

epidos

cinema psyche e arti visive

CINEMA e ARTE

cinema e psyche
Teatro e psicoanalisi

cult
Andrej Rublëv
Caro diario

film
Molière in bicicletta
Song to Song
Tutto quello che vuoi

televisione
La grande avventura
dell'arte moderna

il personaggio
Pierre Isenmann

festival
Siria Queer Filmfest

l'altro film
Paolo Boccaro





AUFBRUCH (Slancio) 70x100 di LORE SCHACHT

cinema e arte

a cura di Pia De Silvestris e Lori Falcolini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale
di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

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 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale

www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:
M. Alicata, G. Baruchello, P. Bianco,
C. Ciuffa, R. De Giorgio, A. Fontana,
E. Guillaume, P. Isenmann, G. Leo,
A. Lucattini, G. Olesen, M. Pezzella,
A. Piccioli Weatherhogg, O. Sartorelli,
C. Subrizi, V. Trombacco, L. Vagnetti,
L. Werckmann

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

Pressup
Via Cassia 36/300 - 01036 Nepi (VT)

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:
Paolo Aite, Dario Argento,
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,
Mimmo Calopresti, Stefano Carta,
Sergio Castellitto, Domenico Chianese,
Luis Chiozza, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,
Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio,
Giuseppe Maffei, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Faust con l'Opera di Pechino, regia di
Anna Peschke - Teatro Argentina di
Roma. Foto di scena di Zhang Xinwei.

sommario luglio / ottobre 2017

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 2 | editoriale
Rassegna Cinema e Arte
di L. Falcolini e
P. De Silvestris | 40 | televisione
La grande avventura
dell'arte moderna
di E. Guillaume |
| 4 | cinema e psyche
Teatro e psicoanalisi
di A. Angelini | 42 | personaggio
Pierre Isenmann,
uno psicoanalista
tra musica e arte |
| 8 | l'intervista
Anna Di Francisca
di L. Falcolini | 45 | festival
Sicilia Queer Filmfest
di C. Chianese |
| 12 | cult
<i>Andrej Rublëv</i>
di P. De Silvestris
<i>La morte e la fanciulla</i>
di M. Pezzella
<i>I quattro diavoli</i>
di L. Vagnetti
<i>Zabriskie point</i>
di O. Sartorelli
<i>Caro diario</i>
di A. Dugo |  | |
| 22 | nel film
<i>Molière in bicicletta</i>
di A. Antonetti
<i>Song to Song</i>
di A. Piccioli Weatherhogg
<i>Elle</i>
di G. Leo
<i>La tenerezza</i>
di P. Bianco
<i>Chantal Akerman, Là-bas</i>
di C. Subrizi
<i>Tutto quello che vuoi</i>
di V. Trombacco | 48 | l'altro film
Intervista a Paolo Boccara
di B. Massimilla |
| |  | 52 | approfondimento
B Movie italiano
di G. Olesen |
| | | 54 | arti visive
Arnaldo Pomodoro
di R. De Giorgio
Paolo Martellotti e
Pia Pascalino
di A. Antonetti
Immagini-Retard
di G. Baruchello
Le Trasfigurazioni di
Cioni Carpi
di M. Alicata |
| | |  | |
| 35 | la suggestione
Può il teatro cambiare le
relazioni sociali?
di L. Werckmann
<i>L'arca russa</i>
di A. Fontana
Tosca, il suono della voce
di A. Lucattini | 64 | eidos.news
<i>La clinica di Winnicott</i>
di C. Ciuffa |

CINEMA E ARTE

Lori Falcolini e Pia De Silvestris



Faust con l'Opera di Pechino, regia di Anna Peschke - Teatro Argentina di Roma. Foto di scena di Zhang Xinwei



Barry Lyndon di Stanley Kubrick, 1976

“Animula vagula, blandula,
hospes comesque corporis,
quae nunc abibis in loca
pallidula, rigida, nudula,
nec, ut soles, dabis iocos...”
Publio Elio Adriano

Quando Marcel Marceau vide per la prima volta a Parigi l’Opera di Pechino rimase folgorato da quell’arte d’incredibile magia e dagli attori “semidei, demoni, camaleonti” che sulla scena sfidavano la gravità. Lui che della leggerezza e dell’espressività del gesto era Maestro. E quale incanto gli comunicavano i costumi iridescenti e quelle “maschere insolenti per la loro bellezza”. Lo stesso stupore abbiamo provato, sessant’anni dopo, assistendo al *Faust* che la regista tedesca Anna Peschke ha messo in scena, tradotto in mandarino poetico, con la Compagnia dell’Opera di Pechino: l’arte millenaria del *Jingjù* immersa nella contemporaneità, quattro attori per recitare e cantare il mistero di un testo, sconvolgendone i canoni. I personaggi nel vuoto del palcoscenico erano figure “mefistofeliche”, creature mercuriali che si scomponavano e ricomponavano, immagini dell’anima vestite di colore e materializzate dall’espressività dei corpi. “Come se si aprisse una porta e non si vedesse subito cosa c’è dentro” ha detto Xu Mengke, attore e consulente artistico della Compagnia.

È, questa, l’Arte? Un assoluto? Un’immagine della bellezza, diceva Joyce, liberata da tutte le prigioni dell’anima? Oppure è arte, un’opera di eccellenza nutrita dal testo di Goethe -un capolavoro della letteratura mondiale ed europea che ha sfidato il tempo, i gusti e le sensibilità- e da un incredibile livello interpretativo e di messa in scena? Si

dice che il cinema sia la settima arte, ultima dopo tutte le sorelle più complesse e insigni. I grandi intellettuali l’hanno giudicata inferiore, Kafka per esempio e anche Freud che non accettò di fare un film sulla sua amata disciplina. Nonostante i più famosi musicisti e i più celebri pittori abbiano creato una mistica dell’arte irraggiungibile per la maggioranza e il cinema sia stato considerato come lo svago delle masse, trattato male come la sguattera di un nobile palazzo addobbato di quadri rinomati e imbevuto di musiche seicentesche, il cinema ha un folto pubblico che lo ama incondizionatamente, “vado al cinema tutte le sere”; ho sentito spesso confessare da coloro che nei salotti fingono di disprezzarlo. Il fatto che tutti possano parlare male di qualsiasi film senza vergognarsi vuol dire che il cinema è più vicino ai fenomeni di coscienza, mentre è impossibile farlo con le altre arti, si ha in quel caso paura di sbagliare e, di conseguenza, di essere criticati e anche derisi. Dunque il cinema è prevalentemente il rispecchiamento dei vissuti umani nelle varie forme in cui si manifestano. In questo difficile numero di Cinema e Arte, abbiamo deciso di comporre un affresco “ibrido” che mettesse insieme differenti linguaggi dell’arte: cinema e teatro, musica e canto, scrittura, pittura e scultura, fotografia e installazioni video. Ciascun autore ha contribuito seguendo il desiderio, “afferrando brani di realtà che si possono tastare”... (R.M. Rilke). •

TEATRO E PSICOANALISI

Alberto Angelini



Amleto di W. Shakespeare regia di Lyndsey Turner

Molti tra i maggiori protagonisti della storia del movimento psicoanalitico si sono interessati al rapporto fra teatro e psicoanalisi. Vanno ricordati, in particolare, i lavori di S. Freud, K. Abraham, L. Vygotskij, O. Fenichel, J. Lacan, O. Mannoni, C. Musatti e A. Green. Ogni contributo, ovviamente, deve essere considerato nel suo contesto storico e teorico. In particolare, più autori hanno esaminato la situazione psicoanalitica dello spettatore teatrale; mentre è recente l'emergere del concetto clinico di identificazione proiettiva nello studio del vissuto psichico dell'attore. In modo diretto, o indiretto, il teatro è sempre stato presente, nella storia della psicoanalisi.

Freud, per primo, indagò sui processi psichici profondi dello spettatore e sulle psicodinamiche che, in lui, si verificano, a

teatro. Un suo breve scritto relativo al teatro, del 1905, *Personaggi psicopatici sulla scena*, non fu, personalmente, pubblicato da lui. Egli donò il testo a Max Graf, uno storico della musica e compositore, suo amico, appartenente, fin dall'inizio, al gruppo di persone che si riuniva, in casa Freud, ogni mercoledì. Da quel gruppo, inizialmente denominato "Società Psicologica del mercoledì" sarebbe nata la Società Psicoanalitica di Vienna. Graf conservò il testo, che sarebbe apparso, solo nel 1942, sullo *Psychoanalytic Quarterly*.

Come è noto Freud, in tutta la sua opera, fa riferimento ai grandi autori tragici, alla loro chiaroveggente coscienza e alla loro conoscenza psicologica dell'uomo. Li considera dei precursori che sembrano aver saputo, da sempre, quanto egli andava scoprendo con il suo metodo. In un contemporaneo



Sei personaggi in cerca d'autore di L. Pirandello, regia di Giulio Bosetti

come Arthur Schnitzler (1862-1931) riconosce la capacità naturale di calarsi nell'inconscio, fino al punto, come scrive, di averlo a lungo evitato "per una specie di timore del sosia". In *Personaggi psicopatici sulla scena* Freud, per primo, rileva che, a teatro, lo spettatore non ha altra possibilità che proiettare e identificarsi con i personaggi sul palco. Ciò ha lo scopo di "far scaturire fonti di piacere o di godimento dalla nostra vita affettiva". In questo testo, egli riprende la nozione aristotelica di catarsi delle emozioni, acquisendo il punto di vista economico, rispetto agli affetti. Inoltre, evoca l'identificazione dello spettatore con i conflitti degli attori e, durante le scene recitate, con ciò che "assomiglia a quello che succede durante il trattamento psicoanalitico, quando emergono dalla coscienza i prodotti dei pensieri e degli affetti repressi". In seguito, Jacques Lacan utilizza l'*Anfitrione* di Plauto, per approfondire la sua riflessione sull'Io. Nello scritto del 1955, *Sosia*, proposto nei suoi seminari, egli conferma la classica asserzione freudiana che vede, nell'arte e nella letteratura in particolare, dei contenuti antesignani rispetto alla riflessione psicoanalitica. Riguardo al problema estetico, va ricordato che Lacan non si è mai interessato, sistematicamente, ad una estetica psicoanalitica. Il suo interesse fondamentale, invece, è stato sempre rivolto all'etica della psicoanalisi. Nondimeno, il riferimento all'arte e alla dimensione estetica rimane, come del resto in Freud, una presenza nel suo insegnamento, nonostante egli qualifichi il suo modo di orientarsi nell'arte più "imbarazzato" di

quello di Freud; come scrisse nella prefazione all'edizione inglese del Seminario XI. Octave Mannoni evidenzia, invece, l'importanza del contesto sociale in cui si svolge la rappresentazione teatrale. Nel suo scritto *L'illusione comica ovvero il teatro visto nella prospettiva dell'immaginario*, del 1969, il teatro può anche essere un mezzo utilizzabile per trasmettere concetti e cultura; ma, per poter comprendere lo spettacolo, il pubblico deve giungere "preparato" dinanzi al palcoscenico. Viene indicata la denominazione culturale di questa preparazione del pubblico. Deve esistere un terreno comune, in quest'ambito, fra attore e spettatori. Ciò è indispensabile per costruire l'illusione teatrale. Per Mannoni, è questa illusione che realizza il teatro. Il pubblico è d'accordo con gli attori, perché ne condivide la dimensione culturale e "fa finta" che la scena recitata sia vera. È come se lo spettatore si portasse dentro "il bambino a cui gli adulti vogliono far credere che esiste Babbo Natale" e desidera crederlo. André Green, già amico di Lacan, ma portatore di un pensiero autonomo, impiega l'*Amleto* di Shakespeare come mezzo per far emergere i contenuti profondi interni. Fin da ragazzo, egli aveva già maturato molti dei suoi interessi letterari, innanzi tutto quello per Shakespeare, su cui avrebbe scritto saggi bellissimi. A Green si devono lavori fondamentali, nel campo della cosiddetta psicoanalisi applicata; soprattutto, riguardo ai personaggi di Shakespeare, da *Amleto* a *Re Lear*. Nel saggio del 1982 "Amleto e *Amleto*", Green si propone una meta ambiziosa. Poiché, a partire da



La Locandiera di C. Goldoni, regia di Marc Paquien

Freud, esistono molte letture psicoanalitiche di Amleto e, indirettamente, di Shakespeare, egli intende, piuttosto, offrire una interpretazione psicoanalitica della rappresentazione teatrale, cioè dell'Amleto. Questo per "legare la rappresentazione teatrale alla problematica della rappresentazione conscia e inconscia, poi ai limiti del rappresentabile".

Cesare Musatti, nell'articolo *Struttura della persona nell'opera di Pirandello*, del 1981, illustra la prossimità dell'opera di Pirandello con il pensiero psicoanalitico. Nel periodo tra le due guerre, Pirandello spiccava nel panorama culturale italiano. Musatti utilizza Pirandello per contestare la natura metafisica del concetto di identità personale. Effettivamente da tutto il teatro pirandelliano traspare l'idea che ciascuno di noi, psicologicamente, non è una persona sola. Questo concetto contesta le basi della psicologia tradizionale e un filone di pensiero che risale fino ad Aristotele. Le idee di Pirandello, osserva Musatti, si avvicinano a quei concetti della psicologia del profondo che mettono in dubbio la realtà stessa della verità storica. Il conflitto, tra verità storica e verità soggettiva, è proprio ciò con cui hanno a che fare, ogni giorno, gli psicoanalisti. Il destino dell'analista, nel rituale della stanza d'analisi, è doppio; da un lato deve "recitare" il ruolo dello psicoanalista, rispettando, rigorosamente, il copione disciplinare e scientifico dell'analisi; dall'altro, deve "entrare" in tutti i personaggi che corrispondono alla vita del paziente, improvvisando e mettendo in gioco le pro-

prie emozioni. In questo, il teatro e la psicoanalisi si assomigliano. Vi agiscono persone vere, fisicamente presenti le une alle altre, che condividono una dimensione a metà strada fra il reale e l'immaginario.

Alla figura specifica dell'attore e al suo compito, più di un analista si è appassionato. Ne *La storia di un impostore alla luce della conoscenza psicoanalitica*, scritto da Karl Abraham, nel 1923, non si affronta, direttamente, né il teatro né la recitazione. Tuttavia, nell'espone una storia clinica, l'autore esamina diversi aspetti della personalità che possono ritrovarsi nelle persone che amano recitare e aspirano a qualificarsi come attori. Non ci si riferisce, assolutamente, a una caratteriologia dell'attore, perché risulterebbe metastorica e più indicazioni fanno pensare che non possa essere realizzata. Emergono, però, alcuni elementi del recitare che, dalla storia di questo impostore, si delineano come possibili attributi anche di chi recita sul palco teatrale. Nel testo, il personaggio descritto da Abraham recitava, continuamente, la parte di un altro, fin dall'infanzia; era come se fosse stato condannato al ruolo di "attore a vita". Ma attore di cosa? Attore dei suoi istinti e dei suoi bisogni pulsionali. In primo luogo, desiderava accattivarsi la fiducia di tutti e ricevere la simpatia degli altri. In ciò riusciva e dominava il suo pubblico, coinvolgendolo in una sorta di "convenzione giocosa". Questo fenomeno appartiene anche al teatro, dove l'attore convince il pubblico a "far finta" che quanto raccontato sia

vero, come per gioco. Anche l'idea di accostare la dimensione del gioco alla situazione teatrale è, psicoanaliticamente, assai consolidata. Sulla psicologia dell'attore e sulla necessità di collocarla in una dimensione storica si impegna, fortemente, Lev S. Vygotskij, la cui partecipazione al movimento psicoanalitico, in Russia, è poco nota nel mondo occidentale. Durante gli studi universitari, a Mosca, frequentò assiduamente il "Teatro dell'arte" di Stanislavskij. La sua prima opera giovanile, *La tragedia di Amleto* (1915-16), fu scritta poco dopo la rappresentazione, a Mosca, di quello stesso dramma nell'edizione di Konstantin Stanislavskij e Gordon Craig. Nello scritto *Sulla psicologia della creatività dell'attore*, del 1932, Vygotskij sostiene che si debba impostare la ricerca sul piano dello sviluppo storico. Egli, in quel periodo, si era avvicinato allo studio dei test psicologici, ma li riteneva mezzi troppo empirici per dare risultati congrui. Altrettanto empirico è il concentrarsi sulle emozioni degli attori per valutarne, astrattamente, le qualità. Non si deve partire dalla "natura eterna e immutabile del teatro", ma impostare il problema concreto della psicologia dell'attore come un fatto storicamente condizionato, con "forme diverse... che mutano da epoca a epoca e da teatro a teatro". In quegli anni, la situazione russa scivolava verso una pesante deriva autoritaria e la psicoanalisi, dopo un primo periodo favorevole, era pesantemente attaccata dagli ideologi sovietici post-rivoluzionari. In tale contesto, non era possibile, per Vygotskij, fare riferimento alla psicoanalisi; ma sappiamo, dai suoi scritti precedenti, che egli riteneva, la capacità di storicizzare la psiche come un plausibile e necessario sviluppo del pensiero psicoanalitico. Vygotskij nega che l'attore possieda la capacità cosciente di svelare il pieno significato delle proprie emozioni. Per comprendere le emozioni, si deve storicizzare: "Il paradosso sull'attore si trasforma in una indagine sullo sviluppo storico dell'emozione umana".

Otto Fenichel, nella prospettiva di una psicoanalisi classica, ci offre una preziosa e approfondita riflessione sui diversi aspetti del fenomeno della recitazione. Nel suo lavoro, *Sulla recitazione*, del 1946, vengono illustrati i principali sviluppi contemporanei del pensiero psicoanalitico riguardo al teatro e alla recitazione.

Sono trattati, sistematicamente, tutti gli argomenti che, in modo discontinuo, sarebbero, in seguito, comparsi nella riflessione psicoanalitica relativa alla figura dell'attore e al recitare. Non a caso, questa vasta esposizione, in un ambito non clinico, proviene da un uomo definito, amichevolmente, dai colleghi: "L'enciclopedia della psicoanalisi". Vengono toccati tutti i temi fondamentali della riflessione sull'attore come l'esibizionismo, il narcisismo, il gioco e il bisogno di approvazione. È sottolineata la situazione abreattiva che si realizza, nel recitare. Oltre a ciò, Fenichel disserta su alcune ipotesi, di tipo relazionale, relative ai legami che si stabiliscono fra attore e pubblico. Il suo acume offre, per ogni tema, spunti originali e profondi. La figura e l'attività dell'attore vengono esaminate sistematicamente. Fenichel sviluppa il suo pensiero a partire da un esame del concetto di esibizionismo. La figura dell'attore e l'arte del recitare vengono analizzate minuziosamente. L'approccio è collegato al punto di vista energetico, dove la sublimazione gioca un ruolo importante nel favorire la predisposizione al desiderio di recitare.

La psicoanalisi è interessata al teatro poiché esso, nella sua stessa sostanza e nelle sue concrete opere, concentra l'attenzione sui fenomeni inconsci e interni dell'individuo, sulle problematiche relazionali e familiari e sui fatti attinenti al genere e ai rapporti generazionali. Esiste qualcosa di più forte di una semplice analogia tra la psicoanalisi e il teatro. Entrambi tendono verso una comprensione della realtà emozionale dell'esperienza umana. Pur rispettando le diverse modalità di funzionamento, si può constatare che teatro e psicoanalisi creano, ciascuno, un proprio spazio rituale, entro il quale si possono determinare intense esperienze emotive. Il *setting* della stanza di consultazione psicoanalitica e il set della situazione teatrale hanno in comune queste caratteristiche cosiddette "rituali". In entrambi i casi si determinano, appunto, forti esperienze emotive che, nel teatro, coinvolgono il pubblico e gli attori; mentre nell'analisi riguardano i due partecipanti al "dramma psicoanalitico"; cioè il paziente e l'analista. Riguardo alla psicodinamica dello spettatore, va diversificata la condizione di chi, nel cinema, si emoziona per fantasmi interni evocati da ombre colorate sullo schermo, dalla situazione dello spettatore teatrale che entra, concretamente, in relazione con "la carne e il sangue" dell'attore, sul palcoscenico. Accade, durante la recitazione che, se il pubblico non risponde emotivamente nel modo in cui l'attore, intensamente, desidera, egli soccombe e "muore" di una morte, teatralmente, inutile. All'opposto, l'attore che riesce ad unirsi con il suo pubblico, realizza un sacrificio vittorioso: diviene vincitore e vittima, eroe e capro espiatorio. •



ANNA DI FRANCISCA



DUE UOMINI, QUATTRO DONNE E UNA MUCCA DEPRESSA L'ARTE DELL'ARMONIA

Lori Falcolini

Terzo lungometraggio di Anna Di Francisca, *Due uomini, quattro donne e una mucca depressa* è una commedia ironica e surreale, che racconta una storia corale di spaesamento. Tutti i protagonisti sono bloccati nei rispettivi problemi, anche la mucca vaga nella casa ruminando sulla sua afflizione come il padrone. La musica è protagonista e sfondo di questa storia perché è proprio attraverso le sonorità riparatrici della *μουσική* – l'arte dell'armonia- che ciascuno trova o ritrova, nell'appartenenza al coro, la "voce" che meglio lo esprime. Anna Di Francisca, regista e sceneggiatrice del film, lavora per il cinema e la televisione. I suoi lavori sono particolarmente attenti all'universo femminile. "Io mi diverto a descrivere le donne e queste sono donne di un piccolo paese di provincia con le alchimie e le relazioni da microcosmo. Mi piace molto, in generale, descrivere i *marginali* e quindi anche queste donne. Vivono una realtà problematica e fai fatica a vederle come persone che hanno

visitato il mondo, però, credo di descriverle con affetto. Sono persone cui voglio bene nel momento in cui le invento e le descrivo con i loro difetti e le loro manie. È come se le abbracciassi quando le racconto".

Anna Di Francisca, com'è nata l'idea di questo film?

L'idea di partenza era di un personaggio che fosse emblema del disagio che tutti noi proviamo da alcuni anni rispetto al nostro paese, del ritrovarci ad amarlo e nello stesso tempo a non riconoscerlo completamente. Da lì, è nato Edoardo, un personaggio "spaesato", che decide di passare un periodo fuori dal proprio paese per ritrovare un suo equilibrio. Ho scelto Miki Manojlovic, di origine serba, come protagonista perché ho ritenuto che fosse meglio dare a questo personaggio una veste di apolide, dal momento che è un compositore. Non era importante che fosse un italiano "puro" ma che avesse un disagio legato



all'Italia perché comunque Edoardo ha scelto l'Italia come suo paese e sente da laico l'ingerenza forte della Chiesa. Nel suo lavoro di compositore gli vengono affibbiate serie lunghe su santi e papi e lui non ne può più anche perché la moglie lo ha lasciato. Il suo è un momento di ricerca di armonia altrove.

Mi sembra interessante l'idea del coro come "luogo" che permette a ciascuno di trovare o ritrovare la propria voce.

Sì, assolutamente, il coro fa da collante a tutti i personaggi. Ogni personaggio ha un turbamento, uno spaesamento, un bisogno di trovare un equilibrio "altrove". Il coro poi – come nella realtà –, è un luogo terapeutico dove il maestro sostituisce la figura del terapeuta e avviene un vero e proprio scambio terapeutico tra coristi e direttore. Arriva Edoardo dall'Italia demotivato, stanco e depresso e, paradossalmente, attraverso questo coro sgangherato di un paesino della Spagna, ritrova la voglia di scrivere musica; una cosa apparentemente molto lontana da lui che è un professionista. Sorprende anche nella vita di trovare un proprio equilibrio attraverso cose inimmaginabili; è la bellezza dell'esistenza questa, credo.

Edoardo mi ha fatto pensare a un "guaritore ferito" come Jung definisce ogni psicoterapeuta.

Sì, perché Edoardo non è il simbolo della perfezione: è una creatura fragile, contorta, si capisce che, come padre e marito, è una persona complicata; però, nello stesso tempo, credo che possa fare tenerezza proprio perché mostra le sue fragilità. Non è un uomo che non ha dubbi nella vita. Credo

che questo modo di essere appartenga a chi fa un lavoro artistico. Almeno, io mi auguro che il dubbio ti visiti ogni giorno perché è un motivo per crescere, migliorarsi. Chi non ha mai dubbi mi mette paura. Edoardo ha i dubbi e come, li ha sulla propria esistenza, nel rapporto con la figlia cui inizialmente nega la possibilità di suonare la batteria ma poi concede anche questo. Per lui, musicista classico, è un insulto la batteria. Anche da piccoli dettagli si capisce che non è un uomo squadrato.

La colonna sonora di Paolo Perna sembra quasi una sceneggiatura musicale.

Il contributo di Paolo è stato fondamentale perché ha lavorato dall'inizio al copione pensando a dei temi per ogni personaggio, temi che poi dovevano ovviamente intersecarsi, entrare l'uno nell'altro, entrare poi nel coro. Mentre io lavoravo sui personaggi e sui dialoghi, lui lavorava sulle suggestioni musicali che quel personaggio gli dava. È stato un lungo lavoro che io credo abbia dato dei frutti. Paolo ha anche studiato tutte le sonorità legate alla Spagna per riportarle all'interno del film – io avevo l'orrore di raccontare la Spagna con un punto di vista turistico, peggio folkloristico, e (ride) anche lui ha evitato di scrivere una musica da Zorro –; ha cercato di entrare nella testa di Edoardo, compositore classico, e pensare la musica dei vari personaggi dal suo punto di vista.

Le tue commedie privilegiano il registro ironico e surreale. Come mai?

Mi sono sempre sentita un pesce fuor d'acqua rispetto alla commedia italiana di oggi; trovo invece sublime l'antica



commedia all'italiana che non a caso affrontava temi sociali con leggerezza, a volte con il senso del grottesco, dell'irriverente, del cinico addirittura. Quella attuale sta un passo indietro rispetto a quella europea. Penso che la commedia francese, inglese, irlandese, spagnola e via di seguito, affronti le tematiche sociali con maggiore modernità; che sia più politicamente scorretta, meno "perbene" e di conseguenza più interessante. Se poi parliamo di universo femminile, i miei riferimenti sono *Calendar girls*, *Grazie signora Thatcher*, *La cena dei cretini*. *La crisi* di Coline Serreau per esempio è un vecchio film con temi molto simili a *Matrimoni* della Comencini, però la modalità con cui viene raccontata la crisi maschio femmina è molto più interessante e moderna. Anche da spettatrice io mi sento più vicina a quel cinema lì, lo sento meno "claustrofobico", meno macchietistico, da figurine che si muovono in un universo che conosciamo. Sempre Milano o Roma come se l'Italia fosse soltanto quelle città.

