

# epidros

cinema psyche e arti visive

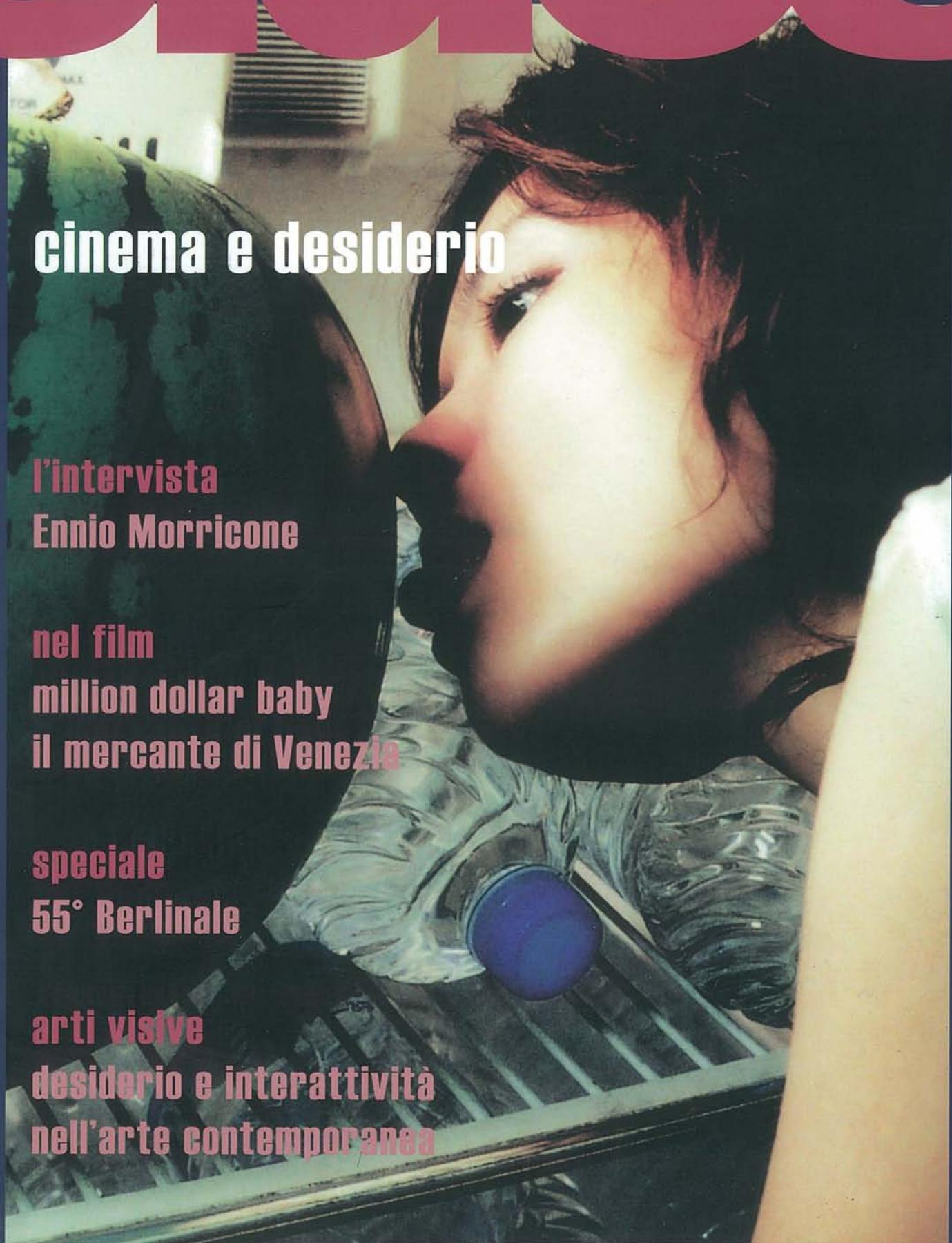
**cinema e desiderio**

**l'intervista**  
**Ennio Morricone**

**nel film**  
**million dollar baby**  
**il mercante di Venezia**

**speciale**  
**55° Berlinale**

**arti visive**  
**desiderio e interattività**  
**nell'arte contemporanea**



# The 3rd European Psychoanalytic Film Festival

**epff3**

London

3 - 6 November 2005

BAFTA  
195 Piccadilly,  
London W1

Honorary President  
**Bernardo Bertolucci**

Chairman  
**Andrea Sabbadini**

[www.psychoanalysis.org.uk/epff3](http://www.psychoanalysis.org.uk/epff3)

For information, please contact:

Ann Glynn, epff3, The Institute of Psychoanalysis  
112a Shirland Road, LONDON W9 2EQ (Great Britain)  
email: [ann.glynn@iopa.org.uk](mailto:ann.glynn@iopa.org.uk)

## HOLLYWOOD

### Tutto sul Cinema

Dal 1983 la prima videoteca specializzata nel Cinema d'Autore  
dalle origini ad oggi

Vastissimo catalogo di Noleggio e Vendita film in VHS e DVD  
Locandine e poster di tutti i film      Foto di scena e rarità per collezionisti

HOLLYWOOD: Via Monserrato 107 - 00186 Roma  
Sito Web: [www.hollywood-video.it](http://www.hollywood-video.it)

Tel. e fax: 06.6869197  
E-mail: [info@hollywood-video.it](mailto:info@hollywood-video.it)



# eidos

cinema psyche e arti visive

Creata e scritta da psichiatri, psicoanalisti junghiani e freudiani, esperti di cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04

[www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it)

## Distribuzione

**eidos** si riceve per abbonamento annuale ed è distribuito nelle maggiori librerie. Distribuzione nelle librerie Feltrinelli: JOO DISTRIBUZIONE Via F. Argelati, 35 Milano

## Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 18 € l'anno (sostenitori 35 €) Segreteria abbonamenti: Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma Tel. 067003835

## Editore

Associazione Culturale **eidos**  
Sede: Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma

## Direttore responsabile

Alberto Angelini

## Redazione

Alberto Angelini, Pia De Silvestris, Emanuela Ferreri, Simone Mangoni, Barbara Massimilla, Ignazio Senatore, Lidia Tarantini.

Hanno collaborato in questo numero: A. Balzola, G. Bonomi, R. De Giorgio, D. Dubosc, D. Ferrarese, S. Francia, F. Gazzara, A. Lo Cascio, M. Martino, L. Ravasi, P. Rosa, M. Vigneri.

## Ufficio stampa e pubblicità

E. Ferreri, I. Senatore  
[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[pubblicita@eidoscinema.it](mailto:pubblicita@eidoscinema.it)

## Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza  
[silvana@chiozza.com](mailto:silvana@chiozza.com)

## Stampa

Tipografia Ostiense  
Via Pellegrino Matteucci 106 C

## Segreteria di redazione

Emanuela Ferreri  
Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma - cell: 3407009183  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto **eidos**: Paolo Aite, Vincenzo Bonaminio, Bruno Callieri, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Claudio Cavazza, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Cristina Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Gillo Pontecorvo, Lella Ravasi Bellochio, Lucio Russo, Studio Azzurro, Adamo Vergine.

## sommario marzo-giugno 04

**4 editoriale**  
Cinema e desiderio

**6 cinema e psyche**  
Schermo, schermo delle mie brame  
di L. Tarantini  
Confidenze troppo intime  
di A. Lo Cascio



**14 l'intervista**  
Ennio Morricone  
di F. Gazzara

**18 nel film:**  
**cinema e desiderio**  
La niña santa  
di L. Tarantini  
Un segreto che viene da lontano  
di P. De Silvestris  
Il mercante di Venezia  
di A. Angelini  
Fateless  
di S. Mangoni  
Million dollar baby  
di I. Senatore



Il sogno del desiderio  
di R. De Giorgio  
Alla luce del sole  
di M. Vigneri

**36 speciale 55° Berlinale**  
di S. Mangoni  
Berlino e l'Italia  
di M. Martino

**45 il personaggio**  
Patrice Chéreau  
di L. Ravasi

**48 film cult**  
In the mood for love  
di I. Senatore



**50 l'altro film**  
Mimmo Calopresti  
Un desiderio etico  
di B. Massimilla

**54 film Doc**  
Documentario e realtà  
di D. Dubosc  
Remembering Palestine  
di B. Massimilla

**57 outsider**  
Herz Frank  
di S. Francia



**58 arti visive**  
Equilibrium  
di Giorgio Bonomi  
Desiderio e interattività  
nell'arte contemporanea  
dialogo di A. Balzola  
e P. Rosa



**64 eidos-news**

## nel prossimo numero cinema, memoria e ricordo

**cinema e psyche**  
Winnicott  
e il cinema

**outsider**  
Il mnemonista

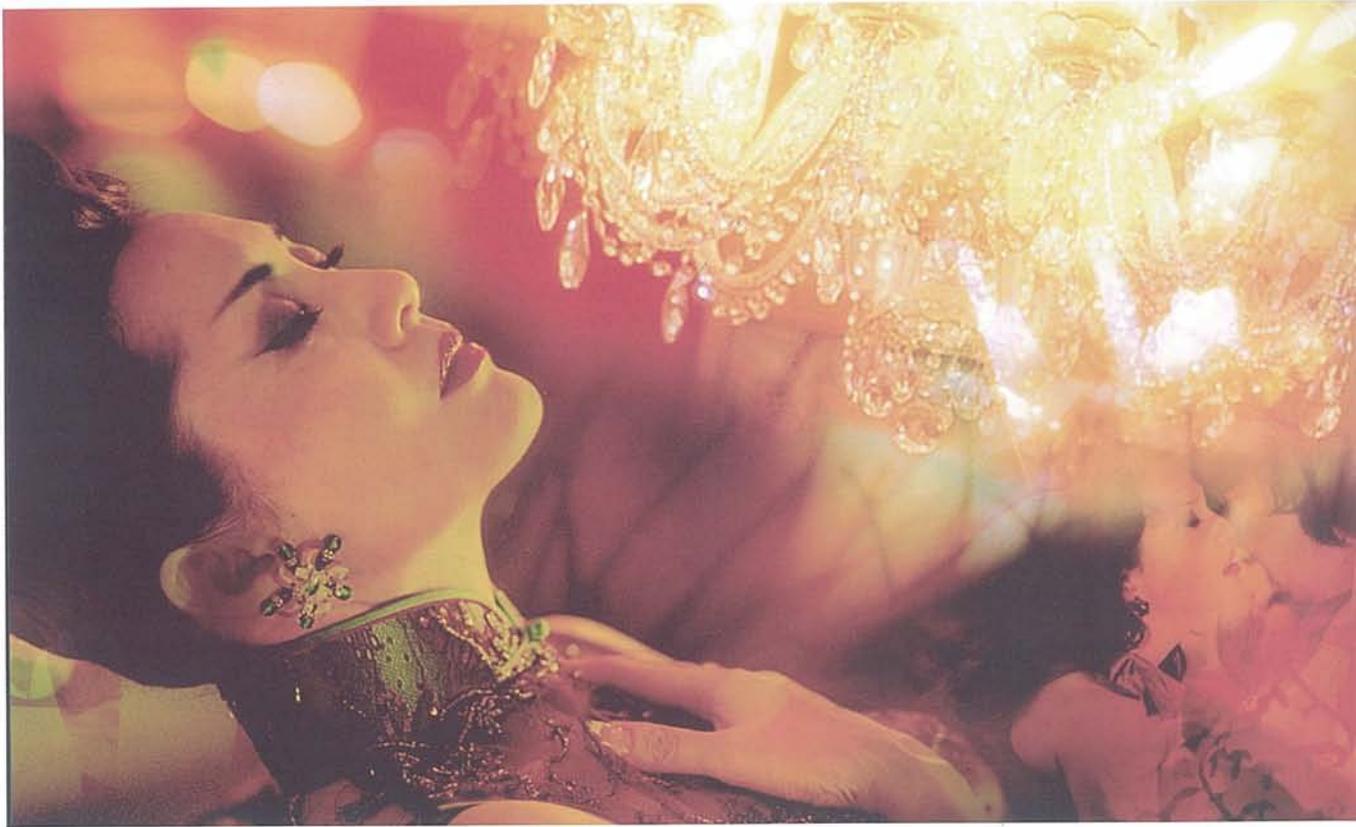
**film Doc**  
Francesca  
Comencini

**l'altro film**  
Ferzan  
Ozpetek

Scrivi per **eidos**: la redazione selezionerà entro il 1 giugno 2005 gli articoli inviati sul tema **Cinema, memoria e ricordo**. Tutti gli articoli pervenuti saranno comunque pubblicati all'interno del nostro sito web.

# Cinema e desiderio

**Desiderio di un'atmosfera soffusa e dispersa, che rimanda  
ad un sapore antico e regressivo che è simile al sogno**



*“Le fantasie non devono mai essere realistiche perché nel momento in cui otteniamo quello che cerchiamo, non lo vogliamo, non possiamo volerlo più. Per poter continuare ad esistere il desiderio deve avere i suoi oggetti eternamente assenti. E non è quella cosa che noi vogliamo, ma la fantasia di quella cosa. Sta attento a quello che desideri, non perché non lo otterrai, ma perché sei destinato a non volerlo più, una volta ottenuto.*

**“The life of David Gayle” di Alan Parker**

*“Mi rendo conto adesso che il mio cammino non è terminato e tornerò nel ciclo della trasmigrazione delle anime, nel samsara. So che prima o poi ci rincontreremo e spero vivamente che tu sarai in grado di dirmi quale sia la cosa più importante: se correre dietro a migliaia di desideri o conquistarne uno solo.”*

da “Samsara” di Pan Nalin



Desiderio di una faccia che si contorce dal ridere, di una torta volata in faccia al ciccioturno, di un corpo caldo e sensuale che si muove sinuoso sullo schermo, di un folle inseguimento in macchina, a cavallo, od in sella ad una moto luccicante come una stella, di un rivolo di sangue che scorre da un labbro tumefatto, di una lacrima che riga il volto di un amante, di un bambino che corre, felice, incontro alla madre.

Suoni, luci, ombre, un film in bianco e nero liso e consumato dagli anni, un'immagine digitale tersa e pulita come un mattino di primavera.

Sprofondato nel buio di una sala cinematografica, non opponi resistenza e ti lasci cullare dal dondolio delle immagini in movimento. I tuoi sensi si svegliano, il tuo corpo si scalda e la tua mente si tuffa nel passato, alla ricerca di qualche sensazione perduta.

Desiderio, voluttà, passione. Parole che solo se qualcuno le bisbiglia all'orecchio, ti procurano un subbuglio nell'anima e nel cuore.

Desiderio del desiderio, desiderio di essere desiderato. Desiderio di un'atmosfera soffusa e dispersa, che rimanda ad un sapore antico e regressivo che è simile al sogno. Desiderio di entrare nello schermo, di incorporarlo, di violarlo, di portarlo a casa e di custodirlo sotto il tuo cuscino.

Desiderio di una mancanza (de-siderus, togliere lo sguardo dalle stelle) di essere una stella del cinema e di apparire in cielo come una cometa e poi scomparire nel nulla.

Desiderio di uno sguardo diverso con cui guardare, intendere ed assaporare il cinema.

## in copertina

**La copertina di questo numero è dedicata all'erotismo de “La nuvola passeggera” (The Wayward Cloud) di TSAI Ming-Liang. Il film, presentato all'ultimo festival del cinema di Berlino, ha diviso la critica e scioccato il freddo pubblico berlinese. Non è importante prendere posizione, ma lasciarsi sedurre dall'essere umano, riscoprirlo macchina efficiente e bisognosa, coi suoi desideri arcaici e le sue inevitabili disfunzioni**

la redazione

# Schermo, schermo delle mie brame

di Lidia Tarantini



*...l'uomo  
vuole essere pesce e uccello  
il serpente vorrebbe avere ali  
il cane è un leone spaesato  
l'ingegnere vuol essere poeta  
la mosca studia per rondine  
il poeta cerca di imitare la mosca...*

*Pablo Neruda*



Come è noto, Freud non apprezzava il cinema, che considerava un'arte minore. Allo stesso modo non dette mai gran valore allo sguardo nel rapporto con i pazienti, anzi la sua prima "invenzione" terapeutica fu quella di mettere le pazienti sul lettino, sottraendosi alla loro vista. Era una inconscia difesa dai tentativi di seduzione? Certamente, così contenute, le "sue" isteriche, non potevano che utilizzare la parola come terzo neutro tra il loro desiderio inconfessabile e il loro oggetto di desiderio, il terapeuta. Anche le immagini dei sogni -via regia per arrivare a conoscere qualcosa delle profondità della psiche- trasformate in parole, dovevano essere decriptate, tradotte, mai prese alla lettera, perché, quando "*Ca parle*", utilizza le immagini dei sogni, ma non per dire, bensì per nascondere quel desiderio indicibile sepolto nel nostro inconscio. Insomma il mondo delle immagini è stato per il Padre fondatore della psicoanalisi un mondo da prendersi con le dovute cautele e con una certa circospezione. Guai ad abbandonarsi, si rischiava di colare a fondo, come i marinai al canto delle sirene.

Eppure proprio negli anni in cui si andava affermando la psicoanalisi, anche il cinema cominciava la sua inarrestabile ascesa, destinata a farlo diventare, nel giro di pochi anni, un mezzo universale per esprimere creatività, procurare divertimento, fare cultura e arte; una vera rivincita dell'immagine in quanto tale. Il cinema non mancò di affascinare i seguaci e successori di Freud, a cominciare

da Jung, in modo esponenziale, al punto che oggi credo non ci sia psicoanalista che non sia un fervente cinofilo o che osi affermare di non esserlo. Chiediamoci, allora, cosa ci sia di psichico nel cinema o di cinematografico nella psiche. Calvino ritiene che in noi sia sempre attivo un cinema interno, una continua proiezione di immagini, che ci permette di trovare delle soluzioni visive a problemi che le risorse del linguaggio non sarebbero in grado di risolvere, ed è ormai acquisito il parallelo tra cinema e "grandi narrazioni", cinema e "mitologia contemporanea".

### **è con i fantasmi del nostro desiderare inconscio che ci confrontiamo sia al cinema che nella stanza analitica**

na". Ecco, allora, una prima equazione tra cinema-mitopsiche con un denominatore comune: la capacità mitopoietica e creativa dell'immagine interna e esterna.

Che siano nella nostra mente, che abitino i nostri sogni o lo schermo di una sala cinematografica, le immagini possiedono alcune caratteristiche che le rendono potenti: hanno una potenzialità comunicativa (per la loro capacità di dire tanto con poco, rispetto al linguaggio), una potenzialità espressiva (che permette di mettere in immagine l'eccedenza di senso, impronunciabile in certe situazioni), una potenzialità trasformativa (conseguente alla possibile

metabolizzazione e comprensione dell'indicibile con le parole) e una potenzialità creativa che permette a certe immagini di far emergere dalle cose della vita ciò che le rende significanti, sottraendole alla loro "cosità" triste, al loro essere nient'altro che oggetti d'uso e di scambio. Assistiamo, attraverso le immagini "creative" a una vera resurrezione degli oggetti, alla scoperta della loro inesauribile riserva di senso, ad un ampliamento delle nostre capacità conoscitive. Ma torniamo allo specifico cinematografico e al suo potere di attrazione sugli psicoanalisti: colpisce, intanto, una evidente analogia tra il modo di procedere nella costruzione di un film, cioè lo stile cinematografico, e lo stile onirico. Il sogno pensa per immagini visive, grazie alle quali drammatizza un'idea, ma non per una realizzazione criptica del desiderio, ma per dire nel miglior modo possibile, utilizzando proprio le potenzialità dell'immagine di cui dicevo prima, quello che la coscienza, e il pensiero logico-razionale ancora non sa o non può dire. Fare un film è un po' come fare un sogno. Bertolucci sostiene, shakespearianamente, che tutto il cinema è fatto della stessa materia dei sogni. Ma l'incanto del cinema deriva anche dal luogo dove accade: "Come in un ventre materno, stai al cinema fermo e raccolto, aspettando che dallo schermo arrivi la vita. Al cinema bisognerebbe andare con l'innocenza del feto". Così diceva Fellini, (paziente di Bernard), il più "junghiano" dei nostri registi. Quale migliore descrizione di una regressione terapeutica, grazie ad una edenica realizzazione di

mento terzo che ci ri-immette nel registro paterno della logica. Barthes sostiene che l'immaginario scompare nel momento stesso in cui è osservato, come un fantasma quando accendo la luce. Film, spettralità, desiderio inconscio, ecco ancora un filo rosso, che lega insieme passione analitica e passione cinematografica. È con i fantasmi del nostro desiderare inconscio che ci confrontiamo sia al cinema che nella stanza analitica, grazie alle immagini che vediamo sullo schermo o che produciamo come analisti o analizzandi. Esse ci permettono di mettere in scena e di raccontare i nostri conflitti, le nostre sofferenze, e di riconoscerci come facenti parte di una più vasta narrazione a cui spesso stentiamo di dare un senso, ma che ne acquista uno, forse, solo nel momento in cui e nel fatto stesso di poter essere detta e rappresentata.

Si accendono, dunque le luci, usciamo dalla sala, o dalla stanza dell'analisi, siamo di nuovo nella realtà, ma di quel film-sogno-seduta conserviamo il ricordo, ed è proprio grazie ad esso che si gioca, a mio avviso, la possibilità terapeutica che si attribuisce da parte di molti analisti al cinema. Il cinema "cura" perché compio quello stesso movimento psichico che si fa in analisi con i ricordi della nostra vita, faccio cioè un'operazione di "montaggio" del film che ho visto e che ricordo: lo decostruisco, lo segmento, lo rimetto insieme, monto un nuovo film che sarà per me quello "vero", quello in cui credo, quello in cui il desiderio inconscio ha trovato l'immagine che lo rappresenta, quello che mi "cura".

**"Come in un ventre materno, stai al cinema fermo e raccolto, aspettando che dallo schermo arrivi la vita. Al cinema bisognerebbe andare con l'innocenza del feto".**

desiderio? In realtà noi non andiamo al cinema proprio con l'innocenza del feto, ma sicuramente con una "ingenuità" consapevole che ci permette di immedesimarci con i protagonisti, e in mancanza della quale nessun film potrebbe interessarci. Ma come avviene questo piccolo miracolo? Credo che la prima relazione che si crea tra spettatore in posizione non difensiva e film, si collochi all'interno del registro dell'immaginario, all'interno di quella relazione duale pre-simbolica e pre-riflessiva in cui prevale il rispecchiamento tra me e l'altro in un gioco di riflessi identificatori. In questo stato la coscienza non è assente, ma è come "sospesa" e questa sospensione permette l'incollamento all'immagine di cui parla Barthes. È questa "colla" a fondare la naturalità della scena del film, per quanto irrealista possa essere: solo l'Immagine è vicina, solo l'Immagine è vera. Ma questo stato alterato di coscienza non è quello che si attiva in analisi, nella prima fase di "innamoramento" e nei primi momenti di "immersione" di ogni seduta? La fase successiva è quella del "decolage", decollo che avviene quando si accendono le luci e recuperiamo il pensiero razionale, ed è questo ele-

Così il paziente in analisi come lo spettatore al cinema e, aggiungerei, il regista sul set, passa da una fase di regressione-identificazione con le sue immagini interne (lo spettatore incollato allo schermo, il regista alla sua sceneggiatura) ad una di decollo e di riemersione grazie alla presenza di un setting sufficientemente rigido (lo spettatore grazie alle luci in sala, il regista grazie alla realtà economica della produzione) e infine a quella del montaggio di una storia di sé che non recida i legami con la matrice del desiderio inconscio, ma sia in grado di tradurla in parola condivisa, passando dal registro dell'immaginario a quello del simbolico e del senso (lo spettatore ricorda e racconta il "suo" film che entra a far parte della sua personale mitologia, il regista consegna il film alle sale e al pubblico). Desiderio inconscio-immagine-narrazione sono perciò tre elementi fondamentali che ritroviamo nel cinema, nella stanza analitica, nella vita e che permettono alla nostra psiche di conservare o di ritrovare l'equilibrio; tre sostanze vitali per la nostra sopravvivenza e per il nostro permanere nel mondo che, presuntuosamente, vogliamo chiamare "umano" ●

# Confidenze troppo intime

Gli enigmi sul nuovo desiderio nel film di Patrice Leconte



di Antonino Lo Cascio

Avete in mente le notti cinematografiche di Raitre con i lunghi monologhi critici di Enrico Ghezzi, quelle affabulazioni monotone e infinibili caratterizzate da una perfetta ed attenta desincronizzazione tra movimenti labiali ed ascolto udibile?

In quei casi vengo colto da una lussuosa nausea, proprio come succede quando arriva il mal di mare. Questa nausea d'origine ghezziana rappresenta per me l'assenza dell'auspicata connessione fra significato e significante, tra metafora e concetto e, ancora, tra l'immagine e la sua deriva percettiva.

Proprio questo stato fisico è comparso in me sin dalle prime immagini, moderatamente feticiste, che, assieme ai lunghi titoli di testa, aprono il recente (bel) film di Patrice Leconte, *Confessioni troppo intime*.

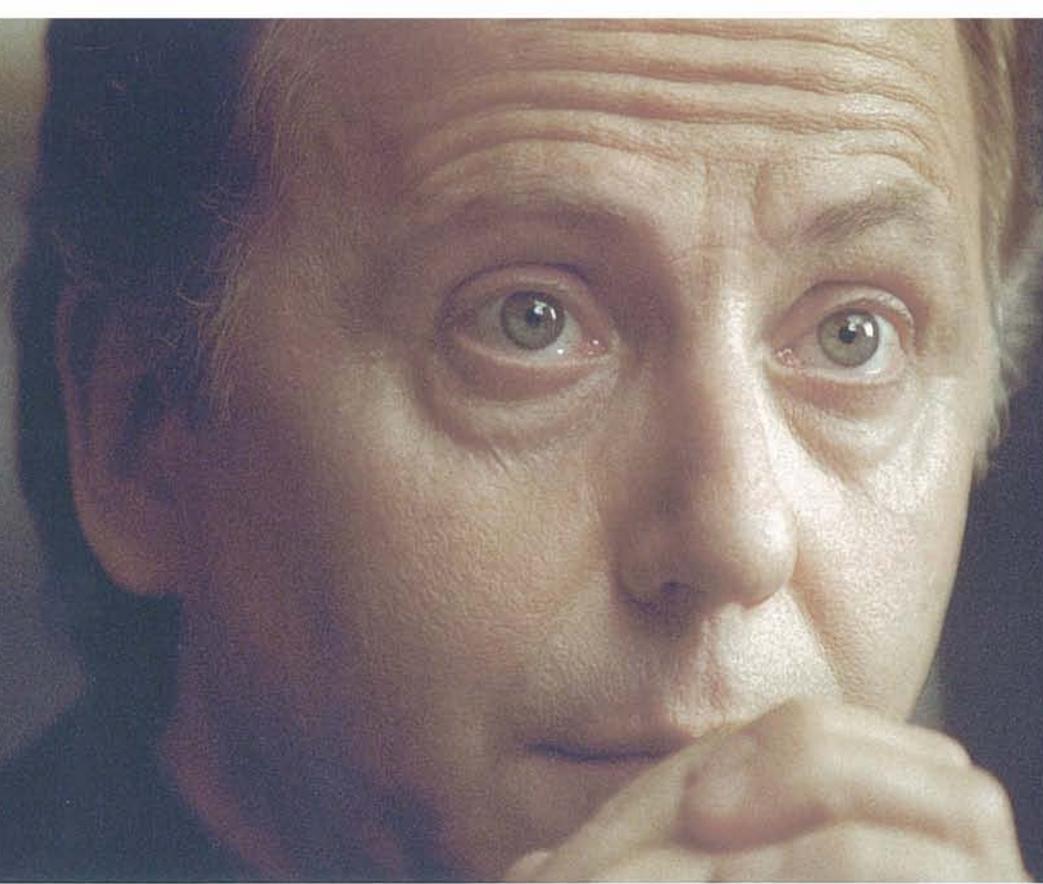
Ma, certamente, non a causa di queste immagini iniziali, un insistito strettissimo *gros plan* che segue il passo sicu-

ro e disinvolto di due piedi femminili, muniti di scarpette nere a taglio sportivo, che pur non rinunciano a certe opportune seduzioni della femminilità.

