

cinema psyche e arti visive

MI PIACE LAVORARE

MOBBING, DI FRANCESCA
COMENCINI. UN FENOMENO
TRA SOCIALE E PSICOLOGICO

**CINEMA
& IMPEGNO**

**INTERVISTA
MICHELA CESCONE
PRIMO AMORE**

**L'ALTRO FILM
TRE GIORNI
DI ANARCHIA**

**ARTI VISIVE
MAPPE
VIRTUALI DEL
MEDITERRANEO**

**PSICODINAMICA
DELLO
SPETTATORE**

**DIALOGO CON
BATTIATO
PERDUTO AMOR**

**THE DREAMERS
PARIGI
1968**

**BUONGIORNO,
NOTTE
I SOGNI DI CHIARA**



CAPALBIOART

C I N E M A E A L T R O



presenta

4^A RASSEGNA INTERNAZIONALE DEL **CINEMA A CAPALBIO**
DAL 23 LUGLIO AL 15 AGOSTO
A PIAZZA DEI PINI

e
Nel Castello degli Aldobrandeschi
dal 23 al 31 luglio
con mostre di pittura, fotografia, musica, moda,
artigianato, conferenze.

Per saperne di più clicca su www.capalbioart.it o www.cinelab.it
oppure contatta i numeri 06-6385903, 339-6769093

in libreria

Ignazio Senatore,

Il cineforum del dottor Freud

Centro Scientifico Editore, 2004.

Prezzo: euro 14,50.

Un libro da leggere con gli occhi chiusi, ricco di suggestioni e di "atmosfera sognanti" e che non sarebbe dispiaciuto al dottor Freud.



Cento "piccoli" film, seppelliti troppo precocemente dalla polvere. Pellicole che ti entrano dritto nel cuore e che ti lasciano senza respiro. Registi "minori" a cui nessuno dedica retrospettive ma che hanno fatto grande la Storia del Cinema. Cineasti ribelli, irregolari. Film dello star-system hollywoodiano riproposti per "decongestionare lo sguardo dello spettatore". Percorsi filmografici, interviste a registi e personaggi del cinema.

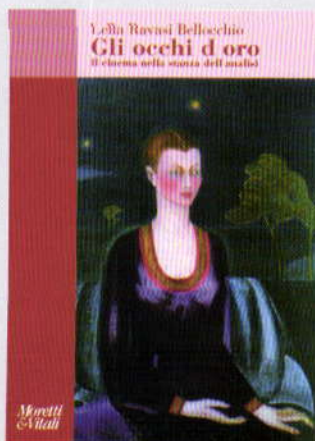
Lella Ravasi,

Gli occhi d'oro

Il cinema nella stanza dell'analisi, Moretti&Vitali, 2004.

Prezzo: euro 12.

L'autrice guarda lo schermo come a un interlocutore amato, lo interroga e si fa interrogare, in un dialogo profondo, intimo...



Un libro sul cinema visto dallo sguardo della Psicanalisi, in un serrato dialogo con uno dei più potenti medium delle immagini che la modernità ci offre.

Le storie dei film sono accostate per via analogica con quelle dei pazienti; le immagini cinematografiche con quelle oniriche e con altre tratte dalla letteratura, dalla poesia, dalla pittura, da suggestioni musicali. Arte combinatoria, autentica attitudine immaginale.

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione in corso presso
il Tribunale di Roma

Distribuzione

EIDOS si riceve per abbonamento
annuale [*]

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite
versamento su c/c postale
n° 51697142 intestato alla
Associazione Culturale Eidos di
euro 35 l'anno (sostenitori euro 50)

Segreteria abbonamenti:

Via di Porta S. Sebastiano, 16
00179 Roma Tel. 06 7003835
segreteria@eidoscinema.it

Editore

Associazione culturale EIDOS
Sede: Via di Porta S. Sebastiano,
16-00179 Roma

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Comitato di redazione

Alberto Angelini
Pia De Silvestris
Emanuela Ferreri
Barbara Massimilla
Simone Mangoni
Ignazio Senatore
Lidia Tarantini
redazione@eidoscinema.it

Ufficio stampa e pubblicità

Joelle Caimi
Francesca De Meis
pubblicita@eidoscinema.it

Progetto grafico e impaginazione

Alessandra Piacentini
alessandra.piacentini@fastwebnet.it
Vincenzo Perrotta
vnz@libero.it

Tipografia

EUROGRAFICA srl di Roma

Segreteria di Redazione

Emanuela Ferreri
Via di Porta S. Sebastiano, 16
00179 Roma - 340 7009183
www.eidoscinema.it

* Questo primo numero di EIDOS vi
giunge gratuitamente, affinché possiate
valutarne la qualità. Se, come speriamo,
ne condividete l'impostazione,
ci aspettiamo, per il successo e l'incremento
dell'iniziativa, la vostra adesione
concreta, sottoscrivendo un
abbonamento di 35 euro per ricevere i
tre numeri annuali della rivista. Per
ulteriori informazioni contattate la
nostra Segreteria ai seguenti recapiti:
EIDOS Via di Porta S. Sebastiano, 16
00179 Roma, Tel. 06 7003835
segreteria@eidoscinema.it

sommario **aprile**04



Cinema e psiche



L'intervista



Nel film



Cult



Arti visive

- 4 Editoriale**
Facciamo nascere una nuova rivista
- 6 Cinema e Psyche**
Psicodinamica dello spettatore cinematografico
- 10 L'intervista**
Intervista a Michela Cesconi "Primo amore"
Dialogo con Franco Battiato "Perduto amor"
- 16 Nel film**
Cinema e impegno
Buongiorno notte
Ti uccido per non separarmi
I sogni di Chiara
The Dreamers
La meglio Gioventù
Elephant: il male oscuro della società moderna
Alle cinque della sera:
Ombrelli azzurri e falsi profeti
Mi piace lavorare
- 38 Cult**
"Blade runner"
- 40 L'altro film**
"Tre giorni di anarchia"
- 44 Outsider**
Rassegna di due film "fuori":
"Il ronzio delle mosche"
"Un'ora sola ti vorrei"
- 45 Arti visive**
Mappe virtuali del Mediterraneo (prima parte)

nel **prossimo** numero

Cinema e affetti

Sensi e attualità

Percorsi

La preistoria tecnologica del cinema

Nel film

"Primo amore"
"Agata e la tempesta"
"Le invasioni barbariche"

L'intervista

Ennio Morricone

Cult

L'invasione degli ultracorpi

Cinema e psiche

Psicanalisti al cinema

L'altro film

"L'odore del sangue" di Mario Martone

Arti visive

Mappe virtuali del Mediterraneo.
Sinestesie seduttive (seconda parte)

FACCIAMO NASCERE UNA NUOVA

PERCHÉ EIDOS? EIDOS-IMMAGINE. IL PROGETTO DI EIDOS NASCE DA UNA



FAR LAVORARE L'IMMAGINE
COME ATTIVATRICE DI COSCIENZA E NON COME
ASSASSINA DI ANIMA E PENSIERO



L'evidenza è che il nostro modo di essere-nel-mondo oggi è intessuto, popolato, abitato da immagini. Qualsiasi sia il contesto in cui viviamo o il lavoro che facciamo, l'immagine è il modo privilegiato di entrare in rapporto con l'altro (TV, Internet, Cinema, Fotografia, Arti visive).

La parola astratta ha ceduto il campo all'immediatezza e alla potenza evocativa dell'immagine.

Il rischio è di diventare ricettori passivi, raccoglitori rassegnati e che l'eccesso si trasformi in una assimilazione dell'immagine a-critica (incapace cioè di fare tagli, di eliminare criticamente), a-patica (senza *pathos*, cioè senza partecipazione), a-nestetica (senza *aistesis*, senza sensibilità).

Il desiderio è quello di proporre un luogo dove l'incontro tra immagine e pensiero, parola scritta e rappresentazione visiva possa avvenire in modo fecondo, riattivando emozioni e coscienza.

Scrivere sull'immagine, in particolare su quella cinematografica e sulle arti visive, in modo da evitare il rischio di una bulimia compulsiva, chiama in causa, come mediatrice, la psiche.

Psiche intesa come capacità di trasformazione simbolica di ciò che ci arriva da fuori (e da dentro), come un "già dato". Psiche come laboratorio interno, vaso alchemico, che restituisce come prodotti "lavorati" quel qualcosa che, nell'immediatezza del percepito, era solo parzialmente fruibile e

RIVISTA

EVIDENZA, DA UN DESIDERIO E DALLA PERCEZIONE DI UN RISCHIO.

che solo "dopo" diventa pensabile.

Non a caso il cinema e il vasto mondo delle arti visive hanno già da tempo scoperto e coltivato inevitabili affinità con la psicoanalisi. Il loro dialogo, di grande seduzione intellettuale e culturale, ha finito per uscire sempre più allo scoperto, fino ad approdare, come argomento forte, nei congressi nazionali e internazionali di tutte le comunità psicanalitiche.

Se questo nostro progetto, questa "fantasia immaginativa", ha un senso nell'odierno contesto socio-culturale, EIDOS può diventare una corsia preferenziale riservata non solo agli addetti ai lavori della psiche, ma a quanti operano nell'ambito della comunicazione visiva, animati da un desiderio condiviso di **"far lavorare" l'immagine come attivatrice di coscienza e non come "assassina" di anima e pensiero.**

Dedicheremo a questo scopo anche un ampio spazio al "forum" dei lettori - raccoglieremo perciò contributi che esprimano punti di vista anche opposti, ma che nella loro molteplicità ci restituiranno la complessità dell'oggetto osservato - pubblicando i testi che ci giungeranno attraverso il nostro sito web www.eidoscinema.it.

Siamo convinti che nei confronti di questa iniziativa incontreremo la vostra collaborazione, complicità e condivisione, per restituire all'immagine, troppo spesso "maltrattata" la sua eccezionale e purissima capacità espressiva.

Il Comitato di redazione



PSICODINAMICA DELLO SPETTATORE

IL CINEMA DIALOGA CON L'INCONSCIO ED I SUOI AFFETTI. LO SPETTATORE PARTECIPA EMOTIVAMENTE ALLA VICENDA FILMICA TRAMITE DUE MECCANISMI PSICODINAMICI: L'IDENTIFICAZIONE E LA PROIEZIONE... Di **Alberto Angelini**

Nel buio ovattato della sala cinematografica, l'individuo sospende temporaneamente il corso della vita normale. Accade qualcosa che è stato paragonato alla profondità del sogno e alla passività dell'ipnosi. Si allenta, parzialmente, la sorveglianza che esercitiamo su noi stessi. Gli impulsi e le fantasie insoddisfatte nella veglia, ma a cui non riusciamo a rinunciare, manifestano la loro esistenza.

Molteplici elementi indicano che il cinema dialoga con l'inconscio ed i suoi affetti. Lo spettatore partecipa emotivamente alla vicenda filmica tramite due meccanismi psicodinamici fondamentali: l'identificazione e la proiezione.

Col termine **identificazione** si designa un processo psicologico con cui un soggetto assimila un aspetto, una proprietà, un attributo di un'altra persona e si trasforma, parzialmente o totalmente, sul modello di quest'ultima. Alla costituzione e differenziazione della personalità contribuisce una

lunga serie di identificazioni. Le identificazioni protratte conducono addirittura all'adozione di comportamenti mentali, motori ed emotivi altrui. D'altra parte, la personalità individuale reagisce continuamente alla forza del meccanismo identificativo che, se non incontrasse tale reazione, finirebbe per annullare completamente le caratteristiche del soggetto, come avviene nelle situazioni patologiche. Durante lo spettacolo cinematografico i fenomeni di identificazione sono particolarmente intensi. Ciò è anche dovuto alle caratteristiche oniroidi della situazione e alla consapevolezza, da parte dello spettatore, dei limiti di tempo propri della visione cinematografica. Ciò rassicura chi vede un film e gli consente di abbandonarsi con tranquillità ai processi psichici che il cinema innesca e che ne hanno sostanzialmente determinato il successo storico come strumento espressivo. Inoltre, anche il film tende a polarizzare l'identificazione dello spettatore su un personaggio principale che coincide, generalmente, con il protagonista. I meccanismi identificativi agiscono, più o meno inconsciamente, anche rispetto agli altri personaggi della vicenda cinematografica. Il per-

Il cinema consente di soddisfare impulsi che la realtà non ammette

TORRE



sonaggio nei confronti del quale l'autore del film favorisce l'identificazione è, in genere, un individuo che pensa ed agisce come, secondo lo spettatore, sarebbe adeguato comportarsi nelle circostanze del film. Spesso, i personaggi secondari consentono identificazioni laterali ed inconsce, colorate di sensazioni che, nella vita quotidiana, non sono permesse.

Il cinema consente, quindi, la soddisfazione di impulsi che la realtà non ammette. Ciò, del resto, è proprio anche del romanzo e del teatro. Tipica del cinema è, tuttavia, l'alta intensità che si accompagna a questo processo, dovuta alla "caratteristica di realtà" propria del mezzo.

Il termine **proiezione** indica, in senso molto ampio, l'operazione con cui un fatto psicologico è spostato dall'interno all'esterno, dal soggetto all'oggetto. Sul piano strettamente psicoanalitico,

per proiezione si intende quel processo con cui l'individuo espelle da sé e localizza nell'altro, persona o cosa, della qualità, dei desideri e dei sentimenti che egli non riconosce o rifiuta. È una difesa che ha origini arcaiche e che agisce, particolarmente, nella paranoia. Non manca, però, di manifestarsi in forme di pensiero "normali", come la superstizione. Sebbene in maniera subordinata, anche il meccanismo della proiezione agisce nella situazione cinematografica. La struttura, generalmente rigida ed articolata del linguaggio filmico, consente un limitato esercizio della proiezione.

Tuttavia essa si manifesta, palesemente, ogni volta che lo spettatore tende ad attribuire ai personaggi del film sentimenti ed intenzioni che sono, più o meno consapevolmente, suoi. Com'è noto, diversi test psicologici si basano sul fenomeno proiettivo, allo scopo di mettere in evidenza elementi nascosti della personalità.

Le risposte di chi è invitato a dire cosa vede nelle figure prive di significato del test di Rorschach, o nelle immagini ambigue del Thematic Apperception Test, sono ➤



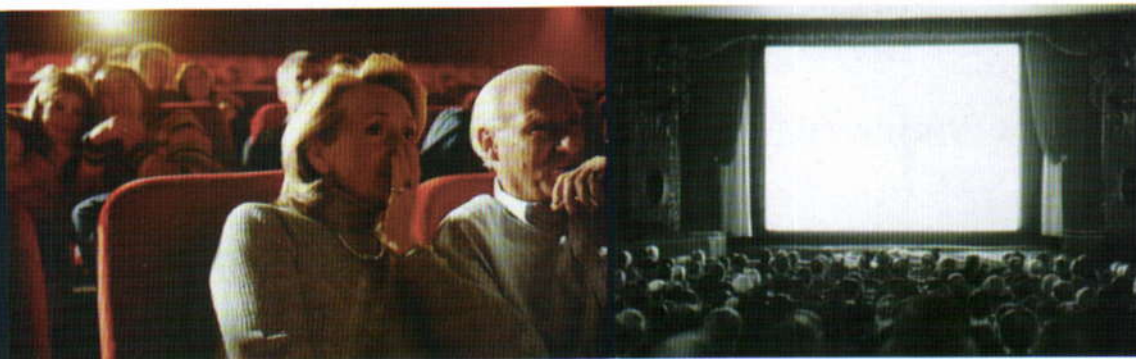
“

**OGNI FILM È UN TEST PROIETTIVO, INDIPENDENTEMENTE
DALL'INTENZIONE DEL REGISTA...**

”

► estremamente diversificate da soggetto a soggetto e rivelatrici di aspetti profondi della personalità. L'esile base offerta dalle tavole dei test è arricchita da elementi visti, evocati o intuiti, che risultano espressione della personalità del soggetto.

Nella situazione cinematografica funzionano gli stessi processi proiettivi in atto nei test psicologici. È noto che, nella storia del cinema, registi come Pudovkin, Kuleshov o Eizenstejn hanno intuitivamente percepito l'importanza di questo fenomeno giungendo anche, come nel caso dei primi due, ad elaborare sperimentazioni per verificarne le circostanze di attuazione e la portata. In senso lato, ogni film è un test proiettivo, indipendentemente dall'intenzione del regista. Nel film, infatti, non possono mancare alcuni elementi ambigui o enigmatici, perché tale risulta, comunque, il comportamento umano al giudizio di chi osserva, anche nell'ambito cinematografico. Quando lo spettatore tenta di precisare le qualità dei personaggi e il loro comportamento attua inevitabilmente dei processi proiettivi. Anzi, sul piano dinamico, entrambi i meccanismi proiettivo ed identificativo agiscono contemporaneamente ed interferiscono fra loro. Avviene, cioè, che la proiezione sia facilitata da una iniziale identificazione con un personaggio, mentre l'identificazione è rafforzata dal meccanismo proiettivo, che rende l'altro più simile al soggetto proiettante.



Gli effetti sul pubblico, operati da questi fenomeni, sono di due tipi: catartici e suggestivi.

Il termine **catarsi** è una parola greca che significa "purificazione". In psicoterapia, il metodo catartico persegue, appunto, l'effetto di una "purificazione" attraverso un'adeguata scarica degli effetti patogeni. La cura consente al soggetto di rievocare e perfino di rivivere gli eventi traumatici ai quali sono legati questi affetti e di abreagirli. L'abreazione, ovvero la scarica emozionale liberatoria, può essere, in particolare, provocata con l'ipnosi. Storicamente, il metodo catartico risale al periodo che va dal 1880 al 1895, in cui la terapia psicoanalitica prese gradualmente forma a partire, appunto, da trattamenti effettuati sotto ipnosi. Per **suggestione** si intende, invece, il processo mediante cui una persona viene influenzata al punto da accettare altrui idee, credenze o modi di pensiero. La suggestione, pur non fornendo una spiegazione completa dell'ipnosi gioca un ampio ruolo in essa. Non è un caso che fenomeni propri dell'ipnosi compaiano nella situazione cinematografica. Il buio della sala e lo stato oniroide in cui si verifica la visione del film, favorisce analogie psicologiche.

Avviene in sostanza che, per l'effetto catartico, lo spettatore sperimenti un appagamento psichico volto a ristabilire quell'equilibrio che le inconscie pulsioni insoddisfatte tendono ad alterare. D'altra parte, per l'effetto suggestivo, lo spettatore è anche

indotto ad accettare più facilmente quegli elementi violenti ed erotici proposti sullo schermo, la cui ricerca potrebbe riproporsi, in forme più accentuate, anche nella vita reale.

Si deve anche osservare che buona parte degli effetti che consentono la catarsi possono promuovere anche la suggestione. Non c'è azione catartica senza una profonda identificazione, ma l'ideazione è anche alla base dell'azione suggestiva. La valenza delle due diverse azioni è da mettere in relazione alle differenti personalità degli spettatori.

Alcuni spettatori, nonostante la partecipazione alla vicenda filmica e le identificazioni che essa comporta, riescono a ritirarsi in qualunque momento dal film, distinguendo la realtà cinematografica da quella effettiva: questi soggetti sono dunque meno esposti all'azione suggestiva e realizzano maggiormente l'effetto catartico. Altri spettatori riescono, invece, a ritirarsi meno facilmente dalla vicenda filmica. In certi casi l'evasione

cinematografica tende a permanere nella vita reale, a causa del prevalere dell'effetto suggestivo su quello catartico. Particolarmente i bambini e gli adolescenti, per la minor distinzione che attuano tra fantasia e realtà, possono subire, in forma accentuata, questa suggestione.

INTERVISTA A MICHELA CESCON

UN AMORE MALATO

MICHELA CESCON, PROTAGONISTA DEL FILM PRIMO AMORE, RACCONTA DIFFICOLTÀ E SODDISFAZIONI DI UN PERSONAGGIO DIFFICILE

Di Francesca De Meis

COME SEI STATA SCELTA DAL REGISTA MATTEO GARRONE? COME È STATO IL VOSTRO RAPPORTO SUL SET?

Matteo mi ha visto a teatro un paio di anni fa, in un dramma irlandese, "Bedbound" con la regia di Valter Malosti. Ci siamo incontrati a fine spettacolo ed io sapevo chi fosse perché di lui al cinema avevo visto tutto. Dopo un anno mi ha cercata perché gli serviva un'attrice molto magra e di origine veneta. Ma a quel tempo non ero così magra; abbiamo scherzato sul mio peso e ci siamo salutati. Dopo una quindicina di giorni mi ha ricercato dicendomi che sarei dovuta dimagrire durante il film, che la protagonista non doveva da subito essere molto magra. Ho accettato la sfida senza pensarci due volte.

Sono una persona molto competitiva, che ama il rischio nel lavoro e il fatto che un artista come Matteo avesse pensato a me per questa sfida mi eccitava e mi lusingava.

Il rapporto sul set è stato molto buono. Mi sentivo voluta, amata e partecipe, mi sentivo parte di una squadra, non lottavo da sola. Certo momenti duri ce ne sono stati, io ero molto affaticata, ma leggero sempre nello sguardo di Matteo grande fiducia e questo mi dava forza.

