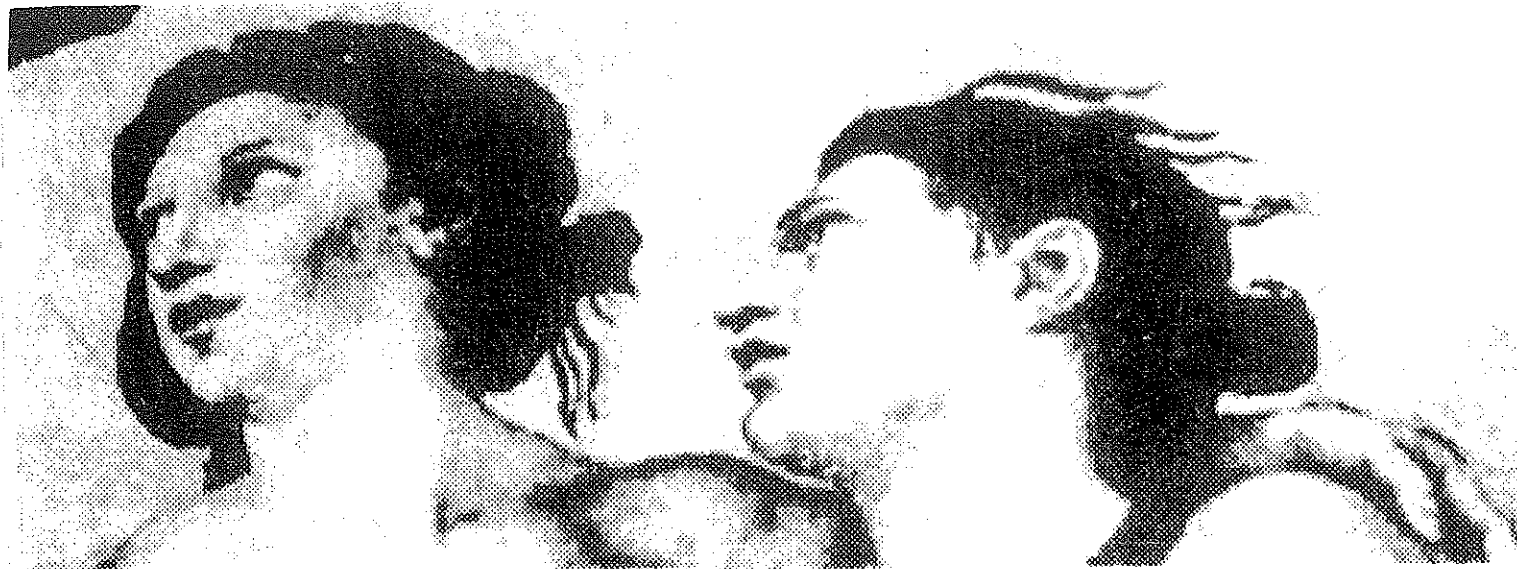


Donne e Ragazzi Casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche - numero K/d - estate 2614 (2002)



L'AMORE VIVO

- ◇ L'eterna contesa tra eros e etica
- ◇ Le figure di Venere
- ◇ L'invenzione dell'amore
- ◇ L'amore in azione e la paura d'amare
- ◇ Una strada verso se stessi
- ◇ Tra sogno e vita all'indomani dell'abbandono
- ◇ Coppia o fotocoppia? Riflessioni sul tradimento
- ◇ Schiava d'amore: il caso Picasso/Roque
- ◇ Gli abissi della seduzione
- ◇ Amori in movimento
- ◇ I Sufi e l'amore

IL GIOCO DELL'AMORE

Materiali per un percorso di educazione sentimentale

quarta parte

L'eterna contesa tra eros e etica

FEDERICO VERCELLONE

«**N**on la storia, ma il cuore dell'uomo, è il luogo - il luogo dove si fronteggiano eros ed ethos». Si comincia dalla fine. E dalla fine di questo libro di Sergio Givone titolato *Eros/ethos* (Einaudi, 2000, pp.138, £.26.000), che conquista come le sere d'amicizia, con il passo lento di qualcosa che val la pena di comprendere ricomponendolo nel ricordo.

Dunque: eros ed ethos, potenze contrapposte che si confrontano dall'origine, che dell'origine stessa sono *imago*, e che forse ancora dell'origine forniscono un'immagine adeguatamente contraddittoria. Anzi potrebbe dirsi che contrapposizione non potrebbe esserci che all'origine. E l'origine, il discorso sull'originario è insieme mitologico e metafisico. Eros ed ethos sono dunque immagini del principio in quanto modalità universali dell'appartenere dell'uomo al mondo e del suo esserne espropriato. E la forza dell'appartenenza è insieme espropriante, contiene entro di sé un principio sacrificale, secondo quanto Givone mette in chiaro nel primo capitolo dedicato alla *violenza*, dove si rammenta l'origine sacrificale della fondazione della comunità, avvertendo così che essa si costruisce già da sempre sulla messa a morte, sull'esclusione di uno, esclusione fondativa del vincolo che coagula intorno a sé tutti gli altri. Non c'è dubbio dunque che dietro il calore domestico si celi il gesto di una più originaria violenza, di una segregazione che delimita i confini confortanti del proprio. Non c'è dunque da dubitare che, quantomeno da questo punto di vista, sia ben difficile tracciare un netto confine tra l'eros antico e quello moderno.

È cioè ben arduo dar conferma dell'idea hegeliana secondo la quale l'ethos moderno sia un ethos spirituale, che ha sostituito quello antico fondato a partire da un'origine ctonia la quale, solo secondariamente, veniva incontro a una dimensione superna, come dimostra l'analisi hegeliana dell'*Antigone* sofoclea affidata alle pagine della *Fenomenologia dello spirito*. Anche l'ethos moderno è infatti spesso raccolto intorno alla stirpe - come ci dimostrano i recenti episodi di «pulizia etnica»; e ben difficilmente lo si può ora far rappresentare da quella comunità spirituale che, prefigurata dall'*ecclesia*, si universalizza nel mondo borghese, o meglio nel mondo cristiano-borghese. La secolarizzazione, ben lungi dal rimuovere la violenza dell'origine, tende piuttosto a farla riemergere come un rimosso, e in questa qualità esso appare an-

cor più crudo e terribile dell'originario stesso. Non c'è dunque che eros a poter venire incontro a ethos, indurlo sui cammini dell'espropriazione del sé che costituiscono l'universale terreno di coltivazione dell'amore nella sua qualità demonica. E l'espropriazione del sé destina a un'altra appartenenza, e insegna che la sola appartenenza è quella che ci viene assegnata nella forma dell'alterità più estrema: quella del destino. Con ciò veniamo rimessi a un'origine doppia che in realtà conforta soltanto laddove espropria, e di questa espropriazione originaria fa la propria stessa *ratio*. È quasi inutile dire che, in quanto si perviene qui a pensare l'origine nella forma della più radicale alterità, di un'opposizione che non prevede conciliazione alcuna siamo pervenuti alla forma e alla dimensione di un *pensiero tragico*.

Che cos'altro è infatti il pensiero tragico se non quel pensiero che è orientato a pensare l'origine nella chiave di un'irrinunciabile duplicità? Di una duplicità esemplarmente rappresentata dall'immagine dell'eroe tragico che accoglie come proprio un destino dinanzi al quale è obbligato a chinare il capo e

Potenze contrapposte

Nel libro di Sergio Givone una riproposta a tutto campo della dialettica tra morale e erotismo, un nodo concettuale senza tempo

a soccombere? Ed è soltanto a partire dall'idea di un pensiero tragico che ci viene per altro concesso d'intravedere il gioco delle potenze, un gioco che forse in nessun'altra forma può essere enunciato se non in quella originaria della *fabula*.

La *fabula* libera infatti il potenziale estetico insito nel racconto mitico. Essa emancipa il mito dal suo contenuto sacrificale, lo salva dall'univocità di un volere fondativo violento, lo libera infine alla contraddizione nella quale solo esso può esplicitare quel contenuto narrativo che lo redime dalla violenza originaria. La bellezza trae in salvo andando al di là della forma, approssimandosi plotinianamente ai limiti del nulla. E ci addentriamo qui probabilmente in alcune fra le analisi più appassionanti del libro, quasi una sorta di cameo che racchiude entro di sé il volume nel suo complesso, ma che insieme può anche profilarsi come una lettura autonoma. Si tratta delle pagine dedicate al notissimo racconto di Heinrich von Kleist, *La marchesa di O...* Si rammenterà la vicenda... Che la marchesa accetti di sposare colui il quale le ha usato violenza, e che al tempo stesso riteneva a ragione esser stato il suo salvatore insinua un'estrema contraddizione tra ethos ed



eros, i quali vengono tuttavia così a scoprirsi come un'indissolubile compagine. La marchesa che intende espiare - ricorrendo a ethos - una colpa non sua, quella della violenza subita da un individuo ignoto (che è allo stesso tempo il suo salvatore), subisce infine la potenza di eros proprio amando colui (il suo salvatore) che dovrebbe accogliere solo per una sorta di espiazione finalizzata a ristabilire l'ordine infranto.

Afferma Givone a questo proposito: «La differenza è quella che ethos scopre nel cuore dell'identità, ponendo eros come altro da sé e contrassegnandolo come alterità misteriosa e non identificabile, principio che irrompe nell'ordine stabilito e lo sconvolge, ombra che si posa sulla realtà e l'infiamma a parte inferi. Entriamo nel cuore della contraddizione che fa della nozione di colpa il proprio perno; e non si tratta semplicemente - e risuona qui con molta evidenza l'insegnamento di Luigi Pareyson - di una colpa che riguarda l'individuo nella sua individualità empirica, ma di una dimensione cosmica che si riassume nell'individualità. Non c'è destino estraneo e nefasto che infine non ci competa, e che non vada riconosciuto come proprio.

C'è un'infinita solidarietà di colpa e punizione che coinvolge l'essere nel suo insieme, ben al di là della responsabilità singola. Ciò rende solidali con la colpa antica, quella tragica per la quale l'eroe subiva un destino che intravedeva come proprio anche nella sua

infinita estraneità; e quella moderna, anch'essa mitica, fondata com'è sul peccato originale.

Torniamo così all'inizio di queste considerazioni: «Non la storia, ma il cuore dell'uomo, è il luogo - il luogo dove si fronteggiano eros ed ethos». E scopriamo dunque il risvolto etico, più che etico dell'insegnamento affidato a questo volume. Veniamo cioè a superare l'aspetto puramente negativo dell'etica che insegna essenzialmente ciò che non si deve fare: non uccidere, non rubare ecc., per addentrarci in una dimensione nella quale la responsabilità assume rinnovate fattezze proprio grazie al confronto con il destino.

Per esempio: nessuno di noi è davvero colpevole dell'inquinamento che rischia a lungo termine di distruggere il globo e di renderlo invivibile. Tuttavia questa responsabilità ricade su di noi come un destino del quale non possiamo non farci carico. Ciò fa sì, fra l'altro, che si acceda anche al discorso politico sotto una diversa ottica. Non è più possibile, per esempio, pensare, da questo punto di vista, alla globalizzazione come a un evento che semplicemente estrania gli individui dalla responsabilità; essa piuttosto li restituisce a una responsabilità nuova che deriva e si afferma proprio sulla base e grazie al confronto con l'estraneo rimosso. Non ci sono precetti positivi su questa via; ma ciò che si propone avviene a partire da quel sapere paradossale che evoca la scissione dell'origine come futura destinazione.

Il Manifesto - giugno 2000

Donne depresse, colpa del matrimonio "Sempre più ignorate da uomini noiosi"

ROMA — Depresse da matrimonio. Sei donne su dieci accusano infatti il vincolo coniugale e i mariti, che uccidono aspettative ed entusiasmi, come causa del loro male di vivere. La depressa coniugata ha più di 40 anni, è meridionale ed è trascurata dal marito.

Questo è quanto emerge da una indagine condotta dal mensile 'Riza psicosomatica' su un campione di 830 donne con un'età tra i 19 e i 66 anni. Tra le donne sposate da almeno 5 anni a soffrire o ad aver sofferto di depressione è una su tre e di queste il 61% osserva che a far scattare la depressione è stato proprio il matrimonio.

Tra gli altri motivi che generano la depressione ci sono l'incomprensione da parte degli altri (13%),



mancanza di tempo per se stesse (10%), insoddisfazioni sul lavoro e nel rapporto con i figli (7%). Di depressione poi soffrono di più le donne degli uomini in un rapporto di 4 a 1.

Ma quali sono le cause di questa infelicità generalizzata all'interno delle coppie? Il 47% delle donne interpellate ha risposto di soffrire perché per il marito hanno cessato di esistere, mentre il 28% lamenta il fatto che il coniuge spenga ogni entusiasmo.

Le accuse che le depresse coniugate rivolgono al partner sono nella maggioranza dei casi (45%) la mancanza di divertimenti e allegria condivisi. Una donna su due infatti osserva di non riuscire più a divertirsi con il proprio uomo e il 23% lamenta il fatto di non ridere mai con il marito e un 12% se la prende con un marito sempre più noioso e pesante. Infine, 16% accusa il coniuge di averle proibito di frequentare le compagnie femminili.

Nell'acqua, le figure di Venere

Per le raffigurazioni erotiche che ne ornano gli spogliatoi e l'originalità di piscine e porticati, le Terme Suburbane di Porta Marina sono destinate a diventare uno degli edifici più visitati di Pompei. Saranno aperte al pubblico a partire da dicembre

Chi si recherà a Pompei a partire dal prossimo dicembre (la data esatta non è stata resa nota) troverà qualche piacevole sorpresa: potrà infatti accedere per la prima volta alle Terme Suburbane e tornare a visitare la casa di Gaio Giulio Polibio e quella del Menandro, entrambe restaurate.

GIAN PAOLO CASTELLI

Le Terme Suburbane si trovano immediatamente a ridosso di Porta Marina, attuale ingresso principale degli scavi, e faranno dunque da paradigmatico biglietto da visita alla città di Venere, nella denominazione ufficiale romana di età tardo-repubblicana *Colonia Cornelia Veneria Pompeianorum*. Anche se queste terme sono state scavate interamente solo pochi anni fa e ancora non visitabili, le raffigurazioni erotiche che ornano il suo spogliatoio hanno già avuto una sufficiente e meritata notorietà. Ma l'esemplarità di queste terme va oltre il morboso interesse moderno per «l'osceno». Originalità costruttive e buono stato di conservazione dei suoi apparati decorativi ne faranno sicuramente uno degli edifici più visitati: la «nuova» concezione a settore unico (senza separazione tra settore maschile e femminile), l'inusuale forma della piscina fredda scoperta (con begli affreschi, anche se non perfettamente leggibili e una splendida fontana-ninfeo rivestita di tessere vitree smaglianti, conchiglie e pietra pomice), una sala con la volta in stucco conservata quasi per intero, i tre finestroni dell'abside del caldario, la grande piscina riscaldata e il piccolo ambiente adiacente per rinfrescarsi adornato di mosaici, affreschi e stucchi; non meno interessanti i rivestimenti esterni in stucco e affreschi a scacchi rossi, gialli e azzurri, nonché il porticato d'ingresso, che restituisce la suggestione dei clienti in fila al bancone per pagare, prendere gli asciugamani e eventuali oli per massaggi, o incerti se imboccare la scala per il probabile bordello sito al piano superiore.

L'apertura al pubblico delle Terme Suburbane fa parte del progetto *Attice*, che vede a fianco della Soprintendenza Archeologica di Pompei il sostegno finanziario della Compagnia di S. Paolo e che comprende anche il restauro e la riorganizzazione della visita del Lupanare dietro Via dell'Abbondanza, le cui anguste stanzette e gli stretti vicoli d'accesso subiscono da anni la pressione di milioni di visitatori.

A differenza di Roma, dove la ricca stagione delle ri/aperture di musei e siti archeologici degli ultimi anni sembra ormai inesorabilmente arrestata, complice probabilmente il mutato clima politico di Provincia, Regione e Governo, Pompei (come Napoli e l'area circostante) sembra procedere a vele spiegate. Anzi, il soprintendente Guzzo sembra oggi voler confermare la missione storica di apripista svolta dal territorio circumvesuvia-

no nel Settecento, quando l'archeologia nacque proprio con gli scavi di Ercolano e Pompei. Dalle aperture al privato contenute nella legge Ronchey alla recente delega alle Regioni per quanto concerne la gestione e la valorizzazione dei beni culturali (laddove lo Stato *dovrebbe* mantenerne la tutela), Pompei sembra aver saputo cogliere ogni opportunità: prima soprintendenza in Italia con autonomia scientifica, organizzativa, amministrativa e finanziaria, non si è limitata a mercificare un sito unico per raggranellare qualche centesimo in più, ma si

è trasformata in un attivo centro di studi e ricerche interdisciplinari e cerca di dotare i visitatori di una coscienza critica tramite l'organizzazione di mostre ragionate, senza dimenticare il costante impegno a una soddisfacente fruizione del sito con la tecnica delle contemporanee aperture e chiusure per restauro. Basterà pensare al cospicuo numero di studi e pubblicazioni che le varie *équipes* internazionali ruotanti intorno a Pompei producono, ai ripristini ragionati di giardini in alcuni peristili (o a quello della Casa del Profumiere, con la semina di piante odorose e la ricostruzione sperimentale di unguenti profumati), al costante aggiornamento e posa in opera di tecniche di restauro conservativo (indispensabile a Pompei, come dovrebbe esserlo in ogni sito archeologico), alla realizzazione di una ricostruzione in un filmato 3D degli ultimi momenti della Casa di Giulio Polibio (vedi box a lato), a una mostra come *Homo faber* di qualche anno fa o a quella *Gli abitanti di Pompei* in corso in Giappone (400.000 visitatori in tre mesi).

Nel corso della conferenza stampa di inaugurazione delle Terme Suburbane, il sobrio intervento di Bassolino ha annunciato la prossima conclusione di uno studio sul contesto urbano e civile dei comuni dell'area pompeiana, volto a individuare e a eliminare il contrasto attualmente esistente tra la città antica e l'ambiente circostante; ma ha soprattutto snocciolato le cifre messe a disposizione della zona direttamente dal bilancio regionale o tramite il ricorso a fondi comunitari negli ultimi mesi: 76 miliardi per Pompei (di cui 25 destinati all'interramento della stazione della Circumvesuviana), 6 miliardi per la Villa dei Papiri a Ercolano, 1000 miliardi di fondi europei per i principali attrattori culturali della zona (Pompei, Ercolano, i Campi Flegrei, Caserta, Napoli, Paestum e Velia). A conclusione degli interventi, Sgarbi (per chi tendesse a dimenticarlo: è sottosegretario ai Beni Culturali), con il suo abituale fare istrionico, narcisista e maschilista - e nel maldestro tentativo di nascondere il fatto che a Pompei, sito di competenza nazionale, dal governo Berlusconi non è arrivata una lira - si è esibito in una sperticata lode «dell'amico Bassolino» (Antonio, ma che amici c'hai?) e della sua lungimirante generosità; salvo naturalmente riversare la pa-



tata bollente dello sciopero dei custodi di qualche tempo fa nelle mani di Urbani, nonché inveire contro ciechi amministratori «comunisti» di enti locali che identificano la delega dello Stato – a suo dire – con un'appropriazione *tout court* dei beni culturali: «capisco un ignorante come Bossi...» (regna sovrana la stima reciproca nella coalizione di governo). Le chiacchiere, come si dice, stanno a zero.

Nello spogliatoio delle terme, al di sopra della mensola che girava intorno alle pareti (ricostruibile dai fori d'incasso dei sostegni), sono dipinti dei «metacassetti» in legno intarsiato, recanti ciascuno un'etichetta con un numero progressivo: si tratta evidentemente di una scherzosa rappresentazione dei cassetti reali appoggiati sulla mensola e destinati a contenere i vestiti dei clienti. Al di sopra di questi, purtroppo solo sulla parete di destra, essendo le altre danneggiate, sono raffigurati 7 gruppi di amanti in una sorta di crescendo erotico, che si esibiscono in quelle che i romani chiamavano *figurae Veneris*, cioè «de posizione dell'amore»: da un banale «cavallo di Ettore» fino a un complesso gruppo di due uomini e due donne che sperimentano quasi tutte le combinazioni possibili.

Sin dall'età ellenistica sono note le opere delle etere Filenide ed Elefantide, contenenti descrizioni di varie posizioni e corredate di illustrazioni, ed è presumibilmente a questi libretti che si rifanno le numerose raffigurazioni ritrovate a Pompei (nei bordelli, ma anche nelle camere da letto di rispettabili case aristocratiche), di cui le scene dello spogliatoio costituiscono indubbiamente una buona sintesi. Peccato ci si debba limitare a una parete, chiusa peraltro da un personaggio singolo, un probabile autore di questo genere di composizioni, significativamente affetto da idrocele (rigonfiamento abnorme dello scroto).

Quanto sia grande la distanza che separa queste raffigurazioni «pubbliche» – ma siamo pur sempre all'interno di un impianto privato – dalla nostra morale è argomento che è forse meglio lasciare alla coscienza di ognuno. Certo, la morale sessuale romana non era così libera e disinibita come spesso la si descrive, e il divario tra la *pudicitia* pubblicamente professata e la realtà dei fatti potrebbe non essere maggiore di quello attuale; ma il concetto di sessualità (e di omosessualità), come ha ben dimostrato Foucault, è del resto figlio della cultura sette-ottocentesca che ha trasformato una pratica (*ars erotica*) in un discorso (la *scientia sexualis*), aggogandola per di più alla famiglia borghese. La stessa difficoltà che incontra chi cerchi di tradurre la parola «sesso» (ma più in generale il nostro attuale lessico amoroso) in latino o in greco può forse restituirci la misura della nostra lontananza da quel mondo. Un mondo sulle cui pareti ben altrimenti gravide di scritte che le nostre, si alternano indifferentemente scritte come queste: «Chi si siede qui legga innanzi tutto questo: se qualcuno vuole

Momenti di vita virtuale

Il 19 luglio scorso, in occasione della presentazione della mostra «Gli abitanti di Pompei», inaugurata a Tokio il 6 agosto e attualmente in tournée in varie città giapponesi, è stato presentato a Pompei un filmato in 3D di circa 10 minuti che ricostruisce gli ultimi momenti di vita della casa di Gaio Giulio Polibio, recentemente studiata a fondo e restaurata.

Il filmato, frutto della collaborazione tra il Laboratorio di Ricerche Applicate della Soprintendenza, l'Università di Tokio e Altair 4 Multimedia, pur mostrando le enormi potenzialità che la tecnologia 3D può avere in questo campo, si rivela un po' debole. Altair 4 Multimedia (Roma) ha già realizzato il bel Cd rom «Viaggio virtuale nell'antica Roma» (imminente una edizione arricchita in Dvd) che contiene fra l'altro le stampe ottocentesche di Luigi Canina e gode, quindi, di una notevole

sapiente gestione delle luci, risulta un po' smorta e triste; tristezza accentuata dalla pressoché totale mancanza di vita nella casa che pur veniva indagata dalla telecamera in ogni sua decorazione più recondita: eppure l'animazione 3D dei personaggi permette ormai miracoli anche in questo campo.

Dei lavori in corso nella casa in quel momento nessuna traccia, tranne un mucchio di anfore ammassate in un angolo. L'eruzione del Vesuvio è poi totalmente piatta (ai limiti del 2D) e assai sbrigativa, anche se – ci è stato detto – filologicamente corretta.

I momenti più suggestivi sono invece quelli in cui le immagini virtuali sono messe in dissolvenza con alcune foto della casa al momento del suo ritrovamento: riemergono i muri e parte dei tetti, le suppellettili bronzee accantonate in una stanza per i lavori, parti di mobili e porte, gli scheletri

scopare, chiedi di Attice. Prezzo: 16 assi» (dipinta accanto a un sedile a qualche metro dall'ingresso delle Terme Suburbane...); «Se solo tu sentissi il fuoco della passione, cocchiere, ti sbrigheresti di più, per poter vedere Venere. Io amo il giovane Venusto; ti prego, sprona i muli, andiamo! Ormai hai bevuto: andiamo, prendi la frusta e falla schioccare! Portami a Pompei, dov'è il mio dolce amore». Anche nell'impossibilità di decidere se a parlare sia qui una donna o un uomo sta la nostra distanza dai giorni di Attice e di Venusto.

Il Manifesto – novembre 2001



Venere ferita dal bello crudele

MASSIMO CARBONI

Georges Didi-Huberman è uno storico dell'arte francese mosso da forti ed evidenti interessi teorico-filosofici. Data la diversità di tradizioni culturali-professionali nel settore e la difformità di perimetrazioni accademico-disciplinari, da noi una figura del genere è inesistente. Ed è soprattutto in virtù di questo che sarebbe auspicabile la traduzione italiana di uno in particolare dei suoi molti libri, dal titolo *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Per ora, accogliamo con piacere ed interesse questo *Après Venere. Nudità, sogno, crudeltà* (Einaudi, pp.105, L.34.000), sorta di decostruzione iconologica, estetica e più ampiamente filosofica della *Nascita di Venere* di Botticelli, manifesto dell'Umanesimo fiorentino (e neo-platonico) e del Nudo come forma ideale del Bello.

Eppure, già in Pico della Mirandola (e in parte) in Marsilio Ficino, la bellezza non è armonia monovalente, compatta, ma risultato costantemente *in fieri* di una *tensione*, di un conflitto: un composto combinato, si potrebbe dire. Ecco allora che, per ritrovare l'orrore della nudità (della carne, del desiderio, del corpo esposto) dissimulato dal pudore del disegno, occorre oltrepassare l'accademismo introiettato di un Kenneth Clark (il suo celebre studio sul *Nudo* nella storia dell'arte è un classico nel suo genere) per trarre invece preziose indicazioni della *Pathosformel* e dell'*«immagine dialettica»* di Aby Warburg (e di Benjamin; ma anche, aggiungiamo noi, di E. J. zenstein).

Impossibile separare bellezza ideale ed effrazione crudele: la *Venere coelestis* ospita inconsapevolmente la *Venere naturalis* e l'Afrodite (*aphros*, schiuma marina) nasce dallo sperma che cola giù dal cielo in conseguenza della castrazione di Urano da parte di suo figlio Saturno. Basta e avanza per liquidare ogni versione «olimpica» o peggio ancora edulcorata dell'epoca umanistica e dell'arte che in essa fiorì. E qui dentro sta anche una scelta metodologica forte: di fronte allo storico che *isola* l'opera o i tratti di essa per modellizzarla-depurarla, occorre rimettere in moto l'affezione, il desiderio, far lavorare il rimosso; di fronte all'iconologo che usa della fonte letteraria in chiave risolutiva-semplificatrice, bisogna sottolineare l'ulteriore complessità che il testo apporta all'immagine surdeterminandola e non soltanto discorsivizzandola.

Didi-Huberman va allora a caccia di quegli snodi in cui essere toccati (commossi, ammirati) fa chiasmo con l'essere colpiti, cioè feriti, «aperti» dal negativo che l'immagine sublimata rimuove ma di cui rimangono sul cam-

Un saggio di critica
dell'ideologia proiettato
sul piano della storia
dell'arte. L'autore è Georges
Didi-Huberman, l'oggetto
la «Nascita di Venere»
di Botticelli, manifesto
del Nudo come forma ideale
del Bello: in una analisi
che restituisce l'equilibrio
tra desessualizzazione
idealistica e ricarica erotica

po i resti-sintomi che come una scrittura geografica vanno interpretati ricollegando il senso alla forma in cui si dà, il significato alla materia. D'altra parte lo stesso Botticelli, nelle tavole della *Storia di Nastagio degli Onesti*, viene per così dire allo scoperto e freddo, crudele, tagliente, inscena la condanna, il supplizio, la morte: la «parte maledetta». Dunque anche la bellezza botticelliana è inquieta e inquietante: e qui Didi-Huberman segna un punto a suo favore, poiché fa bene attenzione a non sbilanciare mai la tensione *in fieri* tra desessualizzazione idealistica e «ricarica» erotica: *concordia discors*, unità differenziata. Come dotati di una «seconda vista», occorre dunque che *dall'interno* della vista «classica» ne nasca un'altra deangolata, plurima, poliverosa che faccia emergere l'immanenza del negativo senza eluderla, senza subordinarla alla positività storico-concettuale ed estetica, ma che ne lasci aperte le tracce. Solo così, sembra affermare implicitamente l'autore, un capolavoro può ancora oggi parlarci, solo così l'opera d'arte si conferma davvero come un continuo presente: che *interroga* più che «rispondere».

Il processo di idealizzazione tende a separare, a scollare, come afferma Didi-Huberman, il nudo dalla sua nudità, e lo fa tramite una serie di dispositivi ideologici e formali insieme, che tendono ad allontanare, smorzare o neutralizzare la possibilità stessa del turbamento erotico che un corpo può *pericolosamente* provocare: dalle fonti letterarie classiche all'esecuzione «fredda», «marmorea» fino al tenore filosofico-simbolico dell'allegoria (Humanitas, Nuda Veritas, Philosophia). Il meccanismo è insomma quello («classico» a suo modo) del rivestimento-spostamento - in



termini freudiani, come d'altronde l'autore argomenta esplicitamente - dell'*Unheimliche*, del *perturbante* che il corpo sempre alimenta (fin dallo sguardo, che non è altro che un contatto a distanza). Si potrebbe allora riandare (con un collegamento, crediamo, tutt'altro che peregrino) a quel passo della *Critica del Giudizio* in cui Kant giudica i panneggi delle figure dipinte o scolpite ornamenti che - essendo oggetto di un'attrattiva meramente sensibile (*Reiz*) - nuocciono alla *pulchritudo vaga*, al raggiungimento dello *status* di bellezza pura. E siccome questi panneggi, coprendo le *pudenda*, fanno riferimento ad una necessità morale e sociale prima ancora che estetica, ci si potrebbe domandare perché non si possa considerare un ornamento la pelle stessa che fascia il corpo (nudità «apparente» che ricopre il nudo autoptico), così che l'essenza rappresentativa della pura bellezza non sarebbero altro che le viscere rovesciate all'esterno, oscenamente esposte alla visibilità.

Se il Bello deve o dovrebbe prescindere da ogni ornamento, non ne sarebbe forse perfetta e compiuta realizzazione lo squartamento del corpo? Ed anche arrivati a questo estremo, incamminandoci lungo la logica di Didi-

Huberman quando afferma che occorre «seguire fino in fondo questo processo di apertura», mai saremmo sicuri che la progressione autodistruttiva innescata dalla delimitazione (rivelatasi proprio per questo impossibile) tra ornamento e opera possa trovare fine. Tanto che ci sarebbe da interrogarsi se la nostra verità essenziale (irrimediabilmente nuda, senza «pannaggi») non risieda nel nostro «fondamento» biologico, nei tre miliardi di nucleotidi che formano il nostro patrimonio genetico. Insomma: la logica del Bello (se vogliamo: della forma ideale del nudo) è intrinsecamente quanto inaspettatamente nichilista.

D'altronde, scomponibile, squartata ed eviscerata è la *Venere dei medici* (il gioco ironico tra il potente casato fiorentino e l'ambizione scientifica si calibra su quella «m» minuscola), la statua in cera di Clemente Susini (1781-'82) custodita alla Specola, quasi il contrario analogo (sembra suggerire Didi-Huberman) della *Venere botticelliana*. Come se, potremmo aggiungere, in manufatti come questo si realizzasse concretamente la caratteristica intrinseca, la condizione irrisolvibile di ogni opera, cioè quella di essere eminentemente *esposta* (e la nudità si leva, si staglia su di un contesto, *appare*), dunque in certo modo *offerta* allo sguardo (e al tatto?), come indifesa, confinata in un ambito irrimediabilmente passiva: eppure, nello stesso tempo ed in questo caso specifico, immagine forte, aggressiva nel suo collocarsi al di là di ogni limite di *decenza* (decorazione viene da *decor*, *decet*). E ci si potrebbe anche spingere ad ipotizzare che è proprio l'immaginazione - facoltà attiva, produttiva per eccellenza, secondo l'antropologia kantiana - ad aprire l'immagine intesa come unità monadicamente-idealisticamente chiusa su se stessa: ma appunto suscettibile di dischiudersi e mostrare il proprio impensabile «interno» sotto la pressione oltraggiosa

di una forza - l'immaginazione appunto - di cui essa stessa, l'immagine, è al contempo il risultato e l'ostaggio. Nudità, allora (ed è qui che Didi-Huberman chiede aiuto a Georges Bataille, oggetto di un altro suo libro, *La ressemblance informe*, del 1995) come condizione ontologica (e fisiologica; ovvietà: non nasciamo forse nudi?) irrisolvibile che originariamente apre il mondo in cui siamo gettati, scissura primordiale e simbolica che non si può de-finire perché in certo modo ogni definizione discende da essa.

È del tutto evidente dunque: il percorso interpretativo dell'autore porta ad affermare che, se attraverso il nudo come forma ideale s'insinua la nudità fin troppo terrena (quanto dire che la sublimazione estetica è un meccanismo di difesa contro i processi primari: *eros* e *thanatos*), allora il Bello è sempre in eccesso a se stesso, vi dimora una tensione che lo eccede, lo oltrepassa fino ad indicare il sacrificio essenziale di sé. Altrettanto evidente (e lo sottolineiamo in spirito di adesione, prima di abbozzare qualche spunto critico) è che quando Didi-Huberman passa dalla *Venere botticelliana* alle *sadiane Prosperità del vizio* di cui eroina è la scellerata Juliette, quando collega il

taglio del coltello che il cavaliere affonda nel corpo della sventurata giovane raffigurata nelle tavole di Botticelli tratte dalla novella di Boccaccio alla dissezione anatomica del Susini, la discontinuità risalta fortissima, l'accostamento è al limite della sovrainterpretazione. Insomma, è chiaro - e pressoché dichiarato esplicitamente - che il peso specifico dell'approccio dell'autore all'Umanesimo fiorentino ricade tutto sulla componente interpretativa e non tanto su quella storico-ricostruttiva.