Rivedendo la tua filmografia, mi sembra che la "necessità terapeutica" di cui tu hai parlato a proposito dell'ultimo film sia quasi un *fil rouge* che unisca tutte le storie e i personaggi.

Rispetto al mio ultimo film, sicuramente mi hanno affascinato sia i racconti di chi canta in un coro che l'esperienza di Paolo che dirige un coro di persone che non hanno alcun approccio professionale con la musica ma che attraverso il canto si esprimono. Io penso che, soprattutto chi non fa un lavoro creativo, abbia la necessità di trovare da qualche parte un modo per "liberarsi" e il canto può essere uno di questi. Anche nel mio film precedente, *La bruttina stagionata*, si parla di rinascita perché è la storia di un brutto anatroccolo che ha bisogno di diventare cigno; c'è un percorso ad ostacoli – una specie di Alice nel paese delle mostruosità – per raggiungere un equilibrio, una necessaria armonia. *Fate un bel sorriso* (lo spunto ironico del film è l'adozione di un "nonno" N.d.R.) racconta la fine di un percorso di vita ed anche qui, sicuramente, c'è uno spaesamento, quello dell'anziano che non sa più collocarsi e ha bisogno di sentirsi utile. "Terapeutiche" sono le relazioni

che questo uomo burbero mette in piedi, suo malgrado, perché entra in contatto con mondi lontani da lui. Da magistrato integerrimo si ritrova a essere vestito con un kaftano e fumare hashish! L'altro *fil rouge* è quello di piccoli centri, non ci sono mai grandi città nei miei film.

Mi sembra che anche la "realizzazione" erotica unisca i personaggi delle tue storie. Perché - come dice Reich, la sessualità è la dimensione più espressiva della nostra soggettività?

Sicuramente la sessualità nei miei lavori esiste, una sessualità da commedia perché c'è ironia – anche autoironia, spero – ed anche il senso di qualcosa che deve funzionare al di là di quello che è l'esistenza. È come se fosse un altro equilibrio necessario da trovare, un'altra armonia perché le cose vadano in un certo modo. Credo che non ci sia niente di "sporco" perché il racconto della sessualità malata non fa parte della commedia. Nessuno per forza deve trovare l'uomo o la donna della sua vita. Nella commedia di oggi la sessualità entra sempre in modo da fare riflettere e sorridere. Le scene di sesso sotto la doccia o nella vasca da bagno mi sembrano un linguaggio trito e ritrito, le trovo compiaciute. Se io dovessi tradurre quelle scene lì in commedia, accadrebbe qualcosa sotto la doccia, probabilmente una saponetta cadrebbe e i due amanti si sfracellerebbero per terra.

Paolo Perna è tuo compagno di lavoro, oltre che marito. Come lavorate insieme?

Con Paolo c'è veramente grande intesa e complicità perché stimolo molto il suo modo di lavorare. Credo che sia una persona rigorosa e innovativa; il suo è un lavoro di ricerca e quello che mi propone non dà per scontato niente. Certamente, ci sono i momenti in cui si discute sul fatto che lui può aver capito un personaggio in un modo ed io voglio dargli un peso differente, però sono sempre discussioni a buon fine, non creano mai conflitti tali per cui ci diciamo che non possiamo più lavorare insieme. Lui ha lavorato con me dal secondo film, curava la direzione mentre il canadese Charles Papisoff ha scritto la musica. Abbiamo fatto insieme anche *Il mondo di Mad* e lavori per

la televisione. Senza dubbio tra noi c'è la complicità che io credo sia necessaria con tutti i "capireparto" con cui lavoro: il direttore della fotografia, dei costumi, delle scenografie. I colori di una stanza o di un abito o le luci sono determinanti per un film. Spesso il rapporto di un regista con il compositore nasce a fine film. Nel mio caso, posso permettermi di lavorare anche nel privato; magari, chiacchierando d'altro, ci viene in mente il dettaglio di un personaggio o un'idea musicale. Sicuramente il mio è un grande privilegio.

Nel documentario *Il mondo di Mad* hai usato l'animazione. Come mai?

L'animazione è legata al fatto che io dovevo fare vivere sullo schermo una persona che non c'era più -Maddalena Sisto- ripercorrendo i suoi diari e i ricordi delle persone che l'avevano conosciuta e raccontando poi, attraverso i suoi disegni, il cambiamento della donna dagli anni '70 al 2000. Il bisogno di rendere questo discorso più leggero mi ha portato a cercare coproduttori svizzeri che lavorassero sull'animazione. Zolthan Horvath è un re dell'animazione, una persona di grande gusto che ha capito perfettamente il personaggio e che ha dato un'impronta particolare al racconto. Quando fai un documentario su una persona che non c'è più, il rischio di annoiare è sempre lì nell'angolo che ti aspetta; l'animazione ha reso il film molto più leggero perché era colorato, perché percepivi molto di più di Maddalena dai suoi disegni animati.

L'animazione mi piace tantissimo. Ho adorato i film di Marjane Satrapi, soprattutto *Persepolis*, e m'incuriosiva l'idea di farne un documentario ma lei mi disse: "Sto sforzandomi di raccontare la mia vita con l'animazione perché è stata talmente dura che non ho il coraggio di raccontarla in altro modo che con un fumetto". Così non feci nulla. L'animazione permette un linguaggio di apparente leggerezza che invece la finzione o il documentario non permettono. Con l'animazione si sono fatte cose bellissime nel mondo, è in Italia che non la utilizziamo. A me piace molto ma è veramente un altro mestiere.

***Fate un bel sorriso* è dedicato a tuo padre.**

Mio papà era un magistrato e il film racconta la storia di vecchio magistrato tutto di un pezzo che alla fine si ammorbida. Mio padre amava scrivere e da giovane avrebbe voluto fare il regista; purtroppo mi ha potuto seguire poco perché è mancato quando io avevo ventidue anni e iniziavo a muovere i primi passi nel cinema. Lui è stato sicuramente per me un riferimento con tutti i conflitti che spesso accadono tra figlia e padre; era un padre del sud con tutte le gelosie... Poi, accadde una cosa che allora non trovai molto rivelante: mio padre tolse la censura a *Salò o le 120 giornate di Sodoma* di Pasolini quando sembrava che ormai non ci fosse più niente da fare e Grimaldi, il produttore, rischiava veramente la galera. Mio padre riuscì con l'ultima sentenza in Corte d'Appello ad assolverlo. Io ho la copia di questa sua sentenza scritta a mano e ogni

volta con mio fratello ci diciamo di volerla donare al Fondo Pasolini perché è un documento prezioso. Mio padre amava il cinema e parlava di *Salò* come di un capolavoro e quando andai a vederlo mi fece molto, molto effetto perché era un film forte, un documento sul fascismo veramente pesante. È una cosa di cui vado molto orgogliosa perché lui riuscì a fare ciò che altri giudici, molto più bacchettoni di lui, non avevano fatto considerando questo film totalmente immorale, addirittura uno scandalo. C'è un legame tra me e mio padre ma anche con mia madre, una donna "leggera" ironica e molto rispettosa del fatto che i figli dovessero prendere il volo, esprimersi e fare le proprie scelte.





ANDREJ RUBLËV

l'arte del cinema

Pia De Silvestris

Il regista russo Andrej Tarkovskij nel film *Andrej Rublëv* costruisce un affresco della storia russa del 1400 all'indomani dell'invasione dei Tartari.

Quel periodo storico, per Tarkovskij, può raffigurare l'opposizione tra un Rinascimento europeo con connotazioni laiche e la tradizione bizantino-russa con connotazioni mistiche.

La visione del regista ci rivela quanto l'arte sia importante, non solo per l'emancipazione di un popolo ma anche per la sua identità. Si potrebbe quindi anche parlare di un Rinascimento russo per celebrare la nascita di un pensiero teologico che si innesca sulla riflessione filosofica e che viene espresso nella pittura delle icone.

Queste espressioni artistiche, che affondano le loro radici in alcune formulazioni dell'estetica bizantina, non vogliono avere una finalità creativa, ma devono assolvere una credenza nel valore spirituale dell'immagine.

“Più volte Rublëv appare tormentato dal valore e dal significato religioso della pittura, quasi ad ostentare che essa degradi l'essenza dello spirito. Questa angoscia della pittura sembra correre per tutto il film, fino a manifestarsi nell'episodio “Il giudizio universale”, con il gesto di ribellione di Rublëv che, imbrattando con larghe pennellate-macchie scure le pareti bianchissime pronte per l'affresco, rifiuta di continuare i lavori”. (M.Fagioli *Le fonti pittoriche del cinema di Tarkovskij*).

Tarkovskij ha impostato il suo film come un libro: un prologo che è un avvertimento per coloro che senza mezzi vogliono salire troppo in alto, otto episodi che comprendono la vita di Andrej Rublëv (1370-1430) nel suo vagabondare da artista-affrescatore di chiesa in chiesa per compiere la sua missione spirituale, sul suolo russo ancora infestato dalle invasioni dei barbari violenti e primitivi. Tarkovskij vede il genio che può salvare la Terra Russa, attraverso la sua arte egli segnerà e illuminerà il rinascimento del suo popolo. Infine l'epilogo, a colori, passa in rassegna gli affreschi e le icone del grande pittore.

Andrej Rublëv nel primo episodio è un giovane monaco colto che, con altri due monaci, lascia il Monastero con un volto sereno, pieno di speranza verso la sua terra che si accinge a incontrare, ha fiducia nella virtù e nella forza delle immagini, che scaturiscono da una forma di meditazione spirituale, le icone. I tre monaci che escono dal Monastero di Andronikov per andare ad affrescare la Cattedrale dell'Annunciazione non sono ispirati dal “fare arte”, ma dal “fare preghiera”.

Il film fu presentato a Cannes nel 1969 fuori concorso e messo sul mercato sovietico solo nel 1972.

Ma Tarkovskij aveva già girato *L'infanzia di Ivan* nel 1962, il primo lungometraggio che gli era valsa una popolarità molto discussa e il Leone d'oro a Venezia per l'atmosfera poetica, sostenuta da un profondo misticismo, che

aveva saputo imprimere nel presentare la disumanità della seconda guerra mondiale, in cui anche il dodicenne Ivan viene travolto. Già a partire da questo film, il realismo socialista dell'epoca lo rinnega e con Andrej Rublëv il regime sovietico diventa esplicitamente ostile, il distacco viene conclamato. La forza e la bellezza delle immagini del film, dove la storia russa del '400 scorre attraverso la vita del pittore di icone, rappresentano il tentativo del regista di fare suo lo sguardo di Rublëv che vede il mondo solo attraverso l'arte e il sentimento religioso.

Ma tutto quello che Andrej vede nella realtà del suo vagabondare lo turba profondamente: la miseria e la sottomissione dei contadini, le prepotenze e le indescrivibili violenze dei barbari invasori, che lo costringeranno persino ad uccidere un soldato per difendere una giovane donna.

Il dolore per quell'azione impulsiva lo sconvolgerà a tal punto da ridurlo alla terribile sofferenza del silenzio e all'abbandono della pittura per undici anni.

Dopo quei lunghi anni di vagabondaggi nel silenzio, cercando il bene e interpretandolo, solo assistendo alla realizzazione della fusione di una grande campana, che il duca aveva richiesto invano, perché tutti i fonditori di campane erano morti di peste portandosi nella tomba il segreto della fusione, Andrej intuisce il senso e il significato dell'arte. Il coraggio di un giovane, figlio di un fonditore che non aveva voluto rivelargli il segreto della fusione, era riuscito nell'impresa nonostante ciò e Andrej era presente. Questo evento miracoloso scioglie il silenzio di Rublëv che chiede al giovane di partire con lui: "Tu fonderai campane, io dipingerò icone".

Andrej aveva compreso che la funzione dell'arte non è solo quella di appagare chi ha il dono di possederla.

La parte più filosofica del film è rappresentata dall'incontro di Andrej con Teofane il greco, pittore di icone. Insieme discutono della natura umana. Teofane afferma che l'uomo è malvagio e ignorante, capace solo di peccare, per Andrej

l'ignoranza e la povertà non sono colpe da imputare.

L'artista deve sollevare l'umanità sottomessa dalla debolezza e dall'angoscia come la campana del giovane Boriska che si libra al di sopra di chi distrugge e rinnega l'amore e la bellezza. La fusione della campana inneggia all'unione del popolo contro il tiranno.

Titolo originale: Andrej Rublëv

Paese di produzione: Unione Sovietica

Anno: 1966

Regia: Andrej Tarkovskij

Sceneggiatura: Andrej Mikhalkov-Končalovskij,

Andrej Arsen'evič Tarkovskij

Fotografia: Vadim Jusov

Musiche: Vyacheslav Ovchinnikov

Cast: Anatolij Solonitsyn, Nikolaj Grinko,

Rolan Bykov, Jurij Nikulin, Yuriy Nazarov.



LA MORTE E LA FANCIULLA

cinema nello spazio cripta



Mario Pezzella

La morte e la fanciulla è uno dei più famosi quartetti di Schubert. Nel film di Polanski, Roberto Miranda –medico al servizio di un regime dittatoriale sudamericano- lo usava come sottofondo e accompagnamento delle sue torture; la stessa cosa fa –a ruolo invertito- Paulina, la sua antica vittima, quando cerca di estorcere al dottore la confessione del suo crimine.

L'aspetto più tremendo del rapporto tra vittima e carnefice –sostiene S. Ferenczi- è l'immedesimazione della prima col secondo. È una forma di difesa arcaica, inadeguata, eppure del tutto inevitabile. Per Ferenczi, lo strato primordiale della nostra psiche si fonda su un meccanismo mimetico elementare, per cui "una sofferenza molto intensa e di lunga durata, ma soprattutto se è impreveduta e ha un effetto traumatico, esaurisce la pulsione di affermazione e lascia penetrare in noi le forze, i desideri e persino le caratteristiche dell'aggressore... Una parte della loro personalità, magari il nucleo di questa, a un certo momen-

to è rimasto fermo ad un livello in cui anziché in modo alloplastico, si reagisce ancora in modo autoplastico, con una specie di mimetismo". Questo si riattiva e domina, quando un trauma troppo violento distrugge la ricettività normale della coscienza e sfalda l'ordine simbolico, che consente il consueto orientamento nel mondo. Il rapporto vittima-carnefice lega la protagonista del film di Polanski –Paulina- al suo torturatore.

Polanski realizza in questo film un cinema-teatro, cosa ben diversa da un banale teatro filmato. Di tale stile ci sono prove consistenti fin dall'inizio della sua attività di regista (*Il coltello nell'acqua*, *Repulsion*, *Cul de sac*) e ancora più di recente (*Carnage*, *Venere in pelliccia*).

Spazi-cripta delimitati, interni oppressivi, stretta inesorabile vicinanza dei personaggi che non possono sfuggirne in reciproca spesso mortale ossessione; costruzione di claustrofobiche volte, che raffigurano l'essere senza scampo del trauma e la sua insistenza ineludibile nel



reale; violenza mimetica in rapporti di signoria e servitù, di vittima e carnefice. Il senso di colpa spesso inspiegabile che tormenta la vittima fino al suicidio deriva dall'immedesimazione arcaica col carnefice, a lei stessa del tutto inconsapevole, non per questo meno devastante: "Il sopravvissuto è quindi in balia di immagini di morte che non possono essere né messe in atto né abbandonate. E siccome una parte di sé prova gioia e senso di eccitazione per il fatto di essere sopravvissuto, questo senso di gioia si cumula al senso di colpa per essere vivi".

All'interno di ambienti oclusi, tuttavia, la macchina da presa compie movimenti vorticosi, carica lo spazio di espressione simbolica, le relazioni di dominio tra i personaggi si scandiscono in una sorta di gerarchia geometrica e spaziale. Quando Paulina rientra in casa, dopo aver gettato in mare l'auto del dottore, una panoramica porta dal corpo dell'uomo disteso sul divano al primo piano della donna, tagliato per metà dall'ombra; il suo sguardo e i suoi movimenti successivi non hanno più nulla di umano e sono posseduti da un demone. Una furia mitica, da baccante, si è impadronita di Paulina. La frantumazione del corpo da lei subito si rovescia nella frammentazione di quello dell'antico carnefice, che viene spostato e maneggiato come cosa morta. Questa sequenza dal ritmo concitato si svolge tuttavia nei pochi metri della stanza: esempio perfetto di *immagine-scena*.

Paulina vorrebbe, dovrebbe spezzare la catena mimetica

della violenza che la lega al trauma e alla sua ripetizione sintomatica nel reale (sia pure invertendo le parti, passando dal ruolo di vittima a carnefice). Paulina non può perdonare, perché non ha l'autorità e la libertà di farlo. Lei può chiedere e ottenere una cosa diversa: il riconoscimento del male e la riaffermazione della Giustizia. La violenza di Paulina riesce ad arrestarsi e trattenersi sull'orlo del precipizio, in cui sta per gettare Miranda, e in tal modo rompe il circuito mimetico e nefasto con quella da lei un tempo subita. Ciò non vuol dire che dimentichi o perdoni: tutto è anzi ora ricordato e pesato: il soggetto traumatizzato "chiede un riconoscimento sociale; chiede un riconoscimento dell'azione da parte di chi lo ha abusato; e infine chiede il riconoscimento della verità, della autenticità della sua parola".

Titolo originale: The Death and the Maiden

Paese di produzione: Stati Uniti D'America, Regno Unito, Francia

Anno: 1994

Regia: Roman Polanski

Sceneggiatura: Rafael Yglesias, Ariel Dorfman

Fotografia: Tonino Delli Colli

Musiche: Wojciech Kilar

Costumi: Milena Canonero

Cast: Sissy Spacek, Ben Kingsley, Stuart Wilson



I QUATTRO DIAVOLI

il capolavoro perduto di Murnau

Luigi Vagnetti

Four Devils diretto da Friedrich Wilhelm Murnau nel 1928 rappresenta la terza delle quattro trasposizioni cinematografiche dell'omonima novella, scritta da Herman Bang nel 1885. Non sono poche le affinità che legano il cineasta tedesco allo scrittore danese dal quale trae ispirazione: tanto Murnau quanto Bang sono autori omosessuali anticonformisti e irriverenti, entrambi delineano infatti uno straordinario affresco di marginalità e ribellione. Le innumerevoli traversie subite nel corso del tempo hanno reso irreperibile questo film, che assurge ormai a pietra miliare del grande cinema perduto. Possiamo tuttavia ripercorrere la genesi de *I Quattro Diavoli* attraverso le pubblicazioni del periodo e le immagini di cui ancora disponiamo: a tal riguardo risulta provvidenziale la ricostruzione effettuata da Janet Bergstrom, che nel 2003 ha realizzato il documentario *Murnau's 4 Devils: Traces of a Lost Film*, incluso nei contenuti "extra" del dvd di *Aurora*. Il secondo film americano diretto dal regista tedesco comincia con un lungo *flashback* incentrato sull'infanzia del quartetto circense: un maturo clown libera quattro orfani dal brutale proprietario di un circo e li cresce come figli, insegnando loro il mestiere di acrobati; Marion, sua sorella Louise, Charles, suo fratello Adolph conquistano dunque la popolarità come i "Quattro Diavoli". Dieci anni dopo i protagonisti

sono divenuti giovani adulti, impegnati ad eseguire numeri sempre più audaci, intenti a prendersi cura dell'amico pagliaccio, ormai anziano e debilitato. Marion è fidanzata con Charles, il quale però si lascia irretire da una fascinosa vamp a Parigi. In un primo momento il giovane torna dalla compagna, ma in seguito cede nuovamente alle lusinghe della "femme fatale". Tormentata dalla gelosia, Marion perde dunque la concentrazione necessaria al suo lavoro, cadendo dal trapezio durante l'esecuzione di un numero delicato: Marion si salva a stento, Charles si rende finalmente conto che il suo comportamento ha fatto sfiorare la tragedia e i due fidanzati si riconciliano.

La produzione del film ebbe luogo in un breve lasso di tempo, dal gennaio al maggio del 1928. La realizzazione fu però complicata dal rapporto conflittuale tra il regista ed i produttori: la Fox Film Corporation intendeva imporre maggiori vincoli alla libertà creativa richiesta da Murnau, poiché gli incassi di *Aurora* – il primo film americano del cineasta tedesco – avevano disatteso le aspettative. La produzione esercitò la propria ingerenza soprattutto per quanto riguarda la scelta del finale. L'epilogo inizialmente girato dal regista era decisamente tragico: durante l'esecuzione dello spettacolo circense, Marion decide di soccombere provocando al con-

tempo la morte di Charles, poiché non riesce a sopportare la liaison del suo fidanzato con la controversa Vamp. Nel corso dell'anteprima del film fu però chiaro che quasi la metà degli spettatori non apprezzasse questo finale: di conseguenza Friedrich Wilhelm Murnau dovette tornare dietro la macchina da presa per realizzare il canonico "happy ending" imposto dal produttore William Fox.

Come molte pellicole girate nella fase finale del cinema muto, *Four Devils* venne rieditato in una versione sonora nel 1929: in realtà solo un quarto delle sequenze di questa edizione erano "parlate" e la direzione dei dialoghi non risultava eccezionale; la principale attrattiva risiedeva nella opportunità di ascoltare la voce della diva Janet Gaynor, che veniva udita dal grande pubblico per la prima volta nella storia. La sceneggiatura della versione sonorizzata venne sottoposta ad alcune modifiche: Charles rompe immediatamente la *liaison* con la Vamp, poi subisce un incidente automobilistico al quale sopravvive; uscito dall'ospedale, egli si avvia verso il circo per eseguire il numero: a questo punto la sceneggiatura riprende il percorso della versione muta, con l'incidente di Marion e la riconciliazione dei due fidanzati. Murnau non fu coinvolto direttamente nella realizzazione dell'edizione sonora di *Quattro Diavoli*, ma venne ugualmente accreditato come regista. Il grande cineasta aveva comunque previsto una successiva sonorizzazione della pellicola durante le riprese ed aveva infatti girato le scene in maniera tale da lasciare spazio alla colonna sonora nel campo dell'immagine. *Four Devils* incassò nella sola città di New York oltre 100.000 dollari del 1928, corrispondenti a circa un milione e mezzo nel 2017. Fu tuttavia più contenuto il riscontro generale presso il grande pubblico. Sicuramente il film non trasse giovamento dalla distribuzione limitata né dal divieto al pubblico minore, che venne applicato tanto alla versione muta quanto a quella sonora, tanto negli Stati Uniti quanto in Germania. La versione sonora incassò in totale meno di 600.000 dollari del 1929, ovvero circa otto milioni attuali. Fu invece notevole il successo presso la critica cinematografica: la fotografia realizzata da Ernest Palmer venne candidata alla seconda edizione dei Premi Oscar e l'opera venne inserita nell'elenco del «New York Times» riguardante le dieci migliori pellicole del 1928; possiamo dunque dedurre che *Four Devils* fosse uno dei migliori film tra i ventuno diretti da Friedrich Wilhelm Murnau. Nonostante il riscontro ottenuto dai *Quattro Diavoli*, il rapporto del regista con la produzione americana risultava ormai irrimediabilmente compromesso. Nel 1929 Murnau abbandonò il set de *Il nostro pane quotidiano* e chiuse il proprio rapporto con la Fox, violando i vincoli contrattuali che aveva stipulato con la major hollywoodiana. Paradossalmente il regista tedesco non vide mai la versione sonora di *Four Devils*: si era infatti già recato a Tahiti per realizzare il suo ultimo film, con la supervisione di Robert J. Flaherty: *Tabù* venne distribuito all'indomani della improvvisa morte di Murnau, occorsa a causa di un incidente stradale.

Purtroppo *Four Devils* è una delle nove pellicole attualmente irreperibili di Friedrich Wilhelm Murnau, l'unico film scomparso delle quattro opere americane dirette dal regista tedesco. Il negativo originale è andato molto probabilmente



distrutto durante l'incendio divampato nel 1937 presso l'archivio della Fox a Little Ferry nel New Jersey. Lo storico del cinema William K. Everson dichiara che l'ultima copia sopravvissuta del film fosse nelle mani della comprimaria Mary Duncan: l'attrice aveva interpretato il ruolo della Vamp nel film e nel 1948 aveva probabilmente acquisito una copia di *Four Devils* dalla Fox Film Corporation. Nel 1974 Mary Duncan volle mostrare il film ad un gruppo di amici; pur consapevole che si trattasse di una pellicola usurata, credeva che gli studi della Fox disponessero di altre copie; non si premurò quindi di maneggiare con la necessaria cautela la copia di cui disponeva, che molto probabilmente andò distrutta. Secondo altre voci, l'attrice fu talmente contrariata dalla propria interpretazione da aver impulsivamente gettato la pellicola nelle acque dell'Oceano Pacifico, sancendo così uno dei più gravi smarrimenti nella Storia del Cinema. •

Titolo originale: Four Devils

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 1928

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

Sceneggiatura: Bertold Viertel, Carl Mayer (non accreditato), Marion Orth (non accreditata)

Dialoghi: John Hunter Booth

Tratto dal racconto di: Herman Bang

Fotografia: Ernest Palmer, L. William O'Connell,

Paul Ivano (seconda unità)

Cast: Janet Gaynor, Mary Duncan, Charles Morton, Barry Norton, Nancy Drexel, Anders Randolph, Joseph Farrell MacDonald, André Cheron, George Davis, Wesley Lake, Michael Visaroff e altri.



ZABRISKIE POINT

l'arte del vuoto

Olimpia Sartorelli

Esiste un luogo nel deserto californiano, opera d'arte naturale, dove in un tempo geologico sorgeva un lago, poi evaporato, lasciando basse montagne di sedimenti cristallini dai colori mutevoli secondo la luce del sole, cui Michelangelo Antonioni dedica uno dei suoi più celebri film: *Zabriskie Point* (1970). Qui come altrove, il regista sceglie il deserto come migliore scenario per rappresentare la vita. Paradosso solo apparente se si considera che ciò che preme ad Antonioni è in primo luogo cercare di rappresentare forme di vita "nascosta", vita psichica, eminentemente umana. Il deserto, spazio fisico, diviene così, a tutti gli effetti spazio psichico, ne è lo specchio, la continuazione. Solo entro questo orizzonte sgombro, dai grandi vuoti, resi allungando il più possibile le prospettive, sembra possano venire alla luce, rendersi visibili emozioni, relazioni interne, immagini, pensieri, conflitti, odio e amore, creatività e distruzione. Il vuoto costantemente prodotto nei paesaggi si estende dallo spazio alla parola, l'immagine silenziosa prevale sul verbo, la musica sul discorso, sempre il vuoto sul pieno.