La mia nausea non riguarda i piedini che traversano l'asfalto bagnato di una Parigi che rimarrà sempre presente e costantemente nell'ombra. Insisto, non per la sospesa *gradivalezza* (ma si dirà poi così?) del più gettonato degli oggetti parziali a carattere totalizzante, ma per la musica: una colonna sonora sempre plumbea, drammaticizzante, a volte sottolineatura epifanica d'una *suspence* che le immagini ignoreranno con accuratezza e ciò fino ed oltre la conclusione del film.

Ma la musica è sempre lì, a pompare dramma, perfino quando la mimica neutrale, immobile e pseudopsicoanalitica di monsieur Fabèrt si scuoterà per un attimo dalla propria introversa attitudine.

Mi riferisco alla sequenza nella quale il nostro minimali-



sta eroe, dopo l'ennesima separazione voluta dalla moglie, si trova a dover incontrare Luc, il nuovo -"molto fisico"- amante della sua ex (bruttina ma intellettuale, anzi, intellettuale ma bruttina). Presentandosi al nostro protagonista, l'esuberante proprietario della più grande SUV esistente sul mercato delle fuoristrada, gli stritolerà la mano con cordiale, estroversa virilità. Subìta e registrata la stretta, il nostro dottore commercialista -che scopriremo più avanti tale per destino familiare- annuncerà (lui che aveva appena rifiutato il *tu* col quale l'aveva travolto Luc) che alla prossima occasione preferirà che si bacino. Battuta inattesa e folgorante, che determina nel pubblico un'omerica e clamorosa risata collettiva. Ebbene, anche in questo caso, la musica dei molti e dannati archi, sintonizzati sull'istinto di morte, marcherà il suo funestante, acherontico messaggio. E ciò, come dicevo prima, per tutta la durata del film.

Tuttavia, colto il segnale d'allarme, presto mi adatto e la nausea va in dissolvenza grazie anche ai lunghi momenti di silenzio musicale ed alla recitazione, fatta di sfumature impercettibili -parlo di Fabrice Lucchini, tenuto a stretto guinzaglio dalla mano invisibile del regista- che di fatto sottolineano la grande intensità d'una credibilissima Sandrine Bonnaire.

L'ottimo doppiaggio è pari alla grande prova d'attore alla quale sono chiamati i tre protagonisti (già, perché c'è anche un grande Duchaussoy, che interpreta il ruolo del Docteur Monier, lo psicoanalista).

Marc, terzo "designato" nel triangolo del film (pur se legittimo coniuge di Anne all'interno della storia che vedrà invece come terzo principale Fabrice/Emile) si limita ad assomigliare, in certe inquadrature oblique, ad un non inquietante Sidney Chaplin.

Entriamo così nel vivo della questione che, almeno a me, interessa e parecchio anche.

Credo che la tesi del film si riassume in ciò che un francese potrebbe definire come il *Discorso sulla relazione*. Secondo le intenzioni dell'Autore, nella civiltà contemporanea il nodo gordiano della felicità è annodato dalla mancanza d'ascolto. Se ci si ascolta, anzi se ci si ascoltasse, se si parlasse, se si comunicasse liberamente, si potrebbe fare a meno della sofferenza e forse anche della spada, unico passepartout antipsicoanalitico di tanti conflitti.

Ed il film è un film aggrappato agli involuppi e sviluppi del desiderio: ma, si badi, un desiderio che per Leconte non è il vetusto ed arcaico desiderio primario, quello sessuale. E non è neppure l'oralità del poppante -ed oltre-, tema che viene sfiorato attraverso il derivato d'una auto-gastronomia a livello d'un quotidiano domestico.

E' invece un particolare bisogno che lo sostituisce di prepotenza: oggi la necessità primaria è quella d'ascoltare e di essere ascoltati, in un continuo, alterno rovesciamento di posizioni e ruoli: proprio come avviene dopo le prime battute dell'"analisi" fra Anne ed Emile.

Come a dire che il desiderio -ma allora anche il corpo?- non esiste prima della parola.

Ma quanto appena detto verrà subito dopo affiancato (in quanto non contraddetto) dall'importanza del corpo, come già Leconte, con forte timidezza, ci aveva insegnato nell'ormai remoto *Il marito della parrucchiera*.

Quindi *prima è la parola*, che sovrasta con le sue esigenze quelle del corpo, ma c'è anche il corpo, importante, anzi importantissimo, in quanto corpo capace di danzare, come a sottolineare la necessitata importanza del *corpo di ballo* (termine mio).

Ma ciò può darsi solo quando la sessualità si sia eclissata dalla relazione matrimoniale. Prima, come Anne racconta "in analisi" ad Emile, erano così assolutamente felici, pieni della specifica gaiezza portatavi da

Marc, ma poi il passato ritorna ed eccoli usciti nel manicomio terrestre.

Emile ascolterà come amenzialmente attonito, mentre noi spettatori non abbiamo difficoltà, grazie alle lunghe ed opportune inquadrature, a comprendere le sue meraviglie ed i suoi turbamenti.

La materia è quella dei mondi in deiscenza (= che si squadernano) al pari -come confesserà Emile- di quel paracqua che da anni custodisce, aperto, dentro di sé.

Qui, nel nostro film, non v'è posto per il terzo: il dialogo *deve* essere a due, di coppia, non importa quale coppia, ma di coppia, appunto.

Il Tre, ovviamente, forte della propria potente natura inconscia, s'arrabbia e forza le situazioni comparando come perturbante.

Ed il Tre, con la sua presenza, induce all'essere fuori, ad essere presenti attraverso lo sguardo (spero che l'autore non voglia però alludere alla pulsione scoptofila dei suoi cinefili, se no il cerchio si chiude e tutto diventa troppo facile).

Intanto che noi chiacchieriamo, Marc, dopo che Anne gli ha fratturato la gamba (facendo *marcia indietro* con l'auto) regredirà al pari della moglie e scoprirà il suo Edipo. Anzi la sua omosessualità, come la ubiquitaria televisione spazzatura avrà la bontà di svelare prematuramente alla portinaia, ma anche a noi, pubblico in sala. Una TV, appannaggio delle affezionate spettatrici di *fiction* che il regista propone in funzione di coro greco (ma, la televisione, fuori dai documentari, ed a partire dai vari tiggì, non è forse tutta *fiction*?).

Questa serie di luoghi comuni che il film ammira e sottende, tende e mira al superamento di quell'antica cinica saggezza squisitamente francese che sosteneva come l'amante fosse sempre la miglior garanzia per un matrimonio che si volesse riuscito, grazie proprio alla sua esistenza ed alla continua alta tensione che è in grado di apportare.

La tensione qui è tra il Due ed il Tre, mentre la psicoanalisi è semplicemente una tecnica clinicamente cinica e

simpaticamente "avida dollars" (anagramma surreale di Salvador Dalì) che avvilisce e raggela i fasti della relazione per la asimmetria che la caratterizza.

Aprondo all'interno di questa recensione una parentesi di rara serietà (ritengo che sia sempre inopportuna, pur se inutile, la fuoriuscita dal rapporto con i pazienti delle conoscenze analitiche), vorrei ricordare come proprio un noto psicoanalista francese, A. Green, affermava recentemente che il non rispetto dei ruoli nell'asimmetria della relazione analitica "scava la fossa (*creuse la tombe*) della psicoanalisi". Ed inoltre, aggiungo io, chi può responsabilmente affermare che la relazione sia *di per sé* terapeutica? Non lo dico soltanto io ma, se non altri, i mille film che ci bombardano tutti i giorni con le loro storie di crisi (e non ci ha convinto la doppia Melinda offertaci da un claudicante Woody Allen, in altalenante formato *sliding doors* -per non ricordare il *Lola corre* o un Paul Auster d'annata-).

Ma allora, ritornando al film, è semplicemente *quelconque* o è ancora più banalmente un film antianalitico, come da che mondo e mondo sono tutti quanti i film?

La prima tesi ottiene poco credito ma la seconda, pur seducente, non è del tutto sostenibile.

Infatti la figura dell'analista è sufficientemente *correct*, anche quando il copione calca sulla sua venale professionalità o quando gli si fa indurre il dubbio paranoicale sull'inesistenza dei drammi che la bella Sandrine fa trascinare sulle fragili sponde del commercialista.

Ma torniamo al dottore, tra Fabèrt ed Anne: sarà proprio il nostro terzo, col suo intervento fuori di verità, ad indurre in Emile quel vissuto d'imbroglione che lo renderà attivo, cinico e ficcante. Tra l'altro, gli permetterà di imper-



sonare un analista che non *mette in atto* alcun soccorso - che ne direbbe un esperto come Nanni Moretti- quando a seguito del suo pedinamento (però, nella falsa Svizzera, quanta autentica *Pantera Rosa!*) assisterà -non visto- allo svenimento di Anne alla stazione (partire è un po' morire, oppure "in *tre- nò*"?).

In ogni caso, il dottor Monier, precisato che si tratta d'un caso non grave, benedirà l'ascolto d'Emile, ma sarà poi lo stesso commercialista a lamentare come non sia in grado di reggere tutte le umide esondazioni sessuali che "la paziente" gli regala. Allora?

Forse Leconte pone un distinguo, tracciando una linea di demarcazione tra gravità psicopatologica ed esistenza normalmente infelice, criticando così il ricorso smodato alla moda della psicoanalisi?

A tal proposito ci sarebbe teoricamente da discutere, però, nel nostro caso, no. Poiché Anne, che spiega "sono l'unica (falsa) paziente del mio (falso) analista", sarà in grado di "guarire" (da avveduta comportamentista, trionfando così sul vero analista) gli attacchi di panico d'un paziente (interpretato da un clone di Baget-Bozzo) considerato grave nella storia del film.

Insomma, non se ne esce: la psicoanalisi no, anzi sì solo se è selvaggia.

Il comportamentismo sì, anzi no perché non si parla, La televisione, forse, che rivela improbabili verità di sapore psicoanalitico, ma false ed inutili? Boh... Ma essendo Patrice un cineasta forse no.

E il sesso? Beh, il sesso è solo perversione: tutti i maschietti, dice Leconte, vogliono guardare la mamma da sola quando fa la pipì, ma poi anche papà e mamma

insieme, quando fanno le schifezze.

E l'Edipo? Lui manipola la sessualità e la trasforma nella declinazione scoptofilica.

Dunque, per il film, l'unico momento felice, frenetico ed estatico è quando si balla (cfr. il corrusco *Il marito della parrucchiera*) ed, aggiungo io, quando si balla da soli.

Ma allora stiamo forse parlando d'un film che è l'elogio ipsatorio dell'attesa, dello sgangherato sabato villico, della danza propiziatoria, che magari potrebbe piacere (solo a livello nucleare) a Lars il Dogmatico, padre dei *dancers in the dark*?

Ovvero ancora, "*Confidence*" è il manifesto guardone/antivoyeurista che vuole spingere gli spettatori a parlare tra loro in sala, ma sempre a due a due, invece di lasciarsi cogliere, come prevede il rituale, silenziosi ed attenti nella buia camera dei cinema?

Infine, cosa è questo film? Un incontrollato coacervo di anacronistiche angosce infantili impossibili da razionalizzare, tanto da non saperci dire nulla oltre ciò che si dice per tutto il film, o al contrario ...

Cercherò di fare un po' d'ordine confuso attraverso un inventario tendenzioso ed un rendiconto cronologicamente insignificativo.

Per prima cosa registro che per il nostro Patrice il bello è soltanto il ballo, quale espressione e testimonianza del *corpo gaio* (termine mio) in una vita -ahimé- solo episodicamente gaia.

Aggiungo anche che il regista salva certamente la relazione ravvicinata, ma non troppo, quel tanto per potersi parlare, in due (ma ballare, *deo concedente*, si balla rigorosamente da soli ed, in ogni caso, mai con i lupi!).

L'ultima scena che fiancheggia i titoli di coda mostra dall'alto i due naufraghi ritrovatisi in Costa Azzurra, entrambi sul divano, che parlano coinvolti dalle loro parole (che però sono state sottratte alle nostre desideranti orecchie di spettatori). Fumano sul divano le loro sigarette, accese dal recuperato zippo del padre. Lui, cravattato pentito, neofumatore, neofantasma del papà, Lei, che insegna collettivamente (?) alle bambine il Lago dei Cigni -e non già il





balletto dei giovani e brutti anatroccoli-.

Infine, Emile ed Anne che, grazie ad un sorprendente effetto speciale, scompaiono dalla scena sempre vista dall'alto, lasciandola identicamente arredata come prima, ma spoglia delle loro spoglie vitali.

Ed ancora, mi corre anche l'obbligo di rimarcare un altro dato fondamentale che caratterizza la vita leconteana: nella vita non c'è nulla da ridere, soprattutto quando ci scappa una risata o un sorriso. Anzi, quelli sono i momenti di maggiore sofferenza, quando una battuta penetrante (pensiamo a *Ridicule*) ci offre solo l'illusione di salvarci da una morte dell'anima.

Ma allora -che Dio mi fulmini- la colonna sonora, al pari di quanto è l'economia per la Storia, è l'autentico Inconscio di questo film? Allora la musica ha un senso, racchiude il significato d'un monito che un fratello intonato, sfigato e religioso per vocazione coatta, non può non ricordarci, sequenza dopo sequenza?

Di certo non a caso, nel lieto finale, complice un Sud idealizzato, il commercialista felicemente rinascete si estenderà con le braccia ed il busto in un breve movi-

mento estatico da ballerino solista, citazione assoluta d'un'analogia prestazione del bravissimo J. Rochefort. In perfetto rispecchiamento, Sandrine Bonnaire appare voluttuosamente appagata dal suo proprio sensuoso ammorbidirsi sul divano, ormai simmetrico e solo forse galeotto, del feniceo pseudoanalista.

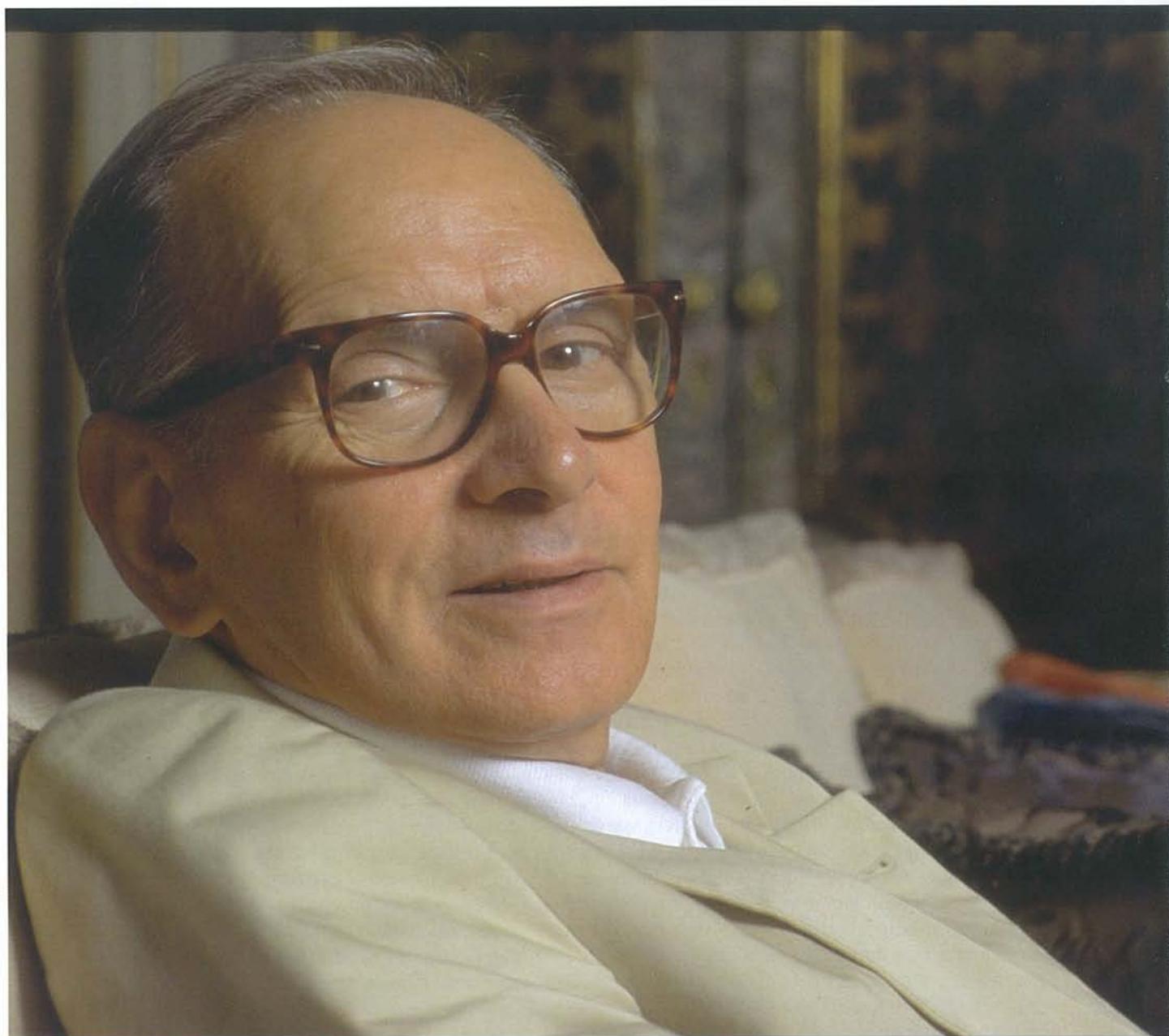
Insomma, a proposito di *Confidenze troppo intime*, devo sempre ricordarmi che un film è, e deve essere, solo un film. Poi può essere buono, buonissimo, bello, bellissimo e così via, schierando aggettivi in chiaro-scuro, a cascata ed in ordine sparso.

Posso dire nonostante tutto (e cioè da una parte la dimensione di contrappasso delle musiche originali, mai esitanti nel ricordare che la vita non è altro che una sinfonia mortuosa epifania della morte e dall'altra la presenza di alcuni attori che, di citazione in autocitazione, rimandano sempre a qualcuno o a qualcos'altro) che il film di Leconte non è un buon film ma è sicuramente un film originale, aggiungerei francese, che certamente piace, piace anche assai e che assomiglia moltissimo ad un gran bel film ●

# Il sottile confine tra distacco

Intervista a Ennio Morricone

di Francesco Gazzara



# e coinvolgimento nella musica del cinema

Il rapporto tra musica e immagine in movimento, scontato a prima vista dopo oltre un secolo di cinema, è segnato da una profonda complessità. Si va dalla facile intuizione di Francis Ford Coppola, “la musica ha il ruolo importantissimo di contribuire all’illusione creata dal film”, a una serie di definizioni che analizzano la colonna sonora nei suoi dettagli più profondi. Una delle più acute, comune ma molto efficace, paragona la cosiddetta soundtrack all’ago di una bilancia,

anche per il suo rapporto esclusivo con i registi – a cominciare da Sergio Leone – che lo ha sempre spinto a trascendere l’opera filmica, a individuarne motivazioni e aspetti spesso non espressi del tutto, a trovare infine nella musica la completezza di un discorso appena accennato ma dai risvolti psicologici sorprendenti. Un esempio per tutti: il tema con l’armonica scritto da Morricone per l’ultimo western di Sergio Leone *C’era una volta nel west* (1968). Dissonante e al tempo stesso orec-

**L’unico vero rimpianto della mia carriera non è certo la mancanza di un premio Oscar...ma non aver scritto la soundtrack di Arancia Meccanica...**

sempre in teso equilibrio tra distacco e coinvolgimento rispetto ai fotogrammi della pellicola. In pratica la musica diventa il tempo emozionale del film, quando per “tempo” si intende proprio il “meteo” dettagliato di ciò che avviene sullo schermo, una sorta di termometro acustico che rivela le diverse temperature dell’opera filmica. In alcuni casi, quando l’ago pende all’improvviso da una parte (distacco) o dall’altra (coinvolgimento), può succedere che il film venga ricordato nei decenni soprattutto per l’uso della musica in una o più sequenze particolari. E’ l’ultima firma del capolavoro, quella scritta a quattro mani dal compositore e dal regista, che eleva la pellicola da intrattenimento puro a opera d’arte e mito culturale. Al Maestro romano Ennio Morricone – 75 anni, più di 400 colonne sonore per il cinema scritte dal 1962, una serie di partiture “colte” eseguite nei teatri di tutto il mondo e un’infinità di sigle, commenti e arrangiamenti pop per la televisione – casi del genere sono capitati più spesso della norma. Non solo grazie alla sua innata voglia di sperimentare – sia in partitura che davanti alle immagini – e alla sua titanica capacità di dare un preciso volto sonoro a personaggi e situazioni, ma

chiabile, apparentemente isolato ma sempre legato a momenti precisi della narrazione, il motivo ripetuto con l’armonica non è altro che un sofisticato ingegno – musicale fino a un certo punto, senz’altro più filmico – messo lì a sostituire le scene di brutale violenza. Guardando il film di Leone per la prima volta è difficile rendersene conto, ma una visione accurata rivela come le scene più violente, presenti solo verso la fine della pellicola con dei flashback rituali – a dimostrare come abbiamo modificato il corso degli eventi – erano già preannunciate dal tema *L’uomo con l’armonica* di Ennio Morricone. Questo è un modo geniale di semplificare il rapporto tra musica e immagini, di andare oltre il puro riflesso sonoro di un’azione o di un personaggio, dando alla melodia un carico interpretativo molto più largo. Cosa possibile quando la collaborazione tra compositore e regista è ben consolidata, come nel caso di Morricone e Leone – il primo film insieme, *Per un pugno di dollari* (1964), era di quattro anni prima – a tal punto da far diventare quel motivetto con l’armonica l’interpretazione musicale della lunga ossessione di Sergio Leone con la simbologia della morte violenta.

## l'intervista al maestro

Partiamo dal western. Dopo un paio di decenni in cui al cinema le cavalcate dei cowboy erano accompagnate dall'epica di Dimitri Tiomkin (*Mezzogiorno di fuoco*) o dai ritmi veloci di Elmer Bernstein (*I magnifici sette*), lei inventò quel magico riff di chitarra elettrica e promosse solista nell'orchestra uno strumento popolare come l'ocarina (*Il Buono, il Brutto e il Cattivo*). Da quel momento il western si è sempre identificato musicalmente con le sue note. E' più importante il suono o la melodia?

“Questa storia del Morricone compositore di musiche di film western me la porto dietro da 40 anni. In America c'è addirittura chi crede che io abbia scritto soltanto temi per film western, una vera bufala! Ci sono molti alti generi in cui ho dato il meglio, ad esempio i romanzi politici e le storie d'amore. Dopo 400 film musicati, credo che il rapporto tra colonne sonore western e soundtrack di altri generi cinematografici sia di uno a dieci. Ma veniamo al nocciolo della questione. Negli anni '60 il cinema iniziava a essere contaminato da influenze pop e rock, non soltanto musicali, con lo scopo di mandare di più i giovani al cinema. Ecco perchè ci sono infinite pellicole cult, anche molto scadenti, con colonne sonore ricche di musica psichedelica di quel periodo. C'erano però dei casi dove l'uso di una chitarra elettrica col vibrato andava benissimo, come nei film di Sergio Leone. Non si trattava di un'associazione banale, anzi era piuttosto complessa. Lì dove il soggetto e la sceneggiatura insistevano sulla solitudine e sull'autoemarginazione di alcuni personaggi, e *Il Buono, il Brutto e il Cattivo* rientrava in questo caso, allora quel suono calzava a pennello. In fondo si trattava solo di una piccola influenza, quasi un'impollinamento, della realtà giovanile del rock nella finzione adulta del cinema. Il processo inverso, ovvero la costruzione di un film su un argomento pop o hippy dell'epoca, si dimostrava al contrario spesso fallimentare.”

Abbiamo sfiorato due argomenti con una sola domanda: il recupero delle soundtrack dei cult movie italiani degli anni '70 – da parte, ad esempio, di Quentin

Il leggendario compositore Ennio Morricone iniziò studiando musica al conservatorio di Santa Cecilia all'età di 12 anni. Non ha composto musica per il cinema che negli anni '60 e il suo primo successo internazionale è arrivato con *Per un pugno di dollari*, di Sergio Leone.

La sua consacrazione commerciale e i suoi riconoscimenti universali arrivano tra gli '80 e il 2000 con i picchi di cinque nominations (ma nessun Oscar) agli Academy Awards, fra le quali ricordiamo quella per *Mission* ('86) e per *Gli intoccabili* ('87). Recentemente ha composto per *Kill Bill: Vol 1 & 2* (2003/2004) e *Fateless* (2005).



Tarantino – e il lento declino della colonna sonora tradizionale a favore delle numerose raccolte di canzoni inserite nella pellicola o semplicemente ispirate al film. Come vede questi cambiamenti?

“Non ho nulla contro il revival e la riscoperta di musiche sconosciute che magari rivelano sorprese nell'uso degli strumenti, come ad esempio i sintetizzatori degli anni '70. Nel mio caso esistono decine di composizioni per film poco noti che, riascoltandole oggi, sorprendono per il modo in cui il sintetizzatore interagiva con l'orchestra. Se però è solo il suono di una tastiera elettronica a tornare di moda, la cosa è meno interessante. Tarantino mi ha chiesto di scrivere tutta la soundtrack di *Kill Bill*, voleva fortemente una composizione 'in stile Morricone'...beh, infatti ne ha avuta una vecchia, da utilizzare in scaletta. In genere non ho un buon rapporto con le soundtrack-compilation, pensa che ci sono produttori cinematografici che scelgono prima le hit dell'estate per poi imporle al regista nel

suo film! Cosa rimane della colonna sonora originale, magari frutto di una geniale collaborazione tra compositore e regista?”

Entriamo nel vivo del rapporto tra musica e immagini. Secondo il musicista techno Jeff Mills la colonna sonora è come un branco di nuvole che passa nel cielo. Nel nostro agire quotidiano non ci accorgiamo per più di pochi secondi del moto costante delle nuvole, ma sono loro a decidere quanta e che tipo di luce arrivi da noi. Così la soundtrack scorre sotto i fotogrammi senza farsi notare troppo, ma influenzando nel profondo la nostra percezione. Condividi l'idea?

“Senza dubbio ma aggiungerei qualcosa in più. Che la musica da film non debba essere invasiva è una vecchia regola, ma come tutte le regole sta lì per essere smentita. Quel che più conta è però in che modo le note o i suoni riescano a modificare le percezioni dello spettatore. Spesso si agisce per contrasto o per distacco, dando alla musica un colore che la allontani molto dalle immagini che vediamo. In altri casi c'è coinvolgimento e supporto, la musica alimenta un'emozione appena suggerita dalle immagini, la anticipa e ne amplifica l'effetto. Dipende sempre dal materiale filmico, copione o montaggio, che si va a musicare. Ricordo ad esempio un adattamento TV di Elio Petri da *Le mani sporche* di Jean-Paul Sartre, con Marcello Mastroianni nel ruolo di Hoederer. Tra nostalgia, ricordo, ideologia, passione e follia ce n'era abbastanza per una partitura molto complessa, quasi spettrale, che amplificasse al tempo stesso l'interiorità e l'emozionalità del testo. Completamente diverso, per parlare di un altro sceneggiato TV dello stesso periodo, da *Marco Polo*, in cui la musica cercava di incarnare il magico istinto esplorativo dell'avventuriero. I momenti di distacco, ovvero le componenti etniche, altrimenti fondamentali in un documentario, e quelli di forte coinvolgimento emotivo, tra nostalgia per la terra lasciata e misticismo religioso, si univano in un compromesso dignitoso.”

