

# epidos

cinema psyche e arti visive



## cinema e sport

l'intervista  
**Valerio Mastandrea**  
**Vito Maggio e Roberto Oddo**

nel film  
**Palombella rossa**  
**Invictus**

arti visive  
**Romano Dazzi**

i festival  
**Sportfilmfestival**  
**Bugella festival**  
**Video Festival**  
**"Lo spiraglio"**

# IL CALENDARIO DEL POPOLO

2011

NUMERO | Rivista di Cultura  
**752** | fondata nel 1945



Franco DELLA PERUTA  
Tullio DE MAURO  
Alfredo PIRRI  
Barbara GORETTI  
Paolo NORI  
Stefano GALLI  
Franco FERRAROTTI  
Riccardo TERZI  
Luciano CANFORA  
Carlo GHEZZI  
Maurizio PUNZO  
Giuseppe LONGONI  
Franco CARDINI  
Daniela SARESELLA  
Carlo SMURAGLIA  
Patrizia AUDENINO  
Massimo NAVA  
Ada GIGLI MARCHETTI  
Paolo BENI  
Giuseppina MANIN  
Magda POLI  
Andrea BISICCHIA  
Sergio GIUNTINI  
Bruno AMBROSI  
Roberto CAMPARI

**Italia 150**



## cinema e sport

a cura di Alberto Angelini e Luisa Cerqua

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](http://www.eidoscinema.it)

### Direttore responsabile

Alberto Angelini

### Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:  
L. Albrigo, P. Caporali, C. Chianese,  
D. Evola, M. C. Gurnari, G. Leo, S. Maisti,  
R. Manno, L. Pascalino Bellanova,  
G. Olla, F. Pitassio, L. Pratesi, A. Raff,  
F. Raponi, F. Salina, G. Riefole,  
F. Troncarelli, M. Vassallo Torrigiani.

### Ufficio stampa

[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

### Impaginazione

Margo design - [www.margodesign.it](http://www.margodesign.it)

### Stampa

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

### Segreteria abbonamenti

**eidos**  
[abbonamenti@eidoscinema.it](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto **eidos**:

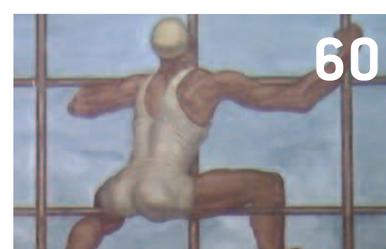
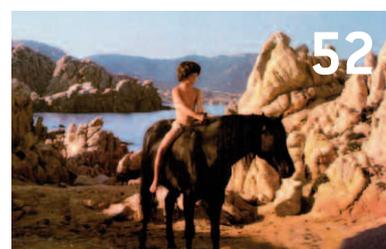
Paolo Aite, Dario Argento,  
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,  
Bruno Callieri, Mimmo Calopresti,  
Stefano Carta, Sergio Castellitto,  
Domenico Chianese, Luis Chiozza,  
Maria Teresa Colonna, Giorgio Corrente,  
Cristina, Francesca e Paola Comencini,  
Roberto Faenza, Elda Ferri,  
Matteo Garrone, 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

*Million dollar baby* regia di Clint Eastwood

# sommario luglio / ottobre 2011

- 4 editoriale**  
Il cinema per lo sport
- 6 cinema e psyche**  
L'atleta, l'analista e il suo  
paziente  
di **G. Riefole**  
Sport, dal cinema  
all'audiovisivo  
di **R. Manno**  
Percorsi e immagini  
di **M. Vassallo Torrigiani**
- 12 la suggestione**  
A dangerous method  
di **G. Leo**
- 14 l'intervista**  
Into Paradiso:  
intervista a Paola Randi  
di **L. Falcolini**  
Il gioco più bello del mondo:  
intervista a Valerio Mastandrea  
di **L. Falcolini**
- 18 cult**  
I veri eroi sono morti.  
Fuga per la vittoria  
di **A. Dugo**  
Toro scatenato  
di **C. Chianese**  
Ogni maledetta domenica  
di **S. Maisti**
- 24 nel film**  
Palombella rossa  
di **L. Pascalino Bellanova**  
Invictus. Gioco e libertà  
di **A. Antonetti**  
Million dollar baby  
di **B. Massimilla**
- 30 l'altro film**  
Il coraggio di un neorealismo  
orientale: Offside  
di **P. De Silvestris**
- 32 i festival**  
33° rassegna Sportfilmfestival  
di **L. Cerqua**  
L'altro festival  
di **M. Maisti**  
Le giornate del cinema  
sportivo: il Bugella Film  
Sport Fest  
di **L. Cancrini**
- 42 i personaggi**  
Il fascino del corto  
di **F. Troncarelli**  
Il cibo dell'anima  
di **F. Raponi**  
Premio Borgo 2012
- 46 docufilm**  
Olympia di Leni Riefenstahl:  
"La sacerdotessa del bello"  
di **F. Salina**
- 48 approfondimenti**  
The wrestler vs. il cigno nero:  
la dolorosa competizione tra  
immagine e vita  
di **L. Cancrini**  
Il tempo degli scambi  
di **F. Pitassio**  
The black stallion  
di **T. Cancrini**
- 54 arti visive**  
Venezia: 54esima edizione  
Biennale Arti Visive  
di **L. Pratesi**  
L'estetica del corpo nelle  
fotografie sportive di Rodcenko  
di **D. Evola**  
Premio Borgo 2011  
di **L. Albrigo**  
Romano Dazzi o la ricerca del  
padre-fratello.  
di **A. Raff**
- 63 eidos-news**  
Recensioni



