

epidos

cinema psyche e arti visive

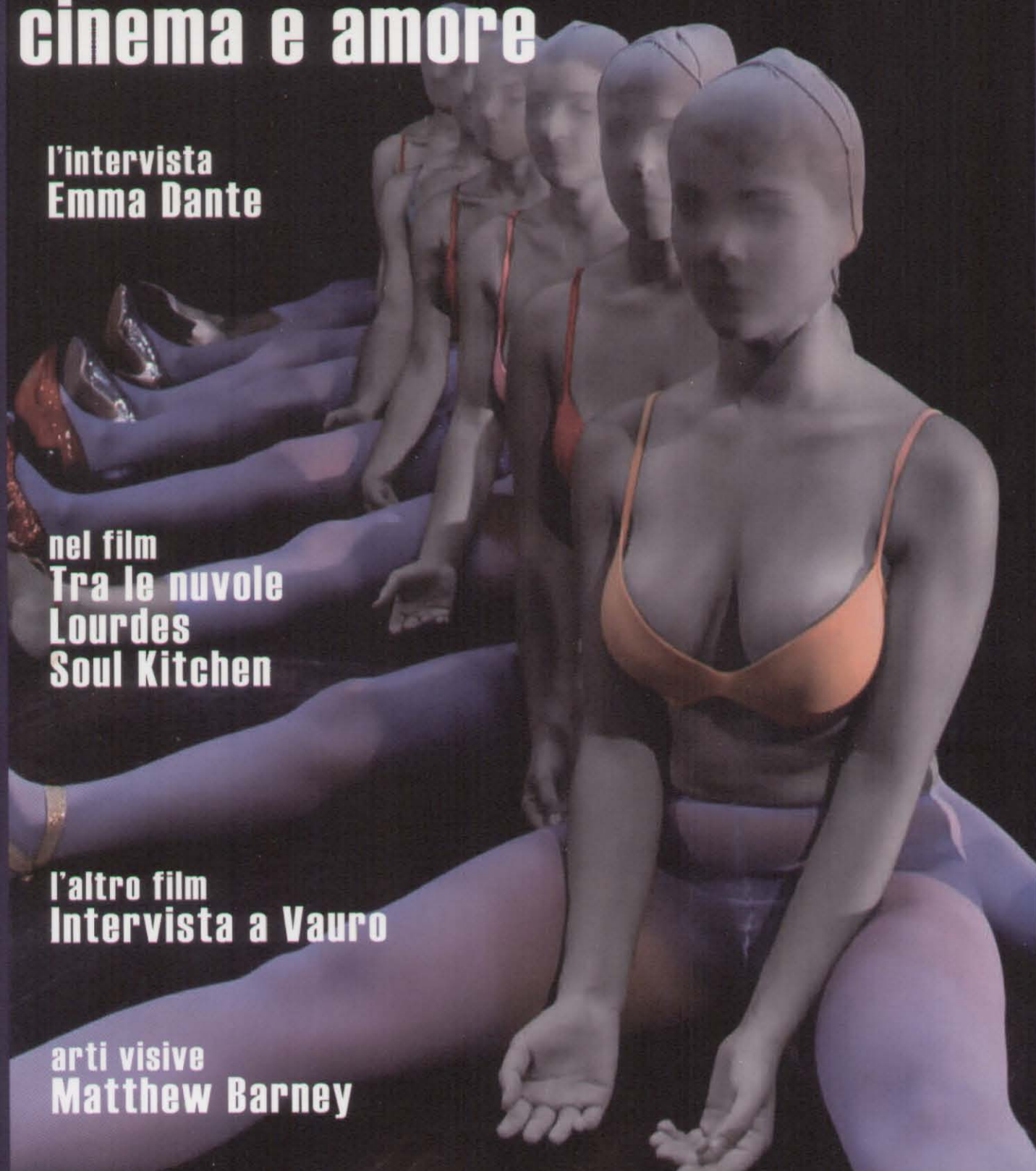
cinema e amore

l'intervista
Emma Dante

nel film
Tra le nuvole
Lourdes
Soul Kitchen

l'altro film
Intervista a Vauro

arti visive
Matthew Barney



nei **Network Euromediterraneo Interculturale: rete euromediterranea per il dialogo, la creatività e l'innovazione.**

L'Associazione NEI è un'importante rete **metaterritoriale** tra laboratori e città del Mediterraneo per il dialogo interculturale, la creatività e l'innovazione. Nasce da solide esperienze in materia di organizzazione di Reti transregionali e Servizi per l'innovazione sia nei settori materiali che in quelli immateriali.

La rete è formata da oltre venti tra Istituzioni Pubbliche e Private, Università e Centri di Ricerca nazionali ed internazionali ed è articolata in cinque Cross Cultural Projects in dialogo tra loro:

nei CINEMA & TERRITORIO

nei PAESAGGI E TURISMI

nei DISTRETTI DEL BENESSERE: CORPO, MENTE E ANIMA

nei RIQUALIFICAZIONE SITI INDUSTRIALI ED HABITAT URBANI

nei TALENTI CREATIVITA' E INNOVAZIONE

La promozione di Docufilm rappresenta una sezione/laboratorio di punta dell'Associazione in cui attraverso il cinema, paradigma del movimento interno/esterno, offre una testimonianza su vecchi e nuovi territori.

EVENTI

**Premio Speciale NEI "Il cinema racconta il lavoro"
2008-2009 Regione Sardegna.**

FestArch 2008 - Manifattura Tabacchi

presentazione di due produzioni video

UIA (Unione Internazionale Archietti)

evento conclusivo del Congresso Mondiale dell'Architettura,

Fondazione Re Baudengo. **Torino 2008**

"Mediterranei"

festival del dialogo interculturale e del pluralismo per una pacifica e proficua convivenza tra i popoli.

Sant'Antioco (Provincia di Carbonia Iglesias), 2008

Festival del Cinema di Roma - NEI presenta al Festival due docu-film sul tema del dialogo interculturale: "Cancelli di Fumo" e "La Grande Scuola del Dialogo".

Carrier day Design e mestieri della moda in collaborazione con AIMPEPES (Associazione Italiana Manifatture Pelle e Succedanei) di Confindustria e L'agenzia regionale per il Lavoro regione Sardegna. **Cagliari 2009**

Incontro con Bob Rafelson "Five Easy Questions" all'Università degli Studi Roma Tre per l'apertura dell'anno accademico del corso di Storia del Cinema (DAMS) **Roma, 2009**

Lavori in corso

Ciclo di seminari Cross Cultural Management in collaborazione con l'Università degli studi di Sassari e Tor Vergata di Roma. I seminari metteranno a confronto modelli gestionali e stili di vita del Giappone, dell'India e della Cina per un dialogo interculturale centrato sulle componenti economiche e di impresa.

Cinema, territori, confini, intercultura: film convegni e musica dei luoghi 23 luglio - 12 agosto 2010 a Capalbio nell'ambito del decennale della rassegna Internazionale del lungometraggio CapalbioArt e nel cinquantesimo anniversario della nascita del Comune.

Docufilm nel format Five easy questions:

Road movie con Bob Rafelson

Dialoghi senza tempo NEI - Nepal Europa India

Incontri nei luoghi senza confini

Contatti:

Segreteria organizzativa Associazione NEI

Via Arco della Ciambella 19, 00186 Roma

info@a-nei.it www.a-nei.it



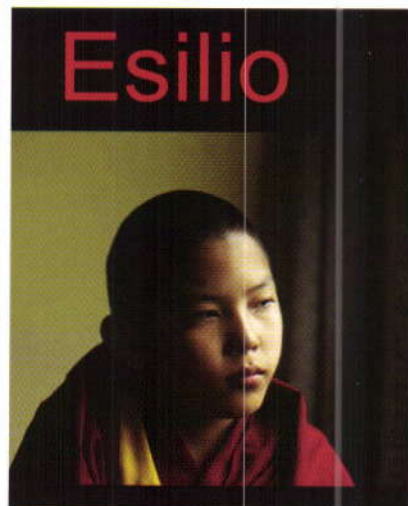
Docufilm di Mariangela Falà e Paolo Palomba: "Raimon Panikkar e la grande scuola del dialogo"

Il candidato per il 2007 al premio Nobel per la pace espone i cardini del suo pensiero in relazione ai temi del dialogo tra gli individui e le culture.



Mostra fotografica "Volte Romani"

del fotografo francese Olivier Roller Spazio NEI - Atelier du Rhone, Arles Luglio 2009. Una serie di ritratti dei busti romani iniziata alle collezioni del Louvre di Parigi.



Mostra fotografica di Melina Mulas

Evento collaterale Festa Internazionale del Cinema di Roma - Cappella Orsini Ottobre 2008

eidos

cinema psyché e arti visive

cinema e amore

a cura di Pia De Silvestris e Lori Falcolini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla, Lidia Taratini.

Hanno collaborato in questo numero: Antonella Antonetti, Fabrizio Abbruciati, Simona Argentieri, Eleonora Battistel, Luisa Cerqua, Gianfranco Damiani, Tonino De Bernardi, Franca Fabbri, Olivia Fiorilli, Stefano Francia Di Celle, Chiara Morabito, Paolo Palomba, Federico Pedroni, Lucilla Pisani, Elvira Rossi, Ignazio Senatore, Alice Sivo, Umberta Telfener, Rita Toti.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana.chiozza@infinito.it

Stampa

Ugo Quintily s.p.a.
Via E. Ortolani 149/151 - Acilia (RM)

Segreteria abbonamenti

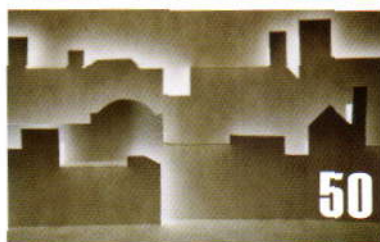
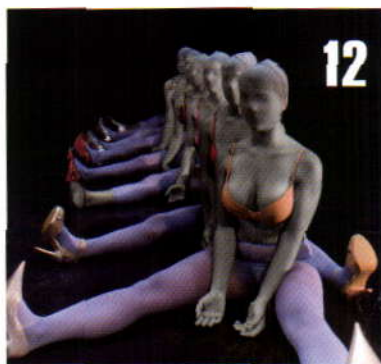
eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:

Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio, Bruno Callieri, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellitto, Claudio Cavazza, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Maria Teresa Colonna, Giorgio Corrente, Cristina, Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatore, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario marzo/giugno 2010

- 4 editoriale**
Cinema e amore
- 6 cinema e psyche**
Un Don Giovanni alla rovescia
di S. Argentieri
- 8 la suggestione**
Il rischio dell'amore senza confini
di C. Morabito e F. Abbruciati
- 12 l'intervista**
Emma Dante
di L. Falcolini
- 18 film cult**
L'amore aperto
di P. De Silvestris
- 20 nel film cinema e amore**
Tra le nuvole
di A. Angelini
La bocca del lupo
di A. Sivo
Un film sul lettino
di U. Telfener
Hachiko
di L. Cerqua
Dieci Inverni
di E. Battistel
Architetture amorose
di A. Antonetti
Lourdes
di F. Pedroni
Il concerto
di L. Falcolini
- 36 l'altro film**
Intervista a Vauro:
Gli altri bambini
di B. Massimilla
- 40 il personaggio**
Nagisa Ōshima
di S. Francia Di Celle
- 44 docu film**
Il viaggio di Luce
di O. Fiorilli
- 46 approfondimenti**
Tutto su mia madre
di L. Pisani e G. Damiani
Delle macchine e dell'amore
di E. Rossi
- 50 arti visive**
Sculture nomadi
di P. De Silvestris
Matthew Barney
di F. Fabbri
- 62 eidos-news**
Dialogo con Bob Rafelson
di P. Palomba
Recensioni libri
Rotterdam per amore
di T. De Bernardi



nel prossimo numero
cinema e danza
arti visive Franco Nuti

Cinema e amore

di Pia De Silvestris e Lori Falcolini



In copertina:
Le Pulle, regia e testo di Emma Dante
Monografia di Scena, Teatro Valle di Roma - Ente Teatrale Italiano

In alto e a destra:
La Cerimonia di Nagisa Ôshima



In una trasmissione televisiva è stato presentato l'ultimo libro di Umberto Veronesi dove afferma che il comportamento sessuale umano sta cambiando. Tra l'altro, per quanto riguarda l'amore, lo scienziato, riportando le sue esperienze con i giovani, dichiara di essere sorpreso dai loro comportamenti affettivi. La ricerca sfrenata del sesso ha lasciato il posto a nuove abitudini che sembrano presagire una presa di distanza dalla procreazione.

I giovani sono sempre più desiderosi di intrecciare dei legami teneri, come una regressione infantile al piacere pregenitale. Una specie di ritorno all'amore platonico?

Tutto questo ci fa pensare che la massiccia presenza, in questi ultimi tempi, della riduzione, della banalizzazione e della volgarizzazione del rapporto erotico ha sconvolto e reso privo di significato l'antico turbamento delle passioni.

La struggente sofferenza amorosa della *Principessa di Clèves* (1678) di Madame de la Fayette sorge nella nostra mente e ci riporta a rivivere il mistero e la segretezza a cui il sentimento dell'amore è sempre stato collegato.

Inoltre ritorna nella nostra memoria l'importanza centrale dell'Eros, come è stato descritto da Platone nel *Convito*, quando il filosofo sottolinea la parte predominante dell'amante sull'amato.

Lacan commenta questo saggio filosofico in modo mirabile: Socrate è l'amante e come tale è il portatore di un tesoro interno ambito.

La rappresentazione dell'aspetto fusionale che o si persegue o si rifiuta a tutti i costi è una delle raffigurazioni più presenti nel linguaggio amoroso.

La poesia di R. M. Rilke *Gli amanti* ne è una trasposizione efficace.

Vedi come l'uno nell'altro crescono e nelle loro vene tutto si fa spirito.

Come assi vibrano le due figure, intorno la ruota irresistibile arde e gira.

Hanno sete e ricevono bevanda,

son desti ed ecco: i loro occhi vedono.

Lascia che l'uno nell'altra sprofondino

per resistersi.

Se la grande poesia è il luogo sublime dell'amore, il cinema ne rappresenta l'espressione più diretta e coinvolgente. Pensiamo ai film di Truffaut e di molta parte della Nouvelle Vague, a quelli di Antonioni e di Visconti, a quelli di Marguerite Duras (1914 - 1996), nei suoi libri e nei suoi film letterari l'amore è memoria, dolore, ripetizione: *Détruire, dit-elle* (1969).

Ma l'amore, in un'accezione più ampia del sentimento tra un uomo e una donna oppure tra due soggetti che condividono lo stesso sesso, è il sentimento filiale o genitoriale, è l'amore per la vita, quello per il cinema e per il teatro; è il sentimento che unisce l'artista all'opera e il regista all'attore. Amore è anche la passione che si tramanda di padre in figlio o di generazione in generazione; è il sentirsi parte di un flusso creativo leggendo il ritaglio di un giornale che parla di come era il cinema cento anni fa. Insomma è tutto ciò che rende viva *animula vagula blandula* (Adriano). Infine, se il desiderio è il motore dell'amore, l'andare "fuori rotta" (de-sidera letteralmente) è il nucleo rivoluzionario dell'amore che per essere autentico deve prima smarrire poi trasformare.

BILL MURRAY

Sometimes
life brings
some strange
surprises.

Broken Flowers

Un Don Giovanni alla rovescia



2005 CANNES FILM FESTIVAL
WINNER · Grand Prix

di Simona Argentieri

L'esordio del film è quanto mai esplicito: Bill Murray è Don Johnston (quasi la traduzione inglese di Don Giovanni), agiato uomo di mezza età, single recidivo, che è stato appena piantato dalla compagna del momento, Sherry, che se ne va con un sobrio bagaglio e senza lacrime, mentre lui oppone una assai flebile resistenza. Quando l'amico Winston (forse il suo unico amico) commenta "Mi dispiace che se ne sia andata!", Don risponde: "Anche a me." -pausa- "Forse". In effetti davvero non lo sa; non è capace di riconoscere, nominare e forse perfino di provare dei sentimenti. A complicare le cose arriva una lettera rosa, anonima, in cui una amante del passato gli comunica che ha un figlio di 19 anni, che "forse" lo sta cercando. Winston, espansivo ed affettuosamente invadente, decide per lui ciò che deve fare, organizzandogli fino al dettaglio il viaggio nel passato, alla ricerca delle madri potenzia-

li dell'ipotetico figlio. In un perfetto incastro psicologico, costringe Don a fare esattamente ciò che vuole fingendo però anche con se stesso di non volere, senza prendersene la diretta responsabilità.

Il protagonista di *Broken Flowers* è l'incantevole esponente cinematografico di una specie maschile micidiale invece nella realtà: il 'don giovanni' passivo, l'uomo che ha avuto tante donne nella sua esistenza non perché le ha sedotte e poi abbandonate, ma perché si è lasciato sedurre e poi abbandonare da loro. Così, in viaggio attraverso una America inconsueta, con larghe strade che corrono tra i boschi, Don -munto di un puntuale mazzo di fiori ("rosa, mi raccomando!", ha prescritto Winston)- bussa dunque alla porta di quattro donne, che lo accolgono sbalordite.

La prima (la sempre splendida Sharon Stone), vedova con



una figlia Lolita di nome e di fatto, gli offre una notte di sesso affettuoso ed un congedo senza recriminazioni.

La seconda (Frances Conroy), sposata con un agente immobiliare di prefabbricati di lusso, troppo imbarazzata perfino per essere infelice, gli infligge una algida, interminabile cena vegetariana.

La terza (Jessica Lange), forse approdata ad un tardo amore lesbico e ad una professione semi-delirante di ascoltatrice delle "voci" interiori degli animali, non gli offre niente e rifiuta persino i fiori.

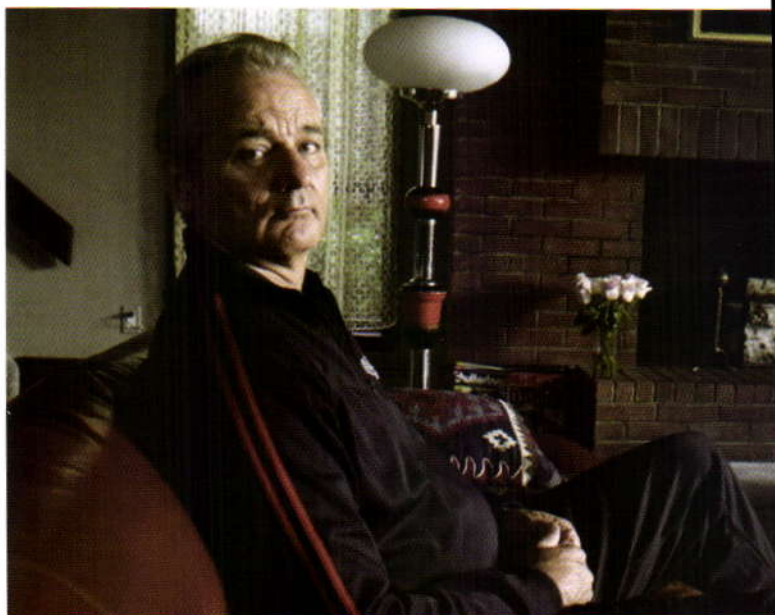
La quarta (Tilda Swinton) è una *hippy* ringhiosa e appassita, che quando Don le chiede impassibile sulla soglia di casa se ha avuto figli, lo manda al diavolo e lo fa prendere a pugni dal compagno del momento.

Cosa hanno in comune le quattro donne, a parte la bellezza? Assolutamente nulla. Don peraltro è sempre lo stesso: gentile, sempre lievemente in ritardo nel dialogo, segnato da una inerzia psicologica che potrebbe derivare tanto dalla timidezza quanto dall'indifferenza. Si comprende quindi che ciò che le ha momentaneamente unite a quest'uomo è il vuoto che c'è in lui; un vuoto psicologico profondo che ha esercitato su di loro –e chissà su quante altre!– un potentissimo richiamo inconscio a riempirlo di sentimenti e di significati, mettendoci ciascuna, acriticamente, i suoi propri contenuti, fino alla inevitabile reciproca delusione finale.

Così, anche nella realtà, si possono creare a volte dei "perfetti squilibri" di coppia, sulla base di una sotterranea attrazione e di un grande equivoco. Proprio come sembra sia accaduto infinite volte a Don, uomo inibito nei sentimenti, incapace di amare, abitato da una assenza emotiva che non sa dire neppure a se stesso, che evoca però nelle donne, pressoché in tutte quelle che ha incontrato, diversissime ma intercambiabili, la stessa risposta. Attiva cioè in loro l'impulso ambiguamente materno a "salvarlo" da se stesso.

Una scena chiave, molto delicata e illuminante, è quella nel negozio di fiori. Don sta comprando l'ultimo mazzo di rose, che porterà sulla tomba di un'altra delle sue donne del passato. E' stanco, stropicciato dopo una nottata in macchina, contuso per il pugno che ha preso in faccia. Non dice nulla, non fa nulla, ma la giovane e bella commessa risponde al silente richiamo inconscio occupandosi di lui; gli pulisce la ferita, gli mette un cerottino...

Ancora una volta riesce a far diventare attiva la donna che gli



sta di fronte, consegnandosi con tutti i suoi limiti ed i suoi bisogni. Si potrebbe dire che la seduzione sotterranea, passiva, è l'altra faccia della depressione, della incerta consapevolezza di una mancanza profonda del senso di sé e della propria esistenza. E' una passività carica di aggressività e di narcisismo innocente, che delega all'altro –o più spesso all'altra di turno– la disperazione, la speranza, la passione, la rabbia, perfino la colpa per il fallimento.

Don ha sempre a che fare con le donne; ma il suo vero problema, sembra suggerire la storia, è nella linea maschile. Privo di una immagine interiore paterna, non sa come si fa ad essere padre. Bill Murray è straordinario nell'unico momento in cui si mette in gioco, rinuncia alle difese e si incontra con le sue confuse emozioni per tentare di entrare in rapporto con un giovanotto che crede possa essere suo figlio. Goffo e commovente, riuscirà solo a metterlo in fuga.

Jim Jarmush, il regista, ci regala un film intelligente e divertente, che mescola umorismo e disperazione. Poeta urbano della incomunicabilità, ma senza i contorcimenti astratti di altri autori, gioca delicatamente la cifra dell'ironia malinconica e surreale: dal bizzarro samurai newyorkese di *Ghost Dog*, che comunica solo tramite i piccioni viaggiatori, al Benigni di *Daunbailò* col suo inverosimile linguaggio angloitaliano, fino al sensibile Bill Murray di *Broken Flowers*, ormai consacrato, dopo l'eccellente prova di *Lost in Translation*, ad esprimere con una recitazione minimale il dramma della solitudine esistenziale del maschio moderno.

Il finale, come da qualche tempo si vede al cinema, mantiene un margine di ambiguità e di incompiutezza. Forse Sherry ritornerà, non si sa chi ha scritto la lettera e se il figlio esiste davvero... Don è riconsegnato alla sua solitudine affettiva, mentre gli spettatori continueranno a pensare alla storia e a cercarne il senso anche dopo che il film è finito.

il rischio dell'amore

Personaggi e sentimenti in *Senza pelle*

di Chiara Morabito
e Fabrizio Abbruciati

Senza pelle è la storia dell'incontro e dell'amore fra Saverio (Kim Rossi Stuart), giovane di buona famiglia e psicologicamente malato ed instabile, e Gina (Anna Galiena), impiegata delle poste e sentimentalmente legata a Riccardo (Massimo Ghini), autista di autobus, con il quale convive, insieme al loro bambino, in attesa del divorzio di lui; attraverso questo incontro il film racconta il bisogno vitale e disperato di ricevere amore, di essere riconosciuti e amati e, al tempo stesso, narra la difficoltà che si può incontrare proprio nel voler dare quell'amore richiesto talvolta disperatamente.

La relazione fra i due protagonisti finisce drammaticamente quando Gina, dopo aver conosciuto e frequentato Saverio, lo respinge definitivamente: il giovane infatti ha una violenta crisi, dopo la quale tuttavia riesce a ritrovare una nuova dimensione di vita.

Come recita il titolo, Saverio è "senza pelle", è carne viva, è cioè privo di quel filtro e confine naturale fra il sé e il mondo che è l'epidermide. La sua condizione di "senza pelle" ci richiama alla mente *L'io-pelle* di Didier Anzieu, secondo il quale il derma è per noi confine, forma, contenitore, involucro protettivo, canale di mediazione e di comunicazione fra il sé ed il mondo esterno.



Saverio ha l'emotività di un bambino, è esposto senza filtri tanto alla violenza delle proprie emozioni quanto alle difficoltà del mondo, e ha dunque un bisogno disperato di ri-costruire il proprio derma protettivo per potere, con esso, uscire alla luce del sole ed essere finalmente visto, riconosciuto ed amato. Egli scrive a mano biglietti d'amore per Gina con una delicatezza quasi d'altri tempi e, prima di rivelarsi, la pedina quasi con pudore. In questo amore vissuto nascostamente, guardando senza essere visti, c'è tutto il suo bisogno di vivere una relazione affettiva, anche solo immaginaria, lontano dalla sua figura materna che nella realtà è invece una vedova triste, dura e repressiva, che lo costringe ad una dimensione di vita buia e claustrofobica, e che ne spia, violandola, l'intimità.

L'amore è dunque per Saverio la via d'uscita dalla malattia, dalla solitudine e dal silenzio (con struggente lucidità egli definisce le cure mediche a cui è sottoposto "silenziose", cioè che lo avvelenano riducendolo al silenzio ed impedendogli di esprimersi), ma è in lui anche un sentimento complesso fatto della dolcezza poetica dei suoi biglietti d'amore e dell'istintivo desiderio carnale, aspetti che, almeno inizialmente, egli sembra vivere separatamente (infatti in una scena lo vediamo prima scrivere uno dei suoi biglietti d'amore a Gina, poi metterlo da parte e sfogare il proprio immaginario erotico sfogliando una



senza confini

Senza Pelle

David di Donatello 1995 per la migliore sceneggiatura
regia, soggetto e sceneggiatura di Alessandro d'Alatri
Interpreti: Kim Rossi Stuart, Anna Galiena, Massimo Ghini, Paola Tiziana Cruciani, Luca Zingaretti, Marina Tagliaferri, Leila Durante, Maria Grazia Grassini, Angelo Pellegrino, Giorgio Gobbi, Marco Galli

Direttore della fotografia: Claudio Collepicollo

Montaggio: Cecilia Zanuso

Musiche: Moni Ovadia, Alfredo La Cosegliaz

Durata: 90'

Anno: 1994

rivista di biancheria intima femminile). Il contatto fisico fra i due comunque avviene, ma in maniera superficiale e fugace: Gina infatti, in un momento di cedimento, lo bacia e si lascia abbracciare, ma subito dopo si pente e fugge, incredula e spaventata.

