo motivo, i faraoni concepivano le tombe come sontuose abitazioni per la vita eterna; Cheope, per altro, esagerò un pochino in merito: appena assunto al trono, già cominciò a far erigere la propria "tomba". Questa restò la più alta costruzione al mondo per più di 3.800 anni: 146,6 metri all'apice - più o meno l'altezza di un grattacielo di 50 piani! E poi gli altri numeri faraonici (per tale sovrano si coniò infatti l'aggettivo con il quale oggi indichiamo grandiosità e fastosità): larghezza dell'edificio 230,36 metri, superficie 53.077 metri quadrati, volume



Immagine tratta dal sito: settemeraviglie.beepworld.it

Ammiriamola allora in tutto il suo splendore, l'immagine della Piramide, con la Sfinge in primo piano. Quei puntini in basso non sono formichine ma persone. Anche se in questa maniera otteniamo un'unità di misura di confronto, ugualmente la prospettiva non rende giustizia alla grandiosità del monumento.

E, dati l'ingegno e la piratesca intraprendenza del suo artefice, divenne un capolavoro in grado di destare ammirazione nei secoli. Pur aborrendo l'abusivismo edilizio, dobbiamo riconoscere che, se Hemiunu non avesse reciso il nodo gordiano, il progetto ancora giacerebbe sulla scrivania dell'Ingegnere Capo del Comune di Giza, sotto una ben più voluminosa piramide di incartamenti inevasi ...

Ci fu, poi, da risolvere un ulteriore problema: l'ingente costo che la realizzazione dell'opera richiedeva alle casse del Faraone. Per gestire le finanze Cheope aveva nominato Ministro un Professore universitario in Economia, esperto in condoni tombali, tale Mar-zuq TutankhaMon-ti, il quale introdusse una tassa passata alla storia: l'I.M.U.S.F. ("Imposta Municipale Unificata per gli Sfizi del Faraone").

E sebbene lo Stato non attraversasse un periodo di crisi, il Ministro delle Finanze finì per avere grossi problemi di solvibilità, me-

no per far fronte all'approvvigionamento dei materiali che per sostenere le spese di manodopera. Immaginate, infatti, cosa significhi tenere sotto contratto 100.000 uomini! A questo proposito Erodoto³ narrò, nelle sue Storie, una singolare versione dei fatti. Sostenne che Cheope, non essendo bastata l'IMUSF ad affrontare gli altissimi costi, dopo aver declassato TutankhaMon-ti a Ministro della Protezione Zootecnica, decise di ricoprire lui stesso il Dicastero vacante. La sua geniale misura consistette nel costringere la propria figlia Henutsen a prostituirsi con le maestranze, pagando in natura i debiti del proprio augusto padre. Ora, a parte i dubbi che genera il racconto di tanta immoralità, come si può credere che gli operai, giunti a fine giornata lavorativa distrutti dalla fatica, preferissero un'impetuosa notte d'amore a un sano sonno rigeneratore? D'altronde, è risaputo che lo storico greco fosse un bricconcello, e che nei suoi viaggi raccogliesse informazioni spesso inattendibili. Poi trascriveva questi fatti fantastici, accostandoli a resoconti pienamente degni di fede. Scartata l'ipotesi erodotiana, constatiamo però che il denaro fu trovato.

Restavano, a questo punto, da sciogliere soltanto i problemi tecnici per rendere l'opera cantierabile. E non si trattava di bazzecole, perfino per Hemiunu.

A questo proposito, non mancarono, in alcune fasi della costruzione, momenti di autentico sconforto da parte dell'artefice. Fra i ritrovamenti archeologici nell'area, a testimonianza di ciò, compare una stele attribuita al Nostro, ritratto in uno dei momenti di maggior scoramento.



Ma Hemiunu proseguì la costruzione, dimostrando eccezionali capacità tecniche. Per rendercene conto, dobbiamo considerare che già in precedenza erano state innalzate delle piramidi, ma assai più piccole, e tra esse alcune erano crollate per difetto di progettazione. Hemiunu, invece aveva capito che era importante la scelta del sito su cui edificare: non a caso, la sua piramide poggia sullo sperone dell'Altopiano di Giza, costituito da durissima roccia calcarea e perciò capace di impedire lo smottamento del terreno.

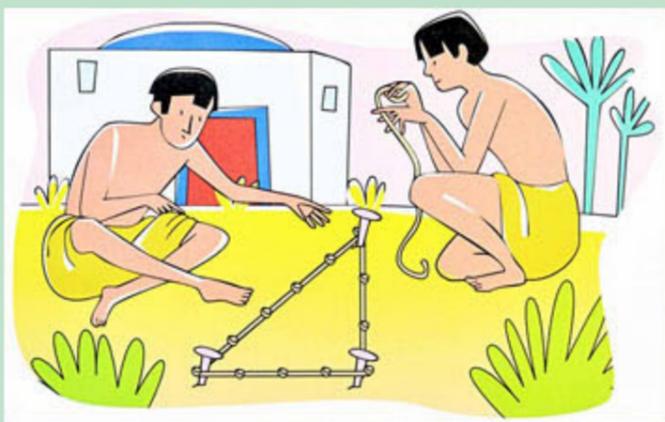
La struttura fu realizzata sovrapponendo strati di blocchi di pietra calcarea, sfalsati tra loro e mediamente compresi fra i 60 e gli 80 cm. Alla base, però, dove si scaricava il peso maggiore, furono previsti strati alti oltre il metro.