Ed ora, qualche obiezione. Questo, sostanzialmente, è un saggio di critica dell'ideologia proiettato sul piano della storia dell'arte, e Didi-Huberman è degno allievo di quella «scuola del sospetto» (Marx, Nietzsche, Freud) insostituibile per la cultura novecentesca e l'intelligenza stessa del nostro presente, ma in cui - come drammaticamente noto - la *pars destruens* prevale in misura non indifferente. Così, allorché l'autore argomenta «in negativo» che il Nudo, il Bello idealizza-rimuove la nudità, la materia, qualcuno potrebbe ribattere «in positivo» (forse si potrebbe pensare a Foucault) che *questa* è precisamente la *forma* enunciativa in cui nell'Umanesimo quattrocentesco passa il desiderio, un po' come il Cristianesimo non ha mai «represso» la sessualità ma l'ha lavorata, gestita, distribuita. E poi. È vero che non si tratta certo di «goffaggine medievale», tuttavia riducendo alla logica onirica (l'inconscio non conosce contraddizione: la stessa «scena» include tutto e il suo opposto) il fatto, in prima istanza *formale*, che nella *Storia di Nastagio degli Onesti* di Botticelli i diversi momenti narrativi sono disposti sullo stesso piano figurativo, si rischia (fatto frequente con la strumentazione psicoanalitica) di astringere l'opera a documento, di perdere di vista la coerenza del codice stilistico del tempo, di subordinare la spazialità dell'immagine (che la costituisce in quan-



to tale) a motivazioni di contenuto per definizione estranee alla sua formulazione.

Infine, forse l'autore poteva quantomeno ricordare che il sentimento ambivalente di attrazione-repulsione («basso continuo» del libro) è appannaggio storico dell'estetica dell'empirismo settecentesco inglese (il sublime di Burke) prima di segnare così a fondo la «contro-estetica» di Bataille.

Ma ciò non mette affatto in ombra la lucidità critico-saggistica del libro. Anzi, in questa messa in opera della crudeltà nella bellezza armonico-conciliante bisogna scorgere anche - sotto il profilo d'una teoresi in procinto di trasformarsi in spunto etico - la volontà di accettare l'inimmanenza e viverla come fosse priva di un senso essenziale-unitario che dall'alto la giustificerebbe garantendone la legittimità trascendente. Come dire che solo nella finitudine possiamo incontrare il nostro infinito.

Il Manifesto Gennaio 2002

Amori in movimento

INCHIESTA SERALE DEL TG2: si parla di famiglia e collaborazione tra i generi sulle faccende domestiche. Che poi non è una cosa così banale: la casa è il luogo più comune dove avvengono gli incidenti, anche molto seri, mentre si svolge il lavoro di cura. In base ai risultati dello Studio italiano sugli incidenti, le morti per infortuni in casa sono circa 5000 l'anno, in gran parte anziani e la stragrande maggioranza donne. Ogni anno, 1,8 milioni di persone ricorrono al pronto soccorso, 200 mila delle quali vengono ricoverate. Al telegiornale snocciolano le cifre italiane dell'assenza virile nell'aiuto domestico: solo il 15 per cento degli uomini collabora attivamente con le compagne, una consolante media europea, fatto salvo il nord, dove si sfiora la parità nelle solite Svezia e Olanda. Il brivido arriva quando un «normale» cittadino della capitale, alla domanda «lei aiuta in casa?», guarda fisso il teleschermo e sputa con disprezzo un encomiabile «ma ho mica la faccia da scemo? I lavori a casa li fa chi li deve fare». Chiaro e diretto, civiltà e condivisione sono cose da checka.

Ti riscuoti e ti domandi: «Nei nostri movimenti, dove si aspira al mondo diverso possibile, come vanno le cose?». Il quesito si allarga dalla condivisione dei ruoli casalinghi alle relazioni d'amore, ai progetti comuni, a quel privato/politico che è stato l'asse sul quale il femminismo ha iniziato il conflitto di genere e cerca, oggi, di innervare ogni luogo collettivo. Si cominciano le riunioni dando parola a scacchiera a un uomo e a una donna, alternando gli interventi, come è successo alla assemblea dei Fori sociali a Bologna. Ma è sufficiente? Sì, se questo rafforza

Una dea di laico splendore

Vetta somma dell'arte botticelliana, e uno dei dipinti più celebri e celebrati dell'intera storia dell'arte occidentale, «La nascita di Venere» (una tempera su tavola databile attorno al 1484-'86) appartenne a Lorenzo e a Giovanni di Pierfrancesco de' Medici, che la collocarono nella loro villa di Castello acquistata nel 1477, assieme alla «Primavera» e a «Pallade che doma il Centauro», opere con le quali la «Venere» condivide gran parte del destino. Misura cm. 172,5 di larghezza e 278,5 di altezza, ma molti suppongono che la tavola sia stata mutilata in alto di 30/35 centimetri. Il soggetto risale alla letteratura omerica e latina, in particolare alle «Metamorfosi» (II, 27) e ai «Fasti» (V, 217) di Ovidio. Il riferimento va ovviamente anche alla letteratura umanistica: nelle «Stanze» del Poliziano, l'episodio narrato della nascita della dea po-

trebbe essere sia un suggerimento tematico ex ante del dipinto sia una sua descrizione ex post. Ernst Gombrich, nel 1945, sul «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», accostò l'iconografia del dipinto all'unione neoplatonica di spirito e materia e alla nascita della *Humanitas* generata dalla Natura attraverso i suoi quattro elementi. «Per la prima volta», scrive G. C. Argan nella sua monografia botticelliana del 1957, «un pittore del Rinascimento tende al bello come fine supremo... ma il suo ideale di 'pulchritudo' non si collega più alle tesi tomiste della bellezza e dell'armonia della Creazione, intese come i segni sensibili della perfezione del Creatore... la pittura di Botticelli, pur essendo profondamente permeata di un'aspirazione religiosa, non raggiunge in realtà che un carattere religioso indeterminato, laico».

la visibilità materiale dei corpi e dei pensieri femminili nella nostra politica, che pretendiamo diversa da quella tradizionale, ma non è tutto semplice nell'intreccio tra personale e politico.

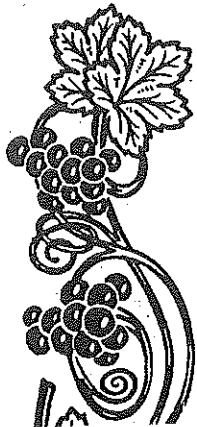
Non solo paura, rabbia, allergie da lacrimogeni sono le eredità negative del G8 a Genova, e più in generale della passione per i movimenti: fare politica nel tempo di Porto Alegre costa alle coppie, e molte di queste soffrono del continuo dover scegliere tra privato e politico: stasera riunione o cenetta? Stage sulle azioni dirette o cinema? Dibattito o coccole? Non sono dilemmi da poco, quando il cuore è in subbuglio sia per l'amata/o sia per il mondo in costruzione, e lo si vuole edificare senza ripetere gli errori dei padri: uomini a caccia di donne nella tana.

lei non si sente pronta, teme la limitazione della libertà e dei ruoli importanti che ha costruito, con grande fatica, in Lilliput; Paolo, dell'area disobbedienti, che è d'accordo in via teorica con

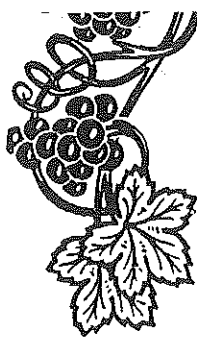
il femminismo, ma non riesce a capire perché le coetanee siano così 'toste', e trova difficoltà a legare. Sandra, impegnata in Manitesse, che riscontra, ragazzo dopo ragazzo, la paura di abbandonarsi alla relazione, e colleziona fughe e reticenze.

Uniti nel movimento, divisi dal movimento: non è mica facile dividerlo con i sentimenti, mancano punti di riferimento e il simbolico al quale ricorrere per dipanare la matassa tra l'io, il tu e il noi [questo vale per i venti come per i trenta, fino ai quarant'anni e oltre, se serve come consolazione]. «Se potessimo solo con una goccia di poesia o d'amore placare la collera del mondo», scriveva Neruda. Eppure, sembra sia più facile fare la lotta collettiva per cambiare il mondo piuttosto che aprire varchi nei propri cuori e nel proprio mondo, talvolta impauriti e analfabeti, quando l'amore cerca di dirsi.

Tratto da AVVENIMENTI



Ne sanno qualcosa Alberto, lasciato dopo il fatidico luglio perché la compagna non sopportava più le continue assenze dovute all'organizzazione della protesta, e da un mese è in analisi per rimettere insieme i pezzi; Roberta, il cui fidanzato sta pensando a mettere su famiglia, ma



L'invenzione dell'amore

«Era una bella estate di un luglio asturiano». È narrativo, l'incipit del nuovo libro di Iaia Caputo, *Di che cosa parlano le donne quando parlano d'amore*. Un libro a incastri, come un puzzle, con colori e immagini che continuamente rimandano dentro e fuori l'animo dell'autrice. Un'interrogazione lunga 140 pagine, un viaggio in cui Iaia Caputo si fa accompagnare da amiche complici e antenate; e da figure femminili "estrane", che pure, in qualche modo, rimandano all'interno di sé. In modo discreto e sottile, il libro l'accompagna dall'infanzia alla maturità, ed è questo particolare sottotesto a scandire le tappe del viaggio, creando una identificazione forte, e un gioco di continui rimandi.

«Io voglio parlare!» gridava la madre di Iaia al marito, quando lei era una bambina. Ed era l'inizio di devastanti litigi, che per la figlia evocavano pericoli di morte. Poi il padre morì. E quella conquista violenta del logos maschile da parte delle donne, ne rimase contaminata. Fu allora, forse, che la genealogia fece un salto, e lei si legò al silenzio delle nonne e delle bisnonne, alla ricerca di quella competenza femminile che le faceva così sapienti. Viaggio nella nostalgia: «Nasconde lo struggente legame con un femminile che, spogliato dalle maschere e dagli stereotipi, continua a parlarci di una competenza, di un modo di stare al mondo, di una sapienza arcaica e grandiosa che sarebbe, quella sì, un peccato perdere».

Il "qui e ora", il luogo di partenza, è però una tavolata di giornaliste e critici, un luglio spagnolo carico di silente erotismo. Dove una donna pronuncia la frase che nella mente di Caputo feconda la nascita del libro - mai si scoprirà, però, chi l'abbia veramente detta! La frase è: «le donne, l'amore lo inventano».

Sì, perché le donne, come ha scritto Marcela Serrano, l'amore, oltre a viverlo, lo pensano tutto il tempo. Ed è questo pensiero che, per tanti secoli e millenni, riesce a dare parola alle donne. Una parola che, per la generazione di Caputo, è diventata «tortuosa, allusiva, implicita, contorta se non limacciata». Imbarazzante talora, come nella storia di Adele H..

Tragicamente perdente come nella vicenda di Sonja Tolstoj. Delirante, nel racconto della vita di Anna Maria, personaggio del libro, che insegue tutta la vita un sogno d'amore "impossibile". E, quando si realizza, lo distrugge. Amore e rabbia, ansia e aggressività, sottomissione e dominio, sono volti di "perversioni femminili" nel discorso amoroso, che nascondono il terrore della perdita. Esempio del capitolo sull'abbandono, in cui vengono messi a dialogo il personaggio maschile di Hanif Kureishi (*Nell'intimità*) - la lunga confessione, tutta in una notte, della fine del suo amore per lei - e Catherine Texier, scrittrice francese che ha raccontato in prima persona la sua storia (in *Leggendaria* n. 12). L'uomo, esemplifica Caputo, dichiara i suoi desideri, la donna occulta la sua rabbia, «preferendo un'oltraggiosa autoumiliazione alla perdita». *Altre donne*, come la Carla del libro, giocano d'anticipo. E nel corteggiare una profezia che si autoavvera, costruiscono loro le condizioni per essere abbandonate. La mediazione di Caputo è dichiarata a pagina 120: «voglio restare obliqua, spiazzata, confinante, incerta». Non vuole abbandonare il "pensiero domestico", che tanto spesso soppianta nella giornata la cura di sé; sa come va il mondo, ha i piedi a terra, ma non vuole smettere di

sognare: «le donne coniugano la realtà con un'attività onirica che rende possibile l'impossibile, bello il brutto e così via».

Resta da chiedersi se non ci sia un'altra, necessaria tappa del viaggio: riannodare il filo con quella madre parlante, la cui rabbia incomprensibile e incompresa ha deviato la nostra parola.

Nadia Tarantini

Leggendaria No 31 febbraio 2001

IAIA CAPUTO
DI COSA PARLANO
LE DONNE QUANDO
PARLANO D'AMORE
CORBACCIO, 2001
PAGINE 140, 10,33 EURO



Chi ha paura dell'amore?

di Marcello Garofalo

«**S**i ritiene doveroso avvertire il pubblico che il film contiene alcune scene scabrose e delicate imposte dalle situazioni drammatiche del racconto. Rigorosamente vietato ai minori di 18 anni. La colonna sonora originale del film è incisa da Gato Barbieri su dischi U.A.». Questo il testo apparso sul flano di *Ultimo tango a Parigi* il giorno della prima nel dicembre del 1972 e, nella sua forma di avviso «protettivo» (ma anche informativo sulla reperibilità della colonna sonora, profeticamente già annunciata come un elemento affatto trascurabile dell'opera), metteva subito in chiaro che la vicenda narrata, proprio in funzione della sua «drammaticità», giustificava la presenza di scene «scabrose e delicate». Nessuno però - neanche lo stesso regista - poteva immaginare che dette scene avrebbero segnato un'epoca, sconvolto l'opinione pubblica mondiale e scatenato procedimenti penali (Bertolucci fu privato del diritto di voto e - seppur con la condizionale - venne condannato a 4 mesi per oscenità); inoltre, con procedura rinnovata da Santa Inquisizione, nel 1976 la pellicola fu mandata al rogo con sentenza della Corte di Cassazione. In data 9 febbraio 1987, mutato il «comune senso del pudore», *Ultimo tango a Parigi* venne infine dissequestrato (una copia del film, conservata in cineteca, si salvò dalla distruzione) con una sentenza che raddoppiò e scavalcò la precedente della Cassazione, passata in giudicato e perciò indelebile.

Negli Stati Uniti pubblici ufficiali e gruppi di civili tentarono di (e in alcuni casi riuscirono a) sospendere le proiezioni in diversi stati e città (New York e Mont Clair, New Jersey, Atlanta, Oklahoma City, Lynbrook). La United Artists che distribuiva il film, sfruttò la famosa recensione elogiativa (circa 6000 parole) di Pauline Kael del *New Yorker* come annuncio pubblicitario; Brando e Bertolucci ricevettero la nomination all'Oscar, ma fu-

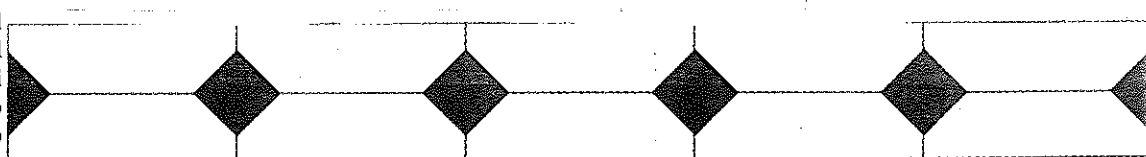
rono sconfitti il primo da Jack Lemmon per *Salvate la tigre* e il secondo da George Roy Hill per *La stangata*. Oggi a distanza di 30 anni, negli Stati Uniti la Mgm distribuisce il film in Dvd in una copia «Widescreen» e senza tagli. Consunto il velo dello scandalo, è possibile rivedere il film con altri occhi, cercando di capire le cause, i fatti, i valori che l'hanno trasformato in un film senza tempo e inimitabile: ultimi Patrice Chéreau con *Intimacy* e Wayne Wang con *The Center of the World* hanno tentato di proseguirne i segni.

Ultimo tango fu considerato il primo film «privato» e non dichiaratamente «politico» di Bertolucci, ma se solo si pensa all'invettiva contro la famiglia che Paul/Brando induce Jeanne/Schneider a ripetere nella famigerata scena della sodomia con il burro, ci si rende conto di quanto quella osservazione sia stata superficiale.

Ultimo tango a Parigi nacque sotto il segno della rivoluzione sessuale, trasfigurazione della pulsione come sostanza rivoluzionaria, dell'inconscio come soggetto della storia. L'immaginario si affermava allora sotto la parola d'ordine del corpo; occorre liberare i processi primari come principio non solo «poetico» di realtà sociale, liberare l'incon-

scio come valore altro. Si capisce perché il corpo e il sesso sostenevano tutte queste speranze: è perché, rimossi sotto qualunque ordine che avevano rivestito nelle cosiddette «società storiche», diventavano metafore della «negatività» radicale.

Il corpo dell'emancipazione sessuale, che oggi Jean Baudrillard chiamerebbe della «de-sublimazione repressiva», era quello posto sotto il solo segno dell'Eros, ma il tema essenziale (e ancora modernissimo) di *Ultimo tango a Parigi* non era tanto legato al principio di piacere inteso come ragione di una soggettività liberata, ma allo sfacelo esistenziale, alla reificazione dell'inconscio. Norman Mailer in un suo famoso saggio dedicato al film dal titolo *A Transit to Narcissus* lo aveva intuito, mettendo in rilievo il confine sottile che nel film esiste, e che viene continuamente spostato, tra la finzione e il cinema *verité*. In fondo le lunghe confessioni di Jeanne si concatenano come equivalenti rappresentativi di una seduta psicanalitica, che si conclude con l'uccisione del padre. Specificità dell'Edipo femminile. Jeanne fatalmente uccide Paul con la pistola di suo padre e proprio quando Paul ha calzato il chepp appartenuto al padre di Jeanne. Ma Bertolucci voleva anche uccidere

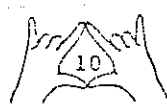


SPECIALE SEGNOCINEMA

La rivista *Segnocinema* pubblica nel n.113 (gennaio 2002) uno speciale (con oltre 100 immagini inedite) dedicato al film di Bernardo Bertolucci *Ultimo tango a Parigi*, a distanza di trent'anni dalla sua prima uscita nelle sale. Lo speciale, a cura di Flavio De Bernardinis e di Marcello Garofalo, si avvale di contributi firmati da Fabien Gerard, Roberto Silvestri, Marcello Walter Bruno, Giovanni Bottirolti, Attilio Coco, Roberto Pugliese, Paolo Cherchi Usai e comprende interviste esclusive a Bernardo Bertolucci, all'autore della fotografia Vittorio Storaro e a Laura Betti, protagonista di una sequenza tagliata al montaggio. Per la prima volta si fa luce sulla genesi del film, quindi viene ricostruita la complessa vicenda giudiziaria, dal primo sequestro al rogo della pellicola e alla sua definitiva riabilitazione. Ulteriori inter-

venti critici ricollocano il film nella temperie culturale dell'epoca, ne approfondiscono il livello metacinetografico e le referenze filosofiche legate al tema dell'eros, il valore della partitura musicale composta da Gato Barbieri e dei luoghi (e non luoghi) parigini presenti nel film. Concludono lo speciale, memorie e impressioni attuali di Edoardo Bruno, Valerio Caprara, Gianni Canova, Mariuccia Ciotta, Calisto Tanzi, Franco La Polla, Mario Martone, Morando Morandini, Enzo Siciliano. Per gentile concessione della rivista *Segnocinema*, pubblichiamo un breve estratto dell'intervista a Bernardo Bertolucci a cura di Marcello Garofalo. «... Trovavo *Ultimo tango* meno innovativo dei film fatti da me negli anni Sessanta; non era un film che avrebbe creato la «sofferenza»

della non-comunicazione, della non-comprensione; anzi mi sentivo molto *colpevole* nei confronti di molti miei coetanei che continuavano a ripetere quei film «non omologati». Quando ho diretto *Tango* non sentivo l'esigenza di fare un film «dirompente», ma quella di raccontare una storia che mi stava molto, molto a cuore, una storia che aveva degli effetti sulla mia vita privata, sulla mia vita personale ed era tutto un gioco di «vuoti e pieni» tra il film e la mia vita. Mi trasmetteva una identificazione quasi fisica con i personaggi; molte volte, per esempio, è stato detto che attraverso il personaggio interpretato da Jean-Pierre Léaud volevo alludere al mio distacco dal cinema di Godard, ma in realtà era solo una maniera di ironizzare sulla mia condizione di cinéphile...».

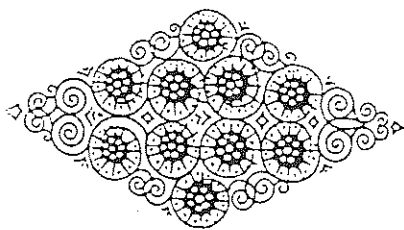


qualcun'altro, un certo tipo di cinéphile che confonde arte e vita; Tom/Jean Pierre Léaud esplicitamente dice a Jeanne/Maria Schneider: «Da questo momento dovrai stare bene attenta... se ti abbraccio faccio del cinema. Se ti accarezzo i capelli... forse sto facendo del cinema».

La prima tragedia di un uomo ridicolo.

Può apparire singolare fare di Bertolucci un teorico del concetto di amore, e non dell'io o del desiderio. Non conosco del resto alcuna teoria dell'amore tanto profonda quanto la sua espressa in *Ultimo tango a Parigi*, poi amplificata in *Il tè nel deserto*. L'afferma-

Franco la Polla, in uno degli interventi che la rivista *Segnoci nema* ospita nello speciale dedicato al trentennale del film, scrive: «Già lì in quei primi anni '70, apparentemente così duri, pericolosi, perfino appassionati, Bertolucci aveva compreso dove stavamo andando: o per meglio dire, dove stava andando la nostra civiltà. Aveva capito che, a conti fatti, alla sofisticatezza della nostra cultura occidentale era rimasta solo l'estrema possibilità di



zione di Lacan: «L'essere come tale è l'amore in cui ci si imbatte nell'incontro» mi sembra possa definire bene il rapporto che si realizza tra Paul e Jeanne in *Ultimo tango*. Bertolucci, come Lacan, elabora ogni sorta di sottigliezza sul Due, sull'immagine dell'Uno nell'irrelato del Due e vi riconnette i paradossi generici, spesso intollerabili, dell'affezione. Ha saputo altrettanto enunciarne lo stato contemporaneo, proponendo non solo un concetto, articolato secondo le ambivalenze della differenza, ma una precisa analisi della dimensione più specifica e «attuale», che in quel momento venne a caratterizzarla.

aggrapparsi a tutto quello che per secoli essa aveva fatto di tutto per coprire, avvilire, cancellare. Conosco pochi film così disperati che mettano in scena addirittura due disperazioni, quella di un'età matura che perde ogni sovrastruttura di riferimento e quella di un'età giovane che ancora non ha acquisito nulla di ciò che inevitabilmente dovrà perdere. Mi pare sia questo il vero scandalo del film. E purtroppo anche della nostra vita».

Alias No 49 Dicembre 2001

L'invisibile alchimia delle relazioni

di Tommaso Ottonieri

PERCHÉ OGNUNO è le relazioni che instaura, o meglio ancora, ognuno è la modalità con cui avvengono tali relazioni». Fermo questa frase mentre l'occhio avanza in fast forward [è un'immagine che sopravvive, questa, allo stesso declino della cultura analogica, allo stesso deteriorarsi fisico dei 'tapes'...], a ruota delle due voci, femminile/maschile, che si compongono, che si disgiungono, semimonologanti, in un «Dialogo sull'amore?» [il punto interrogativo è compreso nel titolo], col ritmo stesso di una «moviola velocizzata». — Qual è, allora, questa alchimia di «relazioni» e loro «modalità»? E perché il punto interrogativo, così 'impossibile', nel titolo — è in questione l'attendibilità della parola «amore», oppure è il «dialogo» quello che è in dubbio? E allora, poi, che «cos'è il realismo? E se lo percepisci tale perché quisquiliare idiotamente quando c'è tutto un dialogo che attende?»

Certo, «narrare» — specie se [vedi il classico Bachtin] in forma di romanzo — è quella composita tecnica di 'realismo' [ossia di mimesi rispetto alle apparenze del «reale»] che ha interiorizzato ogni strato, visibile o invisibile, di struttura dialogica, che ha in-

Il punto interrogativo
è sulla parola amore
o sulla possibilità di parlarne?
«Dialogo sull'amore?»
il titolo curioso di un romanzo
sull'impossibilità dell'ascolto
e sulla facilità, spesso,
di mettere la testa
in un sacco della spazzatura

dotto una identità [cioè il soggetto-autore] a moltiplicarsi nella rete dei discorsi da cui nasce e che genera, quasi dissolvendosi in essa — e ha portato questa identità ad intessersi della stessa dialogicità e degli stessi conflitti messi in opera nella tramatura del suo testo. Qui, però, nell'anti-[e meta-]romanzo di Nelli [dove titolo e costruzione alludono piuttosto a quello che, classicamente, fu genere elettivo della scrittura speculativa e trattatistica], in gioco non è la mimesi [«il realismo»], ma, teoricamente, il vissuto stesso: non l'intreccio delle voci e dei discorsi, col disseminarsi [scomparire] di un soggetto-autore, ma l'espri-

si di due identità in dialogo, cioè la riconoscibilità [reciproca, in primo luogo] di due voci — l'una [femminile] nell'atto di narrare i suoi problematici vissuti d'amore, l'altra [maschile] nell'atto di ascoltare quel racconto [cioè forse auscultarlo, senza alcuna capacità di trarne diagnosi], e poi [in quel tempo immanabilmente successivo, che pure è a noi già presente nella materialità del libro] trascriverlo, nell'angoscia di «non poter fermare nessun attimo», esponendosi solo «fuori campo» — tra le «lunghe parentesi» di poetica che aggiungerà al testo giusto per «fermarsi» in esse, o, al massimo, nella narrazione di un sogno [erotico, che ha per protagonista nuovamente lei...]. Consapevole che, a fronte degli inarrestabili flussi vitali, erotici isterici, dell'interlocutrice [e, con lei, del femminile tout court], egli non potrà offrire se non «empas letterarie», ossia «vissuti» solo di secondo grado [dove, semmai, «il sesso è unito alle parole»]: quella «pantomima di pura sopravvivenza personale che è [lo] scrivere».

In uno dei rari momenti in cui le battute sono fitte, e si esce dal duplice monologo, c'è lui che dice: «Io ti sto scrivendo» [cioè: sto scrivendo «te»];



continua a pag. 41 →

Donne in amore di un errante

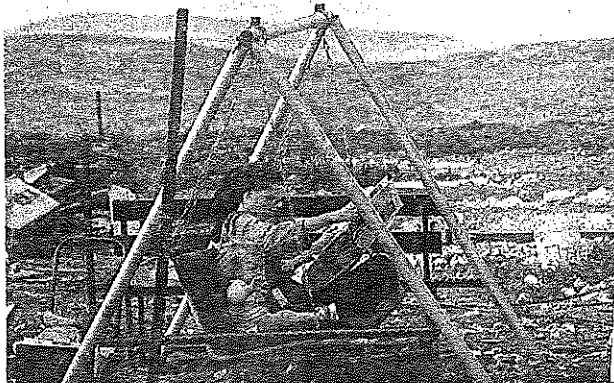
REMO CESERANI

Il nuovo romanzo di Giorgio Pressburger, intitolato *Di vento e di fuoco* (Einaudi, pp. 127, € 24.000), è costituito da un fitto intrico di lettere, sollecitate e ricevute dalla giovane Sara, ventottenne, romana, nei sette giorni precedenti il parto del suo primo figlio. Oggetto delle lettere sono la scomparsa recente e i segreti della vita tormentata del padre, Andreas Brawnfield. Interlocutrici sono, tra ricordi ossessivi di lui, recriminazioni, atti di perdono e comprensione, supposte apparizioni, le quattro donne che lo hanno amato: Sara, Rachele, Rivcà e Lia.

Veniamo a sapere che Andreas (il cui vero nome era il biblico Gershon: «lo straniero») si trova a Gerusalemme, è morente dopo una serie di arditi tentativi di raggiungere misticamente una verità segreta e a lungo cercata, ha convocato Rivcà, una delle sue quattro donne, che l'ha subito raggiunto, nonostante l'acerbo risentimento che prova per lui, e dal letto di morte detta alcune lettere che raccontano le sue visioni.

Ho l'impressione che le visioni di Andreas, che sono narrate in pagine di grande impegno stilistico, sulla base di una lunga tradizione di simbologia religiosa, abbiano sostanzialmente una motivazione allegorica: la ricerca angosciata di Andreas, che ha movimentato tutta la sua vita, esprimendosi in una irrequietezza costante, sembra essere giunta a una conclusione. Egli è stato di volta in volta un bambino perseguitato dal ricordo orrendo dell'uccisione del padre e della follia della madre avvenute nella notte nazista dell'umanità e in un paese del centro Europa (l'Ungheria); un giovane adottato da genitori americani e venuto come aviatore in Sicilia; un marito affettuoso e impaurito che si è portato la prima moglie, Sara, con sé a vivere a Boston; un padre in fuga al momento della nascita della prima figlia; uno studente e poi uno studioso di ardue discipline scientifiche prima a Roma poi in giro irrequieto per vari luoghi; un compagno irrequieto delle donne che l'hanno amato e che lui ha regolarmente tradito; alla fine una specie di rabbino eremita nel deserto e tra i luoghi santi, macerato dalle privazioni ed esaltato dalla ricerca della verità.

Quello che ha cercato, nei voli da pilota, nell'amore delle donne, negli esperimenti scientifici, nei tor-



Una donna israeliana con suo figlio

L'ultimo Pressburger

Titolato «Di vento e di fuoco» il romanzo si dipana in un intreccio di lettere tra le donne e la figlia di uno stesso uomo, alla ricerca estenuata di risposte sulla vita

menti religiosi e che viene espresso allegoricamente attraverso la vicenda finale è il significato della vita, della generazione, del rapporto tra infanzia e vecchiaia e fra tempo ed eternità, della inestricabile combinazione di bene e di male. Centrali, forse perché a raccontarcelo sono le donne che sono state sue e hanno vissuto con lui, sembrano essere soprattutto, nella sua ricerca, la figura della donna e la passione d'amore. Sono esse che infondono della loro presenza e delle loro esperienze spesso molto dolorose le pagine più ispirate e belle del libro.

Il lettore deve districarsi fra i molti luoghi posti a sfondo della vicenda che viene ricostruita (Palermo, Livorno, Trieste, Boston, Budapest, Firenze, Durazzo, Vienna, Spoleto, Capodistria, Gerusalemme), e fra le molte vicende ed esperienze non solo delle quattro donne protagoniste ma delle loro famiglie, degli amori dei loro genitori, delle loro esperienze di lavoro e di vita.

Pian piano emergono, da una scrittura che si distingue per sfumature (trascorrendo dalla tenerezza e rassegnazione di Sara al risentimento e alle punte di maldicenza di Rivcà), le quattro storie delle prota-

goniste, in un intrico di date, coincidenze, in alcuni casi anche di contraddizioni e sfasature fra i dati forniti: arduo lavoro in più per il lettore.

Sara, di madre irlandese e padre siciliano, ha conosciuto ventiduenne Andreas pilota d'aviazione a Palermo, l'ha seguito in America contro il volere del padre, è stata abbandonata nel 1971 poco prima della nascita della figlia, se l'è visto, dopo la richiesta di divorzio e una dichiarazione e di morte presunta, ricomparire a Roma e l'ha avuto accanto nella nuova veste di scienziato e di padre e marito irrequieto e sfuggente, prima di un ulteriore abbandono.

Rachele, istriana di nascita, attrice a Trieste e in giro per la Slovenia e l'Italia, è stata amata da lui per dieci anni, fra il 1971 e il 1981, ha avuto da lui il figlio Gabriele nel 1977, è stata abbandonata quando lui è ritornato a vivere con la prima moglie. Riva, dalmata, discendente di antichi signori di isole illiriche (forse persecutori di ebrei), probabilmente figlia naturale di un re d'Italia o di un suo fratello, è in attesa di recuperare il palazzo avito e si occupa di bambini malati. Ha incontrato Andreas a Fiesole nel 1989 e ha avuto con lui una relazione appassionata che è durata finché egli non ha incontrato, nel 1994, la più giovane Lia (che si firma Leonessa). Figlia di una madre ebrea livornese, sportiva, spregiudicata, e di un padre abruzzese, Lia è di professione disegnatrice. Nel 1968 ha fatto parte con entusiasmo del movimento e con i compagni ha fondato un giornale satirico di successo «Il male».

C'è un'altra donna ancora, anonima, muta (nessuna lettera da lei) che pure emerge dalla schiera oscura delle altre comparse. l'indossatrice. Nata in Ar-

gentina da genitori di Belgrado, è stata l'amante di un vecchio marchese toscano, voyeur e perverso. Andreas l'ha conosciuta a Boston, quando viveva con Sara, l'ha amata e fra le due donne c'è stato uno scontro. Poi più tardi, quando Andreas pareva scomparso, l'indossatrice bellissima si era presentata a Roma da Sara, in miseria, con un figlio da mantenere avuto da un ladro, e si era inutilmente rivolta a lei per aiuto. Molti anni dopo, proprio nella settimana in cui il passato rivive nell'intreccio delle lettere del romanzo, anch'essa ricompare, silenziosa, ancora bellissima, come modella nella scuola di nudo che la madre Sara frequenta in questi ultimi anni. E Sara, impietosa, si riconcilia anche con quell'antica rivale.