nel prossimo numero  
cinema e poesia

# IL CINEMA PER LO SPORT

## Alberto Angelini

Nel mondo antico l'arte era definita come un insieme di regole atte a dirigere una attività umana. Dal carattere assai generale di questa definizione, derivava che – almeno fino a Platone – al criterio dell'arte sono riconducibili non solo la poesia e le cosiddette “arti figurative”, come la pittura e la scultura, ma anche la politica, la medicina e la stessa filosofia. Esempio fondamentale è la politica e con essa anche la guerra, che in più contesti, come nel dialogo platonico intitolato a *Protagora* è qualificata come “arte regia”. La medicina è arte, secondo la definizione rinvenibile nel *Corpus Ippocraticum*. Arte è la stessa filosofia, poiché conduce il ragionamento al suo più alto grado, sia nel *Fedro* di Platone, sia nella *Metafisica* di Aristotele. Da qui scaturisce il fatto che il termine greco per indicare l'arte, ovvero *téchne*, comprende il riferimento a ciò che noi chiamiamo tecnica. Analogamente, in latino, *ars* designa tanto le attività artistiche, quanto quelle “tecniche”. In sostanza, è accertato che, per la cultura classica greca e latina, si intende per arte non solo la produzione di oggetti esteticamente privilegiati, ma più in generale qualunque attività umana che si svolga conformemente a delle regole.

Lo sport, nella sua accezione più ampia, impone delle precise regole ed è una attività che, anche nascendo per gioco, nella sua esecuzione può arrivare ad essere considerata arte. Non è un caso che “Noble Art” fu definita, nel '700 la boxe, a partire da quando un certo Jack Broughton propose che i combattimenti, fino ad allora non assoggettati ad alcun vincolo, fossero disciplinati da un codice di regole, via via, sem-

pre più definite. Nemmeno è un caso che il pugilato, forse più di ogni altro sport, possa vantare con il cinema un sodalizio lungo e fruttuoso.

Tutto ciò per rammentare che, in sostanza, l'incontro fra cinema e sport costituisce il contatto fra due realtà che affondano le radici nel concetto di arte. Sono mondi caratterizzati entrambi da regole che, nel caso del cinema, arrivano perfino a sancire una *grammatica della regia*.

Storicamente, l'incontro fra i due mondi avvenne fin dagli esordi del cinema, perché i primi esperimenti effettuati per riprendere immagini in movimento furono fatti, nella seconda metà dell'ottocento, avendo davanti all'obiettivo delle figure che compivano gesti atletici. Ciò fu solo l'inizio di una lunga tradizione di ricerca che vede il cinema e, più in generale gli audiovisivi, come mezzi impiegati sia nell'insegnamento di base dello sport, sia nello studio e nel perfezionamento, anche estremo, delle performance del singolo atleta.

Il terreno su cui, prevalentemente, si confrontano questi due mondi è costituito dalla dimensione epica. Il cinema ama l'eroe, o meglio, secondo le categorie dell'antropologia culturale, l'ordalia, la prova suprema. È questa la prova da cui dipende il futuro dell'eroe, la sua gloria imperitura e la sua “promozione” sociale, oppure la sua disfatta e, infine, la morte.

Lo sport ha sempre offerto al cinema la possibilità di interrogarsi su alcuni misteriosi temi di frontiera. L'impresa dello sportivo-eroe è metafora del combattimento incessante, della *infinita inquisitio*, della indagine interminabile a cui infine si



Antonietta Di Martino

riduce la nostra stessa esistenza. Lo sport, anche nel cinema, è allegoria della vita, con i sogni traboccanti vitalità dell'adolescenza e con i travagliati dubbi della maturità.

Lo sport diviene una forma particolare di *Eros*, un amore per il mondo e per l'azione che può anche trascendere l'altro, ma non è mai, semplicemente, narcisista. È in quest'ambito che esso realizza maggiormente quella parte della sua essenza corrispondente al gioco. Una dimensione primitiva del gioco, libera e gratuita, che si accosta, addirittura alla realtà del sacro. Lo sport come inno o preghiera alla natura e al sentimento cosmico che essa evoca, quando l'impresa sportiva si svolge in un teatro naturale.

Il cinema, nella sua storia, si è spesso confrontato con lo sport e con le dinamiche che esso attiva nei protagonisti e negli spettatori. I film e le riflessioni che proponiamo alla vostra attenzione, in questo numero, testimoniano, per quanto parzialmente, questo impegno.

Un film, nel bene e nel male, è lo strumento più efficace per descrivere la mente e l'epica dell'eroe sportivo. Persino quando l'obiettivo si rivolge ad una squadra, il patimento epico è, in genere, l'ingrediente principale della vicenda. In questa situazione, però, gli intrecci e la dimensione relazionale possono dispiegarsi con più diretta efficacia.