LA PREPARAZIONE DEL PERSONAGGIO DI SONIA È STATA COMPLESSA, SEI STATA SEGUITA DA UN DIETOLOGO E SEI DIMAGRITA MOLTI CHILI. TI HA SEGUITO ANCHE UNO PSICOLOGO?

No, ma in compenso ho trovato un dietologo incredibile, Elio Muti, che oltre ad essere il mio dietologo, ha ricoperto più ruoli, lavorando su tutta la mia parte istintuale e finendo con l'essere molto presente, più di un genitore. Lui è stato un po' anche il mio psicologo: mi ha allenato ad essere io psicologa di me stessa, a diventare io la persona più giusta a prendersi cura di me. È stata un'idea vincente!

CONOSCEVI L'EPISODIO DI CRONACA AL QUALE GARRONE SI È ISPIRATO PER "PRIMO AMORE"?

A grandi linee. Sia io che Matteo siamo stati d'accordo fin dall'inizio che, per quanto riguardava il mio personaggio, non era necessario che io dovessi conoscere con precisione tutta la storia. Mi spingeva un forte senso di rispetto, di pudore per il dolore di altre persone. Non volevo far entrare nel mio percorso quel dolore, anche perché ero certa che la mia Sonia avrebbe preso un percorso tutto suo.

SONIA E VITTORIO SONO PROTAGONISTI DI UN DELIRIO A DUE CHE COMINCIA CON LA FRASE "TI IMMAGINAVO PIÙ MAGRA" E FINISCE IN TRAGEDIA. CHE IDEA TI SEI FATTA DI QUESTA STORIA D'AMORE MALATA ED ESTREMA?

Non l'ho giudicata, mi sono gettata dentro, provando a viverla. Certamente è una grande storia di possessione, di unione. Sia Sonia che Vittorio non riescono più a stare lontani, c'è tra loro un legame quasi di sangue, che non si può spiegare e che, se avviene, ti può far compiere qualsiasi gesto. Si sono scelti, si sono trovati. La vittima ha trovato il suo carnefice e viceversa. Sonia all'inizio, nella scena al bar, istintivamente capisce che se ne deve andare, ma non riesce. Il rapporto comincia, fanno l'amore, i corpi si riconoscono, il gioco prende piede e non si può più tornare indietro.

C'È UN MOMENTO DEL FILM IN CUI SONIA AL RISTORANTE SI AVVENTA, NON VISTA DA VITTORIO, SU UN PIATTO DI FETTUCCINE, È UNA SCENA TRAGICOMICA DI FORTE IMPATTO...

È stata una scena che non abbiamo girato molte volte. Un po' perché era veramente da tanti giorni che non mi avvicinavo ad un piatto di fettuccine, un po' perché a quel punto delle riprese (Matteo gira in sequenza) i personaggi erano così cresciuti, così indipendenti che

sembrava tutto molto reale. Ero pronta a fare la scena. Matteo mi diceva di prendermi i miei tempi, di far vedere tutti i passaggi, di non avere fretta di arrivare subito al punto, ovvero alla scorpacciata in cucina. Comunque è vero che è una scena liberatoria!

SONIA SUBISCE UNA PESANTE TRASFORMAZIONE DEL CORPO PER COMPIACERE L'UOMO CHE AMA. HAI MAI VISSUTO UNA STORIA IN CUI UN UOMO TI VOLEVA DIVERSA?

No, ho avuto brevi passioni che mi facevano stare male ma sono fuggita subito. Penso che spesso si confonde l'amore con situazioni malate. L'amore dovrebbe far star bene, accettarti per come sei.

NEL FILM SI PARLA DI COMPORTAMENTI ANORESSICI. TI SEI DOCUMENTATA SU QUESTA PATOLOGIA PRIMA DI GIRARE?

All'inizio, poi ho capito che Sonia non era un'anoressica, ma una donna che accetta di vivere sul suo corpo un sacrificio, che per lei è un sacrificio d'amore. La naturalezza è stata data dall'esperienza che facevo effettivamente sul mio corpo. Dimagrire di 15 chili in pochi giorni non è facile e il mio corpo sentiva veramente quello che si vede nel film: la fatica, l'abbandono, il pensiero che ogni tanto se ne va. Penso che Sonia sia il corpo di Vittorio. Forse è Vittorio il vero anoressico.



"Primo Amore" è diretto da Matteo Garrone, già applaudito dalla critica per un'altra storia malata, "L'Imbalsamatore" ed è liberamente ispirato ad un fatto di cronaca nera, avvenuto qualche anno fa. I protagonisti Sonia e Vittorio vivono un'intensa storia d'amore che li porterà all'auto-distruzione. Vittorio, ossessionato dalla magrezza, costringerà la sua donna a perdere peso in un crescendo di astinenza alimentare e annullamento delle rispettive identità. Sonia è interpretata magistralmente da Michela Cescon, giovane e promettente attrice teatrale e Vittorio dallo scrittore Vitaliano Trevisan, alla sua prima esperienza come attore.

L'INTERVISTA

DIALOGO CON FRANCO BATTIATO

PERDUTO

● "SIAMO MUSICISTI, SIAMO DEI PONTI TRA IL CIELO E LA TERRA. COME PRIVATO CITTADINO



AMOR



SONO SPIETATO, MA QUANDO METTO LA TONACA, LA COSA CAMBIA" Di Ignazio Senatore

IL TUO FILM INIZIA CON UN'INQUADRATURA DEL PROFESSOR SGALAMBRO CHE DICE: "IL NASCERE E IL MORIRE SONO GLI UNICI MOMENTI VERAMENTE REALI. IL RESTO È SOLO UNO SPAZIO DI SIGNIFICANTE VEGLIA." L'INCIPIT È DOTTO E FILOSOFICO, MA POI SPIAZZI LO SPETTATORE. CON UNA PELLICOLA ANTINARRATIVA...

E' vero, il film non ha storia. Tutto procede per dimostrazione d'eventi. Se una persona non è interessata alla ricerca o alla trascendenza non gli arriva niente. Se poi non gli interessa neanche la musica... è ancora più difficile.

HAI FATTO UN FILM MOLTO SPOGLIO E MOLTO SCARNO. NON CI SONO QUASI MOVIMENTI DI MACCHINA ED È PER QUESTO MOTIVO CHE NON È PIACIUTO A CERTA CRITICA. POTREMMO DEFINIRE IL TUO UN FILM SINESTETICO?

È assolutamente così. Nel rapporto suoni-immagini, per alcuni l'unione è esplosiva, per altri no.

HAI DEFINITO LA PELLICOLA "UN FILM-BALLETTO, FILM DI UN CAVALIERE INESISTENTE".

Devi pur scrivere qualcosa per la stampa, devi dare una traccia. Il film parla da sé ed ognuno prende quello che vuole. L'impianto teorico fa parte della scrittura. È un film dove non c'è un bacio, non c'è un atto sessuale, non c'è politica, non ci sono conflitti e lo stesso marito traditore è uno stereotipo. Servivano questi elementi per non

fare dei tableaux-vivant. Il film ha al suo interno una trama esile e pretestuosa, ma ce l'ha ed è stato tutto scelto. Quanto si tratta di fare un film scegliendo uno stile diverso e tu non hai voglia di commuovere la gente con mezzi che sono stati già usati al cinema fino alla nausea, allora ti occupi di altri territori. L'emozione passa attraverso un altro genere di racconto e le persone che seguono il mio lavoro forse lo sanno.

SEI SODDISFATTO DI COM'È ANDATO IL FILM?

Molte delle persone che l'hanno visto sono ritornate a vederlo, anche cinque, sei volte...

COME TI SEI ACCOSTATO A QUESTA TUA OPERA PRIMA, ETICHETTATA COME UN FILM AUTOBIOGRAFICO SULLA FORMAZIONE, LA MEMORIA E SULLA NOSTALGIA DI UNA SICILIA DIMENTICATA, CHE NON È QUELLA DI SCIASCIA, BUFALINO, PIRANDELLO...

Mi sono accostato come compositore... E si vede che il film ha dei tempi. Se c'è una scena che sento si dovrebbe concludere, io, rispettando la mia natura di musicista, la sfumo e la chiudo lì.

Però la "lezione" del cucito è un'idea di Sgalambro. Quando abbiamo iniziato a girare ha detto: "attenzione, non facciamo lo stereotipo della sartina anni '50 che aspettava il ritorno del navigante. Cominciamo con una storia molto solida... alla sapienza degli artigiani". Ci sono poi delle influenze di tipo Zen e di tipo letterario con varie confluenze. ▶

► **TU SEI ANCHE UN PITTORE E TI FIRMI SUPHAN BARZANI. IN QUESTO FILM C'È ANCHE UNA RICERCA STILISTICA PITTO-RICA?**

Non volevo si sapesse troppo. Ma, come succede, l'ho detto ad una persona e poi l'hanno saputo tutti. Diciamo che questa ricerca c'è stata fino a che è esistita un'area di segretezza.

NEL FILM CI SONO VARI ARTISTI CHE INTERPRETANO LORO STESSI, COME MAURIZIO DEI NEW DADA. COME HAI CONVINTO FRANCESCO DE GREGORI, ARTISTA SCHIVO E RISERVATO, A FARE UN CAMEO NEL TUO FILM?

Francesco ci teneva molto a fare una parte nel film. Mi ha detto: "Fammi fare qualsiasi cosa...".

IN "PALOMBELLA ROSSA", MORETTI, CANTAVA LA TUA "E TI VENGO A CERCARE"... HA VISTO IL TUO FILM?

Ha messo il film come apertura del suo festival.

HAI RILASCIATO UN'INTERVISTA NELLA QUALE HAI DETTO: "I SOGNI VANNO ABILMENTE DESTRUTTURATI. BISOGNA CAPIRE QUALI PARTI APPARTENGONO ALL'OGGI, QUALI A IERI E QUALI ALL'IMMAGINARIO E AL FANTASTICO". IN "VITE PARALLELE" CANTI: "MA GIÀ VIVO, VITE PARALLELE, CREDO NELLA REINCARNAZIONE, IN QUEL LUNGO PERCORSO CHE FA VIVERE VITE IN QUANTITÀ"...

Sì, credo nella reincarnazione, pur restando fedele ad un'analisi freudiana che ho trovato sempre esatta. Freud diceva: "Il sogno serve per preservare il sonno". Se nel sogno hai un gomito che ti preme il costato, nel sogno lo trasformi in qualcuno che ti spinge con un bastone, e se questo fa parte del sogno tu non ti svegli. Così come il suono di una sveglia reale diventa altro nel sogno e ti protegge, ti permette di non svegliarti. Quello di cui Freud non parla sono quei sogni strani e ricorrenti di luoghi che tu in qualche modo conosci pur non avendoli mai visti e vissuti. Stanze che ho conosciuto da qualche parte ed in epoche lontane. Mi interessa la possibilità di inter-

venire nel sogno come storia cosciente, come succede nei film americani. La reincarnazione non è consapevole. Ognuno ha il proprio modo di intervenire in questo genere di cose. A volte le persone hanno la sensazione di aver vissuto in un'altra vita. I tibetani, in questo senso, sono da seguire. Il Dalai Lama quando aveva tre anni faceva dei gesti che aveva già fatto prima di morire nella sua vita precedente.

A CHE PUNTO È LA TUA RICERCA COME UOMO E COME ARTISTA?

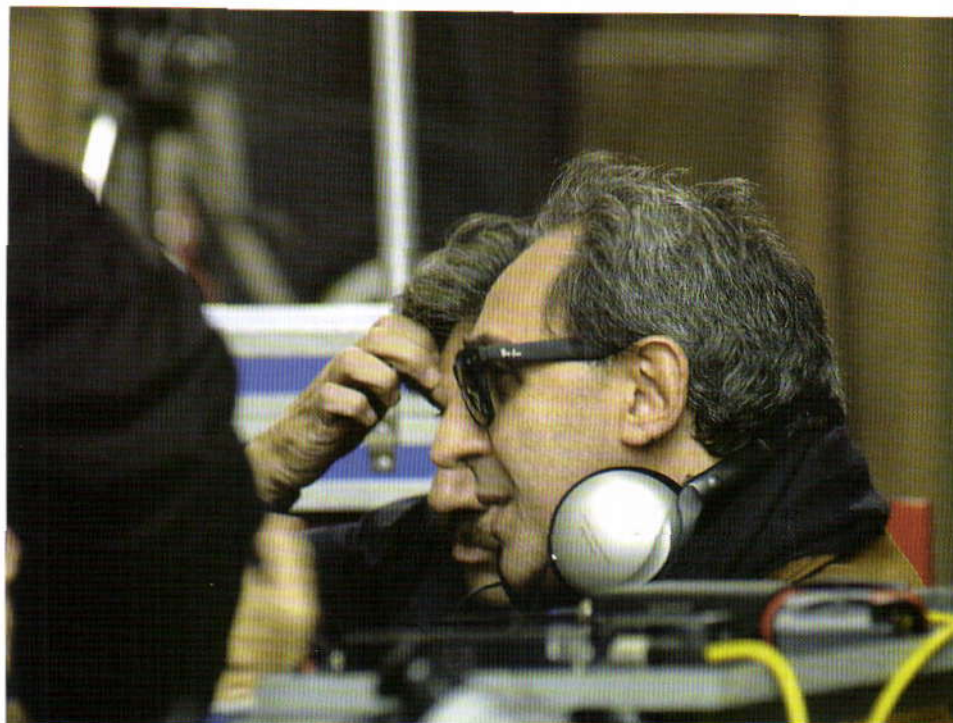
In effetti, le due cose non sempre vanno di pari passo e sono intercambiabili. Sento di avere questa fortuna da un po' di tempo a questa parte e che l'esterno non mi ha affatto "trascinato nella dimenticanza". A questo sono grato, a parte il fatto che non potrei più vivere senza annusare una certa aria nell'atmosfera, aria intesa in senso letterale, come respirarla. Ed è questa condizione che mi permette di vivere con piacere. Tutte le volte che mi è capitato di saltare la meditazione, c'è stato qualcosa nella mia giornata che non ha "quadrato", che è mancato, come se avessi commesso un peccatuccio. Questa storia del cinema mi sta dando libertà. Visto che non ho niente da perdere, non ho maestri, è veramente intrigante poter utilizzare questo nuovo mezzo d'espressione. È, inoltre, divertente non usare solo la tua musica, ma andare a scoprire pezzi di altri artisti

SAPPIAMO TUTTI CHE LA CIVILTÀ POST-MODERNA NELLA QUALE VIVIAMO È IMMERSA NELLA CONTAMINAZIONE TRA LE ARTI. TU CHE NE PENSI?

Nel processo creativo ci accorgiamo che sono tutte queste cose. Nel prossimo film, metto una scena che è realmente accaduta ad un'attrice e questo vero-falso fa parte di una scrittura, di uno stile. E' un pretesto. Nel Perduto amor un cantante che aveva una bella voce è finito poi a fare il barista ed io l'ho messo nel film.

IL TUO RAPPORTO CON IL TEMPO CHE PASSA...

Non sono un nostalgico. Amo il presente.



Al di là dei riferimenti a culture "altre" (come la leggenda del "cinghiale bianco", simbolo del "rinnovamento" dei Druidi) le canzoni di Battiato rimandano ad un retroterra colto e ricco di riferimenti all'opera di Georges I. Gurdjieff (Alexandropol 1877- Parigi 1949). Termini come "shock addizionale", "centro di gravità permanente" sono delle citazioni che si riferiscono ai suoi scritti ("Incontri con uomini eccezionali" - Adelphi Editore) o a quelli dei suoi allievi ("Frammenti di un insegnamento sconosciuto" di P. D. Ouspensky; "La guerra contro il sonno della coscienza" di Colin Wilson - Atanor Edizioni). Numerosi sono gli omaggi che il cantautore catanese gli dedica: "Il Caffè de la Paix", ad esempio, era il luogo dove Gurdjieff incontrava i suoi adepti. A sottolineare ancor più la sua adesione culturale alla Scuola, fondata da questo Maestro dell'anima, Battiato, con la sua Casa Editrice "L'Ottava" ha pubblicato quattordici testi. Tra questi: Vedute di un mondo reale di Gurdjieff; La rasatura del prato di Fritz Peters; Sedute mistiche di Ibn Al Arif; Bagliori dell'anima di Henry Thomasson.

Rivolgo uno sguardo sulle cose del passato che potevano resistere, ma non sono resistite. Ed è qui la nostalgia.

TI DEFINIRESTI UN MISTICO?

Sono un viaggiatore in territori mistici, perché un mistico necessita di altre virtù che io non ho.

SEI STATO MOLTO CRITICATO PER IL CONCERTO CHE HAI TENUTO PER ALLEANZA NAZIONALE...

Siamo musicisti, siamo dei ponti tra il cielo e la terra. Non puoi escludere nessuno. È come se un prete non facesse entrare in chiesa delle persone. Non compete a noi. Come privato cittadino sono spietato, ma quando hai "la tonaca" la cosa cambia.

CHE NE PENSI DELLA POLITICA ATTUALE?

La politica ha preso dallo spettacolo. Non ci dimentichiamo che Bush, qualche secondo prima di dichiarare guerra ad uno Stato era alle prese con il make-up...

GIRERAI UN PROSSIMO FILM?

Sì, ed è un film molto complesso. La sceneggiatura è pronta. Si chiamerà "Musikanten" e la parte centrale sarà dedicata a Ludwig Van Beethoven. Quando sono approdato alla lettura di diversi libri su questo autore, come lettore ho avuto un certo

tipo d'emozione. Quando abbiamo steso la sceneggiatura con Sgalambro, abbiamo deciso di eliminare tutti quegli elementi che sono, da un certo punto di vista, scontati (la disgrazia dell'individuo, la sordità...). Tutte sono quelle cose, insomma, che toccano con facilità la gente, che ti fanno piangere. Ecco, il mio è un altro genere di cinema che si occupa, non dico ad un livello più profondo, ma certamente diverso, di meccaniche differenti da un certo tipo di cinematografia tradizionale. Le altre due parti del film sono invece storie contemporanee.

HAI GIÀ SCELTO GLI ATTORI PROTAGONISTI?

Come protagonista pensavo ad un attore inglese... ma lui non lo sa ancora.

DOVE LO GIRERAI?

Sto per l'appunto cercando un luogo che mi ricordi la Vienna di un tempo, senza antenne e parabole.

CHI È IL TUO REGISTA ITALIANO PREFERITO?

Germi. Anche se Fellini è "il" regista, aveva un'intelligenza cinematografica.

COME TI DEFINIRESTI?

Io sono un ottimista, Sgalambro è un pessimista sistematico.

CINEMA&IMPEGNO

LA CHIARA DEL FILM DI BELLOCCHIO HA GLI OCCHI DI EMILY DICKINSON. ANCHE SE LA MENTE È CONSEGNATA ALLA CUPEZZA DELL'IDEOLOGIA DI MORTE.

Buongiorno – Mezzanotte –
Torno a casa –
E' stato il Giorno a stancarsi di me –
Come avrei potuto io – di lui?

La luce del sole era una casa
dolcissima in cui abitare –
Ma – non mi ha voluto – il Mattino.
Così – Buonanotte – Giorno!

Me lo lascerai guardare – non è vero –
L'Oriente che si colora di rosso?
E' allora che le colline hanno un modo di essere
che fa sentire il cuore – altrove –

Mezzanotte – tu non sei così bella –
Io avevo scelto – il Giorno –
Ma – ti prego – accetta la bambina –
Che lui ha cacciato lontano da sé!

Emily Dickinson (1862)



IMPEGNO

C'è impegno nella rappresentazione della memoria collettiva, locale, situazionale; nella cinematografia degli eventi della storia recente.

L'IMPEGNO STA NEL COMUNICARE UN MESSAGGIO, NEL DARE UN'INTERPRETAZIONE A FATTI, AVVENIMENTI, FENOMENI.

INTERPRETARE PASSAGGI GENERAZIONALI SULLO SFONDO DI UNA TEMPERIE SOCIO CULTURALE, È L'IMPEGNO D'UN CINEMA D'ERMENEUTICA.

Mostrare la diversità per dire quello che va oltre ogni diversità, è l'impegno di una cinematografia

dei valori e dei disvalori universali.

nel film

- 19 **BUONGIORNO NOTTE** di Marco Bellocchio
- 24 **THE DREAMERS** di Bernardo Bertolucci
- 26 **LA MEGLIO GIOVENTÙ** di Marco Tullio Giordana
- 30 **ELEPHANT** di Gus Van Sant
- 34 **ALLE CINQUE DELLA SERA** di Samira Makmalbaf
- 36 **MI PIACE LAVORARE** di Francesca Comencini



Buongiorno, notte

CONTRO IL BUIO DI UN'IDEOLOGIA DI MORTE CHIARA INVENTA LA VITA COL SOGNO. Di Lella Ravasi

Il Giorno ha cacciato lontano la bambina e così Emily torna a casa, alla casa della Notte, del buio, a illuminare con i suoi versi l'Oriente che si colora di rosso, dove "le colline hanno un modo di essere che fa sentire il cuore altrove." La Chiara del film di Bellocchio ha gli occhi di Emily, anche se la mente è consegnata allo scuro, alla cupezza dell'ideologia di morte. Ed è buongiorno allora alla mezzanotte dei sogni, quella in cui – dice sempre Emily in un'altra poesia – avviene che "i sogni colorano il sonno".