Evitando spiegazioni troppo sofisticate, consideriamo alcuni aspetti importanti:



a) all'epoca già si conosceva l'uso del filo a piombo - metodo ancor oggi in uso. Esso consiste nel fissare, all'estremità di un filo, un piccolo cuneo di piombo, mentre l'estremità libera del filo viene appesa in un punto del muro in costruzione; la tecnica assicura la perpendicolarità delle pareti.

b) il problema principale per la stabilità della costruzione risiedeva, però, nello squadrare perfettamente la base della piramide; Hemiunu doveva quindi tracciare angoli retti sul terreno; per conseguire il suo scopo, l'architetto adoperò una sorta di squadra. Lo strumento poteva esistere solo grazie alla competenza nel costruire un triangolo rettangolo (assai prima dei Pitagorici). Per riuscirci il Nostro inventò il metodo della fune; presa una fune, le si facevano 13 nodi alla stessa distanza l'uno dall'altro; con dei paletti, poi, la si tendeva in modo da formare un triangolo che avesse i lati lunghi rispettivamente 3 volte, 4 volte e 5 volte la distanza fra due nodi successivi - et voilà, il gioco è fatto, ecco creato un triangolo rettangolo rudimentale, con cui squadrare perfettamente le fondamenta!⁴



Straordinario, no?... E questa è un po' la storia della Piramide di Cheope, malgrado tutte le vicissitudini vere o presunte. Peccato che il faraone, appena conclusa l'inau-

gurazione, ne morì per l'emozione. Non avendone potuto godere in vita, ne occupò immediatamente la camera regale, evitando che qualcun altro gli sottraesse il posto dell'eterno riposo. Ma neppure questo escamotage gli giovò a lungo; infatti, come accadde a quasi tutte le sepolture reali dell'antico Egitto, anche quella di Cheope, compreso il corredo funerario e il fe-

retro (sic!), fu saccheggiata dai violatori di tombe. Bene, avendo tratteggiato l'Alfa, pensiamo adesso all'Omega; dal principio alla fine ... Avete mai sentito il nome, **Luis de Garrido**? Neppure io. Almeno fino all'Aprile 2014, quando, sulle maggiori riviste e sui siti di Architettura, è comparso il seguente progetto...



La riconoscete? Ma certo, è sempre lei, la Piramide di Cheope! Il visionario architetto spagnolo ha pensato di costruire, in cima all'antica tomba, uno spazio espositivo; sovrapponendo, cioè, una piramide alla piramide! De Garrido desidera che diventi un luogo di meditazione, di pellegrinaggio e di cultura, integrato con l'ambiente naturale circostante - una sorta di ecomuseo. La "Cheops Eco-House" sarebbe ecosostenibile e a impatto energetico zero.⁵ E' proprio vero ... a volte l'Alfa e l'Omega si intrecciano e si compenetrano pericolosamente, lasciando gli astanti stupiti e perplessi; uno in particolare: il vecchio Hemiunu ... Chissà come considera le intenzioni del più giovane collega! Concludendo questa trattazione semiseria, mi piace congedarmi, invece, con una ci-

tazione di assoluta serietà; alludo alla frase che il grande architetto austriaco **Adolf Loos** pronunciò nel 1910 e che appare quanto mai appropriata alla presente esposizione: *"Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è Architettura"*.⁶

Note bibliografiche:

- 1 : Genesi 1:1-2:4
- 2 : Hemiunu L'Architetto - Efrem Piccin
- 3 : Storie - Libro II - Erodoto
- 4 : I primi architetti della Storia - miaplacidusedaltriracconti.blogspot.it
- 5 : Sostenibilità e storia, un eco-museo sulla Piramide di Cheope - energiesensibili.it
- 6 : Parole nel vuoto - Adolf Loos.



FARMACISTI E PEDIATRI PER I BAMBINI BRASILIANI un progetto italiano per la *crianças de rua* di Fortaleza

intervista a **Marcella Fusaro**
Coordinatrice dell'Area "Global Health" della SIFO
(Società Italiana di farmacia Ospedaliera e
dei Servizi farmaceutici delle Aziende Sanitarie)
di Francesco Frigione



FF «Dottoressa, ci spiega, innanzitutto, cos'è e di cosa si occupa la "Global Health" della SIFO?»

MF «La "Global Health" o "Salute Globale" è un paradigma per la salute e l'assistenza sanitaria mondiale che tiene conto delle condizioni di salute delle popolazioni in funzione dei determinanti sociali che la condizionano. In sostanza significa che lo stato di salute, inteso come "stato di completo benessere fisico, mentale e sociale", non è uguale, in termini di equità, in tutte le parti del mondo a causa di problemi economici (povertà), politici (guerre), ecc.....

Ad un'analisi globale attenta risultano evidenti differenze più o meno accentuate, a seconda del Paese che si considera, tra ciò che è "conosciuto" (nuove terapie, nuovi macchinari, nuove consapevolezze comportamentali, ecc...) e ciò che si realizza nella pratica. Questo comporta che alcune popolazioni vivono in condizioni di profondo disagio sociale ed assistenziale.