C'è anche chi ha trovato la musica adatta, andando contro corrente, nel repertorio sinfonico. Immagino che spesso molti registi le hanno chiesto di avvicinarsi a qualche celebre brano di musica classica... “Ne conosco solo due o tre di registi capaci di suggerire attraverso l'uso della musica classica anche quello che nelle immagini resta nascosto. Oltre a Pier Paolo Pasolini, geniale per l'uso a contrasto dei capolavori di musica barocca, penso soprattutto a Stanley Kubrick. L'unico vero rimpianto della mia carriera non è certo la mancanza di un premio Oscar, vista la poca attendibilità cinematografica

della giuria, ma non aver scritto la soundtrack di *Arancia meccanica*. Kubrick mi chiamò quando stavamo missando *Giù la testa* di Sergio Leone e purtroppo non avevo tempo. A ripensarci però, le migliori colonne sonore le ho scritte in 15 giorni...e anche Gioacchino Rossini era abituato a dare il meglio in meno di due settimane. Forse avrei potuto provarci...chissà.” ●

LA RAI  
RADIOTELEVISIONE  
ITALIANA  
PRESENTA

# LE MANI SPORCHE

di JEAN-PAUL SARTRE



SAG 9089



ADATTAMENTO TELEVISIVO E TRADUZIONE DI  
**ELIO PETRI**  
MUSICHE ORIGINALI COMPOSTE E DIRETTE DA  
**ENNIO MORRICONE**

EDIZIONI MUSICALI CAM S.p.A.

LA  
PIOVRA

COLONNA SONORA ORIGINALE DELLO SCENEGGIATO TELEVISIVO



ENNIO MORRICONE

**nel film** teleobiettivo puntato verso il cuore della pellicola, esplora il disegno interiore e le trame più nascoste di film senza tempo che dialogano sulla scena della psyche

## Cinema e desiderio

Il desiderio di essere chi non si è, di avere ciò che non si ha.

Il consueto appassionato sguardo di **eidos** indaga le mille forme del desiderio, motore dell'anima nel dolore come nella passione; da Vera Drake a Million dollar baby, scoprendo titoli presentati di recente a Berlino.



lucrecia martel

# la niña santa

di Lidia Tarantini

E' un film sui desideri: inconfessati e inconfessabili. E' un film sullo sguardo. Un albergo in decadenza, un collegio tutto femminile e molto cattolico dove si cantano commoventi cori edificanti, mentre le educande si sussurrano sconcezze.

Nell'albergo con piscina si svolge un congresso di medici che approfittano dell'occasione per concedersi sordide scappatelle con il personale para-medico presente. Dappertutto i segni di qualcosa che sta sgretolandosi e corrompendosi, dentro e fuori, nell'ambiente e nelle anime... Argentina, giorni nostri.

Due generazioni a confronto: gli adulti con le loro piccole-grandi ipocrisie e miserie e un gruppo di adolescenti alla scoperta del sesso. Una madre divorziata-abbandonata piena di livore per l'ex marito, desiderosa di un qualsivoglia riscatto che la faccia sentire ancora amata, e sua figlia, tutta sguardi e pruriti, che la odia senza saperlo e che comincia a cercare il sesso col desiderio e la feroce curiosità dei cuccioli.

C'è uno dei medici del congresso, esperto, guarda un pò, in *Sindrome di Meniere*, che riguarda l'orecchio e fa perdere l'equilibrio (!), che ha un inconfessabile vizio: un irrefrenabile *penchant* per le adolescenti a

cui si "appoggia" da dietro quando capita. Il claustrum che l'albergo rappresenta un luogo protetto dove è possibile il passaggio all'atto: la madre decide di sedurre il medico col viziato che nel frattempo ha scelto proprio sua figlia come oggetto dei suoi desideri...ed Edipo trionfa.

La *niña santa* non si lascia sfuggire l'occasione e spinge la provocazione. Prendendo l'iniziativa nei confronti del medico, ormai in totale balia degli eventi e degli ormoni. La situazione precipita, lo scandalo è inevitabile e il film finisce proprio quando la tragedia, si intuisce, sta per cominciare. La *niña santa* e la sua amica e complice si incontrano nella piscina deserta, mentre gli adulti, riuniti in seduta congressuale plenaria dovranno gestire lo scandalo ormai emerso. Le due amiche si concedono con evidente soddisfazione un comune bagno-lavacro liberatorio e purificatore: due innocenti feti nel ventre materno, leggeri e felici nella loro totale e goduta a-moralità.

Un film che, a parte qualche lentezza, piacerebbe a Almodovar e a chi Almodovar piace. Gli attori, sconosciuti al pubblico italiano, sono bravissimi e particolarmente intensa è la attrice adolescente tutta sguardo e sospiri •

Lucrecia Martel è considerata oggi la più importante regista del nuovo cinema argentino. Dopo alcuni anni dedicati al cortometraggio, dirige *La ciénaga* (La palude) film premiato nel 2001 a Berlino come "miglior opera prima" e successivamente ai Festival di L'Havana, al Sundance, a Tolosa ed in Uruguay. Il film fu distribuito in Italia in originale con i sottotitoli. Tra i suoi lavori ha realizzato anche un documentario sulla poetessa Silvina Ocampo. Dopo *La niña santa* sta preparando *La mujer sin cabeza*.



# Un segreto che viene da lontano

## l'inconsapevole colpevolezza di Vera Drake

di Pia De Silvestris

il segreto  
di Vera Drake

Il film ha vinto il Leone d'oro al 61° Festival del cinema di Venezia ed è stato premiato al British Academy of Film and Television Arts Award (Oscar inglese) per la miglior regia, miglior interpretazione femminile (Imelda Staunton) e per i costumi. La Staunton è stata, inoltre, premiata a Venezia con la Coppa Volpi, come "migliore interpretazione femminile" ed ha ottenuto la nomination al Golden Globe e all'Oscar.

"Se Vera Drake non è mai esistita come personaggio storico – afferma il regista del film *Il segreto di Vera Drake* Mike Leigh – sono esistite tuttavia migliaia di Vera Drake, migliaia di donne che praticavano aborti clandestini: il film è una finzione che affonda la sue radici nella realtà".

In effetti questo film commuove per la realtà degli anni cinquanta in cui l'azione si svolge: una Londra del dopo guerra povera e sporca, dalle misere case anguste in grande contrapposizione con lo spazio distante delle dimore borghesi.

Vera Drake è una domestica di mezza età che passa dalla povertà dignitosa della sua piccola casa e dal suo affettuoso nucleo familiare a pulire le fredde case borghesi in cui si avverte un grande distacco generazionale.

Vera è una donna apparentemente allegra che ha istericamente una doppia vita: trova il tempo per accudire la famiglia, la madre sola, un vicino bisognoso e, contemporaneamente, porta avanti in segreto un'attività clandestina, "aiutare senza compenso le donne in difficoltà", come lei dice, un desiderio forte che persegue da venti anni senza interruzioni.

Il regista Mike Leigh afferma che non ha usato una sceneggiatura per il suo film, è dal lavoro comune con gli attori che viene fuori il processo di scoperta della trama dei fatti, dei pensieri e delle azioni; partendo da una premessa si continua in una condivisio-

ne che presuppone la creatività di tutti.

Il film è come un crescendo musicale formato da una prima parte tragico-narrativa e da una seconda drammatica in cui Vera prende coscienza della gravità del suo agire. Nella prima parte questa piccola donna si muove da una casa all'altra, tra una tazza di tè ed un'altra, quasi automaticamente e con indifferenza, passando da adempimenti di lavori casalinghi a procurare l'aborto di gravidanze di "donne in difficoltà" con mezzi rudimentali: una grattugia, una saponetta, una siringa di acqua. Tutto questo è straordinario tanto più se si tiene conto che Vera fa i lavori casalinghi per denaro e gli aborti gratuitamente. Il film rappresenta questo come se fosse la cosa più naturale del mondo, fino al momento della denuncia di una donna che finisce in ospedale e quindi all'improvvisa consapevolezza di responsabilità a cui è costretta Vera ed anche lo spettatore.

Nella storia infantile di Vera c'è un dramma: la madre l'ha partorita da ragazza e non ha avuto il sostegno di nessuno, un passato che è come una minaccia per tutte le donne che Vera aiuta.

Sotto le sembianze di una semplice donna del popolo c'è un desiderio forte, anzi forse una oscura necessità, lei, figlia della colpa, per sopravvivere deve espiare e interrompendo un processo vitale uccide anche un po' se stessa bambina che ha fatto soffrire la madre.





Il desiderio, l'oscura necessità si ritrovano nelle parole stesse di Vera al commissario: "Dovevo farlo!".

Il regista sembra avere simpatia per il suo personaggio principale, infatti lo svolgimento quasi teatrale in fondo è riparativo, catartico nei riguardi di Vera, poiché le procura una espiazione finale concreta e liberatoria, anziché simbolica, inconsapevole e perpetua.

L'arresto di Vera avviene durante la festa per il fidanzamento della figlia in un momento di grande felicità familiare. C'è una grande contrapposizione tra la legge morale civile e quella di una parte del nucleo familiare di Vera; il marito Stan la perdona e il fidanzato della figlia, condividendo il comportamento di Vera, commenta: "Perché metterli al mondo se non si possono amare?", mentre il figlio Sid e la cognata la condannano come una criminale. La famiglia rappresenta le molte anime di Vera: quella che si sente colpevole, quella

che la rende mortifera e quella di liberarsi dalla sensazione di non essere amata.

Il film lascia lo spettatore sospeso tra la buona fede, le buone intenzioni di Vera e l'apparente superficialità del suo comportamento che ha portato addirittura una ragazza a rischiare la vita.

Però risulta difficile parlare di comportamento etico in una società come quella degli anni cinquanta in cui le donne senza mezzi erano costrette o a subire "l'incidente" o a praticare l'aborto in condizioni pericolose. Nel film stesso si vede il diverso percorso di una ragazza borghese che va ad abortire in una clinica di lusso.

Vera è un po' un angelo della morte ed un po' una vittima, un capro espiatorio. Nella prima parte del film essa esprime una condizione quasi delirante e il suo comportamento ha tutte le caratteristiche di un'esecuzione magico-onnipotente dettata da lontano. Si capta come l'ineluttabilità di un destino a cui Vera non si ribella ma a cui acconsente realizzando così un desiderio inconscio infantile, quello di poter aiutare la madre ad affrancarsi da una colpa. Lei non lo sa ma è proprio attraverso il suo comportamento che si rende colpevole e quindi si assume ripetutamente le colpe della madre. Nella seconda parte del film l'arresto e la condanna di Vera sciolgono i nodi del dramma lasciando nel finale una donnina sparuta e inerme apostrofata in carcere dalle "abortiste" come se fossero colleghe.

In questo bel film si insinua il pensiero critico sul fatto che ogni essere umano potrebbe avere un percorso inconsapevole di colpevolezza e di come questo venga da così lontano per cui è difficile dire come mai sia destinato a quell'individuo ●

Il regista esordisce con *Belle speranze* (1988) una graffiante e rabbiosa commedia anti-thatcheriana che vinse il Premio di Film Europeo dell'anno. Sulla stessa scia *Dolce è la vita* (1993) e *Naked* (1993) film su dei loser, frustrati ed allo sbando, premiato a Cannes per la miglior regia.

*Segreti e bugie* (1996) il suo capolavoro, strutturato come un dramma psicologico freddo e corrosivo, fece incetta di premi. Segue il suo film più intimista *Ragazze* (1997) ed il successivo *Topsy Turvy* (1999) romanzo storico-biografico sul drammaturgo Gilbert. Con *Tutto o niente* (2002) ripropone un altro impietoso affresco del mondo operaio.





# Il mercante di Venezia

di Alberto Angelini

Il desiderio di vendetta, la voglia rappresentata e pienamente espressa di distruggere un avversario fonte di tante umiliazioni. E' questo il motivo di fondo della bella e ombrosa commedia di Shakespeare *Il mercante di Venezia*; un testo caro alla psicoanalisi e visitato dallo stesso Freud. Proprio in una delle numerose sedute della Società Psicoanalitica di Vienna, che toccavano spesso temi di critica letteraria, il giovane Otto Rank, nel 1910, prese la parola per illustrare un poetico esempio di lapsus verbale, da lui stesso individuato in questa opera. Sigmund Freud apprezzò molto l'intervento, al punto da aggiungerlo, nel 1912, nella quarta ristampa di *Psicopatologia della vita quotidiana* e da inserirlo, nel 1915 nella *Introduzione alla psicoanalisi*.

La vicenda teatrale è nota: Bassanio, per corteggiare degnamente la giovane ereditiera Porzia di Belmonte, chiede in prestito 3000 ducati all'amico mercante Antonio. Quest'ultimo, ricco ma, in quel momento privo di contanti, chiede il denaro a Shylock, ebreo e, in quanto tale, vittima di aspre e ricorrenti umiliazioni da parte anche dello stesso Antonio. Shylock, che odia il mercante di Venezia e desidera la vendetta, celiando, offre il denaro a una condizione: se entro tre mesi Antonio non restituirà i soldi, dovrà pagare con una libbra di carne del suo corpo. Bassanio dapprima sconsiglia l'amico di accettare, poi, pensando alle enormi ricchezze di Antonio investite in carichi marittimi, capitola e parte per raggiungere l'amata. Porzia, legata a un giuramento pater-

no, potrà sposare solo colui che, tra tre scrigni, d'oro, d'argento e di piombo, saprà scegliere quello che contiene il suo ritratto. Tutti falliscono, attratti dai metalli preziosi, ma Bassanio sceglie il piombo e conquista Porzia. Nel frattempo, la figlia di Shylock fugge con un cristiano, sottraendo anche denaro al padre. Quando egli viene a sapere che Antonio non può pagare il debito, covando l'agognata vendetta, pretende rabbiosamente la sua libbra di carne. Sarà Porzia, travestita da avvocato, a salvare Antonio con un cavillo legale, mentre Shylock finirà privato di ogni bene e costretto a convertirsi al Cristianesimo. Il lapsus segnalato da Rank avviene quando Bassanio deve scegliere fra i tre scrigni. Avendo Porzia, finalmente, trovato in lui il pretendente che ama, teme che possa sbagliare la sorte. Vorrebbe comunicargli il suo amore, ma ne è impedita dal giuramento. Di fronte a questo conflitto interiore, il poeta le fa dire:

*...Potrei guidarvi  
a scegliere giusto, ma verrei meno al voto;  
ciò non voglio; potreste dunque perdermi;  
e ciò facendo, pentire mi fareste  
di non aver mancato al voto. Oh, gli occhi vostri  
che nel guardarmi così mi divisero!  
Metà son vostra, l'altra metà è vostra...  
Mia volevo dire; ma se mia anche vostra,  
e così tutta vostra.*

Ella comunica così apertamente ciò che vorrebbe solo accennargli, perché anzi dovrebbe tacerglielo; cioè che è già tutta sua e lo ama, calmando l'incertezza dell'amante e la tensione identificatoria dello spettatore, riguardo l'esito della scelta. Freud fu, evidentemente, colpito dalla dimensione mitica della situazione. Non solo, infatti, utilizzò quei versi a sostegno della teoria dei lapsus; ma, nel 1913, scrisse un breve articolo intitolato *Il motivo della scelta degli scrigni*, prendendo spunto dalla scena di Shakespeare. In sintesi, l'ipotesi freudiana è che gli scrigni rappresentino figure femminili e che ci si trovi di

fronte alla scelta che un uomo compie fra tre donne. Molte sono, allora, le somiglianze con altre situazioni mitologiche e fiabesche. Sempre Shakespeare racconta la vicenda del vecchio re Lear che vuole spartire, da vivo, il regno fra le sue tre figlie e sceglie Cordelia, che a differenza di Gonerilla e Regana non esprime a parole il suo amore. Paride, fra Era ed Atena, indica Afrodite, che è la più bella e la più silenziosa. Cenerentola, prescelta dal principe, è la più modesta delle tre sorelle. Questa ritrosia e questo mutismo sono, da Freud, paragonati al piombo dello scrigno che contiene il ritratto di Porzia. Dice infatti Bassanio:

*Thy paleness moves me more  
than eloquence  
(plainness secondo un'altra  
versione)  
Il tuo pallore  
(o la tua semplicità)  
Mi commuove più  
che l'eloquenza.*

## Shakespeare

Le opere di Shakespeare sono state tradotte numerose volte sullo schermo. Tra le innumerevoli trasposizioni, da citare: *Enrico V* di Laurence Olivier (1944) *Amleto* di Laurence Olivier (1948) *Otello* di Orson Welles (1952), *Il mercante di Venezia* di Pierre Billon (1952) *Trono di sangue* di Akira Kurosawa (1957), *Otello* di Franco Zeffirelli (1986), *Enrico V* di Kenneth Branagh (1989) *Amleto* di Franco Zeffirelli (1990) *Molto rumore per nulla* di Kenneth Branagh (1993) *Riccardo III, un uomo, un re* di Al Pacino (1995) *Otello* di Olivier Parker (1995) *Hamlet* (1996) di Kenneth Branagh.



L'oro e l'argento sono "rumorosi", mentre il piombo è "muto". Il silenzio di Cordelia e Afrodite, il nascondersi di Cenerentola, la modestia del piombo sono, freudianamente, simboli onirici della morte. La prescelta fra tre donne, o fra i tre scrigni, corrisponde, simbolicamente, alla terza fra le Parche: Atropo, l'inesorabile. Il motivo della scelta rappresenta una formazione reattiva, o meglio una conversione nell'opposto. E' una sostituzione ribelle che supporta l'appagamento del desiderio. Là dove si deve obbedire per forza e si è vittima del destino, si può scegliere; e colei che viene scelta non è la terribile, ma la più bella e desiderabile tra le donne.

Il film di Radford, solo in parte, ha toccato le molte profondità della fosca commedia di Shakespeare. Joseph Fiennes, il bel Bassanio, offre una recitazione di maniera, che domina tutta l'atmosfera del palazzo di Belmonte. Un principe africano, concorrente di Bassanio, sembra una caricatura televisiva e lo stesso accade per l'altro pretendente alla mano di Porzia, peraltro vivacemente rappresentata da Lynn Collins. Diverso è il discorso per gli altri interpreti. Jeremy Irons, Nella parte di Antonio, quasi non parla durante il processo in cui si decide della sua vita, ma trasmette

con gli atteggiamenti e la tensione del corpo l'angoscia estrema di quella situazione. Al Pacino offre una versione nuova e magnifica di Shylock. In questo personaggio, il poeta ha espresso massimamente la sua arte. Come osservò Lev Vygotskij, il fondatore della "Scuola psicologica Storico-culturale", negli eroi tragici di Shakespeare, lungi dal delinearsi caratteri definiti, confluiscono sentimenti opposti. Noi spettatori comprendiamo il desiderio di vendetta dell'ebreo perseguitato e umiliato; possiamo anche identificarci con il padre che si scopre tradito dalla stessa figlia, ma contemporaneamente non sopportiamo il suo intento omicida verso Antonio. Nelle altre edizioni cinematografiche de *Il mercante di Venezia* e nella maggioranza delle rappresentazioni teatrali, il celebre monologo dell'usuraio, "Se ci pungete non sanguiniamo? Se ci fate il solletico non ridiamo?", era stato generalmente offerto in forma di sottomesso lamento. Al Pacino lo trasforma in un lungo grido di rabbia. La rabbia furiosa dell'uomo oppresso, il desiderio di vendetta di un popolo intero. Un sentimento dolente e grandioso a cui nessun interprete cinematografico di questo personaggio si era prima, così magistralmente, avvicinato •





## Bisogni e desideri in una vita senza destino

di Simone Mangoni

Opera non perfettamente riuscita e a tratti anche banale, firmata dal regista-fotografo Lajos Koltai, ed inserita all'ultimo momento nel programma ufficiale del 55° festival di Berlino, *Fateless* rinnova (con modesti risultati) il sodalizio tecnico-artistico di Koltai con Ennio Morricone, già sperimentato al servizio di Giuseppe Tornatore.

Eppure Koltai è riuscito a disseminare in questa sua pellicola europea alcune singole memorabili sequenze, per ambiente e fotografia; né si può nascondere che il film tutto sommato colpisca, forte di alcune intuizioni narrative che permeano la storia (in colpevole ritardo), nonostante una certa retorica ci accompagni, nella visione, sin dai titoli di testa.

Come spesso accade, se non sempre, le ragioni dell'incompiutezza di un'opera vanno ricercate nella sceneggiatura: il premio Nobel 2002 Imre Kertész ha trasposto con poca accuratezza cinematografica il suo primo autobiografico romanzo ed è finito per sviluppare e approfondire la parte meno importante della storia (la comunità ebraica a Budapest, la sofferenza nei campi di concentramento).

E' sfuggita, così, la possibilità di realizzare un grande film, analizzando compiutamente temi profondi e rari, nella realtà solo sfiorati, come il confronto del personaggio principale, l'adolescente Gyuri Koves con la comunità ebraica ungherese, al ritorno dai campi di concentramento, nel contorno di una Budapest semi-distrutta che, dopo la guerra, è diventata la città "meno tollerabile da immaginare"...

O chissà, forse Koltai ha pagato la difficoltà registica di riuscire a distinguersi da felici e recenti capolavori, *Schindler's list* da un lato e, soprattutto, *Il Pianista*. Non è riuscito a comporre un suo film originale da premesse e intuizioni, che a parere nostro, c'erano tutte.

E' davvero singolare osservare quale sottile distanza possa separare un capolavoro da un film retorico e scontato: *Fateless*, infatti, emoziona, soprattutto quando guarda all'allucinante e disumana realtà con gli occhi del ragazzo Gyuri (interpretato da un grandioso quindicenne, Marcell Nagy, al suo secondo film). Il giovane è strappato all'improvviso e brutalmente dalla sua infanzia e proiettato in un'adolescenza che cresce malata

nei campi di concentramento di Auschwitz-Birkenau e Buchenwald, prima del trasferimento al più "morbido" Zeitz.

Felice l'intuizione di raccontare con la serenità spassionata del narratore adolescente una tragedia già osservata da mille altre angolature.

Originale e d'impatto è poi la scelta di nascondere e sottintendere la brutalità dell'esercito nazista, esaltando al contrario, nel finale, la brutalità borghese di una Budapest ostile e diffidente con il giovane, solo e disperato al suo insperato ritorno. La sofferenza è così brutta e macchia così a fondo l'esistenza di un essere umano che, solo a guardarlo, esso sporca un'intera comunità...

Infine, la forza espressiva di singole scene è ragguardevole: la danza delle schiene in fila, agitate dagli irrefrenabili pruriti della scabbia potrebbe rivelarsi addirittura lirica se la sofferenza che racconta non proibisse severamente tali percezioni estetiche.

Ebbene, pure coscienti di non trovarci di fronte a

un film del tutto riuscito, rapiti dalla potenza evocativa delle sequenze migliori del film abbiamo intuito, osservando il protagonista Gyuri, che anche nei campi di morte il sentimento-motore di un'esistenza sia il desiderio.

Il desiderio nasce principalmente da assenze o privazioni, reali o virtuali, materiali o psicologiche e in un campo di concentramento che priva un uomo di tutto, anche di sé, il desiderio si fa primordiale, la linea immaginaria che lo distingue dal bisogno davvero sottile. Impossibile distinguerli in manifestazioni come quelle dettate dalla fame, la vera fame.

La fame di Gyuri, che scambia con un altro miserabile del campo preziosi pezzi di carne con la razione giornaliera di zuppa, in un mercato nero delle vivande. La fame di chi si produce in una masticazione onirica fissando con brama quasi animale il pasto opulento di una sentinella.

Desideri essenziali in risposta a bisogni primari. Unica eccezione la partecipazione a quella surreale "ora d'aria", a quell'appello tutti in fila, in piedi a stento per la fatica e per la fame, mossi e scossi dalle agitazioni delle ferite e della rogna: ora d'aria che diventa l'unica proiezione realistica di tutti i desideri di Gyuri. Ogni giorno il desiderio dei pasti, dell'ora dell'appello, si rinnova e lo tiene in vita.

In genere si desidera sempre qualcosa che non si ha e quando la cosa desiderata è ormai conquistata si finisce per non desiderarla più. In questo senso il desiderio di Gyuri è magico: ogni giorno è presente e forte perché i beni raggiunti, reali o virtuali, non gli appartengono che per pochi attimi e in porzioni così poco soddisfacenti da non apparirgli mai; così la fame alimenta quotidianamente il desiderio di arrivare al momento del rancio (oltre che, è ovvio, il bisogno di un pasto), mentre la fatica e la sofferenza annullano ogni altro sentimento che non sia il desiderio dell'ora dell'appello; è questo un momento di relativa quiete che, in un enorme paradosso, consente alle menti di tutti i deportati di ricordare, anche solo per un istante, che esistono sempre differenze tra "star bene" e "star male".

Come dirà la voce narrante dell'adolescente, tanto struggente quanto serena e distaccata, che riportiamo in libera traduzione: "tutti mi chiedono di come sia stata dura, difficile da sopportare, la prigionia dei campi. Nessuno al mio ritorno si è interessato ai miei momenti di felicità, eppure vorrei parlare di quelli, perché sono quelli che ricordo più volentieri..."

Il ragazzo, tornato a Budapest, davvero non rie-





sce a confrontarsi con alcun luogo comune sulla sua esperienza e la città lo lascia solo a riflettere sul suo significato.

Tanto forte sembrava apparire questo tema, appena sfiorato dalla trama, quanto grande è stato il nostro rammarico nel vederlo emergere solo a film concluso.

Koltai ha fallito così una grande occasione: il suo *Fateless* rimarrà probabilmente un film senza destino capace solo d'ispirare riflessioni tematiche e suggestionare il pubblico per singole scene, quando aveva tutti gli elementi, invece, per graffiare la nostra memoria.

Per questo, forse, durante la proiezione e anche ora nel ricordarlo abbiamo fantasticato e ardentemente desiderato di vedere un altro film ●



### L'autore/sceneggiatore: Imre Kertész

Nato il 9 novembre del 1929 a Budapest, Ungheria. Il 30 giugno del 1944 all'età di 14 anni, Kertész fu deportato ad Auschwitz e successivamente detenuto in diversi campi di concentramento. Dopo la liberazione, nel '45, Kertész ritornò in Ungheria occupandosi occasionalmente di giornalismo e scrittura.

Nel 1975 Kertész pubblica *Fateless*, il suo primo romanzo. Da allora scrive numerosi altri romanzi, fra i quali *Looking for a clue*, *Detective story*, *The British flag*, *Kaddish for an unborn child* e *Gallery-Diary* (1961-1991).

Kertész lavora anche come traduttore e nel tempo traduce Elias Canetti, Sigmund Freud, Hugo von Hoffmannstahl, Friedrich Nietzsche, Joseph Roth, Artur Schnitzler e Ludwig Wittgenstein oltre a molti altri.

Imre Kertész ha vinto il premio Nobel per la letteratura nel 2002.