La storia narrata è una storia d'amore. Quasi vicenda archetipica di ogni forma possibile di relazione, una storia d'amore tragica, scandita in due scene cardine del film che ne mostrano l'essenza emotiva. Circa a metà della narrazione nel lago divenuto deserto, Daria e Mark, i due protagonisti, si incontrano in una sessualità appassionata che il regista riverbera poeticamente nelle rocce del paesaggio, da cui prendono vita innumerevoli coppie di amanti stretti in amplessi intensi e giocosi, colorati dalla terra argento-ocra del deserto. Al tempo dell'unione creativa succede la dissoluzione drammatica del legame, la morte del protagonista e il dolore di Daria per la fine ingiusta dell'amato, mirabilmente reso nelle celebri esplosioni delle scene finali del film. Nello stesso deserto, sotto la luce abbacinante di un sole allo Zenit una serie di architetture e oggetti di uso comune esplodono in sequenza crescente, tra gesto terroristico e immaginazione distruttiva, accompagnando il pianto di Daria, esprimendone il disperato scenario psichico luttuoso, tra rabbia e dolore. I due momenti al cuore del film, sgorgano



dal deserto e da quel "vuoto" ricavano la loro intensità espressiva, la possibilità di comunicare la loro intima natura. In successione sembrano rievocare in forme contemporanee quell'impasto tra pulsione erotiche di vita e pulsioni distruttive di morte, strettamente legate e alternate in prevalenza, rielaborato in teoria del funzionamento psichico da Freud in *Al di là del principio di Piacere*. Le arti figurative, non estranee ad Antonioni nella costruzione dei suoi film, promossero fin dai tempi antichi un'estetica del vuoto. Analogamente ai corpi animati dalle nude rocce di *Zabriskie Point*, le opere scultoree di Michelangelo, sono "liberate" dal blocco marmo "per via di levare", facendo vuoto materico intorno che permetta all'idea/immagine (*Eidos*, appunto) di emergere, prendendo forma, trovando un profilo. Allo stesso modo in pittura i celebri "azzurri" di Leonardo, che annullano in macchia di colore, i fondali sono necessari a far risaltare la figura dipinta e il suo enigma interiore (dalla Gioconda alla Sant'Anna con Madonna e Bambino). Non ultimo e molto vicino all'America deserta di Antonioni, i dipinti di Hopper, i cui scorci di città ricordano quasi in modo letterale i paesaggi urbani presenti a tratti in *Zabriskie Point*, si costruiscono per grandi vuoti, con pause formali in cui risalta ogni minimo umano dettaglio, gesto o spiga mossa dal vento. Come tutto questo non sia estraneo al movimento psichico, alla possibilità di renderlo visibile e metterlo in forma, è lo stesso Freud a ricordarlo, auspicando che la psicoanalisi, a differenza dell'ipnosi, suggestiva e incatenante, proceda per via di levare e non di porre, preferendo l'assenza dello sguardo all'esame "obiettivo", il silenzio dell'analista alla parola, l'incompiuto e l'incerto al saturo e definito (secondo l'indicazio-

ne leonardesca riguardo alla tecnica della scultura; Freud, *Psicoterapia*). Il vuoto nelle sue varianti di silenzio e di insaturo si pone così come materia prima, fertile terreno di coltura del mondo interno nelle sue forme e trasformazioni. Alla possibilità di vedere l'interiore si lega necessariamente la sua possibilità di cambiamento ed evoluzione di forma, come dalla comparsa del germoglio procede lo sbocciare del fiore. Perché la vita psicofisica possa rappresentarsi e dispiegarsi, è necessario uno spazio vuoto, rinnovato a ogni scomparsa di forma vivente. Se il deserto come ricorda Mark "è morto", o piuttosto sembra tale, Daria in risposta non finisce di contarne "serpenti e lucertole" per poi passare ai "conigli selvatici", immaginandovi idee come piante, ordinate soggettivamente in giardini o selvagge "come felci e rampicanti". Così, dopo la morte di Mark, la storia di Daria potrà ricominciare dall'orizzonte libero di un cielo al tramonto che grazie al deserto e oltre il deserto può continuare a vivere. •

Titolo originale: Zabriskie Point

Paese di produzione: Stati Uniti d'America

Anno: 1970

Regia: Michelangelo Antonioni

Sceneggiatura: Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra, Sam Shepard, Clare Peploe, Fred Gardner

Fotografia: Alfio Contini

Musiche: Pink Floyd, Jerry Garcia

Cast: Mark Frechette, Daria Halprin, Paul Fix,

G.D. Spradlin, Rod Taylor, Lee Dancan, Harrison Ford e altri

CARO DIARIO

ballando in vespa con Nanni Moretti

Antonella Dugo

Capitolo 1: in vespa

“C’è una cosa che mi piace fare più di tutte...” in una Roma d’agosto deserta Moretti gira senza meta in vespa, osserva, guarda le strade e i palazzi, scopre il noto e il non noto, guarda in alto come se fosse la prima volta, solo nella città di una bellezza superba e struggente, giocosamente rincorre i suoi pensieri, prende appunti, pensa al film che vorrebbe fare ma anche che cos’è un film, accompagnato dalla musica di “I’m your man” di L. Coen. Con la scusa del sopralluogo suona i citofoni, vorrebbe vedere l’interno delle case, comprare un attico. Attraversa Monteverde, Prati, Garbatella, pensa alla storia del pasticciere trotskista, ad un *musical*, desidera saper ballare, canta con un’orchestrina in Prati; ad un semaforo prova a parlare con il conducente di una macchina che lo ignora, facendolo sentire solo e sempre in minoranza. I cinema sono chiusi o proiettano film porno o dell’orrore (*Henry pioggia di sangue*) che qualche critico per compiacenza giudica interessanti, “tutti complici!” Decide di andare a Spinaceto dove non è mai stato, lo trova “niente male”, poi girovagando arriva a Casal Palocco e si chiede perché molte persone sono andate a vivere laggiù trenta anni fa quando Roma era bellissima, con i cani dietro i cancelli, le videocassette, le tute e le pantofole. Torna a Roma, riprende il giro per i quartieri: Villaggio Olimpico, Tufello, Vigne Nuove. Gli viene in mente che potrebbe fare un film solo di case. Infine, scorrendo tutti i ritagli di giornale conservati, ritrova Pasolini e la sua morte tragica, riprende la vespa per andare a Ostia nel luogo dove Pasolini è stato ammazzato, il percorso è accompagnato dal pianoforte di Keith Jarrett, la musica sottolinea la tristezza per la perdita di un grande poeta civile, disatteso e dimenticato. Per Moretti, Pasolini è stato un interlocutore, punto di riferimento, ritenendo entrambi che il cinema sia lo strumento privilegiato per raccontare la realtà anche usando la



finzione: Pasolini guardava la realtà da un punto di vista altro, separato, così che la denuncia del dramma emergesse in tutta la sua crudezza e violenza. Moretti, allo stesso scopo, usa l’ironia, la distanza e la comicità. “Il cinema esprime la realtà con la realtà ed è quindi una lingua completamente diversa da tutte le altre. Io amo il cinema perché con il cinema resto sempre al livello della realtà. È una specie di ideologia personale, di vitalismo, di amore del vivere...” (P. P. Pasolini)

La Roma dove M. fa transitare i suoi pensieri in cerca di idee e di risposte, non è certo la Roma turistica o da cartolina, ma la città dei romani, quella dei quartieri borghesi e popolari, anonima ma fortemente rivelatrice dell’identità dei suoi abitanti, quelli borghesi di Monte Verde e Prati, quelli popolari di Garbatella e Tufello; quartieri non nuovi con una storia quasi secolare dove è ancora presente il pensiero urbanistico ed un’idea civile, dignitosa dell’abitare umano. Non c’è la Roma del degrado, dell’incuria e dell’abbandono, quella delle periferie di Pasolini. Forse il dialogo cercato è con la storia

e l'identità politica, di classe, di questi abitanti, borghesi e proletari, identità che trasmigrando a Spinaceto e a Casal Palocco si è perduta. È evocata una città-casa con ricordi, abitudini, quotidianità, posti amati dove andare e ritornare.

Capitolo 2: isole

È a mio avviso il più amaro ed angosciante. M. si reca alle Eolie per andare a trovare un amico studioso di Joyce e per elaborare il materiale raccolto per il film. Si aspetta pace, tranquillità, di entrare in contatto con la bellezza delle isole, parlare e comunicare con gli altri le proprie inquietudini. Nulla di tutto questo accade: le isole sono imbruttite ed involgarite dalle persone, abitanti compresi, gli intellettuali o quel che resta di loro, sembrano regrediti nella loro piccola vita borghese, rinunciando a qualsiasi ruolo genitoriale e di responsabilità. Tutto precipita, *Beautiful* dilaga, sembra che le persone simili al regista siano scomparse, sprofondate nel disimpegno. Momenti di pace il regista li ritrova solo vagando e navigando da un posto all'altro, quindi solo guardando e filmando quello che osserva. Dalla Roma deserta alle persone, M. racconta la perdita, lo smarrimento di un senso etico della vita. Il giudizio è severo e sarcastico: la borghesia colta ed impegnata si è trasformata in personaggi in fuga dalla realtà, che si nutrono di identificazioni narcisistiche infantili, deformando, alterando e privando di significato valori, cultura, pensiero. Unica possibilità di ritrovare un senso la denuncia solitaria attraverso il cinema.

Capitolo 3: i medici

Il terzo ed ultimo capitolo tratta della malattia che Moretti ha realmente avuto e racconta il lungo e travagliato percorso che ha dovuto affrontare per ottenere una diagnosi e la guarigione. La gentilezza formale e la preparazione professionale dei medici incontrati non sono riuscite ad alleviare la sofferenza, il dolore e la preoccupazione del paziente, ma anzi, sballottato di qua e di là, ha dovuto confrontarsi anche con l'idea della morte. Se colleghiamo questo episodio agli altri due sembrerebbe che invece di curare e di ascoltare ci sia stato un attacco distruttivo nei confronti di una persona non omologabile né inquadabile in qualche casistica. La scena finale vede il regista che si libera delle ricette che tanti gli hanno premurosamente prescritto e torna, vivo, al suo rito morettiano, ordinando al bar cornetto, cappuccino e un bicchiere d'acqua, unico consiglio accettabile. Con *Caro diario* M. abbandona Michele Apicella, suo

alter ego dei film precedenti ed entra in scena in prima persona: regista e attore che crea e costruisce il film in tre parti, raccontando con pensieri, appunti ed immagini, il suo modo di fare e pensare il cinema, di uomo-artista che usa il mezzo cinema per esprimere le sue esperienze di vita personali, politiche e sentimentali, con ironia e distacco che gli consente di parlare di sé ma anche di noi e dei nostri cambiamenti. L'ironia propria dello stile di M. serve ad esorcizzare non solo se stesso ma anche noi stessi quando parla di noi. Il titolo del film e la suddivisione in capitoli fa un indubbio riferimento alla scrittura. Il ricorso ad uno stile intimo, parlare e scrivere di sé, libero da censure e dover essere, ma anche il poter rompere con l'idea del racconto e della storia, la trama, rincorrendo pensieri e idee, intuizioni improvvisate, rappresentare la realtà per come si presenta senza un prima e un dopo, confusa, episodica, incongrua; libere associazioni di pensieri che vanno a comporre un senso o più significati non predeterminati. *Caro diario* è strutturato come un diario o una poesia, ma non un saggio o un romanzo. Penetra in stati d'animo profondi di cui sente l'urgente bisogno di esprimere e che solo raccontando si svelano. Quella di Moretti è un'operazione complessa, intreccio tra arte e biografia.

Il ricorso al diario è anche una dichiarazione di solitudine, isolamento, paura di non essere capito non essendoci più appartenenze condivise né generazionali, né politiche, né professionali. Con chi parlare, dialogare? Dove è finito il cinema civile? Tra *Beautiful* e Joyce non c'è alternativa né mediazione possibile. Il trotskista è diventato pasticciere e se vuoi fare un film forse è una buona idea fare un musical. La delusione per aspettative naufragate ed incontri deludenti, l'amarrezza per il conformismo dilagante e la stupidità delle persone "di sinistra", come la mancanza dell'interesse per la ricerca e l'osservazione della realtà portano M. ad un'inguaribile solitudine, ma anche alla ritrovata conferma della validità del suo cinema.

Il film è del 1993, ma è ancora attuale, sorprendente, vivace e poetico. •

Titolo originale: *Caro diario*

Paese di produzione: Italia

Anno: 1993

Regia: Nanni Moretti

Sceneggiatura: Nanni Moretti

Fotografia: Giuseppe Lanci

Cast: Nanni Moretti, Silvia Nono, Renato Carpentieri, Antonio Neiviller, Giulio Base, Jennifer Beals, Antonio Petrocchi, Moni Ovadia, Riccardo Zinna,

Marco Paolini e altri



MOLIÈRE IN BICICLETTA

il teatro nel cinema

Antonella Antonetti

Molière in bicicletta è un tentativo felicemente riuscito di articolare cinema e teatro, due arti e due linguaggi omologhi e diversi al tempo stesso. Il duplice registro, teatrale e cinematografico definisce uno spazio rappresentazionale nel quale si sviluppa l'incontro creativo tra il tempo circolare del primo e quello del secondo, legato al fluire dell'esistenza; tra un linguaggio non più legato al tempo e allo spazio della realtà e quello della contemporaneità; tra la dimensione di universalità di cui il testo teatrale è portatore e quella particolare delle vicende quotidiane, del cinema. Il regista guarda al teatro rimarcando il suo carattere di struttura fondante dell'immaginario, che il cinema può includere, riproponendone simbolicamente l'essenza.

Una regia notevole, una sceneggiatura ben tessuta, attori bravi e misurati e Molière come collante sono gli ingredienti di questa commedia raffinata, impreziosita dall'espressività delle pause, dalla delicatezza del non detto e dalla semplicità dell'ambientazione.

La trama narrativa si snoda attraverso l'amicizia/competizione tra i due protagonisti Serge e Gauthier, entrambi attori di teatro e vecchi amici, che hanno avuto differenti destini. Il primo, amareggiato dallo spirito imprenditoriale del

“Il teatro è poesia che esce da un libro per farsi umana”.
Federico Garcia Lorca

mondo dello spettacolo, deluso dalla vita e poco avvezzo alla compagnia si è ritirato nell'*île de Ré*, mentre il secondo ha raggiunto il successo professionale attraverso una serie televisiva. Scorbutico, geloso e crudelmente sincero l'uno, pieno di vanagloria e incline al compromesso, l'altro.

Gauthier propone al collega di tornare a teatro con *Il Misanthropo*, ma riesce a strappare, al neghittoso Serge, la promessa di una decisione in tal senso, solo al termine di cinque giorni di prove. Smaniosi di protagonismo ed egoisti entrambi, decidono di recitare a turno la parte del protagonista, Alceste, innamorato di Celimene e vecchio amico di Filinte.

La fragilità dell'equilibrio che si crea tra i due è lo specchio della loro fragilità interiore: la nobiltà del teatro classico, impugnata da Serge, si contrappone alla semplificazione televisiva di Gauthier.

Il racconto si sviluppa sul filo dei versi teatrali e sulle infinite discussioni, che si mischiano con la realtà quotidiana dei due protagonisti, che scoprono e riscoprono molteplici analogie tra la vicenda esistenziale di due uomini d'oggi, alle prese con il conflitto tra etica ed estetica, dovere e piacere, e quella de *Il Misanthropo*, che narra la storia di un



uomo intransigente, che rifiuta l'ipocrisia ed esibisce una rigida rettitudine, in contrasto con Filinte, più incline all'accomodamento e alla compiacenza.

Così, sul divano o in sella alla bicicletta i due protagonisti declamano versi, rispecchiando l'uno nell'altro le proprie crisi e i propri fallimenti; le parole di una delle opere più celebri della commediografia francese s'innestano con naturalezza nel contesto contemporaneo.

È noto, fin dai suoi esordi, l'interesse della psicoanalisi verso l'arte teatrale e l'intuizione che le due discipline potessero arricchirsi reciprocamente; la teatralità, come gioco relazionale, come spazio che permette la messa in scena degli affetti assurge a metafora della natura della psiche umana.

Negli scritti freudiani ritroviamo numerose tracce dell'influsso teatrale, sia nei contenuti, che nelle espressioni linguistiche. Freud ha visto nella rappresentazione teatrale un dispositivo specifico, in cui corpo, mente e relazione sono inscindibili; un canale di comunicazione immediato e partecipato che consente un'esperienza emotiva e di conoscenza della psicologia profonda dell'uomo e dei suoi sistemi psichici. "La rappresentazione più rozza di questi sistemi – e cioè la rappresentazione spaziale – è per noi la più comoda.", scrive Freud. Il paradigma della mente come teatro, dunque, sembra offrire una facilitazione nel costruire ipotesi interpretative delle dinamiche psichiche e nel promuovere esperienze dotate di senso.

Nel film di Le Guay, l'arte senza tempo del teatro, basato sulla ripetizione, diventa un filtro ironico, attraverso il quale possono essere smascherati gli impulsi profondi dell'animo umano. I due protagonisti tolgono e mettono in continuazione la maschera dell'attore, in un incessante alternarsi tra vita e palcoscenico. Percorrono un viaggio dentro se stessi, attraverso le stratificazioni del loro animo, mettendo a fuoco le affinità e le insanabili divergenze, e soprattutto emergono vecchi rancori, piccole invidie e sapi-

de vendette, che mettono a repentaglio il loro già difficile rapporto. Tra i due s'inserisce il personaggio di una scostante donna italiana, Francesca, interpretata da Maya Sansa, che sembra poco impressionata dalla popolarità dell'uno e dalle pretese intellettuali dell'altro. Versione aggiornata di Celimene, la donna acuisce la competizione tra i due maschi e al tempo stesso marca l'irriducibilità dei rispettivi caratteri e l'impossibilità, ancorché sofferta, di una mediazione tra la rigidità innocente di Serge/Alceste e la duttilità colpevole di Gauthier/Filinte.

Attraverso il sofferto processo di penetrazione del testo di Molière e della sua dialettica sul rigore della sincerità e la prassi della maschera Le Guay descrive la progressiva e reciproca trasformazione dello scorbutico Serge e del mondanò Gauthier, mettendo in luce le rispettive contraddizioni e debolezze, alzando il sipario su un territorio della psiche, in cui s'incontrano e scontrano pubblico e privato, alterità e soggettività.

Pellicola fresca e godibile, è anche una riflessione sul mondo dello spettacolo, sulle sue meschinità, e sulla professione teatrale, senza essere pedante o ridondante. I duetti tra i due protagonisti, a colpi di *alessandrini* magistralmente scanditi, trasmettono l'eleganza e la poesia della recitazione ed evidenziano le aberrazioni dell'attore, in quanto esasperazione narcisistica dell'uomo. •

Titolo originale: Alceste à bicyclette

Paese di produzione: Francia

Anno: 2013

Regia: Philippe Le Guay

Sceneggiatura: Philippe Le Guay, Fabrice Luchini

Fotografia: Jean-Claude Larrieu

Musiche: Jorge Arriagada

Cast: Fabrice Luchini, Lambert Wilson, Maya Sansa,

Camille Japy, Ged Marlon, Annie Mercier,

Christine Murillo.

SONG TO SONG

la vita nel suo movimento



Anna Piccioli Weatherhogg

Suggerisco di andare a vedere *Song to Song* senza memoria o desiderio, come piacerebbe a Bion. Senza ansia di comprendere, ma lasciandosi portare dalle suggestioni di un'arte -quella di Terrence Malick- che, come la poesia giapponese degli Haiku, incarna il sentimento dell'effimero e dell'inafferrabile. Suggerisco anche di non credere alla forma apparente del dramma amoroso, né a quella -catartica- del finale epico. Suggerisco che nulla di questa presunta narrazione venga preso alla lettera, e che invece ci si immerga in una forma d'ascolto del racconto, come voleva Cechov, "senza trama, né finale".

Una delle immagini più belle del film è quella di una pozza d'acqua su cui si allargano rivoli di luce, che fanno eco ai passi veloci di una donna. L'acqua, il movimento, la luce, stabiliscono la fluidità come principio visivo, e questo è tutto, senza un narratore onnisciente e senza un significato *a priori*.

Non dobbiamo sempre capire. C'è una conoscenza che si forma nell'incomprensione, nell'urto con la difficoltà. Solo così riusciamo a sottrarci alla pigrizia delle aspettative, croce e delizia della critica, specie se si tratta di un autore

considerato "geniale" come Malick. Segnato precocemente dal suicidio del fratello musicista, laureatosi in filosofia a Harvard, traduttore di Heidegger, il dottorato a Oxford interrotto *in extremis* per una divergenza di opinioni con il suo *relator*, Malick (Ottawa, Illinois, 1943) è stato operaio nei pozzi di petrolio e poi docente al MIT, ornitologo e giornalista. Dopo la consacrazione dei primi film (*La rabbia giovane* 1973, *I giorni del cielo* 1978), definiti capolavori, per vent'anni non ha più fatto cinema. Noto per la riservatezza e il perfezionismo maniacale, per le riflessioni filosofiche e spirituali, finisce sempre per dividere i giudizi della critica o del pubblico.

Nel caso di *Song to Song*, è sembrata prevalere la preoccupazione moralistica: non sarà tutta questa bellezza un vuoto estetismo? Quanta 'leggerezza' possiamo tollerare in un'artista 'impegnato' senza temerne l'inconsistenza? E quanta danza possiamo concedere ai nostri attori, senza sentircene imbarazzati, se il film non è *LalaLand*?

Girato contemporaneamente a *Knight of Cups* (2016), senza sceneggiatura secondo lo stile anti narrativo dell'autore, *Song to Song* si avvale di un cast di attori ecce-

zionali, dell'esperienza di Emmanuel Lubezki, direttore della fotografia, e di tre montatori per cercare di rendere l'idea di costante fluttuazione e (insieme) attimi di sospensione: dilatare l'istante e lasciarlo poi scorrere nel flusso del tempo.

Siamo a Austin, Texas, durante uno dei famosi festival musicali che animano la scena americana (il film è stato davvero girato durante l'Austin City Limits nel 2012), dove si esibiscono molti musicisti che nel film interpretano se stessi, da Patty Smith a Iggy Pop, dai Black Lips a Likke Li, da Florence Welch ai Red Hot Chilly Peppers. Su questa scena volteggiano personaggi talmente definiti da ruoli da diventare maschere: Faye (Rooney Mara), la cantautrice che cerca di trovare la sua voce, BV (Ryan Gosling), il musicista senza compromessi sfuggito alla provincia americana, Cook (Michael Fassbender), il produttore Cattivo, che gioca con le vite degli altri, Rhonda (Natalie Portman), cameriera che sposerà Cook e si farà distruggere, Amanda (Cate Blanchett), che avrà una storia con BV, e Zoey (Berenice Marlohe), che avrà una storia con Faye. Faye si muove danzando, cambia abiti e colore dei capelli, leggera, leggiadra: "Volevo sperimentare, volevo vivere, volevo cantare una canzone", dice. "Non sapevo perché sono venuto a questa festa, poi ti ho vista e mi sono detto: ecco perché", dice BV a Faye. Faye non dice a BV di avere avuto una storia con Cook, una storia mai finita che confonde sesso, potere, lusso e bisogno di amore. "Loro hanno una bellezza nelle loro vite che mi fa sentire brutto", dice Cook. Così, volteggiando di canzone in canzone, queste diverse voci dell'anima umana, si innalzano verso sprazzi di cielo, si frantumano nei *close-ups* di piedi nudi sul pavimento o di volti bagnati dalla luce, e si inabissano nei simboli del lusso e del potere, cercandosi, cercandosi, cercandosi. Nel fluttuare

delle cose del mondo, non importa la compiutezza della singola canzone, ma soltanto il fugace andare incontro, l'infinitamente piccolo della particella *to*, che tenta di raccordare canzone a canzone.

Originariamente, Malick aveva pensato di scegliere come titolo *Lawless*, senza legge. Poi *Weightless*, senza peso, su suggestione di Virginia Woolf. Ed effettivamente, grazie a questo indizio, come non riconoscere in questo film qualcosa della ricerca della Woolf nel romanzo *Le Onde*? Immersa nell'impresa di trovare una forma al nuovo romanzo che premeva per venire alla luce, Virginia scriveva: "...Ma io non voglio raccontare una storia. Forse si potrebbe fare così. Una mente che pensa. Ci potrebbero essere isole di luce. Isole nella corrente che sto cercando di esprimere: la vita in sé che procede..." (29 maggio 1929). Così, la vita nel suo movimento.

Infine, con la scelta definitiva del titolo *Song to Song*, Malick avvolge la sua ultima creatura nell'eco di una canzone sublime: l'Inglese richiama all'orecchio *The Song of Songs*, *Il Cantico dei Cantici*, insuperato inno all'amore tra l'uomo e la donna dell'Antico Testamento. •

Titolo originale: *Song to song*

Paese di produzione: Stati Uniti

Anno: 2017

Regia: Terrence Malick

Sceneggiatura: Terrence Malick

Fotografia: Emmanuel Lubezki

Cast: Michael Fassbender, Ryan Gosling,

Rooney Mara, Natalie Portman, Cate Blanchett



Giuseppe Leo

Sin dalle prime scene entriamo in rapporto col mondo psichico traumatico di Michelle: i flashback della violenza sessuale subita, ma anche le fantasie violente in cui la vittima immagina di vendicarsi e uccidere l'assalitore. Il regista ci trascina lungo il crinale della dissociazione psichica, rafforzata dalla sua mediatizzazione: anche la TV fa la sua parte nel riproporre le immagini di quella strage del 1976 in cui i corpi delle vittime straziati si alternano con quelle di una bambina di dieci anni seminuda con lo sguardo perso nel vuoto. Quella bambina è Michelle che si rivede riflessa, attraverso lo schermo "opaco" della TV, nel suo aspetto esteriore all'epoca del trauma, ma anziché vivere questa riapparizione come un'intrusiva ri-effrazione traumatica sembra "gestirla" con distacco.

