

epidros

cinema psyche e arti visive

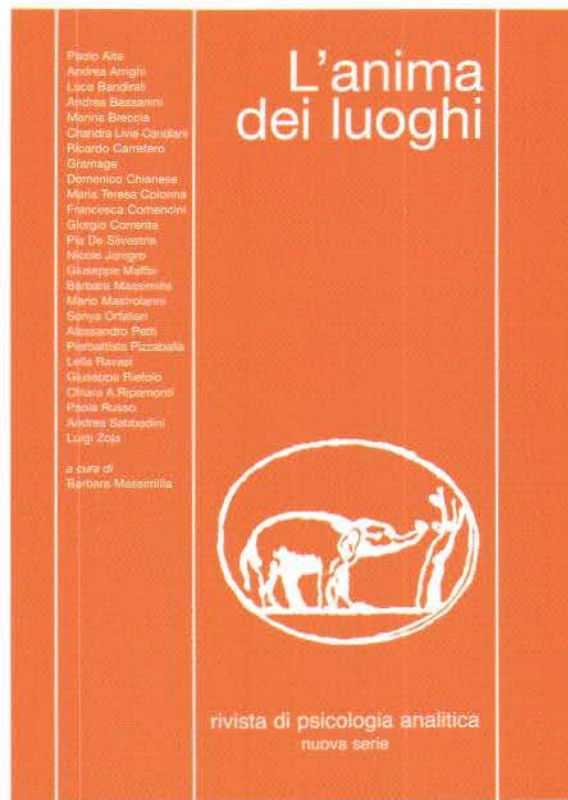
l'intervista
Licia Maglietta
Luis Bacalov

film cult
Tangos
l'exil de Gardel

docufilm
Documentari
danzanti

cinema e danza

arti visive
Mauro Folci



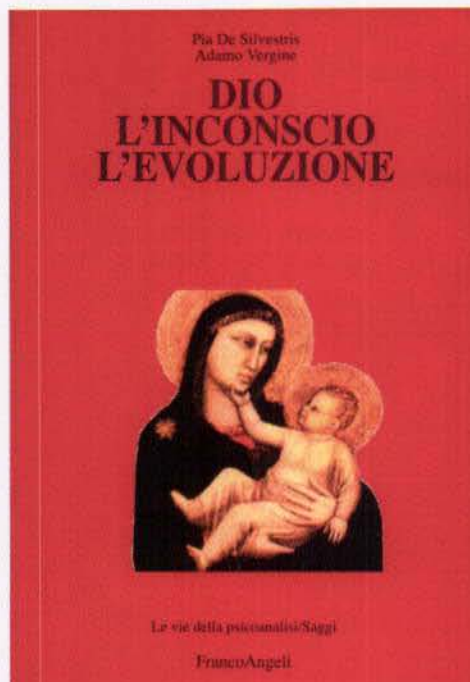
L'anima dei luoghi

a cura di Barbara Massimilla

contributi di

Paolo Aite, Andrea Arrighi, Luca Bandirali, Andrea Bassanini, Marina Breccia, Chandra Livia Candiani, Ricardo Carretero Gramage, Domenico Chianese, Maria Teresa Colonna, Francesca Comencini, Giorgio Corrente, Pia De Silvestris, Nicole Janigro, Giuseppe Maffei, Mario Mastroianni, Sonya Orfalian, Alessandro Petti, Pierbattista Pizzaballa, Lella Ravasi, Giuseppe Riefolo, Chiara A. Ripamonti, Paola Russo, Andrea Sabbadini, Luigi Zoja

INFO: redazione@rivistapsicologianalitica.it - www.rivistapsicologianalitica.it



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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

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

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla, Lidia Tarantini.

Hanno collaborato in questo numero:
Antonella Adorasio, Luca Bandirali,
Marco Bizzarini, Fabio Candidi,
Luisa Canganella, Giorgio Corrente,
Franca Fabbri, Angelo Macchia,
Nicola Pede, Marta Roberti,
Giuseppe Stagnitta, Barbara Tosi,
Luigi Vagnetti.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

Margo design - www.margodesign.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,
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 Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Immagine tratta dal film
Voluptas dolendi, i gesti del Caravaggio

sommario luglio/ottobre 2010

- | | | | |
|-----------|---|-----------|---|
| 4 | editoriale
Cinema e danza
di B. Massimilla | 32 | esperienze
La danza delle immagini
di G. Stagnitta |
| 8 | cinema e psyche
Danza, corpo-memoria e
trauma
di G. Corrente
Danza e Video come forme
della Psiche
di A. Adorasio | 34 | l'altro film
Una ballerina nel Web
di B. Massimilla |
| 14 | l'intervista
Licia Maglietta:
l'espressività del corpo
di L. Falcolini
Luis Bacalov
di L. Cerqua | 38 | approfondimenti
Camille Claudel: la Valse
di A. Antonetti |
| 22 | film cult
Tanghi Altrove
di A. Macchia
Filosofia di John Travolta
di A. Angelini
La magia della danza -
Billy Elliot
di L. Cerqua | 42 | suggestioni
La danza nel Cinema Noir
di N. Pede |
| 28 | nel film
La potenza della musica
contro il regime
di L. Vagnetti
Voluptas dolendi, i gesti
del Caravaggio
di M. Bizzarini | 46 | arti visive
Franco Nuti:
passaggio a sud ovest
di B. Tosi
L'umanità femminile.
Figure di Donna
di P. De Silvestris
Mauro Folci. Noia
di M. Roberti
Michelangelo Merisi detto
il Caravaggio, primo grande
pittore "cinematografico"
di P. De Silvestris
Scatti caravaggeschi
di F. Fabbri |
| | | 60 | docufilm
Documentari "Danzanti"
di L. Bandirali |
| | | 62 | eidos-news
Cinema e psicoanalisi a
Spoleto |

A Scuola di Cinema
di L. Canganella e F. Candidi

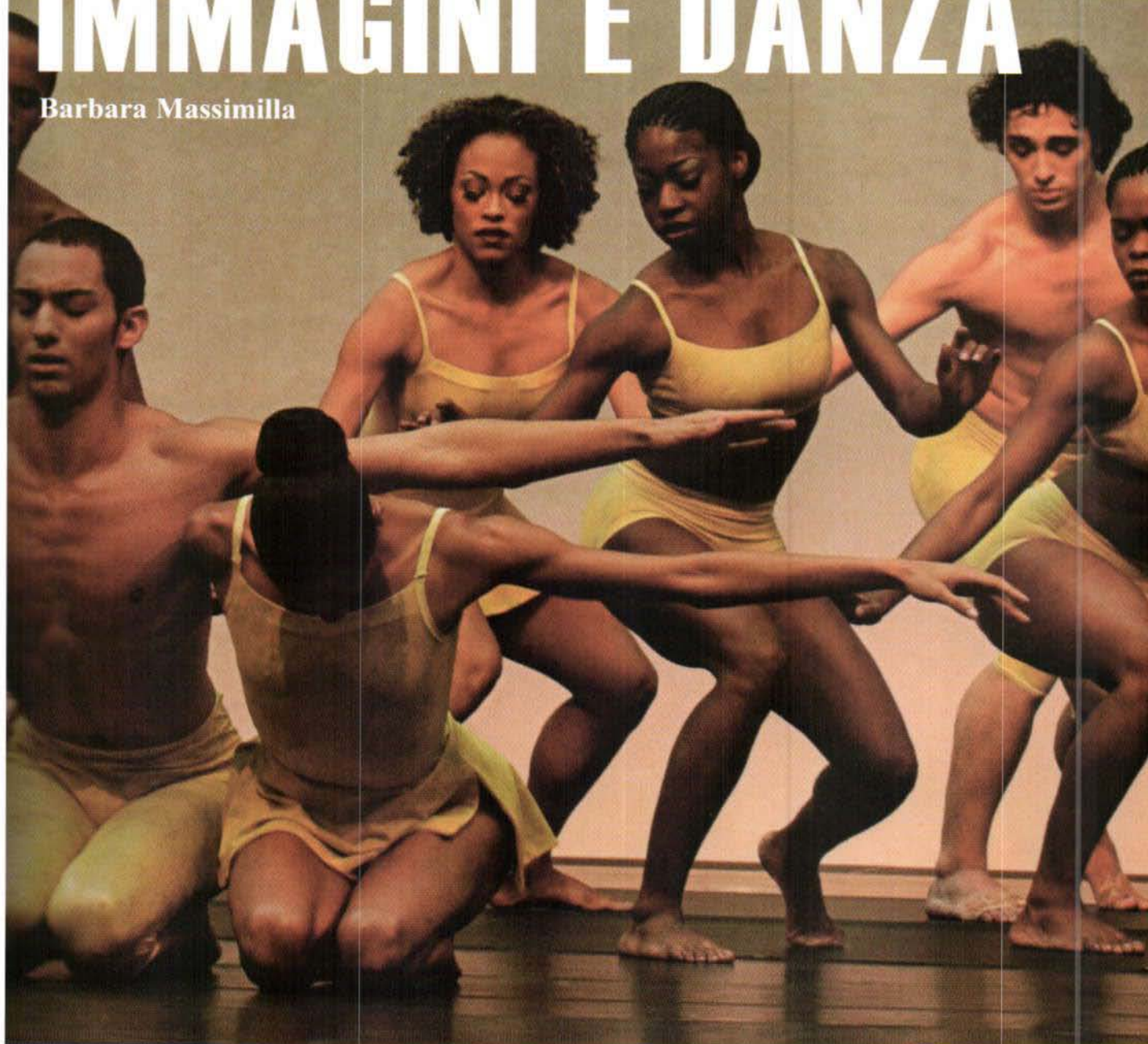
Recensioni



nel prossimo numero
Cinema e omosessualità

EMOZIONI IN MOVIMENTO TRA IMMAGINI E DANZA

Barbara Massimilla



Alvin Ailey American Dance Theater



Tango di Carlos Saura.

Vivere la danza attraverso le immagini di un film. La rappresentazione della danza nel cinema crea l'illusione che la corporeità nel suo impulso espressivo artistico più alto s'imprima nello sguardo dello spettatore e non lo abbandoni per la durata del film, forse anche oltre la visione stessa. Chi non è rimasto incantato dal valzer di Nicole Kidman con l'affascinante sconosciuto in *Eyes wide shut* di Stanley Kubrick o dalla plasticità delle piroette di John Travolta ne *La Febbre del sabato sera*, o dalla sensualità di Rita Hayworth in *Gilda*? Quante volte nei film sul Tango si può avere l'impressione di assistere nell'angolo buio di una sala allo *scontro* passionale tra sessi... quasi come tornare bambini e rubare con lo sguardo, dal buco della serratura, una scena d'amore tra adulti.

L'immagine filmica della danza raddoppia il piacere della visione. Ogni film in cui c'è una scena di danza, racchiude tracce di estrema vitalità, gocce di eros, come diversamente, può veicolare un'energia che volge d'improvviso il suo movimento verso thanatos e far naufragare il corpo in danze macabre.

Il ballo, espressione totale del corpo, della psiche e dello spirito umano, è un linguaggio universale esistito sin dall'antichità. *Un dono di Dio*, secondo Alvin Ailey, cui tutti gli esseri umani possono accedere. Per la psiche, la danza equivale alla ricerca di donare al corpo un'identità diversa che emerge da un'intensa percezione di sé. Corpi che esprimono attraverso la loro carnalità un proprio esplicito vissuto.

La danza è un mezzo immediato di comunicazione non verbale, la sua compagna d'elezione non sempre è la musica, talvolta è la musicalità di un silenzio, il fruscio impalpabile del corpo che disegna nello spazio le sue evoluzioni. La danza è la disciplina più vicina alla natura, interpretazione umana

individuale e collettiva delle forme degli elementi in perenne movimento, vento, acqua, cielo.

In generale "Si ha una sorta di costante conferma del fatto che la danza sia ancora adesso uno spazio privilegiato in cui vivere una dimensione *altra* seppure nel quotidiano, un modo per ricongiungersi con il proprio intimo sé e dar sfogo alla felicità espressiva che si cela dentro ogni uomo, indipendentemente dal suo stato sociale, dalla sua cultura e persino dalle sue facoltà intellettive e capacità motorie" (*Gianna Porciatti*).

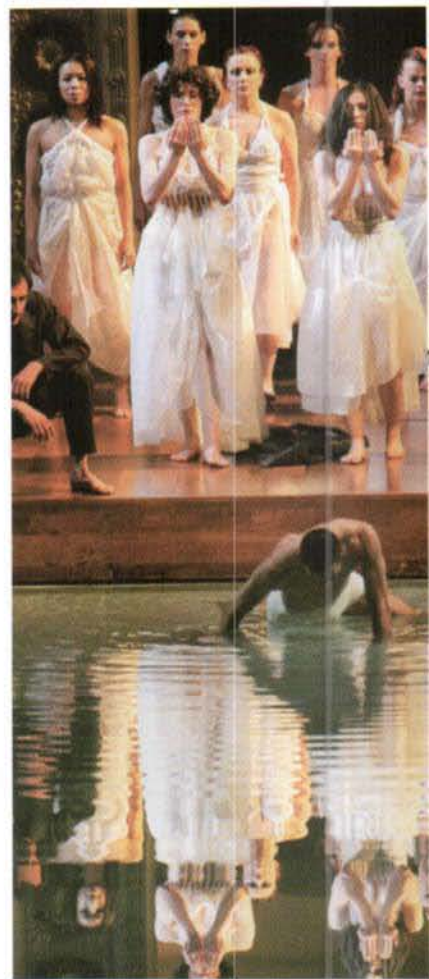
Si dice che la danza sia *effimera*, legata al momento temporale in cui si esegue, ma se *costretta* nei fotogrammi del cinema, la danza *prolunga* la sua esistenza, rinchiusa nella memoria incancellabile di una sequenza d'immagini. Le coreografie della Modern Dance e dei suoi successivi sviluppi sono abitualmente riprese in dei lungometraggi che potrebbero a tutti gli effetti essere considerati come pellicole *danzanti*, perché riproducono negli stessi tempi di un film storie narrate attraverso improvvisazioni-composizioni costruite intorno ad un tema ben preciso. Il teatro-danza ed il cinema hanno più di una radice in comune.

Penso al potere evocativo delle immagini negli spettacoli di Carolyn Carlson, ai gesti poetici dei suoi ballerini che rimandano alla relazione profonda tra flussi di coscienza e una commovente ricerca di nessi simbolici; al teatro-danza visionario del grande Bob Wilson, contaminato in modo fecondo dalle arti visive e dalla musica di Philip Glass; alle storie narrate da Pina Bausch col suo sguardo disincantato verso un'umanità nevrotica, sospesa in una dimensione atemporale, nella quale immaginazione e realtà si intrecciano di continuo. Mi vorrei soffermare su Pina Bausch, sulla sua capacità

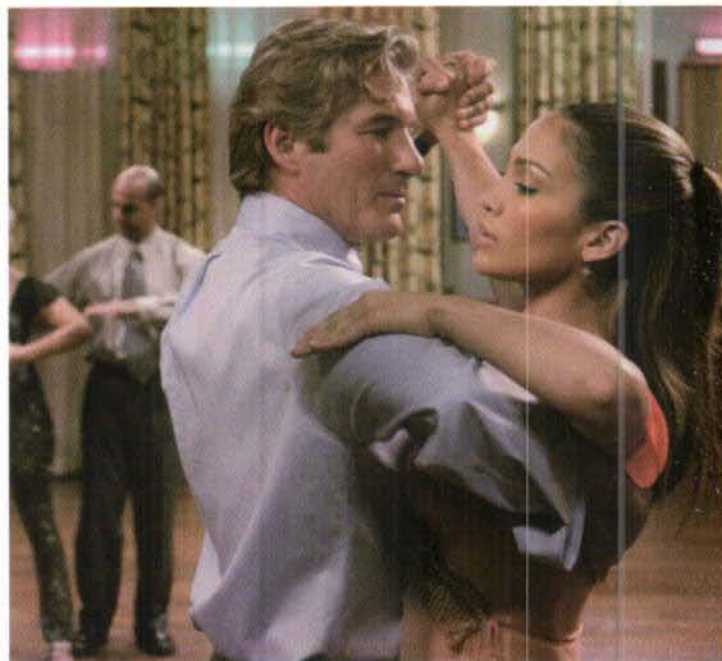


Die sieben Todsünden di Pina Bausch.

di rappresentare corpi che esistono dentro la vita, piuttosto che proiezioni idealizzate di corpi che sublimano la fisicità. Ricordo la prima del suo spettacolo *Palermo Palermo*, che come scrive Leonetta Bentivoglio, è un concentrato di "icone ambigue e brutali, che stimolano fantasie e sollecitano riflessioni sul maschile e il femminile", una storia "fatta d'intimità selvaggia e furori narcisistici". Immagini potenti, dove il rischio di andare in frantumi è sempre in agguato, e si lotta per sopravvivere a ferite e lutti. Una riflessione intensa sulla realtà e sul senso del proprio esistere, la vecchiaia può non logorare la bellezza interiore, questo vale per una città passionale e decadente come Palermo ma anche per un essere umano. I cinque pianoforti scordati che emettono sulla scena suoni struggenti tra calcinacci e mattoni rotti che crollano ovunque, hanno un impatto fortissimo sullo spettatore, sembra di assistere ad una *pellicola vivente* che nulla toglie al teatro-danza. Storie che ci toccano perché assomigliano alla complessità delle nostre vite – la Bausch le ha proposte per sottolineare che "ciò che conta è la ricerca del desiderio rimosso, lo stesso che trova rifugio nel gesto inconscio, nel movimento involontario, nelle zone più profonde del corpo umano".



Uno spettacolo di Carolyn Carlson.



Shall we dance? di Peter Chelsom.



Il Gattopardo di Luchino Visconti.



Wiesenland di Pina Bausch.

Se il meglio della danza contemporanea ha offerto molto al linguaggio cinematografico attraverso coreografie dense di pathos e particolarmente introspettive, il cinema d'autore diversamente, ha attinto ad un territorio più vasto fatto da diversi generi e stili per la creazione di sceneggiature dove la danza è al centro della storia, ma per svariati motivi, storici, geografici, sociali.

Spesso nei film la danza non è protagonista ma partecipa come elemento caratterizzante, come nel film *Titanic* di James Cameron, quando Jack Dawson (Leonardo Di Caprio) e Rose (Kate Winslet) ballano con gli emigranti irlandesi nei piani bassi del lussuoso transatlantico, emblema di vitalità e speranza verso il nuovo mondo, prima della tragedia.

Nel film *Zorba il greco* di Michael Cacoyannis, il sirtaki divenne per il cinema simbolo dello spirito greco, non solo danza di derivazione marziale e di costume, ma ballo simile al movimento delle onde, metafora della civiltà mediterranea. Il valzer viennese danzato da Burt Lancaster e Claudia Cardinale ne *Il Gattopardo* di Luchino Visconti nei saloni della villa di Donnafugata, segna con tocco aristocratico la fine di un'epoca.

In *Tango* di Carlos Saura la danza fa da spartiacque tra antico e nuovo, un vero e proprio affresco corale in cui la memoria storica del migrante si confonde con la storia soggettiva del protagonista.

Sono rari i film in cui emerge la dimensione individuale, lo specifico di una vita di un personaggio dedito alla danza e aiutato su un piano psicologico ed esistenziale dal praticarla, come le pellicole americane *Shall we dance?*, *Billy Elliot*, *Flash dance*. La danza in tutte le sue forme nel cinema come nella vita, più di frequente descrive i bisogni e i desideri di uno scenario collettivo, l'identità di un gruppo e la necessità di affermarla, la condivisione e la relazione con l'altro esprimono la sua forza e la sua essenza più profonda.

L'istinto naturale a danzare può essere tuttavia trasposto su un piano intimo, individuale nel rapporto tra terapeuta e paziente che privilegiano nella cura l'ascolto e l'espressione dei vissuti emotivi attraverso i gesti.

Nella Danza terapia la psicologia analitica fa un uso psicoterapeutico del movimento. Joan Chodorow, ad esempio, danzaterapeuta e analista junghiana ha creato una sintesi della teoria degli affetti attraverso l'ascolto delle emozioni e della loro espressione corporea. Per questa forma di terapia il movimento costituisce una delle possibilità più tangibili di cui l'inconscio dispone per esprimersi e prendere forma.

Il tema di fondo è lo stesso per la terapia come per la danza nel cinema d'autore: la profonda autentica esigenza di esprimere l'universo affettivo ed emozionale. Far emergere quel *gesto inconscio* di cui parla la Bausch. •



Danza, corpo-memoria e trauma

El baile de la Victoria

Giorgio Corrente

...Pare che, a causa dell'angoscia e delle intensità di tutte quelle esperienze, per qualche tempo io abbia smesso di parlare... il ricordo di una donna che mi abbracciava dolcemente, come se avvolgesse un uovo.

Banana Yoshimoto

La danza nei suoi aspetti più primitivi è stata da sempre l'espressione emozionale psico-fisica con cui l'uomo accompagnando i suoni o creandoli a partire dai propri movimenti ha costruito un linguaggio integrato di immediata comunicazione. È stata storicamente e lo è ancora espressione di sé e soprattutto del gruppo di appartenenza. Attraverso la danza l'uomo si è confrontato con la natura nelle sue manifestazioni più straordinarie e inesplicabili, a volte per invocarle altre per fronteggiare con questa ritualità la paura ed il terrore che i fenomeni naturali provocano. Dal rapporto con gli animali, il o i danzatori non solo s'ispirano, imitandoli per rendere più

elegante ed espressiva la comunicazione col mondo circostante, ma anche con la finalità di integrare il più possibile il nostro microcosmo. La danza si propone come legame plastico ed elastico nella costruzione di rappresentazioni di mondi possibili e nel loro legame con il più vasto universale.

Rituali di vita e di morte, di comunicazione col soprannaturale, di scanzioni temporali che determinano l'organizzazione della vita sociale, degli eventi privati, religiosi, politici, artistici ed altri ancora. Tutto attraverso il movimento dove il corpo assume la sua dimensione più passionale, più creativa, vitale, sensuale, sensoriale, di comunicazione con l'altro, con gli altri.

Il suo rapporto con la musica diviene essenziale per entrambi, poi si manifesterà anche nel teatro, più recentemente, nell'ultimo secolo anche nel cinema.

Questa brevissima sintesi di salti temporali ed evolutivi mi serve per definire meglio la correlazione tra corpo e mente, e anche per mettere in risalto che danza individuale, di coppia o di gruppo, formano parte di una capacità dell'uomo, fin

dagli esordi, di creare una delle più importanti fonti di comunicazione umana, un linguaggio del tutto particolare legato allo sviluppo delle relazionalità.

Victoria, una ragazza vagabonda per le strade di Santiago del Cile, disperata, sola, vari tentativi di suicidio, la mantiene in vita l'amore per la danza, non parla più da quando piccola in sua presenza gli assassini di Pinochet sequestrano ed uccidono i suoi genitori...legge poesie, soprattutto danza ispirandosi ad una poetessa, Gabriela Mistral, che evocando situazioni di morte le permette di ispirarsi per rappresentare la sua disperazione, forse per mantenere la memoria di quei terribili fatti, per ricordarli, per tenere vicino a sé i genitori scomparsi, per creare con loro un anello di costante continuità affettiva, forse anche un giorno per denunciare, per non dimenticare ciò che accadde a tanti giovani nel Cile della dittatura Pinochettiana...si ha l'impressione che non ce la farà... ma ecco che arriva un Angel e con lui un piccolo gruppo di marginali che davanti alla situazione di Victoria che in qualche modo li rispecchia, si mettono all'opera per riscattarla/riscattarsi, un vero e proprio gruppo di lavoro, di bioniane capacità, sostenuto da un assunto di base di accoppiamento Victoria-Angel. Una situazione che va assumendo nella tragedia un risvolto di cambiamento e trasformazione terapeutica per i curiosi partecipanti: la maestra di danza che insegnava ai ragazzi marginali, il ladro argentino rinomato per le sue capacità nell'"aprire" casseforti, il tassista cubano, e un cavallo, sì! un bellissimo cavallo che accompagna le avventure del gruppo... come in ogni tragedia che si rispetti, non mancano i risvolti umani, le incarnazioni del male ma anche del bene in una battaglia quotidiana...

Questo straordinario racconto di Skármeta portato al cinema da F.Trueba, con attori bravissimi ed impegnati come Ricardo Darin ("Il segreto dei suoi occhi", in questi giorni in sala, vincitore del premio Oscar 2010 al miglior film straniero) che sempre di più risulta l'interprete del nuovo cinema argentino nel rappresentare, raccontare, tenere in memoria, i fatti tragici degli anni bui delle dittature sudamericane al

servizio dell'allora imperialismo dominante, mi ha fatto ricordare un altro grande maestro del cinema A. Kurosawa, che di solito intrecciava tematiche etiche, politiche, sociali, psicologiche, individuali e gruppali con una maestria unica. In questo racconto-film: "El baile de la Victoria" la danza diviene il veicolo di comunicazione attraverso il quale si costituisce un gruppo che ridà a noi spettatori, soprattutto a chi tra di noi ha vissuto e partecipato in quegli anni ad una speranza di cambiamento proprio la "Relazionalità", in tutti i sensi positivi ed evolutivi dell'uomo. La grande emozionalità che si attiva ci dà la possibilità di partecipare al gruppo e di vivere insieme a loro una grande avventura di riscatto dai traumi inferti. Come ben sappiamo noi addetti ai lavori, un trauma generato dalla violenza omicida può durare per tutta la vita, può lasciarci senza più parola, senza sentimenti, senza emozioni. Ma è anche vero che se ne può venir fuori attraverso riattivazioni e sofferenze che se contenute da un gruppo vicino-circostante con affetto e amore potranno esserci quelle trasformazioni necessarie a rimarginare le ferite dell'anima, della nostra mente-corpo, che come in questo caso attraverso la danza-poesia-musica e narrazione affettiva ci permettono di ri-costruire una nuova possibilità vitale. Quel che il sociale danneggia solo il sociale può riparare. Il cinema visto da tanti occhi, insieme, così come un bel racconto letto da tanti. Ascoltare qualcuno che ha molte cose da dire, con autentica partecipazione emozionale, crea quella situazione quasi ideale per affrontare e superare le situazioni traumatiche gravi. Le cicatrici dolgono quel che basta per non dimenticare la nostra profonda umanità... e siamo a cavallo anche noi nelle Ande lontane attraversando insieme il Cile verso l'Argentina in una danza che unisce corpo e memoria affettiva... poesia. *

El baile de la Victoria (2009)

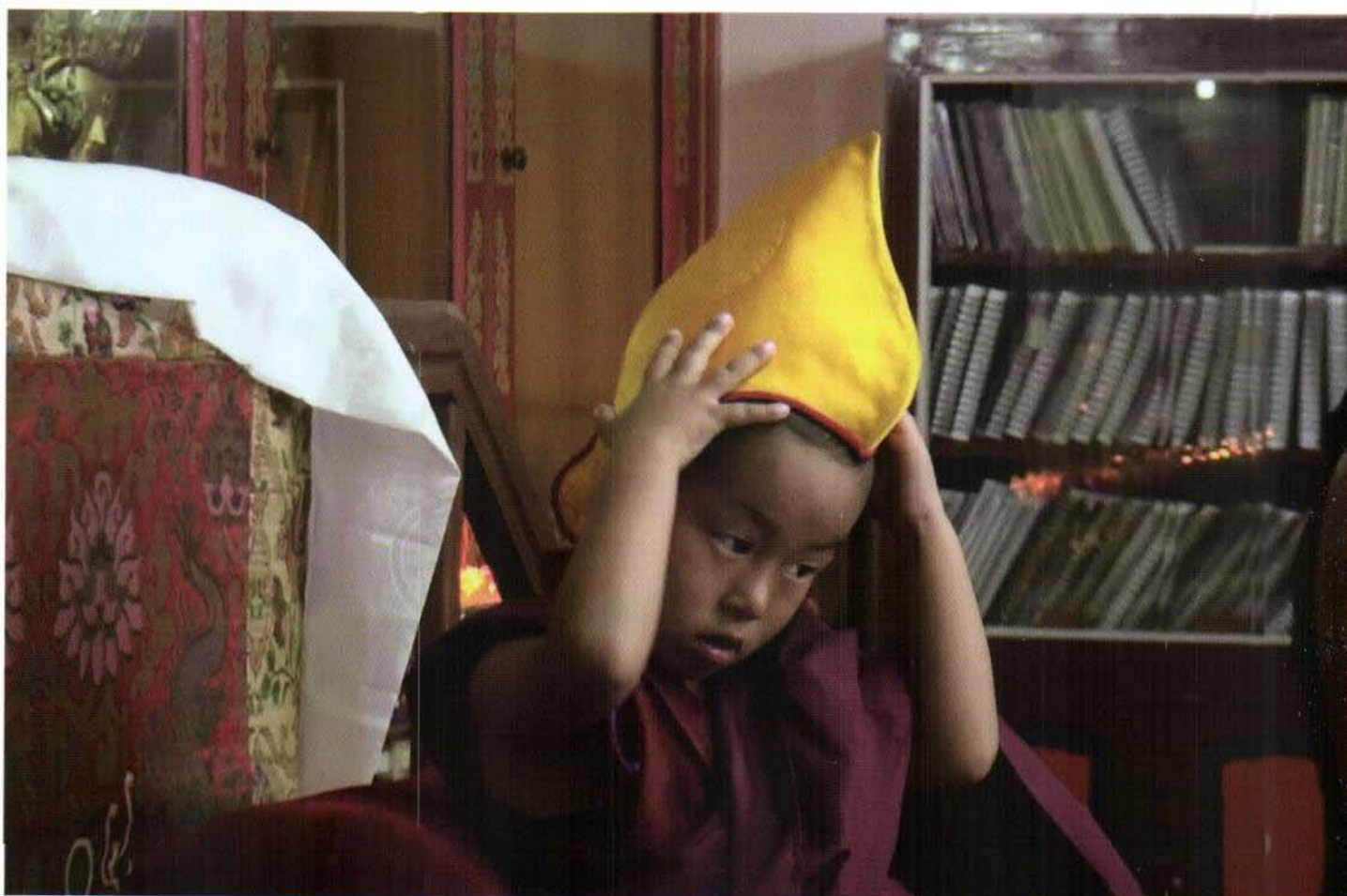
regia: Fernando Trueba – tratto dalla novella di Antonio Skármeta – Attori: Ricardo Darin, Abel Ayala, Miranda Bodenhöfer, Ariadna Gil.





