

2009 ³⁷
anni

educazione
audiovisiva

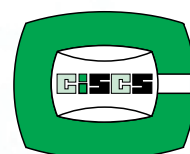
368
marzo 2009
ISSN 0393-098X

edlav

SUSSIDIO MENSILE DI «LETTURA» DEI MEDIA E D'USO DEI LORO LINGUAGGI
FONDATO DA P. NAZARENO TADDEI SJ

**Cinema
e immigrazione**

edito da



ROMA

La vignetta di Del Vaglio

educazione audiovisiva 368
marzo 2009

edav

SUSSIDIO MENSILE DI «LETTURA» DEI MEDIA E D'USO DEI LORO LINGUAGGI
FONDATA DA P. NAZARENO TADDEI SJ

Hanno collaborato a questo numero: Eugenio Bicocchi, RE; Olinto Brugnoli, VR; Adelio Cola, TO; Paolo Del Vaglio, NA; Franco Sestini, FI; Luigi Zaffagnini, RA – per le ricerche: Gabriella Grasselli, CiSCS ed Edav sas

Chiuso in redazione: 15 marzo 2009

Mensile - Anno XXXVII, n° 368, marzo 2009 - Direttore Responsabile: Andrea Fagioli - Impostazione grafica: Ennio Fiaschi - Autorizzazione Trib. di Roma n. 13007 del 3/10/1969 con allegato n. 14632 del 14/7/1972 - Proprietario ed editore CiSCS, Roma - La collaborazione, sotto qualsiasi forma, è gratuita - Direzione: Via Giolitti 208, 00185 Roma (Italia), Tel. e Fax 06/7027212 - Redazione e Amministrazione: Via XX Settembre 78, 19121 La Spezia (Italia), Tel e Fax 0187/778147 - c.c.p. 33633009 - Sped. in abb. post. art. 2, comma 20/c, legge 662/96, La Spezia - Finito di stampare nel mese di marzo 2009 dalla Tipografia Mori, Aulla (MS).

E-mail: edav@edav.it - direttore
ciscs@edav.it - uff. abbonamenti

Internet: www.edav.it
«Dio dopo internet»: www.diodopointernet.it

Comitato di Direzione

Eugenio Bicocchi, Olinto Brugnoli, Andrea Fagioli, Gabriella Grasselli, Paolo Andrea Mettel, Flavia Rossi, Gian Lauro Rossi, Franco Sestini, Luigi Zaffagnini

La foto di copertina: dal film VERSO L'EDEN

Abbonamento annuale 2009

Italia Euro 55,00; estero Euro 70,00; sostenitore Euro 150,00; benemerito Euro 500,00.

Arretrati Euro 65,00 una annata; Euro 6,00 n. singolo.

Inviare l'abbonamento sul c.c.p. n. 71895007 intestato a Edav - Via Giolitti, 208 - 00185 Roma - L'invio di EDV è gratuito per Soci e Iscritti del CiSCS.



ASSOCIATO ALL'UNIONE
STAMPA PERIODICA

L'eco della stampa

legge, ritaglia e rilancia edav

© Copyright by CiSCS - Roma.

Tutti i diritti riservati.

Pasqua e le uova fasulle

di NAZARENO TADDEI sj

Il Panettone di Natale e l'uovo di Pasqua sono tipici esempi.

Il panettone è segno d'un pane che si mangia assieme e volentieri; il quale pane, a sua volta, è segno di fraternità, di amore, ecc.: appunto i significati del Natale. Ma è ben chiaro come tutti questi significati si perdano nella concreta realtà: il battage pubblicitario (es. «Non è Natale se non è...»), il farne coincidere il valore di «segno» (p.e. nei regali) con la grossezza e con la marca, e simili sovrapposizioni preminenti a tutto

il resto, ne sviano e ne soffocano il significato che ci potrebbe essere.

Discorso ancor più evidente e pesante per le uova pasquali di cioccolato.

La tradizione delle uova pasquali ha una sua precisa e ricca simbologia: Cristo che risorge dal sepolcro, cioè la vita che nasce dalla morte, è reso piuttosto bene dall'uovo, chiuso e come morto quale sepolcro, che invece reca il germe della vita e a un dato punto si rompe per lasciarla emergere.

Le uova di cioccolata sembrano conservare tutto questo; ma non lo conservano affatto: le sorprese che vi si trovano dentro non hanno nulla a che vedere col concetto di vita che nasce dalla morte o che emerge dall'uovo naturale (a parte la banalità orripilante degli oggetti

che le costituiscono) e quindi non riescono ad assumerne il valore simbolico; il guscio di cioccolato non è un sepolcro che racchiude la vita: lo si mangia!; ecc..

Però queste uova fasulle sono diventate «pasquali» e reggono nell'opinione consumistica, ormai comune la circostanza. Tanto che

non è Pasqua se non c'è l'uovo di cioccolato!

La mentalità massmediale, da una parte, limita la dimensione della visione umana al «ciò che appare» delle

cose; dall'altra, offre i propri contenuti, quali criteri di vita, modelli di comportamento, in modo che noi li diamo per scontati, poiché ce li troviamo dentro di noi (p.e., i famosi «simboli» del nostro tempo: il panettone di Natale, le uova di cioccolato di Pasqua, l'automobile grossa simbolo di ricchezza e di prestigio, ecc.). Ma essi non sono scontati, anzi sono proprio quello che noi dovremmo verificare. Infatti, non li abbiamo acquisiti con attività critica personale; e, soprattutto, ci sono stati immessi a forza e inavvertitamente. È l'accennato fenomeno delle «comunicazioni inavvertite».

Tutto questo fa massificazione.

(da Papa Wojtyla e la «nuova» cultura massmediale, ed. Edav)



Storia e cinema/2: sentimenti e ragion di stato nel cuore di una regina

di LUIGI ZAFFAGNINI

Continuiamo a trattare il rapporto tra storia e cinema (v. *Edav* n. 366), andando alla ricerca delle tracce della «Storia», così come le ha proposte un regista in un film storicamente ambientato. Esempio sembra essere il caso del film «Giovanna la pazza» (2001) di Vicente Aranda, che non ha conosciuto alcuna fortuna sugli schermi italiani e che, anzi, ha raccolto critiche a dir poco impietose¹, mentre ha avuto riconoscimenti internazionali ed è stato selezionato per l'Oscar nel 2002. Analizzandolo, intendiamo assolvere due diversi compiti come «lettori» di film in chiave strutturale: il primo è quello di far comprendere la grande distanza che c'è tra leggere e criticare un film; il secondo, e più difficile, è quello che riguarda come collocare al giusto livello (di verosimiglianza o di invenzione) la percezione della Storia che si ricava dalla visione del

film. In esso, non diversamente da qualsiasi film, il comportamento dei personaggi storici è volutamente caratterizzato dal linguaggio filmico, così come lo usa il regista, e interpretato da attori, che recitano sotto la sua guida.

Alcune puntualizzazioni sul metodo.

Sotto il profilo metodologico, infatti, la difficoltà di lettura del significato ultimo del film, risiede, diversamente da quanto accade nella lettura di un manuale di storia o anche solo di un romanzo storico, in un lavoro complesso che non può limitarsi alla sola comprensione della vicenda, che troviamo rappresentata sullo schermo. Infatti, il testo di storia, pur adeguato alla età e alle conoscenze del lettore, si presenta come insieme di nozioni non discutibili, in forza del fatto che l'autore rappresenta, più o meno, una autorità per colui che deve apprendere quelle nozioni, corredate dalla spiegazione dei vari insegnamenti.

Così, dalla scuola elementare fino all'università, i medesimi avvenimenti storici si tingono prima di aneddotica e favolistica, poi di narrativa didascalico-avventurosa per quanto riguarda i testi destinati all'età adolescenziale e, infine, di problematica saggistica spesso ideologizzata.

Nel romanzo, d'altra parte, l'intreccio e la dimensione psicologico-caratteriale dei personaggi rappresentano gli ingredienti che di gran lunga attirano l'attenzione del lettore rispetto a qualsiasi cornice di ambientazione storico-documentaria.

Nel film, invece, la Storia diviene difficile da separare come contesto o cornice isolata dalla vita dei personaggi. Non può essere qualcosa che è al di fuori della vicenda dei personaggi che paiono vivere quel tempo.

Sono invece i personaggi a essere «costretti» dalla mano e dall'occhio del regista ad adeguarsi con i loro comportamenti a una, più o meno, plausibile ricostruzione storica. Essi incarnano, per così dire,

¹ «Il film ignora quasi totalmente il contesto storico e mette a fuoco la vicenda amorosa. Giovanna risulta davvero «pazza» per Filippo. Un trasporto e un comportamento che in quel tempo, alla fine del quindicesimo secolo, non era davvero convenzionale. A dir poco. Il film non centra nessun obbiettivo, neppure la ricostruzione si fa ricordare». (PINO FARINOTTI, *My Movies.it*).

«La sensuale Giovanna di Castiglia era pazza o troppo gelosa del marito, Filippo il Bello? Il noioso film-bignami (zeppo di spiegazioni e di raccordi che funzionano da petulanti didascalie) di Vicente Aranda invita lo spettatore a corte, nell'Europa negli anni a cavallo del Cinquecento, e finge di appassionarsi ad un'eventuale risposta che sa un po' di storia e un po' di quel gossip specializzato dei tabloid che vigilano sulle questioni private delle teste coronate. (ENRICO MAGRELLI, *Film TV* del 6 ottobre 2002)

«V. Aranda, anche sceneggiatore, [...] partorisce «un grottesco resoconto delle tempeste ormonali di una fragile sovrana folle di gelosia» (Alessandra De Luca). Un dignitoso mestiere e mezzi abbondanti mettono insieme un film accademico, patinato e poco plausibile». (LAURA, LUISA E MORANDO MORANDINI – *Il Morandini* 2007)

«Tentativo maldestro di trasformare la passionale, sventata, regina di Castiglia in un'eroina romantica, idea banale venduta come sorpresa. Ma non ci avevano già detto a scuola che, se vogliamo ritrovare il romanticismo ante litteram nei secoli precedenti, basta riprendere storia e cultura del primo cinquecento?». (SILVIO DANESI, *Il Giorno*, 27 settembre 2002).

una tipologia umana, nella quale prende forma visibile e verisimile ciò che lo spettatore crede siano stati pensieri e comportamenti reali del mondo e del tempo in cui è collocata la vicenda.

La vicenda e la struttura narrativa.

Il film narra la storia di Giovanna di Castiglia, figlia dei Re Cattolici, la quale, dopo essere stata destinata, secondo strategie diplomatiche, a sposare Filippo d'Asburgo, una volta succeduta alla madre, sentendosi sempre più legata al marito da una forte passione, pur non dimenticando il suo affetto per il popolo, **subordina** il valore del potere politico al valore del legame coniugale, suscitando così quegli intrighi e gelosie tra la nobiltà, che finiranno per portarla a essere interdetta e spodestata proprio da quel marito, che lei continuerà a desiderare e che accudirà amorevolmente anche nei momenti di una terribile agonia, nonostante da lui abbia ricevuto non poche offese in fatto di rispetto della fedeltà.



La struttura del film è piuttosto lineare nella narrazione, ma è, comunque, contrassegnata da un climax (processo di crescente intensità) che tende a raffigurare, da un lato, la personalità di Giovanna, colta in alcuni precisi e decisivi momenti di vita, e dall'altro, le situazioni politico-istituzionali che marcano una cruda lotta per il potere.

Così il regista riesce a sottolineare ogni volta, con felice scelta di episodi, ciò che non costituisce un puro evento narrativo, ma un sottile e inquietante momento di crisi (o, se si preferisce, di maturazione) di una psicologia femminile, che, in quanto tale, prescinde in parte dal ruolo sociale rivestito dal personaggio.

Si comincia, infatti, con la delicata situazione della fanciulla che avverte, attraverso movenze ancora infantili (la trottolina) (fig. 1), tutto l'innamoramento adolescenziale per il suo compagno di giochi, divenuto ormai un attraente uomo d'arme.

Si continua poi con il bivalente legame con la madre, nei confronti della quale Giovanna mostra affettuoso rispetto, ma anche ansia e desiderio di autonomia (fig. 2). È la madre Isabella che, nel momento del distacco, le riassume tutta una concezione dell'amore e della responsabilità, che costituisce il perno dei valori su cui Giovanna imposterà il suo futuro. La presentazione allo sposo e la folgorante

attrazione per lui, su un piano di maturo erotismo, colgono, poi, una Giovanna pienamente donna e sposa, all'interno di una corte in cui un certo libertinaggio di costumi poco si accorda con la educazione alla fedeltà cui Giovanna è stata abituata e a cui mostra convinto attaccamento.