Quella che sembrava all'inizio del film la narrazione del calvario di una donna violata, in realtà assume una piega del tutto diversa: la "vera" Michelle è quella che con freddo raziocinio affronta le sfide della vita, anche quando esse riguardano la sua stessa incolumità personale. E ce ne accorgiamo sin da quando, con tono apparentemente impassibile, Michelle parla dello stupro con i suoi amici e con l'ex marito, e ribadisce la sua ferma decisione di non voler denunciare l'accaduto: "È accaduto e basta" dice loro, e si mostra capace (*self-agency*) di condurre i suoi ruoli sociali come se tutto continuasse il suo solito corso. Ma è proprio la sua apparente "invulnerabilità" (non resilienza) che ci deve far pensare a come Michelle sia riuscita a elaborare in un modo tutto particolare quel trauma pre-adolescenziale. Non ci dobbiamo far ingannare dalle scene iniziali: la dissociazione è solo l'emergere di un Sé nucleare che viene temporaneamente a scompaginarsi, minacciando, ma solo per poco, la capacità di agire (*Self-agency*), di coerenza (*Self-coherence*), e di regolazione affettiva (*Self-affectivity*) (Stern, Schore). Se il Sé nucleare si organizza tra i due e i sei mesi, in concomitanza con l'apparizione della capacità di rappresentare le interazioni e generalizzare tali rappresentazioni, che vengono in continuazione create e modificate dalle nuove esperienze, la conquista successiva è l'intersoggettività (Sé soggettivo), da cui dipende la capacità di amare (Stern). I vari sensi del Sé possono essere deformati non solo nel periodo "critico" di vita in cui emergono, ma anche in età successive, e il trauma ha



sicuramente questo "potere" di scompaginare il percorso delle configurazioni fino allora avuto dai sensi del Sé dell'individuo. Nel caso di Michelle, nulla sappiamo delle sue relazioni precoci con le figure di riferimento della sua infanzia. Come per molti pazienti che vediamo in psicoterapia, le relazioni interiorizzate con le figure significative genitoriali appaiono appiattite sul presente in modo rigido e non storicizzato. Con la madre non c'è alcuna intimità, Michelle la tratta con disprezzo, visto che alla sua età di anziana donna la madre è attivamente impegnata in una lotta volta a denegare il passare del tempo e la morte, grazie a ripetuti interventi di chirurgia estetica e alle relazioni amorose con uomini giovani. Il padre, da quarant'anni in carcere per essere stato il *mass murder* di quaranta anni prima a seguito di un delirio



religioso, è odiato da Michelle che è incapace di provare alcun senso di colpa persino nel momento in cui la sua visita al carcere sembra aver scatenato nel padre l'impulso a suicidarsi. Sulla relazione padre-bambina aleggia il sospetto di un abuso sessuale, visto che il fotogramma d'epoca riportato in auge dalla TV ritrae la piccola Michelle seminuda. Non sappiamo se questi sensi del Sé, e in particolare quello correlato alla intersoggettività, abbiano avuto uno sviluppo armonico nell'infanzia di Michelle fino alla tragedia dei dieci anni, ma starsi ad arrovellare, come accade talora con molti pazienti, se la psicopatologia sia dovuta a una carenza o ad un conflitto infantile non ci porta di solito molto lontano. L'assenza di sintonizzazione affettiva, spia sensibile della capacità di intersoggettività e di intimità, d'altronde emerge in tutte le relazioni che caratterizzano la vita relazionale di Michelle. Lei stessa confessa che anche la nascita dell'unico figlio avuto dall'ex marito fu caratterizzata da un sentimento di estraneità tale che il piccolo venne immediatamente "prestato" per l'allattamento a una sua vicina di stanza, Anna, che si trovava lì per la morte del suo neonato, e che da allora diventerà la sua migliore amica. Di fatto, possiamo ipotizzare che il trauma di Michelle a dieci anni abbia spazzato via il Sé soggettivo (Stern), non sentendosi lei più vista e riconosciuta da uno sguardo benevolo e sintonico, e abbia creato le basi per una personalità che sa come far fronte alle crepe, che, pur abusata dallo stupratore, sa come affrontarlo. Il sado-masochismo di Michelle si costruisce dalla mancanza di quel rispecchiamento nello sguardo benevolo di un altro, che potrebbe rimandare ad un'assenza verifica-

tasi nell'infanzia di quello "scintillio nell'occhio materno" di cui parla Kohut. E come spesso avviene in questi casi, il gioco sessuale sado-masochistico, che fa pensare a un "re-enactment" di un gioco sessuale più antico, assume i contorni della sfida sempre più esasperata quando Michelle scopre che lo stupratore non è altri che il vicino di casa, che con la moglie magistrato forma una coppia dagli integerrimi valori religiosi, dalla cui presenza era già eroticamente attratta e che aveva già avuto modo di ospitare a cena a casa sua insieme alla moglie. La scoperta, che forse non ci sorprende dato il sottotesto mistico-religioso che aveva nutrito il gesto folle del padre omicida, finisce per rendere ancora più eccitante la dipendenza sessuale tra la vittima e il carnefice, fino all'epilogo finale del *mors tua vita mea*, in cui solo la presenza del figlio di Michelle riesce a sventare il pericolo che lo stupratore possa uccidere la sua vittima. •

Titolo originale: ELLE

Paese di produzione: Francia, Belgio, Germania

Anno: 2016

Regia: Paul Verhoeven

Sceneggiatura: David Birke

Fotografia: Stéphane Fontaine

Musiche: Anne Dudley

Cast: Isabelle Huppert, Laurent Lafitte, Anne Consigny, Charles Berling, Virginie Efira, Judith Magre e altri.



Foto di Claudio Iannone

LA TENEREZZA

Pietrina Bianco

Il film *La Tenerezza*, tratto dal romanzo di Lorenzo Marone *La tentazione di essere felici*, è l'ultima fatica di Gianni Amelio. Un film complesso e doloroso sugli affetti, sulla solitudine e sulla tragicità della mancanza del sentimento della tenerezza nella relazione di coppia, nel legame dei genitori con i propri figli, ma anche nella relazione intima con se stessi, nel faticoso cammino di crescita e individuazione personale. La tenerezza è un sentimento che può essere donato, all'origine spontaneamente, dal calore di un ambiente che accoglie e nutre, ma che, nel corso dello sviluppo, se non rispecchiata, può scindersi e slegarsi dal cammino dello sviluppo e la sua funzione completamente delegata ad una affettività adulta ma carente di intimità e dolcezza. Per Freud la tenerezza è una tensione che "mitiga il passaggio dalle pulsioni parziali infantili" alla scelta sessuale adulta. La scelta sessuale sarà più o meno intensa nella misura in cui sia stata "mitigata... da ciò che possiamo definire la corrente di tenerezza della vita sessuale". La mancata integrazione della tenerezza, è indicata da Freud, come l'origine della degradazione della vita amorosa e psichica. L'integrazione della tenerezza si collega con la possibilità di realizzare percorsi di separatezza dagli oggetti familiari per investire oggetti estranei. La tenerezza si declina in attenzione, ascolto, accoglienza, gioia e commozione; per aspetti di Sé e dell'altro fragili ma potenziali e generativi di cambiamento. Riveste quindi una funzione trasformativa all'interno di una relazione intersoggettiva. Nel film di Amelio, il vuoto di tenerezza inquieta e mette alla prova la resilienza di questo sentimento così essenziale nelle relazioni rappresentate.

Una dolorosa inquietudine, difficile da controllare, spinge a presagire, sin dalle prime scene del film, che qualcosa di ter-

ribile potrebbe accadere improvvisamente, nonostante la lentezza delle immagini e il tempo in cui ogni scena sembra sospesa. Il film è interpretato da un cast di attori straordinariamente bravi che, nel lasciar parlare le emozioni attraverso pochi gesti essenziali, coinvolgono profondamente la sensibilità dello spettatore.

Effetti del grande cinema d'autore, che solo un regista come Gianni Amelio riesce a realizzare, catturano lo spettatore nelle emozioni dell'attore, attraverso il magnetismo, sempre in primo piano, di un volto e di uno sguardo, chiusi nell'indicibile fissità di una narrazione dolente e rassegnata.

È l'assordante rumore della pioggia, il suo scroscio violento e il suono plastificato del suo eco contro i corpi senza vita, a liberare da quella contrazione insopportabile che imprigiona corpo e mente. Figura centrale e cardine del film è Lorenzo, un anziano avvocato ormai in pensione. Lorenzo vive solo, *perché lui è tutta la sua famiglia*, nel suo appartamento colmo di ricordi. Il suo sguardo, immobile e dolente, lamenta le cose di una vita vissuta nella consapevolezza amara e cinica dell'esistenza.

Quella consapevolezza che giace addormentata come una rassegnazione di chi vive e conosce Napoli, le sue vie, i labirinti vermicolari dei vicoli e quartieri che non si affacciano sul mare. È a Napoli che il film di Amelio è ambientato; la città che da sempre, è per il cinema, un richiamo forte, perché, senza copione, Napoli è narrazione di contraddizioni, bellezza, orrido, curiosità e paura. Assordante e rumorosa, ma anche oscura e perturbante, Napoli rispecchia la trama triste di un racconto che esuma dal passato le sue ombre luttuose. Renato Carpentieri, da napoletano e da bravo attore, non sembra in alcun modo recitar la parte asse-



gnatagli da Amelio, ma autenticamente, racconta ciò che ognuno è per come è; come tracce vive, ancor più dolorose di quando furono realtà, i suoi silenzi, i suoi sguardi, i suoi ricordi hanno congelato sentimenti ed emozioni in una distanza dalla quale non si potrà mai più tornare.

Persino l'amore paterno per due figli troppo cresciuti è, per Lorenzo, come l'ombra di un desiderio senza vita, né entusiasmo: la contemplazione amara che l'eredità di un figlio rappresenta una ricchezza solo quando è un bambino piccolo. "Ho due figli ed è successa una cosa strana: quando sono cresciuti ho smesso di amarli"

Sarà l'incontro con la giovane Emma, madre di due bambini piccoli e moglie di un ingegnere in trasferta a Napoli per lavoro, a scombussolare i ritmi ordinari e metodici dell'anziano avvocato, chiuso nella solitudine della sua abitazione, ubicata in un vecchio palazzo storico nel cuore della città. L'incontro è casuale, Emma ha dimenticato le chiavi di casa, Lorenzo custodisce una copia della chiave del cancelletto che divide la terrazza della sua casa dalla casa della giovane sposa. Ma niente è mai casuale; quell'apertura delle imposte chiuse, ormai da un tempo indefinito, con la luce che proviene dall'esterno, nello spazio luminescente di una città abbracciata dal mare, ci fa presagire la possibilità del ritorno di un dialogo perduto che può riprendere dal senso originario delle parole. È un senso implicito e profondo, fatto di ascolto e di silenzio che Emma sa restituire a Lorenzo, perché anche lei condivide lo stesso bisogno della parola non parlata ma donata prima del desiderio di un legame intimo e reciproco, senza avidità e possesso. Un legame che contempli la comprensione e la tolleranza con la stessa tenerezza che può esserci negli occhi di un bambino che scopre il mondo che lo accoglie. Un legame diverso che né Lorenzo, né Emma, hanno vissuto e di cui sono, inconsapevolmente, alla ricerca. "Sorrìda ... Sorrìda ... di più ... di più ...", sono le parole che Emma rivolge all'anziano avvocato invitandolo a una gioia ormai perduta. Ma, in quell'invito rivolto a Lorenzo, Emma è in cerca di un'emozione che è lontana anche dalla sua vita, in cui è madre e moglie solo per sfuggire, ancora una volta, al dramma della sua difficile esistenza. Emma ha fame di sorrisi e comprensione. Il suo sguardo è incessantemente aperto e rivolto agli occhi di Lorenzo, come per impossessar-

sene, in cerca della verità di un sentimento d'amore e riconoscimento. Nella sua vita coniugale non c'è tenerezza. L'unione tra lei e Paolo cela l'orrendo patto con i traumi infantili delle loro storie. Un destino che castiga la coppia in una colpa che non può essere né pensata né elaborata.

"Nella vita tutto quello che facciamo è una scusa per farci volere bene!", dice Fabio a Lorenzo, raccontandogli della sua solitudine e dell'incomunicabilità che lo affligge nel rapporto con i suoi figli. Una frase che lapidariamente evoca il dramma di un uomo alienato dalla possibilità di amare autenticamente l'altro e che, nell'orrido gesto famigliocida, mette fine all'angoscia annichilente che minaccia la sua vita da quando era bambino. Emma sopravvive solo per poco tempo. Un tempo necessario a Lorenzo, per sognare la morte e la vita, il passato e il presente, restando a guardare per ore e ore il corpo inerme della giovane donna, in attesa di un segnale di speranza per se stesso e per la loro relazione di parole chiacchierate in silenzio, con un filo di voce, in cui svelarsi il dolore di una vita simile, vissuta senza tenerezza.

Emma rivive nel sogno di Lorenzo la sua vita spezzata e il miraggio di un'utopia. Lorenzo ormai non è più solo; i suoi fantasmi vivono in lui come nude entità a cui rivolgersi in cerca di *pietas* per andare verso quel confine che lo separa dalla morte e dalla vita. Ad attenderlo lungo questo confine c'è Elena, la figlia con la quale l'avvocato non *si è mai parlato*, ma Elena non ha mai smesso di aspettare e di sperare: *perché un padre è sempre un padre*. Elena gli va incontro con la tenerezza delle parole di un poeta arabo: "La felicità non è una meta da raggiungere ma una casa a cui tornare. Tornare... non andare!" •

Titolo originale: La Tenerezza

Paese di produzione: Italia

Anno: 2017

Regia: Gianni Amelio

Sceneggiatura: Gianni Amelio, Alberto Taraglio

Fotografia: Luca Bigazzi

Musiche: Franco Piersanti

Cast: Elio Germano, Micaela Ramazzotti,

Renato Carpentieri, Giovanna Mezzogiorno,

Enzo Casertano, Greta Scacchi, Maria Nazionale



CHANTAL AKERMAN, *LÀ-BAS* lo schermo nello schermo

Carla Subrizi

Come osserva Christine Buci-Glucksmann, l'arte "può dare luogo a un'estetica che non sarà più una scienza del giudicare o una storia dello spirito ma piuttosto una esplorazione trasversale delle sensibilità, una *aisthesis*". È su tale sensibilità che vorrei dunque soffermarmi cercando di capire come nel rapporto trasversale di media e significati, nel corso del Novecento, si siano aperte strade per ricerche sempre meno orientate ad indagare le potenzialità tecnologiche del mezzo e invece capaci di cogliere aspetti connessi all'irrepresentabilità delle sensibilità e degli affetti. Tale sensibilità si estende anche all'intimità, in una ricerca di tracce e memoria individuali e collettive, come il cinema ha saputo dimostrare di fare, costruendo narrazioni e spazi non soltanto all'interno dello schermo ma nella relazione/soglia tra lo schermo, l'ambiente della proiezione e lo spettatore. La costruzione di uno spazio del cinema (ambiente, luogo della proiezione, installazione, a più schermi) è ciò che è stato realizzato in maniera esemplare da Chantal Akerman (1950-2015) pensando il cinema, dalla fine degli anni Sessanta, come luogo privi-

legiato in cui far emergere o riemergere mondi interiori, voci mancate, tracce e affetti da tornare a percorrere, sempre all'interno di un giuoco complesso di filtri e soglie, di riflessi e situazioni sul punto di svanire, senza sapere per quanto tempo.

Là-bas (Laggiù) è un film del 2006, un film su Israele che, all'inizio, l'artista aveva dichiarato fosse impossibile da realizzare, considerato il suo passato legato a una famiglia in cui la deportazione e l'Olocausto avevano prodotto vittime e ricordi traumatici. È attraverso di esso che cercherò di addentrarmi in alcune questioni centrali del lavoro di Akerman che sin da *Saute ma ville* (1968) ha pensato il cinema, tra arte e ricerca sui linguaggi. *Là-bas* è infatti un caso esemplare di un modo di aver pensato lo schermo del cinema trasformandolo in una soglia o in una superficie a più strati, che porta a divaricare lo sguardo e con esso a riconnettere frammenti di memoria. Akerman, sia nelle installazioni, da *D'Est* (1993) a *Now* (2015), ha moltiplicato le superfici della proiezione per produrre una trasversalità e simultaneità percettive tali da far sentire chi guar-



da nella posizione, seppur dislocata, di dover ricollegare frammenti o brandelli di storie e ricordi.

Là-bas si apre con l'inquadratura su una finestra e una porta. La porta-finestra a destra è aperta su un esterno assolato; la finestra è invece velata dalla persiana quasi trasparente che permette di vedere tutto quello che avviene al di fuori.

C'è un al di qua e un al di là della persiana/soglia che resta in tensione, nel solo scambio di rumori, luci, gesti comuni. Questa soglia ha una funzione centrale in questo film e in tutto il cinema di Akerman. Sin dall'inizio si avverte che non succede niente. Si resta in attesa. La voce fuori campo dell'artista si introduce tra le prime scene, dopo lo squillo del telefono, quasi al nono minuto del film. L'artista pone una domanda: è possibile una vita normale a Tel Aviv? Sono possibili, in questo luogo, in Israele, delle immagini per raccontare una storia? La voce risponde, parla, dialoga, legge: "Chi è? Sto bene sì sì sto bene. Mi vado riprendendo. Al mare? No, no. Non vado al mare. Devo lavorare. Sì andrò a trovarla questa sera. Sì. No, solo riso e carote. Un bacio".

L'inquadratura nel corso del film cambia più volte per avvicinarsi agli esterni e dunque alle persone che abitano gli appartamenti. La gente mangia, beve, parla. Coppie sul balcone vengono osservate per cercare di capire qualcosa della loro vita. Ma non sentiamo alcuna voce e vediamo, allo stesso modo della regista, con la quale condividiamo l'inquadratura, solo i gesti. Davanti a queste inquadrature, la persiana funziona sempre da filtro trasparente che lascia vedere attraverso di esso: la vita degli altri può essere soltanto intravista, anche se talvolta la persiana è mossa dal vento e si apre di poco. La storia stessa, inoltre, legata a quelle vite, può essere vista oltre quella soglia, che rende meno chiara la visione ma più attivo il ricordo. Sullo schermo che vediamo dinanzi a noi, si costruisce dunque, in tutto il film, un ulteriore strato al di là del quale vedere. La finestra e la persiana di bambù, misurano e filtrano costantemente il passaggio tra interno e esterno, tra arte

(la cinepresa fissata all'interno) e l'esterno (la vita). Diventano termini di un discorso per immagini e movimenti minimi.

Ora le persiane/soglie e le fessure che si aprono nel film permettono alla regista di produrre una tensione o una proiezione di sé verso il fuori. Ciò che è espresso in queste aperture non è una fessura nello spazio ma nel tempo. È in questo senso che la soglia e il tempo diventano i protagonisti di *Là-bas*. Le fessure, passaggi transitori da un qui a un là, svolgono anche il ruolo di interrompere lo schermo, eliminando ogni unità della visione, del tempo, dello spazio e per arrivare a dimostrare che anche lo sguardo muta nello stesso tempo in cui la memoria (che affiora attraverso la vita degli altri, le parole lette, le telefonate in tempo reale) è sollecitata.

Al settantacinquesimo minuto, quindi alla fine, una serie di aerei passa nel cielo oramai buio. Si intravedono le loro luci e il loro passaggio inquietante, che rompono il silenzio velato in tutto il film dai soli rumori della vita quotidiana, dalle radio accese, dai tasti di una macchina da scrivere, dalle voci, in una possibile intensificazione dei suoni dai più esterni, sulla strada, ai più interni o intimi come voci che irrompono dalla memoria.

L'arte è qui uno strumento per *vedere attraverso*, per provare a creare cortocircuiti inattesi, per sperimentare il tempo al di là del tempo, in una sorta di inattualità che è anche la forza concettuale e poetica del cinema di Akerman: un lavoro sui confini, sullo spazio, tra politica e intimità dello sguardo.

Titolo originale: Là-bas

Paese di produzione: Belgio / Francia

Anno: 2006

Regia: Chantal Akerman

Sceneggiatura: Chantal Akerman

Cast: Chantal Akerman



TUTTO QUELLO CHE VUOI

Valentina Trombacco

Il film di Francesco Bruni inizia e si conclude puntando lo sguardo su un gruppo di giovani le cui vicende familiari vengono appena accennate, ma si intuisce chiaramente che il regista vuole offrire uno spaccato su alcuni giovani che sono alle prese con “lo stare al mondo”, in un’oscillazione continua tra riuscire a trovare con fatica una collocazione nella società e l’imporsi in maniera prepotente nel rapporto tra pari e con gli adulti, nel timore di non poter essere riconosciuti altrimenti. Il luogo di ritrovo del gruppo di amici è un bar che affaccia su una piazza, dalla quale è possibile osservare lo scorrere delle vite altrui per poterne discutere senza mai prenderne parte realmente e dove raccontarsi le loro avventure, manifestando uno scarso riguardo nei confronti di quei coetanei, che portano avanti delle idee, come ad esempio la ragazza che lavora al bar per mantenersi agli studi universitari. Un giorno il gruppo, provocato da un gruppo rivale, dirige la sua frustrazione contro un ragazzo più piccolo che viene inseguito e picchiato. La situazione viene intercettata dalle forze dell’ordine, che si dirigono tempestivamente sul

“Ogni poeta
laverà nella notte
il suo pensiero
ne farà tante lettere
imprecise
che spedirà all’amato
senza un nome”.

Alda Merini, *Clinica dell’abbandono*

luogo. Tutti scappano tranne Alessandro che, nonostante le esortazioni degli amici, che tentano di indurlo alla fuga, mostra un cedimento. Il regista rende bene quell’attimo di incertezza e di disorientamento che permette alle forze dell’ordine di fermarlo. Sembra essere proprio questa la richiesta d’aiuto che, in maniera inconsapevole il protagonista fa all’ambiente, che gli venga riconosciuta l’incapacità di uscire da un tempo che sembra essersi bloccato. Alessandro infatti ha interrotto gli studi e si è adagiato in una condizione di inattività, nella quale è impossibile per lui accettare di lavorare con il padre che ha un banco al mercato e che lo sprona a prendere parte al suo lavoro, senza andarsi a cercare facili guadagni. È un padre che lo richiama ad andare avanti. Tuttavia Alessandro non può ancora capire quest’esortazione a causa del rancore che prova nei suoi confronti, poiché non può tollerare che il padre abbia già dimenticato la morte della madre e si sia rifatto una vita con una nuova compagna. Alessandro, nel gruppo dei pari, sembra essere quello che incarna maggiormente una dimensio-



ne di confine tra l'essere parte integrante della sua realtà e sostare sul bordo con un fare trasognato, ancora bisognoso di un contatto affettivo materno che lo faccia sentire accolto e protetto nei momenti di crisi e di confusione, il giovane infatti intrattiene una relazione con la madre di uno dei suoi amici con la quale si confronta per raccontare tutte le vicissitudini familiari. L'altro protagonista del film è Giorgio, un anziano poeta malato di Alzheimer, una malattia che costringe anche lui in un tempo sospeso, dove il passato spesso fa incursione, in maniera prepotente, nel presente che ne risulta così obnubilato.

L'incontro tra i due viene reso possibile proprio dalla compagna del padre, che si prende cura del ragazzo e spera in una riconciliazione tra padre e figlio. È lei che convince il padre a fare questa proposta ad Alessandro, subito dopo il fermo delle forze dell'ordine. Il giovane accetta di occuparsi dell'anziano poeta accompagnandolo nelle sue lunghe passeggiate.

Anche la storia di Giorgio è intrisa di grandi sofferenze. Rimasto orfano all'età di quindici anni, viene preso sotto l'ala protettrice di tre soldati americani che lo porteranno in viaggio con loro, impiegandolo come cuoco, al momento dei saluti gli lasceranno un tesoro simbolico che il giovane seppellirà per custodirlo nel tempo.

Tra i due protagonisti inizia così un rapporto di conoscenza e di amicizia nel quale ciascuno offre all'altro l'occasione di una riparazione delle ferite che consentirà ad entrambi di rimettere in moto quegli aspetti vitali e creativi che li aiuterà ad uscire da un non-tempo, consentendo ad entrambi l'elaborazione del lutto. Ciascuno dovrà imparare a compenetrare, in maniera silenziosa e delicata, nei vuoti affettivi dell'altro: Alessandro spesso verrà scambiato per Carlo, così per Giorgio sarà possibile ritrovare il rapporto con il fratello minore tanto amato, morto insieme ai suoi genitori a causa di un bombardamento durante la seconda guerra mondiale. Giorgio invece offre ad Alessandro una funzione tra il pater-

no e il fraterno che consente al giovane di vedere rispecchiate e accettate le parti più fragili, ma anche di stare nell'esperienza insieme, in contatto con le reciproche risorse potenziali. La relazione tra i due in questo tempo sospeso azzera anche la differenza generazionale, Giorgio entra a far parte dell'intero gruppo di amici del giovane che inizieranno ad occupare la casa dello scrittore e che a tratti, nei flashback di Giorgio, incarna i soldati americani suoi amici. Anche i ragazzi entreranno nella vita di Giorgio, inizialmente in cerca di una situazione in cui trarre un profitto facile e successivamente incuriositi e coinvolti in una storia che si trova letteralmente incisa sui muri dello studio del poeta e che, per comprenderla, i ragazzi dovranno cimentarsi con i loro ricordi di scuola e curiose ricerche su internet.

Ciò che aiuta i due protagonisti nell'elaborazione del lutto è la Poesia, intesa anche come possibilità di fuga temporanea dalla realtà. Giorgio chiede al suo giovane interlocutore se scrive poesie, considerando quella forma espressiva qualcosa che può appartenere a tutti. Alessandro risponde negativamente, quasi stupito di una domanda così inusuale, pensando di non avere abbastanza cultura, mentre lo scrittore prosegue e, riferendosi a quel linguaggio particolare aggiunge: "Si scrivono quando non si sa dove mettere l'amore". La poesia è quindi una forma consolatoria, uno spazio altro, illusorio e ideale, nel quale può trovare posto il sentimento dell'amore o meglio l'idea che si ha dell'amore. È così che la scrittura poetica fa da filo conduttore nelle vicende dei protagonisti per confrontare e misurare continuamente, in maniera dialettica, la dimensione ideale con quella reale, accorciandone man mano la distanza. Nel linguaggio poetico la parola configura contemporaneamente una scelta estetica e un limite, poiché ogni singola parola ha l'esigenza di racchiudere in sé e di preservare nel tempo un'emozione precisa per il poeta che compie dolorosamente una scelta, consapevole di dover perdere ciò che non può trovare una piena espressione. In tal senso quando ritornerà ai suoi versi il poeta ritroverà l'emozione



intatta, così com'era quando l'ha scritta, e sentirà contemporaneamente la limitatezza della sua scelta entrando in contatto con la sofferenza per ciò che ha dovuto lasciare andare. Giorgio avvia Alessandro al pensare poetico senza avere mai un atteggiamento didattico e, nel farlo, mette se stesso e il giovane amico in guardia dall'inganno di un falso linguaggio e dall'aspetto troppo ideale del pensiero che va ridimensionato poiché l'esperienza della vita è altrove. Giorgio lo spiega così: "Nella poesia si ama chi ti pare, nella vita si ama solo chi ti sta accanto".