# Million dollar baby

di Ignazio Senatore



Frankie Dunn (Clint Eastwood) gestisce la Hit Pit (buca da botte), una palestra scalcinata alla periferia di Los Angeles. Il suo fedele braccio destro è Eddie "Scrap-Iron" (Morgan Freeman), un ex pugile che, in un incontro, per un destino maledetto, dovette dire addio ad un occhio. Nella palestra il solito via vai di scoppiati e di eterne promesse in cerca di gloria. Un giorno, in quel buco, si presenta Maggie Fritgerald (Hilary Swank) una ragazza non più giovanissima che lavora come

cameriera in un caffè di Venice beach. Lei non ha nessuna voglia di diventare una superciccione come la madre o una fallita come la sorella e possiede ambizioni, fegato e coraggio da vendere.

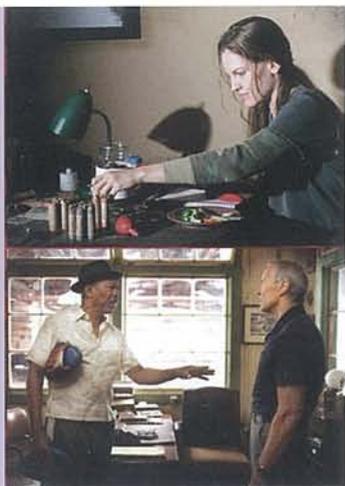
Frankie, dapprima, si rifiuta di allenarla poi, cede. Maggie è un talento naturale e spedisce al tappeto, al primo round, tutte le sfidanti. Non le resta che il grande balzo ed incrociare i guantoni per il titolo mondiale, a Las Vegas, per un milione di dollari. Un finale

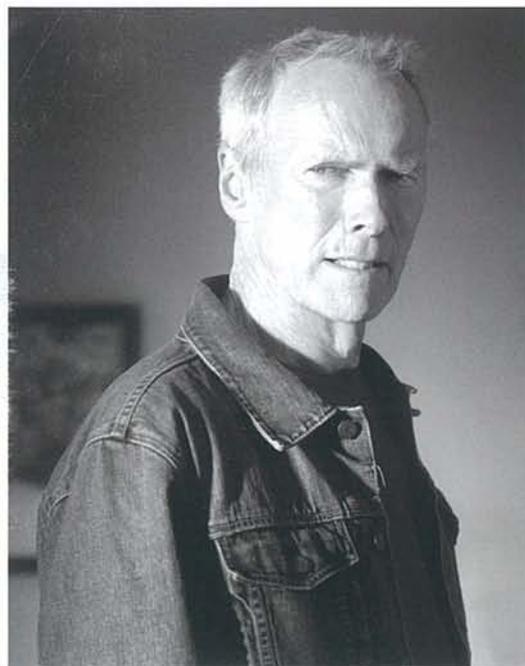
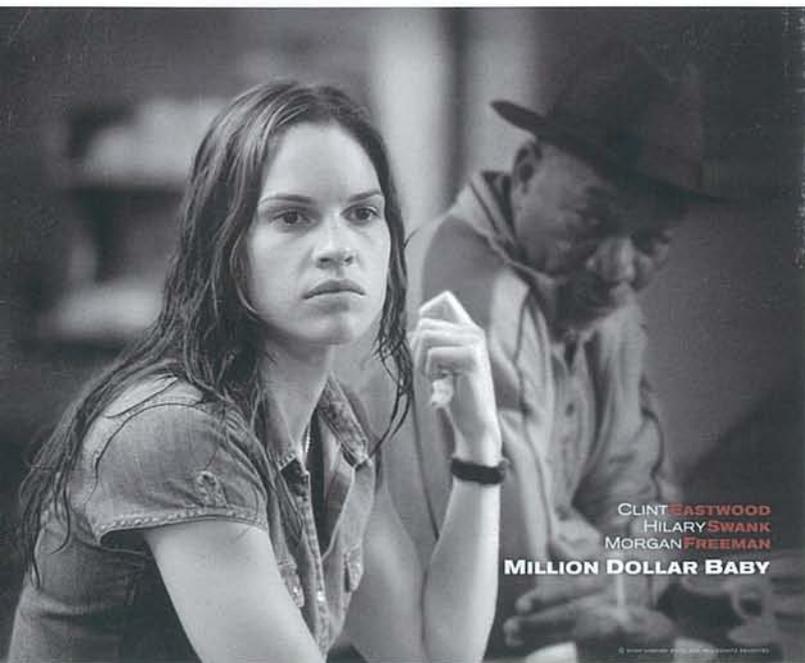
tragico e struggente chiuderà il film.

Con questo suo *Million dollar baby*, Eastwood ci propone la sua triste e sconsolata metafora del "sogno americano". Come ogni yankee che si rispetti, Maggie vuole giocare, almeno una volta nella vita, la sua chance. Non le importa come va a finire, quello che "veramente" conta per lei, è averci provato. Ma la vita si sa, non ti regala niente ed ha le sue regole spietate, i suoi trucchi ed i suoi inganni. Maggie non è fortunata come Rocky Balboa e la vita continuerà a sputarle in faccia, come le aveva fatto fino ad allora.

Eastwood utilizza la boxe come metafora della vita e ci mostra una donna che affila gli artigli dentro un guantone, per non soccombere al proprio destino. Il film è una grande storia epica, incentrata sull'incontro tra Frankie, un padre alla ricerca di una nuova figlia (quella naturale risponde al mittente le lettere che lui le manda) e Maggie, una figlia alla ricerca di un nuovo padre (il suo è morto da tempo).

Sin dalla prima inquadratura, si intuisce che sotto la scorza di duro, Frankie cela un cuore tenero e friabile e che si penderà cura della ragazza, suggerendole di imparare, come prima regola, a "protegersi", sul ring, come nella vita.





Già nel 2000 Garlin Kusama ci aveva mostrato in "Girlfight" un boxeur donna, testarda e risoluta come Maggie, con una famiglia disastrosa alle spalle (madre suicida e padre alcolista e disturbato) ma Eastwood non ama le storie "romantiche" ed il suo *Million dollar baby* è più amaro e duro di quello confezionata dall'esordiente regista americana.

Anche se non è tout-court un film sulla boxe, spettacolari sono le riflessioni sulla "nobile arte": *"La gente ama la violenza, rallenta per vedere gli incidenti."*; *"Tutto nella boxe funziona al contrario. Per spostarsi a destra, devi spingere sull'alluce sinistro. A volte per tirare un colpo vincente si deve arretrare, ma se arretri troppo non combatti più."*; *"Nella boxe, invece, di allontanarsi dal dolore, gli vai incontro"*; *"Alcune ferite sono troppo vicine all'osso"*.

Tanto è fisico, impetuoso e dilagante la prima parte del film, quanto lo è, all'opposto, la seconda.

*Million dollar baby* resta un grande film ma sarebbe stato perfetto se il regista lo avesse tagliuzzato un po', nella seconda parte, decisamente lenta, didascalica ed orientata, un po' troppo, a rigare di lacrime le guance dello spettatore. Il vecchio Clint (ancora più espressivo con la sua faccia scolpita dalla rughe) utilizza la voce

fuori campo di Morgan Freeman per accompagnare per mano lo spettatore.

Hilary Swank (già vincitrice di un Oscar e di un Golden Globe per *Boys don't cry*) non sfigura di fronte a questi due mostri sacri e si muove sullo schermo (e sul ring) come un animale selvatico, ferito.

Il film, dopo un parziale successo ai Golden Globe, ha sbancato agli Oscar vincendo i premi per miglior film, migliore regia, migliore attrice e miglior attore non protagonista (quasi tutte le candidature ricevute).

Il soggetto, rifiutato dalla Warner Brothers, trae ispirazione da un racconto *Lo sfidante* tratto dalla raccolta *Stories from the corner* di F. X. Toole, ex cut boy.

Per chi volesse approfondire i rapporti tra cinema e boxe, da segnalare il bel libro di Alessandro Cappabianca *Boxare con l'ombra- Cinema e pugilato* (Le Mani Editore 2004- 15,00 Euro) ●





# Il sogno del desiderio

Corpo reale, corpo immaginario

di Renata De Giorgio



*Ferro 3 - La casa vuota*, leone d'argento all'ultimo Festival di Venezia, è sicuramente un film curioso, singolare, enigmatico già nel titolo: Ferro 3 è una delle mazze che i giocatori di golf considerano particolarmente dura e adatta a colpire fortemente la palla e mandarla lontano. Il film le somiglia per la capacità di far breccia profonda nel cuore dello spettatore, ma non per le modalità adottate che prediligono la delicatezza e la morbidezza con cui penetrare e conquistare lo spettatore:

Il protagonista dell'ultima prova del regista coreano Kim-Ki-duk è una creatura solitaria che, pur muovendosi con una potente e argentea motocicletta, ha scelto di vivere ai margini della società: si introduce silenzioso negli appartamenti momentaneamente lasciati vuoti dai loro abitanti, si aggira per le stanze con

benevola curiosità, cucina, lava i panni, ripara orologi, radio balance; poi, dopo aver rimesso ogni cosa al suo posto, quasi compiendo un rituale di purificazione di se stesso e dei luoghi, riprende il suo cammino verso un'altra casa vuota senza lasciare tracce. Così procedendo sembra mirare a ritagliarsi un sempre provvisorio spazio di vita invisibile, ancorata alla quotidianità, apparentemente vincolata al solo presente, senza coinvolgimenti progetti radici. E ripara orologi, lui che è fuori del tempo, radio, lui che è fuori dal mondo e balance, lui che non ha "peso" nel mondo e che si limita a sfiorare le cose con la leggerezza e la profondità di una dimensione esistenziale ormai perduta nel frastuono di una civiltà invadente, prevaricatrice e ingiusta.

In realtà il nostro eroe o anti-eroe, nel compo-

to profilo che ne fornisce il regista, è un personaggio spiazzante, difficile da “inquadrare” secondo i parametri abituali: è un ladro che ruba la vita degli altri? E’ un approfittatore? Un barbone in guanti bianchi? O piuttosto è un Peter Pan sui generis? O un Angelo custode che colma i vuoti, ripara e custodisce la casa, e dunque una persona di famiglia che si muove lieve e che non fa pesare la sua presenza e presto si ritira nell’ombra?

In attesa di una risposta veniamo a poco a poco rapiti dentro lo spazio singolare di quella esistenza e ci familiarizziamo con il suo modo di guardare, toccare, sentire fino all’impatto, che ci sembrerà inevitabile, in una casa apparentemente vuota come le altre, con una donna che il matrimonio con un uomo violento e prevaricatore ha segnato nel corpo e nell’anima, ha come “svuotato” e reso spaventata e dolente. All’incontro di queste due solitudini seguirà un lento avvicinamento reciproco, un dialogo fatto di gesti delicati e quotidiani, di accudimento reciproco, di muta solidarietà e conforto.



Indotti dagli eventi a fuggire insieme, cominciano a condividere la libertà di un quieto vagabondare di casa vuota in casa vuota, fino alla scoperta dell’amore, un amore anch’esso affidato alla eloquenza del silenzio. Quando tutto sembra procedere per il meglio in questa loro dimensione segreta, in questa oasi di sogno dentro la città, la realtà irrompe di nuovo e brutalmente con le sue regole basate sul potere del denaro e dei ruoli gerarchici, intrinsecamente ostili alla dimensione del sentimento e dell’autenticità. L’esito sarà la separazione dei due amanti: lui, accusato ingiustamente di omicidio, verrà rinchiuso ed isolato nelle prigioni dello Stato, lei in quelle del precedente matrimonio.

Nell’impossibilità di modificare la realtà, che è incomprendibile e dunque indicibile se non con il ricorso al grido, il nostro eroe si impegnerà a trovare una nuova e più risolutiva via di fuga, questa volta sostenuta dal desiderio e dalla nostalgia di riunirsi a lei, che scorgiamo vivere in una condizione permanente di richiamo e rimpianto.



Poiché “qualcuno arriva sempre per la persona che aspetta”, vedremo così, nell’ultima parte del film che assume il ritmo di un balletto divertente e scanzonato e che conquista definitivamente il cuore dello spettatore, il nostro eroe trasformarsi dopo tentativi ed errori in un fantasma e saltare definitivamente nella dimensione del sogno ad occhi aperti che alimenta la vita di lei: tenuto in vita dal desiderio della sua innamorata, nascosto a tutti tranne che a colei che ama, sarà più libero ed invisibile di prima. Come dire che colui che si desidera è pura immagine nella mente di chi desidera; come dire che il desiderio considera ingannevole la percezione, la vanifica, la annulla, e per tali qualità sovversive inventa una realtà altra, vive di allucinazioni e travalica i confini della realtà.

Film dunque, nella chiave di lettura qui proposta,

centrato sull’amore che, come accade al protagonista di “Ferro 3”, produce una uscita da se stessi, una espropriazione di se e un trasferimento nell’altro, un esistere solo nell’altro e per l’altro; film dunque sul desiderio che alimenta perennemente il gioco tra realtà e fantasia e che ci induce a ritenere che, come recita l’epigrafe, “sia difficile dire se il mondo in cui viviamo è sogno o realtà” e che fa dire al nostro regista “siamo tutti case vuote, tutti aspettiamo qualcuno che apra la porta e ci liberi”.

Come dire che siamo tutti chiusi e psicicamente soli, in attesa che una emozione forte come il desiderio si impadronisca di noi e ci faccia sconfinare, in attesa che una emozione forte come il cinema spezzi le catene della mente e ci trasporti fuori dalla realtà e fuori da noi stessi per farci credere all’invisibile rendendolo visibile.... ●



# Alla luce del sole

*“...non ci sia giorno con più futuro di questo ...”*

**di Malde Vigneri**

*...“per avvicinarsi all’infanzia, bisogna essere pronti a un “cambiamento”, che significa essere disponibili a vedere le cose da un’altra prospettiva”.*

**Roberto Faenza**

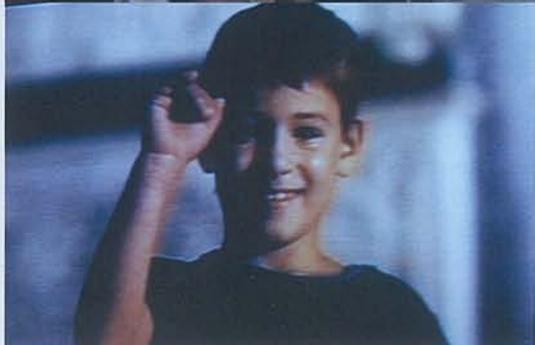
*“Ho imparato a voler bene a “3P”. Di lui mi sono rimasti impressi il coraggio, l’amore che provava per il prossimo, la fede. La sua capacità, da uomo innamorato della vita, di andare incontro alla morte”.*

**Luca Zingaretti**

*“Pochi giorni fa, prima di tornare qui come parroco, io ho sognato il futuro di questo quartiere ed è stato proprio bello. Bello perché ho sognato un posto dove erano spariti i furti, era sparita la droga, dove non c’erano più violenze, prepotenze, dove la gente non aveva paura, dove non c’era più la fame perchè c’era lavoro per tutti, dove c’erano delle scuole bellissime, piene di fiori, dove i bambini giocavano”.*

**Padre Pino Puglisi**

Dicono che quando lo uccisero sorridesse. Un sorriso che il regista Faenza traspone in un dolce commiato nell’ultima scena di un film essenziale e lucido, che senza enfasi apologetica e con sobria esposizione dei fatti, cattura il pubblico ad un accurato coinvolgimento. Vi si narra degli ultimi anni di vita di Padre Pino Puglisi; del suo ritorno alla parrocchia della natia Brancaccio, di un apostolato amorosamente dedito al riscatto “dell’infanzia negata”, dell’assassinio di mafia che rende eterna la memoria di quest’uomo, descrit-



to da tutti dai modi semplici e dall'aspetto fragile ma così tenace da muovere le montagne.

Vi si narra di un sogno, della fede nella verità, della determinazione ad agire in nome di un amore senza riserve verso tutti i bambini. Ed ai bambini il bel film è dedicato. Con sguardo partecipe e sensibile ai problemi di una terra, la Sicilia, dalla bellezza esausta e insanguinata, Faenza ridà vita al sogno di Don Puglisi in un affresco straordinariamente intuitivo del mondo dell'infanzia; il regista mostra con abilissima e commossa adesione come Padre Puglisi riesca "a toccare il cuore dei bambini" conquistandoli con il gioco, restituendo loro il sorriso e la gioia ed al tempo stesso sviluppando i rudimenti di una intenzionalità consapevole in grado di allontanarli dalla realtà mafiosa. Vengono proposte così nuove regole che cementeranno con l'amore principi di amicizia, lealtà e legalità. Lì dove impera il volere iniquo e corruttivo della mafia, Padre Puglisi insinua pensieri e modi di giustizia, dignità e condivisione di ruoli in grado di mettere al riparo i bambini dal trauma sociale e dall'abbruttimento morale, il più terribile che si possa immaginare: la convivenza forzata con la criminalità del proprio padre, della propria famiglia mafiosa.

La qualità espressiva di Faenza coinvolge lo spettatore così come ne è coinvolta l'intera troupe che partecipa al sogno di Don Puglisi: l'amore per i bambini, facendolo proprio. Lo splendido Zingaretti, quasi austero nella sua maestria recitativa, si prende cura dei bambini anche al di là del set, li va a prendere a casa, li tiene in braccio con trasporto, li guida, come mostra l'ottimo corollario al film: il documentario che ne fa Filippo Macelloni. In un "Intorno al set", che è molto di più che un "dietro le quinte", componendo e intersecando - come una matrioska in un fluido- realtà ed immaginazione scenica, tecnica recitativa ed interviste e testimonianze, il lavoro di Macelloni condivide il disegno del regista: non lasciare alcuno spazio alla fuga, all'indifferenza, ad una apatica ignoranza; esporre i fatti a cui il film si riferisce nella loro verità talora aspra e cruda, come nella descrizione di un degrado geografico e morale, e tuttavia tenera e carica di promesse nel rivelare la storia di Padre Puglisi e i bambini.

Una verità che non si smentisce anche dopo la morte di Don Pino, quando, nel tentativo di comprendere le ragioni di un omicidio per certi versi inusuale, furono avanzate varie ipotesi. Fu detto che la mafia uccise nel timore che, essendo la zona di Brancaccio covo e rifugio di latitanza, dentro il Centro di Accoglienza parrocchiale si celasse un nucleo investigativo in borghese. Ma nulla di questo fu mai provato.

La verità di Don Pino era altra: "nei suoi armadietti c'erano solo cibo, abiti per bambini, giocattoli". Così la lettura del film si apre a ventaglio sui grandi temi del nostro tempo, non solo la mafia e quella lotta al crimine che non dovrebbe mai desistere, ma più profonda-





mente sui molti tradimenti dei padri, ricordandoci come dovrebbero essere i rapporti con i nostri figli.

Di questo ed altro si è parlato in un interessante seminario organizzato in occasione del giorno della prima del film in seno al Corso di Laurea in Filosofia e Scienze Etiche all'Università di Palermo, adeguata cornice. Infatti, se il discorso sul pensiero eticamente connotato si volge oggi allo studio e alla comprensione delle molte matrici socio-culturali, compito proprio delle nuove Scienze Etiche è di individuare norme e valori il cui abito comprometta irrimediabilmente la dignità dell'uomo.

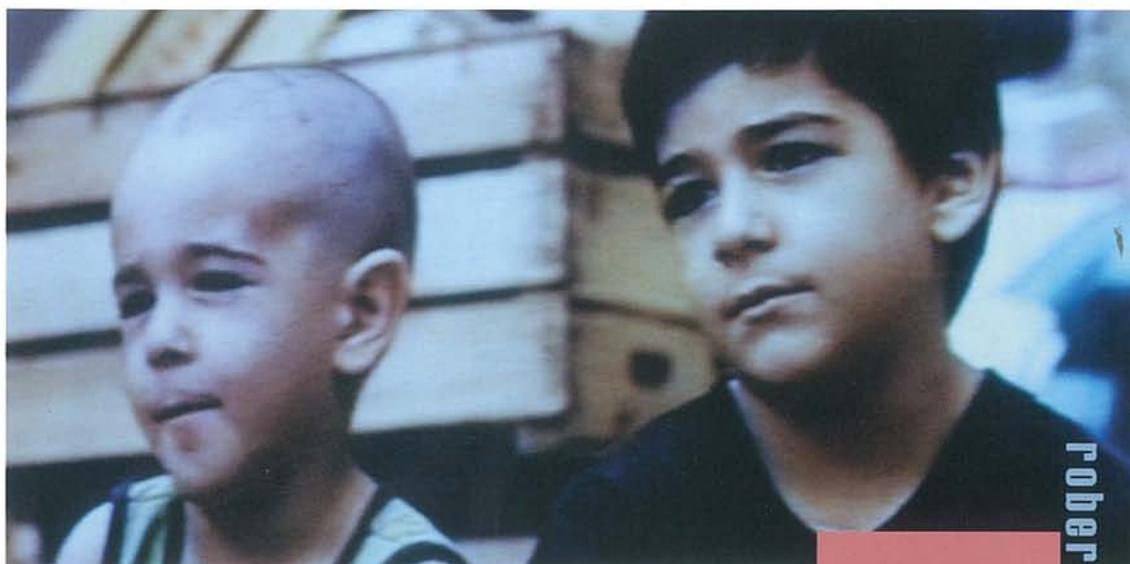
Il film, così come elaborato dall'abilità di Macelloni nel documentario proiettato all'università, diviene quindi spunto di riflessione comune che mobilita in una risposta calorosa e sorprendente un uditorio il più vasto possibile. L'Aula Magna, gremita in ogni suo spazio, ospita studenti, insegnanti, professionisti.

Ma anche i bambini di Brancaccio, i piccoli attori del film seduti per terra, le gambe intrecciate, e i genitori e la gente, la gente della città bianca, come è stato detto.

In una atmosfera corale, senza alcuna formalità accademica, ci si raccoglie *in ricordo di Padre Puglisi*: il regista, gli attori, una psicoanalista della SPI docente in Scienze Etiche, organizzatrice del Seminario ed i Relatori, che rispondono alle tante domande del pubblico.

Aveva spinto all'incontro l'idea di prendere in considerazione tre grandi temi sottesi al film: la lotta contro il flagello dell'organizzazione mafiosa e la ricerca della verità e della giustizia; la salvaguardia dei bambini contro la sofferenza e gli abusi fisici e morali e la tutela dei diritti inviolabili dell'infanzia e infine, terzo ambito se possibile ancor più difficile e complesso, che pur non essendo citato nel film ne appare ineludibile implicito: la redenzione del carnefice, il più utopico degli ideali pastorali.

Insieme al Procuratore Capo della Repubblica Piero Grasso, sempre



Roberto Faenza  
filmografia

sensibile e generoso nel parlare del suo lavoro e del suo sforzo di vita, a quella grande testimone della storia che è divenuta Maria Falcone, ai giovani magistrati del Tribunale dei Minori, in un silenzio d'ascolto assoluto, grande impressione ha suscitato in tutti la direttrice del carcere "Pagliarelli" di Palermo, dott.ssa Brancato. Donna dall'apparenza forte e dura come il suo ruolo richiede, parla tuttavia con grande tenerezza dell'attenzione e della cura verso i suoi "protetti". In loro delega un detenuto "in trasferta" esprime agli astanti, con sofferta dignità lo "sgomento nel ricordare ciò che ha commesso" e descrive quella che definisce la "trasformazione salvifica della detenzione."

E l'ideale di Don Puglisi, riacceso con efficacia artistica dal film, contestualizzato tra sogno e realtà dal documentario, prende tutti nella sua luce come se davvero il mondo fosse salvabile.

Così non è sembrato difficile rispondere alla domanda con cui la piccola Francesca, una esile ragazzina di otto anni, sorprende la platea: "Noi bambini, come possiamo aiutare i bambini di Brancaccio?" Fra tutte, la risposta del giovane attore Corrado Fortuna: "Cosa fare? Con i tuoi compagni, domanda alla maestra di accompagnarvi. E tutti insieme andate ad insegnare ai bambini di Brancaccio i vostri giochi. Insegnate loro a giocare" •

Roberto Faenza

ha diretto:

*Escalation* (1968),  
*H2S* (1968), *Forza Italia!*  
(1977), *Si salvi chi vuole*  
(1980), *Copkiller* (1983),  
*Mio caro dottor Gassler*  
(1990), *Jona che visse  
nella balena* (1993),  
*Sostiene Pereira* (1995),  
*Marianna Ucrìa* (1997),  
*Prendimi l'anima* (2002)  
*Alla luce del sole* (2005).



# 55° internationale filmfestspiele Berlin

di Simone Mangoni

## speciale

con il festival di Berlino **edos** inaugura la serie di speciali del 2005 sui principali festival di cinema europei, che proseguirà nei prossimi numeri con Cannes e Venezia. Attraverso questa rubrica scopriremo le nuove tendenze del cinema mondiale, anticipando la lettura di pellicole destinate ad entrare solo in seguito nel circuito italiano.

Il festival di Berlino è da sempre un'occasione per scoprire un cinema diverso, non perfettamente allineato alle richieste dei circuiti commerciali. Cinema che ricerca autori giovani e indipendenti, o riscopre raffinati e affermati talenti che trovano nella capitale tedesca il luogo ideale per presentare i loro lavori più intimi e riservati, sperimentali e coraggiosi, audaci e intraprendenti.

Quest'anno il numeroso pubblico e i diecimila accreditati tra addetti e stampa hanno viaggiato sulle metropolitane e i tram, le navette, gli autobus e i taxi dell'immensa capitale per inseguire nelle grandi sale sparse per la città le centinaia di film programmati nelle diverse sezioni. Un programma ufficiale arricchito da importanti retrospettive che hanno regalato momenti indimenticabili, come la suggestiva proiezione di *2001: Odissea nello spazio*, nella sala URANIA (dove sennò?) in occasione della retrospettiva dedicata a Stanley Kubrick, presentata dalla moglie Khristine.

Splendide proiezioni nel tipico clima Berlinese, tra neve dolce, vento gelido, battwürst e birra. L'euforia festiva lascia il campo ad un'organizzazione efficiente, più preoccupata di funzionare che di stupire con fasti e frivolezze. E il festival funziona: nel 2005 record di partecipazione del pubblico che riempie le sale in tutti i circuiti, stupendo persino gli organizzatori; record di scambi commerciali al market, potente macchina intorno alla quale ruotano gli interessi degli oltre 10.000 accreditati.





Il Berlinale Palast si trova poco distante da Potsdamer Platz, quello spazio incredibile, ex terra di nessuno che oggi, tra grattacieli e cantieri, vetro e cemento, rappresenta la nuova Berlino.

Per raggiungerlo mi infilo in un vicolo che passa in mezzo ad un moderno centro commerciale. Ho le orecchie tagliate dal vento, ma i berlinesi non sembrano sentirlo. Accanto a me, si muovono veloci e sicuri, ignorando la patina di ghiaccio che ricopre i marciapiedi.

Finisco in un viale che parla solo di cinema: Alte Potsdamer Strasse

Tutt'intorno, una magica atmosfera: la Berlinale è qui.

Quando entro in sala sullo schermo già scorrono i titoli: sta iniziando il film... Non esco da quella sala che 10 giorni dopo, o almeno così sembra. E vedo tutti i film. Dormendo qualche volta, piangendo altre.

### **I film in concorso**

Si ride poco al festival, né si sorride. I film francesi nel complesso sono diversi, con quel tocco leggero anche quando parlano di tragedie. E *De battre mon coeur s'arrête* ha persino divertito, con quel ritmo indiano e quel protagonista seducente, Tom, ispirato al Jimmy che nel 1977 fu di Harvey Keitel e che oggi nel film-conferma di Audiard (dopo *Sulle mie labbra*) è interpretato dall'ottimo Romain Duris.

Qualche film svanisce appena si esce dalla sala, altri non si dimenticheranno.