La chiave di questo intenso, aggrovigliato romanzo sta forse in uno dei primi incontri d'amore fra Sara e Andreas, a Palermo. lei che racconta: «Aspettai che mi baciasse. Mi prese soltanto la mano e la portò alle labbra. Mi sentii avvampare. Nessuno mi aveva mai toccato prima e tutto quello che avevo coltivato nella mia fantasia mi pareva che fosse maturato in quell'istante. Mi tenne la mano a lungo e io tremavo e attendevo che le storie d'amore che conoscevo dai libri, i film che avevo visto, diventassero all'improvviso realtà anche per me. Invece quell'ufficiale, anche se scosso a sua volta dal desiderio, mormorò soltanto il mio nome e abbandonò lentamente la mia mano. C'è qualcosa che cerco da tanto tempo, scomparso. Ma lo devo trovare. Devo, se voglio vivere», così disse.»

Quella ricerca è durata tutta una vita.

Il Manifesto – 14 dicembre 2001

RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo i giornali e le riviste da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Stella e Silvia per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa.

La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, isTERI da Rosaria, anTHEOS da vioLETA e antiGONE*. Estate 2614**.

DONNE E RAGAZZI CASALINGHI, dispensa di pratiche ludiche, n°K/d, estate 2614 (2002)

Supplemento a AAM TERRA NUOVA, n°172 – Agosto 2002

Registrazione: Tribunale di Firenze, n°3287 del 13/12/1984

Direttore responsabile: Mimmo Tringale – CP 199, via Ponte di Mezzo, 1 – 50127 Firenze

Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole
via Padova, 29 – 20127 Milano – Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343

* Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [primavera 2601 (1989)].

** Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo. Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi n°10, primavera 2607-1995).



L'amore in azione

«**Q**uando ero bambina, passavo ore sdraiata sul mio letto nella mansarda a discorrere sulla natura dell'amore con lo spirito divino. Non immaginavo allora, che un giorno avrei avuto il coraggio di parlare dell'amore senza la protezione della notte e del segreto del mio cuore». Chi conclude così il suo ultimo libro *Tutto sull'amore. Nuove visioni* è bell hooks, forse la più radicale delle intellettuali femministe afroamericane.

Non una delle numerose scrittrici di percorsi spirituali, anche di orientamento femminista, come Vicki Noble, l'autrice de *Il linguaggio della dea*. Ma colei che ha utilizzato i sofisticati strumenti della critica culturale post-moderna per decostruire il razzismo e il fallogocentrismo. Che non permette a nessuno, sia pure in nome del femminismo, di dimenticare di chiedersi: «Di quale donna stiamo parlando quando parliamo di donne?», ponendo con forza l'attenzione su razza e classe, che non si possono cancellare in nome di una comune appartenenza di sesso. E che, nonostante questo, o meglio proprio per questo, ha scritto tra le cose più chiare e nette a proposito delle politiche identitarie, delle illusioni e falsità che contengono. Un'autrice la cui radicalità viene dichiarata subito in quel nome-pseudonimo scritto a lettere minuscole. Mi era parsa la dichiarazione di guerra di una donna arrabbiata, uno schiaffo mirato alla prepotenza dell'Autore, maschio naturalmente. Sono rimasta sorpresa, il gesto mi ha rivelato così nuove interessanti angolazioni, nell'apprendere che la scelta era ispirata dal buddismo, il modo scelto da bell hooks per mettere in pratica gli insegnamenti che riguardano l'abbassamento dell'ego. Ho letto tutto questo in un incontro pubblicato da *Shambala Sun*, una rivista cui hooks collabora regolarmente. E, come indica la testata - Shambala è la valle utopica della tradizione tibetana - è dedicata a scambi e intrecci fruttuosi tra cultura e spiritualità. Un incontro tra bell hooks e Thich Nhat Hanh, il monaco buddista vietnamita che ha ispirato il suo lavoro per più di vent'anni, e che non aveva mai conosciuto di persona. Scritto dopo la pubblicazione negli Usa di *Tutto sull'amore*, cui fa esplicito riferimento, l'incontro ne fornisce un'interessante chiave di lettura. Nella premessa al dialogo tra lei e Thich Nhat Hanh, hooks scrive: «Penso al mio lavoro come amore in azione... Conoscere i suoi insegnamenti è stato trovare finalmente un mondo dove politica e amore si possono incontrare, dove non c'è separazione. In effetti in questo mondo tutti gli sforzi per eliminare il dominio, portare pace e giustizia, sono sempre stati pratiche spirituali».

Amore e politica. Hooks non rinuncia a nulla della sua esperienza di "resistente" al capitalismo e all'imperialismo. Per la prima volta dà voce alla fonte di ispirazione della sua vita, e questa ritrovata unità tra esperienze a lungo vissute in parallelo è il filo conduttore del libro, come dice con chiarezza: «Per molto tempo molti dei miei amici e compagni di lavoro non hanno avuto idea che io fossi devota a una pratica spirituale. Fra i pensatori e gli studiosi progressisti era molto più d'avanguardia, più interessante e più accettabile esprimere idee di ateismo piuttosto che dichiarare la propria appassionata devozione allo spirito divino». Così la bambina nata a Hopkinsville, nel

*L'intellettuale afroamericana
va alla radice
della sua fonte d'ispirazione*

DI BIA SARASINI

Kentucky, che si è alimentata della forza visionaria della sua Chiesa, la Chiesa Battista del Sud degli Stati Uniti, ha sempre portato con sé una fede tenace nell'amore. Un amore che non è solo alla base delle relazioni tra le persone, o di un rapporto con la sfera del divino. Un amore che si fa pratica, pratica di trasformazione. Non a caso il riferimento più forte è a Martin Luther King, al suo *La forza di amare*, al vigoroso e trascinante appello all'amore come forza di trasformazione della vita di tutti. C'è troppo poco amore oggi, osserva hooks, l'America è una nazione che ha disimparato l'amore: «Nella nostra società la forza di trasformazione dell'amore non viene recepita fino in fondo perché molti sono erroneamente convinti che il tormento e l'angoscia siano la "naturale" condizione umana».

Sarebbe un'idea del tutto errata se si pensasse che il libro propone un appello ai buoni sentimenti. Hooks è pienamente se stessa. *Tutto sull'amore* quindi parte con una classica critica decostruttiva. Il primo capitolo si intitola infatti "Chiarezza. Il vocabolario dell'amore" e lavora intorno a due acquisizioni: che i grandi testi sull'amore sono maschili. E che lei stessa, bell hooks, per quanto da sempre e fin dall'adolescenza avesse riflettuto sull'amore, non si era mai sentita di scriverne. Tutto questo partendo dall'osservazione dell'esperienza ordinaria, quotidiana. Di come gli uomini parlano d'amore, e di come ne parlano le donne. E adotta una definizione dell'amore, perché costituisca un confronto e un'ispirazione: «Se per amore intendiamo il desiderio di coltivare la crescita spirituale nostra e della persona amata, diventa chiaro che se la offendiamo e la maltrattiamo, non possiamo sostenere di amarla». Una definizione che diventa misura, pietra di paragone. Con dolcezza rigorosa hooks attraversa i territori del disamore, o meglio del malamore: la famiglia, a cominciare dalla propria. E rifiuta di accettare i compromessi, le pietose bugie che ciascuno si racconta per non riconoscere la mancanza di amore nella propria vita. E soprattutto si rifiuta di ridurre l'amore alla chimica sessuale. L'amore è relazione: tra persone, il mondo, la vita.



L'amore è tutto, è universale. O non è. Questa hooks insolita non si tramuta in una adepta New Age, anzi: «Alcuni scrittori New Age sostengono che, se si adotta un'etica di amore, la vita cambia in meglio. Ma i loro insegnamenti raggiungono perlopiù solo chi tra noi gode di un privilegio di classe». Amore e politica, spiritualità non come fuga dal mondo, rinnegamento della materialità delle condizioni di vita degli umani, ma come allargamento dell'esperienza. Un messaggio forte, generoso. Un messaggio che risponde a un'assunzione di responsabilità: «Cominciai a parlare più apertamente del posto che la spiritualità occupava nella mia vita quando mi resi conto della disperazione dei miei studenti, del loro senso di impotenza, del loro timore che la vita sia priva di significato, della loro profonda solitudine di persone senza amore[...] Per dire la verità dovevo essere disposta a parlare apertamente della mia vita spirituale. E per parlare delle mie scelte dovevo trovare un modo che non implicasse che fossero scelte giuste anche per altri».

BELL HOOKS
TUTTO SULL'AMORE
NUOVE VISIONI
FELTRINELLI, 1999
176 PAGINE, 22.000 LIRE

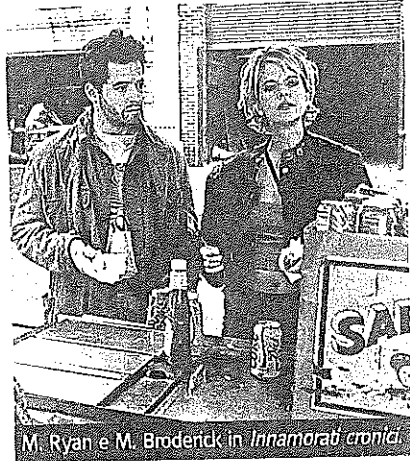
Mi auguro che questo lavoro non incontri rifiuti pregiudiziali. Che non scattino le censure di chi a spiritualità associa reazione e superstizione. E comunque diffida. Non è la prima volta che dall'esperienza femminista si alzano voci che si richiamano a una dimensione spirituale. Ci si trova speciale, in bell hooks, è il modo in cui mette insieme l'urgenza politica e la testimonianza. In un'epoca in cui la perdita di senso è la regola, e il sentimento della catastrofe domina le relazioni, hooks recupera le ragioni interiori, al di là delle ideologie, che spingono all'azione, al cambiamento. L'azione ispirata dall'amore. Che questo sia possibile soprattutto, se non solo, alle donne, donne illuminate, che si assumono consapevolmente il compito di elaborare un'azione per tutti, è cosa di cui sono convinta da tempo. bell hooks è una delle guide.

Leggendaria No 24 Dicembre 2000

Mi hai lasciato, e io mi vendico

MINACCE, RICATTI, TELEFONATE PERSECUTORIE ALL'EX PARTNER. UN COMPORTAMENTO CRITICABILE, CHE A VOLTE AIUTA A SUPERARE IL DOLORE DELL'ABBANDONO. MA COME RICOSTRUIRE UN'IDENTITÀ DI SÉ?

Franco e Cristina, 31 anni, si sono lasciati dopo una convivenza di sei. È stata Cristina a decidere, dopo essersi accorta che lui aveva un'altra donna. Una scoperta inaspettata, dato che tutto sembrava funzionare alla perfezione, che l'ha ferita profondamente. Scegliere di separarsi è stato coraggioso, ma adesso Cristina trova imbarazzante affrontare gli altri, gli amici, l'ufficio. Spiegare che quella relazione considerata da tutti molto positiva si è trasformata in un fallimento. Tende a isolarsi e quasi si vergogna a uscire. Prende qualche giorno di ferie, rifiuta gli inviti, non telefona a nessuno. Le brucia l'idea di essere stata giocata. Percepisce il tradimento come una profonda mancanza di rispetto da parte dell'uomo che ogni giorno sembrava mostrarle amore. Sente un grande desiderio di vendetta, pretende un risarcimento affettivo per compensare il danno subito. E come pensa di ottenerlo? Spaventando il suo ex. Con le minacce e il ricatto. Due sono gli elementi di cui Cristina è a conoscenza e che dovrebbero rimanere segreti: Franco, che occupa una posizione di rilievo in una grande azienda, ha collaborato come consulente per un'azienda concorrente. E poi è un evasore fiscale. Cristina non ha ancora deciso



se davvero chiamerà l'azienda di Franco o la Guardia di finanza per raccontare ciò che sa. Ma intanto comincia a bersagliare il suo ex di telefonate, con minacce e promesse di vendetta. Una vera tortura per lui, terrorizzato da ciò che potrebbe succedere. **L'ANALISI.** Il ricatto, per Cristina, è un mezzo per mantenere ancora viva la relazione. Ma anche un modo per vendicare la frustrazione che il tradimento le ha lasciato. Le sue telefonate sono criticabili ma, da un certo punto di vista, utili. L'odio in cui si è trasformato il suo amore la spinge comunque a fare progetti. Le dà degli obiettivi. Se non avesse neppure questo, Cristina cadrebbe in depressione. Per questo lo psichiatra a cui si rivolge per curare il suo malessere non condanna il suo comportamento: in questa fase è il male minore. Un

modo per evitare conseguenze più gravi, come i sensi di colpa per non essere stata capace di mantenere una relazione che impedisse il tradimento, o la disistima di sé che sempre accompagna la depressione. Il medico le suggerisce una terapia antidepressiva. Attraverso l'analisi

Cristina deve ricostruire la sua identità. In un rapporto d'amore la percezione del proprio io viene sostituita dalla percezione dell'"io per l'altro", in un ritorno alla simbiosi infantile con la madre che, in misura più o meno consistente, porta alla perdita di identità. E quando la relazione si spezza, ci si sente perduti. Cristina adesso deve ritrovare autonomia e fiducia in se stessa per accettare la separazione. Fino a quando questo non succederà, la voglia di rivalsa servirà a dare un significato a giornate che altrimenti le sembrerebbero vuote. A mantenere un legame che per il momento costituisce per Cristina l'unica identità possibile. È vero, per Franco è una tortura: ma lui ha un nuovo amore accanto a sé per aiutarlo, e nessuna frustrazione da combattere.

(testo raccolto da Anna Maria Speroni)

Disturbi da separazione

Non dormono. Non mangiano. Sono depressi. Tra i coniugi in fase di separazione i disturbi psicosomatici sono piuttosto frequenti. Secondo un'indagine dei sociologi Marzio Barbagli e Chiara Saraceno, citata nel libro *Separarsi in Italia* (Il Mulino), nel periodo che va dalla decisione di lasciarsi fino ai sei mesi successivi alla sentenza di separazione, soffrono di insonnia il 23 per cento delle donne e il 13 per cento degli uomini. Quasi uguale tra i sessi il numero delle depressioni, che colpiscono 21 donne e 22 uomini su cento. Il 14 per cento delle donne dimagrisce, contro il 7 per cento degli uomini. E il 9 per cento dei due sessi accusa mancanza di autostima. Ma la separazione, mettendo fine a un legame spesso diventato patogeno, può avere anche effetti positivi: la sensazione di sfiducia in se stessi provata durante il matrimonio, per esempio, scompare in 23 donne e 12 uomini su cento.

Tratto da *la Donna*



La paura d'amare

Se ci guardiamo intorno, tra le file dei nostri amici e parenti, ma probabilmente anche dentro noi stessi, ci accorgiamo di come oggi sia diventato molto difficile vivere i legami d'amore.

C'è sempre più gente che sceglie di vivere sola (una recente indagine dell'Eurispes parla del 20% della popolazione italiana) e anche quando si sceglie la coppia, questa è sempre più spesso poco duratura e traballante. Perché? Ovviamente, le risposte sono tante, ma certamente una parte della verità è da ricercare nella paura di dare e ricevere amore.

Secondo il terapeuta americano John Welwood, di cui pubblichiamo più avanti un ampio stralcio tratto da *Journey of the heart*, questa paura deriva da come si sono vissute le prime esperienze d'amore. Sono state le figure genitoriali, o chi per loro, a tracciare le modalità con cui poi da adulti rispondiamo all'amore.

E la cosa straordinaria è che questo meccanismo sembra essere valido non solo nei casi in cui si sono sofferti traumi, violenze o grossi shock affettivi, ma anche in quelle situazioni di apparente "normalità".

Nascondere i sentimenti

Per esempio, un bambino che si accorge che il suo comportamento incute troppa ansia o agitazione ai genitori, può essere portato a nascondere i suoi sentimenti, e a negare tutto un vissuto emotivo e affettivo che poi, nell'età adulta diventerà la caratteristica che gli impedirà di avere delle relazioni affettive soddisfacenti.

In realtà, il rapporto genitori-figli è così complesso e ambivalente che difficilmente non si creano "complicazioni emotive". E questo è ancora più vero nella famiglia nucleare di oggi, dove le uniche figure di riferimento per il bambino sono spesso solo i suoi due (nei casi più fortunati) genitori.

D'altra parte, il genitore che non ha sperimentato a sua volta un legame d'amore "sano", avrà molta difficoltà ad offrire accettazione e sicurezza al proprio figlio. E così

I singoli sono sempre più numerosi e le coppie sempre più traballanti. Dove nasce la paura di dare e ricevere amore?

Secondo John Welwood, psicoterapeuta americano, le radici di questo malessere diffuso vanno ricercate nei primi anni d'infanzia

la ferita si ripete, di generazione in generazione.

Tutto questo vuol dire che non c'è soluzione alla paura d'amore? No, non è una condanna senza appello. Contro la paura di dare e ricevere amore, si può agire a molti livelli. Innanzitutto con la consapevolezza. E' molto importante diventare pienamente consapevoli dei nostri vissuti emotivi, rendersi conto di quando abbiamo paura di una relazione intima, sia essa un rapporto di coppia o semplicemente un legame profondo d'amicizia o di lavoro.

Riconoscere questa paura e affrontarla a viso aperto è fondamentale, ma non è facile, perché la paura usa molti travestimenti: chiusura, disinteresse, stanchezza, volubilità, ecc. Se cominciamo a guardare in faccia la paura e a chiamarla con il proprio nome, allora è possibile imparare a convivere e infine a trasformarla.

In alcuni casi può essere importante rivolgersi ad un aiuto esterno, è abbastanza difficile farcela da soli. La nostra mente è troppo abituata a raccontarsi balle, a trovare giustificazioni. Altre volte può essere utile anche un lavoro sulla fiducia, che può essere fatto anche in un contesto di pratica meditativa o di lavoro di consapevolezza sul corpo.

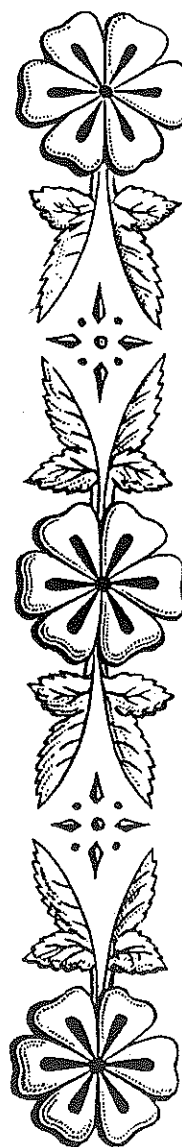
La meditazione ci permette di disidentificarci dalla paura, di osservarla da un punto di vista diverso e quindi di agire.

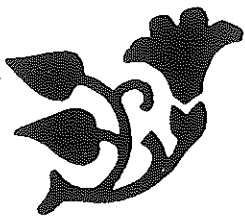
Siamo abituati a considerare le relazioni intime, come il rapporto con qualcuno di esterno a noi; ma in realtà, la prima relazione intima da costruire è quella con noi stessi. Siamo in grado di incontrare, di

dialogare, di amare noi stessi? E' proprio in questo che può aiutarci la pratica meditativa: se impariamo i segreti dello stare bene con noi stessi, sarà poi più facile creare un legame intimo soddisfacente con il nostro partner.

a cura di Patrizia Lacerna

Incontro Terra Nuova - aprile 2000





AMORE



Una strada verso se stessi

Per Zira è iniziata la menopausa. Finalmente può rilassarsi. "Gli ormoni non mi spingono più a cercare nuovi amanti," dice questa bellezza americana dai vaporosi capelli neri. Il suo lavoro come fisioterapista si sta diffondendo, ha un figlio che frequenta l'università, ma la cosa più bella che le sia mai capitata è la storia d'amore che la unisce da sei anni all'uomo che si prende cura delle sue proprietà. Perché le ha insegnato a stare da sola.

Lena sta "sperimentando la separazione". Ventinovenne creatrice di gioielli, dopo aver condiviso la camera da letto con il fidanzato spagnolo per cinque anni, ha deciso, d'accordo con lui, di avere una camera tutta sua. Uno spostamento che inizialmente le è sembrato "spaventoso" e in seguito "estremamente liberatorio".

Entrambe queste donne si sono scoperte esseri umani completi, capaci di avere relazioni generose e creative, pur senza dipendere dai loro compagni.

In che modo l'amore è in grado di insegnarci ad apprezzare la solitudine? Come può la presenza dell'altro smuovere le nostre convinzioni più radicate fino a cambiarle?

Non tutti pensano allo stesso modo. Innanzitutto, la maggior parte di noi confonde l'"essere soli" con il "sentirsi soli" - ovvero isolati e afflitti da un senso di fallimento.

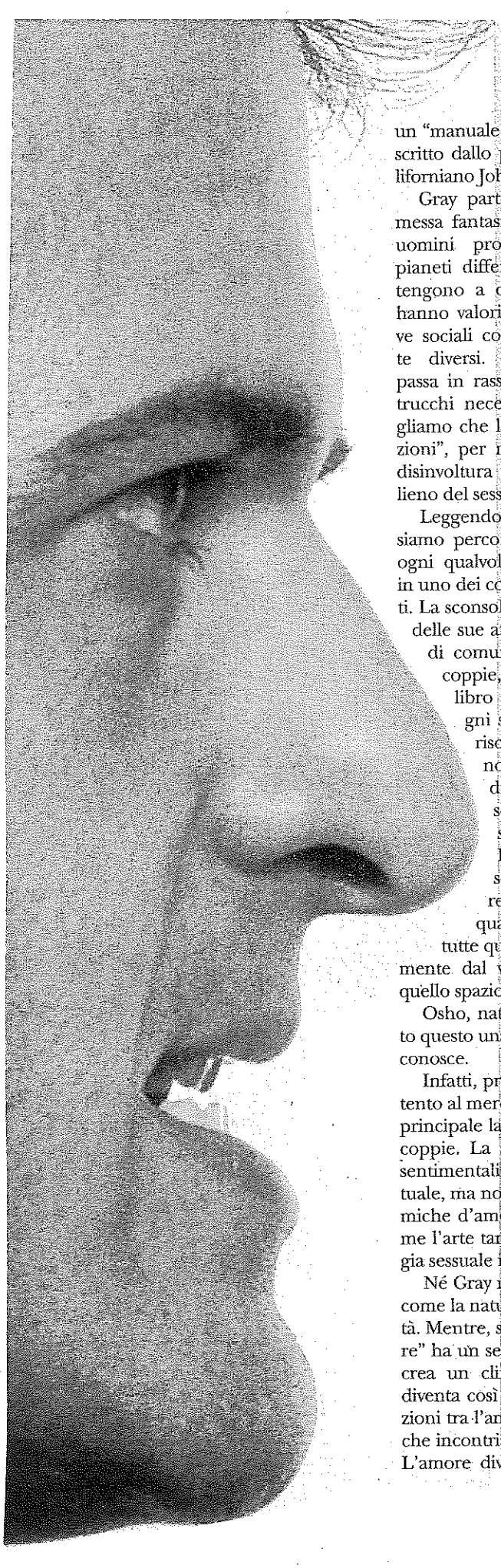
Coloro che percorrono un cammino spirituale, hanno l'opportunità di sco-

L'AMORE CI APRE COSÌ
PROFONDAMENTE ALLA
REALTÀ INTERIORE DA
FARCI SCOMPARIRE NEL
SANTUARIO DELLA
NOSTRA ESSENZA,
QUEL LUOGO DOVE SIAMO
ASSOLUTAMENTE SOLI.

prire quanta ricchezza può esserci nella solitudine, ma agli occhi della maggioranza di noi essa, è nascosta e segreta. Infatti, le relazioni eterosessuali sono considerate il simbolo supremo della stabilità emotiva, e finì a se stesse.

Ma sappiamo che tutto ciò nasconde un sacco di orrori. I mariti picchiano le mogli e le mogli tiranneggiano i mariti. E spesso regna grande inimicizia all'interno del matrimonio, specie quando c'è aria di divorzio.

Così non ci deve sorprendere che i libri più venduti in America siano quelli che promettono di aggiustare e reinventare le nostre relazioni. Uno dei più famosi - per parecchi mesi nella lista dei bestseller sul *New York Times* - è *Men are from Mars, Women are from Venus*, →



un "manuale del vivere insieme" scritto dallo psicoterapeuta californiano John Gray.

Gray parte da una premessa fantasiosa: donne e uomini provengono da pianeti differenti, appartengono a due culture, hanno valori e aspettative sociali completamente diversi. Dopodiché, passa in rassegna tutti i trucchi necessari, se vogliamo che l'amore "funzioni", per muoversi con disinvoltura nel mondo alieno del sesso opposto.

Leggendo questo libro, siamo percorsi da un brivido ogni qualvolta ci riconosciamo in uno dei comportamenti descritti. La sconsolante realtà è che molte delle sue affermazioni sulle difficoltà di comunicazione all'interno delle coppie, sono vere. Non a caso, il libro vende. Perdipiù, come ogni sannyasin potrà facilmente riscontrare, i suoi consigli sono in sintonia con la visione di Osho: rallentate, riconoscete l'individualità del vostro compagno, assumetevi la responsabilità di ciò che sentite, accettate le diversità reciproche e incoraggiate le qualità dell'altro. E quando tutte queste cose sgorgano naturalmente dal vostro cuore, rilassatevi in quello spazio di libertà che ne deriva.

Osho, naturalmente, aggiunge a tutto questo una dimensione che Gray non conosce.

Infatti, pragmatico e con l'occhio attento al mercato, egli ha come obiettivo principale la vita felice e duratura delle coppie. La sua visione delle relazioni sentimentali sfiora la dimensione spirituale, ma non è in contatto con le dinamiche d'amore di livello superiore, come l'arte tantrica di trasformare l'energia sessuale in meditazione.

Né Gray riesce a vedere la solitudine come la naturale evoluzione dell'intimità. Mentre, se per Osho la parola "amore" ha un senso, è proprio questo. Esso crea un clima interiore nel quale si diventa così ricettivi da non fare distinzioni tra l'amato e tutte le altre persone che incontriamo per i sentieri della vita. L'amore diventa uno stato dell'essere,

L'intimità con un uomo o una donna è meglio che avere tante relazioni superficiali. L'amore non è un fiore stagionale, ha bisogno di anni per crescere. E solo quando cresce, va al di là della biologia e comincia ad avere in sé qualcosa di spirituale. Se stai unicamente con tante donne o tanti uomini, rimarrai superficiale, divertito forse, ma superficiale; certamente occupato, ma quell'occupazione non ti aiuterà nella crescita interiore. Ma una relazione stretta, una relazione mantenuta a lungo, in modo che possiate comprendervi l'un l'altro più intimamente, è estremamente benefica.

Lascia crescere la fiducia, così che tutte le barriere si dissolvano. State così vicini l'uno all'altro in modo che l'uomo possa guardare profondamente nella donna e la donna possa guardare nell'uomo. La relazione diventa uno specchio. La donna comincia a guardare nell'uomo e comincia a trovare la propria parte maschile; l'uomo guarda nella donna e comincia a trovare la propria femminilità.

OSHO

indipendente dall'oggetto d'amore. Così, quando Osho ironizza sul melodramma nelle relazioni, non mette in discussione il valore dell'esperienza amorosa in sé, ma prende in giro le nostre preoccupazioni per le banalità che l'accompagnano.

L'amore ci rende vulnerabili, dice Osho. Ci rilassa e ci rende più sensibili, generosi e spontanei. Stimolando i valori più alti, l'amore crea il desiderio ardente di diventarne degni, e questo, di rimando, aumenta la comprensione e la consapevolezza.

Esso c'incoraggia a scoprire la forza nascosta dentro di noi, a trascendere le nostre debolezze e a risolvere i conflitti. Fa a pezzi i nostri sogni e ci tempera. E nei momenti d'intimità sessuale, ci fa conoscere livelli di consapevolezza altrimenti inaccessibili, portandoci in uno stato di profonda meditazione.

Ma l'amore, così come ci mostra il meglio, ci pone anche di fronte al peggio, perché fa emergere ogni cosa. È una parete di specchi, che mette in luce parti di noi stessi a lungo sepolte o che non volevamo vedere, fa vacillare la nostra immagine precostituita. Se abbiamo il coraggio di andare sino in fondo, ci apre così profondamente alla realtà interiore da farci scomparire nel

santuario della nostra essenza, quel luogo inviolabile dove siamo assolutamente soli. E questo è il mistero ultimo dell'amore.

Ma andare sino in fondo non è tanto facile. Il novantanove per cento di noi è intrappolato dai tormenti del cuore, dalle antiche ferite di gelosia, possessività e potere.

E raggiungere la solitudine attraverso l'amore è una cosa tanto elusiva quanto allettante.

Prendiamo, per esempio, Theo - un bel francese dall'aria vissuta, alla Robert Redford. Dopo aver inseguito relazioni per dodici anni "perdendo la propria identità", ora ammette di stare con le

melodramma delle relazioni è una decisione meditata. "Puoi scegliere la radura o perderti nella foresta," spiega.

"Perché scegliere una foresta affollata di demoni quando puoi essere perfettamente felice a cielo aperto? Normalmente la gente sceglie la foresta perché ha bisogno di problemi per tenersi occupata. Ma io sono molto più felice così."

Non essendo interessato a considerare le relazioni uno specchio dei suoi comportamenti inconsci, Theo vuole stare per conto suo e avere il controllo delle proprie scelte.

Però, come ogni donna potrebbe replicare se solo Theo gliene desse l'opportunità, c'è una bella differenza tra avere il proprio spazio ed evitare l'intimità per paura dello scompiglio interiore che questa può provocare.

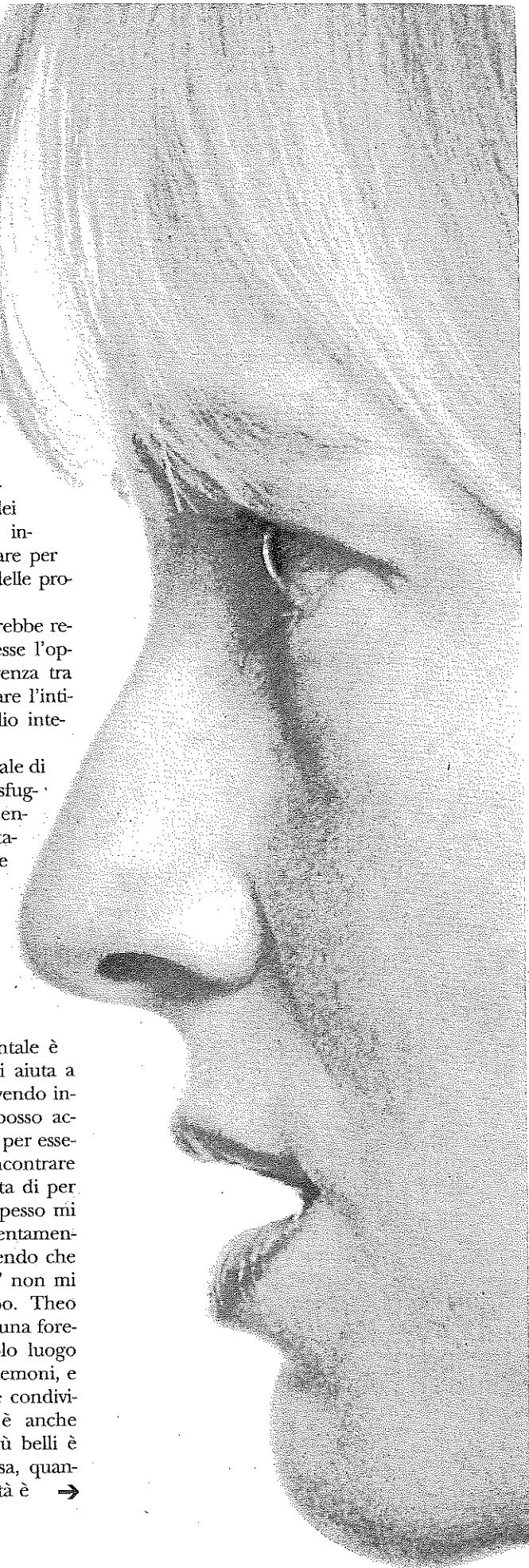
Secondo me, l'esperienza reale di sentirsi centrati avviene non sfuggendo le relazioni, ma sperimentandole in tutte le loro sfaccettature. In altre parole, per essere capaci di stare nel centro del ciclone bisogna prima esser pronti a sfidarlo.