In particolare, l'Area Global Health della SIFO – l'associazione scientifica più importante d'Italia nel campo della farmacia ospedaliera, con il "Progetto Brasile", ha focalizzato come obiettivo d'intervento la "crianças de rua" (bambini di strada) della città di Fortaleza, in collaborazione con la ONG brasiliana "O Pequeno Nazareno" (OPN) e con l'Associazione Culturale Pediatri (ACP)».

FF «Cosa vi ha spinti ad operare proprio nel Nordeste del Brasile?»

MF «In primo luogo l'accordo stipulato tra SIFO e OPN nel 2012, grazie al quale la nostra associazione ha adottato a distanza un bambino di strada di Fortaleza. Toccati da questa esperienza, abbiamo approfondito il



Fortaleza (Brasile) "Barrio do Pici"
foto di Marcella Fusaro

grave problema della "crianças de rua" nella capitale del Ceará e abbiamo chiesto la collaborazione dei pediatri dell'ACP».

FF «Cosa è emerso da questo approfondimento?»

MF «Lo Stato del Ceará è il secondo più popoloso del Brasile e Fortaleza è il quinto centro più grande urbano del Paese. Conta due milioni e mezzo di abitanti, dei quali il 43,2% vive in condizioni di assoluta indigenza, tanto che la città occupa, nella triste classifica brasiliana della povertà, il 12° posto! Nei sei quartieri in cui è divisa la metropoli, molti sopravvivono grazie a un'economia di sussistenza e incontrano difficoltà di accesso ai servizi essenziali di salute, educazione e alloggio. La fascia sociale più colpita è rappresentata dalle famiglie delle "favelas" e dai bambini e dagli adolescenti che vivono per strada. Il 66,11% di questi minori fa uso di droghe e il 70,8% di loro ha tra gli 8 e i 16 anni. Sono bambini che spesso non hanno alcun accesso alle strutture

Marcella Fusaro

nata a Napoli nel 1974, opera come farmacista ospedaliera presso il Policlinico Militare di Roma; è coordinatrice dell'Area "Global Health" della SIFO dal settembre 2013 e referente del "Progetto Brasile".



La Dott.ssa Marcella Fusaro

sanitarie o alle campagne di prevenzione e vaccinazione. Tutto ciò ci ha spinti a ipotizzare un progetto d'intervento per l'assistenza pediatrica di base.

A questo fine, abbiamo effettuato un sopralluogo di dieci giorni a giugno 2014».

FF «Cosa è emerso dal sopralluogo?»

FM «L'incontro con la Segretaria Generale alla Salute di Fortaleza, il suo staff e altri autorevoli rappresentanti della Prefettura (da cui dipendono i "Pontos de Saude"), ci ha consentito di individuare nel "Barrio do Pici" il luogo di realizzazione di un intervento pediatrico di base. Infatti, nei "Punti di Salute", l'assistenza di base prevede la presenza di sette medici di famiglia, tra i quali manca il pediatra. Questa figura, nel nostro

ordinamento sanitario, corrisponde al "pediatra di libera scelta" (PLS)».

FF «Dopo aver individuato l'obiettivo, cosa prevede il progetto?»

MF «Intendiamo stabilire un partnership con la Prefettura di Fortaleza per ottenere ambulatori e farmaci all'interno del Punto di Salute del Quartiere del Pici". Il nostro lavoro consisterà nel formare, nell'arco di un anno, un pediatra e un farmacista specializzandi o specializzati brasiliani, provenienti dalle Università locali, mediante la collaborazione con pediatri e farmacisti volontari provenienti dall'Italia. Questi professionisti saranno selezionati dalla Associazione Culturale Pediatri (ACP) e dalla SIFO. L'intero progetto si chiuderà presumibilmente entro la fine del 2016».

FF «Se ne possono immaginare ulteriori sviluppi?»

MF «Sì, ci piacerebbe poter allestire anche un ambulatorio pediatrico specializzato, dotato di macchinari per la diagnosi e la cura dei piccoli pazienti. Naturalmente, questo servizio lo erogheremmo gratuitamente ai soggetti bisognosi. Ma per riuscire nel nostro intento abbiamo bisogno di risorse economiche di cui solo nuovi finanziamenti, donazioni e sponsorizzazioni ci consentiranno di disporre».

FF «Animamediatca vi seguirà fino in fondo nel procedere del vostro coraggioso progetto».

RIFERIMENTI del progetto (sito Web)



Padre e figlio



Padre e figlio (Buenos Aires) - © Francesco Frigione 2012

Francesco Frigione

Sentivo la mancanza di mio figlio in quei giorni di viaggio, anche se spesso gli parlavo via Skype. Sul treno mi ritrovai vicino a un padre molto dolce che conduceva i suoi bambini in gita. Sembrava una famiglia umile e amorosa. Mentre le due figliette maggiori e il mediano s'incantavano a osservare la città scorrere fuori dal finestrino, il più piccolo adoperava senza sosta il volto del papà come un terreno di gioco. Felice e paziente, l'uomo si lasciava tormentare.

IL RITORNO DEL GIOVANE PRINCIPE

di Antonio Requeni



“Il giovane principe”, di cui narra la novella di Alejandro Guillermo Roemmers pubblicata in Italia dalla casa editrice Corbaccio di Milano, altri non è che il famoso “petit prince” de Antoine de Saint-Exupéry: lo ritroviamo adesso ragazzo nella Patagonia argentina, territorio che Saint-Exupéry sorvolò spesso durante la sua permanenza nel paese sudamericano, dal 1930 al 1931.

