

e di difficile decifrazione. Altrettanto chiari e significativi rispetto a questo capitolo di ricerca sono i contributi di Marion Salomon – *Il sogno in un gruppo Tavistock* – e quello di W. Gordon Lawrence, notoriamente il padre del *social dreaming*, che insieme ad Hanna Biran firma un contributo relativamente nuovo, e certamente nuovo per lui, e cioè *La complementarità fra il social dreaming e il sognare terapeutico*.

Il libro non si dispiega ordinatamente secondo le aree tematiche sopra raggruppate ma mescola i contributi degli autori in modo da tenere desta l'attenzione attizzando l'interesse per aspetti molto diversi fra loro, anche se ovviamente facenti capo all'unica grande materia dei sogni nella terapia di gruppo. Di fatto, consiglio la lettura secondo la sequenza tematica proposta dai curatori, che offre una visione articolata e complessa dell'argomento, anche se alcuni lettori più frettolosi potranno ricorrere al raggruppamento qui proposto per ottenere stimoli e delucidazioni su temi specifici.

Paola de Leonardis

CINEMA

Si inaugura su questo numero la nuova rubrica dedicata al cinema, che si affianca alla rubrica di recensioni di libri, di riviste e di video, quest'ultima apparsa intermittenemente su queste colonne. L'idea nasce dalla pratica, abbastanza diffusa fra alcuni psicodrammatisti, di utilizzare parti o sequenze di film come stimolo alla simbolizzazione e all'esplorazione di particolari tematiche sociali, educative, relazionali. Ma la nostra rubrica non ha solo questo scopo. La sua più ampia finalità è quella di offrire dei contributi alla riflessione generale sull'essenza poetica dello psicodramma e sull'intrigante mistero del suo funzionamento psicologico. Il termine "essenza poetica" vuole mettere l'accento sullo straordinario intreccio proprio dello psicodramma fra aspetti artistici, forza simbolica, attivazione intrapsichica e dinamica interpersonale. Ci auguriamo che molti colleghi accolgano lo stimolo a proseguire sulla strada che già questi primi contributi indicano con chiarezza, e che questo tipo di esplorazioni possa ulteriormente estendersi su terreni sconosciuti, tracciando sentieri nuovi nel nostro campo di attività e di ricerca.

SHUTTER ISLAND

Regia: Martin Scorsese.

Interpreti principali: Leonardo Di Caprio, Mark Ruffalo, Ben Kingsley.

Anno: 2010

Produzione: USA.

Durata: 148 minuti.

Con *Shutter Island* Martin Scorsese firma una pellicola che deriva direttamente dal suo incontro con l'omonimo romanzo di Dennis Lehane. Scorsese voleva fare un film sulla follia, senza però limitarsi a questo; ed infatti *Shutter Island* è soprattutto un viaggio nelle paure interiori, le più nascoste e inconfessabili. Paure dell'individuo e di un Paese, gli Stati Uniti, che uscendo dalla II Guerra Mondiale era chiamato ad assorbire il terribile rilascio dei fantasmi dei reduci.

Il film inizia su una nave che naviga nel grigio dell'oceano, in una giornata plumbea del 1954. Come se venissero dal nulla, due agenti federali Teddy Daniels (Leonardo Di Caprio) e Chuck Aule (Mark Ruffalo) stanno sul ponte, in attesa che dalla foschia emerga qualcosa. Stanno navigando verso l'inaccessibile e sorvegliatissima "Shutter Island", al largo di Boston, sede del manicomio criminale di Ashecliffe. Il loro incarico è quello di ritrovare una pericolosa detenuta rinchiusa per aver ucciso i suoi tre figli; e misteriosamente scomparsa. L'indagine inizia e procede tra interrogatori, scoperte, incontri, mura, chiavi, sigarette, dialoghi, domande. E con flashback sempre più

ricorrenti. E sempre più in quel luogo Teddy «riconosce» il campo d'internamento di Dachau, dove quasi dieci anni prima era giunto come tardivo liberatore. Questo tema verrà ripreso in un flashback successivo, laddove giungerà ancora una volta tardi per fermare il gesto omicida della moglie: l'annegamento dei loro tre bambini. Riemergono così in lui antichi e ostinati rimorsi: quello di non esser riuscito a salvare le vittime, ma anche quello di aver ceduto alla rabbia e di aver ammazzato gli aguzzini uno dopo l'altro lungo il filo spinato; così come quello del disperato omicidio della moglie, tra i flutti di sangue che segnano l'andarsene della vita e, prima ancora, della mente.