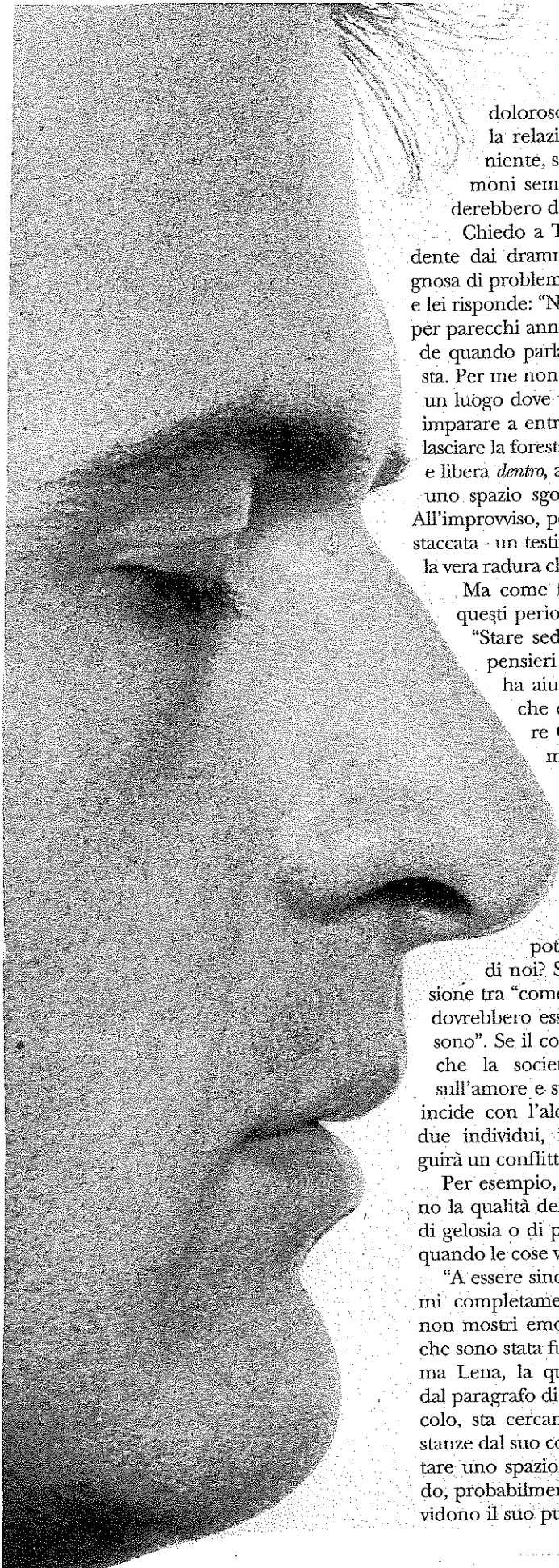
Tina, psicologa quarantaduenne, vede le cose in modo completamente diverso da Theo.

"La mia relazione sentimentale è la cosa che maggiormente mi aiuta a essere centrata," dice. "Solo avendo intimità con un'altra persona posso accorgermi di ciò che mi manca per essere davvero libera. È vero che incontrare le cose sgradevoli non mi aiuta di per sé a centrarmi - anzi, molto spesso mi mette in agitazione - tuttavia, lentamente ma con certezza, sto scoprendo che la mia "personalità rumorosa" non mi disturba più come un tempo. Theo parla della relazione come di una foresta, ebbene sì, quello è il solo luogo dove posso avvicinare i miei demoni, e ne sono felice. "Naturalmente condividere la vita con qualcuno è anche divertente, e nei momenti più belli è addirittura fantastico. Viceversa, quando si incontrano delle difficoltà è →

L'AMORE C'INCORAGGIA
A SCOPRIRE LA FORZA
NASCOSTA DENTRO DI NOI,
A TRASCENDERE LE NOSTRE
DEBOLEZZE E A RISOLVERE
I CONFLITTI. NEI MOMENTI
D'INTIMITÀ SESSUALE,
CI PORTA IN UNO STATO
DI PROFONDA MEDITAZIONE.

donne "solo per piaceri a breve scadenza". Determinato a rimanere libero, parla con franchezza: "Le donne volevano da me qualcosa che non ero in grado di dare, e per questo mi sentivo sempre in colpa. Sono stato sconvolto dalla loro gelosia e accusato di essere chiuso e indifferente, fino a perdere completamente di vista me stesso. Ora, per il momento, evito il coinvolgimento. Sono molto chiaro. Non voglio rapporti duraturi, e ai primi segni di attaccamento da parte delle donne, rompo immediatamente." Per Theo, evitare il





doloroso. E allora? Uscire dalla relazione non risolverebbe niente, secondo me. I miei demoni semplicemente si nasconderebbero da qualche altra parte."

Chiedo a Tina se si sente dipendente dai drammi relazionali o "bisognosa di problemi", per dirla alla Theo, e lei risponde: "Non più. Sono stata sola per parecchi anni e so cosa Theo intende quando parla di radura nella foresta. Per me non è vera libertà, ma solo un luogo dove tirare il fiato. Io voglio imparare a entrare nella radura senza lasciare la foresta. Se sono pulita, vuota e libera *dentro*, allora la radura diventa uno spazio sgombro al mio interno. All'improvviso, per un po', mi sento distaccata - un testimone. E quella è la sola vera radura che conosco."

Ma come fa Tina a raggiungere questi periodici stati di equilibrio?

"Stare seduta a osservare i miei pensieri e i miei sentimenti mi ha aiutata senz'altro, ma anche cercare di comprendere Osho e applicare nella mia vita ciò che dice. Nel corso degli anni, gradualmente, i demoni scompaiono, e con loro i miei ideali sulle relazioni."

E cos'è che crea questi demoni, queste potenti emozioni dentro di noi? Secondo Tina è la divisione tra "come pensiamo che le cose dovrebbero essere e come realmente sono". Se il condizionamento morale che la società impone sul sesso, sull'amore e sul matrimonio non coincide con l'alchimia che si crea tra due individui, inevitabilmente ne seguirà un conflitto.

Per esempio, molte persone misurano la qualità del loro amore dal grado di gelosia o di possessività che sentono quando le cose vanno storte.

"A essere sincera, non riesco a fidarmi completamente di un uomo che non mostri emozione quando gli dico che sono stata fuori con un altro" afferma Lena, la quale, come ricorderete dal paragrafo di apertura di questo articolo, sta cercando di prendere le distanze dal suo compagno per sperimentare uno spazio tutto suo. Nel profondo, probabilmente, molte di noi condividono il suo punto di vista. Ma ancora

L'AMORE NON
INTERFERISCE CON IL
NATURALE EVOLVERSI
DELLE RELAZIONI INTIME.
IMPLICA ACCETTAZIONE,
APPREZZAMENTO E
RICONOSCIMENTO
PROFONDO DEI MODI IN
CUI L'ESISTENZA MOSTRA
LE PROPRIE BELLEZZE.

una volta, Osho ribalta tutto. L'amore sincero, l'amore vero, *da* libertà. Non riduce mai la libertà, perché questa è il valore più alto.

Tuttavia, c'è una grande differenza tra l'aver un atteggiamento freddo e indifferente "fai quello che ti pare, non me ne importa niente" e un amorevole arrendersi alla libertà dell'altro, che in ogni caso è e rimane sua.

L'amore non interferisce con il naturale evolversi delle relazioni intime. Implica accettazione, apprezzamento e riconoscimento profondo dei modi in cui l'esistenza mostra le proprie bellezze, ivi compresa la disponibilità a provare emozioni terribili quando l'amato esce dalla nostra zona di controllo.

La concezione dell'amore come celebrazione e gioco proposta da Osho è unica; il gioco infatti include naturali istinti di poligamia.

Per questo motivo i sanniyasin di Osho sono incoraggiati a sperimentare l'occasionale "cena fuori" con una terza persona, per creare una nuova dimensione e stimolare il cambiamento nella relazione, ma anche scatenare quella "paura dell'abbandono" che abbiamo ereditato dall'inconscio collettivo.

E perché questo è tanto importante? Nessun John Gray oserebbe esporsi in tal modo nei suoi bestseller così "moralmente corretti", ma Osho è interessato alle relazioni solo per aiutarci ad andare al di là di esse.

Per lui, la relazione è un mezzo per scuotere amorevolmente l'ego. Se da un lato richiede cuore aperto, generosità e autoironia, dall'altro mette a nudo la verità, spietata nello svelare tutto ciò che vorremmo nascondere.

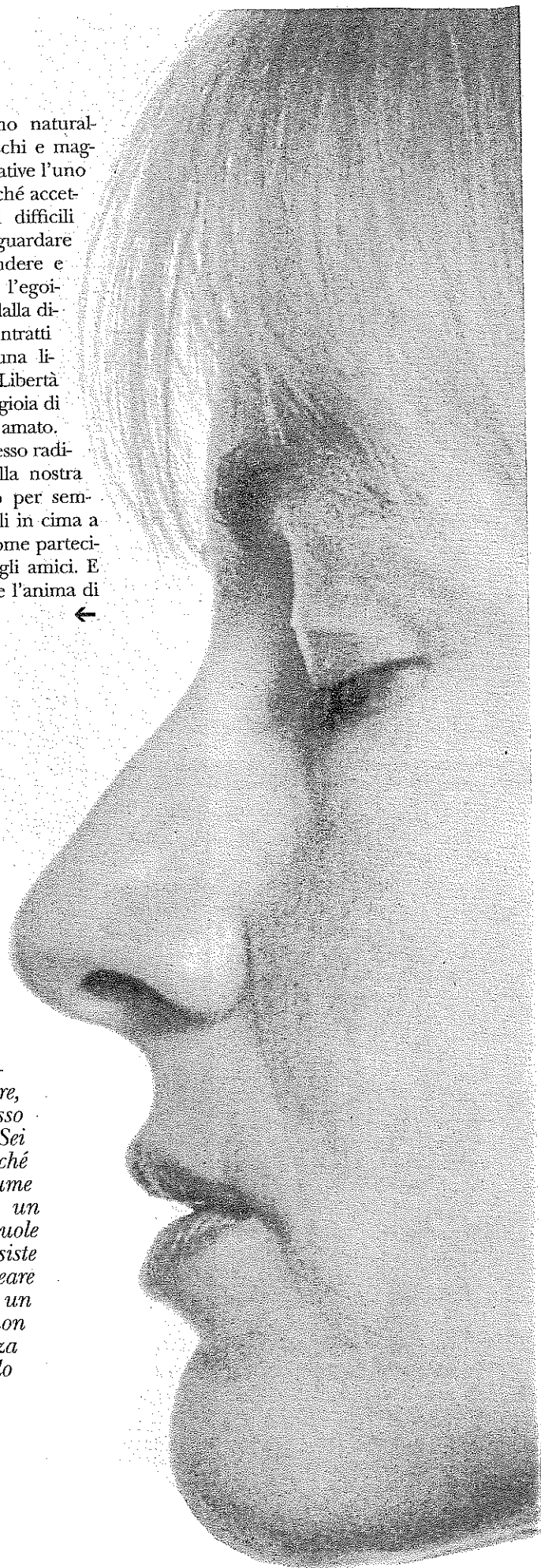
In definitiva, è solo una questione di fiducia. La maggior parte delle persone è educata a credere che l'altro sarà "fedele", così, quando questa fiducia viene meno, subentra un senso di "tradimento". Nel regno spirituale, la fiducia va molto al di là della fragile interazione tra due persone, e indica qualcosa di infinitamente più vasto e universale di ciò che può essere contenuto dai loro piccoli ego. Gli amanti che sono sulla via della crescita spirituale, se si fidano

delle loro diversità, saranno naturalmente capaci di correre rischi e maggiori e di avere meno aspettative l'uno nei confronti dell'altro, perché accetteranno anche i momenti difficili come un'occasione per guardare dentro di sé, per comprendere e superare la possessività e l'egoismo. Questo li affrancherà dalla dipendenza generata dai "contratti d'amore", cui subentrerà una libertà spontanea e naturale. Libertà che porta con sé l'immensa gioia di un amore indipendente dall'amato.

Una volta che avremo messo radici nel nostro amore e nella nostra solitudine, ne manterremo per sempre la qualità. Vivere da soli in cima a una montagna sarà facile come partecipare a una festa con tutti gli amici. E l'amore diventerà il cuore e l'anima di entrambe le cose. ←

L'amore di cui parlo non ha nulla a che fare con le cosiddette relazioni sentimentali. Le nostre relazioni sentimentali sono arbitrarie. L'amore eterno si relaziona ma non crea mai delle relazioni. Si relaziona agli alberi, al sole, alla luna, al vento, alle persone, agli animali, alla terra, alle rocce - è un relazionarsi ventiquattrore al giorno, ma senza creare relazioni.

Relazionarsi è come un fiume; è un flusso, è un movimento, è dinamico, vivo, è una danza. Una relazione è qualcosa di stagnante; qualcosa che si è irrancidito, qualcosa che ha smesso di crescere, qualcosa di striminzito. E ogni qualvolta c'è qualcosa che ha smesso di crescere, cominci a sentirti annoiato, cominci a sentirti triste. Sei avvolto dalla disperazione e nasce in te una grande angoscia, perché cominci a perdere contatto con la vita. La vita è sempre come un fiume mentre ora tu sei legato a qualcosa - a una moglie, un marito, un amico. E quando si è legati, si diventa rabbiosi, perché nessuno vuole perdere la propria libertà. La più grande gioia dell'uomo consiste nell'essere libero. E la stupidità della mente umana consiste nel creare continuamente situazioni in cui si perde la libertà. Allora sei come un uccello le cui ali sono state spezzate. La tua anima soffre perché non può volare. I miei sannyasin devono conoscere la grande differenza fra relazionarsi ed essere in una relazione. E non sto parlando solo dell'amore, deve diventare il tuo stile di vita. Non perdere mai, nemmeno per un istante, la tua libertà. E non distruggere mai la libertà di qualcun altro. Ecco cos'è per me la religione.



Per la prima volta un uomo politico italiano ha squarciato il velo sulla sua vita privata

“Per essere il presidente della Toscana ho perso il mio amore”

Claudio Martini, neopresidente della Regione Toscana, ha reso pubblica la fine della sua storia d'amore con la sua compagna – “La scelta di dedicarmi anima e corpo alla politica ha rovinato tutto” – “Noi politici dobbiamo trovare un punto di equilibrio tra carriera e vita privata”

di Giorgio Tosti

Firenze, giugno

«**L**a mia storia d'amore è finita». Non è stata Valeria Marini o Raoul Bova o altri personaggi dello spettacolo, abituati a confessare in pubblico i loro incidenti sentimentali, a esprimere questa frase. Ma un eminente personaggio della politica. Si chiama Claudio Martini, ha 49 anni, ed è il presidente, eletto da più di un mese, della Regione Toscana. Parlava, nel corso di un'intervista con un giornalista di un quotidiano locale, delle problematiche istituzionali: la partecipazione alla festa della Repubblica accanto al presidente Ciampi, il suo programma politico e amministrativo, i viaggi di rappresentanza all'estero, il suo impegno anima e corpo per l'importante ruolo al quale lo hanno chiamato gli elettori. Quando all'improvviso ha confidato all'attonito interlocutore: «La mia vita privata è cambiata, non solo per la totale dedizione al compito di presidente della Regione, ma anche per la fine della relazione con la mia compagna, Monica, che durava da dieci anni. Ci siamo lasciati per colpa del mio superlavoro».

La sua affermazione, pur non sconvolgente nel suo contenuto umano, ha fatto scalpore. Tanto da meritare le prime pagine dei giornali. Perché è stata la prima volta che un uomo politico italiano ha parlato della sua sfera più intima, quella dell'amore. Un po' come ha fatto di recente il sindaco di New York Rudolph Giuliani, quando ha comunicato alla stampa di essersi separato dalla moglie. Un po', se vogliamo, come ha fatto anche il primo ministro inglese Tony Blair quando ha annunciato di aver sospeso per un paio di settimane tutti gli impegni pubblici per stare accanto alla moglie Cherie, che gli ha dato il quarto figlio.

Emerge così una nuova tendenza, che inizia a mostrare gli uomini con cariche di partito o istituzionali non più come esseri perfetti, privi di emozioni, sempre freddamente alle prese con la macchina dei giochi di potere. Ma personaggi che lasciano anche trapelare squarci della loro sfera affettiva, che entra in crisi proprio a causa di un impegno così intenso: dedicando la totalità del loro tempo alle scartoffie, ai documenti da firmare, ai progetti da approvare, agli incontri di partito, ai convegni, rischiano di sacrificare qualsiasi dimensione affettiva. E sentono il dovere di ammetterlo, diventando più umani e forse anche più simpatici.

La crisi sentimentale del presidente della Toscana, Claudio Martini, non era del tutto sconosciuta, almeno agli addetti ai lavori della politica. Iniziò a diventare di pubblico dominio quando Martini, ex sindaco comunista di Prato, poi assessore regionale diessino alla Sanità, si presentò il giorno dopo le recentissime votazioni, il 25 aprile scorso, brindando alla vittoria senza la sua compagna, Monica Formica, di nove anni più giovane di lui, cultrice delle filosofie orientali e impegnata in un'associazione umanitaria di aiuti al Kosovo. Gli amici e i compagni di partito lo videro celebrare il suo successo con poca euforia. Qualcuno si disse convinto che qualcosa si era rotto dentro di lui.

Erano insieme da dieci anni – Claudio Martini, 49 anni, neopresidente della Regione Toscana, racconta della sua ex fidanzata Monica Formica, 40 anni: “Ci eravamo conosciuti dieci anni fa e insieme abbiamo passato momenti molto belli”, dice il numero uno della politica toscana. “Eravamo diversi: io, timido e riservato, lei molto comunicativa. Eppure avevamo trovato un punto di equilibrio. Poi il superlavoro e la decisione stessa di candidarmi alla presidenza della Regione sono diventati argomenti di discussioni sempre più forti tra di noi. A quel punto l'equilibrio si è rotto”.

Poi la clamorosa ammissione dell'insuccesso del suo privato, nell'intervista rilasciata a un cronista del giornale *Il Tirreno*. «La mia relazione con Monica è finita», ha detto. «Al fondo c'è una divergenza di interessi personali. Non sempre è possibile trovare punti di equilibrio tra l'attività politica e la vita di coppia. Nei dieci anni in cui siamo stati insieme questo equilibrio lo abbiamo spesso trovato, anche se non sono mancati momenti di tensione. Con Monica ho passato momenti molto belli. Lei mi ha cambiato molto: io sono riservato, anche un po' timido, razionale. Lei invece è una donna di grande comunicativa. Poi, però, qualcosa si è rotto. La scelta di dedicarmi anima e corpo alla politica è sempre stata un argomento di discussione tra di noi, fino evidentemente a determinare la crisi definitiva, il punto di non ritorno».

Quasi contemporaneamente si è sentita l'altra campana. Sollecitata dai giornalisti, Monica Formica ha confidato: «L'addio è avvenuto il giorno di Pasquetta. “Claudio, la nostra storia è finita”, gli ho detto. Lui ci è rimasto molto male. In realtà la scelta, più che mia, è stata sua. Sì, perché lui ha deciso da solo di fare il presidente della Regione. Lui vive per la politica, e chi lo ama lo deve seguire. A me piace invece che le scelte che riguardano la politica o la carriera vengano discusse insieme. La verità è che

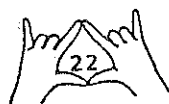
Claudio ha un'idea della politica che male si concilia con i sentimenti e i rapporti di coppia. Come tanti suoi colleghi, che considerano le donne come presenze quasi ornamentali. In America non è così: la moglie di un leader politico è molto importante. C'è una massima che dice: dietro un grande uomo c'è una grande donna. Io credo che sia vera. Anche se ci siamo lasciati, continuo comunque a stimarlo, come uomo e come politico. Siamo rimasti amici e gli ho promesso che lo aiuterò a trovare una grande donna».

Ma perché ha dato la sua storia in pasto al pubblico, il politico toscano che ha realizzato la sua carriera, ma che ha visto naufragare il suo rapporto di coppia? Perché ha messo in mostra la propria fragilità? «L'ho fatto», ha risposto «perché non ce la facevo più a tenermi dentro questa cosa, a rispondere a tutti gli inviti ufficiali a “presidente e signora” raccontando delle bugie, inventando che lei è malata o in viaggio. Poi cominciarono a girare strane voci: che io avevo un'altra donna oppure che Monica aveva un altro uomo. Ho sentito il dovere di chiarire la situazione di fronte a tutti. E adesso sto molto male. Ma d'altra parte ho un impegno nei confronti di un milione di toscani che mi hanno votato e farò di tutto per meritarmi il loro appoggio».

«Ma credo che ci sia bisogno di una politica nuova. Secondo me esiste già una nuova generazione di politici, capace di lavorare in modo più umano. Bisognerà provare a cercare un punto di equilibrio tra vita privata e vita pubblica, un po' come ha fatto il premier inglese Blair. Altrimenti la politica la faranno soltanto gli uomini soli».

Giorgio Tosti

Tratto da **Gente**
Giugno 2001





Il vero amore? È una "Chimera"

Pappi Corsicato parla del suo film, in sala venerdì. Il doppio gioco di una coppia in crisi tra vero e falso. Protagonista Iaia Forte

CRISTINA PICCINO
ROMA

Chi sono Emma (Iaia Forte) e Sal (Tommaso Aragno), cosa nascondono e cosa cercano disperatamente di ritrovare? Si amano? Non hanno più niente da dirsi? E perchè allora si inseguono nel paesaggio senza identità solcato da automobili veloci, passione di Emma, un po' *car-crash* warholiano (quello seriale insieme alle ossessioni di Malanga) e un po' gusto dell'ostentazione? Si chiama *Chimera* il nuovo film di Pappi Corsicato (di cui firma sceneggiatura in collaborazione con Ivan Cotroneo, scenografie, costumi, scelta musicale ed è produttore), stesso umorismo appuntito e piacere melò degli altri, da *Libera* in poi ma con visualità-decor di segno quasi opposto (o meglio consequenziale) dove il kitsch esasperato e sfavillante lascia posto a interni bianco ghiaccio e plastica da «anni del pop» (la fotografia è di Cesare Accetta), al gusto *lounge* di musica e abiti che mescolano i Settanta del fotomanzo e film di serie ultra-b a un tocco di Barbarella e occhiali glitter-Londra, il Gainsbourg irriverente di *Je t'aime moi non plus* e i cocktail blu-lagoon in bar con vista sul non-luogo.

L'amore si diceva. E' quello finito di una coppia che per ricominciare mette in scena se stessa, la nostalgia di quell'amore spento in storie sordide di strozzinaggi, scambi di coppie, tradimenti che ognuno giustifica nell'intimo con motivi nobili e giustissimi. La *chimera* è farlo battere ancora questo cuore, è uno sguardo innamorato, scoprirsi come se fosse la prima volta mentre scivolano inseguendola, sospesi e fluttuanti (come il montaggio di Fabio Nunziata) tra altri personaggi - compresa la fulminante apparizione di Franco Nero, esplicito omaggio ai Seventy «popolari». E poi Angelica Ippolito, Cristina Donadio, Fabio Sartor, Branko Tسانovic... - altre coppie meno combattive, rassegnate alla finzione dell'amore «cieco» che non vuole sapere (anche se sa). A cominciare dal mago-narratore, quasi l'artefice della storia nella sua casa design futuribile (è Tomas Arana) che con la bella moglie (Marit Ninsen) mette in atto su di se prima che sugli altri le arti dell'illusione. Pappi Corsicato lo incontriamo a Roma, terrazza d'albergo con vista sulla città. Stasera c'è la prima del film a Napoli, lo aspettano altri appuntamenti, lui non rinuncia a quell'umorismo

impagabile, al piacere di chiacchierare perdendosi anche un po'. «Sai, la *Chimera*, l'illusione del sentimento amoroso può essere pericolosa e anche mortale. Anche se poi chi ci si abbandona lo fa per stare bene».

Tra «Chimera» e «I buchi neri» sono passati tre anni. Un momento di riflessione?

No, e anzi ci terrei a precisarlo che non sono stato nè in crisi nè in vacanza. Avevo scritto un altro film, *Sesso e violenza*, che avrei dovuto girare subito dopo *I buchi neri*. Il soggetto però lo avevo pensato ai tempi di *Libera*, diversi anni fa, e quando l'ho ripreso in mano ho capito che ormai non mi apparteneva più. Così ho interrotto tutto prima delle riprese. Dopo ho cominciato a lavorare su questo, sono stato per un po' dietro a un produttore che era abbastanza dispersivo e preso da altri impegni finchè non ho deciso di produrlo da solo.

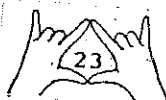
Fai anche un sacco di altre cose, costumi, musica... un film veramente indipendente. Per la sceneggiatura c'è la collaborazione di Ivan Cotroneo.

Credo che sulla scrittura sia meglio avere un confronto, anche perchè in *Chimera* sono riflessioni su cose che avverto intorno a me. Senza entrare in fatti autobiografici, che certo non ho una vita così avventurosa... Il film me lo costruisco prima in testa. Parto da una suggestione legata a un sentimento, poi arrivano le musiche, e con i collaboratori vado alla ricerca delle location. In relazione al budget sai anche quando lavori sulla sceneggiatura che molte cose dovrai inventartele cercando di risparmiare. In questo caso non avevamo tantissimi soldi.

«Chimera» è un gioco di citazioni-omaggio alla cultura pop e al cinema italiano «cultissimo» degli anni 70. Hai pensato a qualche regista in particolare?

In realtà no, direi che è più un'area che guardo di cinema italiano ma anche francese, giapponese. *Chimera* più che un singolo film mescola melò, porno, thriller. Mi piaceva l'idea di raccontare questa storia attraverso tanti generi. Però non c'è solo il cinema, c'è la letteratura, i miei personaggi parlano per riferimenti, Ibsen, Schnitzler ma questo fa parte della storia, del fatto cioè che rappresentano se stessi. Ci sono anche i fotomanzi perchè attingo alle memorie adolescenziali, non ne ho letto mai uno intero ma conosco il genere.

Dicevamo del gusto anni Settanta. In questo



sensu stacchi dagli altri tuoi film.

Gli anni Settanta sono nei colori, nelle case in cui abbiamo girato, specie all'esterno, sono vecchie case di Napoli. La scelta del bianco, delle tonalità un po' fredde voleva rispecchiare lo stato d'animo dei personaggi. Ma è anche vero che volevo asciugare i toni dei vestiti, degli oggetti, mi interessava togliere di mezzo il lavoro fatto negli altri film. Anche la storia. Lì parlavo di passioni, qui sin dall'inizio i due personaggi si rappresentano lontani l'uno dall'altro, nella realtà e nella finzione di un rapporto che è solo ripetitività.

L'amore è una chimera, insomma?

Il sentimento amoroso non è univoco. C'è una componente mimetica che uno non vede e alla fine più della persona amata si ama l'idea dell'amore, almeno nel caso del mio film. Per questo quando parlano tra loro ci sono rimandi continui a fatti veri e falsi. E a proposito: vorrei invitare chi va a vedere il film a non fermarsi a capire se una cosa è vera o no. Quello che conta è come reagiscono i personaggi, è un discorso simbolico non vero, e in questo senso non è un film realistico ma è come se le diverse situazioni rappresentino i loro stati d'animo. Però nulla è casuale.

Seguendo la coppia Forte-Aragno hai pensato mai a quella kubrickiana di Cruise-Kidman in «Eyes wide shut»?

Più che al film sicuramente a *Doppio sogno*. Anche se quella è la storia di due che hanno desiderato il tradimento, è un ambiente borghese mentre i miei hanno fatto qualsiasi co-

sa. C'è in *Chimera* un doppio lato emotivo, sono consapevoli della fine del rapporto ma non lo ammettono. Gli altri, le coppie che li circondano si sono rassegnate e mostrano diverse visioni sull'amore: sadismo, masochismo, sono sfaccettature ironiche e paradossali dei rapporti. Loro invece si struggono per recuperare la dimensione amorosa e esistenziale. In qualche modo è un film sull'incomunicabilità, non nel senso storico e magistrale di Antonioni ma sull'ipercomunicazione che non ti fa dire niente. A volte oggi ho l'impressione che nei rapporti sia tutto un gioco di finzione, conta più quello che si vuole apparire, il modello che si vuole proporre.

Le musiche. Sono una parte fondamentale del film.

Come ti dicevo parto sempre dalla musica. Le scelgo io perché rispecchiano la mia idea del film. Qui anche nelle musiche ho voluto rimescolare i generi. Ci sono riferimenti hitchcockiani, che suggerivano certe atmosfere, pezzi da film porno tedeschi, un compositore giapponese, Toru Takemitsu, che ha fatto la musica di molti film giapponesi anni 60-70 e poi è stato usato nei film francesi. E' un percorso che suggerisce i sentimenti dei protagonisti, questo loro viaggiare in un tempo e in un paesaggio dove tutto è sospeso.

Il manifesto Aprile 2001

PUBBLICO & PRIVATO

C'è un solo rimedio per gli innamorati respinti: l'oblio

di FRANCESCO ALBERONI

Perché la persona veramente innamorata quando è rifiutata, anche se il rapporto è durato poco tempo, continua ad amare per anni? E che cosa ha di caratteristico questo tipo di esperienza dolorosa? Per prima cosa incominciamo a distinguerla dalla frustrazione puramente erotica. In questo caso ci tormentiamo perché ci manca qualcosa di essenziale come il cibo, come il sonno. La delusione erotica assomiglia ad una sconfitta politica o professionale, è accompagnata da risentimento, rancore. Inoltre possiamo cercare di sostituire chi ci ha respinto con qualcun altro e, quasi sempre, ci riusciamo. Più profondo, duraturo, terribile il dolore che proviamo quando muore una persona cara. Questo differisce da quello dell'innamoramento deluso perché abbiamo la possibilità di ripensare a lei, di continuare a tenerla viva nella memoria. Ne conserviamo la fotografia, a volte, sentiamo la sua pre-

senza accanto a noi, dialoghiamo con lei. Invece l'innamorato non riesce più a pensare alla persona che ama. Perché se ripensa i momenti belli viene rigettato subito nello strazio del rifiuto. E la fotografia esaspera, non riduce la sofferenza.

Innamorarci è come entrare nel giardino dell'Eden. Il mondo ci appare meraviglioso, perfetto, pieno di felicità per tutti. Siamo in contatto con le radici dell'essere dove tutto è divina pienezza. E sentiamo che fra noi due esiste una affinità, più che personale, metafisica. Sentiamo di essere «fatti l'uno per l'altro», che il nostro amore rientra nel piano della creazione, che la nostra unione arricchisce l'armonia del mondo. Per questo motivo il rifiuto ci appare come un evento incomprensibile, una mostruosità cosmica; un evento in contrasto con le leg-



gi della logica e l'ordine dell'universo. Una stortura dell'essere, un errore di Dio. La libertà dell'altro che rivelava il piano divino col suo amore, ora svela il disordine cosmico col rifiuto. In un caso come nell'altro ci appare ineluttabile, inviolabile. L'innamoramento rifiutato lascia perciò un vuoto, un abisso nell'anima. Chi non accetta questo vuoto, chi vuol forzare la libera volontà dell'altro, chi vuole restaurare, da solo, l'armonia originaria del cosmo, corre il pericolo di perdere la ragione. E' quanto accade alle persone che negano l'evidenza del rifiuto.

Anche se glielo dice, glielo ripete, ritengono impossibile che l'altro non li ami, respingono le sue volontà e, con essa, il principio di realtà. Si convincono che basta poterlo incontrare ancora una volta, poterli spiegare, perché

l'altro riconosca il proprio errore e capisca di essere innamorato. Sono amori patologici in cui l'amante perseguita l'altro in ogni modo, si fa trovare davanti a casa sua, sul lavoro lo bombarda di fiori, di messaggi e, alla fine, di minacce. Questo amore ossessivo è follia, e sbocca inevitabilmente nella tragedia.

L'unica strada che l'innamorato deluso deve seguire è perciò di accettare il vuoto dell'anima. Di conservare in sé la zona dolorosa in cui non entrare. Contrariamente a quanto pensano alcuni psicoanalisti, l'oblio, la rimozione, è l'unico vero rifugio e fonte di guarigione. Perché questo spazio vuoto attende di essere riempito e ci predispone ad innamorarci nuovamente. Quando arriva, l'amore trionfante lo invade e spazza via ogni ombra. Il mondo ritrova il suo ordine divino e la delusione precedente ci appare come una vicenda puramente individuale, e ormai senza alcun peso.

corriere.it@alberoni



Malati d'amore? di Willy Pasini

Il "mascalzone" non arriva a caso, te lo cerchi tu

Come mai certe donne cadono sempre preda di uomini poco seri? Non è sfortuna, ma un bisogno nascosto di ribellarsi

Matilde ha 37 anni, una figlia di 10 anni, un mestiere di medico che esercita brillantemente, ma non è felice. Si presenta al colloquio con lo psicologo vestita in un modo banale, al limite della sciattezza, e si descrive in modo perdente, dandosi meno valore di quanto abbia in realtà. Si mette in situazioni sentimentali difficili con uomini un po' mascalzoni e marginali che l'hanno sempre «bidonata». Questo pur venendo da una famiglia tradizionale e conservatrice di cui prende esempio sul piano professionale, ma non su quello privato. È stata prima sedotta da Max, che ha avuto svariate difficoltà professionali e per evitare una condanna si è trasferito all'estero. Matilde lo ha aiutato fin quando lui non è deceduto misteriosamente a 40 anni durante una rissa in un bar del porto di Marsiglia. Lei lo descrive come un narciso instabile che cercava di fare cose più grandi di lui. Un mito-manie disordinato che le dichiarava grande amore e le proponeva una vita di lusso, ma poi non pagava la bolletta del telefono.

Dopo la sua morte, Matilde ha continuato a «farsi del male» alternando storie strampalate a periodi di solitudine. È attratta da due tipi di uomini opposti e non riesce a trovare un giusto compromesso. Da un lato le piacciono i personaggi inaffidabili, anche se affascinanti. Dall'altro lato gli uomini stabili che conosce, e con i quali potrebbe stabilire un rapporto continuativo, le sembrano spesso noiosi.

Matilde tende fin troppo ad adattarsi ai ritmi e ai tempi altrui, invece di porre le sue condizioni. Abbiamo concordato una strategia verso l'ultimo «candidato», perché lui non si convincesse che lei era sempre a disposizione. Purtroppo la storia è finita male perché quest'uomo,

ancora più narciso degli altri, dopo che lei ha rinunciato a passare tutto il weekend con lui (come lui esigeva), non si è più fatto vivo. Matilde è rimasta delusa perché la nostra strategia ha ottenuto l'effetto contrario, ma poi si è resa conto che ancora una volta è cascata su un uomo narciso, incapace di amare e di tollerare l'insuccesso.