In tutti i casi, comunque, non si può dimenticare che lo sport

moderno si offre all'attenzione dello spettatore e del tifoso con forti chiaroscuri. I principi ed i valori ritenuti, una volta, intrinseci e permanenti rispetto alle mete connaturate dello sport, vacillano pesantemente. Da una parte c'è la spinta destabilizzante all'eccellenza del campione e al risultato ad ogni costo, che spinge alcuni atleti a percorrere, addirittura, una disperata strada chimica, per migliorare le prestazioni. Dall'altra si registra l'esplosione di esigenze di massa di tipo spettacolare ed estetico, che rendono lo sport ipotecato da fattori economici e commerciali.

Non vi è nulla di più esaltante della "celebrazione" olimpica ma, contemporaneamente, non vi è nulla di più mortificante della spregiudicata logica degli affari che vi si consuma.

Paradossalmente è proprio il cinema che riesce a recuperare e a diffondere i primitivi valori storici e psicologici positivi, che appartengono alla dimensione sportiva. Il film deve raccontare una storia e, nel fare ciò, inevitabilmente finisce per offrire "il volto e l'anima" di un personaggio. Sia che il personaggio proponga l'eroe positivo e vittorioso, sia che rappresenti l'anima disperata dello sconfitto, dalla vita ancor più che dalla gara, la logica del film impone che, in ultima analisi, la dimensione epica e valorosa dello sport sia fatta salva. Quindi, almeno al cinema, lo sport buono lo potremo vedere sempre. •

# L'ATLETA, L'ANALISTA E IL SUO PAZIENTE

Giuseppe Riefolo



Dal film *Habemus Papam*.

Ho appena finito di seguire i mondiali di atletica leggera: mi coglie una sottile depressione perché devo rinunciare ad una fonte di eccitamento che in questa settimana potevo trovare ogni qual volta mi sedevo davanti alla TV per seguire le gare. Mi sono accorto che non è possibile per me seguire alcune gare senza ripensare ad atleti importanti che per me hanno significato emozioni. Questi atleti, puntualmente, si ripresentano e li vedo correre sullo schermo insieme a quelli di oggi. Voglio dire che per me, ad esempio, la maratona non significa Abebe Bikila, ma Bordin della vittoria a Seul nell'88 quando lo vedevo mentre a pochi chilometri dalla fine riprendeva il keniano e poi il gibutiano vincendo per pochi secondi, perché allora io c'ero ed *ho visto*, mentre di Bikila ho solo *saputo*. Non riesco a vedere una gara degli 800 senza dover risperimentare l'emozione che conosco bene delle prime volte che *ho visto* gareggiare Alberto Juantorena: lo chiamavano *caballo* e quel nomigliolo descrive bene la mia emozione davan-

ti alla TV: la falcata potente e leggera a cui gli avversari, come poveri mortali, non resistevano! Rifletto, e penso che tutto sommato si tratta di telecronache, dove segui il gesto atletico e poi tutto dovrebbe finire. Il problema – o la fortuna – però, è che ci sono le immagini e le immagini introducono sempre altre immagini che portano la stessa emozione che “per via retrograda”, come per le prime teorie sul sogno di Freud vanno a cogliere le emozioni che contano, ovvero quelle della nostra vita in cui noi siamo stati i veri protagonisti. Le immagini che parlano di sport sono film, documentari o telecronache. Penso che quando il tema sia lo sport, a differenza di quello che succede per temi di storia, o biologia o persino di viaggi in paesi lontani, l'induzione all'immaginazione o al sogno diventa tale che si assottiglia la distanza fra telecronache, documentari o film. Prevale il tema del corpo, la sua celebrazione e il suo trionfo. In fondo Freud ribadiva come “l'Io è anzitutto un'entità corporea” e il corpo avvia la fondazione della mente



Dal film *Sognando Beckham*.

attraverso quella che Eugenio Gaddini ha descritto come “Organizzazione Mentale di Base” I film che parlano di sport sono occasioni particolari per sognare configurazioni originarie del Sé in cui attraverso il corpo, come direbbe un famoso film su Mohammed Ali contro George Foreman, noi “siamo stati re”. Per questo, i film che parlano di sport hanno il tono delle fiabe in cui il bambino affronta mille difficoltà e alla fine vince: penso a film come “Momenti di gloria (1981)”, “Il ragazzo di Calabria” (1987); “Sognando Beckham (2002) e tanti altri.

Un secondo rilievo: se i film e i documentari che trattano di sport mettono sotto osservazione il corpo, tutto il film, o il nostro sogno sul film, sarà preso dall’eccitante esplorare della *vitalità* (Stern) nascosta del corpo. Anche una telecronaca di atletica leggera evidenzia le incredibili potenzialità del corpo e noi spettatori, con sottile eccitamento, ce ne lasciamo trasportare e partecipiamo a quella gara. Penso sia il dispositivo del film o del video ad avere la funzione di esaltare ed evidenziare *quelle* potenzialità del corpo che ci toccano particolarmente. Gli analisti sanno che è molto diverso, *vedere* da *sapere*: per questo, Bordin e non Bikila, Juantorena e non Zatopek. Da alcuni anni, soprattutto gli analisti che si occupano di *infant research*, sanno che se poni una telecamera di fronte ad un soggetto l’importanza della sua storia sarà amplificata e il gesto più comune avrà grande rilevanza. La telecamera tocca le situazioni in cui abbiamo sentito che un’altra mente era interessata a noi e da allora abbiamo imparato ad osservare i fatti semplici della nostra vita attraverso gli occhi di un altro portando un tono di importanza a ciò che facciamo e che siamo. Ciò che è eccitante – in genere nei film, ma in quelli sportivi in particolare – è l’esplosione di una vitalità che attendevamo, ma che all’inizio non conoscevamo. Voglio dire che scopro con mia grande sorpresa