Questo è il rifiuto, radicale e definitivo, che conclude narrativamente la relazione fra i due protagonisti, e che scatenata in Saverio la crisi finale, violenta e disperata: infatti il suo *Io-pelle* ancora incompiuto non sa riconoscere i confini del reale e dunque non sa contenere il dolore, le sue pulsioni scoppiano incontenibili ed infrangono confini fisici (rompe tutto) e sonori (urla), i suoi deliri sono un crescendo di visioni distorte, e durante una delle ultime, cruciali crisi egli vede una minestra trasformarsi in sangue, primordiale sofferenza. Saverio dunque non sa far rientrare il dolore del rifiuto in schemi comportamentali di razionalizzazione e autocontrollo, e allora esplose trasformando il suo dolore e la sua rabbia in grida ed azioni violente, per far sentire la sua richiesta ostinata di esistere, la sua pretesa, ossessiva e folle nei modi ma non nella sostanza, di sentirsi uguale agli altri, e come tutti gli altri di potere esserci, esistere, vivere, ridere, amare.

Ancora Anzieu sostiene che “[...] la parola orale e ancor più quella scritta hanno un potere di pelle [...]”, e questa

affermazione si può bene applicare al processo di scrittura di Saverio, che si configura pertanto come un modo per il ragazzo “[...] per difendere l’*Io-pelle* [...]”, cioè per definire e difendere i brani della propria anima non ancora ricomposti e ricuciti fra loro in una forma identitaria più compiuta.

La scrittura infatti è la sua pelle, essa sostituisce il suo strato di derma mancante e diviene il suo modo per comunicare, per darsi forma e voce. E Saverio scrive non solo perché, nelle sue condizioni, la scrittura è il mezzo più semplice per arrivare a Gina, o non solo per vivere il suo sentimento al riparo dallo sguardo censore della madre, né tanto meno per attirare Gina con un romantico e galante espediente di seduzione. Piuttosto, scrivere gli consente di ricostruire addosso a sé la sua pelle e così di presentarsi al mondo, fosse solo anche attraverso un semplice biglietto.

Il film stimola una riflessione anche sul bisogno di aiutare e sulle difficoltà che, al tempo stesso, questo aiuto comporta, sulle conflittualità che esso apre, sull’“aiutare senza bruciarsi”, citando il titolo di un libro di Luciano Sandrin (Milano 2004). Gina infatti vuole aiutare Saverio ma, senza rendersene conto, scivola in una relazione progressivamente sempre più pericolosa perché si trova a

voler soccorrere una persona che, apparentemente distante dal suo mondo, porta in realtà dentro di sé tematiche affettive ed esistenziali in lei già vive, e nelle quali può rispecchiarsi e, ancora più "pericolosamente", ritrovarsi. Dunque l'aiuto che la donna offre al ragazzo non è uno sguardo rivolto verso l'altro ma piuttosto un ritorno verso se stessa, poiché nasce da un bisogno, non sufficientemente soddisfatto, di riaprire un dialogo con una parte del proprio passato non ancora risolta e superata.

L'aiuto si configura dunque come una egoistica ricerca di risarcimento e di compensazione piuttosto che come un altruistico e generoso dono d'amore, o come una gratuita cura dell'altro. Infatti l'arrivo di Saverio, strisciante prima e palese poi, fa riaffiorare in Gina ricordi e, forse, rimpianti, di fatto scardina le sue certezze perché inconsciamente scopre l'angolo "senza pelle" della sua anima. E così, tentando (o credendo) di aiutare Saverio, Gina scopre ed espone proprio quel suo angolo, si lascia coinvolgere dall'intelligenza e dall'intensità di Saverio e finisce per "bruciarsi" quando non è più in grado di mantenere la giusta "distanza di sicurezza" fra la parte di sé non risolta e il tutto malato di Saverio, in un morboso intreccio di reciproci rimandi di emozioni e bisogni.

Gina vive il rapporto inizialmente come un tentativo di dare amicizia (sebbene ne percepisca gli "squilibri") e di instaurare una "relazione di aiuto", ma scivolerà poi in un coinvolgimento che necessariamente arriverà al tradimento coniugale, sebbene anomalo e fugace, esito drammatico di un legame ormai divenuto contorto. I due personaggi inevitabilmente si feriscono, e la trama degli eventi arriva per forza all'esplosione e al dramma; l'unica soluzione possibile rimane la drastica e, probabilmente, definitiva chiusura dei rapporti.

Il finale del film mostra Gina e la sua famiglia al mare, non sappiamo se e quanto rasserenati, comunque lontani da Saverio, il quale tuttavia trova una strada per la sua ricostruzione interiore grazie al ricovero presso una comunità nella quale impara a coltivare l'orto e i giardini, scoprendo l'amore per le piante e per la natura e quindi una forma di amore non violenta come quella fra le persone, per le quali invece il contatto "senza pelle" con la passione e la forza dei sentimenti può essere doloroso e, talvolta, devastante.

Al contrario, i fiori, le piante, l'orto non sollecitano le emozioni con la stessa forza con la quale esse crescono e vivono nell'animo umano e nelle relazioni fra gli individui: nella dimensione calma di tempo dilatato e di spazio luminoso in cui lo vediamo alla fine del film, mentre coltiva l'orto della comunità sotto un sole caldo ed amico, lontano dal buio sterile e mortifero della casa materna, Saverio impara a coltivare e ad amare se stesso; i ritmi

equilibrati della natura scandiscono i tempi spontanei della ricostruzione della sua "pelle" interiore, in una duplice paziente cura, delle piante e di sé.

Non a caso è proprio in questo contesto che Saverio attira l'attenzione, forse l'amore, di un'altra "senza pelle" come lui, e che lo cerca lanciandogli un biglietto, cioè con la stessa timidezza curiosa con la quale lui aveva cercato Gina.

Ottime le interpretazioni degli altri personaggi, a partire da Riccardo (l'attore Massimo Ghini), il marito di Gina, uomo sincero ed istintivo, pratico e diretto, conducente di autobus e dunque perfettamente a proprio agio nella realtà che lo circonda. Al contrario di Saverio, Riccardo è dotato di senso pratico e di forza fisica, cioè di uno strato di "pelle" sufficientemente spesso da consentirgli di affrontare la realtà anche nei suoi aspetti più brutali (si veda la scena in cui, sul suo autobus, blocca e picchia un borseggiatore). Questa immediatezza di Riccardo appare ad alcuni sin troppo concreta, come Gina dice a Saverio in una delle loro prime conversazioni: con leggero tono di malinconia infatti gli racconta di quando, prima di Riccardo, era fidanzata con un giovane di buona famiglia e ben accetto dai suoi parenti, i quali invece poi non hanno capito né accettato Riccardo perché percepito come "rozzo". La contrapposizione fra l'energia fisica e psicologica di Riccardo e la fragilità del corpo e della mente di Saverio è evidente.

Eppure nonostante la propria immediatezza e praticità Riccardo, che vuole comprendere il ragazzo, si scopre ingenuamente privo degli strumenti adatti per conoscere e contenere la folle imprevedibilità di Saverio. Riccardo si sforza allora di vincere la sua istintiva gelosia e non solo avvicina il giovane con attenzione e rispetto, ma soprattutto si confronta (e più di una volta) anche con la psicologa che lo ha in cura, la quale gli spiega le dinamiche complesse e dolorose di Saverio definendolo, con parole semplici e chiare, come un essere appunto "senza pelle" e dall'emotività esposta ed impulsiva come quella di un bambino.

Lo sforzo umano di Riccardo è toccante perché egli è disposto, a volte anche con ironia, a mettere in discussione sostanzialmente i propri schemi mentali: nel tentativo di restituire il giovane ad una dimensione di socialità e comunicazione (e forse, inconsciamente, anche per distoglierlo dall'attenzione morbosa verso Gina) egli cerca di coinvolgerlo nella loro quotidianità familiare e nella loro cerchia di amicizie, tanto da organizzare un pranzo fuori città con Saverio e un gruppo di loro amici. Il pranzo però sarà per Riccardo la rivelazione deludente della ottusità e del conformismo dei loro amici di sempre, incapaci di riconoscere l'umanità e la profondità di Saverio perché in grado di vedere in lui solo il "matto" e di coglierne dunque solo l'aspetto malato e pericoloso, e non quello vitale e creativo che pure è in Saverio fortissimo.

L'istintiva praticità di Riccardo sarà comunque la salvezza dell'integrità, fisica e affettiva, della sua famiglia. Infatti, nonostante gli sforzi, Riccardo proprio non riesce ad accettare la presenza di Saverio o, meglio, non la vuole subire quando essa si fa distruttiva: cogliendo istintivamente il pericolo della disgregazione familiare, nel momento acuto della crisi e della rottura fra Saverio e Gina, egli porterà via Gina e il bambino dalla città, allontanandoli da Saverio e difendendone almeno l'incolumità fisica, non si sa quanto quella sentimentale ed affettiva. Sarà proprio la sua praticità immediata dunque a salvare la famiglia, evitando così a tutti di "bruciarsi".

Fra le altre interpretazioni si segnalano inoltre l'amica di Gina (Paola Tiziana Cruciani), che sta a rappresentare la mentalità piccolo-borghese nei cui ristretti schemi non c'è spazio per comprendere la complessità dei drammi di Saverio; e la madre di Saverio, donna tanto indurita quanto sofferente, in grado di contenere l'urlo di dolore del figlio solo con l'artificialità della cura medica.

La musica vivace accompagna le emozioni, le sonorità acute degli strumenti a fiato e quelle graffianti dei violini ripropongono ora il laceramento interiore di Saverio, ora il dubbio e l'angoscia di Gina, ora l'incalzare degli eventi dai quali tutti i personaggi sono travolti. La fotografia fatta di

colori vivi, saturi, sottolinea la forza delle loro passioni.

Senza pelle è un film bellissimo che, al di là del tema d'amore centrale, offre molti spunti di riflessione: dal tema della malattia mentale a quello della cura della malattia stessa; dall'indifferenza sociale al ruolo delle istituzioni preposte a contenere e gestire il disagio, e che invece spesso non lo sanno capire e dunque tantomeno guarire.

Senza pelle inoltre parla di sguardi nascosti, da quello timido di Saverio che segue Gina a quello pungente, duro e rassegnato al tempo stesso, della madre di Saverio quando ne spia l'intimità, fino a quello preoccupato di Saverio che segue la madre durante l'incontro fra lei e Gina, quasi a sentirsi invaso e derubato della propria intimità.

Ed infine, lo sguardo più bello perché di speranza, è quello prima timido ed incerto, poi aperto e frontale che Saverio si scambia con la ragazza nelle sequenze finali del film quando, mentre coltiva l'orto della comunità presso cui è ospite, si sente colpire da un piccolo sasso avvolto da un biglietto. Saverio lo legge e poi si cerca intorno e finalmente incontra il volto timido, ma in fondo sicuro, di una giovane ragazza.

I due sguardi si incrociano, si riconoscono e, finalmente, si trovano.





di Lori Falcolini

Regista pluripremiata, attrice, drammaturga e scrittrice Emma Dante si è affermata nel panorama artistico internazionale come una delle voci più originali e "carnali" del teatro contemporaneo. A lei si deve anche la recente messa in scena alla Scala di Milano della *Carmen* di Bizet diretta dal maestro Daniel Barenboim. L'Ente Teatrale Italiano le ha dedicato al Teatro Valle di Roma una Monografia di Scena durante la quale sono stati rappresentati *Le pulle*, *Vita Mia* e *Acquasanta*, tre "partiture" accomunate dallo sguardo disincantato e fortemente espressivo di questa autrice capace di creare atmosfere cariche di dolore eppure grottesche. Hanno dato corpo e voce ai personaggi s-ragionati di questi lavori i bravissimi attori della Compagnia Teatrale Sud Costa Occidentale fondata dalla regista. L'intervista si svolge al Teatro Valle prima che Emma Dante vada in scena nei panni di Mab, la levatrice delle fate che con il canto inizia il "miracoloso" viaggio onirico di quattro travestiti e un trans in un bordello dalle tende di damasco - rosso come carne viva - in *Le pulle*.

Il suo è un teatro scritto e diretto da una donna che indaga e mette in scena un mondo "materno" simbolico, fortemente ambivalente. A quale immaginario attinge?

Questo del teatro "materno" mi piace perché le mie storie sono sempre delle storie un po' in cerca di genitore, bastarde forse; la figura della madre c'è quasi sempre o si nomina, manca il padre tranne in *Mishelle di Sant'Oliva* dove ci sono un padre e un figlio però tendenzialmente manca la figura paterna. Sono spettacoli bastardi e orfani in qualche modo e quindi mi piace l'idea che io sia la mamma a cui puoi andare a chiedere aiuto. Non avendo io avuto figli, tra l'altro, ho con i miei attori, con la mia Compagnia un rapporto anche morboso di una madre che non vuole che i figli vadano via e quindi li tiene a sé prigionieri. Sono una madre tremenda! Però per amore, un amore che soffoca, che non ti fa vivere. E quindi quando poi se ne vanno soffro tantissimo.

Nei suoi spettacoli, penso a *Mishelle di Sant'Oliva* o *Le pulle* la femminilizzazione dei maschi è un tema che ritorna. Come mai?

Forse perché il nostro continua ad essere un mondo maschile; questa cosa m'infastidisce parecchio, non la sopporto più e allora voglio raccontare



il teatro s-ragionato di Emma Dante



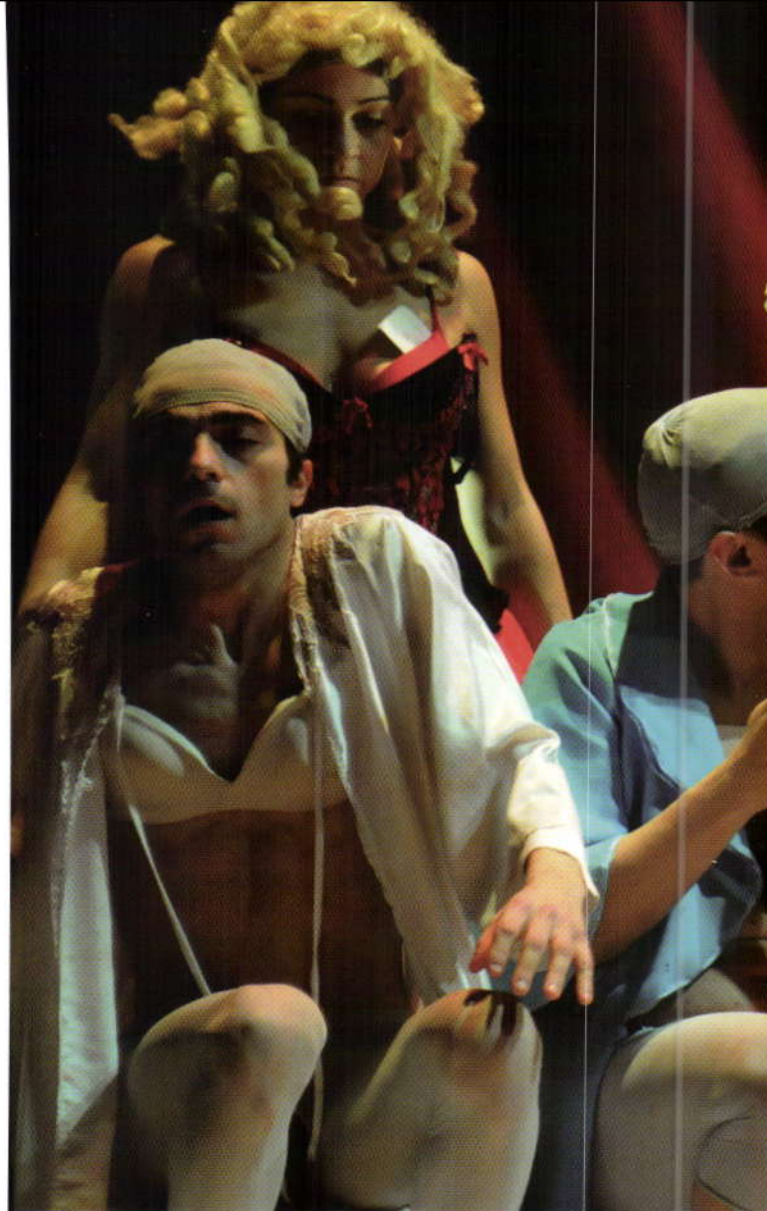
anche la femminilità di un uomo e comunque cercare di avvicinare questo mondo al mio. Poi, forse, ho una considerazione della donna esagerata, la ritengo superiore e questa cosa non mi aiuta quando faccio teatro perché i ruoli maschili li do alle donne, i ruoli deboli agli uomini; i miei personaggi maschili sono sempre i peggiori. Forse perché, in Sicilia, continua ad essere un problema l'omosessualità ed ho voglia di scuotere, di togliere questo vecchiume, questo pregiudizio. Poi di solito non racconto storie omosessuali, racconto l'incesto, la claustrofobia; comunque il mio teatro parla di temi che in qualche modo sono considerati ancora in maniera pregiudiziale per cui mi piace d'indagare il motivo.

Mi chiedevate se il mondo "materno" di *Le pulle* - che mi fa pensare a quello archetipico delle Grandi Madri - fosse talmente inglobante da fagocitare tutto, anche il sesso.

Sì, assolutamente. E' come un grande ventre che ha concepito qualcosa forse anche di mostruoso e in questo concepimento c'è una sorta di gestazione dove tutti i pezzi non si sono ancora ancorati nei corpi giusti. *Le pulle* è un grande ventre un luogo molle dove probabilmente con una ecografia non si percepisce il sesso di queste creature. Mi piaceva di raccontare una indefinizione del genere in un mondo in cui, invece, tutto deve essere definito per bene perché altrimenti sfugge al controllo. Mi piaceva che lo spettatore potesse sfuggire al controllo e trovasse invece una difficoltà nel mettere a posto i pezzi.

***Vita mia* è un'opera struggente e tremenda nello stesso tempo: dei tre figli, uno vive soltanto nella vita allucinata della famiglia, gli altri due finiscono, come morti, sotto il letto-sarcofago su cui domina la madre. Mi ha ricordato certe famiglie troppo unite, un po' pazze.**

Sì, è la cosa che dicevo all'inizio, *Vita mia* è uno spettacolo sull'amore e sulla morte. Credo che sia il mio capo-lavoro ossia a capo di tutti i miei lavori perché racconta l'impossibilità di questo amore e soprattutto la sua conseguenza: la morte. Se tu chiudi una persona dentro il tuo abbraccio la stritoli come accade ai figli di *Vita mia* che la madre non vuole dare al mondo, che vuole tenere vicino a sé, in pigiama o al ragazzino che è costretto a girare in bicicletta in casa perché non può uscire e che muore - questo è tutto il mio retroscena che il pubblico non vede - in casa sbattendo contro un mobile. Questa bicicletta che gira in casa è inquietante! Perché è esattamente come il criceto dentro la ruota nella gabbia: gira-gira tutto il giorno, ma è già morto, non può essere vivo. C'è qualcosa che ha a che fare con la morte in questa ossessiva ripetizione. E allora *Vita mia* è un po' questo, racchiude il senso del mio teatro - per questo dico capo-lavoro - racchiude in sé il senso della vita, della famiglia intesa come nucleo sociale, come contesto in cui viviamo: appunto il sarcofago come dice lei. Il letto è l'elemento che accomuna tutti quanti, è il totem: intorno al letto viviamo e moriamo, nel letto si nasce, ci si ammala, si fa l'amore, si partorisce, si muore. Nel mio teatro c'è quasi sempre la volontà di negare una trama, ma di raccontare un sentimento. In *Vita mia* non c'è una storia, c'è un giro di giostra, poi la morte.



Lei è siciliana, radicata nella cultura e nei linguaggi della sua terra; ma dice anche che il "sud del mondo è una condizione dell'anima". In che senso?

In che contesto l'ho detto? (Alla Scala) Mi chiedevano sempre: "ma questa *Carmen* sarà ambientata a Palermo o a Siviglia?". Mi sono un po' rotta le palle di Palermo, del sud, di queste domande. Io sono siciliana perché sono stata bambina, siccome il teatro che faccio è una rivisitazione della mia infanzia, nel mio teatro c'è Palermo, il prete della domenica, della parrocchia vicino casa; c'è la processione del paese dove andavo quando ero piccola; c'è il crocifisso sempre presente nella casa di mia nonna, la frutta che lei nascondeva nell'inginocchiatoio che aveva nella camera da letto, c'è il suo letto con tre materassi, quelli all'antica, di lana. Insomma ci sono tanti elementi che riaffiorano, come diceva Kantor, nella stanza della memoria dell'infanzia. E' lì che uno va a prendere il teatro. Se la stanza della mia infanzia fosse stata a Genova o a Como probabilmente scriverei in comasco. E' un incidente la Sicilia, Palermo...Poi, dopo essere stata "bambina" ho cominciato a maturare dentro di me delle cose. Adesso lo sguardo che ho sul teatro è più maturo, meno infantile dei tempi di *mPalermu*; sto cominciando a scrivere in napoletano. E allora vede che io finirò la mia vecchiaia a scrivere



veramente in comasco, perché sto facendo una specie di salita dell'Italia; o in francese! Tutto ciò che m'incuriosisce entra nel teatro, compresa la lingua perché è una cosa viva, io non la scrivo in modo morto, non scrivo le parole da sola nella stanza ma quando provo con gli attori; quindi c'è anche l'incidente della lingua degli attori in scena. Poi non è tanto importante la parola ma il gesto che è riconoscibile e quello rimane invariato; è la cosa più forte del mio teatro, più delle parole. Il gesto di quando ero bambina.

La pratica del laboratorio è il fulcro del suo teatro. Quale è il rapporto tra lei, regista, e un attore? Cosa vuol dire formare un attore?

E' una cosa molto difficile da spiegare perché è molto difficile preparare un attore, gli devi cambiare la testa. Attenzione, la testa non la cambi a nessuno, gliela puoi cambiare per quel periodo in cui lavori con lui per lo spettacolo ma poi tornerà quella che era prima, purtroppo, perché è difficile cambiare il pensiero. Quando un attore fa uno spettacolo deve in qualche modo mettere in discussione anche la propria opinione sul mondo, perché altrimenti che lo fa a fare quello spettacolo? In che modo quello spettacolo può cambiare di una virgola la sua esistenza? Io penso che se qualcu-

no fa il teatro lo fa per questo motivo, per cambiare opinione, per cambiare sguardo, per riflettere in maniera approfondita su una cosa sulla quale prima non aveva riflettuto. E allora la sua testa deve essere pronta per accogliere questo cambiamento; per essere pronta la persona deve in qualche modo essere diseducata, bisogna portare l'attore ad uno stato di assenza di educazione. Quello che dico è un po' difficile, l'attore deve imparare un'altra volta a respirare, a parlare come se non l'avesse mai fatto prima. E' un processo quasi di rinascita, per questo è molto intenso e violento ed è per questo che gli attori scappano da me, se ne vanno.

Lei ha introdotto il tema della fisicità. Che significato ha nel suo teatro e per lei stessa?

Io non faccio teatro di danza, non lavoro sulle coreografie, le aborro, anche se quando gli attori codificano i gesti che hanno imparato diventano coreografici. Però neanche tanto... Il gesto per me è l'espressione primordiale che serve per comunicare, perciò faccio molta attenzione a questo. Mi piace il corpo in movimento ma anche nell'immobilità, perché si può fare un movimento senza sudare. La cosa che dico sempre agli attori – lo diceva anche Grotowski – è che l'attore non deve fare il movimento, deve essere il movimento,



soltanto in questo modo riesce a non affaticarsi più di tanto; perché il movimento non può andare contro di te, deve essere il tuo motore. Per capirlo devi allenarti. C'è sempre un grande affanno a cercare di rincorrere un movimento; quando vediamo gli attori in scena che brancolano nel buio e che non appena fanno un passo in più cominciano a sfiatare è perché non hanno padronanza del proprio movimento, non conoscono il loro corpo, non si concentrano sul movimento. Abbiamo passato molti anni a ragionare su questa differenza: l'attore che fa il movimento e l'attore che è il movimento. Per raggiungere questo risultato abbiamo cercato di esasperare il movimento e di portarlo ad una meccanicità ossia partire da un gesto quotidiano ed esasperarlo, poi vedere che cosa succede. Questo gesto esasperato racconta molto di più il quotidiano che un gesto quotidiano che magari abbiamo quasi dimenticato perché lo facciamo in modo automatico. L'esasperazione di un gesto ci ricorda quel momento della nostra giornata, della nostra vita. E' come una sorta di specchio, però mostruoso.

Come il maquillage dei travestiti e del trans in *Le pulle*

Si, il maquillage diventa nevrosi, non è più un truccarsi, è la nevrosi del trucco, è come farsi le ferite, non più mettersi l'ombretto.

Nel rapporto con il suo teatro la fatica mi sembra una costante. E il piacere?

I miei attori hanno molto piacere a stare in scena perché si sentono amati, io sono sicura che si sentono amati; certo non da tutti, perché non tutti amano il mio teatro. Loro si sentono amati da me e questa è una cosa molto speciale perché loro sanno quanto sono esigente, quanto poco m'innamoro. Quando m'innamoro di un personaggio che fanno, di un sentimento, di un gesto questo diventa il gesto d'amore più grande che una persona possa fare. Perché s'instaura durante le prove come dicevo all'inizio una sinergia tale per cui io sono la madre, la genitrice e loro sono i figli che da questo ventre nascono e si sviluppano.

Lei è stata attrice, perché è passata alla regia, ad amare invece di essere amata?

Perché non ho trovato nessuno che mi potesse amare quanto io amo i miei attori.

Come nasce l'idea di uno spettacolo, a cosa s'ispira, magari ad un sogno?