L’opera di Saint-Exupéry ha funzionato certamente da stimolo e ispirazione per il libro di Roemmers, che sembra sviluppare una frase dello scrittore francese, quella che la Volpe rivolge al piccolo principe: “Non si vede se non con il cuore. L’essenziale è invisibile agli occhi”.

Il protagonista di questa storia, infatti, è un uomo che, percorrendo in autostrada l’aspro scenario patagonico, incontra il ragazzo addormentato con indosso un esotico vestito: mantello rosso, casacca azzurra con giarrettiere, pantalone bianco e stivali neri, esattamente il corredo del “piccolo principe” del famoso romanzo. Le prende in braccio e lo deposita nella sua automobile. Quando il giovane si sveglia tra lui e il guidatore incomincia un dialogo tessuto con incontri ed episodi la cui trama dominerà fino alla fine del viaggio. Il dialogo vede domande e lucide divagazioni, con meno saggezza nelle risposte che nei quesiti. Il dialogo ruota, nientemeno, che intorno al senso della vita, al posto occupato dell’essere umano nell’Universo, al significato profondo della sua esistenza e alla qualità del rapporto con gli altri. Da questo intreccio deriva che molte sono le cose che dobbiamo migliorare nel mondo, a partire dalle molte che dobbiamo migliorare in noi stessi.

Il giovane principe non parla di argomenti corrivi ed esteriori, ma di cose che si scorgono soltanto con il cuore dato che “l’essenziale è invisibile agli occhi”. Questo viaggio nella sconfinata Patagonia è, dunque, an-



che un invito a transitare per una via spirituale verso la vita interiore e ad affrontare le difficoltà della vita con un atteggiamento positivo.

“Un problema è come una porta” - dice a un tratto il giovane principe - “una porta che qualche volta non si può aprire perché non ne abbiamo la chiave o l’abbiamo ma non la sappiamo usare”; come la poesia, che è una chiave estetica per aprire le porte della bellezza e della rivelazione psicologica e spirituale.

Alejandro Guillermo Roemmers, autore di numerosi libri, sembra con questo ultimo libro voler dimostrare di avere lui una chiave personale. “Il ritorno del giovane principe” è un libro ricco di sentimenti e di emozioni, un libro che dovrebbero leggere tutti coloro che hanno il cuore anestetizzato. Leggere per maturare interiormente, per concentrarsi sulla vita autentica, per sentire, per amare.

Con questa novella, insomma, Alejandro Guillermo Roemmers ci induce a viaggiare fin nel profondo di noi stessi.



DALLA CURA DELLA MALATTIA ALLA CURA DEL MALATO: Maturità di una vocazione

intervista al Professore **Massimo Federico**
di Francesco Frigione



FF «In questo numero di AM indagiamo il tema dell'inizio e della fine. Come si potrebbe applicare questa sigizia alla sua personale esperienza professionale?»

MF «Posso distinguere, sommariamente, due periodi nella mia attività: uno formativo, che ha avuto luogo negli anni '70, e uno di maturità professionale, che si è sviluppato a partire dagli anni '80 - '90. Dopo la laurea all'Università Cattolica di Roma, mi sono specializzato in Ematologia e in Medicina interna, a Modena. È stato allora che ho cominciato ad approfondire, progressivamente, il contatto con i malati come persone, più che come anonimi portatori di patologie. In seguito, vincendo un concorso, sono diventato docente di Oncologia medica, presso l'Università di Modena».

FF «Cosa contraddistingue il suo percorso di maturazione?»

MF «Come accennavo, con la maturità ho modificato sia gli obiettivi che le modalità di approccio professionali: potrei affermare di essere passato da una visione prossima all'onnipotenza, tipica dei giovani ricercatori, a una più "realistica" dei problemi. A ciò è, naturalmente, conseguita una differente ricerca delle soluzioni. All'inizio della carriera, infatti, il mio obiettivo preminente consisteva nel "guarire i pazienti"; con gli anni, invece, ho assunto il valore primario di "far vivere nel modo migliore possibile" le persone. Con o senza malattia».

FF « Come definirebbe concettualmente questa evoluzione?»

MF «Potremmo dire che la trasformazione essenziale, nella mia vita, è consistita nel passare da una medicina "impositiva", centrata sul bisogno di "curare le malattie" e focalizzata sulle prescrizioni terapeutiche, ma abbastanza sorda alle richieste del paziente e ai suoi bisogni, a una medicina "consultiva", la quale prevede un maggior coinvolgimento del paziente nelle scelte terapeutiche. Inoltre, il lavoro mi ha condotto sempre più a confrontarmi con esponenti di culture e popoli differenti; ciò mi ha insegnato che l'aspetto chiave della vita comunitaria è il rispetto degli altri e delle loro idee, anche quando provengono da realtà estremamente diverse e prevedono scale di valori in conflitto con le mie. Si tratta di un'acquisizione mentale che, ovviamente, ha influito anche sul mio approccio professionale. Penso, a questo proposito, al mio rapporto con i Paesi arabi, dai quali spesso mi giungono inviti a tenere conferenze e seminari. Quando ero più giovane vi andavo con la convinzione di avere molto da insegnare; oggi considero di avere soprattutto da imparare.