È nella poesia della Dickinson e nei sogni di Chiara che sta la lettura più profonda del film: una possibilità di stare nel buio, eppure di guardare altrove, di inventare la vita nel momento in cui la morte sembra farla da padrona, di uscire all'aperto nella libertà di una salute ritrovata mentre nel chiuso della prigione il mondo scompare, ridotto a rappresentazione, a formule. Sto nel buio della sala, assediata dagli occhi intensi di Chiara, e mentre corrono le immagini e si dipana la storia, mi si fa accanto, mi si forma un'altra visione, di tutti i padri che abbiamo perduto, che vorremmo circolassero in casa mentre dormiamo, guardiani del nostro sonno. Non più essere noi i controllori, i carcerieri, gli sprezzanti giudici delle loro vite, ma – con l'aiuto della notte – essere ancora i figli (forse innocenti, forse cialtroni, un po' come si è da figli) che danno una speranza, che non credono che tutto finirà per mano della morte, disposti a sentire ancora una volta una storia prima di dormire, e nella

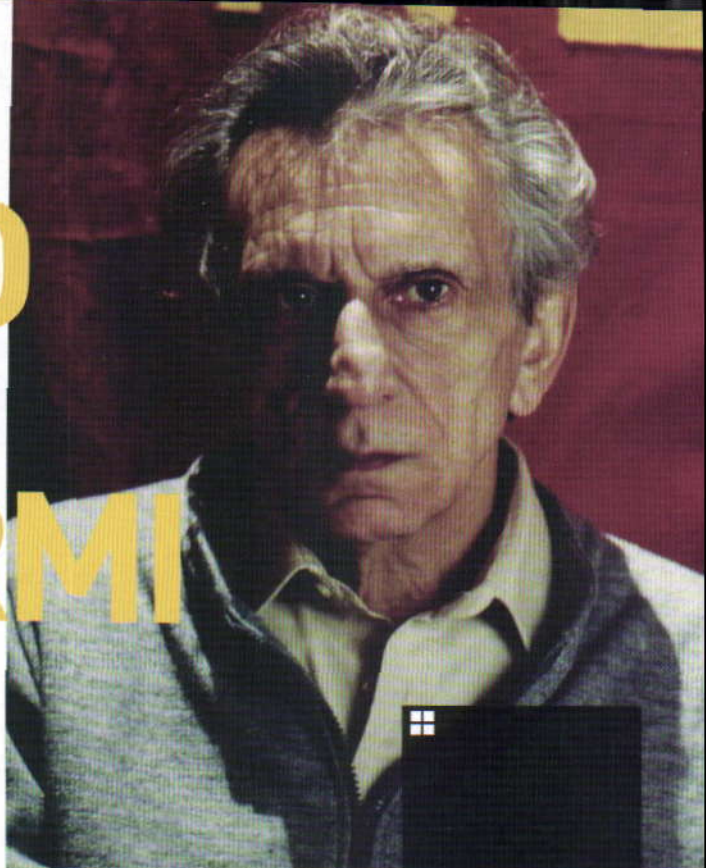
loro voce di padri la nostra appartenenza.

Il lavoro del lutto – parola più carnale, più fisica che non quella "elaborazione" di cui si parla in gergo psicanalitico – si fa sotto nel film, lo percorre fin dall'inizio: è una tomba la cella di quel padre sotterrato vivo in attesa della condanna. È al cimitero che Chiara va a ricordare, con la sparpagliata famiglia che le sta attorno, quel padre che rimane nei canti e nel vino. È nella voce di quell'uomo totalmente umano è nella sua voce che legge la lettera di saluto alla moglie che risuonano le voci perdute, e sono le lettere dei condannati a morte della resistenza a fare il controcanto. I sogni sono pieni di morti, di tutti i lutti, di tutti i sepolti e gli insepolti di cui trabocca la notte di Chiara, piccola Antigone che sa di essere tale solo in sogno, mentre di giorno fa l'apprendistato alla corte di Creonte.

Il sogno permette a Chiara l'invenzione della vita, la pietas, quel modo gentile e forte di darci una mano contro il buio, che è quello che ci tocca quando assistiamo agli ultimi bocconi di vita di una persona la cui sentenza è pronunciata, si chiami cancro la parola o altro, di quando il termine è fissato. Sono i padri perduti, quei nostri padri morti a cui Chiara ridà nel finale del film-sogno una possibilità: quel modo lieve di rimettersi a posto il bavero della giacca, di scivolare fuori nell'aria chiara e insonnolita di una specie di alba, come se da qualche parte si potesse tornare indietro, rifare la storia, darci di nuovo una possibilità, assurda, bella, daccapo.

TI UCCIDO PER NON SEPARARMI

"BUONGIORNO, NOTTE", UN FILM PIÙ VISIONARIO CHE POLITICO. Di Pia De Silvestris



IL REGISTA

Marco Bellocchio ha trattato il tema del terrorismo in precedenti pellicole come "Diavolo in corpo", ha "ucciso la madre" ne "I pugni in tasca", ed ha prodotto una serie di film politici come "Sbatti il mostro in prima pagina" e "La Cina è vicina". C'è un'evoluzione della poetica del regista: da quella politica - come "Marcia trionfale", contro l'istituzione militare - a quella privata come "In nome del padre", film contro l'istituzione familiare.

...UN FILM SULL'ASSASSINIO DI UN PADRE

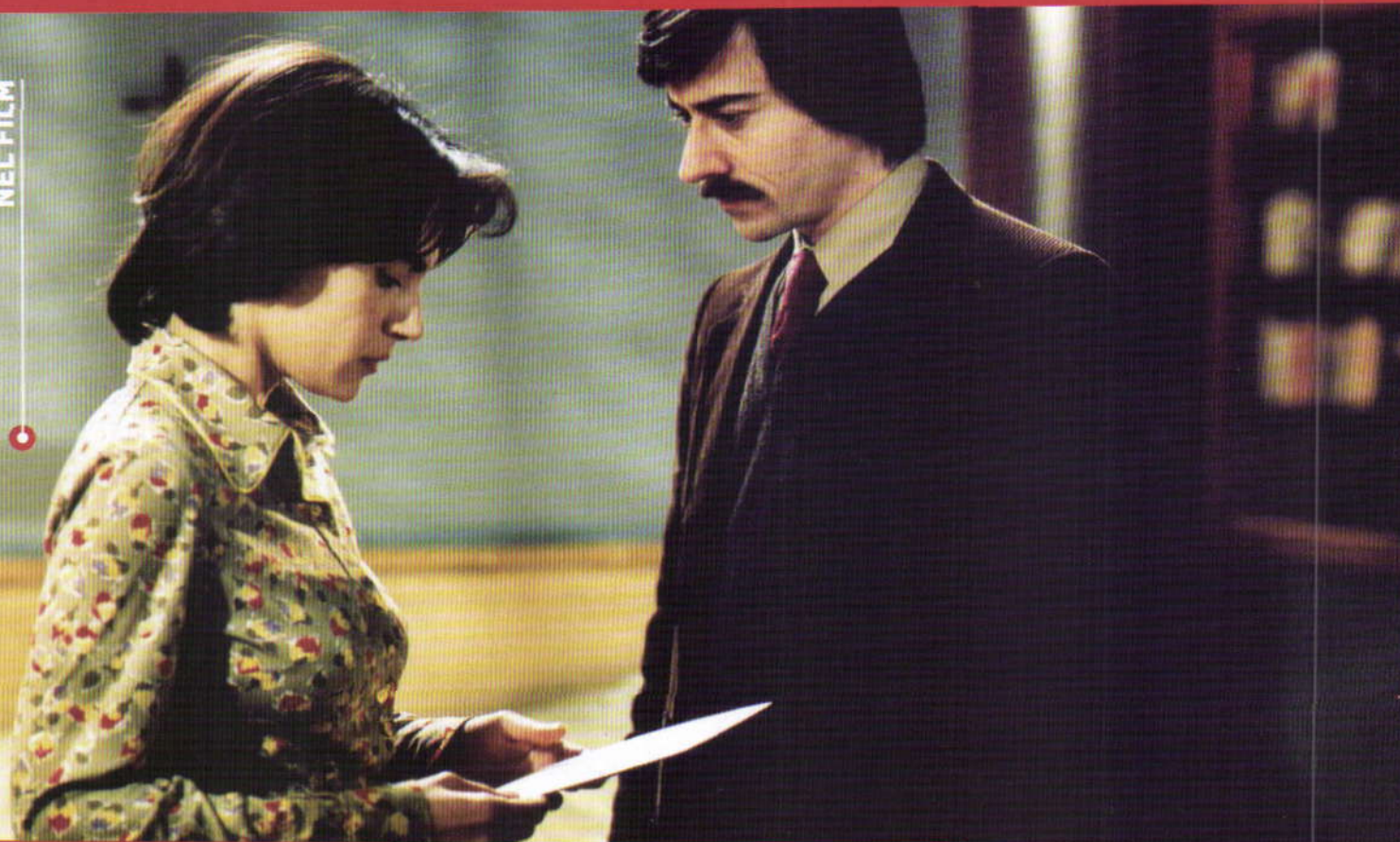
In un colloquio con la giornalista Alessandra Mammi il regista Marco Bellocchio dice, per rispondere alla commozione che il film ha procurato: "È un film sull'assassinio di un padre". Evidentemente il regista, come un poeta, è riuscito a suscitare nello spettatore il movimento di quei tragici affetti ambivalenti che ogni essere umano nutre ma non sempre vive verso il padre. Voglio dire che forse il film ha avuto un effetto catartico. Buongiorno notte è un film visionario sin dal titolo, che è un verso di Emily Dickinson ed è costruito sulla storia politica di Aldo Moro che ben si presta a rappresentare fantasmi di ambivalenza, come la narrazione di quella vicenda che ha sempre suscitato dubbi sulla limpidezza dei comportamenti che l'hanno accompagnata. Un gruppo di giovani brigatisti organizza il rapimento di Moro e la sua detenzione. Durante questa convivenza si instaura un clima fortemente affettivo e certamente questi giovani, di cui non si conosce la storia precedente, stanno combattendo con un bisogno interno di uccidere, ma anche di non uccidere, il padre. Così cercano di trovare una giustificazione nello spostamento che hanno operato sul personaggio storico e le vicende sociali di quel momento. Eppure, nonostante il fatto che il movimento psichico dello spostamento tenda sempre a rassicurare, in tal caso questi giovani non sono affatto rassicurati, forse anche per-

ché l'importanza del personaggio equivale al valore dell'oggetto interno contro cui ci si vuole vendicare. Infatti devono cercare delle sofisticate argomentazioni socio-politiche per giustificare il bisogno di vendetta.

Bellocchio continua l'intervista dicendo: "Ed è un film che dice come la separazione da un padre non passi attraverso il parricidio. Bisogna trovare la forza di riconoscerne l'esistenza per poi prendere la propria strada". Caso mai bisognerebbe aggiungere che se di separazione si tratta quella del film non è stata certamente realizzata, perché Moro viene ucciso proprio come un padre, magari con il dispiacere per averlo ucciso, ma non con la consapevolezza di averlo fatto per volere uccidere il proprio padre.

Bisogna dire quindi che la separazione resta un sogno, come nel film il sogno di una brigatista che porta la speranza della liberazione del padre-Moro che non avviene.

Il film è più visionario che politico perché gli occhi dello spettatore possono appoggiarsi sia al desiderio fantasticato dal sogno che alla realtà storica, a seconda delle proprie necessità interne.



I SOGNI D

BISOGNA DECIDERE. E NON C'È DUBBIO CHE SI DECIDERÀ. IL POTENTE DOVRÀ AFF

Come lo Stephen Dedalus dell'Ulisse di Joyce, la brigatista Chiara di Bellocchio potrebbe esclamare: "La storia è un incubo da cui cerco di destarmi". Questa dimensione onirica, così presente in "Buongiorno, notte", è senz'altro il lievito artistico che Bellocchio ha introdotto nel film per scompaginare le carte dei fatti e "guardare dentro" il caso Moro. Non chiediamogli fedeltà storica, dunque, non per adesso. Chiediamo se ha osservato nel profondo.

Tre uomini e una donna tengono prigioniero un potente uomo di Stato. Appartengono a un'organizzazione clandestina di matrice rivoluzionaria. Sono giovani e provenienti dalle classi popolari. La loro cultura è sbrigativa, rigida nelle premesse, drastica nelle conclusioni.

Tale quadro di partenza si complica in ragione di due fatti. Il potente sarà abbandonato dal potere in nome dell'interesse dello Stato. Il sequestrato si rivelerà un uomo e non la mera incarnazione di una funzione sociale. Si

giunge dunque al punto morto in cui ciascuno è inchiodato alla sua parte senza scarti. Nel luogo del sequestro, però, si sono consumate esperienze di frontiera, che riguardano tutti gli attori del dramma e coinvolgono differenti dimensioni della vita.

C'è stato un dialogo, innanzitutto. Ed è stato difficile per numerose ragioni. Perché era un interrogatorio, e quindi un colloquio fra individui posti in diverse condizioni di potere e libertà. Perché era un confronto fra mondi che non si erano mai par-

lati e che si ritenevano autosufficienti: orgogliosi, indifferenti l'uno all'altro, se non per quel certo studio reciproco che la guerra dichiarata comporta. Il linguaggio del potente è elusivo, perplesso e scettico verso ogni impostazione del problema sociale che risulti sommaria o fideistica. Il linguaggio del rivoluzionario è diretto, certo di potere o dovere sfrondare la foresta delle allusioni e dei distinguo col rasoio dello schema. Ora, questo dialogo non funziona. I rivoluzionari non ottengono le informazioni desiderate, e il potente non fa breccia nell'armatura catafratta delle loro convinzioni. Ma le parole si toccano, i modelli rimbalzano su se stessi, gli indi-

Eppure, che ne ha fatto Bellocchio? Quei cinque individui li ha pressati in un "gruppo di famiglia in un interno", avulso da qualsiasi contesto sociale. Tre li ha consegnati al cliché: a litanie ideologiche recitate con la feroce buona fede dell'inquisitore domenicano. Due li ha invece resi emblematici di percorsi complessi, e la complessità è risultata quella della rassegnata saggezza morotea, e quella della tormentosa metanoia di Chiara. Il subconscio della giovane donna merita la nostra attenzione. Vi si combatte una battaglia politica, ma anche uno scontro di simbologie religiose e familiari. È chiaro, infatti, che il paterno pessimismo moroteo si infiltra

ro scrive alla famiglia per sollecitare iniziative o esprimere sconforto, il sogno evocherà le lettere dei condannati a morte della Resistenza e le fucilazioni nazifasciste dei partigiani. Se l'ascolto del telegiornale crea indignazione nei sequestratori denigrati dalla propaganda del potere, il sogno li trasformerà in coristi scontenti di un ipnotico leitmotiv operaista. Se, infine, i brigatisti cenano frugalmente e in silenzio, schiacciati dalle responsabilità che gli incombono addosso, il sogno introdurrà un'atmosfera da "ultima cena", guarnita di segni della croce e varia compunzione religiosa. Come dire, sono sogni giudiziosi. Sogni anti-totalitari. Sogni quasi

I CHIARA

ACCIARSI SUL BURRONE DI VUOTO CHE SORREGGE IL POTERE *Di Paolo Cassetta*



vidui sono messi in causa nelle loro percezioni del mondo. Bisogna decidere. E non c'è dubbio che si deciderà. Il potente dovrà affacciarsi sul burrone di vuoto che sorregge il potere, e il rivoluzionario dovrà esaminare il problema centrale di ogni rivoluzione: se sia lecito usare violenza per instaurare la giustizia, se la morte del "nemico del popolo" non sia il veleno in cui la rivoluzione imputridisce. Non è una storia particolarmente originale. Nessuna vera tragedia, a ben pensarci, lo è.

nell'animo di Chiara, disfacendo il cartoccio fragile della sua concezione del potere, e interrogando l'assenza del padre troppo presto perduto. Ma è nella dimensione onirica che avvengono i mutamenti decisivi, perché l'incubo genera incubi, e il sogno diviene il veicolo di una presa di coscienza. Se, dunque, i tre compagni discutono delle reazioni positive ottenute dal sequestro negli ambienti radicali, il sogno citerà le parate staliniste e tutta l'armatura del peggiore trionfalismo comunista. Se il prigionie-

popperiani. Colpisce che la dimensione del sogno non funzioni in "Buongiorno, notte" come moltiplicatore di significati della realtà. Che il territorio dell'onirico e del visionario appaia addomesticato, prono al disincanto medio dell'individuo di sinistra contemporaneo. Lo stesso sogno finale di Chiara, l'unico che abbia autentica forza poetica, assume in questo quadro un mero valore di conferma della sua conversione. Non dà voce a quel desiderio di sospensione del tempo che ognuno ha ►

provato almeno una volta nella vita, se davvero ha conosciuto i feroci ingranaggi dell'azione storica. Esprime solo un bisogno di fuga. Fuga e ritorno all'ovile. Perché Marco Bellocchio ha invertito l'usuale rapporto fra sogni e realtà? Qui entra in campo la politica. E qui siamo

lenza del potere, si dovesse rispondere imbracciando le armi. Non si è trattato del pensiero bizzarro di qualche cervellino surriscaldato. Più di cinquemila persone sono state imprigionate nelle nostre galeere. Più di ventimila sono state interrogate dalla polizia o inqui-

plotti e di infiltrati. Chi ha lavorato di fino, presentando il brigatismo come abusiva e mediocre incarnazione di quel male del secolo che, partendo da Lenin, sarebbe sfociato in Pol Pot. Non si poteva accettare una discussione storica sulla semplificazione drammatica che



costretti a esaminare la potenza di un interdetto sociale, quello sugli anni '70, che estende il suo influsso su gran parte del ceto intellettuale italiano, e tira brutti scherzi anche agli artisti più indipendenti.

È stata, l'Italia di quegli anni, il teatro di una lotta accanita e sfortunata. Un'intera generazione ha provato a modificare le cose nel profondo, e una parte di essa ha ritenuto che, alla vio-

site dalla magistratura. Un fenomeno sociale, insomma. Ma un fenomeno sociale che, una volta sconfitto, non ha conosciuto solo l'ovvia (e meticolosissima) repressione, bensì anche la calunnia, il disprezzo organizzato, l'ostracismo eretto a sistema innanzitutto dalla sinistra ufficiale.

In questo gioco gli intellettuali hanno fatto la loro parte. Chi si è gettato alla ricerca di com-

questi uomini e donne, intercettata la radicalità dei tempi, avevano in-rodotta nell'Italia delle casematte gramsciane e della via italiana al socialismo. Non si voleva ammettere che il corso stesso degli eventi aveva prodotto drastiche alternative, opzioni nette che bruciavano gli eufemismi e rendevano impronunciabili le parole turgide, se non al prezzo di misurarle coi fatti. Qui è maturato il desiderio

di vendetta. Un desiderio in larga parte inconscio. Un desiderio vissuto con profonda ambivalenza. "Trovo catartico che Bellocchio abbia rimesso sullo sfondo la politica e in primo piano la psicologia. Questo film colma un vuoto nella nostra generazione, che ha scritto di tutti tranne che di *Moro e del terrorismo*. In fondo siamo stati presi tutti in ostaggio da una banda di persone meno brave e meno intelligenti di noi". Ecco. Sono dichiarazioni di Lucia Annunziata, presidente della Rai e intellettuale proveniente dalla nuova sinistra (La Stampa, 05/09/03, pag. 29). Vi traspare la funzione eminentemente liberatoria dei sogni di Chiara. Né più né meno, la "meglio gioventù" che si prende la sua rivincita.

Questa è la nostra idea. Che i sogni di Buongiorno, notte, a dispetto della loro apparente intensità, risultino colonizzati da un potente interdetto sociale e ritagliati su misura della (debole ma vendicativa) koinè emotiva post-novecentesca. Detto ciò, la cosa più ridicola sarebbe quella di imputare a Marco Bellocchio l'intenzione cosciente e malevola di infierire sui brigatisti. Egli si è anzi avvicinato al caso Moro rifiutando ogni dietrologia o teoria del complotto. E ha inseguito lo schema della tragedia, cimentandosi con l'ineluttabile anche quando ha ritenuto di opporgli il pluriverso dell'onirico. Ma sono troppo deboli, troppo evanescenti le sue dramatis personae.

Sorge il dubbio che il problema affondi alle radici.