Ma la situazione importante, che fa da raccordo e, insieme, da discriminare tra il versante psicologico-narrativo del film e quello storico-tematico è un'altra. Ormai significativamente caratterizzata come figura

matura e decisa (si veda, ad esempio, il parto del secondogenito Carlo, affrontato da sola con una quasi «spartana» determinazione), Giovanna apprende, nello stesso momento, la notizia della morte della madre Isabella e scopre personalmente il tradimento coniugale di Filippo.

Il privato e il politico si mostrano insieme, nella visione di Vicente Aranda, come un abito difficile da indossare dal suo personaggio. E straziante diviene allora la scena in cui Giovanna, sotto una pioggia a dirotto, non può fare altro che gridare ripetutamente e senza alcuna cautela diplomatica il dolore per la perdita della madre (il che implica il peso per il nuovo dovere come regina di Castiglia) e il dolore per l'infedeltà palese del marito (e quindi per il prevedibile mancato sostegno nei nuovi compiti di regnante).

È qui che prende forma la «pazzia» di Giovanna, non come sindrome clinica, bensì come accentuazione di un desiderio di esclusiva nei confronti del coniuge e, al tempo stesso, di rifiuto dell'atteggiamento superficiale di un fatuo Filippo, che, contornato da personalità fiamminghe, è del tutto estraneo a una cultura di serietà e a una sensibilità di governo ispaniche.

Da questo momento la vicenda sarà ambientata, non più nelle Fiandre, ma in Spagna e in questi ambienti si definirà in modo sempre più accurato il conflitto interiore di Giovanna tra l'esigenza di un accertamento sulla verità dei comportamenti del marito e la natura dei suoi doveri di regina, ben voluta dal popolo.

Dal piano narrativo a quello espressivo.

Il regista, quindi, tesse un reticolo di riferimenti a momenti di politica storica, che vanno di pari passo con tutti gli stratagemmi che Giovanna escogita per vincere la sua impresa di donna, anche se questo le costerà una quasi totale sconfitta come regina.

Ma se l'inchiesta in materia coniugale assume un aspetto tipicamente narrativo, che si regge sull'intreccio e sulla dinamica dell'attesa suscitata nello spettatore, la impalcatura storica, pur nella sua necessaria sinteticità, assume un valore tematico circa l'argomento del potere e delle brighe che gli uomini compiono per accaparrarselo.

Per ottenere questo risultato il regista ricorre sempre più direttamente a un serrato confronto tra scene apparentemente antitetiche. Da un lato i grandi dignitari e i consiglieri schierati con i fiamminghi, unitamente al padre di Giovanna, Ferdinando d'Aragona e a Filippo d'Asburgo, utilizzano le «stranezze» della donna per decretarne l'interdizione, nell'austerità del protocollo degli organismi di corte; dall'altro, Giovanna, incurante dei suggerimenti di quella parte dei nobili rimasti fedeli a lei (l'Almirante di Castiglia), persegue focosamente e avventatamente il suo progetto di riconquistare l'amore del marito.

Ne emerge così un quadro di duplice violenza, della quale Giovanna viene fatta segno come donna e come regina. Ma tanto più è crudele la violenza sul piano privato, tanto più è sottile quella sul piano politico, che giunge a risalire a una tara ereditaria, imputabile alla nonna materna, Isabel del Portogallo. Così si snoda l'intreccio, fino a che i due ambiti non trovano logica sintesi nella sequenza in cui Giovanna, sottolineando il suo ruolo con sfarzosi abiti regali, domina moralmente la scena (fig. 3) nell'allocuzione tenuta davanti ai Grandi di Spagna ed esce contornata da una chiara manifestazione di fedeltà del suo popolo (fig. 4).

È questo l'ultimo, infruttuoso tentativo di ribaltare il proprio destino, quando ormai l'aver compreso che esiste una correlazione tra l'esautorazione come moglie e quella come regina, aggiunge solo amarezza alla sconfitta.

Tutto, quindi, sembrerebbe destinato a finire in un annichilimento della personalità femminile sotto il profilo dei sentimenti e sotto quello dei poteri formali, se il regista non facesse entrare in campo una dimensione che fino a questo momento è rimasta

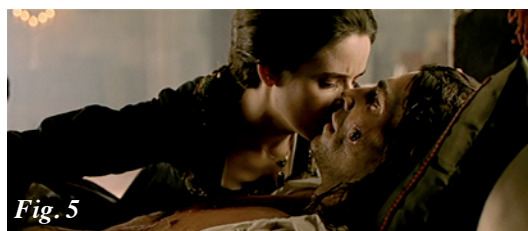
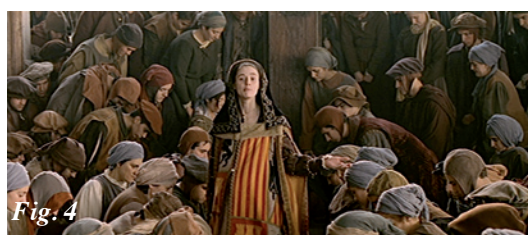
sottintesa, quasi schiacciata sotto il peso della dinamica storica e della caratterizzazione psicologica. È la dimensione spirituale che si illustra nella sequenza dell'agonia e della morte di Filippo.

Ancora una volta il climax diviene la figura filmica preponderante. Come nella scena della pioggia, come in quella dell'assemblea dei nobili, così di fronte al corpo piagato del proprio uomo morente, Giovanna trova, tra accenti di disperazione e d'intenso trasporto affettivo, una forza e una grandezza, che le danno una statura morale nuova. Essa diviene, così, non più la donna tout court e nemmeno solo la regina, bensì l'espressione di un'anima, nutrita da una concezione d'amore, che oltrepassa l'interesse fisico o quello dell'obbedienza sacramentale, per raggiungere la *charitas*, cioè la totale dedizione verso l'altro (fig. 5).

E qui, l'attenta lettura filmica aiuta molto a irrobustire l'intelligenza dello spettatore, se egli riesce a cogliere il come ed il perché il significato derivino dal modo di porsi del regista rispetto alle cose rappresentate.

Forse il livello di consapevolezza dell'autore è più implicito nel suo mestiere e nella sua sensibilità artistica che non in una dichiarata e didascalica volontà di spiegare fino in fondo quel qualcosa di spiritualmente misterioso, che egli avverte nel personaggio, ma che non lo tocca ancora intimamente. Sta, di fatto, comunque, che il passo in questione racchiude, a livello di inquadrature, due momenti illuminanti sul comportamento di Giovanna.

Il primo in cui, dopo una serie di angosciate e sconvolgenti affermazioni, la regina, viene ripresa in quasi mezzo primo piano di fronte allo stemma della Castiglia scolpito ben visibile sul bordo della cappa del camino (fig. 6). E su questa insistita inquadratura, le parole di Giovanna, che si differenziano fortemente dalle altre espressioni puramente emozionali e drammatiche, sono quelle con le quali la regina si lascia andare alla ammissione di avere posto, al di sopra di tutto, il suo amore terreno per il coniuge, lasciando intendere che, sia Dio sia il regno sono stati meno importanti per lei.



Il secondo momento si coglie immediatamente appresso, quando le inquadrature di Giovanna passano da un campo medio ravvicinato a un campo medio lungo in cui si dissolvono, sotto il profilo della significazione, la figura della regina e quella della moglie gelosa. Si anticipa, così, visivamente, lo slancio caritativo in presenza dell'ultima agonia di Filippo.

Giovanna, prima accasciata a terra a fianco del camino (fig. 7), viene poi inquadrata, quasi fosse lo sguardo in soggettiva del marito morente nella stanza accanto, come minuscola figura sullo sfondo delle fiamme del camino acceso, mentre risalta tutta la invadenza visiva delle spade dei nobili, che sono poste sul tavolo in primo piano (fig. 8). Alzatasi di scatto dalla prostrazione in cui è lasciata andare, oltrepassando queste lame acuminate, Giovanna si appressa al letto di morte e raccoglie, insieme con la preghiera di perdono, anche l'ultimo respiro di Filippo. E in tal modo obbedisce, prima che al richiamo di una dama di corte, a quello di un intimo pensiero, motivato non certo da qualche desiderio terreno, viste le terribili condizioni del moribondo.

La chiave della lettura storica.

Non è, allora, con la ricerca di simbologie, più o meno nascoste, che troveremo la chiave di lettura di questo film, ma solo con un instancabile lavoro di indagine, che ci porti a immedesimarci nel modo di vedere le cose da parte del regista, anche là dove egli stesso opera più come artigiano che non come artista. Per questo dobbiamo evitare di confondere eventuali riserve sulla recitazione di alcuni attori con un verdetto che trascinerebbe a fondo tutto il film. Tali riserve non infirmano certo la funzione storica dei personaggi (Filippo, Ferdinando d'Aragona, De Veyre). Caso mai contribuiscono a far risaltare l'intensità interpretativa dell'attrice che presta il suo volto a una caratterizzazione vivace e complessa della personalità di Giovanna.

Per quanto, dunque, non ci troviamo di fronte a un capolavoro, solo una lettura equilibrata e corretta riesce a valorizzare ciò che lo stesso regista esprime in modo forse incompleto, perché, in lui, la riflessione morale è rimasta indietro rispetto alla intuizione figurativa, che tuttavia la accenna indicativamente².

Tutto questo, ora, ci costringe a chiederci: «Ma davvero è accaduto così; ma, veramente la regina

Giovanna di Castiglia si è comportata così?». La risposta più onesta che si può dare è: «No!» o meglio, «Se così è andata, non siamo in grado di stabilirlo con certezza, per quanto riguarda i comportamenti individuali».

L'impalcatura storica generale, invece, cioè quelle tracce che permettono di distinguere eventi reali dall'invenzione pura e semplice, sono ben identificabili a patto di avere in comune con il regista alcune conoscenze prelieve sull'argomento storico o, almeno, di impegnarsi a farsele.

In tale modo risultano perfettamente plausibili il clima e tanti contorni della vicenda che si materializzano nel complesso dei ruoli e delle affermazioni che ogni personaggio fa. Così, se non è detto che nella realtà il consigliere De Veyre o il marchese di Villena avessero quel volto o agissero in situazioni teatrali quali quelle del film, tuttavia essi emblemizzano bene il ruolo avuto da una nobiltà fiamminga e da una riottosa feudalità castigliana nel tentativo di impossessarsi delle ricchezze che la neonata potenza commerciale ispano-atlantica andava accumulando.

La semplificazione, invece, del personaggio di Ferdinando d'Aragona, padre di Giovanna, desideroso di liberarsi di lei, poco s'intona con la sua documentata perizia diplomatica e, soprattutto, non spiega che il suo matrimonio con la francese Germana di Foix era invisibile ai castigliani. Pertanto non avrebbe mai potuto fruire della clausola del testamento di Isabella la Cattolica, che prevedeva, come era logico e legale, che a succederle al trono fosse Giovanna e, in sua assenza o impedimento, Ferdinando stesso come reggente facente funzioni al posto del nipote Carlo. Tutta ancora da discutere è la reale condizione di Giovanna nella residenza di Tordesillas³. E, anche la figura di Aixa, l'amante mora di Filippo, è pura invenzione. Ugualmente non è provato da documenti quel discorso di Giovanna davanti ai Grandi, che si conclude con un più che metaforico abbraccio popolare per la regina.

È invece storicamente certo che le Cortes (il parlamento) non avallarono mai l'atto di destituzione della sovrana e pretesero sempre, anche in pieno governo di Carlo V, che gli atti formali portassero l'intestazione del potere sovrano di Giovanna I di Castiglia. Ugualmente, quando i Comuneros (i rappresentanti delle città castigliane) si sollevarono contro la fiscalità e il dispotismo di matrice fiamminga, per prima cosa, si recarono a Tordesillas a rendere omaggio a Giovanna, ritenuta ancora la legittima

² Forse è qualcosa di più che un caso, il fatto che lo stesso regista in un'intervista, parlando della protagonista e del suo immedesimarsi nel personaggio, abbia testualmente affermato che pareva che la capacità di cogliere lo spirito e la personalità di Giovanna le fosse ispirata da «un angelo custode o da qualcosa di simile». (Riportato negli Extra del DVD in commercio).

³ Cfr. ZALAMA, MIGUEL ÁNGEL, *Vida cotidiana y arte en el palacio de la reina Juana I en Tordesillas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.

proprietaria della corona dei re cattolici, nonostante il disconoscimento voluto dal marito⁴.

Questi, e molti altri, sono i passi che ci invitano a indagare correttamente il film in sede di ricerca della attendibilità storica e, caso mai, a utilizzarlo con discernimento come testo didattico.