Danza e Video come forme della Psiche

Antonella Adoriso



Immagini tratte dal video *Mysterium – La Coniunctio Corpo/Spirito nella Psicologia Analitica* di Antonella Adoriso

Alcuni anni fa sono rimasta ore e ore ferma sulla panchina dell'Etosha Park in Namibia, di fronte ad una pozza d'acqua nel mezzo di un arido paesaggio della savana. Durante l'attesa, ho potuto testimoniare incantata come da uno stato di vuoto iniziale, il luogo cominciasse a riempirsi d'immagini viventi che entravano nella mia telecamera portando il muoversi armonioso di diversi branchi di animali che rispettosamente a turno giungevano al laghetto per abbeverarsi. Stupefacente era il modo in cui si davano il cambio, testimonianza di invisibili connessioni: un'armonia di movimenti coordinata e diretta dalla *regia* della Natura. Alcuni branchi potevano essere co-presenti, altri se ne andavano rispettosamente all'arrivo dei nuovi, tutti scappavano all'arrivo degli elefanti.

La lunga attesa di fronte al vuoto della pozza d'acqua mi aveva portato ad osservare questi fenomeni come se fossero immagini dell'inconscio e mi aveva fatto sentire in modo analogo a quando si entra in uno stato di vuoto mentale interiore allo scopo di avviare un'immaginazione attiva. Nell'immaginazione attiva teorizzata da C.G.Jung, lo stato iniziale di vuoto psichico, un vuoto "pieno" di potenzialità, si popola gradualmente di personificazioni dell'inconscio che poi, grazie alla concentrazione dell'atteggiamento cosciente su di esse, diventano "gravide" e si modificano in virtù dell'essere osservate. Il confronto dialettico che ne consegue può essere rappresentato attraverso molteplici forme tra cui la danza intesa nella sua accezione più larga di possibilità espressiva e comunicativa dell'essere umano nella sua corporeità. Nella tensione dialettica tra il muoversi consapevolmente e il lasciarsi muovere dall'inconscio, immagini ed emozioni prendono forma nel movimento del corpo. Le vibrazioni diventano udibili, le immagini si rendono visibili, le percezioni diventano palpabili, le emozioni si rendono tangibili. La danza diventa la manifestazione visibile del suono interiore, così come la materia è la manifestazione visibile dello spirito.

Ma cosa accade nel momento in cui la danza finisce? La modalità legata alla danza non presenta distanza tra il soggetto della creazione e l'oggetto creato, nella danza il processo della creazione è la creazione stessa che scompare quando l'opera è compiuta. Jung, già nel 1916 raccomandava che nel caso in cui si fosse usata la danza come forma di dialogo con l'inconscio sarebbe stato opportuno disegnare con cura i movimenti al fine di fissarne il contenuto. Certo Jung non poteva prevedere l'incredibile avanzamento della trasformazione tecnologica grazie alla quale oggi non solo è possibile, ma anche di facile accesso, utilizzare una telecamera per fermare nel tempo e nello spazio quei fugaci istanti legati al manifestarsi della psiche nel suo insieme di movimento-immagine-affetto. Poter filmare i movimenti diventa lasciare traccia di quell'opera che, per sua stessa natura, svanisce quando è terminata.

Il costante uso dell'immaginazione attiva, unito alle mie esperienze come danzatrice e analista junghiana, mi hanno portato nel corso del tempo ad affinare quel sapere intuitivo-sensoriale-immaginale che si manifesta quale voce interna che porta creatività e che "sa senza sapere come sa" (Esther Harding). Questo sapere corrisponde ad una comprensione corporea primaria pre-riflessiva che è possibile testimoniare nella natura quando ad esempio osserviamo gli stormi degli uccelli o i banchi di pesci che si muovono all'unisono come se fossero un corpo unico. Ciò accade anche quando si pratica il *Movimento Autentico* in gruppo, una forma particolare di meditazione psico-corporea derivata dall'immaginazione attiva. La disciplina del *Movimento Autentico* permette di affinare un sapere del corpo maggiormente legato alla dimensione dell'inconscio collettivo. A volte si vengono a creare incredibili risonanze tra le persone che si muovono ad occhi chiusi come se fossero guidate da un invisibile coreografo. Si attiva una sapienza che muove e commuove generando sin-tonie di frequenze cerebrali e comunicazioni tra gli inconsci, un pò come ho visto accadere all'Etosha Park.



Joan Chodorow



Antonella Adoriso

Lungo il sentiero del sapere intuitivo è stato per me naturale provare a dare forma alle emozioni anche attraverso il montaggio video di immagini filmate nel corso di tanti anni in giro per il mondo. All'inizio era un pò come scrivere un diario personale senza pensare di poterlo mostrare. La scelta nel montaggio era intuitiva, immediata, poco conscia. Mettendomi in sintonia con lo stato d'animo contingente mi lasciavo guidare dall'ispirazione del momento. In virtù della funzione attiva dell'osservare, mantenendo un atteggiamento di concentrazione e di aperta accoglienza verso il mistero, si venivano a generare profonde connessioni tra realtà interna ed esterna.

L'immagine di una ripresa proviene dal mondo esterno, non dall'inconscio, eppure l'occhio che *sceglie* una particolare inquadratura corrisponde all'esperienza soggettiva di chi osserva quella parte di realtà. Nel filmare si viene a creare una relazione tra l'osservatore e l'oggetto osservato; così come nel dialogo con l'inconscio, le immagini interne si modificano per il solo fatto di essere osservate, anche nel dialogo con la realtà là fuori, le immagini esterne mutano nel momento in cui si punta la telecamera verso di esse. Il modo personale di usare la telecamera comporta di solito una relazione tra l'intenzione cosciente di filmare qualcosa e un lasciare che le immagini entrino da sole.



È nato *Mysterium – La Coniunctio Corpo/Spirito nella Psicologia Analitica*, presentato in Congressi Jungiani Nazionali e Internazionali, nonché presso gruppi di studio e associazioni in diverse parti del mondo, soprattutto grazie a Joan Chodorow, Michael Conforti, Magda Di Renzo, Wilma Scategni. Joan Chodorow, analista Jungiana di fama internazionale, una delle maggiori esperte sull'uso della danza quale forma di immaginazione attiva e sullo studio delle emozioni nelle loro espressioni corporee individuali, universali e archetipiche, ha sostenuto e incoraggia con fiducia il nuovo modello che propongo. La commozione e l'entusiasmo con cui tanti colleghi in ambito internazionale hanno accolto il video, mi ha stimolato a creare una nuova versione, con molte inedite testimonianze, per il XVIII congresso dell'Associazione Internazionale di Psicologia Analitica.

Nel mio peregrinare intorno a questo video ho potuto intervistare in Nepal, sotto le vette dell'Himalaya, Vincenzo Tallarico, analista Jungiano esperto di Buddismo e, grazie a lui, ho raccolto la testimonianza di un anziano straordinario Lama tibetano: Lama Ciampa Monlam. Mi sono recata in California dove ho intervistato prestigiose colleghe che usano la danza nella pratica analitica: Joan Chodorow, Tina Stromsted, Margarita Mendez. Quest'ultima, appositamente giunta dal Venezuela mi ha portato anche un'intervista fatta a Raphael Lopez Pedraza.

Nel montaggio video i contenuti interni della psiche si rendono visibili e accessibili attraverso le immagini della realtà esterna. È proprio questo il punto nodale, il paradosso che crea nuove possibilità. Se mondo interno ed esterno sono uno lo specchio dell'altro, possono le immagini dell'inconscio essere rappresentate dalle immagini del mondo reale che è là fuori? Ma cos'è reale? Jung ci ha insegnato che non c'è una sostanziale differenza tra esterno ed interno e che reale è ciò che agisce, ciò che porta trasformazioni.

Nel mio percorso, all'inizio l'immagine interna che più spesso compariva e che trasferivo nei montaggi video era quella dello scorrere dell'acqua. Testimoniare la danza dell'acqua che copriva e scopriva ogni cosa risvegliava la mia coscienza e mi portava al centro, verso quel Tao che non ha nome, verso l'ordine implicito che è più reale di quello esplicito, mettendomi in contatto con il fiume della vita dove, parafrasando Eraclito, "non ci si può bagnare due volte nella stessa acqua".

La continua interazione tra realtà interna ed esterna, ha fatto sì che il video al quale stavo lavorando, da diario personale si è trasformato in un video da mostrare per condividere emozioni e suscitare riflessioni. Un filmato che si è andato costruendo quasi da solo sulla base di testimonianze dirette della vita reale. Grazie alla partecipazione e al sostegno di alcuni colleghi di Roma, primi fra tutti Robert Mercurio e Paola Carducci, ho incluso interviste ad analisti Jungiani sul tema della spiritualità nel rispetto delle sue diverse espressioni. Ognuno ha portato il proprio modo soggettivo di intendere la coniunctio corpo/spirito.

Del tutto inaspettata è stata la commovente sorpresa di poter filmare durante una cerimonia buddista in India, l'incoronazione di un piccolo bellissimo Lama di 3 anni. Sembrava il set di un film cinematografico, tutto era perfetto nella fastosa scenografia, solo che era reale. In questa circostanza era presente, tra gli altri, Richard Gere nella sua espressione di profonda devozione spirituale, umanità, dolcezza e semplicità.

A proposito di sorprese quella più incredibile mi è accaduta a Naxos, l'isola delle *Nozze Sacre* di Dioniso e Arianna, l'isola della *Coniunctio*, tema del video. Mi trovavo completamente sola in un antico santuario nel quale si potevano percepire potenti e invisibili energie spirituali che mi hanno indotto ad una meditazione al termine della quale ho posto una domanda. Quando ho riaperto gli occhi, fatti pochi passi con la telecamera tra le mani, sono rimasta impietrita dallo stupore: sul prato giaceva una telecamera smarrita. Dopo una serie di peripezie che mi hanno illuminato sui percorsi della vita, con grande gioia ho potuto ritrovare i proprietari e far restituir loro la telecamera venendo a sapere che si trattava di un dono di nozze. Un episodio di sincronicità che mi ha incoraggiato a portare avanti questo nuovo modo di vivere l'immaginazione attiva nella danza della vita. In fin dei conti, non è la vita stessa ad essere come un film? •

Licia Maglietta: l'espressività del corpo

Lori Falcolini

L'intervista con Licia Maglietta si svolge in occasione di *Manca solo la domenica*, ultimo lavoro teatrale di questa artista raffinata e fortemente espressiva, attrice e regista, autrice, scenografa ed anche pittrice, a cui l'Ente Teatro Italiano ha dedicato ampio spazio nell'ambito delle Monografie di Scena al Teatro Valle di Roma. Sul palcoscenico, accompagnata dalla fisarmonica del maestro Vladimir Denissenkov, Licia Maglietta comunica con immediatezza, attraverso il corpo prima ancora delle parole, tutta la forza e la fragilità, la follia e la seducente passionalità di Borina, una donna del sud, vedova per necessità. Tornano in mente altri suoi personaggi: Agata (*Agata e la tempesta*) che accenna passi di tango all'inizio del film con una tazza di caffè in mano, leggera, seguendo soltanto un ritmo interiore; Rosalba (*Pane e Tulipani*) che suona la fisarmonica con una ritrovata sensuale vitalità oppure Irene, la spietata donna di camorra (*Luna Rossa*); anche i personaggi di tutti gli altri suoi lavori teatrali raccontano storie di donne profondamente radicate nei gesti e nella "fisicità" tellurica dell'universo femminile.

Vedendoti recitare in teatro o nei film la prima sensazione che ho avuto è che il corpo, il movimento, il gesto prima della voce, siano lo "strumento" che tu utilizzi.

È verissimo. Ho fatto i miei primi studi come attrice con Grotowski e Barba, quindi con un certo tipo di teatro, quello che veniva chiamato 'il terzo teatro'. Entrambi erano registi che facevano laboratori continui sul rapporto tra il corpo e lo spazio nella relazione tra gli attori; Barba li fa ancora oggi. A quel tempo sia lui che Grotowski, suo maestro ma per certi versi con una scuola leggermente diversa, avevano fatto ricerche e studi sulle danze orientali, dal Teatro NO al Kabuki, e sulle danze dell'America Latina. Con i loro attori

erano spesso in giro per il mondo a recepire tecniche e lavori che nascevano dal corpo; a questi poi affiancavano quelli con la voce. Da questo poi cominciava il loro personale lavoro creativo. Quindi la mia prima formazione comincia lì. Questa esperienza per me è stata fondamentale anche se è vero che poi non ho voluto seguirla così pedissequamente. Mi avevano anche chiesto di entrare a fare parte del loro gruppo ma sentivo che quella non era l'unica via – ero anche giovanissima avevo diciannove anni circa – o non potevo dirmi che fosse l'unica via. Poi cominciarono altre mie ricerche: un anno di studi di flamenco in Spagna con il primo ballerino del liceo musicale di Barcellona; i lavori sulla voce, sulla parola sono venuti dopo anche perché le prime volte che ho partecipato a spettacoli – come *Tango Glaciale* (Falso Movimento) che ha fatto il giro del mondo – c'era ancora pochissimo lavoro sull'uso della parola. Erano gli anni ottanta, avevano un grande successo gli spettacoli di Mario Martone con tutta la sua ricerca sulla parte visiva, su quello che poi sarebbe stato il suo interesse per il cinema. Quindi in quello che dici c'è una grande verità. Gran parte del mio lavoro nasce dal corpo ed ancora oggi, quando metto in scena miei spettacoli, non sento di cominciare ad afferrare un personaggio se non quando comincio a capire che cosa significhi essere quel personaggio con il corpo oltre che con la memoria di testo, di parola; fino a quando non arriva un'antica memoria, direi, come qualcosa che torna su da immagini di persone conosciute o appena intraviste nella vita, sui treni o nei viaggi. È proprio una mia grande passione quella di cogliere e cercare di capire una persona attraverso il suo modo di essere nello spazio o di muoversi; è come una specie di continuo bagaglio che accumulo dentro di me di gesti, di movimenti e che poi mi affiora tutto in una volta quando affronto un personaggio.



Manca solo la domenica - ETI Teatro Valle - Foto di Fabio Esposito.

In che misura lavorare con Grotowski e Barba ha determinato questo tuo atteggiamento e quanto invece l'espressività fisica è nelle tue corde?

Credo che quei lavori abbiano suscitato parti profonde di me. Sono cresciuta in mezzo alla musica; mia madre era una concertista di pianoforte, anche mio padre suonava, componeva; ricordo che forse alle volte da bambina ho sognato di poter danzare, ma ero abbastanza goffa e molto timida. Questa mia aspirazione creativa la incanalai comunque in altre forme come la pittura; ancora oggi dipingo, amo lavorare con la materia. Poi per caso, proprio perché mi sono sempre considerata timida, quando frequentavo l'università un amico che lavorava in un gruppo teatrale mi chiese di andare a vedere cosa facevano. Ricordo ancora che mi emozionai moltissimo (metto tra virgolette il termine emozione perché in realtà sono molto emotiva, davvero, qualsiasi cosa mi emoziona) ma non in quanto pensassi di potervi partecipare; vederli lavorare mi creava una specie di agitazione, sentivo che qualcosa dentro di me si esprimeva, ma anche che, quello che stavo osservando non era esattamente ciò che poteva essere; sentivo che si poteva andare oltre.

La leggerezza, che è la tua caratteristica fisica, intesa anche come riduzione all'essenzialità può essere considerata il filo conduttore di tutto il tuo lavoro artistico?

Sì, perché così come credo che a livello architettonico o pittorico e comunque comune alle arti, davvero possa essere un solo segno ad emozionare, un segno preciso, giusto, quello, così credo che non ci sia bisogno di tanti gesti di tanti oggetti e confusione nel caratterizzare un per-

sonaggio. Ogni volta che lavoro su un personaggio, per esempio, parto da tutto: da quello che poi saranno i suoi vestiti, il suo modo di camminare, quello di pettinarsi, di muoversi, poi però, naturalmente, resta quasi sempre una sola cosa di tutto questo o un paio di cose che durante le prove si caratterizzano sempre di più; e cominci a scartare tutto il resto perché capisci che non è necessario, non serve. Questa è la parte più difficile ma credo anche la più affascinante del mio lavoro, perché è facile mettere in campo tanto, ma trovare il nucleo essenziale di un personaggio è davvero difficile.

A volte arrivi allo spettacolo pensando di averlo compreso ma alla centesima replica capisci ancora che non è necessario tutto quello che stai facendo e che, se sei un pò più sicura di te, puoi ancora asciugare. E ci arrivi magari scoprendo che il gesto è ancora un altro, e ti viene fuori dopo tanto tempo e ti dici "Mio Dio è questo, com'è possibile che io non l'abbia capito prima!". Quindi il mio è un lavoro di scarnificazione, è vero, però anche di disponibilità a trasformare tutto, direi a rimettere in discussione, sempre. Il contrario della fede, ecco, o forse la costruzione faticosa di una nuova fede.

Anche le scenografie che scegli sono essenziali. Penso a *Delirio amoroso* o *Manca solo la domenica*.

L'ultimo spettacolo è sempre caratterizzato da un segno scenografico minimo, lo spazio però cambia più degli altri. *Delirio Amoroso* era una specie di quinta nera e perdutoamente vuota: il palcoscenico che racchiudeva con pochi oggetti quotidiani la Merini che raccontavo. Questo

è stato forse lo spettacolo più essenziale nella scena e anche rispetto alla luce; sulla scena di *Una volta in Europa* di Jonh Berger a parte il grande deltaplano a cui era legato il personaggio, non c'era nulla, ma volutamente, perché era uno spettacolo fatto di luce. Con Cesare Accetta ho lavorato moltissimo per capire come potesse essere ricreato il cielo; in scena c'era un enorme pannello semicircolare in cui si rifletteva una luce che arrivava da un secondo pannello, parallelo al primo, sul quale batteva direttamente la luce e a cui si sono aggiunti altri materiali che hanno fatto sì che il cielo cambiasse colore. *Manca solo la domenica* è sempre minimalista, lo spazio però cambia più degli altri: con gli stessi identici oggetti, diventa cimitero con le tombe, camera da letto, con un solo gesto diventa un grande letto e un luogo dove ci sono delle sedie, un grande armadio dove ci sono gli abiti; veramente con pochissimi elementi.

Cosa ha significato per te l'incontro con Alda Merini?

L'incontro con Alda e con la sua poesia è stato come una breccia, enorme, aperta nella mia vita di artista. Conoscevo alcuni poeti - alcuni meglio, altri meno - ma non avevo mai affrontato la poesia nonostante avessi fatto negli anni ottanta lo spettacolo *Febbre Gialla* con un testo scritto, con audacia giovanile, anche da me e in cui c'erano dei versi. Quando scelsi la Merini l'avevo letta naturalmente. Tutto ciò che scelgo, per me è ovvio. Spesso mi chiedono: cosa ti ha fatto scegliere un testo? C'è una parte di cui si può parlare, che posso spiegare, ed un'altra misteriosa. So che la parte della follia, meno razionale e meno comprensibile della vita mi ha sempre affascinato, angosciato e fatto molta paura, per cui quando mi sono imbattuta nei testi della Merini ho capito che c'era qualcosa in cui dovevo entrare, confrontarmi. Quando comincia quel

senso di rivolgimento tra lo stomaco e la pancia capisco che devo lavorare su un testo! Lavorarci significò raccogliere da tutta l'opera della Merini, sia in prosa che in poesia, ciò che mi sembrava più bello, che vibrava di più in me e poi finito questo lavoro ebbi paura. Perché mi sarebbe piaciuto metterla in scena ma come mettere in scena la poesia? Non si trattava di Shakespeare, o dei settenari e dei doppi settenari di Molière. La prima cosa che feci fu provare ad incontrare la Merini per chiederle se le avesse fatto piacere e quando ci riuscii e lei mi disse che sarebbe stata contenta, cominciai il lavoro...I primi tempi sono stati difficili. Poi il lavoro ha cominciato a volare, era fluido, avevo trovato la mia strada. Dopo dieci anni di spettacolo e d'incontro con lei, tutto ha cominciato ad ingarbugliarsi dentro di me, così ho detto basta. Ho chiuso definitivamente quando ne ho fatto un film, con un linguaggio diverso, per la televisione. Adesso mi hanno chiesto, tra le varie commemorazioni per la morte di Alda Merini di fare *Delirio amoroso* a Milano e dopo cinque anni di silenzio ho accettato. Lo spettacolo è andato in scena la prima volta nel 1993.

Il verso della Merini "è la vita che ti dà un senso sempre che la si lasci parlare" mi ha fatto pensare al personaggio di Rosalba di *Pane e Tulipani*. Pateticamente abbandonata da marito e figlio e da tutti gli altri viaggiatori nell'autogrill di un'autostrada, sale sulla macchina guidata da una sconosciuta e inizia così il suo viaggio di trasformazione. Il tema del viaggio interiore ti sta a cuore?

Il mio viaggio è stato il rimuginare continuo su me stessa, sulla mia vita, ma con uno sguardo che contemporaneamente andava fuori, quasi dovessi continuamente cibarmi di cose che venivano dall'esterno e poi per gioco, direi per

Manca solo la domenica - ETI Teatro Valle - Foto di Fabio Esposito.



necessità, avessi bisogno di trasformare tutto ciò in qualcosa che per fortuna è stato creativo; perché credo che se non avessi fatto questo lavoro sarei finita male! È stata una grande salvezza, tanto che a volte, quando cado in baratri profondi, non lo riconosco e allora qualcuno mi dice "Ti rendi conto di cosa sei capace di fare?" È come se fossi divisa da quello che ho fatto e che sono e dal pensare di non essere stata io. La cosa è sempre molto sofferta ma con una dote di forte autoironia.

Alla luce di ciò che sta succedendo in questi ultimi tempi in Italia, forse, proprio perché ho scelto questa strada, quella della cultura, finirò male!

Nei tuoi personaggi ritrovo sempre qualcosa di enigmatico.

Nel lavoro non sopporto la banalità, e con questo intendo dire la prima soluzione possibile conosciuta che non ti mette in crisi niente, che non è ricerca profonda; e questo anche nel lavoro sul corpo, nel senso che credo *sia facile*, procuri anche poca fatica, esprimersi attraverso i soliti gesti conosciuti che sai che appartengono a tutti. Invece ciò che veramente ti fa capire di più di una persona è qualcosa di nascosto, che appare ad un tratto e che ti fa pensare "ma che fa?"; è il gesto che tu avverti che non è controllato, che è sfuggito per caso. Ecco, questo mi ha sempre affascinato ed è quello su cui lavoro anche su me stessa. Con la Merini, per esempio, mi sorprese il gesto per me nuovo di tenere alzato il palmo delle mani, rivolto in su come verso qualcuno. Più facevo le prove, più capivo che quel gesto era per me come una resa totale a qualcosa che mi apparteneva. Sono nata con una leggera malattia della pelle; sin da piccolina ho le mani che sembrano quelle di una vecchia e me ne sono sempre vergognata. Probabilmente in quel modo confesso anche delle cose molto intime; è stato questo gesto venuto fuori prorompente, necessario, vero, ad aver creato l'altra Alda, quella trasformata, la mia Alda. Perché sarebbe stato facile imitare la Merini! L'ho avuta davanti a me per anni e anni, ho osservato il suo spazio, il suo modo di vestire, tante cose... A volte l'incontro con lei era devastante perché mi metteva davanti il mio terrore ed anche la sua grande verità non nascosta da nulla. Forse, questo mio gesto fu dire "sono questa".

Tra i tuoi tanti lavori per il cinema, il teatro e la televisione c'è un personaggio che hai amato in particolare?

Ho amato moltissimo il personaggio di *Luna Rossa*, perché affrontavo qualcosa che era così lontano da me che veramente non sapevo dove andarlo a pescare, come fare mia quella essenza, il gesto, quel personaggio così atroce: una pluriomicida. Capuano, il regista del film, mi ha dato la possibilità di una trasformazione continua; avevo parrucche di tutti i colori, vestiti allucinanti. Questo è il personaggio con cui mi sono divertita di più nel senso del gioco attoriale.

Tua madre era concertista. Cosa significa crescere in una famiglia in cui c'è ritmo?

Bhè, si affina l'udito...c'era ritmo nella mia famiglia, la musica! Ma c'era anche molto silenzio; il ritmo era quello che dovevi afferrare nel silenzio.

Dalla Merini in poi mi sembra che tu abbia esplorato, dal teatro al cinema, territori "border".

In realtà, in tutti i miei lavori c'è un unico e solo tema: la relazione amorosa. In *Delirio Amoro*so c'erano le relazioni amorose immaginarie della Merini e la sua ricerca disperata dell'amore. Da lì sono passata a *L'uomo atlantico* e *La malattia della morte* della Marguerite Duras che, all'opposto della scrittura della Merini quasi barocca, talvolta dai risvolti mistici, raccontava con un minimalismo assoluto l'impossibilità della relazione amorosa tra un uomo e una donna. In *Una volta in Europa* c'era lo spiraglio di una riuscita, nonostante la morte di un uomo amato alla follia e di un nuovo amore costruito pian piano non attraverso la passione, ma con amore. Quello che unisce il personaggio, che vola sul deltaplano e che guarda il mondo dall'alto, con questo uomo sfortunato che ha perso le gambe è un amore in un ulteriore passaggio di coscienza di lei.

Nel cinema i temi non erano miei anche se ho scelto quei film; alcuni fortunati, altri meno come quello della Tamara. Il racconto mi affascinò molto anche se la sceneggiatura e il film erano meno belli; ma il personaggio da cui si partiva era straordinariamente interessante – una donna dipendente da un uomo – e non era mai stato rappresentato prima nel cinema. Manca solo la domenica conclude il tema della relazione amorosa. Con Borina – parto dal personaggio ma anche da me – è come aver perso ciò che ancora c'era in tutti i miei spettacoli precedenti: l'illusione di un sogno d'amore. Con Borina porto in scena la disillusione. Posso dire che amo moltissimo questo spettacolo perché fa ridere, la gente applaude; ma c'è veramente molto poco da ridere sull'argomento delle vedove bianche, sulla vita di queste donne prive di status perché un tempo non eri veramente donna senza un uomo accanto. Il libro da cui è tratto lo spettacolo è straordinario, fuori dagli schemi. Silvana Grasso, l'autrice, non ha mai una soluzione banale; la sua scrittura è un continuo schiaffeggiare la mente, come faceva la Merini; ma Silvana lo fa concretamente. Mentre la Merini andava in alto poeticamente, lei affonda in una concretezza nera, viscerale, di terra. La soluzione che trova per Borina è magnifica. Attraverso la fantasia, per ogni scritta possibile che trova sulla tomba di un uomo morto, Borina inventa una sua nuova vita di moglie. Con questo personaggio si chiude il tema che apparteneva a tutti gli spettacoli precedenti: l'incapacità di un rapporto d'amore, infatti quelli vissuti da Borina in maniera serena sono tutti amori impossibili. L'uomo è morto e lei è viva. L'unico rapporto che lei ha con un uomo vivo, quello reale, con il marito che torna dopo trenta anni, è ovviamente catastrofico tanto che lei deciderà di ucciderlo.

Dove sei andata a cercare questo personaggio?

Da mie memorie di paesini di montagna, da lì è uscita l'immagine di una mia zia, Clara, che era sempre vestita di nero e con i capelli appiccicati al viso; era molto simpatica e generosa. È lì che sono andata a pescare i capelli di Borina. Non perché mia zia fosse come Borina! •



Intervista a Luis Bacalov

Luisa Cerqua

Maestro Bacalov, la sua produzione artistica è talmente vasta che ci si avvicina un pò intimiditi. Lei ha iniziato a studiare musica a 5 anni e molto presto a fare concerti. Ad una festa sentendo Gardel, si accorge che conosceva tutte le parole delle sue canzoni ed erano quelle dei tanghi che suo padre ascoltava alla radio. Da lì inizia quella che lei definisce la sua "insana passione" per il Tango.

Perché definisce il Tango una passione insana?

È un paradosso, una risposta alla pressione culturale di chi ha considerato il Tango una musica di serie B o C, una musica spazzatura, come per esempio i miei professori di pianoforte. Un ragazzo con talento doveva fare carriera nell'ambito della grande musica della tradizione occidentale. Si ricordi che l'Argentina è un paese euro centrico, ma non è Europa. Parlo di insania perché è come dire: "Questo è diventato matto! Fa quella "roba" invece di scrivere come Stravinski, Schamberò, Bach o Behethoven,

si mette a frugare fra le radici del tango. Ha bisogno di uno psichiatra". La mia è una risposta soprattutto agli ultra conservatori che considerano la musica della storia la sola che abbia il diritto di essere considerata grande.

La sua Messa per coro e orchestra *Misa Tango* coniuga liturgia e danza, una cosa da sempre estromessa dai riti della tradizione cristiana. Tango e Milonga sono danze formatesi nei bordelli.

Come nasce la sua *Misa Tango*? Quale è la funzione del bandoneon dialogante con violoncello e pianoforte?

Quando mi sono messo a scrivere musica e prendendo in considerazione come uno dei materiali la storia del Tango, volevo fare un'operazione che andasse oltre il bordello, le milonghe e la danza, e arrivare in qualche modo a far sì che il Tango potesse essere considerato come una delle tante manifestazioni popolari passibili di ulteriori sviluppi. Questa è l'idea e per questo ho scritto una Messa.

Ma chi l'ha detto che il tango non ha diritto di cittadinanza, di essere accostato alla religione, alla divinità? Mi ricordo che quando scrivevo questa cosa mi veniva in mente proprio la figura della Maddalena, e proprio da tutto questo, dal contenuto socioculturale, politico e religioso insito nei Vangeli che mi veniva l'imput. Quella "signora" era quello che era e dopo non fu più quella. Questa musica è nata nel bordello, e dopo è diventata una Messa... Che importa da dove è venuta?

Per quanto riguarda la funzione del Bandoneon è molto semplice: ho sempre identificato questo strumento come una cosa estremamente popolare, profondamente radicata nello spirito della città di Buenos Aires. Dal punto di vista simbolico rappresenta quel piccolo uomo della città di Buenos Aires, un pò confuso e un pò angosciato, alla ricerca di qualcosa. Un piccolo uomo che in qualche modo dialoga con chi è più informato sulla fede. Il Bandoneon cerca forse la fede ma non ce l'ha, è come *in cerca sempre di qualcosa*.

Forse ascoltando il pezzo questo non viene trasmesso. Le sto raccontando come io mi sono avvicinato a questo strumento con l'idea che, oltre che strumento per fare musica, simbolicamente fosse qualcosa d'altro. C'è un altro motivo per il mio uso del Bandoneon: anche questo strumento per l'accademia è di serie B. Non c'è letteratura musicale per questo strumento che invece ha diritto alla sua dignità. Ha capacità espressive direi uniche.