Infatti, il cinema e la letteratura hanno molte difficoltà a confrontarsi col tipo umano del rivoluzionario di professione. Avvertono in lui principalmente la schematicità e il fideismo, ma non riescono a elaborarli come risultati di un percorso umano, preferiscono interpretarli quale segno di un limite e di una auto-mutilazione puerile. È la rappresaglia che un certo tipo di intellettuale ha sempre esercitato nei confronti dell'uomo di azione proveniente dalle classi popolari. È l'inclinazione per la Nuance, che dichiara il suo malanimo verso la Couleur (come nei famosi versi di Verlaine) e rifiuta di confrontarsi con l'elemento tragico, e non più romantico, che l'esperienza rivoluzionaria mostra quando è vissuta in modo non episodico. Buongiorno, notte riflette per intero questa antichissima coazione. È sfuggita completamente a Bellocchio la dimensione inquieta della sintesi che (fatta di speranze e disincanti, dubbi accarezzati e obbligate decisioni) il militante rivoluzionario deve operare a sue spese per far quadrare il conto dell'azione.

Per questo la sua critica è riuscita facile, ma stereotipata; applaudita, ma banale. E per questo anche l'atto di accusa conclusivo contro la classe dirigente del 1978, che rifiuta di trattare la liberazione del suo leader in nome della ragion di Stato, non ha nulla di eversivo. Eversivo, oggi, sarebbe stato

guardare in faccia, e fino in fondo, i vicoli ciechi che la storia impone all'irripetibile umanità degli individui. Ma è una pietas col paracadute, quella a cui veniamo educati ogni giorno. Elaborare il lutto, certo, e guardare il Novecento in cartolina.

MARCO BELLOCCHIO HA INVERTITO L'USUALE RAPPORTO FRA SOGNI E REALTÀ... HA SCELTO DI LAVORARE L'IMMAGINARIO DI CHIARA COME LUOGO DI GIUDIZI E NON DI DOMANDE

UN FILM
SULL'EDUCAZIONE
ALLA VISIONE
DELLO SPETTATORE
CINEMATOGRAFICO

Di Ignazio Senatore



... quando si pensava che il cinema potesse (come il '68) trasformare e contagiare il mondo e compiere una radicale trasformazione dell'animo umano...

the DREAMERS

DI BERNARDO BERTOLUCCI

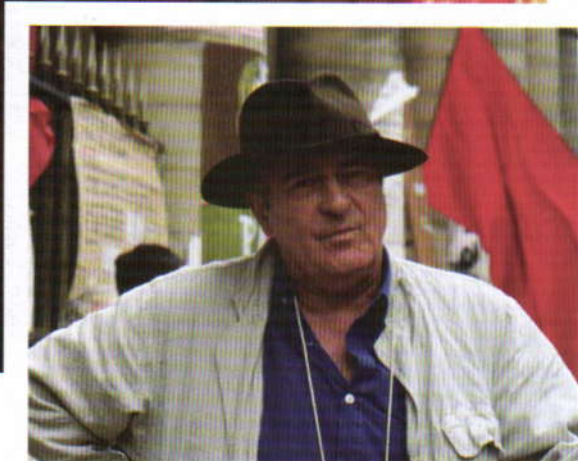
Cinema dell'altrove e dei percorsi immaginari della mente: metacinema e/o cinema sul cinema e nel cinema:

"La prima volta che ho visto un film alla Cinematheque Francaise... Il film era "Il corridoio della paura" di Sam Fuller. Avevo vent'anni. Ero venuto a Parigi per studiare francese... La massoneria dei cinefili, quelli che chiamano "malati di cinema". Io ero uno degli insaziabili, uno di quelli che si siedono, in prima fila, vicinissimi allo schermo. Perché ci mettevamo così vicini? Forse perché volevamo ricevere le immagini per primi quando erano nuove, ancora fresche, prima che svolgessero verso il fondo, scavalcando fila dopo fila, spettatore dopo spettatore, finché sfinite, ormai usate, grandi come

un francobollo, non fossero ritornate nella cabina di proiezione. Forse, lo schermo era veramente uno schermo; schermava noi."

The dreamers (primo film dal titolo in inglese del regista parmense) è tutto condensato in questo incipit. Film sui desideri insaziabili degli spettatori cinematografici, sul bisogno di divorare e di nutrirsi d'immagini. Bertolucci, giunto alla sua sedicesima pellicola proclama la propria poetica cinematografica (come *8 e mezzo* lo fu per Fellini, *Stardust memories* per Allen) e non può che farlo alla sua maniera: romantica, dissacrante, scandalosa.

Film sull'educazione alla visione di un film dello spettatore cinematografico (non a caso, la prima penitenza che Isabelle fa compiere a Théo è quella di masturbarsi da solo di fronte ad un'immagine filmi-



ca, la foto di Marlene Dietrich). Film sulla verginità di uno sguardo che, inevitabilmente, verrà perso (la verginità d'Isabelle non è certo quella sessuale ma quella di spettatrice) e sull'immane voyeurismo cinematografico:

"Ho letto sui 'Cahiers' che un regista è come un guardone, un voyeur. Come se la macchina da presa fosse il buco della serratura della porta dei suoi genitori e tu li spii e sti senti in colpa ma non puoi fare a meno di guardare. Forse il film è un reato, un regista è come un criminale."

Film arcaico, primitivo e delle origini (non a caso le citazioni cinematografiche rimandano al cinema muto ed in bianco e nero di Chaplin, di Keaton ed al Bunuel de *L'age d'or*). Cinema-memoria, fetale, placentare (i tre giovani protagonisti sono ritratti

nella vasca-utero) afasico, non ancora dotato della parola e del colore.

Bertolucci, con astuzia e sagacia, dissemina questi indizi lungo il percorso filmico ma gioca contemporaneamente a negarli e a disconfermarli, offrendo allo spettatore la facile via di fuga della storia narrata. Ritorna a Parigi dopo *Il conformista* e *L'ultimo tango*, ripropone il tema dell'incesto (*La luna*) e rinnova le sue stesse citazioni cinematografiche ("*Non esiste l'amore, esistono solo prove d'amore*" già citata in *lo ballo da sola*). Film sulla poesia (il padre di Théo ed Isabelle è un poeta così come il padre di Bertolucci e lo stesso regista, vincitore a vent'anni di un Premio Viareggio) e che trae ancora ispirazione da un romanzo (*La comare secca* da Pasolini; *Partner* da *Il sosia* di Dostoevskij; *Strategia del ragno* da *Tema del traditore e dell'eroe* di Borges; *Il conformista* da Moravia; *Il tè nel deserto* da Bowles; *L'assedio* da Lasdun).

Cinema come delizia e nutrimento degli occhi, lontano dai ripiegamenti nostalgici e melanconici di un certo cinema retrò.

Film sulle dicotomie obbligate (Chaplin/Keaton...) e sugli immancabili tradimenti del testo (pur attingendo fedelmente al romanzo "The Holy innocence" di Gilbert Adair, co-sceneggiatore del film, Bertolucci tace sull'omosessualità di Matthew e sulla sua successiva morte...). Film sulle declinazioni impossibili tra il cinema europeo (quello di Théo ed Isabelle) e quello americano (Matthew). Cinema che diverge, inevitabilmente, sul senso finale del film: quello europeo più attento alle tematiche sociali e alla "lotta di classe", che "scende in piazza", quello americano pragmatico, razionale e concreto.

Film immerso nel presente ma che rimanda a quell'ambizione eroica ed adolescenziale di un tempo remoto quando si pensava che il cinema potesse (come il 68) trasformare e contagiare il mondo e compiere una radicale trasformazione dell'animo umano.

Cinema, musica per gli occhi, con alcune scene da cineteca (Isabelle che appare come la Venere di Milo è indimenticabile). Bertolucci non vira in rosso (passione, sangue, comunismo) la pellicola, ma la immerge in colori luminosi caldi ed avvolgenti, nutrendola di una colonna sonora contaminata nei generi e commista (Janis Joplin, Trenet, Piaf...). Intenso, struggente, coinvolgente. Onirico, ipnotico, film sui gradualisti spostamenti della coscienza. Dedicato a chi sa ancora sognare.

LA MEGLIO GIOVENTÙ

DI MARCO TULLIO GIORDANA

Siamo diventati qualcosa se e quando abbiamo saputo mantenere i legami con la storia e la memoria. **Di Lella Ravasi**

*"Ma poiché un grido
udimmo e toccò il nostro cuore, per questo
come pauperes christi seguimmo
le voci, la sorte selvatica
le ali del vento"*

(ALBERTO BELLOCCHIO, *SIRENA OPERAIA*, IL SAGGIATORE, MILANO, 2000 PAG. 91)

La vita, la memoria di una famiglia diventano la storia, la memoria di una generazione. Il rumore degli anni è la colonna sonora che l'accompagna, e siamo impossibilitati a staccare lo sguardo da quello che eravamo: ci torna in mente tutto, e si manifesta davanti a noi la realtà di un modo di essere corale a cui appartenere. La generosità come l'inconscienza, la splendida illusione di cambiare il mondo, la voglia di provarci, la morte, l'inganno, la trasformazione, il

confronto tra ideale e reale: mille libri, usciti negli anni, ci hanno raccontato il sessantotto e dintorni, e che cosa siamo diventati. Ma niente raggiunge la potenza di una visione in cui i volti sono proprio i nostri, e i personaggi li abbiamo conosciuti, e siamo noi e i nostri amici, quelli che sono rimasti sul terreno, quelli che hanno trovato una strada che assomiglia alla nostra, e gli altri che abbiamo perso di vista. Un'immagine di verità, umana, affettiva, emozionale, che tocca profondamente, ricapitola la memoria: tornano alla luce – assieme ai pantaloni a zampa

d'elefante – improvvisi ricordi di un mondo in cui la costruzione premeva e il fare collettivo era per quasi tutti la priorità. La faticosa ricerca di una mediazione in famiglia, i dolori della crescita, l'uscita dall'adolescenza, e l'età adulta che soffiava "the answer my friend is blowing in the wind", tutto era in un pugno, in un momento in cui il mondo era a portata di mano, così almeno ci sembrava. L'impegno non si discuteva: ci si organizzava comunque e dovunque, e si faticava a capire, ieri come oggi, ma la passione per un'avventura comune era travolgente.



"La meglio gioventù" [raccolta di poesie di Pasolini, che a sua volta prende il nome da una canzone della prima guerra mondiale, diventata poi un canto partigiano] affiora anche lei alla memoria – attorno ai fuochi, il coro, la sera in montagna – e diceva "la meglio gioventù che va sotto terra". Il film è un lungo racconto collettivo in cui ciascuno trova la sua storia personale, fiction senza finzioni, immaginario che impone di non rimuovere, di andare a scavare sotto terra per trovare le tracce di quella "meglio gioventù" che siamo stati e che ha un senso lasciare a

quelli che vengono dopo di noi, senza trionfalismi, ma anche senza rimpianti, né cinismo, né delusioni, con la memoria degli errori e del coraggio.

Perché ci sembra che comunque ne sia valsa la pena alla fine, e così questa lunga storia che ci torna in mente è narrazione e terapia, cura.

Il cinema che cura, che si prende cura dell'immagine esterna ma anche dell'interiorità, coinvolge in modo quietamente sovversivo: non blandisce la coscienza, non costruisce un mondo "altro" in cui selezionare le cose belle da quelle brutte, o da quelle così così; l'impianto narrativo segue l'immaginario restituendo vita ai ricordi rimossi un po' sbiaditi, sciupati dalla dimenticanza. Riemergono colori e sapori, come nei sogni più importanti, di quando brandelli d'infanzia o facce perdute si mescolano a sensazioni fisiche che ci sono appartenute, emozioni e affetti che non se erano mai andati davvero, solo allontanati, e all'improvviso tutto torna a casa. Come le canzoni, quelle di protesta ma anche quelle d'amore, come "Suzanne" di Leonard Cohen, mentre la musica di fondo è lo struggente Oblivion di Piazzolla. C'è una familiarità dell'inconscio che preme, si fa spazio tra la corralità e l'individualità, crea legami tra la memoria del passato e il quotidiano. I sogni come i ricordi escono dal rimosso per indicare l'oggi, segnalano che non si è perduta la strada: i volti ricompaiono senza rughe, i morti fanno compagnia per il tratto della notte in cui qualcosa li fa tornare tra noi, i luoghi sono grandi, giovani perché visti con gli occhi della prima volta. Le immagini del film curano, si prendono loro stesse cura del nostro inconscio: è la cura primaria dell'immaginazione che sentiamo farci bene, riconnetterci, recuperare alla vita le parti smarrite, così che nessun

luogo e nessuna voce è perduta per sempre.

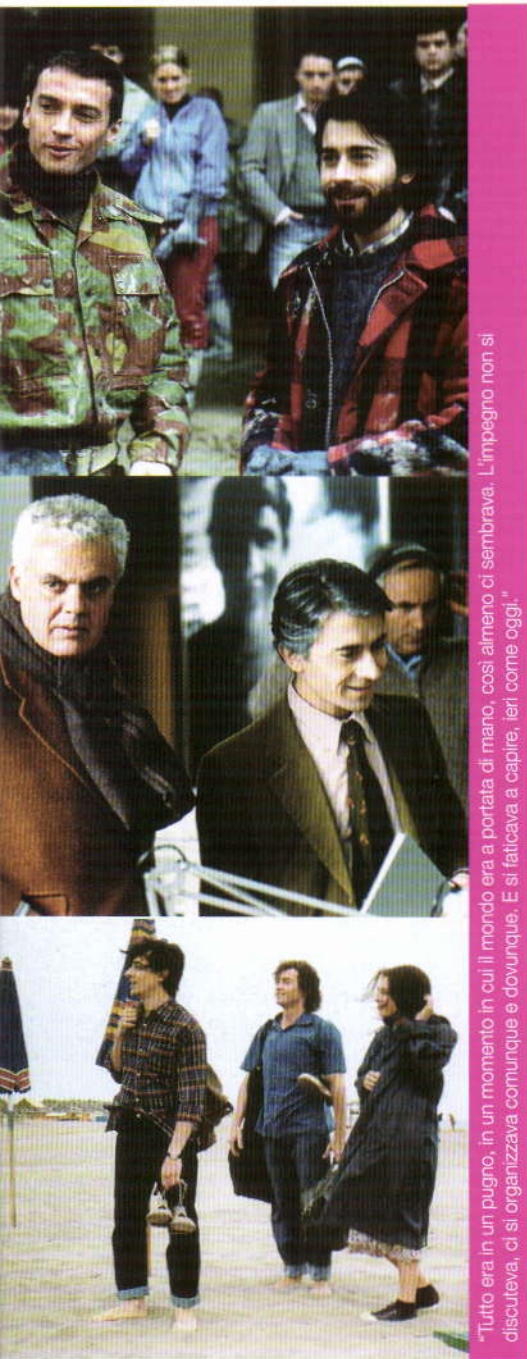
Si esce dalla sala buia e, come succede al risveglio da un sogno, per un attimo non si sa bene dove siamo finiti, perché non c'è il tavolo da pranzo-lavoro, quello con i cavalletti, ingombro di carte, marmellate, cicche di sigarette, e dove abbiamo messo la gonna lunga a fiori e gli zoccoli, e come con i sogni quasi non si sa di chi è la faccia stropicciata che ci guarda dallo specchio. Eppure non se ne va, dura a lun-

"Ognuno di noi è una riva a cui vengono le immagini del mondo. Siamo un mare su cui sciacqua un altro mare

che ci si viene a rompere in fronte, quando guardiamo fuori, non meno di quando guardiamo dentro noi stessi..."

(GIANNI D'ELIA, SULLA RIVA DELL'EPOCA, EINAUDI, TORINO, 2000 PAG.11)

go la sensazione di aver ritrovato delle parti di sé, quelle parti della "meglio gioventù" che stanno al fondo prezioso della nostra vita, per cui non ci riesce di invecchiare, e ancora siamo disposti all'innocenza, alla scoperta di nuovi mondi. Il passato fa bene al presente, lo vediamo anche dalla passione dei ragazzi per questa storia, dalla voglia di saperne di più. Non c'è uno stacco, una rottura, la storia li riguarda, sentono di avere una parte di eredità da questi giovani lontani nel tempo; e a noi fa bene sapere che dietro la memoria a volte sofferta, c'è un ricambio possibile se si torna a un'origine comune di umanità, di passione. In fondo è lo stesso significato del percorso analitico: nel sapiente gioco della relazione l'accompagnamento dell'altro nei tornanti della sua storia ci fa scoprire sempre qualcosa in più di noi, della nostra profondità, nella grandezza come nella miseria. E mentre



"Tutto era in un pugno, in un momento in cui il mondo era a portata di mano, così almeno ci sembrava. L'impegno non si discuteva, ci si organizzava comunque e dovunque. E si faticava a capire, ieri come oggi."

l'altro vede, anche i nostri occhi imparano a distinguere nel buio luoghi sconosciuti, ma misteriosamente già noti, attraversati. La storia corale è anche racconto delle vicende più personali, e viceversa: tutto è intrecciato, tutto è un volto che appare, si nasconde, e di nuovo torna a presentarsi, nella memoria dei sogni, dell'inconscio, come della vita reale, di quel conscio che prende un altro spessore quando ci è restituito in un film. L'immaginazione degli sceneggiatori, del regista, sce-

glie al nostro posto dei volti simbolo: sono quelli, non altri, che entrano a far parte di una interiorità reale anche se immaginaria, appartenendo così alla nostra storia.

I personaggi si impongono con la potenza di un ricordo aggiunto, sono veri, e quando entrano nel mondo inconscio non c'è confine tra verità e finzione. Diceva Calvino che le fiabe sono vere; le moderne fiabe sono spesso immagini e trame cinematografiche, e quando si fanno prendere sul serio entrano pienamente a far parte della verità inconscia, cioè reale, di ciascuno di noi.

Il romanzo della famiglia all'inizio ha come trama fondante il rapporto tra i fratelli - Matteo e Nicola - uniti e separati, l'uno e l'altro, dall'etica che li accomuna e che va a scegliere campi opposti per operare, alla ricerca della giustizia in modo radicale, l'uno scegliendo di arruolarsi in polizia, l'altro come antipsichiatra. Lo stesso spirito di servizio in fondo, ma quando l'inquietudine del primo finirà in suicidio all'altro toccherà il destino di entrambi.

Fantasia, immaginazione, filtrano come la luce dalle persiane e fanno giochi sul pavimento del nostro mondo interno; le emozioni sono vere e simboliche allo stesso tempo, così come accade in analisi; al cinema la fantasia di qualcuno porta per mano a incontrarle, a restituire spessore pieno alle carte da gioco, e si piange, si ride, ci si commuove entrando in sintonia con quella "meglio gioventù" che, una volta riemersa, entra di nuovo in gioco, non se ne va dalla memoria.

La funzione-finzione cinematografica e quella analitica camminano insieme quando hanno lo scopo del ricordare,

del far tornare in mente e in corpo visioni e sensazioni, nella trama vivente dell'inconscio e del reale.

E niente è sciatto, perché la voglia di dare un senso al presente si nutre del passato. Passano nel film le immagini vere e quelle ricostruite dell'alluvione di Firenze, gli incontri, romanzeschi, ma non è solo un romanzo e lo sappiamo perché c'eravamo ed era così che andava. La scuola dell'esperienza ci impegnava poi a capire, partecipando - studenti e operai - e le grandi manifestazioni erano il luogo in cui si viveva una sorta di iniziazione, lo scambio tra mondi diversi, occhi che si aprivano e che di sicuro volevano vedere. Si imparava a fatica a temperare l'onnipotenza, l'essere sopra le righe, l'immediatezza, perché la realtà era sempre molto più complicata degli slogan. E qualcuno si innamorava delle idee più radicali, e non mediava più tra parole e fatti. Qualcuno finiva nel pozzo della disperazione, in altri era più forte la voglia di resistere, lo sguardo della speranza. Tornano a galla con "La meglio gioventù" memorie, emozioni condivise.

La psichiatria alternativa era la scommessa che poteva liberare dalle gabbie manicomiali; non si sceglieva un altro modo di curare per ideologia, ma per bisogno di giustizia, per eliminare il potere di chi chiudeva per sempre nell'istituzione la devianza, e praticava la punizione dell'elettrochoc, definendola cura. E' per fedeltà all'immagine di una ragazzina, Giorgia, incontrata da studente, che Nicola, diventato medico, sceglie la strada basagliana e combatte sul campo le pratiche barbare del potere manicomiale, slegando i matti.

Sfilano nella memoria incontri, speranze, mancanze, ma soprattutto la percezione precisa della fedeltà all'a-

amicizia, come collante tra storie diverse, tra persone che si differenziavano, ma che tenevano fede a un amore, a un rispetto per l'altro. E le risate, l'allegria più forte di tutto, perché comunque era "la meglio gioventù".

L'amicizia che costruisce legami attraversa tutto il film, con un amore per la vita che fa affrontare perdite, saccheggi – dal suicidio del più struggente tra i protagonisti, alla scelta del terrorismo di un altro personaggio, donna – da cui si potrebbe uscire devastati, se non fosse per la tenuta di fondo di una storia d'amicizia che circola tra tutti, in famiglia e nel gruppo, con la potenza dei sentimenti che curano: si sia madre o padre o si sia figli, ci si sente in ogni, un pezzetto di noi è in gioco in ogni personaggio.