Ma c'è una traccia che non può assolutamente essere trascurata se si vuole definire la chiave interpretativa. Essa permette la comprensione della complessità della figura di Giovanna, tanto sotto il profilo filmico quanto sotto quello storico. È, infatti, quella che ci porta a mettere in relazione una cultura e una mentalità, in cui Giovanna era stata educata (e che risalta nell'iniziale colloquio con la madre) con la scelta esemplare maturata dal personaggio filmico. Scelta che, storicamente, sarà confermata alla fine della vita stessa di Giovanna, dalla testimonianza di San Francesco de Borja, suo assistente spirituale, che ne attesterà la lucidità mentale anche nel momento degli estremi conforti religiosi, dopo un certo periodo di tepidezza nelle pratiche esteriori della religione stessa.

Una doverosa riflessione conclusiva.

Quando si riesce a mettere insieme un affresco in cui si armonizzano i vari elementi, si conferma, pienamente, la validità della lettura strutturale del film, ma, al tempo stesso, si allarga l'orizzonte a un suo impiego funzionale alla lettura degli eventi storici e anche reali. In questo caso quelli storici costituiscono, infatti, uno degli aspetti più importanti per la formazione, in un vasto pubblico, di una coscienza e di una memoria della propria cultura, alla quale possono concorrere anche una corretta divulgazione filmica e una rigorosa lettura di essa.

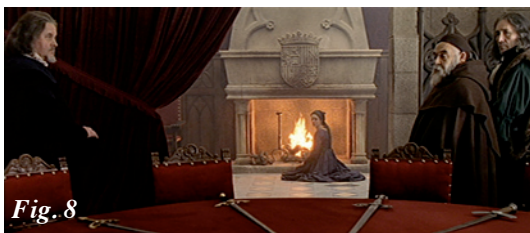
Preferiremmo certo sbagliare e considerare azzardata l'ipotesi, ma temiamo che siano stati proprio gli aspetti filmici della maturazione spirituale di Giovanna e della sua fedeltà al marito a suggerire il giudizio stroncante di certa critica cinematografica. Questa, infatti, non sempre attenta ai diversi livelli di lettura, deve essersi trovata imbarazzata davanti a un personaggio filmico, ma ancorato alla storia, ben interpretato e umanamente complesso.

Storicamente la «pazzia» non risulta ascrivibile né al movente erotico, né, tanto meno, a quello della

inettitudine al governo, ma piuttosto ad aspetti di depressione dovuti alle traversie personali⁵. Cinematograficamente, poi, tale condizione non si alimenta di quella vena narrativa romantico-protestante⁶, che voleva Giovanna vittima della educazione e della cultura cattolica.

La versione convenzionale contrasta, pertanto, con quello spessore umano che il film accredita alla figura femminile. Questo fatto spiazza chi, magari, avrebbe preferito vedere confermata nel personaggio filmico una personalità anticonformista e ideologicamente connotata in senso anticattolico, condotta alla follia dalle costrizioni

della religione, così come è stata costruita da quella «Leggenda nera» antispagnola, che una certa divulgazione ha, disinvoltamente, sposato⁷.



⁵ Una aggiornata bibliografia suggerisce per poter parlare con cognizione dell'argomento di tener conto dei seguenti studi: ARAM, BETHANY, *La reina Juana: gobierno, piedad y dinastía*, Madrid, Marcial Pons, 2001; BARBERÁ PUIG, CARMEN, *Juana la Loca*, Barcelona, Planeta, 1992; CANTALAPIEDRA, LUIS, *Juana la Loca: reina de España*, Madrid, Edimat, 2005; FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, MANUEL, *Juana la Loca: 1479-1555*, Palencia, Diputación Provincial de Palencia-La Olmeda, 1994. —, *Juana la Loca: la cautiva de Tordesillas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001; OBREGÓN, ANTONIO DE, *Juana la Loca: más mujer que reina*, Madrid, Boris Bureba, 1955; OLAIZOLA SARRIÁ, JOSÉ LUIS, *Juana la Loca*, Barcelona, Planeta, 1996. —, *La vida y la época de Juana la Loca*, Barcelona, Planeta, 1998; ORELLANA, FRANCISCO JOSÉ, *La reina loca de amor*, Madrid, Tebas, 1975; PENELLA, MANUEL, *Juana la Loca*, Madrid, Círculo de Amigos de la Historia, 1975; PFANDL, LUDWIG, *Juana la Loca: su vida, su tiempo, su culpa*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1937. —, *Juana la Loca: madre del emperador Carlos V: su vida, su tiempo, su cultura*, Madrid, Palabra, 1999; PRAWDIN, MICHAEL, *Juana la Loca*, Barcelona, Juventud, 2001; RODRÍGUEZ VILLA, ANTONIO, *La reina doña Juana la Loca: estudio histórico*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1892; SANZ Y RUIZ DE LA PEÑA, NICOMEDES, *Doña Juana I de Castilla, la reina que enloqueció de amor*, Zaragoza, Luz, 1939; VILADOT, GUILLEM, *Juana la Loca: una mujer marcada*, Barcelona, Salvat, 1995; YANKO, ARONÍ, *Los silencios de Juana la Loca*, Barcelona, RBA, 2004.

⁶ Cfr. GUSTAV ADOLF BERGENROTH, *Calendar of Letters, Despatches, &c., relating to Negotiations between England and Spain*, Londra, 1868. E anche KARL HILLEBRAND, *Une énigme de l'histoire. La captivité de Jeanne la Folle d'après des documents nouveaux*, Parigi, 1869. Ripescato con il titolo *Un enigma della storia*. Palermo, Sellerio, 1986.

⁷ Prove del livello apparentemente informativo, ma, in realtà, molto tendenzioso, perché tutt'altro che criticamente redatto e documentato, si possono trovare alla voce «Giovanna di Aragona e Castiglia» su Wikipedia sul sito della Associazione Culturale Italia Medievale alla voce «Giovanna di Trastámara». Per confronto v. la voce analoga sulla rete delle Università spagnole «Universia» e la bibliografia specifica più addietro suggerita.

⁴ Cfr. JOSÉ ANTONIO VACA DE OSMÁ, *El Imperio y la Leyenda negra*, Ediciones Rialp, Madrid 2004, pag. 67.



Un gioco da ragazze

di ADELIO COLA

«EDAV, mi scrisse un giorno padre Taddei rispondendo al mittente un mio lungo 'pezzo' che non corrispondeva al programma del suo mensile, è una rivista di studio».

Un secondo ricordo. All'inizio d'una lezione durante il corso di *Esercitazioni di lettura strutturale* il medesimo padre esordì in modo insolito: «Oggi voglio fare lettura strutturale del film che abbiamo visto, pensando e riflettendo a voce alta», e passò all'azione. Il giorno dopo: «Ho ripensato a quello che ho detto ieri. Non sono convinto e ricomincio da capo».

In conclusione, quello che ieri gli era sembrato essere il protagonista del film, oggi non lo era più. Neppure la sua partner lo era. E allora? Non per buona pace ma con motivazioni ricavate dai **contorni due** delle vicende del film, il padre concludeva che nel film di Robert Bresson COSÍ BELLA COSÍ DOLCE protagonisti erano i due coniugi, dei quali il primo perché..., e ne esponeva le motivazioni, e la seconda per motivi quasi identici.

Mi si permetta un terzo ricordo. Durante il medesimo corso di aggiornamento sopra citato, l'assistente del padre Taddei, il professor Olinto Brugnoli, al quale chiesi di verificare il mio tentativo di lettura strutturale d'un altro film, mi rispose gentilmente: «Va quasi bene, stia attento a non aggiungere alla lettura elementi personali».

Il lettore potrà chiedersi che cosa c'entrino i tre ricordi personali di chi scrive con la vita di chi legge. Servono ad illustrare il metodo adottato nel preparare lo studio che qui viene presentato.

Da tempo aspettavo l'occasione d'un film che si prestasse alla *lettura strutturale* eseguita, per EDAV «*rivista di studio*», riflettendo a voce alta, nel caso nostro cioè segnalando i vari passaggi necessari, o almeno convenienti, per arrivare ad eseguire quel lavoro del film che alla fine arriverà a sintetizzare con un unico periodo la struttura del medesimo. Si tratterà di tradurre la struttura cinematografica del film in quella letteraria, passando dal segno di comunicazione di natura contornuale a quello di natura convenzionale.

Una difficoltà iniziale consiste nell'individuazione del protagonista.

Chi segue EDAV e si esercita nella *lettura strutturale dei film* si rende conto che l'operazione non è sempre facile né, tanto meno, sempre immediatamente convincente. Essa talvolta arriva al lettore dopo faticosi tentativi, che di solito non vengono riferiti dalla rivista, che risulterebbe insopportabile.

Lo studio che qui si presenta vorrebbe offrire a lettori interessati l'avvicinamento alla *lettura* del film riferendo i passaggi principali e, per così dire, le tappe per arrivare al traguardo. Quest'ultimo, che consiste nel comunicare con l'autore del film, non potrà pretendere di centrare al cento per cento il bersaglio, cioè di comunicare con tale percentuale con l'idea centrale espressa dal regista per mezzo del suo film, perché la comunicazione umana, fatta con qualunque segno, non si raggiungerà mai quaggiù alla perfezione. La *lettura strutturale* ci consentirà di avvicinarci il più possibile all'**idea centrale** «oggettiva» del film.

Il film è opera di comunicazione: il compianto padre Taddei ha più volte espresso la convinzione che OGGI la *lettura strutturale*, che ha visto in lui il suo Cristoforo Colombo, «è l'unico mezzo per difendersi dal pericolo della massificazione prodotta dai mass media».

Le tappe fondamentali, dopo la visione del film, sono le seguenti (da raggiungere con studio, esercizio ed umiltà professionale):

1. cogliere **la struttura** cinematografica ai due livelli narrativo (C1) e semiologico (C2);
2. individuare **il protagonista** verificando le tre regole classiche del caso;
3. sintetizzare tutto con «**È LA STORIA DI**»;
4. rispondere alla domanda circa **il livello** al quale il regista ha posto il protagonista del film;
5. evidenziare quella che ci sembra essere **L'IDEA CENTRALE** del film.

Cerchiamo ora di applicare la teoria della *lettura strutturale* allo studio d'un film, non perché quello scelto sia particolarmente interessante, ma perché si presta allo studio che vogliamo fare.

UN GIOCO DA RAGAZZE

di Matteo Rovere

Lo schermo porta in primo piano il gruppetto di tre adolescenti. Di quella che si comporta come autoritaria leader delle amiche, ricordiamo il nome, più volte ripetuto durante il film, ELENA. Data la volontà del regista di metterla in evidenza, ci chiediamo se non sia lei la protagonista del film.

È presto per rispondere.

Le tre giovanissime sono di estrazione borghese evidenziata dai C2 circa lo stile di vita, di vestire, di frequentare ambienti che fanno *in...*

Si dimostrano svogliate e disinteressate alla vita del mondo che non è il loro.

Sono libere e disinibite.

Frequentano la scuola superiore senza interesse, con alterigia verso le colleghe e con millantata superiorità verso i maschi; Elena addirittura con sfrontatezza e spocchiosa vanteria nella relazione con il nuovo professore di lettere, che rimane sorpreso di tanta maleducazione offensiva e provocante.

Il *gioco* al quale fa riferimento il titolo del film ha in Elena la sua perversa ideatrice. Promette alle amiche del cuore che riuscirà a «distruggere» il nuovo professore, a fare l'amore con lui, che si dimostra e sembra così roccioso e invulnerabile di fronte a pericoli ed insidie sentimentali.

La scommessa è rischiosa ma Elena escogita mezzi ed inganni per attirare nella rete la vittima del suo capriccio, verso il quale non prova alcuna simpatia. Le due amiche riprenderanno l'impresa con la telecamera.

È inutile chiederci che cosa diranno i suoi genitori quando verranno a conoscenza della prodezza della figlia. Essi hanno altro da fare e da pensare che preoccuparsi della sua educazione. Il successo politico e quello sociale sono gli obiettivi che papà e mamma sognano ad occhi aperti.

Mentre essi sono assenti qualche ora per attendere

ad affari importanti, Elena con malizia sopraffina seduce il professore invitandolo ad entrare nella sua ricca villa e finendo con attirarselo addosso sul letto.

I genitori rientrano anticipatamente in casa; il padre aggredisce il professore che sta violentando la figlia ma nella colluttazione che segue ha la peggio, cade battendo la testa su un ostacolo e muore di fronte ad Elena, che rimane indifferente al fatto. Immersa spensierata nella piscina domestica si congratula con le amiche per la felice riuscita della documentazione della sua vittoria. «Lo distruggerò!», aveva promesso. Brava, c'è riuscita! L'aggressore scontrerà il delitto con la condanna di primo grado al carcere.