Molte persone come Matilde sono rimaste «fissate» a una situazione infantile in cui hanno insegnato loro che era importante far piacere agli altri, perché solo così i genitori e gli insegnanti erano contenti di loro. È quello che è accaduto a Matilde con la sua famiglia, che non è patologica, ma un po' tradizionale, e che non l'ha aiutata a realizzare la propria autonomia.

Matilde ha sofferto per una famiglia troppo tradizionale. Così oggi cerca l'evasione con tipi poco affidabili

Sarebbe stato meglio se fosse nata in America, dove i giovani sono spinti a uscire di casa per affrontare la competizione nei campus universitari e cercare di affermarsi nella vita. Invece Matilde, ancora dipendente della famiglia di origine, considera i genitori altrettanto noiosi degli uomini che incontra, e cerca di realizzare i sogni di evasione che aveva da ragazza con uomini inaffidabili.

È come se Matilde, che pure è un bravo medico, sbagliasse la sua diagnosi per ciò che riguarda il mondo del cuore, finendo per pagarne le conseguenze. Per fortuna è ancora una donna giovane e con molta energia, e probabilmente una terapia basata su quello che gli americani chiamano il *Basic Trust* (la fiducia di base) riuscirà a invertire la ruota della sua vita.

Se volete dialogare con il professor Pasini su temi di salute, sessualità e qualità della vita, scrivete a Willy Pasini, «Oggi», Via Rizzoli 2, 20132 Milano.

Oggi

Malati d'amore? di Willy Pasini

Ami un'ombra? Forse non hai molta autostima

Dietro un amore platonico spesso si cela la voglia di sfuggire una realtà deludente o una forma depressiva da mascherare

Quando si dice «l'amore è cieco», si intende dire che uomini e donne a volte possono innamorarsi di persone che non troverebbero attraenti né piacevoli fuori da questo loro stato d'animo. Come può accadere una cosa del genere?

Il fascino e l'attrattiva sono gli effetti di meccanismi inconsci di proiezione suscitati dal contatto con l'altro. Quando una donna si innamora, proietta sull'uomo elementi del proprio inconscio dai quali si sente particolarmente attratta o respinta. Lei pensa di essere attratta dalle caratteristiche di lui, e non si accorge che tutto ha origine nel profondo della propria psiche. È questa che ha proiettato sull'uomo la sua anima maschile, «*l'animus*», come viene definito da Jung. Lo stesso meccanismo, sia chiaro, è alla base dell'innamoramento dell'uomo.

Così, che l'amore sia ricambiato o meno, uomini e donne hanno l'impressione di essere attratti dall'altro, dalla sua bellezza, dal suo fascino, dalle sue qualità. In realtà, la forza irresistibile che li attrae l'un l'altro è dentro le loro anime, nasce dal profondo dell'inconscio. Per questo, essere innamorati, significa qualcosa di più che amare. Non è un gioco di parole. Lo stato di innamoramento produce uno stato di minore libertà per chi è innamorato, ma la sensazione che accompagna tale stato, seppure contrassegnata da un elemento di costrizione, è la felicità.

Questo sentimento amoroso è ben descritto in quei romanzi e nei drammi nei quali l'amore è addirittura platonico e l'amante può essere definito «amante ombra». Si può parlare di «amante ombra» non solo quando l'altro non esiste o non ricambia il sentimento, ma anche quando, nonostante nella

realtà la storia sia finita, uno dei partner continua a ricercare «quello sguardo, quel profumo, quel gesto», del partner, ormai scomparso oltre l'orizzonte e diventato ex.

Cosa è successo? Chi ama ha sentito il bisogno di costruirsi un rifugio immaginario, che porta, più spesso le donne che gli uomini, a consumare tempo ed energie per creare un mondo fantastico, in contrapposizione a una realtà deludente. Un mondo che viene ricostruito secondo i desideri del cuore.

Ma innamorarsi di una realtà virtuale è un passaggio obbligato solo nell'adolescenza, quando rappresenta un utile rodaggio dei sentimenti. In età adulta questo tipo di infatuazione non dovrebbe avere una lunga durata. Affinché tale sentimento, infatti, possa trasformarsi in amore, è necessaria una conoscenza reale dell'altro, una relazione concreta, non solo la fantasia di amarlo.

Alla base dell'amore virtuale e della scelta di un amante ombra c'è in realtà una bassa autostima, che può portare a vere e proprie forme di «dipendenza d'amore». Per «guarire», in questi casi è essenziale focalizzare l'attenzione su se stessi, piuttosto che sull'oggetto d'amore.

Per alcune persone l'innamoramento è una passione, come per altri il sesso. Ma lo stato d'animo dell'innamoramento è un ottimo antidepressivo e può diventare terapeutico: alcuni depressi virtuali amano prolungare lo stato fremente dell'innamoramento perché solo così si sentono vivere veramente.

Si può parlare di amore virtuale quando l'altro non esiste o non ricambia il sentimento...

Oggi - 26 6 2002



Tra sogno e vita all'indomani dell'abbandono

EMANUELE TREVI

A partire almeno dal *Lamento d'Arianna* di Claudio Monteverdi (1608), l'abbandono, nel senso dell'essere abbandonati dalla persona amata, è sicuramente una delle nostre *grandi storie*: cruda esperienza vissuta che diventa racconto, spazio simbolico, «materia prima» dell'elaborazione estetica. Volenti o nolenti, l'abbandono ci introduce, dal primo momento in cui lo subiamo, in una terra desolata che non conosciamo; ci fa ascoltare un timbro inedito della disperazione e della fatica dell'esistere e del desiderare. Quel tipo di spaesamento che è particolare dell'abbandono, insomma, non somiglia a nulla. Ancora più che una terra desolata, probabilmente, è una vera e propria terra di nessuno: la spiaggia deserta e inospitale su cui Arianna invoca la morte - «Lasciatemi morire» - nell'archetipo mitico riscoperto dalla sensibilità barocca, mentre la barca dello spietato Teseo si allontana in mare aperto. Per sua natura, l'archetipo è sempre uguale a se stesso: il suo regime d'esistenza è la ripetizione, l'eterno ritorno dell'identico.

Nello stesso tempo, però, nella vita e nelle opere d'arte, da quell'eterna ripetizione si generano innumerevoli forme, innumerevoli storie. L'abbandono non risente solo della stabilità dell'archetipo, allora, ma anche della mobilità e dell'imprevedibilità che è venuto ad assumere nella forma romanzesca. Ciò che è uguale per tutti, e in tutti i tempi, il soggetto abbandonato lo percepisce come unico, e irripetibile, come la sua vita stessa. Perché unica e irripetibile, per ogni singolo, non è tanto l'esperienza in sé, ma il suo *tempo*, il tempo necessario a far sì che quell'esperienza sia vissuta e riconosciuta come una *storia*. E' nel seno di questa temporalità (dei *giorni dell'abbandono*, come recita il titolo dell'ultimo romanzo di Elena Ferrante uscito da e/o) che il carattere universale e impersonale della perdita della persona amata viene riscattato, per così dire, dal sentimento di un destino individuale: nella *illusione narrativa* e nelle sue possibilità di senso.

Mulholland drive, l'ultimo capolavoro di David Lynch, nonostante e forse proprio attraverso l'ormai celebre «enigmaticità» della sua struttura, possiede tutti gli ingredienti del «romanzo dell'abbandono», esaltati da un'atmosfera *noir* particolarmente in sintonia con un progetto narrativo così centrato sui sentimenti. Perché il *noir* non è solo quel genere di narrazione che fa perno sul delitto, sulla col-

Il riscatto della finzione 1/ la Prima di tre puntate sul valore terapeutico che la verità narrativa offre alla verità storica. In questa pagina, va riazioni possibili - da D. H. Lawrence a David Lynch - sul l'archetipo della perdita in amore. Domani, un articolo dello scrittore Tommaso Pincio e domenica una lettura dello psicoanalista Massimo Recalcati

pa, sul mistero: al suo interno, si agita sempre Eros, con la sua cieca forza distruttiva e i suoi labirinti di passioni. Comunque si voglia rendere conto della trama di *Mulholland drive*, risulta sempre più chiaro, via via che il film procede verso la sua conclusione (o retrocede, se si preferisce, verso il suo punto di partenza), che Lynch ha immaginato uno spazio onirico, o uno spazio immaginale, muovendo da una catastrofe sentimentale, dalla perdita di un Eden amoroso. Due donne bellissime si amavano, fino al giorno in cui una delle due ha messo fine alla storia, imboccando una strada nuova e lasciando l'altra sulla sua spiaggia solitaria, nello strazio interminabile dei suoi *giorni dell'abbandono*. All'inermità e alla fragilità assolute dell'abbandonata corrisponde, all'altro polo del legame infranto, quella specie di onnipotenza divina e sublime indifferenza al dolore causato, che sempre caratterizza (nella comune esperienza come nella rappresentazione artistica) colui, o colei, che si è resa responsabile dell'abbandono. Questo squilibrio dei poteri è probabilmente il nervo più sensibile di ogni storia legata d'abbandono. Non a caso sia Teseo che Giasone, i grandi «abbandonatori» del patrimonio mitologico, possiedono tutti i crismi del potere: sono eroi, uccisori di mostri e fondatori di città. Mentre Arianna e Medea, dopo aver contribuito in maniera decisiva alla loro affermazione, vengono ricacciate, come nemici sconfitti, nella solitudine e nello sconforto, ostaggi dolenti del loro desiderio di morte.

Lynch manipola questo schema classico, per tutta la prima parte del film, raccontando una storia che altro non è se non un rigoroso *meccanismo di compensazione*. Assistiamo, insomma, a una vicenda che è l'esatto contrario di quanto avviene nella realtà: l'illusione realizza l'impossibile e il potere torna completamente nelle mani della persona abbandonata. Mi sembra abbastanza ovvio che quanto vediamo nella prima parte di *Mulholland drive* sia un sogno. E non per questa o quella «stranezza» da identificare, abbastanza ingenuamente, con un vago «clima onirico». Semmai,

è il rigore geometrico del rovesciamento, l'infallibile simmetria del meccanismo di compensazione, a renderci certi che il racconto che seguiamo proviene dal regno dei sogni. Solo nel sogno, infatti, immagine speculare e rovesciata dell'esperienza, l'essere abbandonato perde l'aura della derelizione, e incontra di nuovo la persona amata, piena ancora di tutto il suo fascino, ma privata dell'esercizio del potere.

Nel sogno raccontato da Lynch, anzi, la persona amata non solo non ha più potere, ma è ridotta a uno stato larvale, al limite del simulacro. A parte la sua bellezza, non è quasi più nulla: una donna che in seguito a un misterioso incidente di macchina su Mulholland drive vive in stato di amnesia, probabilmente braccata da nemici crudeli, ed è costretta ad affidarsi alla solidarietà e al sostegno dell'altra come se fosse una bambina smarrita nell'incomprensibile crudeltà del mondo. Fra tutte le idee che formicolano in *Mulholland drive*, questa mi sembra la più intensamente poetica. Il sogno che si svolge davanti ai nostri occhi sembra realizzarsi (e nella sua particolare dimensione, effettivamente realizza) il desiderio più acuto e struggente di ogni Arianna, di ogni essere abbandonato: l'apertura di una nuova possibilità, un borgesiano «sentiero che si biforca» lungo il quale l'altro, colui che fugge e ci volta le spalle, ha di nuovo bisogno di noi, ha bisogno delle nostre cure. E dal cerchio di questa protezione, ovviamente, non vorrà né potrà più uscire. Nulla come l'amnesia è funzionale al desiderio di compensazione che prende forma nel sogno. L'amnesia rende perfetta la bellezza amata, ma sottraendole per sempre il potere di ferire ancora una volta. Privo di storia e di memoria, Eros manca anche, di conseguenza, dei suoi consueti strumenti di sofferenza. Il sogno delimita lo spazio di un'utopia tanto felice da abitare, che diventa un brutto sogno solo nel bellissimo segmento narrativo del teatro, dove la musica continua a suonare anche senza che nessuno impugni gli strumenti («no ay banda» ...) e la voce umana continua a intonare la melodia di una struggente canzone anche quando la cantante che la eseguiva è crollata riversa sul palco, morta o svenuta: nel momento in cui insomma, è il sogno stesso a rivelare al sognatore la natura illusoria della sua esperienza, e della felicità che essa contiene. Dichiarandosi per quello che è, il sogno strappa leggermente il velo dell'illusione alludendo alla presenza, appena oltre il confine delle palpebre chiuse, di un reale insostenibile.

Sappiamo che anche il mito, nel caso di Arianna, prevede un meccanismo di compensazione. Preceduto dai suoi profumi e dalle sue musiche, Dioniso arriva sulla spiaggia abbandonata e si sostituisce al fedifrago Teseo, sciogliendo l'eroina cretese dal vincolo dell'abbandono. Nella prima parte di *Mulholland drive*, il sogno svolge questo ruolo salvifico, configurandosi come un'illusione dionisiaca. Non solo modifica, come abbiamo visto, la na-

tura dell'oggetto amato, rendendolo bisognoso e docile come un cucciolo, ma conferisce anche all'amante tradita una nuova innocenza. Ma perché tutta questa dinamica, questa dialettica serrata di illusione e di realtà, abbandono e risarcimento, sia pienamente leggibile, ovviamente bisogna seguire la storia raccontata da Lynch fino al momento in cui il piano onirico del racconto si rivela per quello che è.

In altre parole, la forza poetica di *Mulholland drive* è veramente godibile solo a patto di accogliere la sfida lanciata da Lynch allo spettatore, che consiste nel riuscire, effettivamente, a capire la trama. Come è facilmente verificabile sfogliando i giornali delle scorse settimane o frugando in internet, i critici cinematografici considerano, quasi unanimemente, questa umile operazione di decodifica non abbastanza degna del loro *esprit de finesse*. E producono la loro nebbiolina di opinabili opinioni a partire dalla convinzione che Lynch racconti qualcosa «senza né capo né coda». Ma non è un caso se uno dei più brillanti e intelligenti saggi sul cinema di Lynch, dovuto alla penna di David Foster Wallace (lo si trova tradotto in *Tennis, tv, trigonometria, tornado*, edito da minimum fax) contiene al suo interno un vero pezzo di bravura, il «riassunto» paziente e meticoloso di un altro «enigma» narrativo come quello di *Strade perdute*, il precedente film di Lynch.

La coerenza narrativa, in questo regista, non è mai meno fondamentale della sua capacità di arbitrio e spaesamento. Nel caso di *Mulholland drive*, poi, è lo stesso voltaggio emotivo della storia d'amore che rischia di andare sprecato se non si capisce quello che viene raccontato: meglio rischiare di sbagliare che accontentarsi della consapevolezza di assistere a qualcosa di profondamente *lynchiano*, dunque magari «bello», ma incomprensibile. Accade dunque in questa storia che, esattamente come accade nella vita, il bel sogno si dissolve. Qualcuno bussava a lungo a una porta. L'amante abbandonata (la straordinaria Naomi Watts), si alza e va ad aprire. Con gli occhi gonfi, i capelli sporchi e spettinati, un lercio accappatoio di spugna buttato sulle spalle, è rimpombata nella sua derelizione. Forse, del suo bel sogno di mistero e d'amore, non ricorda più nulla. Ma presto, mentre il risveglio procede, riaffioreranno alla sua coscienza intorpidita i segmenti della sua storia d'amore e della sua fine così come sono stati vissuti, prima di essere manipolati nell'illusione del sogno.

A questo punto, Lynch inventa un'inquadratura straordinaria, un puro Vermeer inondato dalla luce del mattino, ma terrificante. Si vede Naomi Watts di spalle, in cucina, che prepara il suo caffè. Ma questo spazio così familiare, assieme a questi gesti così quotidiani, è violentemente deformato. La cucina è diventata enorme, si è dilatata come uno spazio psichico abbastanza capiente da accogliere tutto il dolore della vita, che lo occupa in for-

ma di flashback o di apparizione fantasmatica. Se la compensazione dionisiaca del sogno aveva manipolato gli elementi dell'esperienza fino al punto di dare all'amante abbandonata una nuova innocenza e una nuova possibilità di destino, l'opera del ricordo non fa che rivelare, alla cruda luce del giorno, un paesaggio di rovine. E se i sogni vengono in genere dimenticati, la memoria degli eventi reali è infallibile, ma viene esercitata *troppo tardi*, a giochi fatti, quando davvero non esiste più possibilità di innocenza e né di un diverso destino.

È stato Pier Vittorio Tondelli, autore di una piccola *Fenomenologia dell'abbandono* (ora in *L'abbandono. Racconti dagli anni Ottanta*, a cura di Fulvio Panzeri, Bompiani, 1993) a fare scoprire a molti di noi un libro prezioso dello psicoanalista russo-austriaco Igor Alexander Caruso, intitolato *La separazione degli amanti* (Einaudi, 1988). La tesi centrale è che il problema della separazione e dell'abbandono è cruciale perché rappresenta «l'irruzione della morte nella coscienza umana, non in senso figurato, ma concreto e letterale». È questa concretezza e letteralità ad essere intuita dal Lynch di *Mulholland drive*, suggerendogli di legare a filo doppio il piano del sogno e quello della realtà, facendoli ruotare entrambi sul perno di un cadavere in decomposizione. È il fallimento dell'eros ad insediare nel tessuto del racconto la presenza della morte, a trasformare la *storia d'abbandono* in una *storia di morti*. In una storia, cioè, che culmina nella morte ma nello stesso tempo fa della morte un presupposto, qualcosa che è già accaduto ancora prima che la storia iniziasse a sdipinarsi. Come in quello straordinario racconto, scritto nel 1925, che è *La donna che fuggì a cavallo* di D.H. Lawrence, dove tutta la vicenda (la fuga della protagonista, appunto), è inquadrata tra due morti: la prima, *interiore* («Le parve di avere forse udito, durante la notte, uno schianto al centro di sé, lo schianto della propria morte»), mentre l'altra, quella *fisica*, non fa che raddoppiare la morte interiore sul piano della realtà «concreta».

Credo che la sfida di Lynch alla Macchina del Cinema («macchina mondiale» più che «hollywoodiana» in senso stretto, ormai) abbia implicazioni estetiche molto più profonde e necessarie dei suoi altalenanti problemi di

botteghino e di critica. Ben al di là della sua possibile sfera d'influenza nel cinema, Lynch ha molto da insegnare, oggi, a chiunque racconti qualunque genere di storia. «A Quentin Tarantino – scrive David Foster Wallace – interessa guardare uno a cui stanno tagliando un orecchio; a David Lynch interessa l'orecchio». Potrebbe essere una semplice battuta brillante. Quello che è certo, è che il percorso artistico di Lynch è un modello esemplare di sperimentazione senza risparmio, capace di dissodare terreni narrativi che sono anche possibilità concrete di allargare e complicare il nostro modo di percepire il mondo. Rinunciando completamente a quella che è oggi la massima prerogativa del *mainstream* internazionale: ovvero quella di fornire al suo pubblico storie che suonino «familiari», imperniate su personaggi e situazioni sempre rassicuranti perché riconoscibili, addomesticabili, metabolizzabili... Mentre quel che racconta Lynch, e soprattutto quei personaggi così privi del consueto spessore psicologico, non offrono nessun facile appiglio alle strategie «normalizzanti» dell'identificazione e del riconoscimento. E proprio questa distanza, questa estraneità, fa delle storie di Lynch delle vere *Healing fiction*, secondo la definizione di James Hillman: «storie che curano», storie che prendono forma al livello della natura *poetica* della psiche. Lo stesso livello dal quale Freud, come spiega ancora Hillman, ha derivato la novità d'impostazione e l'inedito stile narrativo dei suoi casi clinici.

Ecco un'analogia possibile: un granello di spirito viennese vecchio di un secolo trasmigrato sul set di un grande regista californiano dei nostri giorni. Forse i protagonisti di *Twin Peaks*, *Strade perdute* e *Mulholland drive* sono il piccolo Hans, la Dora, il presidente Schreber dei nostri giorni. Sia i personaggi di Freud che quelli di Lynch, dei quali non sappiamo niente se non quello che *accade* loro, «sono elementi casuali di una trama universale e, come tali, sono relativamente accidentali». Sono vicini a noi, perché parte di una trama nella quale anche noi siamo invischiati; ma nello stesso tempo, sono inafferrabili, senza personalità, maschere che incarnano forze più che volti dotati di storia e di memoria.

Il Manifesto – 19 marzo 2002



L'amara scoperta di una lealtà mancata

*Il libro di Gabriella Turnaturi sui "Tradimenti",
ovvero l'imprevedibilità nelle relazioni umane*

ENRICO PUGLIESE

Il libro di Gabriella Turnaturi, *Tradimenti*, ovvero «l'imprevedibilità nelle relazioni umane» (Feltrinelli, pp. 142, E. 25.000), è un'indagine, attraverso la lettura e l'analisi di esempi storici o letterari, sul modo in cui è stato inteso il tradimento.

I casi di tradimento - con elementi costanti ma anche radicalmente diversi fra di loro - costellano infatti la storia, e la mitologia, dell'umanità. Tra quelli più celebri, c'è sicuramente quello di Giuda, narrato nei Vangeli. Ma «perché i Vangeli hanno bisogno di raccontare e fare accadere un tradimento?» Per Turnaturi ci sono due ordini di motivazioni: «uno interno al tipo di narrazione attraverso cui è tramandata la vicenda di Giuda; l'altro legato al tradimento come forma dell'esperienza umana». E su questa dimensione si sofferma l'autrice, mostrando come essa «scaturisca dalla ambiguità e complessità delle relazioni dell'intersoggettività, da quell'esserci e non esserci, dall'appartenere e prendere le distanze che caratterizzano ogni incontro con l'altro». Ma il tradimento di Giuda non è l'unico: c'è quello di Pietro che, per le modalità in cui avviene - un tradimento» in forma di rinnegamen-

to - ci permette di guardare a lui con compassione ma anche di scoprire «come dentro di noi il tradimento esiste quasi come gesto naturale». Modalità altrettanto tragica e dolorosa dell'aver «tradimento consapevolmente e con un fine».

Sulle ambiguità o diverse coerenze storiche del tradimento Turnaturi ci offre una panoramica che va da Elisabetta e il duca di Essex all'ingenuo e autolesionista tradimento di Rosencrantz e Guildenstern in *Amleto*, alla complicatissima vicenda di tradimenti reciproci dell'omonimo dramma di Pinter. Si scopre così che nell'epoca barocca - il riferimento è al trattato di Torquato Accetto - la dissimulazione è tutt'altro che moralmente condannabile: c'è un'altra sfera che deve essere rispettata, che non deve essere tradita. Il valore della libertà individuale si impone sull'etica della lealtà e della sincerità e prevale «un'etica basata sulla responsabilità interiore e individuale». C'è insomma la lealtà nei confronti di se stessi, che non può essere tradita. Questo determina l'etica della dissimulazione. Questo introduce un altro elemento che si intreccia con il tradimento: il segreto. Anche qui le cose variano con il tempo e con gli ambiti nei quali si esercita il segreto

(o forse la segretezza). «Il tradimento dell'intimità è una forma moderna di tradimento che accompagna non solo la sacralizzazione della sfera privata, ma anche la formazione della moderna individualità». In compenso, si può dire, la richiesta di lealtà diventa meno onnicomprensiva: «Nel mondo pre-moderno tradire significava innanzitutto infrangere i codici dell'onore e della fedeltà»; nella società moderna «con l'istituzione di leggi e regole che prescindono dai legami personali scompaiono contemporaneamente il tradimento come risorsa e la sacralità della lealtà».

E si arriva così ai tempi nostri nei quali la questione si fa ulteriormente complessa. Le appartenenze sono multiple e spesso in potenziale conflitto tra di loro. Non si tratta solo delle ambiguità a livello psicologico fin qui analizzate, ma di contraddizioni sociali, conflitti tra sfere di identificazione e appartenenza. Nella società multi-etnica si appartiene a più gruppi che richiedono lealtà di tipo diverso. La complessità non riguarda solo l'appartenenza etnica nazionale (e poi regionale e così via), ma le molteplici sfere di vita. Non ultima quella che, con internet, si fonda su collegamenti virtuali.

Il Manifesto - 4 Giugno 2000

Senza pudore, l'amore per la vita

"I giorni dell'abbandono", il nuovo romanzo di Elena Ferrante per le edizioni e/o

Elena Ferrante, a 10 anni dalla sua opera prima (*L'amore molesto*), ci offre un romanzo di spaesante bellezza e, per il nostro panorama letterario, di insolita, «impudica» radicalità (*I giorni dell'abbandono*, e/o, pp. 211, 14 euro).

FILIPPO LA PORTA

Si comincia con un evento insieme traumatico e banale: lei, casalinga e scrittrice a tempo perso, 38 anni con due figli piccoli (e cane lupo), napoletana trapiantata a Torino per esigenze di lavoro del marito ingegnere, viene improvvisamente abbandonata da lui (per una donna più giovane). Da quel momento sente che la vita stessa le è stata aspirata via «come sangue e saliva e mucò durante un'operazione chirurgica». Precipita fatalmente in un vuoto «senza profondità», si smarrisce nelle sue fantasie sado-maso, però, «sfondando» la superficie delle cose, ritrova il filo di un amore per la vita diverso e, forse, più «quietamente» maturo. I «giorni dell'abbandono» sono quelli in cui elabora fino in fondo, dolorosamente e attraversando le stagioni, il lutto legato alla fuga del marito. A ben vedere anche *L'amore molesto* partiva da un «abbandono», benché più misterioso, da un lutto reale, e anche lì un qualche riscatto veniva da una più ampia accettazione di sé.

Se è vero (come apprendiamo anche dai ricordi infantili della protagonista) che l'uomo tende a impadronirsi di anima e corpo della donna, a svuotarla e ridurla ad «alice salata», a trattarla come «occasione», è altresì vero che la donna si fa svuotare e annullare. Come se una parte di lei aspirasse esattamente a questo. Come se, per un antico, tenace condizionamento sociale la donna, consapevole di non essere mai accettata del tutto, dovesse continuamente giustificare agli altri e a se stessa il fatto di stare al mondo. E proprio perciò è costretta ad allestire un continuo teatrino, deve ingannare (gli altri e se stessa) con l'apparenza e la recita, con il *farid* e il «trucco» (la madre, di fronte alla figlia piccola che si è

truccata come lei, le afferra con rabbia la testa e la affonda nell'acqua della vasca). Eppure, quando quel teatrino cade a pezzi, allora la possibile «salvezza» per la protagonista coincide con la capacità di esprimere senza più reticenze la propria debordante emotività. Tutta la sua educazione mirava infatti a «tenere sotto controllo» l'angoscia. Il suo ideale, in una civiltà così «teatrale» e rumorosa come quella napoletana, era divenuto il riserbo, il non dare spettacolo di sé. Dopo l'abbandono capisce però che non deve tenere sotto controllo più nulla, recupera, come atto liberatorio, il linguaggio osceno e dà sfogo ai suoi sentimenti, anche quelli più inconfessati e distruttivi, per poterli poi trasformare. La stessa lingua dell'autrice sembra che conservi qualcosa di questa «scoperta», o almeno di questo conflitto mai del tutto risolto. Uno stile fillosonale e del tutto inervato dall'esperienza. Una prosa ben educata, avvolgente e sintatticamente scrovolissima, eppure anche una prosa che si gonfia e s'increspa all'improvviso, che forza i limiti del decoro formale, che si frammenta a tratti nell'iterazione scomposta, in una miriade di aggettivi, per dire la «sconnessione del mondo»: una segreta anima meridionale e barocca (la visione del teschio sotto la veste di carne) e meridionale, intrisa dei «disagi e sfinimenti» della primavera, pulsa dentro l'involucro narrativo così esternamente lavorato.

In un paese avaro di veri romanzieri Ferrante rivela subito la sua vocazione per il genere del romanzo: quella capacità di riconoscere nei dettagli più insignificanti e nelle crepe della realtà i segni certi di un destino. E poi ancora la rappresentazione precisa, fedele, della vita quotidiana (con la sua «colla trasparente»), a partire da un punto in cui questa implode e rivela all'improvviso la sua verità rovente. E questa rappresentazione si esprime attraverso una cifra realistica che non disdegna l'uso di un forte simbolismo, quasi didascalico (le formiche che invadono casa, la porta che non si apre, le ante separate dello specchio...). Tale è poi

l'accento di verità - impudica - con cui si descrive il rapporto sessuale, la corporeità percepita in modo ambivalente dalla donna, quel misto di piacere e disgusto, di stupore e disperazione, che al lettore di sesso maschile può capitare di sentirsi dentro queste pagine come un intruso, un ospite momentaneo e non del tutto desiderato. Per quanto non si tratti di un romanzo «pedagogico», dietro la storia si potrebbe cogliere indirettamente un percorso esemplare, una qualche «morale»: come se solo attraversando davvero il vuoto, facendone esperienza, si potesse ritrovare un pieno. Anche il familismo italiano, comunque centrale nella nostra narrativa, viene a essere decostruito nel romanzo: gli affetti famigliari sono messi impietosamente a nudo e sempre svelano il proprio oscuro contrario, tra cura materna e repulsione di sé («per quanto mi lavassi quel malodore di mamma non se ne andava...»). Insomma, parafrasando un titolo celebre: non andare tanto dove ti porta il cuore quanto dove ti porta un istinto di conservazione (anche brutale, «formicolante») che, a contatto con la possibilità concreta della morte, ti riporta vertiginosamente alla «realtà». Qui è Otto, il cane agonizzante e incolpevole, a illuminare una diversa gerarchia di valori: «quella prossimità di morte reale... mi fece vergognare del mio dolore degli ultimi mesi»; e poi l'incontro fondamentale con la «fragilità» - in cui lei si riconosce - del vicino di casa, musicista timido e sempre inadeguato. «Lui sapeva... inventare un sentimento di pienezza e di gioia. Finsi di credergli...». No, non si tratta di un *happy end* pacificato. L'abbraccio silenzioso tra lei e il musicista è autentico. Però lui «inventa» la pienezza e lei «finge» di credergli. Si potrebbe fare altrimenti, soprattutto dopo il crollo di tutte le certezze (illusorie) che ci avevano sorretto fino a poco prima? Qui la felicità - quieta, cosciente dei propri limiti, ma reale - è inseparabile da una naturalezza un po' recitata, da una finzione che è «autentica» perché sa di poter contare su atti concreti.

Il Manifesto - 6 febbraio 2002



La follia sotto la pelle

Elena Ferrante, *I giorni dell'abbandono*, Edizioni e/o, Roma, 2002, pp. 211, € 14

«Un pomeriggio d'aprile, subito dopo pranzo, mio marito mi annunciò che voleva lasciarmi». Questo l'esordio, allo stesso tempo pacatamente quotidiano e folgorante, del nuovo romanzo di Elena Ferrante *I giorni dell'abbandono*. L'autrice de *L'amore molesto* (1992) torna, dopo dieci anni, a raccontarci una storia di passione e follia all'interno della famiglia, all'interno di quegli spazi oscuri della psiche dove continuano a ribollire nascostamente – come nel Vesuvio solo apparentemente calmo, che in realtà potrebbe seppellire Napoli sotto la lava – i fantasmi e le paure dell'infanzia.

È la storia di una donna soprattutto moglie e madre – anche se ha scritto un libro di un certo successo, in passato, ma si sa quello che succede alle donne: gli eventi privati travolgono quietamente ambizioni ed esplorazioni – che si ritrova sbalzata via dal centro della sua esistenza, senza più accanto l'uomo, il marito, che dava un senso alle sue parole, ai luoghi, ai tempi della sua vita. E linguaggi, topografia, cronologia dell'esistenza, tutto quanto crolla, senza quel punto di riferimento che è la presenza dell'uomo – in realtà una presenza immaginaria, perché l'uomo è quasi sempre assente, risucchiato dal suo lavoro – ma che funge comunque da cardine, centro di gravità. E quel 'senso' che lui dice ogni tanto, a parole, di aver perso (definendo 'un vuoto di senso' il suo allontanarsi da ciò che ha costruito, la sua vita familiare, ma in realtà è la ricerca di un nuovo inizio, accanto a una donna molto più giovane), quel senso lei lo perde davvero, e cade in una deriva che è sommovimento, pericoloso, minaccia di morte.