Alcuni arricchiscono e commuovono: è il caso di *Le passaggiate al campo di Marte* (*Le promeneur du champs de mars*), in cui un eccellente Michel Bouquet costruisce un Francois Mitterand superiore all'immaginazione e regala un confronto a due alla ricerca della verità, impostato tra gli ideali del giovane intervistatore e il cinismo diffidente del saggio e disincantato uomo politico.

È il caso del film di Sokurov, ultimo della trilogia sui dittatori, intimo ritratto di Hirohito, dopo quelli già filmati su Hitler e Lenin. Il suo *Il sole* (*The sun*), film in cui l'azione corre solo sul volto dei protagonisti, scopre un uomo profondamente sconvolto dopo Hiroshima per la tragedia del suo popolo. Non è un imperatore, un semidio onnipotente, ma un essere umano, quella figura che si appresta ad incontrare McArthur e ad essere giudicato da un tribunale militare delle truppe alleate.

Il festival accosta film in cui uomini e donne sono isolati nei loro drammi alla difesa di idee e ideali in ambienti ostili. *Sophie Scholl*, miglior film tedesco tra i presenti (delude invece *Ghost-Gespenter* di Christian Petzold, regista apprezzatissimo in patria per il suo talento) racconta, diretto da Marc Rothemund, l'arresto, la prigionia, il processo e l'esecuzione di Sophie e Hans Scholl, fratelli esponenti della "Rosa Bianca" che nella Monaco del 1943, dopo Stalingrado, contestavano il regime nazista attraverso manifestazioni, proclami e volantini.

La regia essenziale e sobria, premiata con l'orso d'argento per la sua efficacia, sceglie di seguire dal momento dell'arresto la prospettiva di Sophie, interpretata con tale intensità da Julia Jentsch che la sua performance le è valsa l'Orso come migliore attrice.

## Il Talent Campus di Berlino

Intorno al festival, ad aggiungere entusiasmo ed euforia ad un ambiente sempre piuttosto sobrio, il Talent Campus, laboratorio di filmmaker, accoglieva più di 500 studenti da 90 diversi paesi per una serie di seminari e incontri con i migliori professionisti del cinema mondiale, dalla produzione alla regia, dai costumi al montaggio.

La concentrazione era posta quest'anno sul *production design*, componente chiave per l'immagine di un film. Dante Ferretti, poco prima di ricevere un meritato oscar a Los Angeles, aggiungeva colore all'immagine del cinema italiano presentando in questo contesto sé stesso e la sua arte, condividendo con i giovani talenti la sua capacità e la sua esperienza.

In linea con le tendenze e i motivi ispiratori delle tre sezioni principali (Competizione ufficiale, Panorama e Forum), alla francese Catherine Breillat (celebre autrice del porno film-doc *Romance*) è stato assegnato uno spazio nel Campus per svelare tutti i segreti delle scene di sesso.

Meritevole, su un tema differente ma per alcuni aspetti affine, è anche *Paradise now* di Hany Abu-Assad, pellicola che indaga la capacità di due amici palestinesi, destinati ad un attentato suicida con cinture di esplosivo, di affrontare il proprio destino e confrontarsi con le proprie convinzioni, una volta rimasti soli.

Ultimo abbiamo lasciato il film che più ha convinto: *Kong Que* (*Peacock - Il Pavone*) opera prima alla regia di quel mostro sacro della fotografia per il cinema, *Gu Changwei*, che solo per ricordarne alcuni ha filmato con Zhang Yimou *Lanterne rosse* e con Chen Kaige *Addio mia concubina*.





Changwei dipinge i suoi quadri descrivendo sette anni di una piccola città cinese di provincia. Lo sguardo è su una comunissima famiglia di classe operaia: due fratelli e una sorella, tutti con sogni e ideali diversi, faticano a realizzare sé stessi e ad affermarsi, soffocati come sono dalla grettezza della famiglia, dalle difficoltà economiche e dalle convenzioni sociali.

Raffinata l'indagine sulla ricerca d'amore e di femminilità indipendente intrapresa dalla ragazza.

Struggente la sofferenza della sorella e del fratello minore per le cure dedicate dai genitori al maggiore dei tre, obeso e disturbato mentalmente. La loro gelosia li



## Autori e film in concorso a Berlino 2005

N.B: il titolo è in lingua originale o in inglese

Hany Abu-Assad	Raoul Peck
<i>PARADISE NOW</i>	OMETIMES IN APRIL
Wes Anderson	Christian Petzold
<i>THE LIFE AQUATIC</i>	GESPENSTER
WITH STEVE ZISSOU	Marc Rothemund
Jacques Audiard	SOPHIE SCHOLL
DE BATTRE MON	THE FINAL DAYS
COEUR S'ARRETE	Aleksandr Sokurov
Bill Condon	THE SUN
KINSEY*	Hannes Stohr
Alain Coneau	ONE DAY IN EUROPE
LES MOTS BLEUS	André Téchiné
Mark Dornford-May	LES TEMPS
U-CARMEN	QUI CHANGENT
eKHAYELITSHA	Andy Tennant
Terry George	HITCH*
HOTEL RWANDA*	Lajos Koltai
Gu Changwei	FATELESS
PEACOCK	Jacob Thuesen
Robert Guédiguian	ACCUSED
LE PROMENEUR DU	Tsai Ming-Liang
CHAMP DE MARS	THE WAYWARD
David Mackenzie	CLOUD
ASYLUM	Régis Wargnier
Mike Mills	MAN TO MAN
THUMBSUCKER	Paul Weitz
Stefano Mordini	IN GOOD COMPANY
PROVINCIA	Yoji Yamada
MECCANICA	THE HIDDEN BLADE
Ermanno Olmi, Abbas	
Kiarostami, Ken Loach	
TICKETS*	

\* fuori concorso

porterà a un tentativo di fratricidio col veleno per topi. Realistica e penosa la vergogna del più piccolo dei tre, quando in classe, davanti ai suoi compagni, negherà che quel ritardato alla porta che chiede di lui sia suo fratello. Poetica, ma spietata, l'ultima inquadratura: neanche il pavone, allo zoo, consola l'esistenza della famiglia aprendo la sua ruota. Lo farà soltanto quando loro saranno già lontani...

### La partecipazione italiana

L'Italia era presente a Berlino, in varie forme.

A parte le co-produzioni (ricordiamo per tutte quella del film *The Sun* di Sokurov) c'era Dante Ferretti ad insegnare production design al Talent Campus.

Passava poi in Panorama, onorando la sua co-produzione tedesca, il bello e datato *La vita che vorrei* di

Giuseppe Piccioni (aberrazioni dei meccanismi distributivi internazionali...): tanto è stato ignorato in conferenza stampa, quanto applaudito nelle diverse proiezioni al pubblico.

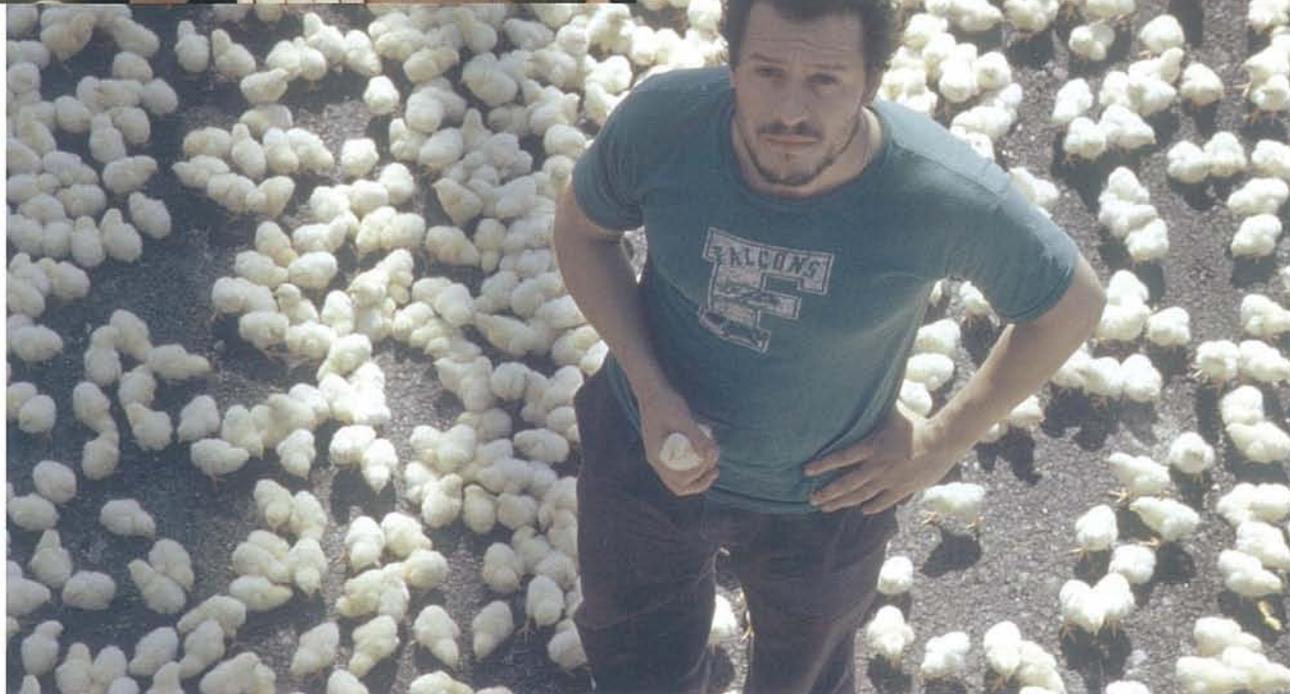
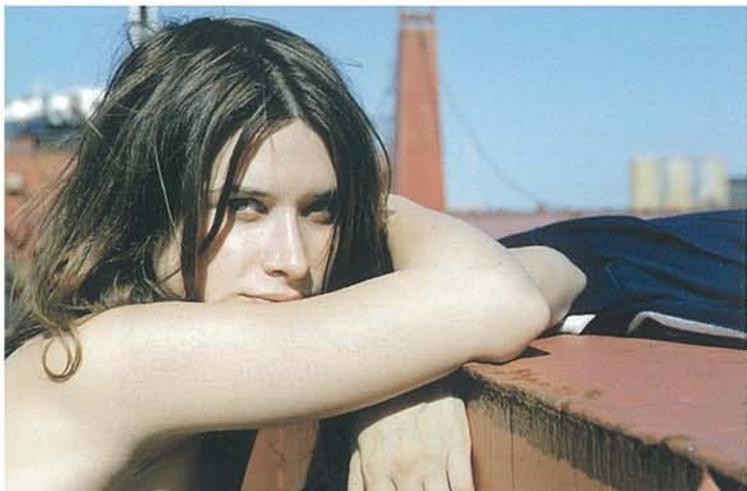
Era presente poi, in competizione, ma fuori concorso, *Tickets*, film ad episodi tutto ambientato su un treno, prodotto tra gli altri da Carlo Cresto-Dina e Domenico Procacci e per un terzo filmato da Ermanno Olmi.

Il film, come molti altri del genere, non riesce ad ergersi oltre il limite naturale di manifesto per il cinema, considerata la struttura fortemente limitante degli episodi. Questo avviene nonostante il progetto intorno al "treno del viaggio interiore" sia ben costruito e siano ovviamente i maestri Olmi, Kiarostami e Loach raffinati esecutori delle tre storie.

Una curiosità da menzionare, intorno al secondo episodio, è il rocambolesco esordio recitativo di un giovane fotografo romano, Filippo Trojano, strappato alla sua professione dall'irrinunciabile invito di Kiarostami e invece già molto convincente a fianco di una azzecatissima Silvana De Santis.

Oltre a questo, non lo dimentichiamo, a Berlino c'era soprattutto, in concorso, *Provincia meccanica* che mentre era al Festival veniva già proiettato in Italia.

Non è piaciuto a nessuno il film, né lì, né qui e le responsabilità non sono certo tutte dell'esordiente



## i premi

La giuria internazionale presieduta dal regista tedesco al servizio di Hollywood, Roland Emmerich (*Independence day*, *Gozilla*, *The patriot* e *The day after tomorrow* le sue firme) ha assegnato premi che, come spesso accade, non si sono allineati ai gusti e alle preferenze della critica e del pubblico. Ingeborga Dapkunaite (Lituania), Bai Ling (Cina), Franka Potente (Germania), Wouter Barendrecht (Olanda), Nono Cerruti (Italia) e Andrei Kurkuv (Ukraine) hanno decretato la vittoria di un film a giudizio di tutti tra i meno interessanti, *U-Carmen eKhayelitsha*. Produzione musicale che rivisita la *Carmen* di Bizet in versione sudafricana, col libretto tradotto in lingua xhosa, il film vincitore ha comunque il merito di sperimentare senza affidarsi ad alcun cliché.

Tra i premi contestati anche quello per il miglior attore al giovane Taylor Pucci del "Succhiapollici" (ignorati gli straordinari Michel Bouquet-Mitterand e Issey Ogata-Hirohito, rispettivamente in *Le promeneur du champs de mars* e *The sun*) e quello per la sceneggiatura di *The wayward cloud*. Va infatti detto che quest'ultimo film, se ammirato per la raffinatezza stilistica nella trattazione di un tema tanto forte (azzeccato infatti l'altro premio ricevuto), tra fotografia e ambienti, luci e montaggio, non sarà certamente ricordato per il suo script...



Di seguito tutti i premi assegnati ai film in concorso alla 55°Berlinale:

### **Orso d'oro**

U-CARMEN eKHAYELITSHA

**Gran Premio della giuria – Orso d'argento**  
PEACOCK

### **Orso d'argento per il miglior regista**

Marc Rothemund per SOPHIE SCHOLL-THE FINAL DAYS

### **Orso d'argento per il miglior attore**

Lou Taylor Pucci per THUMBSUCKER

### **Orso d'argento per il miglior attrice**

Julia Jentsch per SOPHIE SCHOLL-THE FINAL DAYS

### **Orso d'argento per un notevole contributo artistico**

Tsai Ming Liang per la sua sceneggiatura del film THE WAYWARD CLOUD

### **Orso d'argento per la miglior musica**

Alexandre Desplat per le musiche di DE BATTRE MON COEUR S'ARRETE

**Premio Angelo Azzurro AGICOA al miglior film europeo**  
PARADISE NOW

**Premio Alfred Bauer per "aver condotto l'arte cinematografica in una nuova direzione"**

THE WAYWARD CLOUD



Stefano Mordini: egli paga le colpe di una sceneggiatura fragile nei colpi di scena e nell'evoluzione dei personaggi; paga i troppi linguaggi che, in effetti, comunicano poco; paga l'improbabile accostamento del raffinato volto di Valentina Cervi e delle sue sofisticate espressioni a quello di una sempliciotta di provincia.

Dopo un duemilaquattro che prometteva ripresa (grazie soprattutto al *Primo Amore* di Matteo Garrone, in concorso, e al film in Panorama *Mobbing-Mi piace lavorare* di Francesca Comencini, miglior film della sezione), che questa della 55° Berlinale sia stata l'ennesima incomprendimento del cinema italiano con il festival tedesco?

E' anche vero che il ragionamento sulla qualità inferiore dei film andrebbe esteso a tutto il Festival, perché il programma dello scorso anno (*Monster*, *Beautiful country*, *El abrazo partido*, *La sposa turca*, *Samaria*, *Confessioni troppo intime*, tra gli altri) era decisamente più ispirato di questo del 2005, rivelatosi nel complesso mediocre.

Nonostante ciò, sembra doveroso salutare questa edizione con la speranza che l'Italia, nella prossima, non sia ricordata soltanto per la festa più riuscita...

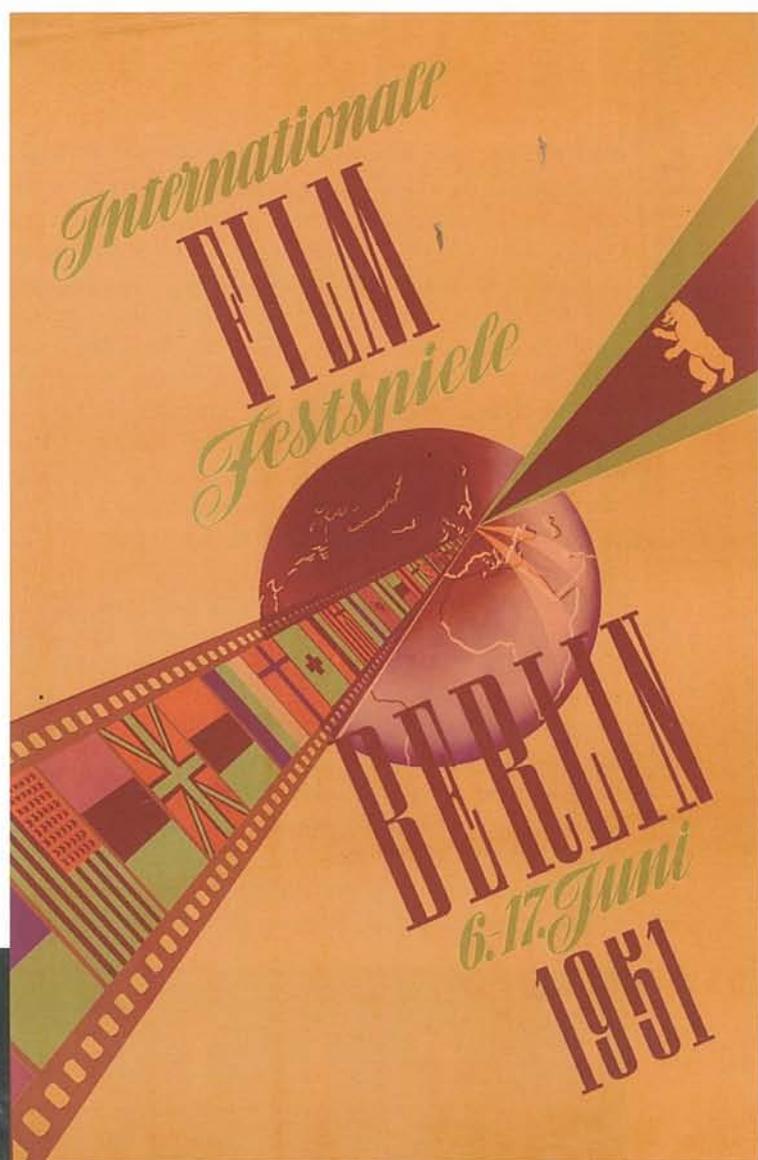


Se negli annali di una mostra cinematografica si trovasero davvero, legati da un filo ideale, i migliori film di ieri e di oggi, allora l'albo del Festival di Berlino racconterebbe di un'Italia che ben poco ha contribuito allo sviluppo estetico della settima arte. Da quando nel 1951 si svolse la prima edizione in una città ancora isolata dal resto dell'occidente, solo cinque volte un film italiano ha ricevuto il prestigioso Orso d'oro che la giuria internazionale assegna ogni anno alla migliore pellicola in

concorso. E si è trattato sempre di opere controverse e discusse, spesso giudicate poco rappresentative della complessa realtà produttiva e culturale del nostro paese. Fatta eccezione per i premi alla carriera conferiti di recente a Sofia Loren e Claudia Cardinale, l'ultima importante affermazione italiana risale al 1991, alla prima Berlinale senza il muro, quando vinse Marco Ferreri con *La casa del sorriso*, film già rifiutato a Venezia e a Cannes. Lo stesso anno Marco Bellocchio

con *La condanna* e Ricky Tognazzi con *Ultrà*, entrambi criticati duramente dalla stampa, ottennero il Premio della Giuria e l'Orso d'argento per la miglior regia. Da allora bisogna tornare indietro di altri vent'anni per ritrovare, nel rigore dell'inverno berlinese, un'accoglienza nuovamente calorosa nei confronti del nostro cinema. Nel '71 fu Vittorio De Sica ad aggiudicarsi l'Orso d'oro con *Il giardino dei Finzi Contini*, sopravvalutata coproduzione italo-tedesca capace di conquistare anche l'Oscar, mentre Pier Paolo Pasolini vinse quello d'argento per *Il decamerone*. Nel '72 fu proprio il cineasta friulano a ricevere il primo premio con *I racconti di Canterbury*, mentre Alberto Sordi diretto da Nanni Loy in *Detenuto in attesa di giudizio* venne giudicato il miglior attore della stagione. Sono dei primi anni Sessanta gli altri due successi italiani: *La notte* ('61) di Michelangelo Antonioni e *Il diavolo* ('63), commedia agrodolce di Gian Luigi Polidoro interpretata ancora da Sordi. Appare evidente come l'Italia, protagonista di momenti-chiave per il cinema mondiale, non si ritenga soddisfatta di questa manciata di titoli disseminati in oltre mezzo secolo di storia, pur arricchiti da alcuni piazzamenti d'o-

G. Lollobrigida ha ricevuto il Berline Kamera nel 1986 insieme a Giulietta Masina



nore tra cui spiccano i tre premi alla regia di Mario Monicelli, e da alcuni riconoscimenti a sorpresa come quello per le musiche della Banda Osiris lo scorso anno. Quello che stupisce maggiormente è che il cinema italiano, con le sue firme prestigiose e i suoi passaggi significativi, sia stato trascurato anche dalle sezioni parallele alla competizione ufficiale, che pure hanno dedicato approfondite retrospettive a grandi maestri del passato (Lang, Murnau, Wyler, Preminger, Kurosawa, Kubrick e altri ancora), e contribuito a "riscrivere" alcuni capitoli fondamentali dell'evoluzione del linguaggio cinematografico, dall'introduzione del colore ai formati panoramici, dagli effetti speciali all'immagine 3-D, dai cartoons all'epoca del muto.

È comprensibile che la nostra industria cinematografica si sia scontrata spesso con i vertici organizzativi del festival, soprattutto sotto la lunga direzione di Moritz de Hadeln, accusato di favorire e dare eccessiva visibilità alle esigenze commerciali di Hollywood. Tuttavia la scarsa considerazione della Berlinale dovrebbe indurci a una più seria autocritica su quanto il nostro stesso paese abbia fatto negli anni per rivalutare e promuovere la propria tradizione cinematografica, per rinforzare le proprie strutture produttive e distributive e per conservare uno spazio e un ambito specifici per il cinema, protetti dall'invasione

degli altri media. È una curiosa coincidenza, infatti, che nel 2002 proprio Moritz de Hadeln, dopo decenni di polemiche, sia stato chiamato a dirigere la Mostra di Venezia, che del nostro cinema dovrebbe essere il principale evento e il primo organo di rappresentanza.



Oltre a essere stato il primo attore italiano a vincere l'Orso d'argento nel '72 (dopo di lui Placido nel '79 e Volontè nell' '87; fra le donne Martinelli nel '56, Magnani nel '58, Vitti nell' '84), Alberto Sordi è stato protagonista di due film premiati: *Il diavolo di Polidoro* (Orso d'oro) e *Il marchese del Grillo* di Monicelli (Orso d'argento).



la locandina della retrospettiva organizzata alla Berlinale nel 2001

# Desiderio

## Incontro con Patrice Chéreau

di Lella Ravasi Bellocchio



Patrice Chéreau è forse il regista che con le sue immagini tocca il corpo in modo più radicale, sapiente nel mettere in movimento le sensazioni fisiche, nel trasmettere le emozioni della memoria implicita, cioè quella memoria del corpo che appartiene al mondo preverbale, quella che sta prima dei ricordi che parlano, sta nell'area dei suoni, delle visioni, delle percezioni dei primi tempi di vita. Tra i suoi film che "parlano corpo" sono *Intimacy* e *Son frère*; ma fin dal primo lavoro -*L'homme blessé*- il suo modo di esprimersi tocca e provoca un subbuglio di sensazioni. La sua incarnazione personale lo porta a nascere da due pittori; una bisnonna è stata modella di Rénoir.

Ho conosciuto Chéreau a Trieste, a un Convegno sulla città e l'inconscio, a cui ho accettato di partecipare per avere la possibilità di incontrarlo. E' irritato per i disguidi della manifestazione, per i ritardi e le inevitabili sciatterie, è offeso da quanto di "guitto" circonda certi attori, dall'aria di teatro improvvisato, lui che è anche un grandissimo regista di teatro. Pretende la professionalità e non fa sconti a nessuno. Mi guarda di traverso, la mia qualità di psicoanalista è tutta da verificare, davanti a una tazza di tè in una piazza di Trieste ventosa e bizzarra. Sta per compiere sessant'anni, il due novembre, il giorno dei morti, la stessa data di nascita di Luchino Visconti "quando abitavo a Roma ci telefonavamo per gli auguri...quanto zucchero prego?". Ovviamente mi conquista. Si fida. Mi fido. Una gentilezza forte e curiosa, niente di formale. E mi prende una strana calma, come di stare con qualcuno da molto conosciuto, a cui non dimostrare niente, con cui si può solo stare, appunto. Si è messo in movimento tra noi, regalo dell'inconscio, il tempo della memoria implicita, un luogo che sta nel corpo prima delle parole, che

segna il tempo creatore, una musicalità che nasce oltre il pensiero, in quell'area della creatività che parla il linguaggio preverbale, che ha a che fare forse con il vento e gli odori della città in festa, e sono le immagini dei suoi film a tornare: le coste della Bretagna sferzate dal mare e dal vento gelido di *Son frère* si sovrappongono alla quasi bora di Trieste, si portano addosso il freddo, l'inquietudine, il bisogno di essere al riparo, ma anche la sfida di esistere, controvento.

Parla del prossimo film, che probabilmente si chiamerà *Gabrielle*, tratto da una novella di Conrad, *Il ritorno*, sulla tempesta e il cuore di tenebra all'interno di una coppia borghese di fine ottocento. Racconta: l'uomo, un solido londinese tutto casa e famiglia, torna a casa una sera e trova una lettera della moglie che gli comunica di essersene andata via. Il mondo va in pezzi. Ma si sente una porta sbattere di sotto; i domestici fanno entrare qualcuno, è lei che torna. C'è una frase centrale per capire tutto -dice Chéreau- quando nel tentativo di spiegare, nell'impaccio delle parole, lei dice "se avessi creduto che tu mi amavi, non sarei mai tornata". Appena a casa cercherò la novella di Conrad

Raggiungiamo il luogo della manifestazione: davanti a una grande platea ho accettato un incontro a due voci, che in realtà è un racconto di come io, da analista, mi lascio attraversare dai suoi film, e di come lui, da regista, si lascia scegliere dalla storia che si trasformerà in film.

Mi prende la paura del pubblico, ma -sembra stupido dirlo ma è così- è sufficiente il suo semplice dirmi "continuiamo come prima davanti alla tazza di tè" per calmarmi completamente e farmi



sentire al mio posto, tranquilla delle emozioni, come se fossimo in un riparato "setting" e non in una specie di set. Il racconto che segue ne riporta i momenti essenziali.

Ravasi: "Alcuni film producono un effetto di scavo analitico, permettono un incontro con se stessi, fanno in modo di lasciarci attraversare da emozioni indicibili e inconfessabili. *Intimacy* per un verso e *Son frère* per un altro, portano fino in fondo sulla scena profonda interiore -dentro ciascuno di noi- dei legami tra i corpi sia nell'amore sia nella morte. Sono i corpi nudi, sacri, a toccare le emozioni fisiche e psichiche che ci riguardano. E lo fanno a partire dallo sguardo creatore del regista, che vede le immagini prima di noi e ci porta a conoscere un pezzetto di noi perché parte da sé, da un suo bisogno-desiderio di comunicare una storia che nasce in lui stesso.