Non c'è niente di mistico. Di solito mentre sto provando uno spettacolo, c'è già l'embrione, la fiammella dell'altro proprio



perché è un unico progetto il mio teatro, non sono spettacoli separati, a sé stanti, sono figli che figliano continuamente. E' quella riflessione che faccio attraverso il teatro che apre altre domande, mi apre la testa...Però, può essere una suggestione. Succede spesso che mentre provo uno spettacolo con un certo tema io incontro per strada degli sguardi o vedo cose - ecco in questo sì che diventa mistico, strano, una coincidenza - trovo delle cose ma perché il mio sguardo è aperto a quelle cose. Uno dice: "Non t'innamori perché non sei predisposto, non ti accorgi che c'è qualcuno che ti corteggia, se sei disposto ad essere amato l'amore arriva". Ecco, quando provo uno spettacolo sono disposta a fare sì che quello che sto provando venga incontro a me, che m'incontri, che io m'innamori ma anche che s'innamori di me. Una scelta reciproca. Allora mi succede di trovare per strada, nel mondo che

esploro in quel momento, quindi nella contemporaneità, i segni di ciò che sto facendo. Per farle capire: sto provando uno studio, il tema del mare (*Acquasanta*) e c'è un personaggio, un ex imbarcato che viene abbandonato dalla nave dove ha lavorato tutta la vita e sulla quale a un certo punto è impazzito, ha cominciato a delirare, a parlare con il mare, gli confessa di amarlo - come i miei personaggi che ad certo punto perdono la ragione, il teatro s-ragionato appunto - e quindi non è più utile all'equipaggio, perché la nave non fa viaggi di crociera. Come in *Vita mia* per raccontare la morte devo togliere la morte, così in questo spettacolo, per potere raccontare il mare devo togliere da questa prua, da questa simulazione di prua, il mare. Glielo devo togliere perché lui deve sentire il desiderio di evocarlo. In realtà questo studio parla soprattutto della povertà e dell'abbandono, della povertà come conseguenza di un abbandono: questo personaggio non riesce ad integrarsi, non ha un luogo dove stare e se tu togli a qualcuno il luogo dove ha vissuto tutta la vita l'uccidi. Ecco allora che questo personaggio si costruisce la simulazione di una prua in attesa che la nave ritorni. L'argomento è molto struggente ma ha anche i suoi lati grotteschi; il personaggio poi è napoletano e parla napoletano. Tornando ai segni che trovo, l'altro giorno scendo dal tram a Largo Argentina (a Roma dove stiamo lavorando) e mancava questo timone per la simulazione di prua. Passo da un tabacchi insieme a Carmine (Carmine Maringola interprete di *Acquasanta* e marito della regista) e lui mi dice: "Guarda, c'è esposto un timone con dentro un orologio" Entriamo nel negozio e troviamo dietro il bancone un signore mezzo scemo, un napoletano dei quartieri spagnoli che parlava un napoletano incomprensibile - Carmine, che è napoletano, però capiva - in modo sconnesso, sragionato, come se fosse stato messo lì da non so chi, come se lo avessero cacciato. Perché non poteva stare lì! Ci ha venduto questo timone che era l'unico ed era anche ossidato perché l'orologio non funzionava. E così ora questo timone fa parte dello spettacolo. Per dirle che è strano trovare proprio un tipo così, molto simile al personaggio, scemo, vestito poverissimo, con i pantaloni mezzi bucati. Questo è un segno strano, no? Allora tutto questo mi fa pensare che quello che sto facendo è nel mio presente.

Un'ultima domanda. Considera il suo teatro pro-vocatorio nel senso che forza lo spettatore ad entrare in un "altrove" che è il suo mondo creativo?

Sì, in questo senso sicuramente. Quando faccio uno spettacolo a tutto penso fuorché a provocare il pubblico, penso a me stessa, a quello che sto vivendo, esploro questo mondo che ho di fronte e facendo questa pratica di approfondimento vengono fuori delle cose sconosciute. Il mio non è un teatro di ricerca ma di scoperta. Se l'approfondimento è sincero e non sempre lo è - a volte ho fatto spettacoli in cui mi sono raccontata di aver approfondito un argomento ma non sono d'accordo con me stessa - quando sento che più in là non posso andare, allora viene fuori qualcosa di sconosciuto. Pasolini diceva una cosa geniale: se il pubblico si aspetta qualcosa da uno spettacolo, si aspetta qualcosa che esiste già. Se invece arriva qualcosa di sconosciuto, il pubblico rimane. La provocazione è questa: la sua reazione.



L'amore aperto

Jules et Jim di François Truffaut

di Pia De Silvestris

Questo film, che apre la possibilità di vedere "nuovi orizzonti", nasce nel 1962 in Francia e precede di poco il cambiamento, più culturale che politico, portato dalla rivolta studentesca del '68. È innanzi tutto tratto dal libro omonimo, parzialmente autobiografico, di Henry-Pierre Roché edito in Italia da Adelphi.

François Truffaut grande lettore, deve essere stato particolarmente coinvolto da questa storia e ciò ha fatto nascere il forte desiderio di tradurla in un film.

Un amore che certamente proveniva dalla sua infanzia dolorosa, perdonata ed amata. Infatti il regista considerava questo film "un inno alla vita e alla morte".

Prima della Grande Guerra due uomini amici Jules, tedesco, e Jim, francese, incontrano una donna, Catherine, di cui entrambi si innamorano. In un primo tempo Jules, che è anche la rappresentazione di quella parte dell'amore romantico tedesco tenero, sposa Catherine, vanno a vivere in Austria e hanno una figlia. Fin da subito però, il personaggio femminile (la meravigliosa Jeanne Moreau), si

rivela libera naturalmente da tutti gli stereotipi sociali dell'epoca ed esprime la sua sessualità così come la sente, senza vincoli che le impediscano di manifestarsi.

La guerra riunisce i due amici che al loro ritorno decidono di vivere entrambi con Catherine e la figlia. La voce del narratore, che rimanda la forza della parola, necessaria alla descrizione delle azioni, tipica della lettura di un libro, fa da contrasto alla essenzialità dei dialoghi del film, impregnato di indimenticabili immagini in bianco e nero. Quelle immagini non sono mai retoriche, ma si riferiscono ad un'altra realtà umana, che mostra come il nostro essere non pretende soltanto di possedere esclusivamente per sé, ma è capace di riconoscere diritto alla vita per gli altri. Il piacere di vivere sta nel poter essere in una relazione di scambio con i desideri degli altri.

Il turbine dell'amore investe i tre protagonisti e li avvolge, quasi senza gelosie, in una consapevolezza del desiderio che però non può costruire nessuna soluzione possibile. I versi della canzone Le Tourbillon, cantata da Jeanne

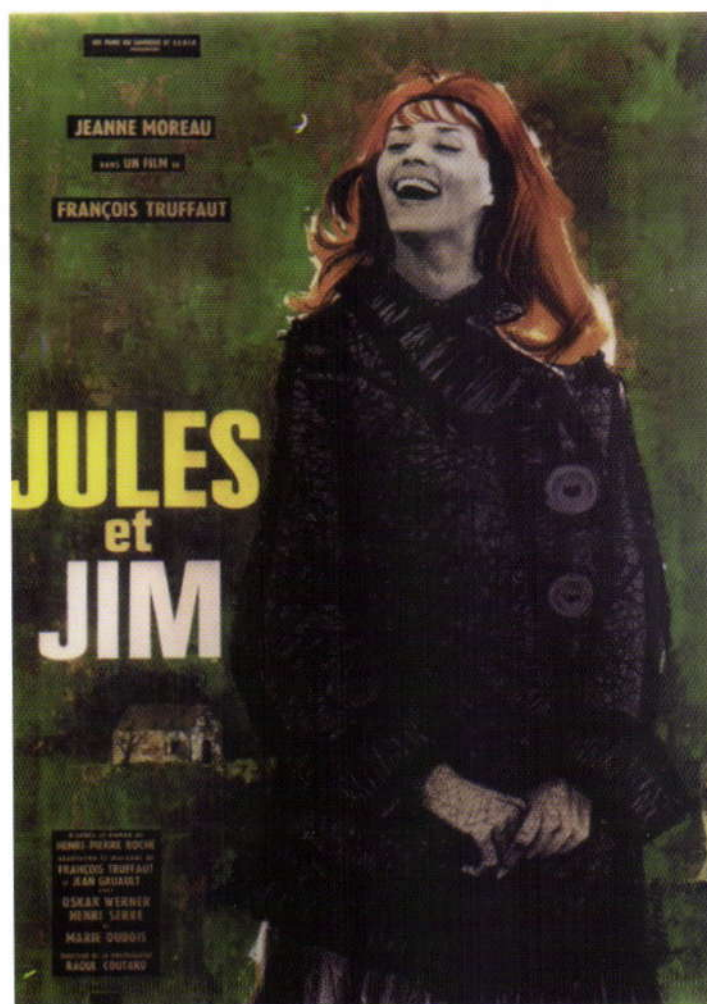


Moreau, sottolineano l'aspetto destinale dell'irragionevolezza dell'amore così concepito:

*Elle avait des yeux, des yeux d'opale,
Qui me fascinaient, qui me fascinaient.
Y avait l'ovale de son visage pâle
De femme fatale qui m'fut fatale
De femme fatale qui m'fut fatale.*

Infine il sogno di una vita diversa, a cui tutti e tre sembrano aspirare, viene infranto dalla razionalità di Jim che vuole abbandonarlo. Ma l'ostinazione di Catherine, di poter dare corso a una vita in cui solo l'amore trionfa, la porterà alla morte insieme a Jim, quel punto di configurazione in cui tutti i conflitti si risolvono.

La bellezza estetica del film prevale su tutto, per cui ogni modo di considerare la vita amorosa è già accettata e declamata solo perché è amore. L'incanto che si prova di fronte alla visione di questo film, come quella che sorge immediata nei confronti di ogni grande opera, travolge qualsiasi possibilità di dissentire.



Tra le nuvole

di Alberto Angelini



nel film: cinema e amore

Scrive Plotino nelle *Enneadi*: “Se non ti vedi ancora bello, opera come uno scultore con una statua che deve diventar bella...elimina ciò che è superfluo”.

L'idea che la ricerca della perfezione coincida non con qualcosa di cui si è privi, ma con la perdita di ciò che è nocivo e superfluo, è già in Platone, in un passaggio del *Fedro* ed è ciò che, fatte le rispettose e debite proporzioni, viene in mente osservando Ryan Bingham, il protagonista di *Tra le nuvole*, interpretato da George Clooney, mentre prepara la sua piccola e semivuota valigia. Essa simboleggia il contenuto dell'anima sua, che non vorrebbe necessitare di nulla per potersi muovere nel mondo, speditamente, senza pesi né legami. Leggera, leggerissima come aspirerebbe ad essere la mente del proprietario, questa valigia ha anche la pretesa di essere provvista di tutto ciò che possa servire. In realtà essa rimane incommensurabilmente vuota; di un vuoto angoscioso ed esigente.

Il film invece, dopo aver esordito nella descrizione perfetta di un uomo che crede di essere felice, rivela subito un doppio fondo. Sotto un primo strato di leggerezza, c'è tutto un mondo di problemi importanti ed onerosi. Si parla di fallimenti personali e disastri economici, solitudine e vecchiaia, verità e finzione, cuore e feticci. Bingham, il protagonista, è un tagliatore di teste; il suo lavoro consiste nell'andare da una parte all'altra dell'America a licenziare gente per conto di altri. In ciò è un impagabile professionista. Nel frattempo colleziona migliaia di miglia con l'American Airlines e la sua massima aspirazione è raggiungere “dieci milioni di miglia di volo” per ottenere fidelity cards, privilegi tra i club più esclusivi e passepartout per i migliori servizi alberghieri. Il tutto condito da “parentesi affettive” con occasionali compagne di viaggio. Nessuna complicazione, zero responsabilità, ostentato cinismo, in un mix terribile di brillante ironia e amara pochezza.

Egli è terrorizzato dall'amore e ne avverte l'inevitabile minaccia alla sua leggerezza, al suo essere *tra le nuvole*. L'amore implica, nell'era del virtuale, la necessità reale di mettere radici, di fermarsi, di avere qualcuno accanto, in un mondo che non può più essere delocalizzato. Inoltre è privilegio dell'amore destrutturare le nostre precedenti certezze. Bingham si ribella alla costitutiva duplicità dell'amore, al fatto che esso sia intrinsecamente connesso a ciò che sembra essere il suo opposto, vale a dire la morte, nelle forme mascherate, quotidiane e colloquiali, in cui la si incontra continuamente.

Nell'opera *Al di là del principio del piacere* (1920), accanto alle pulsioni sessuali, Sigmund Freud riconosce l'esistenza di una pulsione antagonista, la pulsione di morte, cioè una tendenza distruttiva inerente alla vita stessa. Quando le pulsioni di morte sono rivolte verso l'interno, esse tendono all'autodistruzione, ma possono essere dirette anche verso l'esterno, assumendo così la forma di pulsioni di aggressione e distruzione.

Ci interessa considerare che, nella realtà psichica interna, le

pulsioni si presentano sempre come ambivalenti, caratterizzate cioè dalla compresenza dei due principi di vita e di morte, per i quali Freud adopera i nomi greci di *Eros* e *Thanatos*.

Il protagonista di *Tra le nuvole* non può tollerare la realtà peculiare dell'amore, ovvero l'impossibilità di essere “soltanto uno”; altresì non sopporta che non vi sia unione, senza che esista al tempo stesso separazione, appropriazione senza perdita, appagamento senza insoddisfazione. Freudianamente: felicità senza dolore. Questa costitutiva ambivalenza dell'eros egli rifiuta, temendo la sofferenza che essa promette e cerca di rendere scarna la sua valigia e la sua mente, in una progressiva atarassia. Gli spostamenti dovuti al lavoro sono una fuga continua dal contatto con gli affetti: “Più lento ti muovi, più veloce cominci a morire”. Sullo sfondo, il mondo di un capitalismo degenerato, di una società dove tutti, licenziatori e licenziati sono tragicamente soli. Fiabesche appaiono le scene degli aeroporti, vere piattaforme d'accesso ad un mondo mentale e siderale, dove la terra appare remota e vista dall'alto, come su Google Maps. Quando torna sulla terra, Bingham è un predone dal moccasin firmato che spacca massime da quattro soldi, ma almeno ha l'etica necessaria, seppur distorta, di pugnalarlo in pieno petto e non alle spalle questi lavoratori immolati sull'altare del profitto e dei grafici di rendita. E' anche, in modo apparentemente spontaneo, lontano dagli affetti. Egli si persuade che è opportuno e meglio vivere senza legami, che i rapporti sono una zavorra, che leggeri si vola più in alto. Paradossalmente, il film gli dà ragione. Quando arrivano a crearsi dei sentimenti il meccanismo s'incepisce; Bingham si rende dolorosamente conto che volare tra le nuvole è come stare fermi; mentre il vero viaggio, nella vita, è l'incontro con l'altro.

Clooney non sarà mai abbastanza grato al regista, Jason Reitman, per il ruolo valente che gli ha offerto di interpretare. Il suo personaggio, invece, dovrà pentirsi della propria condotta. Come sempre accade agli uomini, saranno le donne a trasformarlo. Due in particolare. Una appartenente alla sua stessa specie; altrettanto algida e spietata, di cui vanamente il protagonista s'invaghirà. L'altra, una giovane collaboratrice, meno lontana dai sentimenti, lo porterà a rispecchiarsi, anche suo malgrado, in qualche tratto di umanità e a indebolire la sua cattiva coscienza.

Niente paura, comunque nessun “lieto fine” è in agguato; il regista è bravo ad evitare le trappole del sentimentalismo, indovinando un realistico e congruo finale.

Tra le nuvole

Titolo originale: *Up in the air*, 2009, Stati Uniti

Regia e sceneggiatura: Jason Reitman

Con: George Clooney, Jason Bateman, Anna Kendrick,

Vera Farmiga, Melanie Lynskey

Distributori: Universal Italia

Genere: Commedia, Drammatico

Il film è stato presentato al Festival del Cinema di Roma 2009

La bocca del lupo

di Alice Sivo

È raro che il cinema racconti una storia d'amore come quella tra Enzo e Mary. *La bocca del lupo*, in bilico tra film e documentario – ammesso che questa distinzione abbia ormai un senso – riempie il romanticismo di nuove connotazioni, moderne e insieme ancestrali, lontane anni luce dai sorrisetti e dagli equivoci delle solite commedie rosa.

Lo sguardo acuto e affascinato del regista Pietro Marcello riesce a rendere sentimentali e commoventi le gru che si muovono solitarie in un cantiere, i colori dei container che dominano il porto, le luci lampeggianti dei camion della nettezza urbana in una notturna strada deserta, il cigolio di un carretto della frutta trascinato in un vicolo. Il teatro è Genova, non un semplice sfondo ma una terza protagonista della storia, immersa in un non-tempo che fa sembrare i bellissimi filmati amatoriali di repertorio che attraversano il Novecento contemporanei alla vita odierna, unica e qualunque, di due innamorati che hanno vissuto ai margini e che sperano di condividere un po' di tranquillità.

Attraverso una scoperta graduale dei protagonisti, che passa dalle voci fuori campo agli scambi epistolari incisi su cassette, che prima segue Enzo nella città e poi approda alla lunga inquadratura fissa in cui i due si raccontano con verità e dolcezza, il film ricostruisce i frammenti di un discorso amoroso nato dietro alle sbarre di un carcere e nutrito di nastri registrati e dell'attesa del ricongiungimento, tra una detenzione e l'altra di lui. Enzo è un emigrato siciliano che con la sua faccia e il suo temperamento avrebbe potuto essere uno splendido attore di poliziotteschi e invece ha passato mezza vita in galera per aver sparato a due poliziotti. Mary ha un passato da tossicodipendente e ha trovato nell'amore la forza per andare avanti. Vivono in una umile dimora in una stradina della Genova vecchia, piena di cani e calore. E sognano, come tanti, di invecchiare contenti in una casa in campagna. La loro è una storia di solitudine, di comprensione e di ruvide smancerie, scandita dal suono di "Stronza, sei la mia vita" e di "Ti adoro, dolcissimo bastardo".

Il fatto che Mary sia transessuale, nel film come nel rapporto tra i due, è un particolare trascurabile, non sottolineato. Nella lunga intervista in cui Enzo e Mary si scoprono nell'ultima parte del film i generi si confondono, si scambiano e si annullano. I due parlano di loro stessi ora al maschile ora al femminile, indifferentemente ("Io e lei siamo due dominatrici", dice Enzo col baffo fiero e la

PIETRO MARCELLO

Casertano, classe 1976, nel 2004 ha realizzato il documentario *Il cantiere*, vincitore dell'11ª edizione del festival Libero Bizzarri. L'anno seguente ha portato a termine il documentario *La baracca*.

Nel 2005 ha collaborato come volontario per una ONG in Costa d'Avorio per la realizzazione di un docu-film dal titolo *Grand Bassan*.

Nel 2007 ha firmato la regia de *Il passaggio della linea*, un documentario girato interamente sui treni espressi che attraversano l'Italia. Il film è stato presentato alla 64ª edizione del Festival del Cinema di Venezia all'interno della sezione Orizzonti e si è aggiudicato il premio Pasinetti Doc e la Menzione speciale Premio Doc/it. Candidato come Miglior Documentario di Lungometraggio ai premi David di Donatello 2008, il film è andato in onda su Rai 3 all'interno di DOC3 ed è uscito in edicola con la rivista Internazionale.





maglietta nera e i capelli sciolti sulle spalle. May ricorda un "amore" recente e sincero e i quattro mesi trascorsi in carcere ("Io - gli anni della mia vita"). Tutti le guarda con le code del occhio bello, mentre lei racconta con padronanza, calma e affettuosa serietà la loro storia.

Campagna di destino e ricerca di Tizio e May sono gli ingredienti in via d'attuazione, le passioni del vizio, gli desideri del bene. Quelle stesse passioni che ogni giorno la Fondazione gestisce di San Marcellino - da lei volute e sostenute la realizzazione del film - essere e non il fatto che un film così libero sia stato commissionato con l'assistenza da una centrale della Chiesa ha qualcosa di straordinario e paradossale in un paese in cui le posizioni e le "politiche" della curia ufficiale troppo spesso sono in contraddizione con i valori naturali della solidarietà e dell'amore per il prossimo e, da parte sua, le società della "bella gente" si

nutrono di scandali sessuali riferendo le proprie discussioni di solito attraverso il particolare protagonista e volgarità.

La bocca del lago racconta il giorno della morte insieme a un'emozione, trova le ogni storia, il mondo e i personaggi di De Sade senza bisogno della sua carriera e di la linea di momento di cinema che non è diventato. La scena di Tizio e May è il commovente bellezza. Nella scena del jake box che narra "L'ora e la breccia" di Sergio Castellani i due film vengono schierati, si scambiano immagini e improvvisano bellissimi. Sorpresa in una discussione fallita, in Pasolini e le sue belle vaghe, il film di Claudio Abbado è una preziosa riserva protetta. Nel suo film Pietro Marcellino ci racconta la storia d'amore tra Tizio e May ma anche la sua storia d'amore verso un esercito di amici che reclama bellando il diritto ad avere un posto nel mondo.



Un film sul lettino

Soul Kitchen di Fatih Akin

di Umberta Telfener

Ho visto *Soul Kitchen*, film di Fatih Akin con Moritz Bleibtreu, Birol Ünel, Wotan Wilke Möhring, Jan Fedder, premio Speciale della Giuria a Venezia 2009 e mi è molto piaciuto. Siamo ad Amburgo, Germania, dove un giovane greco possiede una bettola dove vanno a mangiare i disperati della zona. Cucina con poca passione cibi "trasandati", surgelati e pieni di grassi e vive alla giornata, amando una donna molto diversa da lui. Il suo cambiamento avviene casualmente: la fidanzata parte per lavoro, incontra un cuoco raffinato che fa della sua arte una prova estetica, suo fratello esce di prigione. Non racconterò oltre la trama del film, piacevole e con un buon ritmo. Vorrei spiegare le ragioni per cui mi è piaciuto.

Siamo abituati a vedere film sulla classe operaia descritti da qualcuno che ne sta fuori, che ce la descrive senza esserne coinvolto. Pensiamo a Ken Loach i cui film descrivono, a volte con distacco, il nuovo mercato, gli ideali traditi, i com-

promessi più o meno tragici, il sentirsi diseredato. Questo film sembra descrivere dal di dentro una generazione e una classe sociale che seppur stenti ad andare avanti è ben radicata e consapevole di sé. Non ci troviamo di fronte a una tragicommedia ma a persone che vogliono godere di quello che il mondo può offrire, senza doversi sacrificare e rimanendo fedeli a se stessi. A loro agio in quel mondo, pronti ad accettare quello che viene. In contatto con il piacere che lo schermo ci rinvia attraverso ottima musica – una colonna sonora raffinata e incalzante - piatti sofisticati e un rapporto attento (non sempre positivo) con il corpo (bella una scena di sesso tra Zinos e la sua rampante fidanzata borghese).

Ci viene descritta una generazione "liquida", corale e individualista, che vive alla giornata e affronta ciò che accade con leggerezza. Il protagonista affronterà le disavventure della sua vita come niente fosse, come se ogni episodio fosse inevitabile e contemporaneamente si potesse tornare allo status



quo ante, come se cioè tutto nella vita fosse reversibile. I soldi si guadagnano, si perdono e si recuperano, i talenti si mettono in pratica ma si possono anche disperdere, i lavativi non riescono a mettere la testa a posto e tornano senza drammi a comportarsi superficialmente, i rapporti non sono statici (lo dice la parola stessa) e le persone si avvicinano e allontanano anche seguendo leggi casuali.

Zinos si mostra abbastanza sicuro di sé da trovarsi a proprio agio nel disordine che prospera mentre tutto viene rimescolato; è aperto alle possibilità, al futuro. Non conta profitti e perdite, si muove in fretta, cambia, pronto a diventare chi non è ancora. Così la relazione del fratello Ilias con la propria donna è casuale, non è basata sul possesso, scorre come desidereremmo scorresse la vita: priva di attaccamenti troppo pesanti, responsabilità troppo onerose e lapidi commemorative. La fidanzata borghese invece, differentemente da loro, cerca sicurezze e viene rappresentata attraverso la scena di un funerale lento, lugubre, sotto la pioggia, che sembra quasi al rallentatore.

Mi sembrava di veder scorrere nel film i commenti sulla generazione attuale del noto sociologo della contemporaneità Zygmunt Bauman che racconta come in questa società attuale sapersi sbarazzare delle cose diventi più importante che non acquisirle e il modo tipico di procedere è la "distruzione creatrice". Consiglio vivamente questo film che descrive un universo frammentato, ricco di differenze e di sorprese.



Fatih Akin

Figlio d'immigrati turchi Fatih Akin è nato ad Amburgo nel 1973. È regista e sceneggiatore. Ha cominciato la sua carriera lavorando come attore per la televisione. Dopo due cortometraggi ha realizzato il suo primo lungometraggio, *Kurz Und Schmerzlos*, con cui si è fatto conoscere ed apprezzare in Germania dal grande pubblico. Interessato al tema dell'immigrazione ha realizzato un road movie, *Im Juli*, un documentario e successivamente *La sposa turca* (2004) - un film di cui ha scritto anche la sceneggiatura - che racconta la difficile e violenta storia d'amore tra due giovani turchi-tedeschi. Questo film ha avuto un successo internazionale grazie anche all'Orso d'oro con cui il Festival del Cinema di Berlino ha premiato un regista tedesco dopo quasi venti anni di premi a registi stranieri. Dopo *Kebab connection* e il documentario *Crossing the bridge - the sound of Istanbul*, ha realizzato *Ai confini del paradiso* (2007). Dopo *Soul Kitchen*, ha realizzato *Garbage in the garden of eden*, un documentario sulla lotta degli abitanti di un villaggio montuoso della Turchia per preservare le piantagioni di tè da una discarica.

Hachiko è il mio eroe



di Luisa Cerqua



La voce e lo sguardo di un bambino che racconta ad altri bambini ci portano subito al cuore di questa "piccola storia", fortemente simbolica. Non semplice storia di un cane che aspetta ma immaginaria staffetta affettiva trans-generazionale.

Alla stazione ferroviaria di una cittadina americana, una gabbietta proveniente dal Giappone con dentro un cucciolo di razza Hachita, scivola dal carrello di un distratto facchino. Hachiko, l'eroe a quattro zampe, sta per giungere alla sua destinazione ma eccolo all'improvviso "gettato nel mondo". Mentre la gente corre chissà dove, Hachiko, solo in un luogo sconosciuto, senza più identità né appartenenza, da esemplare canino pregiato è diventato un pacco postale smarrito. Anche Parker, insegnante di conservatorio, viaggia ogni giorno su quel treno. Le strade dell'uomo e del cane si incrociano, due desideri si incontrano: amare ed essere amati.