che imparo a conoscere la mia mente attraverso i suoi prodotti, ovvero attraverso la sua capacità di creare documentari e film dalla mia esperienza concreta, quella che Calvino ha chiamato “cinema mentale dell’immaginazione”. Questa capacità, che precede la nostra consapevolezza, Stern l’ha chiamata “esperienza del Sé emergente”, ovvero la continua scoperta della capacità di emozionarsi per il proprio funzionamento vivo. Potrei sostenere che non è possibile che la nostra mente sappia fermarsi al documentario: ogni documentario nella nostra mente diventa un film perché il documentario, anche il più tecnico e freddo, è una predisposizione a possibili stati dissociativi creativi della nostra mente. Nei film che parlano di sport sarebbe molto facile trovare tutte le classiche categorie della psicoanalisi: il concorrente, la sfida, la vittoria o la sconfitta, l’allenamento e l’allenatore... Da un po’ di tempo, non sono tanto interessato a queste categorie difensive se non nella misura in cui mi permettono di scoprire e sostenere il progetto creativo del percorso analitico. Un esempio. Francesco mi parla di un sogno: “lei, dottore, curava i pazienti come se fosse un allenatore. È vacanza. Situazione molto gradevole; lei distribuisce test e consigli dietetici e verifica i miglioramenti ottenuti”. Il primo livello di questo sogno è che il paziente, in una relazione edipica, mi rappresenta come un allenatore, e l’analisi che sta terminando, come un allenamento in cui io gli ho fornito le indicazioni per poter effettuare una buona gara semplicemente mettendo in pratica le mie tabelle. Questo primo livello potrebbe essere già sufficiente per descrivere un buon esito di un’analisi difficile di un paziente gravemente border. Ma io so che Francesco ha iniziato l’analisi proprio perché a 14 anni ha assistito alla morte per infarto del padre che per lui era “un mito!” e che da allora la sua vita si è bloccata ed era stato in carcere per risse con i coetanei. L’oggetto “analista” può finalmente essere dissociato in un rassicurante allenatore “mito” che gli dice come vincere, ma anche in un’antica funzione paterna traumaticamente sospesa che ora può separarsi da lui sperando possa essere capace di vincere o sappia perdere. Io credo nella capacità e potenzialità del film ad indurre nello spettatore dissociazioni creative che permettano non solo di “vedere” un film, ma di fare esperienze nuove attraverso quelle emozioni che lo spettatore coglie nel film. I film e i documenti sportivi hanno particolarmente il potere di riportarci a quella eccitante dimensione che ci accompagna per tutta la vita in cui scopriamo che il nostro corpo ci precede e ci procura trionfi e ci insegna a cadere. •

(PS. Nella finale degli 800 femminili che ho appena visto, Caster Semenya – la giovane atleta sudafricana - è arrivata seconda. Due anni fa, alle olimpiadi è stata largamente prima. Era molto triste vedere che nessuna delle altre atlete si complimentava con lei. L’accusarono di essere un trans, e il suo corpo può farlo pensare. Ricordo la sua solitudine dopo l’arrivo. Questa volta ho visto che al traguardo sorrideva; le altre l’abbracciavano come soprattutto le donne sanno fare alla fine di una gara. Eppure, lei era sicuramente la più forte, poteva solo vincere! Ho pensato alla bellezza della sconfitta che alcune volte deve avere le parole del corpo per liberarti...).