Il suo incontro col cinema avvenne nel 1960, lei aveva 27 anni. Il suo primo film fu *La banda del buco di Amendola*. Quasi mezzo secolo di colonne sonore, ben 146. Molte di esse sono state composte per registi attenti al rapporto musica immagine cinematografica, come Pasolini, Zampa, Wertmüller, Monicelli, Damiani, Scola, Di Leo, Giraldi e altri ancora. Lei afferma che la sceneggiatura non è il punto di partenza per l'idea generatrice della sua composizione musicale. Come germina l'idea musicale rispetto all'immagine e quale influenza ha la guida dell'autore del film?

È molto semplice. Io ho un dialogo abbastanza importante col regista, voglio che sia corresponsabile delle scelte. D'altra parte non lavoro sulla sceneggiatura perché la sceneggiatura è qualcosa che io leggo e che immagino a modo mio, il film è un'altra cosa. Certamente leggo la sceneggiatura, ma poi lavoro sul primo montaggio, sull'immagine, le luci, i rumori, le voci e i volti degli attori. La musica è un misto di intuitivo, razionale e pratico, ma io non privilegio nessuno di questi elementi. Mi lascio guidare dal fatto intuitivo e poi lo passo al vaglio della ragione.

Parliamo del linguaggio musicale. Quali elementi del linguaggio musicale adopera in funzione dell'immagine? Cosa rende un tema indimenticabile e quali linee melodiche rendono i suoi pezzi memorabili? Quale valore assume nella sua musica la melodia rispetto al ritmo e all'armonia nel definire un'atmosfera, dei sentimenti?

Non esiste il linguaggio musicale, esistono i linguaggi musicali, se di linguaggio si può parlare. Ancora più diffi-

cile è dire che cosa rende un tema memorabile. Magari dal punto di vista statistico un pezzo è memorabile perché ha una linea melodica che forse, addirittura all'insaputa del compositore, colpisce una certa quantità di persone e il pezzo inizia ad avere successo. Si sa molto bene quali sono gli elementi che hanno portato un pezzo al successo, ma non quali saranno quelli che faranno successo. Ci sono delle regole, la tonalità, la chiarezza espositiva, ci deve essere una melodia. Ma questo non basta, il successo è abbastanza misterioso.

E il ritmo? Definisce una sequenza, una clima di suspense, di travolgimento?

Certo, è il ritmo che definisce una sequenza. In musica è un elemento importante, anche in funzione del modo di porsi del pezzo. In velocità, in lentezza, con una forza ritmica impressionante oppure no. Questo offre tutta una serie di indicazioni emotive, il famoso "sotto testo", che indirizzano, addirittura semanticamente, la narrazione della storia.

Io non ho una fissazione sulle tecniche compositive, non solo armoniche. Quando scrivo musica applicata, provo ad essere estremamente libero. E in funzione della narrazione, molte volte, all'interno dello stesso film, vado a fare cose molto diverse tra loro. C'è un grande eclettismo. Non vado cercando l'unità stilistica ma l'efficacia. E questo qualche volta necessita di una libertà stilistica che è contraria alla rigidità di un certo tipo di stile. Ecco. Lo scopo della musica per il cinema è rendere il film più efficace e coinvolgente. Chi non fa questo scrive musica per sé, narcisisticamente. Non rende un servizio al girato.

Parliamo di orchestrazione. Quale valore dà a questa componente fondamentale rispetto all'immagine filmica? Ascoltando le colonne sonore dei suoi film appare subito che al dialogo musicale tra strumenti è attribuito un suo preciso significato. Ne cito alcuni: *A ciascuno il suo* (Petri, 1967), pianoforte e violino. *Django* (Corbucci, 1966), chitarra; *His name was King* (Romitelli, 1971) percussioni, voci e tromba; *Roma bene* (Lizzani, 1971), chitarra e samba; *Summertime Killer* (1972), percussioni e chitarra elettrica; *Il grande Duello* (G. Santi, 1972), usato da Tarantino in *Kill Bill*, armonica a bocca, chitarra e violino. Ogni strumento ha un suo carattere? Quale è il valore semantico della scelta degli strumenti e la loro fusione?

Le dirò, non parliamo più di orchestrazione in sé. Parliamo di tutti i parametri che compongono lo scrivere musica. Molte persone pensano che le note, in quanto successione o apparizione contemporanea nello spazio e nel tempo, siano l'alfa e l'omega della musica. Ma questo non ha alcun senso. Le note fanno parte di un tessuto molto più complesso che riguarda l'armonia, il ritmo, l'altezza, il timbro, la dinamica, l'articolazione etc. Si potrebbe dire, paradossalmente, che le note nello scrivere musica sono la cosa meno importante. Sono tutte le altre cose che danno coloritura, valore e significato a quelle note. È quasi come il dizionario, che non è un romanzo né un pensiero, è l'analisi delle parole. Come vede io vado oltre l'armonia,

l'orchestrazione, etc. Tutto quello che è necessario perché la musica esista è quanto meno di uguale importanza, a volte di più delle frequenze con le quali uno sta lavorando, e cioè dell'apparizione delle note una dietro l'altra oppure contemporaneamente.

Certamente gli strumenti hanno un carattere definitivo per la percezione emotiva della musica. Una cosa è un violino suonato pianissimo sul registro acuto, una cosa un contrabbasso suonato fortissimo su un registro grave. Noi percepiamo tutto questo in modo estremamente diverso e la musica è così ricca perché ha la possibilità di apportare contenuti emozionali, logici, razionali, in funzione di tutti i parametri detti prima. È vero, ogni strumento ha un suo carattere ma il carattere in sé non evoca il tutto. Fa parte di un complesso di apparizione nel tempo e nello spazio di un certo tipo di musica. Non si possono separare le cose. Separarle analiticamente va bene per lo studio delle possibilità degli strumenti, ma non per l'ascolto. Nell'ascolto uno percepisce il tutto come un unicum. In funzione di questo, tutti questi parametri, velocità, altezza, dinamica, etc. hanno un ugual peso. Certamente non è un caso la scelta dello strumento ma bisognerebbe vedere questo non in astratto ma in concreto, caso per caso. Perché quella musica in quel film? John Williams, Morricone, Piovani o Bacalov, perché hanno scelto quella strada? Allora si può anche discutere. In astratto non si può fare perché non si può fare una teoria generale.

Lei ha scritto ben 14 colonne sonore per il regista Giraldi e 11 per il regista Di Leo, 3 per Damiani: sono anni di lavoro. Su che basi si fondavano questi sodalizi? Molto semplicemente, prima di tutto sull'intendersi. Si dialoga, si discute, ci si trova oppure no d'accordo. Nasce una simpatia, si diventa amici o nemici. Ecco, queste sono le basi. Sono incontri umani. Non ti sposi con la prima arrivata.

Parliamo di Pasolini. La Passione secondo Matteo segna un nuovo modo di utilizzare la musica nel cinema. Pasolini aveva scelto Bach, consigliato da Elsa Morante e Laura Betti. Lei, maestro, suggerì l'utilizzo di un brano tratto da una messa africana, il Gloria della Misa Luba. Compose anche arrangiamenti di brani presi dalla tradizione ebraica. Cosa l'ha guidata verso questo tipo di scelta, anticipatore sotto molti punti di vista della world music attuale?

Quando io ho capito che c'erano questi due numi tutelari, la Betti e la Morante, che suggerivano delle cose, ho capito che il mio lavoro era di "ripieno". Dovevo fornire loro quello che non trovavano o che non erano capaci di trovare nella sterminata quantità di musiche scritte fin dalla preistoria. Esistono anche le musiche degli aborigeni in Australia, dunque si sa che cosa ha prodotto una civiltà.

Mi sono detto, va bene! Le alternative sono due: accettare di essere un "servitore" modestissimo e discreto dell'operazione musicale che stavano facendo, o non lavora-

re in questo film. Decisi di accettare questo discretissimo ruolo di "tappabuchi". Quando ho visto il film, che secondo me era un film interessante perché faceva tabula rasa di tutta l'iconografia smielata con i Cristi biondi con gli occhi azzurri, ho detto: questo è un bel film. Pasolini è un grande artista, lavoriamo nella direzione sua! Senza interferire, senza entrare nella discussione del perché avesse scelto questo o quello. Non ho mai discusso. Conoscendo la *Misa Luba*, ho pensato addirittura di proporgli qualcosa che non avevo scritto io. Lui ha sentito questa messa africana ed è rimasto entusiasta, mi ha ringraziato. Credo che sia la sola volta che mi ha ringraziato. L'ha utilizzata nel film quando appare l'Arcangelo. Dopo di che ho scritto alcuni pezzi che avevano a che fare con la tradizione ebraica e greca antica, però solo piccole cose.

Lei è di famiglia ebraica, di un popolo le cui origini sono legate alla terra promessa, alla nostalgia. Condividi l'idea che alla base del Tango ci sia un vissuto di nostalgia e lontananza, lo spaesamento di chi ovunque vada si sente straniero? Una mia amica "tanguera", dice che il Tango è "un ballo per anime sole, che cercano un abbraccio".

Ma questa è una bellissima osservazione! Le dico subito che la plagerò! È estremamente bella! Chi ha detto questo ha visto giusto. Non vuol dire nulla l'espressione "*Il Tango è un pensiero che si balla*". Sembrerebbe il massimo dell'approssimazione verbale al Tango, ma non lo è perché il Tango non è un pensiero. È molto di più e molto di meno. Comunque questa sua definizione mi piace molto, il Tango non è solo danza.

Ora sposto la sua domanda e le dico che io non mi sento straniero da nessuna parte. Dal punto di vista di essere nato in una famiglia ebraica, se questa è la condizione "*sine qua non*" per definirmi un ebreo, allora io non sono un ebreo. Mi sento radicato in me, anche se sono molto errante. Se sto in Francia o in America io non mi sento un alieno che deve scappare per ritrovare la sua casa. Non so che vuol dire! Sarà perché ho iniziato a viaggiare da molto giovane. Sono andato via dall'Argentina a venti anni e dunque ho sposato la definizione "*ubi bene, ibi patria*". Mi sento cittadino del mondo. Certo ci sono dei posti dove questo è più difficile, non so come mi sentirei in Cina. Ma non c'è nessun posto dove io sia stato in cui mi sia sentito veramente straniero.

Nel Tango, è vero, c'è questa forma in qualche modo malinconica, aggressiva, notturna e torturata della sua nascita e del suo sviluppo, ma fuori dalla prima fase, perché all'inizio i Tanghi erano allegri, diversi perciò da quelli delle fasi successive. Evidentemente l'Argentina è un paese con molti problemi. Non per niente c'è uno psicoanalista in ogni strada e Buenos Aires è una città piena di magoni, con tutta una serie di dolori e dunque anche la nostalgia. La ripetitività di questo aspetto nel Tango è molto più forte che nelle musiche urbane dell'America del Nord o del Brasile. Vinicio de Moraes, un grande poeta brasiliano che ho avuto il privilegio di frequentare molto, mi diceva: "*Sai qual è il problema di Buenos*

Aires? Che non avete i neri. In Argentina manca la vitalità e l'allegria che, nonostante tutto, hanno portato musicalmente gli africani". Questo mi diceva, e mi sembra interessante.

Nel 1994 le musiche del film *Il Postino* vincono l'Oscar. Anche in questo film c'è l'esperienza di sradicamento, nostalgia e perdita. Da cosa nasce il tema vincitore di un Oscar?

Le dico subito che non lo so da dove nasce un tema che vince l'Oscar. Posso dirle che il vincitore di un Oscar è uno che ha avuto molta fortuna. Ci sono una serie di componenti che non hanno nulla a che vedere con la reale capacità e tenuta nel tempo di un compositore. Alcuni ottimi compositori non l'hanno avuto. Morricone l'ha avuto alla carriera perché si sono resi conto che c'erano tanti altri che non valevano neanche la decima parte e che avevano ricevuto l'Oscar. È un pò un terno all'otto. Per questo io non l'ho mitizzato, so quali sono i limiti dell'attribuzione di un Oscar. È molto più importante la Nomination, in quel caso sono i musicisti che votano per i musicisti, i registi per i registi etc. C'è un approccio più razionale ed elaborato, di addetti ai lavori. Ma poi è la Signora Fortuna che conta. Io sono grato a chi mi ha votato e veicolato questa cosa, perché oltre tutto mi ha aperto tante porte che non hanno niente a che vedere con il cinema. Mi hanno commissionato di colpo pezzi che non erano per il cinema, concerti e direzioni d'orchestra. Tutto questo grazie all'Oscar. Dunque, benvenuto! Io però conosco molto bene le ragioni per cui me lo hanno dato, possono essere molte.

Quali film le piace trattare e quando si diverte veramente associando alle immagini la sua musica, dando ad esse rilievo e interpretando il visivo attraverso il sonoro?

Soprattutto nei primi anni del mio lavoro ho fatto tante cose perché, come dicono i napoletani, "tengo famiglia". Ma, ecco, sono felice di lavorare in film che hanno un certo spessore culturale. È vero che qualche film di puro intrattenimento, a volte, è molto ben confezionato e divertente e uno ci lavora volentieri. È il caso dei film di Sergio Leone, oppure di Tarantino. Certamente ho preferito lavorare con registi come Fellini, Antonioni o Pasolini. Film che dicono qualcosa sul mondo, sul momento storico. Qualcosa che in qualche modo lasci un segno per riflettere, per emozionare.

Un'ultima domanda. Lei insegna composizione di musica per film presso l'Accademia Chigiana di Siena e presso l'Accademia di Cinema ACT Multimedia di Cinecittà a Roma. Secondo lei, quali sono oggi gli elementi cardine del mestiere di compositore per film? A un giovane, quali errori raccomanderebbe di evitare?
I giovani italiani e non italiani che fanno i corsi di musica applicata con me, a Siena e anche a Cinecittà, in parte, sono molto diversi da come eravamo noi. La preparazione musicale del conservatorio è molto labile, nessuno

detta le regole di cosa bisogna fare. Non ci sono più i guru incontestabili, i pastori di greggi che dicono questo è bene e questo è male. D'altra parte, rispetto alla cultura generale, sono anche più preparati di quello che era la mia generazione. Molti musicisti che lavoravano per il cinema e che io ho conosciuto quando ero giovane, erano molto scarsi dal punto di vista della cultura generale ma facevano bene il loro mestiere perché erano dotati. Questo vuol dire che c'è poco da raccomandare ai giovani compositori di oggi. Loro hanno bisogno di pratica, fare, discutere, con me e fra loro, sul lavoro fatto, vedere il lavoro degli altri, capire gli errori commessi. Io do i riferimenti teorici solo nei primi giorni dei corsi e fondamentalmente su due temi. Uno è quello che si definisce linguaggio musicale, che cosa è, se è un linguaggio. Perché lì le teorie di tipo semiologico, critico, filosofico etc. sono molto contrastanti. Non c'è nessun corpus di certezze assolute. Comunque, gli metto l'inquietudine di andare avanti, di scoprire, di leggere etc. Il secondo tema è una cosa pratica: le funzioni della musica, a che cosa serve. Questo mi sembra nel cinema possa loro servire. Il corso poi si svolge facendo, scrivendo, incidendo musica, mettendola a confronto con le sequenze cinematografiche, discutendone senza inibizioni.

Io spesso sto a sentire, più che intervenire chiedo loro cosa pensano. Si parla molto, di sé e degli altri, esprimendo il proprio pensiero in piena libertà e senza timidezza. Si impara molto dagli altri, purché ci sia la franchezza. *

Luis Enrique Bacalov, pianista e compositore di fama internazionale, è nato a San Martín (Buenos Aires) nell'agosto del 1933. Ha iniziato la sua formazione all'età di cinque anni con Enrique Barenboim. Giovanissimo, ha svolto in Argentina l'attività concertistica come solista e nel duo con il violinista Alberto Lisy. I suoi studi classici di pianoforte convivono con l'amore per la musica popolare, Gardel, Villoldo, Canaro e Salgan, Villegas e Piazzola. Ha svolto una intensa attività di ricerca sul folklore musicale di varie nazioni sudamericane anche in collaborazione con la Radio e la Televisione colombiana. Come interprete divulga la produzione pianistica americana dell'Ottocento e del Novecento. Dal 1959 scrive musica per il cinema con lo pseudonimo di Luis Enriquez e con il suo vero nome. Molto attento alle esigenze narrative del racconto per immagini, lavora come compositore e concertista, per il cinema e per la televisione. Ha avuto numerosi premi e nomination tra cui, nel 1995, l'Oscar per le musiche de *Il Postino* con Massimo Troisi, regia di Michael Radford.

Fra i film di cui Bacalov ha composto le musiche vanno citati *A ciascuno il suo* di Elio Petri, *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, *La città delle donne* di Federico Fellini, *Django* di Sergio Corbucci, *Quien Sabe* di Damiano Damiani, *La Tregua* di Francesco Rosi.

È autore di numerosissime composizioni, tra le quali "Misa Tango", elaborata per grande coro e orchestra, ed il suo capolavoro: lo Stabat Mater laico "Estaba la Madre" (2004), dedicato al coraggio delle madri dei 30 mila desaparecidos argentini. Ha fondato e dirige un quartetto musicale con bandoneon, contrabbasso, percussioni e pianoforte.



Carlos Gardel



TANGHI ALTROVE

Angelo Macchia

Ho conosciuto argentini che hanno iniziato a ballare il tango in Italia. In Argentina consideravano il tango qualcosa di popolare nel senso peggiore: vivendolo con distacco se non con disprezzo. È come se un italiano sentisse il desiderio di imparare a ballare il liscio in Canada. Lontani dal loro paese, avevano scoperto che questa danza li attraeva e suscitava in loro risonanze diverse rispetto a quelle che avevano fino ad allora conosciuto. Era facile attribuire a questa nuova prospettiva un senso relativo alla nostalgia, tanto più che per molte di queste persone la scelta di partire era stata causata da un obbligo di ordine politico o economico. Esiliati perché perseguitati o emigrati perché poveri, spesso per entrambi i motivi. Intuivo ci fosse dell'altro... dato che la gran parte di questi argentini che si erano accostati al tango in Italia aveva cognomi italiani! Nostalgia di cosa, dunque? Dolore (algos) di fare ritorno (nòstos) dove? Mi raccontavano di aver fatto viaggi in Italia alla scoperta dei luoghi da cui erano partiti i loro nonni: la Campania, la Puglia, il Piemonte, la Calabria. Di aver incontrato parenti sconosciuti, ri-conosciuti volti e suoni che gli appartenevano senza averli mai incontrati prima. "Ogni volta che ballia-

mo un tango cerchiamo qualcosa che abbiamo già vissuto": così diceva uno dei miei maestri di tango, Osvaldo Roldan. Di nuovo la nostalgia, magari per qualcosa di primitivo o ancestrale, il calore e la sensualità di un abbraccio avuto e perduto. Tutto ciò mi lasciava parzialmente soddisfatto: forse perché i primi tanghi che ho ascoltato non erano quelli di Gardel bensì di Piazzolla, uno che ha guardato avanti fino all'ultimo... Sarà per questo che, da emigrante quale sono, il film ispirato al tango che preferisco è "Tangos, l'exil de Gardel", di Fernando Solanas, premiato a Venezia nel 1985. Un gruppo di esuli argentini a Parigi vogliono festeggiare la fine della dittatura militare nel 1980 mettendo in scena uno spettacolo di tango. L'ispiratore del progetto è un misterioso personaggio che vive in Argentina, Juan, omonimo del regista che dirige la troupe di attori, cantanti e ballerini. Il film mette in scena la preparazione di uno spettacolo con tutte le tensioni, i conflitti, le speranze di un gruppo di persone che, inizialmente entusiaste all'idea di fare ritorno in patria, gradualmente si divide tra quelli che davvero vogliono tornare e quelli che invece intendono restare in Europa. Il finale è aperto: non si



Fernando Solanas

sa se questo spettacolo si farà, se questo agognato ritorno ci sarà davvero. Le immagini del film si susseguono come quelle dello spettacolo in fieri, mettendo in scena una serie di situazioni tipiche della storia dell'Argentina ed anche di come tali storie vengono

comunemente raccontate negli spettacoli di tango. Eppure una trama implicita fa emergere il conflitto fra tradizione e innovazione, fra nostalgia del ritorno al passato e desiderio di guardare e andare avanti.

La tensione si coglie a partire dalle scelte musicali: i tanghi della tradizione interpretati da Osvaldo Pugliese si alternano alle moderne creazioni di Piazzolla che nominò queste composizioni "tanguedia" (tango+tragedia+commedia). Così le forme espressive del tango milonguero di osservanza "portena" di Eduardo Arquimbau si incrociano a quelle di danzatori contemporanei e mimi, attori e cantanti. Nessuna indulgenza verso le derive sentimentistiche dei luoghi comuni del tango: niente rose rosse in bocca né spacchi vertiginosi... Tragedia e commedia si mescolano anche nella "Storia del tango" per come l'ha raccontata Borges in "Evaristo Carriego", biografia di un poeta del quartiere Palermo di Buenos Aires, personaggio che ci accompagna nell'atmosfera della città alla fine del XIX secolo: le partite di *truco*, il rito dell'*asado* e le sfide a coltello da cui scaturirono i primi passi del tango. Città meticciosa Buenos Aires, nella quale si incontrano e scontrano le identità dei discendenti dei colonizzatori *ispanici* con quelle degli emigranti che sbarcano da navi provenienti da tutto il mondo, soprattutto dall'Italia. Le origini del tango sono in questo

incontro/scontro di identità, secondo Borges: le successive evoluzioni in senso sentimentale ne segnano il declino.

Gli uomini che si accostano al tango cercano di diventare maschi e le donne femmine. Tra le etimologie della parola "Tango", preferisco che derivi da "tangere", toccare. Il contatto con l'altro è una forma di ricerca dentro se stessi, dentro i desideri, le paure, le inibizioni.

Susana Miller mi fece passare lunghe ore di lezione a sentire il contatto dei miei piedi con la terra: "Se non stai ben piantato in terra non stai in equilibrio e non puoi sostenere l'altro", mi diceva. Un bel complemento al mio percorso di psicoanalista!

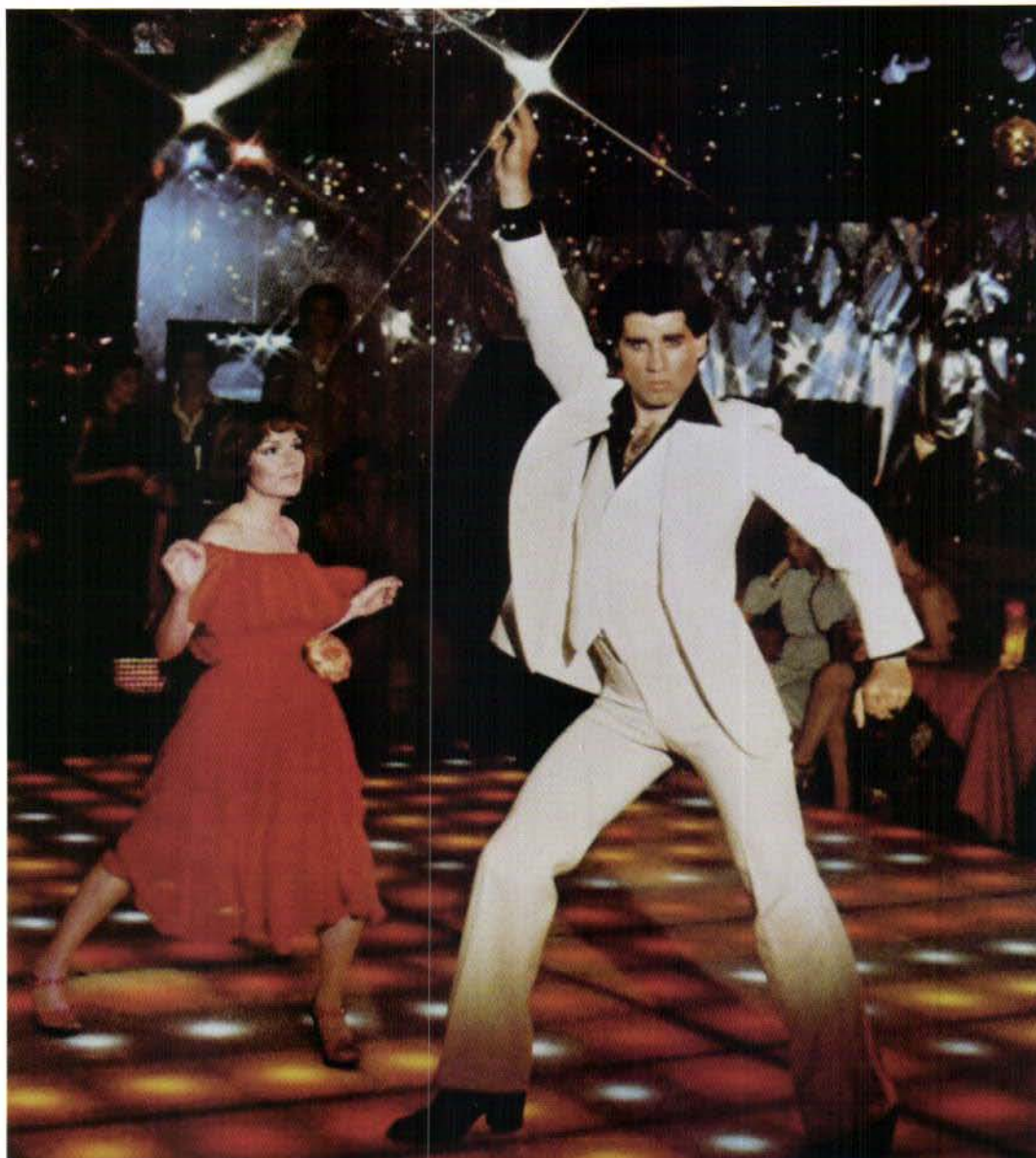
L'infinito processo di decostruzione/costruzione dell'identità passa attraverso la dialettica tra gli aspetti ripetitivi e quelli innovativi del *transfert*, tradizione e tradimento della tradizione. Il più grande ballerino di tango degli ultimi decenni, Carlos Gavito, passò gli ultimi anni a cercare di mettere in scena uno spettacolo intitolato: "A Evaristo Carriego". Dopo aver passato la vita in giro per il mondo a fare spettacoli per il pubblico ne voleva fare uno per se stesso. Morì prima di riuscirci e lo spettacolo non si fece. Come probabilmente non si farà quello di *Tangos l'exil de Gardel*. Quella dell'identità è questione aperta. •

Tangos - l'Esilio Di Gardel (Tangos, L'exil De Gardel)

Cast: Marie Laforet, Philippe Leotard, Miguel angel Solá, Marina Vlady, Georges Wilson, Ana maria Picchio, Gabriela Toscano, Michel Etcheverry, Gregorio Manzur, Claude Melki.

Regia e sceneggiatura: Fernando E. Solanas

Data di uscita: 1985



Filosofia di John Travolta

Alberto Angelini

La danza è simbolo della liberazione dai limiti del mondo materiale e può divenire concreta manifestazione della vita spirituale. In essa ritmo, melodia e parola si sintetizzano nel corpo umano, nell'ambito di uno spazio e di un tempo proposti dal danzatore. In quanto ordine ritmico, la danza degli dei e degli eroi mitici concorre all'organizzazione e alla regolazione ciclica del mondo.

In senso generale, le danze rituali sono un modo per ristabi-

lire, mentalmente e antropologicamente, i rapporti tra terra e cielo, sia che esse invocino la pioggia, l'amore, la vittoria o la fertilità. Nella danza può trovare spazio la potente espressione del dramma, perché è il solo momento in cui l'uomo rifiuta il ritmo deterministico della natura e propone un proprio ritmo liberatorio, capace di allargare i limiti della dimensione umana.

Storicamente, in ciò, i danzatori hanno sempre cercato di



avvicinarsi agli dei. Secondo Luciano di Samosata le danze "traducevano in movimenti espressivi i dogmi più misteriosi della religione, i miti di Api e di Osiride, le trasformazioni degli dei in animali e soprattutto i loro amori".

Anche per Platone la danza era di origine divina e, prima di essere movimento, era segno e significato. Essa non obbediva unicamente a esigenze di grazia e di ordine. Per meglio esprimere il proprio messaggio, essa poteva esulare dalle evoluzioni ritmiche per ricercare, soprattutto nelle cerimonie dionisiache, disordini, opposizioni e manifestazioni spontanee.

La simbolica lotta fra il disordine pulsionale di Dioniso e l'organizzazione regolatrice del ritmo costituisce, quando il risultato è armonico, la danza perfetta.

Questo intravediamo quando John Travolta, con pantaloni "a zampa d'elefante" bianchi, giacca bianca, gilet bianco e camicia scura balla sulle note di "More than a woman" dei Bee Gees, nel film musicale *La febbre del sabato sera* (1977), interpretando il personaggio di Tony Manero. Sembra, nella danza, che il protagonista esprima un armonico contatto con le forze pulsionali dell'inconscio e non abbia quindi timore, garante l'armonia, di abbandonarsi a quell'"entusiasmo" che, nel passato, testimoniava la presenza fisica e mentale di Dioniso.

L'intero film è un pretesto per consegnare alla storia del cinema le sequenze di questo ballo. Contemporaneamente, si ricordano, come dotate di un buon effetto, alcune scene girate nei pressi del ponte di Verrazzano.

La trama è semplice, tuttavia il film riesce a rappresentare un certo spirito giovanile che permeava gli anni settanta e pretende di raccontare la vita dei giovani dell'epoca dal punto di vista di Tony Manero. Quest'ultimo è un ragazzo, di origini italiane, che vive in un sobborgo di New York. La sua vita è basata sul ballo e sul sabato sera, quando si scatena in pista. Nelle discoteche da lui frequentate, Tony è il re; tutte le ragazze impazziscono per lui e gode del rispetto di tutti.

A modo suo è un personaggio eroico; un eroe della danza e in discoteca, inevitabilmente, conosce Stephanie. Poi la vicenda è, più o meno, scontata: si innamoreranno e riusciranno a vincere la gara di ballo, pur non avendolo pienamente meritato. In seguito, le esperienze di vita porteranno il protagonista a rivedere l'atteggiamento superficiale adottato in passato.

Sul piano collettivo, lo stile di vita del gruppo di amici, caratterizzato da machismo e da un forte spirito di concorrenza, porterà fatalmente alla morte di uno di loro.

La trama vorrebbe trattare anche tematiche serie, toccando problemi giovanili tuttora attuali, come l'emigrazione, l'uso di stupefacenti nelle discoteche e la violenza tra bande.

