

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e affetti

l'intervista
G. Piccioni

nel film
Le chiavi di casa
Mare dentro

l'altro film
Mario Martone

arti visive
Mappe virtuali
del mediterraneo





Casa Internazionale delle Donne

Nel centro di Roma
uno spazio di donne
aperto a dibattiti,
laboratori,
ricerca, arte.



Centro Convegni
Libreria



Foresteria
Giardino



Spazio benessere

Biblioteca



Ristorante

Bioristoro



Bottega equo solidale



Una casa per uscire di casa

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale, nelle maggiori librerie e nelle librerie Feltrinelli. Distribuzione in librerie: JOO DISTRIBUZIONE Via F. Argelati, 35 Roma

Modalità di abbonamento

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

Editore

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

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Ufficio stampa

Joelle Caimi, Donatella Massimilla donatellamassimilla@yahoo.it pubblicita@eidoscinema.it

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza silvana@chiozza.com

Stampa

Tipografia Ostiense Via Pellegrino Matteucci 106 C - Roma

Segreteria di redazione

Emanuela Ferreri Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma - cell:3407009183 www.eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:

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

Un ringraziamento speciale da parte della redazione **eidos** va a Claudio Cavazza.

sommario novembre 04



cinema e psyche



l'intervista



nel film



il personaggio



arti visive

4

editoriale

Cinema e Affetti

6

cinema e psyche

Analisti al cinema di P. Boccara e G. Riefolo Cinema e psicoanalisi di F. Castriota

10

l'intervista

Il film che vorrei Intervista a Giuseppe Piccioni di S. Mangoni

14

nel film: cinema e affetti

Gli estremi degli affetti tra oriente e occidente di F. O. Dubosc Tanto rumore per nulla di P. De Silvestris Mare dentro di I. Senatore Il padre ritrovato di F. Crispino Intervista a Stefano Rulli di I. Senatore

25

il personaggio

Lars von Trier di F. Calioni Bembo

28

film cult

L'invasione degli ultracorpi di I. Senatore

30

l'altro film

Mario Martone di B. Massimilla

36

outsider

Appassionate di T. De Bernardi Le intermissioni del cuore di P. De Silvestris

39

arti visive

Mappe virtuali del mediterraneo (II parte) Sinestesi seduttive dialogo di A. Balzola e P. Rosa L'inconscio della materia di D. Collini

48

eidos-news

nel prossimo numero

cinema e desiderio

il personaggio

Patrice Chéreau

film cult

In the mood for love

l'altro film

Mimmo Calopresti

arti visive

Desiderio e interattività nell'arte contemporanea

Per i nostri lettori che vorranno partecipare attivamente abbiamo ideato uno spazio dedicato a loro: **100 parole** da inviare entro il 1 febbraio 2005 a redazione@eidoscinema.it su un film che vi ha colpito riguardante il tema del nostro prossimo numero: **Cinema e desiderio**

Cinema e affetti

"le immagini di un sogno o quelle di un film

ci possono indurre la stessa forte emozione,

Cinema e Psicoanalisi hanno condiviso molto: sono nati più o meno nello stesso periodo, hanno avuto nel secolo appena concluso un'enorme evoluzione che li ha portati ad influenzare profondamente il mondo dell'arte, della cultura e della scienza. Si sono trovate anche ad attraversare fasi difficili, come l'attuale, "minacciati" l'uno dall'intrusione televisiva, l'altra da un indiscriminato approccio psicofarmacologico e dal proliferare di terapie suggestive. Nonostante ciò, l'energia creativa e potenziale dell'uno e dell'altra non sembrano certo esaurite.

Chi ha passione, amore, o magari solo interesse per queste due espressioni della mente umana, è riuscito a cogliere, aldilà della specificità di ciascun ambito, diversi punti di contatto. In questo numero di Eidos metteremo l'accento su un aspetto particolare, quello degli Affetti, un concetto chiave tanto nella teoria e clinica psicoanalitica quanto nella creazione di un film e nel rapporto tra film e spettatore.

André Green ne "Il discorso vivente", scrive: "Si può parlare dell'affetto? Ciò che se ne dice non concerne forse solo la periferia del fenomeno, le onde di propagazione più lontane dal suo centro, mentre l'affetto stesso in realtà ci rimane ignoto?".

Il turbamento profondo che scuote il corpo e la mente di un individuo scaturisce da questa qualità imperscrutabile dell'affetto. La ricerca successiva della coscienza consisterebbe nel tentativo di oggettivare i contenuti dell'affetto, di offrire una possibile approssimativa rappresentazione dell'affetto. Jung considerava l'affetto come un "accadimento" nella coscienza dell'individuo, sta a questa riuscire a mettere a fuoco l'essenza dell'evento psichico.

Cinema e Psicoanalisi s'interessano alla decifrazione di questo enigma e oscillano tra sollecitare affetti e produrre trasformazioni. Le immagini di un sogno, o quelle di un film, ci possono indurre la stessa forte emozione, in alcuni casi l'uno sembrerebbe l'estensione dell'altro. Per alcune persone

in analisi la visione di un film può produrre cambiamenti profondi, essere riflesso di una scena che ha a che fare con la propria storia ed esperienza psicologica. A questo turbamento che gli affetti ci causano, e al loro modo inatteso di impossessarsi di noi, dedichiamo questo numero di Eidos.

la mala educación
 La copertina di questo numero è dedicata a Pedro Almodóvar ed a tutti quei cinefili "maleducati" che, come noi, amano un certo tipo di pellicole. Per tutti quelli che vanno al cinema per "perdersi", per chi nutre il proprio immaginario nel buio di una sala, per chi di notte sogna e si ritrova a fissare su uno schermo le immagini di qualche film disperso ed imperfetto.

la redazione



in alcuni casi l'uno sembrerebbe l'estensione dell'altro"



Analisti al cinema

di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

“il film/sogno pone un problema e segnala un campo in trasformazione prima che descrivere l’esito di un processo”

Siamo tutti a conoscenza di come il cinema abbia da sempre deformato l’immagine degli psicoanalisti accentuandone, per lo più, gli aspetti caricaturali e di come tale fenomeno sia rimasto costante nel tempo (dagli anni ‘30 in poi, con qualche eccezione ogni tanto), quasi prescindendo dai diversi generi cinematografici, variando semmai secondo il film alcune accentuazioni denigratorie o esageratamente idealizzate.

Sappiamo inoltre di come psicoanalisi e cinema, pur essendo nati contemporaneamente, siano entrati in contatto tardivamente, e di come il primo tentativo fallì proprio agli inizi quando Samuel Goldwin, famoso produttore di Hollywood, bussando alla porta principale, interpellò direttamente Freud per avere la sua approvazione ad un ambizioso progetto.

A parte “*Geheimnisse einer Seele*” (I misteri di un’ anima, 1926), che avvalendosi della consulenza di due noti allievi di Freud, Karl Abraham e Hans Sachs, passò alla storia del cinema come un pretesto per un conciso trattato di psicoanalisi applicata, il cinema americano dovette invece attendere molti anni per assistere alle imprese sullo schermo del primo rappresentante della nuova scienza. E fu nientemeno che... Fred Astaire in *Carefree* (Girandola, 1938) a vestire per primo i panni di uno psicoanalista ipnotista che tra un tip-tap e l’altro cercava di guarire la fidanzata di un suo amico, naturalmente Ginger Rogers, di cui alla fine... si innamorava perdutamente.

Al di là di rare ma importanti eccezioni, il fenomeno sostanzialmente caricaturale e denigratorio è pressoché rimasto costante nel tempo, a tal punto da farci convincere che i film che negli anni si sono occupati, da svariati vertici e con esiti diversi, di descrivere la psicoanalisi e gli psicoanalisti al lavoro, potrebbero essere comun-

que intesi come potenti suggerimenti che i registi, come esponenti della cultura comune, hanno portato alla psicoanalisi e agli analisti.

Proviamo allora a vedere i film che trattano di psicoanalisti al lavoro e cercano di cogliere aspetti sospesi e problematici della costituzione della stessa psicoanalisi, con la consapevolezza che questa modalità è esclusiva dello psicoanalista nell’esercizio delle sue funzioni, e non riguarderebbe né lo spettatore, né il regista.

Per la psicoanalisi infatti il cinema potrebbe essere, prima che un atto descrittivo o di denuncia, un vero e proprio sogno di un regista come esponente della cultura comune, depositario di elementi in trasformazione finalizzati – se colti positivamente – all’emancipazione di tesi che, nel tempo, hanno occupato particolarmente la preoccupazione degli psicoanalisti.

In ogni film che tratta di psicoanalisi o psicoanalisti, potremmo allora distinguere un messaggio manifesto (che spesso – in verità – risulta poco rispettoso del contesto in cui, e attraverso cui, la psicoanalisi si compie), e poi un secondo e più significativo messaggio latente, in cui, come in un sogno, si annida una funzione potenzialmente trasformativa del film verso la psicoanalisi. Potremmo evitare così il rischio di fondo di assumere il film che tratti di psicoanalisi come discorso sull’analisi, usandolo invece più fruttuosamente come un sogno sulla psicoanalisi in cui intravedere l’emergenza di un problema sospeso che attende di essere compreso e definito.

Facciamo un primo esempio.

Nel film “*La stanza del figlio*” (2001) di Nanni Moretti, vi è una sequenza in cui l’analista si reca a casa di un paziente che lo aveva contattato telefonicamente allarmandolo molto. Sul piano descrittivo questa sequenza può risultare “irritan-



te” per l’analista spettatore, il quale potrebbe leggerla come un attacco da parte della cultura comune alla naturale frustrazione, dovuta all’asimmetria della relazione terapeutica.

Ma, pensiamoci bene! Questa sequenza nel film ‘funziona’, mentre un’altra che risultasse più rispettosa, sul piano formale, delle caratteristiche strutturali del processo analitico sicuramente ‘non funzionerebbe’. Il fatto che la scena funzioni così com’è, è dovuto ad elementi evocativi e creativi che la sequenza trasmette oltre il contenuto manifesto del film. Se si trattasse di un brano di un sogno di un paziente, sicuramente saremmo colpiti dalla ‘improbabilità’ di questa sequenza: ne interpreteremo subito il progetto difensivo che pone l’analista in posizione subalterna rispetto alla realtà e ai bisogni pulsionali del paziente e approfondendo l’analisi del sogno ne scorderemo i suggerimenti creativi. Pensiamo che la scena ‘funzioni’ proprio perché riesce ad evocare, prima che a dire, la fatica e la preoccupazione di un analista di fronte alle sofferenze e al potere dei pazienti e perché dell’analista descrive anche la disperazione e l’irritazione verso la difficoltà del processo analitico.

E’ una questione di metodo: un film (come un sogno) non si può analizzare secondo il codice logico del discorso, ma preferibilmente secondo il codice evocativo delle emozioni che, tra l’altro, è il solo codice che guidi la dinamica di base delle libere associazioni. Sul piano strettamente psicoanalitico è parziale considerare i film che parlano di psicoanalisi come documenti sulla psicoanalisi: tali film sono un potente dispositivo che può permettere alla psicoanalisi di emanciparsi, nel senso di riflettere su sé stessa, qualunque sia (come in un sogno) il contenuto manifesto. La differenza sostanziale è tra cogliere il film come appartenente a elementi della psicoanalisi o come racconto sulla psicoanalisi, importante più per ciò che evoca che non per ciò che dice. In quest’ultimo caso (come nei prodotti delle organizzazioni nevrotiche) non bisogna attendersi molta benevolenza da parte dei registi e degli artisti in genere.

Potremmo allora sostenere che il cinema come sogno sulla psicoanalisi, a ben guardare, non è degli psicoanalisti, ma dei registi e, attraverso loro, della gente che appartiene alla cultura comune condivisa. Gli psicoanalisti possono usarlo a proprio vantaggio. Alla psicoanalisi, il film arriva come rappresentazione, da parte del sognatore-regista, di zone non elaborate e con-

crete che il regista ha colto nella psicoanalisi. Un film è un sogno di un paziente (il regista) che nella riattualizzazione del transfert, tenta di sintonizzarsi e correggere inconsciamente alcune frustrazioni che gli derivano da inadeguatezze e, spesso, veri e propri errori o carenze percepiti nell’analista.

Gli psicoanalisti accettano oramai serenamente di cogliere dai pazienti considerazioni su sé stessi, considerandole non come semplici proiezioni, ma come elementi proiettivi tra paziente ed analista, resi possibili da un varco sensibile che nota aspetti veri e frustranti dell’analista. Nei film che trattano di psicoanalisi accade spesso qualcosa di simile e, a nostro avviso, poco cambia se le considerazioni sull’analista sono aggressive o benevole.

Nel film “The man who loved women” (1983) di Blake Edwards, un reale terremoto sorprende Julie Andrews e Burt Reynolds durante la seduta psicoanalitica. L’esplicitazione del panico di entrambi facilita l’irruzione nel campo analitico di una esplosione di affetti che nel tempo trasforma la relazione tra analista e paziente, fino ad allora rispettosi di una formale distanza ed astinenza. L’analista avverte il suo paziente che “potrà avere il suo amore, ma perderà l’analista”. David, il paziente, ovviamente risponde: “ne vale la pena!”.

Come analisti, potremmo cogliere il suggerimento a riflettere sulla possibilità che la partecipazione affettiva dell’analista non debba intaccare la solidità e la verità del processo terapeutico insie-



me alla nostra identità di analisti, e ci sentiamo costretti a cimentarci con un problema certamente spinoso: il film/sogno pone un problema e segnala un campo in trasformazione prima che descrivere l'esito di un processo.

Facciamo altri esempi. In due film molto popolari sullo psicoanalista al lavoro, possiamo cogliere il terapeuta particolarmente preoccupato nella gestione dei propri moti affettivi verso il paziente.

In "The Prince of Tides" (1992) di Barbra Streisand, il paziente Nick Nolte aggredisce la seducente analista (la stessa Streisand): "Lei evita di rispondermi in un modo stronzissimo... Non risponderò a nessun'altra domanda finché lei non avrà risposto alla mia!". L'analista non coglie l'occasione offertale dal paziente per modificare il proprio assetto di formale "neutralità" e per mettere in discussione il proprio atteggiamento aggressivo verso il paziente, ma gli risponde simmetricamente: "perché non si siede e ascolta? Sempre se non è molto stanco, dopo questo suo sfogo infantile?".

In "Don Juan de Marco" (1994) di Jeremy Leven, il contributo del paziente viene, invece, colto: "E voi, amico mio, chi siete?, chiede un Johnny Depp fino ad allora semidelirante.. E il suo terapeuta: "Io chi sono? Io sono don Octavio del Flores", risponde Marlon Brando, "sposato con Tania Lucita, la luce degli occhi miei, e voi, amico mio, avete visto attraverso tutte le mie maschere!".

Una prima lettura, che colga il messaggio descrittivo delle scene del film, segnalerebbe – in entrambi i casi – la sostanziale incapacità dell'analista di usare gli affetti come elementi trasformativi nel processo analitico: il primo film presenta un analista aggressivo, incapace di sostenere la necessaria asimmetria nella relazione col paziente mentre il secondo propone l'abdicare dell'analista al fascino esuberante del proprio paziente. Una seconda lettura, che usi questi film come frammenti di sogni, coglie delle differenze e, soprattutto, un processo trasformativo in atto. Entrambi i film segnalano l'intuizione del regista rispetto al potere delle emozioni e degli affetti reciproci, fra paziente e analista, nel processo analitico. Prima che essere un attacco alla psicoanalisi, i due film riconoscono che gli affetti rappresentano il campo di azione del processo analitico. Infine, nella differenza della trama dei due film i registi sembrano cogliere un processo in atto: la psicoanalisi si evolve da una posizione in cui l'analista è il potente detentore delle ragioni dell'inconscio (il primo film), verso un campo di relazioni tra analista e paziente in cui l'inconscio emerge gradualmente non come disvelamento, ma come costruzione reciproca della coppia analitica. Il secondo film, come molti altri che negli ultimi anni sono sempre più frequenti sullo schermo cinematografico, è fedele depositario di una preoccupazione teorica fondamentale della psicoanalisi contemporanea in cui il modello unico, tipico della psicoanalisi originaria, o 'classica', dell'analista come 'schermo opaco' (blank screen), si è da tempo affiancato ad una concezione assai più articolata delle sue funzioni: le fantasie e gli affetti del paziente non trovano nell'analista semplicemente uno specchio, su cui riflettersi, ma anche un soggetto che interviene su di lui con un contributo originale. Lo "schermo vuoto", la neutralità e l'anonimato vengono regolarmente descritti al massimo come ideali psicoanalitici, quando non come illusioni.

Potremmo allora ottimisticamente concludere che il cinema, in questi ultimi anni, sembra cogliere una maggiore serenità degli analisti nel mettere in gioco le proprie emozioni e nel conoscere il proprio posto nel percorso analitico attraverso il vertice dei loro pazienti: "Dimmi perché sei triste" chiede il piccolo paziente di "The sixth sense" di M. Night Schymalan (1999) al suo terapeuta. Questa volta l'analista non si difende ed indaga il punto di vista del suo interlocutore: "cosa te lo fa pensare?", il paziente sorprende quindi l'analista che ora è in gioco e guardandolo intensamente gli risponde: "lo leggo nei tuoi occhi".



Cinema e psicoanalisi

Compagni di viaggio nel cammino degli affetti

di Fabio Castriota

“cinema e psicoanalisi possono traghettare la psiche da una anestesia difensiva al recupero dell'affettività e della creatività”

Uno spettatore entra in una sala cinematografica. Si fa silenzio, il buio l'avvolge, ci sono altre persone, ma lui rimane in fondo solo con sé stesso. Se non è troppo difeso, al comparire delle immagini sullo schermo, comincia progressivamente ad entrare in uno stato regressivo di tipo oniroide. Comincia così un viaggio, breve, ma pur sempre un viaggio che può essere vuoto di sensazioni, inutile, noioso, ma che può anche rivelarsi incredibilmente coinvolgente. In questo caso si attivano intense emozioni, ma anche affetti e sentimenti. Le immagini che scorrono sullo schermo muovono nella sua psiche qualcosa che non è così dissimile da quello che un paziente può provare emotivamente durante una seduta. Certo il film non ha alcuna funzione terapeutica e lo spettatore ha sicuramente un ruolo passivo, quello che vede è più il sogno del regista che non le proprie produzioni oniriche, ma in ogni caso il coinvolgimento delle strutture profonde, la possibilità di recuperare emozioni, ricordi e produrre stati affettivi può non essere da meno. Quello che certamente differenzia le due situazioni è il mezzo, il tramite comunicativo. Nella terapia è il linguaggio che modula, stimola, collega aspetti intrapsichici ed intersoggettivi in quell'area terza, il campo analitico, dove due menti si toccano, si confrontano e talvolta si fondono; in una sala cinematografica sono invece le immagini che stimolano ed attivano la psiche.