Massimo Federico

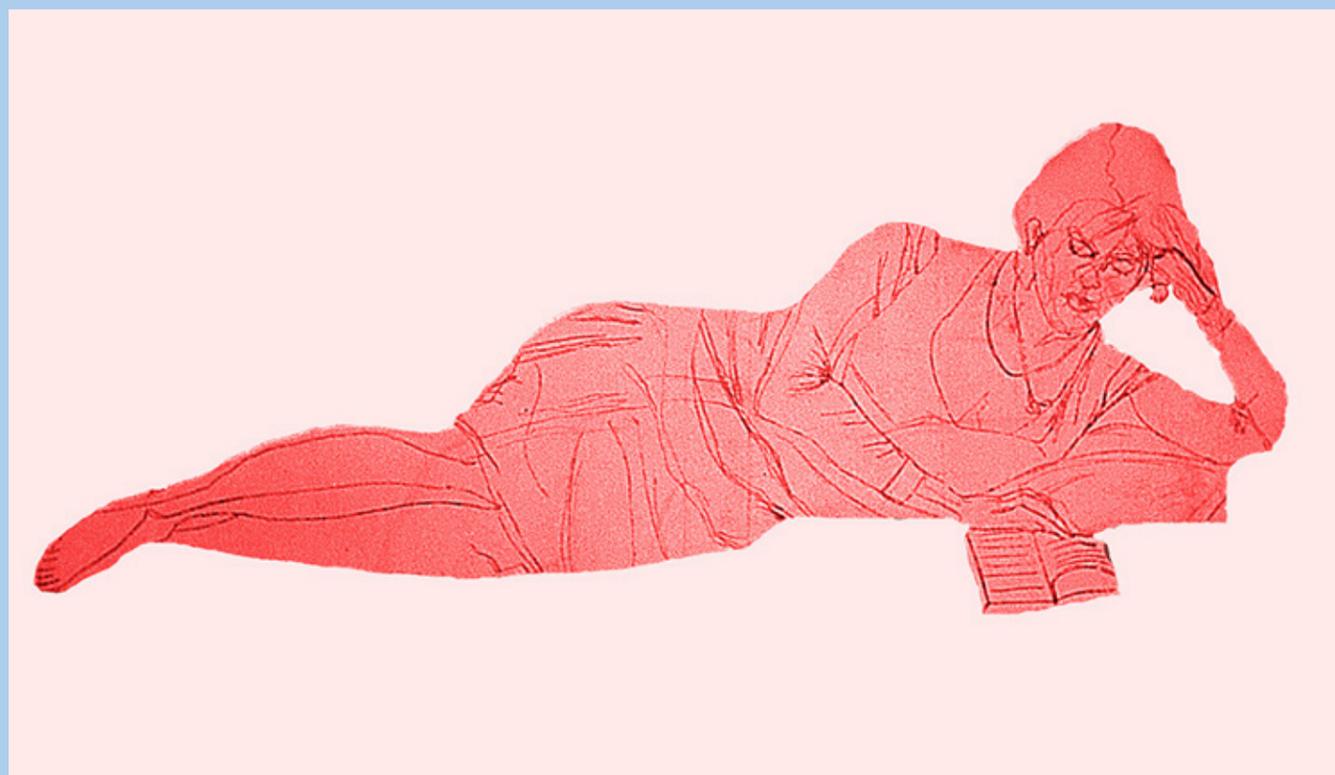
(Taviano – LE, 1950) è Professore Ordinario di Oncologia Medica, Direttore della Cattedra di Oncologia Medica II dell'Università di Modena e Reggio Emilia.

da imparare.

In sintesi, ritengo di aver perfezionato, nel tempo, la competenza nel trattare patologie talvolta anche assai rare e nell'offrire a pazienti "complessi" un buono spettro di soluzioni. Oggi, nell'ambito del trattamento dei linfomi, il campo nel quale sono considerato un esperto, ottengo particolari riscontri riguardo all'approccio con cui mi rapporto al paziente e alla sua malattia».

FF «E in che direzione va l'attuale cura dei linfomi?»

MF «La terapia sta assumendo tratti di sempre maggior precisione nella ricerca del bersaglio e nella salvaguardia dei tessuti sani: la definiamo, per tale motivo, "mirata" ("targeted therapy"). Essa tende, cioè, a riparare le mutazioni genetiche alla base delle svariate forme di cancro. Trovandoci, infatti, di fronte a una affezione molecolare, la nostra risposta prevede un intervento molecolare, che ha per obiettivo i tessuti colpiti dalla neoplasia e che risparmia, invece, quanto essa non ha intaccato».



Aphrodite rosa (Francesco Frigione)



La fine è un inizio

Oggi giornata di sole.

Foglie a terra: libertà e sfortuna.