*Intimacy* esplora l'amore tra i corpi, il desiderio fisico come qualcosa che non si spiega, su cui

*frère*", in cui a un fratello tocca di accompagnare nella malattia la scarnificazione e lo scacco finale della morte nell'altro, nel fratello amato nell'adolescenza e poi perduto. Come si scelgono le storie?" Chéreau: "Scelgo una storia perché ne sono scelto in qualche modo, perché ci sono cose, spunti, che voglio trattare, o mettere in ordine con me stesso. E poi c'è un dovere di onestà. Ad esempio con *Son frère* è andata così: leggo una recensione un giorno a Parigi di un libro -che non era neanche un gran libro- ma intuisco una risonanza, una possibilità per qualche mese della mia vita di riflettere gratuitamente, di pensare, di cercare di capire; la cosa che conta, l'importante, è la risonanza in me. Qui si trattava della malattia, e comincio a visitare dei medici, a cercare di capire cos'è questa malattia, scopro che entro in un tunnel interessante, mi faccio delle domande del tipo 'se io avessi questa malattia saprei lottare contro o no?'. Non ho la risposta ovviamente. La risposta uno la può



**"Scelgo una storia perché ne sono scelto in qualche modo, perché ci sono cose, spunti che voglio trattare o mettere in ordine con me stesso..."**

non si contratta: un uomo e una donna si incontrano regolarmente solo per fare l'amore. Solo? La nudità è dei corpi e della vita, niente immagini patinate. Dice Chéreau che all'incontro dopo la proiezione del film a Berlino (dove è stato premiato) una donna gli ha chiesto come mai aveva scelto un'attrice imperfetta, non poteva trovare una donna dal corpo più giovane, più smagliante? Questa domanda racconta tutta la stupidità e il fraintendimento tra l'immaginario erotico del film e la pornografia di uno sguardo (purtroppo anche femminile) che non sa niente dell'Eros. La risposta del regista è nella scelta proprio dell'Eros come luogo delle emozioni, delle sensazioni fisiche indicibili, sprofondate dentro la vita che non parla, nei gesti di un amore tra i corpi che non sopporta spiegazioni, o fughe in immagini estetizzanti.

La stessa verità dei corpi è raccontata in "Son

avere solo se è malato, solo che alla fine è diventata storia di uno che non lotta e io penso come i vecchi contadini che quando si lotta, solo se si lotta, si mettono in moto delle condizioni per vincere. Ma il film ha in sé un dovere di onestà, di abbandonare qualsiasi storia romantica -la malattia non ha niente di sentimentale- quindi c'è un problema di distanza, a quale distanza mettersi dalla malattia, che distanza trovare tra sé e i fatti, le emozioni. Ho visto dei medici, ho parlato con loro, ho cominciato a girare, in una coabitazione incredibile con l'ospedale. Conoscevo un medico, un bravissimo chirurgo francese, che mi ha lasciato girare nel suo reparto, avendo avuto tutte le autorizzazioni e con una grandissima attenzione e rispetto per non disturbare. Ho lasciato un'équipe di sette, otto persone. C'era il dovere di non fare rumore, di essere attenti ai pazienti che passavano per i corridoi. Le infermiere hanno fatto le

infermiere; chiedevo loro 'voi di solito, per curare, per rifare i letti, per girare i malati, per radere prima dell'operazione, per le flebo, come fate?' E me lo hanno fatto vedere. Tutto il film è il risultato di questa ricerca, di questa attenzione e misura. E poi è la storia tra due fratelli, dal punto di vista del fratello minore, come sono io. La risonanza che mi aveva mosso all'inizio si è sviluppata prendendo una strada sua, una ricerca che mi ha coinvolto su molti piani: la malattia, il rapporto tra fratelli, la distanza tra i corpi e la forza delle sensazioni fisiche, l'omosessualità di uno dei fratelli, la lontananza e la vicinanza dei corpi. A un certo momento il centro di questa malattia è diventato nel film il tentativo di ritrovare questa parte di Paradiso perduto che è l'aver un fratello. C'è un momento verso i dieci, dodici anni, in cui siamo molto molto vicini, e dopo ci si perde, e quindi c'è una cosa per sempre perduta che ho cercato di trovare, o di pensarci su, di dire qualcosa.

Ravasi: "La verità dei tuoi film è profondamente immersa nel rispetto, nel pudore e nella misura. Che sia l'amore tra i corpi di *Intimacy*, che sia il dolore del corpo malato in *Son frère*, non c'è voyeurismo, ricerca a effetto. Parte dall'essere fatti di carne, cioè di sensazioni ed emozioni fisiche e poi di sentimenti e di una dimensione anche psicologica della relazione. In una parola, va alle radici del desiderio, alle radici del nostro essere al mondo, nei primi tempi di vita in cui si forma il contatto tra il mondo interno e quello esterno. Questo modo di fare cinema parte da una realtà personale profondamente creativa che inventa la misura del rapporto, la distanza da tenere, come si fa in un rapporto analitico. La capacità di misura è etica -dovrebbe essere la premessa del lavoro dell'analista come del regista- e muove verso una sorta di pedagogia dell'ascolto, dell'incontro, della relazione, dell'accettare luci e ombre.

Continuando a parlare come prima, come se fossimo davanti alla tazza di tè, vorrei sapere da te come mai i tuoi film sono più amati, da subito, più dalle donne che dagli uomini. E' così per *Son frère* forse perché le donne sanno più da vicino, per esperienza antica, la misura del dolore e dell'amore nella cura di chi soffre. Ma come mai sono le donne ad accettare di più proprio l'intimità in cui tu ci conduci? Cosa è successo allora con *Intimacy*?"

Chéreau: "Ho fatto tanti dibattiti dopo il film, in giro per tante città francesi, scoprendo la libertà delle donne di dirsi, di accettare, di riconoscersi parte in causa, senza freni, parlando di come si

sono trovate raccontate dalla storia, di come sono state toccate. Forse è più facile comunque per le donne, perché nessuno vorrebbe essere nella parte degli uomini di *Intimacy*, deboli, incapaci di affrontare la realtà. E' più reale per le donne affermare di avere due storie contemporaneamente senza giudicarsi. Il fatto più imbarazzante francamente era vedere delle coppie in cui la donna diceva liberamente 'io mi ci sono riconosciuta', mentre il marito si faceva piccolo piccolo, zitto accanto. L'intimità di questo film parla dei corpi nell'amore eterosessuale, del sesso come potenza, ma anche in *Son frère* c'è il sesso vissuto nell'omosessualità del fratello sano, ed è strano come siano le donne a poter percepire come una storia omosessuale possa anche parlare della loro storia. E' strano ma è così. Mentre tanti, anche giovani, non reggono, sono turbati, scappano via."

Il perturbante del desiderio non è sopportabile. Mentre non dà nessun disturbo, nessuno scandalo psichico la visione di film porno, in queste storie, in queste immagini, nel mondo e nel modo in cui viene evocato il fantasma del desiderio, quello che scardina le difese è proprio l'elemento 'perturbante' del desiderio, dell'Eros. Siamo grati anche a questo incontro tra psicoanalisi e cinema per essere messi in condizione di capire, di sentire più a fondo, di scoprire un pezzetto in più di quel mondo del desiderio, preverbale, che preme dentro di noi per "dirsi", con un linguaggio che parla emozioni, visioni, suoni, e poi, più avanti, anche parole. Tra poco vedremo per quali fiati entrerà nella nostra vita la tensione emotiva della novella di Conrad, e quale strada avrà preso l'inconscio di Chéreau nel farsi scegliere dalla nuova storia ●



Artista davvero universale. Riportiamo di seguito i suoi lavori per il cinema, tralasciando le numerose regie per il teatro e per l'opera.

#### Regia

Trois soirées (2004)  
 Son frère (2003)  
 Intimacy (2001)  
 Ceux qui m'aiment prendront le train (1998)  
 Dans la solitude des champs de coton (1996) (TV)  
 La Regina Margot (1994)  
 Wozzeck (1994) (TV)  
 Le temps et la chambre (1992) (TV)  
 Contre l'oubli (1991)  
 Hôtel de France (1987)  
 La Fausse suivante (1985) (TV)  
 L'Homme blessé (1983)  
 Judith Therpauve (1978)  
 Un'orchidea rosso sangue (1975)

#### Recitazione

Le Temps du loup (2003)  
 Au plus près du paradis (2002)  
 Il tempo ritrovato (1999) (voice)  
 Lucie Aubrac (1997)  
 Dans la solitude des champs de coton (1996) (TV)  
 Bête de scène (1994)  
 The last of the Mohicans (1992)  
 Adieu Bonaparte (1985)  
 Danton (1983)

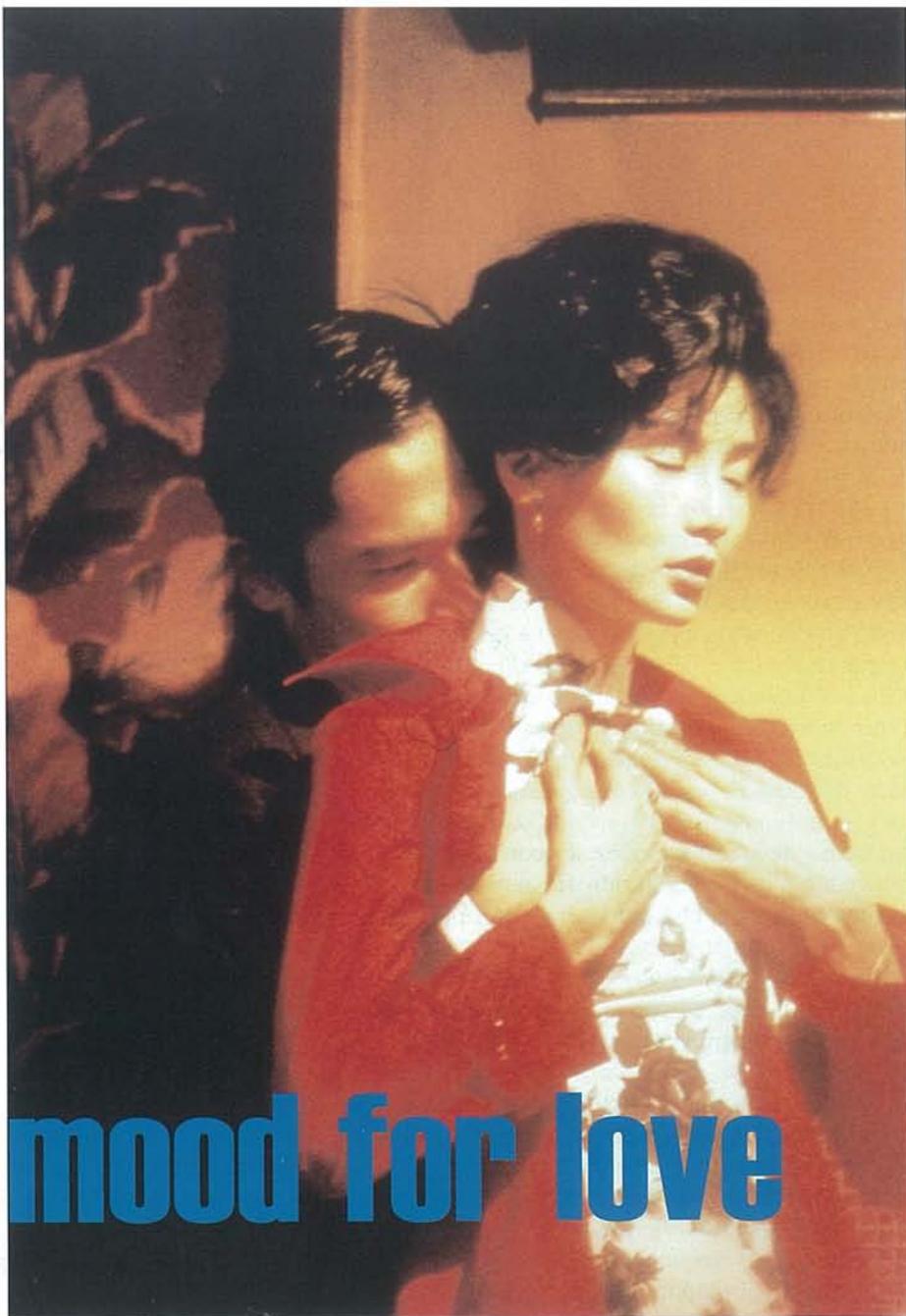
## film cult

Film che hanno  
fatto la storia  
di un genere  
e rappresentano  
il cinema

"In the mood for love"  
di Wong Kar Way  
2001

# In the mood for love

di Ignazio Senatore



*"Fu un momento imbarazzante... Lei se ne stava timida, a testa bassa, per dargli l'occasione di avvicinarsi ma lui non poteva, non aveva il coraggio. Allora lei si voltò e se ne andò via."*

C'è già tutto il film in questa scritta che compare nei titoli di testa e commentata da una soave voce femminile fuori campo.

Su Li-zhen (Maggie Cheung) è un'impiegata per una ditta d'esportazioni e Chow Mo-wan (Tony Leung) un giornalista. I loro coniugi sono per lunghi periodi in viaggio d'affari ed entrambi, vivendo porta a porta, in una pensioncina di Hong Kong, iniziano a frequentarsi sempre più. Una cravatta ed una borsetta ed altri piccoli indizi rivelano ai due che i loro coniugi sono amanti...E' l'incipit del film da cui si dipana tutto il resto della trama.

Film sugli amori che solo se inappagati sembrano più

veri, sul desiderio di desiderare ma soprattutto (ed in primo luogo) sul desiderio di essere desiderato dall'altro. Film sulla rinuncia amorosa (i due più si amano e più celeranno all'altro le loro vere passioni) sulle fugaci schermaglie di sguardi e sul darsi, in silenzio, con gli occhi più che con la carne ed il corpo.

Wong Kar Way ammantava ancora più di mistero la



trama scegliendo di non mostrare mai sullo schermo la coppia di adulteri e sul finale mischia un po' le carte, depistando un po' lo spettatore.

Per sottolineare la tristezza che avvolge i due protagonisti, il regista di Kong Kong utilizza le cifre stilistiche classiche del melò: la pioggia che scende copiosa, le sigarette, fumate nervosamente dai protagonisti, che sprigionano nuvole di fumo che s'innalzano fino al soffitto.

Wong Kar Way sembra bloccare la sua m.d.p e filma (quasi) al rallentatore alcuni passaggi narrativi, dotandoli di una profondità espressiva senza uguali. Tranne il finale, girato nel tempio di Angkor Wat in Cambogia, il film (ambientato in realtà a Bangkok) si svolge tra le anguste stanzette della pensione e tra i bui vicoli di un Hong Kong immaginaria degli Anni Sessanta.

La pellicola, carica di erotismo e di seduzione è tutta permeata da una raffinatezza sconvolgente. Nulla è lasciato al caso ed è curato fin nei minimi dettagli; splendidi gli abiti che indossa la protagonista femminile (in perfetto stile Anni Sessanta) l'uso del colore, l'utilizzo della voce fuori campo, la struggente colonna sonora arricchita da brani di Nat King Cole (*Ojos verdes, Quizas, quizas*).

Anche se scandito ossessivamente per quadri, nel film, il tempo non esiste e tutto sembra procedere lungo un asse dove presente, passato e futuro si rincorrono e si elidono a vicenda. L'ossessione del tempo che scorre (e che contemporaneamente appare sempre fisso ed immobile) è rinforzata dagli orologi giganteschi appesi alle pareti.

Maggie Cheung è un mix esplosivo di magnetismo e sensualità e Tony Leung per questa interpretazione ha vinto, meritatamente, il premio come miglior attore al Festival di Cannes.

Da segnalare, infine, il tema musicale di Michael Galasso, struggente e melanconico come non mai e tra i più evocativi mai ascoltati sullo schermo.

Wong Kar Way con questa opera anticipa le tematiche presenti nelle sue successive pellicole (*2046* e l'episodio "*Le mani*" in *Eros*) e firma, così, il suo capolavoro.

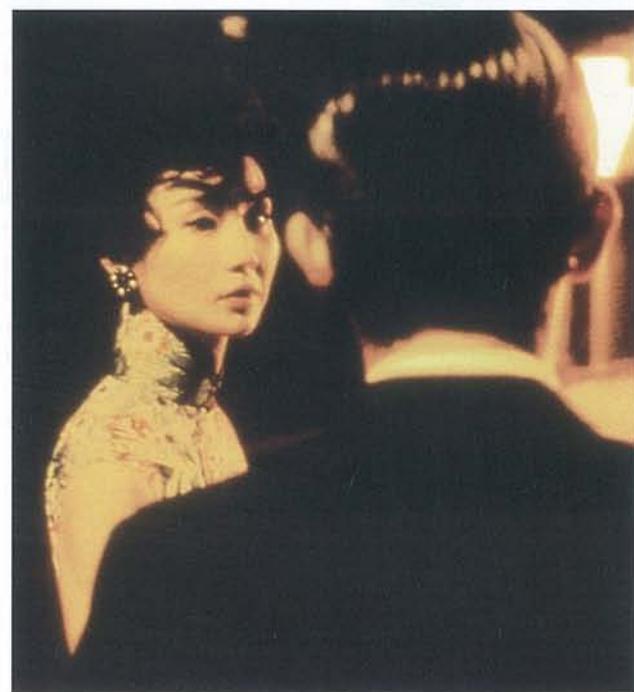
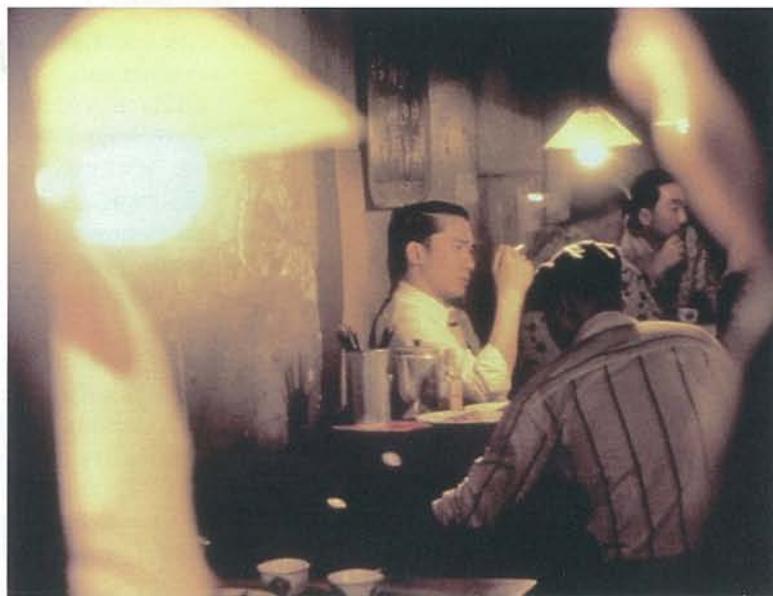
Inizialmente il film doveva intitolarsi "Story about food" (ciò spiega le numerose riprese dei protagonisti intenti a mangiare) ed erano previste tre storie ed "In the mood for love" doveva essere una di queste.

Successivamente Kar Way si accorse che questa era l'unica storia che veramente gli interessava e l'allungò. Poco prima che Cannes stampasse il catalogo voleva chiamarlo "Segreti" ma poi la direzione del festival gli disse che esistevano troppi film con un titolo del genere.

Dopo aver sentito un brano di Brian Ferry, intitolato *I'm in the mood for love* e fu spinto a rubarne il titolo per il suo film.

In un'intervista sul film il regista ha dichiarato:

*"Il tempo ci priva in maniera irrimediabile di una certa innocenza. Andiamo avanti ed, inevitabilmente, siamo portati a guardarci indietro per constatare il cammino percorso. Cominciamo a ricordarci di cose che avevamo sognato di fare ma che sono rimaste lettera morta. Cominciamo a chiederci cosa sarebbe successo se avessimo preso un'altra decisione quel giorno là. Rimaniamo sconvolti al pensiero di come avremmo potuto vivere e non possiamo che avere rimpianti. Volevo che fosse come un film di Hitchcock, dove tante cose accadono fuori dallo schermo, e l'immaginazione dello spettatore crea una specie di suspense •*



# Mimmo Calopresti un desiderio etico

di Barbara Massimilla

## l'altro film

**Rapida immersione o istantanea onirica, è un dialogo un po' visionario sospeso in uno specchio che riflette il cinema**



Mimmo Calopresti, regista tra i più rappresentativi del cinema italiano, lo incontro nel suo ufficio romano in un clima di professionalità e gentilezza. Un lungo ed intenso dialogo dove le parole rimandano sempre ad un altrove. E' attratto dalle contraddizioni e al tempo stesso dalle radici dell'esperienza, da tutto ciò che è autentico ed essenziale. Forse non è un caso che Spielberg abbia scelto proprio lui in Italia per girare un film testimonianza sui sopravvissuti ai campi di concentramento.

B.M. In *La seconda volta*, l'attore Nanni Moretti cita Curcio sulla pietas provata verso una generazione sconfitta, a cui la società avrebbe chiesto di sacrificare la propria differenza o morire.

M.C. Quasi tutti ci ammantiamo di grandi discorsi poetici prima che veramente esista la poesia, nel film i miei toni sono dissacranti, esprimevo una riflessione su come si faceva politica in quel periodo nell'enfasi e nell'ostentazione delle parole. In quell'universo frazionatissimo la parola era come la forma nevrotica dell'esistenza, tutti avevano la teoria più giusta, alla fine penso che quel modo di far politica è diventato quelle parole lì. Io ho iniziato a far cinema pensando che fosse finalmente finita l'ora di parlare.

B.M. Sempre il protagonista in modo sarcastico rievoca lo slogan: "Colpirne uno per educarne cento".

M.C. Sì, gli slogan nascevano da grandi discorsi che ugualmente non avevano consistenza.

B.M. Nel film di Bellocchio, *Buongiorno Notte*, i brigatisti sono visti come mitomani distanti dal mondo operaio.

M.C. E' abbastanza così, la cattura di Moro ha espresso il massimo della loro potenza ed il massimo della loro incapacità, una parabola discendente dove il grande inquisitore del proletariato scopre che non c'è nessun segreto di stato, né progetto delle multinazionali, Moro prigioniero di quattro folli, veramente una questione psichiatrica...

B.M. Ma nel tuo film il professore gambizzato prova una forma di pietas per la brigatista.



M.C. Nella scrittura del film ho tentato di mantenere un equilibrio, c'è un confronto tra due nemici reali ma entrambi dovevano avere pari dignità e alla brigatista questa dignità viene riconosciuta. L'interpretazione della brigatista nel suo modo silenzioso di soffrire e di stare nella vita, rivela in ogni caso il desiderio di continuare ad esistere.

B.M. Alla fine il professore scrive alla brigatista nella lettera che però butterà: "avrei sperato e pensato che lei mi potesse aiutare"...

M.C. Quel film nasce da una storia vera in cui la brigatista dopo il suo attentato non riconosce più la vittima, che invece vorrebbe essere vista nella sua realtà umana

e non congelata dietro un'idea simbolo. Nonostante entrambi facessero sforzi per incontrarsi non sono riusciti a dirsi niente.

B.M. Sarebbe stato utopico superare posizioni così diverse, forse bisogna accettare la storia, ma a te piaceva l'idea di un contatto e del confronto.

M.C. Mi piaceva la possibilità di un riconoscimento, alla fine sono proprio i tuoi più grandi nemici che possono definirti e dirti chi sei.

B.M. E' un film che nella semplicità della storia tocca un livello d'astrazione e si sposta su un piano più universale.

M.C. Per tornare alla *pietas* non la provo verso quella



generazione, sento che ognuno deve assumersi le scelte che ha fatto e le sue responsabilità; mi sento tranquillo rispetto a quell'epoca, se lo ritenevo giusto, allora, imponevo i miei discorsi e desideri e mi scontravo. Invece le uniche persone che mi danno un'idea di *pietas* sono quelle che non possono scegliere nella vita, mentre quella generazione poteva.

B.M. Nella tua vita c'è una doppia appartenenza tra Sud e Nord e nei tuoi film si sente la questione del denaro, essere viziati o poveri e autentici.

M.C. Ho elaborato molto le mie origini, sono felice che mio padre sia andato a Torino, mi ha offerto la possibilità di cose molto diverse, ricordo quell'infanzia vissuta nell'attesa di un nuovo mondo da scoprire, quando sono arrivato al Nord mi sono sentito nel posto dove dovevo essere. Vivevamo in una casa soffitta al centro di Torino, è stato il momento più poetico della mia vita. Le



case erano aperte, si parlavano dialetti diversi, c'era un'idea di conquista e trasformazione, una spinta che ritrovo nel tassista cinese che va a vivere a New York per migliorare la qualità di vita, lo sguardo febbrile, il desiderio di realizzare i propri sogni. Non è l'esaltazione di un'appartenenza che fa di te un uomo libero. Mi dà molta felicità vedere la gente che parte, che si muove. Anche nel fare i film sono legato a quest'idea di cambiamento, di conquistare uno spazio.

B.M. Un grande desiderio, ma nei tuoi film c'è anche l'idea delle prigioni, di qualcosa che ingabbia e chiude. M.C. A Torino il quartiere delle Vallette dove c'è il carcere è una specie di prigione con i cortili più vasti. Nella vita ci sono momenti in cui non sei libero e momenti in cui lo sei, bisogna riuscire a coltivare un'aspirazione

alla libertà perché la libertà in sé non esiste, il problema sta nel difendere l'idea di scegliere, non restare prigionieri di meccanismi, è un privilegio di pochi, pochi lavorano per tenere in vita questa aspirazione.

B.M. Nei tuoi film aspirare alla libertà è anche scegliere d'amare qualcuno che sta male, prendersi cura dell'altro, essere un riferimento quasi paterno per delle donne "principesse" ferite?

M.C. L'idea d'amare è molto vicina a quella di fare un film, è un rapporto di passione. Nell'amore però sono necessari dei compromessi, come partecipare a cose che appartengono alla vita dell'altro, non credo nel mantenersi puri. E' un oscillare tra essere troppo vicini all'altro e tornare ad essere liberi.

B.M. Ora sei meno affascinato dalle prigioni?

M.C. Sono affascinato dalle prigioni perché penso che siano il posto dove più viene messa in risalto la libertà. Poi il cinema ha bisogno di cogliere le contraddizioni della vita altrimenti non esisterebbe. Se documento il lavoro in fabbrica penso alla dignità del lavoro, ma penso anche alla fatica ed al sentirsi costretti a subire più degli altri.

B.M. Rinunciare a coltivare un desiderio di creatività.

M.C. Un vero Stato democratico dovrebbe investire nella creatività più che in qualunque altra cosa.

B.M. La libertà di produrre immagini ed emozioni, mi sembra che tu dia importanza al fluire degli umori; nei tuoi film spesso compare l'acqua.

M.C. Nella creatività si alternano fasi di concepimento a fasi di eruzione. La lunga attesa in cui costruisci un film, si consuma sul set in un piccolo momento magico. Non è solo tecnica o scrittura, può accadere che tu "sei" quel-



lo che stai filmando, c'è unità tra te e le immagini che crei..

B.M. Nel senso autobiografico...