Per la protagonista napoletana, che vive da anni in una Torino con cui ha stabilito una precaria e solitaria tregua, i fantasmi dell'infanzia prendono il volto della 'poverella', una vicina di casa di Napoli impazzita e deperita fino alla morte per l'abbandono del marito, e la loro voce sussurra discorsi sentiti da piccola: «Le donne senza amore dissipavano la luce degli occhi, le donne senza amore morivano da vive». E di fronte all'abbandono, la protagonista che odia i movimenti bruschi, le grida, il disequilibrio, sente riaffiorare in sé «la vita clamorosa» che per anni ha cercato di lasciarsi alle spalle. Come una follia pronta a inghiottirti

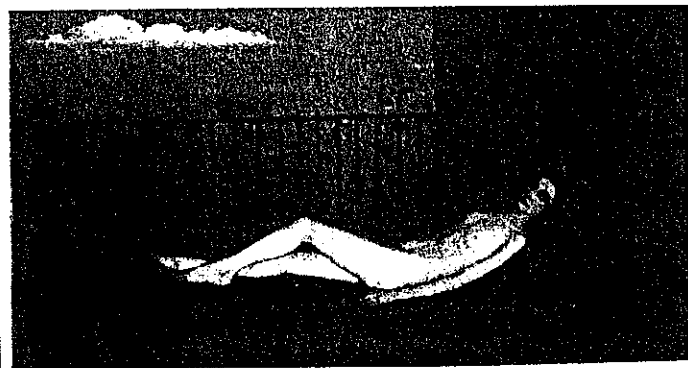
non appena il fragile senso della tua vita di donna si incrina, questo clamore che viene dal profondo sconvolge tutto. Prima il linguaggio, le parole in cui la donna cerca rifugio e aiuto per ritrovare il senso perduto, scrivendo per notti intere lettere che nessuno leggerà; gli insulti e le oscenità che salgono dal profondo, come un grottesco linguaggio ancestrale che scardina la finzione femminile di dolcezza e di misura, il solo linguaggio adeguato per esprimere la crudeltà del trattamento riservato a una vita privata del suo senso, a un corpo respinto nella brutalità della materia. E poi la follia si insinua nello spazio, nel tempo, nel corpo e nella mente: nella casa, che da luogo sicuro si trasforma in campo aperto alle invasioni: delle formiche, dei ladri, della paura; nel corpo che perde dignità e pudori e si offre a un amante inadeguato per

vendetta verso il marito; nel tempo che si dissocia dai ritmi scanditi dall'orologio e cade nel caos; e nella mente, che perde quel filo – mai sicuro, mai garantito – che lega tra sé i momenti della giornata, le necessarie occupazioni, i pensieri, le cause e gli effetti, le cose e il loro senso.

Si costruisce così, per gradi, una specie di avventura gialla dove il male, l'assassino, viene da dentro, e la vittima è anche potenziale assassina – di se stessa, e dei due figli, testimoni impietosi, inermi e giudicanti della vicenda in cui sono coinvolti loro malgrado. La bravura dell'autrice nello scoperchiare «il mondo clamoroso» che rumoreggia sotto la superficie ordinata delle cose si rivela in pieno nel coinvolgere noi, lettrici, in un giallo-horror fatto di pura e semplice quotidianità, di ladri che non lasciano tracce, cani avvelenati, serrature che non si aprono, telefoni rotti. Il nemico, l'assassino, il demone, è invisibile e impregna tutto, dilaga dalla mente allo spazio al tempo; noi seguiamo i suoi gesti con il fiato sospeso, come se lei camminasse

sull'orlo di un cornicione, o sul bordo di un vulcano, portando con sé i figli, traballando sul bordo dell'abisso. E nel linguaggio di Ferrante c'è un eco della letteratura gialla, ma c'è anche qualcosa che ci fa pensare al teatro antico con le sue maschere grottesche. C'è la profondità dell'ombra e la spietatezza della luce, altrettanto insopportabili in questo viaggio in cui l'insensatezza dilaga da dentro e sommerge il fuori.

Come in un thriller, la salvezza inizia soltanto nel punto di massima tensione, quando i passi dell'assassino sono già vicini e la morte sembra inesorabile. Ma è una salvezza non trionfale, e quasi grottesca anch'essa, un recupero di senso in un mondo più pallido, più trattenuto, un mondo dove la vita è possibile ma che non può competere per intensità con gli inferi scoperchiati dalla passione e dalla



Romaine Brooks

follia. E alla fine la ricomposizione è come un mutamento di scena ottenuto con un effetto di luce: spente le luci spietate del vuoto di senso, si riaccendono quelle, più deboli, discrete, della realtà – fatta di contraddizioni, di tregue, di finzioni. L'amante inadeguato si rivela gentile, offre alla donna il suo tentativo di «inventare un sentimento di pienezza e di gioia».

«Finsi di credergli» conclude la protagonista «e perciò ci amammo a lungo, nei giorni e nei mesi a venire, quietamente». E se la prima frase del romanzo è un tuono che spacca la superficie delle cose, l'ultima è un graffio che ne riga la compattezza ricomposta e illusoria. Alla fine ci chiediamo se quel fingere è il paziente ricucire della donna che ripara continuamente gli strappi della vita, anche quando non riesce a restituirle la sua patina lucente di illusione; o se è la stessa finzione di quiete del vulcano che tace. O magari entrambe le cose.

Margherita Giacobino

COPPIA O RIFLESSIONI SUL

di Eva Mamini

A volte mi chiedo se sia possibile che un mito dell'infanzia, ripetuto in mille favole, possa condizionare la vita in età adulta. Lo stereotipo eterosessuale principe azzurro + cavallo rigorosamente bianco + lieto fine è stato assunto da noi lesbiche (con i debiti adattamenti: principessa nera + cavallo viola + finale a sorpresa) come modello? Forse molte storie finiscono perché in cuor nostro ci aspettiamo che la tensione emotiva e il desiderio rimangano immutati negli anni e se questo non avviene significa che quella non era la donna della nostra vita: "...e vissero per sempre felici e contenti". È evidente per chiunque che è impossibile essere sempre felici e contenti (sole o in compagnia) ma dalla nostra relazione di coppia quasi ce lo aspettiamo.

Sono tante le storie che finiscono perché si vuole riprovare l'emozione dell'inizio, l'ebbrezza della novità; sui due piatti della solita bilancia abbiamo da un lato la nostra compagna, la nostra storia ovvero la nostra vita così come è strutturata ora, dall'altro una bella sconosciuta (è bella per definizione, anche quando è bruttina), la curiosità che prende il sopravvento e risvolti imprevedibili. Come può la prima competere con l'altra? Eppure a pensarci bene non è detto che la novità sia effettivamente tale: non è forse un film già visto troppe volte anche se con attrici diverse? Ognuna di noi conosce le risposte del proprio corpo alle emozioni ed è piacevole e vitale sentirsi eccitate per una mano che ti sfiora, uno sguardo penetrante, l'attesa di un appunta-

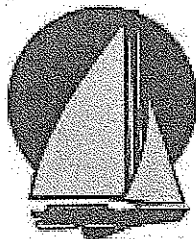


mento... ma quante volte dobbiamo recitare questa parte per sperimentarci e conoscere noi stesse? Io comincio a sentirmi ridicola: le cose che si dicono finiscono per ripetersi, forse si può essere un po' più originali in quelle che si fanno, ma si finisce per non essere più credibili neppure per se stesse!

È evidente che ogni storia fa emergere una parte di noi e che l'interazione con persone differenti ci rende diverse ma

fino ad un certo punto, si può cambiare e rinnovarsi anche perché si cambia lavoro o si fa un viaggio o si frequentano persone nuove e interessanti, probabilmente avere una nuova amante, nonostante le apparenze, è la novità che ci modifica di meno. Mi sembra utile considerare che ci può essere una forma di curiosità rivolta verso la propria compagna, su come cambierà, come sarà "da grande" e come si evolverà la vita insieme: penso che ci si possa stupire delle fantasie che ci racconta, facendo l'amore, la donna che ci dorme a fianco ogni notte (nessuna di noi rimane sempre uguale a se stessa). Con questo non intendo dire che tutte le storie devono o possono durare per sempre, è ovvio che può succedere di non amare più qualcuno o di innamorarsi di qualcun altro, così come di desiderare sessualmente un'altra senza per questo volere/dovere

lasciare la propria compagna, o anche di voler vivere insieme a lei un'avventura a tre ("...la geometria non è un reato..." dice Renato Zero). Quello che voglio arrivare a dire è che può capitare di confondere un amore maturo con un amore finito, e una avventura erotica con un grande amore. Il desiderio di rinnovamento interiore e/o esteriore non deve necessariamente passare per il letto di qualcuna! ■



**ALLA SCOPERTA DELLE
ISOLE DRAGONERA**
Valeria e Anna Maria organizzano
**LA QUARTA VACANZA LESBICA
IN BARCA A VELA.**

periodo: luglio/agosto
info: andarpermare@libero.it



fotocoppia?

TRADIMENTO

di Daniela Ciriello

Scrivo queste note sul tradimento un po' come provocazione e un po' per ribaltare l'interpretazione negativa di un'esperienza umana molto frequente, ma molto disprezzata.

Vorrei precisare che tradimento non è necessariamente nascondimento e clandestinità. Non lo propongo come modello di comportamento, intendo soltanto dare ad un accadimento nella vita affettiva della coppia, un'interpretazione evolutiva, di crescita personale e relazionale. Non sempre siamo come vorremmo essere, ma possiamo utilizzare i nostri cambiamenti emozionali, per imparare cose nuove su noi stesse e sulle nostre relazioni.

Nel suo significato originario la parola "tradire" ha a che vedere con insegnare, consegnare, passare. Nel suo itinerario la parola tradire raccoglie significati opposti sia positivi sia negativi. La doppiezza della parola ci rivela che la capacità di tradire presenta delle affinità con la capacità di guidare. Chi prende in mano le redini della propria storia, seguendo i propri desideri e i propri valori, ha operato un "tradimento", si è cioè allontanato dai dettami del contesto sociale e collettivo dal quale proviene. Non ci si può affrancare se non attraverso un atto trasgressivo e quindi di tradimento.

Siamo abituate a classificare la realtà attraverso una terminologia univoca e semplicistica, e a considerare l'amore soltanto come il luogo dell'estasi e della totale comprensione; tendiamo a dividere i sentimenti in "buoni" e "cattivi", tendiamo alla nettezza dei significati, separando e definendo, cercando di stabilire a priori i limiti di ciò che è lecito in ogni esperienza.

Il tradimento ripugna alla coscienza di donne "pure".

In realtà noi viviamo di continui tradimenti, perché il cambiamento è costituito di un continuo passare ad altro. Il nostro essere lesbiche è un tradimento, poiché è invenzione e realizzazione consapevole e inconsapevole di un desiderio che tradisce il modello di relazione per il quale siamo state educate. A volte è necessario tradire per non tradirsi.

È un percorso difficile e rischioso che si scontra sempre con il nostro bisogno di sicurezza e di metterci al riparo da esperienze dolorose e destrutturanti. Ogni passaggio verso una fase evolutiva ulteriore è costellato da un'esperienza di frattura che è anche un'esperienza di tradimento. A tradimento avvenuto, la domanda cruciale che l'una e l'altra si pongono è "perché l'ho\l'ha fatto?". Per

chi subisce il tradimento si tratterà di intraprendere un processo di elaborazione del lutto, della perdita, del cambiamento. Chi tradisce, si trova a sua volta a dover fare i conti con l'esperienza della colpa, di aver introdotto il cambiamento quasi mai consciamente desiderato dall'altra.

Un'altra verità su cui poco si fa luce è che il tradimento non è mai imputabile soltanto a una delle componenti della coppia: tradita e traditrice recitano ambedue un copione precisa, nel quale però è alla traditrice che spetta il compito più gravoso. Ella, infatti, deve gravarsi della responsabilità di mettere in luce la dissoluzione del rapporto o di chiederne la revisione. Spesso, infatti, la tradita nasconde a se stessa che la partner la tradisce, ha bisogno di negarsi l'evidenza di ciò che è, irrimediabilmente o temporaneamente, perduto. Se l'altra è accettata solo nella misura in cui corrisponde a delle aspettative, allora il tradimento può essere letto come il tentativo di liberarsi dal ruolo in cui ognuna ha relegato l'altra, dalla parte che ha recitato per l'altra. Il tradimento può essere letto quindi non solo come abbandono dell'altra, ma anche come tentativo di riconoscimento di quelle parti di sé soffocate nella relazione. Se le fantasie fusionali hanno privato entrambe della percezione dei contorni della propria identità, il tradimento si propone di stabilire o ristabilire dei confini, può essere un momento di conquista della propria identità.

Per riassumere la scena del tradimento prevede due attrici con due diverse e complementari esperienze di copione: da una parte l'esperienza "passiva" dell'essere tradite, dall'altra l'esperienza dell'essere traditrice, dell'agire una volontà di trasgressione che non si arresta di fronte al divieto. Ma traditrice e tradita rappresentano due aspetti della stessa domanda relativa al bisogno di trovare se stesse.

Non è un tentativo di fare un'apologia del tradimento, ma di pensare a quest'esperienza, vissuta forse da tutte in almeno uno dei due ruoli, non in termini colpevolizzanti e giudicanti, ma come ad un atto di libertà e di affermazione. ■

IL DITO E LA LUNA Edizioni

 <p>new</p>	 <p>new</p>
Lidia Menapace Resisté Ricordi sulla Resistenza L. 18.000	V. Bennet e A. Lacerteux Donne che ballano il Tic Tac Racconti Lesbici L. 22.000

TERRADILEI
terradiidonne, di relazioni
Oasi immensa che accoglie parole, musica, poesia, amore, silenzi, amicizie

TERRADILEI
compie 18 anni e ci regala
la PISCINA!

Camping, Casette con bagno, Ristorante, Bar,
Laboratori e Stages

05010 Fabro Scalo (Umbria) - Tel/fax 0763/835241
e-mail: terradilei@libero.it
www.terradilei.it



Una nuova biografia rivela inaspettati episodi nella vita del grande artista

Schiava d'amore

La ebbe per moglie Picasso

Il geniale pittore era idolatrato dalle sue compagne, disposte perfino a uccidersi per lui, come fece Jacqueline Roque. Questa fu la sua ultima moglie e la sua ultima vittima. Per amore di Picasso Jacqueline sopportò tutto: le umiliazioni più tremende e le offese più atroci



Nell'immensa villa-studio. Cannes (Francia). Pablo Picasso e la sua seconda e ultima moglie, Jacqueline Roque, ritratti nel 1957 in uno dei saloni di La Californie, una imponente villa nella quale il maestro dipingeva e conservava come in un museo parte della sua produzione pittorica. In questi saloni i coniugi Picasso ricevevano i loro amici, dei quali i più assidui erano il torero Luis Domínguez con la moglie Lucia Bosé, il celebre poeta e artista francese Jean Cocteau e il poeta spagnolo Rafael Alberti. Pablo Picasso conobbe Jacqueline nel 1953 e la sposò nel 1961, prima di lei aveva avuto molte compagne, ma una sola moglie. La prima signora Picasso, la russa Olga Koktowa, gli diede il figlio Paulo, nato nel 1921 e morto nel 1975. alla Koktowa seguì Marie Thérèse Walter e da lei Picasso ebbe nel 1935 una figlia, Maya. Dopo una relazione con Dora Maar, celebre fotografa jugoslava, fu la volta della pittrice Françoise Gilot, che diede al maestro il figlio Claude, nel 1947, e la figlia Paloma, nel 1949. Françoise Gilot fu l'unica, fra tutte le compagne del grande pittore, a lasciarlo. Poco dopo lui conobbe Jacqueline Roque.

di John Richardson

Londra, aprile

Come futuro biografo di Pablo Picasso, ebbi la fortuna di conoscere il grande artista nel momento in cui avvenne l'ultima delle numerose metamorfosi "coniugali" che tanto hanno influito sulla sua vita e sul suo lavoro. Fu Dora Maar, donna molto astuta e percettiva, ex signora Picasso e sua Musa, a spiegarmi che quando una nuova compagna entrava nella vita del maestro, anche tutto il resto cambiava, dal suo modo di dipingere al gruppo degli amici che lo circondava e perfino al cane.

Divenni amico di Picasso e della sua ultima moglie, Jacqueline Roque, nel 1950 mentre stavo facendo un giro in Provenza con Douglas Cooper, uno storico dell'arte e collezionista inglese. Douglas e io scoprimmo una stranissima costruzione, uno spettacolare edificio con colonne, lo Chateau de Castille, a metà strada fra Avignone e Nizza; lo comprammo per quattro



UN GENIO. Pablo Picasso, nato a Malaga, in Spagna, il 25 ottobre 1881 e scomparso a Mougins, in Francia, l'8 aprile 1973, è considerato uno dei più grandi artisti del nostro tempo. Figlio di Pablo Ruiz, un insegnante di Belle Arti, e di Maria Picasso, della quale adottò il cognome, ha lasciato ventimila opere.

soldi (una quarantina di milioni di lire attuali), lo restaurammo completamente e lo riempiamo con quella che a quei tempi era la più bella collezione privata di opere di pittura cubista esistente al mondo.

Picasso, dopo le corride a Nîmes o ad Arles, veniva spesso a pranzare da noi. Non si stancava mai di rimirare la collezione di Douglas, della quale facevano parte numerosi capolavori di Georges Braque, Juan Gris e Fernand Léger e di Picasso stesso. Più volte il celebre artista tentò di convincerci a vendergli

Chateau de Castille. «Pensate a tutti i dipinti che potrei darvi in cambio», diceva. Ma noi rifiutammo sempre le sue, seppur allettanti, offerte.

Dopo esserci trasferiti allo Chateau de Castille nel 1951, Douglas e io incontravamo molto più spesso Picasso, perché eravamo a solo un paio d'ore d'auto da Vallauris, la cittadina dietro Cannes famosa per le ceramiche, dove l'artista trascorreva la maggior parte del tempo. Le più grandi rivelazioni di quell'epoca furono per me le sculture che Pablo Picasso, il quale allora aveva per compagna Françoise Gilot, aveva cominciato da poco a costruire con materiali di scarto.

«Sono il re degli straccivendoli», disse una volta Picasso al poeta Jean Cocteau. La più spettacolare di quelle sue opere era *The Goat* (La capra), costruita con un cesto di vimini (il ventre gravido), una fronda di palma (la schiena), due anfore rotte (le mammelle) in cui, ci aveva detto Picasso, intendeva inserire una di quelle membrane sonore che vengono usate nelle trombe giocattolo dei bambini. «Assomiglia a una capra più di una capra

vera», diceva Picasso. Al che gli rispondeva che non avrebbe mai pazzato come una capra, e lui rideva divertito.

Le cose non andavano bene fra Picasso e Françoise, e lui cominciò a restare solo, a isolarsi da tutti, a eccezione di Paulo, il figlio trentenne avuto dal primo matrimonio, quello con la russa Olga Koklowa, che gli gironzollava intorno in attesa di vedere se *le père*, come lui chiamava sempre suo padre, avesse bisogno di essere accompagnato in macchina da qualche parte.

Paulo era un uomo alto, rosso di capelli, un tipo incapace: un incrocio fra sua madre russa, Olga, e suo nonno paterno andaluso. Non aveva niente a che vedere con suo padre, uomo dinamico e dal fisico tarchiato. Picasso trattava Paulo più come un domestico che come un figlio, ma bisogna anche dire che, oltre a fare l'autista, c'era ben poco a cui Paulo, sfortunato amante delle automobili e delle motociclette, fosse adatto.

Douglas e io ci incontravamo con Picasso ogni due o tre mesi, a Vallauris oppure a Nîmes o ad Arles, per le corride. In una di queste occasioni, nel corso del 1952, Picasso ci presentò una sua nuova fiamma: Jacqueline Roque, una donna di venticinque anni, bassa di statura, scura, di notevole bellezza, con grandissimi occhi. Jacqueline aveva vissuto fino a poco tempo prima in Africa con il marito, un ufficiale coloniale francese. Annoiata tanto dal marito quanto dall'Africa, lei e la figlia Cathy si erano stabilite in una villa a Golfe-Juan, chiamata *Le Ziquet*.

Nei due anni che seguirono, anni di intrighi da parte delle rivali e dei sostenitori di Jacqueline, tra me e lei nacque un rapporto di grandissima amicizia. Giunsi a considerarla come la più adatta tra le compagne che Pablo Picasso aveva avuto fino a quel momento: il fisico giusto (bassa, come lui, e ben fatta) e il giusto temperamento (estremamente sottomessa e tollerante), e inoltre ossessivamente innamorata di lui.

La situazione, però, si fece critica nell'estate del 1954. Dopo aver assistito alla più importante corrida della stagione, Picasso e Jacqueline vennero a pranzo da noi a Castille con un gruppo di amici e familiari, fra cui Jean Cocteau e il suo gruppo, il torero Luis Miguel Dominguin e i suoi amici, e Totote Hugué, la vedova dello scultore ca-



Jacqueline lavorava in quella bottega e Picasso apprezzò il suo talento, il loro amore fu subito appassionato ma anche molto tormentato, tanto che nel 1954, dopo una serie di violenti litigi e di tradimenti da parte di lui, Jacqueline aveva maturato l'idea suicidarsi. Fra i due tornò poi il sereno e l'amore durò addirittura oltre la morte. Il 15 ottobre 1986, infatti, dieci giorni prima del 105esimo anniversario della nascita di Picasso, lei dichiarò di volerlo raggiungere e si uccise con un colpo di pistola. Aveva soltanto 59 anni. Adesso i coniugi Pablo e Jacqueline Picasso sono sepolti su una terrazza esterna del castello di Vauvenargues, in Francia.

Jacqueline Roque era una moglie molto felice anche se sottomessa

talano Manolo Hugué, che Picasso chiamava la Celestina, ovvero la mezzana. Totote voleva a tutti i costi che sua figlia Rosita, ragazza dalla carnagione scura, prendesse il posto di Jacqueline accanto all'artista.

Seguì un periodo agitato e drammatico. Una notte, mentre era ospite con il suo gruppo del conte di Lazerne e della sua bella moglie Paule, che probabilmente corteggiava, fra Picasso e Jacqueline scoppiò un furibondo litigio in seguito al quale lei si

allontanò in automobile. Ogni ora si fermava per telefonare a Picasso, il quale accettava riluttante di parlarle, e quando arrivò a Beziers aveva maturato l'idea di suicidarsi. «Può fare ciò che le va, purché mi lasci in pace», disse Picasso. Nel pomeriggio Jacqueline ritornò e spiegò: «Mi hai detto di fare ciò che mi va; perciò sono tornata».

Secondo il mio parere, Picasso stava saggiando i limiti della devozione masochista di Jacqueline. Lei sapeva di possedere uno spirito di sacrificio che nessuna delle altre contendenti aveva e quando Picasso tornò a Vallauris alla fine dell'e-

state, era ormai sicura di aver superato tutte le strazianti prove a cui era stata sottoposta e di aver vinto su tutte le altre concorrenti. Lei era la donna di Picasso e non lo avrebbe mai più lasciato sino alla sua morte, avvenuta 19 anni più tardi.

Dopo l'estate che Jacqueline trascorse nell'inferno dei Lazerne, lei e Picasso si trasferirono a Parigi e seppero che Olga, l'odiata moglie russa che l'artista non sentiva da vent'anni, era morta a Cannes dopo una lunga malattia. Jacqueline convinse Picasso che tutte le sue ex compagne, a quel punto, si sarebbero rifatte vive per chiedergli di sposarle, visto che lui era libero. Per evitare quelle donne diventate inopportune e allontanarsi da loro, Picasso decise allora di tornare a Cannes, dove acquistò un'imponente villa, *La Californie*.

Proprio come Dora Maar aveva previsto, tutto nella vita di Picasso stava cambiando, a seguito della sua nuova compagna. Oltre a Douglas e a me, il circolo di Picasso si arricchì di un eterogeneo gruppo di scrittori, fotografi, editori, commercianti, per non parlare di Paco Mounos, l'impresario che organizzava le corride per lui; Saponne, il sarto italiano che realizzava tutti i suoi stravaganti pantaloni; Eugenio Arias, il barbiere spagnolo che veniva a tagliargli i capelli prima di ogni corrida; Luis Miguel Dominguin, il torero, e sua moglie, l'attrice Lucia Bose; Rafael Alberti, il poeta spagnolo, con la figlia e il gene-

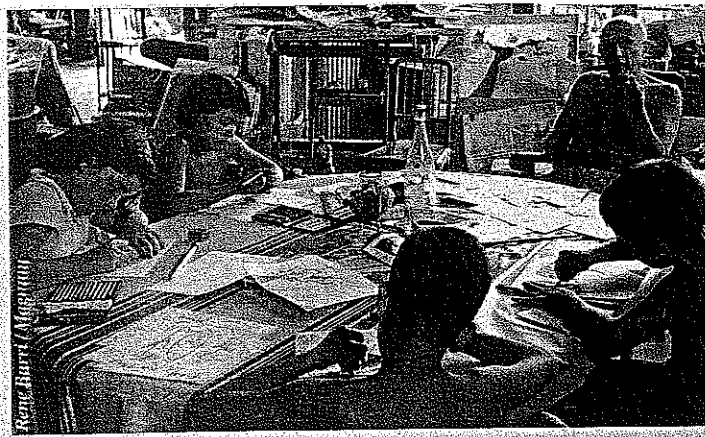
ro, e molti altri ancora. Posto non meno importante all'interno di questo gruppo spettava agli animali: un dalmata chiamato Perro, un bassotto di nome Lump, una capretta di nome Esméralda, che poteva muoversi liberamente per tutta la casa, un pappagallo e moltissimi altri uccelli canterini.

Se c'erano molti ospiti, Picasso li portava al ristorante; se si era solo in pochi preferiva mangiare nello studio. Con l'aiuto della domestica Garance, Jacqueline preparava da mangiare. Qualche volta ideava piatti cinesi o indiani, ma più spesso il cibo consisteva in piatti semplici arricchiti da particolarità della casa come foie gras, uova cinesi, pesche al brandy, aringhe affumicate e caviale. Doveva essere assolutamente servito anche il cibo preferito da Picasso in quel periodo: *brandade de morue* (purea di baccalà).

Dopo pranzo, specialmente in estate, gli ammiratori aspettavano fuori da La Californie. Un giorno ero là quando due ragazze scandinave chiesero di essere ricevute. Avevano vinto un premio in un concorso televisivo chiamato *Il sogno della tua vita realizzato*. Il loro sogno era di incontrare Picasso. «Non ho intenzione di essere il primo premio in nessun concorso televisivo», disse Picasso, e le fece allontanare.

Un'altra volta una donna sconosciuta si aprì un varco attraverso i custodi e raggiunse lo studio dell'artista: voleva assolutamente che Picasso ascoltasse ciò che lei aveva da dire riguardo al *Don Chisciotte*. Dopo mezz'ora di sciocchi discorsi a sfondo psicologico, gli occhi di Picasso si appannarono e uno degli uccellini nella gabbia sul muro dietro di lui cadde morto dal trespolo. La paura che Pablo Picasso aveva della morte era tale che Jacqueline portò di nascosto la gabbia in cucina e mandò l'autista a prenderne una di rimpiazzo in un negozio di animali a Cannes. La donna era convinta che Picasso non si fosse accorto di niente. Poche settimane più tardi invece lo vidi sorridere mentre sussurrava: «I miei uccellini sono immortali, per lo meno questo è quello che Jacqueline vorrebbe farmi credere».

Ma le nubi presto si addensarono su La Californie. Il settantacinquesimo compleanno di Pablo Picasso fu la cosa a lui più sgradita. Nello stesso perio-



Lezione di disegno Cannes (Francia), 1957. Pablo Picasso, nella villa La Californie dà lezione di disegno ai suoi figli e a un loro amichetto. Da sinistra vediamo Paloma, avuta da Françoise Gilot, Catherine, figlia della sua seconda moglie Jacqueline Roque, Claude, di spalle, avuto da Françoise Gilot, e un loro amico.

do si inasprì nei confronti dell'Unione Sovietica a causa della rivoluzione ungherese e nel frattempo Jacqueline si ammalava sempre più spesso. Picasso si risentiva di ciò. «Ogni volta che una donna è ammalata, questo è un suo errore», disse un giorno davanti a sua moglie sofferente. E così come era stato capace di agire sulla natura per migliorare Jacqueline in alcuni dei suoi primi ritratti, dove l'aveva dipinta con il lungo collo di un'altra modella, era stato allo stesso modo capace di fare il contrario. Nel cambiare l'immagine dipinta di Jacqueline, era in grado di umiliarla, manifestando amore o rabbia oppure desiderio, e poteva talvolta addirittura decretare o predire una malattia. La previsione poteva assumere la forma di un disegno, come quello che fece il giorno di San Valentino del 1957, in cui la faccia sofferente di lei è sovrapposta a una rete febbrile di linee rosa a zig-zag.

Una sera, quando Picasso e Jacqueline vennero a cena a Castille, sembrava che lei stesse per morire. Io mi diedi da fare per portarla nella mia stanza e stenderla sul mio letto. Poi feci tutto ciò che potei per convincerla a sottoporsi a un'operazione che aveva troppo a lungo rimandato. «Non posso», disse Jacqueline «Pablo non vuole vivere con una donna minorata. Se mi sottoponessi a quella operazione, mi vedrebbe come un eunuco».

Niente poteva distoglierla da quella idea. Anni più tardi, Jacqueline mi diede una parziale spiegazione di tutto ciò. Mi confidò il segreto che Picasso aveva raccontato solo alle donne della

Il grande artista non sopportava che la sua donna si potesse ammalare

sua vita: il segreto della sua infanzia promessa a Dio. Quando sua sorella più giovane Conchita si era ammalata di difterite a La Coruña nel 1895, il giovane Picasso giurò solennemente che non avrebbe più dipinto se sua sorella fosse guarita. Ma lui continuò a dipingere e lei morì. Da qui, l'identificazione che Picasso fece di sé con il Minotauro, al quale ogni donna avrebbe dovuto essere sacrificata. A questo, inoltre, va attribuita l'accettazione deferente di Jacqueline del suo ruolo di vittima sacrificale.

Verso la fine del 1961, mentre mi trovavo negli Stati Uniti, Picasso, che avrebbe compiuto 80 anni alla fine dell'anno, finalmente decise di sposare Jacqueline. Ebbi il sospetto che questa decisione fosse solo un'alternativa al redigere un testamento, cosa che non aveva alcuna intenzione di fare perché sarebbe stato come guardare in faccia la morte. Se fosse morto senza aver fatto testamento sua moglie avrebbe dovuto dividere la proprietà con Paulo, il suo unico figlio legittimo. Per il matrimonio, Picasso chiuse La Californie e tutto quanto conteneva e se ne andò a qualche chilometro di distanza, in una graziosa villa ben protetta vicino a Mougins. Il suo nome derivava da quello di una

cappella metà di pellegrinaggio che si trovava nelle immediate vicinanze, Nôtre-Dame-de-Vie. Questo senza dubbio piacque molto all'artista quasi ottantenne, la cui più grande paura era la morte. La casa tenne fede al suo nome di buon auspicio: Pablo Picasso vi trascorse gli ultimi 12 anni di vita.

Dopo la morte di Picasso, avvenuta l'8 aprile del 1973, presi l'abitudine di andare a trovare Jacqueline almeno una volta all'anno. La morte del marito l'aveva completamente sconvolta: ricordo che mi stringeva dolcemente la mano con tutta la disperazione di un bambino sperduto, scossa dai singhiozzi. Ogni tanto andava in cucina a be-

re di nascosto, per tornare poi ancora più in lacrime. Ogni volta che passava davanti all'immensa fotografia di Pablo posta all'ingresso, lo guardava e salutava, domandandogli in tono afflitto come stava. Le crisi si facevano sempre più frequenti e Doris, la sua fedele domestica, era costretta a chiamare il medico, il quale non faceva altro che prescrivere dosi massicce di tranquillanti.

L'ultima volta che andai a Nôtre-Dame-de-Vie, nel 1984 o 1985, Jacqueline mi parve più tormentata che mai, tanto simile alle ultime tremende immagini di lei dipinte da Picasso. Ripeteva piangendo solo queste parole: «Pablo non è morto».

Jacqueline si ammalò e rimase a lungo in ospedale. Poi parve riprendersi e andò persino a una corrida per la prima volta dalla morte di Picasso. Si trattava in realtà di segni premonitori. Jacqueline aveva sempre avuto l'abitudine di andare a Vauvenargues l'8 di ogni mese per sedersi sulla tomba di Picasso e discorrere con lui. Diceva che lui voleva che lo raggiungesse e ora era pronta a farlo. Il 15 ottobre 1986, dieci giorni prima del centocinquantesimo anniversario della nascita di Picasso, Jacqueline si uccise con un colpo di pistola. Aveva 59 anni.

John Richardson

© 1999 *The Sorcerer's Apprentice*, Knopf - New York e *Gente* per l'Italia.

Gente

Cuori ribelli e infranti

di Cristina Piccino

Giovani, belli, felici e famosi. Il fascino glamour della grazia noncurante che li ha sbalzati subito nella leggenda. Più di altre coppie superstar, Nicole Kidman e Tom Cruise sono stati negli anni Novanta il simbolo di divismo hollywoodiano in versione contemporanea. Il segreto? Forse quella miscela di arte e vita vissute insieme. Dal primo incontro, sul set di *Giorni di tuono* di Tony Scott, quando il giovane Tom era già famoso e lei, la lunghissima fanciulla australiana dai capelli rossi aveva bucatato lo schermo, moderna ambigua lady in quelle *Ore dieci calma piatta* che lanciò oltre a Nic - come la chiama Cruise - il regista Philip Noyce. Insieme li ritroviamo in *Cuori ribelli* dove si incontrano, si amano, si odiano e si amano, fino all'esperienza condivisa nelle polemiche e nelle fatiche del set blindatissimo sul quale hanno vissuto per oltre un anno di *Eyes wide shut*, addio di Stanley Kubrick al mondo e al cinema. Non stupisce allora che la loro separazione abbia tanto colpito il pubblico internazionale. Undici anni di matrimonio, due figli adottivi, Connor e Isabella, Nicole Kidman e Tom Cruise sono popolari, fanno parte dell'immaginario e del cinema nelle sue forme dirette.