Ma tutti gli amori nel film hanno consistenza, pudore dei sentimenti e occhi che traducono, raccontano dal vero. Accade nel linguaggio cinematografico come in quello analitico che le sfumature facciano "anima". La psiche se ne va attorno, si svaga, forma un quadro complesso per successive associazioni, un racconto entra nell'altro; nel film le figure del romanzo – familiare e sociale – acquistano quello spessore che all'inizio è solo accennato, come succede in analisi, quando un sogno o un ricordo apparentemente banali, senza un significato forte, particolare, diventano la trama fondante di uno scenario del tutto nuovo per capire, per esserci tra il passato e il presente.

La narrazione in analisi non è il luogo del privato, individuale, opposto al pubblico, al collettivo: l'intreccio, la dialettica tra le parti, porta a un sapere più articolato, denso; la memoria si fa narrazione e incontro con il passato, ricco delle vicende storiche che abbiamo, oppure che ci hanno attraversato; di-

venta una trama comune in cui riconoscerci, uno sguardo emozionante che partecipa a qualcosa che va al di là dell'io. Ogni volta che compare il "noi" c'è un incontro con figure interne ed esterne che si mettono per strada e che si interrogano. La "macchina-cinema" dell'io è al lavoro con le figure, i personaggi, la storia.

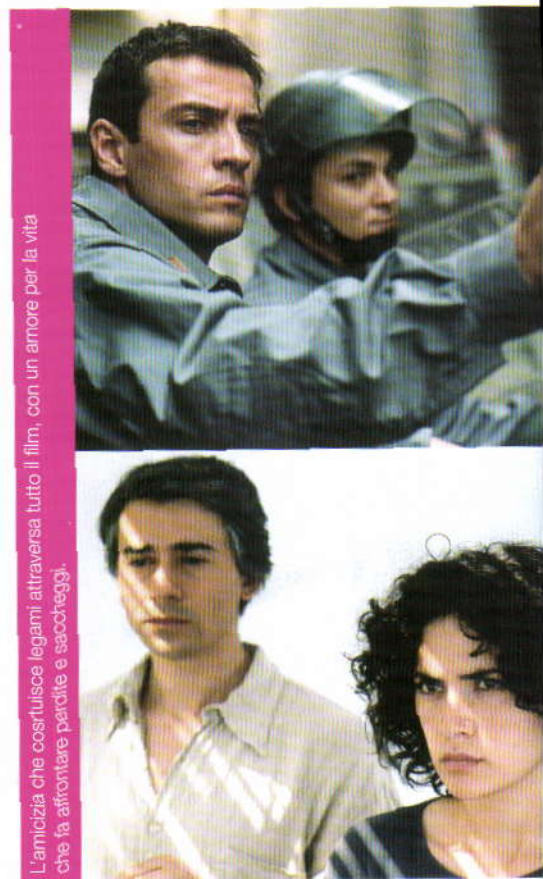
"La meglio gioventù" si prende cura in modo forte del nostro inconscio, aiuta a recuperare i legami, crea appartenenza, restituisce alla memoria la funzione fondamentale di traghettare tra un luogo e l'altro della nostra esistenza senza perderci. Siamo diventati qualcosa, abbiamo combinato qualcosa di noi, della materia di cui siamo fatti, se e quando abbiamo saputo tenere i legami con la storia e la memoria, e l'abbiamo conosciuta come esperienza di trasformazione interiore, se e quando si è creato un ponte tra la storia fuori e quella dentro di noi.

Il lavoro analitico mette in movimento i collegamenti, le sinapsi, tra i mondi: ricordi, emozioni, immagini, escono dai luoghi in cui si erano rintanati e se ne vanno attorno. Il film arriva fino ad oggi, affronta anche le ambivalenze, la fatica dell'adattamento, la vita che continua dopo le stagioni eroiche o tragiche, accompagna fino alla quotidianità di un tempo maturo che non rinuncia a interrogarsi, e anche per questo apre alla speranza.

I luoghi cambiano, come i volti, come i corpi, ma rimane intatta la visione di quella gioventù della psiche – senza la quale si spezzerebbero i legami significativi tra le persone e in noi stessi, i collegamenti tra passato e futuro – grazie alla quale possiamo riconoscerci protagonisti di quella "autorealizzazione dell'inconscio" di cui parla Jung nel lungo racconto di sé scritto, narrato, al termine della sua vita quando

dice: "Posso fare solo dichiarazioni immediate, soltanto raccontare delle storie"; e il problema non è stabilire se esse siano o no vere, poiché l'unica domanda da porre è se ciò che racconto è la mia favola, la mia verità." (C.G.Jung, Ricordi, sogni, riflessioni, Rizzoli, Milano, 1992, pag. 27).

Ogni personaggio del film racconta un pezzetto di quella verità che ha scelto di vivere: si può essere poliziotti o terroristi, faticosamente e dolorosamente



L'amicizia che costruisce legami attraversa tutto il film, con un amore per la vita che fa affrontare perdite e saccheggi.

te stare nella vita oltre l'ideologia semplificatoria, essere attraversati dal dolore, dall'amore come madri, padri, figli, e ogni parte ci riguarda: la molteplicità delle verità arriva a toccare profondamente qualcosa di noi, così che ci ritroviamo dentro tutte le parti a confronto, con la memoria fluida e vagabonda delle favole.



UN FILM CHE INDAGA SULLA INELUTTABILITÀ DEL DESTINO DELL'UOMO, MA ANCHE SUL SENSO CHE ALL'INELUTTABILITÀ DEVE ESSERE ATTRIBUITO.

Di Simone Mangoni

IL MALE OSCURO DELLA SOCIETÀ MODERNA

“... scopre la violenza, non potendola né giudicare, né comprendere”

“Non è un attacco specifico e diretto contro l'America, è un'indagine sulla violenza in un liceo americano...”

Così Gus Van Sant il primo ottobre 2003 aveva rimosso ogni dubbio, rispondendo a quella parte della critica che vedeva nel suo film un attacco al sistema americano.

Intervistato a Cannes poco dopo aver ricevuto il premio per miglior film e miglior regia, però, dichiarò

di aver concepito l'idea del film reagendo alle accuse dirette che, subito dopo il massacro della Columbine, erano state mosse da una parte dell'opinione pubblica alla settima arte.

Il cinema, raccontò in quell'intervista, all'epoca della strage nella scuola americana fu additato, assieme a televisione e videogiochi, per la responsabilità oggettiva di sovraccaricare di sesso e violenza il meccanismo già piuttosto delicato delle menti dei giovani.

Che sia stato costruito deliberatamente, o sia solo frutto di un eccesso di reazione, il risultato non cambia: la pellicola capolavoro del regista di Louisville è un attacco al sistema di efficacia anche superiore a quel *Bowling a Columbine*, che muoveva dalle stesse premesse e che era già stato portato sullo schermo, l'anno prima, da Michael Moore.

Elephant è il primo esempio nella carriera di Van Sant di un cinema universale, minimalista come in passato, ma solo stavolta, allo stesso tempo, assoluto, anche grazie a una rappresentazione del male che stende l'orizzonte precomprensivo dello spettatore oltre i limiti della questione morale.

Van Sant ha, infatti, il merito di aver posto l'ennesima questione della violenza come fenomeno sociale attraverso un meccanismo narrativo e tecniche di ripresa sempre finalizzate a scongiurare i rischi della facile demagogia, del ragionamento semplicistico, dell'interpretazione accademica, evitando di attribuire valori di causa ed effetto alle azioni e ai gesti dei protagonisti.

La testimonianza diretta del male, soprattutto quando inspiegabile, folle, rischia sempre di rimanere una visione oscena per lo spettatore, respinta quasi per istinto di sopravvivenza, dimenticata per necessità. La follia dell'uomo spaventa l'uomo più di ogni altro pericolo.

Difficilissimo per un autore, d'altra parte, raccontare il male; impossibile, quasi, evitare un approccio impregnato di morale: la scelta stessa di raccontare il male rischia di postulare valori etici e anche le forme utilizzate per la sua rappresentazione possono allontanare il regista dallo spettatore.

Van Sant conosceva questi pericoli quando decise di affrontarli: così si è costretto a rinunciare ai paradigmi strutturali della narrazione, a dimenticare gli stereotipi dell'inquadratura (come la messa a fuoco e il puntamento dell'obiettivo sull'azione); ha evitato di costruire forme intorno al suo soggetto, sublimando con l'evocazione la sua comunicazione; ha ignorato i moventi, nascosto il tempo e fatto dirompere l'evento-violenza sullo spettatore come un accadimento ineluttabile, insinuando il destino col cinismo brutale del montaggio anticipato.

Grazie alle sue scelte e all'incredibile, quasi dog-

matica, coerenza, Van Sant ha risposto, così, alle accuse contro il "suo" cinema: si è opposto alle facili conclusioni e ha trasformato il film in un deciso attacco politico.

È in questo senso che *Elephant* va oltre il fantastico film-documentario di Michael Moore, che pure aveva costruito il suo attacco con raziocinio, basandolo su una stimolante teoria interpretativa della violenza made in U.S.A. Moore avviava il processo induttivo di ricerca della verità partendo dalla politica delle armi, dalla loro straordinaria diffusione nel paese, per poi risalire alle cause, che sembrano individuate nell'ossessione ancestrale del popolo statunitense (o meglio del solo popolo W.A.S.P.), di perdere lo status quo, la sua ricchezza, i suoi beni (e con questi anche il senso della propria esistenza, così improntata al consumo) sotto i colpi della minaccia: degli inglesi prima, degli afroamericani poi; una minaccia fantasma che terrorizza costantemente, prendendo di volta in volta le forme dei nemici più temuti. Moore ha percorso, dunque, colla sua opera, la difficile via dell'interpretazione, riuscendo senz'altro a svegliarci dal torpore dell'indifferenza.

Van Sant, però, con *Elephant* va oltre.

Innanzitutto egli rinuncia alla versione per la visione dei fatti.

Con il cinema, restando nel cinema, egli annuncia e scopre la violenza, non potendola né giudicare, né comprendere. Riesce a fotografarla, senza attribuirle alcun carattere di eccezionalità. Per questo *Elephant* ci spaventa più del film di Moore.

È tutto vero e non abbiamo spiegazioni. È il male oscuro della nostra società quello spettacolo a cui assistiamo. Non ci servirà rimuovere o proibire le armi, né aumentare il livello dei controlli, della prevenzione, della censura.

Non basterà smettere di aver paura di chiunque sia diverso da noi.

FILMOGRAFIA DI GUS VAN SANT

- * Jokes: Chapter 1 "Easter" (in lavorazione)
- * *Elephant* - 2003
- * *Best of Bowie* (video musicale) - 2002
- * *Gerry* - 2002
- * *Scoprendo Forrester* - 2000
- * *Psycho* - 1998
- * *Will Hunting genio ribelle* - 1997
- * *Ballad of the Skeletons* (corto) - 1996
- * *Understanding* (video musicale) - 1996
- * *Four boys in a Volvo* (corto) - 1996
- * *Da morire* - 1995
- * *Bowie: The video collection* (video musicale) - 1993
- * *Cowgirl*
- * *Il nuovo sesso* - 1993
- * *Thanksgiving prayer* (corto) - 1991
- * *Belli e dannati* - 1991
- * *Drugstore Cowboy* - 1989
- * *Ken Death Gets Out of Jail* (corto) - 1987
- * *My New Friend* (corto) - 1987
- * *Five Ways to Kill Yourself* (corto) - 1987
- * *Mala Noche* (corto) - 1985



E' un Demone nichilista che suggerisce, sin dal principio del film, con voce cinica e fredda, che il male è radicato nel nostro sistema e sprigiona proprio da quella parte di esso che è più pura e inconsapevole. Questa la sensazione angosciata che proviamo nel buio in sala, mentre continuiamo a chiederci dove ci stia conducendo il film.

Fermandosi ad un livello di lettura più rispettoso

della volontà manifesta dell'autore, però (oltre che di gran parte della critica), la distanza fra il mondo degli adulti e i misteri dell'adolescenza dovrebbero rappresentare il vero messaggio; la natura dell'elefante non può essere intuita da un cieco che ne tocchi soltanto una parte, e ancora: nessun adulto comprenderà mai un ragazzo immaginando soltanto il suo mondo, come nessun uomo la natura dell'esistenza partendo da una sua rappresentazione parziale.

L'adulto è un alieno (non ne appare uno nel film che non sembri appartenere ad un altro universo), vive nella supponenza e nel pregiudizio, evita di comunicare e crea un muro di gomma con i propri figli su ogni questione che non si possa affrontare nel salotto di famiglia.

Questo, come detto, fermandosi ad un certo livello di lettura; ma Elephant è soprattutto altro.

Cosa porta addosso, nel film, questa generazione di giovani che

nasce già devastata, senza presente, se non i sintomi di un male oscuro, più grande della propria dimensione?

Chi esce intaccato nel profondo, dal film, gli uomini (adulti e non) o il loro sistema sociale?

I protagonisti di Elephant sono solo dei simboli e non possono essere il fine della ricerca di Van Sant, come egli dichiara.

I giovani, concludendo, non pagano le colpe di nessuna loro azione, comportamento od orientamento politico, o gusto sessuale. Né inducano a pensare il contrario gli apparenti scivoloni di Van Sant, come il bacio fra i due giovani omicidi, oppure il filmato sul nazismo in tv, al quale essi assistono affascinati. Sono quelli ulteriori segni di premonizione, pur opposti tra loro, in un film di evocazioni e presagi, dalle immagini del cielo, alla musica di Beethoven. Un film che indaga sull'ineluttabilità del destino dell'uomo, ma anche sul senso che all'ineluttabilità deve essere attribuito.

Per questa volta, in Elephant come alla Columbine, il futuro dell'uomo ci appare inesistente, ma la forza involontaria della non tesi di Van Sant lascia intravedere la speranza: la salvezza non va cercata alla fine di quel giorno di scuola (e del film). E' nel percorso che può trovarsi.

Essa risiede nei gesti naturali, nell'amicizia e nell'affetto che soli sembrano colorare l'anima dei protagonisti, liberandola da un'ansia grigia, poco prima della strage.

Solo allora l'ineluttabilità del destino ci sembra non coincidere necessariamente con l'ineluttabilità del male.

Il genere umano porta in sé il germe della propria distruzione, è vero, ma come ci invita a riflettere il padre Zosima di Dostoevskij "la vita è un paradiso, e tutti siamo in paradiso, ma non vogliamo riconoscerlo, ché se avessimo volontà di riconoscerlo, domani stesso s'instaurerebbe in tutti il mondo il paradiso".

Siamo liberi di riconoscere o meno il nostro destino in quel cielo autunnale, ma dobbiamo capire se ci spaventa più la prospettiva spettrale che esso presagisce o la magnificenza dell'assoluto che rappresenta.

Van Sant si astiene: così anche concludere il film tocca a noi.

TRE LIVELLI DI LETTURA PER ELEPHANT

1 Una high school dell'Oregon diventa teatro di una tragedia. Armati di tutto punto due ragazzi compiono una strage di insegnanti e compagni.

2 La natura dei giovani, la loro apparente mancanza di valori, non può essere compresa dagli adulti se questi rimangono sempre distanti dai loro problemi, non riuscendo mai a comunicare davvero con essi e preferendo sonni tranquilli alla verità delle loro rivelazioni.

3 La società moderna porta in sé il germe della sua distruzione. L'umanità è salva solo se l'uomo riesce a salvare prima se stesso ponendo l'amore, l'affetto e l'amicizia come fondamenta della vita collettiva. Il progresso sociale non basta.



NEL FILM

OMBRELLI AZZURRI E FALSI PROFETI

Alle cinque della sera DI SAMIRA MAKHMALBAF

IL FILM È UN'OPERA CONTRO VERDETTI UNIVERSALI E APODITTICI CHE NON RIGUARDANO SOLO L'AFGHANISTAN, L'ISLAM O LE TRADIZIONI CLANICHE, PERCHÉ L'IMPEGNO VA CONTRO I FALSI PROFETI DI OGNI CREDO. **Di Emanuela Ferreri**

Il titolo è quello della nota poesia di Garcia Lorca, composta per la morte di un giovane torero, i versi nel film sono ancora elegia per vite periture. Un uomo giovane la consegna ad una giovane donna, non semplicemente pegno d'amore, quella poesia diventa rammemorazione interna di una capacità d'immaginazione, d'affetto e d'intelletto, promessa di dialogo e d'affinità, spazio interno di vita concesso, creato, riaffermato dal potere evocativo dei versi, di qualunque

verso se a tal fine dato, vissuto e ancora detto.

Il film è carico della forza evocativa della parola poetica, delle invocazioni religiose e dei volti, bellissimi, intensi, tipici e qualunque di attori non professionisti, persone coinvolte direttamente sul posto a Kabul appena dopo la guerra, o quantomeno nella tregua apparente dei conflitti armati: "gente presa dalla strada", dunque, come si dice per film d'un certo impegno, ma da strade dove "mostrarsi" non è spontaneo protagonismo, ma coraggio, dichiara-

zione di indipendenza e autonomia di pensiero, in una parola autodeterminazione. Il volto prestato alla protagonista della storia narrata è quello reale di Agheleh Rezaire, insegnante di 23 anni, vedova, che con il proprio lavoro quotidiano cerca di assicurare un futuro a se stessa, ai suoi tre figli, alla propria gente.

Certo da Samira Makhmalbaf di impegno il pubblico può aspettarsene molto: Alle cinque della sera è la terza bella prova della giovane regista iraniana che si mostra col capo coperto (il primo film, *The Apple*, a 17 anni, con il secondo *Lavagne*, a 20 anni, è stata la regista più giovane mai premiata a Cannes. È la figlia di Mohsen Makhmalbaf, l'autore tra l'altro di *Viaggio a Kandahar*, ed a 6 anni era già sul set con il padre in *The Cyclist*. Anche il fratello e la sorella sono attivi e noti nello stesso campo artistico) e che dopo l'affermazione di *Lavagne*, nel 2000, ancora una volta è stata riconosciuta sulla scena internazionale e premiata a Cannes.

I livelli di lettura del film sono molteplici, possiamo cominciare da quello che corrisponde ai due contenuti più espliciti e didascalici dell'opera, già molto presenti nella filmografia dell'autrice: l'istruzione e l'emancipazione di genere.

Il film infatti è la storia di Noqreh, che dopo i talebani e malgrado le disposizioni paterne, sceglie non la scuola coranica ma una nuova opportunità e raggiunge con audacia il luogo dell'istruzione desiderata, con insegnanti donne e con altre giovani compagne pronte a imparare come pensare il proprio futuro immaginandosi insegnanti, medici, ingegneri, leader. E' così che Noqreh comincia ad essere grande, camminando verso la scuola, non con le modeste ciabatte tradizionali ma con un paio di scarpe col tacco, segno di emancipata femminilità, e aprendosi sulla testa un ombrellino azzurro - gli ombrelli proibiti dai talebani perché "oggetti peccaminosi", così come gli aquiloni che "oltraggiano il cielo", forse solo perché costringono in alto gli sguardi -. Cominciando col rispondere alla domanda più semplice: - cosa farai da grande?-, Noqreh decide di volerne sapere di più su Benazir Bhutto e sulla carriera di una presidentessa, e nel suo camminare libera e femminile incontra il giovane poeta che le fa dono dei versi di Lorca. Ma purtroppo Noqreh ha anche un altro cammino da compiere, con suo padre, sua cognata ed un nipotino moribondo per stenti.

Le giovani studentesse del film dimostrano con i loro volti incorniciati da veli bianchi, con comunicazioni chiare e determinate, quanto sia ipocrita ipotizzare - per chi lo fa ovviamente - che un burka basti a costringere una coscienza celando l'aspetto di un corpo.

Gli ombrelli azzurri, così belli nelle immagini del film, si

aprono sulle ragazze come piccole volte che circoscrivono e difendono uno spazio autonomo, premessa e indicazione di confidenza in se stesse e nella propria femminilità.

Particolare, forte e fiero il volto di Noqreh, commovente e familiare quello paffuto di una sua seria compagna di classe, struggente il gesto delle mani ancora infantili di quest'ultima mentre conta sulla punta delle dita i familiari scomparsi, uccisi dalla guerra, enumerando così, più e più volte tutti i riferimenti affettivi, psicologici e materiali che non avrà mai più attorno a se. Sullo schermo la vita di questa ragazza finisce all'improvviso in un incidente che non ha neanche la ragione di una azione di guerra, nell'esplosione in strada di un carretto per le merende calde, spazzata via da una deflagrazione di vita e d'innocenza.

Alle immagini di giovani donne a scuola, alla grazia dei loro veli bianchi, alla protezione dei loro ombrelli azzurri, all'elaborazione di ogni loro "perdita" giammai risarcibile con facili propagande di sviluppo e democrazia post bellica, al desiderio di vita e d'amore, posso solo provare a connettere ancora dei versi:

*So che ormai nulla mi può venire
dall'esterno.*

Tutto ciò che di me sarà è già in me.

La mia gioia dove la troverò?

In quale piega nascosta della mia anima?