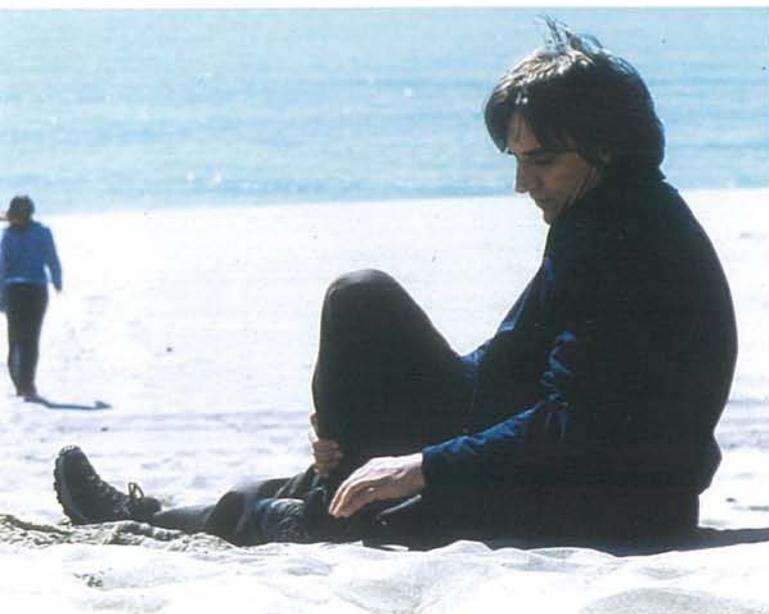
M.C. Non totalmente, ciò che appartiene alla mia vita viene elaborato dentro un altro contenitore.

B.M. Il film è come un sogno e tu sei un po' dappertutto, alcune parti ti rappresentano di più, altre meno, ma il discorso delle immagini ha una sua verità.

M.C. Lavoro poco con la tecnica, costruisco una narrazione dove i contenuti autobiografici non sono permeati su me stesso, ma vagano in modo impercettibile e visionario. Il cinema è in assoluto l'antiretorica. Un regista oltre che essere autore è anche spettatore del suo film.

B.M. Amore, tradimento, etica, nei tuoi film più intimisti si allude ad un sentimento ideale.

M.C. Nelle storie si tende verso l'ideale, consapevoli che non sarà così.



B.M. L'idealizzazione può cedere all'integralismo...

M.C. E' bello provarci. Il cinema si confronta con la bellezza, racconta come il bello si trasformi, se penso ai sentimenti penso all'idea di bellezza e li immagino come un paesaggio, in *Preferisco il rumore del mare*, è la visione di un mare calmo, perfetto.

B.M. A fronte di questo c'è l'amore ferito di cui prendersi cura...

M.C. Non sono ottimista sui risultati, ma vale la pena vivere la bellezza dell'esperienza, non averne paura e accettare il sacrificio. Nei film mi piace rappresentare il paesaggio degli affetti.

B.M. Nel film *La felicità non costa niente*, il personaggio dell'operaio e quello della suora sono a mio avviso due figure chiave, che offrono un contenitore alla sofferenza del protagonista, indicano una strada. L'operaio morto a causa dell'inadempienza dell'architetto, diventa una presenza fantasmatica che gli vive accanto, e gli permette di elaborare colpe e lutto.

M.C. L'operaio e la suora sono gli unici nel film che comprendono il valore del tempo della vita, il protagonista è immerso invece in una dimensione atemporale. Il film oscilla tra realtà e irrealtà.

B.M. Credo che sia uno di quei film che segnano una fase di passaggio.

M.C. Per riconquistare la responsabilità occorre passare attraverso le perdite, lasciare dietro di sé il teatrino finto degli affetti, assumersi le separazioni, descrivere in modo autentico i contenuti che ti sono più vicini, qualunque essi siano. Oggi non sopporto più che i film siano prigionieri di un meccanismo produttivo che li ha creati, sei tu che fai il cinema e non il cinema che fa i registi ●

# Documentario e realtà

di Domimique Dubosc

**fim doc**  
Il documentario  
si è fatto largo  
fra le pellicole  
di fiction pura  
ed è oggi una  
forma realmente  
alternativa per  
racconti con  
immagini e suoni,  
con una  
predilezione,  
come sempre,  
per l'indagine  
sociale

*Non c'è che l'Altro,  
mio simile,  
che possa svegliarmi dal torpore,  
far scattare la poesia  
scagliarmi i contro i limiti  
del vecchio deserto...*

(da) René Char

Documentario, da documento, rimanda a due pratiche di *documentazione* che mi sembrano diametralmente opposte. Per gli uni questa documentazione è parente di una inchiesta o di uno studio e tende naturalmente verso un discorso di verità o di conoscenza. La realtà suddivisa in "soggetti" viene concepita innanzi tutto come spiegabile, vale a dire riducibile a uno schema esplicativo a priori. E' così che è possibile scrivere interamente dei documentari prima di girarli. Al limite, il momento in cui si gira serve per illustrare una sceneggiatura che ha già messo le mani sul reale: manomissione che sovente fa seguito ad altre manomissioni.

La scuola anglosassone, le grandi macchine documentarie della BBC, i cosiddetti documentari storici o "d'inchiesta" fanno tipica-

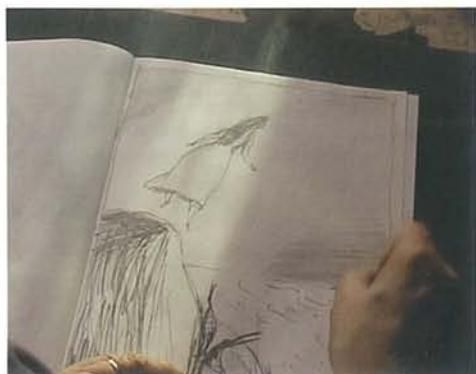
mente parte di questa prima forma di documentazione dove, dietro una forte rivendicazione di oggettività si afferma la visione del mondo "universale" dell'Occidente cristiano, il suo credo economico e l'ordine che impone al resto del mondo.

Per gli altri, la documentazione del reale ha in sé il proprio fine. Come diceva Conrad: "*Far vedere, questo e nient'altro*".

Il documentario non ha a che fare con dei "soggetti" cinematografici o con delle "questioni" da illustrare ma con *l'esistenza stessa delle cose*, con ciò che c'è, con il sentimento violento e indicibile grazie al quale in certi momenti percepiamo una *presenza*. Far vedere questa realtà, lasciarla parlare a diversi livelli, fa parte del "grande gioco" dell'arte piuttosto che dell'approccio giornalistico o del discorso scientifico. Questo gioco non vuole (letteralmente) dire nulla, ma è pieno di senso. Non cerca di spiegare ma di far *credere*: credere all'esistenza stessa di ciò che viene mostrato o raccontato, o quanto meno ad alcuni livelli di questa realtà.

In definitiva, il documentario è un confronto con la "materia prima" di un momento e di un luogo e di ciò che lo abita. Racconta





sempre la storia di questo confronto dove il documentario ha tentato, con “la magica mano del caso” di cogliere il reale, di scorgere dei volti, di dar forma all’informe, di uscire da sé stesso.

Questa seconda definizione rimanda innanzi tutto ai cineoperatori Lumière, al movimento *kinok* (lo Dziga Vertov degli inizi, il primo Alexandre Mevdekine), al realismo poetico francese (Jean Epstein, Marcel Carné), belga (Henri Storck), olandese (Joris Ivens, Johan van der Keuken), armeno (Artavazd Pelechian), italiano (Vittorio de Seta) e ai filmmaker del New York Underground (Mary Menkin, Jonas Mekas, Stan Brackhage).

Va da sé che l’opposizione che ho tracciato non mira a classificare l’insieme dei documentari in due gruppi nettamente differenziati, ma a reperire due tendenze o due spiriti che si ritrovano, in varia misura nella maggior parte dei film documentari. Robert Flaherty per primo, filmando *Nanook* ha combinato un approccio scientifico conforme alla sua formazione di ingegnere con la magia del cinema, descrivendo da un punto di vista etnografico la vita di un eschimese, ma fissando momen-

ti che paiono eterni, offrendo con certe scene la sensazione della “vita stessa”, regalandoci l’impressione incancellabile del sorriso di Nanook.

Un altro ingegnere approdato all’antropologia e al cinema, Jean Rouch, ha ugualmente iniziato con la mera registrazione di riti e tecniche, prima di fare deliberatamente cinema, prima di giocare con la macchina da presa inventando ogni sorta di trappole cinematografiche per cogliere la vita.

Jonas Mekas, di formazione poeta, grande maestro del cinema di “reazione istantanea”, tutto volto a cogliere i secondi che contano, i momenti veramente “reali” nei deserti delle nostre vite, non è per altro meno documentarista nel senso più classico del termine: non ha mai smesso di “documentare” il suo contesto, la sua famiglia, la sua città, il suo paese.

Si potrebbero moltiplicare gli esempi.

Persino nelle inchieste giornalistiche più dogmatiche possiamo trovare immagini di pura poesia che travalicano da tutti i lati o in tutti i sensi il discorso piattamente razionale officiato dei funzionari mediatici.

In quei momenti non conta nient’altro: vediamo solo l’altro ●

Documentarista sin dal 1968, ha al suo attivo una quarantina di documentari.

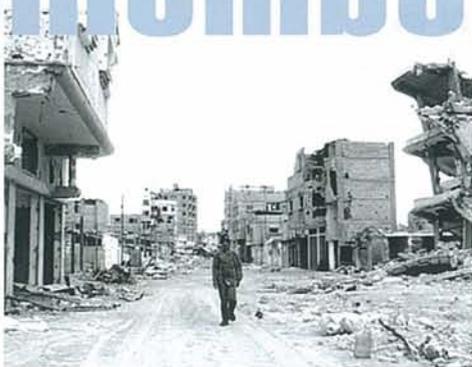
Cineasta militante negli anni ‘70, nel 1980 ritorna al documentario e si orienta verso un cinema più poetico, vicino all’avanguardia americana degli anni ‘60.

Presente in Palestina sin dalla seconda Intifada ha realizzato per il canale televisivo Arte il lungometraggio “Palestine Palesatine” (2002) che ha suscitato in Francia accese discussioni.

[www.dominique.dubosc.org](http://www.dominique.dubosc.org)



# Remembering



# Palestine

remembering  
palestine

film documentario  
prodotto da Kinofilm  
nel 2004, durata 38 minuti

di Barbara Massimilla

*Remembering Palestine* (2004) di Dominique Dubosc, è la ri-evocazione poetica di un viaggio compiuto dall'illustratore francese Daniel Maja e da Dubosc nel luglio 2002 nei Territori Occupati. Maja doveva insegnare in due scuole d'arte, a Ramallah e a Gaza, ma la minaccia del coprifuoco rendeva la missione impossibile. Tredici brevi istantanee permettono di percepire il senso che può avere vivere in uno stato di guerra. Dubosc voce narrante commenta le intense immagini del viaggio. Le illustrazioni che Maja realizza sono filmate da Dubosc, una sorta d'immagine nell'immagine, di sogno nel sogno, di percorso nella memoria. Dubosc esprime la sua arte di documentare illustrando fedelmente "l'esistenza stessa delle cose" e con l'intenzione di mettere a fuoco "solo l'altro", ma silenziosamente riesce anche ad attivare una specie di sguardo-pelle-matita che avvolge e penetra la realtà, narrando con rispetto profondo un'umanità sofferente. Introduce così un elemento terzo che rende ancor più acuta la visione e modula d'impercettibili sfumature la realtà, concentrando la sua forza in quella mano che instancabilmente non cessa di descrivere. I chiaroscuri dei disegni e le immagini del film si mescolano in un affresco inatteso a tratti lacerante, a volte intriso di una vitalità che persiste ad ogni minaccia. Nel momento in cui la morte colpisce, descritta dalle tenebre squarciate da lampi, quegli istanti durano un'eternità. Si vorrebbe fermarla mentre spezza i corpi degli uomini e delle loro case, ma ricordiamo anche che in Palestina le pietre hanno un'anima, assorbono quella dei bambini, delle spose, dell'acqua, degli aquiloni che resistono nel cielo. E' la vita che si aggrappa al bacio tra le pietre, come alle mani di Daniel che disegnano senza sosta quella realtà in forma d'infanzia e di dinosauri-carrarmati. Film e illustrazione dialogano tra loro "umanizzando" la guerra, ci rendono quella realtà più vicina, più pensabile e visibile. *Remembering Palestine* rende giustizia all'uomo che è

in lotta per la sopravvivenza, ed è un film che fa dialogare la vita con la distruttività. Nel modo in cui questo film descrive le immagini del reale, disvela, a mio avviso, la falsità virtuale ed anaffettiva delle immagini del mezzo televisivo sulla guerra. G. Spagnoletti in *Close-up*, invita ad una riflessione necessaria sull'interesse per le figure della non-fiction e definisce l'aspetto "testimoniale" come una tendenza che l'attuale cinema di ricerca sta facendo proprio. Riguardo contatti fecondi tra generi filmici, senza dubbio l'aspetto testimoniale può arricchirsi di afferenze "creative", e questo prende forma nell'opera di Dubosc. La sua cifra consiste nel rimanere continuamente in un clima di precarietà ed oppressione, nello stesso momento in cui le immagini documentano la poesia che il regista riesce a comporre con i dettagli della quotidianità. Inoltre uno dei pregi più profondi del film si esplica nella capacità di astrarsi da uno "specifico" scenario di guerra. Nel mondo esistono e sono sempre esistiti molteplici teatri di guerra. Il cinema può descriverli con lucida consapevolezza, sia se l'immagine proviene dalla realtà come per il documentario, o che sia frutto della fantasia del regista applicata a rievocazioni storiche. Ad esempio nel *Il pianista* di Polanski, il protagonista, unico superstite della sua famiglia, si aggira come un naufrago tra le case scheletro del ghetto di Varsavia; non c'è alcuna differenza con il vecchio palestinese che barcollando avanza fra i ruderi del suo villaggio nel film di Dubosc. Entrambi danno la stessa emozione che colpisce al cuore. Queste immagini che tendono al vero, se le facciamo dialogare dentro di noi, ci permettono di affrontare il confronto ineludibile con la nostra distruttività. Una filmografia sulle guerre, che rifletta la realtà oppure scaturisca dalla fantasia, può quindi coesistere nel nostro immaginario e nutrirlo di visioni preziose che lavorano per la vita, come sono riusciti a fare Dubosc e Maja nel loro viaggio della memoria •

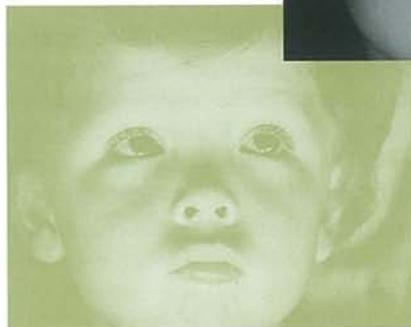
# Herz Frank

di Stefano Francia

Herz Frank (Ludza, Lettonia, 1926) non nasconde il cuore della sua poetica: cercare la realtà nel profondo delle manifestazioni della vita ordinaria. Lo ha fatto nella Lettonia degli anni Sessanta e Settanta quando il sistema sovietico, pur con la sue rigide imposizioni censorie, ha visto fiorire la Scuola del Cinema Poetico Documentario di Riga, di cui Frank è stato uno dei fondatori e uno degli autori più vivaci. Lo ha fatto durante i rivoluzionari anni Ottanta che hanno portato il suo paese a diventare nuovamente indipendente e quando la sua vicenda biografica lo ha portato a scegliere Israele come seconda patria. Lo ha fatto in quella sorta di documento della Scuola che è *Dieci minuti più vecchio* (1978) dove si vede il volto di un bambino ripreso in continuità per dieci minuti su cui si avvicendano tutte le emozioni che la visione di un film provoca in lui. Un tuffo nel cuore della realtà alla ricerca della base delle architetture del vivere. E nella semplicità della ripresa e nell'assenza di elaborazione risiede la sua sorprendente indifferenza a mostrarsi come autore, portando lo spettatore da solo alle soglie della rivelazione del vero. La sua ricerca continua in questi ultimi anni: nel recente *Flashback* (2002) Frank filma lo stesso bambino diventato adulto per avvicinarsi alla complessità della propria stessa vita: la realtà delle realtà. Una possibilità per conoscerlo meglio la offrirà il festival IL VENTO DEL CINEMA (dal 6 al 26 giugno 2005 sull'Isola di Procida) dove si vedranno, per la prima volta in Italia, molte sue opere e dove Frank realizzerà un documentario nel corso di un seminario destinato a 25 studenti e documentaristi. E sarà anche l'occasione per confrontare il suo pensiero - che trova grande espressione nel suo saggio teorico *La mappa di Tolomeo* (Mosca, 1975) - con quello di filosofi, registi, critici e appassionati che saranno sull'isola del golfo partenopeo per confrontarsi sul tema di quest'anno: Le età del cinema •

outsider

**Grandi autori e bellissimi film,  
mai visti oppure bruciati dopo  
pochi giorni di proiezione...**



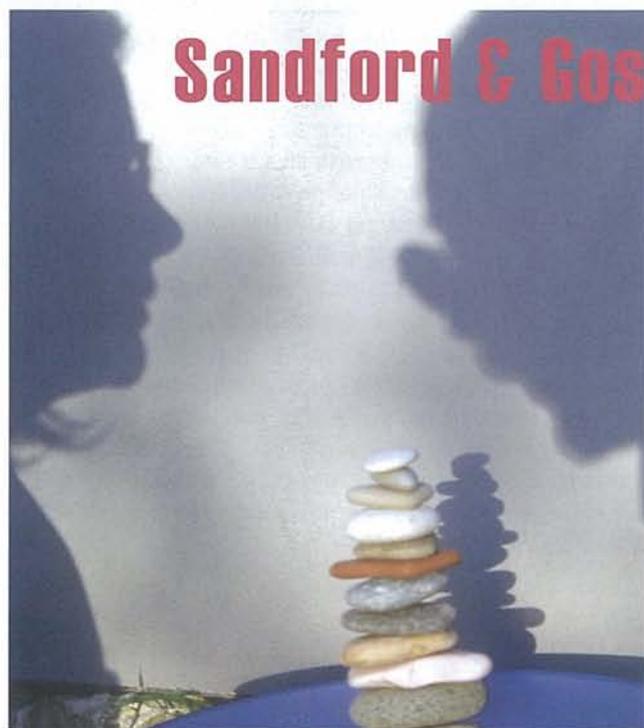
informazioni sul festival  
e sui seminari su  
[www.ilventodelcinema.it](http://www.ilventodelcinema.it)  
email: [inf@ilventodelcinema.it](mailto:inf@ilventodelcinema.it)  
tel. 333 1787683



Giorgio Bonomi  
critico d'arte e  
direttore editoriale  
della rivista  
scientifico-culturale  
d'arte contemporanea  
"TITOLO"

di Giorgio Bonomi

Il fatto che Jodi Sandford e Valter Gosti ad un certo punto del loro percorso artistico e di vita abbiano deciso di usare una firma unica (Sandford & Gosti) significa molto di più di un mero dato anagrafico. Solitamente nelle coppie di artisti uno "prevarica" l'altro – quasi sempre è l'uomo che si appropria anche della creatività della donna, come ci insegnano molti casi storici, a cominciare da Rodin e Claudel – oppure più correttamente i due nomi si uniscono come fosse uno, poiché dalla



**Sandford & Gosti**



tensione dei due poli deriva l'unicità dell'opera.

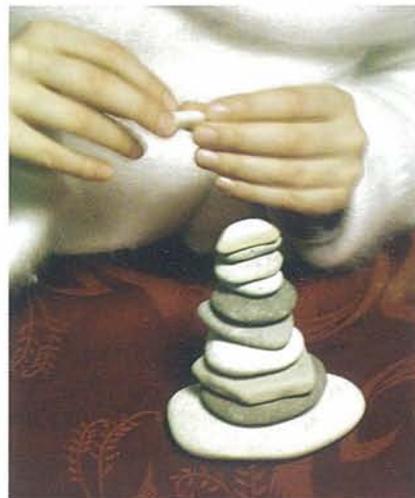
Uso il termine "tensione" di proposito: certamente non come dato biografico di Sandford & Gosti, ma perché tutto il loro lavoro è basato appunto sulla "tensione", o meglio sui "pendagli". La precisazione è dovuta al fatto che "tendere" ha come radice "ten" e "pendere" "pen", alle quali, ad entrambe, si aggiunge il suffisso "d", ed indicano, la prima, "tensione orizzontale" e, l'altra, "tensione verticale".

Su quest'ultima si esplica il lavoro degli artisti, ogni volta articolata in forme e costruzioni diverse, ma con l'unico risultato della "pendenza" e del "movimento", poiché gli oggetti appesi (pietre, fotografie, peperoncini, ed altro ancora, a seconda delle finalità simboliche) possono oscillare con quel moto tipico del pendolo, figura rappresentativa dello scorrere inesorabile del tempo.

In un lavoro più recente, *Equilibrium*, la tensione verticale

muta direzione, andando dal basso verso l'alto. Qui, inoltre, lo spettatore, da passivo percepiente, diviene attore e protagonista, dovendo articolare una colonna di dodici sassi, piccoli e ben levigati, la cui tenuta è garantita sempre dalla forza di gravità.

Se la tensione, l'equilibrio, il carico sospeso, sono tutte situazioni o condizioni, della vita umana, date o ricercate, e di queste ci parla l'opera di Sandford & Gosti ora l'ultimo lavoro sembra esplicitare maggiormente il loro pensiero: ognuno costruisce la sua storia, pezzo per



pezzo (dei quali, ciascuno può essere più o meno lucido); a volte tutto sembra franare ma poi si raccolgono i pezzi caduti e si ricostruisce; trovato l'equilibrio – che è sempre soggettivo, poiché i sassi non hanno un ordine fisso e prestabilito – la struttura (la vita) regge; per alcuni, forse, è appena accettabile, per altri, che evitano movimenti bruschi, può essere ben solida.

E qui ritroviamo quel concetto di tempo dei pendagli – espresso anche con la ripetitività e concatenazione delle azioni negli anni – sotto forma di "usura", di "consumo". Infatti le pietre per costruire/si l'opera sono quelle che si trovano sulle spiagge, consumate dal lavoro del mare, cioè dall'irreversibilità dello scorrere infinito il cui arrivo non può non essere che il nulla, salvo fedi differenti.

Ancora una volta, l'arte ci offre possibilità di riflessione, non soluzioni o banali gratificazioni, che è quello che deve fare ●

# L'interattività desiderante

## Dialogo sul rapporto tra arte, tecnologia interattiva e desiderio

di Andrea Balzola e Paolo Rosa

**P.Rosa** Chi pratica i mondi dell'immaginazione e della creatività e quindi soprattutto coloro che formulano l'esperienza artistica, dovrebbero domandarsi, con l'urgenza di una seria risposta, se la cultura tecnologico-mediatica che sta dominando i nostri processi di comunicazione non stia abolendo in modo irreversibile la distanza tra immaginazione e realtà. Trasformando l'immaginazione, come dice Umberto Galimberti, in una semplice pianificazione del desiderio che, invece di essere ascoltato per le valenze simboliche che contiene e a cui rinvia, è assecondato al solo scopo di essere concretamente agito.

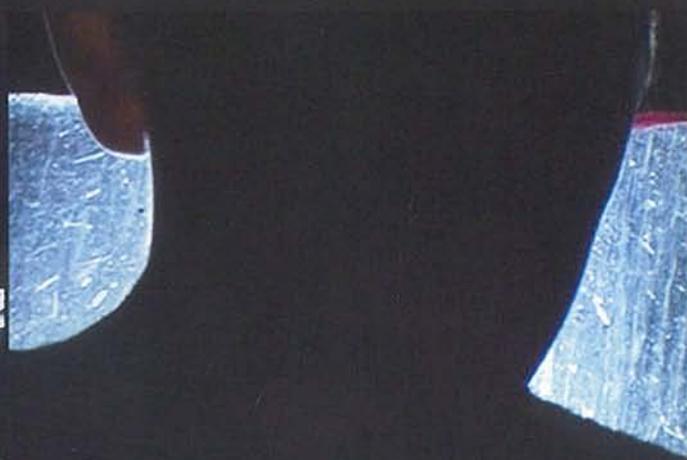
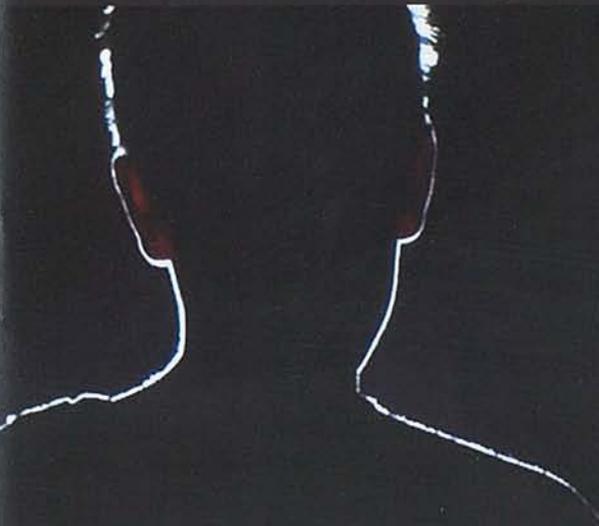
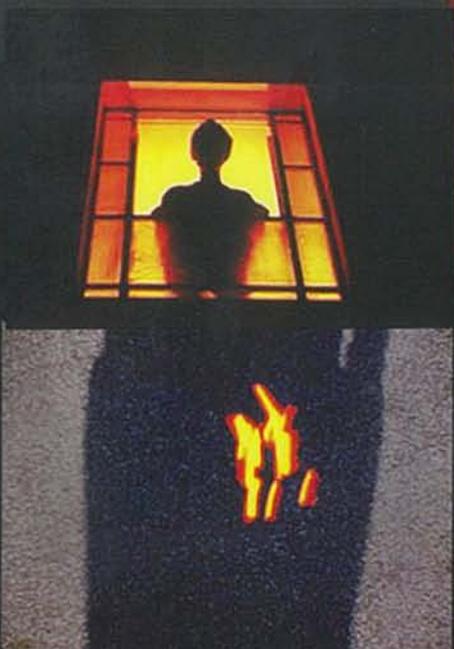
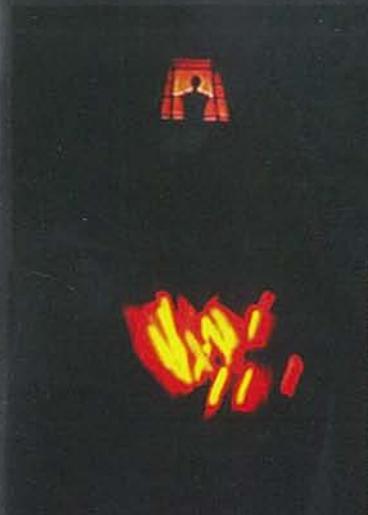
Senza avventurarsi in un viaggio nella multiforme nozione di desiderio, che sta alla base di questo quesito, partendo magari da Platone e arrivando alla psicanalisi, ci basta constatare, per dare qualche elemento utile all'elaborazione della risposta, come esso si sia trasformato nel tempo da "desiderio dell'Essere, come meta interiore, superiore e perduta" a "intreccio concreto di pulsioni" con una spiccata propensione al raggiungimento di una soddisfazione rapida, anche per i casi più eccessivi e gli sconfinamenti più rischiosi.

**A.Balzola** In effetti, a livello simbolico, ma anche nelle pratiche quotidiane, la tecnologia è diventata un

dispositivo di accelerazione delle risposte ai desideri. E quando non c'è una soddisfazione concreta, funziona anche la sublimazione del desiderio, ci basta l'idea che con un aereo in poche ore possiamo essere nel luogo dei nostri sogni, che con il cellulare possiamo raggiungere ed essere raggiunti ovunque, che mediante la Rete possiamo comunicare con tutto il mondo e con un motore di ricerca trovare risposta ai nostri quesiti, che chattando in rete possiamo trovare l'anima gemella, o ordinare qualsiasi cosa o servizio in pochi secondi, digitando il numero della carta di credito. Scattiamo una foto digitale e la possiamo vedere e stampare subito, magari truccandone i difetti con Photoshop, possiamo ormai girarci e montarci un film in casa e magari renderlo visibile a tutto il mondo mettendolo on line, eccetera... La progressiva integrazione di tutti i media (telefono, video, audio, foto, testi, grafica) in un solo metamedium digitale che sarà sempre più agile, portatile, facile da usare, va nella direzione di un'immediatezza assoluta, quasi un automatismo, della risposta "desiderio-realizzazione". Il consumatore è un re e come tale deve trovare istantanea soddisfazione dei suoi desideri, anzi i suoi desideri devono essere anticipati e quando non ci sono, indotti, inventati e programmati.