Dunque Teddy è sull'isola per indagare, oltreché sulla scomparsa di una detenuta, sugli orrori che ossessionano l'umanità, primo tra tutti quello nazista insieme alla paranoia che esso possa ripetersi. Allora confida a Chuck il sospetto che il carcere sia controllato dalla commissione che indaga sulle attività antiamericane (siamo in epoca maccartista) in un gioco di autorità che agiscono all'insaputa di altre, come nel labirinto di una mente psicotica. Tra tutti i buchi neri dell'isola, il più in ombra è un faro isolato che Teddy sospetta essere il luogo nel quale si stanno ripetendo gli stessi inconcepibili esperimenti dei medici nazisti; e con lo stesso scopo: giocare con le vite e le menti umane, produrre cavie lobotomizzate del tutto prive di senso morale: schegge impazzite a disarticolare le regole del vivere comune (in un paio di passaggi si allude, peraltro, alla bomba atomica, come atto finale di semplificazione e annullamento).

Si diceva come nella mente di Teddy ci sia, però, qualcosa di più immediatamente personale che si riferisce alla moglie Dolores (Michelle Williams), morta in un incendio doloso due anni prima. Questo ricordo si intreccia, inconfessabilmente, con il manicomio e con un suo misterioso «paziente», il piromane, appunto; in questa versione (spostamento) a lui è attribuito l'omicidio della moglie.

Intanto un uragano sconvolge l'isola in un crescendo che tutto trascina con sé; e quel che accade fra cielo e terra accade anche dentro il protagonista. Il buio si fa sempre più buio, il disordine esplose. Le celle, i corridoi e persino la costa che precipita nell'oceano si trasformano in antri oscuri abitati da figure ora spaventose ora inquietanti che spuntano come fossero portatrici di indizi, nella normalità di un luogo di tenebra. Con esse Teddy ha una familiarità strana, contigua a quella che ha con il ricordo della moglie e dell'affastellarsi dei suoi incubi.

Man mano che il racconto procede si è portati a realizzare che una congiura gli si sta chiudendo attorno. È questo il primo dei capovolgimenti di prospettiva cui gli autori ci costringono: non è Teddy che sta per farsi padrone del mistero dell'isola, ma è l'isola che si fa padrona della sua vita. E ce ne sarà poi un altro, e ancora più netto, verso la fine del film: forse Teddy non è che un paziente del dottor Cawley (Ben Kingsley), il quale coniuga con maestria la rigidità data dal ruolo con l'umanissima pena per i mali dell'anima. Psichiatra che forse, con la sua struttura medica, sta onorevolmente sperimentando nuove soluzioni (cita esplicitamente il "role play") che, proprio in quel periodo storico, andavano definendosi. Infatti, proprio nel finale il dott. Cawley rivela a Teddy il disegno psico-strategico del ricreare intorno a lui la scenografia che si era cristallizzata nelle sue allucinazioni e che andava raccontando da anni, al fine di guarirlo, dato l'esito negativo di tutte le precedenti cure. Scenografia per il palcoscenico di un

teatro (l'isola tutta con i suoi abitanti) per un esperimento in chiave psicodrammatica mescolato alle cure psicofarmacologiche (che il film cita accuratamente, ricordando le prime sperimentazioni che andavano svolgendosi in quell'epoca).