Dove s'annida il mio dolore?

Lo sgomento m'invade ed il terrore

che la mia vita io non renda degna del mio desiderio.

Desiderio di che? D'ogni colore

*e musica. Ogni forma mi tenta e l'esistere
vario delle creature.*

E se nulla facessi per me e se di

me non sapessi ciò che posso ed essere potrei?

Sento grave il dovere di amarmi ed

il continuo scrutarmi mi stanca.

(LE POESIE SONO DI BIANCA GARUTI,

TRATTE DA *SE NON LA VITA*, V. SCHEIWILLER, MILANO, 1992)

Un altro filo conduttore del film e della sua intensa poetica, riguarda i dialoghi interiori dei personaggi.

Particolarmente toccante è il vecchio padre che parla con il proprio cavallo. All'animale domestico, all'essere vivente cavallo, l'uomo parla d'amore e di pietà: -cos' hai provato tu quando è morta la tua compagna? Come lo dico a mia nuora che mio figlio, suo marito, il padre del suo bambino è morto? Il fardello della più crudele notizia non lo divide con nessuno questo vecchio che ha un solo nome per definire il diso-

rientamento, la paura, l'incomprensione degli avvenimenti che lo circondano: "blasfemia", solo questo concetto riassume per lui la devastazione prodotta dall'inversione di un unico ordine riconosciuto, quello a lui noto. Fuggendo dalla blasfemia è disposto ad incontrare la morte sul cammino che ha fatto suo e delle sue figlie: sotto lo sguardo d'una tetra figura che la morte impersona nella sfinitezza e nell'alienazione, seppellisce il corpicino del nipote nella nuda terra di una strada nel deserto.

Ai dialoghi interni dei personaggi di *Alle cinque della sera* permettetemi di agganciare questi versi:

*"C'è sempre un interlocutore,
anche segreto, ma sempre"
E' come dire: c'è sempre qualcuno
con cui è vitale doversi spiegare
Prima non era spiegazione
Il disinteresse non era completo
Tentavamo di polemizzare
Prima non eravamo mai stanchi
E stentammo a capire quel senso
mai provato di portare se stessi a cavalcioni-
un ferito che non si può abbandonare
E la strada è sempre più erta
e noi sempre più soli
con quel peso sulle spalle
E la vetta è lontana
e ogni vetta
un'altra che la sovrasta ancora
E l'unica speranza è quella strada
che percorriamo, e la salvezza
in quel cammino; né possiamo invocare
né ad altro mirare che a quell'unico scopo
Una meta significa capitolare,
è morte vera, definitiva.*

La perdita di vita e d'innocenza, la vanificazione di destini umani, anche quelli che più si preannunciano belli e forieri di speranze, l'impossibilità di salvarsi, è l'altra storia del film ed è dedicata alla guerra, all'assurdità di qualunque guerra ed alla cecità degli esseri umani.

Ad ogni scenario di guerra appartengono quelli che possono soltanto morire: alla loro fatica quotidiana vana, ai loro interlocutori interni e alla loro peculiare estetica, il film è fortemente dedicato.

Nel viaggio di Noqreh, di sua cognata, del vecchio padre che per porle in salvo dalla blasfemia le conduce su un cammino senza speranza, si legge la denuncia di Samira Makhmalbaf contro la gabbia mentale degli ordini culturali vissuti come predeterminati, trasmessi "geneticamente", incontrovertibi-

li in quanto "leggi del padre". Il film è un'opera contro verdetti universali e apodittici che non riguardano solo l'Afghanistan, l'Islam o le tradizioni claniche, perchè l'impegno va contro i falsi profeti di ogni credo, contro i precetti di morte, contro tutti gli ordinamenti di occultamento della verità dell'esistenza umana.

"Che i devoti chiudano gli occhi al cospetto delle donne" è l'incipit del film, la condizione per cui un precetto mistico rivolto a sublimare l'attrazione sessuale esaltando spiritualità e meditazione, è stato stravolto in comandamento mondano a negare la bellezza sensuale e la naturalità della differenza sessuale tra esseri umani trasformandole in alienazione e abuso. Chi così chiude gli occhi al cospetto delle donne, allora, chiude gli occhi di fronte alla bellezza della verità, non la verità come presunta spiegazione del bene e del male necessario al mondo, ma alla verità quale realtà data, vivida evidenza di umane esistenze.

Ci sono devoti disposti a chiudere gli occhi di fronte ad ogni bellezza e dunque ad ogni verità, che riguardi la storia o la natura, il pensiero o la materialità. Per i devoti che chiudono gli occhi sulle verità che riguardano gli uomini e le loro guerre, a chi addirittura si rifugia in ideali pseudo ideologico-religiosi, magari senza volersi accorgere che si tratta di mistificazioni e deliberate menzogne, ma anche a chi gli occhi cerca di tenerli aperti il più possibile, suggeriamo la visione del film.

LA LEZIONE DI SAMIRA MAKHMALBAF

nata a Teheran nel 1980, è quella di una "prima della classe". Lei, figlia di quell'Iran dove attualmente sono le donne a detenere curricula studiorum di miglior livello (e dove la percentuale di ragazze all'università raggiunge, con oltre 800mila studentesse, la soglia del 50 per cento contro solo il 30 per cento del 1979, anno di nascita della Repubblica islamica - dati pubblicati da Saeed Paivandi, "Iran, le prime della classe", *Internazionale* 14/20 novembre 2003, n. 514, Pag 35-), ci dà l'occasione di riflettere sulla complessità della tradizione islamica a fronte dei pregiudizi diffusi. Non può sorprendere nessun avveduto musulmano, sia uomo o donna, che l'istruzione sia strumento d'emancipazione e regola di vita, infatti, «la prima parola del primo versetto del Corano dice: "Leggiti l-qra in arabo", e impone quindi ai musulmani di istruirsi, ragionare e arrivare a delle conclusioni attraverso un pensiero razionale (...). Ogni musulmano -uomo o donna- che sa leggere ha il diritto d'interpretare leggi, diritti e doveri islamici alla luce del Corano e degli hadith -detti e fatti del profeta Maometto- » (cfr. Nighat Gandhi, "L'istruzione prima di tutto", *Internazionale* 14/20 novembre 2003, n. 514, Pag 32).





MI PIACE LAVORARE

DI FRANCESCA COMENCINI

“DENTRO DI NOI, ABBIAMO TUTTI PAURA DI PERDERE QUELLO CHE ABBIAMO CONQUISTATO. E PIÙ LA COMPETIZIONE È ALTA, PIÙ I RAPPORTI SONO AMBIGUI, PIÙ IL TIMORE CRESCE.” **Di Fabio Castrìota**

Uno degli ultimi grandi psicoanalisti italiani, Gaddini, invitava spesso a riflettere su come, nel tempo, le patologie che portano in terapia i pazienti si modificano in linea coi cambiamenti della società e dell'ambiente. Da qualche anno avviene così che medici, sociologi, assistenti sociali e psicoterapeuti debbano confrontarsi con nuove forme di sofferenza dove il disagio psichico s'intreccia intimamente a problemi d'ordine lavorativo-sociale. Parliamo del mobbing: quella penosa situazione di violenza psichica perpetrata per danneggiare quei lavoratori che l'azienda ha deciso d'eliminare, scaricandogli la responsabilità finale dell'allontanamento dal lavoro, una realtà legata ad uno scenario economico mondiale "predo-

minato dall'incertezza, ossessionato dalla necessità di guadagnare fette di mercato. Un contesto in cui le imprese permettono alla violenza del mercato libero e globale d'introdursi nelle proprie dinamiche interne", come scrive D. Ranieri che ha collaborato al soggetto del film con A. Cestaro.

A parte qualche recente lavoro (come *Liberi* di G. Lavarelli e *Il posto dell'anima* di R. Milani), il cinema italiano non s'è troppo interessato alle problematiche psicologiche e sociali relative al mondo del lavoro. In questa lacuna s'inserisce l'ultimo film di Francesca Comencini, prodotto da Donatella Botti, che si avvale dell'interpretazione magistrale di Nicoletta Braschi, con la scenografia di Paola Comencini. Un'opera interessante non solo per l'ar-

gomento, ma anche per la struttura cinematografica che l'avvicina ad un docu-fiction movie, girato con la macchina a mano, in presa diretta, avvalendosi di attori non professionisti, diretti in modo impeccabile. Gli psicoterapeuti che lavorano con casi gravi o borderline, sanno che spesso l'unica e più efficace modalità con cui questi pazienti comunicano il proprio stato penoso, non è tramite il linguaggio, ma creando nell'intimo dell'analista uno stato d'animo, spesso di sofferenza ed inquietudine, che riflette la loro condizione emotiva di fondo. Non c'è forse forma di contatto umano più autentica di quella che nasce dalla condivisione empatica del dolore. Il merito principale di quest'opera ci sembra s'inscriva proprio in questo filone comunicativo, tanto profondo quanto spesso inconsapevole. Seguendo il progressivo sfaldamento psicologico della protagonista, un sentimento di oppressione dolorosa s'insinua nello spettatore, che viene assorbito in un tunnel emotivo di rabbia rappresa e disperazione: l'autentica penosa situazione di chi subisce questo tipo di violenza. Per questo ci sembra che il film non abbia tanto e solo un valore di denuncia sociale, quanto d'indagine psicologica, collegando la sofferenza psichica ad alcuni aspetti delle logiche di mercato capaci d'infiltrarsi e distruggere profondamente quelle strutture mentali meno attrezzate per reagire a queste forme sofisticate e terribili di violenza societaria.

"Dentro di noi - ha detto la regista - abbiamo tutti paura di perdere quello che abbiamo conquistato. E più la competizione è alta, più i rapporti sono ambigui, più il timore cresce. Credo che alla fine sia il senso di solitudine la cosa che più caratterizza lo spettro del mobbing".

In quest'ottica l'interpretazione della Braschi è straordinaria, come sempre nei suoi ruoli anche drammatici (come per *Ovosodo* che le valse il David di Donatello), in cui l'attrice sembra collocarsi con profondo senso analitico: "Più i personaggi sono diversi da me - ha risposto in un'intervista sul film - più mi piace la sfida di esplorare sentimenti che mi sono lontani, è un modo di conoscere l'animale umano... l'interpretazione è per me uno stru-



mento d'indagine".

E proprio l'indagine psicologica, ripetiamo, è un'altra qualità di questo lavoro, che solo superficialmente può sembrare una riflessione unicamente sul disagio sociale e le sue conseguenze mentali. In realtà Francesca Comencini scava, con la leggerezza dell'indagine profonda, all'interno dei rapporti spesso ambivalenti tra i protagonisti. Esemplare è la descrizione del rapporto tra la madre e la figlia (interpretata con una professionalità quasi spontanea da Camille, la giovane figlia della regista. Una figura che propone inoltre il problema di grande attualità circa il carico che talvolta i bambini finiscono per sopportare, loro malgrado, nella famiglia attraversata dalla sofferenza. Una famiglia spesso senza figure di riferimento maschili, che nel film finiscono per apparire in ruoli dimessi o autoritari. Vanno poi sottolineate dell'opera: l'incisività della colonna sonora, un montaggio che riesce a scandire con ritmo la progressione emotiva degli stati d'animo dei personaggi ed alcuni aspetti relativi alle inquadrature ed alla scenografia (come il lungo corridoio claustrofobico che apre il film e le inquietanti immagini dei monitor che, a circuito chiuso, scrutano i lavoratori in un momento di relax come la festa iniziale).

Infine non va dimenticato come *Mobbing* sia stato realizzato con pochissime risorse ed anche con l'aiuto e la partecipazione volontaria di molte persone tra cui Luca Bigazzi, direttore di una fotografia estremamente incisiva.

ci sembra che il film non abbia tanto e solo un valore di denuncia sociale, quanto d'indagine psicologica



Blade runner

CAPOLAVORO ASSOLUTO DI FANTASCIENZA, IN QUESTO FILM TUTTO È PERFETTO: LA STRAORDINARIA COLONNA SONORA DI VANGELIS, LA FOTOGRAFIA DI CRONENWETH, LA SCENOGRAFIA FUTURIBILE DI SYD MEAD E LE INTERPRETAZIONI DEGLI ATTORI

Di Ignazio Senatore



* **Regia:** Ridley Scott (USA -1982- Durata 124')

* **Trama:** Los Angeles 2019. Rick Deckard (Harrison Ford) è un poliziotto, un "cacciatore d'androidi" e deve eliminare quattro "replicanti" (creature simili agli umani ma prive d'emozioni) della colonia Nexus 6 e capeggiati da Roy (Rutger Hauer)...

La famosa frase che Roy prima di morire declama: "Ho visto cose che voi umani non potete neppure immaginare. Navi in fiamme al largo dei bastioni di Orione. I raggi beta balenare nel buio alle porte di Tanhauser..." fu scritta dallo stesso interprete Rutger Hauer che voleva regalare a Roy, il replicante, un'attimo di "saggezza".

Nella prima stesura della sceneggiatura il film s'intitolava "Android".

Successivamente il titolo fu modificato in "Mechanismo" e poi in "Dangerous days". Hampton Fancher ricorda che saccheggiando nella sua libreria trovò un breve e poco conosciuto libro dello scrittore della "beat generation" William Burroughs, intitolato "Blade runner". Così fu contattato Burroughs che diede il suo parere favorevole.

Ridley Scott fu preferito dalla produzione a Robert Mulligan, ad Adrian Lyne e Michael Apted.

La scelta dell'attore protagonista cadde inizialmente su Robert Mitchum grazie alle sue magistrali interpretazioni dell'investigatore privato Philip Marlowe. Successivamente l'idea fu scartata perché Deckard, il personaggio principale del film doveva apparire più mite, burocrate, un tipo qualunque, insomma. Successivamente si pensò



a Dustin Hoffman che fu coinvolto per due mesi nel progetto. Hoffman, pur appassionato di criogenetica e fantascienza, abbandonò all'improvviso la

il pubblico aveva avuto problemi con la pesantezza del film e con la mancanza di calore e di sentimenti dei personaggi. I risultati del sondaggio, seppur discreti, non bastarono alla casa di produzione Warner e ai produttori che avevano investito nella pellicola 28 milioni di dollari. Si corse ai ripari introducendo la voce fuori campo (i voice-over) come eco della narrazione tipica dei film noir e mystery thriller degli anni '40, sostituendo la musica originale per orchestra con i brani di Vangelis ed imponendo un lieto fine (Scott chiese a Stanley Kubrick di poter usare per "Blade Runner" le sequenze paesaggistiche girate per "Shining", ma non utilizzate e Kubrick accettò). L'anteprima della nuova versione fu proiettata a San Diego l'8 maggio del 1982 al Cinema 21 Theater. Incassò durante la stagione cinematografica l'irrisoria cifra di 14 milioni di dollari.

Liberamente ispirato allo splendido e visionario romanzo del 1968 di Philip K. Dick, "Do androids dream of Electric Sheep", Scott (che confessò di non aver mai finito di leggere il romanzo di Dick) apportò delle

del replicante Leon sulla base delle risposte della sua retina e che successivamente lo stesso Leon va a fare visita al laboratorio dove costruiscono "occhi"; lo struggente incontro tra Roy e Tyrell, poi, si conclude con il figlio che uccide il Padre, schiacciandogli i globi oculari. Numerose sono anche le suggestioni bibliche: nomi ebraici dei protagonisti come Rachel e Sebastian; Roy Batty che torna sulla Terra per chiedere al Padre (Dio) di modificare il proprio destino e muore come Gesù, con la mano trafitto da un chiodo mentre una colomba si libra nell'aria...

Infinite le citazioni cinematografiche: su tutte "Metropolis" di Fritz Lang, "Le invasioni degli ultracorpi" di Don Siegel, "Blow-up" di Antonioni e "Alphavill" e di Godard.

Capolavoro assoluto di fantascienza, in questo film tutto è perfetto: la straordinaria colonna sonora di Vangelis, la fotografia di Cronenweth, la scenografia futuribile di Syd Mead e le interpretazioni degli attori. Il film attinge come influenze visive ai quadri di Hopper (dai toni ossessivamente solitari) ai fotografi degli anni '30, alle stampe di Hogart, ai paesaggi allucinanti e asimmetrici dell'allora popolare periodico di grafica "Heavy Metal" ed ai lavori dell'illustratore francese Moebius.

spicca il tema ricorrente dell'occhio che rimanda ad una chiara metariflessione sul cinema

produzione. La scelta per l'attore protagonista cadde, infine, su Harrison Ford. Come protagonista femminile fu scelta Sean Young, una Rachel simile a Vivien Leigh di "Via col vento".

L'anteprima fu a Denver, il 5 marzo 1982 al Continental Theater e quella di Dallas fu programmata la sera successiva al Northpark Cinema. Fu distribuito un modulo per un sondaggio d'opinione.

Il film fu criticato perché era difficile da seguire e da comprendere; inoltre

substantiali modifiche al testo. Nel film, ad esempio, la storia è ambientata a Los Angeles e non a San Francisco e ogni riferimento a quell'ossessione che attanaglia gli abitanti del futuro (sognano di avere animali veri e non elettrici) è abolita.

Numerose sono state le chiavi di lettura proposte per il film. Spicca il tema ricorrente dell'occhio, che rimanda ad una chiara metariflessione sul cinema. Basti pensare che il film si apre con il Voight-Kampff Test che analizza le reazioni emotive

*** Il regista:** Ha diretto "I duellanti", "Alien", "Legend", "Black rain", "Thelma & Louise", "Soldato Jane"...





TRE GIORNI DI ANARCHIA

DI VITO ZAGARRIO

"IL LAVORO DEL REGISTA È MOLTO PSICHICO: È UN MEDIATORE, UN "FACITORE" DI RAPPORTI. LA TROUPE NEL SUO INSIEME FORMA UNA SPECIE DI VILLAGGIO, IN CUI ACCADONO AMORI E ODI" . Di Barbara Massimilla

L'altro film s'inoltra nella parte più nascosta dell'ideazione filmica, quella che ha a che fare con la storia dei registi e con il film inconscio. Rapida immersione o istantanea onirica, è un dialogo un po' visionario, sospeso in uno specchio che riflette il cinema. L'altro film è quella parte di film immaginata e pensata, ma mai realizzata, oppure sequenze di film cancellate dall'opera definitiva, scene divenute fantasma perché tagliate nella fase di montaggio. Un passo a due sulle tracce di trame e contenuti sottesi al progetto ed alla costruzione del film. Frammenti riemersi ed elaborati alla luce del proprio percorso di creatività circolano in uno scambio breve ed intenso.

I REGISTI COSTRUISCONO STORIE, ANCHE NELLA RELAZIONE ANALITICA AVVIENE LA COSTRUZIONE DI UNA STORIA, MA ACCANTO ALLO STRUTTURARSI DEFINITO, L'ASCOLTO DELL'ANALISTA COGLIE IMPRESSIONI INFINITESIMALI CHE NON PRENDONO FORMA IN MODO CHIARO ANCHE PER LUNGO TEMPO, MA EVOCANO TONALITÀ SENSORIALI QUASI SEMPRE IDENTICHE E SFUGGENTI, FILI E TRAME SOTTILI SI ESTENDONO IN MODO INDEFINITO PRIMA DI ESSERE "VISTI" E COMPRESI; TROVI QUALCHE ASSONANZA CON IL TUO LINGUAGGIO FILMICO?

Scrivendo la sceneggiatura si produce un percorso d'immagini, leggendola avviene una messa in scena mentale. La sensazione dello sviluppo di elementi embrionali coincide con l'intuizione che ciò che hai immaginato sta avvenendo

nella realtà, ed è un sentire di natura complessa, una specie di piccolo miracolo. Sul set di notte sogno le inquadrature, il mio magma onirico ha un effetto sulla costruzione del film, così che il destino del film è imprevedibile, un continuo divenire in cui si ricrea sempre un altro film, dalla scrittura alle riprese e da queste al montaggio. Ci sono registi che difendono l'idea di una sceneggiatura ben architettata che viene perfettamente trascritta e tradotta nel montaggio, ma per il mio modo di essere questo è un percorso troppo controllato. Io ho bisogno di dare maggiore autonomia al film e ai suoi personaggi che si sviluppano a volte in modo imprevedibile. **SI POTREBBE IPOTIZZARE CHE TU NON REGISTRI DEI CONTENUTI NUOVI EMERGENTI, COME SE FOSSE INASPETTATI RISPETTO AL PROGETTO INIZIALE, MA IL TUO ATTEGGIAMENTO DI**



BASE È PROPRIO A PRIORI APERTO ALL'INATTESO E AL LINGUAGGIO ONIRICO, COME DI FRONTE AD UNA MATRICE D'ISPIRAZIONE CONTINUA; SE PENSIAMO ALLE TAPPE EVOLUTIVE DELL'ESISTENZA, LA FILMOGRAFIA DI UN REGISTA PUÒ ESSERE IMMAGINATA IN SEQUENZA, COME UN DISCORSO DESCRITTIVO ININTERROTTO CHE RIFLETTE L'AUTOBIOGRAFIA DELL'AUTORE?