Possiamo qui domandarci come mai le immagini abbiano un potere così evocativo da un punto di vista emotivo ed affettivo. Per risponderci dobbiamo riflettere sulla profonda differenza che esiste tra l'ordine iconico, per immagini, e quello simbolico, che utilizza il linguaggio. Il primo possiamo considerarlo come espressione dei livelli più arcaici della struttura psichica, essendo d'altronde proprio tramite la comunicazione visiva che il bambino entra in contatto col mondo materno ed inizia a sviluppare le proprie funzioni psichiche cognitive/affettive. E' ricorrendo quindi proprio a questo registro che la nostra mente attinge, nel suo

sforzio di farle emergere, contenendole nell'immaginazione iconica, quelle emozioni che non hanno pieno accesso alla pensabilità.

L'iconico è quindi una tappa verso la simbolizzazione, un primo livello di gestione di quelle emozioni che altrimenti sarebbero recluse su un piano inconscio. Viceversa le emozioni possono essere immesse in una nuova dimensione dove acquistano senso anche sul piano relazionale oltre che intrapsichico. Con le immagini, poi, la nostra psiche elabora e costruisce continuamente i nostri sogni, che proprio in quanto prodotto creativo per immagini rafforzano in noi la sensazione che il linguaggio visivo abbia un gradiente di verità maggiore di ogni altra forma di comunicazione. Inoltre proprio nella possibilità di contenere emozioni talvolta angosciose e distruttive risiede l'enorme potere di questo registro. Solo successivamente, quanto è emerso ed avviato alla simbolizzazione ed alla pensabilità, potrà essere mediato dalla rappresentazione verbale, che avrà dunque a disposizione emozioni pronte per essere elaborate dai livelli più strutturati della mente.

Da questa breve riflessione possiamo forse cogliere ancor più la straordinaria possibilità che il cinema di qualità ha di evocare ed attivare nello spettatore affetti e sentimenti che, sotto una stimolazione profonda così efficace, possono accedere ai livelli più coscienti. Ma questo non è poi così dissimile, da un certo punto di vista, dal faticoso lavoro analitico, laddove il terapeuta cerca, soprattutto con i pazienti alessitimici, di strutturare un campo analitico, una situazione empatica, d'ascolto e contenimento dove l'altro possa finalmente dare un senso a contenuti inconsci, sottratti fino a quel momento alla simbolizzazione, alla pensabilità e quindi all'elaborazione.

Il cinema e la psicoanalisi sono, da questo punto di vista, i veicoli che, pur da versanti diversi, possono traghettare la psiche da un'anestesia difensiva al recupero dell'affettività e della creatività.



“il film che vorrei”

Intervista a Giuseppe Piccioni

di Simone Mangoni

Giuseppe Piccioni nel suo ultimo film “La vita che vorrei” ha scelto di parlare di cinema utilizzando il cinema. La finzione di un melodramma dai sapori della Traviata fa infatti da sfondo all’azione diegetica dei personaggi.

Quali nuove intuizioni stilistiche e narrative si possono sperimentare grazie a un simile soggetto? Si aggiunge forza alla rappresentazione, quando i personaggi di un film vivono anch’essi di rappresentazioni?

Quanto si riesce a controllare il proprio film, quando due piani narrativi diversi finiscono per permeare l’uno nell’altro, sviluppando sistemi semiotici complessi?

Di questo e altro abbiamo parlato con Giuseppe Piccioni, durante un’intervista che ci ha concesso in luogo davvero simbolico, una stanza coi lavori in corso, nella sua nuova libreria di cinema che sarà inaugurata a Trastevere proprio in novembre. Un progetto questo che, dopo “La vita che vor-

rei”, sembra un’ulteriore riflessione dell’autore su di sé e sul suo mondo..

Quanto ti ha giovato ne “La vita che vorrei” la finzione alla seconda, il film nel film? Mi sembra innanzitutto che grazie a questo artificio tu sia riuscito ad evocare una storia più grande di quella dei due attori e, per questo, vicina a tutti...

Credo di aver avvicinato la storia di Laura e Stefano a molte persone, potendo tra l’altro camuffare il film, usare un codice diverso, anche nel linguaggio.

In realtà prediligo da sempre raccontare le mie storie utilizzando elementi diversi dalla trama: anche in altri film per me sono stati importantissimi gli oggetti, i capelli, i costumi, qualcosa insomma che racconti “oltre” lo sviluppo delle azioni.

Un mio amico critico dice che i miei film sono avventure dell’interiorità...

L’avventura non è mai, ovviamente, nelle azioni o nei fatti...

In "Luce dei miei occhi" parlavi d'amore e ti interrogavi sulle sue forme, ma inserivi i protagonisti in uno sfondo marchiato d'attualità. Questa volta, parlando d'amore in assoluto, rinunciando al sociale, sei riuscito a far scrivere ad alcuni che il tuo film è ancora più riuscito, proprio perché è socialmente "inutile". Altri però, per lo stesso motivo, sono rimasti delusi... tu come la vedi?

Ho un'idea precisa a riguardo: trovo che sia molto difficile fare bei film che abbiano a che fare con l'attualità; trovo che l'attualità tolga, paradossalmente, contemporaneità ad un film.

Un argomento non dovrebbe mai decidere del valore di un'opera, perché non c'è argomento che tenga di fronte ad un brutto o ad un bel film. Che sia di impegno civile o d'amore, quello che decide è altro.

Certo, "Luce dei miei occhi" aveva senza dubbio uno sfondo più riconoscibile, più condivisibile, anche se la mia tendenza è quella di evitare comunque qualcosa che ci si aspetta e, contemporaneamente, di rimanere familiare.

Del resto, come in tutte le storie che mi piace raccontare, anche in questo film c'è sempre una risonanza, che magari non era stata notata, ma che era presente anche nei precedenti...

Un tema trasversale ricorrente?

Quando Sandra Ceccarelli chiede "Perché hanno scelto me?" e lui risponde: "Che discorsi fai non siamo noi a decidere i ruoli", e lei sentenza: "Sì, dipende da come ci vedono gli altri..."

Ecco, il tema di "come ci vedono gli altri" è presente in questo e in altri miei film e va sempre oltre l'attualità delle trame, o dello sfondo sociale di riferimento ai personaggi.

In "Fuori dal mondo" ad esempio, la storia è circondata di sociale, ma in fondo il cuore del film è cosa c'è dietro quest'immagine, dietro la rappresentazione di sé stessi.

In quel caso, dietro l'abito della suora c'era scritto come appariamo e chi siamo.

In questo film ho invece ridotto al minimo le interferenze, le ridondanze, gli aspetti sociologici...

...per inserire i tuoi personaggi in un contesto che certamente interessa meno il sociale: il tuo "cinema".

Quando in Jugoslavia, subito dopo la guerra, si mettevano continuamente in scena spettacoli sulla guerra, Godard sosteneva invece che per tornare davvero alla vita si dovesse rappresentare una commedia di Marivaux, che uscisse fuori da quegli schemi...

In questo film sentivo l'esigenza di andare a fondo nella parte del mio lavoro che mi ha da sempre più

affascinato, incuriosito, inquietato, che è questo strano rapporto che hanno gli attori con la rappresentazione del personaggio e che forse, in qualche modo, oltre a loro, ha ciascuno di noi.

Come dice sempre quel mio amico, che cito di nuovo: "il cinema ci fiancheggia anche nella vita quotidiana", per cui forse siamo tutti una specie di rappresentazione di noi stessi.

A dire il vero stavolta, oltre alla rappresentazione del cinema nel cinema, è proprio l'assenza di tematiche sociali esplicite che sembra liberare, proiettare il film ad un livello assoluto. Ci sembra di osservare da subito l'Uomo e la Donna, mai soltanto Stefano e Laura. Sei d'accordo?

Sicuramente nella solitudine di Stefano c'è qualcosa di assoluto. C'è qualcosa che ha a che fare con il modo in cui abitiamo questo mondo. Probabilmente ha una passione per il suo lavoro che non riesce più ad esprimere. Allo stesso tempo, la sua negatività è salvata perché frutto di una diffidenza che si accompagna all'intelligenza: la diffidenza di chi non riesce a vivere il suo ambiente, non è contento di sé, di questo piccolo spettacolo che va in scena tutti i giorni....

Però forse, come dici tu, tale aspetto è amplificato perché questa storia, nonostante appartenga al mondo dello spettacolo e per questo sia apparentemente lontana dalle vite comuni, sfrondata com'è degli elementi del sociale, la si sente stranamente vicina, diventa rappresentativa della problematica generale del rapporto uomo-donna.

Certe cose nel film, è vero, sono ancestrali, archetipiche...

Questo era voluto?

Non sappiamo mai quanto in un film, nostro malgrado, sia presente ciò che non pensavamo ci fosse. Se questa rivista parla di cinema e psicoanalisi forse è proprio perché voi per primi sapete che questo può accadere...

Una volta che si finisce un film si fa una specie di rilettura e spesso sorprende il film che si è fatto...

Nelle intenzioni, cosa ti interessava di più?

Che al di là delle loro divisioni, scontri di genere, i personaggi, uomini o donne, non avessero particolari elementi di gradevolezza. Entrambi i protagonisti sono



- 2004 LA VITA CHE VORREI
- 2003 MARGHERITA. RITRATTO CONFIDENZIALE (corto)
- 2002 SANDRA. RITRATTO CONFIDENZIALE (corto)
- 2001 LUCE DEI MIEI OCCHI
- 1999 FUORI DAL MONDO
- 1997 LE PAROLE DEL CUORE (film di montaggio con materiale di repertorio degli archivi RAI)
- 1996 CUORI AL VERDE
- 1993 CONDANNATO A NOZZE
- 1991 CHIEDI LA LUNA
- 1987 IL GRANDE BLEK

infatti sgradevoli, immaturi.

Anche Laura, all'inizio del film, così fuori dagli schemi e "traviata", è in qualche modo una versione dispersiva di sé stessa.

E' come se a poco a poco il film, il cinema, una rappresentazione più intensa di sé, desse a entrambi i personaggi maggior senso nella vita quotidiana. E' come se nel film in costume, ecco un altro elemento importante, essi riuscissero ad essere più all'altezza di se stessi che nella vita quotidiana.

Vuoi dire che grazie ad un abito, ad un ruolo, alla nostra professionalità, riusciamo a rappresentarci nella nostra "versione" migliore, più facilmente di quanto non ci accada nella vita, cosiddetta, normale?

Proprio così: in questo caso l'apparenza diviene sostanza; il procedimento inverso a quello che dovrebbe avvenire girando un film.

"facciamo una prova, per provare"; " Si certo per provare" che significa stavolta provare davvero sul terreno della vita, dei rapporti uomo-donna: provare a fare una rappresentazione migliore di noi stessi"



Ne "La vita che vorrei" gli uomini, in amore, sono diffidenti, invidiosi, vili, deboli. Si allontanano da sé. Le donne invece si colorano, diventano sempre più gradevoli, prendono coscienza.

Quello che è strano è che anche nei film precedenti gli aspetti vitali, seppure intrisi di difetti, appartenessero tutti comunque al territorio femminile.

L'uomo dei miei film guarda fuori, alla finestra, la vita femminile.

In "Chiedi la luna" il personaggio di Giulio Scarpati era sempre chiuso dietro dei vetri: quello della macchina, dell'ufficio; viveva in isolamento. Così anche Stefano...probabilmente ha avuto un guasto, una ferita.

La sua meschinità che è vero, è presente, è però, passati il termine, "nobile". E' meschino, ma chiede aiuto, chiede di essere salvato...

...e lei ci prova, a salvarlo...

Ma lui è debole. Ha lavorato soltanto sulla sua immagine, sul suo lavoro, ma non ha una vita sua, personale.

Non ha affetti, non ha legami. Non ha una concretezza dell'esistere.

E' tipico del mondo dello spettacolo, che è sempre molto autoriferito, non esiste fuori dal lavoro...

Mi capita spesso di vedere gli attori che non lavorano: è come se entrassero in uno stato di cattività, come se a guardarli dall'esterno fossero in un intervallo, in un limbo di non vita.

Solo quando incarni qualcun'altro esisti.

Torniamo al film. Anche in precedenza avevi utilizzato il figlio come elemento naturale di unione fra donne ed uomini...

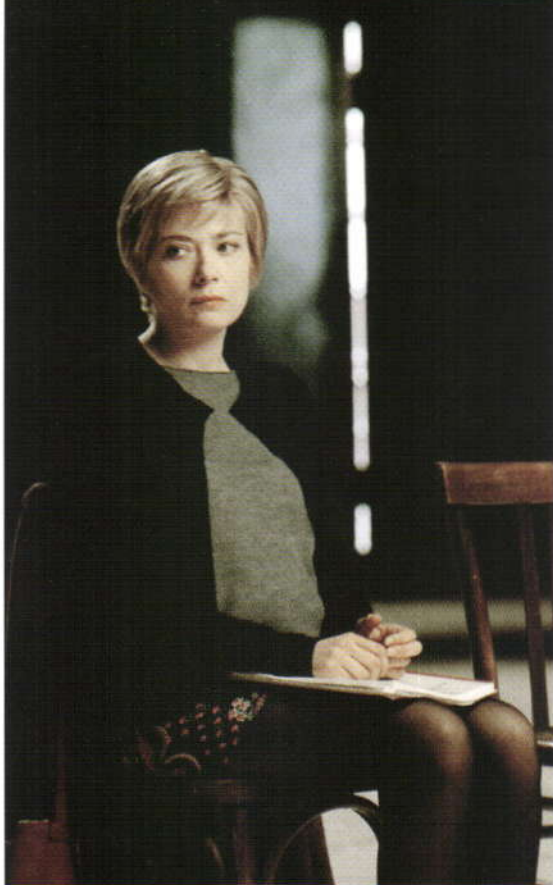
Ormai è una trilogia, per me. Prima il figlio di nessuno (Fuori dal mondo), poi il figlio senza padre con problemi di affidamento (Luce dei miei occhi). Stavolta un figlio dalla simbologia quasi elementare che per entrambi è una rinascita.

La gravidanza mi si è imposta per vari fattori: innanzitutto il personaggio di Laura ha un rapporto costante col letto; si sveglia tardi nel letto, nel letto accoglie il suo amante-factotum, nel letto c'è una rappresentazione della morte di Eleonora, mentre chiede lo specchio alla governante. Infine ancora nel letto, dopo aver partorito, riceverà Stefano...

Al di là di questo, la gravidanza è una fuga di Laura dallo sguardo e dalle aspettative degli altri. Ella ha sempre a che fare con persone che in qualche modo pretendono di dirle come finirà. Così esce di scena e con il colpo teatrale della gravidanza riappare nel finale.

Con questo è come se rivendicasse autonomia: è il suo riscatto, ora è diversa.

La osserviamo all'inizio e alla fine del film e ci rendiamo conto di quale percorso assoluto e



profondo abbia compiuto.

Credo che la difficoltà per me stesse proprio nel partire da quell'immagine iniziale e arrivare a darle...

...darle "luce negli occhi", se vogliamo giocare con i titoli...

proprio così...

Sia Laura che Stefano cercano dunque di migliorare la loro vita, inizialmente così sgradevole?

Mi è piaciuta una critica apparsa una domenica in un famoso inserto di quotidiano.

Si soffermava sulla generosità e sulla fiducia reciproca dei due che appare per la prima volta nel finale. Su quel dialogo, quel: "Facciamo una prova, per provare". "Sì certo per provare", che significa stavolta provare davvero sul terreno della vita, dei rapporti uomo-donna: provare a fare una rappresentazione migliore di noi stessi.

Questo credo che sia interessante. Poi ripeto, non abbiamo sempre chiaro ciò che facciamo, nei film..

Non sei stato retorico e rischiavi di esserlo, anche nello stile, con tutti questi elementi in gioco.

Anzi la scena della carrozza, in particolare, è geniale... le difese che si abbassano, davanti a tutta la troupe...

Gli uomini dimenticano facilmente, le donne mai...

Grazie a quella scena, con un altro colpo teatrale, come quello della gravidanza, ho smosso le motivazioni e le azioni dei personaggi più rapidamente. Diversamente avrei dovuto dilungarmi per cambiare il loro stato d'animo, ma grazie al film nel film ho risolto con una sola scena: Laura ha così dimenticato in fretta l'offesa di Stefano e io ho

potuto proiettare entrambi prima a cena, poi in riva al fiume, di nuovo uniti...

Anche la sequenza della partenza di Stefano dal set è memorabile. Laura lo segue invano e finisce catapultata nella finzione. Grande sintesi...

Quella è stata la cosa più difficile: la sovrapposizione dei piani. Un melodramma che entra nella vita quotidiana. I due piani che si confondono e si sovrappongono. Rischiavo di affaticare lo spettatore, di stancarlo nel tentativo di seguire i due svolgimenti in parallelo.

La musica mi ha aiutato in questo: comincia tardi, inizia ad avvolgere il film nel film e poi sborda nella vita quotidiana dei protagonisti.

Esemplare, in questo senso, è la scena in cui si incontrano in costume sulla terrazza: per un attimo non sappiamo se stiano girando il film o parlando di sé stessi. In quel contesto anche il loro linguaggio è ambiguo, meno naturale, e confonde.

Ecco, direi che la difficoltà della sovrapposizione di due codici diversi era anche degli attori che sono riusciti a parlare con un codice ottocentesco, evocando comunque una tensione e dei valori attuali, assoluti.

Con attori così, in un film sulla rappresentazione di sé, non potevi rinunciare a numerosi primi piani...

I primi piani mi hanno certamente aiutato. Alcuni li controllai, li metti nella direzione voluta, poi ci sono i regali del caso.

Tanta continuità recitativa significa anche grande capacità di direzione, no...?

Ti ringrazio, ma se accade non è perché sono un ipnotizzatore. Solo perché con gli attori ci lavoro. Ci lavoro da prima di iniziare a girare, dalle prove, apprezzando i loro contributi alla sceneggiatura, lasciando loro tempo e spazio e cercando sul set di avere orecchie e occhi per valorizzarli.

Mi sembra poi che tu li sappia selezionare piuttosto bene...

Il lavoro comincia proprio da lì...

...e che li fidelizzi davvero, quando ti convincono. Non li molli mica tanto facilmente...

Eh? Beh...sì è vero, non li lascio, infatti adesso devo riprendere Margherita (Buy, n.d.r.), da qualche parte....

la trama

Laura, poco più che trentenne e con un'incerta carriera di attrice alle spalle, viene scelta come protagonista per girare un film in costume ambientato nell'Ottocento, che narra di una sfortunata storia d'amore. Sul set fa la conoscenza di Stefano, trentacinquenne attore piuttosto affermato, che torna a recitare dopo un film non riuscito. Tra i due nasce una relazione che ripercorre nella realtà le tappe e gli sviluppi della storia recitata sul set. In questo strano territorio che è appunto quello del melodramma, proprio attraverso un film dove le convenzioni del genere sembrano così lontane dal mondo reale, Stefano e Laura cercheranno di trovare un senso di verità nelle rispettive vite.

nel film

teleobiettivo puntato verso il cuore delle immagini di un film, esplora il disegno interiore e le trame più nascoste. La rosa dei film ruota intorno al tema specifico che eidos sceglie per i suoi lettori. Vogliamo essere trasgressivamente non attuali proponendo vecchi e nuovi film che dialogano tra loro sulla scena della psiche.