Il finale, per i lettori del libro di Lehane, rimane carico del dubbio (secondo la logica del thriller): tiene, cioè, in piedi la doppia verità (poliziotto o paziente-criminale?). Scorsese opta, invece, per scioglierlo consegnando alla lobotomia il protagonista, presumibilmente tornato lucido dopo la cura e quindi consapevole dei reati fino ad allora negati a se stesso attraverso le forme del delirio di una mente in fuga dal proprio passato. Fingendo a questo punto la pazzia Teddy preferisce la morte mentale, sorta di resa alle troppe tragedie di sé e del mondo; e seguirà docile i chirurghi.

Il finale di Scorsese porta ad alcune considerazioni. Teddy è travolto dal peso di quanto è avvenuto ed avviene. Anche la veste del delirio (il ruolo del ranger dell'FBI sottolinea l'habitus di colui che è costretto ad entrare in un mondo (interno ed esterno a sé) in cui la psiche umana ha perso totalmente il controllo; e nel quale vengono alla luce segreti sconvolgenti così come verità orribili che sembravano sepolte per sempre, avvalorando il sospetto che solo il ritorno alla follia possa “guarire” un animo malato piuttosto che il convivere con la propria memoria ed i propri fantasmi. Follia che necessita di una forma (quella dell'uomo di legge, appunto) che contribuisca a definire il distacco da una realtà umanamente insopportabile.

Dunque è la realtà a sbriciolarsi in frammenti (come suggerisce la pioggia di cenere e di pezzi di carta che invade i flashback lungo il film); o è la capacità di discernimento a rompersi, scindendo la verità indicibile nelle sue mille allucinazioni.

Scorsese ci mostra un'altra faccia della violenza: la follia; il regista ci mette nella condizione di accettare la realtà per quanto brutale ed orrenda possa essere o di rifiutarla, obbligandoci a nasconderci per sempre dietro ad una maschera perbenista e mite che la società e le regole impongono. Offre una verità scomoda ed amara eppure unica da accettare.

Shutter Island non è solo un film sulla follia e sulla paura, dunque, ma anche sulle radici della violenza. Scorsese considera la violenza il cuore del suo cinema, dove centrali appaiono i tentativi dell'uomo di controllarla; e chi non ci riesce, o impazzisce o vive nella finzione attraverso una serie inesauribile di compromessi. L'uomo ha a che fare con un ineluttabile destino macabro che si può nascondere anche nel più motivato ranger federale.

Ma, dopo l'idea della violenza, Scorsese anche in questo film non può non risolversi a raccontare della redenzione e della cura. Per l'individuo e per un popolo. *Shutter Island* è il teatro metaforico della redenzione dal male. L'ancora di salvezza, in questo caso, risiede nella scienza; una scienza offerta in una sua definizione che è sintesi di potere, sperimentazione, utopia ed onnipotenza frustrata; in quel cortocircuito al quale la complessità della natura umana la costringe continuamente.

Prima ancora di essere un luogo, “Shutter Island” è uno spazio all'interno della mente di chi si è trovato invischiato nella ragnatela tessuta, in questo caso, appunto, dalle angosce della guerra fredda che per anni hanno avvelenato il cuore e il cervello di molti americani. Il terrore rosso diviene qui in primo luogo un terrore nero. L'anima nera

dell'Europa nazista ha scavato un solco profondissimo nel cuore di chi ha aperto il vaso di Pandora dei campi di concentramento.

Le allucinazioni di Teddy e l'antico rimorso di Dachau, si legano anche a un fatto personale terribile, sepolto nel profondo: l'omicidio della moglie insieme all'assunzione, in un tentativo di redenzione, del crimine di lei omicida dei loro figli, che lo costringe nel ruolo del giustiziere.

Come curare le ferite di tutte le guerre pubbliche e private è da sempre stato nelle preoccupazioni di chi resta vivo e deve continuare. E' naturale qui il riferimento all'applicazione dello Psicodramma nell'abreazione dai traumi da guerra e nella rappresentazione della sua follia, dagli anni 50 in poi.

Ma cos'è, poi, il luogo della cura? Cosa avviene? Come si cura?