*Nella clessidra la sabbia scende, inerte;
sorrido all'idea che sia arrivato il momento.*

*Non sono incline al patetico, ma
cerco la solidarietà dei sensi
e li chiamo a raduno: il caldo del chiuso,
l'amaro in bocca, l'odore della nebbia
e questo suono di passi affrettati.*

*- Che ne sarà del mio nome? – mi chiedo
e mi affido al dolore, ostinato
lancinante, amico e nemico*

*che a tratti m'invade, come una spinta
profonda, mi interpella. Mi abbandono
al suo impulso, lo accolgo, ne subisco
la forza gelata – Cos'è il gelo? –.*

*Mi trasformo in un'eco, in emanazione
del soffrire senza rimedio, moltiplicato.
Luci ed ombre si alternano, a sprazzi.*

*- È paura? – mi chiedo – È una fuga,
forse solo un'ingenua caduta? –.*

*Solo capisco che non si accettano sconti
né indugi. Queste scarpe, scelte con cura,
preparate da tempo per l'occasione,
che non indosserò mai per camminare,
sostengono l'augurio e la speranza
di sentieri felici immaginati.*

*Il dolore riprende, mi assilla,
e tutto, presto, sarà nostalgia confusa
oppure inspiegabile dimenticanza.*

*Mi solleva pensare che una mano amica,
forse la tua, di te stupito e impietosito,
mi ravvierà piano i capelli, scomposti
dalla forza intensa del passaggio.*

**Karolina Elizabeth Alarcón**

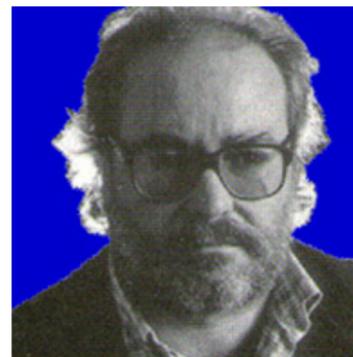
nació y vive en Buenos Aires (Argentina). Es periodista de Cultura y Filosofía y escritora. Publicó en la revistas Proa; Contesarte Colombia y Música Clásica BA.

**Patrizia Mattioli**

è nata a Roma nel 1959. E' psicologa e psicoterapeuta, socio ordinario della Sitcc (Società Italiana di Terapia Comportamentale e Cognitiva). Da venti anni lavora come consulente scolastico nella scuola superiore. E' autrice di diversi articoli pubblicati su Internet e su riviste di settore. Con il Gruppo Editoriale "L'Idema" ha pubblicato il libro "Itinerario di Psicologia". Scrive sul blog (www.patrizia-mattioli.com) ed è blogger per Il Fatto Quotidiano (www.ilfattoquotidiano.com/blog/pmattioli).

**Federica Mennella**

was born in Milan, where she graduated in Foreign Literature, Film Studies and Communication at the Cattolica University. She has collaborated with Animamediatca since 1999 and has also published film criticism in other specialized cinema magazines. Mennella, who earned an MFA in Film at American University (U.S), is an independent filmmaker and works in the USA and Italy as writer, director, producer of both fiction and documentary movies.

**Gustavo Rubén Giorgi**

(Zárate, 1955): abogado por la Universidad de Buenos Aires, ha escrito poesía ("El último bien", 2001; "El retorno de Hipsipila", 2005; "Acechanza de reflejos", 2009); relatos ("Cuentos de la resignacion", 1997; "El profeta y el traidor", 2000; "El emisario, 2007") y ensayos: ("Aunque sean los papeles rotos de las calles", 2007 y "La biblioteca de los libros asesinos, 2012). Traducido al italiano ("Antología della poesia argentina contemporanea", Sentieri Meridiani, 2007), colaboró en PROA, revista fundada por Jorge Luis Borges, entre 1998 y 2012. Escribe para el Suplemento Cultural del cotidiano "Tiempo Argentino" de Buenos Aires

**Francesca Biffi**

(Roma) laureata in Psicologia presso l'Università "La Sapienza" di Roma, ha conseguito il Master in Social Work alla Loma Linda University (California). Lavora a San Francisco (U.S.A.) come Clinical Senior Social Worker with the Veterans Administration.

**Ilaria Di Giustili**

(Roma, 1966). Diplomata all'Istituto Statale d'Arete di Roma in Fotografia artistica. Ha frequentato la Facoltà di Architettura dell'Università "La Sapienza" e il Seminario di Vittorio Storaro "Scrivere con la luce". Dal 1986, con i suoi scatti racconta con passione il mondo che la circonda. Il suo sito è <ilariadigiustili-foto.blog.tiscali.it>

**Maria Cristina Joos**

(Gorizia, 15 dicembre 1948), psicoterapeuta, psicologa sociale, si dedica particolarmente allo studio del fenomeno migratorio. È responsabile dell'area Cultura dell'ALEF (Associazione Lavoratori Emigrati del Friuli Venezia Giulia) di Buenos Aires.

**Luciana Zollo**

(Enna, 1957) è laureata in Lettere Classiche dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" e professeur dell'Alliance Française di Bruxelles. Vive a Buenos Aires, dove ha insegnato italiano e latino nei licei. Attualmente tiene corsi di letteratura italiana per il pubblico adulto e coordina un laboratorio di scrittura creativa in italiano. Si occupa di poesia, di traduzione letteraria e di didattica bilingue ed interculturale.



Erica Di Francesco

Erica Di Francesco (San Benedetto del Tronto – Ascoli Piceno - 1981). Insegna Inglese e Spagnolo. Ha conseguito, presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, la laurea in Lingue e Letterature straniere e due master per l'insegnamento; un terzo master in Lingua e Letteratura lo ha ottenuto presso l'Università di Valencia (Spagna), città ove attualmente risiede. Qui si è iscritta ad un progetto di Dottorato di ricerca sulla dislessia e gestisce un' accademia di lingue. Scrive stabilmente per www.animamediatca.it.