Cinema e affetti

si ispira a:

**Universalità degli affetti
in culture ed etnie diverse**
Percezione del rischio di una
perdita e reificazione degli affetti
**Gli affetti nel confronto
con la morte e la malattia**
Ineludibile presenza del corpo
in quanto incancellabile
luogo degli affetti

Gli estremi degli affetti

di Fabrice Olivier Dubosc



Era una bella giornata di tarda primavera a Aix en Provence, ma avevo voglia di cinema e mi sono regalato due film apparentemente inconciliabili sulla passione di vivere, il primo molto orientale e il secondo estremamente occidentale. Entrambi bellissimi. Ma è soprattutto il contrasto tra i due, acuito dalla visione ravvicinata, che mi ha fatto riflettere e che mi motiva ora a cercare di darne conto.

Con *Primavera Estate Autunno, Inverno... e ancora primavera*, Kim Ki-Duk disegna un film sulla liberazione dagli attaccamenti e dalle com-pulsioni che per il buddismo costituiscono l'ordito della sofferenza umana.

Le quattro stagioni vengono vissute in un piccolo tempio, che si trova su un'isola, in un lago escluso tra i monti, esse accompagnano la storia dell'intreccio pulsionale: l'infanzia con la sua distruttività, l'adolescenza con la scoperta della passione amorosa, l'età adulta con le sue separazioni e disillusioni che riattivano fantasmi di morte ed aggressione, e finalmente la maturità del tempo ritrovato che chiude il cerchio recuperando



Kim Ki Duk

Personaggio eclettico ed originale, Kim Ki Duk è nato a Bongwa (Corea del Sud) nel 1960. Ha esordito nella regia nel 1996 con "Wild Animals". Successivamente ha girato "L'isola"

tra oriente e occidente

in una visione che accoglie e trasforma le pulsioni grazie al non-attaccamento ed alla compassione. Il ciclo può ricominciare, ma aderendo davvero al ritmo delle stagioni più che alle oscillazioni tra posizioni psichiche, e la consapevolezza conquistata sembra costituire una protezione in più, una parziale liberazione dalla coazione. Nel quarto episodio, *inverno*, il monaco che fu bambino, amante, uxoricida, torna, dopo aver espulso la sua condanna, al tempio dorato dell'infanzia dove ora prende il posto del maestro e lì accoglie una donna velata che gli affida un bambinetto di cui lei non si può occupare, proprio come la madre doveva aver fatto con lui. Questo mistero dell'identità è particolarmente toccante. Quale fantasma si cela dietro il velo? Quello della madre, quello del primo amore, quello della moglie fedifraga? In ogni caso, il monaco è turbato

da questo *ritorno* del passato. La scena raggiunge il culmine quando il monaco vorrebbe togliere il velo alla donna mentre questa, spossata, riposa sulle stuoie del tempio. Ma in questa *scena madre* la donna gli afferra stretta la caviglia, in una specie di *noli me tangere* al contrario, in cui il contatto sensuale parla, ma non *svela* il mistero. La donna lascia il tempio nella notte e attraversando il

Questo mistero dell'identità è particolarmente toccante. Quale fantasma si cela dietro il velo?

lago gelato cade (o si getta?) in una buca e annega. Ma quando, dopo aver recuperato il corpo, il monaco finalmente toglie il velo dal volto della donna, egli vede solo una testa in pietra del Buddha! Ogni evento, pulsione, fantasma del passato è

(2000) "Indirizzo sconosciuto" (2001) "Primavera, Estate, Autunno, Inverno e... ancora Primavera" (2004) "La buona samaritana" (2004). Autore dei soggetti e delle sceneggiature dei suoi film, è stato anche montatore de "La samaritana" e di "Primavera, Estate, Autunno, Inverno e... ancora Primavera" (2004), pellicola nella quale si è cimentato anche nelle vesti di attore. (I.S.)



ormai trasfigurato dalla percezione sottile della realtà e dalla *chiara luce* della Buddha-nature.

Il secondo film è *La vita è un miracolo* di Emir Kusturica che immagino verrà presto distribuito anche in Italia. Il film è ambientato all'inizio della guerra di Bosnia e racconta la storia di un capo stazione serbo che si innamora perdutamente di una musulmana bosniaca che avrebbe dovuto tenere prigioniera.

Ma per Kusturica l'azione conta più della riflessione. Mentre altri suoi film si chiudevano sulla disfatta in questo caso egli dichiara il miracolo della resistenza della singolarità umana nella sua dimensione più istintiva.

Kusturica è maestro nel dipingere l'avidità stupida e banale del male. L'orrore dei massacri viene evocato alla lontana, ma il caporione ebbro di potere che si

vota al 'gioco' della morte sniffando cocaina a cavalcioni dell'unica vecchia locomotiva, esprime bene come il movimento pulsionale mortifero possa coniugare una sorta di vitalismo autistico con l'odio nei confronti della realtà vivente della psiche. Ogni massacro è sempre innanzitutto massacro di innocenti e dunque della sessualità generativa, della pulsione di eros e di vita. L'amata musulmana va dunque ripudiata e consegnata alle forze serbe. Di fronte a questa minaccia il protagonista si ribella, e cerca disperatamente (e gioiosamente) di salvare la sua storia con l'alterità dall'ignoranza insensata che lo perseguita. Ogni volta che sembra giunto il momento della resa, egli ricomincia a cercare di salvare il suo amore. Mi ha però colpito quanto la modalità grottesca ritorni nell'opera di Kusturica, sovente con una sensazione di sospensione che sembra fissare fuori dal tempo il folle inseguimento che spesso poi sfocia nell'iper-rappresentazione dell'impossibilità di vivere. In questo film – come in *Gatto bianco gatto nero* - la gioia ribelle del protagonista sembra però dichiarare al mondo il proprio inalienabile diritto di cittadinanza-

za, la propria speranza di piacere. A tratti sorge il dubbio che in questa *fuga balcanica* non vi sia né compimento né tregua, e mai il tempo per riflettere su quanto sta accadendo, su come la condizione umana ci “condanni a investire”, per riprendere l’espressione di Piera Aulagnier. Ma per Kusturica l’azione conta più della riflessione. Mentre altri suoi film si chiudevano sulla disfatta in questo caso egli dichiara il miracolo della resistenza della singolarità umana nella sua dimensione più istintiva.

Certo tra i due film il secondo sembra parlarci di una vitalità pulsionale – di una sete di piacere molto più vicina alla nostra sensibilità rispetto al non-attaccamento dell’oriente. Ma a ben vedere nelle girandole gitane di Kusturica si comprende come la pulsione di vita a volte non trovi altri panni se non quelli della ribellione.

Bisognerebbe forse trovare altre vie. Immaginare forme di ascesi positiva e immaginale, forme di non attaccamento capaci di un investimento lieve e lieto ma non meno vitale.

Bisognerebbe forse trovare altre vie. Immaginare forme di ascesi *positiva e immaginale*, forme di non attaccamento capaci di un investimento lieve e lieto ma non meno vitale. O viceversa forme di amore appassionato – come quelle dei mistici persiani o dei *fedeli d’amore* – che attraversando la mancanza riuscivano a investire di libido erotica, la realtà nel suo insieme. Ma è comunque nel ritmo, nel dialogo costante tra investimenti e disinvestimenti, identificazioni e disidentificazioni, attaccamento e non attaccamento, piacere e sofferenza, singolarità e appartenenza, ribellione e costruzione che la comunità umana potrebbe abbandonare la falsa rassicurazione dell’elezione e dell’esclusione.

Del resto il film di Kim ki-Duk ci lascia con la sensazione che il silenzio non equivalga al vuoto e che la relatività dell’interdipendenza abbia poco a che fare con il nulla del nichilismo occidentale che sembra abitato dal fantasma di un Dio punitivo finanche nell’assenza. Mi sembra dunque significativo che il cerchio nel film coreano si chiuda (e si riapra) solo con la reintegrazione del principio femminile, quando la statua di Quan Yin – personificazione della compassione – viene trascinata in cima al monte da dove, d’ora in poi, proteggerà l’intera valle.



Emir Kusturica

Emir Kusturica irrompe sulla scena cinematografica internazionale nel 1981 con il suo surreale “Ti ricordi di Dolly Bell?”, premio opera prima al Festival di Venezia. Seguono “Papà è in viaggio d'affari” (Palma d’oro a Cannes - 1985), “Il tempo dei gitani” (1989), “Arizona dream” (1992), “Underground” (Palma d’oro a Cannes - 1995), “Gatto nero, gatto bianco” (1998) e “Super8 stories” (2001). Artista poliedrico e cantore del mondo errante (zingaro e gitano), alterna esibizioni musicali con la sua banda rock ed apparizioni come attore: “L’amore che non muore” (2000) di Patrice Leconte e “Triplo gioco” (2003) di Neil Jordan. (I.S.)

Tanto rumore per nulla

di Pia De Silvestris

Le invasioni barbariche segue dopo 16 anni il film, sempre del regista franco-canadese Denys Arcand, *Il declino dell'impero americano*. In quest'ultimo giovani coppie parlavano, amavano, tradivano, in una società che sempre più esprimeva lo spegnersi di ogni valore umano.

L'intellettuale libero e cinico può giustificare qualsiasi cosa. Il declino dei rapporti umani può essere arginato solo dall'etica e dall'ideologia, non dalla cultura erudita e catturante.

L'insistenza dell'autore a riproporre personaggi e interpreti del suo precedente film, apparentemente con l'intenzione di sviluppare una riflessione critica sulla società americana dopo l'11 settembre, in realtà sembra più condividere tale organizzazione sociale che criticarla. Quello che induce a tale dubbio è l'amore che l'autore mette nel conoscere e rappresentare questo contesto così esuberante di forza, di intelligenza e di potere che a volte riesce persino ad essere lontano da un contesto umano.

Si tratta solo di una sottile ironia che vuole indurre nello spettatore la capacità di criticare e di non

lasciarsi affascinare?

Il fatto che l'autore si muova sullo stesso registro, dopo tanti anni, ci coglie nonostante tutto di sorpresa. La breccia si è aperta, i barbari sono calati, ma non sono gli arabi come dicono gli americani nel film.

Remy, il personaggio principale, un professore di storia sulla cinquantina, viene ricoverato in un ospedale di Montreal, pieno di pazienti nei corridoi. L'impressione è di sovraffollamento e di degrado, la malattia e la morte non sono più rispettate. Remy porta in sé una morte "rumorosa", un cancro senza speranza. La ex moglie contatta il figlio ricchissimo, un manager che lavora a Londra - lui sì un nuovo barbaro - e, se in un primo momento è esitante perché ha rotto i rapporti col padre, in un secondo tempo si butta con dedizione completa nella sua vita per organizzargli un intermezzo e un finale all'altezza del suo bisogno di dimostrare quanto può essere grande la potenza del denaro.

Anche i vecchi amici del padre vengono riuniti

intorno a lui dal figlio. Ora, pur essendo questo un ingaggio mercenario e quindi fondamentalmente carico di finzioni e di entusiasmi maniacali, nel suo svolgersi porta tutti ad appassionarsi reciprocamente sospinti dall'iperbole narcisistica che l'attraversa.

Ma il film non è una metafora degli affetti familiari. Sia la tecnica cinematografica, fatta di semplici primi piani, che lo svolgersi dell'azione sono al servizio di un raffinato cinismo.

Remy, questo intellettuale un po' volgare, nel suo letto di morte, non potrebbe anche esprimere il *gigante americano e gli amici che corrono al suo capezzale, chiamati con sollecitudine dal figlio, i cortigiani dell'impero?*

Certo la morte del colosso non è accettata con naturalezza, ma viene sapientemente preparata perché quello che si deve innanzi tutto eliminare è il dolore e l'accettazione della condizione umana. La morte è pericolosa in quanto sorprende, ma nel momento in cui la si costruisce artificialmente non si vince la morte ma semplicemente si trova un modo per fare salva la propria onnipotenza.

Il personaggio di Remy non suscita simpatia, i suoi discorsi, che vertono principalmente sul sesso, che lui ha inseguito tutta la vita, sottolineano marcatamente il suo sarcasmo e la freddezza negli affetti. Filmicamente sono però molto belli i riferimenti cinematografici al film su Maria Goretti "Cielo sulla palude" di Augusto Gemina

con Ines Orsini che irrompono per brevi attimi fra le insistenti fantasie erotiche del protagonista.

La necessità di poter avere il potere su tutto, anche sulla cultura, è usata come dominio sulla realtà.

L'unico personaggio umano del film è la giovane drogata che il figlio di Remy ha scelto per aiutare il padre prima a non soffrire e poi a morire. E' la figlia dall'infanzia traumatica di una delle amiche del protagonista, a lei il compito di iniziare il malato grave all'eroina che gli darà una morte beata in riva a un lago.

La scelta della eutanasia è posta come un problema di onnipotenza e, forse più astrattamente, come invulnerabilità dell'America. Invece di essere un tema umanitario esso è posto nel film solo come l'espressione di una affermazione di potere o in altri termini che la fine e il dolore non possono sorprendere.

L'ideologia che sottende questa narrazione, che non saprei dire se critica o collusiva, è quella dell'arroganza della ricchezza che può comprare tutto e non può subire contrattempi.

Gli attori sono bravissimi e, tra questi, la giovane drogata interpretata da Marie-Josée Croze ha meritato a Cannes 2003 il premio come migliore attrice.

Le invasioni barbariche

Il film ha ricevuto numerosi riconoscimenti. Al 56 Festival di Cannes è stato premiato per la migliore sceneggiatura e la sua interprete Marie-Josée Croze come migliore attrice. Il film è stato eletto "miglior film extra europeo" agli "European Film Awards 2003", premiato come "miglior film" al festival di Toronto e come "miglior film straniero" dalla "76th Academy Awards" e nel David di Donatello 2004. La pellicola ha ottenuto, infine, l'Oscar come miglior film straniero. I personaggi che animano la pellicola sono gli stessi che hanno dato vita al film "Il declino dell'impero americano" diretto nel 1986 da Denys Arcand. (I.S.)





il padre ritrovato

di Francesco Crispino

Quando diciamo che l'esperienza ci aiuta a capire l'handicap, omettiamo la parte più importante, e cioè che l'handicap ci aiuta a capire noi stessi.

Giuseppe Pontiggia

Il cinema di Gianni Amelio ha una forte componente autobiografica. Su di esso pesa dunque enormemente un'assenza, quella del proprio padre, partito per il Sud America quando lui aveva appena due anni e tornato solo dopo un quindicennio. Oltre a ciò, va anche sottolineato come una parte rilevante della sua filmografia

abbia una radice letteraria, evidente soprattutto nel primo periodo, quello "cine-televisivo". Dopo *La città del sole* di Tommaso Campanella per il film del 1973, *Il ragno* di Hanns G. Ewers per *La morte al lavoro* (1978), *Young Archimedes* di Aldous Huxley per *Il piccolo Archimede* (1979), *I velieri* di Anna Banti per l'omonimo film del 1983, e dopo il dittico tratto da Sciascia (*La scomparsa di Majorana* in realtà è poco più che una vaga idea di partenza per *I ragazzi di via Panisperna* del 1988, mentre *Porte aperte* è invece il nucleo sostanziale del film del 1990), *Le chiavi di casa* s'ispira liberamente a *Nati due volte*, il bel romanzo di Giuseppe

Pontiggia vincitore del premio Campiello nel 2001. Come nei casi precedenti, anche qui il testo letterario è solo un *materiale* da lavorare, il punto di partenza su cui ri-costruire una *fabula* che faccia emergere i temi più vicini alla sensibilità del regista di *Colpire al cuore* (il rapporto Maestro/Allievo, qui declinato nella sua espressione primaria: quella Padre/Figlio; il *viaggio* come esperienza conoscitiva) e di favorire in tal modo la sua enunciazione. Come ha sempre sostenuto lo stesso Amelio d'altronde, «non è importante la fedeltà al mondo di chi ti ha ispirato, ma la fedeltà al tuo mondo». Anche se potrebbe sembrare, dato che i plot sono completamente differenti, che dal romanzo di Pontiggia sia prelevato esclusivamente il nucleo tematico (il rapporto tra un padre e suo figlio disabile), in realtà l'autore calabrese riesce a far proprio lo spirito del libro, traducendone il paradigma esperienziale. Umanistico e (prima che) estetico. In tal senso, anche se la sequenza con cui si conclude il film sembra un'esplicito richiamo al finale di *Ladri di biciclette*, cioè il capolavoro desichianozavattiniano del 1948 considerato da molti come il vertice del Neorealismo, il film che rappresenterà l'Italia agli Oscar 2005 è invece il più "rosselliniano" dei lavori di Amelio, il testo dove sembra più evidente il legame con l'enunciazione dell'autore di *Germania anno zero* e *Viaggio in Italia*.

Quello del Padre/personaggio, e insieme quelli del regista (non a caso il protagonista si chiama proprio Gianni) e dello spettatore, sono *percorsi coincidenti*, tutti ugualmente catartici, tutti allo stesso modo esperiti scopicamente. Si fondano sul medesimo *riconoscimento* del Sé attraverso quello dell'Altro, e attivano la medesima presa di coscienza nei confronti del rapporto normalità/diversità.

Dal punto di vista stilistico-espressivo poi, ci sono due elementi in particolare che differenziano il film del 2004 dai lavori precedenti. Il primo è che ne *Le chiavi di casa* vi si ritrova una caratteristica stilistica propria del primissimo cinema di Amelio, e più esattamente ne *La fine del gioco* e ne *La città del sole*: il sonoro utilizzato in forma "espressionista". In tal senso, appare magistrale la sequenza della "rieducazione". Quella in cui Paolo è costretto a camminare su una linea gialla, mentre la voce inflessibile e monotona della rieducatrice tedesca gli detta i tempi della deambulazione. È proprio il sonoro, infatti, a restituire l'insostenibilità della situazione, tanto che l'abbraccio di Gianni al figlio con cui interrompe bruscamente la sessione di riabilitazione motoria, dallo spettatore viene percepita come una vera e propria liberazione e contemporaneamente come il primo vero momento di avvicinamento e riconoscimento.

Il secondo elemento è invece rappresentato dal fatto che



nel quattordicesimo lavoro del regista calabrese si trova un'ironia completamente assente da quelli precedenti. Un'ironia che appare come il *segno* di una *Trauerarbeit* conclusa.

È forse per questo motivo che *Le chiavi di casa* sembra essere il film che chiude definitivamente il discorso iniziato dal regista calabrese 34 anni prima. Quella di Paolo e di Gianni, infatti, è l'ultima tappa di un lungo viaggio, dove il rapporto tra il Figlio e il Padre (o la sua figura vicaria, come spesso accade nel cinema ameliano) può finalmente ri-nascere.

Dopo esser stata edipicamente "colpita al cuore", quella

del Padre diventa infatti una figura inespresa nel cinema ameliano successivo al film del 1982. Una figura *rimossa*, ma la cui presenza/assenza incombe sempre sui protagonisti, ne condiziona i gesti, i comportamenti, le parole.