Parker è ben interpretato da Richard Gere nel ruolo per lui inconsueto di padre, in un family movie. Si entra nell'incantesimo di un racconto che, non cadendo nel sentimentalismo, tuffa lo spettatore in emozioni semplici.

Sono affetti senza parole quelli che legano Parker ed Hachi: dedizione, fedeltà al ricordo dell'altro, amicizia che dice "ci



Lasse Hallström

Il regista di *Hachiko* è nato a Stoccolma il 6/6/1946. Dopo aver lavorato nella televisione svedese, conquista la popolarità con il film *La mia vita a quattro zampe* (1985). Tratto dal romanzo autobiografico di Reider Jonsson, il film, fa ottenere a Lasse Hallström la nomination all'Oscar per la migliore regia e sceneggiatura non originale. Vincitore di numerosi premi della critica cinematografica di New York, dirige nel 1991 *Ancora una volta* e nel 1993 il film di successo *Buon compleanno Mr. Grape*, con Johnny Depp. Due anni dopo realizza *Qualcosa di cui parlare*, con Julia Roberts. Firma alcuni programmi di successo per la televisione svedese. Nel 1997 dirige i videoclip musicali degli ABBA e cura la regia di alcuni film svedesi, come *A Lover and his Lass*. Con *Le regole della casa del sidro* è stato candidato all'Oscar 2000 per la miglior regia. Del 2000 è *Chocolat* con J. Binoche.

sarò sempre per te” anche oltre la morte. Affetti che vincono l’ostilità iniziale di Cate, moglie di Parker contraria all’adozione del cucciolo e contagiano tutti: amici, figlia, nipote-narratore, chiunque sia sul percorso di quella stazione, fino a noi. Cate, nel ruolo di antagonista, al secolo Joan Allen tre volte premio Oscar, interpreta con misura la funzione di ostacolo alla realizzazione del desiderio di Parker di rimettere in gioco qualcosa di sé dimenticato ma vivo, nonostante il timore di incontrare ancora il dolore; perchè



amore e dolore possono essere due facce della stessa medaglia. Infatti quella di Hachi è una storia dolce-amara che parlando “dell’amore per sempre”, assieme al dolore della perdita mostra la speranza di ritrovare le capacità di amare, di tornare a vivere gli affetti dopo il “tempo del dolore”. Insieme, Parker ed Hachi, riscoprono il piacere del gioco, del ritrovarsi giorno dopo giorno, dell’abbandonarsi fiduciosi all’altro. Attraverso il legame tra l’uomo e il suo cane, si dipana un racconto solo in apparenza destinato ai più piccoli. *Hachiko* è diretto da Lasse Hallstrom, regista di *Chocolat* ed è stato presentato al Festival del cinema di Roma nel 2009. E’ il remake del film giapponese *Hachiko-Monogatari* (1987) ispirato ad una storia realmente accaduta nella Tokio degli anni trenta, e tutt’ora viva nella memoria collettiva. Esiste veramente la stazione ferroviaria in cui il vero Hachita aspettò il padrone per ben dieci anni dopo la sua morte, così come nel film. Quella fermata di treno porta oggi il nome di Hachiko e la statua a lui dedicata è diventata un punto di incontro per i giovani di Tokio. Hachiko rappresenta infatti l’incontro con ciò che sembrava perduto. Per questo riesce a trasportarci in una storia senza frontiere geografiche, catturati dalla forza di sentimenti quali l’amore aldilà delle parole, il dolore muto che rende randagi mettendo in fuga da se stessi e dalla vita, il ritrovarsi, ritrovando la presenza dell’altro dentro di sé.

Gli Hachita, antica razza canina giapponese di cui sopravvivono oggi pochi esemplari, venivano regalati come augurio di buona salute e felicità. “Non sono cani da riporto” ci spiega il personaggio di Ken Tagawa, amico giapponese cui Parker si rivolge inizialmente nella speranza di ridare al cucciolo smarrito la sua identità. Sono cani fedeli ma dignitosi e non sono ansiosi di piacere agli umani come la maggioranza dei cani, perciò non fanno per loro ciò che non sentono, amano in modo libero. Non compiaccono l’uomo riportandogli la pallina lanciata, fanno quel gesto solo se assume per loro un significato vero. Quando Ken, amico e funzione riflessiva, scorge la parola “Hachi” incisa sul collare del cucciolo si svela il senso profondo di quel nome. Significa otto, simbolo del collegamento tra “piano materiale e piano spirituale”. Si può tradurre: “raggiungere in alto il cielo toccando in basso la terra”; è simbolo dell’infinito che fluisce senza fine, nel quale è impossibile distinguere l’inizio dalla fine. Dunque nascita e morte nel loro eterno divenire, i due estremi del perenne ciclo della vita che si toccano. Anche la stazione ferroviaria, luogo dello scorrere del tempo cadenzato da arrivi e partenze, è metafora del tempo di vita concesso a ciascuno di noi.

Nella scena conclusiva del film, il bambino, nipote di Parker, fedele al ricordo del nonno si incammina per la strada tante volte percorsa prima di lui. Tiene al guinzaglio il proprio Hachiko, simbolo e memoria collettiva di qualcosa che resta sempre presente, che torna a vivere nei gesti delle generazioni che seguono, portavoce della capacità di amare appresa attraverso l’esperienza di una relazione affettiva sicura.

il tempo che non passa

Dieci Inverni di Valerio Mieli

di Eleonora Battistel

Valerio Mieli, appena diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia, esordisce con la sua opera *Dieci Inverni* tratta dall'omonimo romanzo dello stesso autore.

Il film, presentato all'ultima mostra del cinema di Venezia, racconta la storia della trasformazione interiore dei due giovani protagonisti che li porterà, nel corso dell'ampio arco temporale poeticamente sintetizzato nel titolo, ad una maggiore consapevolezza di sé e dei propri desideri.

L'incontro tra Camilla e Silvestro avviene casualmente nel 1999 su un vaporetto che attraversa la laguna veneziana. Entrambi sono appena arrivati con i loro bagagli e le loro aspirazioni per iniziare gli studi universitari. I due si notano: lei riservata e schiva è determinata nel suo progetto di studio della letteratura russa, lui estroverso è un po' sfacciato appare più disorientato.

Quando Camilla scende dal vaporetto Silvestro impulsivamente si ritrova a seguirla tra le calli deserte di un'isola forse di fantasia. La ragazza quasi senza rendersene conto lo accoglie nella casa, affittata per lei dal padre, che nel tempo diventerà un significativo punto di riferimento.

E' l'inizio di un legame caratterizzato dalla negazione della reciproca attrazione che rimarrà a lungo inespressa.

Il regista ci presenta il significativo tratto comune dei suoi personaggi, l'indecisione e la loro difesa dai sentimenti, che si evidenzia, nonostante il diverso modo di porsi rispetto alle opportunità e esperienze della vita, sin dalle prime scene del film quando li vediamo attaccati ad oggetti che sembrano infondergli sicurezza: Camilla con l'ingombrante lampada della casa di origine che si porta dietro come simbolico strumento di sostegno nel suo faticoso percorso verso un'autonomia ancora lontana. Silvestro con la sua altrettanto ingombrante pianta che sembra alludere alla difficoltà di individuare il luogo giusto dove poter mettere radici.

Rapporti complessi e esperienze importanti scandiscono il trascorrere di questi dieci anni durante i quali Silvestro e Camilla tra emozioni trattenute e verità non emerse si inseguono sempre nel momento sbagliato come per un accordo profondo dove più l'uno tenta di avvicinarsi più l'altro si allontana.

Silvestro corre tra i canali di Venezia con la sua barca gialla, organizza feste con gli amici con cui vive e ha una relazione



con Liuba, che è anche un'amica di Camilla in quanto interprete di russo all'università.

La percezione che tra loro ci possa essere qualcosa di importante affiora per un istante mentre in ospedale entrambi aspettano che Liuba venga dimessa a seguito di un incidente.

Ma Camilla è in partenza per Mosca poiché vuole approfondire i suoi studi sul teatro russo.

E' di nuovo il momento sbagliato quando dopo mesi di contatti attraverso mail, via via meno frequenti, Silvestro pieno di aspettative, arriva all'improvviso a Mosca dove dovrà scontrarsi con una realtà alla quale è del tutto impreparato: nel frattempo infatti Camilla sta vivendo una relazione con un regista di teatro decisamente più vecchio, relazione dolorosa poiché funzionale al suo bisogno inconsapevole di dipendenza.

Dieci Inverni è un racconto caratterizzato da una linearità narrativa particolare in quanto vengono offerti allo spettatore solo frammenti di un intreccio complessivo. Inverno dopo inverno infatti assistiamo ad un succedersi di vicende sempre



Valerio Mieli

Nato a Roma nel 1978, è laureato in Filosofia della Scienza, diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. *Dieci Inverni* è il suo primo romanzo e il suo primo film da regista.

al presente (il ritorno di Camilla a Venezia dopo la rottura con il regista russo, la coabitazione apparentemente forzata dei due ragazzi, i litigi...)

Nel film ciò che accade ai due protagonisti, quando non li vediamo, non viene neppure evocato attraverso l'uso del flashback con intento esplicativo, quindi può solo essere immaginato o dedotto da quanto proposto dalla scena successiva. Questa modalità narrativa presenta nella sua struttura alcune analogie con il film *Un Amore* di Gianluca Maria Tavarelli del 1999. Anche in questo caso infatti vengono proposti frammenti di una lunga storia d'amore la quale è divisa in sequenze temporali che descrivono il rapporto dei due protagonisti.

Mentre i protagonisti di *Un Amore* tra incontri e separazioni almeno provano a vivere i loro sentimenti, Silvestro e Camilla, come lo stesso Mieli sottolinea, "sono due ragazzi che non riuscendo ad amarsi subito devono imparare a farlo, destreggiandosi tra le difficoltà di diventare adulti".

In occasione del matrimonio di Liuba, Camilla rivela a

Silvestro la sua prossima maternità ed è proprio questo il momento in cui lui capirà di averla persa in maniera irreversibile.

In un alternarsi di sequenze progressivamente più struggenti li vediamo ballare insieme, con il sottofondo della coinvolgente canzone di Vinicio Capossela *Parla Piano*, assistiamo all'incontenibile moto di gelosia che porta Silvestro a colpire l'amico Simone, padre della bambina che sta per nascere, e infine l'ammissione di Silvestro del suo amore per Camilla. Nella cornice del rigido inverno russo è ambientata quest'ultima scena forse di maggior impatto emotivo, in cui freddo, neve e colori sfumati fanno, ancora una volta, riferimento a quei sentimenti congelati che continuano a lasciare i due protagonisti prigionieri di un rapporto ambivalente.

Il tempo che i due personaggi impiegano, per riuscire ad arrivare ad un incontro che gli permetta di sperimentare veramente le emozioni, evidenzia la drammaticità in cui l'essere umano vive e di come piuttosto preferisca passare attraverso esperienze dolorose o confuse pur di difendersene.

Questa storia, che racconta la crescita emotiva di due ragazzi, fa riflettere sul fatto che tutto questo possa riguardare anche persone anagraficamente più adulte.

Nel panorama della cinematografia italiana questo film si distingue per una più attenta ricerca e attenzione al racconto delle emozioni e alla descrizione dei personaggi rispetto alle solite storie che affollano la letteratura giovanilistica di oggi dove il tema è spesso rappresentato attraverso stereotipi e la regia sembra mirare soprattutto ad accattivarsi un target adolescenziale.



Architetture amorose

La prima cosa bella di Paolo Virzì

di Antonella Antonetti

“Dall’amore di una mamma così come la nostra, purtroppo o per fortuna, non c’è scampo” dice Bruno, il protagonista maschile del film di Paolo Virzì, il quale, insieme a un cast di attori eccellenti, disegna l’affresco emozionante di una famiglia, in cui il profilo psicologico di ciascun personaggio e le relazioni interpersonali risultano tratteggiati con accurata sensibilità.

Fulcro della complessa architettura familiare è Anna, la madre, dalla bellezza imbarazzante, amorevole e avvolgente con i figli, fiduciosa e protesa verso la vita. Cammina lieve tra le avversità, stretta ai figli a cui offre, sorridendo, quello che può e quello che sente.

La prima cosa bella si colloca nel genere della commedia, recuperando a pieno il senso etimologico del termine. La sua derivazione greca, *komos* (banchetto) e *odis* (canto), indica la fusione tra l’elemento lirico e quello ironico, giocoso, dimensioni tenute magistralmente in equilibrio dal regista, senza mai scendere nel sentimentalismo o nel grottesco.

La costruzione drammaturgica si articola in un intreccio di piani narrativi che si snodano agilmente tra passato e presente, imprimendo al racconto un ritmo teso, appassionante che tuffa lo spettatore nel sofferto percorso interiore attraverso cui l’uomo di oggi va ricomponendo quegli orditi della sua vicenda di ieri rimasti interrotti.

Il filo del passato si apre con un concorso di bellezza per “mamme”, che si svolge in una provincia toscana negli

anni settanta. La cinepresa mette a fuoco il volto di un bambino di circa dieci anni, il figlio della vincitrice, il quale assiste alla rappresentazione col padre e la sorella più piccola, Valeria.

Il suo sguardo è loquace e racconta la bruciante gelosia per la mamma che tutti ammirano e che gode dello sguardo degli altri, l’amore tenero e appassionato che nutre per lei, l’eccitazione orgogliosa per la vittoria e la rabbia di sentirsene escluso.

Il regista ci guida senza esitazioni al nodo edipico della vicenda familiare di Bruno: una madre, tenera, sensuale e frivola; un padre, possessivo e debole che, dopo la separazione dalla moglie, si appoggia ad una donna (la sorella di Anna) scostante e invidiosa, a cui sembra affidare quella funzione normativa egli stesso incapace di svolgere, e al tempo stesso intrattiene con Anna una relazione clandestina, in cui entrambi si ritrovano ad agire le proprie problematiche edipiche irrisolte.

Bruno scopre la “tresca” e si rivolge al padre che, non comprendendo il turbamento del figlio, compra il suo silenzio. E in un mondo di silenzio si rifugia quel bambino, forse per non vivere il dolore di quello che gli manca. In un ambiente emotivo, dove i ruoli e le funzioni non offrono garanzie di stabilità, dove i limiti sono incerti e i grandi non riconoscono le esigenze dei piccoli, Bruno si trova a svolgere il difficile compito di crescere.

Il filo del presente ci mostra un uomo malinconico che ha



Paolo Virzi

Nato a Livorno il 4 marzo 1964. Regista e sceneggiatore ha frequentato il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma. Dopo aver collaborato con sceneggiatori e registi cinematografici come Salvatores, Farina e Montaldo ha esordito come regista con *La bella vita* (1994) presentato con successo alla Mostra di Venezia. Nel 1995 ha realizzato una commedia "solare" di grande successo *Ferie d'agosto*. In entrambi i film Francesco Bruni ha scritto la sceneggiatura insieme a Virzi. Per la realizzazione di *Ovosodo* (1997) - un altro successo al botteghino- si è avvalso per la sceneggiatura della collaborazione di Francesco Bruni e Furio Scarpelli. Successivamente ha realizzato *Baci e Abbracci* (1999), *My name is Tanino*, un film girato tra Italia, Canada e Stati Uniti; *Caterina va in Città* (2003); *Io e Napoleone* (2006). Virzi ha ottenuto molti premi e riconoscimenti per il suo lavoro.

tagliato i ponti con il luogo natio, lavora come insegnante di lettere e sogna, sdraiato sul prato guarda il cielo; il corpo ben aderente alla terra, la mente fra le nuvole.. egli sta nel mezzo...come avvolto in un bozzolo solitario, estraniato dalla realtà. Ha una compagna che non si decide a lasciare.

La realtà lo scuote come una pallonata: Anna si ammala gravemente e Bruno torna a casa e riallaccia con fatica quei legami, col mondo esterno e col mondo interno, che aveva creduto di poter recidere allontanandosi. La narrazione filmica procede attraverso flash-back, con un movimento sinusoidale tra l'oggi e il passato, dando posto ad una tessitura rappresentativa di un lavoro psichico attraverso il quale il livello cosciente, della realtà, e quello inconscio, dei vissuti rimossi, entrano in contatto tra loro, avviando reciproche trasformazioni.

Incerto e cauto egli si avvicina alla madre malata, annusa il profumo di vita e l'amore che, pur malata, profonde e se ne prende cura; ricerca il passato nella foto che un tenace corteggiatore di Anna ha conservato; ritrova un'alleanza di affetti con la sorella.

Sembra che Bruno possa recuperare l'esperienza di una relazione di vicinanza emotiva, di fiducia e di solidarietà: questa per fortuna è l'eredità preziosa del lascito materno, che, come ogni eredità, richiede purtroppo la fatica di accettarla e di divenirne responsabili, per poterne godere.



Anna prima di morire si sposa col trepidante ammiratore; Valeria lascia il marito per unirsi con l'uomo che ama e Bruno si ricongiunge con la sua compagna: le coppie sembrano ricomporsi sulla base di legami fondati sulla capacità di scambio e di prendersi cura di sé e dell'altro. In Proust, la memoria e il tempo sono gli strumenti e la condizione per la riparazione degli oggetti (nel senso di rappresentazioni interne di persone oggetto d'amore, d'odio, di desiderio). A mio avviso questo film, che va dritto al cuore, ci aiuta a capire cosa significa trovare uno spazio-tempo profondo in cui le relazioni vissute ritornano e sono continuamente trasformate, nella dimensione estetica della commozione e del ricordo.



Christine è una giovane donna malata di sclerosi a placche. Sola e con un fondo di disperazione negli occhi va in pellegrinaggio a Lourdes per chiedere la grazia, sognare una guarigione, riconquistare una vita normale. Il film di Jessica Hausner non si apre però sulla sua protagonista ma su un'inquadratura che racchiude il senso spaziale del suo film. Una sala mensa, dignitosa e scarna, ripresa dall'alto, quasi in diagonale. Lo sguardo è fisso e lo spazio, vuoto in partenza, si riempie pian piano degli attori della messa in scena. Infermiere, volontari, religiosi, malati, pellegrini prendono corpo sul palcoscenico di Lourdes entrando in campo ognuno con il suo riconoscibile ruolo (le carrozzine, le uniformi, le tonache) come in una rigorosa *mise en scène*. Uno dei molti motivi di fascino in *Lourdes* è proprio nella particolare qualità descrittiva (di persone, ambienti, ruoli sociali) che la Hausner dimostra: la scelta di un luogo unico – il santuario dal quale si esce solo per estemporanee passeggiate in montagna o per escursioni quasi ribelli nei bar della zona – e la rigida divisione dei compiti e dei ruoli che quel luogo impone permette alla regista di analizzare con scientifica attenzione i prototipi sociali e le implicazioni umane che direttamente ne conseguono. La Hausner non corre però il rischio di guardare con eccessiva distanza l'umana debolezza dei suoi personaggi proprio perché sceglie di lasciare quasi *a latere* l'eventuale giudizio morale su ciò che spinge i pellegrini a cercare un miracolo di guarigione – o semplicemente un analgesico per la solitudine, come nel caso del personaggio della signora Hartl, impassibile angelo custode di Christine – ma concentrandosi sulle psicologie dei personaggi, sulle loro interazioni, sulle dinamiche che si creano in un luogo chiuso, quasi monadico, incentrato sul dolore e sul desiderio di fuggirlo. Gli ambienti a Lourdes sono precisi e ognuno con la sua destinazione d'uso, un universo definito in cui lo spazio



per la speranza è dato dalla presenza impalpabile di una possibile via di uscita. L'attesa del miracolo assume un tono di sacralità quasi pagana in cui risuonano le spiegazioni vaghe e superficialmente razionali dei preti e dei volontari, quasi obbligati a spegnere gli eccessivi fervori creati dalla speranza di sopravvivere al dolore, di riuscire a sconfiggerlo. Con la stessa precisione con cui è suddiviso funzionalmente lo spazio (la mensa, le camere, le piscine per le abluzioni, i luoghi di culto) così è organizzato il tempo. La struttura è sempre liturgica e le giornate si susseguono in sessioni sempre uguali e sempre organizzate come se soltanto all'interno di una gestione rigorosa si potesse verificare l'evento imponderabile, il segno scardinante del divino. La struttura cinematografica di questa sacralità compressa è costruita attraverso un uso non insistito ma continuo del piano sequenza, attraverso la giustapposizione tra lunghe inquadrature immobili e lenti movimenti di macchina: l'universo filmico della Hausner è geometrico ma senza una ricerca eccessiva della claustrofobia. Lo stesso equilibrio di sguardo è riservato al gruppo dei protagonisti: l'esercito dei derelitti in cerca di salvezza è descritto con rigore laico e comprensione (più che compassione) umana. La sofferenza è un nemico subdolo e tutti i pel-

Lourdes

di Federico Pedroni



legrini sono vittime di una guerra persa. Chi ne porta i segni nel corpo e chi nell'anima, chi reagisce con apparente e generosa sensibilità, chi si lascia andare all'invidia e al risentimento. Tutti in fondo vogliono capire il mistero di quel luogo e l'imponderabile delle scelte divine che sembrano premiare a caso, come in una lotteria condita da applausi per il vincitore e malignità sussurrate alle spalle. E sembrano più comprensibili le spicciole domande di teologia rivolte al prete che le risposte che lo stesso si trova costretto a dare (tra una barzelletta di umorismo più infantile che cinico raccontata da un ufficiale di Malta e una partita a carte) affidandosi a un mantra sulla totale libertà di Dio nell'elargizione della grazia e rendendo ancora più sgomento lo sguardo di chi non è stato prescelto. In questa ricostruzione entomologica dell'animo umano si inserisce il miracolo: una mattina Christine si sveglia, si alza e cammina. Paradossalmente è proprio questo – il senso ultimo di tutta la rappresentazione – che invece sembra incastrare il meccanismo, sembra sovvertire una consolidata democrazia della sofferenza. L'invidia degli altri (quando c'è un solo fortunato ci sono sempre molti reietti), il dubbio dei medici e dei religiosi, le parole a mezza bocca che preannunciano la possibilità di una guarigione solo momen-

tanea, la rabbia delle infermiere che vedono nell'ex malata una rivale sentimentale, il quotidiano (un bacio rubato in un Eden montano, un gelato mangiato finalmente in solitudine e autonomia) che diventa subito un bene a rischio. La parabola della Hausner si chiude con la festa finale dei pellegrini e con l'improvvisa (ri)caduta della miracolata. L'immagine finale della vecchia amica che riporta a Christine la sedia a rotelle sulla quale la ragazza, dopo un'interminabile indecisione sulle note di "Felicità" (mai ossimoro fu più calzante) storpiata da un incongruo karaoke, si lascia cadere abbozzando un sorriso di vittima sconfitta è una lezione di cinema e di comprensione dell'anima. La fede meritocratica che premia il miglior pellegrino dell'anno perché beneficiato di un miracolo non lascia spazio a troppe illusioni. La grazia, se c'è, è davvero imponderabile visto che anche la devotissima infermiera capo si trova a lottare con la morte, malata tra i malati. Ciò che insegna *Lourdes* è l'analisi, senza sberleffo ma con lancinante e laico senso del dubbio, della natura umana messa davanti a ciò che maggiormente si teme (malattia, sofferenza, dolore) e ciò che più si desidera (l'essere sollevato da quell'inferno) in un luogo che della fantasmatica illusione della grazia si autoalimenta fino a diventarne il simbolo.



La musica nel sangue

Il concerto di Radu Mihaileanu

di Lori Falcolini

Nell'ultimo Festival del Cinema di Roma si è imposto subito all'attenzione del pubblico e della critica un film presentato fuori concorso, *Il Concerto*. Regista e sceneggiatore di questo piccolo gioiello è Radu Mihaileanu un artista ebreo rumeno che vive e lavora a Parigi, già noto al grande pubblico per due film che hanno ottenuto molti riconoscimenti nei festival internazionali.

Il primo film, *Train de vie*, racconta la storia di una fuga: gli abitanti di uno *shetl* dell'Europa dell'Est fuggono dal loro piccolo villaggio ebraico – travestiti, i fortunati, da prigionieri e gli altri da nazisti - su un treno improvvisato carico di struggente fantasia, fingendo che sia un convoglio di deportati. In tal modo beffano i veri nazisti che rastrellano la zona. Un folle (Shlomo) poetico e visionario è l'ideatore di questo treno capace di fare uscire di testa i sani di mente e di ribaltare la realtà, anche se soltanto da dietro un filo spinato.

Il secondo film, *Vai e vivrai*, è il dramma di un ragazzo etiopico che la madre scaccia da sé e dalla fame della sua terrapolvere, dove ritornerà dopo aver vissuto in una realtà estranea (Israele) e in una identità sconosciuta, quella degli ebrei etiopi, cucitagli addosso a cominciare dal nome: Shlomo.

Il Concerto racconta la storia di un altro Shlomo dall'animo gentile, quella di Andreï Filipov - interpretato magistralmente da Alexej Guskov – un tempo mitico direttore del Bolchoï ora umile addetto alle pulizie del Teatro, costretto a stare carponi. Andrei è infatti colpevole per essersi rifiutato (nella Russia di Brežnev) di cacciare dalla sua orchestra due musicisti ebrei. Ma l'amore per la musica non si piega a nessuna dittatura così quando arriva un fax dal Théâtre du Châtelet, Andreï Filipov decide finalmente di "rialzarsi": andrà lui a Parigi, nasconderà il fax ai suoi aguzzini, riunirà la vecchia orchestra e dirigerà il concerto 35 di Čajkovskij, il "suo" concerto perché "è come una confessione ed in ogni nota c'è la vita".

Così comincia il riscatto del direttore d'orchestra, dei suoi ex orchestrali e degli amici gitani tanto generosi quanto imbroglioni; dell'agente nominato per il concerto a Parigi che "tratta con i francesi meglio dello zar" e dello sponsor mafioso con bella donna al seguito e velleità da musicista. Per eseguire il concerto Andreï Filipov pretende una famosa violinista solista, Anne-Marie Jaquet, l'intensa Mélanie Laurent, apparentemente lontana mille miglia dai russi confusionari e passionali. Anne-Marie, che non ha mai cono-



sciuto i suoi genitori, accetta di suonare con il mitico direttore del Bolchoï e la sua orchestra sgangherata come seguendo un richiamo irresistibile.