Il Travoltismo esploso nell'immaginario collettivo con *La febbre del sabato sera*, prosegue l'anno dopo, nel 1978, con *Grease*, dove Travolta rimane l'eroe, ma la vicenda esprime toni più corali e legati alla presenza del gruppo.

Non si cerchi, qui come nel film precedente, uno spessore nella trama o qualche traccia di vero pathos. Il film è un pretesto per immergere lo spettatore nella dimensione viscerale del ritmo e del ballo. Si cerca l'armonia, la *Gestalt* della frase musicale che inizia e si conclude perfettamente lasciando il pubblico con un senso di appagamento e sazietà. Questo obiettivo viene raggiunto; il film è un successo e alcune delle sue parti divengono "pezzi" della storia del cinema. È spettacolo puro che, ancor più della pellicola precedente, si astrae dalla storia presa a pretesto; è *rappresentazione*, non *realtà*. L'atmosfera di *Grease*, a differenza del precedente film, si caratterizza per una dimensione ancor più grupppale. Travolta è un protagonista che danza sullo sfondo di un gruppo in movimento e quest'ultimo viene portato, dalle vicende filmiche, fortemente in primo piano.

Aleggia, nel film, un'eco di antichi riti collettivi; la danza dei dervisci, o anche la danza del sole dei Sioux, dove esisteva un rapporto tra il movimento dei danzatori e quello delle sfere planetarie. È un ballare di gruppo per richiedere buona sorte e benedizioni celesti.

Nel film non ha senso cercare la *verità oggettiva*. Va gradita piuttosto la verosimiglianza; vale a dire, anche se la citazione è fin troppo nobile per la materia trattata, l'unico obiettivo al quale, secondo la *Poetica* di Aristotele, può essere finalizzata la poesia. •

La febbre del sabato sera

Titolo originale: Saturday night fever

Nazione: Usa / Anno: 1977 / Genere: Musicale

Durata: 119' / Regia: John Badham

Cast: John Travolta, Karen Lynn Gorney, Barry Miller, Joseph Cali, Paul Pape, Donna Pescow, Bruce Ornstein

Produzione: Milt Felsen, Robert Stigwood

Grease

Nazione: Usa / Anno: 1978 / Genere: Commedia

Durata: 110' / Regia: Randal Kleiser

Cast: Olivia Newton John, John Travolta, Stockard Channing, Jeff Conaway, Michael Tucci, Barry Pearl, Kelly Ward,

Didi Conn, Jannie Donnelly, Dinah Manoff

Sceneggiatura: Bronte Woodard, Allan Carr



BILLY ELLIOT

THE MUSICAL

La magia della danza

Luisa Cerqua

“Dentro ognuno di noi c'è un talento da scoprire”

Billy Elliot, film d'esordio di Stephen Daldry candidato a tre Oscar, conserva dopo dieci anni quasi intatto il suo fascino.

È la storia di un ragazzino undicenne che realizza il sogno di diventare ballerino superando il pregiudizio che il balletto sia roba da femminucce.

Siamo in una cittadina mineraria inglese in rivolta e la piccola comunità è sospesa nel clima d'incertezza e rabbia di uno sciopero ad oltranza. Anche Billy è in rivolta: con la morte della madre ha perso precocemente l'infanzia e si avvia incerto verso le trasformazioni dell'adolescenza, lontano dalle sicurezze infantili. Gioca, studia, bada alla nonna “svanita” e alla casa sospeso tra mondo fantastico infantile e dura realtà. Cerca svogliatamente di uniformarsi alle richieste paterne che lo spingono alla box, modello di potenza virile che vince il senso di fragilità attraverso l'identificazione con figure maschili forti ma prigioniere di una corazzata difensiva violenta.

Billy però, scandalizzando suo padre e tutto il paese, alla box preferirà l'arte. È attratto dalla musica così come lo era sua madre, nel ritmo ritrova l'eco della voce di lei, l'invito ad “essere sempre se stesso” custodito in una lettera testamento a lui indirizzata, lettera che il giovane protagonista legge e rilegge segretamente.



Così nella vita di Billy appare la danza, all'improvviso, proprio nella palestra dove lo svogliato boxer tenta, senza desiderarlo, di seguire le esortazioni paterne che lo spingono ad affrontare difficoltà e dolore dando e ricevendo pugni. Proprio accanto al ring della misera palestra in cui i ragazzi boxano, la maestra Wilkinson al suono di un vecchio pianoforte fa lezione di ballo alle bambine del villaggio. Sarà lei il Pigmalione dello svogliato pugile, sarà lei ad avviare Billy nella danza e fargli scorgere una diversa possibilità. Nella danza Billy scoprirà come sia possibile conquistare la propria libertà attraverso la leggerezza e la grazia piuttosto che nella lotta. La magia dei movimenti del ballo consentirà il dipanarsi delle trasformazioni che sfoceranno per Billy in una diversa relazione col proprio corpo e in una nuova organizzazione di sé.

Nella danza Billy troverà il proprio linguaggio, quello che gli permetterà di essere vivo, di costruire un mondo di relazioni diverse da quelle del passato. Come la principessa del "Lago dei cigni" che, prigioniera di un corpo non suo, si libera dal "maleficio" grazie all'amore, così Billy, con la scoperta della danza, vince i pregiudizi e le intolleranze della cultura maschilista che predomina attorno a lui. Billy trova nel ballo lo strumento che gli consente di differenziarsi dal fratello maggiore Tony, che usa la violenza come antidoto contro il senso di non vitalità, che oscilla tra rabbia e melanconia e che, per calmare l'angoscia e riempire il vuoto, affronta le difficoltà facendosi picchiare o stordendosi di musica "in cuffia". A volte gli adolescenti in difficoltà cercano nella violenza un'immagine interna di sé forte, un baluardo difensivo per sconfiggere l'immagine di sé fragile perché ancora dipendente e bisognosa. È come se nello scontro con ciò che li fa sentire impotenti, trovasse soddisfazione una fantasia interna basata su un'immagine violenta di sé, una fantasia che li protegge da angosce primitive.

Il giovane Elliot diventerà se stesso trovando un suo linguaggio attraverso l'affermazione artistica, ascoltando il proprio desiderio profondo. Supererà persino la difficile selezione imposta dalla prestigiosa Royal Ballet School agli aspiranti danzatori. Se l'angoscia o la rabbia lo minacciano egli danza.



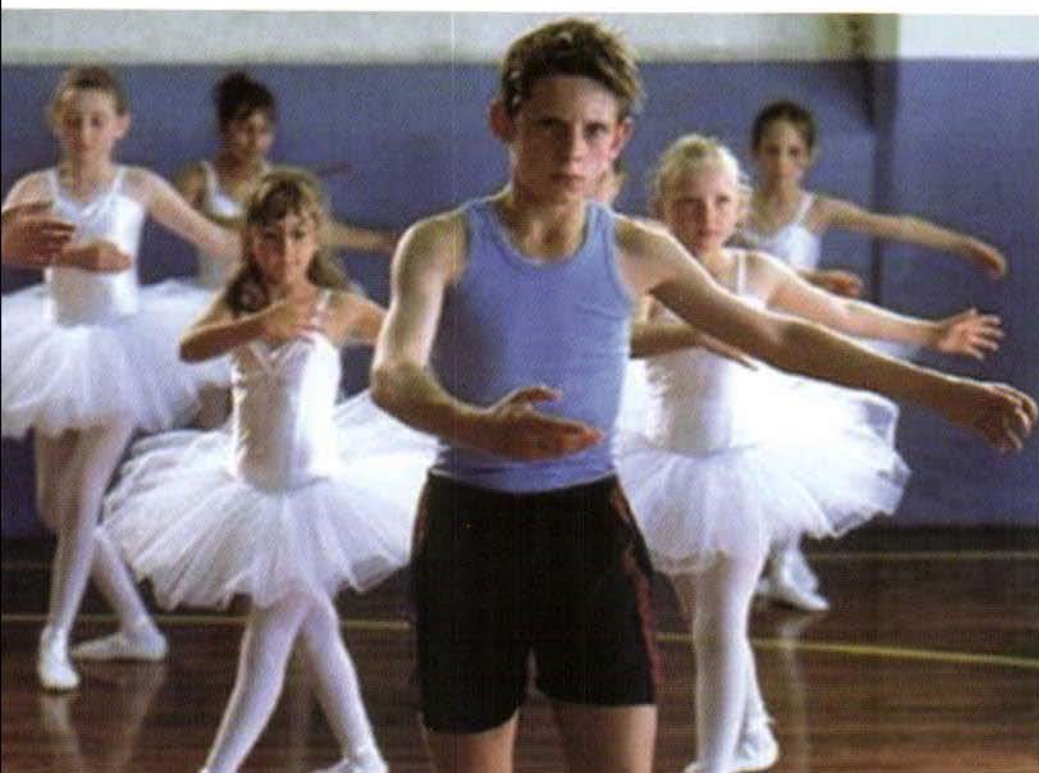
Allora scompare la disperazione e con essa la violenza, perché l'emozione attraverso un nuovo linguaggio si trasforma dando al corpo la forza dell'espressione artistica: "un fuoco che brucia dentro, elettricità pura".

Il ragazzo trova nel ballo lo strumento d'espressione di sé anche contro corrente. Sarà infatti l'unico allievo maschio in un gruppo femminile. Danzando Billy potrà smarcarsi dallo stereotipo paterno che lo spinge con violenza verso il rifiuto delle parti femminili di sé.

Nel legame tra Billy e Michael, il coetaneo alter ego con tendenze gay, possiamo vedere rappresentato il confronto del giovane protagonista con gli aspetti non ancora differenziati di sé ed il timore di non disporre di un'identità di genere definita. La passione per la danza permetterà a Billy la scoperta del proprio modo di essere, che gli consentirà di far fronte alla vita con autenticità e di inoltrarsi al di là dei tabù legati alle incertezze identitarie.

Il finale del film si svolge al Covent Garden. Billy, ormai giovane uomo, entra in scena librandosi in un salto maestoso: è il primo ballerino del "Lago dei Cigni" nell'originale e discussa messinscena di Matthew Bourne, interpretata da soli uomini in un'apoteosi di figure *en travesti*. •

Stephen Daldry, inglese, è figlio di un direttore di banca e di un'artista di cabaret. Dopo il diploma in Arte Drammatica presso la Sheffield University, si unisce ad un circo italiano. A 32 anni diventa direttore artistico del Royal Court, astro nascente del teatro londinese. Nel 1999 realizza un cortometraggio, 'Eight', che ottiene una candidatura al BAFTA e l'anno successivo dirige il primo lungometraggio: **Billy Elliot**. Nel 2002 Daldry dirige **The Hours**, dal romanzo 'Mrs Dalloway' di Virginia Wolf. Interpretato da Nicole Kidman (premio Oscar), Julianne Moore e Meryl Streep, **The Hours** partecipa alla Mostra di Venezia. Nel 2009, dopo una lunga pausa torna con il film **The reader**, il film è candidato all'Oscar per la regia e per l'interpretazione della bravissima Kate Winslet.



La potenza della musica contro il regime

I gatti persiani

Luigi Vagnetti



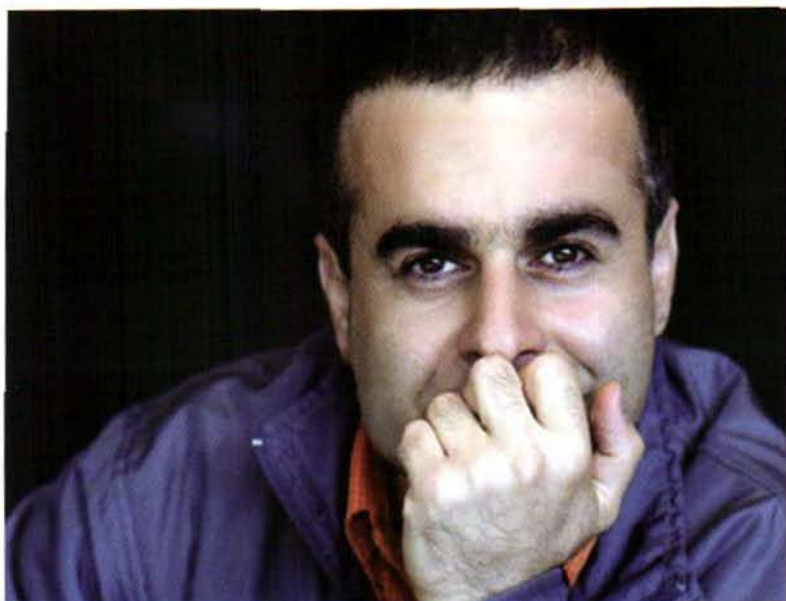
Premiata al Festival di Cannes del 2009 nella sezione "Un certain regard", è finalmente stata distribuita anche in Italia la quinta pellicola di Bahman Ghobadi, regista de *Il tempo dei cavalli ubriachi*.

Il film è stato realizzato in digitale in appena 17 giorni; la troupe ha lavorato clandestinamente, giocando beffarda con l'opprimente autorità, come i protagonisti della vicenda narrata nella pellicola. Non sorprende dunque che *I gatti persiani* non abbia superato la censura iraniana. Per aiutarne la distribuzione in patria, il regista ha comunque autorizzato il download gratuito da internet della versione in lingua persiana. Dato che il doppiaggio italiano è stato realizzato in maniera agghiacciante, è palese che la visione di questa opera

andrebbe goduta nell'idioma originale con i sottotitoli.

Il regista iraniano di origine kurda (che dopo le riprese ha dovuto autoesiliarsi) ha scritto la sceneggiatura del film assieme alla compagna Roxana Saberi, giornalista freelance irano-americana imprigionata dal regime l'anno scorso in quanto accusata di spionaggio per conto degli Stati Uniti. Dal loro impegno è nata questa testimonianza cinematografica ibrida – tra documentario e fiction – della resistenza culturale dei giovani iraniani alla dittatura. È una rivoluzione musicale d'influenza occidentale, in cui l'indie rock, l'hip hop e l'heavy metal proliferano a dispetto del regime islamico, che taccia la musica d'impurità in quanto fonte di gioia.

A differenza dei personaggi delle precedenti pellicole di



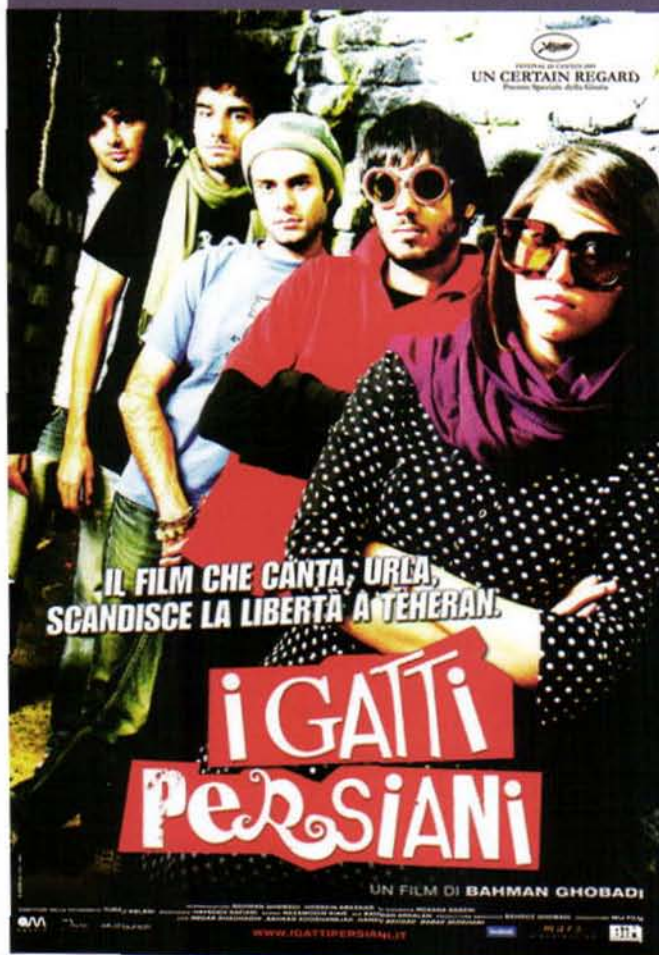
Bahman Ghobadi

Ghobadi (ambientate in comunità rurali curde), *I gatti persiani* vivono nella capitale Teheran, metropoli colma di fermenti culturali, in bilico tra attaccamento alle radici e fascinazione occidentale. Nonostante i loro problemi con la giustizia, gli entusiasti Negar ed Askhan danno dunque vita ad un gruppo indie rock clandestino con l'aiuto dell'eccentrico Nader. Poiché in Iran la musica è vietata, i due protagonisti decidono di lasciare, sia pure temporaneamente, il proprio paese per esibirsi in Europa; per raggiungere l'agognata meta, tentano di procurarsi il denaro ed il passaporto necessari all'espatrio.

Il volto della repressione in agguato non viene mai mostrato in primo piano ed entra in scena in questioni prettamente marginali. Ad esempio viene intravisto in forma di processo sommario attraverso l'uscio di una porta socchiusa; od avvertito nella presenza fuori campo di un gendarme che ferma i protagonisti perché portano un cane in automobile. Nel paese, tra l'altro, è infatti proibito trasportare gli amati animali domestici; come i bellissimi gatti persiani sono relegati tra le pareti di casa, i musicisti di Ghobadi sono artisti di alto livello costretti a suonare clandestinamente di fronte ad un pubblico di vacche attonite. In tal senso, il titolo originale è un'esplicita allusione ai protagonisti della vicenda: *Kasi Az Gorbeyeh Irani Khabar Nadareh*, letteralmente "nessuno sa niente sui gatti persiani"; i felini di razza sono Negar, Askhan e gli altri giovani artisti, il cui talento rischia di rimanere sommerso da un regime scellerato.

È un panorama sociale talvolta sconcertante, descritto con ritmo serrato ma mai frenetico da un'ecclettica colonna sonora; risaltano le languide melodie cantate in inglese dai "Take it easy hospital" e la cruda vita quotidiana di Teheran narrata in persiano nelle possenti rime del rapper Hichkas. A lasciare senza fiato è però il vibrante brano di Darkoob che – coadiuvato da una coreografia francamente straordinaria – trasuda lo spasmodico bisogno di libertà di un popolo.

I gatti persiani sorprendono per la loro dinamica vitalità. Anziché commiserare la situazione in cui versa la società iraniana, la pellicola ne trae ispirazione per narrare con arguta ironia le speranze puntualmente disattese, ma comunque portate avanti con entusiasmo da chi ama il proprio paese. Una battaglia condotta a ritmo di musica. *



I gatti persiani

(*Kasi Az Gorbeyeh Irani Khabar Nadareh*); 106'; Iran 2009. Di Bahman Ghobadi; con Negar Shaghghi, Ashkan Koshanejad, Hamed Behdad



Voluptas dolendi, i gesti del Caravaggio

Marco Bizzarini



Ai nostri giorni l'arte del Caravaggio è un punto di riferimento fondamentale nel bagaglio storico che ogni persona dotata di sensibilità artistica porta nella propria mente. Assai più sfocata, almeno nella percezione comune, risulta invece la conoscenza della musica fiorita al tempo del grande pittore. Non per caso, quando quattro anni fa la Rai realizzò uno sceneggiato sull'avventurosa e scandalosa biografia di Michelangelo Merisi, della musica tanto cara ai mecenati e ai committenti dell'artista non v'era alcuna traccia. Sarebbe infatti immaginabile, almeno per ora, una *fiction* televisiva dedicata a uno dei compositori coevi e conterranei del Caravaggio, si trattasse pure di giganti quali Luca Marenzio – che a Roma incontrò personalmente diversi ammiratori del pittore – oppure il geniale Claudio Monteverdi. Si sconta insomma l'effetto di un vecchio pregiudizio con forti implicazioni psicologiche, secondo cui l'arte figurativa del Cinque-Seicento, almeno nelle sue espressioni più elevate, sarebbe perfettamente in grado di parlare al cuore e alla ragione dell'uomo contemporaneo mentre il linguaggio musicale della stessa epoca, se si eccettua una cerchia relativamente ristretta di appassionati o specialisti, andrebbe incontro a ben maggiori difficoltà di comprensione e di apprezzamento.

A un punto di vista opposto si rifà invece il film realizzato a cura della Fondazione Marco Fodella *Voluptas dolendi: i gesti del Caravaggio*, in cui il regista Francesco Vitali adatta al mezzo cinematografico uno spettacolo di teatro, musica e

Il film *Voluptas dolendi, i gesti del Caravaggio* con la regia di Francesco Vitali è stato presentato l'8 giugno a Roma alla Cineteca Italiana / Centro Sperimentale di Cinematografia.



coreografia affidato alla danzatrice Deda Cristina Colonna e all'arpista Mara Galassi. Pur facendo nel titolo esplicito riferimento al Merisi, il film non incorpora nessuna esplicita riproduzione delle tele del Caravaggio, ma, al contrario, mette in primo piano una curatissima selezione di musiche strumentali. Si tratta, in gran parte, di brani originali per liuto o per clavicembalo, appartenenti a un arco cronologico esteso tra la prima metà del Cinquecento e la prima metà del Seicento. Girolamo Frescobaldi (1583-1643), più giovane rispetto al Caravaggio di dodici anni, è l'autore di spicco all'interno di un folto gruppo che annovera fra gli altri il liutista Francesco da Milano, Ascanio Mayone, Laurencinus Romanus, Girolamo Kapsberger e Giovanni Maria Trabaci.

Con grande efficacia Gian Mario Benzing ha descritto il singolare svolgimento del film: «È come trovarsi dentro un quadro del Caravaggio, e il quadro prende vita; un'arpa, una danzatrice, un perfetto gioco di luci e scene. Una semplice progressione di arpeggi nella Toccata X di Frescobaldi diventa lo sciacquio della mano di Narciso che carezza le acque fatali; un breve spunto di polifonia, l'intrico delle serpi di Medusa; un trillo di Trabaci, un braccio proteso in Giuditta e Oloferne. La buona ventura mima se stessa a ritmo di gagliarda; il Bacchino malato illanguidisce in una Fantasia di Laurencinus Romanus; la danzatrice indossa ali piumate, ora è l'Arcangelo dell'Annunciazione, ora Cupido in Amore vincitore».

Anche la parola, accanto all'espressione coreografica e musicale, assume rilievo nel tratteggiare la straordinaria personalità dell'artista lombardo. A tal scopo sono stati selezionati alcuni passi significativi tratti da biografie coeve, tra cui *Le vite de' scultori, pittori et architetti* (1649) di Giovanni Baglione in cui si legge: «Questo pittore è un giovane grande, di vinti o venticinque anni con poco di barba negra grassotto con ciglia grosse et occhio negro, che va vestito di negro non troppo bene in ordine, che portava un paio di calzette negre un poco stracciate». Ma ben più della parola, è soprattutto il suono evocativo dell'arpa a tre registri, copia dell'arpa Barberini risalente al 1630 circa, a trasportare come per incanto lo spettatore in un'epoca remota: gli anni in cui il Caravaggio dipinse i suoi capolavori e gli anni immediatamente successivi in cui una nuova generazione di pittori proseguì la ricerca del maestro sul terreno degli indimenticabili contrasti tra atmosfere cupe e violenti effetti luministici. Una colonna sonora composta ex novo non riuscirebbe mai, pur parlando un linguaggio musicale apparentemente più vicino alla sensibilità media dell'uomo contemporaneo, a ottenere un effetto paragonabile; soltanto le musiche originali dell'epoca possono ricreare in modo serio e coinvolgente la negletta dimensione dei suoni del passato. *Voluptas dolendi* ci ricorda quindi una profonda verità troppo spesso dimenticata: che se una storia della musica priva di riferimenti alla letteratura o alle arti visive sarebbe cieca, allo stesso modo una storia delle arti visive o della letteratura priva di riferimenti alla musica risulterebbe del tutto sorda, con grave impoverimento della nostra facoltà di comprensione non solo del passato, ma anche del nostro tempo, che di quel passato apparentemente remoto conserva molti più elementi in comune di quanto siamo soliti, o vogliamo, credere. *

La danza delle immagini

Giuseppe Stagnitta

Un gruppo di volontari di Philadelphia (USA), alcuni anni fa, fu rinchiuso in ambienti in cui tutti gli orologi erano stati manomessi in modo da funzionare ad una velocità doppia o dimezzata. I soggetti ne erano ovviamente all'oscuro: a loro era stato riferito che lo scopo dell'esperimento era tutt'altro che uno studio sulla concezione psicologica del tempo. Per quanto sorprendente possa sembrare, tutti continuarono a svolgere le proprie normali attività, senza sospettare nessun inganno. Le loro funzioni mentali si adattarono in fretta al nuovo ritmo *accelerato o rallentato*.

L'esperimento, curato dallo psicologo Albert Stuart, dimostrò che la consapevolezza dello scorrere del tempo dovrebbe essere con ogni probabilità associata a una questione di identità personale e di cultura sviluppata come il linguaggio e non necessariamente correlata con gli orologi biologici interni, che regolano le attività organiche.

Essendo il ritmo un fatto psicologico, influenzabile da molteplici fattori, viene da riflettere sul ruolo che un determinato sistema culturale ha e come questo influisce sul vissuto psicofisiologico del ritmo medesimo nella popolazione di appartenenza. Una supponibile prova di questo è la grande difficoltà, di chi, nato in un paese straniero si trova costretto ad adattarsi ai ritmi dell'uomo occidentale. Ritmi sempre più veloci, alienanti, funzionali alla sopravvivenza, in un sistema di valori strettamente correlato a quello produttivo.

Parallelamente si è notata una certa trasformazione nella produzione artistica e in particolare in quella cinematografica, in sintonia con il cambiamento in cui è coinvolta la società occidentale.

Senza ritmo non esiste cinema, così come senza ritmo non esiste musica. Esiste ritmo in ogni pagina musicale, in ogni opera letteraria, in ogni creazione artistica e soprattutto nella natura, nel volo degli uccelli, nel muoversi degli animali, nella vita degli uomini e nella simultaneità di tutto ciò con la natura pensata immutabile e statica.

Ad un esame superficiale potrebbe sembrare che il ritmo non possa essere concepito in presenza della staticità. È un errore: esiste un ritmo di spazio che trova una ricostruzione dinamica in colui che osserva.

In un film bisogna individuare diversi ritmi che si evolvono contemporaneamente:

1. Ritmo generale di andamento del film;

2. Ritmo interno di svolgimento delle sequenze e di successione delle inquadrature.

Il primo è quasi sempre il ritmo di un tempo che emerge dal substrato psicologico del film; il secondo, che senza dubbio è il più importante, trova la sua concretezza nel *tempo dell'inquadratura*, nell'intervento sulla dimensione del tempo perseguita *sulla fase di ripresa*, nella *velocità dell'azione e della recitazione*, nella *composizione figurativa dell'inquadratura* e negli elementi del sonoro (*ritmo sonoro*).

È di fondamentale importanza, in questo contesto, capire che tutti gli elementi che creano un ritmo devono essere sistemati tra di loro verticalmente, nel tentativo di descrivere il tema del film attraverso un'unità ritmica complessiva. Questa unità ha in sé la vera essenza del messaggio audio-visivo; è come se questo linguaggio *implicito* trasmettesse delle vibrazioni, onde d'aria, simili al codice morse, *onde* che entrano nei confini dei nostri corpi, unità psicofisiologica inscindibile, trasmettendo delle informazioni uniche.

In qualche esperimento d'avanguardia il ritmo del movimento cinematografico è stato considerato nella sua essenza pura e astratta; il tentativo è stato dei più interessanti poiché ha dato la possibilità di identificare meglio il ritmo e fissarlo nelle sue forme.

Alla base di molte ricerche e sperimentazioni nell'ambito del cinema d'avanguardia, ed anche di non poche teorizzazioni, il discorso sulla musica è uno dei supporti fondamentali di sviluppo ritmico degli elementi segnifici dell'immagine in movimento. Musica non però quale stimolo ad un uso del film inteso come illustrazione della musica, ma musica come elemento formale parallelo all'immagine filmica, la cui costruzione, attraverso il montaggio, segue nel rapporto con altre immagini un tracciato simile a quello basato sulle leggi dell'armonia.

La composizione cinematografica obbedisce senza dubbio alle leggi segrete della composizione musicale. Un film si scrive e





"La coquille et le clergyman" di Germaine Dulac (1927/28)



si orchestra come una sinfonia. Le frasi luminose hanno il loro ritmo, scrive Emile Vuillemoz (1927). È quest'ultimo un musicologo francese che approfondì, insieme a Germaine Dulac e a molti altri artisti e intellettuali del periodo, il discorso sulla "musica visiva", nel tentativo di spogliare il cinema di tutti gli elementi che gli erano estranei, ricercando la sua vera essenza nel movimento e nel ritmo visivo.

Come se il cinema dovesse darci, non già l'immagine del reale riproposta per mezzo della fotografia dinamica, ma una nuova immagine spazio temporale, il cui significato estetico nasce dalla combinazione delle linee, dei colori, dei ritmi visivi.

Non si intende fare l'elogio del cinema d'avanguardia degli anni '20 ma altresì focalizzare l'attenzione su quel linguaggio primitivo del cinema che si esprime attraverso il **ritmo**.

Tornando all'attualità, in un periodo storico in cui la frenesia è diventata un modo di vivere, è comprensibile che la situazione generale della produzione cinematografica contemporanea, sia continuamente in bilico fra le ragioni del commercio e quelle dell'arte. Il cinema si rivolge al grande pubblico indifferenziato, anche televisivo e si orienta sempre più verso un linguaggio verosimilmente frenetico (fatto del ritmo elevato dei movimenti di macchina, dei tagli frequentissimi, dei movimenti degli attori, dei dialoghi, delle musiche, dei rumori, degli effetti speciali e così via). È il *ritmo frenetico* dell'ultima generazione dei registi, figli legittimi dei nostri tempi: dal film destrutturato e narrativamente "aperto" a quello spettacolarmente "eccedente" e barocco, grazie alle nuove tecnologie elettroniche e digitali, fino ad arrivare al 3d di ultima generazione.

La situazione contemporanea del cinema, sia nel campo commerciale sia per il cinema d'autore, si sta omologando. Fino a pochi anni fa, il regista che intendeva fare un film cosiddetto d'autore usava il piano sequenza con inquadrature lunghe, per dare appunto modo allo spettatore di entrare con libertà nel messaggio del film e ascoltare senza costrizioni la propria risposta intima, relativa allo scorrere delle immagini. Attualmente anche il cinema intelligente, o meglio d'autore, sia fatto da professionisti del settore che da amatori, sente sempre di più l'esigenza di un ritmo, nel messaggio audio-visivo. Ciò avviene sia nel taglio che nei movimenti di macchina; ma anche nella recitazione e nel sonoro, che è più veloce, più musicale, molto simile al linguaggio del videoclip e della pubblicità. Si pensi al cinema Danese, Inglese, ad alcuni registi indipendenti Americani, a parte del nuovo cinema Giapponese e così via.