Nel film questo concetto è reso bene contrapponendo nella narrazione l'immagine del poeta che attende Costanza, un'anziana donna di Pisa, che in gioventù aveva attirato l'attenzione dello scrittore e che all'età di ottantacinque anni ritorna in città solo per rivederla un istante, aspettandola pazientemente sotto il portone di casa. Giorgio nella vita condurrà il suo rapporto nelle insidie del quotidiano con la donna che diventerà sua moglie e soffrirà per la sua perdita a tal punto da riempire le pareti dello studio di poesie e di frasi apparentemente sconnesse, alla ricerca di un posto concreto dove collocare un dolore troppo grande da sopportare. La parete diviene una sorta di mappa della storia di una vita, nella speranza di ritrovare ancora se stesso, dopo quella perdita così importante. Il cambiamento profondo e reciproco che i due protagonisti stanno maturando insieme si annuncia una sera quando Alessandro mette a letto Giorgio e con cura gli somministra le medicine e gli rimbecca le coperte. L'anziano poeta gli parla del tesoro nascosto e gli chiede di aiutarlo a ritrovarlo prima che sia troppo tardi, in questa circostanza lo chiama per nome per la prima volta. Alessandro può sentirsi riconosciuto e, attraverso il riconoscimento dell'altro, può riconoscere se stesso, il suo dolore e finalmente concedersi un pianto liberatorio tra le braccia di Giorgio. Il viaggio viene compiuto e consente al gruppo dei ragazzi e a Giorgio di ritrovare e di esprimere ciascuno delle parti di Sé.

Il tesoro ritrovato delude i ragazzi che pensavano di entrare in possesso di un bottino prezioso in termini di valore economico, il "duro" del gruppo se la prende con Alessandro, che invece era al corrente del valore reale del dono. Quel tesoro infatti appartiene al giovane Giorgio, un paio di scarponi in tempo di guerra. Li ha custoditi come una risorsa preziosa e ha desiderato recuperarli in quel momento per passarli in eredità ad Alessandro, affinché possa avere scarpe forti che lo accompagnino nel sentiero della vita. Il ragazzo li indossa per andare al funerale dello scrittore, il gruppo di amici in abiti eleganti, al termine della funzione, si ritrovano seduti al solito bar, ma ora affrontano discorsi sul proprio futuro e sul posto che occuperanno quanto prima nel mondo. Alessandro può riconciliarsi con il padre, accettare la sua unione amorosa, e lavorare con lui al banco del mercato, può inoltre rivolgere le sue attenzioni alla ragazza che lavora al bar alla quale racconta di Giorgio e delle sue poesie. Le parole con le quali Giorgio si congeda dalla vita e dai suoi affetti sono ancora una volta rivolte a sé e ad Alessandro, come invito ad aderire quanto più possibile alla vita reale, così come compare in un'ultima incisione sulla parete del suo studio: "Tutto quello che vuoi e fu quello il saluto, tutto quello che voglio alla fine l'ho avuto!" •

Titolo originale: Tutto quello che vuoi

Paese di produzione: Italia

Anno: 2017

Regia: Francesco Bruni

Sceneggiatura: Francesco Bruni

Fotografia: Arnaldo Catinari

Musica: Carlo Virzi

Cast: Giuliano Montaldo, Andrea Carpenzano, Donatella Finocchiaro, Emanuele Propizio, Antonio Gerardi, Raffaella Lebboroni, Arturo Bruni, Andrea Lehotska, Carolina Pavone



PUÒ IL TEATRO CAMBIARE LE RELAZIONI SOCIALI?

Laura Werckmann *

Non è molto frequente che gli attori di teatro intervengano nel dibattito senza essere stati invitati a farlo, e ancora meno le attrici, immagino. In questa nostra epoca di crisi delle rappresentazioni, dopo i giornalisti e i registi, credo che sia ora che gli attori tentino di affermare le loro convinzioni e le loro responsabilità. La rappresentazione, diciamo, è una cosa che ci riguarda in prima persona.

È urgente mettere in discussione il nostro modo di pensare le distribuzioni sui palcoscenici dei nostri teatri, altrimenti il teatro pubblico verrà definitivamente considerato razzista, misogino e reazionario. Non ci possiamo più nascondere dietro alla “tradizione di una messa in scena molto legata alla fabbricazione di segni, e ai ‘ruoli’: una donna è una donna, un Nero è un Nero”. La tradizione che giustifica in particolar modo l’assenza intollerabile di attori di colore sui palcoscenici dei teatri, e più generalmente l’attribuzione del ruolo in funzione del fisico.

Perché io vorrei capire: che cosa è il segno, che cosa è il ruolo? Significa che quando uno non è bianco, il suo ruolo è già attribuito, perché il colore della pelle fa segno? Ma segno di che cosa? Segno che qualcuno porta la schiavitù fino alla fine dei secoli? In quanto al ruolo, da cosa dipende? L’attrice con il seno grosso è per forza la nutrice o la puttana? Nel 2017, un attore di colore non sarebbe invece credibile nella parte del padrone in un’opera di Molière?

Che cos’è il teatro? Che senso ha il fatto di mettere in scena il repertorio? È solo una testimonianza di un’epoca passata? È un’arte folkloristica? Le opere scritte qualche secolo fa sono presentate solo come pezzi di museo? In questo caso, non converrebbe riesumare le messe in scene stesse per testimoniare quell’epoca con precisione? E in questo caso, chi è

più adatto a interpretare una parte? L’attore che assomiglia all’attore dell’epoca? Non basta esprimere la lingua e la storia per testimoniare quell’epoca? A meno che non si tratti di un’arte di propaganda? E siamo chiamati a rappresentare sempre la stessa struttura sociale?

È insensato che noi altri, che facciamo il teatro, non crediamo più al potere dell’immaginazione. Mentre sappiamo che anche l’arte scrive la storia. Affermare che l’attore può recitare tutto, è affermare che lo spettatore può essere tutto. È dargli la forza di reinventarsi, di mettere in discussione il proprio posto nel mondo, è fargli scoprire altre prospettive. Tuttavia, recitare tutto non vuol dire che siamo tutti uguali? Ogni essere offre un ritmo, un soffio, un corpo singolare, e la cosa interessante consiste nel mettere a confronto le potenzialità di questa singolarità e un ruolo. E sappiamo che molto spesso, una distribuzione dipende dal desiderio del regista. Un desiderio o, come direbbe Gilles Deleuze, un *agencement*, una concatenazione su un palcoscenico, questo diventa quindi una proposta di architettura fisica e ritmica che porterà a compimento l’opera scritta.

Ma possiamo immaginare che un giorno, queste “architetture” siano composte secondo delle scelte consapevoli e non, come succede ancora molto spesso, vittime di vani a priori o di false scuse (l’esigenza della tradizione, la credibilità, il cosiddetto ‘adeguamento al ruolo’...)? Che avremo accesso alla polisemia? Che le distribuzioni teatrali siano anche l’occasione per inventare nuovi modi di fare società? E possiamo immaginare che si possano mettere in discussione come imprese azzardate? •

* Traduzione dal francese di Pia De Silvestris



ARCA RUSSA

voci e incanto

Andreina Fontana

“Solo nell’arte e nella cultura l’uomo può trovare la salvezza”. Questa frase del grande regista russo Aleksandr Sokurov mi sembra la giusta premessa al suo film *Arca Russa*.

In un unico piano sequenza di circa novanta minuti questo potente e onirico lavoro fa dialogare l’alter ego del regista, voce senza volto, con un diplomatico francese di fine ottocento, forse il Marchese de Custine (Sergej Dreiden), mentre errano per il Museo dell’Ermitage di San Pietroburgo.

O meglio, entrambi sono Alexander Sokurov: una, la voce, è la sua anima russa, l’altro il francese, è la sua anima europea. Il film inizia con una scena completamente buia, la voce fuori campo dice: “Apro gli occhi e non vedo niente, niente finestre, niente porte, ricordo che è accaduta una disgrazia e tutti fuggivano per mettersi in salvo, in quanto a me...non ricordo...”. Improvvisamente la vista ritorna e appare l’immagine piena di vita e di movimento di un gruppo di giovani, ufficiali e dame, che si muovono festosamente verso qualcosa che li attira; la voce si domanda se è uno spettacolo e se lui stesso è un attore e commenta: “In quanto agli abiti potrebbe essere il 1800...interessante...”.

Tutto questo ci avverte che visione e narrazione non coincidono. La voce e l’altro personaggio-fantasma, che tra poco incontreremo, Custine, sono come una sorta di contro-canto della visione. Il loro dialogo continuo, a volte sconnesso o contraddittorio, è come un susseguirsi di annotazioni del dop-

pio alter ego del regista, errante nell’Ermitage-Arca che si svela luogo che riassume in sé il centro affettivo e simbolico della storia del mondo, dell’arte europea e della civiltà russa. Seguendo i giovani, i due incontrano personaggi storici come Pietro il Grande.

Custine commenta ironicamente l’interesse del suo compagno-voce : “In Asia hanno il culto per i tiranni”...

E quando la voce sorprendentemente afferma che è stato Pietro il Grande a insegnare ai russi a godersi la vita, Custine rincara: “L’uomo che ha fatto uccidere il proprio figlio, ha insegnato ai russi a godersi la vita...”

La scorbiana prosegue...arrivano in un teatro...tra le quinte...passano tra le macchine teatrali usate per generare i rumori di scena e tra gli attori che provano...poi arrivano al palcoscenico: che spettacolo raffinato che orchestra...la musica...bellissima!

La voce: “Che magnifica orchestra!” Custine: “Sono europei, italiani!”. L’altro: “No! Russi, russi!”

Chi applaude lo spettacolo inscenato per lei? La Zarina Caterina, davanti a lei gli attori si prostrano e lei, dopo averli applauditi, scappa via per fare la pipì, e poi corre nella neve sempre seguita da un deferente servitore che la accudisce.

Custine commenta: “Adoro il diciottesimo secolo! Raffinate maniere! ... La Russia è un immenso teatro...un teatro...Che attori! Che costumi”



Il doppio Sokurov entra a questo punto in una sala del Museo e Custine commenta: “Sembra il Vaticano! È qui che siamo? In Vaticano? ... Le vostre autorità non hanno fiducia nei vostri artisti... I Russi hanno un vero talento per copiare...siete indolenti...indolenti”.

La voce si difende: “Gli Zar sono stati russofili! ... Ma sognavano l'Italia, per questo hanno creato l'Ermitage...”.

In questo momento varcano di nuovo una monumentale porta del Museo. Le porte non introducono solo in altri spazi ma anche in altri tempi; infatti, in questa seconda sala, i visitatori sono dei contemporanei: siamo ai giorni nostri.

Custine stupito chiede: “Di che ceto sociale sono queste persone?” La voce conosce due uomini che si trovano nella sala e li presenta a Custine ma il dialogo tra di loro è impossibile, “non c'è modo di trovare punti di contatto”.

Passano in un'altra sala: qui si espongono monumentali, marmoree sculture.

Custine, inizialmente ancora irritato dalla esterofilia russa, dice tra sé: “Perché assorbire dall'Europa i suoi errori?” Ma poi dimentica il suo nervosismo e viene preso da un travolgente entusiasmo per le sensualissime forme della scultura Le Tre Grazie di Canova: “Mamma!!”

Esclama sorprendentemente. Poi spiega che sua madre era scultrice e conosceva il Canova.

Escono dalla sala, si trovano all'arrivo di uno scalone grandioso: siamo di nuovo nel 1800... A lato dello scalone una persona che tocca una statua attira l'attenzione di Custine: è una donna cieca che dirà al francese: “Io conosco molto bene questo posto, sono qui per godere del lavoro degli antichi maestri...”

La voce russa cerca di proteggerla, dice all'altro: “Signore...venga...la lasci...lei è un angelo”.

Angeli sono evidentemente per Sokurov gli animi artistici che frequentano e amano l'Arca-Museo.

Ne incontriamo ancora, proseguendo il viaggio del regista e del suo doppio: un giovane timido ma fiducioso nel futuro, che vede nei Santi Pietro e Paolo, magistralmente dipinti da El Greco, il migliore avvenire dell'umanità e una misteriosa amante della ninfa di Rembrandt, una donna affascinante quanto riservata interpretata magistralmente dalla grande artista Alla Osipenko.

Siamo verso la fine del film, ci sono altre evocazioni storiche: un'ambasciata del nipote dello Scia di Persia allo Zar...la Zarina Alessandra al momento dei prodromi della Rivoluzione russa, la giovane Anastasia, lo Zar Nicola II.

Sokurov mette in bocca a un direttore del Museo (ne fa

incontrare tre: due già defunti e uno in carica: tutti con le stesse difficoltà a trattare con i politici) una frase in cui lo riconosciamo: “Tutti possono conoscere il futuro, è il passato che non si conosce.” E dunque lui frequenta la Storia, ce la mostra continuamente, dialogante con il presente.

Le ultime scene sono grandiose: di nuovo un'animazione festosa in uno scenario ottocentesco: ritroviamo i giovani ufficiali e le dame che dai sotterranei ci avevano introdotto nell'Ermitage, l'atmosfera è allegra, tutti sono eleganti e appaiono infervorati e felici di partecipare al ballo.

La voce commenta: “Il salone Nicolaesjkj! ... È il luogo ideale per le danze! I balli di San Pietroburgo sono i più sontuosi di tutta l'Europa! E poi c'è un'atmosfera così semplice... un'unica grande famiglia!”

La macchina da presa si sofferma molto a lungo sul ballo, come se il regista amasse quel posto, quelle persone, quella musica.

Il suo doppio Custine si confonde tra i giovani: vuole ballare. All'inizio è confuso: “Ho dimenticato tutto...” poi come per una memoria del corpo...ballando: “Ora ricordo!...piano piano sto ricordando tutto! Bene... molto bene... che bello!”

La voce invece, forse perché senza corpo, vuole continuare il suo viaggio, dice: “Sono un po' triste...andiamo avanti...avanti...cosa c'è di là?”

Ma Custine a questo punto si separa: “Io rimango qui.” E la voce: “Addio Europa...è tutto finito...”

In effetti il ballo è al termine, la gente sciamina... Di nuovo Sokurov si sofferma a lungo, molto a lungo sui volti, sui corpi, sugli abiti, il tempo è quasi reale, pare di essere lì tra i partecipanti del ballo che riempiono lo scalone per andare via...ma andare dove?

Alla fine dello scalone nell'atrio del palazzo una finestra mostra il fuori: sorprendentemente, non San Pietroburgo oggi o nel passato ma un mare sconfinato... la voce dice: “Signore, signore...peccato che lei non sia qui, qui con me...lei avrebbe capito ogni cosa... Guardi... c'è il mare tutto intorno a noi. Dovremo navigare per sempre ...e vivere per sempre...”.

Siamo nell'*Arca Russa*.

•

I corpi del potere a cura di Mario Pezzella e Antonio Tricomi Jaka Book.

Osservare l'incanto Denis Brotto Edizioni Fondazione Ente dello Spettacolo.



TOSCA

il suono della voce

Adelia Lucattini

Castel Sant'Angelo. Il ponentino di Roma trasporta la voce che raggiunge leggera i paesi del Mediterraneo diffondendo cultura e solidarietà attraverso confini senza barriere.

Nel concerto si ascoltano canzoni recitate e cantate in tante lingue del Mediterraneo e non solo, ciò potrebbe anche essere visto come un'evoluzione musicale paragonabile a quella linguistica, facendoci ascoltare stili musicali e sonorità, antiche e moderne, espressi nelle loro lingue originarie, difficili da trovare espressi da un solo artista, in un'unica serata.

La musica come anello di congiunzione di popolazioni e culture differenti espresse con magistrale capacità interpretativa, vocale, emotiva e linguistica da Tosca, ricercatrice sensibile di assonanze suoni e significati nella lingua che la voce trasmette modulata dal canto, capace di dare risalto alla bellezza

za delle differenze unite dalla musica, attraverso una miscelanea linguistica che costituisce l'ordito raffinato su una solida trama di un tessuto sonoro multicolore.

Dalla musica folk alla musica melodica, un'ampia carrellata di vari stili musicali rappresentanti dei vari paesi di provenienza in un continuum di sonorità calde che accarezzano il cuore e la mente.

Sul suono della voce e sulla modulazione melodica della musica, all'interno della stessa canzone si ritrovano incastonate come gemme parole e frasi in lingue simile e differenti. La musica diviene con un suono primordiale che permette di unificare i popoli che usano fonemi diversi e lingue diverse, ma che attraverso la musica e il canto mostra un'unità psicologica profonda, che potremmo definire "archetipica" e il lin-

guaggio dell'inconscio, di quelle emozioni che accomunano gli esseri umani: la gioia, la nostalgia, l'amore, la felicità e la malinconia. Musica, suoni e voci che trasportano significati immutati nel tempo, in popoli diversi e apparentemente lontani. Basta pensare alle parole di base, le prime pronunciate dai bambini, "papà e mamma" che nelle varie lingue si dicono: *mama-baba* (arabo), *papa-maman* (francese), *papá-mamá* (spagnolo), *mame-ab* (yiddish), *ima-aba* (ebraico), *mama-tata* (rumeno), *mamãe-papai* (portoghese) e "musica": *musique* (francese), *musiqaa* (arabo), *muzică* (rumeno), *muzik* (yiddish), *mousiki* (greco), *música* (portoghese).

Ci sono molte spiegazioni scientifiche su questi suoni universali, come per il suono stesso della voce, ma le ragioni profonde non vanno cercate nella semplice "fisiologia" del linguaggio ma nella storia naturale e culturale degli affetti, dell'amore e del cuore, che hanno portato nei millenni i genitori a interpretare i gorgheggi e le armonie dei suoni che i loro figli creano, come "parole" rivolte proprio a loro.

Le prime parole indicano nutrimento e legame, danno nome e significato a sentimenti forti e profondi, inserendoli nel DNA delle lingue "madri" e ancora incantano.

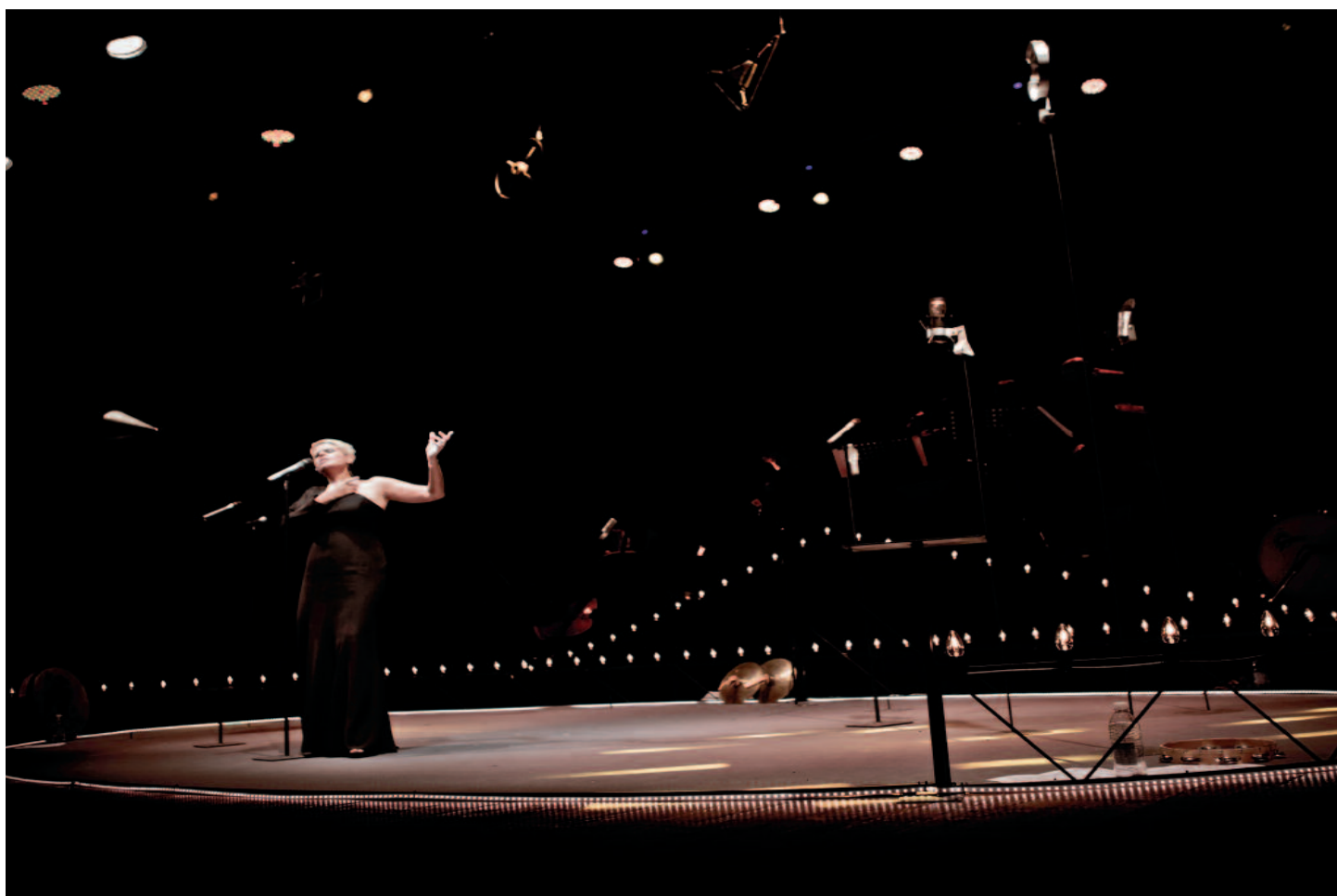
Da questi primi suoni della voce, dalla sottile pausa tra "theta" e "mi" del greco antico che hanno la stessa frequenza, lo stesso suono, del battito cardiaco (toòc-tic, toòc-tic), nascono il ritmo della vita e il solfeggio dell'amore.

La musica può essere ancora come lo è stato nei millenni, strumento di comunicazione tra popoli e d'integrazione. Le

"contaminazioni" con i canti africani degli schiavi in America hanno dato origine al Blues e al Jazz, le canzoni napoletane sono ricche di assonanze arabe come i canti andalusi, i ritmi africani sono dentro la musica pop, le musiche arabe hanno assorbito i ritmi del pop, la musica new-age quelle indiane e orientali. E potremmo andare avanti a lungo citando musicisti, poeti, scrittori, cantanti, pittori, artisti, interpreti privilegiati del loro tempo, talvolta "in anticipo" rispetto a fenomeni che diverranno a breve di massa, spesso portatori di messaggi che attraverso la musica, come tutte le esperienze sensoriali, parla direttamente al cuore arrivando dove le semplici parole "proclamate" non riescono o non possono.

Nell'antica Grecia la musica era utilizzata nella guerra come incitazione in battaglia ma soprattutto nei tempi di pace per celebrarla e mantenerla, per cementare rapporti tra popoli e nuovi legami. Uno strumento potente che legato alla poesia poteva eccitare e rendere aggressivi ma anche placare, aumentare la concentrazione, stimolare la sensualità e il piacere, favorire il pensiero e la meditazione.

Tutte cose di cui si sente particolare bisogno, in questi tempi in cui riprendono vigore paure ataviche, rinfocolate dal soffio maligno della diversità come pericolo e non come ricchezza, cantare buone canzoni, può avvicinare rinsaldando l'eredità millenaria di scambi proficui, integrazioni efficaci, contaminazioni felicemente riuscite, di cui noi tutti siamo inevitabilmente figli. •





LA GRANDE AVVENTURA DELL'ARTE MODERNA

Elisabetta Guillaume

“Ricevere, celebrare, trasmettere”: sono queste le finalità delle autrici della brillante serie televisiva *Les Aventuriers de l'art moderne* (versione italiana *La grande avventura dell'arte moderna*), realizzata da Amélie Harrault, Pauline Gaillard e Valérie Loiseleux e costituita da sei episodi: *Bohème, La bande Picasso, Paris capitale du monde, Les enchanteurs de Montparnasse, Libertad!, Minuit à Paris*.

La serie è ispirata alla trilogia di Dan Franck *Le temps des Bohèmes*, documentatissimo libro difficilmente classificabile come un romanzo e tantomeno come un saggio di storia dell'arte, frutto di ricerche durate anni, con più di settecento referenze tra opere storiche e letterarie. Dan Franck, che è anche lo sceneggiatore degli episodi televisivi, ci fa rivivere lo straordinario periodo che dall'inizio del secolo scorso arriva alla fine della seconda guerra mondiale e ci racconta, sullo sfondo degli eventi storici e artistici, gli aneddoti, la vita quotidiana, le rivalità, gli amori e lo spirito di fratellanza che univa i protagonisti delle avanguardie, del fauvismo, del cubismo, del surrealismo e di tutta l'arte e la letteratura moderna.

È il tempo in cui Parigi è ancora il centro del mondo, *melting pot* di artisti e intellettuali di ogni nazionalità animati da un ardente desiderio di ricerca. Dapprima abitano la collina di Montmartre, a cui poeti e pittori hanno già dato una reputazione internazionale. La *Butte* brulica di *ateliers* tra

cui il *Bateau-Lavoir*, fabbrica di pianoforti dismessa ribattezzata così da Max Jacob per la forma dei lunghi corridoi e ironicamente per le sue condizioni insalubri, con un unico gabinetto a pianterreno, senza acqua e senza elettricità. Oggi, dopo l'incendio del 1970, di quel luogo mitico rimane solo una vetrina sulla piazza Emile Goudeau. All'inizio del secolo scorso, invece, fu il centro effervescente della *Bohème*: vi si incontravano Pablo Picasso e la sua “banda”, Guillaume Apollinaire, il Douanier Rousseau, Gertrude Stein, Man Ray, Modigliani e molti altri geni che vivevano di entusiasmi giovanili, creazione artistica, uso di droghe e alcool, e condividevano lo squalore dei luoghi e l'estrema indigenza con lavandaie e piccoli commercianti. In questo “Laboratorio centrale”, l'espressione è ancora di Max Jacob, Picasso risiederà per alcuni anni, passando dalla tristezza del periodo blu alla violenza dirompente del “Bordello di Avignon”, ribattezzato poi da André Salmon le *Demoiselles d'Avignon*.