In una delle ipotesi del film il manicomio non sarebbe che una «struttura di normalizzazione», un luogo in cui si producono esseri umani chimicamente e chirurgicamente liberi dal peso della colpa, e mai più esseri sociali.

Che cosa dovrebbe fare Teddy? Dovrebbe accettare di riemergere alla normalità, appunto? O dovrebbe restare fedele ai suoi incubi, e alle sue responsabilità? Ha senso ritenere fallito l'esperimento del Dottor Cawley (simbolo amaro dei tanti fallimenti terapeutici e riabilitativi) in un finale che conferma l'incurabilità della follia del protagonista?

La fine del film lascia, apparentemente, tutte le soluzioni aperte rimandando al pirandelliano "Così è se vi pare"; e, nell'ultima domanda: «È preferibile vivere da mostro o morire da uomo perbene?», ne è contenuta un'altra: "Cosa sarà vero?". Scorsese ci fa immedesimare talmente nel protagonista che, come lui, fino alla fine rimuoviamo la verità i cui pezzi ci sono apparsi via via sotto gli occhi; apparentemente. I vari particolari dei sogni-ossessioni del protagonista sono coerenti per una sola delle verità proposte: quella della pazzia di Teddy; e il puzzle che alla fine si ricompone è solo uno. La verità è così terribile da essere inaccettabile anche per noi che abbiamo voluto credere che ci fosse una seconda possibilità, un'altra spiegazione: il complotto contro di lui. La realtà possiamo raccontarcela, ma la verità è una sola; la scelta, dunque, rimane nel modo di accettarla: vivere da mostri o morire da persone perbene.

Va detto che lo spettatore, come generalmente accade, pone la mente allo scorrere lineare, cronologico del racconto. Ben presto, però, come abbiamo visto, qui i piani si sovrappongono ed i conti di una logica piana cominciano a non tornare. Trama sta per intreccio; intreccio di fili di un tappeto, come nelle diverse connessioni che compongono la tela del ragno. La trama ci rimanda all'intrigo, alla congiura, al complotto (del resto, in inglese, *plot* significa trama, sia nel senso di intreccio che in quello di complotto). Nella tessitura si intrecciano parecchi fili, allo stesso modo in cui in un complotto entrano di solito parecchi soggetti (i soggetti che, appunto, tramano).

La trama del film è oscura, non nel senso di essere complicata, confusa, difficile da dipanare. Lo è in quanto l'oscurità investe lo stesso ordine naturale delle cose. È il racconto stesso che non solo non si apre a una molteplicità di possibili spiegazioni ma si chiude a ciascuna di esse, rifiutando di essere spiegata; o almeno lasciando, dietro di sé, un intreccio inesplicabile di pensieri. Un altro possibile nodo dal significato carico di

suggerione è quello suggerito dal dottor Naehring (vice del dottor Cawley, interpretato da Max von Sydow) che abbina in un arbitrario accostamento fonetico la parola *trauma* (*ferita*, in greco) e la parola *traum* (*sogno*, in tedesco). *Trauma* si dice anche in inglese, ma noi, in italiano, possiamo sentirci risuonare (arbitrio per arbitrio) anche un'assonanza con *trama*; e quindi ipotizzare una catena *traum-trauma-trama* (Alessandro Cappabianca www.lafuriaumana.it).