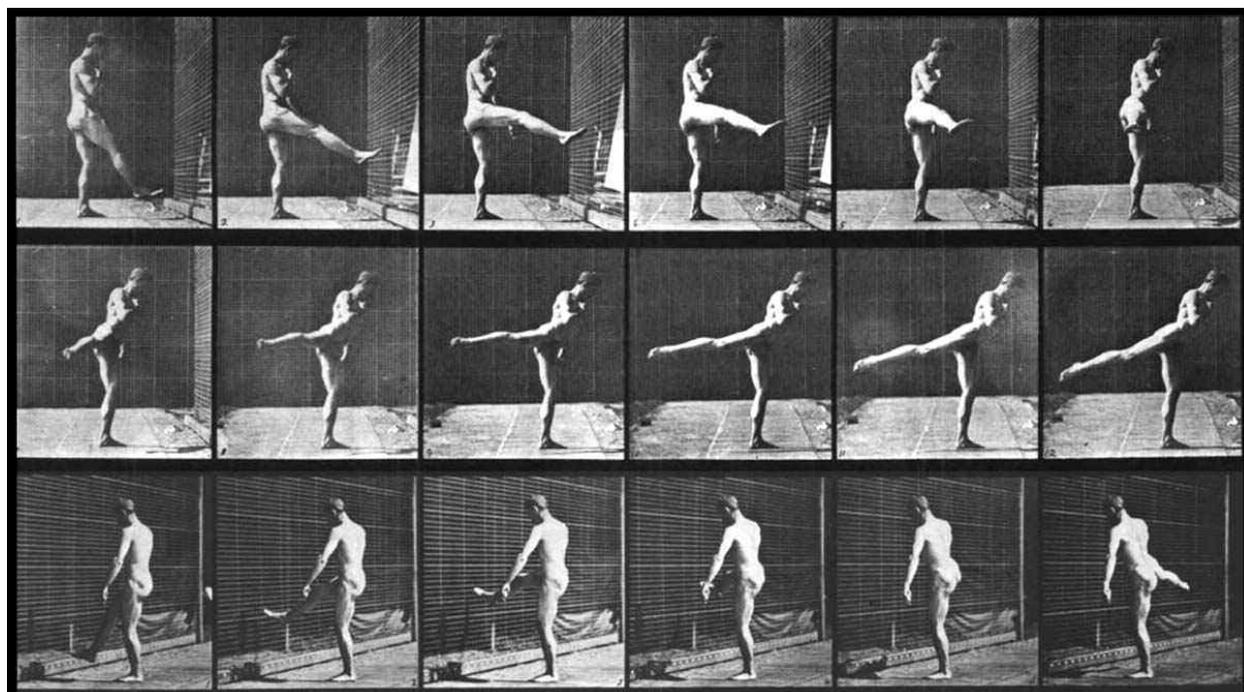


Foto di Étienne-Jules Marey.

# SPORT, DAL CINEMA ALL'AUDIOVISIVO

**Renato Manno**

Nello sport la maestria con cui si esegue il gesto è una componente essenziale per la motivazione, per l'identità dello sportivo e per il raggiungimento del risultato. Molto del tempo della preparazione delle giovani leve ed in seguito degli sportivi esperti, è impegnato nel rendere abile il nuovo allievo nella esecuzione dei movimenti che costituiscono la condizione iniziale per poter partecipare alle competizioni ed essere in grado di rispettare le regole minime che permettono un loro corretto svolgimento. Da sempre nella trasmissione delle maestrie, quindi nell'insegnamento delle tecniche esecutive la tappa principale e decisiva è la "dimostrazione" cioè il mostrare come si fa, che altro non è che l'offerta della visione all'allievo di una abilità motoria sportiva o tecnica. Questa offerta viene fatta dall'istruttore o da un altro partecipante o da un filmato. Questa è la base per l'apprendimento che porta alla riproduzione completa o parziale di un gesto, l'allievo tenterà di imitare, lo farà in modo sempre deciso e avrà poi la concreta possibilità di perfezionarlo.

La proposta di un movimento da imitare è una fase evoluta del processo di insegnamento, infatti essa viene realizzata in corsi e allenamenti organizzati. Ma innumerevoli abilità sportive vengono acquisite in modo spontaneo e poi riprodotte in modo originale, come è inevitabile

quando lo stesso movimento viene eseguito da individui diversi.

Ogni processo di apprendimento avviene frequentemente con qualche innovazione, a volte con nuove soluzioni che sono sfuggite anche ai più attenti calcoli della ricerca. Ciò si può raccontare per la tecnica "Fosbury" delle olimpiadi del 1968, quando l'atleta che ha dato il nome alla tecnica superò l'asticella di spalle anziché con scavalco frontale come avevano fatto tutti i suoi predecessori, compreso il mitico Valeri Brumel che alto poco più di m. 1,80 superò m 2,28. Analogamente avvenne per la tecnica rotatoria nel lancio del peso, meno clamorosa ma che oggi utilizzano in molti. Dello stesso fenomeno racconta la storia di molti giocatori, particolarmente di molti calciatori che hanno appreso i rudimenti della loro disciplina sportiva in situazioni spontanee, magari in contesti non organizzati, come la strada od un semplice spazio dove hanno realizzato i primi calci, i primi tiri a canestro, oppure respinto la palla oltre una corda tesa. Ma tutti sono partiti dalla visione di un evento mediante un filmato oppure in televisione. Da questa suggestione molti hanno sentito nelle loro membra un impulso a realizzare il movimento visto, reinterpreandolo. Lo stesso può avvenire per i giochi di opposizione o di combattimento, o per

sport di racchetta, di salto o di lancio. I modelli di partenza sono ed erano, sostanzialmente, le immagini viste in televisione o, un tempo, nei filmati periodici dell'istituto Luce.

Generalmente tale processo viene chiamato apprendimento per imitazione, esso è la forma più frequente ed apparentemente elementare e trova nelle recenti identificazione dei "neuroni a specchio" una base biologica trasversale nell'uomo e nell'animale evoluto. Se poi su tale tema si riflette e si valuta il fatto che i circuiti neuronali sono coinvolti nel riconoscimento emotivo e che addirittura accomunano un attore ed i suoi spettatori, si capisce la complessità di tale processo e la grandezza di tale scoperta e si rivaluta il ruolo di base dell'audiovisivo nell'interazione umana e per quanto ci riguarda nello sport. Se quindi esiste la necessità di una fonte di immagine che induce emozioni e imitazioni emerge la potenza del film intesa come capacità di dare una informazione totale ed euristica. Questo aspetto fu colto in modo mirabile sin dal 1881 da un grande fisiologo e geniale inventore di nuovi metodi e macchine di misura del gesto atletico Etienne-Jules Marey (1830-1904). Egli catturò i segreti del gesto sportivo, ma anche dei movimenti animali che l'occhio non percepiva. La tecnica cronofotografica, in particolare, riuscì a dare notevoli informazioni sull'efficacia e precisione del movimento, fino a favorirne la sua comprensione e l'ottimizzazione. Inutile dire che ciò ha creato i presupposti per il miglioramento della prestazione nello sport con molti anni di anticipo e che oggi è riccamente impiegato nella "Sport Science" ed in particolare nella Biomeccanica.