La vedova rimane soddisfatta della sentenza del tribunale verso l'omicida del marito, che aveva tentato di difendere la figlia innocente dalla violenza del suo professore di lettere.

La struttura del film, qui brevemente riassunto, si presenta divisa in tre parti: esse si distinguono l'una dall'altra quando nel film succede qualche cosa (un fatto, una circostanza, un effetto anche non previsto d'una premessa...) che imprime, per così dire, al film una svolta narrativa, che a sua volta ne causerà un'altra di natura psicologica in qualche personaggio, in particolare nel protagonista.

Nel caso nostro è l'inconsulta scommessa sopra riferita di Elena, che dà inizio alla seconda parte dopo l'apertura iniziale del film, ed in seguito la sua reazione cinica di fronte a quanto da lei maliziosamente provocato, pur senza la previsione tragica della morte del padre.

Ecco, dunque, le tre parti del film:

1. L'AMBIENTAZIONE con la descrizione del comportamento e della psicologia delle tre amiche, in particolare di Elena, in famiglia e a scuola.



**FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DI ROMA 2008
CONCORSO**

Prossima uscita in DVD

regia: Matteo Rovere – sogg.: Andrea Cotti (liberamente tratto dal suo romanzo omonimo, ed. Colorado Noir, 2005) – scenegg.: Teresa Ciabatti, Andrea Cotti, Sandrone Dazieri, Matteo Rovere – scenogr.: Eugenia F. Di Napoli – fotogr.: Arnaldo Catinari – mus.: Andrea Farri – la canzone «Nell'aria» (di Andrea Farri e L'Aura) è cantata da L'Aura – suono: Roberto Sestito – mont.: Claudio Di Mauro – cost.: Monica Celeste – effetti: Rodolfo Migliari – interpr. princ.: Chiara Citti (Elena Chiantini), Nadir Caselli (Alice Paoletti), Desirée Noferini (Michela Ricasoli), Filippo Nigro (Mario Landi), Valentina Carnelutti (Serena Landi), Stefano Santospago (Lorenzo Chiantini), Giorgio Corcos – durata: 95' – colore – VM 18 successivamente abbassato a VM 14 – produz.: Maurizio Totti per Rai Cinema e Colorado Film – origine: ITALIA, 2008 – distrib.: 01 Distribution (07-11-2008)

2. LA SCOMMESSA di Elena con la complicità delle amiche.

3. LA REAZIONE DI ELENA dopo la vittoria.

Nessuna connotazione verbale commenta la visione di Elena sullo schermo. Noi la veniamo a conoscere dal suo modo (C2) di comportarsi. Per quanto riguarda la struttura del film, questo è un pregio.

Il nuovo professore di lettere non è uno sprovveduto in campo educativo. Conosce i giovani e le loro esigenze. È al corrente, e se ne rende conto quasi subito, anche delle loro sottili malizie ed è pronto a difendersene con decisione; rifiuta perciò confidenze e atteggiamenti sentimentali, anche se immediatamente non li considera falsi e maliziosi. Non è disposto a concedere prestazioni consolatorie quando gli alunni (vedi Elena) simulano problemi di cuore a caccia di compensazioni.

Per la verità, di fronte alla strategia adescatrice di Elena si dimostra piuttosto ingenuo e vulnerabile.

I due sono indubbiamente i personaggi principali del film.

Ci chiediamo: quale dei due sia il protagonista.

La risposta immediata (e più facile) sarebbe: tutti e due.

Verifichiamo se essi rispondano alla prova delle tre regole che permettono di scoprire il protagonista del film (le medesime regole valgono anche per la commedia, per il romanzo, per il fumetto...).

1. È protagonista il personaggio del quale il regista illustra lo stato d'animo iniziale, il suo sviluppo (graduato o fulmineo a causa di quello che succede) ed il risultato finale.

Elena nel film è dipinta a tutto tondo: cattiva, maliziosa, indifferente ad ogni valore.

Il professore è presentato con positive qualità personali e professionali. Ha un carattere fermo e deciso, anche se in certi momenti appare timido e ingenuamente infastidito dalla sfrontatezza di Elena che lo provoca.

Per la prima regola potrebbero essere dichiarati protagonisti tutti e due.

A questo punto si potrebbe stabilire che il film

SAREBBE (NON È) LA STORIA DI ELENA E DEL SUO NUOVO PROFESSORE DI LETTERE, DEI QUALI LEI ... (seguono gli aggettivi qualificativi specifici che corrispondono al suo modo di comportarsi), E LUI ... (aggettivi come sopra corrispondenti al suo modo di comportarsi).

Durante il film i personaggi coniugano, per così dire, tre verbi: dire, fare, **reagire**. È importante ricordare quello che dicono e che fanno ma soprattutto il MODO con il quale **reagiscono** a quanto succede.

Distingueremo allora i **C1** (che cosa dicono e fanno) dai **C2** (i modi da loro usati nel dire e nel fare). Dai C2 riusciamo a comprendere il loro stato d'animo.

In conclusione, non è sufficiente la prima regola per stabilire chi sia il protagonista del film: bisogna verificare le altre due.

2. La seconda esige che tutti gli altri personaggi del film agiscano in funzione del protagonista, e cioè che il regista del film li abbia diretti facendoli parlare ed agire per provocare le reazioni fisiche e/o psicologiche del protagonista.

Nel caso nostro la scelta del protagonista riguarda i soliti due personaggi principali, perché tutti gli altri sono secondari per lo scopo che ci proponiamo di raggiungere.

Allora, è Elena in funzione del Professore o viceversa è lui in funzione di lei?

Prima di rispondere chiediamoci: il regista su quale dei due insiste maggiormente per illustrarne la psicologia? Sembra su tutti e due. L'autore del film ce lo dichiara con mezzi cinematografici: uso dei campi e dei piani, illuminazione, dettagli e particolari di ripresa...

Su quale dei due vuole, insomma, attirare la nostra attenzione? Di quale dei due vuole raccontarci la storia? Di lui che arriva in una scuola dove trova lei che lo seduce, oppure quella di lei che per scommessa vuole *distuggere* il suo nuovo professore di lettere, che ella giudica timido ed insicuro malgrado l'apparente invulnerabilità sentimentale? È lei che prende l'iniziativa di combattere il nemico e che, dopo d'averlo sconfitto, canta vittoria.

Ancora, la presenza di lui è introdotta nel film per



farci comprendere come un adulto *arrivato* non possa resistere all'assedio sentimentale ed alla seduzione giovanile, oppure per dirci fino a che punto sia in grado di arrivare certa gioventù di estrazione alto borghese senza principi morali?

Come comincia e come finisce il film?

La reazione d'indifferenza di Elena di fronte al cadavere del padre e la sua soddisfazione per la riuscita distruzione del professore condannato al carcere indicano lei come protagonista del film.

3. Ma esiste la regola numero tre, che di solito è quella determinante, soprattutto nei casi incerti: è protagonista il personaggio che in forza di quello che nel film succede a lui e attorno a lui evolve psicologicamente in misura maggiore degli altri personaggi.

L'evoluzione psicologica del professore che cede alla provocazione di Elena è evidente.

Per la terza regola, protagonista potrebbe essere il professore.

Ma non bisogna trascurare di verificare l'alternativa.

L'evoluzione psicologica di Elena nel film sembra assente. Ella rimane indifferente di fronte a quanto succede a lei ed attorno a lei, compresa la morte del padre, tanto da non mostrare su tale versante alcuna evoluzione rispetto al suo stato d'animo ordinario.

È vero che lei si mantiene indifferente a tutto, ma non al successo personale, data la sua mentalità borghese, l'esempio offerto dai genitori e l'istintiva ricerca soltanto di ciò che piace, caratteristica comune dei giovani come lei cresciuti senza educazione etica e con superficiali sentimenti familiari. Da quando vede il nuovo giovane professore, scatta in lei e nel breve spazio di tempo si sviluppa il progetto di «*distruggerlo*» (egli forse costituisce il rimprovero alla sua cattiva coscienza!), perché «*vecchio, d'altri tempi e d'altri gusti, vestito come la gente si vestiva una volta, legge libri che oggi non dicono niente, coltiva certi ideali strani ed evita comportamenti oggi tenuti da tutti*». Scommette che ci penserà lei a demolirlo portandoselo a letto mentre le amiche documenteranno la prova della presunta aggressione mediante la registrazione televisiva del fatto che lo distruggerà.

A me sembra che il regista si comporti in modo tale (C2) da convincermi che il personaggio che gli preme di illustrare più di qualunque altro sia Elena.

È lei la protagonista del film.

Ricordiamo a conferma i C2 di qualche inquadratura particolare:

– Quando i giovani scatenati (droga, alcol, sesso) sono in discoteca, la cinepresa, che esplora l'ambiente affollato per coglierne il linguaggio gestuale e mimico, si sofferma su Elena.

– Quando lei in famiglia (dove ha come unico oggetto di affettuosi abbracci il suo bianco cagnolino!) è a colloquio con il papà, che poi la invia alla moglie perché non sa che cosa rispondere alla sua domanda di «uscire» quella sera con le amiche, il regista mostra in dettaglio l'espressione di finta dipendenza ossequiosa di Elena verso i genitori.

– Quando Elena sfodera l'arma della perizia adescatrice per invitare il professore a seguirla al piano superiore della sua villa, dove l'aveva invitato in assenza temporanea dei genitori, la vediamo salire le scale arretrando adagio gradino dopo gradino occhi negli occhi di lui che le va dietro affascinato osservandola

contro luce, ricoperta soltanto da un sottile velo trasparente, mentre gli tende maliziosamente la mano. Anche in questo caso il regista è tutto per lei.

– Nella circostanza dell'amplesso sessuale con il professore Elena è ripresa in PPP sul volto che vediamo disinteressato circa l'incontro fisico e unicamente soddisfatto della vittoria che viene registrata dalle amiche.

– Vediamo Elena nell'ultima inquadratura del film, che termina su di lei in PPP con dettaglio sugli occhi mentre s'avvicina a nuoto alla sponda della piscina della villa e si congratula con le amiche, che non si vedono, per il felice risultato della prova vittoriosa riportata sul professore.

Sono numerosi i casi con analoghi C2.

Il personaggio che al regista interessa maggiormente illustrare sotto il profilo psicologico è Elena.

Il giudizio di cinematograficità del film sotto tale riguardo mi sembra positivo: esso è ben diretto e bene interpretato al fine di comunicare allo spettatore il pensiero del suo autore.

È, dunque, **LA STORIA DI ELENA, adolescente maliziosa e sfrontata d'estrazione alto borghese**, figlia disamorata dei genitori che non l'hanno educata ad alcun principio morale e accontentandola



in tutto, frequentante la scuola media superiore, **la quale** dopo aver deciso di *distruggere* il suo nuovo professore di lettere perché *vecchio e fuori dal mondo d'oggi* per abitudini e mentalità, portandoselo a letto a fare l'amore con lei con la complicità di due amiche altrettanto disinibite incaricate di documentare la prova dell'*aggressione*, dopo essere riuscita a portare a termine il suo perverso disegno **rimane indifferente** di fronte alla morte del papà, caduto vittima nella collusione con il professore scoperto a letto con lei e **si dimostra soddisfatta** del risultato raggiunto con la condanna al carcere del professore *colpevole d'averla violentata*.

Il regista non ha inteso pronunciare il suo giudizio esplicito sul comportamento di Elena: i C2 della ripresa lo dichiarano negativo.

L'interprete è stata molto brava nel calarsi in un personaggio *estremo*, che però ci sembra poco credibile. Esiste, ci chiediamo, una certa gioventù di quel tipo e con quella psicologia *estrema*?

Se i fatti raccontati dal film appartengono alla cronaca nera, chi ne ha fatto argomento di spettacolo ha scelto molto male. Se essi invece sono frutto di fantasia, suggeriamo al regista di scegliere materia di racconto meno *estrema*! Il caso Elena è al limite della verosimiglianza normale e quindi della credibilità. Ella è (tutt'al più!) a **livello** di giovani che fanno parte della sua mentalità.

La tentazione di abbandonare il positivo ideale di dedicarsi all'educazione dei giovani, coltivato da qualche spettatore, potrebbe nascondersi dietro l'angolo nel timore di trovare in futuro tra gli alunni studenti simili ad Elena

L'IDEA CENTRALE del film si può esprimere in molti modi, per esempio con la previsione che da giovani come li vediamo nel film ci si può attendere di tutto nella vita ma certamente nulla di bello e di buono.

Il film, confezionato con professionalità, è negativo sotto gli aspetti dichiarati.

Il cinismo dimostrato dalla protagonista non si incontra frequentemente a quel livello nella gioventù

contemporanea. Per la *formazione della personalità* del giovane spettatore osserviamo che lo spettacolo offerto rende Elena antipatica e quindi ben difficilmente potrà essere presa a modello di comportamento.