Francesco Frigione

È nato a Napoli, nel 1962. Risiede a Roma. È direttore di www.animamediatca.it e del suo quadrimestrale. Psicologo e psicodrammatista analitico, forma psicoterapeuti e insegnanti. Progetta e realizza interventi di prevenzione psicosociale nelle scuole e sul territorio. Effettua iniziative socio-culturali. È autore di video e di mostre fotografiche.



Enrique Franklin Espina Rawson

(Buenos Aires 1938), fundador y presidente de Asociación Civil Centro de Estudios Gardelianos, es periodista ("Clarín", "El Mundo", "La Nación") y escritor ("Romances de Tango" - con Lucila Gálvez; "Disparen sobre Gardel"; "Los 100 peores tangos"; "Archivo Gardel" - con Alfredo Echaniz; "El tango le dice a Borges").



Giuseppe Lippi

(Stella Cilento, 1953) lavora da molti anni in campo editoriale ed è autore di un libro dedicato al film di Stanley Kubrick "2001: Odissea nello spazio" sotto forma di dizionario ragionato (Le Mani, 2008). È anche autore de "Il futuro alla gola", una storia del mensile mondadoriano "Urania" che dirige dal 1990. Il suo interesse principale è la narrativa fantastica, campo in cui ha curato e tradotto "Tutti i racconti" di H.P. Lovecraft, sempre per Mondadori. Vive e lavora tra Milano e Vigevano.



Michele Rutilo

È nato a Napoli nel 1957. Risiede a Potenza. Architetto e interior designer, è autore di numerosi progetti di edilizia pubblica e privata e consulente tecnico di varie aziende lucane. È esperto in riqualificazione e restauro del patrimonio culturale architettonico e ambientale. Collabora a www.animamediatca.it con articoli e vignette satiriche.



Irma Maurizio

(Buenos Aires, Argentina, 1959), licenciada Universitaria en Instrumentación Quirúrgica, tiene amplia experiencia en coordinación y ejecución de actividades para la optimización del vínculo agentes de salud-pacientes. Labura en gestión y gerenciamiento de centros de salud con manejo de personal e integración de equipos de trabajo, coordinación de actividades académicas, cursos. Organiza seminarios y eventos profesionales vinculados al área de la Salud y la medicina asistencial.



Vincenzo Basile,

nato ad Avola (Siracusa), è giornalista. Dal 2004 segue i principali festival internazionali di cinema, quale inviato del quotidiano ungherese Nepszava e della rivista italiana Agenzia Radicale. Ha pubblicato per www.animamediatca.it numerosi articoli, recensioni e reportage fotografici.



Marcelo Norberto Motta

(Quilmes - Argentina, 1964), profesor de Castellano, Literatura y Latín. Autor de cuatro libros -tres de cuentos y uno de poemas - Participò en varios certámenes literarios, entre los que consiguió el "Primer premio en cuento en el Circulo Médico de Quilmes - Año 1996", por "Aquellos caballos blancos", y dos primeros premios en poesía (1997). Además ha sido publicado en varias antologías de autores. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al italiano por Giulia de Joannon. Es miembro de la Sociedad Argentina de Escritores. Blog oficial: www.marcelomottaescritor.blogspot.com.

**Anna Zavileiskaia**

nasce nel 1966, a Mosca, e si forma presso l'Istituto di Architettura di Mosca (Accademia Statale).

Attualmente vive e lavora a Budapest e fa parte dell'Albo degli Architetti Ungherese.

La sue fotografie sono state esposte in mostre personali e collettive in Belgio, Ungheria, Italia, Svizzera, Argentina e Stati Uniti.

sito Web: www.annazavileiskaia.com

**Gabriela Estrella Regal**

Bs As, Argentina (18-09-64) es fotógrafa; Psicóloga Social con desarrollo en APS (Atención Primaria de la Salud); Profesora para la Enseñanza Elemental (Educación Primaria). Mail: gabareg@yahoo.com.ar

Flickr: <https://www.flickr.com/photos/114463037@N08/>

**Antonio Requeni (Buenos Aires 1930)**

es periodista y escritor. Se desempeñó en el diario La Prensa. Colaboró en diarios del interior y del exterior; fue corresponsal de Radioprogramas Hemisferio de La Voz de las Américas, Estados Unidos, y dirigió la revista Itaipress.

Es actualmente crítico bibliográfico de La Nación. Mención especial en ADEPA y los Premios Konex en las categorías

"Literatura Testimonial y Periodismo Cultural". Publicó libros de poemas, un libro de cuentos para niños (fue colaborador de Billiken), un volumen de crónicas de viaje, el Cronicón de las peñas de Buenos Aires (Primer Premio Municipal de Poesía - Ensayo) y el libro Línea de sombra. Es miembro de número de la Academia Argentina de Letras y Cavalliere Ufficiale della Repubblica Italiana.

En la Academia Nacional de Periodismo coordina la Comisión de Publicaciones.

**Roberto Francisco Alifano,**

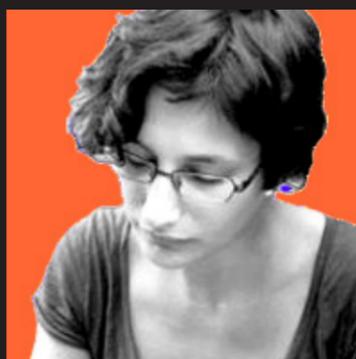
(General Pinto - Buenos Aires, 22/09/1943). Poeta, narrador, ensayista y periodista argentino.