Marey definiva così la cronofotografia "essa dettaglia la successione e la velocità di tutti gli atti eseguiti, permette la comparazione dei diversi atleti e della loro metodica fino ad evidenziare le leggi naturali dell'educazione fisica. La cronofotografia permette anche di analizzare i lavori professionali ed artistici determinando per ciascuno lo sforzo prodotto e l'effetto ottenuto al fine di determinare il miglior modo di impiego organizzando al meglio le forze muscolari dell'uomo". Come dice Diquet (2010) la cronofotografia porta le premesse e le primizie del cinema. Demeny, Allievo di Marey realizza dei filmati cronofotografici di pochi secondi di pugilato e propone l'utilizzo della ripetizione avanti-indietro dello stesso filmato per cogliere meglio ciò che l'occhio anche esercitato non riuscirebbe. Demeny in seguito diviene il direttore del laboratorio di fisiologia di Joinville (attuale sede dell'INSEP -Istituto Nazionale dello Sport e dell'Educazione fisica- di Parigi) dato che afferma anche l'attenzione dei poteri pubblici agli effetti formativi di una simile tecnica. La società Lumiere dal 1885 propone dei filmati-lezione di scherma, boxe francese e di sci. Dal 1916 viene applicata la tecnica del *ralenti* che avrà un forte sviluppo fino alla nostra moviola.

E chiaro che la diffusione di filmati con obiettivi didattici permette di accedere ad analisi e possibilità in molti. L'uso di film descrittivi ha subito evoluzioni incredibili e si è integrato con nuove dimensioni. Si è passato da frequenze di fotografie da pochi herz al secondo fino a oltre 1000 e le immagini sono state ricostruite con sensori che

hanno focalizzato le parti significative dei segmenti. Questo ha potuto, per esempio, confrontare velocemente la traiettoria di una racchetta da tennis derivandone un segmento curvilineo, più facile da visualizzare rispetto a venti fotogrammi. Ciò integrato dalla modificazione degli angoli, delle forze prodotte e dall'analisi delle velocità e delle accelerazioni prodotte. Fino a poter ricostruire l'intero corpo che sprinta o lancia o salta con in contemporanea i dati prima descritti tracciati sulla stessa pagina o schermata.

Il film con tali caratteristiche ha svelato le dimensioni del confronto diretto che nello sport sono una condizione frequente se non basilare. Penso dalla semplice gara di sprint dei diversi sport a tutte le competizioni in cui si ha ragione di voler sopravvivere all'avversario per raggiungere prima il traguardo e la palla. Oppure ancora più direttamente e drammaticamente negli sport di combattimento. Negli sport di combattimento il confronto e l'interpretazione diventa simbolicamente decisiva.

Il comportamento dell'avversario assume una impellenza e pressione intrinseca alla specialità stessa. Pensiamo al pugilato dove si scruta l'opponente ad una distanza ravvicinata per trovare gli spazi di un colpo o ancora per cercare di intuire l'attacco. In questo contesto prende corpo una prassi di questi sport e dei giochi sportivi: la finta; esse inducono nell'avversario la previsione o l'idea di un'azione da svolgere che invece non avverrà e l'avversario dovrà reprimere una reazione spontanea di diversa natura per non cadere nella trappola della finta stessa.

Il film e l'informatica combinate hanno portato per esempio nel Judo di circa diecimila filmati dove gli atleti sono analizzati nei loro comportamenti tecnici, La fonte è il filmato. E interessante vedere come nella storia recente e meno recente le applicazioni dell'audiovisivo si sono evolute e realizzate. Nomi mitici della fisiologia e della allora neonata biomeccanica hanno fondato sulla più avanzata sofisticatezza dei loro tempi novità essenziali per la conoscenza della locomozione dell'animale e dell'uomo. Già nel "600 immagini estremamente suggestive illustravano alcune caratteristiche apparentemente contraddittorie delle leve umane, i muscoli e le escursioni. Partendo da disegni che davano conto di come con un piccolo accorciamento muscolare si creava una vasta escursione segmentaria e la velocità periferica era elevata. Tutto nel fantastico libro "De Motu Animalium" di Alfonso Borelli ispiratosi alla fisica di Galileo. Quest'ultima dichiarava che la fisica applicata alle cose si poteva applicare agli animali e agli uomini. Il passato ci ha spiegato come l'immagine ed il film ci hanno dato tanto nel comprendere il mondo esterno. L'uomo certo rimane fuori, almeno apparentemente dall'universo delle emozioni, ma questo è il resto del discorso. •

#### Bibliografia

- Angelini A – Audiovisivi e Sport, Sds Riv. Di Cultura Sportiva n° 3-4 1985-86.  
Cappozzo A, Marchetti M, Tosi V (curatori) Bioloocomotion : a century of research using moving pictures, Promograph Roma 1992.  
Diquet P – Film et apprentissage : une longue histoire, Dossier image et apprentissage Education Physique et Sport nov-dic 2010.