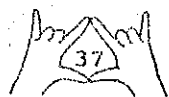
Il comunicato diffuso ieri dall'agente degli attori, Pat Kinglsey, ha spiegato al mondo che la loro è una separazione amichevole. E necessaria nell'andamento delle loro carriere. Niente scene, niente scandali, nessun colpo di scena. Neanche quell'*Eyes wide shut* che invece è diventato immediatamente il responsabile principale. Si sono lasciati per colpa del film, era la chiave di lettura ricorrente ieri appena la notizia è diventata pubblica. Che poi vuol dire a forza di dare corpo e visione ai fantasmi umanissimi e mai tramontati che riguardano gelosia, tradimento, fantasie mentali, complicità e menzogna nella vita a due si sono sgretolate anche le loro sicurezze. Possibile? Certo Kidman-Cruise quando sbarcarono due anni al Lido accompagnando la non facile eredità kubrickiana, sembravano giocare con la confusione di fiction-realtà dei loro ruoli. Era stato faticoso, si erano dovuti mettere in discussione da coppia patinata che il «perfidio» Kubrick sembrava aver voluto

per metterne in scena la decostruzione. Eppure la spiegazione sembra troppo facile, se non persino un po' meccanica. Perché Cruise-Kidman, oltre l'apparenza levigata celano - e neanche tanto - un potenziale d'ambiguità che infine è la loro più vera arma di seduzione. E probabilmente il motivo per cui Kubrick li ha scelti.

Intanto scientology. La coppia era il fiore all'occhiello dell'organizzazione religiosa che ha conquistato molti divi hollywoodiani. I due però negli ultimi tempi sembravano avere raffreddato i loro entusiasmi, fin quasi a prendere le distanze. Ed ecco che poco dopo arriva la rottura. Un caso che chiude una catena di altrettante fortune negative. Per esempio Nicole Kidman ha dovuto abbandonare la lavorazione di *The Panic Room*, il nuovo film di David Fincher (e' al suo posto ci sarà Jodie Foster) per dei problemi al ginocchio. Parte debole dell'attrice che si era già fatta male (anche se all'altra gamba) mentre girava *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann.

Poi i gossip, infiniti, senz'altro un po' di invidia anche se poi i più informati sostengono che Nicole Kidman era piuttosto scatenata. E senza farsi troppi problemi di fronte a Cruise aveva storie neanche nascoste. Di lui si è detto che fosse gay, niente di male, chiaro, e però l'outing Cruise non lo ha mai fatto. Chiacchiere, inevitabili quando si è divi e al centro dell'attenzione. Il vero/falso, proprio come sullo schermo, è sempre confine sottilissimo. Resta ora la separazione. E la fine di un'immagine a due eccentrica e forte, fatta di chiaroscuri dietro la luminosità della superficie, di sorrisi e sguardi obliqui. Poco coppia in senso «tradizionale» anche se poi lanciata universalmente come modello di magnifico di armonia. Anche se poi la forza magnetica era tutta in nelle dissonanze. Il resto, i perché, se è lavoro o altro, è davvero una questione privata.

Il Manifesto Febbraio 2001



Seduce ancora l'immortale Don Giovanni

ARIE LIBERTINE – Mozartiana: Considerato fino a pochi anni fa un'opera per "intenditori", il capolavoro mozartiano gode, oggi, di una popolarità eccezionale che lo pone regolarmente, insieme a pochi altri titoli, nei cartelloni dei teatri di tutto il mondo. Solo negli ultimi due mesi è stato rappresentato, tra l'altro, a Berlino, Madrid, Monaco, Parigi e Praga

ATTILIO LOLINI

Appena vent'anni fa *Don Giovanni* di Mozart era considerata un'opera per «intenditori»; rappresentata frequentemente – come d'altra parte per tutto l'Ottocento che l'aveva eletta ad una specie di «manifesto» del romanticismo – restava, tuttavia, lontana dal successo attuale (un vero e proprio *boom*) che la pone, insieme a pochi altri titoli (*La traviata*, *Tosca*, *Carmen*, *La bohème*), regolarmente, nei cartelloni dei teatri di tutto il mondo: negli ultimi due mesi il capolavoro mozartiano è stato rappresentato, tra l'altro, allo Staatsoper di Berlino, al Teatro Real di Madrid, al Bayerische Staatsoper di Monaco, all'Opéra Bastille di Parigi, allo Standetheater di Praga, all'Opéra di Rennes, all'Opera di San Diego, all'Opera House di Sydney, al Canadian Opera Company di Toronto, mentre per il mese di ottobre sono previste rappresentazioni del *Don Giovanni* a Cardiff e a Houston. È probabile che l'eccezionale popolarità odierna si debba, in parte, al film di Joseph Losey del 1978 che, pur non essendo un capolavoro, rese visibile e «accessibile» a pubblici più vasti il terribile «libertino» nell'interpretazione di Ruggero Raimondi, allora in gran forma vocale e scenica. Da quella data in avanti anche le edizioni Video dell'opera s'intensificano fino a raggiungere, nel solo 1987, addirittura tre registrazioni, tutte affascinanti e, nello stesso tempo e per varie ragioni, deludenti, essendo, come si sa, questo capolavoro, tra tutti il più imprevedibile e sfuggente. *Don Giovanni*, poi, è un'opera «gravata» da una saggistica incontrollabile; cominciarono, nientemeno, E.T.A. Hoffmann, Sören Kierkegaard e lo stesso Goethe; da allora, in due secoli e oltre, è diventata tale la mole degli scritti che nessuna biblioteca (o computer) è in grado di contenerla.

Va detto che il librettista «italiano» di Mozart, il fin troppo celebrato Lorenzo Da Ponte, era così indaffarato ai tempi della stesura del *Don Giovanni* (doveva scrivere libretti per altri due noti musicisti: Salieri e Martín y Soler) che pensò bene d'attingere a piene mani ad un precedente lavoro di Giovanni Bertati: *Il convitato di pietra* scritto per Giuseppe Gazzaniga, opera rappresentata, con buon successo, a Venezia nel gennaio del 1787. Più che di un plagio si tratta di una scopiazzatura bella e buona. Da Ponte, nel suo straordinario libro di memorie, scrive che scelse espressamente per Mozart il soggetto del *Don Giovanni* e che al grande musicista «infinitamente piacque», sorvolando sul fatto che il libretto, quello del Bertati, già pronto, gli evitava un lavoro troppo lungo e complesso. Non va neppure taciuto che il personag-

gio del libertino era ideale per il baritono pesarese Luigi Bassi, un ventiduenne dalla voce eccellente e dal fisico strepitoso, che aveva incantato tutta Praga. Insomma il primo *Don Giovanni* era un gran bel ragazzo, fatto da ricordare quando i nostri teatri ci presentano *Don Giovanni* interpretati da ottimi cantanti ma ultrasessantenni e con la pancia.

Il libretto di Bertati per Gazzaniga, in un solo atto, fu dal Da Ponte «sottoposto» a radicali e geniali modifiche; intanto l'eliminazione di due personaggi ingombranti, se non superflui, come Donna Ximena e Lanterna, una specie di controfigura di Leporello, mentre si dà ampio risalto alla figura di Donn'Anna, vera antagonista di *Don Giovanni* e, come lui, sommanamente ambigua e sfuggente. Nonostante l'inizio del secondo atto non sia, dal punto di vista teatrale, al livello delle altre parti, il «mondo» Bertati pare dileguarsi (non per niente Da Ponte era amico di Giacomo Casanova presente alla prima praghese); il «dissoluto punito», di cui è piena la letteratura del tempo, cambia volto, avvicinandosi, semmai, al personaggio del Visconte de Valmont delle *Liaisons dangereuses* di Laclos e della sua diabolica amica la Marchesa de Merteuil. Personaggi bellissimi e spietati e, come *Don Giovanni*, pronti a farsi beffe dell'al di là. Il così detto male appare così del tutto gratuito se non motivo e motore di blasfeme allegrie. *Don Giovanni* diventa un personaggio fuori del tempo e in grado di sopportare tutte le situazioni, anche le più estreme. A tale idea deve essersi «ispirato» il geniale regista Peter Sellars, quando, negli ultimi anni '80, decise d'ambientare *Don Giovanni* nel Bronx, ossia in uno scenario degradato per eccellenza. Sul mercato della droga di quella desolata landa del vizio e del crimine, furoreggiano i gemelli di colore Giovanni e Leporello (come l'antenato praghese Bassi, giovani e belli) che hanno spodestato il vecchio boss Commendatore da padrino e capo del traffico di droga, personaggio alla Coppola, che morrà del proiettile d'una pistola che *Don Giovanni* maneggia con estrema disinvoltura.

Le invenzioni di Sellars non si contano e sono di prima qualità: Donn'Anna, mentre canta la sublime aria che precede l'infernale scena del banchetto, si fa una «pera» mentre Ottavio è un poliziotto che nulla ha da invidiare a quelli dei migliori (e peggiori) telefilm americani. Nei due grandi finali *Don Giovanni* si toglierà i jeans e la maglietta per dimostrare che Donn'Elvira, Zerlina e tutte le «madamine» del catalogo avevano di che perdere la testa davanti ad un tizio di tal fatta. Purtroppo l'esecuzione musicale dell'opera, è così vecchia e scadente

che fa a pugni con la genialità del regista che ha la responsabilità, in quanto battistrada, dei successivi *Don Giovanni* «dissacranti» che funesteranno gli allestimenti, specialmente tedeschi, del capolavoro, negli anni Novanta. Libertini con il petto villosa e cotonata, madonne devozionali primonovecentesche, simili a Biancaneve, portate via dal cimitero dove sta la statua del Commendatore, in posa d'impiegato bancario, e «utilizzate» blasfemamente (ma in realtà con orrido cattivo gusto) nella scena del banchetto; Elvire, Zerline e Masetti tossicodipendenti mentre Donn'Anna è, sovente, una donna in carriera, con Ottavio segretario particolare, in vesti Armani e Trussardi.

Le difficoltà insormontabili legate all'esecuzione del *Don Giovanni* devono, stando alle cronache, essere state «chiare» fin dall'inizio; per ciò che riguarda le registrazioni discografiche si parte bene, con l'incisione diretta da Fritz Busch, del 1936 (che annovera, probabilmente, il migliore interprete dell'impervio ruolo, John Brownlee, e l'eccezionale Ottavio di Franklin von Pataky) ma un'esecuzione vera-

mente soddisfacente dell'opera non c'è. Si sperava nella recentissima edizione salisburghese (trasmessa il 9 agosto in diretta da RadioTre) concertata da Valery Gergiev, forse il miglior direttore giovane che ci sia in circolazione, ma, come spesso accade, si è dato troppo risalto al lato tragico dell'opera; un bellissimo *Don Giovanni*, ma a senso unico con una Donn'Anna d'eccezione: René Fleming. Probabilmente la migliore registrazione dell'opera è quella Emi del 1959, diretta da Carlo Maria Giulini, con un cast strepitoso: Wachter, Taddei, Cappuccilli, Sutherland, Schwarzkopf, Sciutti, ma anche la recentissima (1997, della quale esiste un Video «pirata» ricavato dalla trasmissione Tv), diretta da Claudio Abbado a Ferrara che pur con cantanti infinitamente più modesti di quelli di Giulini, non è da meno. Anche l'allestimento, essenziale ed elegante, suggeriva che *Don Giovanni* è un'opera poco adatta ai registi attuali che vogliono dire la loro quando, come in questo caso, la musica dice tutto.

Un video eccellente resta comunque quello che presenta l'allestimento scaligero del 1987;

curato da Giorgio Strehler e diretto da Riccardo Muti che legge l'opera dal versante tragico, ma liberandola non poco dagli stereotipi che l'hanno costantemente accompagnata, con un'energia davvero eccezionale. Lo spettacolo, volutamente «buio» (esiziale per una ripresa video) dimostra l'intelligenza del grande regista scomparso specie in quell'opera nell'opera che è la scena del banchetto, dove il soprannaturale è appena «suggerito» e affidato al volto, più che alla voce, di uno dei maggiori interpreti di *Don Giovanni*: Thomas Allen. I cartelloni del nuovo millennio presentano allestimenti dell'opera praticamente in tutti i teatri; il successo di *Don Giovanni* si porta dietro anche quello di *Così fan tutte*, anch'essa rientrata alla grande nel repertorio, e dell'altro sommo capolavoro della trilogia d'apontiana: *Le nozze di Figaro*, veri miracoli per cui, se ci fosse giustizia, Mozart dovrebbe essere proclamato pluribeato.

Il Manifesto - 16 settembre 2000

Un libertino fatto a pezzi

A. LO.

Tentiamo, utilizzando estratti da varie incisioni dell'opera, di confezionare un *Don Giovanni* ideale, anche se scarsamente plausibile, e di fornire una vasta discografia del capolavoro mozartiano:

Overture: Bruno Walter (1937) Orchestra Filarmonica di Vienna *The Radio Years* 3 cd

Notte e giorno faticar: Fritz Busch (1936); Baccaloni, Brownlee, Souez; Orchestra del Festival di Glyndebourne, Emi 3 cd

Ma qual mai s'offre o dei: Carlo Maria Giulini (1959) Sutherland, Alva, Orchestra Philharmonia, Emi 3 cd

Ah! Chi mi dice mai...: Herbert von Karajan (1960); Wachter, Berry, Bruscantini, Schwarzkopf; Orch Filarmonica di Vienna, Arkadia 3 cd

Madamina, il catalogo è questo: Carlo Maria Giulini (1970), Bruscantini, Orchestra Rai di Roma, Arkadia 3 cd

Giovinette che fate all'amore: Otto Klempler (1966) Freni, Montarsolo, Orchestra New Philharmonia, Emi 3 cd

Ho, capito, signor sì!: Riccardo Muti (1987) De Carolis, Orchestra del Teatro alla Scala Vhs Home Vision - Fonit Cetra

Là ci darem la mano: Claudio Abbado (1997) Keenlyside, Pace, Chamber Orchestra of Europe D.G. 3 cd

Ah, fuggi il traditor: Francesco Molinari Pradelli (1960) Gencer, Orchestra RAI di Milano, Datum 3 cd

Non ti fidar, o misera...: Dimitri Mitropoulos (1956) Siepi, Dermota, Grummer, Della Casa, Orchestra Filarmonica di Vienna, Sony Classical 3 cd

Ottavio, son morta!: George Solti (1996) Fleming, London Philharmonic Decca 3 cd

Dalla sua pace la mia dipende: Fritz Busch (1936) von Pataky, Orchestra del Festival di Glyndebourne, Emi 3 cd

Fin ch'an del vino ... - Batti, batti o bel Masetto - Presto presto...: John Eliot Gardiner (1994), Giltry, Margiono, James, Orchestra English Baroque, Archiv 3 cd

Ehi, via, buffone, non mi seccar! - *Ah, taci ingiusto core*: Lorin Maazel (1978) Raimondi, van Dam, Te Kanawa, Orchestra dell'Opera di Parigi VHS Regia di J. Losey Gaumont - RCA/Kultur

Deh, vieni alla finestra: Wilhelm Furtwangler (1954) Siepi, Orchestra Filarmonica di Vienna, Dg Vhs

Vedrai, carino... - Sola, sola in buio loco - Ah, pietà, signori miei: Rudolf Moralt (1955) Sciutti, London, Berry, Zadek, Jurinac, Simonau, Orchestra Sinfonica di Vienna, Philips 3 cd

Il mio tesoro intanto: Carlo Maria Giulini (1970) Kraus, Orchestra RAI di Roma, Arkadia 3 cd

In quali eccessi, o numi: Karl Böhm (1967) Arroyo, Orchestra Teatro Nazionale di Praga, Dg 3 cd

Scena del cimitero: O statua gentilissima: Claudio Abbado (1997) Keenlyside, Terfel, Chamber Orchestra of Europe, Dg, 3 cd

Non mi dir, bell'idol mio: Bonyngé (1968) Sutherland, English Chamber Orchestra, Decca 3 cd

Finale: Già la mensa è preparata e seguenti: Craig Smith (1990) E.Perry, H.Perry, Freeman, James, Patterson, Labelle, Hunt, Lan Zhu; Orchestra Sinfonica di Vienna, Vhs Decca.

Questa «scelta» del grande finale dell'opera è dovuta unicamente all'eccezionale regia di Peter Sellars.

Il Manifesto - 16 settembre 2000



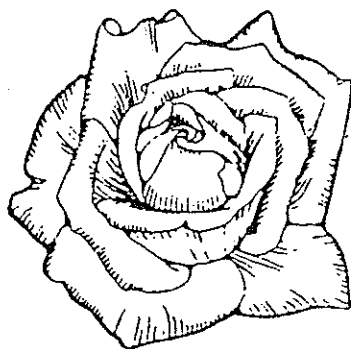
«Trionfo dell'amore», gli abissi della seduzione

di Marcello Garofalo

Clare Peploe è tra i registi in concorso per il Leone d'oro alla 58ma Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia con una trasposizione di una *pièce* teatrale scritta da Pierre de Marivaux nel 1732, *Il Trionfo dell'Amore*. *The Triumph of Love* è il quarto film firmato da Clare Peploe; il debutto alla regia è avvenuto con il corto *Couples and Robbers* (nomination sia per l'Oscar, che per il British Academy Award). Il suo primo lungometraggio è *High Season* (premiato al San Sebastian Film Festival), una commedia romantica con Jacqueline Bisset e un esordiente Kenneth Branagh, cui ha fatto seguito il thriller per la televisione *Sauce for Goose*, tratto dal romanzo di Patricia Highsmith. Nel 1994 ha diretto il suo terzo film, *Miss Magic*, con Bridget Fonda e Russell Crowe e nel 1998 è stata sceneggiatrice e produttore associato di *L'assedio* di Bernardo Bertolucci. *Il Trionfo dell'Amore* racconta una storia di seduzione e di inganni che una principessa ordisce per riportare giustizia e contemporaneamente concretizzare il suo sogno amoroso, essendosi innamorata proprio del giovane al quale suo padre aveva usurpato il trono. Affinché la macchinazione riesca, è necessario che cadano nella sua rete anche i tutori del giovane, il filosofo Ermocrate e sua sorella Leontina. Costoro, devoti alla dea ragione, disprezzano emozioni e diffidano di tutto ciò che è misterioso, ma sottovalutano il potere dei sentimenti. A dispetto di tutto e tutti, alla fine l'amore non rinuncia alla sua vittoria. Ne sono interpreti: Mira Sorvino, Ben Kingsley, Fiona Shaw, Jay Rodan, Rachael Stirling, Ignazio Oliva e Luis Molteni. La produzione e la co-sceneggiatura sono di Bernardo Bertolucci.

Quali sono gli aspetti che l'hanno convinta a trasporre su schermo un testo teatrale del diciottesimo secolo?

Principalmente il messaggio che scaturisce dal testo di Marivaux e cioè che «senza innamorarsi, non c'è auto-conoscenza» e che non si possono comprendere la vita e la natura umana senza aver sperimentato l'amore e averne pagato un prezzo altissimo. Quello che mi sembra interes-



**In concorso
al festival
di Venezia, il film
racconta
una storia
di conquiste
amoroze
e di inganni.
Tratto
da una *pièce*
di Pierre
de Marivaux**

sante ancora oggi dell'opera di Marivaux è l'analisi dei sentimenti umani compiuta con un rigore quasi scientifico, piuttosto che romantico. E il personaggio di Ermocrate lo dimostra: proprio colui che crede che l'amore sia solo irrazionalità e distruzione, ne resta vittima, provando quindi che la protezione teorica non serve a niente. Il capire che ci sono emozioni umane elementari, direi proprio animalesche, che in quanto tali condizionano anche i nostri preconcetti razionali, è una forma di scienza. Ermocrate non ha pratica in questo campo e quindi si rivela poco «scienziato». Poi c'è un altro aspetto della *pièce* che mi è parso molto contemporaneo: la principessa ha quasi un atteggiamento da «career-girl». E oggi nei settimanali si leggono continuamente istruzioni e strategie di vita, in materia di sesso, di carriera, di amore. Travestita da uomo ed esprimendosi con le parole più appassionate, riesce a sedurre acrobaticamente un filosofo, sua sorella e un giovane principe, senza nemmeno perdere di vista le conseguenze politiche del suo piano. Nei panni diversi di Leonida/Focione/Aspasie, la principessa usa l'amore come alta forma di strategia, mescolando sentimenti sesso e carriera con la massima disinvoltura.

Proponendo anche un elogio del cinismo e dell'arte della recitazione?

Sì, in fondo il suo è un «tour de force» di recitazione. Lei usa l'emozione vera che nutre per il principe Agis anche per sedurre gli altri. E infatti mentre con lui appare confusa, quasi non riuscisse a trovare le parole giuste, con gli altri è bravissima. Sì, in questo senso, è anche la storia della bravura di un'attrice! Anche per questo ho pensato di modificare il finale della *pièce*; non volevo che tanto «cinismo» e tanta vanità - in fondo lei usa il suo amore anche per diventare più brava, per restituire il trono a chi ne era stato privato ingiustamente - restassero impuniti. E non volevo neanche che Ermocrate e Leontina si sentissero così sconfitti e che il principe non provasse neanche un piccolo moto di sdegno. Perciò nel film quando Ermocrate e Leontina si rendono conto che sono stati atrocemente ingannati, dopo un momento di disperazione, finiscono per essere quasi «illuminati» da questa esperienza. Mi è sembrato giusto rendere un po' più sofferto il «trionfo dell'amore» della principessa, dando ad Agis un ruolo meno passivo e quindi a Leontina un'intuizione «fanta-scientifica», che le consente di scoprire con un secolo di anticipo l'energia termodinamica. Abbiamo anche fatto dei tagli interni ai dialoghi relativi alle diverse scene di seduzione - che peraltro si svolgono in tempo reale - cercando di mantenerne intatta la forza di persuasione così aguta, tipica della scrittura di Marivaux.

Il film non ha comunque una «frontalità» teatrale, si avvale di moltissime riprese fatte con la camera a mano, si serve di un



montaggio e di una partitura musicale che propongono «insert» quasi subliminali e accordi contemporanei: tutto questo per sfuggire alle convenzioni del film in costume o per accentuare anche con lo stile la modernità del testo?

Io all'inizio volevo girare tutto il film in digitale, con uno stile quasi documentaristico e una fotografia non stilizzata, ma poi l'idea di riprendere attori da Oscar con una piccola telecamerina mi è sembrata un po' «riduttiva» e allora ho scelto una tecnica mista: la prima sequenza, quella al-

l'interno della carrozza nella quale la principessa e la sua dama di compagnia si cambiano di abito, è stata la sola che ho girato con la telecamerina; poi ho scelto di filmare tutto in super16 proprio per ottenere quella mobilità che mi ha permesso di seguire i personaggi da vicino e sfuggire in qualche modo alla rigidità teatrale. Per quanto riguarda il montaggio (di Jacopo Quadri, ndr), sì, ci sono molti stacchi interni e «spostamenti» veloci: mi interessava che il pubblico sapesse che questo è un testo teatrale del Settecento e non una storia che si svolge nel Settecento. Allo stesso tempo, volevo che lo spettatore vedendo il film si dimenticasse di questo e perciò dopo le «formalità» iniziali, quando le emozioni diventano più forti, la macchina da presa si anima sempre di più e anche la musica di Jason Osborn incontra variazioni moderne (la chitarra elettrica di David Gilmour, ndr). E, proprio per evidenziare un legame con il futuro, quando Leontina scopre l'elettricità, oppure è in preda al suo turbamento amoroso, il montaggio diventa più «intermittente» e lei vede gli spettatori seduti in platea!

da pag. 11 →

e lei: «E allora? a me non serve. Non me ne frega nulla delle tue parole. Non so che farmene. Non mi appartengono. E tieniti i tuoi sogni». Se questo libro prende forma esso stesso da una modalità di relazione [quella fra le due parti in dialogo] e dagli autonomi «campi relazionali» [di cui, ciascuna di esse, consiste], questa forma, questa relazione, è nell'invisibilità [«tu non mi hai mai vista»], nel-

L'idea di rendere palese che lo spettatore stia assistendo a una messa in scena non presentata come «coup de théâtre» finale, ma come liberazione progressiva dal mar-chingegno teatrale era già stata prevista in fase di scrittura, oppure è un'idea scaturita durante le riprese?

No, era stata già prevista durante la scrittura. La sfida è stata quella di rimanere con il testo teatrale e contemporaneamente uscirne, di mandare gradatamente in corto circuito il Settecento, cercando di far dimenticare allo spettatore che il testo è stato scritto quasi trecento anni fa.

Come è arrivata alla definizione di un cast così ben assortito, che mette insieme due premi Oscar come Sorvino e Kingsley, a talenti del nostro cinema come il giovane Oliva e il bravissimo Molteni?

Per una storia così «guidata» dai personaggi, ovviamente il cast è stato fondamentale. Sono andata all'incontro con Mira Sorvino a Parigi. La sua intelligenza e la sua determinazione mi hanno convinto subito che era in grado di assumersi una parte così difficile. Ha studiato il manierismo e il linguaggio corporeo di quell'epoca; mi sembra che offra un saggio di arte della simulazione quando seduce Ermocrate e Leontina, mentre nelle scene d'amore con Agis fa affiorare una commovente vulnerabilità. Per quanto riguarda Kingsley, ho sempre pensato che fosse perfetto per il ruolo del filosofo illuminista; mi piace molto l'intensa serietà con cui riesce a dare spessore ai momenti più ironici e sensuali della sua trasformazione. Ma tutti, da Fiona Shaw, al giovane Jay Rodan agli italiani da lei citati, credo abbiano veramente lavorato con piacere in questo film.

Alias n°32 – agosto 2001



L'ampia macchia d'amorfo e d'insensibile in cui posa «l'amore?» in punto interrogativo: la pagina bianca, in cui si visualizzano le sospensioni del discorso; oppure – nella foto di copertina – lo shopper bianco, in cui una testa [maschile] sta infilata, in piedi contro un muro, a lato di un termosifone, sopra un interruttore spento.

Carta No 27 – 11/17 luglio 2002



Le maschere della virtù

FILIPPO LA PORTA

In tempi di rinnovata discussione sull'illuminismo può essere utile meditare quest'*Arte di piacere alle donne*, di Anonimo settecentesco (a cura di Marco Catucci, Quiritta, £. 23.000, pp. 38) che attraverso la grazia narrativa di un'operetta morale allude ad una «felicità» che ha poco a che vedere con la Ragione.

«Ma poiché a pochi piace seguire la Virtù, come impresa creduta difficile e faticosa, così per questi vi è la regola, che non volendo seguire la Virtù, seguano almeno le apparenze di quella...». Forte è la tentazione di attualizzare, anche in modi un po' sbrigativi, questo testo del 1762, pubblicato da un nuovo editore, Quiritta, in una veste sobriamente elegante. E noi non resisteremo del tutto a questa tentazione. Naturalmente le differenze tra la società italiana di oggi e quella del '700 sono enormi, irriducibili, e su ciò non vale la pena insistere. Eppure da un po' di tempo la riflessione antropologica intorno ad alcune costanti del carattere nazionale, almeno a partire da una rilettura dello splendido *Discor-*



«Le passioni del gentiluomo. Engraving», tavole dall'Encyclopedie di Diderot e D'Alambert

ingegnosi trattati sull'arte della simulazione e della dissimulazione, e per così dire al culmine di tutta una tradizione controriformistica e barocca, però ha il merito di sintetizzare attraverso poche, efficaci formule aforistiche, questa stessa tradizione. E anzi, come sottolinea nella sua ampia e documentata introduzione Marco Catucci, vero specialista della materia, «qui il complicato «sapere» barocco intorno alle arti del potere e della ragion di stato viene «divertito» e quasi parodizzato. In questo senso il nostro Anonimo, non sappiamo quanto intenzionalmente, indossa una maschera - deforme, ipertrofica - per enunciare proprio la filosofia barocca della maschera, entro un gioco di specchi culturali lievemente spaesante.

Accennavo ai rischi legati ad un eccesso di attualizzazione (storica) di questo insieme di massime ed esorta-

zioni.

Ma si tratta di rischi fatali, cui è impossibile sfuggire. Non tanto lì dove si puntualizza che «vi sono degli uomini ridicoli che usano l'affabilità, ma in aria di maestà, e di protezione» (si pensi a certi conduttori di *talk show*). Piuttosto in quell'idea filosofica che per vivere meno infelici bisogna «scordarsi» di sé, alienarsi dalla propria identità, che, «agli Uomini allora son più contenti, quanto meno pensano a sé». E proprio nell'attuale, pensoso dibattito sulla dialettica dell'illuminismo è degna di riflessione questa impudente apologia del *non pensare* come ricetta della felicità, un tema pascaliano e poi squisitamente settecentesco, che, come ancora sottolinea Marco Catucci, è comune a giansenisti e ad epicurei, differenziandosi solo le ri-

spettive terapie. A ben vedere quel paradossale «diritto a non essere nulla», che recentemente Baudrillard ha individuato nel pubblico televisivo del «Grande Fratello», potrebbe costituire l'anima nichilista, il buco nero della modernità razionalistica, il malinconico controcanto che ha accompagnato il secolo dei lumi fin agli inizi. E così, qualche pagina più in là, il ruvido elogio preromantico, ispirato a Lucrezio, di un «amore senza le pene d'amore», dunque restituito alla sua essenza di puro piacere depurato dagli affanni dell'innamoramento, sembrerebbe proprio alle origini del disimpegno affettivo della società narcisista. Però, ci avverte l'Anonimo, «lascio la censura de' costumi a coloro che son sempre scontenti di sé, e degli altri», e dunque non si dovrebbe mai forzare troppo il suo ragionamento in un senso moralistico e di critica «censoria» della società.

Infine, dopo molteplici suggestioni e osservazioni a proposito dei diversi caratteri nazionali (mescolando vieti stereotipi alla verità empirica dell'osservazione personale: tedeschi aspri, spagnoli gravi, francesi leggeri, italiani moderati...), l'Anonimo conclude scrivendo che «l'Uomo di buon senso procura di secondare il genio della Femmina che ama», si impegna cioè «ad uniformarsi alle sue inclinazioni», qualunque esse siano. Ora, noi non sappiamo se oggi questo testo può ancora servire a «piacere alle donne» (e per di più a quelle indifferenti), o invece se, semplicemente, va letto come un manuale di comunicazione e ci aiuta a piacere alla società, all'opinione pubblica, ai media. E, in proposito, forse qualche dubbio si potrebbe nutrire su quella generosa, ottimistica convinzione dell'autore che per pia-

Operette morali

Edita da Quiritta e curata

da Marco Catucci, l'*Arte di piacere alle donne*

di un Anonimo settecentesco

so sopra lo stato presente dei costumi degli italiani di Leopardi, sembra riprendere quota anche in ambiti disciplinari tradizionalmente sfavorevoli. Basti pensare ad un recente numero di «Reset», dove sorprendentemente anche studiosi di formazione marxista (come Stefano Petruciani) riscoprono il prezioso valore conoscitivo del concetto di italianità. Dunque, anche sulla spinta di questa «mutazione» metodologica proviamo a fare alcune considerazioni sul testo dell'Anonimo del secolo XVIII.

Come suggerisce la citazione iniziale, se proprio non si può essere virtuosi (costa troppa fatica), almeno conviene «seguire le apparenze» della Virtù. Certo l'Anonimo su questo terreno non inventa nulla, scrive dopo quasi duecento anni di

cere agli altri occorra apparire virtuosi (anzi, oggi è il cinismo esibito ad avere successo!). Ma è proprio quell'invito ad uniformarsi del tutto ai gusti e alle inclinazioni dell'altro a costituire il «messaggio» più radicale e inquietante dell'Anonimo. Se infatti la Donna «vuol passare per Letterata» bisognerà procurarle libri, presentarle letterati, perfino aiutarla a «comporre qualche Opera sotto il di lei nome», etc. Se invece la Donna «poco si cura delle lettere», si dovrà deridere la vanità di chi vuol scrivere libri, etc. Insomma: adattarsi completamente e con furia mimetica,

L'apparenza è salva

Una impudente apologia del «non pensare» come ricetta della felicità. E' l'anima nichilista e il buco nero della moderna razionalità

spogliarsi del proprio io, di come si è. Anzi, qui non importa proprio come veramente si è. Forse perché nessuno può saperlo. Leopardi, qualche decennio dopo, si sofferma sul fatto che le uniche occasioni di società da noi sono il passeggio, la chiesa e soprattutto gli spettacoli. Va bene, Leopardi aveva in mente solo lo stato pontificio e qualche volta esagera nell'autodenigrazione. Ma la sua diagnosi resta fulminante. Così, in questo ininterrotto, rutilante «spettacolo» sociale conta soprattutto la recita delle inclinazioni e delle virtù (o, a preferenza, dei vizi). In fondo gli italiani sono postmoderni da sempre e, per parafrasare l'Anonimo (ricordate? I piaceri di Venere ma senza le pene d'amore...) senza neanche aver dovuto attraversare le pene del moderno.