Questi percorsi esistono e si riflettono specialmente sulla scelta delle storie e sui contenuti che esse esprimono. Nel mio ultimo film ho affrontato totalmente l'autobiografia, anche se niente è realistico e tutto è romanzato: torno nella Sicilia di mio padre, i luoghi narrati toccano dunque delle corde profonde. Tre giorni di anarchia, è più aderente a me stesso, a come sono oggi, al mio percorso umano e culturale, ma questi percorsi, questo "discorso descrittivo ininterrotto" sono spesso inconsapevoli. Devono esserlo. Altrimenti si rischia un approccio artefatto, non genuino. Le coerenze filmografiche si possono individuare solo post-mortem.

QUAL È LO SGUARDO DEL REGISTA SUL PROPRIO FILM?

Il film come tutti i testi, un romanzo, una poesia, un'opera d'arte visiva, hanno dei loro destini, vivono di vita propria. Ci sono momenti in cui proietti e realizzi attraverso il film quello che hai sognato, la regia è sogno: sogno dell'idea, del soggetto, della messa in scena. Quando lavori alla sceneggiatura immagini come sarebbero i personaggi, mentre giri dopo aver scelto un casting avviene una mutazione, storie sotterranee, sottotesti già presenti tra le righe della sceneggiatura possono esprimersi in modo inatteso attraverso l'interpretazione di un attore. Un film funziona se vive da sé, personaggi e film hanno una vita che vibra e sfugge di mano, che va oltre il re-



gista, non è una teoria ma un mio profondo modo di essere. Il film può vivere di vita propria anche in modo negativo, nel mio terzo lungometraggio ho realizzato ciò che desideravo e ho percepito un controllo sul prodotto creativo. Non è stato così, invece, per i precedenti, dove ho avuto la sensazione che fossero loro a controllare me. Nella "Donna della luna" il mio tentativo era, in teoria, quello di rappresentare in modo metaforico un luogo dove Sicilia e America potessero allinearsi, un omaggio alla New Hollywood, in particolare al primo Coppola ai suoi road movie, alla sua ricerca dell'inconscio e delle origini, alla cultura americana ed europea come

anime della sua ispirazione. Ma i film hanno una loro autonomia, e il risultato è stato un po' diverso da come lo pensavo all'inizio: è venuto un film forse più raffinato, e certamente più europeo, cui oggi sono ancora affezionato, ma verso il quale sento anche una certa distanza.

L'ASPETTO DESTINALE DELLA TUA FILMOGRAFIA È CENTRATO SULLA "SICILITUDINE"?

La Sicilia "americana" è un mio tema, che torna anche nell'ultimo film che ho appena finito, "Tre giorni d' anarchia". Il paesaggio siciliano ha per me vaste potenzialità scenografiche, spesso diventa un set decontestualizzato e simbolico.

IL LUOGO DELLE ORIGINI PUÒ ATTIVA-

RE INTROSPEZIONI MOLTO INTIMISTICHE?

Sono cosciente che il viaggio nel mio primo film, "La donna della luna", è un viaggio psicoanalitico; a proposito di "altro film", la storia iniziale era quella di un ragazzo che nasce la notte della luna, quando gli americani scendono sul pianeta, evento che segna una mutazione nell'immaginario, ma poi l'accento si è spostato sul personaggio femminile e il titolo dalla notte della luna è diventato la donna della luna.

Sullo sfondo dell'educazione sentimentale e dell'iniziazione, con il viaggio dei due protagonisti, c'è la messa in scena della mia parte puer - rappresentata dal ragazzo - e di una più adulta - la donna americana - una immersa nelle origini, l'altra che osserva da distante.

SE PENSIAMO ALL'INCOMPIUTEZZA, DOVE COLLOCHI PARTI DI FILM CHE NON HAI PIÙ UTILIZZATO?

E' rimasto un cruccio a vita aver eliminato nel montaggio l'antefatto sulla nascita di questo bambino, in una casa in riva al mare siciliano, l'immagine dell'orma dell'astronauta associata ai vagiti e al sorriso del nonno del protagonista, in un flash-back iniziale poi tagliato. Era per me un simbolo importante. La stessa cosa sta accadendo per l'ultimo film che narra, attraverso il filo conduttore di un giovane uomo (Enrico Lo Verso), la storia corale di un paese che vive tre giorni di anarchia e totale libertà nell'arco di un interregno, dopo la fuga di fascisti e tedeschi, tra lo sbarco degli americani e prima del loro ingresso nel paese. Tre giorni in cui tutto è possibile: vendetta, democrazia, sesso e amore, fantasia, poesia, cinema. Al giungere degli americani finisce l'utopia e ricomincia la storia.

Mentre scrivevo la sceneggiatura pensavo alla resistenza, al sessantotto, a tangentopoli, a tutti i periodi storici in cui

si è sognato il nuovo e il cambiamento. In questo caso ho dovuto togliere una scena onirica che riguarda la leggenda di una madonna guerriera: nel finale, infatti, il protagonista immagina come gli americani, il nuovo potere, siano scacciati da una schiera di angeli, simili a cavalieri medievali, che seguono la madonna mentre brandisce la spada contro i soldati, il nuovo male, la guerra. Ma stavolta, fortunatamente, è una scelta e non un'imposizione, un sacrificio artistico legato alla storia, piuttosto che un'auto-censura, perché il montaggio, come dice Moretti, è "levare".

PERÒ EVIDENTEMENTE, AVENDO GIRATO, REALIZZATO UNA SCENA DI TALE FORZA, VORRÀ DIRE CHE NON SI È POTUTO FARNE A MENO... COSA RAPPRESENTA QUESTA MADONNA GUERRIERA?

Tra i ricordi infantili di Scicli, paese del barocco siciliano, c'è anche quello della statua di questa madonna che scaccia i turchi, mi attraeva e mi appariva come un'immagine virile e aggressiva.

LA SCENA DELLA MADONNA GUERRIERA, IN SEGUITO ELIMINATA AL MONTAGGIO, SEMBRA LA REALIZZAZIONE DI UNA FANTASIA RIGUARDANTE UN FEMMINILE ONNIPOTENTE ED ANDROGINO, CHE HA LE SUE RADICI NELLA TUA INFANZIA.

Forse. Inoltre avrebbe esaltato aspetti troppo enfatici ed ideologici nella scacciata degli americani. Ho preferito farla apparire, come flash onirico, senza farle agire nulla.

AVER TAGLIATO QUEL FINALE, HA ESPRESSO UNA RINUNCIA FUNZIONALE AD UNA TUA VISIONE PIÙ ATTUALE E MATURA SUI TEMI DEL FEMMINILE E DELL'IDEOLOGIA POLITICA. HO GIRATO UN FINALE PIÙ COERENTE CON LA STORIA DEL PERSONAGGIO CHE HO COSTRUITO. MANTENENDO SEMPRE UN LIVELLO A TE CARO DI VISIONARIETÀ?

Si tratta sempre di un sogno ad occhi aperti: l'utopia di conciliare un triangolo amoroso.

TORNA LA PROBLEMATICITÀ DELL'INCONTRO CON IL FEMMINILE IN VERSIONE ADULTA.

UN'ULTIMA COSA ANCORA, NEL FILM È ESSENZIALE, TENTARE DI NON PERDERE DI VISTA UN DISCORSO CENTRALE, MA LA SUA COSTRUZIONE È ANCHE OPERA COMPLESSA DOVE ENTRANO IN RISONANZA PIÙ MONDI INTERNI.

Il lavoro del regista è molto psichico: è un mediatore, un "facitore" di rapporti. La troupe nel suo insieme forma una specie di villaggio, in cui accadono amori e odi. Ciascuno ha le proprie dinamiche psichiche, e il regista deve creare un buon clima ed essere in grado di trovare un equilibrio tra autorità ed autorevolezza, tra convinzioni personali e capacità di accettare i consigli degli altri. Per me il film resta sempre, nella sua assenza, un viaggio collettivo e dunque, in quanto viaggio iconico, un percorso onirico e psichico.



Il ronzio delle mosche

DI DARIO D'AMBROSI

In un mondo grigio e piatto, dove la creatività e l'originalità sono scomparse, e la gente è assolutamente "normale", un gruppo di scienziati fa catturare gli ultimi tre pazzi rimasti, per riportare sulla terra un poco di sana devianza, per sconfiggere la noia e la depressione. Sono protagonisti dell'esperimento: un pittore mancato, un musicista ed un uomo che vive chiuso nel suo mondo interiore; ma una dottoressa,

Natalia, che fa parte dell'équipe scientifica, avrà pietà dei tre malcapitati e con loro fuggirà alla ricerca di una esistenza migliore. Il ronzio delle mosche, che ha come maggiore interprete femminile l'ottima Greta Scacchi, è il primo film da regista di Dario D'Ambrosi, artefice del "teatro patologico", autore e attore. Prodotto da Gianfranco Piccoli e distribuito dall'Istituto Luce, il film è stato girato interamente a Roma, soprattutto all'Acquario Romano.

Tra i partecipanti anche Ellen Stewart del Café La Mama di New York e attori teatrali, come Marco Baliani, Badi Moratti e Fiammetta Baralla. D'Ambrosi, che a vent'anni, nel '79, chiese agli psichiatri del "Paolo Pini" di essere internato nel manicomio milanese, confrontando, per diversi mesi, le sue personali ossessioni con i deliri degli psicotici, ha fatto del disagio mentale l'oggetto privilegiato delle sue rappresentazioni.

RASSEGNA DI DUE FILM "FUORI"

Di Alberto Angelini

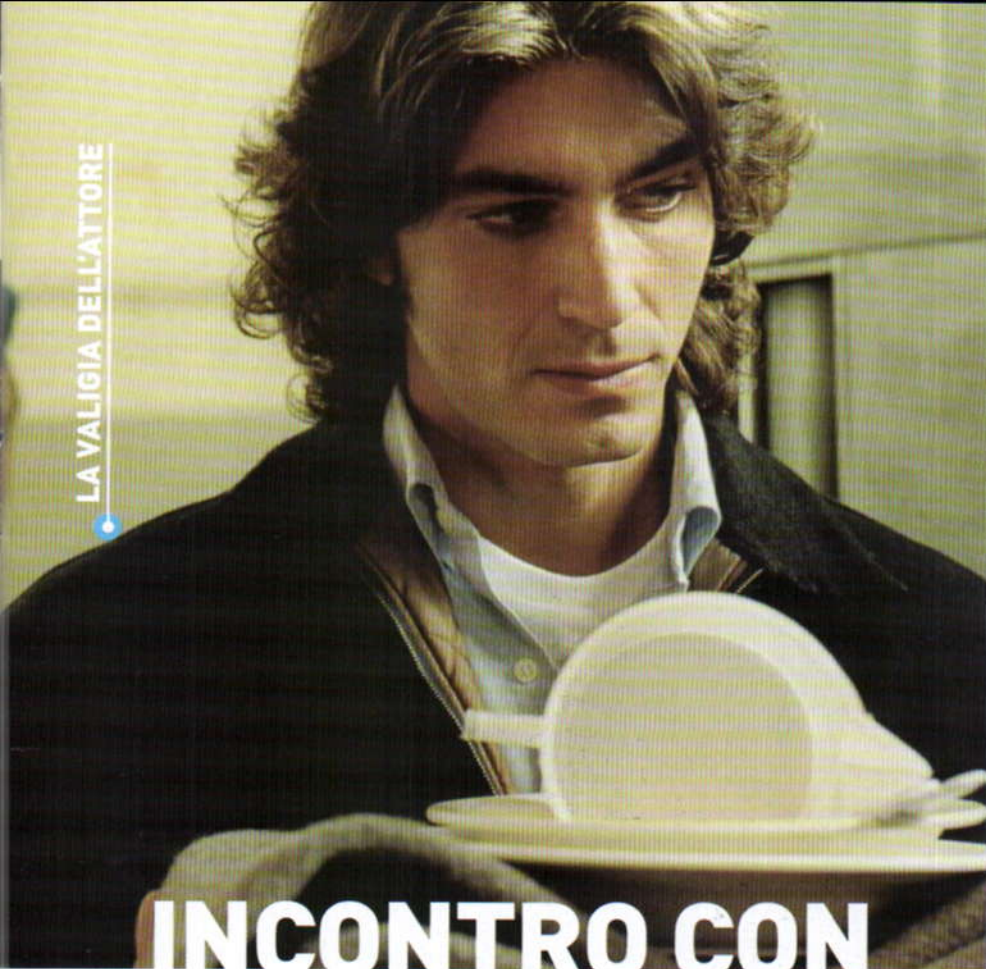
Un'ora sola ti vorrei

DI ALINA MARAZZI

Lo strano caso di un film che non è stato girato, ma realizzato montando solo pezzi di altre pellicole. Una ragazza, innamorata del cinema, scopre che la sua vita era un film, ancor prima che lei nascesse. Perché il nonno, l'editore Ulrico Hoepli, vero cineamatore, aveva ripreso la vita di famiglia per decenni e in soffitta, ordinate e classificate,

esistevano pile di preziose bobine. L'album di una famiglia dell'alta borghesia settentrionale; ma la vicenda nasconde una tragedia. La mamma di Alina, una bella bambina bionda che nasce sotto i nostri occhi, cresce, va a scuola, si fida e si sposa, morirà suicida, per una forte depressione, nel 1972. Alina trova la forza di frugare fra quelle pellicole, solo verso i trent'anni, ritrovando una madre di cui quasi non

aveva ricordi, perché scomparsa quando lei aveva solo sette anni. È un dolore che trova redenzione, man mano che riesce a guardare le immagini della sua storia. La figlia presta la voce alla madre perduta, abolendo il confine tra documentario e storia personale. Un film duro, senza retorica. Il ritratto di una borghesia ricca e colta; un documento lucido sulla depressione; ma soprattutto un atto d'amore.



INCONTRO CON DANIELE LIOTTI

IN ITALIA PURTROPPO TENDONO AD APPLICARTI UN CLICHÉ, NEL MIO CASO QUELLO DEL BELLOCCIO... HO SEMPRE CERCATO DI EVITARE DI RIENTRARE IN QUESTA CATEGORIA E QUINDI HO SEMPRE RICERCATO RUOLI PIÙ "ESTREMI". **Di Francesca De Meis**

COM'È NATA LA PASSIONE PER LA RECITAZIONE? SACRO FUOCO O SEMPLICE SCELTA DEL CASO?

Diciamo che la vocazione me la sono andata a cercare... Ero un ragazzo come tanti: poi c'è stata una storia con una ragazza che mi ha cambiato il corso della vita. Ero innamoratissimo ma dopo tre anni lei mi ha lasciato e ha cominciato la carriera in TV, pensa che oggi è popolarissima! Io sono stato malissimo perché l'avevo persa e per di più continuavo a vederla in TV e sui giornali... e quindi avevo una rabbia e una grande voglia di farle vedere che anche io potevo diventare famoso e così mi sono avvicinato al mondo dello spettacolo.

SEI MOLTO ECLETTICO NELLA SCELTA DEI TUOI RUOLI, PASSI DALLA COMMEDIA, AL DRAMMATICO, AL

GENERE STORICO...

In Italia purtroppo tendono ad applicarti un cliché, nel mio caso quello del belloccio... ho sempre cercato di evitare di rientrare in questa categoria e quindi ho sempre ricercato ruoli più "estremi", qualcuno mi è riuscito bene come S. Antonio o Massimo Carlotto.

C'È UN REGISTA IN PARTICOLARE CON CUI VORRESTI LAVORARE?

Tra gli stranieri senz'altro Brian De Palma... qui in Italia sceglierei Bellocchio perché so che è molto bravo ed attento nel dirigere gli attori.

ALCUNI GRANDI REGISTI PROVOCANO E MALTRATTANO GLI ATTORI SUL SET PER TIRARE FUORI LORO IL MEGLIO...

Girare un film è un lavoro di squadra e il rapporto con il regista deve essere soprattutto di confronto e collaborazione.

Sicuramente il regista deve avere l'ultima parola però non penso che l'attore sia uno strumento al suo servizio.

PARLIAMO DE "IL FUGGIASCO". COME HAI AFFRONTATO LA PREPARAZIONE DEL PERSONAGGIO?

La preparazione si è articolata in tre fasi. Prima ho studiato la parte da solo, poi ho incontrato Massimo e infine ho lavorato con il regista, Andrea Manni. La preparazione da solo è stata molto lunga, in Italia a differenza che in altri paesi non viene data all'attore la possibilità di lavorare a lungo sul personaggio, come invece accade in America e questo consente all'attore di arrivare sul set "corazzato".

E INCONTARE MASSIMO CARLOTTO?

Oggi Massimo è uno dei miei migliori amici, se non ci fosse stato lui non avrei mai potuto interpretare questo ruolo...

HAI FATTO FICTION E CINEMA E TEATRO... QUALI SONO LE DIFFICOLTÀ CHE CARATTERIZZANO I DIVERSI AMBITI

Per me ci sono due grandi branche: cinema e TV da una parte e teatro dall'altra. In teatro c'è contatto diretto con la gente e il lavoro del corpo e della mimica corporea è diverso sul palcoscenico, a teatro sei nudo e tutti i tuoi difetti e le tue bruttezze vengono fuori.

OLTRE CHE ATTORE SEI ANCHE SPETTATORE? VAI SPESSO AL CINEMA?

Vado al cinema almeno tre volte a settimana, ultimamente mi ha colpito molto "Le Invasioni Barbariche", davvero un film sincero e intelligente, vero, senza orpelli ed è difficile vederne di questi tempi.

DEFINISCI LA TUA CARRIERA IN UNA PAROLA

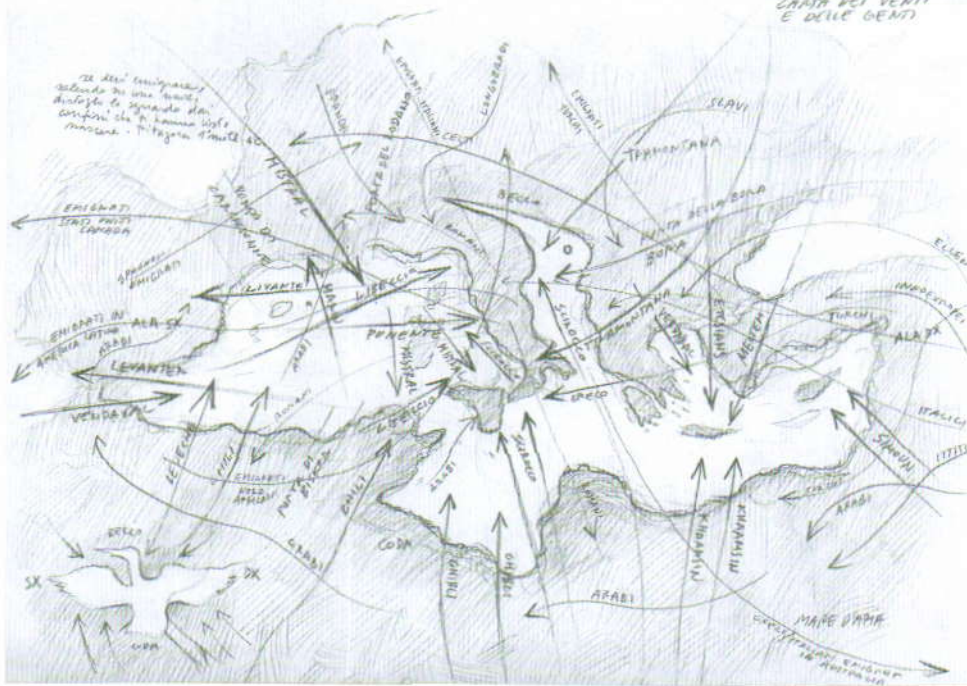
Ricerca. Sono ancora nella fase di ricerca di me come attore e soprattutto di cosa veramente voglio fare.

MAPPE VIRTUALI DEL MEDITERRANEO

UN VIAGGIO CHE SAREBBE PIACIUTO A FERNAND BRAUDEL, ATTRAVERSO UNA STRATIFICAZIONE DI IDENTITÀ CULTURALI E LINGUISTICHE, MA ANCHE ATTRAVERSO UN TERRITORIO SINESTETICO DI MATERIE, SUONI, COLORI, ODORI E GESTI.