Quando poi Montmartre è abbandonato ai turisti, poco prima della Grande Guerra, gli artisti si spostano a Montparnasse, e l'incrocio appena inaugurato tra il *boulevard Raspail* e il *boulevard Montparnasse* diventa il luogo di elezione della creatività e dell'innovazione. *Le Dôme, le Select, la Rotonde, la Coupole* e poco oltre la *Closerie des Lilas* vivono ancora oggi di quegli anni leggendari.

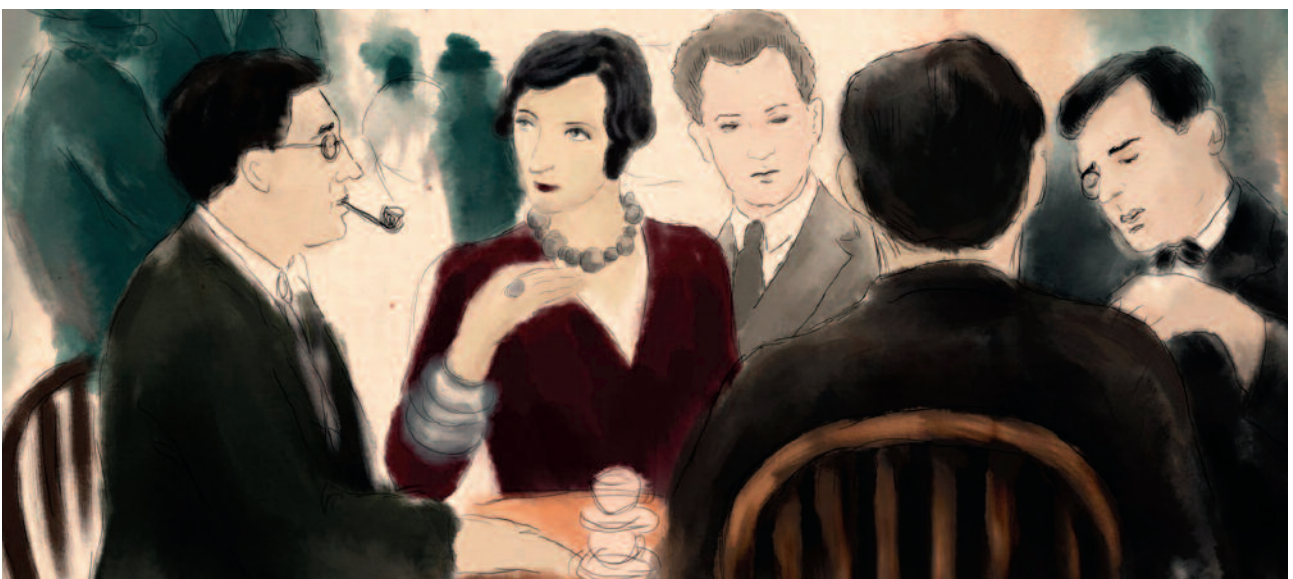


Ma come rievocare sul piccolo schermo tanti personaggi e avvicinare il pubblico televisivo a tematiche così impegnative, senza annoiare e senza farsi racchiudere in un documentario storico o in un *biopic* che giocasse sul mimetismo e sulla somiglianza degli attori? La scelta di questa impresa tutta al femminile, anche per quanto riguarda la produzione, è stata rivoluzionaria: mescolando rari documenti di archivio e tecniche di animazione quali pittura su vetro, inchiostro, ritagli su carta, acquarelli, foto animate, il documentario si trasforma in un *tableau vivant* e la folla di artisti riprende vita sotto i pennelli. Se la tecnica di realizzazione si affina sempre di più nel corso delle puntate, gli episodi che emozionano maggiormente sono senz'altro i primi, quando scopriamo Max Jacob, il poeta follemente amato a Montmartre e sulla *Rive gauche*, entrare nella piccola galleria di Vollard, il mercante di Cézanne, attirato da un quadro "invendibile" di uno sconosciuto pittore spagnolo, Pablo Picasso. Da qui comincerà l'amicizia che è anche il filo conduttore di questa avventura.

Grazie alla voce dell'attrice Amira Casar, narratrice onnisciente che racconta tutta la storia utilizzando il tempo presente, e alle musiche originali di Pierre Adenot, noi spettatori abbiamo l'impressione di trovarci tra i protagonisti, e le loro immagini animate, oltre a dare sostanza storica, nutrono il nostro immaginario che essi hanno contribuito

ad arricchire. Tutti questi artisti sanno di muoversi su terreni ancora inesplorati e di incarnare il rinnovamento; altri, come Apollinaire e la sua cerchia di amici, sono consapevoli anche del valore transpersonale e collettivo della loro attività creatrice. I libri di psicoanalisi presenti nella biblioteca del poeta, in un periodo di ostilità diffusa in Francia nei confronti della cultura tedesca, ci fanno capire il senso della ricerca e lo spirito di apertura di questi avventurieri. Oltre i confini germanici, invece, Freud liquida l'arte moderna come opera di nevrotici. Jung non si dimostra più lungimirante quando ritiene il movimento dadaista «troppo idiota per una pazzia decorosa», o quando assiste «perplesso» e «inquieto» nel 1932 a Zurigo a una retrospettiva di Picasso. Bisognerà aspettare che un discepolo poco ortodosso di Freud come Otto Rank si immerga nel caos creativo degli anni Trenta a Parigi per affermare che l'artista è il vero eroe del mondo moderno e mitizzare la creatività e il suo potere di trasformazione.

Dan Franck ha annunciato nuovi episodi che racconteranno il formidabile slancio innovativo di pittori quali Delacroix, Monet, Courbet tra il 1830 e il 1871. Una serie ambiziosa, dunque, da ammirare non solo dal punto di vista estetico o come l'ennesima operazione nostalgia, ma che si rivolge a tutti coloro che sono interessati all'arte e alla radici della nostra cultura. •





PIERRE ISENMANN uno psicoanalista tra musica e arte*

“Tu joues tu joues d'accordéon
Dans un bistro qui n'a plus d'nom
Tell 'ment les gens sont habitués
A y danser à y danser ...”
(Mister Giorgina Leo Ferré)

Mi dirà ancora: suona!

Il donc, Lui quindi

“*Il*”, “Lui”, è Jean Oury. Sarebbe potuto essere pianista. Lo era. Ma un cattivo insegnante gli avrà rovinato il tocco. Un professore che picchiava sulle dita quando la curvatura non era giusta.

È diventato psichiatra. Ha fondato la propria clinica Per fare filosofia, come gli piaceva dire Ma non solo. Avrà piuttosto dimostrato che curare, accompagnare, psicoanalizzare, sono quegli/degli impossibili che fanno sì che il gesto più semplice sia già una immersione nell'estrema complessità.

Non ha mai smesso di scandagliare le energie dell'anima umana, quella dei pazzi e di qualcun altro. Di spingere sempre più oltre la questione della cura, della presa in carico tera-



peutica. Spiegava durante una conferenza in Giappone: "Tutto ciò richiede uno sforzo permanente. Cito spesso il poeta spagnolo, Antonio Machado, che scrive: *'il cammino si fa camminando ...'* Non c'è, in effetti, un cammino già tracciato. Torniamo quindi a quello che dicevamo all'inizio: i piedi servono a camminare (dal greco *basis*). Bisogna che ci sia al contempo una dimensione teleotica 'assoluta', ma non un fine relativo.

È nello stesso senso che Heidegger scrive *das Wegcharakter des Denkens* (il carattere del camminamento del 'pensare'). Non del 'pensiero'. Non bisogna reificare. Il pensiero non esiste e Freud lo aveva ben capito. Il 'pensare', è una struttura dell'"inconscio."

Non mi sposto mai senza la mia tromba. O molto di rado. È così. Non si diventa trombettista, si nasce con un bocchino al posto dove qualcun altro mette il ciuccio o il biberon. Si dice che è la stessa cosa per la psicoanalisi: "Freud diceva che non ci si diventa psicoanalisti, ma che si nasce analisti."

Visto che la mia tromba è sempre qui, niente di strano se si trova accanto a me durante il mio primo incontro con Jean Oury, in occasione di uno stage nella sua clinica a La Borde. Niente di strano se invece di chiacchierare, durante l'ultima assemblea generale a conclusione del nostro stage, è con qualche nota direttamente uscita dalla mia campana che saluto il calore di un'accoglienza, e poi di un incontro, condivisi tra malati, personale curante e stagisti in quel luogo dove i confini tra i ruoli sfumano a vantaggio di un reale avvolto solo da *qualche straccio d'immaginario*.

Poi altre sessioni altri incontri. Sempre il momento in cui il musicista cerca di dire, lasciando solo parlare il soffio fragile che corre, che si radica nelle viscere dove si attinge aria, risale per vie aeree fino alla punta delle labbra per seguire i meandri di un tubo arrotolato e produrre questo linguaggio chiamato musica.

Jean Oury parlava spesso del "tocco", del "toccare", il modo in cui il pianista poggia il dito su di un tasto per produrre il suono che è come l'eco di un suono precedente, ma la cui eco



precede l'emissione di questo suono. Tutta la musica in un'unica nota, sognava il trombettista Miles Davis. La qualità di suono che nessuno può produrre, perché è piuttosto questo suono - mai prodotto, di cui è udibile solo l'eco - che fa il musicista, il quale lo pone là come "essere-il-la o il là".

Non sono io che curo, che ascolto, che consolo o libero dalla paura, dalla confusione o dall'angoscia. È il gesto che non so porre che mi pone come infermiere, psicoanalista o musicista.

Un giorno, parlavo di quel paziente schizofrenico che era venuto a trovarmi dopo un concerto. Mi chiede allora di dargli delle lezioni di tromba. Gli rispondo che non è il mio mestiere e gli indico l'indirizzo di un vero professore. Il tempo passa. Qualche anno dopo, mi chiama e chiede un appuntamento per iniziare un'analisi.

Il parere di Jean Oury, se uno non è attento, cade come una mannaia: "Lei avrebbe fatto meglio a dargli lezioni di tromba!"

E non andate mica a cercare lì l'ombra dell'ironia amara, di una derisione spicciola. È ben altro che indica: una prossimità, lo sfioramento di "qualche cosa" o del "quasi niente". "Chiamiamolo un non-so-che... Differenza irriducibile quanto impercettibile" tra musicista e psicoanalista dove si accordano (dove la nota è la stessa, ma varia di un comma) l'arte della fuga, l'esercizio della psicoanalisi o la perizia del falegname ("quando è un vero falegname") che si lascia guidare dal senso del "legno stesso così come penetra la dimora degli uomini e, nella pienezza recondita del suo essere, vi si erge".

Raccontando la fiaba del Re e dell'Uccellaio, Pia De Silvestris conclude la sua opera clinica *Fragile identità* citando la frase regale: "Questo è il mio canto ..." perché è

sempre del canto che si tratta: di melodia più che di parole, di vibrazione più che di melodia, di questo qualche cosa che canta nel cuore dell'analizzante (e anche dell'analista) o che si innalza al di là del banco da lavoro del falegname quando è "questo rapporto col legno", (come Altro da sé- e non è né l'ordinazione né il profitto) che fa il mestiere.

Altrove, su un altro palcoscenico, un altro ancora. "Il donc", "Lui quindi", mi chiede perché questo giuoco. Perché giocare, perché tornare in scena, esporsi ansimante, quando si è (anche) psicoanalisti?

Gli "si" risponderà eludendo la domanda, con una piroetta che permette di saltare l'ostacolo senza sopprimere la *faglia*; laddove "l'angoscia è per noi il testimone di una *beanza* essenziale [...] quell'oggetto perduto sul quale Freud insiste è là che si trova la *faglia* che non ci permette di parlare del desiderio nell'immanenza del Logos. "Perché è un altro registro che vi è convocato come l'apertura a quella "fraternità degli uomini verso il significare profetico".

È allora la domanda stessa che fa opera, scava il divario, apre lo spazio dove l'angoscia è segno di promessa. Segno di incontro, come il faccia a faccia con l'angelo di Paul Klee, il mistero di una cattedrale o quello del bordo dell'occhio della statua buddista di cui Lacan cerca di illuminare un irraggiamento che ci propone di leggere come effetto del "massaggio che gli fanno subire, penso più o meno quotidianamente, le monache del convento di cui [questa statua] costituisce il tesoro più prezioso, quando pensano, a questa figura del ricorso divino per eccellenza, di asciugare le lacrime. La statua, d'altronde, tutta intera è trattata allo stesso modo di questo bordo dell'occhio dalle mani delle monache, e rappresenta con la sua levigatezza, quel qualcosa d'incredibile di cui la foto, qui, non può dare che un vago riflesso di ciò che c'è su di lei, l'irraggiamento invertito di quello che va riconosciuto come un lungo desiderio portato, nel corso dei secoli, da queste monache di clausura, su questa divinità dal sesso psicologicamente indeterminabile."

In altre parole, l'opera si singularizza di essere d'arte solo per via delle tracce di questa venerazione che ha radici lontane, nella storia degli uomini, la faccia nascosta di un sacro di cui i suoi stessi servitori, il più delle volte, ignorano la presenza. Essa è tuttavia lì dove nessuno sa produrla, alla mercé del testimone che, come Lacan, sa solo dirla.

Gli uomini costruiscono le loro chiese (sinagoghe o moschee...) e anche i loro templi con le loro squadre e i loro simboli (massonici o buddisti che siano), ma dimenticano l'elevazione della cuspide che si innalza verso il nulla per ricordare che il figlio dell'uomo trova la propria dimora solo tra le parole di una scrittura, il tocco di un pennello e il soffio della voce.

* Traduzione dal francese di Pia De Silvestris



Olympia I & II di Gabriel Abrantes e Katie Widloski, 2008

SICILIA QUEER FILMFEST

Cecilia Chianese

Giunto alla sua settima edizione, il Sicilia Queer Filmfest si è svolto tra il 24 maggio e il 1° giugno 2017 presso i Cantieri Culturali della Zisa a Palermo. Divenuto negli anni un'istituzione culturale, il Sicilia Queer ad oggi è “un luogo di dialogo e di confronto tra persone interessate non soltanto all'ambito del cinema, o a quello della storia e della cultura lgbt, ma uno spazio per tutti quelli che sentono la necessità di oltrepassare le etichette per provare a stare nel proprio tempo con uno sguardo libero e critico” come afferma il suo direttore artistico Andrea Inzerillo. Il Queer è un festival multidisciplinare, che si pone come zona d'intersezione tra cinema, arti visive ed eventi musicali, ed ha inoltre tra i suoi scopi quello di dar vita a discussioni e dibattiti politico – culturali, divenendo in tal modo un'arena utilizzata per interrogarsi e riflettere sul passato, il presente e gli snodi futuri tanto della cinematografia italiana e straniera, quanto sull'incerto quadro socio politico che si sta configurando di fronte ai nostri occhi. Focus di quest'anno è stato il 1977, tramite la retrospettiva dedicata a

Marco Ferreri nel quarantennio della sua morte, oltre che attraverso incontri, dibattiti ed approfondimenti sui movimenti politici e di controultura dell'epoca. Si riscoprono in tal modo memorie storiche sui gruppi militanti del periodo, dai movimenti per i diritti degli omosessuali al femminismo. Prendendo nuovamente in prestito le parole di Inzerillo, in questa ricerca di una seppur dimenticata eredità che possa collegarci a quegli anni, ricordandoci che le lotte legate al *gender* ed ai diritti degli omosessuali andavano di pari passo con le rivendicazioni sociali dell'epoca, lo scopo è stato quello di farci rincontrare o scoprire “figure che oggi sembrano dimenticate, storie spazzate via da tempi improntati a una certa rassegnazione”. E così prosegue: “Ragionare su questi gesti di dissidenza aiuterà forse a comprendere meglio un presente che non lascia presagire un avvenire florido: l'elezione di Donald Trump alla presidenza degli Stati Uniti, l'avanzata dei movimenti populistici in tutta Europa non devono portare a tornare indietro su diritti acquisiti da molti anni,



Rester vertical di Alain Guiraudie, 2016

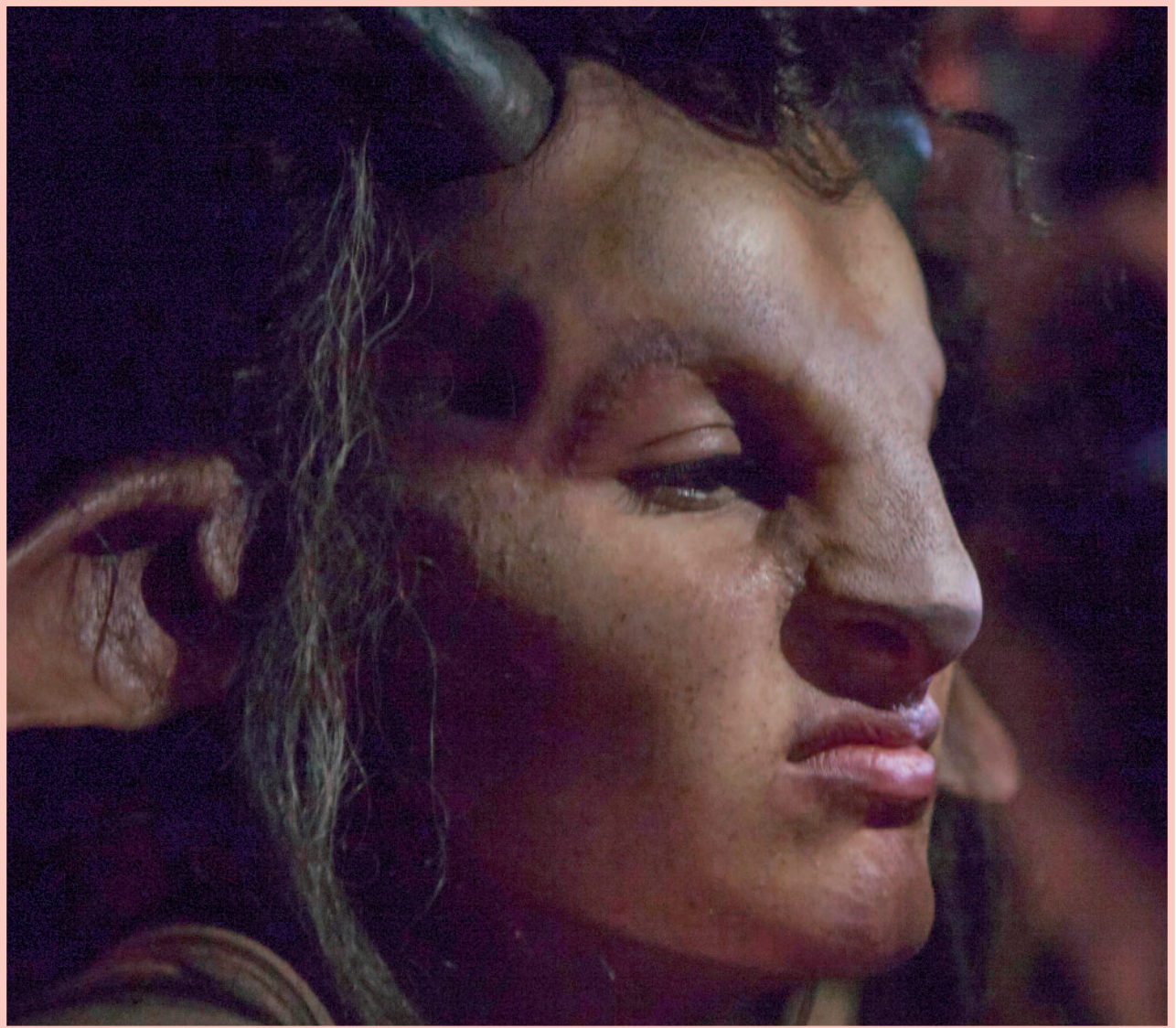
e che sono il frutto di lotte anche dure. È bene tenere alta la guardia e ravvisare focolai di resistenza nel nostro tempo, perché lottare per una società più giusta non è una moda del passato, ma un dovere per tutte e per tutti”.

Sulla stessa linea d’onda si muove la sezione Eterotopie, che viene dedicata ogni anno ad una differente nazione del Mediterraneo. Incentrata quest’anno sulla Grecia, la sezione ha visto il preziosissimo contributo del filosofo Georges Didi-Huberman, il cui testo *Soulèvements- Sollevazioni*, un invito a ritrovare in noi l’impulso ed il desiderio di rivolta per contrapporsi alla barbarie dei blocchi dei migranti alle frontiere ed alla cecità delle burocrazie internazionali, è stato tradotto per l’occasione e pubblicato sul catalogo del festival, accompagnando in tal modo la proiezione del documentario di Maria Kourkouta e di Niki Giannari *Spectres are haunting Europe*, che mostra il blocco di più di 15.000 rifugiati afgani, curdi, siriani e pakistani al confine greco di Idomeni.

Festival improntato dunque sull’eccellenza della proposta culturale, e che pur conservando una forte attenzione al mantenimento di una memoria collettiva (cinematografica e politica) come argine contro l’imbarbarimento, appare anche, se non principalmente, come strumento per far emergere con urgenza e violenza una riflessione coraggiosa sulle spaccature ed i conflitti della contemporaneità, sulle politiche dei corpi, sulle passioni ed i desideri, mostrandoci come il cinema autoriale riesca ad essere più che mai veicolo di considerazioni urgenti, quando non teme di imporsi con la forza di un linguaggio che sa ancora colpire, turbare e scandalizzare,

ma che lo fa seguendo un’etica inversa e contrapposta alla logica commerciale ed alla plastificazione dei corpi portata avanti dall’industria dei blockbuster hollywoodiani.

Tra i tantissimi titoli proposti, oltre alla sezione dedicata ai cortometraggi e i film in concorso, spiccano i tre corti *Alvorada Vermelha*, *China China* e *Mahjong*, ed il lungometraggio *O Ornitologo* del regista portoghese João Pedro Rodrigues (-vincitore del Pardo d’Oro alla passata edizione del Festival di Locarno- presente al festival come presidente della giuria, co-regista dei cortometraggi insieme al collega e partner João Rui Guerra da Mata), *Rester Vertical* di Alain Guiraudie, film che aveva scandalizzato il pubblico del Festival di Cannes 2016, *Sarah Winchester opéra fantôme* di Bertrand Bonello, *Antiporno* del regista di culto Sion Sono, film omaggio al filone del roman porno, che utilizzando un linguaggio cinematografico schizofrenico e degli inserti onirici, si interroga sul ruolo della donna nella società contemporanea giapponese. Tra i tantissimi altri titoli di spicco, *The Misandrists* e *Ulrike’s Brain*, entrambi diretti dal canadese Bruce LaBruce, capofila del cinema underground e *queercore* degli ultimi anni. E ancora, oltre alla commedia *Little Men* di Ira Sachs, tra i numerosi documentari, *Le Concours* di Claire Simon (protagonista di un workshop di regia tenutosi la settimana seguente al festival e sempre organizzato dal Sicilia Queer) *Because of Love* di Nathaniel Walters, panoramica sul percorso creativo e personale dell’artista Franko B. milanese di nascita ma trasferitosi a Londra dopo un’infanzia di violenze ed abbandono (dei cui lavori è stata allestita una



Queen Kong di Monica Stambrini, 2016

mostra presso il Palazzo Sant'Elia) e ancora *Lives: Visible*, racconto di due donne che per circa quarant'anni, dai primi anni '30 fino alla fine degli anni '70, collezionarono fotografie della loro vita di coppia, foto che una volta riscoperte dalla regista Michelle Citron, divennero preziose testimonianze per proporci una storia parallela al racconto della cultura americana mainstream della Chicago pre-Stonewall. Tra i titoli italiani, il cortometraggio di Monica Stambrini, primo progetto nato dal gruppo di registe *Le ragazze del porno*, che ci mostra tramite un'ironia grottesca e un tocco di perversione l'avventura erotica tra la donna fauno *Queen Kong*, e un amante inizialmente terrorizzato ma gradualmente sempre più ammaliato dalla sua ferina violentatrice.

A concludere la panoramica, le parole del giovane regista portoghese Gabriel Abrantes, al quale è stata dedicata una retrospettiva completa, e che durante una lunga intervista inserita nel catalogo del Queer, sintetizza con lucidità come l'eredità dei "focolai di rivolta" non si sia estinta, ma si rinnovi in linguaggi cinematografici sempre nuovi, sottolineando il valore dell'arte come ultimo strumento rivoluzionario: "Quello che faccio deriva da un idealismo piuttosto ingenuo. L'arte ha avuto un impatto molto forte sulla mia giovinezza e

sul mio modo di vedere il mondo. Tramite l'arte ho maturato la consapevolezza che il mondo non era necessariamente ingiusto, anche se in tutti gli altri ambiti mi sembrava che lo fosse [...] In ogni caso quello in cui ancora credo è che l'arte sia la prova che c'è qualcosa di meglio che una morale dualistica. Per questo il mio scopo in molti film è quello di far sentire il pubblico leggermente a disagio, mettendolo a confronto con i suoi pregiudizi o con le sue aspettative. Quando un quadro o un film ci sorprendono, non necessariamente tramite uno shock ma anche solo tramite un vago disagio, qualcosa nel nostro cervello accetta che il mondo non è più com'era prima, che c'è qualcosa che non avevamo compreso precedentemente, e che tutto d'ora in poi sarà leggermente diverso. Insomma concepiamo la possibilità di qualcosa di nuovo. Dunque questa equazione basica che consiste nell'essere colti di sorpresa da uno shock estetico ci fa credere che forse non sappiamo tutto e che ci sono ancora cose che possiamo fare". •

Tutte le citazioni sono tratte dal Catalogo Sicilia Queer Filmfest 2017.

RISPECCHIAMENTI TRA PSICOANALISI E CINEMA

Barbara Massimilla



In questo numero di *Eidos Cinema e Arte* proseguiamo lo scambio con gli psicoanalisti Giuseppe Riefolo (vedi *Eidos Cinema e Psicoanalisi*) e Paolo Boccara che da anni portano avanti la loro comune ricerca sul rapporto tra arte cinematografica e psicoanalisi. Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo sono psichiatri e membri della Società Psicoanalitica Italiana. Hanno prodotto cortometraggi, documentari e fiction, sul tema del disagio mentale rappresentato dal vertice del terapeuta. Alcuni di questi sono stati presentati e anche premiati in rassegne video di ambito psichiatrico e in concorsi per cortometraggi (Conversano, 2000). I loro cortometraggi sono stati selezionati per le quattro edizioni del Sacher Festival di Nanni Moretti e Angelo Barbagallo (1996 – 2001) e proiettati nella rassegna dedicata al Sacher Festival organizzata dal Torino Cinema Giovani (1996) e Torino Film Festival (1998).