«Non si fa così» dice Paolo a Gianni nella sequenza finale. È (ancora una volta) il *gesto* del Figlio ad aiutare il Padre. A ritrovarlo. A farcelo ritrovare nell'assoluta *normalità* della sua reazione, nelle sue lacrime disperate ma liberatorie. Ventidue anni dopo il Padre torna ad essere espresso, *compreso* dallo sguardo di Amelio, mentre le ultime parole di Paolo risuonano nella coscienza dello spettatore ben oltre la parola "fine".

Intervista a Stefano Rulli

Stefano Rulli
filmografia essenziale

di Ignazio Senatore

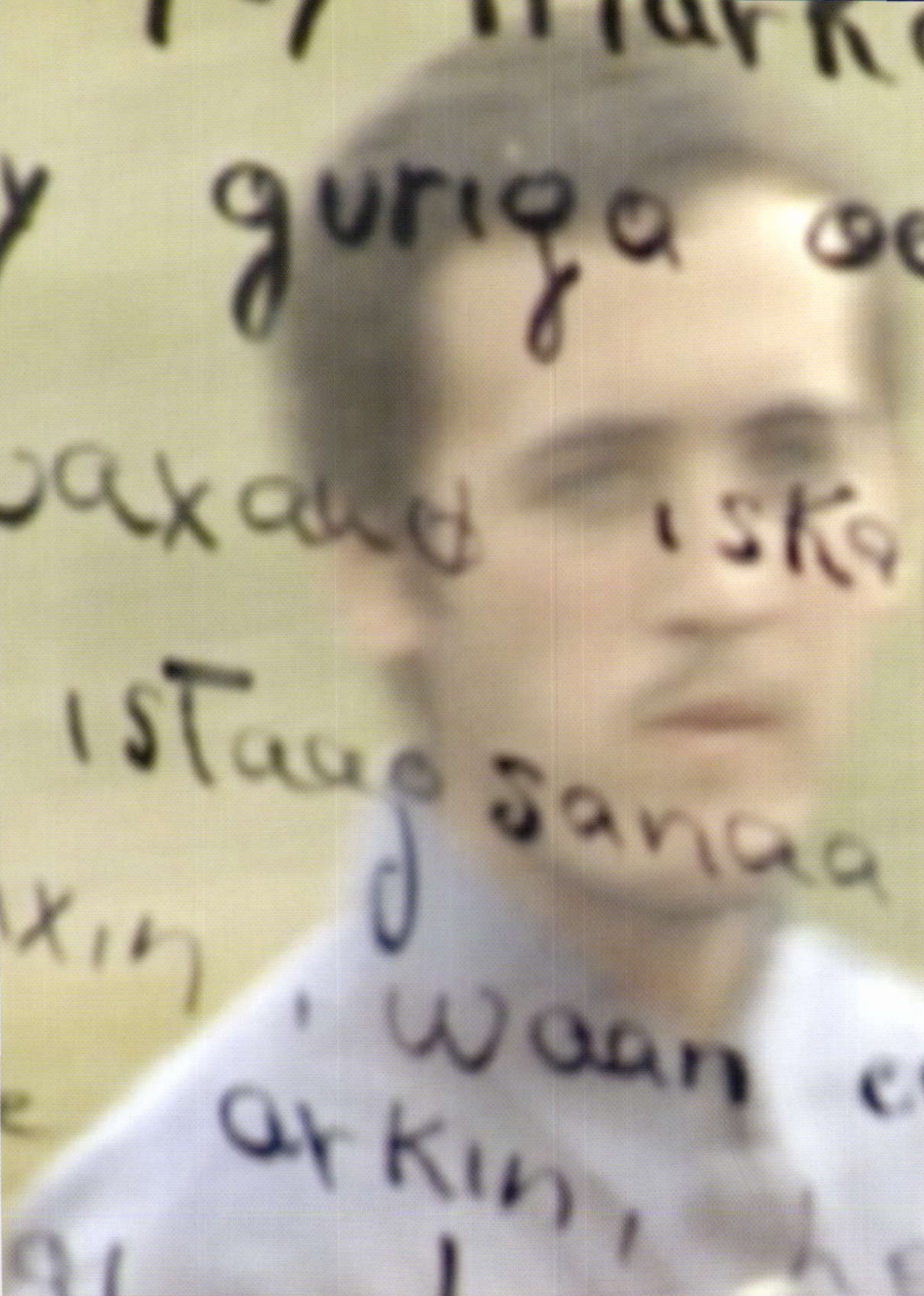
Sceneggiatore da sempre, Stefano Rulli ha presentato all'ultimo Festival di Venezia il suo film "Un silenzio particolare", prodotto dalla Sacher di Nanni Moretti. Lo stesso Rulli ci disvela quale "particolare" motivazione lo ha spinto a passare dietro la macchina da presa.

"Da diversi anni mi occupo di progetti di vita per problematiche mentali. Con mia moglie, Clara Sereni abbiamo creato un agriturismo, "La città del sole", un luogo aperto a tutti e che ospita anche persone affette da un disagio mentale.

Mio figlio Matteo era con noi in vacanza. Avevo pensato di girare qualcosa sulla vita di questo agriturismo, ma il materiale, sempre più oggettivo, è diventato un racconto sempre più "intimo e familiare". Matteo non ha mai avuto nessun rapporto con il mio lavoro ma in questa occasione è come se fosse voluto entrare in campo, come un suo volersi raccontare. Non c'era una sceneg-

giatura vera e propria ma solo una traccia iniziale. Ero partito dall'idea di filmare il pranzo, le passeggiate ma poi, man mano, Matteo è riuscito a comunicare con dei linguaggi suoi. Alla fine del montaggio l'abbiamo visto a casa e Matteo è rimasto molto colpito dal film ed ha voluto rivedere i suoi maggiori momenti di difficoltà. Spero che questo film possa offrire uno sguardo diverso della malattia mentale, sguardo orientato più ad una ricerca di valori e di storia di questi soggetti che non in senso compassionevole. Il mio obiettivo è quello di mostrare persone per quello che sanno dare e non per quello che non hanno. Mi auguro, inoltre, che questa pellicola possa essere d'aiuto per modificare un immaginario ormai consolidato. Anni fa c'era una visione più ideologica della malattia mentale ed il recupero sociale sembrava essere l'unica ricetta possibile. Basaglia sapeva che esisteva la malattia mentale; altro era saperla catalogare e risolverla."

"Matti da slegare" fu il primo film-scandalo ed antipsichiatrico del cinema italiano. A dirigerlo e sceneggiarlo nel 1975 Stefano Rulli, Marco Bellocchio, Silvano Agosti e Sandro Petraglia. Quasi sempre in coppia con Petraglia, Rulli ha sceneggiato "Il ladro di bambini", "Le chiavi di casa", "Il gabbiano", "Mery per sempre", "Il portaborse", "Arriva la bufera", "La scuola", "La tregua", "Pasolini, un delitto italiano", "La meglio gioventù".



guriya oo

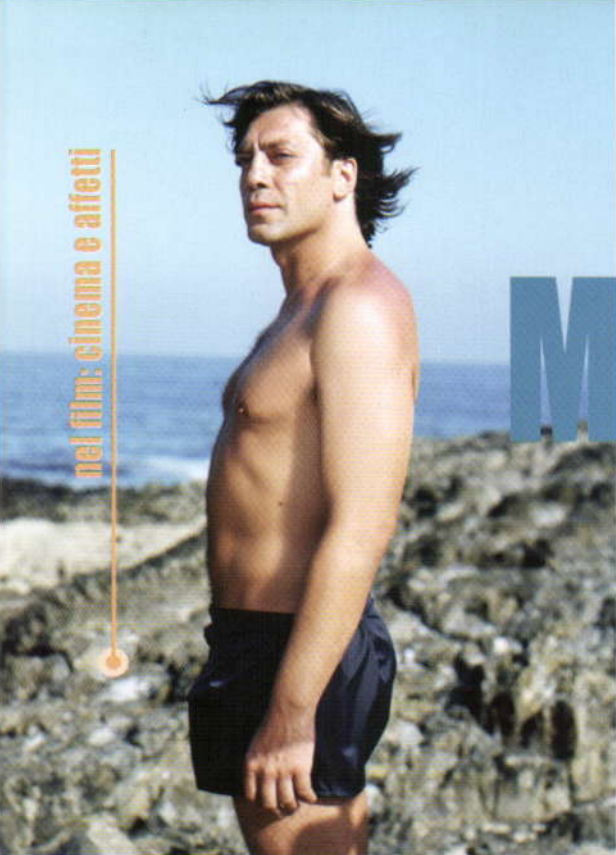
axaxa ists

istaag saanaa

xin

waan
atkin,

Al



Mare dentro

di Ignazio Senatore

Alejandro
Amenábar

Il regista cileno ha diretto "Tesis" (1995) ed il successivo "Apri gli occhi" (1997)

film da cui è stato tratto "Vanilla Sky", remake firmato da Cameron Crowe con Tom Cruise, Penélope Cruz e Cameron Diaz.

Nel 2001 è autore del lodatissimo ed onirico "The others" con Nicole Kidman.

Amenábar oltre a sceneggiare le sue opere, è autore anche di tutte le colonne sonore dei suoi film. Ad interpretare in "Mare dentro" il ruolo della giornalista è Belén Rueda, nota soubrette della televisione spagnola. Il film ha vinto il Leone d'argento all'ultimo festival di Venezia e Javier Bardem la Coppa Volpi come migliore attore.

Pier Paolo Pasolini ha sempre ipotizzato l'esistenza di più film che s'intrecciano e che corrono paralleli. Uno scoperto, visibile, di superficie ed un altro occulto, sotterraneo e nascosto. L'ultimo film di Alejandro Amenábar conferma questa felice intuizione. La vicenda "ufficialmente" narra di un tetraplegico, Ramón Sampedro (Javier Bardem) che è immobilizzato da circa vent'anni a letto, a seguito di un tragico tuffo in mare. L'uomo, lucido e deciso, sta spendendo, da anni, la sua vita nel chiedere al Governo spagnolo il diritto a porre fine alle sue sofferenze.

Intorno a Ramón un caldo ed affettuoso nucleo familiare, una coraggiosa avvocatessa, una giornalista sensibile ed il solito prete che sputa sentenze e che si riempie la bocca

della parola amore. Ma dietro questa storia c'è ben altro. "Può uno Stato laico negare il diritto ad un cittadino di scegliere di voler morire?". "Si può considerare vita, un'esistenza che ti condanna, inesorabilmente, alla perenne immobilità?". Film sull'eutanasia e sul diritto di un soggetto ad una morte auto-determinata, libera e consapevole, ma soprattutto sul senso della vita e della morte.

Non siamo dalle parti de "Le invasioni barbariche" (meno irriverente della pellicola canadese ma più intimo e raccolto) ma l'accostamento al film di Arcand è inevitabile. "L'infanzia finisce quando capiamo cos'è la morte" afferma il protagonista del film "Kuang Fang" ed Amenábar sembra confermare la sua riflessione.

Grande cinema e musica per gli occhi. Da incorniciare la scena quando Ramón si "alza" dal letto e vola per incontrare sulla spiaggia l'incantevole e solare Julia (Belén Rueda).

Amenábar, dopo i successi di "Apri gli occhi" e di "The Others", con quest'opera entra di diritto nell'olimpo del cinema autoriale. Il giovane regista cileno (autore anche delle musiche) dice di amare Kubrick, Bergman e Spielberg ma cita Sergio Leone e l'incipit di "C'era una volta il west", con una splendida carrellata aerea ed una musica, in sottofondo, che aumenta man mano di volume.

Meritatissimo il Leone d'argento all'ultimo festival di Venezia. Impareggiabile Javier Bardem, vincitore, come migliore attore, della Coppa Volpi.





Da Dogma a Dogville: l'universo di Lars von Trier

di Francesca Calioni Bembo

Confrontarsi con l'opera ed il personaggio di Lars von Trier – per lo spettatore il cui sguardo sia attratto da quel ricchissimo caleidoscopio di ombre e luci, sensazioni, emozioni, affetti che la mente e la natura umana possono rappresentare sullo schermo – equivale a entrare in contatto con un universo complesso e perturbante, a rischio di perdersi, ma per emergere in realtà intimamente cambiati.

Da qualunque prospettiva si scelga di affrontare la filmografia del regista danese, fino al suo attuale punto d'arrivo in Dogville, si resterà catturati e avvinti dalla sensazione di essersi lasciati definitivamente alle spalle il cinema che è spettacolo, che è illusione, seduzione, davanti al quale potersi comodamente sedere, o dietro al quale comodamente nascondere, per far ritorno nel salotto di casa al termine della proiezione.

Sulla sua opera von Trier non fa sconti, e lo dichiara a partire dal manifesto di Dogma 95, fondato a Copenhagen nella primavera del 1995 da un collettivo di registi.

Lo scopo è di opporsi a: "... certe derive del cinema contemporaneo, con un'azione di salvataggio. Il cinema è morto, e bisogna farlo resuscitare. Il cinema è diventato borghese, fondato su una concezione borghese dell'arte. Anche il concetto di autore risponde a una versione borghese del romanticismo, e in quanto tale, falso.

Per Dogma 95 il cinema non è individualista, poiché il film individualista è decadente. L'obiettivo supremo dei cineasti decadenti è ingannare il pubblico. Il risultato è una sterile illusione di pathos e amore. Per Dogma 95 il cinema non è illusione. Le illusioni sono ciò dietro cui il cinema si può nascondere."

Nascono così le regole di Dogma 95, denominate voto di castità, per combattere il cinema delle illusioni. Nascono il senso di un'avanguardia e di una disciplina volte a com-

battere la tecnologia, la spettacolarità, gli artifici tecnici dei media, la prevedibilità della drammaturgia: le riprese avranno luogo in esterni, né set né scenografie saranno utilizzate. Se mai, trovate sul luogo. Il suono non sarà prodotto separatamente dalle immagini, né la musica che non si trovi già nell'ambiente. Il film sarà a colori, e non saranno concesse illuminazioni speciali. La macchina da presa è a mano. Il film non dovrà svolgersi dove è piazzata la cinepresa. Saranno concessi i movimenti e l'immobilità che si possono ottenere a mano. Trucchi ottici e filtri sono proibiti. Il film non dovrà contenere azioni superficiali. Il film dovrà aver luogo qui e ora. Non saranno accettati film di genere. Il formato dovrà essere 35 mm standard. Il regista non dovrà essere accreditato.

Da questa attenzione così meticolosa da apparire ossessiva per gli aspetti tecnici del film, hanno origine un processo e un percorso intensamente creativi di continua trasformazione e cambiamento.

Come dichiara l'assistente alla regia di Trier in una intervista: "...Lars ha paura della folla, dello spazio ristretto, di non poter uscire, di trovarsi in una macchina con tante persone. E' difficile per lui fare il regista, ha bisogno di qualcuno che interagisca con lui, che lo capisca e sia disposto a seguirlo: Lars ha un punto debole, o forse è la sua forza: inserisce le sue fobie nelle sceneggiature."

Potrebbe essere questo il punto di congiunzione fra la meticolosità della scelte tecniche del regista e la sua arte, la creazione personale. E' ciò che fa dire ad una delle attrici durante la lavorazione de *Le onde del destino*: "E' molto emozionante essergli accanto... Non so come fosse prima, dicono che era molto diverso. Dà l'impressione di una persona che sta attraversando una sorta di perestrojka personale, una persona che sta cercando di ricostruirsi con molto coraggio, abbandonando qualcosa che lo dominava.

Dicono sia la sua fissazione per la tecnica, un'intuizione straordinaria per gli aspetti tecnici. Dentro di lui c'era un altro Lars, quello che voleva capire la natura umana e amalgamarsi con il Lars più tecnico...credo sia una fase di grande cambiamento..."

Così, quelle regole atte a tracciare il confine e costituire lo spazio entro cui potersi cimentare senza illusioni o inganni con la verità del reale e della vita, con ciò di cui si può solo fare esperienza ("Fondamentalmente, ho paura di tutto nella vita, tranne fare film" ha dichiarato von Trier), vengono oltrepassate, trasformate, eluse da un film all'altro, fino a divenire l'impalpabile tessitura, la filigrana che accompagna lo spettatore alla visione, esperienza di grande impatto emotivo e riflessione profonda su quanto sta accadendo "sullo schermo". L'insieme dei film del regista danese – suggerisce M. Gervasini – non costituisce un'opera, ma singoli istanti di un processo creativo che tende a non escludere nulla: stili, influenze, linguaggi, simbologie, sperimentazioni.

A partire da *Le onde del destino* von Trier ci confronta – per sua stessa ammissione – con personaggi femminili estremi, votati al sacrificio di sé per amore. Come ci ricorda A. Faccioli in un suo lavoro, il regista danese raccoglie l'eredità del suo maestro Carl Theodor Dreyer, per il quale "...le figure femminili lottano costantemente contro l'oppressione della società, di volta in volta incarnata dalla religione, dal potere, dalla tradizione. Il prezzo da pagare è sempre la solitudine, l'isolamento spirituale, sublimato dalla consapevolezza di un progresso interiore che coincide con la realizzazione della personalità opprressa..."

Commentando la storia di Bess, il regista recupera un proprio ricordo infantile, e ci rivela: "...Volevo fare un



film sulla bontà. Quando ero piccolo avevo un libro intitolato *Cuore d'oro* che mi ha lasciato dei ricordi molto forti e piacevoli. Era un album di immagini su una ragazzina che se ne andava nella foresta con in tasca dei pezzi di pane. Ma alla fine del libro, dopo avere attraversato la foresta e regalato il pane e i vestiti, si ritrovava completamente nuda, senza niente. E la replica finale della bambina nel libro era: "Me la caverò ugualmente". Questa frase esprimeva l'ultima condizione di ciò che può conoscere un martire. Ho riletto il libro parecchie volte, anche se mio padre la considerava la peggiore nullità. La storia di *Le onde del destino* vi trova cer-

tamente la sua origine. Cuor d'oro è dunque Bess nel film. Volevo inoltre realizzare una storia su un soggetto religioso, sul miracolo...Il film è fortemente inserito in un contesto religioso, poiché sono credente. Sono cattolico ma non adoro il cattolicesimo in quanto tale. Ho sentito il bisogno di appartenere a una comunità di fedeli, perché i miei genitori erano atei convinti."

Quella di Bess è la storia di un delirio amoroso, di un amore che va oltre i limiti della realtà e della individualità del soggetto, fino a farsi annullamento della persona: la sfumatura tra martire, vittima, capro espiatorio, innocente abnegazione portata alle estreme conseguenze interroga lo spettatore fino alla conclusione della storia. Come sottolinea F. Bonnaud in un suo lavoro, mostrando il transfert di forze che si mette in opera dentro Bess che si prostituisce e Jan che si ristabilisce, von Trier integra perfettamente la parte di crudeltà e di follia contenuta in questo scambio amoroso.