Il Concerto riprende i temi conduttori dei film precedenti rappresentati tutti dal titolo originale del secondo lungometraggio *Va, vis et deviens* : c'è la fuga-cacciata degli eroi dal proprio mondo; le difficoltà della nuova vita; infine il ritorno simbolico nella terra-promessa, il luogo della "armonia suprema", dove gli Shlomo si liberano da ogni dittatura eccetto quella del *Codice dell'anima* (James Hillman). Anche Anne-Marie dovrà compiere un viaggio a ritroso in un passato che le è stato nascosto perché troppo doloroso, e che le si rivelerà proprio durante il concerto.

In questo percorso creativo in cui si esprime anche quello di vita di Radu Mihaileanu - figlio di un giornalista ebreo comunista fuggito sotto falso nome in Romania lontano dall'incubo dei campi di concentramento; lui stesso scappato dalla dittatura di Ceausescu - c'è il dolore della memoria ma anche l'ironia indomabile e la musica travolgente del mondo un po' yiddish e un po' gitano del regista. Su questo doppio registro nasce *Il Concerto*, un affresco orchestrato musicalmente, fatto di assoli e polifonie, dissonanze e accordi. Da una parte c'è la banda degli orchestrali "falliti e sbandati" con tutto il mondo e le vite arrangiate "dei barbari dell'Est, eccessivi e vitali" che il regista guarda con affetto sornione; c'è la protervia della dittatura, le case del regime con il lusso ostentato e gli oligarchi mafiosi che si prendono a fucilate in un matrimonio dove gli invitati sono comparse, come i compagni

comunisti nei comizi nella storica Piazza Rossa.

Dall'altra parte c'è il mondo "solista" di Anne-Marie, dei ricchi dell'Ovest - assopiti ed estenuati, come dice Radu Mihaileanu - con le furbizie, i sotterfugi e la pretesa di poter avere la meglio sullo tsunami creativo messo in opera dall'orchestra dei musicisti russi, che non posseggono più neanche gli strumenti musicali ma che hanno nel sangue il fuoco sacro della musica.

In un crescendo narrativo che è anche musicale, Radu Mihaileanu mette in scena con consumata maestria - che fa pensare a Lubitsch o a *Full Monty* di Peter Cattaneo - una storia avvincente capace di raccontare realtà drammatiche con uno sguardo ironico e poetico; e se anche il film è inverosimile dal punto di vista musicale, che importa? "Io amo andare all'estremo delle emozioni" dice il regista in un'intervista "lasciandole libere come cavalli selvaggi. Il cinema, per me, non è la riproduzione della vita, ma un'esaltazione dei sentimenti, pura energia che combatte la mediocrità e la bestialità che ci circondano"

La colonna sonora (di Armand Amand) è la protagonista invisibile del film e soprattutto lui: il concerto 35 di Čajkovskij. E mentre nel finale catartico scorrono veloci le scene che svelano il passato di Andreï Filipov e di Anne-Marie e il futuro di loro due con tutta l'orchestra, la bacchetta finalmente intatta del direttore d'orchestra guida verso la "armonia suprema" il violino solista e tutti gli altri strumenti musicali suggerendo allo spettatore la metafora di una vita che vale le pene del vivere.

Gli altri bambini

di Barbara Massimilla

B.M.: Vauro Senesi famoso disegnatore... Quali sono gli ingredienti che servono per diventare come te? Per guardare il mondo dietro la lente della satira?

V.S.: Vuoi dire famigerato disegnatore... Cosa serve non saprei. E' una professione che non si acquisisce con una tecnica specifica o semplicemente accumulando competenze. La sensazione è che disegnare in questo modo nasca da un'impostazione di vita, dalla curiosità, dalla voglia di ascoltare e conseguentemente di narrare. Una sequenza di vignette è simile ad un racconto molto breve. Sono presenti diversi piani di lettura: quello del disegno con le espressioni dei personaggi e i loro movimenti, come anche il piccolo testo che l'accompagna. L'impronta satirica della vignetta prende in giro il potere e le sue configurazioni. Si mettono in berlina gli atteggiamenti di potere e i personaggi che lo incarnano. A mio avviso, nessuno n'è immune, l'estrinsecarsi del potere è una *carie* del carattere. Di sicuro l'auto-ironia è terapeutica per le parti ombra del nostro inconscio. Non prendersi troppo sul serio non significa essere superficiali. Nel nostro paese il potere assume spesso forme esibizionistiche. Basti pensare ad alcuni personaggi politici che esprimono il loro potere in modo patologico. Purtroppo in Italia esiste un terreno recettivo. Per molta gente l'apparato comunicativo esibizionistico che questa classe politica ha costruito assurge ad un modello di riferimento. Tornando all'humus da cui si sviluppa il mio mestiere c'entrano in parte anche le mie origini. In Toscana l'approccio tragi-comico alla vita è inscritto nel genoma. Infine appartengo alla generazione del '68: ho respirato un clima di sperimentazione e provato la voglia di sovvertire, di usare la critica come strumento di comprensione e non per demolire. E' stata un'epoca in cui si percepiva l'urgenza di una comunicazione collettiva e non solo individuale. In quel grande laboratorio, l'obiettivo era di cercare linguaggi nuovi, di fare ricerca. Non esisteva certo il bisogno di notorietà ma il desiderio di uno scambio autentico.

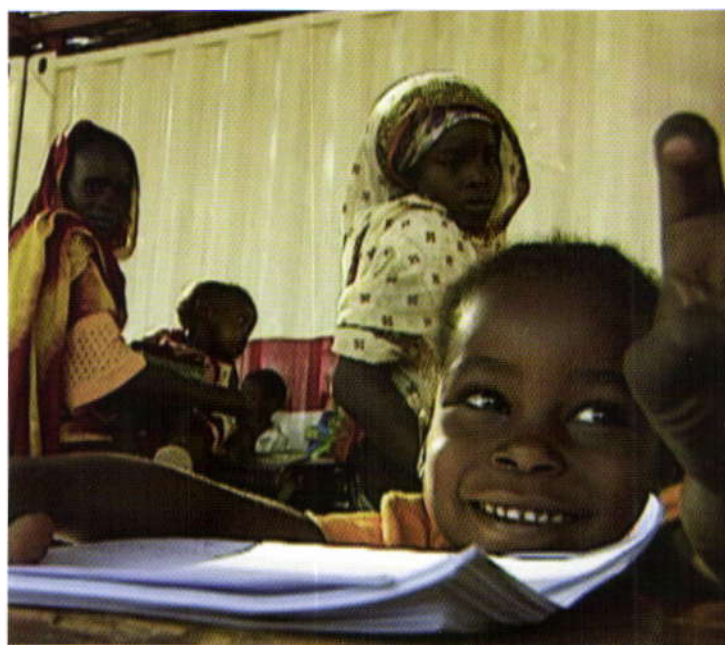
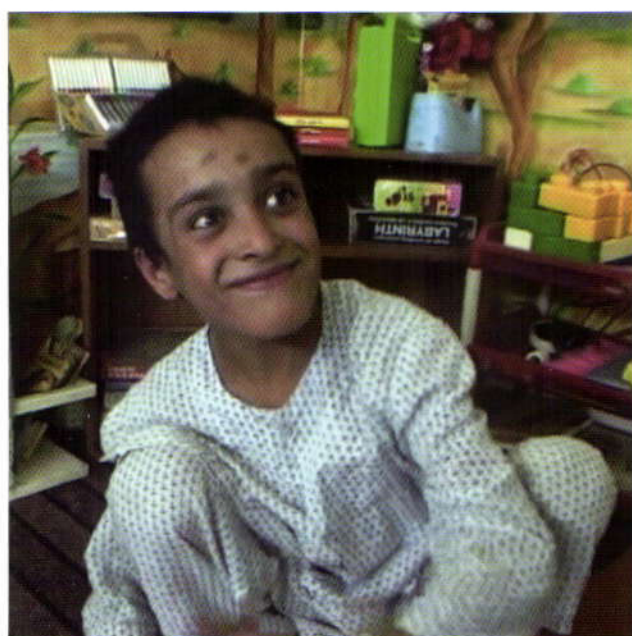
B.M.: Tornando all'auto-ironia, Jung sosteneva che nell'approccio al paziente fosse importante usare in alcuni momenti della cura dei toni ironici per ridimensionare benevolmente nell'altro delle rigidità e fargli acquisire dei punti di vista più duttili della realtà.

V.S.: Infatti l'ironia è un mezzo di comprensione formidabile in particolare per chi è incapace di sorridere e di pro-



Vauro Senesi

Vauro è stato allievo di Pino Zac, con il quale nel 1978 ha fondato *Il Male*. Dal 1986 al 2006 è stato editorialista e vignettista de *Il Manifesto* collaborazione che prosegue tuttora in maniera più saltuaria. Le sue vignette sono state pubblicate sulle più importanti testate italiane e estere: *Satyricon*, *Linus*, *Cuore*, *I Quaderni del Sale*, *L'Echo des Savanes*, *El Jueves* e *Il Diavolo*. È stato direttore del settimanale satirico *Boxer*, collaboratore del *Corriere della Sera* e di *Smemoranda*. Nel 1996 ha vinto il Premio di Satira politica di Forte dei Marmi. Attualmente è vignettista e inviato di *PeaceReporter* e collabora con la ONG *Emergency*, occupandosi dell'informazione e della comunicazione. È membro del Comitato Centrale del Partito dei Comunisti Italiani. Nel 1994 è stato querelato dalla senatrice Maria Elisabetta Alberti Casellati per una vignetta pubblicata sul settimanale *Il Venerdì* di *La Repubblica*, insieme al direttore responsabile del periodico. È stato assolto nel 1998 con sentenza di terzo grado. Nel 1997 è condannato dal Tribunale di Roma per vilipendio alla religione cattolica, per una vignetta offensiva apparsa sul quotidiano *Il Manifesto*. Dal 14 settembre 2006 è nel cast della trasmissione televisiva di informazione *AnnoZero*, condotta da Michele Santoro: nei minuti finali della trasmissione legge una sequenza di vignette disegnate nel corso della puntata. Alla fine dello stesso anno aderisce alla mostra di vignette satiriche *MafiaCartoon* organizzata dall'ARCI. Nel 2008 ha presenziato a mostre di fumetti, sempre in collaborazione con l'ARCI, in Sicilia, ad Agrigento, riscuotendo sempre più consensi per la critica sulla satira politica. Vauro collabora spesso con l'associazione umanitaria italiana fondata da Gino Strada e altri medici nel 1994 a Milano, *Emergency*.



vare affetto anche nei confronti di se stesso. Il sorriso è una delle manifestazioni dell'affetto.

B.M.: Sorridere, far sorridere, un modo per esprimere affetto. E' stata questa la formula vincente per il film "Gli altri bambini" realizzato con Emergency? Come avevate concepito l'iniziativa?

V.S.: Abbiamo prodotto sia il film sui bambini, sia una Mostra itinerante. La Mostra era centrata sulle storie di vita dei bambini e sui loro disegni. Questi disegni furono proposti ai più grandi artisti contemporanei. Ognuno di loro quindi realizzò un'opera partendo da uno specifico disegno. L'artista si era emotivamente ispirato al disegno del bambino e conosceva anche la sua storia di vita. Il video era utile all'artista per poter dare un volto al bambino. La visione del film aveva di certo sollecitato in lui curiosità ed affetto. Altro aspetto importante è quello delle musiche. Ogni cantautore inventò una musica per ciascun bambino. Con una parola un po' abusata si potrebbe dire che in que-

sto nostro progetto ogni artista ha adottato un disegno. Personalmente l'idea mi venne in seguito alle esperienze fatte come inviato del Manifesto. Mi ero trovato spesso in zone di guerra e di profonda miseria, in terre lontane, sia dal punto di vista culturale che linguistico. Mi accorsi che il disegno era uno strumento d'integrazione ideale perché dà forma a dei contenuti ed è portatore di un linguaggio universale. Come in fondo è universale il sentire dell'uomo, a maggior ragione il sentire del bambino, meno sclerotizzato e sovrastrutturato. L'idea del film bolliva in pentola già prima dell'11 settembre precisamente nell'Afghanistan dei Talebani, paese dove il disegno risulta totalmen-

te bandito. Gino Strada stava ultimando la costruzione dell'Ospedale di Kabul. I grandi padiglioni vuoti avevano le pareti bianche. Gino ha attenzione verso la bellezza, lui sostiene che la visione del bello possa aiutare la terapia, e gli Ospedali che ha costruito non solo rispettano la cultura dell'efficienza ma anche quella della bellezza.

B.M.: Nel numero a mia cura della Rivista di Psicologia Analitica dal titolo: *L'anima dei Luoghi*, alcuni Autori hanno descritto l'importanza della bellezza del luogo della cura come depositario di relazioni affettive, al di là della funzionalità.

V.S.: A Kabul, città di macerie, in un paese da 30 anni in guerra, la bellezza manca come esperienza... tanto più manca ai bambini. Così nacque l'idea di dipingere le pareti dell'Ospedale, sebbene fosse vietato. Unica forma d'arte consentita dai Talebani è la grafia, per questo mi venne in mente di cercare un calligrafo poiché non sapevo proprio come reperire pennelli e colori. Pur rischiando che gli mozzassero la mano fu lui a dipingere le pareti per i bambini. La trasmissione di un'esperienza estetica attiva nei bambini emozioni intense ed affetto. L'associazione tra disegno e bambino, è nata dunque dall'iniziativa presa a Kabul. Inoltre pensai che la chiave per raccontare le varie realtà dovesse partire dalle storie delle vittime e non celebrare Emergency con toni autoreferenziali. Iniziare il *viaggio* per l'appunto narrando: chi arriva in questi Ospedali. Perché? Come? Spesso gli occidentali hanno portato tende e farmaci scaduti contribuendo ad alimentare le cause del sottosviluppo. In questo modo non si attiva alcuna relazione sociale, non c'è rispetto, non si costruisce la minima esperienza. I bambini sono le prime vittime della guerra e della miseria. Per questo motivo è stato naturale mettersi dalla loro parte. In tutti i paesi dove è stato girato il film – Sierra Leone, Cambogia, Sudan, Iraq, Afghanistan e il Poliambulatorio per immigrati di Palermo – ho sempre cercato di entrare in contatto diretto col bambino. È fondamentale che il bambino non ti guardi con timore oppure che senta di dover compiacere le tue attese. Cercavo di diventare gradualmente una figura familiare. Solo in alcuni casi disegnavamo insieme. Mi premeva in assoluto che i disegni diventassero il frutto della loro creatività. A volte gli adulti inducono i bambini a disegnare la guerra. Si tratta di un'operazione in autentica. Per quanto riguarda il film ho preso atto che *gli altri bambini* disegnano come i nostri bambini, esattamente come quelli che non hanno subito traumi di guerra. Trovo formidabile la somiglianza tra i disegni dei bambini che appartengono a realtà così diverse e distanti. Mi sembra che un fatto del genere racchiuda una speranza. Penso che a parte la guerra ed altri contenuti traumatici, nello statuto dell'essere bambino sia presente una posizione molto ostinata nel voler inconsciamente restare legati al mondo dell'infanzia. Lo definirei il *sintomo* dell'ostinazione, attraverso cui il bambino difende i suoi nuclei



fantastici ed anche la sua onnipotenza. In ogni caso il disegno può essere interpretato attraverso varie angolature, ed è anche possibile che queste piccole storie di bambini racchiudano in se stesse le tracce del trauma, sia acuto che cumulativo. I bombardamenti e le macerie, la perdita dei parenti e quella degli amichetti che saltano sulle mine... Se il bambino protegge la sua centralità, e l'idea della morte e della vulnerabilità non sono sviluppate, è pur vero che è immerso in una realtà estrema. Nel progetto dedicato *agli altri bambini* sono stato molto con loro e ho condiviso i loro disegni. Accanto a me c'era sempre l'operatore Claudio Rubino con la telecamera, vissuta dal bambino come un oggetto misterioso. Agli inizi la osservava con diffidenza e curiosità sino a toccarla e sentirla in seguito come una presenza familiare. A quel punto poteva disegnare liberamente, quando riusciva a farlo: ricordo Ali, bambino tetraplegico per un proiettile che si era conficcato nella spina dorsale, con la riabilitazione poteva appena muovere la mano.

B.M.: Tu hai figli? L'essere padre ti ha aiutato a sviluppare un approccio così intenso verso i bambini?

V.S.: Difficile a dirsi. A volte puoi pensare: "E se fosse mio figlio?". Un pensiero che può avvicinarti o allontanarti perché è un'idea che ti spaventa. Ma sullo sfondo di certo essere già padre mi ha aiutato come anche aver insegnato alle elementari.

B.M.: Chi è il bambino che ti è rimasto più nel cuore?

V.S.: Sono stati importanti tutti, anche quelli che non si vedono nel video. Forse il valore del video è proprio quel-



lo di narrare attraverso la storia di un bambino quella di tanti altri. Non solo perché sono stati tutti colpiti dalla guerra, ma anche perché affettivamente mi sono legato a loro per il fatto di averli conosciuti, di averci giocato insieme ed esserci entrato in rapporto.

B.M.: Nella forma di film: *disegnare l'infanzia, disegnare il bambino.*

V.S.: Lasciare che il bambino si disegni... Una bambina molto importante, in questa specie di curioso album fotografico dell'anima, è una bambina irachena di nome Kawla di Baghdad. Non è nel video e non saprei che fine abbia fatto. L'incontro con Kawla risale a qualche giorno prima dello scoppio della guerra. La minaccia del conflitto imminente si respirava nell'aria, Baghdad era soffocata da questa incognita e nessuno allora sapeva quanta violenza e distruzione avrebbe portato. La città simulava una sorta di disperatissima normalità: mercati pieni, di conti-

nuo matrimoni, apparentemente sembrava una città vivacissima. Si scatenava la foga di consumare gli ultimi scampoli di pace. Come inviato del Manifesto iniziai a girovagare, avevo pensato di disegnare le facce della gente in modo del tutto casuale, di dare alle persone un'identità prima che la perdessero. Il nome e il cognome, l'età e il lavoro, così il ritratto, ed ogni giorno il giornale pubblicava questi personaggi e dava loro un volto. Tra questi c'era Kawla. Era per me l'ultimo giorno prima della partenza. Kawla mi aveva colpito perché aveva una coroncina di plastica come quelle che si vedono a Carnevale, si atteggiava a principessa accanto a lei un'amichetta aveva il ruolo dell'ancella. In dosso aveva un vestitino viola scucito e infeltrito con qualche paillettes superstite. La disegnai e lei si divertì moltissimo a vedere il suo ritratto. Poi corse via ridendo e salutandomi girò l'angolo di una casa. Vissi un momento in cui fui assalito da un flash terribile. Ci sono immagini metaforiche che ci portiamo dentro senza saperlo. Dietro l'angolo c'era quello che stava arrivando, c'era la guerra. Io stavo per partire da lì, avevo l'obbligo di farlo ma anche il privilegio. Da un lato mi sentivo liberato però dall'altro avevo la consapevolezza di lasciare una bambina come Kawla e con lei tanti altri. Kawla giocava veramente a fare la principessa e la sua non era una simulazione di normalità, a differenza degli adulti non era cosciente della minaccia che incombeva su di lei. Forse anche l'immagine di Kawla ha contribuito a far nascere il progetto del video, una piccola tessera di un mosaico di storie di bambini che ha generato un'idea molto semplice ma profondamente affettiva.



Con la scelta del direttore Gianni Amelio di dedicare una retrospettiva del Torino Film Festival 2009 a Nagisa Ōshima sono state riportate alla ribalta internazionale le sue opere insieme a una concezione di cinema che si pone come impegno intellettuale e civile. I lungometraggi uniti ai documentari televisivi (presentati per la prima volta in Europa grazie alla collaborazione con il Kawasaki City Museum), con i loro differenti registri stilistici, hanno fornito un esauriente panorama degli ambiti di interesse di azione dell'autore rivelando in essi la viva elaborazione delle lacerazioni e delle trasformazioni del Giappone del dopoguerra. Il tema dell'intellettuale "dedito al cinema" e del suo impegno all'interno della società è uno dei tratti più intensi e innovativi che Ōshima ha saputo comunicare anche negli scritti teorici e nelle frequenti e accese apparizioni pubbliche (spesso in televisione). Proprio nell'attuale siderale lontananza da quel clima infiammato e appassionato degli anni Sessanta (un periodo per Ōshima estremamente prolifico che lo porta a realizzare 18 lungometraggi tra il 1959 e il 1972) in cui il cinema era realmente vissuto come un'azione politica e vitale, riproporre oggi il suo pensiero non è soltanto ammirare una reliquia del passato ma uno stimolo a riconsiderare più consapevolmente l'azione del fare cinema.

Per questo nel ripensare per **eidos** la figura del grande autore e l'evento torinese ho pensato di proporre brani da un folgorante testo inedito del 1970 che riflette sulla situazione dell'autore tra impeto creativo, impegno intellettuale e le condizioni economiche che limitano e influenzano la creazione di un'opera. Ōshima trae spunto dal ricordo di una discussione pubblica organizzata per l'uscita in sala nel 1969 di uno dei suoi film più radicali: *Tōkyō sensō sengo hiwa* (*Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō*). La contrapposizione tra cinema industriale di consumo (i "film di yakuza" molto popolari in Giappone) e cinema indipendente accende una folgorante riflessione sulla natura ibrida del cinema, continuamente teso tra produzione di merce e espressione artistica.

Resta un problema

di Stefano Francia di Celle





(...) C'è stato un giovane che mi ha chiesto: "Non pensa che sia meglio fare film di yakuza?". (...) Io gli ho domandato: "Tu vuoi fare un film di yakuza?". La sua espressione si è fatta ambigua. "Ma dimmi, saresti tu in grado di fare un film di yakuza?" Il suo volto ha mostrato disagio. Tuttavia, è rimasto zitto. "Pensi che Ken Takakura (N.d.T.: Celeberrimo attore giapponese, carismatica star di numerosissimi film di yakuza ma anche valente interprete in pellicole di genere diverso) accetterebbe di recitare nel tuo film?" Tutti sono scoppiati a ridere. Malvolentieri, ha riso anche lui. Quella sua risata equivaleva a rispondere che no, lui non sarebbe stato in grado di fare un film. "Ecco! Ken Takakura non verrebbe a recitare in un tuo film. Tu non sei in grado di fare un film di yakuza. Allo stesso modo, neppure io sono capace di girare un film di yakuza. E allora, perché mai io e te dobbiamo discutere di film di yakuza?"

Non vorrei che consideraste le mie parole come una manifestazione di presunzione e aggressività. Io ho pronunciato queste parole con la sensazione di star quasi sputando sangue. So che ci sono persone che amano i film di yakuza (... e sono molti) i critici che tessono le lodi di questi film (...). Data la situazione odierna, nel cinema giapponese, inutile dirlo, esistono solo i film di yakuza. Che cosa significa allora elogiare questi film di yakuza? La mia incapacità a girare film di yakuza è per me motivo di immensa sofferenza. Proprio così: non mancanza di volontà, ma incapacità a realizzarne. I film di yakuza costano un sacco di soldi. Perciò vi recitano le star dei film di yakuza. Anzi, si potrebbe anche dire che le star nascono proprio perché recitano in film di yakuza che costano molti soldi. E le star assicurano la popolarità ai film. Io, film di questo tipo non sono capace di farne. A me mancano le condizioni per poterli realizzare. Perciò, se i film di yakuza sono film, allora i miei non sono film. Non vorrei che pensaste che mi esprima in toni eccessivi. In realtà, ci sono dei critici più anziani di me i quali ritengono che i miei non siano film. Riguardo al perché io non faccia film che possano essere da loro considerati tali, queste persone probabilmente non comprendono che esistono ragioni molto profonde nella mancanza, da parte mia, delle condizioni per realizzare film di quel genere. Tuttavia, ai critici della mia

stessa età questa cosa dovrebbe risultare comprensibile. Ma dove mai si pongono costoro che pur essendo in grado di capire ciò, elogiano i film di yakuza, ne apprezzano il carattere di popolarità e riservano ai miei film il giudizio di impopolarità? I giovani, che rivolgono domande tipo "Non è meglio fare dei film di yakuza?", sono, per così dire, corrotti da quest'atmosfera di incensamento dei film di yakuza al limite dell'irresponsabilità. Se si trattasse semplicemente di appassionati di cinema, sarei disposto a tollerarlo. Ma quando invece si tratta di persone che affermano di essere intenzionate a fare film, allora devo dire che questo non lo tollero.

Le parole di quel giovane contengono due errori. Il primo sta nell'errata valutazione della mia posizione, cosa che ho appena spiegato. La premessa è la mia decisione di non fare apposta film di yakuza che, se lo volessi, potrei anche girare. Si potrebbe sorvolare su questo errore di valutazione adducendo a giustificazione l'ancor giovane età di quell'uomo, ma io invece tengo a dire che il problema sta proprio qui, in questa sua, a mio avviso, preoccupante leggerezza di giudizio nonostante la giovane età. Il secondo errore di questo giovane consiste nel non aver effettuato dovutamente una valutazione della propria posizione, e questo è cruciale. Il fatto di gradire i film di yakuza come spettatore e ciò che sarebbe capace di realizzare allorché egli stesso dovesse trovarsi a fare un film, sono due cose assolutamente distinte. Lui, innanzitutto e più di ogni altra cosa, deve fare una profonda riflessione su cosa sarebbe in grado di realizzare nel momento in cui dovesse trovarsi a fare un film. Questa è un'operazione terribilmente difficile. Con molta probabili-

tà, si perderebbe nel rimuginare senza arrivare a alcunché di concreto. Piuttosto, l'occasione per iniziare a riflettere sulla questione potrebbe forse presentarsi nel momento in cui prenderà in mano una cinepresa e della pellicola, non importa se 16 mm o 8 mm, e si deciderà a passare all'azione, sia pure sventatamente. Tuttavia, non ci si dovrebbe stupire se, dopo averci riflettuto, egli dovesse giungere all'idea di non poter realizzare quasi nulla. (...) un film è una creazione che nasce dal rapporto fra l'immagine dell'opera e il denaro che serve a trasformare tale immagine in realtà. Nel momento in cui avrà ripensato a lungo e fino in fondo su questo, egli probabilmente prenderà atto della posizione in cui si trova e capirà di non poter realizzare un film in alcun modo. Ed è da lì, dunque, che deve partire per fare un film. Quando dunque si troverà ad immaginarsi in tale situazione, potrà mai succedere che i film di yakuza, in un senso o nell'altro, entrino nel suo pensiero? Io penso che non possano entrarvi. Nel mio caso, almeno, non ci entrano. Quella è roba che appartiene ad un altro mondo.