La concezione del tempo cosiddetta utilitaristica (frenesia occidentale) ha influenzato enormemente il prodotto cinematografico dei nostri tempi ed esso, allo stesso tempo, influenza il ritmo psicofisiologico dello spettatore e dunque dell'individuo occidentale. *



Una ballerina nel Web

A dialogo con Alice Gosti

Barbara Massimilla

Sei una ballerina italo-americana e nella danza ti sei formata sia in Italia che in America. Questa doppia formazione quanto ti ha aiutata nella danza? Molti gruppi di teatro-danza hanno una matrice internazionale, basti pensare alle compagnie delle storiche Pina Bausch e Carolyn Carlson.

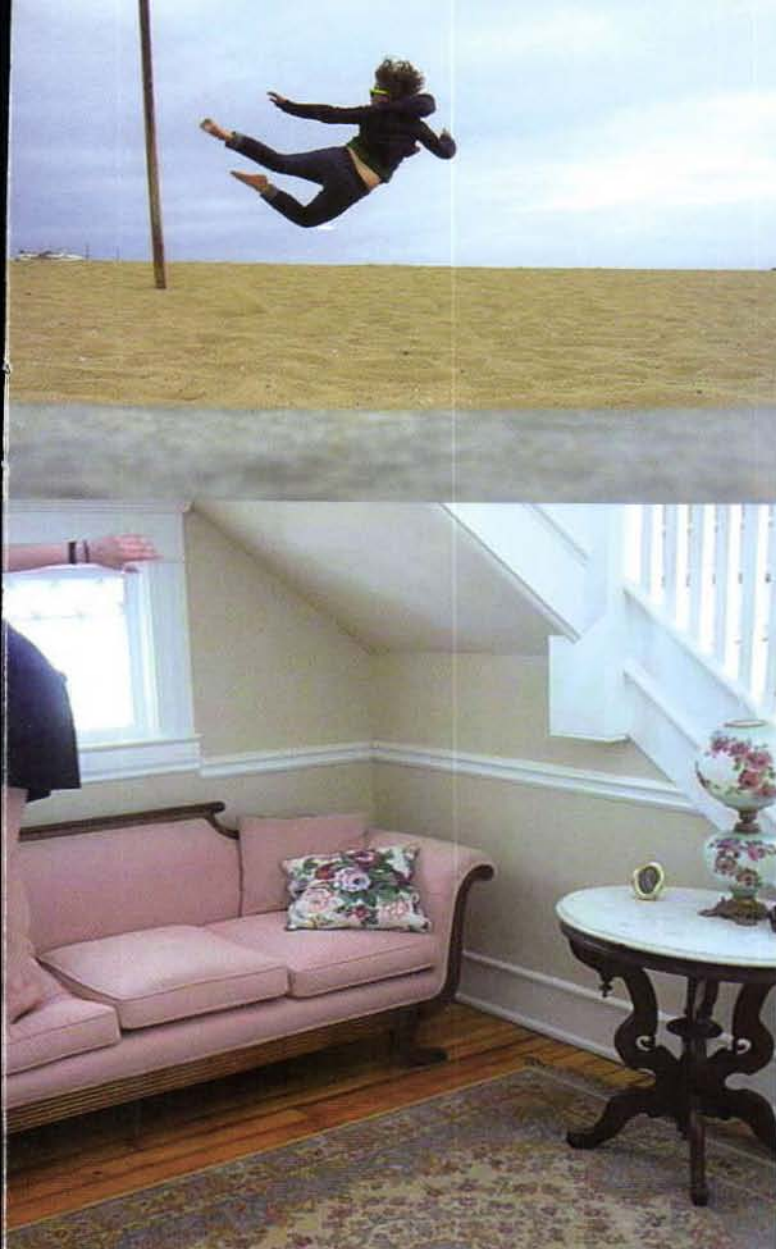
La danza si nutre di luoghi ed appartenenze diverse?

Sicuramente devo a questa doppia nazionalità il mio continuo desiderio di viaggiare. Uno dei principali motivi per cui mi sono trasferita a Seattle sei anni fa, era la curiosità verso una parte di me che conoscevo solo teoricamente, sapevo di essere per metà americana, ma non avevo mai approfondito questo lato, non avevo mai vissuto negli Stati Uniti. Ora Seattle è diventata la mia seconda casa e sono pronta a riprendere a viaggiare tra America ed Italia. Riguardo la mia formazione, sono cambiata molto da quando mi sono trasferita. In Italia, ero giovane, creavo coreografie essenziali, stavo imparando ad esercitare l'arte del buon coreografo. Inizavo a dialogare col mio mondo interiore. Negli ultimi anni di università a Seattle mi sono interessata alla videoart e al cinema. Ho studiato montaggio e filmografia sperimentale, l'uso del video in installazio-

ni. Da allora il mio lavoro sembra sempre più emergere da queste forme d'arte. Solo in un luogo come Seattle, mi si poteva offrire l'apertura mentale, i mezzi, gli spazi ed il supporto necessari a questo tipo di professione. Due anni fa quando con il progetto DAKA a ventitre anni partecipammo ad un festival di giovani coreografi a Ravenna, eravamo molto più giovani del resto dei partecipanti, e fu chiaro subito che eravamo in grado di sostenere il confronto. L'università di Washington aveva stimolato e supportato la nostra creatività in un modo che le università e/o accademie italiane forse non hanno ancora modo o spazio per fare. Non ho ancora i mezzi o un sesto della fama di Pina Busch e Carolyn Carlson, il desiderio di creare una compagnia di matrice internazionale è forte, ci sto lavorando, e forse un giorno...

Che rapporto hai con la Rete? Come usa secondo te la rete la tua generazione? Che relazione c'è tra lo spazio della danza e lo spazio della rete?

La rete per me è una cosa molto particolare, non credo che la mia relazione con la rete possa essere usata come esempio per la mia generazione. È vero che la mia generazione era



La ballerina Alice Gosti nelle sue Web performance

Come nasce l'idea di danzare nel web? E della media-dance? Sei stata attratta dal Progetto Kuronoz? Cosa c'è alla radice di una simile iniziativa e come si articola?

L'idea di danzare nel web non è stata un'idea formulata razionalmente. È successo tutto in maniera naturale nel giro di 3-4 anni. Cercavo modi per condividere i miei lavori con i miei genitori ed amici dall'altra parte del mondo. Quando è stato creato YouTube, ho deciso di inserire alcune delle mie coreografie, puramente per questo scopo. In seguito ho iniziato a studiare montaggio, ed ho messo in rete quei video. Non per un vasto pubblico, ma per una cerchia ristretta. Due anni fa ho conosciuto Monica Mata Gilliam, ed è stata lei a spingermi ad iniziare a lavorare su piccole danze, dialoghi con video e movimento, così ho partecipato al suo progetto: *You're right here* [<http://www.yourerightthere.com/>].

L'idea di base era: cercare di condividere uno spazio, la rete, senza essere nello stesso posto creando una serie di video-dialoghi. Di questo progetto fanno parte i video: *In the kitchen*, la mini-serie *A Red dress and a Train, stairsleg1*, *Alice's response from durham to monica's response to alice in durham and Durham #1*.

Sono stata invitata a partecipare al progetto Kuronoz [<http://kuronoz.org/>] dal mio mentore Mark Haim. Mark è un grande amico di Ms. Kuronoz, l'ideatrice del progetto. Kuronoz è una compagnia di performer in continuo mutamento. I suoi membri si possono riconoscere perchè indossano vestiti di un blue preciso creati da Ms. Kuronoz, parrucche a caschetto lunghe e nere, occhiali da vista con montature rettangolari. Oggi giorno ci sono al mondo all'incirca 400 cloni, e performance Kuronoz si sono viste in tutto il mondo. Dopo la prima performance ogni clone riceve un numero e diventa Agent #, dopo aver ricevuto il numero può fare proposte a Ms. Kuronoz per performance successive. Dopo aver montato il video della performance con Mark, e essermi resa conto che non esistevano dei cloni italiani, ho chiesto a Ms. Kuronoz se potevo organizzare una performance Kuronoz in Italia con gli artisti Sandford & Gosti, da qui è nato il video *...I was born here* girato a Castiglione del Lago, che è ironicamente il mio vero luogo di nascita.

In conclusione la media-dance per me è nata per una serie di coincidenze, un'evoluzione naturale dopo la partecipazione a progetti come *You are right here* and *Kuronoz* che mi hanno poi portato a creare materiale completamente pensato per la rete, come la nuova mini-serie: *Self-referential video series* di cui fanno parte i video *Chiara ti amo*, *I was born here* and *PortaSole*. Tutti e tre sono video girati in Italia, in posti in cui ho avuto l'impulso di ballare e riprendere. Luoghi a cui da quando ho iniziato a sviluppare un occhio da videoartista ho desiderato rivedere e documentare. Perché l'altro elemento che accomuna questa serie di web dances è anche il semplice desiderio di mettere insieme ciò che amo fare, muovermi in luoghi magici, a me cari. Si tratta di impulsi, esperimenti che non necessariamente vengono da una creatività raziona-

quella che ha avuto internet nelle case per la prima volta, che si ricorda il suono del modem mentre compone il numero per la connessione, che scaricava musica quando era ancora legale, ma la rete per me è diventata il modo di comunicare velocemente con le persone che amo. Il ponte tra me e casa. Internet rendeva possibile il far vedere ai miei genitori i miei nuovi video, coreografie o fotografie in anteprima e sentire le loro opinioni ed osservazioni per poi continuare a lavorare e crescere come artista.

Non nascondo che molte volte ho odiato internet. Relazioni che sono state in grado di cambiare e svilupparsi sono sopravvissute, ma altre sono crollate sotto il peso della finzione, del virtuale. La rete ci rende vicini, ma elimina la fisicità, e la vicinanza mentale delle volte non è forte abbastanza.

La Danza è un'arte effimera, esiste solo nello spazio e nel tempo in cui viene eseguita, la rete è capace di giocare con quest'idea, rendendo la danza realizzata per la rete/video una categoria a sé, nella quale lo spazio e il tempo possono essere modificati e scolpiti. Allo stesso tempo la danza e la performance in rete, con l'uso del corpo e delle sue proprietà cinetiche, rendono nello specifico il video, molto più viscerale e fisico.

lizzata, ma più da un senso di urgenza. Infatti si tratta di brevi improvvisazioni in cui lascio che sia il luogo, lo spazio, l'ambiente a ispirarmi nel movimento. In un secondo tempo, monto le diverse riprese, cercando di creare un video che parli da sé, senza essere una mera documentazione di una performance, ma un video autosufficiente nei suoi elementi.

Ho ammirato il tuo Video Diario: Alice che danza in cucina, sulle scale, su un divano, sul letto e via discorrendo... A me è sembrato un tentativo molto intimo di condividere con altri danzatori e con gli spettatori della rete momenti privati della quotidianità. Rispetto alla dispersività del mezzo telematico è un tentativo a me sembra di richiamare l'attenzione sugli spazi di ogni giorno che possono vibrare di vitalità e di poesia, far riflettere lo sguardo esterno sul valore emozionale dell'attimo esistenziale che non è logoro ma sempre ricco di senso. Cosa puoi dirmi a proposito?

I video che mi stai citando facevano tutti parte del progetto *You are right here*, ideato da Monica Mata Gilliam. Quindi sono stati pensati come risposte ad altri video che Monica o gli altri partecipanti crearono. Per esempio, nel giugno del 2009 sono andata per 2 mesi a vivere nel North Carolina, a Durham per un festival di danza. La stanza che affittai era in una enorme casa di legno in stile coloniale dipinta di bianco. La mia camera aveva tre finestre e perfettamente al centro dominava un letto enorme altissimo, con lenzuola floreali. Questo set mi apparve ideale per iniziare il mio dialogo con Monica, decisi subito le mie regole: avrei tenuto la videocamera fissa con al centro dell'inquadratura il letto e avrei giocato per il tempo di una canzone con l'altezza del letto. Questo fu *Durham #1* poi Monica mi rispose con la sua danza su un letto con lenzuola floreali simili alle mie, io risposi adattando l'inizio della sua performance ad un vecchio divano rosa nell'atrio della casa e indossando un vestito come il suo. Poi lei mi rispose con un pezzo in cui la sua attenzione era mirata alle gambe, visto che le erano piaciuti alcuni dei miei movimenti di gambe sul divano, per questo decise di ambientarlo su una scalinata. A mia volta risposi con una performance su una scalinata con le gambe il più possibile nude, e così via... Il nostro era un tentativo di comunicazione a distanza, muoverci insieme senza essere nello stesso posto. Un condividere mondi lontani, e portare in vita luoghi quotidiani che passano di solito inosservati. Forse anche un tentativo di creare intimità con un mezzo che formalmente non la contempla, come la rete. *In the kitchen* è nato perché Monica aveva pubblicato un video sopra un frigo, e io decisi di lasciare il mio lavandino esattamente come era, con tutti i suoi pericoli e ballarci intorno, volevo cercare di lavorare intorno agli ostacoli e vedere cosa sarebbe successo. Come Monica volevo concentrarmi sull'essere sopra a qualcosa su cui normalmente non si sta in piedi. La musica e il vestito furono puramente delle decisioni impulsive, mi piaceva il vestito e la musica mi faceva ridere.

Quali influenze registri in questa tua danza nel web dalla fotografia, dal cinema, dalla pittura e dalle altre arti visive in generale?

Non credo di avere influenze dirette, conosco molti artisti che lavorano nel campo della video danza, creando danze fatte apposta per il video, e non mere documentazioni di performance. Non sono a conoscenza di artisti nel campo della danza o performance che hanno usato il web come mezzo di comunicazione. Sicuramente il progetto con Monica, ha dei precedenti nella mail art; Opere che attraversano lo spazio, viaggiano da un luogo ad un'altro. In generale mi piace definire il mio lavoro come *video performance*, performance che hanno un pubblico solo una volta montate e messe in rete, performance escusivamente virtuali, in cui delle volte è la telecamera in sé a muoversi, a danzare.

Come artista e come mover ci sono molti artisti che mi influenzano. Come hai già citato tu, sicuramente Carolyn Carlson e Pina Bausch, come anche Anne Teresa De Keersmaeker, Trisha Brown. Pier Paolo Pasolini e i primi film di Bernardo Bertolucci hanno lasciato un segno fortissi-



mo nel mio senso di composizione delle riprese e dello spazio. Lynch continua a ispirare il grottesco e il dark in me. Miguel Gutierrez m'ispira a seguire il mio istinto: reinventarmi senza pensarci troppo, fotografare, dipingere, cantare, recitare, ballare, esprimermi senza costringermi in un mezzo o in un altro. Eseguire e sperimentare senza troppo giudizio.

Poi ci sono artisti come Calder, Olafur Eliasson, Robert Longo che sono un'influenza continua nel mio lavoro.

Hai filmato e montato un video, *Hit Me*, riprendendo una tua amica ballerina nelle strade di Seattle, come è stata per te l'esperienza del filmare la danza, essere dall'altra parte?

Hit Me è stato creato tre anni fa, era uno dei miei progetti per il corso di video che feci all'università di Washington. In realtà in quasi tutti i miei video ci sono io, sia davanti che dietro alla telecamera, e infine monto la versione finale. Di solito imposto la scena e l'inquadratura, la studio da dietro la telecamera, vedo i suoi confini, poi mi ci metto dentro e ristudio quei confini dal punto di vista del soggetto nella ripresa. Poi ricambio la visuale, osservo se sono riuscita a rispettare l'in-



quadratura, e ripeto...ripeto... finchè non sono contenta o mi stufo. Di solito il montaggio avviene mesi dopo, è importante che mi allontani da quello che ho ripreso, per cercare di rivedere il materiale con occhi nuovi. Come dire è un pò un fai da te...

Durante i miei primi esperimenti con il video credo di essere apparsa solo una volta in uno dei miei corti, nella maggior parte dei casi ho lavorato con persone fidate, con cui avevo già lavorato in precedenza, che perciò conoscevano il mio modo di descrivere le mie visioni. Quando lavoro su video più complicati, in cui ho un'idea un pò più precisa in generale preferisco stare dietro alla telecamera, specie quando ci sono scene più complesse, riesco a controllare la situazione meglio e vedere/capire cosa sta succedendo veramente, se le immagini costruite nella mente funzionano veramente su video. Cosa che non succede sempre...

Un tuo progetto è stato finanziato, se non erro, da alcune capitali europee e americane, consisteva nel filmare performance che si svolgevano negli aeroporti. Che fascino hanno per te i Non Luoghi di cui parla Marc Augè?

In realtà l'*Airport Project* è stato finanziato solo dall'Università di Washington e nello specifico dal Mary Gates Endowment for Students. Gli aeroporti di Seattle, Reykjavik, Frankfurt e Detroit furono gli unici a darmi il permesso di danzare nei loro spazi, ma non ci fu nessun aiuto economico da parte loro. L'idea in questo progetto era di viaggiare per dieci giorni visitando questi aeroporti e in ogni aeroporto danzare gli stessi 5 minuti e mezzo di coreografia. Il tutto ripreso da Michael McCrea con due telecamere. Il mio intento era quello di giustapporre la danza, arte effimera, che esiste solo nel tempo e nello spazio con gli aeroporti non-luoghi per eccellenza in cui lo spazio e il tempo sono dilatati se non inesistenti. La mia curiosità consisteva nel mettere questi due sistemi di riferimento a confronto.



E non ti nascondo che il mio amore per gli aeroporti è sempre stato qualcosa di particolare, sono portali carichi di emozioni, posti magici, mondi isolati, con nomi di città di cui non sono parte. L'idea è nata principalmente nei primi anni in cui mi sono trovata a fare avanti e indietro tra Italia e Stati Uniti. In questi viaggi ho passato ore ed ore ad aspettare aerei e una volta, mentre cercavo di fare un pò di stretching aspettando di salire su un aereo, ho pensato a quanto sarebbe stato interessante ballare in quegli spazi facendo tournée andando di aeroporto in aeroporto. Quello è stato il momento della *visione*, però mi sembrava un progetto troppo impegnativo e costoso, finché Mark Haim, un mio professore all'università di Washington, non mi ha convinta ad imbarcarmi in questa impresa, a realizzare qualcosa che io stessa non credevo realizzabile. Visti gli alti costi, l'idea originaria si è ridotta: da una compagnia il pezzo è diventato un "assolo" e il desiderio di circumnavigare il mondo si è limitato a quegli aeroporti che mi hanno dato il permesso di ballare nei loro spazi. In questo progetto ho imparato tantissimo ma una cosa che mi sembra comune in alcuni miei lavori più recenti è il volere modificare la percezione dello spazio e del tempo, concentrandomi sulle transizioni più che sugli arrivi. Ho imparato che si può rendere ogni aeroporto una destinazione, in modo da vivere ogni momento. Credo profondamente nel lasciarsi cambiare la vita da piccoli dettagli che si incontrano per la strada, e si può cominciare smettendo di pensare di muoversi da A a B, portando invece l'attenzione sulle transizioni, su tutti quei punti che compongono lo spazio tra A e B. Un pò come faccio con i miei altri video in cui porto l'attenzione nei miei luoghi preferiti, dalla cucina alle montagne ombre, alle scale della mia casa.

A questo proposito c'è anche un video che hai girato in una stazione ferroviaria, il tuo corpo si libra nella banchina al passare dei treni? Cosa intendevi rappresentare?

Quello è stato più un sogno che si è realizzato per caso. Io e un mio amico eravamo in bicicletta alla ricerca di container per fare un video con il suo super 8. Mentre facevamo le riprese, passò il treno e io gli chiesi di continuare a riprendere. Il resto è stata una serie di coincidenze, io che mi sono sdraiata proprio quando il treno se ne andava, l'aereo che è apparso, e Jim che mi dice che è ora di andare. Non avevo intenzione di rappresentare niente, semplicemente ero nel posto giusto al momento giusto, aperta a reagire a qualsiasi cosa sarebbe successa. Una cosa che mi sembra emergere da tutte queste parole è che un elemento fondamentale nel mio lavoro, è l'essere presenti nell'istante, il buon vecchio *carpe diem*. •



Camille Claudel: la Valse

Antonella Antonetti

“L’onnipotenza dei pensieri” si è conservata nella nostra civiltà soltanto in un ambito: quello dell’arte. Solo nell’arte succede ancora che un uomo consumato da struggenti desideri crei qualcosa di affine alla realizzazione di essi e che questa finzione - grazie all’illusione artistica - abbia il potere di evocare le stesse reazioni affettive della realtà.

Sigmund Freud, *Totem e tabù*, Boringhieri Ed., vol VII, pag. 96.

La Valse è una delle opere più struggenti e rappresentative della tematica artistica della scultrice francese Camille Claudel, il cui straordinario talento ha avuto in sorte di rimanere poco conosciuto e in parte nascosto all’ombra di quello del suo maestro August Rodin.

A partire dalle impressioni che la scultura suscita, cercherò di tratteggiare il rapporto tra l’opera e gli **struggenti desideri** da cui la creatività dell’artista è stata guidata.

La scultura raffigura una coppia immersa nella musica, che si appresta ad iniziare un giro di waltzer. Essa non volteggia; il movimento musicale è affidato al drappeggio della veste che, con andamento a spirale, avvolge e isola i danzatori come in una conchiglia marina. La nudità dei corpi esprime l’abbandono, l’essere disarmato, e si colora di un erotismo impregnato di tenerezza, che rimanda a bisogni e desideri infantili.

Paul Claudel, attento e implicato critico della sorella, nell’articolo apparso sulla rivista “L’Occident” (1905), in cui com-

mentava il passaggio di Camille nella scultura francese del 19esimo secolo scriveva: “La scultura è il bisogno di toccare. Prima ancora di riuscire a vedere, il neonato brandisce l’agitazione delle sue piccole mani. La gioia in qualche modo materna di tenere della terra elastica tra le mani, l’arte di modellare, di possedere finalmente... quelle belle macchine viventi che vede muoversi intorno a lui ... Camille Claudel è il primo artigiano di una scultura di interni che, proscritta dai luoghi pubblici, si ritira nella camera solitaria dove il poeta custodisce i suoi sogni proibiti.”

La Valse, come quasi tutte le sue sculture, offre uno scorcio del mondo interiore di questa giovane donna, bella e fiera che ebbe una vita sventurata che si concluse nel manicomio di Montdevergues nel 1943, all’età di 79 anni, dove era stata internata trent’anni prima, con la diagnosi di “delirio sistematico di persecuzione”.

Scultrice originale, introdusse nella statuaria un’atmosfera intima e segreta, accarezzata da una luce soffusa e abitata da un sentimento vago e triste, ricca di forza interiore: una scultura da camera, “scultura della casa”, “arte delle ombre” come la definì Philippe Berthelot, un critico dell’epoca. Una scultura “piccola”, anche nelle dimensioni, sempre aderenti al soggetto, nella quale la durezza di un’arte che plasma e che taglia si stempera nella delicatezza e nella malinconia dei contenuti.

Fin da piccola Camille sviluppò la passione per la scultura



Camille Claudel

e la persegui' con tenacia. Aveva un umore instabile, che probabilmente risentiva dell'ambiente emotivo familiare pieno di contrasti; solitaria e ripiegata su di se' (cosi' appare nell'opera di Rodin *La pensee*, di cui fu modella) era colta da collere improvvise, che la rendevano dispotica e dominatrice, simile in questo al carattere irascibile e autoritario del padre.

Colpisce nella vita e nell'opera di Camille Claudel il senso dell'incompletezza, che forse rende cosi' toccanti le sue sculture, come un gesto abbozzato, un desiderio prematuramente interrotto.

"C'è sempre qualcosa di assente che mi tormenta!" scriveva Camille.

La sua arte si permea del sentimento di assenza, che era uno dei tratti profondi della sua anima e che accompagna chi cerca di avvicinarsi a lei e si trova a confronto con lo scarso numero di lavori, per lo piu' sparpagliati in collezioni private o musei di provincia, con la esiguita' di notizie e di testimonianze sulla sua vita, con la sua corrispondenza in gran parte scomparsa. Non si sa neppure dove sia sepolta!

Jaques Cassar, storico, biografo della scultrice, confessava che dopo anni di lavoro era ben lontano dallo scoprire la chiave di quella vita solitaria e appartata.

Claude Debussy a proposito di Camille cosi' scriveva a un amico: "L'amavo veramente, e in piu' con ardore triste perche' sentivo, da segni evidenti, che mai lei avrebbe fatto certi passi che impegnano tutt'un'anima e che sempre si manteneva *invioilabile* ad ogni sondaggio sulla solidita' del suo cuore!".

Una donna difficile da raggiungere; una vita, la cui trama

sfugge e di cui rimane qualche immagine riflessa dagli scritti di suo fratello Paul, poeta, a cui la scultrice era fortemente legata, o mescolata alla vicenda artistica e umana di August Rodin, di cui fu allieva e amante. Sembra che Camille si dovesse accontentare di una posizione gregaria, all'ombra di due uomini talentuosi e famosi, come un "destino" a cui si ribellava con forza e al tempo stesso a cui, a livelli profondi, inconsci, si sottometteva, alla ricerca del suo posto di artista e di donna.

Un destino che veniva da lontano, dalla sua nascita avvenuta dopo quella di un fratello primogenito morto prematuramente: possiamo immaginare una madre in lutto, che poco spazio poteva offrire nel cuore e nella mente alla neonata, che "brandiva le sue piccole mani" alla ricerca di un contatto con le "macchine viventi"?

Forse attraverso la scultura Camille cercava di rivitalizzare una madre inerte e non responsiva, che però due anni dopo la nascita della figlia maggiore accoglieva la terzogenita, Louise, e ne faceva l'oggetto della sua predilezione, mentre Camille diveniva la protetta del padre.

Il quarto figlio Paul, si trovò ai margini delle "dispute" familiari, come egli stesso le definì, posizione svantaggiosa ma che gli avrebbe assicurato una maggiore liberta' nella realizzazione delle sue esigenze creative, incarnando il successo della famiglia, mentre Camille ne sarebbe divenuta il personaggio maledetto.

Louise, seguendo l'esempio della madre, di cui peraltro portava il nome, divenne musicista: la musica costituiva un ulteriore elemento che rinsaldava un legame madre-figlia da cui Camille si era sentita dolorosamente esclusa e che ella forse



cercò di ri-creare nella *Valse*, spalmato di una luce nostalgica che decantava la violenza del conflitto vissuto verso una figura materna, amata e odiata, che offriva un abbraccio vitale e mortifero insieme.

Un affetto forte e tempestoso, secondo Jacques Cassar, legava Camille al padre, e poi al fratello, probabilmente in una sorta di sodalizio protettivo dall'impulsività del padre e dalla durezza della madre. Costei, non comprese mai una figlia così diversa da sé! Donna austera e rigida, di mentalità provinciale, espresse apertamente la sua ostilità e disapprovazione verso Camille, come testimoniano le lettere durante gli anni di ricovero. Trent'anni, durante i quali la madre non fece mai visita alla figlia, né accettò le proposte dei medici di riaccolgerla in casa.

Camille cercò di emanciparsi dalla famiglia seguendo la sua vocazione di scultrice, allacciando una tumultuosa relazione con Rodin (di 24 anni più grande di lei e legato ad una donna che sposerà sul letto di morte), conducendo una vita sempre più isolata e disordinata che esiterà nella follia.

Fu una emancipazione claudicante, proprio come Camille, nata con una lussazione congenita dell'anca: nella relazione con Rodin, si riproponeva un legame di dipendenza, avvolgente e soffocante, da cui si sentiva attratta e respinta, in un'oscillazione inquieta alla ricerca di sé stessa.

La *Valse* ci presenta due corpi in un equilibrio sbilenco, il cui asse di gravità varia in relazione alla prospettiva da cui si osserva la scultura: ora l'uno, ora l'altra appaiono essere il perno, il sostegno in una reciprocità che conserva l'asimme-

tria, come a rappresentare l'impossibilità di un rapporto adulto, alla pari.

"Le ho mostrato dove cercare l'oro – diceva Rodin rivolto a Camille – ma l'oro che ha trovato le appartiene!".

Forse Rodin rappresentava un padre che sosteneva e incoraggiava, ma anche, a livelli più profondi, una madre, depressa e narcisista, che non riconosce l'altro, e che non offre quel rispecchiamento e quelle conferme che fondano il senso di sé. Una madre a cui Camille si teneva aderente e con la quale si identificava, non potendo dare valore all'oro che aveva trovato, così come ella stessa non aveva sentito di avere valore come figlia.

Si può pensare che nel percorso di crescita e di definizione identitaria, profondamente segnato da un deficit primario (un vuoto di madre), Camille avesse trovato un appoggio nelle figure maschili, riuscendo ad organizzare un equilibrio, sia pure precario, che le aveva consentito di dare forma creativa alle angosce profonde che la divoravano.

Scriva Freud: "Le forze motrici dell'arte sono gli stessi conflitti che spingono gli altri individui alla nevrosi... esse divengono opere d'arte solo se loro viene impressa una forma diversa che mitighi l'aspetto urtante di questi desideri, ne celi l'origine personale, e offra agli altri, rispettando le regole del bello, seducenti premi di piacere." (S. Freud, *L'interesse delle scienze non psicologiche*, Boringhieri Ed., vol VII, pag. 269).

Infelicitamente Camille non poteva godere di quel piacere per riparare le ferite della sua anima, afflitta dall'incertezza della sua identità e dalla confusione dei ruoli.

È probabile che il distacco da Rodin sia stata un'esperienza disorganizzante del suo assetto interno, già instabile, e che abbia riattivato un processo regressivo e suicidario. Sempre più, da quel momento, Camille s'isolò, tagliando i ponti con gli amici e i familiari, distruggendo tutte le sue opere, lasciandosi sola e braccata nel suo atelier, in compagnia del suo delirio: la "banda Rodin" minacciava la sua vita e le sue opere. All'età di 48 anni moriva l'artista: non avrebbe più disegnato né modellato.