Dunque all'inizio possiamo sospettare che nella trama (o complotto) ai danni di Teddy sia implicato tutto il sistema manicomiale di Ashecliffe; in primis i medici, poi le guardie, gli infermieri, e perfino i pazienti. A poco a poco, tuttavia, si definisce un diverso tipo di teatro; e, se di teatro si può parlare, qui si tratta di un gigantesco psicodramma (role play, nel film), organizzato attorno al paziente-protagonista. Strano psicodramma, peraltro, che lo stesso Jacob Levi Moreno faticherebbe a riconoscere. Infatti il paziente oggetto della terapia non sembra consapevole di agire una parte, anche se alcuni strani sintomi potrebbero farglielo (e farcelo) sospettare: i mal di testa, le allucinazioni. Fin quasi all'ultimo, manca in Teddy la coscienza di stare agendo un ruolo, ossia la consapevolezza di Sé attraverso l'Io-osservatore in azione. Lo vediamo incapace di sottoporre a giudizio i propri comportamenti e di leggerli con l'obiettività del momento. A chi appartengono i fatti, i pensieri, le emozioni? Quanto sono sentiti come *propri di sé* e quanto appartengono al ruolo concessogli dai dottori in quell'allucinatorio setting dell'isola? (Peraltro va ricordato, se proprio vogliamo segnare alcune improprietà metodologiche, come lo psicodramma negli anni '50 fosse ancora in fieri).

Nelle condizioni di Teddy il disvelamento finale non può che essere labile, provvisorio e, infine, risolto col dubbio. Teddy, insomma, dovrebbe arrivare a (ri)scoprire la verità su se stesso, quando tutto è predisposto per ingannarlo (e ingannarci). Quasi gioco perverso, dunque, di Dottori-demiurghi nell'apparecchiamento della scena nella quale tutto è verosimiglianza; con Registi-Direttori che sono, al contempo, anche attori. Raccogliono una scena che lui inventa (quella dell'agente che deve investigare) e la ridefiniscono per la loro strategia terapeutica: lui è il protagonista, paziente-prigioniero, non solo del manicomio criminale, ma di tutti i fantasmi che gli appartengono. A tal proposito è doveroso un accenno all'inestricabile intreccio di senso circa la figura della bambina che, fantasma irrequieto, non vuole stare al suo posto, occupa posizioni diverse, torna assieme alla madre come cadavere congelato a Dachau; torna come contigua alla moglie, ferma e suadente nelle allucinazioni del protagonista.

Il presupposto del desiderio è l'innocenza (solo ipotetica) dell'agente Teddy Daniels; tuttavia nel corso dell'azione, atto dopo atto, questi dovrebbe arrivare a confessarsi colpevole di fronte alla rappresentazione della sua innocenza. Ma qui, come nel bisogno profondo del colpevole, egli non è solo spettatore passivo di fronte al giudizio di condanna. Viene chiamato in causa, attirato sulla scena a dare azione alla parte del giusto, o almeno, del cercatore di verità. Egli dovrebbe dunque scoprire la verità su se stesso, quando si trova coinvolto in una messa in scena che mira a confermarlo nell'errore ed, al contempo, offrirgli giustificazione.

Cosa spera, dunque, il dottor Cawley, la cui arte-terapia confina con la manipolazione e l'inganno? E qual è il ruolo degli altri "pazzi"-pazienti, per loro natura, Io-ausiliari

inconsapevoli? Al protagonista mandano segnali. Tentano di dirgli la verità? O lo ammoniscono che è meglio non conoscerla?

La trama è la terapia, è il film, è la messa in scena che inscena l'occultamento del racconto-spettacolo, col pretesto di renderne possibile il disvelamento. Ma qui lo spettacolo resta misterioso; misterioso quanto la trama dentro la quale si perdono i diversi ruoli e le loro definizioni. Nella carenza di metodo clinico, Teddy esce di scena, preferendo la pace (come assenza) della memoria, sui suoi fantasmi e le sue allucinazioni. Ashecliffe (in inglese *ash* è cenere e *cliff* è rupe) resterà isola circondata dal mare in tempesta, rigidamente blindata, e per ciò stesso produttrice d'incubi e paranoia. "Specchio" impietoso di una vicenda umana privata di futuro. La svolta redentiva non si è realizzata. Rimane per i richiedenti aiuto l'inesausto desiderio di accudimento compassionevole che animò J.L. Moreno (ed anima noi, suoi continuatori) perché possano riconoscere e concretizzare nella loro vicenda riabilitativa atti integrativi ricchi di senso e progettualità che li preservino da ogni lobotomia, scelta o indotta.