(...) Sembra che quel giovane, non riuscendo a riflettere sulla propria posizione se non in maniera ambigua e rimanendo con le sue idee confuse, abbia inquadrato me e i film di yakuza sotto un'unica voce, tracciando una linea tra questa e se stesso. Ma ciò è sbagliato. Egli avrebbe dovuto invece collocare noi due, se stesso e me, sotto un unico termine, e tra questo e il mondo dei film di yakuza tracciare una linea. Il motivo è che noi non siamo in grado di fare film. E al contrario, proprio perché non siamo in grado di fare film, ne facciamo. Tuttavia, questa contraddizione richiede in effetti una spiegazione. Il motivo risiede nel fatto che il concetto secondo cui se non si è in grado di fare non si fa, ha la sua validità. Ai giovani che mi hanno offerto la loro collaborazione in *Tōkyō sensō sengo hiwa* (*Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tōkyō*), i giornalisti hanno chiesto spesso: "D'ora in avanti continuerai a fare film?", oppure "Hai intenzione di diventare un professionista?", e così via. I giovani hanno risposto serenamente: "Non penso..." o "Chissà... Vedremo in futuro come andranno le cose...". Per i giovani, le cose stanno proprio così. Se a diciotto anni mi fossi trovato in quella situazione, avrei risposto esattamente in quel modo. Si prova invece un qualcosa di sgradevole nel pensare che qualcuno, a quell'età, già desidera diventare assolutamente un regista cinematografico. (...) In questo modo, il problema che resta è uno solo. Però, pur dicendo che resta un problema, esso è tale solo per me, mentre per i giovani che intendono fare film loro stessi o per gli autori di cinema underground il problema, probabilmente, si è esaurito con quanto detto sopra.

Ciò che resta è il problema del cinema come lavoro. Perché se esiste una minima differenza fra me e loro (i giovani e gli autori di cinema underground, n.d.t), il punto è solo questo. Invece, il guaio è che veramente il cinema non arriva quasi a costituire una professione neppure per me. Gli introiti come regista cinematografico rappresentano circa la metà del mio





esiguo reddito. Ed è assolutamente impossibile che io possa sbarcare il lunario solo con quelle entrate. Pertanto, questa situazione non sta in piedi. Perciò, tra me e i giovani che intendono fare film e gli autori di cinema underground, non esiste alcuna differenza. Se, nonostante ciò, si sostiene che una differenza esiste, non sarà questa forse una sorta di discriminazione? Beh, questo lo dico per scherzo, ma fondamentalmente io la mia situazione la considero in questa maniera. Ma, da una parte, c'è in effetti un problema che non si risolve solo con questo. Se mi si chiede quale sia, è probabilmente il fatto che io sia stato oggetto di irradiazione al contrario da parte delle opere, che abbia finito con l'essere stato visto e creato attraverso le opere. Le opere cui alludo in questo caso non si limitano necessariamente a quelle mie. Non si limitano neppure solo ai film, ma potrebbero essere, per così dire, l'insieme di quest'epoca e l'insieme dei modi con cui la si accetta. Perciò, e questo non vale solo per me ma per tutti, nel caso degli autori il legame con il fatto di essere visti attraverso le proprie opere ed essere creati da esse è nettamente forte. Quindi, se si vuole trovare una spiegazione al perché i giovani che intendono fare film traccino una linea di demarcazione, o forse piuttosto pensino che esista tale linea, fra me e loro, il punto non potrebbe essere che questo. Ma basterà che quel giovane crei un'opera e poi faccia una sincera opera di introspezione, e quella linea finirà con lo scomparire immediatamente.

(...)

Così, la difficoltà di realizzare nuove opere e la consapevolezza di essere visto attraverso le opere e di essere creato da esse, si uniscono alla situazione di impossibilità a fare film, in un continuo crescendo di ostacoli... così mi pare che sia la

condizione in cui mi trovo. Adesso mi è chiaro: io sono nella posizione di non poter creare delle opere, perciò ne creo, e nella parola *perciò*, che esprime la contraddizione fra queste due cose, è racchiusa la sensazione che, una volta che io abbia finito con l'essere visto attraverso le opere, e una volta che abbia finito con l'essere stato creato dalle opere, all'infuori del creare qualcosa di nuovo per me non esisterebbe nulla; cioè, se io non creassi, non potrei vivere. Forse per questo io, osservando con invidia quei giovani che alla domanda "Farai dei film anche in futuro?" rispondono serenamente "Non lo so...", tento di continuare a fare film. (...)

Nagisa Ōshima

(Traduzione dal giapponese Emma Grimaldi)

Il testo integrale è apparso in *Taezaru jikohitei no ue ni* [Sull'incessante autonegazione]. In *Gendai Nihon eiga rontaikei 3, Nihon nuberu bagu* [Compendio sulla saggistica cinematografica giapponese contemporanea, volume 3, La Nouvelle Vague giapponese], Fukisha, Tōkyō, 1970 e successivamente in *Ōshima Nagisa Chosakushō dai 3 kan. Waga eiga kaitai suru* [Ōshima Nagisa, opere scelte, volume 3. Smantellare i miei film], a cura di Yomota Inuhiko e Hirasawa Go, Gendaishichō, Tōkyō, 2009.



il viaggio di Luce

di Olivia Fiorilli

La telecamera corre lungo una strada di campagna, gli alberi le scorrono davanti fino a scoprire un castello. Luce, di spalle, osserva il panorama da una macchina che sfreccia per le strade del nord dell'Albania, nella provincia di Shkodër.

Il viaggio di Luce è iniziato con un tragico evento. Il più piccolo dei suoi figli, Arjani, di soli diciassette anni e mezzo, è stato accoltellato a morte in mezzo a un mercato, mentre cercava di sedare una lite. Era il 1991, l'Albania usciva con fatica e sofferenza dal regime di Enver Hoxha. "Le persone erano come animali chiusi in gabbia, che una volta liberati non sanno più dove e come andar via, ma quando si apre la strada scappano via. Il popolo usciva da una povertà e un'oppressione... in questo contesto è morto mio figlio", spiega Luce con voce pacata. Il vuoto di potere nel quale il paese era caduto rendeva aleatoria la possibilità che gli autori di delitti di sangue venissero processati. Dopo l'immediata scarcerazione dell'autore dell'omicidio del figlio, la famiglia di Luce, come tante altre in quel periodo, aveva deciso di "farsi giustizia" da sé, "seguendo la tradizione, seguendo il Kanun", come racconta la donna. Il Kanun, un antico codice consuetudinario legato soprattutto alla zona montuosa nel nord del paese, messo per la

prima volta per iscritto nel XV secolo e bandito sotto il regime comunista, regolava minuziosamente la vendetta nei casi di delitti di sangue le cui vittime fossero uomini, stabilendo che questa potesse ricadere su tutti i congiunti maschi dell'assassino fino al terzo grado di parentela. Il "riscatto del sangue" poteva innescare faide che duravano anni, e coinvolgevano tutti i membri maschi delle due famiglie, come racconta uno dei più noti scrittori albanesi, Hismail Kadaré, nel romanzo *Aprile spezzato* (riedito in Italia da Longanesi nel 2008). Negli anni '90, durante la difficile fase di smantellamento del regime comunista l'influenza del Kanun, liberamente adattata alle nuove condizioni della società, è tornata a farsi sentire in alcune zone del nord del paese.

Ma per la famiglia di Luce le cose sono andate diversamente. Dopo aver inizialmente condiviso la scelta di vendicare il figlio morto uccidendo il suo assassino, la donna, profondamente cattolica, ha infine deciso di convincere figli e marito a concedere il perdono. Anche quest'ultimo è previsto dal Kanun ed è l'unico modo per mettere fine ad una faida. Otto anni dopo la morte di Arjani, con l'aiuto di un "mediatore di pace" Luce è riuscita ad organizzare una cerimonia di riconciliazione seguendo i riti di entrambe le



famiglie, quello cattolico e quello musulmano. Ma la cerimonia nella quale la famiglia di Luce ha dato la besa, la parola d'onore, garantendo che non ucciderà l'uomo che ha assassinato Arjani, non ha semplicemente stroncato una possibile faida. "Madre Luce", è così che quest'ultimo chiama la madre del ragazzo che ha ucciso, gli ha ridato la vita. Luce, da parte sua, lo va a trovare in occasione di tutte le feste islamiche e cattoliche.

È proprio lo straordinario legame tra queste due persone una delle cose che più hanno colpito Nathalie Rossetti e Turi Finocchiaro (*Noari, A cielo aperto, Yiddish soul, Anima Klezmer, Oltre il ring*), i registi di *Oltre la legge del sangue: La besa di Luce* (2008), vincitore di numerosi premi in festival dedicati ai diritti umani. La besa di Luce e della sua famiglia non ha solo bloccato la catena di sangue che avrebbe potuto seguire l'omicidio di Arjani; non ha riconsegnato ogni attore di questa tragedia alla propria strada nel vano tentativo di superare il dramma ritornando ad una normalità ormai distrutta. La cerimonia del perdono ha creato un nuovo legame ("se eri mio nemico, oggi sei mio amico e mio fratello", dice - durante la cerimonia - uno dei figli di Luce all'assassino del fratello) nel quale si condensa e prende forma - pur senza cancellarsi - il dolo-

re per l'assurdità e l'insensatezza della morte violenta di Arjani.

Oltre la legge del sangue è (anche) un documentario sulla potenza del rito nell'elaborazione del dolore. A fare da contrappunto alla storia principale c'è quella di un'altra donna - Merika - cui è stato ucciso il figlio, che Luce, diventata mediatrice di pace - cerca di convincere a concedere il perdono all'assassino: "quel giorno si è sfogato tutto", le dice. Bloccata tra l'impossibilità della vendetta - nella sua famiglia non ci sono uomini adulti che la possano portare a termine - e l'incapacità del perdono, Merika, al contrario di Luce, rimane priva della possibilità di catalizzare il proprio rabbioso dolore, restando incastrata tra la vita e la morte: "sono una morta tra i vivi [...] mi si è gelata l'anima", dice. Il racconto della storia di Luce si conclude invece con l'immagine di quest'ultima che si arrampica insieme all'assassino di suo figlio in cima ad una rocca. A commentare le immagini, significativamente, le parole che Luce dedica alla sacralità della besa - la parola d'onore, il giuramento - : "All'origine del popolo albanese quando davi la tua besa non la tradivi mai. È una tradizione albanese, quando un albanese dà la sua parola è come se offrisse suo figlio".



Contrappunto sul tema di

Tutto su mia madre di Pedro Almodovar

di Lucilla Pisani e Gianfranco Damiani

Tutto su mia madre, pluripremiato film del 1999 di Pedro Almodovar, contiene i principali elementi ispiratori della produzione artistica del regista spagnolo: l'ambiguità sessuale, la morte, le donne.

Il motivo dell'ambiguità si gioca questa volta sul tema della transessualità: Manuela un'infermiera argentina che lavora al centro trapianti di Madrid ha avuto un figlio, Esteban, da un uomo (Lola) che è anche donna ovvero un transessuale che si perderà con la prostituzione e la droga morendo, inevitabilmente, di AIDS.

Le donne si presentano nel film in tutte le loro varianti: la *donna-madre*, Manuela, forte, affettuosa e responsabile; la *donna-indifesa*, oblativa e idealista rappresentata da Rosa, una suora laica che si dedica all'assistenza delle prostitute e che avrà un figlio dallo stesso padre di Esteban, morendo come lui di AIDS; la *donna-uomo* nella figura di Agrado, un trans, autoironico, pragmatico, generoso immediatamente simpatico (non perde occasione di ricordare che la sua missione è quella di rendere la vita degli altri "gradevole", da qui il suo nome); la *donna-conflittuale* nella persona di Huma, una famosa attrice teatrale che vive sul crinale tra la fragilità della sua vita privata e la forza della sua capacità creativa; la *donna-borghese*, la madre di Rosa incapace di accettare la diversità, schiacciata dalla quotidianità della vita e dai suoi problemi (un marito gravemente ammalato di Alzheimer, una figlia tanto diversa da come l'avrebbe voluta).

La morte, altro elemento costante in Almodovar, è qui

espressa senza indulgere alla retorica né a forme di commo- zione "drogata" sebbene nel film venga offerta nella sua veste più tragica: la morte del giovane Esteban mentre cerca, nel giorno del suo diciassettesimo compleanno, di avere un autografo da Huma, la sua attrice preferita.

In questo episodio Almodovar è bravo a non esasperare un dramma già sufficientemente tragico, permettendo allo spettatore di provare il "suo" dolore.

Partendo da questo drammatico episodio, il film si dipana sulla storia di Manuela che va a Barcellona alla ricerca di Lola, ignaro sia della morte del figlio che di essere egli stesso il padre di Esteban. Qui incontra Agrado, un vecchio amico/amica che si prostituisce come trans e tramite lui Rosa, una suora-laica, che si ritrova sieropositiva ed incinta incredibilmente di Lola. Nel frattempo, Manuela riesce a conoscere Huma alla quale racconta la morte di Esteban, investito in auto mentre cercava un suo autografo. L'attrice ne rimane così profondamente colpita tanto da stringere un forte legame con Manuela. Fra alterne vicende il film si conclude con la nascita del figlio di Rosa (Esteban) che la donna consegnerà a Manuela prima di morire di AIDS. Al suo funerale apparirà finalmente Lola, debilitata anch'essa dalla sieropositività, che Manuela mette al corrente della paternità dei due Esteban.

Tutto su mia madre è un film di donne e sulle donne che il regista rappresenta in tutta la loro umanità ma anche in tutte le loro contraddizioni vissute, però, con pragmatismo e



senza particolari conflitti. Una serena accettazione che sembra rendere le donne di Almodovar più attrezzate ad affrontare la vita che è per sua natura un continuo divenire; permette loro di suonare le variegata e diverse sinfonie emotive che producono gli incontri della vita.

Stupisce (ma solo ad un occhio maschile) la capacità che hanno Manuela, Huma, Rosa e Agrado di stabilire da subito una sintonia che si tramuta in affetto, come tra commilitoni che hanno combattuto la stessa guerra.

Nel film, però, questa profonda empatia rimane circoscritta nell'ambito femminile. Un esempio per tutti la scena dell'incontro di Huma a casa di Manuela dove si trova Rosa incinta e dove vi giunge anche Agrado. Un dialogo triste e allegro al contempo, intimo e lieve, affettuoso e solidale ed anche molto pratico, volto alla risoluzione dei problemi di ognuna di loro.

Non a caso le uniche figure maschili sono malati o uomini mediocri con i quali è difficile stabilire una sintonia simmetrica, costringendo le donne a rifugiarsi nel tradizionale ruolo madre/figlio e ad esprimere comprensione e protezione anziché affetto autentico e scambio paritario.

Tutto su mia madre ricorda un altro, più recente, film del regista: *Volver*. Film di donne, di madri vive e morte, di figlie vicine e lontane.

In *Volver* il personaggio principale Raimunda, interpretato da una splendida Penelope Cruz, nonostante i drammi della sua vita - il marito che insidia la figlia e da questa viene

ucciso, la violenza subita dal padre e conclusasi con la nascita della figlia/sorella, la rabbia verso la madre che non l'aveva difesa - riesce ad andare avanti facendo appello all'essenza profonda dell'essere madre che è quella di dare la vita, adeguandosi ad essa con un atteggiamento positivo e vitale, al centro del quale vengono posti gli affetti.

Per le donne che danno la vita, le madri, la tragedia è soltanto un momento nell'esistenza, un momento doloroso, indelebile, destinato, però, ad essere superato. Infatti *Manuela crescerà il figlio di Rosa* e *Raimunda riscoprirà il rapporto con la madre* e crescerà sua figlia che ha ritrovato sua nonna.

Per Almodovar, quindi, l'idea di donna-madre viene assunto a paradigma sia per le donne che per gli stessi uomini, come sembra sottendere la dedica finale del film che segna una sorta di percorso ideale alla fine del quale il regista spagnolo intravede la vera essenza della vita:

"A tutte le donne che hanno fatto le attrici, a tutte le donne che recitano, agli uomini che recitano e si trasformano in donne, a tutte le persone che vogliono essere madri. A mia madre".

Pedro Almodovar

Nato nella Mancia a Calzada de Calatrava nel '49 dopo aver frequentato le scuole superiori nel Collegio Salesiano a Caceres, si trasferisce a Madrid dove s'impiega nella Compagnia Nazionale dei Telefoni ma il talento artistico lo spinge a scrivere fumetti e racconti. Dopo aver realizzato alcuni super 8 e cortometraggi e aver lavorato come attore realizza *Folle...Folle...Folleme...Tim* (1978) interpretato da lui e Carmen Saura, una delle sue attrici preferite. Il suo primo successo è *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio* (1979-1980), un film che desta grande scandalo al Festival di San Sebastian. Della sua nutrita filmografia ricordiamo *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988) *Tacchi a spillo* (1991); *Carne tremula* (1997) *Tutto su mia madre* (1999) *Parla con lei* (2001); *La mala education* (2004) *Volver* (2006) *Gli abbracci spezzati* (2009).



Delle

di Elvira Rossi

Blade Runner è un film che nessuno ha dimenticato, ci è rimasto nel cuore come pochi altri film di fantascienza: *2001 Odissea nello Spazio* ad esempio o *Guerre Stellari*. Sono film che descrivono un futuro dove l'evoluzione della tecnologia consente agli uomini progressi fantastici: costruiscono protesi meccaniche che li rendono potenti e macchine in grado di sostituirli nei lavori più ingrati. Moderni schiavi di metallo come Hal il computer o 3B8, oppure fatti ad immagine e somiglianza degli umani come Roy o Pris, ma tutti, indubbiamente, dotati della possibilità di andare oltre la semplice capacità di interagire.

Ciò che queste "macchine" posseggono è la capacità di entrare in relazione emotiva, di comprendere, provare e suscitare sentimenti umani che consentono ai film che li raccontano di entrare nel cuore e conquistarsi uno spazio permanente nella memoria degli spettatori. E se in *2001 Odissea nello Spazio* il computer è l'oggetto che da qualificato elettrodomestico si trasforma in crudele persecutore, che fa leva sui sentimenti per infierire sull'equipaggio umano dell'astronave, al quale infine non rimane che staccare la spina e smontare la sua "mente" per interromperne il funzionamento; in *Guerre Stellari* sono la tenerezza e la simpatia i sentimenti che i robot

sollecitano con i loro comportamenti e -ragionamenti-; sentimenti che fanno breccia nei nostri cuori. I sentimenti, positivi o negativi che animano le macchine sono condivisibili e quindi comprensibili; le macchine posseggono così quel tanto di familiarità che, unendosi alla sorpresa per le magiche, fantastiche, eccezionali ed inimmaginabili prestazioni che le contraddistinguono, ne smussa l'asperità e diluisce l'umana diffidenza. E' questa mescolanza di ignoto e familiare che ci vince e ci avvince.

In *Blade Runner* c'è un salto di qualità: le macchine e gli umani si fronteggiano su un piano di apparente parità. Sono indistinguibili, le differenze possono essere rivelate solo da esami condotti con sofisticate apparecchiature. E anche la ricerca per dotare i robot di sentimenti è progredita al punto che nemmeno i costruttori, gli esperti in bioingegneria genetica della Tyrell Corporation sono più in grado di dire fino a che punto essi riescono a provarli ed esprimerli e perfino di agire, sotto la spinta dei propri sentimenti. Per questo motivo ai nuovi modelli Nexus6 è stato imposto un limite di vita: a queste macchine straordinarie, a questi robot perfetti ed identici agli uomini sono concessi soltanto 4 anni di vita. I Nexus6 sono modelli speciali, macchine potenziate per otte-



macchine e dell'amore

nere prestazioni particolari, sono costruite in funzione della ricerca, del lavoro e della difesa dei nuovi mondi freddi e ospitali nell'universo colonizzato dall'uomo. Leon e Zora sono macchine da lavoro e da difesa; Pris, un modello studiato per rallegrare e dare piacere ai coloni, è un'acrobata con un corpo divino. Roy è una macchina da combattimento, potente e bellissimo: Roy e Pris ci incantano come moderne sirene.

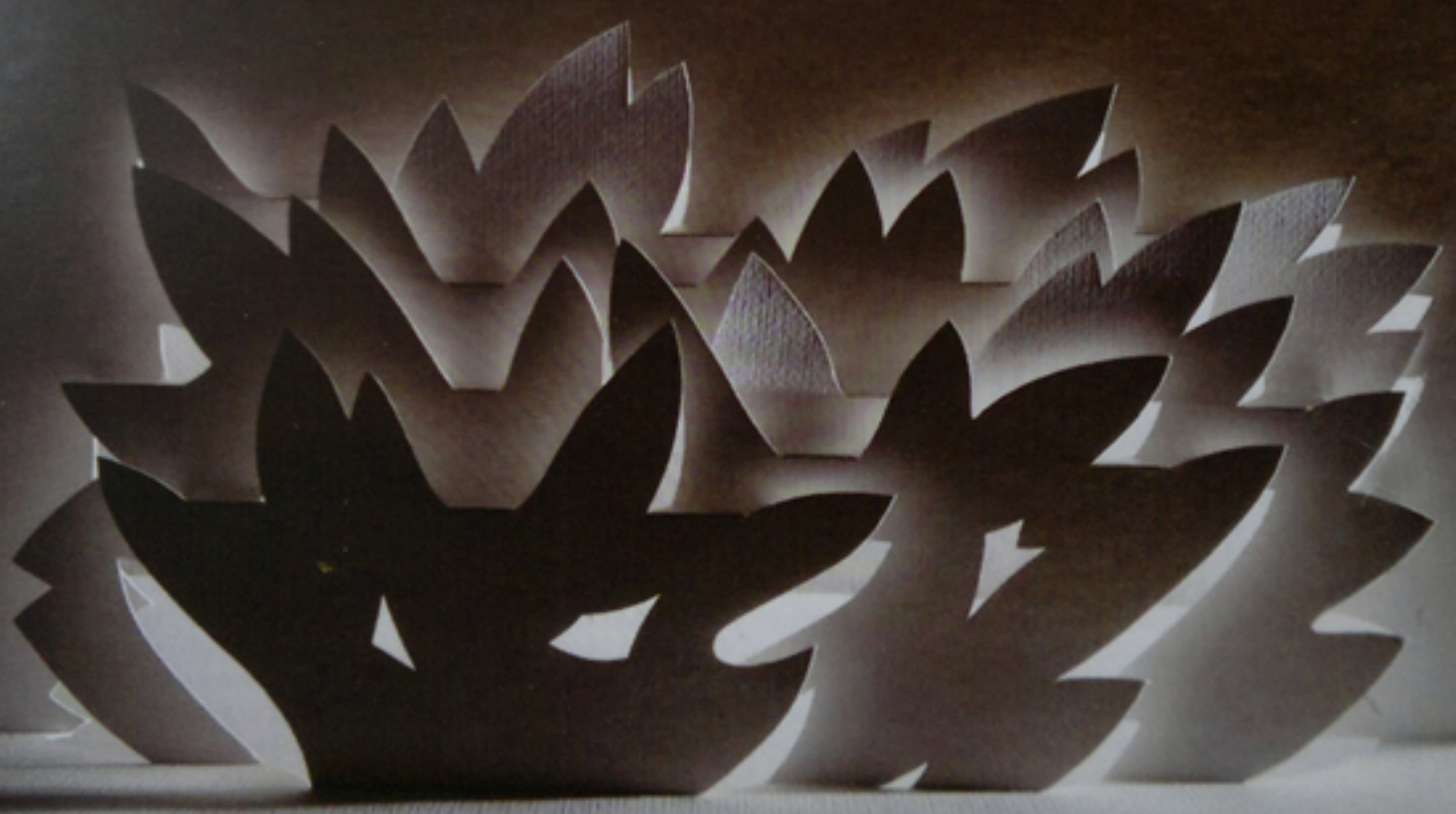
Ma le macchine si sono evolute, hanno imparato a desiderare e vogliono vivere di più, si ribellano e combattono per conquistare la vita. Un poliziotto terrestre, l'investigatore Dekart, viene incaricato di dare la caccia ai "replicanti" ribelli e per imparare a riconoscerli fa esperienza con Rachel, splendido esemplare femminile, che vive sulla terra e lavora per la Tyrell. Il loro incontro è sentimentale: Rachel, che non sapeva di essere macchina alla conferma della propria natura soffre e piange in silenzio. Ma si innamora anche del poliziotto che ne rimane incantato e che la ricambia con trasporto.