# Percorsi e immagini

Maria Grazia Vassallo Torrigiani

**Dai pionieri ai protagonisti dello sviluppo della S.P.I. (1925-1992)**

**Video di Boccara, De Mari e Riefolo, presentato dalla Società Psicoanalitica Italiana**



C. Musatti, E. Servadio, N. Perotti.

Schermo nero, voce fuori campo proveniente da chissà quale mente, tempo, spazio: “Dottor Weiss, quando ci si può considerare psicoanalisti?”. Come evocato da questo interrogativo, il dottor Weiss compare: tondi occhialini da studioso, giacca scura inizio ‘900 e camicia dall’alto colletto, con sobrietà e misura comincia a rispondere ... – accanto a lui, e tenete presente questo particolare, lo sguardo della telecamera lascia intravedere una scacchiera.

Con questi fotogrammi che precedono i titoli di testa, prende l’avvio “Percorsi e immagini”, il video di Boccara, De Mari e Riefolo. Inizia la narrazione dei complessi percorsi umani, geografici, storici e teorici della psicoanalisi italiana.

Con un salto vertiginoso, vi porto adesso ai titoli di coda: appena cominciano scorrere, la voce di Fiorella Mannoia attacca: “Dicono che c’è un tempo per seminare/ e uno che hai voglia di aspettare ...” e che c’è un tempo perfetto e uno che sfugge – vado a memoria – un tempo negato e uno segreto, uno che ci siamo perduti e un tempo in cui ci si capisce, e la Mannoia conclude con: “Io dico che c’è un tempo sognato/che bisognava sognare”.

È il loro “sogno” sulla psicoanalisi, quello a cui i tre registi ci invitano ad assistere e sognare insieme? Nella loro originale concettualizzazione sul rapporto tra cinema e psicoanalisi, affidata numerosi interventi ed articoli, Boccara e Riefolo invitano ad accostarsi ai film che trattano di psicoanalisi come a “sogni” del regista sulla psicoanalisi stessa, e da psicoanalisti/spettatori cercano di individuare nel linguaggio cinematografico l’emergere di una intuizione del regista/sognatore relativamente alla psicoanalisi. Intuizione sospesa, in cerca di accoglienza emotiva e di pensiero, trasmessa non tanto e non solo dal piano descrittivo delle immagini e del racconto filmico, quanto dalla dimensione evocativo/creativo del registro iconico.

E allora, non è quasi la messa in forma più o meno consapevole di questa loro proposta teorica l’incipit del video, affidata com’è a quel fotogramma buio iniziale, quasi un invito onirico – se davvero vogliamo “vedere”! – a chiudere gli occhi, lasciarsi andare, e mettersi in ascolto delle immagini.

Il materiale con cui è costruito il filmato è frutto di un paziente e accurato lavoro di ricerca e selezione di materiale audiovisivo recuperato negli archivi RAI, oltre a foto e video amatoriali generosamente raccolti da tanti colleghi nei vari Centri SPI. Attraverso il montaggio operato dagli autori, la storia della SPI come istituzione prende corpo nelle immagini in movimento di coloro che l’hanno creata e fatta crescere, si incarna nelle figure dei padri fondatori e dei maestri delle generazioni successive che emergono con l’incisività e la pregnanza dell’immediatezza filmica, restituiti da atmosfere, gestualità, inflessioni vocali.

Scorrono i volti e le parole pronunciate in diverse occasioni da maestri storici e figure significative, appartenenti a successive generazioni di psicoanalisti italiani. Spesso si

tratta di lacerti di apparizioni televisive, e le immagini che trascolorano da uno schermo in bianco e nero ad uno a colori datano il materiale visivo e lo collocano nel tempo; dalle poche battute che ciascuno pronuncia, si colgono differenze di personalità, di stile individuale, di opzioni teoriche e di percorsi di ricerca scientifica, eppure in tutti, sottesa, si coglie la medesima passione per l'oggetto psicoanalitico.

Il ramificato percorso geografico e teorico della psicoanalisi italiana a cui veniamo introdotti – Trieste, Roma, Milano, Palermo ... - e il concomitante percorso nelle vicende della Storia che ne turbano lo sviluppo – le persecuzioni razziali, la guerra, la ricostruzione – via via che le immagini si susseguono diventa anche un percorso emozionale e affettivo.

Come accade sfogliando vecchi album di famiglia, o rivedendo vecchi filmati in superotto che rianimano sbiaditi ricordi di nonni, zii, cugini, nel filmato di Boccara, De Mari e Riefolo, l'incontro con il passato della psicoanalisi italiana e con figure e oggetti della memoria affettiva non solo personale ma anche collettiva-istituzionale suscita emozione e a tratti commozione, peraltro non disgiunta dalla consapevolezza della complessità e problematicità di alcune relazioni e vicende che sono parte della storia della SPI (“il tempo in cui siamo perduti, e quello in cui ci si capisce...”, come recitano i versi della canzone della Mannoia).

Penso si possa leggere questo filmato come un personale “montaggio di ricordi” di Boccara, De Mari e Riefolo, che sembrano essersi limitati ad affidare a Di Chiara non la funzione di voce narrante come punto di vista sulla narrazione, ma di presenza intercalante che ogni tanto viene introdotta allo scopo di illuminare raccordi, o per sintetizzare passaggi e momenti significativi.