Ancora una storia di sacrificio e di amore estremo (materno) dopo quello coniugale di Bess è quella di Selma in *Dancer in the Dark*. Spiega von Trier che Selma è "sorella della Bess di *Breaking the Waves*: la stessa ingenuità, la stessa determinazione, la stessa forza emotiva". Qui si tratta di un musical tragico. Selma, una giovane cecoslovacca emigrata in America, fa l'operaia alla catena di montaggio, abita in uno squallido sobborgo, sta diventando cieca, e vive guidata dagli occhi degli altri, dai rumori. La vita può ancora a tratti trasformarsi in un musical, grande passione di Selma. Fuori della fabbrica partecipa ad un laboratorio teatrale per il celebre *Tutti insieme appassionatamente*. "L'idea globale del film sembra essere quella di combinare il mondo fantastico del musical hollywoodiano con la vita reale e i veri sentimenti. Questo scontro è insito nel personaggio di Selma, che nutre una grande passione per entrambe le dimensioni: ama molto la vita reale, le persone concrete, ma ha anche un grande amore per la stilizzazione del musical. I due elementi coesistono nell'opera e Selma è convinta si possano combinare. Ma forse è impossibile, perciò tutto è così tragico. Il film riflette la fede della protagonista in questa possibilità fino alla sua tragica conclusione."

Ma è con il suo ultimo film *Dogville* che von Trier compie un ribaltamento di prospettiva dal punto di vista sia stilistico che tematico. Attingendo a svariate forme letterarie egli sperimenta una forma artistica alla confluenza tra cinema +teatro+televisione+letteratura: il cinema della "fusione", per definizione dello stesso regista. Una forma stilistica essenziale, che offre un set in cui le case sono righe di gesso sul pavimento, realmente arredate, collocate in vie immaginarie, il tutto all'interno di un grande teatro di posa. Siamo ormai molto lontano dalle regole di *Dogma 95*. Il regista commenta come l'espedito permetta di immaginarsi la città come la si vuole, ma soprattutto inviti a concentrare l'attenzione sui personaggi, senza distrazioni. Un nuovo esperimento, dunque, che si ispira al teatro, ma non solo. Il film è suddiviso in capitoli sottotitolati (come era *Le onde del destino*), e sfrutta la presenza/assenza di un narratore fuori campo, la cui voce commenta, intreccia con ironia pungente, guida lo spetta-

tore allo svolgersi della vicenda nella cittadina americana di Dogville. Una splendida, vulnerabile fuggitiva di nome Grace si rifugia proprio in quel luogo, inseguita da gangsters. Quale migliore occasione perché il giovane sedicente scrittore Tom, che ha a cuore l'educazione morale dei suoi concittadini, possa mettere a frutto i propri scopi edificanti. Apparentemente, quindi, una fragile vittima e un potenziale difensore che accoglie e sostiene la fuggitiva, facendo da intermediario fra lei e gli abitanti. Alla grandiosità dei fini moraleggianti di Tom – che si erge a filosofo e guida per i concittadini adoperandosi con argomentazioni – fa da contrappunto e commento l'arguta, sottile ironia della voce del narratore fuori campo, che lascia intravedere le arroganti e vanagloriose motivazioni manipolatorie nelle intenzioni del giovane. Le riunioni che Tom infligge a tutti i concittadini, definite dal narratore con arguzia "riarmo morale", hanno lo scopo di educare gli abitanti all'accettazione. "Quello di cui hanno veramente bisogno è qualcosa da accettare, qualcosa di tangibile, come loro." Ironicamente la voce fuori campo commenta: "I pensieri di Tom tornarono ai suoi argomenti preferiti, e si tramutarono in articoli, romanzi e grandi raduni che lo ascoltavano dopo la pubblicazione di un ennesimo volume che tormentava e purificava l'animo umano. E vedeva uomini, tra cui anche altri scrittori, che si abbracciavano, come se con le sue parole si fosse loro spalancata davanti una nuova vita. Non era stato facile, ma grazie alla sua diligenza e applicazione nella narrativa e nel dramma il suo messaggio era penetrato. E richiesto sulla sua tecnica non doveva pronunciare che una sola parola: argomentazioni."

La situazione in cui si trova Grace – fuggiasca alla ricerca di un luogo ove riparare – "calzava come un guanto alla missione di educare Dogville alla accettazione", commenta ancora lucidamente il narratore. Così Tom incita Grace "a usare tutto il suo fascino per agganciare i cittadini di Dogville" nel tempo a lei concesso di quindici giorni. "Agganciare suona così arrogante – replica lei – e non c'è niente di peggio dell'arroganza. Se non piaccio, non piaccio, e hanno tutto il diritto di pensarla così". Tuttavia Grace, che all'incontro con Tom aveva affermato di doversi punire da sé per essere cresciuta fino ad allora nell'arroganza, inizia ad offrirsi con una sorta di candida ma condiscendente e sottilmente ambigua modestia al servizio della città. Così, allo scadere del tempo stabilito, tutti votano perché ella resti, avendole perfino nascosto piccoli doni nello zaino, nel caso la votazione complessiva le fosse stata contraria. Il narratore acutamente commenta: "Grace aveva amici a Dogville, e aveva lasciato una traccia, piccola o grande, la prima della sua giovane vita, di cui andava fiera." L'idealizzazione della protagonista su bontà, accoglienza e amicizia, conquistate come assistiamo con favori, accondiscendenza, indulgenza e comprensione, è solo il primo passo dell'ingresso di Grace nella realtà (della cittadina). E' interessante notare che in una intervista von Trier abbia dichiarato:

"Grace è una principessa che deve entrare nella realtà, e scoprire che le persone sono diverse da come si aspetta". E abbia aggiunto, altrove: "Grace ha dovuto compiere una

svolta psicologica di quasi 180° ed io ho lavorato tantissimo alla conversazione col padre". E ancora: "Credo di avere diviso me stesso in questo film in parti uguali tra Tom e Grace. Li vedo entrambi come dei ritratti di me stesso, e nessuno dei due è un bel ritratto, a dire il vero".

"Le donne che ho ritratto nei film non rispondono all'idea che ho delle donne...si potrebbe vederla così, ma direi piuttosto che si tratta di autoritratti. Posso dire con sufficiente certezza di avere sempre rappresentato la donna che c'è dentro di me...ed ora quella donna è diventata femminista...cosa molto problematica...sono in conflitto con la mia donna interiore".

Conclusa la saga di *Cuor d'oro* (Bess, Selma), la svolta psicologica di Grace sfiora abiezione, soprusi d'ogni genere, sadismo dei concittadini, che alzano sempre più la posta in gioco per consentirle di rimanere, una volta informati dai tutori della legge che sulla sua testa è stata messa una taglia per essersi resa complice di rapine (cosa tra l'altro resa impossibile dalla evidente permanenza della donna nella cittadina). Sarà lo stesso Tom a rivelare ai gangsters il rifugio di Grace, senza esitare nonostante il legame amoroso tra i due, dopo avere egli riflettuto che non era più conveniente né per lui né per la cittadina tenerla a Dogville: in realtà egli si era sentito per la prima volta scoperto e messo a nudo da lei nelle proprie recondite intenzioni e malcelata superiorità, e il suo amor proprio e la sua orgogliosa vanità ne avevano parecchio sofferto, al punto da consegnarla ai suoi inseguitori.

Il momento culminante giunge con l'arrivo dei gangsters in città, e con l'incontro fra Grace ed il loro capo, che si rivela essere il padre della fuggiasca.

Da che cosa fuggiva Grace, inseguita dai gangsters (dal



padre), fino a riparare casualmente a Dogville? E' il dialogo conclusivo con il padre ad illuminare l'intero percorso. Grace fugge dalla responsabilità dell'assunzione del potere di giudicare (e di essere giudicata) e dalla sua propria arroganza; fuggendo dalla responsabilità che il padre le aveva posto, ha cercato di trasformare la propria arroganza e pretesa superiorità morale in disponibilità e condiscendenza, mettendosi così sempre più nelle mani dei propri carnefici (gli abitanti e Tom stesso), che ella ha ostinatamente e arrogantemente "perdonato", subendone e giustificandone comportamenti sempre più abietti.

Padre: "Dovresti essere clemente quando è il momento di

essere clemente, ma devi mantenerti al tuo livello, devi questo alla gente. La pena che meriti per le tue trasgressioni, loro la meritano per le loro.”

Grace: “Sono esseri umani.”

P: “No, no, no. Ogni essere umano deve rendere conto delle proprie azioni. Ma tu non gliene dai neanche la possibilità. E questo è estremamente arrogante. Ti voglio bene da morire, ma sei l'essere più arrogante che personalmente io abbia mai conosciuto... Grace, hanno detto che hai dei problemi qui... Ascolta, il potere non è una brutta cosa, sono certo che riuscirai a trovare il modo di farne l'uso che più ti soddisfa.”

G: “La gente che vive qui sta facendo del suo meglio nonostante molte difficili circostanze.”

P: “Se lo dici tu, Grace. Ma questo meglio è abbastanza buono?”

Voce fuori campo: “Adesso la luce della cittadina rivelava ogni irregolarità e difetto delle costruzioni, e delle persone! Persino dell'uvaspina, non riuscivi a vedere la bacca che sarebbe spuntata, ma solo la spina che era lì... All'improvviso Grace ebbe più chiara la sua domanda: se si fosse comportata come loro, non avrebbe potuto difendere neanche una sola delle proprie

azioni, né condannarle con abbastanza asprezza... No, quello che avevano fatto non era abbastanza buono, e se qualcuno aveva il potere di rimettere le cose a posto, era suo dovere farlo... per il bene dell'essere umano, che era Grace stessa...”

In un superamento dei personaggi trieriani votati al martirio e al sacrificio masochistico di sé, Grace scopre attraverso il padre l'entità e la pericolosità dell'esistenza del male nel cuore dell'uomo (non più solo cuor d'oro), così come l'odio e la spietatezza necessari per opporvisi, la responsabilità del potere di giudicare e di assumersi la scelta tra bene e male in prima persona. Il finale catastrofico interroga lo spettatore: l'intera città viene eliminata insieme ai suoi abitanti e bruciata, mentre la stessa Grace si fa carico in prima persona di eliminare Tom con l'arma del padre. Nell'ultima inquadratura la realtà irrompe sulla scena teatrale dall'immagine del cane tracciata a gesso sul pavimento che si materializza in carne ed ossa, abbaiando con furia.

Von Trier ha dichiarato di avere già in progetto altri due film dopo Dogville, che tratteranno il seguito del cammino della protagonista Grace, costituendone una nuova trilogia.

Le invasioni degli ultracorpi

di Ignazio Senatore

film cult

proponiamo un film che è rimasto nella memoria di chi ama il cinema, e che in qualche modo ne ha segnato la storia

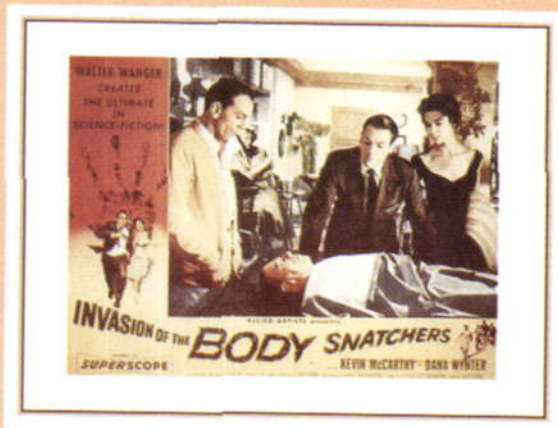
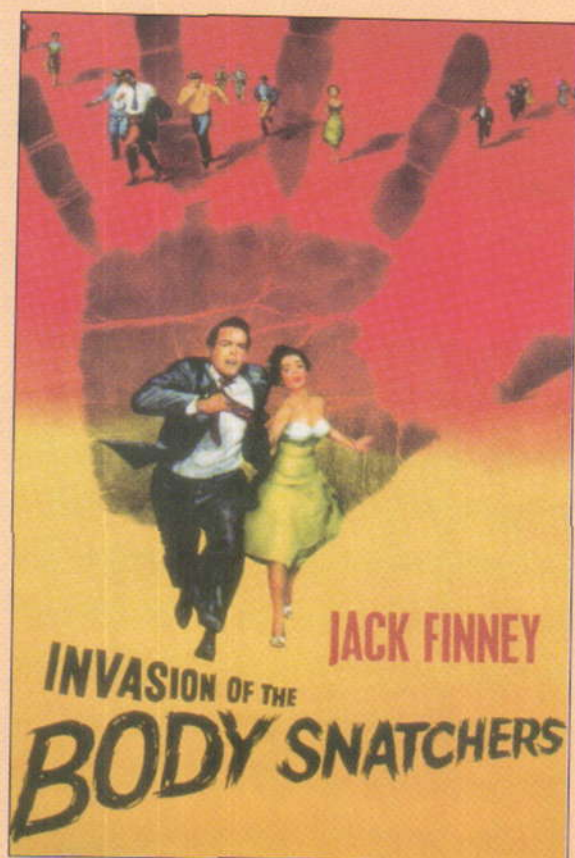
“The body snatchers”
Regia: Don Siegel
USA - 1956



Il film si apre con l'inquadratura di un paziente sconvolto, ricoverato al Pronto Soccorso di un ospedale. Allo psichiatra che lo sta visitando, l'uomo dichiara di essere il dottor Miles Bennell (Kevin McCarthy) e che la cittadina dove abita (Santa Mira) è invasa dagli alieni. Un flash-back ci mostra Bennell, appena rientrato da Boston che ritorna a Santa Mira. Al suo arrivo riceve un'amica Becky Driscoll (Dana Wynter) preoccupata per la salute mentale di sua cugina Wilma; quest'ultima è convinta che lo zio Ira non sia più la stessa persona. Poco dopo, il dottore visita un bambino

che è certo che la donna che gli sta accanto non è la madre. Miles inizia ad insospettirsi e a non credere che queste reazioni siano solo il frutto di una "psicosi collettiva", come le definisce Mannie Kaufman, il suo amico psichiatra. Nel corso del film, si scopre che gli alieni (esseri privi di qualsiasi emozione) hanno invaso la città e che "copiano" il corpo umano durante il sonno; dopo averlo riprodotto fedelmente all'interno di baccelli giganti, prendono il posto "dell'originale", in seno alla società. Miles e Becky comprendono che gli amici, le autorità e tutti gli abitanti della città sono stati sostituiti da questi alieni e che è impossibile chiedere loro aiuto. Dopo varie peripezie riescono a fuggire dalla città ma la donna, infine, cede al sonno e diventa anch'essa un'aliena. Il flash-forward ci riporta alla scena d'apertura in ospedale. Lo psichiatra dopo aver ascoltato il racconto di Miles crede che si tratti di un "incubo", ma un paramedico, mentre trasporta un ferito, gli racconta che c'è stato un incidente stradale e che un camion, proveniente da Santa Mira, era carico di giganteschi "baccelli".

Capostipite dei film-paranoia, "L'invasione degli ultracorpi" resta impresso nella memoria dello spettatore per quel suo inquietante riferimento al "non chiudere gli occhi", al "non abbandonarsi al "sonno", pena l'annullamento della propria personalità. Tralasciando gli aspetti legati al plot narrativo, quello che colpisce in questa pellicola è la "messa in scena" dell'alieno, basata su dei codici iconografici seriali: la fissità dello sguardo, l'assenza d'emozioni, l'eloquio rallentato, l'amimicità del volto. Al di là della presenza enigmatica ed inquietante sullo schermo di una "copia" di un essere umano, (nella quale la vittima dell'invasione aliena è obbligato a specchiarsi) quello che sorprende ancora di più in questo film, è l'assoluta aderenza a quella particolare sindrome descritta, per la prima volta nel 1923, dallo psichiatra francese Jean Marie Joseph Capgrass, che la definì "l'illusion des sosies". Il film fu girato in assoluta economia, senza effetti speciali, con uno spericolato taglio di luci, delle particolari angolazioni delle inquadrature e con i giganteschi baccelli realizzati in gommapiuma. Siegel voleva chiudere il film con un primo piano del protagonista che, scansando le auto in corsa, gridava allo spettatore "Tu sarai il prossimo!" ma l'Allied Artists, dopo una serie di pre-view che avevano lasciato sbigottiti gli spettatori, impose un finale meno pessimista, girato dallo stesso regista. Siegel propose, inoltre, il titolo "Sleep no more" (un verso tratto dal celebre monologo di Amleto di Shakespeare, traducibile in "E senza più dormire" oppure "E non dormirai più", riferimento al fatto che nel film, se si cede al sonno, si rischia di diventare dei "mostri") ma il film fu intitolato "Invasion of the body snatchers" ovvero "I ladri di corpi", come l'omonimo romanzo scritto da Jack Finney nel 1956. Molti volle-



ro leggere il film come una metafora della "caccia alle streghe" del periodo maccartista americano, ma lo stesso regista smentì questa versione. Oltre a vantare due inqualificabili remake ("Terrore dello spazio profondo" di Paul Kaufmann e "Invasione degli ultracorpi" di Abel Ferrara) il film ispirò numerose altre pellicole: "Il conquistatore del mondo", "Assedio alla terra", "Destinazione terra", "Ho sposato un mostro venuto dallo spazio", "Brain eaters" e l'incredibile "Totò nella luna".