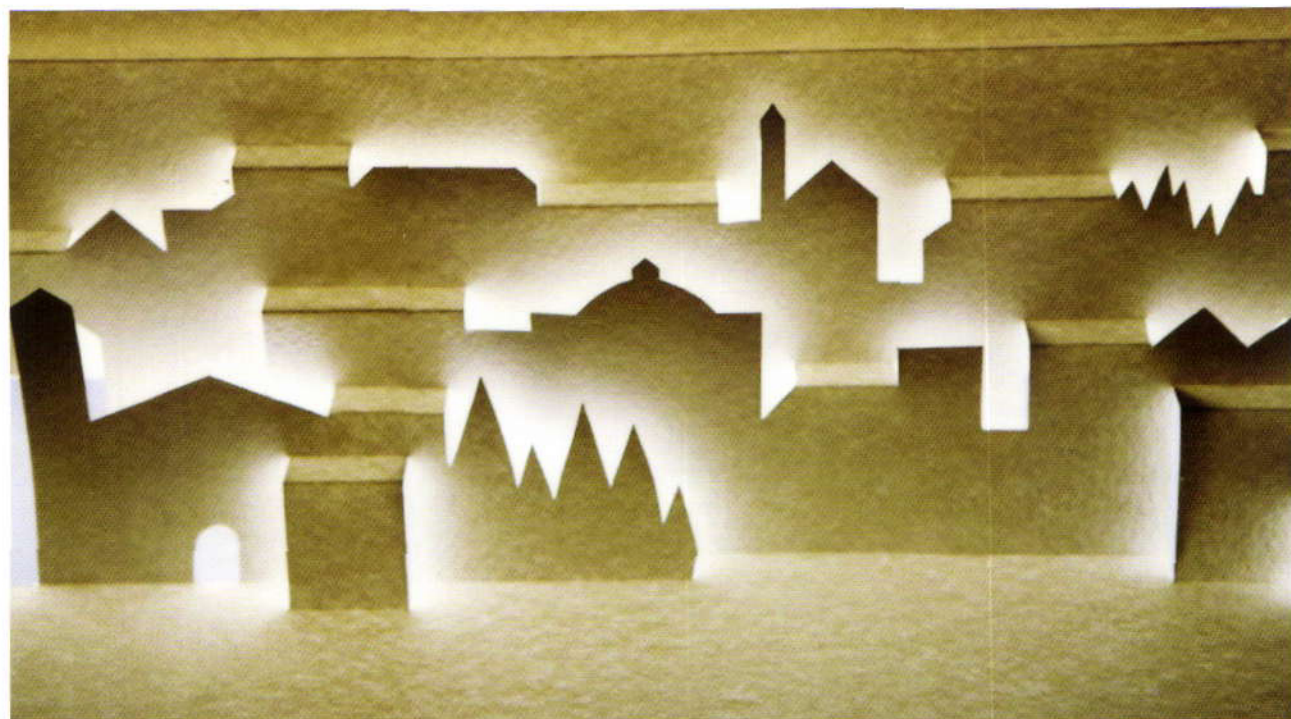
Il film è intriso di sentimenti, chi l'ha scritto ha dotato le macchine di umano sentire e i sentimenti si dispiegano in vasta gamma. L'amore, in particolare, è descritto nelle sue varie, umanissime forme. Tra Zora e Leon, che sono macchine fatte per resistere e lavorare, il legame è adesivo e primitivo,

i due si confondono tra loro. L'uccisione di Zora da parte di Dekart scatena nel suo compagno una furia cieca e feroce: Leon si scaglia ottusamente contro il poliziotto così come Zora aveva cercato di sfuggirgli correndo all'impazzata. Roy e Pris sono modelli più complessi, il loro è un rapporto di complicità. All'uccisione di Pris Roy reagisce con intelligenza: insegue Dekart esprimendo la rabbia per la perdita ed anche il dolore per la propria condizione ed alla fine, sentendo arrivare la morte, può permettersi di non uccidere ma perfino salvare la vita al suo inseguitore. Roy è generoso. E generosa è Rachel che salva la vita a Dekart e che, pur amandolo, sa tenersi a distanza in attesa che l'amore sia ricambiato. Dekart si comporta in modo responsabile; è un uomo che sa scegliere con cura e ponderare le proprie decisioni. E quando decide per Rachel si capisce che la portata è intensa e il sentimento maturo. Ma il finale è inquietante perché in Dekart si insinua il dubbio di essere egli stesso un "replicante". Ed è questo finale un po' da brivido che ci stuzzica di nuovo e ci sollecita a fantasticare su un futuro fatto di macchine perfette nel corpo e nella mente, del tutto simili all'uomo, che con questo si integrano, si confrontano e si confondono.



Sculture nomadi





L'arte e le sue trasformazioni **di Pia De Silvestris**

Giovanna Irdi Giannakoulas è una pittrice, una scultrice, un'artista che scova l'arte dappertutto, perché, oltre ad avere una grande sensibilità, possiede un'acuta capacità di osservazione delle forme e dei colori.

Prima di parlare delle sue opere riflettiamo sull'intervista che ci ha rilasciato.

Premettiamo che, dopo un lungo viaggio nella pittura, Giovanna è pervenuta alla creazione di oggetti artistici trasformabili: sagome di carta ritagliate, pieghevoli e quindi non ingombranti che ricordano l'antico fascino dei pizzi di carta delle nonne quando giocavano con i loro nipotini, ma anche giochi di ombre e di luci che evocano oscuri arcani, come nelle ombre cinesi.

L'incanto e la sorpresa che si provano, quando l'artista apre le sue invenzioni, è simile alla gioia della scoperta di un desiderio non ancora concepito. Giovanna ha dato un nome a que-

sti oggetti vibranti: sculture nomadi. PIA: «da che cosa sei partita per le sculture nomadi?»

GIOVANNA: «ho pensato che desideravo creare un'arte interattiva (Giovanna Irdi è anche una traduttrice di grandi psicoanalisti come Marion Milner e moglie dell'eminente psicoanalista Andreas Giannakoulas). Le sculture nomadi sono informali, mobili e l'angolo di apertura cambia la dimensione e l'ombra. È anche provato il piacere che un'immagine non sia lì sempre, statica ed immutabile. Questi lavori infatti possono essere facilmente riposti per un periodo o riposizionati in ambienti diversi, orientati in molti modi rispetto ad una sorgente di luce, esposti per intero o parzialmente, e in questo consiste la loro interattività: è il fruitore a deciderne il destino e la funzione».

Giovanna spiega che al momento sta lavorando con una galleria che si

occupa di scultura e, poiché questa artista ama lavorare con la carta, le è venuto il desiderio di creare delle sculture di carta.

Prosegue dicendo che non tutto viene solo da dentro, ma che talvolta nuove idee si possono formare anche dall'esterno: la coerenza di fare un'opera per una mostra mette in moto la mente.

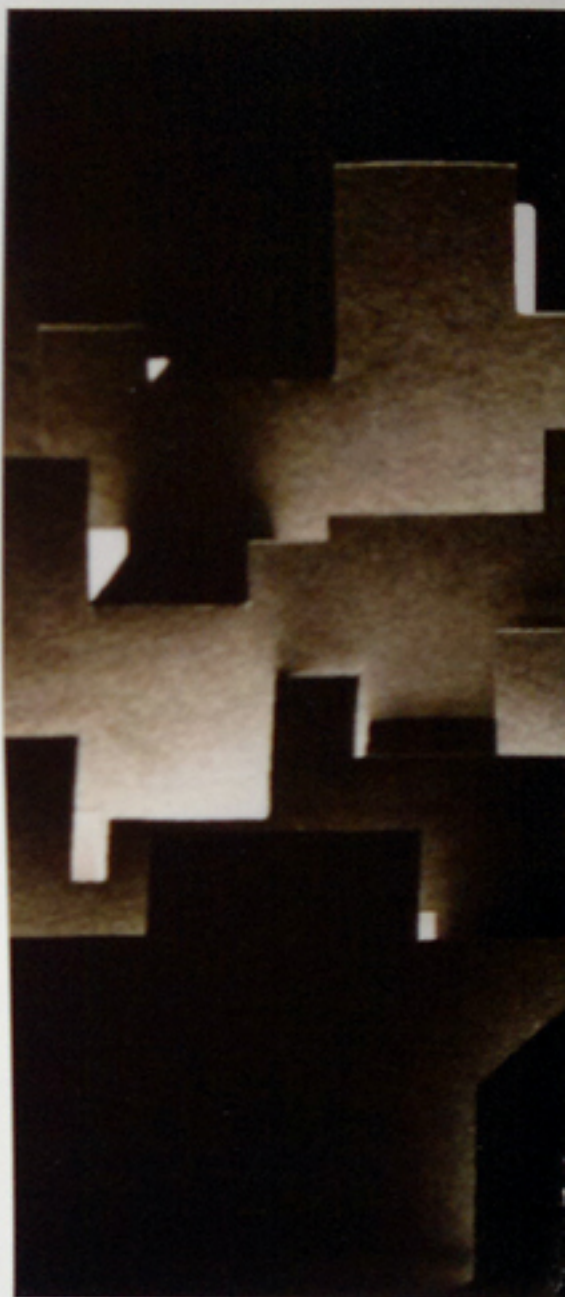
Come dice Marion Milner, grande psicoanalista inglese contemporanea di Winnicott, in *Non poter dipingere*, bisogna sempre che la ricerca si avvalga di uno spazio delimitato.

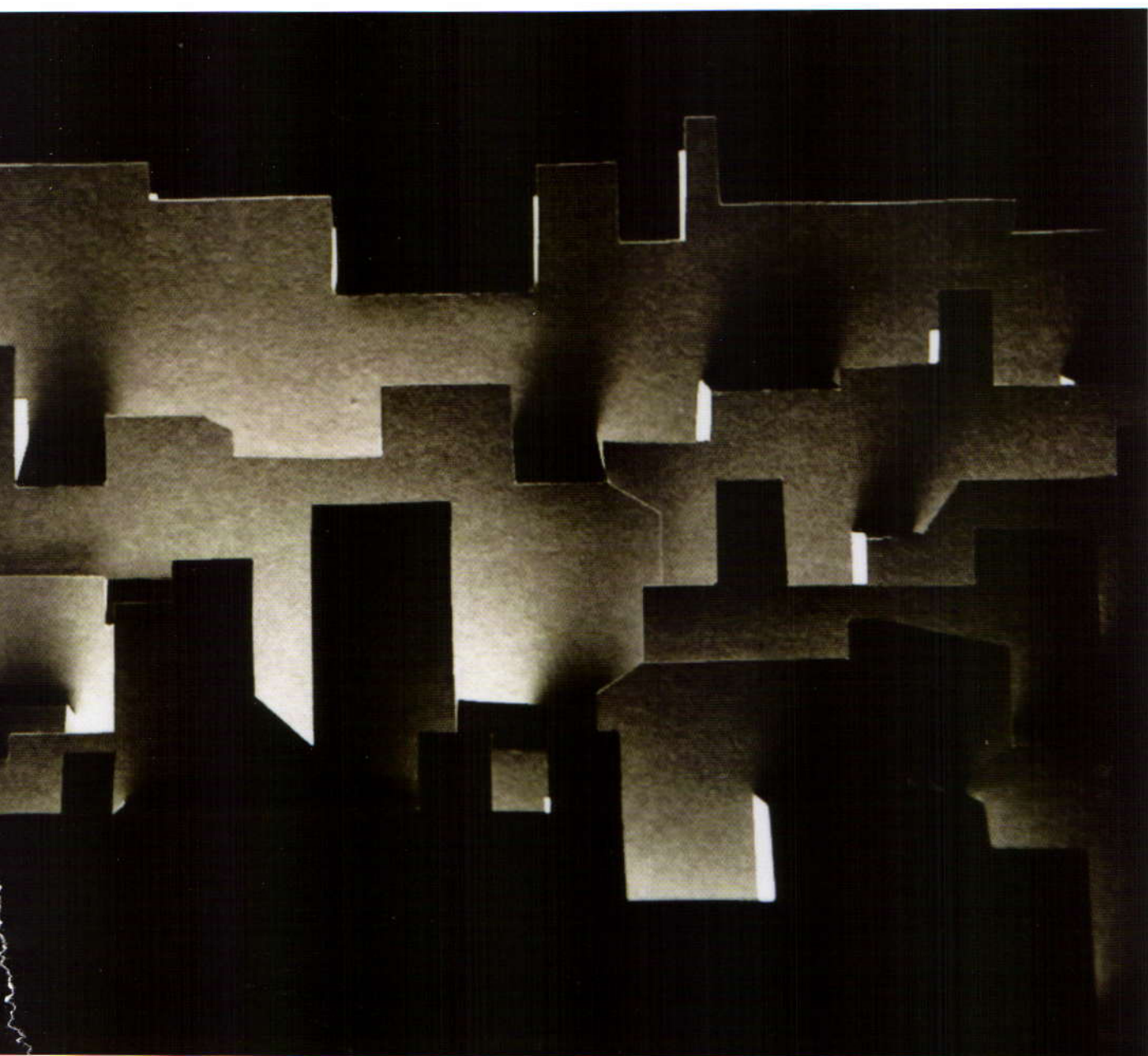
Un'altra cornice esterna che le è stata fornita, è quella di poter portare in giro "una mostra in una cartella".

Anche se un suo predecessore è stato Bruno Munari con le sue "Sculture da viaggio", le sculture nomadi di Giovanna sono diverse, poiché esse si piegano e scompaiono in una cartellina. L'artista parla del suo lavoro: "nelle sculture nomadi vi è un gioco









di tagli e di piegature che lascia emergere un'immagine tridimensionale da un foglio che era piatto. Il gioco di ombre che si crea da questi strati sovrapposti contribuisce a completare l'immagine".

A partire dalla mostra personale di Genova del 2003, la Giannakoulas crea sculture di carta e rotoli, lunghi fino a nove metri e alti un metro e quindici, che hanno la caratteristica di poter essere esposti non sempre nella stessa lunghezza, un po' come la Torah.

Al di là dell'originalità del modo di concepire l'arte, l'idea della pittura e della scultura presuppone uno schema

irrinunciabile dove i lati della scultura devono combaciare.

Poi con un taglierino si incide la carta creando forme e la mano scorre come un pennello che, partendo da una linea, continua a lavorare realizzando l'idea da cui quasi inconsapevolmente si era partiti. All'inizio c'è la progettualità ma in seguito questa viene accantonata in uno slancio creativo di cui non si conosce il risultato finale. Talvolta le forme che si vedono sono quelle che mancano (i buchi, il vuoto), il positivo e il negativo si susseguono. Quando Giovanna usa il taglierino è come un bisturi che sublima un taglio pulito.

Le forme sono sempre definite e i giochi della luce creano una parvenza di bianchi e di neri molto suggestiva. L'artista crea dei giochi di luce ed ombra che ricordano l'arte orientale, il fascino delle lanterne magiche, le fantasie segrete e i corpi in movimento nello spazio.

In alcuni rotoli sono rappresentate piccole figurine, famiglie, bambini in un continuo perdersi e ritrovarsi. L'arte come gioco, il continuo andirivieni tra il passato e il presente, secondo la teoria che Winnicott espone in *Gioco e realtà* e che l'artista fa sua creando un mondo poetico del tutto personale.



Il punto di partenza delle opere cinematografiche di Barney è ciò che agli inizi della sua carriera artistica egli, un atleta, conosce meglio: il suo corpo.

Il suo corpo è al contempo contenuto e veicolo di idee e le funzioni biochimiche del metabolismo, l'architettura interna dell'anatomia, esprime concetti e processi fondamentali.

Il suo corpo diventa il fondamento del suo linguaggio scultoreo e, man mano che la consapevolezza del suo funzionamento aumenta, il suo studio si trasforma in una palestra e i suoi materiali vanno a includere tappeti da lottatori, pesi, panche, un trampolino.

In breve tempo Barney costruisce un corpus artistico basato sulla propria struttura anatomica. Crea un'opera di formazione attraverso le prove, dove i protagonisti scendono lungo l'esofago per entrare nel motore delle singole cellule e partecipare alla lotta tra i gangli nervosi e i muscoli, per poi essere espulsi attraverso il colon. In quest'opera non esiste soluzione alcuna, ma un ciclo, un sistema che pulsa e si espande nell'architettura e nel paesaggio.

Barney concepisce la scultura come metafora dello stato di potenzialità. Per lui rappresenta una zona dinamica dove le tensioni tra la pura volontà creativa e la smania tracotante di trascendenza ipertrofica vengono attenuate e migliorate grazie alla disciplina. Nel suo universo la forma non può materializzarsi o cambiare senza lottare, nel processo, contro una resistenza. All'inizio della carriera, quando le citazioni nelle opere sono soprattutto biologiche, Barney concepisce un sistema interno tripartito che elabora il flusso delle diverse energie nel corpo, passando dal desiderio alla disciplina alla produttività.

La prima zona, "situazione", racchiude la pulsione non adulterata, grezza. In questo stato, l'energia non organizzata è essenzialmente inutile, ma ricca di potenziale. "Condizione", la seconda zona interiore, è una struttura disciplinante che processa l'energia grezza

e casuale, in analogia anatomica con il tratto digestivo. Se la prima fase consiste in una forza creativa ma priva di scopo, la seconda gestisce la forza in modo da renderla utile. L'energia grezza, elaborata dallo stomaco e dalla parte superiore dell'intestino, viene agitata scomposta e distillata. La terza e ultima fase, "produzione", continuando la metafora della digestione, rende la forza manifesta nel mondo attraverso il canale orale o anale. Una volta identificata la struttura tripartita, Barney si appassiona all'idea di mandare in cortocircuito l'intero sistema eliminando la fase della Produzione: la matrice interna oscilla così esclusivamente tra Situazione e Condizione, tra desiderio e disciplina, in un ciclo autoreferenziale senza fine.

La sua opera omnia può essere indivi-

Matthew Barney

di Franca Fabbri

duata nel ciclo cinematografico *Cremaster*, organismo autoreferenziale che esamina i miti del dominio di sé attraverso un'ampia gamma di metafore, soprattutto quella del processo biologico di differenziazione sessuale.

Il progetto identifica nel cremastere (muscolo che controlla l'altezza dei testicoli in risposta a stimoli esterni) il punto di partenza concettuale, incentrandosi su allusioni anatomiche alla posizione delle gonadi durante il processo embrionale di determinazione del genere: *Cremaster 1* (1995) rappresenta lo stadio più elevato o indifferenziato, *Cremaster 5* (1997) il

più basso o pienamente differenziato. Con l'evolversi del ciclo il modello biologico diviene meno importante e altri paradigmi, come la biografia, la storia, gli antichi misteri e i codici etici fungono da condotti per i costrutti narrativi di Barney.

Nel ciclo *Cremaster* l'artista si appropria di geografie e generi teatrali e cinematografici che offrono vocabolari ed estetiche per far avanzare la narrazione. Considera questi generi come "corpi ospiti" su cui il sistema *Cremaster* può "attaccarsi" come un virus opportunisto.

Il concetto fondante dell'opera è l'autobiografia, che collega i cinque capitoli del ciclo creati senza ordine cronologico e ora visibile in sequenza. Una mappa della genealogia dell'artista può, ad esempio, essere dedotta dai siti delle ambientazioni: Barney è

cresciuto nella città di Boise, in Idaho, dove si svolge *Cremaster 1*; le Montagne Rocciose di *Cremaster 2* (1999) fungono da separazione psico-geografica tra la casa dell'infanzia e New York, dove la madre si trasferisce dopo il divorzio; laureatosi a Yale si trasferisce a New York, scenario

principale di *Cremaster 3* (2002). Le ambientazioni dei due film successivi, invece, esplorano il tempo precedente la nascita di Barney per identificare le sue fonti d'ispirazione: l'Isola di Man di *Cremaster 4* (1994), nel mare d'Irlanda tra Irlanda, Scozia e Inghilterra, rimanda alle sue origini celtiche, e nella città di Budapest di *Cremaster 5* è nato Harry Houdini, adottato dall'artista come proprio alter ego e perfetto campione di controllo ipertrofico. Il ciclo costituisce un mito di creazione che comunica su vari livelli semantici: oltre ad indagare la tensione tra stasi e formazione, tra differenziazione e indifferenzia-

zione, narra il divenire dell'artista nel linguaggio della metafora topografica. Innestando la propria storia nel progetto, espandendola in un costrutto organizzativo, e infondendovi un aspetto fantastico.

Il ciclo *Cremaster* (1994-2002) è uno spettacolo multimediale, i cui costituenti sono abilmente messi a punto per creare una rete di complessità strabiliante. Più lo si esplora e più le associazioni sembrano proliferare: alcune sono intenzionali, altre sembrano nascere dal caso, ma nessuna è insignificante. Uno degli aspetti che rendono unico il lavoro di Barney è l'essere al contempo antico, moderno, postmoderno: antico nell'origine della sua visione, moderno nella sua missione metamorfica, postmoderno nello svolgere l'impossibilità del raggiungere la propria missione e dello svilupparne la visione.

Cremaster segue la scansione canonica delle tragedie in cinque atti e, in effetti, la si potrebbe considerare una riscrittura della *Nascita della Tragedia* di Nietzsche (1872), che a sua volta è la reinterpretazione della *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

L'analisi di Nietzsche esplora la tensione tra Dioniso (il principio di unità e indifferenziazione) e Apollo (il principio di differenziazione e individuazione). Sebbene ciascun atto dell'opera completa sia di per sé autonomo, i cinque episodi formano una narrazione unitaria segnata da coordinate spaziali riconoscibili, che mappano i movimenti reali e ideali di ascesa e discesa. Riunendo l'alto e il basso, Barney allegorizza i processi spirituali sulla base di immagini biologiche marcatamente caratterizzate da un punto di vista sessuale e scatologico. La sua arte è talmente polimorfa che solo una sottile linea di confine la separa dalla perversione.

Da un punto di vista anatomico il cremastere è il muscolo che controlla la discesa e l'ascesa dei testicoli: la discesa rappresenta il processo di differenziazione o individuazione, l'ascesa quello di de-differenziazione



o unificazione. Barney intende esplorare lo stato che precede la differenziazione psicosessuale e questo principio definisce la sua opera.

Per Barney l'unità è fondamentalmente precaria, uno stato impossibile da mantenere, anche se nello sforzo del tentativo nasce l'energia creativa. Questo luogo di tensione stimolante è ben descritto nel ciclo *Cremaster*, soprattutto nel passaggio da

Cremaster 1, che immagina uno stato di pura unità, il momento embrionale di indifferenziazione, a *Cremaster 2*, che introduce la scissione tra il tutto e la parte, tra fato e volontà e altre coppie di opposti.

Alle tecniche molteplici e alla ricca panoplia di simboli e di miti impiegati dall'artista si aggiunge il suo interesse per quei materiali e quell'immaginario su cui si fonda la sua ricerca,



soprattutto le api il miele, la mitologia celtica attraverso l'appropriazione di leggende e rituali massoni. La cera d'api incarna le tensioni tra forma e assenza di forma che sottende l'intera arte di Barney. Mai del tutto solida o statica, la cera d'api sembra sempre sul punto di perdere la propria forma anche quando quest'ultima sta prendendo corpo. Si scioglie e cola come miele al semplice alzarsi della temperatura, anche di pochi gradi, nonostante si tratti di un processo che non è solo distruttivo, poiché rende possibile la creazione di nuove forme. Tutto quel che sembra statico in effetti fluisce, proprio come avviene per il ghiaccio o le pietre dei ghiacciai. La stabilità che sembra sussistere non è altro che un'increspatura momentanea nelle grandi correnti che non possono essere fermate. Né questo, né quello, tutto fluisce a configurare una materia indefinita che è sempre in formazione.

ANALISI DEI SINGOLI EPISODI
Cremaster 1 è in realtà il secondo episodio in ordine di realizzazione, ma il primo in ordine narrativo. Per rafforzare il legame tra il ciclo *Cremaster* e la propria biografia, Barney ambienta il primo episodio nello stadio di Boise, Idaho, città in cui l'artista ha passato l'adolescenza. *Cremaster 1* è un musical completamente stravolto, nel quale si muovono dive fatali, hostess anni trenta e schiere di majorette. Le ambientazioni dai colori spartati, i costumi curatissimi, il sontuoso sonoro e le coreografie di una Leni Riefenstahl in acido fanno di *Cremaster 1* una strana allucinazione di massa, che serve da prologo alle avventure degli episodi successivi. Rispetto agli altri *Cremaster*, infatti, il primo episodio è forse il più astratto, il più puramente visivo, senza scontri, lotte tra eroi o lunghe digressioni.
Quarto episodio in ordine di realizza-

zione, *Cremaster 2* è una delle opere più ambiziose di Barney. La narrazione copre un periodo che va dal 1893 al 1977, mentre le ambientazioni si estendono dal Canada allo Utah, dalle Montagne Rocciose ai Laghi Salati. Al centro del racconto è la biografia di Gary Gilmore, assassino mormone diventato famoso per aver incoraggiato la propria condanna a morte. Il ruolo di Gilmore - interpretato da Barney - è in realtà un fulcro attorno al quale ruotano molte altre storie. Attraverso collegamenti e digressioni, Barney ci accompagna in una sorta di western gotico nel quale si alternano musicisti heavy meal, personaggi dal mostruoso vitino di vespa, Johnny Cash, Harry Houdini, e paesaggi lunari nei quali si muovono ufficiali a cavallo e tori da rodeo. Api e alveari sono elementi ricorrenti nel film, metafore visive che illustrano la relazione individuo-società in seno alla comunità mormone.

L'evento centrale di *Cremaster 2* - che è ispirato al romanzo *Il canto del boia* di Norman Mailer 1979 - è l'omicidio di un giovane benzinaio per mano di Gary Gilmore.

Gilmore invoca la propria esecuzione per rispettare la tradizione mormone secondo la quale solo il sangue può lavare l'onta di altro sangue versato. La vicenda di Gilmore diventa così una riflessione sui limiti della volontà e del desiderio di ciascun individuo, e offre a Barney l'occasione per creare la sua opera più oscura, filmata però con un'abbagliante chiarezza visionaria.

Ultimo episodio in ordine di realizzazione ma fermamente collocato al centro del ciclo, *Cremaster 3* rappresenta uno snodo fondamentale nella mitologia immaginata da Barney. Il film funge da cardine per l'intero ciclo, del quale incorpora, sotto forma di riferimenti incrociati, molti personaggi e ambienti. Il vero protagonista di *Cremaster 3* è il Chrysler Building, l'elegantissimo grattacielo di New York costruito negli anni Trenta. Attorno a questa sorta di spillo conficcato nello scheletro di Manhattan, Barney costruisce un racconto fantastico in cui confluiscono atmosfere da cinema noir, lotte sindacali, rituali massoni, leggende celtiche e ambienti art déco.

L'edificio stesso sembra animarsi quando nel suo ventre si arrampica il personaggio interpretato da Barney, il cosiddetto apprendista massone. L'obbiettivo del personaggio interpretato da Barney consiste nell'emanciparsi dalle bassezze della vita materiale per dedicarsi alla pura speculazione intellettuale. Ma l'ascesa dell'apprendista è innanzitutto fisica, faticosa: è un'arrampicata nei cunicoli e tra gli ascensori del Chrysler Building, i cui spazi, attraversati dal vento, risuonano come una cornamusa, mentre, in ogni stanza, decine di personaggi si perdono in altrettanti rituali incomprensibili, in cui feticismo e simbologia si avviluppano morbosamente. La seconda parte di *Cremaster 3* si svol-

ge, invece, negli spazi del Guggenheim Museum, trasformato nella scenografia per uno strano gioco a premi, in cui Barney si arrampica sulle spirali dell'architettura di Frank Lloyd Wright. L'epilogo sarà uno scontro letale tra Barney e il personaggio interpretato dallo scultore Richard Serra: *Cremaster 3* diventa così anche una complessa metafora della creazione artistica e dello scontro generazionale tra diverse concezioni della scultura.