Paolo, quando e come è nata la vostra passione per la psicoanalisi e per il cinema?

Da sempre andare al cinema ha significato scoprire aspetti di me che non conoscevo bene o anche confermarne alcuni di cui avevo una qualche consapevolezza. Da sempre ho ogni volta la percezione che entrare in una sala cinematografica mi ha permesso di immergermi totalmente in una esperienza molto intensa, dimenticando per un paio d'ore quello che mi ero lasciato dietro. Ma per molto tempo ho pensato al cinema soprattutto come a qualcosa che per me ha il senso di un puro divertimento, di un piacevole passatempo al massimo di un evento culturale.

Certo, non ho perso l'occasione di passare alcune sedute di analisi a cercare di capire il senso di una 'strana' passione infantile per i film di John Wayne e da allora ho anche cominciato a intuire che "gli eroi buoni e coraggiosi" avevano un po' a che fare con alcune mie segrete aspirazioni interne, fino a coglierne il nesso quando, ormai adulto, mi capitava di commuovermi o esaltarmi nell'assistere a rappresentazioni affascinanti (anche se un po' inverosimili) del mio lavoro di psichiatra.

Poi, però nei primi anni '90, insieme al mio amico Pino Riefolo, ho cominciato a usare scene di film da proiettare in convegni e seminari al posto della lettura di lunghe relazioni e ci siamo accorti della potenza evocativa di quelle immagini che, anche al di fuori della sala cinematografica (e con un nostro personale montaggio), mantenevano le loro caratteristiche polisemiche, la loro capacità rappresentativa, stimolando negli spettatori tante diverse opinioni che a parole risultavano a volte meno comunicabili. Da lì abbiamo cominciato ad accorgerci anche della capacità del cinema di saper raccontare il mondo della psicoanalisi e della psichiatria, anche se nel tipico modo caricaturale, soprattutto nel cogliere aspetti molto significativi del nostro lavoro, per esempio attraverso la continua sottolineatura dell'importanza dell'aspetto soggettivo dell'analista nella sua dimensione umana e anche a volte problematica.

Parallelamente, in quegli anni cominciammo sempre con



Pino Riefolo, a girare alcuni cortometraggi e documentari su temi psichiatrici e psicoanalitici. L'obiettivo è stato sempre quello di delineare un possibile metodo "psicoanalitico" di *uso* prima che di *interpretazione* delle immagini di un film, ed è in questa particolare prospettiva, che abbiamo spesso presentato i nostri video in pubblico (anche nella Società Italiana di Psicoanalisi), immaginandoli soprattutto come *stimoli evocativi* e non solo descrittivi.

Infine mi sono occupato della *funzione dell'immagine* nella strutturazione del dialogo analitico nella stanza di analisi e il nostro primo contributo teorico in questa direzione, è stata la partecipazione nel 1998 a un Panel dell'XI congresso nazionale della S.P.I. a Roma, con un lavoro dal titolo "Cinema e sogno nello spazio psicoanalitico", fino ad arrivare l'anno scorso a pubblicare un libro intitolato *Al cinema, dallo psicoanalista* che raccoglie i nostri saggi psicoanalitici degli anni successivi su questi temi.

Il punto di congiunzione tra questi due registri, iconico e clinico, sembrerebbe collocarsi nella vostra comune ricerca sui processi creativi. Parlate di cinema come "sogno" e dell'ascolto terapeutico sintonizzato su un registro onirico...

Un percorso analitico così come il cinema, aiuta a rappre-



sentare sensazioni, emozioni, affetti, aree della nostra mente che ancora non sono pensabili, esperienze significative bandite alla nostra mente e che nel rapporto con l'analista o con le immagini di un film possono ri-rappresentarsi. Ritengo che da tempo si è capovolto il punto di vista tradizionale sul dialogo analitico per cui quello di cui si parla con l'analista (sia esso un sogno, una immagine della mente, un sintomo, un ricordo) *non è un racconto necessariamente da decifrare* ma un *dispositivo* che permette di conoscere emozioni che mai avremmo raggiunto senza la mediazione delle figure del racconto. E così l'analisi diventa non solo un metodo per scoprire ciò che è nascosto ma, cosa a mio parere più importante, un processo che *crea* qualcosa di nuovo nel paziente tramite il dialogo con l'analista: crea soggetti, *soggetti* diversi che non sono mai esi-

stiti prima. Il sociologo Marc Augé dice che la pellicola è “il testimone della stupefacente capacità della memoria di dimenticare e reinventare”. *Reinventare* e ritrovare: in fondo anche nella vita di tutti i giorni, leggiamo libri e guardiamo film per *cercare qualcuno*. Qualcuno che in qualche modo o che almeno in parte ci rappresenta, magari più di quanto noi crediamo di rappresentarci.

Più che interpretare l'immagine vi interessa il suo potenziale evocativo e la capacità di suscitare emozioni. Il processo fisiologico di dissociazione della mente (Bromberg), la rêverie (Odgen), il processo di autenticità (Maffei) in che modo influenzano il vostro sguardo? Penso che sia importante considerare ‘analiticamente’ un film come un’efficace forma narrativa che presenta le

stesse caratteristiche del “pensiero onirico”, di un lavoro psicologico inconscio, per descrivere le vicende umane e le dinamiche intrapsichiche e interpersonali. In questo modo non utilizzo la chiave psicoanalitica per dare senso al film perché ritengo che ogni spettatore costruisce e dà senso in modo diverso ai vari personaggi o alle differenti storie. Molti film hanno avuto la capacità di farci capire il mondo in cui viviamo con gli altri, ma anche il mondo dentro di noi, con una sorprendente capacità di raccontarci qualcosa di profondo. Come nei sogni, attraverso immagini, personaggi, storie, musiche si rappresentano parti di noi stessi inespresse, parti “lasciate fuori dalla nostra mente” (Ogden, 2015) e non solo quelle vissute e poi rimosse, ma soprattutto quegli aspetti “inconsci” dissociati e mai rappresentati mentalmente, che comunque una volta rappresentati per immagini ci parlano di noi e dei nostri “ospiti inattesi”, dei diversi *inquilini* che abitano la nostra mente.

Per questo motivo il cinema deve più che ‘spiegare’ semplicemente ‘evocare’ e lasciare alla immaginazione il compito di completare le storie e le emozioni dei personaggi, in un atto che ha qualcosa di indubbiamente misterioso ma anche un suo indiscutibile senso di potere. Al cinema siamo sempre di fronte a un *doppio schermo*: esterno e interno, su cui si proiettano una infinità di aspetti di noi stessi. Conosciamo noi stessi incontrando gli altri. Il dialogo analitico, soprattutto utilizzando le libere associazioni, serve a trasformare una nostra esperienza grezza in una vicenda a cui possiamo dare un significato personale. Serve a far parlare la propria mente, a creare una esperienza di se stessi più completa.

La condivisione in terapia della narrazione per immagini del film ricordato e i contenuti che il paziente attribuisce alla storia costruendo connessioni legate ai propri vissuti, in che modo segnano nella cura punti di emergenze significative? Come li utilizzate nell’ascolto?

Il cinema può emozionare perché racconta storie che fanno vivere in noi spettatori qualcosa che abbiamo dentro, che magari ignoriamo, che magari abbiamo paura di riconoscere. Ma una storia, al cinema come altrove, è una struttura incompleta che trasmette emozioni e che tocca a noi colmare, dato che riesce semplicemente a evocare, lasciando all’immaginazione il compito di completare le storie e le passioni dei personaggi. Quindi, se durante una seduta arriva il racconto di un film o di una singola scena o la reazione emotiva riguardo a un personaggio, inizia un lavoro comune di associazioni e di conversazione tra inconsci intorno a quelle immagini interpolate con quelle della propria mente, passando attraverso i sentimenti a esse collegati. E capita che riusciamo a verificare di come a volte i film scrivano se stessi su di noi, avviando una trasformazione, un cambiamento, riguardo a ciò che eravamo prima di entrare in una sala cinematografica o nella stanza di analisi.

Per tutti i motivi ai quali ho accennato, credo che per avvicinare parti inconsapevoli di noi stessi non ci si dovrebbe fin da subito riferire al contenuto delle parole, a *quello di cui si parla*, ma soprattutto al *modo con cui si parla* con se stessi e con l’altro – a come ci si comporta mentre parliamo, al modo in cui ci poniamo nei confronti degli altri, ai tanti e diversi stati d’animo che ci attraversano in quei momenti, alle tante e diverse parti del nostro mondo interno, generalmente, inaccessibili perché, come scrive Laplanche: “Ci vogliono parecchi luoghi dentro di sé” – e potremmo dire anche parecchi film – “per avere qualche speranza di essere se stessi”!

Siete autori di diversi cortometraggi: *Voci dalle cartelle* (1996); *Io e Marcella* (1997); *Biglietto di andata* (1998); *Corrispondenze* (2001); *Lo schermo opaco* (2001); *Per via di levare* (2008). Quale di questi vi sta più a cuore?

Il primo cortometraggio, *Voci dalle cartelle* è quello che mi emoziona ancora, pensando a quando e a come l’abbiamo realizzato. Erano i primi anni ‘90, l’epoca delle prime videocamere e già da tempo avevo cominciato a girare direttamente alcune scene nelle feste di famiglia, durante i viaggi, nelle occasioni di incontro tra amici. Non si trattava più solo di montare immagini altrui ma di “pensare per immagini” e creare a casa, tra i luoghi già conosciuti, piccoli spezzoni di film e poi proiettarli ad altri spettatori.

Avevo iniziato in quegli anni a correre intorno ai ponti del Tevere per allenarmi per delle maratone e assieme a Pino Riefolo, proprio durante quei lunghi allenamenti, parlando su come presentare un suo lavoro di documentazione storica sulle cartelle cliniche dell’Ospedale Psichiatrico S. Maria della Pietà, ci venne l’idea di girare un vero e proprio documentario con la videocamera di casa invece di usare le solite diapositive. Andammo di domenica in ospedale alla ricerca di tutti quegli angoli che ci sembravano significativi: avevo lavorato lì per sei anni e sapevo bene cosa cercare. Ci tornammo varie volte nelle settimane successive.

Poi d’estate il montaggio, le musiche, le voci di alcuni nostri cari amici ed ecco il nostro primo documentario. Immagini in cui ci riconoscevamo e attraverso cui eravamo riusciti a esprimere nostre emozioni e idee sul nostro lavoro. Eravamo diventati improvvisamente dei *registi* usando qualcosa che avevamo in casa e da quel momento in poi tutto ci sembrò possibile. Mandammo dopo alcuni mesi quella cassetta alla selezione di un festival per cortometraggi e, con sorpresa di tutti, fummo selezionati. Ci chiamò a casa l’organizzatore del festival, Nanni Moretti, e inaspettatamente uscimmo come primo cortometraggio nella serata inaugurale. Andammo al cinema, la sala diventò buia e comparvero i titoli di testa ed emozionati vedemmo lì sullo schermo per la prima volta le nostre scene, girate qualche mese prima nella più totale inconsapevolezza di quello che sarebbe successo. •



Milano calibro 9 di Fernando Di Leo, 1972

B MOVIE ITALIANO l'arte ibrida

Giulio Olesen*

La rassegna curata da Quentin Tarantino alla 61ma Mostra di Venezia, *Italian Kings of the B's*, ha valorizzato una produzione per molti anni "dimenticata" in Italia. Il cinema di genere italiano, dai *sandaloni* ai *cannibalici*, è oggi strumento di analisi approfondite che raggruppano nello stesso universo cinematografico film e autori dalle diverse vicende produttive e artistiche, da Damiani a Fulci. Assieme al cinema di azione di Hong-Kong, questi film hanno riempito negli anni '70 i palinsesti dei cinema delle periferie americane, i cosiddetti *grindhouses*, e sono oggi oggetti di "culto" per cinefili attratti da contenuti ad alto tasso di violenza ed erotismo.

Ciò grazie anche a produttori e distributori che, negli anni

'70, per qualche dollaro in più, esportavano questo cinema non lesinando pesanti modifiche e aggiungendo spesso scene raccapriccianti per esaltarne l'impatto sullo spettatore. Tradizionali nozioni di arte ed estetica cinematografica sono entrati in crisi davanti alle scelte di un pubblico intergenerazionale che veicola l'amore per il cinema attraverso film dal discutibile valore formale. Ritorna, allora, una concezione di cinema in cui la spettacolarità prevale sulla narrazione. Ciò che Tom Gunning definisce *Cinema of Attractions* riporta al cinema degli albori in cui eccessi e stimolazioni visive espongono lo spettatore ad un forte impatto sensoriale e psicologico. L'impatto emotivo di questi film, infatti, si fonda sulla spettacolarità delle



La polizia ha le mani legate di Luciano Ercoli, 1975

immagini e, in Italia, su una relazione simbolica con il contesto sociale.

Il filone che più si radica nel suo tempo è il poliziesco degli anni '70, il *Poliziottesco*. Registi come Di Leo (*Milano Calibro 9*) e Castellari (*Il cittadino si ribella*) inseriscono le loro trame nelle tensioni sociali degli anni di piombo. Con ben più lungimirante spirito imprenditoriale che sensibilità, sviluppano trame contorte che, attraverso caratteristi iconici come Thomas Milian, intercettano ansie e nevrosi del pubblico oltre alla diffusa sfiducia nei confronti delle autorità. La complessità tematica non si traduce in coerenza ideologica ma stabilisce comunque un rapporto diretto con la contemporaneità. Con l'ausilio di altri media, il filone costruisce un linguaggio codificato per organizzare la relazione fra fiction e realtà. *La polizia ha le mani legate* (Ercoli, 1975), ad esempio, rielabora in chiave d'azione la strage di piazza Fontana. Ercoli si serve di filmati d'archivio dei funerali delle vittime dell'attentato, utilizzando diegeticamente la televisione per trasformarli nei funerali di vittime fittizie. La televisione, quindi, non solo sovrappone la realtà televisiva a quella filmica ma si sovrappone alla storia stessa.

La denuncia strumentale di complotti e servizi segreti deviati si mischia alla fascinazione per le gesta del commissario, "superuomo" ma comunque sconfitto da un potere più grande di lui. Il filone, infatti, viene descritto come parte di processi di elaborazione di traumi relativi al terrorismo e alla soggettività maschile, nonché in termini di catarsi liberatoria rispetto ad una realtà violenta e complessa. I commissari diventano vittime sacrificali di fronte alla realtà indecifrabile degli anni '70. Il commissario Calabresi viene preso a modello in film come *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (Martino, 1973) che ne ripropone la morte trasfigurata nelle cospirazioni che ne compongono la trama.

Il giallo e l'horror, inoltre, rappresentano contenitori spesso ibridizzati attraverso cui registrare tensioni e mutamenti del tessuto sociale italiano. Non a caso, registi come Sergio Martino e Umberto Lenzi costringono lo sguardo, quasi morbosamente, sul corpo femminile. *I corpi presentano tracce di violenza carnale* (Martino, 1973), definito dalla rivista *Nocturno* uno dei primi *slasher*, riflette tensioni insite nel pubblico maschile. La storia ruota intorno ad un gruppo di amiche alle prese con un killer psicopatico. L'unica che sopravvive è il personaggio interpretato da Suzy Kendall, la sola che dimostra abitudini sessuali socialmente accettate. Il prodotto, come molti dei suoi coevi, indulge sulle perversioni del maschio in crisi d'identità, giocando contemporaneamente sulle tensioni derivanti dalle istanze di emancipazione femminile che caratterizzano il periodo. Horror come *Incubo sulla città contaminata* (1980), invece, investono su un discorso ecologico sempre più rilevante sul finire degli anni Settanta. Non a caso, Lenzi prende ispirazione dal disastro di Seveso del 1976 per "mutare" i suoi protagonisti facendoli contaminare da materiale radioattivo, una peste nucleare che li rende avidi consumatori di sangue umano.

Appare evidente come questi film presentino ancora molti spunti per interrogare la realtà sociale e culturale che li ha generati. Riscoperti attraverso collezioni di DVD e riproposti nelle produzioni internazionali à la Tarantino, stili e forme del cinema popolare italiano contribuiscono a creare collage intertestuali per nuove generazioni, divenendo così strumenti fondamentali per cinefili e film makers contemporanei. Pratiche industriali di un cinema spesso definito artigianale, resistendo al passare del tempo, si sono fatte oggi norme estetiche che travalicano i confini nazionali e rendono merito ai nostri *Kings of the B movies*. •

*Bournemouth University, Centre for Media History



ARNALDO POMODORO

uno scultore che sarebbe piaciuto a Jung?

Renata De Giorgio

Arnaldo Pomodoro ha da poco oltrepassato la soglia dei novanta anni e una mostra antologica lo ha celebrato nella suggestiva sala delle Cariatidi del Palazzo Reale di Milano, sua patria di elezione. In quella sede che, su suggerimento di Picasso, conserva intatte le distruzioni inferte dalla Seconda Guerra Mondiale, le sue sculture, mentre riflettono le ferite del grande conflitto e le mescolano alle loro stesse lacerazioni, sembrano essersi calate in quel luogo da

un altro universo. Come creature aliene sono cariche di fascino di inquietudine di mistero e il visitatore, in una penombra illuminata dai riflessi dei lucidi bronzi, si muove silenzioso guardingo inquieto, alla ricerca di un qualche dialogo con sfere, ruote, colonne, torri a spirale, parallelepipedi variamente spaccati, tagliati, slabbrati che rivelano e custodiscono al loro interno bassorilievi fatti di una grafia arcana e assolutamente indecifrabile.



Ma facciamo un passo indietro: scultore di caratura internazionale, le cui opere monumentali popolano le piazze gli spazi urbani i musei di tutto il mondo, Pomodoro è arrivato alla tridimensionalità per entrare nello spazio e dialogare con l'ambiente naturale e umano ma si è portato dietro e dentro il desiderio infantile di toccare la terra, "scavare nella materia" per scoprirne la particolare struttura molecolare e trasformarla. In realtà il suo scopo era ed è quello di arrivare all'essenza delle cose e, sul piano metaforico, di avvicinare il cuore dell'esistenza umana, l'origine mitica del mondo. Da bambino ha vissuto nelle Marche, a Montefeltro, e deve aver anche precocemente inteso che i luoghi rocciosi e aspri della sua terra, ma in realtà tutti gli spazi del mondo, hanno "un aspetto geografico ma anche antropologico e visionario", un'anima come direbbe Hilmann.

Ricercatore instancabile e sperimentatore originale del rapporto tra forma materia spazio e tempo, ci racconta che la sua dedizione all'arte è stata sostenuta da una "totale identificazione tra la vita dell'artista e quella dell'uomo", identificazione che spiega il desiderio di testimoniare con le sue opere un aspetto sostanziale della sua vocazione: l'artista, mentre vive immerso nella realtà del proprio tempo e ne coglie gli aspetti più profondi e peculiari, non può non avere una sua propria religiosità, un forte senso etico, una

essenziale idea di spiritualità che lo interrogano costantemente sul senso della vita e della morte, sul tempo passato e quello futuro, sull'origine e la fine del mondo. In tal senso la scultura sembra congeniale alle sue aspirazioni: come ci ricorda Argan, per origine e tradizione secolare è l'arte dei sepolcri dal momento che, per la sua perennità, è la nobile custode della memoria, "alla soglia tra lo spazio della vita e il tempo senza limite della morte".

Ci aiuta a comprendere la poetica di Pomodoro il ricordo di un momento cruciale e determinante del suo percorso artistico, una folgorazione: osservando le sculture di Brancusi, così compatte omogenee pure e di primordiale e astratta vitalità, coglie in un lampo l'inattualità di quella perfezione. "Ho sentito che mi davano una tale emozione da provocare in me un desiderio di distruzione e così le ho immaginate come tarlate corrose dall'energia che si trova all'interno di ogni forma... Nel mio lavoro vedo le crepe, le parti erose, il potenziale distruttivo che emerge dal nostro tempo di disillusione".

La reazione di Pomodoro, che segnerà tutte le sue creazioni, sarà allora il gesto artistico che libera dalla prigione della perfezione, che lacera rompe frammenta le forme classiche della geometria euclidea, il braccio armato di un "vivo fiume sotterraneo" all'interno della materia e in tensione con la superficie esterna. La significazione è chiara:

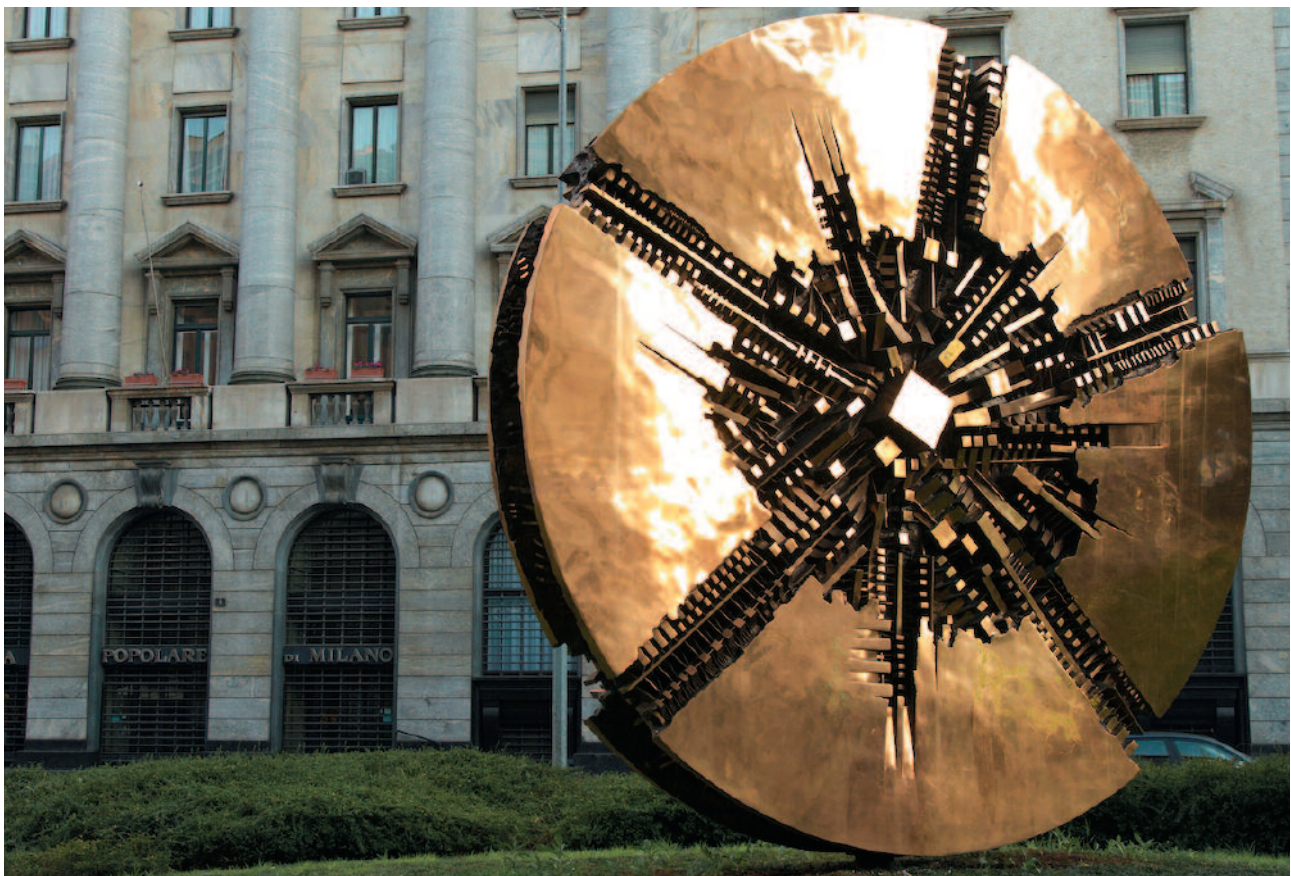
la vita è attraversata dai contrasti, dalle contraddizioni, da un potenziale disgregativo che anima, in senso positivo e negativo, un moto perpetuo che il singolo uomo e tutti gli esseri umani vivono come il dramma di ogni esistenza personale e collettiva. Questa rottura formale sarà in seguito la vera cifra della poetica di Pomodoro al pari della sua predilezione per i contrasti, i confronti, le contraddizioni, le dolorose dicotomie del vivere, per la tensione discordante, per “una completezza fatta di incompletezza”: interno/esterno, superficie/profondità/, spirito/materia, natura/cultura, apparenza/realtà, perfezione/imperfezione, stabilità/instabilità.

Racconterà ancora che nei periodi più difficili della sua vita ha realizzato le sue sculture più significative suggerendo così il valore risolutivo, integrativo dell'operare artistico e delle soluzioni simboliche che realizza.

Le Sfere sono di Pomodoro le opere più emblematiche, vere icone a cavallo del XX e XXI secolo: sono oggetti attraenti per la loro essenzialità volumetrica, per la complessità spaziale del tuttotondo, per la loro superficie levigata e specchiante, simbolo di perfezione, bagaglio professionale dei maghi, oggetti che Pomodoro, come dicevamo, dissacra con lacerazioni strappi corrosioni torsioni. Ma tali effrazioni portano a scoprire, inciso nella materia, un mondo di segni inaspettatamente com-

plesso: una trama misteriosa, compatta e mobile a un tempo, fatta di luci ed ombre, pieni e vuoti, piccoli cubi, sfere, punte, coni, dentellature che si succedono imprimendo al tutto un ritmo serrato. È una grafia che ricorda i graffiti primordiali, le tavolette della Mesopotamia, la scrittura cuneiforme ma che in realtà è muta, indecifrabile, asemantica, di una qualche sacralità, “una sorta di linguaggio illeggibile, tra quello protostorico e quello della profondità inconscia”. Questa tessitura in rilievo sembra messa lì per tramandare, una volta decodificata, la memoria stratificata di un passato prezioso, per raccontare storie antiche oppure per annunciare un futuro ancora invisibile. Un linguaggio dunque che aspetta di diventare cosciente e disponibile o di cui si è smarrita la chiave interpretativa ed è così sprofondato nell'oscurità della psiche e della storia.