Mario Martone

L'amore molesto e l'odore del sangue



foto di Alberto Novelli



l'altro film

si inoltra nella parte più invisibile dell'ideazione filmica, quella che ha a che fare con la storia dei registi, con le loro ispirazioni e con il film inconscio. Rapida immersione o istantanea onirica, è un dialogo un pò visionario sospeso in uno specchio che riflette il cinema.

di Barbara Massimilla

I film di Mario Martone - *l'Amore Molesto* e *l'Odore del Sangue* - tratti dai romanzi omonimi rispettivamente di Elena Ferrante e Goffredo Parise, rispecchiano fedelmente il clima e l'abisso psicologico che i due scrittori riescono a narrare. Alcuni frammenti d'ipotesi psicoanalitiche sono emersi dalle impressioni profonde suscitate dal doppio binario letterario e cinematografico. La premessa di

un viaggio compiuto in un territorio così estremo, come quello che le due opere descrivono, è quella di cedere al vortice di sollecitazioni per immergersi in una sorta di rêverie, che in modo visionario crei una miscela tra immagini in movimento e parole dette e scritte. Da questo scenario interattivo di testi e immagini è affiorato il tema dell'incestualità e della simbiosi e della loro trasfor-



mabilità o intrasformabilità. Brevi e intensi scambi con il regista mi hanno permesso di attivare intuizioni e informazioni preziose, anche se ho trovato necessario mantenere una certa distanza dall'autore, per incontrarlo su un piano più nascosto attraverso le sue opere. Alcune sue frasi che valorizzano la qualità affettiva delle relazioni umane mi hanno colpito: "Devo tutto alle persone con cui ho lavorato. Le mie poetiche esistono solo in relazione alle poetiche delle persone con cui ho lavorato e a quelle degli altri esseri umani. La poetica dell'autore - regista si sviluppa nel rapporto con l'altro...questo è il mistero su cui si indaga". Se la Ferrante si disvela appena dietro il bellissimo carteggio con Martone, direttamente "dietro l'Odore del Sangue - aggiunge il regista - c'è Parise, che è morto ed ha lasciato questa sua mappa interiore. (...) E' come se attraverso i loro libri, le due figure assenti mi stessero dando una mappa, che mi permetteva di mettermi in rapporto con loro stessi". Una modalità psicologica di approfondire la relazione dove quel margine di distanza, l'assenza dell'altro si trasforma in presenza più acuta all'interno di sé. Le parole dell'artista hanno confermato la necessità che avevo provato di osservare da una certa distanza per avere una visuale più ampia della relazione speciale intercorsa tra il regista e gli scrittori. I soggetti

dei due film sono profondamente collegati e costituiscono una coppia di opposti, ma l'uno e l'altro sono variazioni dello stesso tema. Forse non è una scelta casuale che siano frutto di una psiche femminile e di una psiche maschile e che entrambi gli scrittori si dichiarino attratti dalla psicoanalisi. Scrive la Ferrante in "La frantumaglia": "la psicoanalisi è uno stimolo enorme per chi vuole scavarsi dentro, non si può più prescindere da essa, ci condiziona anche quando la rifiutiamo, è la mappa per qualsiasi ricerca di tesoro tra le ombre del nostro corpo. Una mappa però è solo una mappa...si tratta allora di vigilare perché il racconto, pur muovendo da oggetti psichici studiati e nominati, abbia poi sufficiente forza inventiva per avanzare lì dove non ci sono segnaletiche rassicuranti". La realtà psichica non è riducibile, ma preserva sempre la sua matrice di "puro specifico disordine interiore, guizzi irriducibili di ectoplasmii, frantumaglia senza cronologia". Vorrei raccordare queste osservazioni della scrittrice con le origini della ricerca espressiva di Martone. Il regista "cede" all'inconscio, non rinuncia ad esplorare le falde interne del vulcano, quelle che ribollono di lava incandescente. Con l'impegno e la professionalità di un architetto delle immagini costruisce le sue strutture filmiche, ma c'è sempre una cantina che gli sfugge,

quel "lato torbido, limaccioso, su cui slittano i passi calmi e misurati dell'intellettuale" come scrive Lodoli. L'artista non si difende da un nucleo oscuro di sé stesso, che imprevedibilmente cattura l'immagine trascrivendosi in essa. Risalta la sua capacità di mettersi in ascolto, qui si tratta di un "ascolto del sottosuolo" così Giuseppe Maffei definisce l'ascolto analitico: "l'analista risuona a livelli profondi, si ascolta ascoltare, e se parla, parla dopo aver ascoltato a questi livelli". Quello di Martone è uno "sguardo analitico" che ascolta in profondità i fantasmi e gli inganni della psiche.

Vagando tra acque torbide e cristalline emergono tracce correlabili all'incestuale e alla simbiosi.

In queste acque protagonista assoluto è il corpo. Appare e scompare negli abiti cuciti da Amalia, è il suo corpo anziano allucinato da Delia nel ventre utero dell'ascensore e infine il suo corpo di madre senza vita, cullato dalle onde di una notte liberatoria. E' il corpo in rosso rinato di Delia. Nell'altro film, gli amanti nuotano in un eden marino come Romeo e Giulietta o coppia senex e puella, prima che il sangue scorra seminando una morte dovuta a guerre, terremoti o ai sogni distruttivi di una coppia.

Per la sensibilità del regista solo la musica può commentare nel finale l'immagine della morte di una donna-materna, corpo offeso da una violenza irrefrenabile.

Dietro la visione dei corpi si cela il rapporto con la madre. La nascita divide i corpi di madre e bambino ma la reciproca seduzione narcisistica li ricongiunge, una relazione narcisistica "che mira all'unisono onnipotente, alla neutralizzazione ovvero all'estinzione delle eccitazioni di origine esterna o pulsionale, e a porre fuori circuito (o in attesa) la rivalità edipica" (P.C.Racamier). Intensità di rapporto rappresentata dall'oralità dell'allattamento, esperienza somatica, erotica ed emozionale della coppia madre-bambino. La fase della seduzione narcisistica può non procedere verso la differenziazione e l'autonomia ma piuttosto dare origine allo "slittamento incestuale". Una forma deviante poiché interminabile.

La separazione sarebbe vissuta come morte e s'instaurerebbe il mito dell'onnipotenza nell'unità. Nelle famiglie in cui domina l'incestualità è avvenuto un fatto traumatico che non si è potuto metabolizzare; si tratta di un contenuto segreto intoccabile e inviolabile, è un qualcosa che ha a che fare col sessuale, con crimini, con il lutto espulso e inelaborabile. Un nucleo inaccessibile deprivato di fantasmi, sogni, autentici desideri. L'aspetto del segreto caratterizza le unioni incestuali cementandole e rendendole impermeabili alle spinte libidiche e al cambiamento. Questa forma di "incesto non fantasmato" ha una forte tendenza a riprodursi e a trasmettersi di generazione in generazione.

Il registro dell'incestuale potrebbe essere una lente attraverso cui guardare i film di Martone e gli omonimi romanzi.

Nell'Amore Molesto, Delia rivela in più momenti il dramma della scissione, si sente razionalmente lontana dalla madre, crede di aver perduto ogni radice nella madre, ma ad un livello profondo persiste un'incorporazione materna. Nella scena in cui si specchia e si trucca, mette in scena la "madre-se stessa" e pronuncia: "Sei un fantasma" e subito dopo "Non ti assomiglio". Chi è Delia in quel momento? Psiche e corpo sono scollati, Delia è un'amalgama di sé e di sua madre. La "bambina con le rughe" ha subito un blocco nello sviluppo dell'identità di genere, tramite un segreto indicibile si è legata incestualmente e in profondità alla madre. Un oggetto segreto relativo al sessuale è lo spettro che è circolato nella famiglia di Delia. L'odore che emana da questo segreto è un odore di morte tragicamente rappresentato dal corpo materno privo di vita. Non è chiara la natura di quest'inganno commesso dai predecessori, ma in fondo poco importa dal momento che Delia troverà il modo di districarsi dalla morsa del segreto narrando a sé stessa la propria verità. Per molti anni Delia aveva incorporato nel suo Io l'oggetto segreto tramite un legame simbiotico alienante, a causa di tale legame Delia non era soggetto della sua storia, ma si trovava a vivere ciò che era di un altro come se fosse proprio. Sin da bambina subisce la violenza della tra-



foto di Alberto Novelli





foto di Alberto Novelli

smissione di un contenuto psichico che passa in presa diretta da una psiche all'altra, e si sottrae di continuo al setaccio dell'elaborazione individuale e collettiva (la Ferrante parla di "trapianto da una testa all'altra" e fa dire a Delia che rievoca il passato della madre: "era possibile che il suo corpo di sedicenne passasse per la penombra servendosi del mio?"). La psiche infantile di Delia è invasa da una configurazione familiare violenta, si era difesa come aveva potuto...credendo di essere diversa e rifiutando il modello identificatorio materno, ma in modo subdolo un doppio di madre si era insinuato all'interno della bambina: "ero io ed ero lei. Io-lei ci incontravamo con Caserta", amante presunto della madre. "Ero identica a lei - dice Delia - tuttavia soffrivo per l'incompiutezza di quella identità". La tematica degli abiti riflette magistralmente l'angoscioso mistero del doppio. Anche sul versante paterno Delia ospita un'identificazione alienante divenendo portatrice del delirio di gelosia del padre verso la madre. Un delirio che genera sofferenza e persecutorietà, il padre teme non solo il tradimento sessuale ma anche la minaccia dell'abbandono e il sottrarsi della moglie al suo controllo. "L'immagine di mio padre urlava da decenni dentro la mia testa", così Delia non può sottrarsi a quell'urlo e anche lei guarderà alla madre con lo stesso sguardo, intriso di odio e di possesso. Il delirio del padre contagia Delia e fornisce la base su cui s'impiantano molteplici segreti. Nel libro come nel film è commovente lo sforzo di Delia di districare la sua identità dal groviglio dell'incestuale, di non essere più come un territorio invaso. La protagonista s'immerge in una dimensione autoanalitica, detective dei propri segreti, compie una ricerca priva di colpevoli che fa luce sulla storia dolorosa della famiglia. Un atto di coraggio che ha la sua sacralità. Alla fine del viaggio recupera un femminile maturo e riscopre con tenerezza inattesa la madre dentro di sé. Nella cantina vuota e priva di memoria riappare il ricordo del piacere profondo di una bambina, che chiusa nell'armadio si nutre dell'odore della gonna materna. Finalmente per Delia è chiaro che nell'infanzia si era inconsciamente rifugiata in un doppio di madre e di padre, per combattere l'angoscia di non essersi potuta attaccare alla madre armoniosamente e per esorcizzare il terrore di perderla per sempre. Certo la madre aveva rinunciato a "chiarire se stessa" con parole forti, alle quali Delia avrebbe potuto aggrapparsi, "mi aveva lasciata nel mondo - dice Delia - a giocare da sola con le parole della menzogna, senza misura, senza verità". Infine l'enigma è sciolto, le parole-immagini connesse al segreto sono dicibili e rappresentabili, l'abuso-trauma forse subito da bambina restituisce al quadro un tassello importante. Delia esce dalla circolarità incestuale



ed è possibile una nuova identificazione col femminile. Nell'Amore Molesto, come afferma Franca Angelini, i luoghi che hanno la qualità di trasmettere di cui parla Martone, si trasformano in "luoghi di fondazione": città, cantine, piscine sono laboratori alchemici comunque generativi, dove anche la morte è messa a servizio della vita. Non è così nell'Odore del Sangue dove la morte è metafora di un vuoto intrasformabile. Il segreto connesso alla perdita è inaccessibile, chi è l'agente della morte di Silvia? Il giovane amante, il marito o il suicidio? Nessuno può rinarrare la storia in un modo diverso che apra alla speranza. "Silvia - dice Martone - è un personaggio da tragedia greca e sembra offrirsi in senso destinale. L'utopia di un amore libero viene divorata dal destino". Si può ipotizzare che il destino ineluttabile affondi le sue radici in due precursori insidiosi: l'incestualità che regola gli scambi tra i coniugi da un lato, e dall'altro l'esperienza simbiotica tra il protagonista maschile e la madre. Sullo sfondo della vicenda la cornice di una Roma nera e perversa, e il romanzo incompiuto di Parise presagio della sua morte. Cesare Garboli nella prefazione al romanzo parla di una realtà che deriva dalla malattia e dalla veggenza: "un romanzo fermo...che ritorna su sé stesso...nella fissità di una visione...così la vicenda narrata sembra svolgersi come in un torbido globo di vetro, sciagurata e lugubre sfera dove la realtà ci appare lontana e murata, e le nitide, limpide sembianze della natura sprofondano trascinate in un pozzo senza più via d'uscita". Il romanzo è "prigioniero di una psicologia maschile", i tentativi autoanalitici del protagonista non funzionano perché hanno come motore più interno la violenza della ragione. Che l'affettività sia tagliata fuori lo dimostra l'implacabile ossessività della parola. E' infatti una scelta del regista di affidarsi negli ultimi quindici minuti del film solo alle immagini e alla musica,

come recupero estremo di un sentimento.

Molti hanno parlato di un film coraggioso, un "film finalmente squilibrato - dice Ghezzi - che si riattacca in pieno al teatro", al teatro "necessario" che Martone insegue e che nasce dai momenti estremi.

La simbiosi intrasformabile della coppia è resa dall'immagine soffocante delle liane sulle statue di pietra. La simbiosi materna è metaforizzata nel libro dalla vecchia madre col bambolotto di plastica. Il protagonista è figlio solo di sua madre, esiste un buco nelle origini riguardante la figura del padre biologico. L'affetto non è simbolizzabile prevale un'ottusa concretezza: se cessa la presenza dell'altro cessa l'affetto. Attraverso un oggetto feticcio, la madre "ricostruisce" il figlio assente, il bambolotto custodito nella stanza da letto "è" suo figlio. Tale scenario desolante si riflette nell'affettività del protagonista: il desiderio è antilibidico perché sembra non poter mai raggiungere l'oggetto e mettersi in relazione. Mentre il desiderio compie il suo percorso di avvicinamento all'oggetto, l'oggetto viene distrutto. Dopo brevi sprazzi di passione lo scambio affettivo provoca una noia mortale.

Nelle fantasie segrete di Filippo, Silvia è la sola donna che ha sostituito la figura materna o forse è lei l'unica madre. Il registro simbiotico in questa trasmissione dalla madre a Silvia è immodificato. Si può ipotizzare che l'intrasformabilità dell'incastro e l'intollerabilità della perdita di una madre ("non potevo stare senza una madre" dichiara Filippo pensando a Silvia), possa indurre la coppia a fare un sogno di morte. Sogno in cui il ragazzo amante e persecutore non è reale, ma è frutto

del delirio della coppia che lo inventa per l'impossibilità di accedere ad un affetto più maturo. Il persecutore equivale ad una presenza interna autodistruttiva della coppia, ad un'irruzione persecutoria che materializza la follia a due e l'istinto di morte portando al suicidio-omicidio. Nel libro il ragazzo è inspiegabilmente assolto e la colpevolezza sembra ricadere infatti all'interno del rapporto coniugale. E' la simbiosi patologica che porta alla morte. Scena-simbolo del film è l'immagine della coppia sul sudario di Burri a Gibellina (omaggio del regista ad un monumento civile al dolore e alla perdita). La morte è sotto i piedi: "loro due sono vicini - descrive il regista - ma entrambi divisi perché ciascuno è su un blocco di cemento". Infine il tema della filiazione. Una coppia senza figli può agire in modo incestuoso il desiderio di diventare genitore creando rapporti con amanti-figli. In Silvia c'è una consapevole nostalgia per la sua mancata genitorialità. Diversamente dal libro, la giovane amante non è una figura passiva, ma un'amazzone androgina che implora l'uomo ad avere uno sguardo più giusto verso la propria moglie. "E' una figura con una sua presenza e vivacità - dice il regista - riesce a sentirsi dalla parte della moglie di lui, in questo senso il film si sposta ai nostri tempi connettendosi alle ideologie femministe". Forse dal fondo torbido della vicenda questa è l'unica speranza che emerge: un femminile che possa sottrarre se stesso e l'altro alla morsa del legame simbiotico ricongiungendosi al proprio maschile psicologico in modo non colpevole, per sfuggire il destino di un sogno di morte.



Appassionate

di Tonino De Bernardi



outsider

eidos desidera riempire i vuoti lasciati dal circuito commerciale del cinema, segnalando bellissimi film bruciati dopo pochi giorni di proiezione

Scrivere di un film non è facile perché si dovrebbe in primo luogo cercare di capire meglio se è possibile sapere (come possibilmente di ogni altro tuo atto) perché lo fai e per chi, e cioè compiere un atto precedente di chiarezza, ma... E scrivere di un proprio film poi... E cinque anni dopo... Il mio "Appassionate" è del 1999, e in mezzo dicono, stando ai numeri e al conteggio matematico, ci sia addirittura stato il passaggio da un secolo

all'altro, se in una vita si può dire di questo passaggio... quando ti spaventa già solo il passare da un anno all'altro, per non dire di una stagione o di un mese o il passare da un giorno all'altro... Ma come facciamo a vivere, sopravvivere, noi che ci è capitato di passare da un secolo ad un altro e ci tocca contenerli entrambi? Beati i miei che sono morti giovani e non gli è toccato di vivere questo radioso inizio di nuovo secolo e addirittura nuovo

millennio, loro sono vissuti nel '900. Ma dunque un amico di Paris ha incontrato a Bari qualcuno che gli ha detto che a Bari "Appassionate" è rimasto solo 4 o 5 giorni in sala e io so che è stato lo stesso anche nelle altre città, e questo è un primo dato di fatto. Era distribuito dalla Universal che allora distribuiva Hugh Grant in "Notting Hill". Ma come poteva la Universal distribuire anche, accanto a quello di Grant, il mio povero film? Sì, perché per lo più oggi in Italia uno deve parlare del suo film come "povero" (a meno che si tratti dei "grandi" film italiani da incasso), quando lui sa che almeno un briciolo di grandezza intesa in altro senso è nel suo film, non essendo nella realtà grandezza e piccolezza entità divise in modo così manicheo e in più essendo stato tutto ispirato lui nel fare il film da almeno il profumo di quell'altra grandezza. Figurarsi comunque io con tutto il mio passato di underground, di "cinema altro" e "fuori da"...

Ma il mondo è comunque bello proprio perché c'è di tutto, si dice, e ognuno appunto deve lottare per sopravvivenza e coesistenza, ma succede che oggi la coesistenza divenga quasi inevitabilmente sempre più difficile, quasi impossibile. Et alors...

"Appassionate", 1999, di Tonino De Bernardi, propone un pugno di vite napoletane sull'onda inesausta di canzoni anch'esse napoletane, e non sai se sono più importanti le vite o le canzoni, ma questo potrebbe essere uno dei punti. "Appassionate" vorrebbe mostrare un'immagine della passione amorosa e il bene e il male che ne derivano, con tradimenti vendette e fedeltà, e andare inevitabilmente oltre. Vorrebbe cioè indicare lo scontrarsi del singolo con il mondo che gli sta intorno, e il suo reagire e vivere da eroe e non eroe quello che sente o che gli succede, e meglio ancora, nel caso del film, da eroina e non eroina... e questo è un altro punto ancora. E in tutto questo ci sono le attrici bravissime e accanto a loro gli attori e c'è la cornice di Napoli, e questo è ancora altro.

Il film è dichiaratamente un rifiuto della cosiddetta normalità e anche della quotidianità che, sappiamo, è decisamente invivibile (e aprendo una parentesi, io ho anche fatto scuola per circa trent'anni e ora non potrei mai fare un film che si svolga a scuola...). "Appassionate" vuole essere perciò un inno musicato alla trasgressione e al sogno, condito di colori e voci, in ambiente napoletano che per tradizione è colore e suono e rumori. Cioè io nato e cresciuto al Nord sono rinato e ricresciuto al Sud, nel solco della tradizione partenopea, quasi novello Goethe, novello Stendhal, o per essere più umile (ma non mi piace esser umile, tanto vale guardare in alto e sperare che così facendo da quell'alto...), povero menezzello in preda a chissà quale insana passione, già che si dice delle passioni che appunto sono insane... E se proprio devo, ricordo qui che qualcuno (certo Fofi se ben ricordo) ha parlato un po' malvagiamente del mio film

come di una successione di cartoline per turisti. Ebbene sì, io dico, ma con in cuore il desiderio e la speranza che quei turisti non siano proprio Americani... I Giapponesi pazienza! visto che io amo moltissimo il loro paese e m'inchino di fronte a quelli che danno voce alla loro sapienza e tradizione (e del resto loro adorano le canzoni napoletane e un primo punto d'incontro dunque c'è). Del resto io, prima ancora di fare nel '99 "Appassionate", già lo preparavo, lo facevo senza saperlo nella mia testa (o non so in quale parte del corpo), a cavallo degli anni 40 e 50 quando in Piemonte ascolta-vo le canzoni napoletane nella radio di casa mia a Chivasso dove sono nato e vissuto.