Primo episodio in ordine di realizzazione, *Cremaster 4* è stato filmato con un budget relativamente modesto, che ha costretto l'artista a includere quasi tutte le sequenze girate, senza potersi permettere tagli o revisioni. Ciononostante, *Cremaster 4* resta una delle opere più visionarie degli anni novanta e ha aperto un nuovo filone di ricerca per Barney e per molti altri artisti affascinati dalla commistione tra arte e cinema. Secondo la metafora biologica sulla quale si basa l'intero ciclo, *Cremaster 4* rappresenta il momento in cui gli organi genitali cominciano la discesa che determinerà il sesso del feto. Come sempre questi elementi restano sullo sfondo, comprensibili solo a chi già conosce il sistema creativo di Barney, mentre l'episodio si slabbra per seguire molte altre avventure. Ambientato sull'isola di Man, *Cremaster 4* è un road movie dalle atmosfere celtiche in cui mitologia e folklore locale si mescolano a inseguimenti di motociclette ispirati alla celebre corsa Tourist Trophy che si svolge dal 1907. Protagonista dell'episodio è Barney nei panni del Candidato Loughton, un satiro dalle pose da dandy e dai capelli rossicci. Il nome Loughton è ispirato a una razza di ariete tipica dell'isola di Man: raro animale dotato di quattro corna, il Loughton, nella cosmologia immaginata da Barney, è una creatura che occupa uno spazio di indeterminazione, una sorta di ibrido le cui corna, puntate sia verso l'alto sia verso il basso, rappresentano un senso di indecisione sessuale, uno spazio di equi-

distanza dall'essere femminile e da quello maschile.

Nel sistema simbolico di Barney l'ultimo episodio del ciclo *Cremaster* rappresenta la fase finale della differenziazione sessuale tra identità maschile e femminile. In realtà *Cremaster 5* ci si rivela come una struggente storia d'amore ispirata alla tradizione dell'opera lirica. Il film è ambientato negli straordinari scenari dell'Opera di Budapest, nei bagni Gellért e sul ponte Lánchid, cornici perfette, per le atmosfere commoventi di questo episodio. Budapest è per altro il luogo di nascita di Harry Houdini, il celebre mago che Barney ha scelto più volte come proprio alter ego, e con il quale la Regina protagonista di *Cremaster 5* ha avuto una storia d'amore. Come spesso accade nei film di Barney, l'artista interpreta diversi ruoli: il cinema di Barney non è mai interessato alla caratterizzazione realistica della psicologia dei personaggi. Al contrario il mondo di Barney è popolato da creature dalle personalità multiple e dall'identità ambigua. In *Cremaster 5*, ad esempio, Barney interpreta il ruolo della Diva, del Mago, e del Gigante. Ne risulta così un universo in cui i protagonisti si muovono come visioni oniriche. Essendo sprovvisti di una vera e propria psicologia, si trasformano in proiezioni di fantasie e compulsioni. A ben vedere, quindi, i personaggi di Barney non sono poi così distanti dalle creature che popolano le riviste patinate di moda o le pubblicità televisive: sono strani ectoplasmici, individui senza storia, pure incarnazioni dei nostri desideri.

A pagina 56:

Cremaster 3

A pagina 58:

Matthew Barney in *Cremaster 4*

A pagina 59:

Cremaster 5

A pagina 61:

Matthew Barney in *Cremaster 3*



Cinema & Generazioni Atlantiche:

Dialogo con Bob Rafelson

di Paolo Palomba

La sezione "NEI Cinema&Territorio", già sperimentata con successo nel 2008 in occasione della seconda edizione della Festa del Cinema Internazionale di Roma, ha invitato lo scorso ottobre, in collaborazione con il Dipartimento Comunicazione e Spettacolo dell'Università degli Studi Roma Tre, **Bob Rafelson**, uno dei pionieri del cinema indipendente americano, oltre che Regista (Cinque pezzi facili, Il postino suona sempre due volte) e produttore (Easy Rider) di grande notorietà.

Bob Rafelson nell'Aula Magna, insieme a docenti, produttori, professionisti del cinema e studenti, ha dato vita al format "**Five easy questions**", scambio d'idee ma soprattutto, come ama raccontare lui stesso: "condivisione di un intento" tra un gruppo di amici e professionisti in un'atmosfera magica per creare quelle condizioni d'interrelazione uniche capaci di produrre "eccellenza".

L'occasione di questo dialogo, proseguito al festival Terre di Siena e alla Festa del Cinema di Roma, negli spazi informali "on the road", ha suggerito una rivisitazione del suo **Five easy pieces**, paradigma di una **sensibilità generazionale transatlantica**.

L'idea del movie, **maturata negli anni della generazione Easy rider** (1968), del Nuovo cinema di Hollywood, del grande impegno "professionale" del cinema indipendente americano, era nata - come ricorda Bob Rafelson - dall'ossessione dei media sul tragico incidente d'auto (che ritroviamo nella scena della vettura rosa ribaltata di Palm Apodaca e Terry), che nel 1969 coinvolse Edward Ted Kennedy, il più giovane dei nove fratelli, e che inibì per sempre la candidatura del "Lion of Democratic party" alla presidenza degli States.

Bob Rafelson rende omaggio a questo leader in una delle prime inquadrature "at Rayette home", dove una foto di Ted appesa alla parete scorre via veloce come in una ripresa "car movie".

Ciascuno testimonia la sua visione delle cose: esistenzialismo e rottura delle convenzioni borghesi, ansia di libertà da modelli e conformismi (allora emergenti nella "società ad una dimensione", consumistica e conservatrice). Una risposta individualistica, di **rottura generazionale** (come il rifiuto della "plastica" da parte

del *Laureato* - 1967) che opta per la formula (easy- fuga, viaggio, libertà...) radicale, nel solco dei grandi drammaturghi nord europei fine ottocento - forse per questa radice comune molti critici vedono nei codici di Rafelson una matrice del grande Bergman - Ibsen che loda i "Cavalieri della fede in sé". Visione che Bob condivide quando racconta gli anni della sua formazione, l'assidua frequentazione del cinema d'essai di New York, alimentata dalle pellicole europee dei grandi maestri.

"Adesso devo andare": via dal cantiere, via dalla casa di Rayette (incinta), via dalla casa paterna, via dalla musica, perché il dialogo prima e dopo è impossibile - "*I'm sorry it didn't work out*" - ed infine via da Rayette stessa - *porzione di esistenza che deve tacere* - per infilarsi in un truck, senza neanche la giacca (lasciata al bagno, appesa) e il portafoglio (lasciato, forse sempre intenzionalmente, a Rayette).

Il film inizia con la scena di un trattore che scava, tubi trasportati nel cantiere - pozzi di petrolio, in un landscape del mito



A destra:
Bob Rafelson e Donald Ranvaud
Piazza del Campo, Siena



A sinistra:
Bob Rafelson e Paolo Palomba.
Aula DAMS, Università degli Studi Roma tre, Roma.
In basso:
Bob Rafelson e gli studenti del Dipartimento
Comunicazione e Spettacolo.



nei Cinema & Territorio

apre su Eidos uno spazio di dialogo: culture, generazioni, luoghi, esperienze che trovano nei frame filmici una password per entrare in contatto oltre territori e tempi: dall'immagine dei territori ai territori dell'immaginario.

In questo primo appuntamento il dialogo è intergenerazionale Atlantico/Mediterraneo, un focus sui temi "della crisi degli anni 70", contestualizzando l'opera e la stagione rappresentate dall'esperienza dell'uomo di cinema Bob Rafelson, visto con gli occhi del suo "driver" Paolo Palomba, nell'attualità del nostro quotidiano. Un format per dialogare tra le generazioni di ieri e di oggi, Atlantico e Mediterraneo, rendere contemporanea la memoria filmica e le sensibilità di culture e tempi diversi.

Cinema&Territorio è un laboratorio che partendo da elementi e contesti specifici porta a individuare dei focus ibridi per creare nuovi movimenti (movies) condivisi, aprire percorsi che si qualificano attraverso:

L'individuazione di protagonisti del dialogo
La creazione di un archivio dell'attualità senza tempo

L'animazione con eventi e seminari per trasmettere alle nuove generazioni il valore delle ibridazioni sperimentate

La produzione di docu/film espressione dei laboratori.

americano, "gigante" nei colori del tramonto di un'era, come lo scheletro di acciaio del capannone alla Magliana che Bob Rafelson nella sua venuta a Roma ha catturato come immagine coerente allo "spirito dei luoghi" del film. Memoria filmica e memoria generazionale si saldano nell'attualità dell'incontro 'autunnale' tra Bob e i suoi appuntamenti in Italia, frutto anche della "complicità interculturale" condivisa con il suo "driver" romano.

La strada presa da Robert "indifferentemente" dall'occasione e dalla meta si "definisce" con l'arrivo e la ripartenza di un truck che trasporta al *the end* del movie, grandi tronchi, quasi tubi, per andare in regioni di grande freddo. La libertà non ha controindicazioni, meglio un'illusione di totale indipendenza che dipendenza dall'educazione musicale (suonavo meglio a otto anni questi "Cinque pezzi facili" di Chopin!), dalla vita di provincia, dal lavoro: la gente che inizia la giornata, lo stare incolonnati nel traffico (*Week-end* di Godard-1967), bowling, seduzioni, sesso, consumi rigettati, norme e modi: dai doveri familiari ai "menù standard", anche quando si accende la grande passione, l'incatenamento all'altro.

I cento minuti dei *I cinque pezzi facili*, raccontano, partendo da una condizione umana sensibile ed auto centrata, tanti tentativi di dialogo e orizzonti diversi che danno vita, profondità, emozioni (cult è la tensione emotiva nel dialogo di Robert con il padre immobile sulla sedia a rotelle ai confini di "una proprietà") a rotture, a cambiamenti di direzione, quasi un antidoto alle tante vite spezzate di quella generazione.

Bob Rafelson esorcizza nell'eroe immaginario Robert Eroica Dupea, alias Jack Nicholson, lui stesso, che non a caso vede nell'amico Jack "l'attore capace di esprimere tutte le facce e strisciare come un serpente".

Storie, facce che si raccontano nell'unicità dell'accadimento filmico:

- Betty con Dio che l'ha cacciata con quella fossetta sul mento;

- la visione del mondo di Anthony, messo in manette;

- la non comunicazione-considerazione denunciata da Rayette più volte, "tu mi tratti come uno straccio";

-Tita che suggerisce al fratello Robert un suo ritorno a casa perché la "fine" del padre è vicina e dopo non potrà più esserci dialogo;

- la partita a ping-pong con il fratello Carl, dal collo torto, violinista, vittima di un incidente d'auto, che arresta pur se dotato, la sua brillante carriera, come accade a Robert-Eroica/Bob, che ama la musica, anche se meno dotato, e l'abbandona, mantenendo con essa una relazione profonda. A tredici anni - come racconta da Gigetto a Portico d'Ottavia - Bob dopo la musica, a New-York scopre una sala cinematografica che proietta solo film "intellettuali" europei e movie corti di grandi artisti come Duchamp. Ma Bob ama anche tanto i western, **"Quando vedete comparire i miei personaggi, pensate che sono appena scesi da un cavallo. Solo che nell'inquadratura quel cavallo non si vede..."**.

- lo schema razionale, ma ancorato a paradigmi romantici del sentire che spinge Catherine Van Oost a chiedere a Robert, che accetta di suonare il piano perché ha scoperto nei suoi sguardi "quel fascino discreto", il desiderio. Ma i piani sono sfalsati per la specificità dei loro mondi. Qual è la vera libertà?

- quel non dialogo, lezione di cinema, in uno dei luoghi cult "on the road" di Rafelson, dove la richiesta di una "Omelette semplice" apre uno "Scontro di civiltà", per dirla ai giorni nostri. E' impossibile ottenere ciò che si desidera, tutto è già predeterminato e i menù del giorno sono standard. Allora ciò che è superfluo, il pollo, "se lo tiene lei- la cameriera del roadside dinner - in mezzo alle gambe";

- anche nel teorema della società "sporca" e dell'orizzonte Alaska, meta pulita, "perché in cartolina appare bianca", il confronto che intreccia Palm Apodaca (nel nome la rivendicazione dell'identità culturale indiana!!!e forse anche qui un rimando alla segretaria vittima dello storico incidente d'auto) con Robert e Rayette, sul fuggire i luoghi "sporchi" con la sua amica Terry, è un *fil rouge* che lega Robert-Bob alla sua vision: **"io mi sposto di continuo perché mi allontanano dalle cose che vanno male"**.



Le immagini allo specchio

Massimiliano Sommantico

di Rita Toti

Molto interessante e di piacevole lettura è l'argomento che ci propone Massimiliano Sommantico nel suo libro "Immagini sullo schermo": una raccolta di ricerche psicologiche e psicoanalitiche sul mondo del cinema. Infatti, alla stessa stregua di un esperto regista, Sommantico ci fornisce dapprima un ambiente allargato e ricco che stimola la fantasia e l'interesse, un obiettivo che coglie un vasto orizzonte, perché raccoglie più di 50 anni di ricerche rivolte al mondo dell'arte dal punto di vista psicoanalitico, da quello della psicologia della Gestalt e infine dall'ambito della "nuova estetica sperimentale". Fu il campo estetico-letterario ad interessare per primo Freud che ricercò, nell'infanzia dei grandi artisti, quei segni predittivi preludio all'attività creativa. Sommantico, con un incalzare del ritmo e quindi dell'interesse, stringe il campo e punta la sua macchina da presa su "cinema e psicoanalisi" e sul principale tema di ricerca che, a cominciare da Freud, indaga intorno all'atto creativo, "la traccia del desiderio nella creazione". Così a proposito della percezione e dello spazio-tempo, Sommantico ci illustra come, nella preparazione di un film, espedienti tecnici mirino a dilatare o a concentrare il tempo e lo spazio o ancora a vivere

alcune immersioni del passato nel presente. Il parallelo immediato che ci propone, tra struttura del film e attività psichica, sono i due funzionamenti dell'accadere psichico: primario e secondario che operano sempre contemporaneamente creando il tessuto dei nostri pensieri pur sfiorando, a volte, la coerenza della continuità e della logica. Così lo schermo può infrangere le regole della realtà, della sua coerenza e sequenzialità temporale, delle proporzioni spaziali allineandosi con il funzionamento complesso della mente. Anche l'interesse che questo libro muove, segue un ritmo a due fasi o meglio su due registri di intensità. Il primo, quello della continuità e della presentazione delle ricerche, simile a uno sguardo che vede le immagini con la stessa intensità, poi d'improvviso con delle incursioni ravvicinate, l'autore mette in primo piano citazioni e pensieri di grande interesse, stimola il nostro coinvolgimento e avvicinandone la percezione, avvicina il nostro sentire a quel punto di vista, tanto da poterlo condividere, come se fosse il primo piano di una scena da osservare insieme. La partecipazione affettiva dello spettatore alla storia del protagonista del film, come ci ricorda Sommantico citando Musatti, si realizza attraverso meccanismi di identificazione e di proiezione che lo schermo facilita. Sicuramente le immagini utilizzano un canale sensoriale di grande impatto sui fenomeni di identificazione. Penso che questi funzionino anche nella letteratura, soprattutto quando i livelli di coinvolgimento emotivo sono alti. Come se in presenza di una tale partecipazione emotiva, le parole lette, sentite, pensate seguissero una via multisensoriale complessa che attiva processi atti a sfumare, fino a annullare, limiti e separazioni cancellando l'altro come altro da sé. Quindi la sensorialità, tutta, ci coglie nonostante la nostra volontà, possiamo credere di non sentire, ma ugualmente veniamo toccati da ciò che ci incontra e lascia tracce. Il focus di Sommantico si stringe sulla Nouvelle Vague e su Claude Chabrol che con il film *Le fleur du mal* afferma che le colpe non espiaie e non elaborate del passato bloccano l'evoluzione della crescita e del tempo, si trasmettono, chiuse nel segreto, alle generazioni successive. Così la terza generazione riattualizza la colpa in un tempo circolare che ripropone il medesimo. Il titolo "Immagini sullo schermo" sembra sottolineare la potenza evocativa di una immagine nella sua funzione di catturare lo sguardo dell'altro. Ogni spettatore vivrà in uno spazio-tempo una storia secondo la sua sensibilità e le sue caratteristiche, ma ancora

prima della identificazione funzionerà la sua percezione "La percezione non è solamente un'interpretazione dei messaggi sensoriali: essa è condizionata dall'azione, è una sua simulazione interna, è giudizio, scelta, è anticipazione delle conseguenze dell'azione" (A. Berthoz). Solo dopo quindi possiamo parlare di identificazione, perché attraverso la percezione il senso ha preso corpo nel corpo.

Cinema, Mente e Corpo

di Ignazio Senatore



Il volume, diviso in due sezioni, strizza l'occhio al Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM) e propone più di 500 pellicole legate alle diverse patologie mentali; dall'alcolismo, ai deliri di gelosia, dai disturbi di personalità alle perversioni sessuali, dalla depressione alla follia. Nella seconda parte analizzo quei film che ruotano intorno alle tematiche legate al corpo ed alle malattie; dal cancro, all'AIDS, dalla demenza all'amnesia.

Le pellicole esaminate spaziano dal cinema muto a quelle dei giorni nostri, attraversano diverse cinematografie e sono state scelte non solo in base alla loro innegabile potenza visiva ma anche per la loro perfetta aderenza alle patologie prese in esame.

A destra:
Nuovo Cinema Paradiso (1988)
di Giuseppe Tornatore



Un secolo di cinema

Anche a Montanaro le prime proiezioni risalgono esattamente a cent'anni fa

La prima pellicola del cinema muto e in bianco e nero fu proiettata nel 1910 a Montanaro in un locale della casa di Spirito De Silvestris (1875-1938), già sede dell'«Asilo infantile Petiti». La pellicola con cui si inaugurò la proiezione cinematografica, intitolata *La Passione di nostro Signore Gesù Cristo*, destò forti emozioni. Poiché nel 1912, dopo la partenza per l'America del suo direttore Giordano Bruno Clara, la Filodrammatica Montanarese si era sciolta e aveva lasciato libero il Teatro del senatore Secondo Frola, De Silvestris l'ottenne in affitto per 400 lire annue, dal 1° aprile 1913 al 31 marzo 1922, e trasferì il cinema nel Teatro Conte Frola in via del Rivellino (ora via G. Frola) angolo via delle Torri (attuale via G. Cena).

Così ci racconta don Giuseppe Ponchia nel suo *Armonie dei secoli* (Ivrea, Bolognino, 1978).

«Gli anziani montanaresi (e noi con loro) ancora ricordano, con un indul-

gente e compiaciuto sorriso, il piccolo schermo cinematografico che veniva abbondantemente irrorato con getti d'acqua prima della proiezione per renderlo trasparente, poiché

il proiettore era collocato non davanti, ma dietro ad esso, il macchinoso motore a scoppio ad olio pesante (acquistato dalla Federazione dei Calzolai di Via Loreto) dai due grandi volani che, a mezzo di cinghie di trasmissione, mettevano in moto la dinamo che generava l'energia elettrica necessaria per la lampada ad arco del proiettore, ambedue (motore e dinamo) collocati in uno sgabuzzino di Via del Rivellino, e attorno ai quali il De Silvestris armeggiava

assai per metterli in moto; la manovella del proiettore azionata a mano per far girare le bobine e scorrere le pellicole; ed infine le marcette suonate sul pianoforte da un certo Cillario di Torino, prima, e dal figlio del De Silvestris, Francesco, poi, durante le proiezioni; i prezzi d'ingresso: due soldi (dieci centesimi) in platea e quattro soldi (venti centesimi) in galleria.

«Con lo scoppio della Prima guerra mondiale - prosegue don Ponchia - anche questi spettacoli cinematografici primitivi ebbero fine, perché i signori De Silvestris (il padre prima ed il figlio poi) furono chiamati sotto le armi e più non furono ripresi da loro al cessare del conflitto».



Spirito De Silvestris



Rotterdam per amore

di Tonino De Bernardi

E dunque PER AMORE DOLCE AMORE ossia SEMPRE PER AMORE (ma questa volta è senza camelia non si usa più non ci sono i soldi) ossia DONNE E CASA ma con altri significati di CASA, da un anno ci lavoro con le attrici (+ Antonio ultimo uomo) di *Scarlattine3* di Giulietta mia figlia maggiore (non è ancora entrata la minore), film in fuga tra qui e Paris ma anche India con Giappone e Brasile che sono in me ma per l'India parto si infine tra poco in espansione a sperimentare film-vita e comparare, ossia *LA CASA DELL'AMORE*, più il rapporto con TANPEP e la tratta, storie di disagio non occorrono parole, ora che ahimè non son più fanciullo e per me comincia continua il conto alla rovescia quello che da sempre io e siamo tutti uguali, finito il 2009, si tratta già di *MEMORIE DI INIZIO ANNO.N.2*, altro film che sto girando, siamo stati al Rotterdam Intern Film Festival 2010, ho visto *A RELIGIOSA PORTUGUESA (the portuguese nun)* di Eugène Green ma il festival aveva pure film più normali come *TETRO* di Coppola o *LE REFUGÉ* di Ozon o di Milos Forman o Wes Anderson ecc., Green si muove in un suo tempo lento speciale, un omaggio a Lisboa ispirato alle *Lettere delle suore portoghesi* e il fado di Camenè ascoltato come di rado in un film, Leonor Baldaque già protagonista dell'ultimo Oliveira è l'attrice (suora) che compie un percorso di rigore dall'amore facile a quello eterno e al suo svelarsi finale, io non potevo non pensare alle mie due sceneggiature scritte negli anni per Lisboa, e poi *LOST PARADISE IN TOKYO* di

Shiraishi Kazuya, aiuto di Wakamatsu, opera prima video low-budget attento alle storie comuni ma tristi di famiglia due fratelli uno malato psichico e una fanciulla che si prostituisce in attesa di diventare pop star si unisce a loro in una Tokyo molto quotidiana, *MUNDANE HISTORY* di una ragazza della Thailandia (io avevo iniziato sceneggiatura *ODISSEA LONTANA*), altro primo lungo ma in competizione, centrato con rigore su adolescente paralizzato per un incidente e chi gli ruota attorno e termina inaspettatamente con un inizio, un parto, ma della competizione ho perso *LET EACH ONE GO WHERE HE MAY* di Ben Russel (sperimentista di oggi), "così dissero gli dei agli schiavi di un tempo ed essi corsero via", lui ha girato il film in Suriname, 13 pezzi di 10 min. ognuno senza stacchi, due giovani fratelli che faticano nel lavoro, *SAMSON & DELILAH*, Australia 2009, due teen-agers aborigeni e il loro vivere ai margini e poi rigettati quando tentano di entrare nel mondo normale dei bianchi, lui sniffa benzina sempre e disperatamente, *VIHIR-THE WELL* di Umesh Kulkarni, India, dedicato dal regista al cugino di 12 anni annegato in un pozzo nella campagna quando lui ne aveva 14, film molto intenso che narra l'irrompere della morte nella vita di un pre-adolescente sullo sfondo di una campagna indiana millenaria, andrò io ora in quella campagna (e ho spostato la sceneggiatura di *ODISSEA LONTANA* in India), *MY ENSCHEDE* di Astrid Bussink olandese che percorre la cittadina dei suoi studi per raccontare il disastro causato anni prima dallo scoppio di fuochi d'artificio alla ricerca del colpevole e ancora il video del filippino John Torres, *REFRAINS HAPPEN LIKE REVOLUTIONS IN A SONG*, lui va in giro con la videocamera a filmare e qui nella campagna raccoglie quello che vede della vita della gente e per la prima volta io ho visto al cinema la raccolta della canna da zucchero in grande povertà, io ho filmato lui con altri tre registi filippini altrettanto giovani, loro sono la nuova ondata, una nuova libertà nel far cinema, ma anche ho filmato il grande Yoshida Kiju con la moglie star attrice Okada Mariko, loro sono per me il cinema giapponese, *EROS + MASSACRO* il film più noto del '68, il festival gli dedicava

una retrospettiva, io m'inchinavo filmandoli e loro rispondevano con un inchino e io ancora m'inchinavo e loro pure, hanno creato una propria casa di produzione, fanno film insieme dal 1962, l'ultimo del 2003 è *THE WOMEN IN THE MIRROR* su Hiroshima, una summa, io gli ho chiesto del loro prossimo film. E infine *BELAIR* di Bruno Safadi e Noa Bressane, Brasile. Belair è la mitica casa di produzione brasiliana che produsse 7 films di Julio Bressane e Rogerio Sganzerla (miei amici) in soli 3 mesi di vita nel 1970, films che ancora oggi ci investono con la loro carica eversiva, uno s'intitola *STERMINO' LA FAMIGLIA E ANDO' AL CINEMA*. Altri tempi... Ma quanti altri film ho perso a Rotterdam! Romy Schneider continuava a fissarmi ogni volta dall'alto del grande manifesto di *L'ENFER DE HENRI GEORGES CLOUZOT*, le ho resistito, un film che avrebbe dovuto raccontare la gelosia folle di un marito, Serge Reggiani, ma non si fece, rimangono i loro provini. E quanti film non si fanno e non si sa neppure, la storia del cinema dovrebbe renderne conto, ma si pensa solo ai big! Vivendo oggi noi per lo più in bilico perenne tra virtuale e reale ossia nella sfera del possibile, in bilico... vorrei che se ne tenesse conto... per giustizia! caro erwin, I had written a lot to you and suddenly I have lost my email!!! scusami, hai del tutto ragione, sono stato orribile, non ti ho nemmeno detto GRAZIE!!! perdonami!! molte grazie!!! but this year I have not been in the normal life of the festival (meetings, drinks and so on), I have been only at the 3 floor of Doelen trying to look for possible co-producers... and I have not met you naturally but we have been at the big market of old things and alimentary twice, saturday and tuesday, we go there every year, but you were not there! And I have seen some beautiful-good-interesting film. This year festival was very good, I think, also without my film! GRAZIE, GRAZIE SEMPRE E SCUSAMI! (lui mi ha dato il pass gratuito per il festival e io, appunto, non l'ho nemmeno ringraziato). PER AMORE dunque. E in amore non importa tanto l'oggetto d'amore. Quello che conta è provare AMORE, e il più intenso possibile. DA MORIRE.



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2010

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

l'abbonamento individuale € 20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 37,00**

con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale eidos

l'abbonamento solidale con NATIVO € 26,00**

con questa causale sostieni anche le iniziative di solidarietà in Africa dell'Associazione onlus NATIVO grazie al 50% del costo dell'abbonamento sottoscritto



****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 49,00 o € 38,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

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

Pagamento anticipato con versamento tramite:

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

bonifico bancario su c/c n. 51697142 -
IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale
eidos - Poste Italiane S.p.A. Banco
Posta -
Ufficio di Piazza Dante, 25 00185
Roma;

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:

abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA
nel circuito FELTRINELLI





CrediUmbria

BANCA DI CREDITO COOPERATIVO

ISSN 1824-8713

ISSN 1824-8713



9 771824 871008

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