Marco Greco

COPIA CONFORME

Regia: Abbas Kiarostami

Interpreti principali: Juliette Binoche e William Shimel

Anno: 2010

Produzione: Italia, Iran, Francia

Durata: 106 minuti

Riprendo, perché sintetico ed efficace, il riassunto del film, scritto da Gianfranco Zappoli sulla rubrica *online* MYmovies LIVE.

“James Miller, un noto saggista, presenta a Firenze il suo ultimo libro intitolato «Copia conforme», nel quale sostiene che le copie abbiano un valore intrinseco superiore all'originale. Lei, una piccola mercante d'arte, assiste con il figlio alla presentazione del libro e poi fa in modo di conoscere l'autore per fargli firmare alcune copie del volume. Il giorno successivo, domenica, lo accompagnerà in un tipico villaggio toscano, Lucignano, per «mostrargli una sorpresa» (la copia di un celebre quadro!). Mentre i due si trovano in un piccolo caffè e lui è uscito per rispondere a una telefonata, la proprietaria del locale, parlando con lei, allude a loro come a una coppia sposata e la donna sta al gioco. Gioco che proseguirà anche dopo che James, terminata la telefonata, sarà rientrato nel locale.”

Di che gioco si tratta? La giovane donna, dopo aver accennato allo scrittore l'attribuzione di coppia sposata da parte della barista, continua, impercettibilmente ampliandolo e intensificandolo, il gioco di ruolo di una relazione di coppia giunta a una sorta di bilancio affettivo dell'esperienza vissuta assieme, non solo all'interno del bar, a beneficio della spettatrice-barista, ma anche dopo l'uscita della coppia dal locale e

durante tutta la loro passeggiata nel villaggio, in un crescendo di intensità dialettica ed emozionale.

Lo scrittore non realizza subito che la donna lo sta in un certo senso provocando sul *suo* tema, quello della “copia che è migliore dell’originale”, tema che egli aveva mantenuto su un piano meramente (e pedantemente) intellettuale. Dapprima egli risponde a tono ma a monosillabi, più stupito che preso dal gioco. Poi tenta di giocare sul doppio senso degli stereotipi di una qualsiasi vita di coppia, che sta constatando le asperità della vita quotidiana e gli urti di una comunicazione affettiva delusa. Successivamente, mentre la donna sembra completamente presa dal gioco di ruolo con crescente scioltezza, inventiva e partecipazione, lo scrittore diventa sempre più circospetto, poi sospettoso e infine irritato. Di che cosa? Che il gioco possa prendergli la mano e riesca a trascinarlo in una realtà non voluta?

In effetti, la finzione acquista una forza e un’intensità simbolica assai superiori a quelli espressi, nella realtà, da “consuntivi di vita di coppia” come è stato dato di viverne, credo, a tutti noi nelle circostanze più diverse...e anche più simili.

La donna sprofonda nel gioco di ruolo, arrivando fino a offrire il suo corpo come fosse un’offerta sacrificale dopo anni di sotterranea battaglia matrimoniale, ma anche con la seduttività che mai cede nella donna attraente. L’uomo letteralmente fugge da questo “doppio sogno”, che esige da lui di mollare l’ultima boa di ancoraggio alla realtà. Con “doppio sogno” alludo naturalmente alla celebre novella di Arthur Schnitzler, da cui Stanley Kubrick ha tratto il suo altrettanto famoso ultimo film prima della sua morte, *Eyes Wide Shut* (1999), ovvero “occhi apertamente chiusi”.

Recentemente, sembra che i film più belli siano quelli più noiosi. E’ un paradosso, eppure pare che la caratteristica di essere noiosi si accompagni spesso ai film di produzione recente più originali e, dal punto di vista poetico, che più lasciano il segno. Cito fra questi *Il marito dei miei figli*, della regista francese Mia Hansen-Love (giugno 2010), e l’ultimissimo *Somewhere* (Da qualche parte) di Silvia Coppola, vincitore del Leone d’Oro all’ultima edizione del Festival di Venezia.