Così la ricordò suo fratello Paul: "Mia sorella Camille aveva una bellezza straordinaria, e inoltre un'energia, un'immaginazione, una volontà del tutto eccezionali. E tutti questi doni superbi non sono serviti a nulla; dopo una vita estremamente dolorosa è pervenuta a un fallimento completo". •

Film sulla vita dell'artista:

Camille Claudel

Cast: Isabelle Adjani, Gérard Depardieu, Laurent Grevill, Alain Cuny, Madeleine Robinson, Philippe Clévenot, Daniele Lebrun, Maxime Leroux, Katrine Boorman, Roger Planchon

Regia: Bruno Nuytten

Sceneggiatura: Marilyn Goldin, Bruno Nuytten

Data di uscita: 1988

Genere: Drammatico

La danza nel Cinema Noir

Pasquale Pedè

I DURI NON BALLANO

Negli studi dedicati al musical – il genere cinematografico in cui musica e danza non solo appaiono nella diegesi ma fanno parte integrante del codice di rappresentazione – la critica sintetizza così la funzione della danza nella narrazione: o essa si pone come risoluzione plastica di una situazione conflittuale (in genere fra uomo e donna, esempio classico i film RKO con F. Astaire e G. Rogers), oppure rappresenta in forma stilizzata un tema portante del film mediante una spettacolarizzazione della realtà (esempio *Gli uomini preferiscono le bionde* di H. Hawks, 1953).

Partendo da queste considerazioni cercare l'eventuale valore che la danza possa assumere all'interno del genere noir sembra quasi una contraddizione in termini. Il noir infatti (uso il termine in accezione ampia, includendovi qualsiasi film più o meno imperniato sul crimine) è basato sul conflitto, l'ambivalenza, la contraddizione fra apparenza e realtà, aspetti che il genere non cerca di risolvere, ma anzi tematizza. In più è un cinema prosaico, spesso brutale, angosciato e fondamentalmente pessimista, alieno dalle sublimazioni estetizzanti del musical.

Più utile allora risulta adottare un approccio obliquo, rintracciare la presenza episodica della danza, la sua apparizione alla periferia della storia, il suo utilizzo negli interstizi del film, per verificare se, eventualmente, procedere in tal modo possa condurre a considerazioni più generali.

Ricercando quindi in maniera più libera e associativa, senza pretese di sistematicità – fatto che non stona in una rivista che si richiama alla psicoanalisi – nella memoria cinematografica, osserviamo che nel noir del periodo classico, anni '40 e '50 grosso modo, la danza appare in modo implicito, accennato, e quasi sempre legato al personaggio della dark lady.



Il prototipo. Rita Hayworth in *Gilda* (1946).

Un esempio immediato è *Gilda*, di C. Vidor, 1946. Il numero musicale in cui la fascinosa R. Hayworth canta *Put the Blame on Mame* sfilandosi i guanti resta tuttora insuperato come prototipo di sensualità e seduzione. Il ballo di questa donna fatale, così come il suo spogliarello, è solamente suggerito, "quando si toglie i guanti...tutti si immaginano uno spogliarello ben più ardito" (Mereghetti), direi metonimico, ma estremamente efficace nell'evocare un eros femminile allo stesso tempo carnale e innocente. Mentre scorre la canzone, canonicamente, gli uomini circondano la sua figura ancheggiante con l'adorazione che si deve a una divinità. La danza, anche se accennata, sta qui a rappresentare in forma quasi rituale la potenza soggiogante (e minacciosa) dell'eterno femminile per l'immaginario maschile. Questo modello sarà ripreso molte volte, specie in presenza di dive fortemente connotate come sex symbol. Ricorderei ad esempio *Il suo tipo di donna* di J. Farrow, 1951, in cui la cantante fatale è una prorompente J. Russell, o *Niagara*, di H. Hathaway, 1953, in cui M. Monroe, tutta fasciata in abito rosso, si produce in una provocante danza durante un picnic mostrando appieno la sua perfida capacità ammaliatrice a spese dell'impotente marito.

In altri casi, quando la donna fatale non è personaggio malvagio, il ballo della protagonista è privato di questa carica minacciosa e si porge come semplice espressione di una vitalità positivamente trasgressiva, come in *Acque del sud* di H. Hawks, 1944, quando una giovanissima e splendente L. Bacall ancheggia allusiva accompagnata dal piano di H. Carmichael per corteggiare un riluttante Bogart. Oppure nel caso di B. Stanwyck, in *Colpo di fulmine*, sempre di Hawks, 1942 (che propriamente è una commedia, ma che utilizza la femme fatale tipica del noir in funzione di anti-Biancaneve) una ballerina disinibita, per di più pupa di un gangster, che sconvolge le vite di sette miti glottologi e seduce all'istante un imbranato G. Cooper con un indiatolato numero musicale sul ritmo di un assolo di batteria di

Il duro e la bruna. L'epitaffio del noir secondo Minelli. Cyd Charisse e Fred Astaire in "Spettacolo di varietà" (1953).



Noir a colori. Ancora Cyd Charisse, che balla per l'amante (di spalle Robert Taylor) in "Il dominatore di Chicago" di N. Ray, 1958.

G.Krupa – eseguito con due fiammiferi al posto delle bacchette! Come si vede in tutti questi casi la danza è femminile, mai di coppia (su questo ritorneremo più avanti), quasi sempre giustificata diegeticamente dal contesto di un night club o di locali analoghi, e tende a enfatizzare la carica erotica della donna secondo una valenza di attrazione/pericolo tipica della misoginia del noir.

Un caso a sé quello di *Giungla d'asfalto*, 1950, di J.Huston. In questo capolavoro, che narra dell'organizzazione, svolgimento e tragica conclusione di una rapina, tutti ricorderanno come uno dei membri della banda, destinati poi a morire uno dopo l'altro, "il professore", anziano ladro di gioielli con una tenace passione per le ninfette, ritardi la sua fuga per godersi l'acerba sensualità di un'adolescente che balla al suono di un juke-box, e finisce così catturato. Anche stavolta la danza rappresenta la sensualità, ma una sensualità denudata di qualsiasi spettacolarità o stilizzazione, quotidiana e casuale, direi al grado zero. Essa però, essendo causa della perdizione per il professore, si carica di una valenza beffarda e struggente, coerente con la poetica della sconfitta così cara al regista.

Curiosamente, quasi a suggellare nel modo più scintillante il periodo d'oro del noir, dobbiamo rivogerci proprio al genere in cui la danza è protagonista assoluta, cioè al musical. Mi sto riferendo a uno dei più celebrati film di V. Minnelli, *Spettacolo di varietà*, del 1953. Il numero di ballo più lungo del film è una sorta di epitaffio parodico dei gialli alla Spillane, tutti azione, sesso e violenza. Astore impersona il tipico investigatore duro e machissimo, alle prese con una dark lady interpretata da Cyd Charisse. In un gioco di fuga e inseguimento attraverso tipici scenari noir – locali malfamati e vicoli scuri – si arriverà al disvelamento finale, in cui la donna è la colpevole, secondo lo stereotipo della letteratura di quel genere. Trattandosi di un musical, per di più del sottogenere imperniato sull'allestimento di uno spettacolo musicale, la sequenza deve coreografare necessariamente un rapporto di coppia, che come abbiamo detto all'inizio è il tema centrale del film musicale. Ma sappiamo altresì che nel noir il tema della coppia o non esiste o è irrimediabilmente ambi-

Sam Jaffe, "Doc", si attarda a contemplare il ballo scatenato di una ragazzina, "Giungla d'asfalto" di J. Huston, 1950.



valente, e non è destinato a risolversi – se non nella morte di uno o ambedue i componenti.

Minnelli risolve genialmente la contraddizione sdoppiando il personaggio della donna. C.Charisse infatti impersona alternativamente una bionda e una bruna (che secondo una dicotomia in auge simbolizzano, per il maschio, la redenzione e la perdizione), concependo persino un finale rovesciamento dei ruoli: l'una era l'altra travestita! Quasi a far coincidere la soluzione del minigiullo con la scoperta dell'oggetto intero, si potrebbe dire dal nostro punto di vista.

Ma comunque nel cinema criminale continuerà, anche se in modi e scenari trasformati, questo motivo sotterraneo. Il ballo starà comunque a rappresentare l'impossibilità di un rapporto non mortifero fra maschile e femminile.

Negli anni 60 e 70, quando il genere emigra negli spazi aperti e nel colore (si vedano le opere di registi di transizione come Ray, Siegel, Aldrich o Fuller) la danza viene sovente messa in scena in una dimensione anonima e collettiva, ma sempre lontana dalla coppia, e la contrapposizione col personaggio maschile diventa, se possibile, maggiore. Tipica è la scena in cui il nuovo tipo di eroe ruvido e scostante, esempio classico Clint Eastwood, per esigenze di indagine deve attraversare una massa di giovani che ballano su ritmi rock in locali strapieni. In queste sequenze è sempre sottolineata l'estraneità, se non il fastidio, con cui il protagonista vive quest'esperienza. Gli esempi sarebbero tanti, ma mi limito a citare *Senza un attimo di tregua*, 1967, di J. Boorman. Qui il duro è Lee Marvin, e in una sequenza concitata il ballo fa da contrappunto a una violenta colluttazione con un antagonista. Questo scontro mortale si svolge dietro la pista da ballo e dietro uno schermo su cui è proiettato (ci troviamo appunto in un locale da ballo) un corpo femminile che danza al ritmo martellante su cui la folla sta ballando, come a suggerire che lo sfogo dionisiaco della danza collettiva e la violenza della lotta siano le due facce del medesimo parossismo.

Nei decenni successivi assistiamo a un ritorno della dark lady, e la sua seduttività si fa naturalmente assai più esplicita. Talvolta il ballo può allora essere di coppia, ma il maschio è dichiaratamente un oggetto passivo irretito dalla sensualità



Una Rita Hayworth "minore" ma sempre irresistibile: Trinidad, 1952.

della femmina. Pensiamo in questo senso alle scene di danza in *L'ultima seduzione*, 1993, di J. Dahl, o in *The Big Easy*, 1987, di J. McBride – le due donne fatali sono L. Fiorentino e E. Barkin. In *Basic Instinct*, 1992, di P. Verhoeven, una fatalissima Sharon Stone si produce in una bollente danza saffica alle spese di un malcapitato M. Douglas (questo film è un concentrato di erotismo patinato che destò all'epoca molto scalpore). L'attenuarsi della censura permise anche l'emergere di un personaggio femminile caratteristico in quegli anni, quello della spogliarellista. In genere declinata lungo una polarità che va dalla puttana di buon cuore alla spietata criminale, la figura della stripteaseuse fa capolino in *Investigatore Marlowe*, 1969, di P. Bogart, in *L'investigatore*, 1967, di G. Douglas con F. Sinatra, nonché in *Detective's Story*, 1966, di J. Smight, con P. Newman e in *Squadra omicidi, sparate a vista!*, 1968, di D. Siegel, tutti film in cui è contrapposta a coriacei investigatori come figura di adescamento ambiguamente attraente per l'eroe, meno tetragono di quanto vorrebbe apparire. In questa prospettiva l'esempio più esplicito è probabilmente *Corda tesa*, 1984, di R. Tuggle, in cui una spogliarellista che finirà assassinata arriva a coinvolgere direttamente uno smarrito C. Eastwood, poliziotto di New Orleans in crisi di identità.

Da citare anche un piccolo grande noir di casa nostra, *Milano calibro 9*, 1972, di F. Di Leo, in cui B. Bouchet proprio grazie a uno spogliarello riesce a ingannare di nuovo la sua antica fiamma G. Moschin, rapinatore appena uscito di galera.

Fin qui appare chiaro come, pur nelle forme diverse che ho passato in rassegna, la danza rappresenti costantemente il luogo privilegiato della seduzione femminile nei confronti del personaggio virile. Cantante di night, ballerina o spogliarellista, la donna che espone il suo corpo erotico a suon di musica rappresenta la promessa di un soddisfacimento che è allo stesso tempo irraggiungibile – la sua figura è sempre isolata da una ribalta – e pericolosa – dietro il suo fascino si nasconde quasi sempre una minaccia per l'integrità morale e a volte fisica per l'eroe. Rappresenta insomma l'apoteosi della sostanziale misoginia del genere. Secondo una tradizione profonda della cultura americana la donna sessuata costituisce una minaccia per l'indipendenza e la virilità del maschio.

Nel noir tuttavia, diversamente da quanto accade per esempio nel western, dove la donna è pericolosa perché portatrice dei valori della famiglia e del radicamento comunitario, la minaccia è più esplicitamente sessuale, e si carica di valenze fortemente ambigue. Molto spesso è lei a risultare, pur se malvagia, il personaggio più affascinante della storia, e la perdizione a cui conduce l'eroe si carica di echi romantici. Spesso queste coppie dannate si ricongiungono nell'abbraccio di una morte condivisa che conclude il film, riprendendo il classico tema dell'identificazione di Eros e Thanatos.

Ma mentre nel western la donna simboleggia la civiltà contrapposta alla wilderness dell'eroe (e infatti le scene di ballo

sono sempre legate a un contesto di comunità solidale), nel noir direi che i valori si ribaltano: in questi film la vitalità del corpo femminile nella danza sembra quasi rappresentare uno stato di natura diventato irraggiungibile per il maschio in crisi, una impossibile rivolta contro l'anonimato di una società opprimente e alienante.

DANSE MACABRE

Un campo nel quale la sotterranea identificazione fra amore e morte risulta forse più evidente è quello tutto europeo del noir d'oltralpe. Il cinema poliziesco francese, o *polar*, vanta una lunga tradizione, e in particolare a partire dagli anni '50 ha dato origine a prodotti caratterizzati da un'atmosfera inconfondibile. Per lo più incentrati su storie di malavita, di rapine o lotte fra bande rivali, questi film sono impregnati da un pessimismo cupo, da un senso di predestinazione tragica, da una visione idealizzata dei truands, i malfattori, legati da un codice d'onore ferreo e implacabile. Amicizia virile, stoicismo, vendetta contro i traditori sono i valori di questi gangsters, contrapposti all'ipocrisia e alla codardia dei "borghesi". Naturalmente questi eroi neri sono destinati alla sconfitta, secondo un fatalismo esistenziale molto caro al cinema francese. Stilisticamente, queste pellicole (come la letteratura a cui si ispirano) si richiamano in modo esplicito al noir americano classico, di cui riprendono temi e situazioni tipiche – declinate naturalmente in ambiente autoctono – mediante una sorta di astrazione formale che li depura, li ritualizza, facendone una serie di fondali o di personaggi stilizzati. Tra l'altro alcuni registi attivi nel genere, come J. Dassin o J. Berry, erano effettivamente degli americani emigrati a causa delle epurazioni maccartiste. L'autore in cui questo fenomeno si dispiega nella maniera più tipica è il grande J.P. Melville.

Si progetta la rapina al night.

A. Delon e Y. Montand in "I senza nome" di J. P. Melville.





J. P. Belmondo ammira le grazie di M. Mercier in "Lo sciacallo" di J. P. Melville, 1962.

Ci pare quindi interessante andare a vedere cosa succede nel *polar* del motivo sotterraneo della danza. In effetti si constata che in questi film il ballo diventa una presenza caratteristica, ma spostata quasi sempre sullo sfondo, e svincolata dal personaggio della dark lady. Sono sequenze che hanno un valore di "stacco", senza alcun rapporto con la vicenda, e sovente e in modo caratteristico meccaniche, fredde. Ma sono una costante.

Fin dai capostipiti *Grisbi*, di J. Becker, 1954, e *Riffifi*, 1955, appunto di J. Dassin, e poi in innumerevoli pellicole analoghe, non manca mai una scena che si svolge in un locale notturno, con alcune sequenze in cui delle ballerine svolgono il loro numero di danza nei tipici succinti costumi di scena. Si ricorderà nel secondo il numero musicale eseguito da M. Noël, in cui viene cantato il celebre tema conduttore del film. In Melville la scena nel night diventa quasi un topos obbligato, onnipresente come un marchio di fabbrica. Altre volte una ballerina costituisce una pedina dell'intrigo, in genere in funzione negativa (la giovanissima J. Moreau nel film di Becker).

Vale la pena dunque soffermarsi su queste scene. Intanto l'ambientazione. Il locale notturno viene a costituire un'interfaccia fra il mondo della mala e quello normale. Da un lato per gli avventori, gente facoltosa e rispettabile, costituisce il luogo del piacere: per chi può pagare il night promette champagne e donnine facili, pur mantenendo il lusso e lo stile che si addicono a dei buoni borghesi.

Dietro le quinte però è il regno della mala, che spesso gestisce il locale o comunque lo usa come facciata per attività criminali. Sovente il gangster "cattivo", il traditore o la spia, è proprio quello che si è ripulito e ora gestisce il locale. In questa terra di confine reale e simbolica l'immane balletto delle girls ci sembra, a un primo livello di lettura, sublimare proprio questa ambiguità: da un lato l'attrazione per la notte e per il piacere proibito – attraverso l'esposizione di un gruppo di corpi femminili giovani e seducenti; dall'altro – grazie all'eleganza dei costumi e alla ricercatezza delle coreografie – rinvia direttamente a una dimensione di bon ton, a un'armonia di tipo quasi estetico.

Rispetto agli ispiratori americani, però, questi numeri di danza sono filmati in modo caratteristico: la prospettiva è distanziante, per nulla eccitante, sottolinea piuttosto la geometria della danza e nel complesso risulta assai fredda e anti erotica. Poi la figura femminile diviene collettiva, anonima. Siamo lontani dalla selvaggia "animalità" delle vamp classiche, anzi, direi agli antipodi. La glacialità di queste scene nei noir francesi fa quasi pensare agli astratti movimenti del teatro Kabuki.

L'effetto di fondo a ben vedere è, piuttosto che vitale, mortuario.

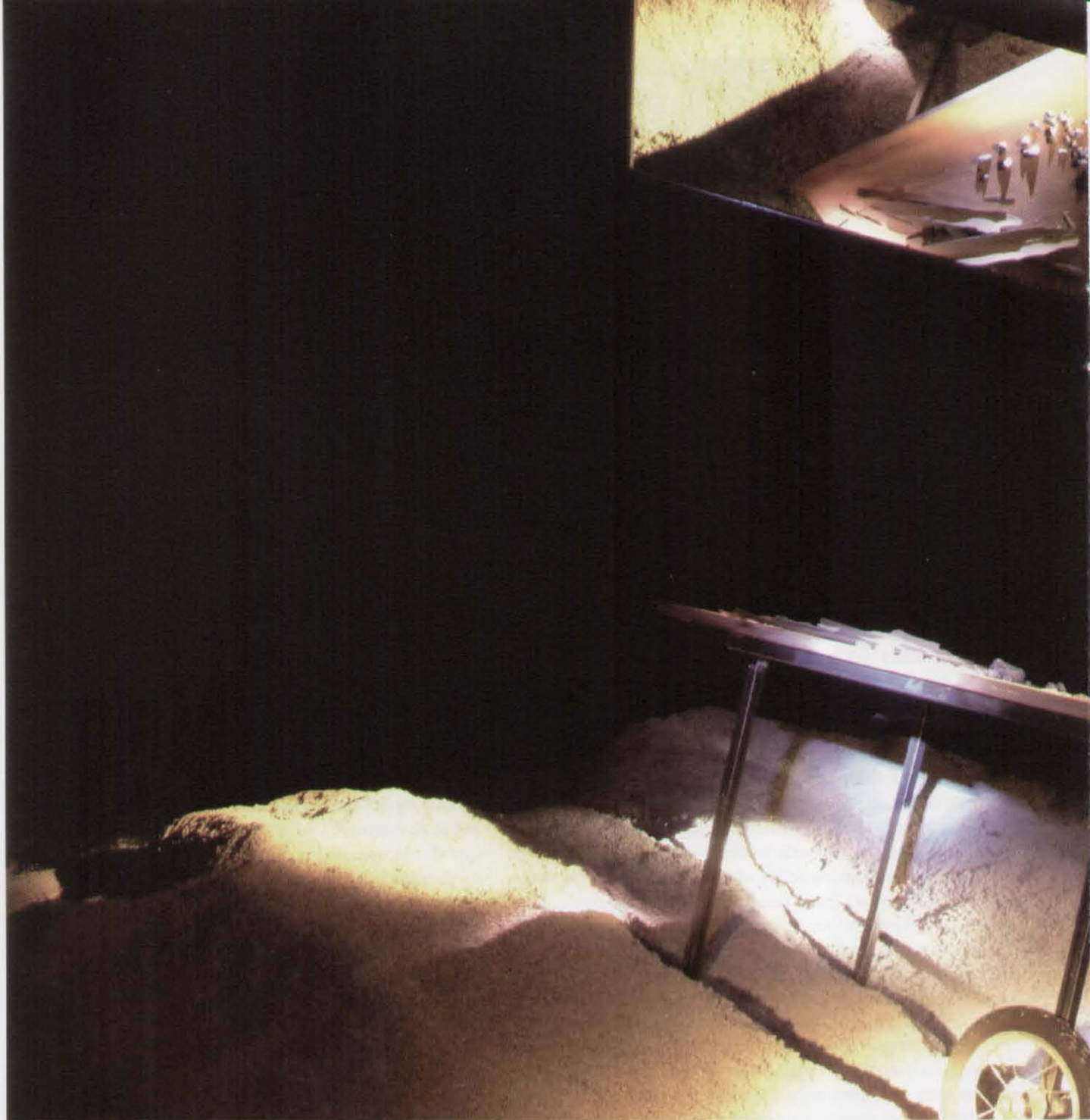
Nel più famoso film di Melville, Frank Costello faccia d'angelo il protagonista, è un killer freddo e malinconico che viene incastrato dal mandante e deve vendicarsi. Nel serrato gioco dell'intrigo, pieno di rovesciamenti e ambiguità, Costello viene attratto dall'affascinante Valérie, la pianista del night, che misteriosamente non lo denuncia alla polizia pur avendolo visto uscire dal luogo del delitto (il sotterraneo del locale). Dopo varie vicissitudini al killer viene commissionato un ulteriore contratto, eliminare proprio Valérie. Siamo alla fine del film. Costello, un magistrale A. Delon, si avvia verso il night consapevole di essere pedinato dalla polizia e di trovarsi in una strada senza uscita. Imperturbabile punta la pistola contro la ragazza e finisce colpito a morte dai poliziotti. Ma il commissario esamina l'arma che risulta scarica. L'ultimo contratto è stato dunque un suicidio, e sul volto del killer c'è per la prima volta un sorriso felice (in una versione circolante in Italia questa scena è assente).

Sembra il sorriso di un bambino soddisfatto. La morte si presenta dunque come un raggiungimento, il compimento di uno stato agognato. Non tanto direi – come in tante morti romantiche del noir americano – perché permette di sottrarsi alle angosce della lotta, né come redenzione da una colpa mai espia fino in fondo, e neanche come catarsi eroica del guerriero. No, qui è proprio la morte in sé a essere uno stato desiderabile (secondo le dichiarazioni del regista stesso, Valérie incarna esplicitamente la Morte, una morte bellissima, impenetrabile e sempre vestita di un bianco accecante). Costello quindi si ricongiunge con lei onorando al contrario il contratto: dandosi la morte anziché darla a lei.

Come se in tal modo riuscisse a sottrarsi al mondo rigidamente schizo-paranoide in cui vive, per ritrovare una fusione totale con l'oggetto primario. Mi sono dilungato sul capolavoro melvilliano perché lo ritengo uno di quei film segnapasso, capace di esprimere nel modo più esemplare ed esplicito i temi portanti di un intero genere.

Da questa prospettiva il tema della ricerca della morte come beatitudine (interpretato appunto come un desiderio di regressione a uno stato di fusione primaria, di annichilimento nella simbiosi) può a buon diritto essere visto in controluce in tutto il *polar*. Di qui il senso di tragica predestinazione di questi eroi neri, la loro nostalgia verso un'armonia impossibile e perduta, la loro impassibile, stoica accettazione del rischio (senza alcuna esaltazione della forza fisica come negli eroi americani).

Credo allora che la danza, in questo cinema, vera e propria danse macabre, sia la cifra nascosta di tale nucleo tematico. Se, come afferma Melville, i noir sono forme moderne della tragedia, e se la tragedia è a sua volta la forma teatrale di riti più antichi, possiamo capire meglio l'aspetto fortemente cerimoniale, appunto ritualizzato, di questi film. E la danza ne è forse il segno più caratteristico. Le ballerine di night, nei loro numeri (non a caso su musiche dal ritmo sempre lento, paradossalmente solenne) rappresentano il simulacro, il vero e proprio fantasma, dell'oggetto primario perduto e irraggiungibile, alla fusione col quale l'eroe tende con la sua traiettoria autodistruttiva. •



Franco Nuti

passaggio a sud ovest

Barbara Tosi

Fotografie di Maristella Campolunghi



Installazione *Passaggio a sud ovest* di Franco Nuti - ambientazione sonora di Giulio Candiolo.



Franco Nuti è un artista molto complesso, non che gli altri siano semplici, ma così come tutti gli esseri umani, anche coloro che svolgono un'attività creativa dispiegano questa loro attitudine sull'intero campo della propria espressività, per questo vorrei sottolineare dell'attività creativa di Nuti anche l'aspetto applicativo che lui esercita nel suo laboratorio, con gli studenti-pazienti del Centro di Salute Mentale. Per Franco i suoi studenti sono soprattutto tali e l'aspetto-pazienti è tenuto in conto solo nella particolare cura e attenzione con cui esercita la professione di docente, che particolarmente è in grado di far emergere da ognuno di loro la capacità creativa e liberare la fantasia in virtù di essa e non della sofferenza. Tutto questo fa di lui un docente speciale, ma anche un artista originale, in quanto senza mai perdere di vista la propria creatività, anzi coltivandola e praticandola con tenacia, riesce in quell'azione maieutica di liberazione di altre possibili creatività, ciò che dovrebbe essere la pratica normale in ogni Accademia d'Arte e diventa speciale nel contesto del laboratorio del Centro di Salute Mentale. La mostra presso la sede della villa Comunale di Frosinone attiene solo all'attività creativa di Nuti ed espone nella sua articolata modulazione tutta la ricchezza di una produzione creativa che si snoda dall'installazione ai disegni, dalle opere come macchine con i lunghi striscioni dipinti, ai cilindri abitati dalla pittura.

L'installazione *Passaggio a Sud Ovest* dà il nome alla mostra. *Passaggio a Sud Ovest* è un'esperienza, che nasce da un viaggio, il quale ha determinato una suggestione, ha suscitato un ricordo, si è installata nella memoria di Franco Nuti, investendo tutti i sensi: dalla vista al tatto, dall'olfatto all'udito fino al gusto. Ultimo, ma non per questo meno rilevante, si rivela il senso dell'appartenenza e del possesso di un luogo, carico di tutti quei sensi sollecitati e ricordati.

Gli artisti, rispetto a tutti coloro, che possono avere ottenuto analoghe risposte alle esperienze avute, possiedono il privilegio di poter comunicare agli altri il distillato di tutto questo processo attraverso le loro opere. A volte, non è necessario raccontarle, in una cronaca da diario, che non avrebbe la stessa efficacia, ma piuttosto il solo creare un'installazione, senza tempo e luogo o riferimenti esatti, è sufficiente per restituire di quell'esperienza il fascino del ricordo. Su di un orizzonte ampio ed esteso appaiono tracce sensibili di un paesaggio, nel quale mare, sabbia, roccia, cielo, sono gli elementi, ma anche i protagonisti, dei quali, ognuno riveste un ruolo di uguale importanza e peso, come se quel posto fosse il primo luogo apparso al primo uomo del mondo.

L'installazione si pone come una rivelazione, una scoperta, carica di tutta la forza dirompente di uno scenario naturale che obbliga lo sguardo alla rotazione di 360°. Il rappresentare tutto questo non può avvenire attraverso una scala di riproduzione, in quanto sarebbe riduttivo.

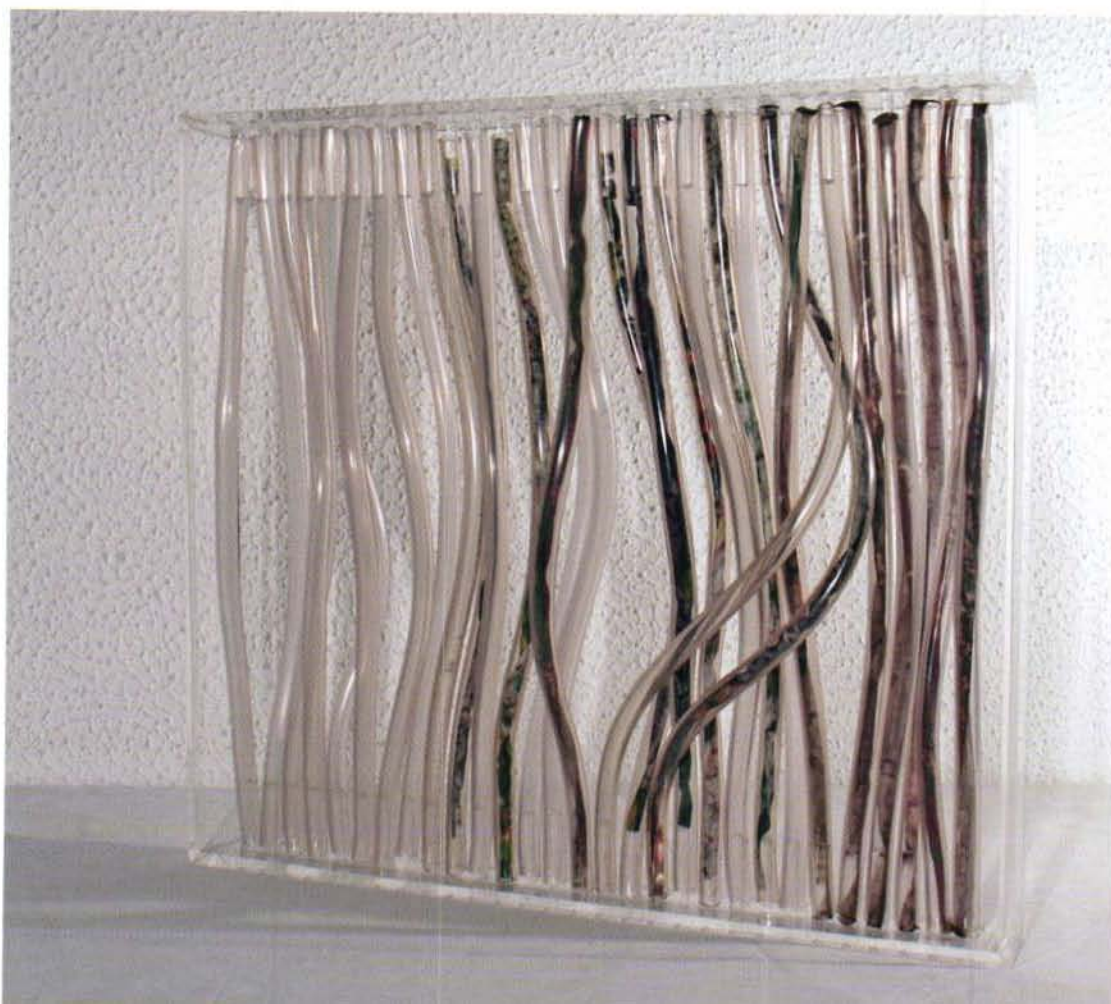
Si può realizzare il modellino di qualcosa di concreto: un edificio, una montagna etc... ma come miniaturizzare un sentimento, una sensazione? Il meccanismo, o meglio la magia di un'opera risiede proprio in questa prodigiosa alchimia, che consiste nella consegna delle emozioni di un singolo individuo, con tutte le sue prerogative personali, circoscritte ed uniche, ad un pubblico di innumerevoli singoli individui, che leggono in quell'opera il proprio sentire e si riconoscono nell'emozione, che non è più di un singolo individuo, ma di tutti coloro che vi si riconoscono nei loro modi personali e circoscritti. Al contrario di ogni possibile miniaturizzazione, il processo è diametralmente opposto, quello scenario è divenuto immenso, non più misurabile, ma ognuno che lo vedrà ne darà misura in una somma, in un accumulo che avrà fine solo con la fine dell'opera, nel momento in cui sparirà anche la sua stessa memoria.