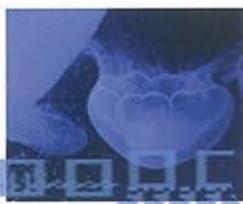
L'interattività potenzia questa simbiosi tra tecnologia e desiderio.

**P.Rosa** Nel panorama delle esperienze artistiche chi tocca maggiormente da vicino questa problematica e ne incontra tutte le profonde contraddizioni è certamente lo studio e la ricerca sull'interattività. Questa ricerca rispecchia le dinamiche di un panorama sociale in cui sono sempre più diffusi sistemi che utilizzano l'interattività come dispositivo base, sia dal punto di vista tecnico che dal punto di vista di produzione di valore informativo. Infatti, se è vero che ormai la materia prima dominante è costituita più da bit che da atomi, più da componenti informative e immateriali che da componenti solide e fisiche, è naturale (si fa per dire) che il sistema generale spinga affinché si attivino fonti di produzione informativa. Quindi cosa di meglio che allargare il campo di applicazione dell'interattività che, per statuto, produce dati? Aldilà del gesto funzionale, anche un'informazione relativa ad esso. L'insieme di queste informazioni costituisce materia, contenuta in capienti data base, da cui con apposite lavorazioni, interpretazioni, si può dedurre e/o sollecitare il desiderio... Ti si domanda costantemente: "cosa vuoi? Quale ti piace di più? Cosa desideri? Le risposte divengono immediatamente segni concreti,



tracce che nel complesso sistema tecnologico che sta alla base dell'interattività si trasformano immediatamente in data base preziosi, tendenze diffuse da soddisfare. E' un gioco rapido, che conosciamo già attraverso il sistema televisivo e i suoi indici di gradimento, ma che sempre più spesso nelle forme più avanzate non dà il tempo di maturare risposte logiche, ma sollecita reazioni istintive, che rivelano più facilmente il desiderio nascosto, a cui si dà seguito altrettanto velocemente in un immediato processo produttivo che concretizza il desiderio sotto forma di merce materiale o sempre più spesso immateriale.

**A. Balzola** L'interattività è da una parte la possibilità di comunicare, dialogare con la macchina, pilotandola verso la propria rotta ("cyber" deriva infatti dal greco "pilota di navi"), dall'altra parte è un adattamento al linguaggio e al modus operandi della macchina stessa. Così l'utente pilota ed è pilotato nello stesso tempo; il grado di libertà, di autonomia e di creatività della sua navigazione dipende dalla sua conoscenza degli strumenti (hardware e software), dal grado minimo di interazione di colui che clicca seguendo la segnaletica virtuale, al grado massimo, quello del programmatore. Nell'arte le soluzioni interattive hanno avuto diverse fasi: una prima fase di sperimentazione, dove un'azione semplice dello spettatore determinava l'attivazione dell'opera o un micro-accadimento in essa (attraverso sensori visibili o invisibili collegati a un computer che gestisce proiezioni o congegni elettronici); una seconda fase di carattere più ludico (con una forte componente estetica autoreferenziale) dove l'azione volontaria o involontaria dello spettatore produceva un mutamento dell'opera, che poteva essere registrato e riprodotto (come un'impronta virtuale lasciata dallo spettatore) o una tendenza "sodomasochista", in cui il performer



(l'artista australiano Stelarc ad esempio) sottoponeva il proprio corpo ad una serie di movimenti involontari determinati dalle scelte del pubblico (presente o collegato in Rete) che comandavano una sorta di armatura indossata dall'artista e collegata al computer. Ora stiamo entrando in una terza fase in cui l'interattività comincia finalmente ad avere una funzione cognitiva. Sulla Rete si è passati dall'interattività all'intercreatività, in un contesto dove l'utente è chiamato dai net-artisti o hacker-artisti (in genere gruppi piuttosto che singoli, con forti connotazioni etico-politiche) a intervenire non tanto su o in opere virtuali messe in Rete, ma sui linguaggi e sui processi stessi di codificazione, sulla concezione e realizzazione di software "open source", cioè aperti a interventi migliorativi e a innovazioni creative.

Nell'ambito installativo invece, si assiste allo sconfinamento dalla dimensione puramente installativa a quella performativa. Poiché interagire significa appunto dialogare mediante gesti suoni movimenti con la macchina, siamo già nell'ambito di un'azione performativa (o, per dirla, in termini più tradizionali, "teatrale"), dove non soltanto l'artista diventa "performer", come nella stagione degli Happening e della Body art, ma anche il pubblico entra in gioco, diventando – come dice Georges Dyens – "spett-attore", figura ibrida di spettatore attore e creativo. E' in questo passaggio che l'esperienza ludica si coniuga con lo stimolo cognitivo, se lo spettatore è messo nella condizione di articolare la sua relazione con l'opera, avrà sia la motivazione di una migliore conoscenza della stessa sia il **desiderio** di cooperare creativamente alla sua evoluzione.

**P. Rosa** L'evidenziarsi di questa modalità performativa e relazionale, nelle esperienze installative, conduce immediatamente a oscillare della dimensione linguistica ed estetica a

piani assai più articolati.

Infatti le reazioni a cui induce il dispositivo interattivo, che si basa sulla sua capacità di incuriosire, di toccare, di attrarre e di sollecitare il desiderio, vanno oltre l'aspetto formale e invitano ad una interpretazione che tocca aspetti antropologici e sociali di grande rilevanza.

Le risposte dello spettatore manifestano una condizione che si può associare alla profonda mutazione, immaginativa e comportamentale, prodotta dall'epoca tecnologica che attraversiamo. Da cui si possono dedurre elementi di straordinario interesse. Interessi che possono avere due finalità profondamente diverse, eticamente differenti. La prima può essere strumentale: intercetto i dati e li uso per accondiscendere il tuo desiderio. Ma questo non può avere a che fare con l'arte. La seconda invece risiede nella capacità di sollecitare una risposta imprevista che attinge nel sentimento e nella creatività dell'interlocutore. Una risposta che tu, ormai rivelatosi come progettista di comportamenti più che di opere, non hai potuto immaginare. In questo spiazzamento che svela e risponde alla trappola c'è il salto, se vogliamo continuare con il gioco di parole, dall'essere "spett-attori" di parti altrui, a "spett-autori" di se stessi. C'è l'antidoto per sovrapporre al verso funzionale e spesso agganciato ad un doppio fine, un valore aggiunto capace di sovvertirlo.

**A. Balzola** Questo però richiede un approccio diverso da parte dell'artista "tecnologico", cioè quella di creare opere in progress o meglio ancora creare "condizioni di messa in opera" dove l'artista, come dicevi tu Paolo (cfr. l'intervento nel libro a cura mia e di A. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, 2004) diventa a sua volta "spettatore dei suoi spettatori", e con essi può sperimentare ed elaborare un'evoluzione della propria poetica. Inoltre la dimensione installativa-performativa offre la possibilità di un'interattività collettiva,



**...se lo spettatore è messo  
nella condizione di articolare  
la sua relazione con l'Opera, avrà...  
il desiderio di cooperare  
creativamente alla sua evoluzione.**



dove il desiderio non è atomizzato e virtualizzato ma può esprimersi creativamente in un contesto di compresenza psicofisica concreta, dove il tecnologico non ingabbia o sublima il biologico ma lo rilancia.

**P. Rosa** A questo punto appare chiara una distinzione che occorre sottolineare tra due definizioni ricorrenti: **interattività** e **interazione**. L'interazione c'è sempre stata, fa parte del patrimonio umano, è il tramite fondamentale per generare esperienza, memoria. E' la relazione intima fra me e un altro soggetto o più soggetti. Non così per l'interattività. L'interattività, diversamente, è una relazione intercettata, una interazione in cui si frappone qualcosa che serve a registrare le tracce della stessa. Un qualcosa capace anche di convogliare queste tracce in una memoria utilizzabile anche da altri. Un processo che non può che essere costituito da un dispositivo tecnologico. In questo senso è un concetto molto recente, introduce una variabile decisiva tra me e le persone con cui mi metto in relazione.

Le tracce registrate possono essere utilizzate da altri che ne hanno la facoltà, il potere. Possono risalire alle nostre abitudini e persino ai nostri pensieri e desideri; possono facilmente strumentalizzarli. L'orizzonte di riferimento più avanzato dell'interattività in questo senso esprime la massima ambiguità e potenzialità.

L'arte, in questo orizzonte, come dicevamo all'inizio, deve impegnarsi a dare risposte serie per contribuire, non marginalmente, a scardinare l'autoreferenzialità della tecnologia. Cercando di metterla in crisi. Proponendo antidoti e anticorpi. E' una condizione da Davide e Golia naturalmente. Tuttavia la forza che potrebbe avere è la capacità, nel suo piccolo, di trovare una efficace chiave per ribaltare il problema, e attraverso un percorso culturale, trascinarlo in una dimensione etica condivisa. Noi tutti infatti teniamo più a Davide che al gigante Golia ●

## L'Italia del cinema è al lavoro

Proponiamo una selezione dei film italiani attualmente in fase di produzione e postproduzione o pronti, ma in attesa di distribuzione:

**La tigre e la neve**, di Roberto Benigni; **Quo Vadis Baby?**, di Gabriele Salvatores; **Il regista di matrimoni**, di Marco Bellocchio; **Quando sei nato non puoi più nasconderti**, di Marco Tullio Giordana; **Crime Novel**, di Michele Placido; **I giorni dell'abbandono**, di Roberto Faenza; **Vita**, di Paolo Virzì; **La bestia nel cuore**, di Cristina Comencini; **La febbre**, di Alessandro d'Alatri.

### segnalazioni

Festival in programma da marzo a giugno 2005  
(fonte: [cinecittà.it](http://cinecittà.it)):

#### marzo

15. FESTIVAL DEL CINEMA AFRICANO, D'ASIA E D'AMERICA LATINA (14 - 20 marzo 2005) - PREMIO SAINT VINCENT PER IL CINEMA ITALIANO - 51. GROLLE D'ORO (11 - 13 marzo 2005) - FILM FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MILANO (10 - 20 marzo 2005) - BERGAMO FILM MEETING (5 - 13 marzo 2005) - CINÉMA DU RÉEL (4 - 13 marzo 2005) - TAMPERE INTL. SHORT FILM FESTIVAL (9 - 13 marzo 2005) - FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MAR DEL PLATA (10 - 20 marzo 2005) - HONG KONG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (22 marzo - 6 aprile 2005) - AMNESTY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (9 - 13 marzo 2005) - NEW DIRECTORS/NEW FILMS (23 marzo - 3 aprile 2005) - FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FEMMES DE CRETEIL (11 - 20 marzo 2005) - IMMAGINA FESTIVAL VIDEOSCUOLA (4 - 9 aprile 2005) - NICE - NEW ITALIAN CINEMA EVENTS (25 febbraio - 8 marzo 2005) - GUADALAJARA FILM FESTIVAL (11 - 18 marzo 2005) - TIBURON INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (11 - 17 marzo 2005) - AMBIENTE È (Entro il 31 marzo 2005) - BRUSSELS INTERNATIONAL FESTIVAL OF FANTASTIC FILM (11-26 marzo 2005) - N.I.F.F. 2005 (1° - 30 marzo 2005) - CAIRO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL FOR CHILDREN (3 - 10 marzo 2005)

#### aprile

04. CARTOONS ON THE BAY (6 - 10 aprile 2005) - SAN FRANCISCO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (21 aprile - 5 maggio 2005) - CORTO IN BRA (2006) - DAVID DI DONATELLO (Aprile 2005) - FESTIVAL DEL CINEMA EUROPEO DI LECCE (5 - 10 aprile 2005) - INFINITY FILM FESTIVAL (9 - 16 aprile 2005) - FILMONDO (2 - 7 aprile) - INTERNATIONAL TRICKFILM-FESTIVAL STUTTGART (aprile 2006) - TRIBECA FILM FESTIVAL (19 aprile - 1 maggio 2005) - RIFF (4 - 9 aprile 2005) - MONTAGNA ESPLORAZIONE - TRENTO (30 aprile - 8 maggio 2005) - SONAR FILM FESTIVAL (3 - 10 aprile 2005) - GERMAN FILM FESTIVAL (7 - 10 aprile 2005) - BUENOS AIRES INTERNATIONAL FESTIVAL OF INDEPENDENT CINEMA (14 - 25 aprile) - DA SODOMA A HOLLYWOOD (21 - 28 aprile 2005) - LINEA D'OMBRA - SALERNO FILM FESTIVAL (19 - 24 aprile 2005) - FAR EAST FILM FESTIVAL (22 - 29 aprile 2005) - SCHERMI D'AMORE - FESTIVAL DEL CINEMA SENTIMENTALE E MELO (15 - 24 aprile 2005) - VALDARNO CINEMA FEDIC (25 - 30 aprile 2005) - HUMAN RIGHTS NIGHTS (Bologna, 7- 13 aprile 2005; Forlì, 13 - 16 aprile 2005)

#### maggio

FESTIVAL DE CANNES (11 - 22 maggio 2005) - XV FESTIVAL DI CINEMA GAYLESBICO (28 maggio - 3 giugno) - ARCIPELAGO 13 (27 maggio - 2 giugno 2005) - BORDERLANDS (28 - 29 maggio) - FANTAFESTIVAL (26 maggio - 4 giugno) - REGGIO FILM FESTIVAL (6 - 9 maggio) - I LAGHI DI MARTE (9 - 18 maggio) - CIRCUITO OFF (9 - 14 maggio 2005) - LINCOLN CENTER - OPEN ROADS (30 maggio - 12 giugno) - FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL DOCUMENTARIO DI MONACO (3 - 10 maggio) - IL VENTO DEL CINEMA (28 maggio - 3 giugno) - FESTIVAL DELLE CERASE (30 maggio - 7 giugno) - ROMADOCFEST (30 maggio - 4 giugno 2005) - BIANCOFILMFESTIVAL (3 - 6 maggio 2004) - FESTIVAL DI PALAZZO VENEZIA (15 - 29 maggio 2004) - DUBROVNIK INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (27 - 30 maggio 2004) - BIOGRAFILM FESTIVAL (26 - 30 maggio 2005) ^

#### giugno

06. TORONTO ITALIAN FILM FESTIVAL (8- 12 giugno 2005) - ANNECY (6 - 11 giugno 2005) - CINEMA & È LAVORO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (20 - 25 aprile) - FOREIGNER FILM FESTIVAL (22 - 26 giugno) - LO SCHERMO E' DONNA (23 - 28 giugno) - CINEMA E (27 - 28 giugno 2004) - SYDNEY FILM FESTIVAL (6 - 20 giugno) - SOCHI INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (4 - 17 giugno) - MONACO FILM FESTIVAL (28 giugno - 5 luglio) - ALICE NELLA CITTÀ (3 - 8 giugno 2004) - NAPOLI FILM FESTIVAL (15 - 22 giugno) - NEWPORT INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (10 - 15 giugno) - PREMIO MASSIMO TROISI (20 giugno - 7 luglio) - ANIMAFEST (14 - 19 giugno 2004) - BROOKLYN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (WBFF) (4 - 13 giugno) - SHANGHAI FILM FESTIVAL (5 - 13 giugno) - MOSCOW INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (20 - 29 giugno) - SPOLETO CINEMA (27 giugno - 13 luglio) - TAORMINA-BNL FILMFEST (13 - 20 giugno) - ANTEPRIMA- BELLARIA FILM FESTIVAL (2 - 5 giugno 2005) - GENOVA FILM FESTIVAL (28 giugno - 4 luglio 2004) - PESARO FILM FESTIVAL (20 - 28 giugno) - CAPALBIO CINEMA (30 giugno - 04 luglio) - IL CINEMA RITROVATO (28 giugno-5 luglio)

## in libreria recensioni

### RODOLFO VALENTINO, "IL MIO DIARIO PRIVATO"

a cura di Paolo Orlandelli - Edizioni Lindau, Collana "Le Comete"

2005 - (pag.256- 14 ill. B/N, cm 14 x 21, 19,50 €)

Nel Luglio del 1923 Rodolfo Valentino (al secolo Rodolfo Guglielmi, Castellaneta 1895 - New York 1926) intraprende un viaggio di due mesi in Europa in compagnia di sua moglie Natacha Rambova. E' un viaggio sospirato, in quanto viaggio di nozze a lungo rimandato e in quanto rientro in Italia dopo dieci anni dalla sua partenza. Un ritorno trionfale, da persona realizzata, di successo. Durante il viaggio Valentino redige un diario, *My private diary*, che verrà pubblicato a puntate da una rivista inglese di cinema tra il '24 e il '25 e in forma di libro, in America, tre anni dopo la scomparsa dell'attore.

A parte gli articoli e le interviste sui giornali, *My private diary* e la raccolta di poesie *Day dreams* costituiscono l'unica testimonianza autografa lasciata da Valentino. Insieme ai films, oggi non sempre accessibili, questi scritti forniscono materiale sufficiente a delineare un ritratto quasi completo dell'attore e a colmare una lacuna che merita di essere colmata. Questo libro, curato da Paolo Orlandelli, attore e regista, E' un atto dovuto alla memoria del primo divo italiano impostosi durevolmente nell'immaginario collettivo mondiale ma relegato, con il superamento del cinema muto, tra gli angusti confini di una sottocultura fatta essenzialmente di squallidi slogan. Sia i neofiti che gli ammiratori del divo avranno l'impressione di discorrere con Valentino in prima persona, a ruota libera, o di essere i fortunati destinatari di una corrispondenza molto speciale. Non mancano momenti di grande introspezione, riflessioni sull'arte e sulla vita, cenni autobiografici che si spingono sino alla più tenera infanzia.

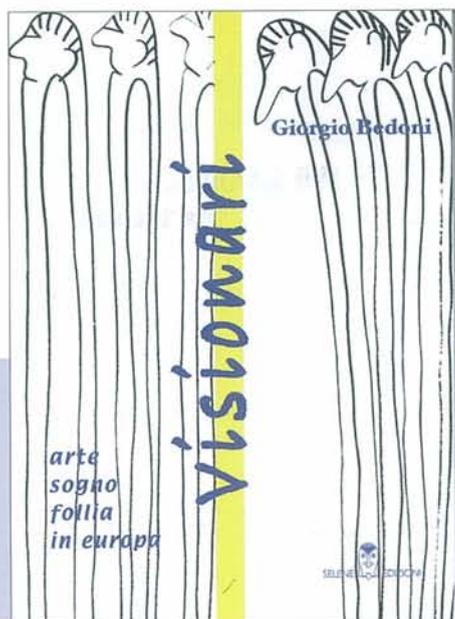
Daniele Ferrarese



## “VISIONARI”

Giorgio Bedoni - Selene Edizioni - 2005 - (pag. 141 - 23,50 €)

Giorgio Bedoni, già autore con Bianca Tosatti di *Arte e psichiatria - Uno sguardo sottile*, è uno psichiatra e psicoterapeuta che lavora presso l'UOP dell'Azienda Ospedaliera di Melegnano (MI). L'autore, da anni, ama attraversare i territori cari alla psichiatria e li coniuga con le diverse discipline artistiche ed in special luogo con la pittura e la fotografia. Il sottotitolo del suo ultimo saggio è, non a caso, *Arte, sogno, follia in Europa*. Il volume è diviso in sette capitoli, tra cui spiccano *Arte e psichiatria al Berna Kunstmuseum* e *Rainer, Freud e il villaggio del-*



*l'arte di Gugging*. Il testo si avvale della prefazione di Fausto Petrella e dei contributi di Fabrizio Pavone e Bianca Tosatti.

I.S.

## “LE IMMAGINI DELLA MENTE”

Luca Casadio - Franco Angeli - 2005 - (pag. 243 - 24 €)

Luca Casadio è uno psicologo-psicoterapeuta che ama attraversare i diversi saperi coniugandoli da un vertice epistemologico. Già autore di *Sistemica: voci e percorsi nella complessità* scritto con Umberta Telfner nel 2003, con la supervisione di Heinz Von Foerster, ha pubblicato, recentemente, con la Franco Angeli il volume *Le immagini della mente*. Il progetto è ardito se solo si pensa al sottotitolo che lo accompagna: *Per una psicoanalisi del cinema, dell'arte e della letteratura*. Il volume è denso, ipersaturo di citazione e di note bibliografiche e dimostra l'assoluta compe-



tenza epistemologica dell'autore che approfonditamente costeggia il pensiero di Freud, Jung, Klein, Bion, Matte Blanco, Foucault, Deleuze, Lyotard. Peccato che il cinema, l'arte e la letteratura facciano solo capolino, qua e là, nell'intera opera.

I.S.

# coupon di abbonamento

# eidos

3 numeri -1 anno € 18,00

(quota sostenitori € 35,00)

numeri arretrati € 7,50

per abbonarti subito ad **eidos** o richiedere numeri arretrati, compila ed invia il coupon sul retro secondo la tua scelta ed effettua il pagamento corrispondente tramite:

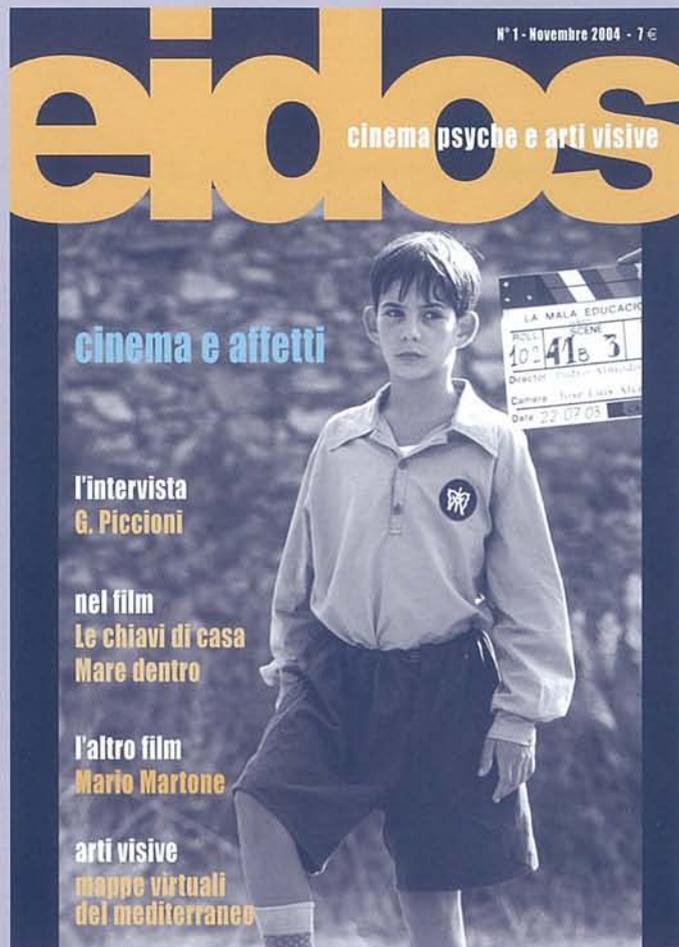
- versamento su c/c postale n° 51697142

intestato a: Associazione Culturale Eidos  
Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma

- bonifico bancario su c/c 51697142

intestato a: Associazione Culturale Eidos  
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta  
Ufficio di P.zza Dante, 25 - 00185 - Roma  
ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y

specificando nella causale del versamento l'ordine desiderato



# eidos

**il cinema come non lo avete mai visto prima:  
con gli occhi, con il cuore, con la mente**

nome \_\_\_\_\_ cognome \_\_\_\_\_

indirizzo \_\_\_\_\_

cap \_\_\_\_\_ città \_\_\_\_\_

tel \_\_\_\_\_ fax \_\_\_\_\_ e-mail \_\_\_\_\_

desidero abbonarmi a  **eidos** (3 numeri)  **eidos** sostenitore

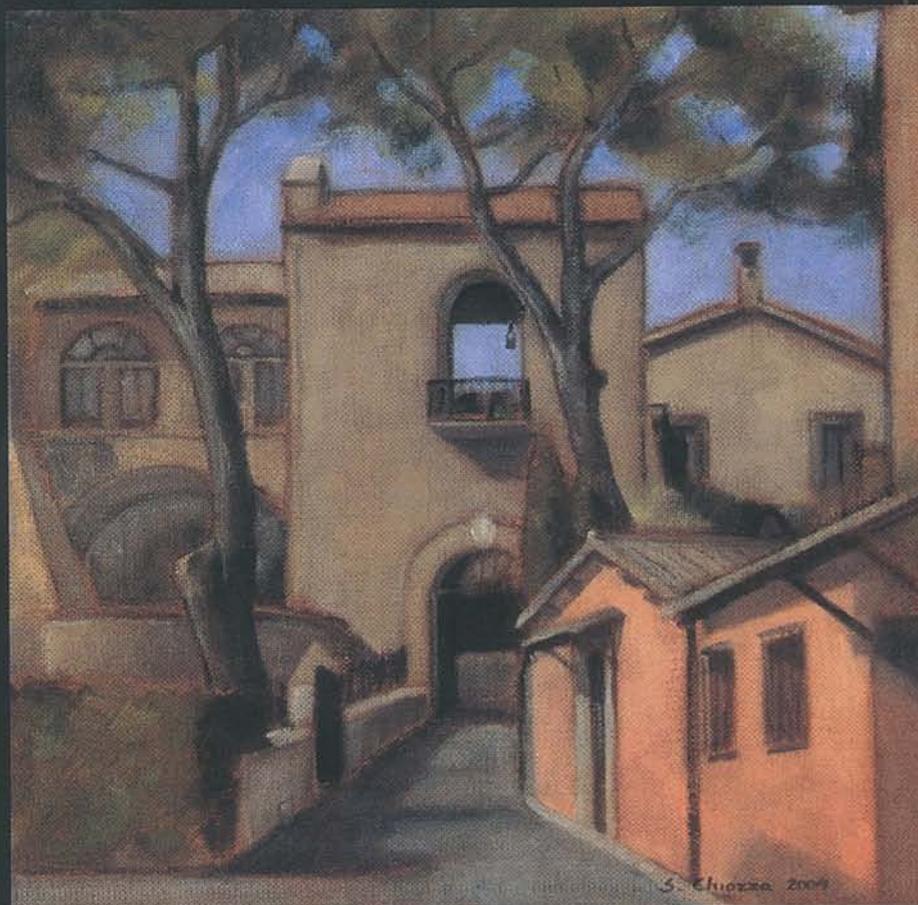
desidero ricevere gli arretrati \_\_\_\_\_

confermo che il pagamento di € \_\_\_\_\_ sarà da me effettuato a mezzo:

c/c postale n° 51697142 intestato a: Associazione Culturale Eidos Via di Porta di San Sebastiano, 16 - 00179 Roma

bonifico bancario: c/c 51697142 intestato a: Associazione Culturale Eidos  
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta - Ufficio di Piazza Dante, 25 - 00185 - Roma ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y

staccare ed inviare via fax al numero +39 0744 428739 o tramite posta all'indirizzo dell'Associazione Culturale Eidos



"Isola Farnese", 2004 - 39 x 39 cm - Olio su tavola

silvana chiozza

[www.silvanachiozza.com](http://www.silvanachiozza.com)

# eidos

cinema psyche e arti visive

Poste Italiane s.p.a.  
Spedizione in abbonamento postale - 70%  
DCB Roma

ISSN 1824-8713



9 771824 871008