* * *

Come si è constatato, la divisione del film in parti scoprendo la sua **struttura** è operazione facile, almeno per coloro che hanno esperienza in materia.

Difficoltà si può trovare abbastanza spesso nella individuazione del **protagonista**.

Il livello al quale il regista ha posto il protagonista non è sempre immediatamente leggibile. Bisogna partire, come sempre del resto, dai C2 usati dal regista nella sua presentazione.

L'**universalizzazione** deriva da detto livello, una volta scoperto.

La conclusione con **È LASTORIA DI** è abbastanza facile dopo il superamento delle tappe precedenti di lettura strutturale.

L'**IDEA CENTRALE** deriva dal protagonista al livello al quale il regista l'ha collocato. A quel punto si legge nel film quasi in filigrana per trasparenza.

Ripetiamo, a consolazione nostra, che la perfetta comunicazione con il segno cinematografico, come per mezzo di qualunque altro segno, di solito ben difficilmente arriva a percentuale molto alta. Essa dipende dal grado di conoscenza della teoria della lettura strutturale e dalla pratica di esercitazioni portate a termine con pazienza e perseveranza, possibilmente anche con l'aiuto del dialogo con colleghi.

Padre Taddei arrivava a leggere anche le idee espresse involontariamente dal regista e dipendenti dal suo fondo mentale.

Noi ci accontentiamo di arrivare a mettere in luce **le idee inavvertite**, (che possono giungere allo spettatore del film senza che egli se ne accorga e che dipendono dai C2 che le connotano), per fare in modo che egli le veda bene e di conseguenza giudichi se farle proprie e condividerle con l'autore del film, oppure rifiutarle perché contrarie alle sue convinzioni personali.





PONYO SULLA SCOGLIERA

(tit. orig.: **Gake no ue no Ponyo**)

di Hayao Miyazaki

regia, sogg., scenegg.: Hayao Miyazaki
– scenogr.: Noboru Yoshida – capo animatore: Katsuya Kondo – capo colorista: Michiyo Yasuda – mus.: Joe Hisaishi, canzone tema cantata da Fujioka Fujimaki e Ohashi Nozomi – voci italiane: Gianfranco

Il regista Hayao Miyazaki (Tokyo, 1941) ha ottenuto nel corso della sua prolifica e prestigiosa carriera diversi premi tra cui l'Orso d'Oro a Berlino (2002), l'Oscar per il miglior lungometraggio di animazione (2003) e il Leone d'Oro alla carriera (Venezia 2005): tale premio è il primo Leone alla carriera attribuito a un regista di film di animazione.

Di lui ha scritto Marco Müller direttore della Mostra «(...) Miyazaki non è solo il gigante che ha fatto saltare le pareti anguste dentro le quali si era voluto incasellare il cinema giapponese d'animazione, aprendo la strada al suo pieno riconoscimento come una delle più fervide nuove realtà del cinema contemporaneo. E sarebbe ingiusto tradurre l'importanza di Miyazaki quale creatore-produttore definendolo il "Disney giapponese", riducendo così a parametri per noi consueti un'energia creativa, una visione assolutamente



65
VENEZIA 2008
CONCORSO

fuori dall'ordinario. La filosofia di Miyazaki unisce una concezione originalissima del cinema didattico (della funzione morale ed educativa del cinema) a un piglio epico, una cifra di fantastico visionario che lascia abbagliati: il senso di meraviglia che i suoi film trasmettono risveglia il fanciullo addormentato che è in noi. (...)» (dal *Catalogo* della 62° Mostra Internazionale d'Ar-

Miranda e Valeria Vidali (coppia di giovani coniugi), Edoardo Nordio (Speaker TV) – durata: 100' – produtt.: Toshio Suzuki – distributore: Toho – origine: GIAPPONE, 19 luglio 2008 – Dvd in italiano: 2009 – distribuito da: Lucky Red (20 Marzo 2009)

te Cinematografica di Venezia, 2005).

Del suo precedente film *IL CASTELLO ERRANTE DI HOWL*, presentato – in concorso – alla Mostra nel 2004 Nazareno Taddei scrisse: «(...) Un film complesso e di buon mestiere, gustoso per i disegni, per belle trovatine e per il ritmo, sebbene eccessivamente prolisso, almeno per noi italiani; ma riesce a dare l'idea che l'egoismo è il male principale di ogni esistenza; appena si riesce a superarlo pensando anche agli altri, tutto si risolve: come in una favola. (...) L'utilizzo, oltre che per la *lettura del film*, è evidente in campo catechistico, ma anche culturale, facendo opportuni confronti col romanzo.» (da *Edav* n. 323, 2004).

Di questo stesso film Miyazaki ha detto: «Esiste l'animazione per gli anziani? *IL CASTELLO ERRANTE DI HOWL* è un tentativo di risposta».

Il film, come si diceva con fondamento fino a pochi anni e oggi per casi sempre meno frequenti, è costituito da «disegni animati», detti anche «cartoni animati» (un'altra espressione equivalente, soprattutto usata dagli addetti ai lavori, è «film realizzato con la tecnica del passo-uno»).

L'opera di Miyzaki, sotto un profilo semiotico (nel senso usato con precisione da Nazareno Taddei e non nel senso inteso dalla semiotica contemporanea; ma non è questo il luogo per un confronto tra le due famiglie di teorie semiotiche) è il risultato di una tecnica raffinatissima digitale. Una computer grafica 3D (tridimensionale).

Questa precisazione probabilmente nel corso della scrittura non dovrebbe rivelarsi necessaria, perché si tenderà a non entrare in problematiche complesse; tuttavia non è male che si sappia).

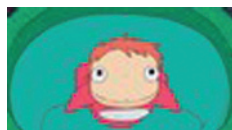
Il film narra una graziosa favoletta moderna, in cui emerge la *contaminatio* (nella favola classica i protagonisti sono animali; si pensi alle favole di Esopo o di Fedro, per es.), nella quale un bambino salva una pesciolina e la pesciolina, dopo tante vicissitudini reciproche ed eventi magici, riesce finalmente a diventare una bambina.

Il film che può essere ben seguito da un pubblico giovanissimo è in questo senso «di vicenda»: una storia di un incontro (bambino-pesciolina), una separazione, poi varie difficoltà e pericoli, e finalmente il ricongiungimento, con la sorpresa della metamorfosi della pesciolina rossa in bambina.

Ma agli adulti questa opera riesce a dire qualcosa in più, oltre a rivelare un suo apprezzabile valore stilistico che verrà ricordato più sotto.

La narrazione ha passaggi interessanti come la reciproca

Personaggi con voce originale e (voce italiana)



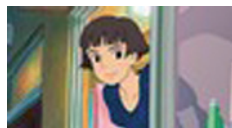
Ponyo: Nara Yuria (*Agnese Marteddu*)

Ponyo è una pesciolina rossa marina che sogna di diventare umana dopo aver incontrato Sosuke.



Sosuke: Doi Hiroki (*Ruggero Valli*)

Sosuke è uno spensierato e onesto bimbo di cinque anni che vive in un piccolo villaggio in cima a una scogliera sopra il mare.



Lisa: Yamaguchi Tomoko (*Laura Romano*)

Lisa è la mamma di Sosuke, impiegata presso il centro di cura per anziani «Girasole»; è una giovane donna dinamica che riesce a badare sia alla casa che al lavoro.



Koichi: Nagashima Kazushige (*Carlo Scipioni*)

Koichi è il marito di Lisa e padre di Sosuke. Koichi è il capitano di una nave mercantile ed è spesso lontano da casa.



Gran Mamare: Amami Yuki (*Sabrina Durranti*)

Gran Mamare è la madre di Ponyo ma anche la Madre del Mare.



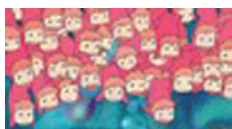
Fujimoto: Tokoro Joji (*Massimo Corvo*)

Fujimoto è il padre di Ponyo che viaggia sott'acqua in uno yacht sommergibile dal nome Lo squalo elefante.



Yoshie: Naraoka Tomoko (*Ludovica Modugno*) e **Toki:** Kazuko Yoshiyuki (*Franca Lumachi*)

Due anziane signore in sedia a rotelle ospiti del centro «Girasole».



Sorelline di Ponyo

Una scuola di giovani pesci rossi cresciuta in cattività dentro un acquario a sfera.

accettazione e interesse che avviene tra bambini e anziani che sono rappresentati da quattro vecchiette di una casa di riposo (il che è un motivo poetico anche della nostra cultura; si pensi, in ambito letterario, alla «nonna» della lirica *Davanti San Guido* di Giosuè Carducci, oppure, in campo cinematografico, alle deliziose accortezze e agli insegnamenti «scientifici» sulla semina dei pomodori, suggeriti dal nonno alla nipotina, nel film *L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI* del regista Ermanno Olmi, premiato con il Leone alla carriera nella LXV edizione della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia).

Come perni strutturali *PONYO SULLA SCOGLIERA* poggia su due presupposti di spessore.

Il primo riguarda l'unità della realtà. Per rendere chiaro questo concetto si può riflettere attorno a certe frasi di tutti i giorni. Capita di sentire dire e di dire che l'uomo inquina la natura o che c'è una natura incontaminata dall'uomo. Quando ci si riferisce a fatti concreti queste espressioni sono accettabili, anche se sembra che il loro presupposto sia una distanza e una differenza incolmabili tra l'uomo

e la natura. Questo è un errore, perché anche l'uomo è natura.

Il secondo presupposto è rappresentato dal rapporto bambini-

ravvederà alla fine) assumono la forma di pesci; sicché l'avanzare delle onde diventa l'assalto di schiere di pesci.

Si perdona il gioco di parole si può dire che ciò che normalmente, per un processo analogico, chiamiamo «cavalloni» diventa, nella visione di Miyazaki le

«ondate ittiche» (il che è una lezione dal punto di vista di chi pensa in modo marino, essendo invece la parola «valloni» il risultato di una cultura della terra).

Questa spettacolarità non è effettistica, perché, come si è detto prima, proprio queste trasformazioni contribuiscono alla espressione del concetto unitario del reale.

Certo, se deve essere proposto anche (è forse soprattutto) ad un pubblico di bambini, non mancano gli elementi di suggestione o anche magici (con tutte le problematiche pedagogiche che ne derivano: l'emisfero destro, l'encefalo plastico. Ma non è ora il momento di toccare queste problematiche). (EUGENIO BICOCCHI)



natura, come se il regista dicesse che ad avvertire meglio l'unità del reale è il bambino.

Visivamente il film è un tripudio di colori; non solo: di colori in movimento; di colori che prendono forme; di forme che evolvono anche cromaticamente oltre che significativamente. È il caso, per es., delle onde marine che, quando vengono azzardate da una sorta di divinità del mare (divinità che si

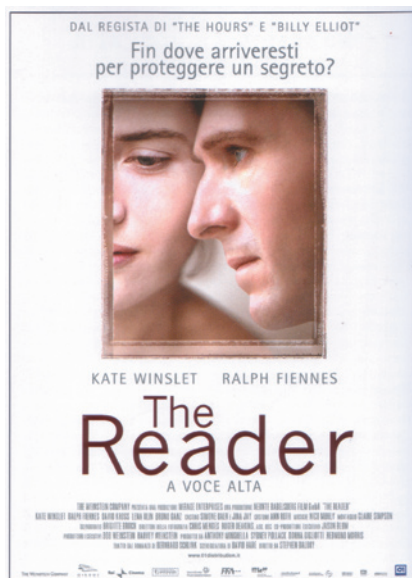
**Farsi socio del CiSCS
è un modo per sostenere
EDAV e l'opera di Padre Taddei**

€ 150,00 la quota sociale 2009

THE READER - A VOCE ALTA (tit. orig.: The Reader)

di Stephen Daldry

regia: Stephen Daldry - sogg.: Bernhard Schlink (tratto dal suo romanzo «A voce alta», ed. Garzanti 1998, TEADUE 2000) - scenegg.: David Hare - fotogr.: Roger Deakins, Chris Menges - mus.: Nico Muhly - mont.: Claire Simpson - scenogr.: Brigitte Broch - arredamento: Eva Stiebler - cost.: Donna Maloney, Ann Roth - interpr.: Kate Winslet (Hanna Schmitz), Ralph Fiennes (Michael Berg adulto), David Kross (Michael Berg ragazzo), Lena Olin (madre di Rose / madre di Ilana), Bruno Ganz (Professor Rohl), Alexandra Maria (Lara Ilana), Karoline Herfurth (Marthe), Volker Bruch



59. FESTIVAL DI BERLINO 2009

FUORI CONCORSO

**GOLDEN GLOBE 2009
a KATE WINSLET
come Miglior Attrice
Non Protagonista**

**OSCAR 2009
a KATE WINSLET
come Miglior Attrice
Protagonista**

(Dieter Spenz), Hannah Herzsprung (Julia), Linda Bassett (Sig.ra Brenner), Susanne Lothar (Carla Berg), Matthias Habich (Peter Berg), Jeanette Hain (Brigitte), Moritz Grove (Holger), Max Mauff (Rudolf), Claudia Michelsen (Gertrude), Jürgen Tarrach (Gerhard Bade), Vijessna Ferkic (Sophie) – durata: 123' – colore – produz.: Anthony Minghella, Sydney Pollack, Donna Gigliotti, Redmond Morris ed Henning Molfenter per Mirage Enterprises, Neunte Babelsberg Film, The Weinstein Company – origine: USA, GERMANIA, 2008 – distrib.: 01 Distribution (20-02-2009)

È la storia di Michael, un ragazzino di 15 anni che, durante il tragitto in tram per andare a scuola, si sente male e, dopo essere sceso dal mezzo, vomita sul portone di un palazzo; viene aiutato da una signora che abita lì, la quale lo accompagna fino a casa: il ragazzo è stato colpito dalla scarlattina e ne avrà per qualche settimana. Appena guarito si reca a casa della signora che lo ha aiutato per ringraziarla dell'aiuto fornitogli: la donna è di poche parole e lo liquida velocemente con la scusa che deve cambiarsi per andare a lavorare; Michael si apposta fuori della porta e vede la donna seminuda: scioccato fugge e rientra a casa.