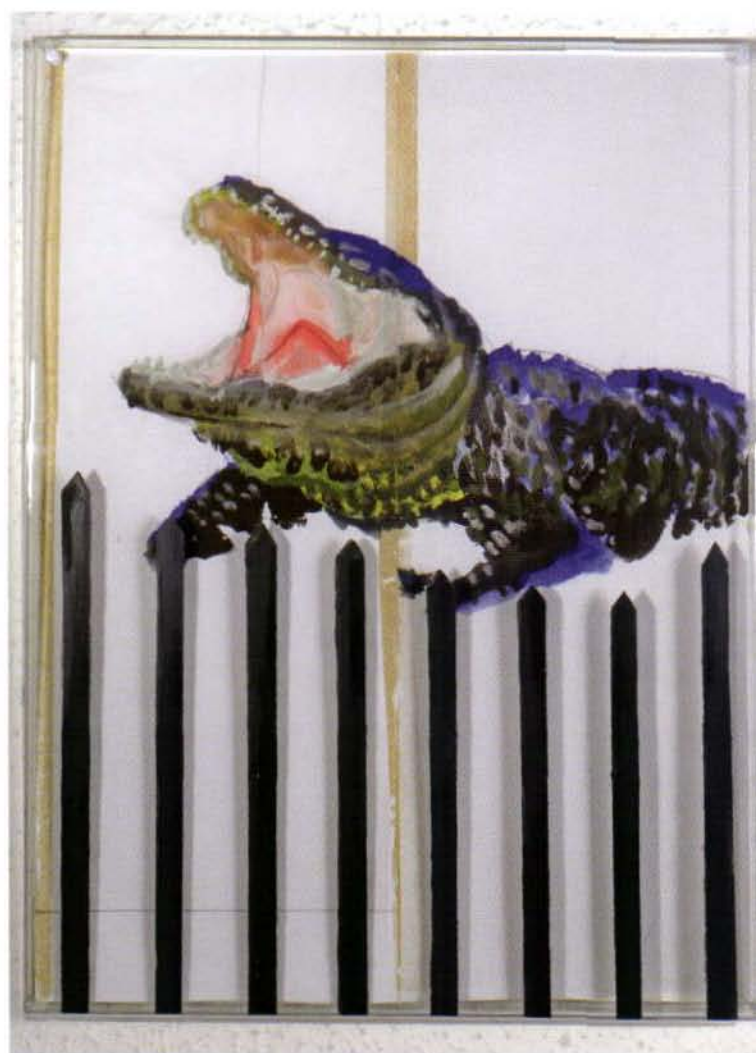
Passaggio a Sud Ovest è un titolo, un'installazione, ma anche un avvenimento, che non si sa più dove e quando collocare, poiché il farlo non ricopre importanza, se non per una crona-

ca, della quale chi vi accede non ne vuole sapere, per non perdere quella concentrazione di sensi, una volta divenuti personali e privati.

L'arte occidentale è caratterizzata dal rapporto di mimesi, che intercorre tra arte-natura e tutta la storiografia inerente ai miti dell'origine e nascita dell'arte stessa sono costellati di fascinosi aneddoti che dalla Grecia antica fino a Roma narrano storie esemplari.

"Siamo dunque nello studio di Zeusi: il pittore sta mostrando a Parrasio un quadro appena terminato che ha per soggetto un grappolo d'uva, ed ecco che subito alcuni passeri volano intorno alla tela e, tratti in inganno dalla perfetta rassomiglianza della riproduzione, cercano di beccare gli acini. A questo punto, Parrasio invita Zeusi ad accompagnarlo nella propria bottega, per mostrargli i prodigi della propria arte. I due giungono alla bottega e qui Zeusi prega il collega di scostare la tenda che copre il quadro. Ma naturalmente la tenda è soltanto dipinta, e Zeusi non può che riconoscere la superiorità di Parrasio: "Io ho ingannato dei passeri, ma tu hai ingannato me". L'arte è un inganno, quindi, ma che non riveste un'indole malvagia; è l'inganno del reale, che aiuta a meglio comprendere la realtà; che conduce all'essenza delle cose, spogliandole di ogni distrazione; l'arte è un'esigenza dell'uomo, un'urgenza nel cuore di chi la fa; una necessità nel cuore di chi la guarda, per alimentare il proprio spirito.





Il ciclo di opere esposte comprende un nutrito numero di disegni di animali, una sorta di bestiario, che si contraddistingue per la condizione di ciascuno di essi, colto in azioni o situazioni. Questi singoli disegni colorati sono caratterizzati da due componenti fondamentali: lo spazio ed il simbolo.

Lo spazio all'interno del quale sono collocati è il foglio bianco su cui sono nate, il plexiglas di protezione con le sbarre dipinte colloca e definisce meglio le figure, fortemente pittoriche e colorate, come nel caso del puma, protetto, o forse è che noi siamo protetti dal suo balzo? Lo stesso si può dire per il coccodrillo dalle rosse fauci spalancate. L'otaria si inerpica, in modo improbabile, su di una duna di sabbia vera. L'aspirazione del cormorano è un'ascesa tra cirro e nembo, si protende e va su, verso il cielo più alto. Il pirana tenta di uscire dal foglio. Un passerotto ha conquistato con il becco un vero pennello da pittore, quasi fosse a conoscenza della leggenda di Zeus e Parrasio. Un gatto, un gallo cedrone, una lucertola, un pesce, un cane etc... tutti sono definiti nello spazio da elementi estranei al disegno sullo stesso supporto che li protegge.

I disegni sono spesso ironici, giocosi, rappresentano sempre qualcosa di diverso da ciò che mostrano, una sorta di rappresentazione simbolica costruita per riferirsi ad altro.

Più che mimare la realtà o raffigurarla, sembrano alludere a situazioni esistenziali. In quelle stesse, nelle quali accade di precipitare, senza una vera consapevolezza, quasi come se fosse un accidente, ma dalle quali basta poco per tirarsi fuori, lo stesso accidente spazio-temporale offre una soluzione. Questa non appare sul supporto, che accoglie il disegno, ma poco distante, nella definizione di uno spazio, che allarga fisicamente l'orizzonte e, di conseguenza, lo sguardo, ma anche lo spazio e la funzione dello stesso supporto.

Spazio e simbolo si alternano e si intrecciano per caricarsi di sensi e significati in disegni che appaiono più semplici di ciò che contengono. I contenuti e le forme si distendono dentro le linee per espandersi sulle superfici. I significati ed i simboli offrono differenti aspetti, che danno adito a diverse interpretazioni, a letture molteplici, almeno tante quanti sono gli sguardi che vi si posano. Un caleidoscopio di immagini si manifesta ad ogni giro del cilindro, i risultati si moltiplicano numerosi e danno vita ad uno sfavillio di colori. Le immagini si accavallano, in parte si coprono ed in parte si svelano mentre si frammentano ed, in questo modo, realizzano un'unica immagine, come un grande arazzo, che diviene il contenitore di tutte le forme. *

Foto tratte dal catalogo della mostra dedicata all'autore. (Gangemi Editore, 2010).



L'umanità femminile.

Figure di donne di Isabella Tomassetti

Pia De Silvestris

Attingendo le parole dalle Lettere a un giovane poeta di R. M. Rilke, trovo lo strumento appropriato per accedere al mondo artistico di Isabella Tomassetti.

“La fanciulla e la donna, nella loro nuova propria evoluzione, saranno soltanto per un tempo passeggero imitatori delle maniere e cattive maniere maschili e ripetitori di maschili professioni. Dopo l'incertezza di simili transizioni si dimostrerà che le donne sono soltanto passate attraverso la varietà

e la volubilità di quei travestimenti (spesso ridicoli), per purificare il loro più proprio essere dagli influssi deformatori dell'altro sesso. Le donne, in cui la vita dimora più immediata, più fruttuosa e confidente, dovranno in fondo diventare esseri umani più maturi, più umani che il leggero maschio, il quale, non tratto oltre la superficie della vita dal peso di alcun frutto corporale, presuntuoso e affrettato, sfregia quello che crede di amare.

Questa umanità della donna sopportata in dolori e umiliazio-



ni, quando avrà gettate da sé le convenzioni della esclusiva femminilità nelle metamorfosi del suo stato esteriore, verrà alla luce, e gli uomini che non la sentono oggi ancora venire, ne saranno sorpresi e colpiti.

Un giorno (e di ciò ora, specialmente nei paesi nordici, già parlano e brillano fidi segni) un giorno esisterà la fanciulla e la donna, il cui nome non significherà soltanto un contrapposto al maschile, ma qualcosa per sé, qualcosa per cui non si penserà a complemento e confine, ma solo a vita reale: l'umanità femminile.

Questo progresso trasformerà... l'esperienza dell'amore, che ora è piena d'errore, la muterà dal fondo, la riplasmerà in una relazione intesa da uomo a uomo, non più da maschio a femmina. E questo più umano amore (che si compirà infinitamente attento e somnesso, e buono e chiaro nel legare e nello sciogliere) somiglierà a quello che noi con lotta faticosa prepariamo, all'amore che in questo consiste, che due solitudini si custodiscano, delimitino e salutino a vicenda...".

I dipinti di Isabella Tomassetti danno forma a una presenza importante dell'elemento femminile, hanno la discrezione del limite e insieme una forza ammirevole. La figura del femminile, nelle opere dell'autrice, quasi a supplire la vita, viene rappresentata come un esercizio continuo di definizione sia dell'identità che dell'oggetto in cui cerca di rispecchiarsi. Le donne, personificazioni di figure mitiche, come Mnemosyne, Ate, Ananke e Matteuccia assumono forme e movimenti contemporanei, sono simboli senza tempo di memoria, discordia, destino imperscrutabile e magia, che hanno sempre fatto parte della genealogia del femminile. Come i pittori di altre generazioni dell'800 e del 900, Isabella Tomassetti cerca volti femminili di altri paesi. A Bali si sofferma ad ammirare, come Gauguin a Tahiti, le chiome ornate delle donne, la dolcezza degli sguardi, il mistero che le compenetra, rappresentato anche nel dipingerle di spalle.

Vorrei ora far intervenire direttamente l'autrice attraverso una breve intervista che ho avuto l'occasione di farle.



**Intervista a
ISABELLA TOMASSETTI**

Perché questo tema?

Da anni sono interessata ad una ricerca sul femminile, iniziata con la lettura di scritti al femminile e con il mio lavoro di psichiatra, sentendomi attratta dall'esperienza di sofferenza delle donne. Ma anche il mondo femminile mi attrae per il suo mistero e la sua bellezza e da esso traggio ispirazione per le mie tele. Per gli antichi la pittura è un'invenzione femminile; si narra che la vergine Corinzia, figlia di Butano di Sicione, abbia tracciato su un muro il contorno dell'amato che si stava allontanando. L'esperienza della

pittura è invece recente, quando i contenuti interni da esprimere si sono imposti cercando il mezzo adatto per farlo. Quando dipingo mi pongo in uno stato d'animo come di abbandono che consente il passaggio dei contenuti dall'interno sulla tela. La coscienza, intesa anche come tecnica, interviene solo per dare forma al contenuto.

Quali donne?

Le donne che ispirano la mia pittura sono donne intense, donne vere. Amano essere libere e non temono le prove della vita nella quale si immergono, la loro fragilità è umanità vissuta. Donne protagoniste della propria esistenza, inseguono i loro talenti, sono passionali, affrontano il dolo-



re. Ferite, sanno come utilizzare la solidarietà di genere per sentirsi più forti e per combattere la violenza. Che cosa unisce le donne, le rende diverse, cosa le rende capaci di resistere, dove si colloca uno spazio di tutela dell'integrità? Forse si colloca dove c'è l'arte: arte di figurare, di raccontare, di "cantare" insieme le molteplici forme della vita.

Potrebbe essere la rappresentazione di una donna sempre la ricerca dell'elemento materno?

Se dovessi rappresentare lo sguardo di mia madre lo disegnerei come "una carezza distratta" credo dunque possibile che ogni elemento della tela, sia esso uno sguardo, dei capelli scomposti, un viso triste, possa rappresentare emozioni e sentimenti che non riconosciuti si impongono sulla tela e ne diventano protagonisti. Il bianco che li circonda li mette in risalto e li illumina. Le percentuali rievocate danno senso ad una sofferenza che altrimenti ne sarebbe sprovvista.

Perché il figurativo oggi?

La pittura figurativa spesso si avvicina al bello e l'arte è anche bellezza, estetica, narrazione, stimolo di vita.

Qual è la potenza del figurativo?

La bellezza non è un ideale astratto da rappresentare ma è la realtà stessa, se di questa sappiamo coglierne l'essenza, siamo giunti alla bellezza come opera d'arte. Certe immagini hanno in comune una tremenda energia, una penetrazione psicologica che si impone con forza impressionante, la forza della vita. Nella vita e nell'arte "la poesia" nasce quando lo sguardo di chi guarda si incontra con la cosa guardata, da questo contatto scaturisce l'incanto al quale l'artista dà forma.

Quali sono le sue aspettative future?

Avere più tempo per dedicarmi alla pittura, sperimentare nuove pratiche artistiche, studiare i linguaggi di altri popoli, approfondire la cultura visuale contemporanea. *

Mauro Folci

"Noia"

Marta Roberti

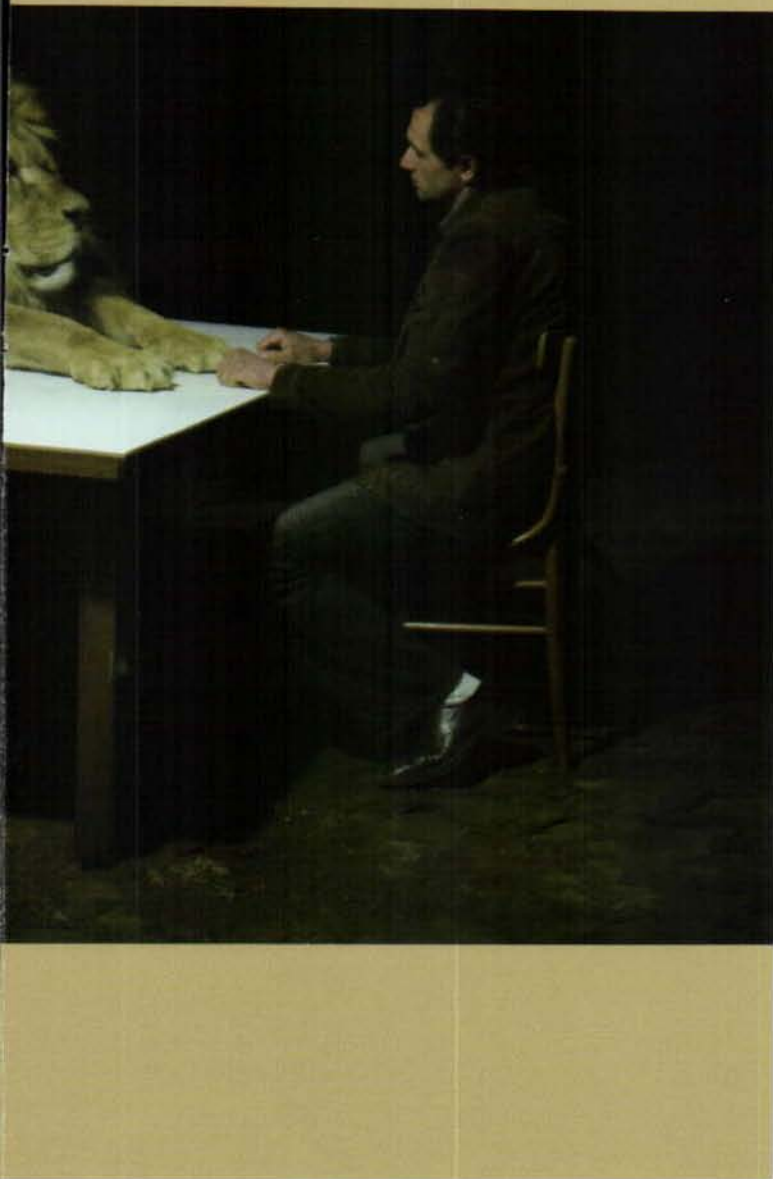
I lavori di Mauro Folci possono considerarsi modalità di strutturazione di ragionamenti sotto forma di immagini, che gravitano attorno all'idea di potenza, intesa come 'capacità di...', come mondo virtuale del possibile, che sta a ridosso del reale. Dal concetto di potenza si distaccano altre figure come la noia oppure l'*esaurimento*, che Folci ha indagato in *Penultimità*, un video dove ha voluto trattenere indefinitamente l'ultimo sospiro dell'asinello Bathazar registrato dalla telecamera di Bresson nel film omonimo, riprendendolo con una pellicola super 8.

Il termine *oper-azioni* è opportuno per definire la modalità espressiva di questo artista, la cui produzione performativa è da almeno una decina di anni più corposa rispetto alla produzione di oggetti o di immagini. Le sue operazioni processuali talvolta generano dei *resti*: opere che si possono considerare una disposizione in una forma finita – video, fotografie, oggetti, narrazioni... – di riflessioni sulle forme di vita e di lavoro della contemporaneità, concepite in maniera stratificata con il sostegno di strumenti filosofici e letterari che trovano in Gilles Deleuze, Paolo Virno e Samuel Beckett i principali interlocutori. *Noia* è il frutto della riflessione su questo stato d'animo, così come lo ha descritto Heidegger nelle lezioni del 1929. In queste lezioni Heidegger ha definito la noia come 'pura potenza', come ciò che rende possibile le possibilità e come condizione fondamentale dell'animo per filosofare. Ma non basta, infatti secondo il pensatore tedesco, annoiandosi, l'umano sperimenta la massima vicinanza con l'animale. È questa la relazione del titolo con la scena presentata dal video: un leone ed un uomo seduti frontalmente e divisi da un tavolo. Questa immagine cita formalmente il quadro di Antonio Colantonio, *San Gerolamo nello studio* (1455), in cui il santo toglie una spina alla zampa di un leone. Ciò che Folci ha voluto mantenere dell'antico dipinto è il bizzarro maneggio tra le zampe dell'animale e le mani del santo: ai libri e agli oggetti che fanno da sfondo al dipinto ha sostituito un fondale buio che indirizza la visione alla parità dei due personaggi, esposti l'uno all'altro in una vicinanza faticosa. Tensione e intensità emotiva sono le sensazioni che immediatamente l'opera provoca. La carica di tensione ha a che vedere con la cessazione, per la durata del video, della distinzione tra l'animale e l'uomo. La tensione è determinata anche dal suono e dalla sospensione temporale prodotta dalla fissità della prospettiva sull'unica inquadratura frontale e dal rallentamento in post produzione dei movimenti

delle mani e dei corpi dei due. Nulla accade ma tutto potrebbe essere possibile. La lentezza dei movimenti trascina lo spettatore in uno stato di attesa, ma non accadrà niente se non una prolungata assenza di differenziazione tra la bestia e l'umano. L'opera di Folci suscitando uno stato di sospensione e di attesa, evoca la dilatazione temporale in cui la noia si presenta, essendo la noia anzitutto, una modalità in cui si percepisce la temporalità come interruzione. La noia, essendo uno stato d'animo, è un'esperienza temporale. Ogni stato d'animo si differenzia dagli altri perché comporta una modalità di percezione del tempo particolare: nell'allegria il tempo è come se scomparisse, ci divertiamo dimenticandoci del tempo. Il tempo nella noia, invece, è come se fosse solidificato, immobile, nudo e insistente.

Folci descrive l'origine del suo lavoro: "*Nello stato d'animo della noia profonda in cui a volte noi cadiamo, il mondo, l'ente non ci risponde, non ci dice più nulla. Ci lascia vuoti e il tempo si ferma: non c'è più successione temporale tra passato, presente e futuro. Questa condizione ci lascia sospesi. Quindi abbiamo, da un lato il mondo*





che ci lascia vuoti e non ci dice nulla, e dall'altra il tempo che cessa di scorrere. Il tempo che ci lascia sospesi, ci rinfaccia nello stesso momento, tutte le potenzialità che giacciono inattive in noi stessi. Questa condizione, questo stato d'animo, è forse – questa è la mia interpretazione, per come mi è suggerito da Heidegger – il più prossimo all'essere animale.”

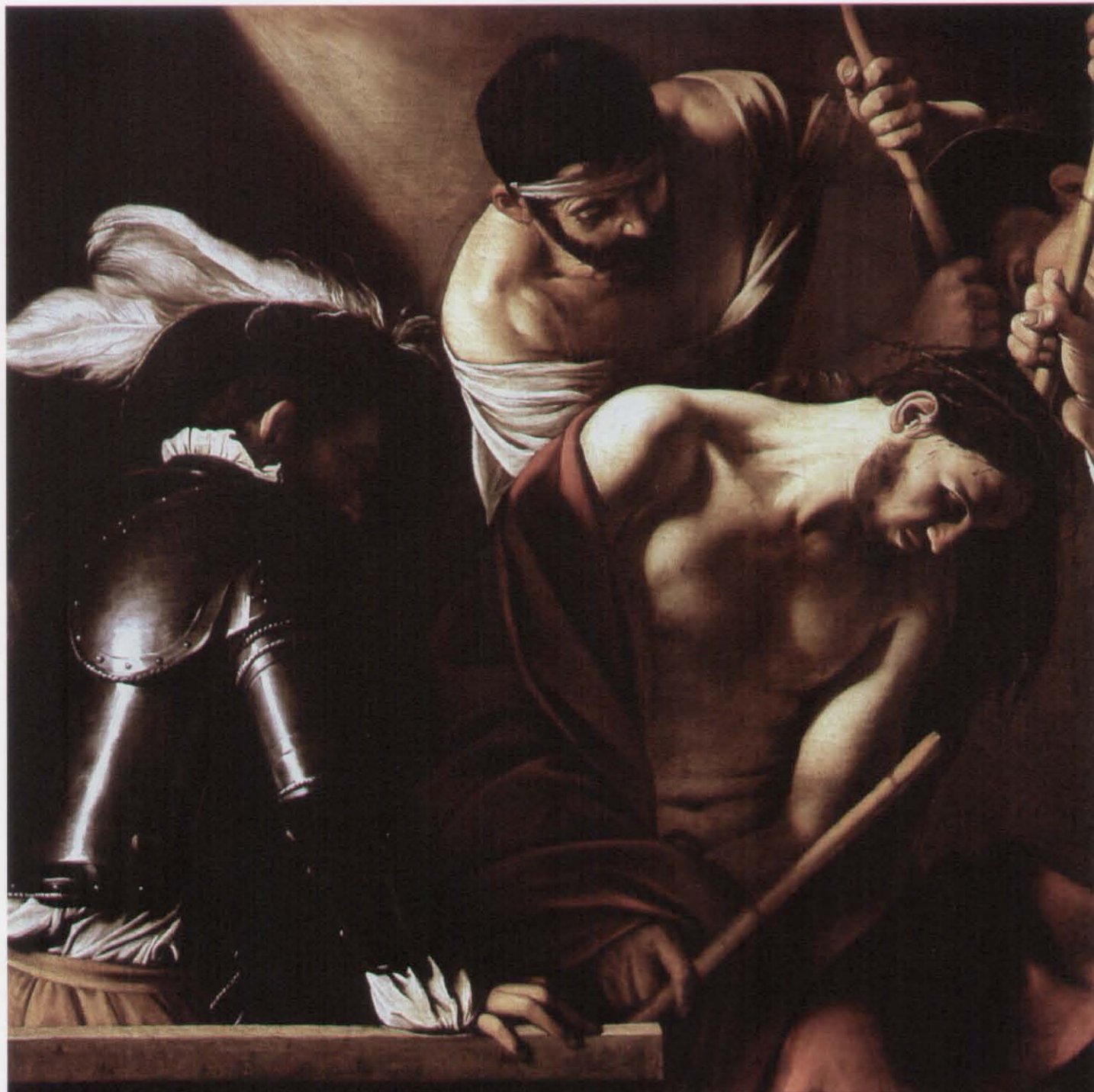
Se non siamo annoiati il mondo ci annuncia 'alcune possibilità'. Nella noia invece, il mondo mi si presenta come 'nessuna possibilità'. Il soggetto umano si definisce come apertura indistinta ad una possibilitazione originaria indeterminata e molteplice. Nella condizione in cui non mi si presenta alcuna possibilità, in termini heideggeriani vuol dire essere massimamente aperti alla condizione originaria da cui le possibilità stesse si generano. Lo stato di impotenza coincide quindi, con la potenza pura o *ultrapotenza*.

“In questione, nell'ente che si rifiuta nella sua totalità, è l'esserci in quanto tale, cioè ciò che fa parte del suo poter-essere come tale, ciò che riguarda la possibilità dell'esserci come tale. Ma ciò che riguarda una possibilità in quan-

to tale, è ciò che la rende possibile, ciò che concede ad essa in quanto possibile la possibilità. Questo qualcosa di estremo e di primo, ciò che rende possibile tutte le possibilità, questo qualcosa che porta il poter-essere dell'esserci, le sue possibilità, è in questione nell'ente che si rifiuta nella sua possibilità. Ma ciò significa che l'ente che si nega nella sua totalità non annuncia delle qualsiasi possibilità di se stesso, non racconta nulla di esse, bensì in questo annuncio del rifiuto c'è una chiamata, è quanto rende autenticamente possibile l'esserci in me”. (M. Heidegger, *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il Melangolo, Genova, 1992, pag. 215-216). Ciò che all'animale non è possibile secondo Heidegger è proprio che il mondo gli possa apparire come indeterminatamente carico di potenzialità. L'animale è stordito dai pochi elementi che definiscono il suo mondo percettivo e per questo motivo non si potrà mai annoiare. L'animale non può uscire dal giro dei suoi disinibitori specifici e non si può aprire percettivamente a null'altro che ad essi. I disinibitori dell'animale formano il suo ambiente che gli si manifesta come presenza ininterrotta. Si dice che l'essere umano ha un mondo perché non possiede un ambiente. Mondo e ambiente sono differenti per natura: essere un vivente umano significa possedere un mondo e non avere a che fare con un ambiente. Gli animali con i loro sensi fini e i loro forti istinti si muovono in un ambiente uniforme e ristretto, l'animale umano ha sensi adatti a tutto e la sua attività non ha confini. Annoiandosi il soggetto sospende il suo rapporto con il mondo, e la noia diventa, come spiega il filosofo Giorgio Agamben: *“l'operatore metafisico in cui si attua il passaggio dall'ambiente animale al mondo umano: in questione è in essa, nulla meno che l'antropogenesi, il divenire da-sein del vivente uomo”* (G. Agamben, 2002, p. 71). *Noia* ha fissato l'immagine del momento originario in cui la potenza e l'impotenza tendono a confondersi e non si possono distinguere. (*)

Con il video-still *Noia* Folci ha vinto il Premio Speciale del Comitato Galleristi nella categoria Megawatt del Premio Terna 02 per l'arte contemporanea *“Energia: Umanità = Futuro : Ambiente. La proporzione per una nuova estetica”*. *

(*) Cfr. *Lavorare parlando, parlare lavorando. Il linguaggio messo al lavoro nelle opere di Mauro Folci*, Testo critico di Marta Roberti pubblicato in occasione della mostra al Pan di Napoli, aprile 2010.



**MICHELANGELO MERISI DETTO
IL CARAVAGGIO
PRIMO GRANDE PITTORE "CINEMATOGRAFICO"**

Pia De Silvestris



Incoronazione di spine, 1602-1604 circa.

Pittore *cinematografico*, perché dipinge le immagini di un'umanità in movimento, e da quel particolare, come da un fotogramma, se ne coglie persino tutto il percorso dell'azione.

La "Scienza della luce" che nessuno aveva mai portato a tali effetti illumina i corpi sulla scena dei suoi dipinti e ci crea l'illusione di poter continuare a seguire i loro movimenti. È la stessa sublime attrazione che proviamo quando siamo in una sala buia al cinema e tutta la luce, e quindi il nostro desiderio di vedere, è trasportato verso lo schermo come un punto di attrazione naturale. I corpi sono veri, esprimono drammi personali, si sente che il regista-pittore ha scelto i suoi attori dalla strada, essi non hanno frequentato Accademie ma vicoli e povere case.

La cattura di Cristo nell'orto del 1602 esprime un frammento di un dolore interiore che preme e rimane nella nostra mente: Cristo con gli occhi chiusi e le mani intrecciate è stretto da Giuda e circondato da armigeri da cui si lascia passivamente afferrare. Il Cristo sembra rappresentare realmente quello che Caravaggio ha provato nella sua vita di scontri e di risse riguardo a un'eventuale cattura, il pittore diventa allora l'attore protagonista sulla scena dove ai due lati opposti, in contrasto tra loro, un apostolo e un osservatore chiudono la rappresentazione, l'uno gridando per l'orrore e l'altro (forse l'artista stesso) alzando una lanterna per fare luce sull'accaduto. Questa storia, di cui ricostruiamo dentro di noi, per il movimento che induce, tutto il dramma, ci cattura per un tempo oscurando l'ambiente intorno a noi. Caravaggio fa luce sulle miserie e le sofferenze umane dicendoci però anche che sono ineluttabili, che non possono che essere così. E l'osservatore con la lanterna che illumina la scena è come chi fotografa un avvenimento delittuoso perpetrato dall'uomo in ogni epoca della sua esistenza. L'immagine del tradimento, che forse ogni essere umano porta dentro di sé, prende corpo dal buio e viene rivelata dal genio di Caravaggio attraverso una luce che disvela anche il volto attento dell'osservatore. La storia del supplizio di Gesù, così potrebbe intitolarsi questo film caravaggesco che prosegue con un altro grande dipinto del 1602-1604 *L'incoronazione di spine*. Forse per questo dipinto era stata decisa una posizione sopraelevata per cui la guardiamo dal basso in alto e mentre la posizione è aerea quello che avviene sulla scena è un'immagine simbolo della ferocia della tortura di tutti i tempi: un armigero osserva due sgherri in procinto di colpire la carne della vittima designata. La luce accarezza la spalla della testa reclinata di Cristo e si riflette sui suoi carnefici. La rassegnazione, che il Cristo esprime e ci commuove per primo, si irradia al tempo stesso su tutte le figure dell'opera come se ognuno non stesse facendo altro che compiere il suo destino.