"Appassionate" è interpretato da, un po' in ordine di apparizione ma anche di correlazione, Roberto De Francesco con Veronica De Bernardi che lui ammazza ma gli riviene sempre, la revenante, Iaia Forte e Isabel Ruth con Filippo Timi e Carlo Cecchi e James Thierrée che porterà via Iaia ma prima lei sognava Cecchi il padre che non c'è e conteneva Filippo alla madre Isabel sognando entrambe, Ines de Medeiros la Madonna, Anna Bonaiuto la puttana con Lou Castel che finalmente uccide, Galatea Ranzi l'assassina per amore e Giulietta De Bernardi con Salvatore Cantalupo suo appena sposo e revenant anche lui, e Manuela Giacobini la monacella e tutti i cantanti e Vincenzo La Pertosa detto la sposa e tutti gli altri...

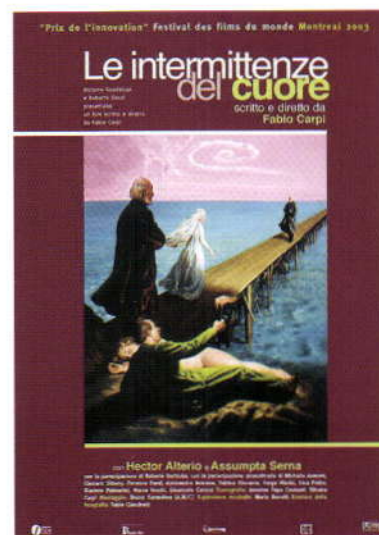
Ma io dal '99 a oggi ho fatto ancora almeno un lungometraggio per anno sino a oggi (puntualmente presentati nei festival italiani e non), e anche di più, e sono le mie tappe... pochi li han visti... salvo chi a tarda notte segue "Fuori Orario"...

Ecco, ho scritto per dichiarare un amore appassionato...



Le intermittenze del cuore

di Pia De Silvestris



Dal simbolismo e da Bergson Proust trasse col sistema delle “analogie” la sua teoria delle “intermittences du coeur” onde noi ritroviamo i nostri affetti, sommersi nel subconscio, con l’aiuto di richiami per lo più casuali e apparentemente esterni: un paesaggio, un profumo, una bevanda, che ci rifanno presenti un momento capitale della nostra vita.

Proust voleva intitolare così il suo secondo volume della “Recherche du temps perdu” e Fabio Carpi intitola il suo film in questo modo suggestivo e ci regala un’opera affascinante piena di cultura vissuta profondamente sulle onde della memoria involontaria che mescola il passato al presente.

Fabio Carpi, questo cineasta così particolare, da 30 anni continua sommessamente ma efficacemente il suo percorso nel cinema italiano.

Il film in questione è la storia di un anziano regista che, come tanti prima di lui, ricordiamo tra gli altri Visconti, desidera girare un film su Proust. Lo vediamo a Illiers, la Combray del grande scrittore, presso gli amici di Marcel, andare alla ricerca di un’ispirazione e di un’atmosfera. Ma la morte reale del produttore nel film e forse l’aspetto così intensamente biogra-

fico di Proust inducono il regista a scivolare lentamente nella sua autobiografia: il protagonista poco alla volta sostituisce le fotografie del grande scrittore, appuntate su uno specchio, con le immagini della sua vita e mentre si svolgono degli interni con la moglie e con il figlio vissuti nel presente, come nelle intermittenze del cuore, ritorna irresistibilmente il passato.

I ricordi riguardano soprattutto le origini ebraiche, le leggi razziali, la resistenza, gli amori.

E’ un film più di parole che di immagini, lo spettatore si ritrova col desiderio di fermarle tutte per fissarle nella sua memoria. E le citazioni colte sono tante ma appartengono a quelle che passano dalla mente e vanno al cuore.

Fabio Carpi, ai tempi del Quartetto Basileus fu definito da Time “lo Schubert del cinema” e in effetti si sente che le parole di questo regista sono uno degli strumenti della sua musica da camera. Come ai tempi di “Barbablù Barbablù” bellissima biografia filmica dello psicoanalista Musatti, anche nel film “Le intermittenze del cuore” la vecchiaia è al centro dell’opera, una senilità preziosa e colta, sempre alla ricerca di nuove riflessioni.



Mappe virtuali del mediterraneo

dialogo di **Andrea Balzola e Paolo Rosa** (la Prima Parte è stata pubblicata nel N° 0)

Seconda parte: percorsi sinestetici dell'arte interattiva

P.Rosa Mediterraneo, mare nostrum, protagonista controverso, dimenticato, tagliato dalle paure. Mare, che è stato l'origine di tutto e che ormai è quasi scomparso dagli occhi, dalle teste e persino dalle carte. "Mi serviva una carta. La cercammo ovunque: introvabile! C'erano mappe dell'Europa,

dell'Asia, dell'Africa, ma nessuna del Mediterraneo". La frase di Edgard Morin ci racconta di una perdita, la perdita di una mappa interiore più che di una semplice carta geografica.

Ciò che si raffigurava anche come immagine definita e centrale nel nostro immaginario, svanisce dissolta nel magma del mar globale. Da qui la necessità e la voglia di rigenerarne la figura, ridisegnarne i contorni. Ma il nostro segno è dettato

più che dallo sguardo, dall'insieme di sensi che continuamente l'idea di mediterraneo ci sollecita. E quindi dopo la prima tappa dedicata alla furia della materia e alla sua contrastante leggerezza spirituale, rinchiusa nell'immagine del Vesuvio e di tutti gli orifizi che scandiscono lo spazio di questo territorio ma anche, attraverso le periodiche eruzioni e terremoti, il suo tempo, abbiamo fissato un altro punto della nostra traiettoria. E' un bagliore accecante



a segnalarlo. Quello delle saline. Il punto in cui il mare rivela la sua relazione alchemica con la terra. Il punto in cui il mare ci insegna ad attendere e scandire il nostro tempo. "L'acqua che si ferma nel sale" è un'altra videoproiezione interattiva su due schermi grandi e un piccolo visore per inquadrarli, girata interamente in Grecia.

Il terzo luogo che inizia a dare forma a questi contorni è la Provenza francese, qui "il vento porta i profumi". Il vento come elemento generatore e animatore della febbrile eccitazione degli insetti impollinatori, che trasportano e inseminano i fiori: messaggeri di accoglienza e di rivitalizzazione nella diversità.

A. Balzola Questa secondo me è la videoinstallazione più poetica. Qui il video interpreta il paesaggio e un finissimo lavoro di postproduzione digitale ne ridipinga luci e colori, ma anche ne plasma la materia, come se l'immagine di per sé immateriale trovasse una nuova consistenza mutante. L'agente di questa mutazione è uno sciame d'api virtuale (attivabile dai gesti dello spettatore tramite dei sensori) che "attacca" il paesaggio, sfigurandolo. Nei quadri che si susseguono su doppio schermo, appaiono deserto e campi e un'immagine emblematica del percorso di Studio Azzurro: quella di un pittore che dipinge "en plein air" un paesaggio mediterra-

neo, le sue pennellate scivolano sul cielo. Qui pittura, fotografia, cinema, video e computer si stratificano in una sola immagine in costante trasformazione. E' ovviamente un omaggio a Van Gogh, accanito e straordinario "ritrattista" dei paesaggi provenzali, e anche al "sogno" cinematografico di Kurosawa che faceva rivivere il grande pittore olandese dentro i suoi stessi quadri. Non a caso, l'immagine simbolo del vostro viaggio, che compare sulla copertina del libro-catalogo e sulle locandine delle mostre, è un cavalletto in riva al mare che supporta un mirino elettronico, citazione vertoviana ma anche omaggio alla pittura "en plein air" che da Van Gogh in



poi s'immerge nel paesaggio per rubarne l'anima.

P. Rosa In questi paesaggi abbiamo ritrovato quell'esperienza percettiva sinestetica che a partire dagli anni Novanta, nel nostro lavoro sugli ambienti sensibili (vedi il volume *Electa*, del 1999) abbiamo cercato di ricreare attraverso opere-ambienti che vivono e si trasformano mediante il contatto, il passaggio e l'intervento degli spettatori. Nella quarta videoinstallazione, "Il colore si annoda al suono", che corrisponde alla tappa di Fes, in Marocco, i colori si legano in sinestesia ai suoni, ai sapori, agli odori, è l'esperienza del mercato. Un mercato reale di cui

abbiamo catturato colori e suoni con la memoria tecnologica dei mezzi di ripresa e sapori e odori con la memoria dei nostri sensi, immaginando un mercato ideale, di scambio dei sensi, e dove i sensi mescolano e aggregano a loro volta gli esseri umani, creando i vincoli della solidarietà, degli affetti e dell'amicizia.

A. Balzola Anche per "visitare" questa installazione, il nostro passo calpesta un tappeto "sensibile" (dove dei sensori nascosti attivano le videoproiezioni), e vediamo le mutazioni di una tavolozza animata di colori – quella dei cibi, delle spezie, degli incensi...- che attraversano le porte dei sensi e si trasformano in

una spirale di suoni, in un canto. Tornano alla mente i celebri versi sulla sinestesia di *Correspondances* (« Comme de longs échos qui de loin se confondent / dans une ténébreuse et profonde unité / vaste comme la nuit et comme la clarté, / les parfums, les couleurs et le sons se répondent. »). Baudelaire aveva poi ripreso in forma teorica questa sua evocazione poetica della sinestesia, in un articolo del 1861 dedicato a Wagner, dove rivolge il suo interesse, più che alla convergenza delle arti teorizzata da Wagner, alle "corrispondenze" tra esse. Parla infatti della loro "reciproca analogia", che può essere artisticamente ricercata sulla base delle più intime

affinità delle percezioni sensoriali e dei relativi linguaggi espressivi. La sinestesia non solo è una realtà dell'esperienza, oggi confermata da importanti studi scientifici (le cui statistiche curiosamente rivelano che gli artisti sono i più affetti da questo "disturbo o confusione sensoriale"), ma con le nuove tecnologie digitali e interattive ha una possibilità sempre più concreta di realizzarsi nelle opere artistiche.

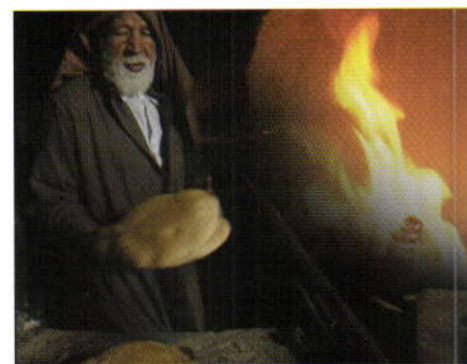
La scrittura sinestetica digitale differisce dalle precedenti esperienze e teorie, perché la condizione di percezione sinestetica non è più il punto d'arrivo di una convergenza o corrispondenza tra linguaggi "naturalisti" (corpo, voce, suono, eccetera), ma è il punto di partenza degli ambienti virtuali interattivi. Lo ricorda con chiarezza de Kerckhove: "Il lavoro della pittura, della musica, della scultura era di coltivare ciascuno dei sensi separatamente, al servizio del senso nelle arti figurative o nelle strutture melodiche. Quello del virtuale sarà di riunirli e di tradurli nella sinestesia obbligata del digitale. Se il testo aveva separato il corpo dalla mente, e il senso dai sensi, il virtuale adesso li sta riunificando". Quindi il progetto drammaturgico diventa: come usare creativamente l'esperienza sinestetica, o, in termini più precisi, come modellare la percezione e l'azione sinestetica indotta artificialmente mediante l'hardware e il software in una scena completamente virtuale. Nello stesso tempo, tu Paolo suggerivi giustamente che c'è una nuova forma di sinestesia che si affaccia nel nostro tecno-mondo, ed è quella di una percezione simultanea del reale e del virtuale, cioè quando le due sfere percettive – accade sempre più spesso – tendono a sovrapporsi, fino a confondersi.

P. Rosa E' la complessità di questo tormentato ed eccitato periodo storico che ci impone una profonda rivalutazione delle nostre sensibilità e

degli incroci che possono formare per rigenerare un potente strumento di navigazione della complessità. Sentivo pochi giorni fa Kary Mullis, il Nobel della chimica inventore della PCR, il metodo per l'amplificazione del DNA che è considerata la più grande scoperta scientifica del secolo scorso dopo quella della doppia elica, che affermava quanto si fidasse più dei suoi sensi che dell'approccio razionale e metodico. Eppure ha inventato uno dei metodi più "scientifici" e rivoluzionari per riconoscere il DNA da una qualunque particella di materia. Questo mi conferma quanto sia all'ordine del giorno recuperare una dialettica tra il polo del sensibile e quello del razionale. E se davvero come dice Bodei "l'arte è la maniera per disincagliare il sentire dalla ovvietà" ecco che ci tocca un grande compito. Un compito per di più fattosi complesso proprio per l'estensione che ha avuto quest'area percettiva attraverso l'espandersi delle nuove tecnologie. Per esperienza diretta attraverso i nostri lavori, che sono anche piccoli laboratori comportamentali, abbiamo potuto dedurre che si producono scambi e incroci non più solamente tra sensi che si rifanno ad una percezione del reale ma anche con sensibilità che si sono prodotte nella dimensione dell'artificiale o del virtuale. Non c'è più uno slittamento o sovrapposizione tra un toccare e un gustare ad esempio, ma anche tra un toccare il vero e "toccare" il virtuale. Insomma si sta formando un quadro sinestetico assai complesso che incide fortemente nel complesso della nostra esperienza quotidiana e nella formazione della nostra memoria.

L'interesse per questo aspetto ci ha portato alla realizzazione del film "Il Mnemonista", in cui in modo emblematico, abbiamo ripercorso una vicenda che ha molto da raccontarci di queste cose.

Soprattutto quando questi incroci sinestetici divengono elementi non





**La sinestesia non solo è una realtà dell'esperienza,...
...ma con le nuove tecnologie digitali e interattive ha una possibilità sempre più concreta di realizzarsi nelle opere artistiche.**





di costruzione del reale ma di suo collasso. L'ultima scena del film è ambientata in un deserto, vissuto dai due protagonisti come elemento rigeneratore, come necessità di recuperare la capacità di oblio a fronte dell'eccesso di memoria. Il deserto, come il mare, è come una lavagna: scrive e cancella. Proprio questa suggestione è alla base dell'ultima nostra tappa del Mediterraneo, nel deserto libico, tra resti di storia e di eventi minuscoli, formalizzata nell'installazione "Il vuoto scritto dalla luce": tracce, che si incidono e si cancellano, che alludono alla capacità di reinventarsi, disegnando nuovi punti cardinali.

A. Balzola La dimensione sinesteti-

ca, sia intesa in termini baudelairiani (incrocio percettivo dei sensi), sia intesa nella nuova prospettiva di un incrocio percettivo di stimoli reali e stimoli virtuali, richiede però un

"il colore si annoda al suono"

"l'acqua che si ferma nel sale"

"il vuoto scritto dalla luce"

"il vento porta i profumi"

principio guida, un filo d'Arianna nel labirinto delle possibilità interattive e questo richiede una drammatizzazione e una narrativizzazione dell'evento installativo. Studio

Azzurro, fin dai tempi del Nuotatore (una celebre videoinstallazione del 1984, dove un nuotatore attraversa una fila di monitor allineati che creano una sorta di piscina virtuale), introduce nelle sue opere delle catene di microeventi (oggetti che cadono in acqua, mentre il nuotatore avanza), talvolta spiazzanti e surreali, altre volte semanticamente connotati, che danno alla videoperformance o alla proposta interattiva un embrione di racconto, poi interpretato e sviluppato autonomamente dallo spettatore. La progettazione dell'ambiente interattivo negli ultimi lavori di Studio Azzurro, come appunto "Meditazioni Mediterraneo", è una sequenza di situazioni, quindi una nuova forma di narrazione spaziale,



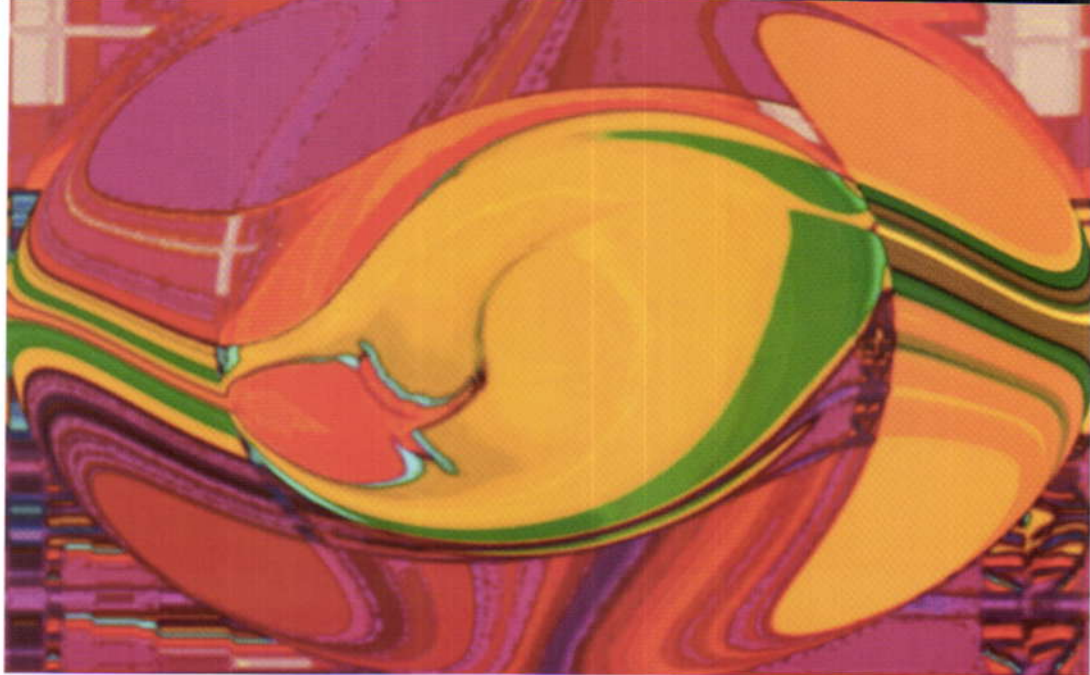
una sorta di cinema interattivo e sinestetico che invece di svilupparsi semplicemente nel tempo con un percorso obbligato, si sviluppa nello spazio, con un percorso libero. Qui il progetto diventa idea drammaturgica perché disegna una mappa di embrioni narrativi e di percorsi possibili, la genesi creativa parte dalla messa a punto di una partitura di relazioni, tra i linguaggi, tra l'opera e i suoi visitatori, tra gli autori e i visit-attori mediante l'opera. Un'idea drammaturgica che però, diversamente dai modelli tradizionali, non precede più l'evento, ma procede con esso, lo pilota e ne è pilotato, scoprendone pienamente le proprie possibilità creative e di senso attraverso la performance collettiva del pubblico.



L'inconscio della materia

di Davide Collini





Le insospettate forme di un cubo acrilico attraverso la luce polarizzata

Gli strumenti della fotografia, negli ultimi anni, hanno conosciuto continui radicali mutamenti determinando una nuova concezione dell'immagine, dove arte, tecnica, scienza e conoscenza si fondono creando nuovi spazi interpretativi del mondo in cui viviamo.