Il giorno seguente ritorna dalla donna (più del doppio della sua età) con la quale ha un primo rapporto sessuale; i due rimangono così coinvolti in una relazione fatta di due sole cose: l'atto amoroso, sempre più soddisfacente, e i libri che la donna, il cui nome è Hanna, gli chiede di leggergli subito dopo l'amplesso.

Dopo qualche settimana Hanna – che nel frattempo è stata segnalata dai suoi superiori per una promozione – abbandona la casa e sparisce nel nulla: Michael

rimane turbato e confuso.

Passano degli anni e Michael frequenta la facoltà di legge all'Università di Berlino; in tale contesto partecipa ad un seminario che ha per oggetto lo studio delle situazioni dei colpevoli di crimini di guerra; a questo scopo i partecipanti al seminario si recano in Corte d'Assise per assistere al processo intentato a cinque donne che durante la guerra erano sorveglianti in un campo di sterminio: grande sarà la sorpresa nel vedere che una di loro è proprio Hanna.

Nel corso del procedimento

la Pubblica Accusa trova il modo di addossare alla sola Hanna la principale responsabilità dell'accaduto e riesce a farle ammettere di essere stata lei ad avere redatto il falso verbale relativo alla morte di 300 detenute ebreë; la donna ammetterà che il tutto è opera sua e che la firma apposta è la sua.

Michael sa che non è possibile in quanto la donna è completamente analfabeta e quindi non può essere stata la redattrice del rapporto, ma Hanna, prima di accettare una perizia calligrafica dalla quale scaturirebbe la sua anomalia, ammette il reato: la donna viene condannata al carcere a vita, mentre le altre sorveglianti subiscono una condanna assai più lieve (4 anni). Il giovane che non ha mai neppure scambiato uno sguardo con la donna, si reca alla prigione per un colloquio, ma quando è il momento di entrare, rinuncia e torna a casa.

Passano diversi anni, Michael è laureato ed è diventato un avvocato di grido; si è sposato e dopo poco divorziato; ha avuto una figlia che vede pochissimo e che abita per lo più con la madre; nel rimettere a posto dei

documenti ritrova i libri che da giovanissimo leggeva alla donna e comincia uno strano rapporto: invia ad Hanna un libro ed una audiocassetta nella quale Michael ha inciso il testo, il tutto non accompagnato da alcuno scritto personale.

Hanna inizia così a riprendere l'ascolto dei libri ma questa volta va oltre: attraverso il combinato della voce e del testo scritto, si mette ad imparare – da sola – a leggere ed a scrivere; ci riesce dopo tanti sforzi e ottiene così di poter scrivere un biglietto a Michael – che lei ha sempre chiamato «ragazzo» – nel quale gli chiede di mandarle ancora libri ed audiocassette, ma accompagnate da un suo scritto. Michael continua ad inviare il pacco con libro e «parlato», ma senza nessuno scritto personale.

Dopo altro tempo, giunge a Michael una telefonata dalla psicologa del carcere che lo invita a presentarsi per cercare di risolvere insieme la delicata situazione di Hanna: la donna infatti, dopo qualche settimana, verrà rimessa in libertà e la poveretta non conosce nessuno all'infuori di lui, nessuno che la possa aiutare a reinserirsi in un mondo che lei non riconosce più; Michael si reca alla prigione e, dopo aver parlato con la psicologa, incontra Hanna, totalmente cambiata nel fisico, alla quale promette di assisterla dopo la sua uscita: ha già visto un piccolo appartamento per lei e un suo amico sarto è pronto a darle un posto di lavoro.

I due si danno appuntamento tra una settimana, quando scade il termine di permanenza in carcere; Michael promette che verrà a prenderla per condurla in città e Hanna si limita a rispondere «è un buon programma, ragazzo!»;

il giorno stabilito Michael si reca alla prigione per prendere Hanna ma ha la brutta sorpresa di apprendere che la donna – salendo su un tavolino e da lì su una pila dei suoi libri – si è passata un cappio intorno al collo ed è morta impiccata; «non ha mai avuto intenzione di uscire da qui» gli



dirà la psicologa, congedandolo e consegnandogli i risparmi di Hanna che, secondo i suoi desideri dovranno essere consegnati alla figlia dell'unica superstite di quelle 300 ebrei bruciate vive; Michael raggiunge la donna a New York dove si è trasferita, ma lei non vuole accettare la somma che, di comune accordo, sarà destinata ad una associazione ebraica per favorire l'alfabetizzazione.

Il film termina con Michael che incontra la figlia, ormai diventata una bella signorina, e la porta in un cimitero dove c'è la tomba di Hanna; per rispondere allo stupore della ragazza, le dice che quella donna fa parte di una lunga storia e comincia a raccontarla, sfumando le parole sul nero della fine.

La struttura del film è modulata in blocchi temporali, ognuno dei quali contiene una parte della narrazione e che, a volte, si intersecano l'uno con l'altro, ma senza generare confusione nello spettatore: il primo blocco comprende l'iniziazione amorosa dell'adolescente Michael da parte di Hanna, personaggio quest'ultimo che già mostra alcune caratteristiche che ci dovrebbero indurre a riflettere; anzitutto non vuole – o meglio, come vedremo dopo, non sa – leggere ma ama molto udire la lettura di qualsiasi opera letteraria, sia essa l'Odissea o «La signora col cagnolino giallo»

di Cechov; poi la repentina e non prevista uscita di scena di Hanna che lascia Michael confuso e addolorato e lo trasporta una decina di anni dopo, quando lo incontriamo all'Università mentre segue il seminario sui

crimini nazisti e qui siamo nel secondo blocco.

Il professore che segue i pochi studenti che vi partecipano, cerca di far uscire dai loro cervelli delle idee e delle considerazioni sull'infausto periodo dell'olocausto; l'affermazione più forte è di un collega di Michael che dice a chiare lettere che «l'intero popolo tedesco è colpevole e non può assolutamente far finta di non aver visto»; e poi, rivolto all'insegnante, dice che «tutti coloro che c'erano, dovevano cercare di fermare la marea di morte provocata dai nazisti e, non riuscendovi, avrebbero dovuto uccidersi».

Michael è turbato dalla presenza della donna e partecipa pochissimo alle discussioni tra gli studenti e l'insegnante; solo alla

fine, quando stanno per condannare Hanna, dirà al professore che lui è in grado di produrre una prova a discolpa della donna (non sa né leggere e né scrivere, quindi non avrebbe potuto redigere e firmare il rapporto con cui viene condannata); perché non lo fa? Perché non va a testimoniare e a raccontare alla corte quello che lui conosce? Michael dice che non lo fa in quanto Hanna «si vergognerebbe di risultare analfabeta».

Il terzo blocco comprende il rapporto che si instaura tra Michael – diventato un avvocato di grido – e la detenuta Hanna, attraverso i pacchi che l'uomo le invia e che contengono libri e la relativa lettura in audiocassetta: sarà proprio sulla copia del romanzo cechoviano «La signora con il cagnolino giallo» che Hanna inizierà il suo curioso ma efficace sistema per imparare a leggere ed a scrivere. Questo blocco termina come il primo, con la «fuga» di Hanna nel momento in cui i due potrebbero ricongiungersi: nel primo se ne va per continuare a nascondere il suo analfabetismo, mentre nel secondo si limita a lasciare quel mondo che lei ormai non può più comprendere.

Il film inizia con una piccola sequenza nella quale vediamo Michael, adulto, che sta preparando la colazione; improvvisamente si ode una voce di donna e appare una ragazza – molto più giovane di lui – che si aggira nuda per la casa e che gli rimprovera di non riuscire a instaurare con lei un minimo rapporto; al termine dell'opera abbiamo lo stesso Michael – con la stessa età – che sembra dare inizio ad un racconto liberatorio di quanto noi abbiamo visto negli altri blocchi: destinataria della narrazione anche qui una ragazza molto più giovane, ma in quest'ultimo caso si tratta della figlia con la quale

non è mai riuscito ad intrattenere un fruttifero rapporto.

Durante il processo ad Hanna ed alle colleghe sorveglianti, si assiste chiaramente a quello che molti storici hanno definito il disimpegno dei tedeschi per quello che è accaduto durante l'olocausto; il fine di questo, come di altri processi, sembra essere



quello di trovare un «capro espiatorio» che funga da colpevole per l'intero popolo tedesco; e meglio se questo è fortemente menomato, così come si mostra essere Hanna, che, durante l'interrogatorio sembra di non riuscire a mettere a fuoco dove stia la colpevolezza, tant'è vero che ad un certo punto si rivolge al Pubblico Accusatore per chiedergli «io ho fatto quanto era mio dovere; che cosa avrebbe fatto lei al mio posto?»; stranamente il magistrato tace e dietro a questa insipienza c'è forse la volontà dell'autore di dare a tutto il popolo tedesco la responsabilità di quanto accaduto.

Ma il regista va anche oltre nella tematica: ci mostra all'inizio Michael che non riesce ad instaurare un rapporto con una donna, per proseguire poi con il divorzio dalla moglie dopo pochi anni di matrimonio, e continuando poi con i rapporti assolutamente carenti con i genitori, evidenziati

dalla sua assenza al funerale del padre. Quale è l'elemento che – sotto il profilo della struttura – ci consente di dare una motivazione a questa carenza affettiva del protagonista? Ritengo di poter affermare che l'iniziale rapporto amoroso con Hanna («sei stata la mia prima donna» dice lui quindicenne alla donna che ha più del doppio della sua età) sembra essere un qualcosa che lo tocca per la vita, lo contamina, gli procura una vera e propria infezione dalla quale è ben difficile guarire; ma questa sorta di HIV non è generato da Hanna in quanto essere umano ma dalla «sorvegliante Hanna», da colei cioè che ha vissuto quella catastrofe dei rapporti umani che è stata la vicenda degli ebrei uccisi; sembra quasi che da lì, da quegli ignobili campi di sterminio, si diparta una infezione che a macchia d'olio colpisca coloro che ne vengono toccati.

Questo aspetto eminentemente tematico che nel film c'è, potrebbe essere strutturato in modo più preciso, al fine di consentire una migliore fruizione dell'idea dell'autore; se carenza esiste è solo di composizione strutturale, perché per il resto il film ha moltissime qualità, a partire dalla interpretazione di Kate Winslet per la quale la bravissima attrice ha ricevuto l'Oscar 2009 e continuando poi con la splendida sceneggiatura di David Hare, già collaboratore di Daldry nel film THE HOURS, in cui l'Oscar se lo aggiudicò Nicole Kidman.