L'opera che prosegue nel racconto del dolore dell'individuo, attraverso le immagini create da Caravaggio, è *La flagellazione di Cristo* del 1607-1610. Anche questa tela è la rappresentazione di un insieme di movimenti, come le gambe dei quattro uomini che si incrociano in una sorta di balletto macabro. La flessuosità del corpo del Cristo totalmente illuminato sembra esprimere un movimento di sofferenza quasi femminile mentre intorno a lui legato alla colonna gli uomini-torturatori sono rappresentati con i muscoli gonfi tutti tesi a trarre dalla loro forza il peggiore dei mali.

Per la loro bellezza e straordinaria attualità ci sembra di poter dire che le opere del Caravaggio esprimono con potenza grande vitalità e ingegno.

Dal 20 Febbraio al 13 Giugno 2010 alle Scuderie del Quirinale si è svolta una mostra importante delle opere di Caravaggio. •

SCATTI CARAVAGGESCHI

Franca Fabbri

Caravaggio tra tanti artisti appartenenti al passato è forse colui che maggiormente riesce ad avvincere non solo gli spettatori odierni, ma anche autori contemporanei appartenenti alla multimedialità. Tutto ciò avviene per diversi motivi: la capacità di sintesi compositiva, la luce e l'ombra, l'istantaneità che riesce ad infondere alle sue opere.

Ad esempio la fotografia cinematografica deve arrivare al controllo totale, lavorando il contrasto delle ombre e il riflesso dei colori. I grandi registi e i grandi artisti creano le luci e le ombre personali che inseguono e perfezionano ogni giorno.

La luce e l'ombra nella cinematografia sono di fatto una seconda pelle.

Così è nell'opera di Michelangelo Merisi detto Caravaggio dove le figure si intersecano, le forme sono rivelate da suggestive spirali luminose che creano squarci di buio profondo. L'alternanza luce-tenebra crea i volumi e l'infinità dello spazio, ed esalta simbolicamente le parti più drammatiche, i gesti di fuga, i martiri, la tensione anatomica dei nudi. Se non si è in grado di addentrarsi nell'oscurità di Caravaggio e nei suoi spazi pieni di essa, purtroppo si fruirlà la sua opera sempre a metà. Poiché l'artista realizza l'apice del dramma, ed infonde l'istantaneità alle scene utilizzando superbamente il contrasto dicotomico ombra-luce.

In un'epoca dinamica e con poca memoria come la nostra: i criteri di bellezza cambiano velocemente, si consumano come un oggetto, però ci sono opere che resistono allo scorrere del tempo; così spesso autori cinematografici hanno studiato l'opera di Caravaggio. Un esempio per tutti è la splendida opera dal titolo "Caravaggio" realizzata da



Flagellazione di Cristo, 1607-1610.



Cattura di Cristo nell'orto, 1602.

un grande autore cinematografico contemporaneo, nonché artista anch'egli: Derek Jarman.

Jarman servendosi del cinema e della capacità onirica, visionaria, trasgressiva che questo strumento spesso ha, quando è in mano a grandi registi, è stato in grado di creare forse non un'opera su Caravaggio, ma un progetto come l'avrebbe realizzato l'autore del Seicento.

Tutto ciò significa addentrarsi nell'intensità delle luci o delle materie cromatiche e cogliere la concretezza e la chiara percettibilità della spazialità compositiva delle opere caravaggesche. Così da fruire dell'austera sontuosità e della serrata monumentalità che, insieme alla essenzialità di forme dilatate e volumi possenti, evidenziano e accompagnano – anche per il rigore di gesti irrimediabilmente bloccati nell'atto culminante dell'interminabile supplizio e nel silenzio denso e soffocante dello spazio circostante, serrato e tuttavia impenetrabile – la drammatica rappresentazione di vicende umanissime.

Vicende nelle quali il racconto evangelico o l'evento divino si confondono, meglio si identificano, con la storia dell'uomo, con un episodio, un "frammento", drammatico e continuo di una realtà infinitamente dolente e quasi quotidiana: una realtà, o finzione, in cui, nella lucida e sofferta lettura che ne seppe dare Caravaggio, Cristo e gli aguzzini, la vittima e i carnefici, finiscono per ritrovarsi uniti in uno stesso tragico destino, in una comune condizione di irreversibile dolore e di disperante, insostenibile solitudine.

Il cinema e l'opera di Caravaggio hanno anche un altro importante elemento in comune: appaiono verosimiglianti, in realtà sono sempre sublimi finzioni.

Ingannano entrambi lo spettatore, il cinema trasportando-

lo per il tempo che si trova nella sala cinematografica in un altro tempo e in un altro luogo; facendogli vivere altre vite, plausibili e non, ricreate illusoriamente sullo schermo.

Caravaggio appare fintamente realistico e per giungere a tale obiettivo si serve di anatomie deformate, trasgredite, inverosimili, di luci e di ombre impossibili nella realtà, di scene teatrali svuotate di tutti gli elementi.

Nell'artista del Seicento abbiamo il senso di una tragedia sospesa e senza tempo, evidenziata dal rigore di una raffigurazione che esclude qualsiasi elemento descrittivo non essenziale, tutto ciò è accentuato da una fitta e incombenza oscurità che fa avanzare dal fondo le figure prepotentemente colpite dalla luce. Una luce spesso accecante, che investe con l'intensità di un riflettore i corpi e che si ribalta sui busti delle altre presenze, facendone sbalzare fuori alcuni brani, in forte contrasto con le forme catturate e definite dall'ombra cupa.

Questo rapporto fra abbagli di luce e profondi cunei d'ombra manifesta l'insistita indagine del pittore sui fenomeni visivi, ma altresì sollecita il vero dramma della rappresentazione, espresso dalla concatenazione psicologica che lega i protagonisti delle sue opere e dal senso comune di rassegnazione al cospetto della sofferenza umana e di fronte all'inevitabilità della morte.

D'altronde di che materia è fatto il cinema? Ombra e luce, vita e morte. •



Derrick May in "High Tech Soul" di Gary Bredow.

Documentari "Danzanti"

Luca Bandirali

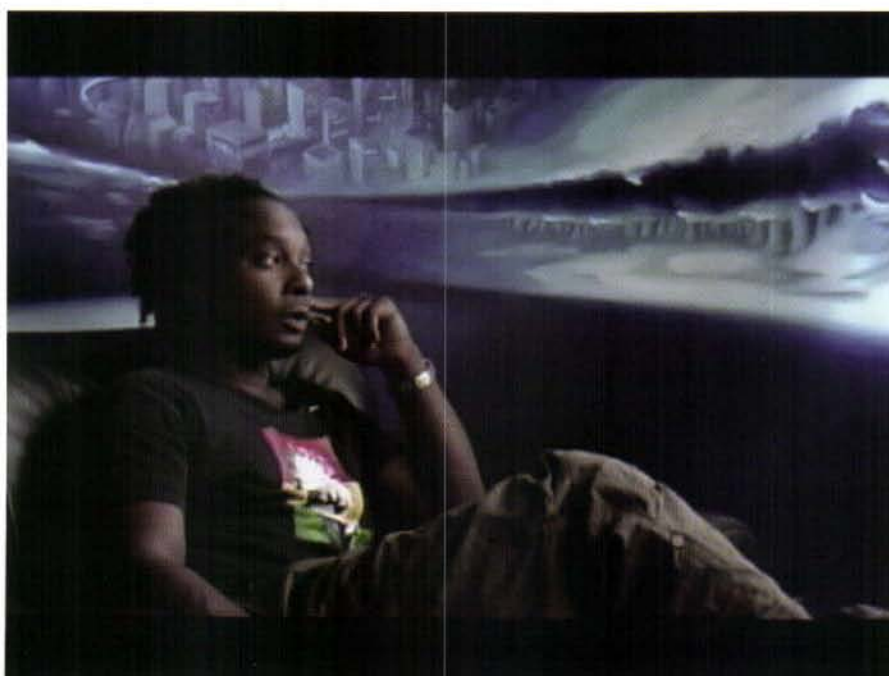
Uno dei più noti saggi in lingua italiana sulle relazioni fra cinema e danza si apre con una sacrosanta verità: "La danza investe ogni aspetto del cinema poiché prim'ancora investe ogni aspetto dell'esistenza" (Sergio Miceli, *"Dal 'naturale' al coreutico"* in Leonardo Quaresima (a cura di), *Il cinema e le altre arti*, Marsilio, Venezia, 1996).

Si tratta evidentemente di ogni aspetto di un'esistenza collettiva, di un corpo sociale, che danzando decide (questa volta è Sachs che parla), di "trasformare il corpo in anima" (Curt Sachs, *Storia della danza*, Net, Milano, 2006).

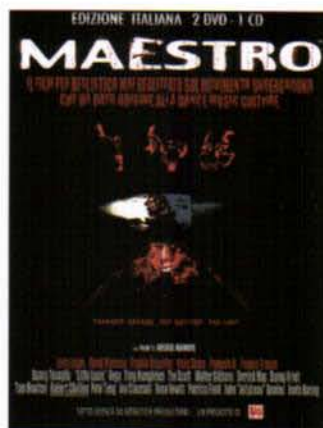
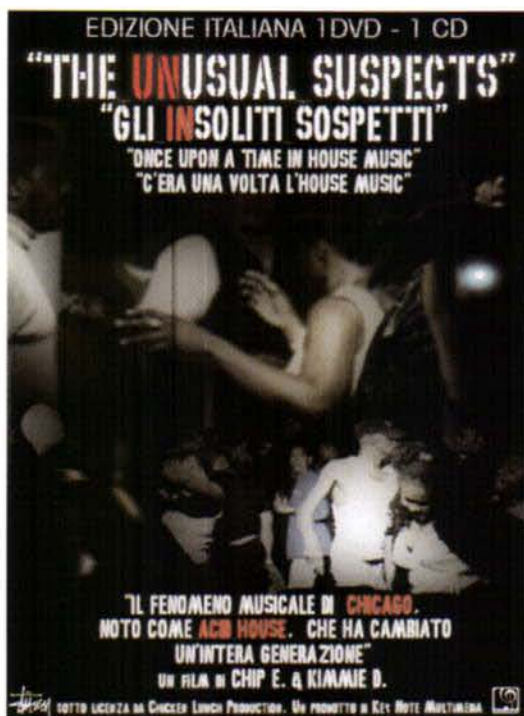
La documentazione cinematografica dell'atto coreutico ha una lunghissima tradizione, che di fatto ha origine con il cinema stesso: il pre-cinema con le sue istanze spettacolarizzanti

trova nella danza un soggetto ideale, basti pensare a due celeberrimi frammenti a colori di Thomas Edison, la danza "serpentina" di Annabelle Whitford del 1894 e la danza floreale di Loie Fuller del 1897 (si possono vedere sul sito www.edisonfilm.com). Nello sviluppo della storia del cinema i generi più interessati alla danza sono stati certamente il musical sul versante fiction, e il documentario musicale ed etnografico su quello non fiction: il secondo, ovviamente, molto meno conosciuto del primo.

Proprio al documentario musicale facciamo riferimento nel presentare un ristretto gruppo di opere incentrate sulle sottoculture del dancefloor. Si tratta di film inediti per l'Italia, che un operatore culturale fortemente calato in questo tipo di sce-



Kevin Saunderson in "High Tech Soul" di Gary Bredow.



nario, Maurizio Clemente di Key Note Multimedia, sta da qualche tempo distribuendo nel segmento di mercato straight-to-video.

Anzitutto *Maestro* di Josell Ramos (77', 2003) è un intenso percorso nella club culture, evocativo e persino toccante per la sua capacità di restituire uno spirito del tempo: costruito come un documentario sull'arte del mix e del dee-jaying, in realtà aderisce perfettamente all'ideologia di base della sottocultura del dancefloor, che è un'ideologia orizzontale ed egualitaria in cui non c'è separazione tra musicista e audience. Questo è il motivo per il quale Ramos non si limita a intervistare oggi i grandi degli anni '70 e '80 (con setting originali e sensati, cosa rara nei documentari), ma coinvolge un gruppo di storici frequentatori dei locali newyorchesi, sollecitando i loro ricordi: ne viene fuori un ritratto veritiero, in cui il ballo interpreta al massimo grado lo strumento di un'urgenza espressiva, identitaria, libertaria.

Più artigianale e più partecipato è *The Unusual Suspects: Once Upon a Time in House Music* (2005, 97'), realizzato in prima persona da uno dei pionieri della scena house chicagoina di metà anni Ottanta: sul filo della memoria di un gruppo di persone che hanno modificato radicalmente il concetto di musica dance, Chip Eberhart ricostruisce come andarono veramente le cose quando nacque la house; anche qui si nota l'inclusione dei semplici frequentatori dei locali, come parte integrante della scena, e uno spazio consistente è dato ai movimenti tipici di chi ballava questo stile, il jackin'. Ai dirimpettai di Detroit, il regista Gary Bredow dedica *High Tech Soul* (2006, 64'), prendendo il titolo da una definizione del principale teorico-musicista del filone, Derrick May. Il lavoro sulla scena detroitiana, più altolocata rispetto a Chicago, si riflette in una forma più classicamente articolata, con una straordinaria capacità di trasmettere informazioni di carattere socio-politico non attraverso una voce narrante, ma attraverso le considerazioni dei musicisti stessi, che qui sono fondamentalmente degli intellettuali come Jeff Mills o Juan

Atkins. La tesi del film è che nella Detroit della recessione economica degli anni '80 e dell'automazione spinta, non poteva che sorgere un linguaggio musicale robotico, futurista, che rappresenta precisamente il suono della città. Rispetto agli altri documentari, qui l'audience viene convocata in posizione di sfondo, come in un rockumentary; ad emergere è l'ego artistico di questi grandi innovatori, su tutti Derrick May. Rimane da citare *Italo House Story* (70', 2008), girato in proprio dallo stesso Maurizio Clemente, storico agente-promoter della scena dance in Italia; rispetto ai modelli che come distributore ha contribuito a far conoscere, il film di Clemente somiglia a *The Unusual Suspects*, dunque un lavoro artigianale che abbraccia con affetto vero i corpi gloriosi di una stagione avventurosa, raccontando tutto in un clima familiare, all'italiana, per quanto questa stagione sia stata poi assai più celebrata all'estero che non in patria. Ora, vista la risposta interessante del pubblico a questa prima selezione di proposte, sarebbe auspicabile il recupero, sempre straight-to-video, di altri documentari "danzanti" come il biopic di Arthur Russell premiato a Edimburgo nel 2009, o *The Godfather of Disco* o ancora *Disco: Spinning the Story*, che sono comunque reperibili in dvd in altri paesi. •

Rassegna Cinema e Psicoanalisi a Spoleto

In tre giorni, dal diciannove al ventuno giugno 2010, sette film hanno messo a fuoco il rapporto paziente-analista, nei diversi modi in cui questo viene rappresentato sullo schermo.

La rassegna, intitolata "Cinema e Psicoanalisi" è stata proposta dal Festival dei Due Mondi, con il patrocinio della Società Psicoanalitica Italiana ed è nata da una collaborazione tra il Centro Sperimentale di Cinematografia e il Centro Psicoanalitico di Roma, per l'organizzazione di Fabio Castriota e Claudia Spadazzi.

Con il titolo "La figura dello psicoanalista", la rassegna ha esaminato la relazione paziente-analista approfondendo i vari aspetti con cui il cinema ne ha affrontato la rappresentazione. Un tema che, cinematograficamente, ha toccato l'ambiguità della situazione e, talvolta, i suoi aspetti ironici e caricaturali, sempre cercando, per certi versi impossibilmente, di approfondire, in modo soddisfacente, gli aspetti emotivi in gioco.

Accanto a grandi successi di registi stranieri, di pubblico e di critica, da Woody Allen a Patrice Leconte, da *Sesto senso* a *Will Hunting*, la rassegna ha presentato

anche opere di autori italiani: i film *Le mani forti* di Franco Bernini, *Jurij* di Stefano Gabrini e *La stanza del figlio* di Nanni Moretti.

È stato inoltre presentato un cortometraggio in anteprima nazionale, "Lo schermo opaco", di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo; un'inedita e appassionante riflessione sullo stretto rapporto tra cinema e inconscio, con spezzoni di film di autori diversi alternati con interviste a noti psicoanalisti italiani (Stefano Bolognini, Anna Ferruta, Nino Ferro, Franco Borgogno).

Nel corso della rassegna è stato proiettato anche il lungometraggio *The Pervert's Guide to the Cinema* di Slavoj Žižek: un film essenziale per i cinefili, ma anche per chiunque sia interessato all'intramontabile capacità del cinema di dar forma ai desideri e di accendere i sogni.

Le tre giornate della rassegna si sono articolate tra proiezioni, incontri con autori e interpreti e discussione aperta tra pubblico e psicoanalisti.

Alle discussioni hanno partecipato i registi Franco Bernini e Stefano Gabrini e gli psicoanalisti Fabio Castriota, Alberto Angelini, Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo.

SALA FRAU
GIUGNO
19.20.21

EVENTI

Il Festival dei Due Mondi, con il patrocinio della Società Psicoanalitica Italiana, presenta la Rassegna Cinema e Psicoanalisi a seguito di una collaborazione tra il Centro Psicoanalitico di Roma e il Centro Sperimentale di Cinematografia.

La Rassegna verte sulla relazione paziente-analista nei diversi modi in cui viene rappresentata sullo schermo: con ambiguità, talvolta con aspetti ironici e caricaturali, sempre tesa in un'impossibile ricerca dei molteplici aspetti emotivi in gioco.

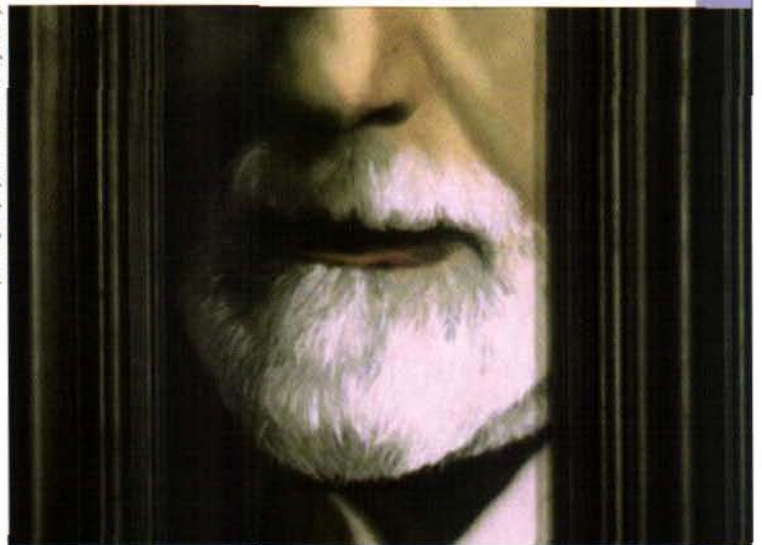
Accanto a grandi successi di registi stranieri, di pubblico e di critica, da Woody Allen a Patrice Leconte, da *Sesto senso* a *Will Hunting*, la rassegna presenterà anche opere di autori italiani: i film *Le mani forti* di Franco Bernini, *Jurij* di Stefano Gabrini e *La stanza del figlio* di Nanni Moretti.

Verrà inoltre presentato un cortometraggio in anteprima nazionale, *Lo schermo opaco*, di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo, un'inedita e appassionante riflessione sullo stretto rapporto tra cinema e inconscio, con spezzoni di film di autori diversi alternati con interviste a noti psicoanalisti italiani (Stefano Bolognini, Anna Ferruta, Nino Ferro, Franco Borgogno).

Nel corso della rassegna verrà proiettato anche il lungometraggio *The Pervert's Guide to the Cinema* di Slavoj Žižek: un film essenziale per i cinefili, ma anche per chiunque sia interessato all'intramontabile capacità del cinema di dar forma ai desideri, di accendere i sogni.

Le tre giornate della rassegna avranno inizio alle ore 15.30 e saranno articolate tra proiezioni, incontri con autori e interpreti e discussione aperta tra pubblico e psicoanalisti. Parteciperanno alla discussione i registi **Franco Bernini** e **Stefano Gabrini** e gli psicoanalisti **Fabio Castriota**, **Alberto Angelini**, **Paolo Boccara**, **Giuseppe Riefolo**. Organizzazione della rassegna: **Fabio Castriota**, **Claudia Spadazzi**.

portrait-gallery-style installation titled Virginia Envy.



CINEMA E PSICOANALISI

SABATO 19 GIUGNO
15.30 UN'ALTRA DONNA

di Woody Allen

17.30 JURIJ

di Stefano Gabrini

A seguire

Incontro/dibattito

con Stefano Gabrini,

Fabio Castriota, Laura Morante

21.30 LA STANZA DEL FIGLIO

di Nanni Moretti

DOMENICA 20 GIUGNO

15.30 LE MANI FORTI

di Franco Bernini

17.15 LO SCHERMO OPACO

di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

- anteprima nazionale. A seguire:

Incontro/dibattito

con Franco Bernini,

Paolo Boccara, Giuseppe Riefolo

e Alberto Angelini

21.30 IL SESTO SENSO

di M. Night Shyamalan

LUNEDÌ 21 GIUGNO

15.30 CONFIDENZE TROPPO INTIME

di Patrice Leconte

17.30 THE PERVERT'S GUIDE TO CINEMA

di Slavoj Žižek

21.00 WILL HUNTING-IL GENIO RIBELLE

di Gus Van Sant

INCHIESTA LUCIDI

A scuola di cinema

Luisa Canganella e Fabio Candidi





Colloquio, il (Italia 2010 col. 4') ideato e prodotto da Scuola di Cinema Sentieri Selvaggi, Centro Diurno Pasquariello e Coop Sociale Magazzino Onlus. *Attori:* D. Campanari, F. Ruggeri, A. di Giorgio, M. Gruber. *Genere:* corto. *Trama:* un giovane si presenta ad un colloquio di lavoro che in realtà è un interrogatorio. La fidanzata immaginando la sua infedeltà lo ha fatto pedinare e mostra le prove del tradimento. Immane il colpo di scena.

Uno dei tanti corti che vengono girati, tranne che per un particolare. Attori, sceneggiatori e operatori di ripresa, tecnici luci sono utenti del Dipartimento di Salute Mentale della ASL RMA e frequentano il Corso di Cinema organizzato per il Centro Diurno Pasquariello dalla Coop. Soc. Magazzino.

Il Corso è stato ideato per offrire a dieci giovani utenti l'opportunità di ricevere informazioni professionali attraverso l'incontro con esperti del settore e produrre, con la guida di professionisti, due corti ed un video clip.

La risposta alla proposta formativa ha sorpreso oltre le aspettative sia l'équipe specialistica, sia i docenti. Il clima degli incontri è sempre caratterizzato da una piacevole vivacità negli scambi, capacità di analisi critica e di operare collegamenti sulla base di una approfondita cono-

scenza del cinema dell'ultimo ventennio. Sono stati i docenti a rilevare una vivacità superiore alla media dei gruppi con cui essi interagiscono normalmente. Altro elemento importante è rappresentato dalla crescita o comunque dalla costanza della motivazione. Il corso avviene presso sedi esterne, spesso lontane dalle zone abitative, che richiedono un notevole impegno per rispettare la puntualità e la cadenza degli incontri.

La fase di pre-produzione e la realizzazione del set è stata attuata dai ragazzi, con le indicazioni dei docenti che hanno poi curato la fase di post-produzione. Il corto ha già ricevuto critiche positive per l'originalità della sceneggiatura e l'accuratezza della realizzazione.

Nei prossimi mesi verrà prodotto un altro corto con la DWB Communication, finalizzato all'apprendimento di tecniche di ripresa all'esterno e del montaggio. Con Sentieri Selvaggi verrà realizzato un video clip nel quale gli utenti svolgeranno in autonomia tutte le fasi di produzione.

Questa esperienza formativa sta dimostrando come il mondo del cinema possa offrire alle persone che soffrono di disagio mentale opportunità molto positive, ma anche come il mondo del cinema possa essere interessato ad un incontro con loro. *

Il sistema sceneggiatura

Scrivere e descrivere i film di Luca Bandirali, Enrico Terrone Lindau, Torino 2009, euro 22.

Luca Bandirali ed Enrico Terrone sono due firme di punta della critica cinematografica italiana. Onnivori ed esigenti, affrontano il cinema (analisi, recensioni e stroncature) con precisione clinica e con

passione sconfinata. Col recente *Il sistema sceneggiatura*, gli autori riprendono la missione di "riordino" della storia e della teoria del cinema già approntata nel precedente *Nell'occhio, nel cielo*, percorso storico e teorico attraverso un secolo di cinema di fantascienza (sempre per i tipi di Lindau). Se il cinema è un grande Caos (fruitori e studiosi lo sanno: è esattamente così), Bandirali e Terrone tentano di

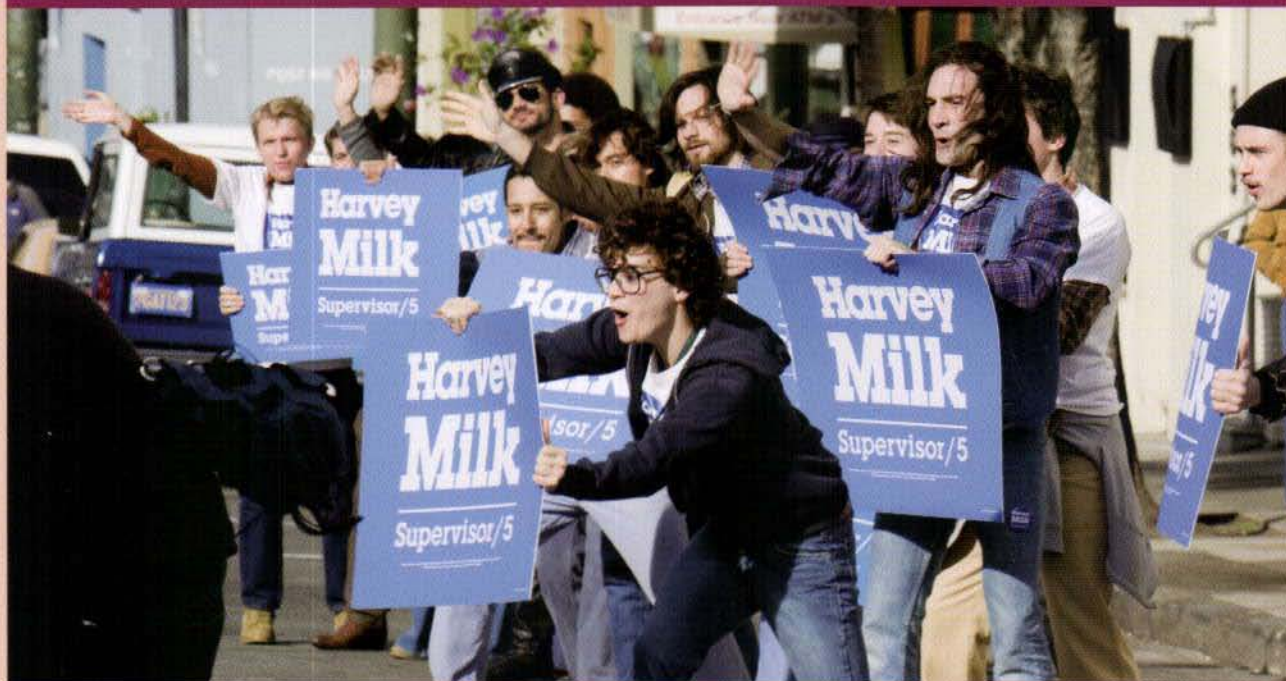
"ridurlo" ad un Cosmo, un sistema ordinato. Oggetto di studio, in questo caso, è la sceneggiatura, pre-testo indispensabile alla realizzazione del film. Una scrittura cinematografica seria ed una critica altrettanto accurata non possono prescindere, suggeriscono gli autori, dalla costruzione e dall'analisi sistematiche della sceneggiatura. Il volume si pone dunque come manuale sia per lo sceneggiatore sia per il critico (da cui il sottotitolo *Scrivere e descrivere i film*), per chi crea il film e per chi lo indaga. Nell'organizzare il loro sistema, Bandirali e Terrone partono dalla classica tripartizione del racconto postulata da Aristotele per poi rivolgersi alle più moderne teorie narratologiche e al modello, individuato da Vogler, del "Viaggio dell'Eroe"; analizzano tanto l'intreccio nel suo insieme, quanto la singola scena e il tratteggio del personaggio. L'unicità di questo saggio sta nella capacità di costruire un sistema teorico rigoroso ma non rigido (un capitolo è dedicato alle "strutture alternative") attraverso il quale riconosce la coerenza ed il valore (o l'assenza di questi) delle sceneggiature prese in esame. Alla conclusione che ad una sceneggiatura solida segue un film riuscito e ad una debole un film mediocre non si giunge dunque per via empirica ma per via scientifica: Bandirali e Terrone forniscono gli strumenti per evitare le trappole della cattiva scrittura e per affrontare con metodo e precisione l'analisi del film. L'indagine degli autori non si limita ai lungometraggi ma si estende ad altre forme del "racconto per immagini", quali le serie televisive e i documentari, che proprio in virtù di sceneggiature raffinate e complesse godono di dignità pari, se non superiore, a quella dei lavori per il grande schermo. L'indispensabile e vastissimo indice dei film dimostra come quest'opera sappia spaziare attraverso gli anni, i generi e gli stili, rendendo la teorizzazione e l'analisi del "sistema sceneggiatura" davvero ricche e complete.

Marco Duse



eidos 19

cinema e omosessualità



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 e/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

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

eidos la trovi in LIBRERIA
nel circuito FELTRINELLI

Iscrivi la tua opera

20 maggio - 4 ottobre 2010

www.premioterna.com



+150

**Visione:
Origine e Potere.**

**Energia attraverso
le Generazioni.**

Sponsor

 **PRYSMIAN**
CABLES & SYSTEMS

 **TKER**
Self

ISSN 1824-8713

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"

 00018>
9 771824 871008