E' nell'ambito di una ricerca personale sulla fotografia, che ho sviluppato un metodo per realizzare immagini astratte.

Queste immagini stampate su pannelli trasparenti diventano come quadri contemporanei.

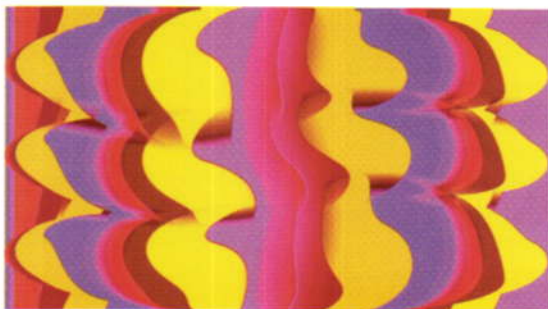
La tela è stata sostituita dalle lastre di plexiglas, la tavolozza dei colori dal computer, il pennello dalla luce polarizzata che evidenzia delle forme, ottenute riscaldando un piccolo cubo di plastica. In questo modo l'invisibile mondo della struttura della materia viene trasformato in immagini astratte.

L'energia termica fornita al cubo libera il groviglio delle catene polimeriche, che, nei movimenti alla ricerca dell'equilibrio, restituiscono lentamente singolari simmetrie. E' fermando l'attimo di queste forme evanescenti nate dal cuore della materia, che si ottengono immagini che rappresentano le pagine di un libro surreale. Queste figure raccontano la storia di un cubo di plastica trasparente attraverso un mondo popolato di magiche figure metafisiche, che evocano mondi sconosciuti al limite dell'immaginazione. Il piccolo cubo fa emergere dalle immagini rubate alla materia un universo simbolico che ci spinge a guardare nel nostro inconscio. E' come se in quel cubo di plexiglas fossero rinchiusi tutte le forme esistenti.

Le immagini non sono perfette, ma è proprio attraverso la sfocatura, la saturazione dei colori, che si

può entrare nel mondo dell'invisibile dove contorno e soggetto si fondono e si confondono in un'alternanza di ruoli. Figurazioni che danno infinite possibilità d'interpretazione all'osservatore che si fa trasportare in un mondo che stimola la parte inconscia della psiche. L'immagine astratta, non raggiunge con immediatezza la nostra sfera emozionale, ma incuriosisce la mente costringendoci a confrontarci e a dialogare con l'inconscio, trasformandoci da spettatori passivi ad attori in grado di interagire con il mondo che ci circonda, svincolati dalla tirannia del formalismo dell'immagine.

Il distacco dal mondo fisico, dà a queste immagini un insospettato senso di libertà espressiva. Ogni immagine crea stupore, emozione e turbamento. Osservare il mondo invisibile del piccolo cubo di plexiglas, nonostante l'apparente allucinazione delle immagini, fa scoprire un'infinità di presenze legate tra loro da un sottile equilibrio, come se nel tradurre l'invisibile affiorasse "l'inconscio della materia".



In alto: L'origine della vita

Sopra: Profilo segreto

Pagina accanto: Lo stupore infantile

Convegno "Cinema e psicoanalisi"

Promosso dall'Assessorato alla Cultura della Regione Campania, si terrà a Napoli dal 27 al 30 gennaio 2005 il Convegno "Cinema e psicoanalisi". Organizzatori: Alberto Castellano (critico cinematografico de "Il Mattino") ed Ignazio Senatore (Vice Presidente della Sezione Sip "Arte-musica-spettacolo e Mass Media", critico cinematografico de "L'Articolo" e Presidente dell'Associazione "Eidos").

Una vetrina per il cinema utile

A Bellaria - Film Festival "Anteprima" - rassegna di cinema indipendente, ogni anno si apre una vetrina per il cinema utile a scopi culturali, sociali, educativi e d'informazione. Giunta il 2 giugno scorso alla sua ventiduesima edizione, sostiene il peso della sua ormai adulta ossatura: la tutela dell'indipendenza del cinema italiano e l'attenzione per quelle realtà la cui drammaticità e rilevanza sociale, rendono l'arte che le racconta un monumento alla verità. Al centro di questi due impegni, lavora la direzione artistica, un incontro polivalente di diverse sensibilità e conoscenze: il critico Morando Morandini, l'accademico e studioso di cinema Antonio Costa e il regista Daniele Segre, da trent'anni attivo nel cinema del reale.

Quest'anno sono ben 6 su 36 i corti e i mediometraggi ad esplicito contenuto sociale che, superando il filtro della selezione, sono entrati nella vetrina di "Anteprima" e stupisce notare come, nel loro insieme, queste opere audiovisive attraversino trasversalmente, ma senza pretendere di esaurirla, la varietà di forme che può assumere il vasto territorio del disagio sociale.

Capita che dallo schermo si affacci a raccontare la sua storia Sandro, un tempo broker assicurativo e adesso senza tetto a Milano ("Clochard si nasce" di Fabio Martina), o Carlo, da 13 anni internato nell'Opg di Aversa, uno dei sei Ospedali psichiatrici giudiziari italiani ("Gli ergastoli bianchi" di Marina Piccone), oppure il volontario Jorque, circondato dai bambini gitani di una delle ultime baraccopoli di Siviglia, ai quali da vent'anni insegna il gioco del calcio ("El futbol como escusa" di Gerardo Morandini), o ancora il fiume di volti di tutta quella parte di umanità migrante che conclude il proprio viaggio di speranza in un Centro di permanenza temporanea ("Un'incerta grazia" di Claudio Camarca).

Capita che improvvisamente lo schermo si faccia pura immagine, senza il suono di parole che siano di sostegno alla visione del nudo sguardo, come nel documentario girato nella Nassiriya dei sei mesi successivi alla deposizione di Saddam. L'operatore di ripresa Rai che ne è l'artefice ha voluto spostare il fuoco della telecamera dai luoghi del conflitto alla vita quotidiana, fatta dei ritmi inte-

riori e fruscianti delle donne velate, degli uomini e dei bambini irakeni ("Nassiriya" di Marco Gargnani).

Una menzione speciale della giuria è andata a "Meninas de rua", il documentario di Andrea Narese, Roseli Gercilia Pereira e Martino Ferro, che racconta, attraverso una serie di interviste sull'infanzia, l'amore, il futuro, le ragazze di strada di San Paolo del Brasile. Il Festival di Bellaria è il solo nel quale le storie del disagio, in altre manifestazioni scartate a priori, appaiono in modo inaspettato ad un pubblico che, come diversamente accade nelle rassegne dedicate in via esclusiva al documentario sociale, né si aspettava né sperava di vederne; questa è la forza dell'evento bellarese e questo è, per il sociale, il servizio migliore che potrebbe fare.

Partecipano al "Cinema utile", Amref (www.amref.it); il Cuamm-ufficio comunicazione (0498751279 e 0498751649), cuamm@cuamm.org; Medici senza frontiere: per richiedere i video è sufficiente contattarli. Così come per un documentario, di proprietà di Rai Tre, che può essere richiesto anche come supporto alla didattica al numero 06/4486921, oppure inviando una e-mail a info@msf.it.

Ilaria Cardegna

www.cinemaepsicoanalisi.com

Ai naviganti dell'etere si segnala il sito www.cinemaepsicoanalisi.com

Curato dallo psichiatra Ignazio Senatore, il sito offre interviste a registi ed attori, una ricca bibliografia sui rapporti tra cinema e psicoanalisi, scritti e percorsi filmografici a tema, riflessioni di registi e frasi cinematografiche cult.

video: "I colori del corpo" Centro Diurno di via Monte Santo (ASL Roma E)

Il Centro Diurno di via Monte Santo (ASL Roma E), diretto dallo psichiatra e analista junghiano Gianluigi Di Cesare, ha ideato e prodotto un video dal titolo: "I colori del corpo". Il video ha visto la partecipazione attiva di 10 utenti del Centro ed ha partecipato a diversi concorsi ottenendo importanti riconoscimenti:

Primo premio alla rassegna Internazionale di Palazzo Venezia "Cinema e Arte" nella sezione arte come esperimento;

Secondo premio al Festival Internazionale di Parigi "Cinema e Salute Mentale";

Primo premio al "Festival Cinematografico dell'Alta Marca Anconetana" nella sezione documentario.

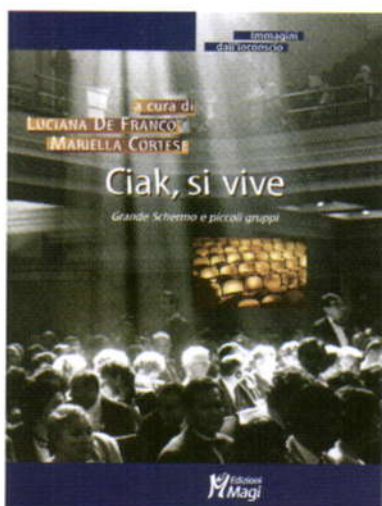
Inoltre è stato selezionato ed è attualmente in concorso al Primo Festival di Audiovisivi sulla Salute Mentale "Specchi rotti e lanterne magiche" e al Festival Internazionale di Cinema di S. Etienne.

in libreria recensioni

"CIAK, SI VIVE"

a cura di Luciana De Franco e Mariella Cortese - Edizioni Magi - 2004

L'epigramma: Roland Barthes ne suggellò il definitivo successo con il suo indimenticabile "Discorso su un frammento amoroso". In un batter d'ali il poeta doveva fotografare un paesaggio dell'anima, il volto di una persona, la storia di una nazione. Il cinema ne rimase affascinato e nacquero i "corti", "filmetti" che in rapidi fotogrammi condensavano



no delle storie in pochi minuti. Luciana De Franco e Mariella Cortese, sensibili alla poetica del frammento hanno curato un volume "Ciak, si vive" (Pag. 110 - 7 € - 2004) per l'Editrice Magi e raccolto dodici articoli, della lunghezza, in media, di qualche pagina. Da segnalare gli scritti di Paolo Boccara, Paola Russo, Antonino Lo Cascio e Stefano Carta. I.S.

MARIO MARTONE

"CHIAROSCURI, scritti tra cinema e teatro"

a cura di Ada d'Adamo - Edizioni Bompiani - 2004

L'ultimo libro del regista Mario Martone, fa provare anche al lettore quel "battito di cuore", che l'uomo contemporaneo avverte quando la sua capacità percettiva riesce mirabilmente ad unire ciò che è frammentato, ricostruendo la storia della propria vita attraverso innumerevoli appunti di viaggio. Narrazione di un percorso



interiore, tra luci ed ombre, esprime sensazioni, impressioni e pensieri di un artista attento al discorso della psiche e delle origini. Disincantato, autocritico, essenziale, riconoscente verso alcuni grandi predecessori e verso chi lo ha ispirato. Un libro che muove l'immaginazione, scritto da chi il cinema lo sa e lo fa sognare. (Pag. 260 - 18 € - 2004)

B.M.

CINEMA VVENIRE

associazione centro internazionale cinemavvenire

Presidente Gillo Pontecorvo - Direttore Massimo Calanca - Direttrice Artistica Giuliana Montesanto

Centro Internazionale
Giovanile e Libera Università'
di Arte e Cultura Cinematografica
Audiovisiva e Multimediale



L'arte ed il cinema
per l'intervento sociale
e la crescita della persona

scuola di Art Counseling

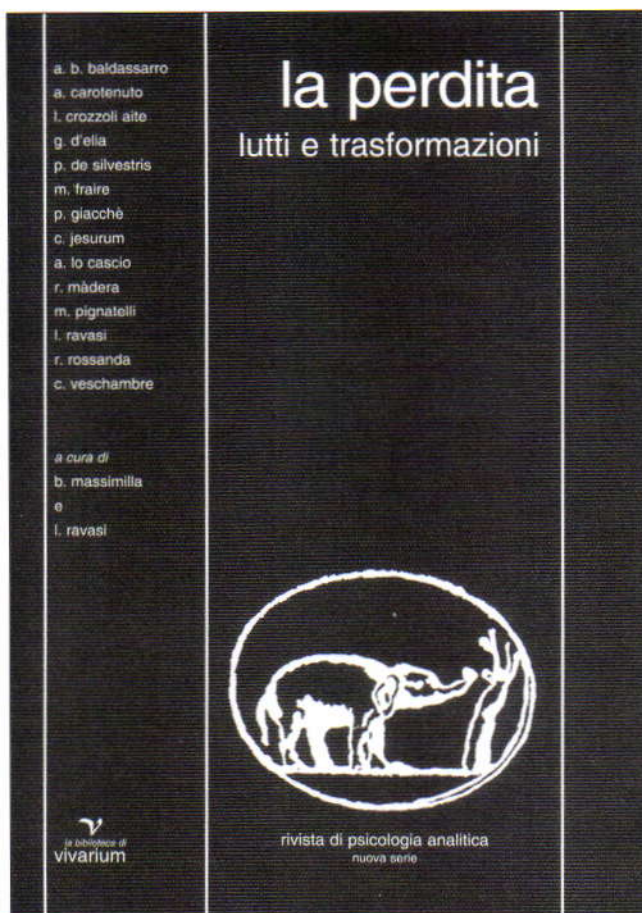
Per la formazione professionale ed etica di **Art Counselors**
esperti di linguaggi artistici e multimediali per il sostegno alle fasce deboli.

Utilizzano l'arte, il cinema e la creatività corale come strumenti di crescita, di trasformazione individuale e di intervento sociale, per migliorare la qualità della vita delle persone e dei gruppi. Integrano i linguaggi artistici con competenze psicologiche, antropologiche, pedagogiche, sociologiche, estetiche e metodologie creative. Favoriscono lo sviluppo e l'utilizzazione delle potenzialità progettuali e di crescita e la soluzione di disagi esistenziali e relazionali di individui e gruppi, in particolare all'interno di comunità: scuole, università, ospedali, carceri, aziende, comunità locali. I corsi prevedono sia lezioni che laboratori e hanno una durata triennale. L'anno accademico va da gennaio a dicembre, con un'interruzione nei mesi estivi. Sono previsti 10 incontri di fine settimana ogni anno.

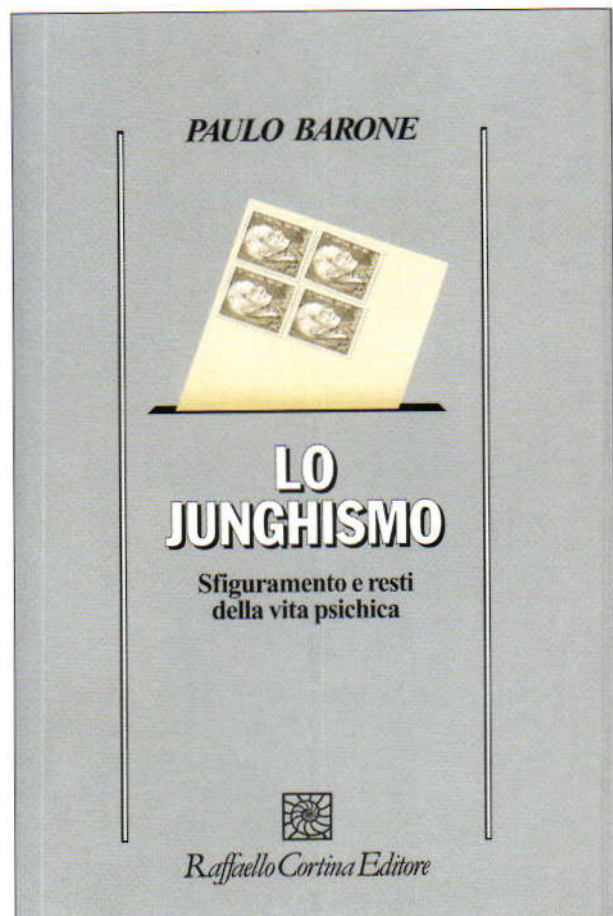
I diplomi di **ART-COUNSELING** di **CINEMA VVENIRE** sono riconosciuti dalla **FAIP** e dal **CNEL**.

Per informazioni ed iscrizioni: Via Foligno, 16 - 00186 Roma - tel. e fax: 06.7015519

www.cinemavvenire.it - info@cinemavvenire.it



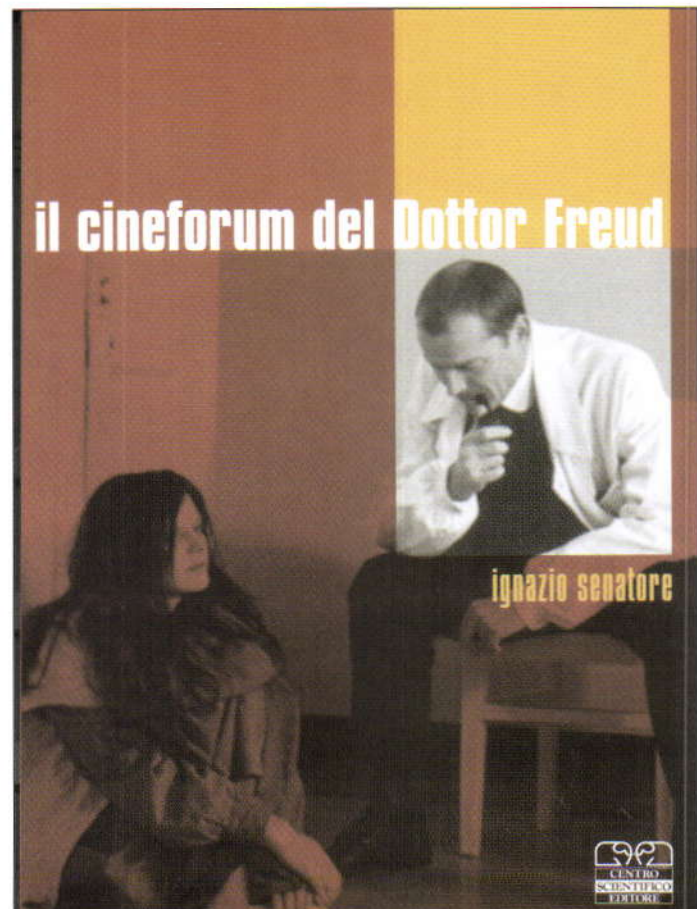
La Perdita, lutti e trasformazioni
a cura di **Barbara Massimilla e Lella Ravasi**
Editore: La biblioteca di Vivarium - 2004 (18,60 €)



Lo Junghismo, sfiguramento e resti della vita psichica
di **Paulo Barone**
Editore: Raffaello Cortina - 2004 (18,50 €)



50 Il Viaggio, con i bambini nella psicoterapia
di **Maria Luisa Algini**
Editore: Borla - 2004 (17,50 €)



Il cineforum del Dottor Freud
di **Ignazio Senatore**
Editore: Centro Scientifico - 2004 (14,50 €)



"La Salute", Venezia, 2003 - 20 x 80 cm - Olio su tavola



"Burano", 2003 - 20 x 80 cm - Olio su tavola



"Murano II", 2003 - 20 x 80 cm - Olio su tavola

silvana chiozza

www.silvanachiozza.com

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008