Autor de más de cuarenta libros, entre ellos algunos en colaboración con Jorge Luis Borges (con quien trabajó durante diez años).

Su obra está traducida a diversos idiomas y ha sido distinguido con numerosos premios (Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores 2013; Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía 1997; Premio del Círculo de Críticos de Arte de Chile 2003; Premio Pablo Neruda por trayectoria poética 2003).

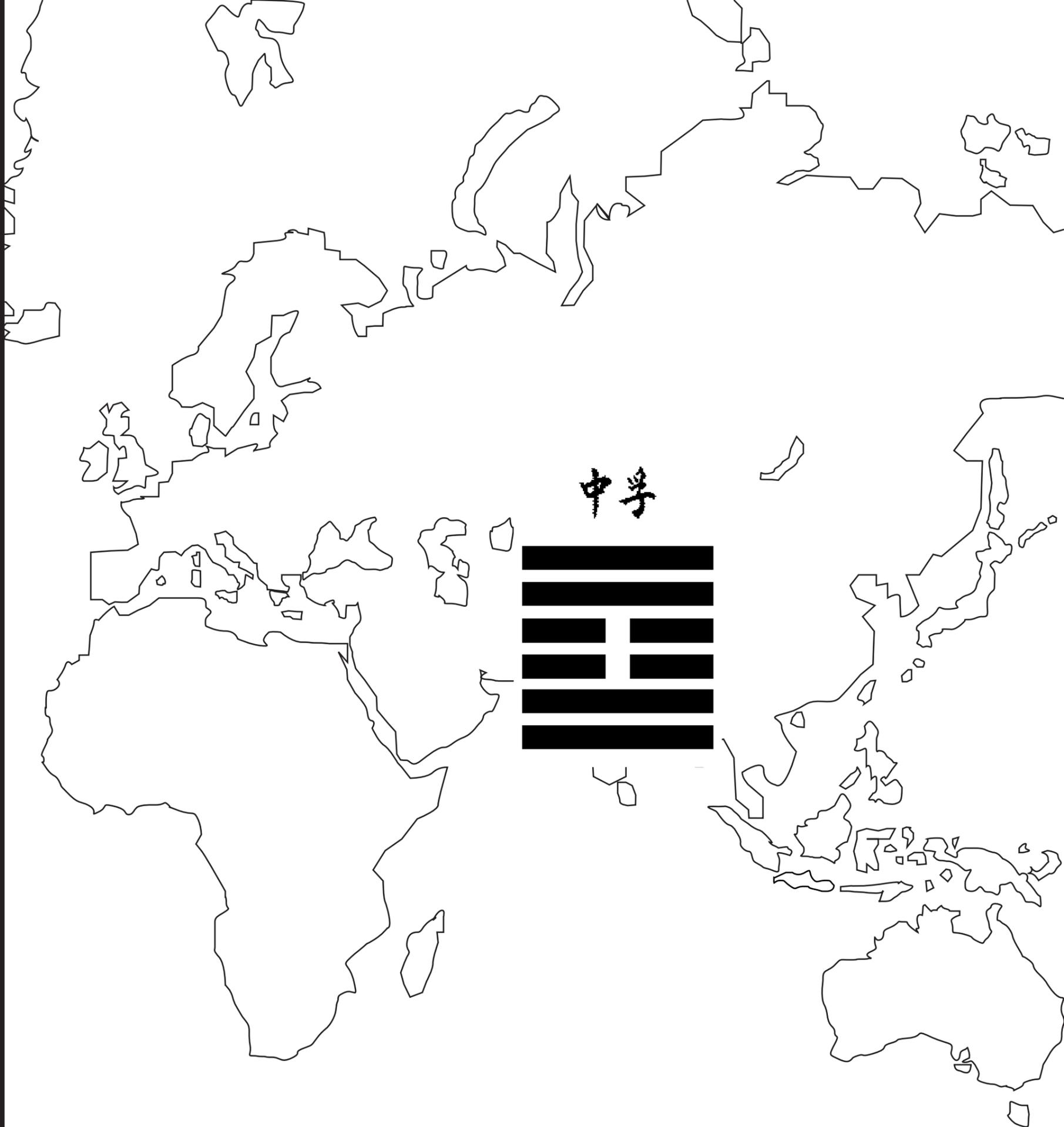
En 2005 fue candidato al Premio Cervantes de Literatura y en 2008 al Premio Juan Rulfo, que otorga el Gobierno de México. En 2014 el Instituto de Cultura de México lo ha propuesto para el Premio Nobel de Literatura





Giulia Marsich

nasce nel 1984, a Trieste. Conseguito il diploma di maturità classica, prosegue gli studi in ambito pittorico. Negli ultimi anni si dedica prevalentemente all'illustrazione e alla videoanimazione. Le sue mostre più recenti sono: "Puntoeacapo" (Trieste, 2012), "Grammatiche Interiori" (Trieste, 2013), "Portraits of a lady_part two" (Trieste-Firenze, 2014).





animamediatICA

Logo animamediatICA: Giulia Marsich

Graphic Designer: Daniela Stemberger

Webmaster: Paolo Canonaco