Le Sfere allora, come tutte le altre sculture di Pomodoro, mentre denunciano drammaticamente l'ambivalenza, la tensione sostanziale insita nei processi vitali annunciano anche, sul piano simbolico, il ponte possibile tra l'importanza e il rispetto del passato sempre prezioso e l'aspirazione umana verso nuove scoperte e nuove conoscenze. L'Arte fa la sua parte mettendo in discussione, “attaccando” la cultura acquisita, la tradizione stabilizzata, l'ordine costituito che si illude di governare la vita e la storia. •





FINESTRE

due artisti, una installazione

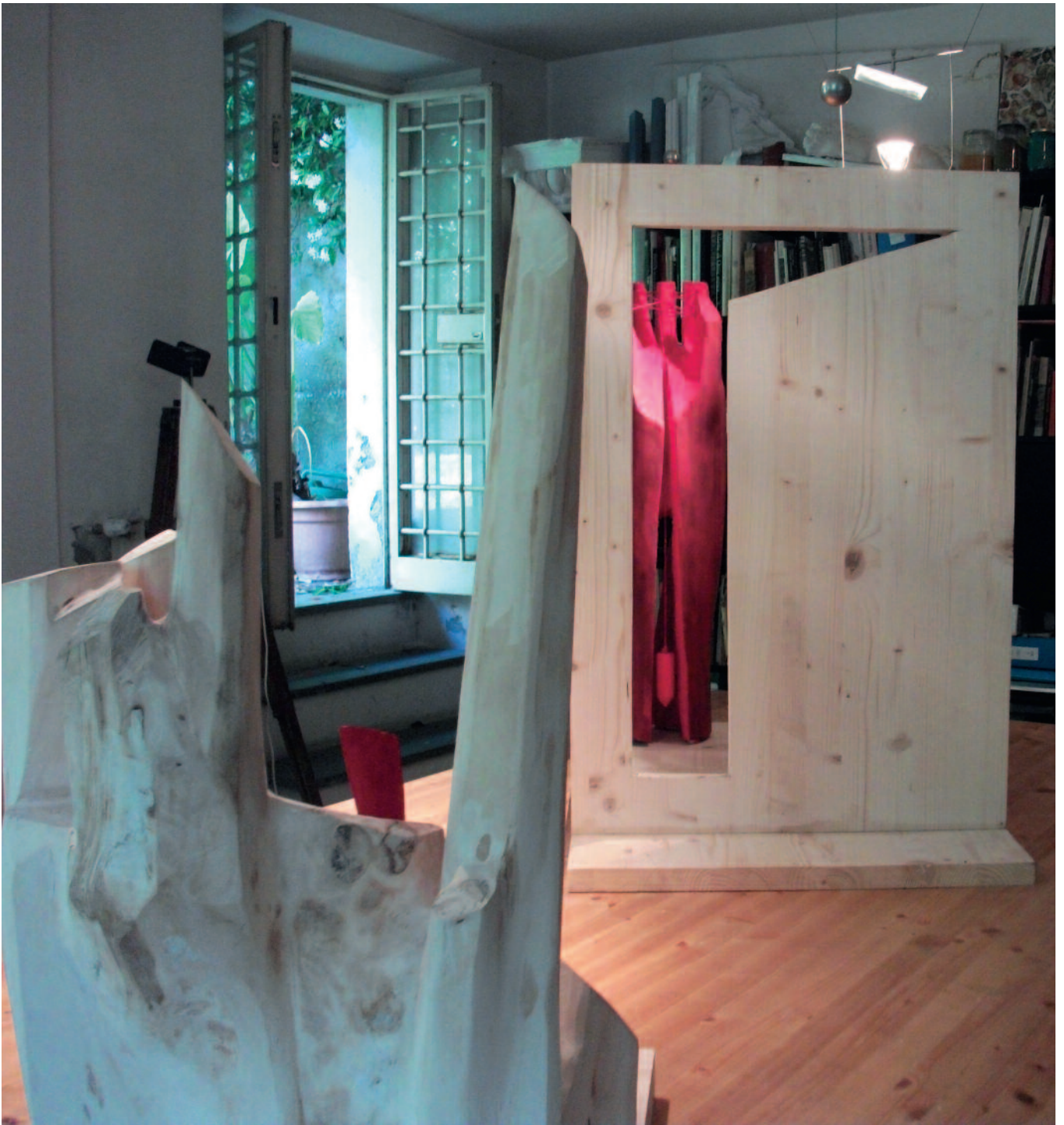
Antonella Antonetti

La mostra *Finestre* è stata presentata come “evento” nell’ambito della manifestazione Open House 2017, straordinaria iniziativa, divenuta una tradizione per Roma, che ha aperto, il 6/7 maggio, ben duecento spazi privati di artisti a visite guidate. Paolo Martellotti e Pia Pascalino ci hanno accompagnato nelle stanze del loro laboratorio, alla scoperta delle loro sorprendenti opere: finestre, come affaccio meravigliato, finestre come punto di vista, finestre come sguardo indiscreto e anche finestre sul tempo.

Entrambi architetti, che negli anni ‘70 hanno girato il mondo con i progetti e le installazioni del gruppo *Labirinto*, inseguivano la magia dei numeri e nuovi rituali;

la forza delle Figure e i misteri del Fondo; lo schiacciamento del teleobiettivo e le deformazioni prospettiche; la prepotenza del casuale e le innumerevoli ambiguità delle copie; insomma hanno contribuito non poco alla rivolta linguistica che ha portato all’irrompere del Decostruttivismo nel panorama architettonico internazionale. Le loro opere sono in collezioni private e nelle collezioni permanenti di A.A.M. Architettura Arte Moderna, galleria fondata da Francesco Moschini a Roma, del Museo Tchoban a Berlino, del centro Pompidou a Parigi, del Museo Schusev a Mosca, del MAXXI a Roma. Oggi, dopo molti anni, firmano ancora una volta un’installazione in comune. Paolo

“Ho visto dalla mia finestra
la festa del ponente sui monti lontani.
A volte, come una moneta
mi si accendeva un pezzo di sole tra le mani”.
Pablo Neruda



Martellotti negli ultimi anni scolpisce il legno. Legno di essenze diverse, dal tiglio all'alloro, dalla quercia all'ulivo, dal cedro al faggio, dal castagno all'acero. Tronchi scavati, perni in legno. Le sculture si completano spesso con cavi di acciaio o di corda e colore, tanto colore. La sua passione per il lavoro del legno a livello tecnico è un'eredità di due suoi notissimi lavori di museografia. Nella ricostruzione del monumento equestre di Domiziano-Nerva di Miseno (1987) e del monumento di Germanico di Amelia (1997) ha ricostruito i corpi del cavallo e del condottiero in legno di tiglio a supporto statico e formale di frammenti di bronzo che, seppure splendidi, avrebbero altrimenti giaciuto senza vita in vetrina. Ma ben altra importanza ha avuto

la professione di museografo nell'attuale attività creativa. Martellotti ha passato la vita nei musei e nei templi con infiniti oggetti d'arte: dall'"uomo leone", di trentamila anni fa, al vulcano di Andy Warhol. Li ha disegnati, catalogati, fatti viaggiare, dotati di imponenti fondali, illuminati, esposti. Ha frequentato migliaia di frammenti di arte che il peso della storia gli ha consegnato. Li ha curati come filologo, a volte come un chirurgo ma anche come un amico o un padre, studiando gli strumenti dell'artista e immedesimandosi nei suoi gesti e nei fantasmi del suo inconscio per cercare di scavalcare il tempo, per scoprire le forme e l'iconografia perduta, per creare una nuova opera che nonostante le perdite e le deformazioni, riproducesse

una parte dell'anima antica. Per Martellotti un'opera non è quella che si vede, ma è la sovrapposizione di più storie, di vite vissute in epoche diverse. Come nel restauro di un'opera del Medioevo: riconoscere in una schiena i resti di quello che era un architrave; scoprire il destino che fa nascere un elemento sarcofago, lo fa rivivere dopo mille anni, parasta o fregio, lo spezza e lo disperde quattro secoli dopo e nel restauro di oggi lo riscopre parasta o fregio e sarcofago, in una sospensione del tempo che non interrompe il ciclo di questa metempsicosi della pietra.

La fascinazione del tempo è quella che l'artista cerca e trasmette nella lavorazione dei suoi legni.

Non c'è albero che non sia legato a un mito, a un dio o a un eroe, alla paura della morte o alla promessa di eternità. Gli alberi si muovono, gli alberi parlano con il sussurro delle loro foglie. Fiabe africane ci raccontano che, muovendosi, producono il vento, attraverso le loro radici succhiano, dal terreno, energia che s'incanala fino ai rami per produrre suoni.

Così Martellotti scava i suoi tronchi di alberi per mettere a nudo le storie che si trovano già dentro l'albero, nello sforzo di superare le barriere del tempo, per riscattare significati primitivi come nei feticci dell'arte tribale o per giocare col primordiale e con il tempo, protagonista delle avanguardie cubista e futurista, che produce geometrie avveniristiche e il perenne ritorno della storia.

Nel legno lo scultore scopre condottieri e eroi perdenti, icone di strumenti musicali, e modelli di architetture fantastiche.

Pia Pascalino riprende un tema che ha avuto un grande peso nei suoi lavori degli anni '70 e che non ha mai abbandonato nei progetti di architettura degli anni '80 e '90. Un occhio "archi - fotografico" che non rappresenta ma costruisce modelli spaziali. Le sue opere sono regolate dalle interferenze, dalla compresenza di vocabolari diversi, dalla sovrapposizione di oggetti reali e oggetti virtuali. *Collages* tridimensionali, che si strutturano in un linguaggio dalla dimensione soggettiva seppure non autobiografica.

Nella presentazione della mostra, la storica dell'arte Tiziana Gazzini dell'Associazione *La coda dell'occhio* scrive: "Per l'Altra metà dell'avanguardia 1910 - 1940, la mostra che nel 1980 accese i riflettori sul contributo delle artiste alle avanguardie storiche, Pascalino elaborò una sorta di protocollo della visione, che guidava e indirizzava gli sguardi. Adesso Pia Pascalino e Paolo Martellotti presentano al pubblico un lavoro sul fascino indiscreto del "punto di vista". Così gli sguardi selettivi di Pascalino diventano finestre aperte, anche sulle sculture di Martellotti, che escono dagli spazi interni per invadere il giardino a ridosso del carcere di Regina Coeli."

In questa occasione, l'autrice sceglie di lavorare sul riflesso. I tagli astratti che incidono i grandi e semplici piani di legno che compongono le sue opere sono chiusi con specchi che riflettono spazi aperti e sculture, raddoppiano visuali e mischiano paesaggi e figure e lo specchio con i



suoi riflessi diventa la soluzione per superare la distanza fra il rifiuto, quasi iconoclasta, della figura da parte dell'arte astratta e la rappresentazione alla base dell'arte figurativa (dai riflessi di Velasquez alle opere di Pistoletto).

Nell'opera *Le quattro Stagioni* dove, come dice l'artista, è rappresentato "un percorso da un punto in cui il progetto è tutto e la memoria zero a uno in cui la memoria è tutto e il progetto è zero", nonostante il riferimento a una realtà virtuale, la tecnologia è pressoché assente. L'opera è caratterizzata da finestre aperte nei suoi quattro lati. I quattro affacci sullo spazio interno si aprono verso scenari elementari. La complessità compositiva e cromatica deriva dalla visione che può perforare l'intera struttura e dai fondali parzialmente specchiati; questi due fattori arricchiscono la scena di mondi "altro", di mondi riflessi che prepotentemente s'introducono nella visione scardinando unità di tempo, di luogo, di azione. La distanza dall'oggetto e l'andatura dell'osservatore nel girarvi attorno consentono la creazione d'innumerabili scenari intermedi legati indissolubilmente a ogni singolo sguardo. •

Il Laboratorio srl di Paolo Martellotti e Pia Pascalino
Via di San Francesco di Sales n. 88 – tel 0668308893
info@illaboratoriosrl.it – www.illaboratoriosrl.com
www.paolomartellotti.it



IMMAGINI-RETARD

Gianfranco Baruchello

Per vedere e capire le cose, gli eventi e gli accidenti in sostanza occorre “fermarli” sia per analizzarli che per farne immagini “ferme” nei modi della pittura. La pellicola scorre nel proiettore che ci rende il movimento non già con la differenza tra fotogrammi successivi ma mediante un tempo di oscurità, un nero battito di palpebra (una pausa dunque) tra un fotogramma e l’altro.

Il moto dell’immagine è dato dunque da quello che penso come un brevissimo *retard*-pausa che ne intervalla la visione. Ma se vogliamo analizzare l’immagine dobbiamo inserire noi stessi uno stop, non già sul nero ma sull’immagine visibile. Questo è il “fermo immagine” la “presa” dell’unità cinematografica minima visibile: l’immagine-retard. Retard è un’idea che ricollego al disequilibrio e al mutamento come se nell’attimo di pensare all’evento che muta, il mio prender coscienza di quel momento fosse strumento capace di rallentare l’evento e renderlo ripetibile. Ricollego quindi questo aspetto al “fermo immagine”, termine cinematografico dilatabile a concetto, o attrezzo mentale al mio modo di fare

immagini. Dato un “*passage*” o “ponte” tra due eventi ma anche tra due pre-immagini che attiene strettamente (immagine pensata e non ancora realizzata) Retard è la variante spazio-temporale applicata al passage-ponte. Più precisamente il passage-ponte può collegare due luoghi (*passage*-spaziale) o due momenti (*passage*-temporale). La mente dell’artista può funzionare come passage-ponte. Qualcosa del genere è presente nei modi del mio fare immagini: il “fermo” coincide con l’identificazione? Ma l’atto di identificarsi presuppone una precedente fase, sfuggente ma centrale: quella di “percepire” qualcosa come “parte ricettiva della necessità” che invita all’identificazione. La immagine riceverà il suo “calco” e ne conserverà il comando silenzioso: sarà un pittogramma, un fotogramma, un primo elemento del linguaggio destinato a ripetersi, a ripresentarsi per sempre come motivo/cifra della insoddisfatta coerenza, qualsiasi altra immagine venga poi ad aggiungersi a quel linguaggio. Introdurre tra me e l’oggetto ripreso un sentimento che ho chiamato quindi Retard come cioè se constatassi il divenire della sua essenza nel tempo



della ripresa e in quello della mia riflessione sull'impulso che mi ha motivato alla ripresa, è stato un esperimento sul fare immagini con la telecamera ma anche con la cinepresa. In un mio video, *Retard* (1996) ho cercato di sviluppare questa idea dell'immagine-retard. Ogni immagine è ripresa in due tempi successivi di circa tre secondi ciascuno. Ogni inquadratura è separata dalla successiva dall'immagine di una mano che impugna un contasecondi: un dito ne schiaccia il pulsante, lascia scorrere alcuni secondi e lo schiaccia nuovamente arrestandolo. Queste tre inquadrature sono seguite dalla brevissima visione di un fondo neutro di colore verde scuro presente al solo fine di separare ciascun soggetto dal successivo.

I soggetti sono ventinove e dunque centosedici le inquadrature, per una durata di sei minuti e sette secondi. Un termine relativo al tempo, *retard* (usato da Duchamp per definire la sua opera *La Mariée mise à nu*, etc.), viene quindi qui di proposito impiegato per immagini la cui visione, così congegnata, può suggerire una riflessione sull'idea di "scarto".

L'immagine di ciascuno dei ventinove soggetti così presentati in sequenza, evidenzia uno scarto "vero" tra le due riprese così come è vero lo scarto dei secondi misurato dal contasecondi operato dalla mano. I soggetti, ritratti in due momenti successivi, testimoniano della impossibilità che la seconda immagine sia, per il tempo trascorso, in tutto identica alla prima sia nella forma che nella sostanza del soggetto. Dunque la seconda, la cui visione è in ritardo rispetto

alla prima, afferma anzitutto la identità tra il termine ritardo e lo scarto temporale. Il tempo, scorrendo, evidenzia il "mutamento" insito nella diversità dei "momenti" che il video tenta di cogliere. Il movimento che pure si osserva in ragione del vento che anima le immagini vegetali in esterno, non ha nessun rilievo ed è qui un semplice accessorio; tutto potrebbe anche essere immobile. Il mutamento è collegato al solo *Retard*, al solo scarto del tempo. Il termine *Retard* è dunque un confine, una soglia infrasottile, un *presque rien*, che ci consente di percepire il divenire dell'essere nel tempo.

Retard è anche il trasferimento dell'attenzione, la mira stessa dell'obbiettivo come testimone di un tempo che è il vero attore e l'unico operatore in campo. Restituire dunque al termine *Retard* la sua natura temporale.

Retard sarà dunque il tempo zero del momento in cui l'accadimento "ripresa" potrà o dovrà aver luogo ma sarà anche l'equivalente del "nulla" in cui quantificare i sentimenti che animano questo mio impalpabile e inverificabile progetto di lavoro con la telecamera. Un uso avaro e forte d'immagini viste da un occhio mai veramente immobile che pensa mentre riprende con mano e macchina unici attori. In definitiva mi dichiarerò io stesso *Retard*, identificando il mio processo mentale (se ci riesco senza danno) con lo stesso segnale video. Uno specchio catodico di energie messe in moto all'interno di una poetica fatta di umori onirici, paradossali, libidici. •



3

LE TRASFIGURAZIONI DI CIONI CARPI

Performance, cinema e testo nel film d'artista



Maria Alicata

Tra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta l'attenzione ai linguaggi del corpo e alla dimensione temporale messa in evidenza nella performance viene proiettata con efficacia nel campo del video che a sua volta rinforza queste tendenze attraverso le possibilità di produzione e riproduzione delle immagini in tempo reale. Tale attenzione rimane viva per circa un decennio tracciando una specificità in una serie di film in cui la dimensione performativa acquista quasi la valenza di autoritratto delineando una nuova soggettività dell'artista nella elaborazione della propria immagine.

Tra le esperienze italiane la parabola artistica di Cioni Carpi, che per circa trent'anni dal 1950 al 1980 si è dedicato alla produzione di film, è lunga e complessa.

Cioni Carpi nasce a Milano nel 1923, figlio dell'artista Aldo, viene educato all'arte sin da piccolo. Finito il liceo si iscrive alla facoltà di Architettura del Politecnico. Sempre a Milano decide di seguire un corso di mimo tenuto da Jacques Lecoq che dal 1946 vive in Italia e partecipa alla fondazione della Scuola del Piccolo Teatro, è questa un'esperienza che influenzerà il suo lavoro negli anni successivi. Terminata la guerra si trasferisce prima a Parigi poi a Haiti e a Montréal dove rimarrà fino al 1962. Sono anni in cui le sue ricerche si concentrano in ambito pittorico per aprirsi in seguito nel periodo americano alle diverse discipline come la musica la fotografia e il cinema. Fondamentale per il suo percorso è l'incontro con Maya Deren a New York, pioniera del cinema sperimentale americano con i suoi film d'avanguardia di cui lei stessa era protagonista.

In Canada dal 1959 inizia un vero e proprio lavoro da cineasta che porta alla realizzazione di più di venticinque film sperimentali in cui, come afferma lo stesso artista, l'elemento musicale e visivo si integrano senza ridondarsi. Negli anni seguenti prosegue le sue sperimentazioni e collabora con il teatro creando le scenografie per alcuni spettacoli quali *Il caso di JR Oppenheimer* di H. Kippardt e *L'Istruttoria* di P. Weiss per il Piccolo Teatro di Milano, in cui inserisce elementi cinematografici come proiezioni e spezzoni di film in un tentativo di fondere musica teatro cinema e scenografia in un insieme coerente.

Dagli anni settanta, come lui stesso afferma, inizia a utilizzare l'immaginario senza ambiguità, intesa come alterazione

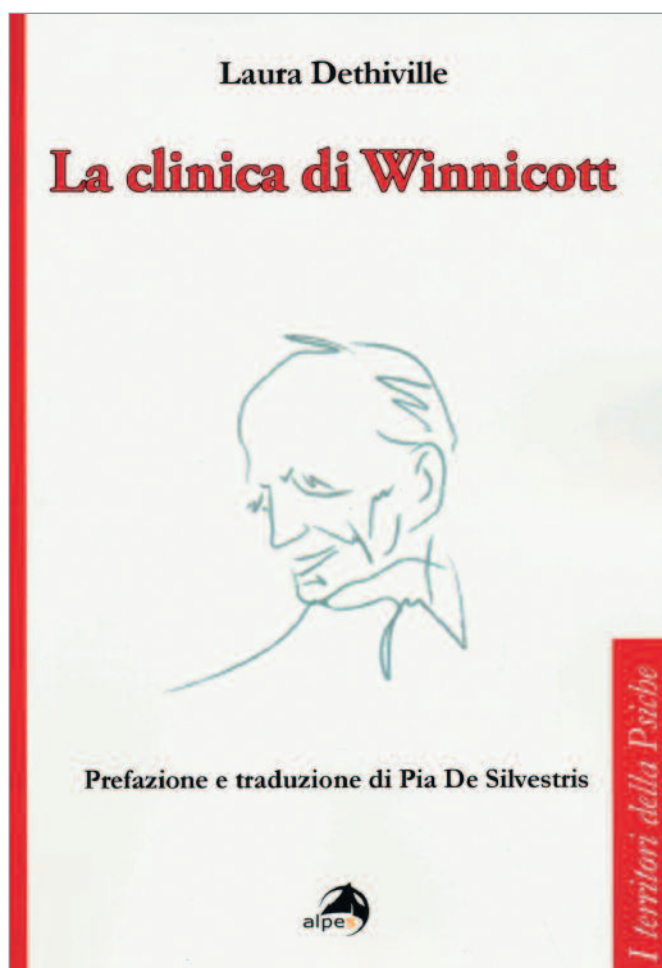
della memoria, e a integrare in una sola opera l'operazione mentale, la registrazione fotografica, la scrittura e il segno grafico, grazie ad un processo inverso di analisi soggettiva attraverso la realtà esteriore e a una sintesi successiva di obblighi ed esperienze.

Nel 1974 Carpi realizza il film in 16 mm *Trasfiguration Zero* (*Trasfigurazione Zero*) componendone anche la colonna sonora, presentandosi egli stesso come "oggetto" interpretabile ma non riconoscibile attraverso dei testi socio-filosofici e "autopsicografici", in cui ogni dettaglio significativo è messo in evidenza, fissato in una sequenza visiva e integrato all'interno dell'opera.

Per l'artista le trasfigurazioni sono delle analisi condotte in due direzioni parallele: quella visiva e quella scritta, interdipendenti per delle metafore reciproche, una decomposizione attraverso il filtro dell'immaginario inteso come realtà soggettiva, che non può non tenere in conto della realtà esteriore. "Il denominatore comune di queste operazioni è sempre la trasfigurazione (in tutti i suoi possibili significati, da quello letterario a quello ironico, metaforico, etc) che si concludono inevitabilmente – e realmente - con una sparizione, o uno stato di fissità, di immutabilità: l'opera è decisa nel suo stadio finale e non può più essere modificata. Tale stato corrisponde alla consapevolezza che se tutto parte da zero, anche l'opera d'arte deve tornare allo zero anche quando le tracce lasciate dal suo passaggio sembrano persistere. La trasfigurazione è un'alterazione dell'andamento delle cose o del proprio essere.

Si tratta di un palinsesto mentale in cui le varie fasi, visive e parlate, non si sovrappongono, quella precedente non può essere cancellata dalla successiva ma ogni singola fase si fissa nell'opera, rendendola immutabile.

A un certo punto del film c'è una porta bianca, Carpi passa dalla porta, e uno per volta, introduce degli oggetti nella stanza, quindi esce. Ha sulla spalla un drappo nero, sale su di una scaletta e fa cadere il telo rapidamente, come un sipario. La cinepresa rimane sul nero, lasciando allo spettatore libertà d'interpretazione "può rappresentare il nulla, la necessità di sparire e molto altro. Io mi presento anche a me stesso come oggetto interpretabile ma non conoscibile con tutto quello che credo posso portare con me." •



Cristina Ciuffa

Il libro di Laura Dethiville, tradotto da Pia De Silvestris, è interamente incentrato sulla clinica di Donald Winnicott. Un aspetto, fortemente sottolineato, è la capacità di quest'ultimo di formulare nuovi concetti teorici, che risultano essere il prodotto di una ricca e approfondita esperienza clinica. Sarebbe azzardato affermare che, nel caso di Winnicott, la pratica precede la teoria? Secondo l'autrice francese, l'esperienza clinica è la matrice principale della sua concettualizzazione teorica. Come riporta la De Silvestris, questo libro è di grande aiuto per l'approfondimento di alcuni concetti chiave dell'elaborazione teorica Winnicottiana. Ad esempio, il concetto di *ruthless*, termine dell'inglese desueto, in italiano comunemente tradotto come "amore spietato", significa invece "senza riguardo per gli altri, che non tiene conto degli altri". Viene così evidenziata l'importanza della tolleranza da parte dei

genitori nei confronti dell'aggressività che il bambino può manifestare. Un altro aspetto che viene analizzato è la capacità di Winnicott di accogliere il bambino deprivato con il gioco dello *squiggle*, attraverso il quale poter "offrire una relazione umana ma professionale, una forma di holding" (Winnicott, 1968). Ciò che colpisce del suo lavoro clinico, sia con i bambini che con gli adulti, è la continua ricerca di comprensione dei pazienti evitando qualsiasi tipo di classificazione ed etichettamento. Quello che mostra la Dethiville nel testo, è lo sguardo nuovo che Winnicott rivolge nella lettura delle situazioni, andando oltre ciò che si poteva prevedere o spiegare con teorie esistenti prima di lui. Questo avviene, ad esempio, anche nell'approccio clinico con gli adolescenti, non incentrato sulla cura, ma sul tentativo di sostenere e di accompagnare questi ultimi nel loro processo

di sviluppo, tenendo bene in mente che l'adolescente *non vuole* essere capito e, in particolare, ha bisogno di trovare davanti a lui un adulto che non cada nelle sue trappole, dimostrando di non farsi abbindolare. Quel che è essenziale è la *capacità dell'analista a lasciarsi utilizzare come oggetto soggettivo*, ossia la sua capacità ad essere totalmente presente, anche senza parole e gesti, perché il paziente deve poter sperimentare, forse per la prima volta, la "capacità di essere solo". Ciò che vuole sottolineare Winnicott, infine, è l'importanza della non invadenza dell'analista, un elemento principe che permette ad un processo di svolgersi internamente in modo spontaneo, senza nessun tipo di forzatura. •

Laura Dethiville, *La clinica di Winnicott*, Alpe, Roma, 2016

eidos 39

cinema e mondo interno/esterno



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2017

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

l'abbonamento individuale € 20,00**
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento solidale amici di **eidos € 30,00****
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 50,00**
*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale **eidos - Roma;**

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI

eidos

cinema psyche e arti visive

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 - (conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

ISSN 1824-8713



9 771824 871008