Anche *Copia conforme* è noioso. La macchina da presa segue per la maggior parte del tempo il viso di una donna carina, espressiva, ma diciamoce, un po’ troppo piena di moine, alla fine piuttosto antipatica (Juliette Binoche, premiata per la migliore interpretazione all’ultimo Festival di Cannes). Anche il suo improvvisato compagno, lo scrittore, non ha espressioni simpatiche, e lascia intravedere un carattere statico e difensivo. L’unico diversivo è lo sfondo, anch’esso stereotipato e da quinta teatrale, del villaggio toscano, pieno di mura romaniche e vedute quattrocentesche.

Decisamente *Copia conforme* non è un film d’azione, non c’è storia e quel poco che accade è “come se”. Eppure il distillato poetico del film lascia come “impregnati di senso”: senso della difficoltà di intendersi, di uscire dalla propria bolla egoica; senso di speranza ma poi subito anche di illusione e di delusione; senso di desiderio dell’altro e insieme di paura dell’incontro. La “copia”, il “come se”, è infinitamente più densa dei suoi correlati reali. Come dire che, sul rapporto uomo-donna, questo film noioso dice molte più cose, più intense e sottili, di moltissime altre pellicole drammatiche e melodrammatiche. Passando attraverso la rappresentazione dei più iterativi luoghi

comuni della relazione di coppia (non mi dai attenzione, non sai fare la mamma, capisci solo quello che ti conviene ecc.), il gioco arriva a dare vita a verità intime complesse e contraddittorie.

Chi ha una certa dimestichezza con il gioco di ruolo nelle sue varie forme - con protagonista o senza protagonista, in situazioni realistiche oppure di fantasia – sa che nelle prime fasi del gioco, soprattutto se i partecipanti non sono abituati a questo tipo di attività, le interazioni fra le persone tendono ad avviarsi su binari stereotipati, con realizzazione di “tipi” più che di ruoli spontanei. Ciò avviene perché la stereotipizzazione dà sicurezza al giocatore, lo protegge dai rischi insiti nell’ inventarsi e nell’esporsi. Se però il conduttore - soprattutto se ha avuto l’ accortezza di raccomandare ai giocatori di osservare nelle interazioni la regola della verosimiglianza e della consequenzialità di risposta – fa in modo che il gioco si prolunghi e che sviluppi la sua dinamica intrinseca, le relazioni fra i partecipanti diventano sempre più specifiche e significative. Gli attori si impegneranno in modo crescente a dare vita autonoma ai loro personaggi, metteranno nell’interpretazione aspetti importanti della loro personalità, finiranno per giocare in ruoli che non avrebbero mai sospettato di poter realizzare in modo emotivamente autentico.

E’ ciò che avviene nel film di Kiarostami. I suoi “personaggi” diventano portatori di una verità simbolicamente eterna all’interno di una specificità espressiva sempre più brillante e articolata, animata dalla loro più autentica personalità.

Abbas Kiarostami - regista iraniano pluripremiato che, lasciato il suo paese, si è recentemente trasferito in Italia - è oggi fra i nomi di punta della cinematografia mondiale. Il film che gli ha dato notorietà in Occidente, *Il sapore della ciliegia* (Palma d’Oro a Cannes nel 1997), era anch’esso molto “noioso”: si trattava, in quel caso, del racconto visivo di un percorso interiore verso il suicidio di un signore che alla guida di un’automobile attraversa un’area di deserto da malebolge, una zona collinare in via di spianamento. Un ambiente rarefatto che corrisponde esattamente al mondo interno del protagonista.

Eppure, malgrado il raffinato livello simbolico dei suoi film precedenti, ci si chiede per quali vie Kiarostami sia potuto arrivare a concepire e a dare rappresentazione a un tema così sofisticato come quello di *Copia conforme*. Non possiamo che constatare che attraverso la concretissima storia/non storia di questo film – vale a dire attraverso la creazione artistica - il mistero della rappresentazione psicodrammatica trova un suo straordinario dispiegamento.

Paola de Leonardis