Non dimentichiamo che Daldry ha debuttato nel 2000 nella regia con il fortunato BILLY ELLIOT, da molti critici definito «piccolo grande film» e da allora non ha sbagliato un colpo, anche sotto il profilo degli incassi; pertanto i complimenti al bravo regista inglese sono di rigore. (FRANCO SESTINI)

VERSO L'EDEN (tit. orig.: *Eden à l'Ouest*) di Constantin Costa-Gavras

regia: Constantin Costa-Gavras – sceneggi.: Jean-Claude Grumberg, Constantin Costa-Gavras – fotogr.: Patrick Blossier – mus.: Armand Amar – mont.: Yannick Kergoat – scenogr.: Alexandre Bancel, Konstantinos Papageorgiou – cost.: Ioulia Stavridou, Mathé Pontanier – interpr.: Riccardo Scamarcio (Elias), Ulrich Tukur (Nick Nickleby), Juliane Köhler (Christina), Éric Caravaca (Jack), Jean-Christophe Folly (musicista), Anny Duperey (Dame Veste), Dina Mihailidou (Sofia), Konstandinos Markoulakis



**59. FESTIVAL DI
BERLINO 2009
FUORI CONCORSO**

Il regista. Constantin Costa-Gavras, nato e cresciuto in Grecia, studia lettere e cinema in Francia, dove ha l'occasione di conoscere grandi registi come René Clair e René Clément, di cui diventa assistente. Esordisce nella regia nel 1958 con il cortometraggio *LES RATES* e, dopo un paio di film non molto riusciti, ottiene un grande successo con il famoso *Z - L'ORGIA DEL POTERE* (1969), vincitore del premio Oscar come migliore film straniero. Prendendo spunto dall'omicidio del deputato socialista Gregorios Lambrakis, avvenuto a Salonico nel 1963, il regista manifesta il suo interesse per un cinema politico e di denuncia che caratterizza tutti i suoi primi film, per passare poi ad altri temi più intimisti, ma senza perdere mai una certa vena polemica che sembra essergli congeniale.

Il film. Presentato in chiusura dell'ultimo Festival del Cinema di Berlino, dove è stato accolto molto favorevolmente dal pubblico, *VERSO L'EDEN* parla di un argomento di grandissima attualità, quello dell'immigrazione clandestina. «Non è autobiografico, ma è un film molto personale. Conosco il dramma di chi è costretto a

lasciare tutto quello che conosce per avventurarsi verso l'ignoto, spinto dal bisogno di sopravvivere», ha dichiarato il regista, emigrato in Francia dalla Grecia per ragioni politiche. Nonostante l'importanza dell'argomento trattato, il film rivela comunque alcuni punti deboli – dovuti ad un'impostazione semplicistica e talvolta spettacolare – che gli impediscono di assurgere a denuncia di un fenomeno col quale l'Occidente deve necessariamente confrontarsi.

La vicenda. Elias è uno dei tanti immigrati clandestini che, da varie parti del mondo, a bordo di carrette del mare e sfidando le leggi contro l'immigrazione, vengono a cercare pane e lavoro nei paesi del ricco Occidente. Dopo un rocambolesco sbarco su una spiaggia della Grecia, Elias si rende conto di essere capitato in un lussuoso villaggio

(Yvan), Antoine Monot Jr. (Karl), Bruno Lochet (Yann), Michel Robin (portiere), Jean-Pierre Gos (Franz), Ieroklis Michaelidis (Notabile), Florian Martens (Günther), Aymen Saïdi, Odysseas Paspiliopoulos, Marisha Triantafillidou, Murali Perumal – durata: 111' – colore – produz.: K.G., Odeon, Pathé Renn Productions, France 3 Cinéma, Novo Rpi, Greek Television Et-1, Greek Film Center, East Media Services – origine: FRANCIA, GRECIA, ITALIA, 2009 – distrib.: Medusa (06-03-2009)

turistico, l'*Eden Club Paradise*, dove si pratica il nudismo e dove si trascorre il tempo con ameni quanto insulsi divertimenti. Elias si mimetizza per non essere riconosciuto, ma, scambiato per un inserviente del Club, deve barcamenarsi ed accettare tutto quello che gli capita (tra cui soddisfare le voglie di un capo del villaggio e di una ricca signora tedesca). Elias, che ha imparato alcune parole di francese con la mira di arrivare in Francia, ha l'occasione di incontrare anche una specie di mago che lo ingaggia come inserviente e poi gli dà il suo biglietto da visita invitandolo ad andarlo a trovare qualora arrivasse a Parigi. Riuscito a fuggire dal villaggio, Elias fa di tutto per raggiungere la capitale francese. Viaggia con ogni tipo di mezzo; viene derubato; accetta di lavorare in nero per degli sfruttatori; viene continuamente ricercato dalla polizia dalla quale cerca di fuggire. Ma ogni tanto trova anche qualche persona che lo aiuta favorendo così il suo piano. Una volta arrivato a Parigi, s'accorge che la realtà è molto più dura di quanto immaginasse per uno come lui. Si mette a cercare il mago, ma, una volta trovato, deve provare l'ennesima delu-

sione. Resta solo, senza aiuto, e con le lacrime agli occhi. Forse solo un gesto di magia potrebbe risolvere il suo problema.

Il racconto. Già il titolo originale del film, *Eden à l'Ouest*, introduce chiaramente l'argomento del film: la speranza, il mito, o forse l'illusione di trovare nei paesi dell'Ovest quell'Eden cui tante persone, che non hanno di che sopravvivere, anelano. La struttura del film è lineare e scandisce la vicenda in alcune grosse parti narrative.

Introduzione. La prima immagine del film è da cartolina: un mare bellissimo con un promontorio in campo lungo e un suggestivo tramonto. Ma improvvisamente appare da sinistra una carretta del mare piena zeppa di gente che cerca di emigrare. Queste persone, tra cui c'è anche il protagonista del film, Elias, vengono poi caricate, dietro ovvio compenso, su una nave più grande, già stracolma di gente, appartenente a trafficanti senza scrupoli (un tizio che pretenderebbe di pagare solo all'arrivo viene abbandonato a se stesso). Quando di notte la nave arriva in vista della costa, una motovedetta della polizia interviene per bloccare i clandestini. Alcuni di loro, tra cui Elias si buttano in acqua per raggiungere la riva a nuoto. Non tutti ce la faranno.

Primo approccio. Elias si sveglia al mattino su una spiaggia di nudisti e poco alla volta si rende conto di essere all'interno di un villaggio turistico dove i clienti, ovviamente, non vogliono essere disturbati da intrusi clandestini. A questo punto incominciano a delinearsi **tre filoni narrativi** che, in diversa misura, caratterizzano tutte le diverse parti del film. **Due filoni** sono portanti e sono costituiti da due tipologie di persone:

quelle che **danno la caccia** a Elias (e ai clandestini in genere) e quelle che in varia maniera **lo aiutano** a raggiungere il suo sogno. **Il terzo**, che è molto più sviluppato nella prima parte del film (quella all'interno del villaggio), sembra avere una funzione diversa, **più di tipo spettacolare che tematico**.

Quest'ultima sembra essere molto legata all'attore che interpreta il personaggio di Elias, Riccardo Scamarcio, che notoriamente rappresenta un'icona di bellezza e che talvolta stride con il ruolo che deve impersonare. «Mi hanno fatto notare che Riccardo è bello. Perché i clandestini dovrebbero essere brutti?», ha dichiarato il regista. L'osservazione è vera, ma il problema non è tanto la bellezza di Scamarcio (anche se non è molto facile trovare dei clandestini così), quanto piuttosto il fatto che tale sua bellezza offre l'occasione per inserire nel film **episodi che talvolta scivolano nella spettacolarità**. È il caso, per esempio, di quando il protagonista, per confondersi con i nudisti, si spoglia completamente (anche se l'autore evita di far vedere il nudo integrale); oppure di quando uno dei capi del villaggio, che fin dall'inizio lo aveva guardato con interesse, approfitta di lui dal punto di vista sessuale; ancora: la relazione con la signora tedesca offre l'occasione di mostrare scene d'amore e di nudo non eccessivamente scabrose, ma sufficienti a costituire un elemento di richiamo spettacolare. L'altro elemento di spettacolarità che emerge ogni tanto durante il film **è quello legato alla suspense** derivante dalla presenza della polizia e dalla possibilità che il protagonista venga arrestato.

Detto questo, ci si può concentrare sugli altri due filoni, decisamente più interessanti dal punto di vista tematico. L'autore

mette chiaramente in risalto lo stridente contrasto tra la ricchezza e il lusso che regnano nel villaggio e l'affannoso tentativo di sopravvivenza da parte degli immigrati, due dei quali vengono trovati morti sulla spiaggia, tra la curiosità e un briciolo di preoccupazione da parte dei clienti. Per non allarmare i quali si fa ricorso non alla polizia, ma agli uomini della sicurezza del club, cui si affiancano anche numerosi ospiti in un'eccitante caccia notturna al clandestino; una vera e propria avventura che rende la vacanza ancora più gradevole. Elias finge di essere un inserviente ed è costretto a sturare un water a mani nude; è costretto a far finta di niente quando il suo amico, col quale aveva iniziato il viaggio, viene catturato e consegnato alla polizia; cerca di fuggire, ma si trova di fronte al filo spinato che circonda il villaggio. Per fortuna trova anche qualcuno che lo aiuta. È il caso della signora tedesca che all'inizio lo scambia per uno del personale, lo fa entrare nel suo bungalow, lo spoglia e fa l'amore con lui. Ma in seguito, venuta a conoscenza della sua vera identità, cerca ugualmente di proteggerlo e di nascondere; e quando la direttrice del club, che nel frattempo si è insospettita e ha scoperto l'inghippo, gli intima di andarsene («Non vogliamo immigrati clandestini, anche se sono attraenti...ne va della sopravvivenza del club»), fa per l'ultima volta l'amore con lui e poi lo lascia andare, non senza avergli prima messo dei soldi nel taschino della camicia. Un altro personaggio che possiede un certo peso strutturale e che, magari senza rendersene conto, lo aiuta è quel mago che intrattiene gli ospiti del villaggio e che lo sceglie come collaboratore nei suoi giochi di prestigio. Dopo averlo sottoposto al numero del «water della morte» e averlo

poi miracolosamente risuscitato sotto forma di maragià, gli porge un biglietto da visita e gli suggerisce: «Se vieni a Parigi, vieni a trovare al Lido». Poi, prima di andarsene gli dà dei soldi come compenso per quanto fatto e lo saluta amichevolmente. Da notare che Elias conserverà gelosamente quel biglietto e cercherà di recuperarlo ad ogni costo fino a quando lo perderà definitivamente in un tombino di Parigi. Quel biglietto diventa per lui qualcosa di prezioso, una specie di pegno, di promessa, di speranza di una vita migliore. Poi Elias riesce finalmente ad andarsene da quel villaggio, mentre quel capo che aveva abusato di lui lo lascia partire senza denunciarlo. Si può pertanto dire che, in questa prima parte, tutti, una volta conosciuta la sua identità, gli danno la caccia ad eccezione della signora tedesca e del capo, che però, bisogna dire, hanno prima ricevuto da lui quello che volevano.

Il viaggio. Comincia ora il grande viaggio verso Parigi. È significativo che fin dall'inizio, cioè da quando Elias sbarca in un porticciolo, emergano **i due filoni** di cui s'è parlato: c'è un pescatore che, riconoscendolo come clandestino, telefona subito alla polizia, mentre un altro uomo, che gli ha venduto un paio di scarpe, lo aiuta e lo incoraggia. Elias è ingenuo e candido e quindi non sospetta pregiudizialmente della gente. È pertanto la persona più adatta per essere raggirata. Ed infatti un automobilista, che si ferma per dargli un passaggio, gli promette di portarlo dritto a Parigi, si fa consegnare un bel po' di soldi e poi regolarmente fugge, lasciandolo solo e disperato. Ma ecco una donna, madre di due bambini, che guida un trattore e che, probabilmente anche lei non

insensibile all'aspetto del protagonista, gli dà un passaggio, lo ospita e lo rifocilla. Elias viaggia con ogni mezzo di trasporto: lo vediamo sul cassone di un camion in mezzo a dei maialini, su una motocicletta, ancora su un camion che lo deposita al confine con la Francia. Qui trova un «passaggio di solidarietà» da parte di una coppia (a dire il vero più per iniziativa dell'uomo che della



donna) che poi si mette a litigare e lo scarica nel bel mezzo delle montagne innevate. Per fortuna Elias trova un altro passaggio da parte di due camionisti tedeschi che lo nascondono alla polizia e lo aiutano: certamente lo fanno per solidarietà, ma anche loro dimostrano un qualche interesse di natura sessuale. Uno degli episodi più efficaci nel descrivere la condizione degli immigrati è quello relativo allo sfruttamento della manodopera da parte di gente senza scrupoli. Elias viene bloccato da due persone (anche qui si gioca con un po' di suspense) che gli offrono un lavoro. Lui accetta e si trova a lavorare in un ambiente squallido e disumano, dove domina la discriminazione e dove i lavoratori vengono pagati miseramente, con la promessa,

sempre rinviata, di procurare loro i documenti. È gente di ogni razza e provenienza, che sogna di trovare qualcuno che li liberi da quella condizione di schiavitù (il nero che canta: «Chi ci libererà e il sole ci darà?»). Elias, resosi conto della situazione, reagisce; scoppia una rivolta tra i lavoratori e lui ne approfitta per scappare, rischiando di essere travolto da due treni mentre attraversa i binari. Continua l'odissea di Elias. Incontra della gente che fa un pic-nic: nessuno s'accorge di lui, tranne un bambino che lo saluta con la mano; fermato dalla polizia che gli chiede i documenti, scappa e riesce a far perdere le proprie tracce infilandosi la giacca di un suonatore di una banda; scoperto, scappa nuovamente e viene salvato da un gruppo di zingari che lo portano nel loro campo, ma per questo dovranno subire le ritorsioni di un gruppo di fanatici che organizza una spedizione punitiva. Finalmente incontra un suo compaesano che, dopo essere stato a Parigi, sta

facendo ritorno in patria. Questi gli dice che a Parigi non c'è lavoro e che tutto sommato è meglio tornare indietro per vivere accanto alle persone care. Ma Elias è convinto che il suo piano funzionerà: lui deve andare dal mago che lo ha invitato e impara a memoria la frase da dirgli quando lo incontrerà: «Voi mi avete detto: se vieni a Parigi vieni a trovare». Dopo aver trovato da mangiare e da dormire grazie a un'organizzazione di volontari, Elias riceve dal suo compatriota dei soldi per poter prendere il treno per Parigi. È chiara **l'idea che poco alla volta emerge**: coloro che veramente aiutano Elias sono delle persone semplici (il bambino che lo saluta) o povere ed emarginate (gli zingari e il compatriota immigrato), mentre

coloro che lo ostacolano o addirittura lo sfruttano sono le cosiddette persone normali. Dopo un viaggio in treno tra gente piena di computer portatili e cellulari, finalmente Elias arriva alla meta agognata: Parigi.