→ **A. Balzola** Nel 1949 Fernand Braudel pubblicava un bellissimo libro, considerato la pietra miliare della nuova scuola storiografica francese che ha rivoluzionato gli studi storici nel Novecento (nata dalla rivista *Annales*): *Civiltà e imperi del mediterraneo nell'età di Filippo II*. Aldilà dell'apparente specificità del titolo e del periodo storico (il Cinquecento), si tratta di un testo che mette per la prima volta in luce la perdurante vitalità, complessa e dirompente delle civiltà del Mediterraneo. Emergono alcuni concetti chiave: intanto l'idea che la storia (e il presente stesso) non deve essere interpretata a priori, secondo schemi precostituiti ed astratti, ma occorre immergersi nei suoi meandri come esploratori, di documenti, di tracce, di connessioni. Quindi concepire le trasformazioni e lo svolgersi della storia nella lunga durata, secolare e anche millenaria. Infine, ricostruire anche la storia degli individui, intesa come "storia della mentalità": come pensavano gli uomini del passato? Quali erano le loro pratiche professionali, i loro codici morali e le loro esperienze affettive, le loro mitologie e le loro "visioni del mondo"? Questo sguardo, che unisce l'"archeologia del sapere" (per dirla con Michel Foucault) all'esplorazione di una geografia della storia, trova oggi più riscontro in talune imprese dell'arte che in quelle che dovrebbero essere le politiche culturali e le



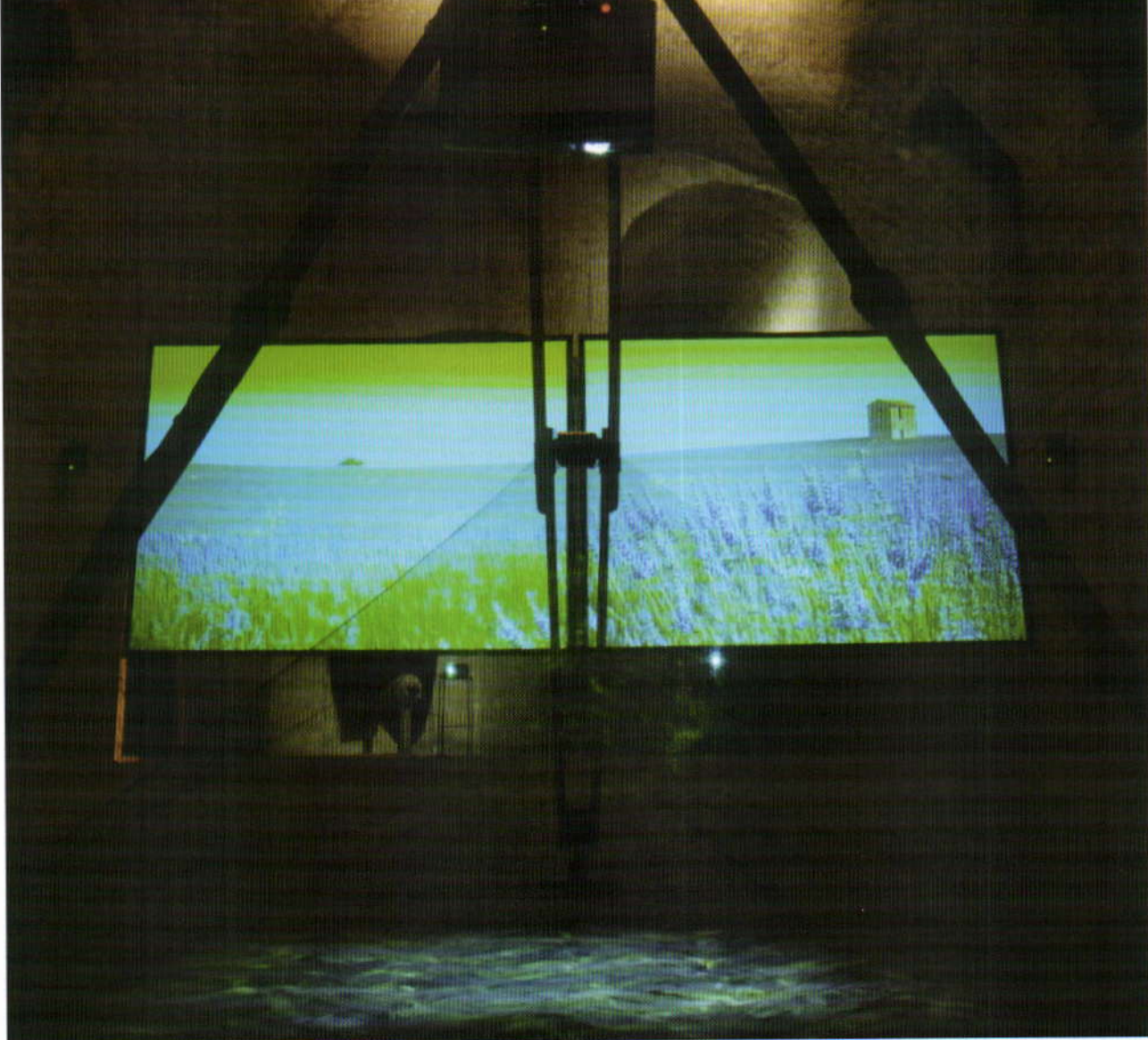
strategie politiche del confronto. Su di esse oggi sembrano prevalere le globalizzazioni economiche liberiste, le devastazioni ecologiche e le strategie del conflitto. Studio Azzurro nel 2002 ha fatto un lungo viaggio in alcuni paesi del Mediterraneo, che è sfociato nella raccolta fruttuosa di un materiale non solo artisticamente ma anche antropologicamente rilevante, presentato in Italia (Castel Sant'Elmo, a Napoli, nell'ottobre 2002), in Francia (Vieille Charité - Marsiglia nel Febbraio 2003) e in Giappone (Mori Art Museum -Tokio Maggio 2003), con cinque grandi videoinstallazioni interattive, ma ancora in fase di elaborazione e in preparazione di nuove tappe. Un viaggio che sarebbe piaciuto a Fernand Braudel, attraverso una stratificazione di identità culturali e linguistiche, ma anche attraverso - come suggerisce Studio Azzurro - un territorio sinestetico di materie, suoni, colori, odori e gesti.

→ **P. Rosa** Questo seducente e

avventuroso viaggio ha ridestato in noi il senso di una appartenenza che travalica i dati anagrafici, i luoghi di residenza, ma si basa sulla percezione di un territorio, sulla capacità di riconoscere e sentire propri certi sapori (l'olio d'oliva, il vino), certi profumi e certi odori (il mirto, le spezie), la consistenze di alcune materie (il marmo, l'argilla), la frequenza di suoni o rumori (le risonanze di un liuto, le voci di un mercato). Ma anche il sorgere e lo svanire di una certa luce. Sono sensazioni che senti sulla pelle, che penetrano oltre le barriere della ragione, in un convincimento più profondo di qualsiasi differenza di lingua, religione, nazione. Attraverso di esse impari ad apprezzare la vicinanza, il dialogo, l'innesto. Così come impari a vedere e rispettare il mare, il territorio, le memorie che sono depositate in loro o nella sapienza delle persone. Il secondo sentimento, contrastante con il primo, è di inquietudine. La preoccupazione che da troppo tempo il Mediterraneo si ➤

Conversazione di Andrea Balzola e Paolo Rosa (in 2 puntate)

PRIMA PARTE: VIAGGIO INQUIETO DELL'ARTE NEL MARE NOSTRUM



sta configurando più per quello che divide piuttosto che per quello che unisce. Più come confine d'acqua che, per usare una metafora regalataci: "una bacinella in cui posare i propri piedi vicino a quelli degli altri." Troppi conflitti, troppe intolleranze, troppi radicalismi confondono oggi il senso millenario di questo territorio ed esasperano le differenze. Distaccano un sud, sottosviluppato economicamente e socialmente da un nord che, al di là dell'apparenza, soffre di uno sottosviluppo umano crescente. E al furore dell'uomo contro se stesso, aggiungono anche quello dell'uomo sull'ambiente. Tutto ciò che la nostra civiltà scarta finisce prima o poi in questo bacino, dalle grandi e piccole città, attraverso i grandi e i piccoli fiumi. Ma il Mediterraneo ricambia le sue acque

solo nell'arco di 90 anni. Questo mare, questo territorio ha anche il suo tempo, il suo ritmo, che ormai però non è più né avvertito, né rispettato. Se non quando reagisce, brutalmente, con le alluvioni, le eruzioni, i terremoti.

→ **A. Balzola** Ciò che tu segnali, in relazione al Mediterraneo, fonte e anche simbolo della nostra civiltà di appartenenza, è un'emergenza ecologica e politica ormai generalizzata. Un viaggio artistico, come tu hai rilevato, vive l'inevitabile, e per ora insolubile, contraddizione tra appartenenza ed inquietudine, tra attrazione per quel resta - intreccio di mito, cultura e natura - e insofferenza per quel che divora e degrada. L'artista che oggi esce, anche solo temporaneamente, dal circuito chiuso e privilegiato del mondo dell'arte occi-

dentale, per esplorare fisicamente e spiritualmente un territorio aperto, un altrove forse stereotipato dal turismo di massa ma ancora velato nel suo vissuto concreto e nel suo mistero naturale, quale ruolo può assumere: quello dell'esploratore, del testimone, dell'interprete?

→ **P. Rosa** Certamente è difficile oggi sentirsi come i viaggiatori dei secoli scorsi, nella loro attitudine alla sorpresa della storia e della cultura, tantomeno nella parte dell'esploratore quando ovunque ormai inciampi nelle tracce di un turismo invasivo. Anzi, quando tutti i segni che ti ruotano intorno cercano di fare di te proprio un turista. Noi non abbiamo respinto questa condizione, l'abbiamo attraversata come modo inevitabile per vivere il territorio nella nostra epoca. Se parliamo di viaggio-

tori oggi, il nostro rispetto va a coloro che praticano davvero l'avventura del viaggio, magari compiendo vere odissee su un gommone o nelle stive chiuse di un camion. Questi possono raccontare storie incredibili. Per capire ciò basta invertire la stupefacente, per usare un eufemismo, descrizione fatta da Umberto Bossi "...ci hanno lasciati soli di fronte al Mediterraneo, un mare su cui ormai gli immigrati camminano sulle acque...". Un vero incubo biblico-razzista.

Comunque volevamo uscire dal nostro ambiente, scostarci dalle traiettorie conosciute, per andare incontro ad altri uomini e culture, animali e pietre. Senza però avere il peso di uno sguardo tutto in negativo, ancorato alla contingenza più drammatica. Non per distacco o per timore di affrontare quelle problematiche, ma perché credevamo necessario oltrepassare qualsiasi mediazione aprioristica e tentare uno sguardo costruttivo. Noi che da sempre lavoriamo ad un uso poetico e alternativo delle nuove tecnologiche, siamo ben consapevoli di come la nostra percezione della realtà sia sempre più artefatta dal filtro mediatico e anche da schemi astratti di interpretazione, parziali, semplificatori quando non dichiaratamente manipolatori. Certo non è possibile riguadagnare uno sguardo vergine sulle cose, ma è forse opportuno sospendere il giudizio e cercare un contatto, per quanto possibile, diretto e originale. Il viaggio favorisce questo tentativo, quasi te lo chiede. Abbiamo quindi cercato di tracciare una mappa, in positivo, che evidenziasse i punti sensibili di una identità che, nonostante tutto, sopravvive e si manifesta. Il Mediterraneo, mare nostrum, eppure

ormai quasi scomparso dalle nostre teste e persino dalle carte. Abbiamo così abbozzato una possibile carta del Mediterraneo, concepita con elementi primari e costitutivi, i cui spostamenti generativi potevano aiutarci a riconoscere alcuni tratti fondanti del territorio. Cinque traiettorie dinamiche che corrispondono ai luoghi esplorati nel nostro viaggio e che poi sono diventate cinque videoinstallazioni interattive. Il Vesuvio e le solfatare, ad esempio, sono diventate per noi "la terra che genera l'aria", l'energia della terra incandescente che spinge verticalmente verso l'aria, trasformandosi in vapore o in terribile tremito, quello che ha distrutto Pompei.

→ **A. Balzola** E la videoinstallazione che ne è scaturita presentava una videoproiezione verticale, disposta su tre schermi, dove il vapore e il fumo avvolgono, velano e svelano le ferite incandescenti del Vesuvio. Noi visitatori delle immagini e dei suoni che voi avete rubato a quel paesaggio, siamo attratti da questo mistero, da questa creatura meravigliosa e tremenda che pulsa, soffia fumi e sputa braci e lava. Ma avvicinandoci, il peso del nostro passo fa vibrare l'immagine, la scuote, indizio inquietante del-

STUDIO AZZURRO

Nel 1982 Fabio Cirifino (fotografia), Paolo Rosa (arti visive e cinema), Leonardo Sangiorgi (grafica e animazione) fondano Studio Azzurro, centro di sperimentazione artistica e produzione video. Nel 1995 si unisce al gruppo Stefano Roveda, esperto in sistemi interattivi.

Le ricerche di Studio Azzurro sono dirette verso la creazione di "ambienti sensibili" dove la tecnologia e l'interattività si fondono con la narrazione e con lo spazio, dove accanto alla relazione uomo-dispositivo rimane presente quella tra uomo e uomo.

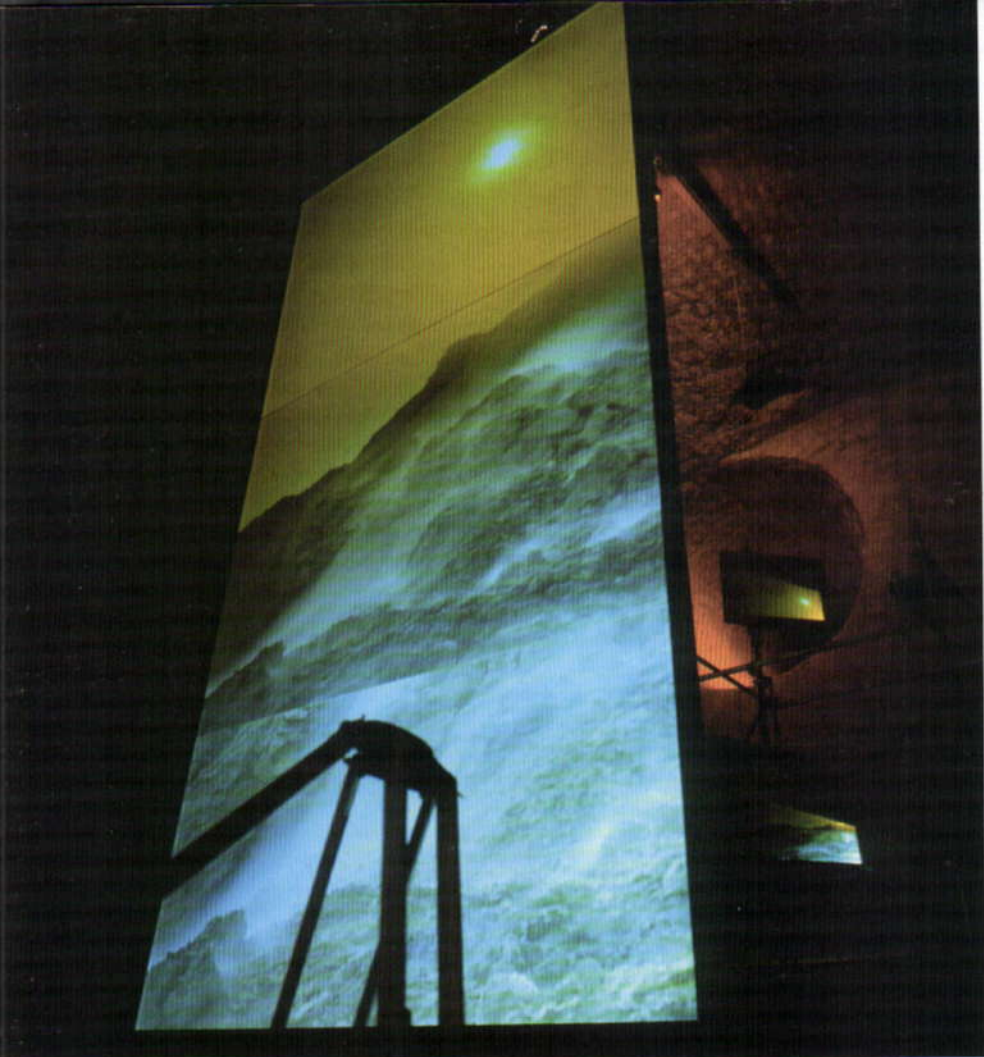
I territori di ricerca non si sono limitati al video, ma abbracciano inevitabilmente il cinema, il teatro, il teatro musicale, la danza, la progettazione di manifestazioni e ambiti museali, trovando ogni volta spunti narrativi e immagini visive atte a generare un momento di incontro visionario tra generi diversi. Studio Azzurro ha partecipato a numerose manifestazioni internazionali tra le quali Documenta VIII e presentato grandi retrospettive a Tokio, New York, Roma, Monaco. Ulteriori informazioni su Studio Azzurro sono disponibili sul sito: www.studioazzurro.com

Fanno parte dello Studio Azzurro:

Reiner Bumke, Livia Centurelli, Mario Coccimiglio, Anna De Benedittis, Laura Gatta, Dario Gavezotti, Fanny Molteni, Delphine Tonglet.

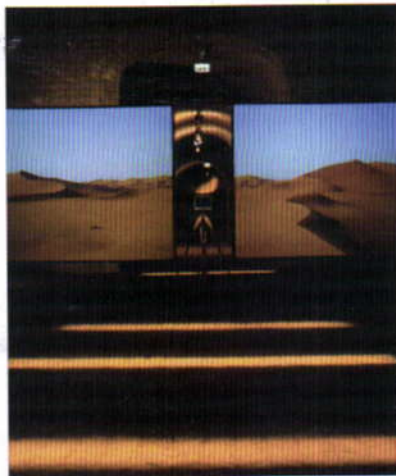
Inoltre collaborano: Antonio Augugliaro, Laura D'Amore, Daniele De Palma, Matteo Erenbourg, Elisa Giardina Papa, Tommaso Leddi, Alberto Morelli, Silvia Pellizari, Giacomo Porfiri, Stefano Scarani, Emmanuele Siboni.





l'instabilità della terra, vibrazione tellurica generata da vibrazioni tattili e sonore. Quella terra animata e agitata infatti non bastava farla vedere ma bisognava trasmettere la sensazione di sentirla sotto i piedi e con le orecchie sentirne la lingua primordiale. Tu mi dicevi che per quest'opera vi siete anche ispirati alle avventure di uno strano vulcanologo, un ascoltatore di vulcani.

→ **P. Rosa** Sì, è uno dei tanti racconti che abbiamo raccolto stando a contatto con le persone, una vera ricchezza molto utile anche alla definizione della mostra. Si tratta di un vulcanologo dell'inizio del secolo, un "tipo strano" ci dicevano, che s'aggirava tra i fumi della solfatara di Pozzuoli con un grosso cono. Appoggiava la base più larga al suolo, e dopo aver guardato negli occhi il terreno, auscultava dalla cavità del vertice i ribollimenti del suo ventre. Il "microfono" gli tra-



smetteva sibili, soffi, gorgoglii e, nel mito, anche gemiti, ansimi e qualche sospiro. Questo ascolto, studiato a lungo, gli permise di mettere a punto un metodo che risultò estremamente efficace anni dopo in Martinica, dove riuscì a prevedere una terribile eruzione e salvare migliaia di persone. In questa sua storia ritroviamo anche tutto il senso del nostro percorso: il gesto

Andrea Balzola

Nato a Torino nel 1961 e residente a Roma.

Si occupa di spettacolo e arti multimediali in qualità di autore, saggista e docente. Ha realizzato filmati e opere multimediali come autore per la Rai-televisione italiana e scandinava, per il C.r.u.t. (Centro Regionale Universitario per il Teatro di Torino), Teatro Stabile e Unione Culturale di Torino, Fondazione S.Paolo, Editori Riuniti, Radio Svizzera.

Ha scritto i testi teatrali, rappresentati: "Con tatto" (regia di Natalia Casorati); "Il dolore" (adattamento da M.Duras, regia di Mauro Avogadro, con Marisa Fabbri); "Democrazia (Lia e Rachele)" (regia di Claudio Longhi, con la supervisione di Luca Ronconi, con Marisa Fabbri); "Storie Mandaliche" (cybernarrazione e regia di Giacomo Verde). Tre sceneggiature cinematografiche a cui ha collaborato hanno ottenuto il finanziamento ministeriale: "Territori d'ombra", "L'ospite segreto", "Look right, look left".

Dal 1999 al 2003 ha creato e diretto il corso sperimentale di Arti multimediali all'Accademia di belle arti di Carrara, dal 2003 insegna "Drammaturgia multimediale" all'Accademia di belle arti di Brera a Milano.

Ha insegnato come contrattista alle Università di Firenze, Palermo e Torino e in corsi di specializzazione per la Regione Piemonte e la Regione Toscana.

Ha collaborato alle riviste di teatro "Sipario", "Il castello di Elsinore", "Ateatro" (on line), "Hystrio", e ai cataloghi di manifestazioni come "RiccioneTTV" e "Invideo-Triennale di Milano".

Autore di numerose pubblicazioni, tra cui "La nuova scena elettronica" (Torino, 1994), suoi testi sono pubblicati in antologie sullo spettacolo multimediale come "Elettroshock. 30 anni di video in Italia" (Roma, 2000) e "Digital Performance" (Parigi, 2002).

a.balzola@libero.it
www.andreabalzola.it

poetico del "sentire" i suoni della terra che diviene anche modo scientifico, rivolto in positivo a creare orientamenti rispetto a fenomeni e accadimenti.

Coro e il nuotatore
al Praterinsel di Monaco
Studio Azzurro



eidos

cinema psyche e arti visive