Il Manifesto - 4 ottobre 2001

Lo stress spegne il desiderio: ecco tutti i nemici del sesso

Allarme degli andrologi: due milioni di italiani hanno problemi di erezione

I CASI



DISTURBI

I disturbi erettili iniziano a 30 anni; il picco (61 per cento) si ha tra i 51 e i 60



IL CALO

Nei 35,2% dei maschi di 51-60 anni e nel 16% degli under 30 si ha calo del desiderio

ROMA — Nell'era del dopo-Viagra, ancora più di due milioni di disturbi in Italia restano nell'ombra e sfuggono alle cure. Sono i primi dati del bilancio a tre anni dall'introduzione del Viagra, diffusi nel congresso della Società europea di ricerche su sessualità e impotenza che si è inaugurato ieri a Roma. «I disturbi dell'erezione colpiscono in Italia il 12,7% della popolazione maschile, vale a dire circa 2,7 milioni di uomini da 18 a 70 anni», ha detto il presidente della Società italiana di Andrologia, Vincenzo Mirone. Questo significa, ha aggiunto, che nonostante la disponibilità di farmaci contro questi disturbi, come il Viagra e la recentissima apomorfina, «ancora oltre due milioni di uomini con disturbi dell'erezione sfuggono al trattamento». I principali colpevoli, secondo Mirone, potrebbero essere la grande reticenza dei pazienti a parlare di questo disturbo e il poco tempo finora dedicato dai medici di base a questo tipo di diagnosi. «Quello che serve — ha rilevato — è una rivoluzione: è importante far capire ai pazienti che i disturbi dell'erezione non sono una malattia, ma il sintomo di altre malattie, prime fra



tutte diabete, ipertensione e depressione». Non solo. Tra i nemici del sesso il killer numero uno è lo stress. Infatti, secondo i dati forniti al convegno sarebbero proprio i manager, i liberi professionisti in carriera ad avere i problemi più forti: quasi in uno su tre il desiderio sessuale si affievolisce e oltre il 64% soffre anche di disturbi dell'erezione. Impiegati e studenti, come emerge dalla

prima mappa italiana sui disturbi della sessualità raccolta dalla facoltà di Psichiatria dell'università di Pisa, su circa 1800 pazienti, sembrano avere assai meno problemi. Tra le tante emergenze gli esperti segnalano il problema dei giovani, la cui sessualità è minacciata soprattutto da stress, depressione, droga, fumo e alcol. «La depressione — ha detto Mirone — è nei giovani forse il più grave dei disturbi che hanno come sintomo l'impotenza». Da un lato la depressione comporta infatti un calo del desiderio e dall'altro il ricorso ai farmaci antidepressivi può comportare la riduzione dei livelli dell'ormone maschile, il testosterone, e provocare così la riduzione della libido. Quanto al fumo, i dati più recenti indicano che fumare almeno 18 sigarette al giorno corrisponde a un rischio del 95% di avere problemi di erezione, mentre due bicchierini di superalcolici sono sufficienti a ridurre il livello del testosterone. I disturbi dell'erezione cominciano a comparire dai 30 anni in poi e raggiungono il picco (61%) nella fascia di età compresa fra 51 e 60 anni. L'eiaculazione precoce colpisce in media il 31% dei pazienti.

La Repubblica ottobre 2001

“L’APERTO”, UN GIORGIO AGAMBEN “ESTREMO”

Gli amanti di Tiziano: la chiave politica è lì

Sulla traccia “biopolitica” di Foucault, integrata con Jesi (e con Tiziano), il filosofo configura uno spazio, né umano né animale, libero da ogni forma di biopotere

di Andrea Cavalletti

Un’ape fa da cavia per l’esperimento zoologico: ha appena iniziato a cibarsi del miele prelibato dalla piccola coppetta, quando il suo addome viene reciso. Ignara di tutto, essa non smette di succhiare, mentre il miele scorre via dal piccolo corpo aperto. Completamente assorbita dal cibo, incapace di constatare persino la propria amputazione, continua nella sua pratica istintuale: perché il miele non manca, anche se manca l’addome. Come la falena si lascia bruciare dalla fiamma che l’attira e insieme le resta ignota, così l’ape è cieca verso il mondo e assolutamente catturata dal suo dolce «disinibitore».

A questo caso, studiato dal padre fondatore dell’ecologia Jakob von Uexküll, Heidegger dedica una sezione famosa del suo corso del 1929-30, *I concetti fondamentali della metafisica*. La capacità umana di formare un «mondo» si basa per lui sulla possibilità di interrompere quel rapporto oscuro e appassionato con gli elementi che governa la vita zoologica. Perché un ente appaia come tale, perché il miele, l’addome, o la natura stessa appaiano nel mondo, l’uomo deve sospendere la relazione cieca e immediata con essi, uscendo dallo «stordimento» animale.

Se l’interpretazione del testo heideggeriano occupa oggi il centro del nuovo libro di Giorgio Agamben - *L’aperto L’uomo e l’animale*, Bollati-Boringhieri, pp. 95, 11 euro - è perché una nuova tesi percorre i suoi venti capitoli:

nella costituzione dell’animale ne va di quella dell’uomo, e l’uomo si definisce soltanto attraverso una partizione che divide e ogni volta separa al suo interno la vita animale. Ma questa produzione dell’umano - è il corollario fondamentale - presuppone uno spazio libero, una zona neutra in cui, soltanto, la decisione sul vivente può essere presa.

È chiaro già qui che non solo il commento ad Heidegger, ma tutto questo nuovo, denso saggio viene a incastonarsi con rigorosa precisione nel cuore problematico del pensiero di Agamben - o meglio, di quella riflessione che da *Homo sacer* in poi ha saputo offrire il più sottile e originale sviluppo dei temi biopolitici foucaultiani (ma non si coglie del tutto questa originalità senza tornare, in una rinnovata prospettiva, anche ai lavori precedenti, a partire da *La comunità che viene* e *Il linguaggio e la morte*). È il problema della formazione di una vita anonima, di una *zoe* o di una *nuda vita* (Benjamin) sulla quale il biopotere opera di volta in volta la sua presa: della «vita vegetativa»; ad esempio, che coincide con quel sinistro patrimonio biologico della nazione, tanto caro sia ai cosiddetti totalitarismi che alle socialdemocrazie occidentali. Si tratta cioè della produzione di un’entità separata, e che potremmo dire in senso proprio mitica, poiché proiettata da un particolare congegno che Agamben, riprendendo non solo un’espressione di Furio Jesi, chiama ora «macchina antropologica». Come la macchina antropologica (o mitologica) di Jesi produce l’immagine «normale» dell’uomo mantenendo al proprio centro un’alterità irraggiungibile, un vuoto costitutivo e incolmabile, così il dispositivo antropogenico di Agamben agisce istituendo «una zona di indifferenza in cui deve avvenire [...] l’articolazione tra l’umano e l’animale», una zona che resta «perfettamente vuota», sicché «il veramente umano che dovrebbe avvenirvi è soltanto il luogo di una decisione incessantemente aggiornata».

Studiare il funzionamento di

questo meccanismo biopolitico è pertanto il compito più urgente, che precede e contrasta ogni vacua presa di posizione «sui cosiddetti valori e diritti umani», cioè sui mitologemi che esso stesso produce. Ma Agamben non si limita a porre in luce, con la consueta erudizione, le maniere esemplari e paradigmatiche in cui il dispositivo antropologico entra in azione: sia nelle tassonomie di Linneo, nelle speculazioni patristiche, nella disputa tra Kojève e Bataille o nelle tesi del linguista Steinthal sull’origine dell’uomo. Con una strategia affine, ma diversa da quella di Jesi, egli si addentra in quel centro vuoto, nascosto entro le pareti della macchina, finché, secondo un rovesciamento particolarmente arduo, l’intimo recesso della nuda vita si trasforma nell’uscita dall’incantesimo. Nelle ultime pagine, che intrecciano uno dei più vertiginosi aforismi di Benjamin con la penetrante lettura de *La ninfa e il pastore* di Tiziano, appare la figura di una vita beata, dischiusa nell’appagamento sessuale, «un elemento che sembra appartenere integralmente alla natura e che, invece, la eccede da ogni parte». La vita muta che ogni volta veniva isolata e riferita alla vita umana, viene ora restituita a se stessa; viene sciolta da ogni relazione con l’uomo e l’animale. Andare al di là di quella relazione costitutiva del potere, che nell’istituto del «bando» separa e detiene la *nuda vita*, era l’orizzonte ultimo di *Homo sacer*. Questa possibilità - del tutto politica - appare ora nei tratti degli amanti di Tiziano, che nell’appagamento amoroso non raggiungono la natura, o la parte animale sospesa e latente nell’uomo, ma «una vita nuova e più beata, né animale né umana». Così, se la nostra esistenza non sarà più definibile dalla macchina antropologica, sarà simile forse alla vita dei giusti che, nell’antica miniatura ebraica riprodotta all’inizio de *L’aperto*, consumano il banchetto messianico. Hanno sembianze umane, ma una strana testa, senza dubbio animale. Agamben commenta e scioglie il loro mistero.



Sufi, la gioia e l'amore secondo l'Islam

Quando incontriamo Mahmoud Ben Mahmoud, cineasta tunisino di grande prestigio, ci parla sempre con grande semplicità di qualche progetto in corso: è la biografia di una vecchia signora russa (poi diventato *Anastasia de Bizerte*) o la storia degli italiani di Tunisia (*Italiani dell'altra riva*) oppure, come avviene ora, si tratta di un progetto da girare a Pantelleria. In genere ne parliamo con lui all'uscita dalla sala del suo film appena terminato, profonde emozioni di personaggi reali e fatti che misteriosamente diventano eccitanti come colossali, ricchi di riferimenti fantastici, racconti e tensioni. Così, lo sappiamo, diventeranno quei progetti raccontati in maniera tanto poco enfatica.

Mahmoud Ben Mahmoud di raffinata cultura tunisina (la sua famiglia è arrivata in Tunisia dalla Turchia nel 1710 ed è una famiglia di tradizioni teologiche) vive dai tempi dell'università (archeologia, giornalismo e l'Inssas, la scuola di cinema) a Bruxelles, nel cuore di una cinematografia piccola ma non certo minore. Tra i suoi lungometraggi ricordiamo *Traversées* dell'82, tra i primi exploits del cinema codidetto africano è l'ultimo *Les siestes grenadines* ('99) gran premio della giuria a Torino, una sorta di viaggio di ritorno in Tunisia. Il suo prossimo film (quello girato a Pantelleria e parte in Tunisia) sarà prodotto dai fratelli Dardenne (*Rosetta*). Quando lo abbiamo sentito alcuni mesi fa, aveva appena portato a termine «un documentario» che ora è stato selezionato a Venezia, *Les mille et une voix*. È un documentario lungometraggio sulla musica musulmana. È un film coprodotto da Arte e dalla Rtb, la televisione belga, un film sui musicisti musulmani del sufismo.

La musica come oggetto pericoloso per l'integralismo? Come hai affrontato questo tema?

Non è un film polemico. È un film sulla realtà del sufismo e dei rituali del sufismo nel mondo islamico. Ho girato in India con la confraternita dei Cictiyya, con il gruppo dei dervisci turchi in una ricostruzione a Istanbul, ho ricostruito la nascita del profeta Muhammad al Cairo, ho seguito una processione tradizionale in Tunisia.

È la storia di mio padre che faceva parte della confraternita Shadilhya a Tunisi. Poi c'è il Senegal con il pellegrinaggio dei Muride, i musulmani neri di Ahmau Bamba, il fondatore.

Cosa intendi per confraternita?

È un gruppo, non una setta, ma piuttosto un ordine mistico, perché il sufismo è composto di confraternite, di ordini mistici sparsi dappertutto nel mondo musulmano di cui forse il più conosciuto oggi sono i dervisci rotanti, una confraternita fondata nel tredicesimo secolo nella città turca di Konya da Gialal - ud -Din Rumi.

Quali sono gli elementi che possono arrivare più facilmente al pubblico che non abbia conoscenze sulla mistica musulmana?

Io ho scelto la musica dei qawwali dell'India e del Pakistan e i dervisci rotanti perché sono musiche già un po' conosciute dal pubblico, quindi non c'è da fare un grande lavoro didattico e poi sono le musiche più spettacolari dell'Islam già piuttosto diffuse all'estero. La cosa differente è che le ho filmate nel contesto mistico reale, tranne che per i dervisci perché l'ordine non esiste più e ho dovuto fare una ricostruzione in un vecchio convento di Istanbul, ma io spiego che questa confraternita è stata vietata da Ataturk nel 1925.

Invece per i Cictiyya in India ho filmato un pellegrinaggio, ma è una musica che è già conosciuta dal pubblico. Raccontato in prima persona, è un viaggio che io faccio attraverso i vari paesi, come ricordo di mio padre, un film autobiografico. Comincia a Tunisi nel santuario dove mio padre partecipava alle cerimonie mistiche, parte da lì. È il viaggio che lui avrebbe voluto fare e questo è il filo conduttore del film.

Il commento cerca di spiegare in modo semplice, per tutti, cosa sono le musiche dell'Islam, di fare un paragone. Arte ha infatti iniziato una trilogia sulle musiche delle tre religioni del libro dal titolo *Au chœur du sacré* la musica ebraica, la musica ortodossa e la musica dell'Islam.

Nicolas Klotz ha firmato il film sulla musica ebraica, quello sulla musica ortodossa l'ha firmato un francese che è anche il produttore della trilogia, Olivier Müll. Il mio,

il terzo, è stato un lavoro durato un anno, con problemi legati soprattutto al sonoro perché durante le cerimonie e i pellegrinaggi le musiche sono diffuse per altoparlante ed è difficilissimo avere un suono pulito in queste situazioni. È una sfida avere un suono corretto e allo stesso tempo non registrato in studio, dove ci sia anche il fervore e l'ambiente reale. Quando si registra in mezzo a centocinquanta persone o, come in Senegal due milioni di persone, si può immaginare la difficoltà della registrazione, soprattutto se si tiene conto che si tratta di paesi poveri che non hanno grandi mezzi tecnici, ma spesso altoparlanti di fortuna messi insieme alla meno peggio.

Tu parli spesso dei tuoi film come di semplicissime storie, che poi si rivelano dei veri e propri colossali della memoria.

Non ho avuto tempo di prepararlo a lungo. Ma vengo da una famiglia sufi, quindi ho molti ricordi, per me è come un'opera di fiction. Quindi non è un documentario classico.

È un po' come andare a Roma o alla Mecca.

Esattamente. In India c'erano trecento, quattrocento persone a Ajmer nel Rajasthan dove c'è una minoranza musulmana, dove c'è il santuario nel luogo della tomba del santo che ha fondato la confraternita sufi nel tredicesimo secolo. È lui che ha fondato la tradizione dei qawwali i gruppi conosciuti anche in Europa ed è il luogo di un pellegrinaggio che si svolge ogni anno. È il santo musulmano più importante dell'India. Nel Senegal è ancora più importante perché ci sono i Muride che vengono da tutta la diaspora Muride da tutto il mondo, dagli Stati Uniti, dall'Europa, dal sud Africa, milioni di persone con canti, trance. La cosa interessante è quello che resta delle tradizioni animiste che influenzano il sufismo locale. È quindi un film molto vario, perché quando si ascolta quello che si fa al Cairo, in Turchia, o in Senegal, non sembrerebbe neanche la stessa religione, perché cambia la lingua, i riti, le influenze culturali non sono neanche le stesse. Ma i testi sono gli stessi, le invocazioni sono le stesse. È la stessa cosa e allo stesso tempo diversa.

Ci sono i grandi assenti nel film, l'Iran e il Marocco, ma bisognava anche porsi un limite. E il limite

non è mai stato di tipo politico, sono limiti che mi sono dato io stesso. Non ci sono paesi che non abbia visitato. Forse avrei avuto qualche problema in Iran, ma certo non in Marocco.

Si dice che il Marocco è il più attento alle sue tradizioni musicali.

Certamente. È il paese più sufi. Ma avevo qualche limitazione nel budget. Ma non sono paesi dove l'integralismo è penetrato. Gli integralisti sono allergici al sufismo perché il sufismo è l'estasi, è l'amore, non c'è politica è musica, danza, canto, è mistica. Non c'è posto per la guerra.

Si può leggere come un approfondimento del film di Chahine, *Al Massir*, il destino, dove la musica e il canto sono visti come pericoli sovversivi.

Sono andato a trovare Chahine a Parigi, ha finito una commedia musicale con una cantante tunisina che vive al Cairo è questo film quasi gli è costata la vita perché lo ha portato a termine con tre medici che lo seguivano e poi è stato ospedalizzato d'urgenza a Parigi per problemi di cuore. Lui mi ha parlato di questo film che è coprodotto dalla Francia e produrrà il mio prossimo film su una militante femminista egiziana. È un documentario di cui ho scritto la sceneggiatura da molti anni. Lui l'ha letta e ha trovato i finanziamenti. Era una femminista di inizio secolo, morta nel '47 che si chiama Rhoda Charawi, una grande figura in Egitto. Questa donna ha incontrato anche Mussolini, era spesso in Italia, dove cercava di coinvolgere il movimento femminista italiano contro l'invasione dell'Etiopia da parte di Mussolini.

Silvana Silvestri

"Le mille e una voce" è un kolossal della memoria, un film sui rituali del sufismo nel mondo: la confraternita indiana dei Cictiyya, i dervisci turchi il sufi senegalese e l'ordine mistico di mio padre, Shadilhya di Tunisi

Alias n°32 – agosto 2001



Ultimo grido: il darwinista sexy

di Yuri Castelfranchi

Charles Darwin era affascinato e ossessionato dalla coda del pavone. Tremendo e barocco marchingegno, sembrava progettato per stuzzicare i sensi e incantarli. Allo stesso tempo era inutile. Anzi: pericoloso handicap (nel nascondersi ai predatori), il vanitoso ornarsi degli uccelli maschi sembrava la smentita più sfacciata della teoria della selezione naturale.

Kant era rimasto stupito dall'esistenza di un senso morale dentro di noi come dalla bellezza del cielo stellato sopra di noi. Anche Darwin. Ma per lui, più che il mondo fisico, vera fonte di stupore erano la varietà e la bellezza di quello vivente. E per lui, strana intuizione, le due cose dovevano essere legate e avere una ragion d'essere. Bacon era rimasto infastidito dalla varietà apparentemente senza senso degli ornamenti animali: un «inutile gioco della Natura». I teologi vittoriani avevano trovato una risposta più edificante: Dio abbellisce il mondo per ispirare devozione nei nostri cuori. Darwin non riuscì ad accettare né l'una né l'altra posizione. Perché piccoli insetti iridescenti erano stati messi ad abbellire giungle disabitate? «Ogni volta che il mio sguardo si fissa su una penna della coda di pavone - confidò al figlio Francis - mi sento male». Darwin cominciò a pensare che gli animali erano ornati per raggiungere obiettivi propri: accoppiarsi. Nasceva la teoria della selezione sessuale, forza evolutiva che tende a passare ai posteri i geni di coloro che piacciono di più ai partner.

Censurata prima, quasi dimenticata poi, considerata infine come corollario curioso della selezione naturale, la teoria della selezione sessuale gode oggi di nuova autonomia e popolarità. Molti hanno ipotizzato che, anziché adattamenti all'ambiente, alcune grandi innovazioni evolutive (le penne degli uccelli) abbiano avuto origine come ornamenti efficaci nel corteggiamento. Persino la crescita smisurata del cervello umano e alcune delle capacità mentali uniche che ci contraddistinguono dalle altre scimmie potrebbero essere effetto della selezione sessuale. Ce lo racconta Geoffrey Miller, psicologo evolutivista americano, in **Uomini, donne e code di pavone** *La selezione sessuale e l'evoluzione della*

In un tour de force americanissimo e un po' sgangherato, viene rilanciata (ma con troppa foga) l'idea che alla base dell'evoluzione non ci sia il bisogno di sopravvivenza, ma di corteggiamento

natura umana (Einaudi, pp. 520, euro 25,00). Divertente, dissacrante, *politically incorrect* in maniera compiaciuta, il libro di Miller difende l'idea che il nostro grande, scomodo cervello, non si sia evoluto come «un calcolatore che impara a risolvere problemi», bensì come «un sistema di intrattenimento per attirare partner sessuali». Gli uccelli hanno sviluppato la capacità di costruire nidi spettacolari per istigare le compagne all'accoppiamento. Per Miller, analogamente, gli umani «hanno evoluto menti che esibivano se stesse come ornamenti sessuali».

Nei decenni passati la maggior parte degli studiosi vide la crescita del cervello come frutto della necessità di sopravvivere in un mondo ostile, sviluppando strumenti tecnologici. Più di recente molti hanno proposto che intelligenza e linguaggio si siano evoluti in risposta a sfide sociali. Secondo l'antropologo Robin Dunbar l'intelligenza serve, prima che a costruire strumenti, ad avere una «teoria della mente», la capacità di attribuire agli altri stati mentali, desideri, bisogni. La tendenza verso un cervello sempre più grande negli ominidi potrebbe essersi evoluta in seguito a una pressione che favoriva intelligenze «machiavelliche», capaci di manipolare gli altri. Altre facoltà mentali uniche di *Homo sapiens*, come la pittura, la musica e la lette-

ratura, sarebbero effetti collaterali: Steven Pinker sostiene che esse siano invenzioni prodotte per solleticare i nostri sensi e le nostre coscienze, ma inutili dal punto di vista evolutivo. Miller non ci crede. Se intelligenza e creatività fossero così utili, perché non le hanno evolute anche le altre scimmie antropomorfe che vivevano in ambienti simili ai nostri? Non solo. Il cervello cominciò a espandersi due milioni e mezzo di anni fa, molto prima di mostrare qualche utilità. E il linguaggio umano è assai più elaborato di quanto richieda la comunicazione di base. È vero che la mente portò agli ominidi vantaggi colossali come l'agricoltura, la scrittura, la medicina. Ma

«l'evoluzione non è guidata da un'etica del lavoro di tipo calvinista, non riserva fondi per il settore ricerca e sviluppo». Invece, dice Miller, la selezione sessuale può giocare. È un processo capriccioso, imprevedibile, che seleziona caratteri unici di specie in specie, favorisce innovazioni che non danno benefici immediati (anzi, sono spesso un handicap, come la coda del pavone) se non quelli derivati dal risultare sessualmente attraenti.

In un divertente, americanissimo (e un po' sgangherato) *tour de force* intellettuale, Miller attraversa architettura Bauhaus e femminismo, cognitivismo e socialismo, marketing e cinema per convincerci che arte, ideologie, moralità, umorismo e religioni sono altrettanti *escamotage* di seduzione inventati da individui in cerca di partner geneticamente adeguati. Ma, preso dalla foga retorica, Miller cerca di spiegare troppo e finisce per non spiegare abbastanza. Cita decine di articoli, quando può. Quando non può, resta fastidiosamente sul vago. Per spiegare come possa evolvere l'intelligenza grazie al corteggiamento, dice che parlar bene implica essere intelligenti e che essere intelligenti è indicatore di possesso di «buoni geni» (perché, dice, migliaia di geni sono coinvolti nello sviluppo cerebrale). Gli uomini, che dovevano essere scelti sessualmente dalle donne, furono dunque costretti a evolvere capacità linguistiche straordinarie, come quelle legate alla poesia. D'altronde, spiega, anche oggi «la maggior parte dei libri sono scritti da uomini». Alle donne che chiedono come mai i maschi siano invece noti per un grande esibizionismo in pubblico ma una scarsa capacità comunicativa all'interno della coppia, Miller

risponde: «sono sufficienti venti parole al giorno per mantenere l'esclusiva sessuale su una donna [...] Un'analisi che può sembrare greve e poco romantica, ma è l'evoluzione ad essere greve e poco romantica». Ma se l'essere irriverente, brillante, ateo, rende il libro di Miller un ottimo strumento di dibattito (e di corteggiamento), non lo assolve dall'essere avaro di dettagli su come la selezione sessuale potrebbe fare pressione su caratteristiche che coinvolgono centinaia di geni in maniera complessa e legata all'ambiente. O sul dibattito attorno all'ipotesi che «i genetisti del comportamento arriveranno a isolare le varianti dei geni che presiedono a differenze individuali in abilità mentali come l'inclinazione artistica, il senso dell'umorismo e la creatività». Il bello della scienza di oggi è che apre il proprio *backstage* epistemologico al pubblico. Importante è ammettere, come fa Miller con grande onestà, che i libri che descrivono la scienza in azione, non mostrano come il mondo sia, ma giocano con ipotesi e modelli. Creati dagli scienziati, stando a Miller, anche per corteggiare i potenziali partner:

Alias n°17
27 aprile 2002



Benigni l'Apocalisse

L'atmosfera era quella del Grande Evento. Tutti lo aspettavano Roberto Benigni. E lui quella platea l'ha incantata, sedotta, trasportata, fatta ridere trascinandola sul terreno dell'intelligenza. Entra. Musica di Piovani, balletto surrealista e intorno è già il delirio. Sono tutti con lui, Roberto sei grande. E prima che Baudo lo presenti, Benigni ha già spazzato tutti. «Sono qui per un atto d'amore, i comici sono zuppi d'amore. Non sono saggi, si sbaglia per amore. I comici sono un regalo del cielo, una cosa bellissima, si farebbero ammazzare perché amano tutti. E hanno un grande potere, di far ridere e di far piangere, non sono come Hitler o Stalin che sapevano solo ammazzare. Io mi farei ammazzare quando uno dice una cosa diversa dalla mia, lo amo». Il teatro crolla, trascrivere Benigni, cantore d'emozione e di dolcezza è quasi impossibile. Ma è un attimo, entra e esce, vale più di mille lezioni. Lui, a chi lo minaccia regala Dante, il canto XXXIII del Paradiso, e una canzone commovente di Nicola Piovani. D'Amore naturalmente. Il Festival? C'è, c'è, a cominciare col tormentone del pisello di Baudo che tutti lo toccano. «Io sono stato il primo e voglio vedere a che punto sta... Scandalo! I capelli sono veri il pisello è finto». Poi, via, leggero, l'altro tormentone: «Ferrara non c'è se non lo vedevo. Vengo da Roma, ero tranquillo, se li ortaggi se li portava dietro grasso che cola se arrivavano a Orte! Io gli voglio bene!».

CRISTINA PICCINO
SANREMO

Tornerà Ferrara altre volte, con la stessa grazia pungente, ma «se i politici fanno i comici e i comici i politici...». Capito? E via a rivendicare il cornico, lui comico con la sua libertà. Sai quel politico come si chiama, quello che fa le coma e racconta le barzellette, sì Silvio Berlusconi. Siamo a Sanremo, è la Rai. Ci sono Baldassarre e Gasparri. E Melchiorre? Dice Benigni a Baudo: «faranno programmi di qualità, tu via e l'anno prossimo sarà Biagi che presenta il festival». Poesia. E realtà, quella italiana che ci entra tutta, quella che alla fine augura il comico toscano a Berlusconi che quando la gente va a dormire siano orgogliosi di essere italiani. Grazie presidente. Raffinato e incisivo. Silvano Moretti - che Ferrara voleva facesse la *Stanza del Foglio* - Fassino «il controferara», quelli che hanno risolto il conflitto di interessi e quelli che non lo hanno risolto, di fronte al Giudizio Universale. Di qua quelli che tagliano le pensioni, di là quelli che le aumentano. Berlusconi! Alla fine piovono fiori e non ortaggi. Subito dopo Benigni parla coi giornalisti. Ha cambiato il suo intervento per via di Ferrara? «Parlare di Ferrara è troppo vasto, ma no avevo pensato già all'amore. E poi ero contento di venire, era tanto tempo, la tv fa effetto, è bella bella» dice Benigni, sciarpone rosso intorno al collo. «Le minacce? Non mi preoccupano, sono una briconata se così non fosse sarebbe preoccupante. Non è venuto? Ma certo, in questi giorni ho pensato che era un gioco, una persona normale ci scherza ci ride sopra...».

**“Un atto d'amore”.
Il teatro
Ariston
in piedi
applauda
Roberto**

**Il Manifesto
marzo 2002**

Karl Heinrich Ulrichs

Storie di marinai e vampiri

L 28 AGOSTO appuntamento per ricordare Karl Heinrich Ulrichs. Ogni anno Massimo Consoli [diama@tin.it] organizza un pellegrinaggio al cimitero dell'Aquila, dov'è sepolto Ulrichs, padre del moderno movimento gay, lesbico, bisessuale, transgender e primo autore di libri scientifici sull'omosessualità [dal 1864 ne scrisse 12]. In questi giorni esce su «Gulde-magazine» uno speciale su Ulrichs presentato da Consoli. Eccone un brano.

Nel 1885, già in Italia da cinque anni, Ulrichs pubblicò una prima antologia di sue brevi *Matrosengeschichten* [storie di marinai]. Il secondo racconto, *Manor* è una vicenda curiosa nella quale omosessualità e vampirismo s'intrecciano in maniera inestricabile. Niente di particolarmente degno di nota, fin quando non veniamo a sapere che *Manor* è stato scritto all'Aquila fra il 22 e il 30 luglio 1884, cioè 13 anni prima che un'altra storia simile, anche se più subdola, venisse pubblicata in Inghilterra: *Dracula*. [...] Ulrichs era stato un combattente per la libertà degli Urninghi. Per buona parte della sua vita fu il primo militante gay della storia e l'unico a identificarsi pubblicamente come tale. Tutta la sua avventura umana, insomma, fu l'apologia del coming out. La vita di Stoker, invece, fu all'insegna della repressione più totale. L'autore di *Dracula* era segretamente innamorato di Henry Irving, il più grande attore teatrale dell'Inghilterra vittoriana, per il quale lavorò anche come manager, ma non riuscì mai ad ammetterlo. [...] *Manor* rispetta molti dei luoghi comuni sul vampirismo, ma a un certo punto se ne distacca. Infatti...».



Dorothy Parker

Umorismo gelido e un po' geniale

HUMOR, CORAGGIO e scrittura inimitabile. Come e meglio di Woody Allen e Feiffer messi insieme, ecco una delle rare donne di successo [eppur contro-corrente] del '900 statunitense, Dorothy Parker. Finalmente torna in libreria, ancora per La Tartaruga, «Tanto vale vivere» [368 pagine, 15 euro] che trae il titolo da una sua breve poesia, ormai quasi proverbiale. Che scrivesse racconti, versi, articoli o commedie la Parker fu sempre penna perfida contro i luoghi comuni, di un umorismo gelido quanto geniale su tutto [se stessa e l'amore, in testa] ma anche d'una saggezza [«la carità è un assassinio», una sua celebre sentenza] e d'un coerente impegno politico [del resto lasciò tutti i suoi soldi a Martin Luther King] che le costarono guai grossi, ininterrottamente dagli anni '30 ai tempi della caccia ai rossi di Mc Carthy.

Laboratorio

Raccontarsi per partecipare

ANCHE QUEST'ANNO «Donne in viaggio» organizza un laboratorio per mediatrici culturali. «Genere, individualità, cultura» sarà a Prato [villa Fiorelli] dal 25 agosto al 1 settembre, con 30 fra docenti e facilitatrici: al centro il «Raccontarsi» per partecipare attivamente alla costruzione di nuove e complesse identità in un'ottica transnazionale, ecologista, pacifista, anti-razzista, attenta alle differenze tra cui quelle di genere. Il filo rosso che attraversa il laboratorio è l'empowerment, «reciproco potenziamento delle singole capacità e attitudini che copre tutte le forme di presa di parola e di scrittura, e ogni forma di produzione, non solo culturale».

fax 055 50561273, tel. 338 6237094, liborg@unifi.it



Carta No 27 - 11/17 luglio 2002



SOMMARIO

Pag. 2	L'eterna contesa tra eros e etica
3	Donne depresse, colpa del matrimonio
4	Nell'acqua, le figure di Venere
5	Momenti di vita virtuale
6	Venere ferita dal bello crudele
8	Amori in movimento
9	L'invenzione dell'amore
10	Chi ha paura dell'amore?
11	L'invisibile alchimia delle relazioni
12	Donne in amore di un errante
13	Ringraziamenti
14	L'amore in azione
15	Mi hai lasciato, e io mi vendico
16	La paura d'amare
17	Amore: una strada verso se stessi
22	"Per essere presidente della Toscana ho perso l'amore"
23	Il vero amore? È una "Chimera"
24	C'è un solo rimedio per gli innamorati respinti: l'oblio
25	Il "mascalzone" non arriva a caso, te lo cerchi tu Ami un'ombra? Forse non hai molta autostima
26	Tra sogno e vita all'indomani dell'abbandono
29	L'amara scoperta di una lealtà mancata
30	Senza pudore, l'amore per la vita
31	La follia sotto la pelle
32	Coppia o fotocoppia? Riflessioni sul tradimento
34	Schiava d'amore. La ebbe per moglie Picasso
37	Cuori ribelli e infranti
38	Seduce ancora l'immortale Don Giovanni
39	Un libertino fatto a pezzi
40	"Trionfo dell'amore", gli abissi della seduzione
42	Le maschere della virtù
43	Lo stress spegne il desiderio: ecco i nemici del sesso
44	Gli amanti di Tiziano: la chiave politica è lì
45	Sufi, la gioia e l'amore secondo l'Islam
46	Ultimo grido: il darwinista sexy
47	Benigni l'Apocalisse Storie di marinai e vampiri

In Copertina: Cupido indica Psiche alle Tre Grazie, particolare.
Dipinto di Giulio Romano, 1516-18.

Consigliamo la lettura delle
seguenti riviste:

Autogestione & Politica prima
via A.Berardi n°9/a – 37139 VR
www.rcvr.org/mag

Carta – Cantieri Sociali
via Salaria n°89 – 00198 Roma
www.carta.org

DWF Donna Woman Femme
via San Benedetto in Arenula n°6
00186 Roma

D.W. Press
via Napoleone III n°23 – 00185
Roma www.mclink.it/n/dwpress

Il Foglio del Paese delle donne
via S.Francesco di Sales n°1/b
00186 Roma www.womenews.net

Leggendaria
via Trebio Littore n°3 – 00152
Roma leggendaria@supereva.it

Leggere Donna
via Ticchioni n°38 – 44100 Ferrara
www.tufani.it/ld

Lucy
Archivio Evelyn Reed, via Dei
Sabelli n°62 – 00185 Roma

Manifesta
via Michelangelo n°57
80129 Napoli

Mediterranea
viale dei Giardini n°4
Coop. Il Caminetto – 87030 Rende
(CS) www.medmedia.org

Mezzocielo
via Giusti n°44 – 90144 Palermo

Segni di identità
Centro di Ecologia Alpina 38040
Viote del Monte Bondone Trento
www.cealp.it

Towanda
CP 11124 – 20110 Milano
www.women.it/les/towanda

Uomini in cammino
web.tiscali.it/uominincammino

Via Dogana
via Dogana n°2 – 20123 Milano
www.libreriacalledonno.it