Parigi. Continuano le traversie di Elias alla ricerca del mago che dovrebbe aiutarlo. Anche qui, più o meno, prevale la stessa logica: Elias si rivolge a dei passanti per avere indicazioni, ma nessuno gli risponde; gli unici che cercano di aiutarlo sono dei clandestini che vendono le loro cianfrusaglie e che devono anche loro scappare quando arriva la polizia. Elias è ancora costretto a fuggire per non essere arrestato. Il mondo che lo circonda è opulento: vetrine stracolme di cose buone, il lusso e i falsi miti del consumismo che vengono esibiti, perfino un bambino in carrozzina con il suo mini computer. Per contro persone che cercano di sopravvivere, magari chiedendo l'elemosina e che litigano tra di loro per un posto da occupare. Elias ha fame e si siede in un bistrot a mangiare degli avanzi di cibo: riesce a farlo solo grazie ad un cameriere compiacente che lo copre e gli permette di sfamarsi. Viene infine ospitato, durante un violento acquazzone, in una tendopoli improvvisata, che il mattino dopo viene regolarmente fatta sgomberare dalla polizia. Due ragazze lo aiutano a prendere abusivamente il metrò ed Elias finalmente riesce ad arrivare al Lido.

Epilogo. Elias chiede del mago ad un uomo grasso e gentile che, con un sorriso bonario, pronuncia due frasi particolarmente significative: «C'è un tale caos nel mondo! Solo un mago può cambiare le cose»; poi,

indicandogli il mago che è attorniato da dei bambini: «Insegna ai bambini a salvare il mondo». Infatti il mago, che ha distribuito ai bambini delle bacchette magiche, fa i suoi giochi di prestigio, provocando stupore e meraviglia. Ma quando Elias si avvicina a lui e gli dice la famosa frase imparata a memoria, il mago gli risponde laconicamente: «Tu mi hai trovato e sei a Parigi». Poi se ne va lasciandogli in dono una delle sue bacchette magiche.



Elias è sconsolato e si mette a piangere: **il suo sogno è destinato a rimanere tale.**

Con un colpo di fantasia l'autore mostra Elias che, azionando la bacchetta magica, fa illuminare la Tour Eiffel. La polizia sembra circondarlo, ma poi, improvvisamente, i poliziotti spariscono. Elias va verso la Torre che luccica, mentre tutto intorno a lui si ferma. Solo lui continua a camminare nella direzione della Torre, accompagnato da una musica extradiegetica.

Significazione. Elias, nel suo viaggio verso una vita migliore, incontra ostacoli, difficoltà, pericoli e gente che cerca di ostacolarlo o di arrestarlo, ma anche qualcuno, soprattutto i più vicini a lui come condizione sociale, che lo aiuta a raggiungere la meta. Una volta raggiuntala, però, s'accorge che la realtà è ben diversa da quella che lui si era immaginata e vede svanire il suo sogno. Il finale,

che vuole evitare (come un po' tutto il film) toni marcatamente drammatici, proietta quel sogno nell'ambito della magia, quasi a ribadire quanto era stato detto in precedenza, e cioè che solo con la magia si potrebbe cambiare questo mondo che è piombato nel caos.

Universalizzazione. Fin dall'inizio si capisce che l'autore vuol fare di Elias **l'emblema degli emigranti**. Il fatto che egli provenga da un paese non identificato, che parli una lingua irricognoscibile, che venga presentato in mezzo ad altre centinaia di persone che come lui tentano la fortuna sono chiari elementi universalizzanti. Così come tante delle avventure che gli capitano possono essere considerate tipiche di questo mondo. Tuttavia Elias è anche un **emigrante atipico**, proprio per la sua bellezza che lo fa diventare l'oggetto del desiderio di uomini e donne e che rende il suo cammino molto particolare (sotto questo profilo). L'universalizzazione, quindi, riesce solo in parte.

Inoltre la presenza, soprattutto nella prima parte, di elementi spettacolari cui si è fatto cenno, un certo didascalismo di fondo e il ricorso un po' troppo marcato al genere favolistico nuocciono alla tematica del film, in quanto affievoliscono la denuncia di un mondo disumanizzato, che respinge chi è nel bisogno, bloccando la strada ad una giusta indignazione.

Il film, comunque, pur con i limiti che si sono evidenziati, può essere utilizzato per affrontare l'argomento dell'immigrazione clandestina, che rappresenta uno dei problemi più drammatici del nostro mondo e del nostro tempo. (OLINTO BRUGNOLI)



Realtà e immagini di una cultura popolare



ROSANNA MOSCATELLI (a cura di), 1907-2007 Cassa Rurale ed Artigiana di Cantù – Una Banca, la sua storia, pagg. 431, ed. Cassa Rurale ed Artigiana di Cantù, 2007

Una banca, qualsiasi banca, potrà forse invitare a pensieri di profitto e finanza o a considerazioni di natura sociale ed economica, legate alle condizioni di vita di un paese. Probabilmente potrà indurre anche valutazioni sulla possibilità di incidere sul patrimonio artistico e culturale di un territorio, attraverso contributi e donazioni. È difficile, però, che una banca possa far riflettere sul fatto che è anche un'entità culturale in sé, perché testimone e promotrice di un modo di intendere la vita di un'intera comunità, in chiave di valori umani e spirituali.

A suggerire, invece, questa conclusione riesce la bella pubblicazione che celebra il centenario della Cassa Rurale e Artigiana di Cantù curata, per quanto riguarda i testi, da Rosanna Moscatelli e corredata, per quanto riguarda le immagini, dalle foto di Luca e Pepi Merisio, nonché da un significativo e prezioso apparato iconico d'archivio.

Nel lungo percorso d'indagine, che porta dall'anno della fondazione ai giorni nostri, si snodano gli interventi della banca nel campo del sociale e nel sostegno a quella imprenditorialità artigiana e contadina, che presuppone l'esistenza di solidi principi morali, riscontrabili nella solidità della cellula familiare che sta dietro a ogni attività economica. Ma ciò che spicca, indiscutibilmente, è la attenta e commossa adesione della curatrice a quella realtà umana che costituisce l'humus nel quale è nata la istituzione bancaria. Balzano allora agli occhi i senti-

menti, i sacrifici, le speranze, il senso di una morale comunitaria, presenti in quanti affrontarono tanti sforzi e qualche delusione, sotto la guida dei loro pastori, per assicurare una mutualità e un credito, che tradussero il principio della fratellanza evangelica in operatività assennata, ma non speculativa, nel campo economico. Saggezza e onestà andavano di pari passo con la semplicità di una fede incarnata nelle opere di tutti i giorni.

Ma ciò che rende preziosa in senso estetico e artistico la pubblicazione è l'insieme del corredo iconografico. Già le foto storiche e le riproduzioni dei documenti d'epoca rappresentano un coinvolgente mondo in cui si avverte tutto il fascino del tempo passato, quasi fossimo chiamati a compulsare quelle vecchie carte per trovare nei nomi e nelle cifre le tracce del sudore, che ha fatto solida una comunità laboriosa. Manifesti, cartoline, ricordi di eventi sportivi o cittadini, vita di oratorio e celebrazioni religiose, tutte immagini che contribuiscono a dare il senso di una tradizione e di una cultura popolare che diventano, per le giovani generazioni, patrimonio non meno importante di quello custodito nella banca. Infine le immagini d'ambiente e paesaggistiche che catturano lo sguardo del lettore e gli spalancano gli scenari poetici e maestosi al tempo stesso di boschi e campagne, che si stendono di fronte alle quinte di montagne innestate, contro cui sveltano i campanili di tante chiese parrocchiali. Le foto divengono a questo punto, non un ornamento o un artistico corredo, ma un vero e proprio discorso tematico. Esse, attraverso lo specifico linguaggio dell'immagine, non solo rappresentano l'ambito naturale di una comunità di persone, ma soprattutto esprimono l'idea che quella comunità si è sempre raccolta intorno al calore e alla sacralità di principi, rinsaldati da una condivisa visione della vita. E in questi principi ha trovato la forza per crescere e per trasmettere nel tempo e nel mondo circostante quella idea di efficienza e di laboriosità che le ha conquistato il rispetto di tanti, proprio perché accompagnata da un grandissimo senso di umanità. (LUIGI ZAFFAGNINI)

5 x MILLE

**Aiutare la cultura e la formazione
non costa nulla!**



**Associazione
P. NAZARENO TADDEI sj**

per l'educazione massmediale e l'uso delle nuove tecnologie della comunicazione (*educazione A l'immagine e CON l'immagine*)

«(...) Ed ecco la necessità e il ruolo dell'«educazione all'immagine», sottinteso massmediale. Abbiamo cominciato noi del CiSCS, per primi, a usare il termine e il concetto circa 50 anni fa, e nel 1963 abbiamo intrapreso a organizzare corsi specifici (...). «Educazione all'immagine» mi pare si debba far coincidere – oggi, di fatto – con **ecologia mentale**. Vale a dire: liberazione dall'inquinamento mentale che tende a schiavizzare inconsciamente, inconsapevolmente, divertendo, provocando emozioni e passioni. (...) **L'ecologia mentale è possibile**, come dimostra tutta la nostra attività di questi anni (...) ma non è sempre facile (...)»

P. Nazareno Taddei sj
dalla relazione

«La nuova cultura massmediale impone specifiche operazioni educative e sociali di ecologia mentale»

Per destinare nella dichiarazione dei redditi, **senza alcun esborso aggiuntivo**, il 5 per mille alla Associazione CiSCS, a EDAV e a «Diodopointernet.it» è necessario firmare nel riquadro **«sostegno alle organizzazioni non lucrative di utilità sociale»** e inserire il nostro codice fiscale.

02447530581



Sostegno delle organizzazioni non lucrative di utilità sociale, delle associazioni di promozione sociale e delle associazioni riconosciute del D.Lgs. n. 460 del 1997 e delle fondazioni nazionali di carattere culturale

FIRMA *Gianni Mario*

Codice fiscale del beneficiario (eventuale) **02447530581**

anno 37

SOMMARIO n° 368
marzo 2009

PASQUAE LE UOVA FASUL-
LE di Nazareno Taddei sj pag. 2

studio

STORIA E CINEMA/2: SENTIMENTI E RAGION DI STATO NEL CUORE DI UNA REGINA di Luigi Zaffagnini pag. 3

metodologia

UN GIOCO DA RAGAZZE di Adelio Cola pag. 8

letture di film

PONYO SULLA SCOGLIERA di Hayao Miyazaki (Eugenio Biccocchi) pag. 13

THE READER di Stephen Daldry (Franco Sestini) pag. 16

VERSO L'EDEN di Constantin Costa-Gavras (Olinto Brugnoli) pag. 19

libri

REALTÀ E IMMAGINI DI UNA CULTURA POPOLARE (Luigi Zaffagnini) pag. 23

la vignetta

di Paolo Del Vaglio pag. 2