Ciò che gli autori hanno “sognato” è la ricostruzione di una rete di connessioni anche emotive che recupera un passato, e ricostruisce un senso profondo di continuità in grado di vivificare la consapevolezza dell'appartenenza ad una comunità in cui riconoscersi.

Dimenticavo: e la scacchiera accanto a Weiss? “...soltanto le mosse d'apertura e quelle finali consentono una presentazione sistematica, mentre ad essa si sottraggono le innumerevoli svariatisime mosse che si succedono dopo l'apertura” (S. Freud, *Nuovi consigli sulla tecnica della psicoanalisi, Inizio del trattamento*. 1913).

Alla domanda che apre il filmato – “Quando ci si può considerare psicoanalisti?” – mi piace pensare che la risposta creativamente evocata dagli autori possa prendere le mosse anche dall'immagine/metafora di Freud sul gioco di scacchi: si possono dare solo poche indicazioni e punti fermi d'apertura, tutto il resto è mettersi in gioco, rischiare, tentare vari percorsi ... tutto il resto è esperienza sul campo (relazionale..) •



Congresso nazionale S.P.I. 1960.



Sede romana S.P.I., via Panama 48.



Via Lisbona, Roma 2011.

# A DANGEROUS METHOD

Giuseppe Leo

Nel giugno 2007, raggiungendo in tram l'Ospedale Burghölzli di Zurigo, due cose mi colpirono. La moschea, vicina alla fermata del tram, e la via intitolata a Forel. Due segnali che mi parvero, prima ancora di entrare nell'Ospedale, nel teatro della drammatica vicenda che aveva coinvolto Jung e la Spielrein, anticiparmi qualcosa di quella burrascosa relazione. Realizzai solo dopo il senso che quei due segnali "stradali" mi stavano ad indicare. E voglio iniziare a parlare del secondo, di Forel, mentre della moschea tratterò in conclusione di questa recensione. Forel era stato medico al Burgöhlzli, autore di un libro sull'ipnosi che la paziente Sabina conosceva di già, prima di diventare la dottoressa Spielrein. Infatti, nella cartella clinica dell'Ospedale, Jung riporta in data 29.01.1905 una annotazione, seguente a quella per cui la sera precedente ella, "seduta sul divano nel suo modo abitualmente orientaleggiante, voluttuoso, con un'espressione sensuale e sognante sul volto, non rispondeva alle domande e si limitava a sorridere. All'improvviso, dopo che Jung le disse qualcosa, Sabina scoppiò a ridere e disse: «Adesso sento la sua voce doppia, sento come se io avessi due teste e il mio intero lato sinistro si muovesse per conto suo<sup>1</sup>». Allora Jung le chiede: «Cosa è successo prima che io entrassi nella stanza?». E Sabina: «Sentivo la mia testa molto pesante». Jung: «Cosa aveva fatto lei che le aveva fatto sentire la testa così pesante?». Sabina: «Avevo letto il libro "Ipnatismo" di Forel». E Jung: «Cosa esattamente aveva letto?». Sabina mostra il passo in questione, ma

improvvisamente manifesta «dei moti di difesa e dei gesti di avversione» che inducono Jung a pensare ad un collegamento con il suo complesso paterno. Il passo che aveva appena letto era un aneddoto dell'autobiografia dello scrittore svizzero Gottfried Keller. Questi descrive come all'età di 7 anni avesse creato una storia falsa in cui accusava quattro ragazzi più grandi di lui di averlo rapito e percosso con delle vergate affinché nominasse i suoi insegnanti adoperando delle parole oscene" (Leo, *Vite soffiate*, 2008, pp. 73-74). Ecco, nell'imbattermi nel nome di Forel all'ingresso del Burghölzli solo in seguito avrei realizzato che associavo quel nome ad una questione che finora non è stata, a mio avviso, sufficientemente esaminata nella storia del rapporto paziente-terapeuta tra Jung e Sabina: quella di un dubbio, da parte di Jung, drammatico sullo statuto ermeneutico alla base della nascente psicoanalisi: "che Sabina fosse tormentata profondamente da dubbi sulla precisione dei propri ricordi e stesse dissimulando il suo turbamento con quell'atteggiamento che ha un così marcato impatto erotico su Jung?" (Leo, *ibidem*, pag.76). Menziono questi miei ricordi personali della visita al Burghölzli, prima del colloquio che ebbi col Prof. Kuechenhoff sulle tracce di un'altra pioniera della psicoanalisi, Tatiana Rosenthal, per rimarcare come una qualsiasi messa in scena, teatrale o cinematografica, di un tale soggetto abbia il dovere, a mio parere, di stimolare, nello spettatore, un atteggiamento di ricerca e di rispetto della verità storica che mi sembra manchi quasi del tutto nel film "*A dange-*





rous method” di David Cronenberg. Questa mancanza non si evidenzia tanto in relazione all’aprossimazione con cui nel film viene “montata” la sequenza della storia di questo tempestoso travaglio professionale tra Freud, Jung e Sabina, quanto perché il film non mi sembra che susciti nello spettatore un tale spunto di approfondimento su questioni che ognuno può porsi a seconda del proprio rapporto con la psicoanalisi. Se paragoniamo il film di Cronenberg con quello del 2002 di Faenza (*Prendimi l’anima*) su un soggetto simile, sin dall’incipit dei due film cogliamo l’abissale differenza di approccio. *Prendimi l’anima* esordisce con due personaggi appartenenti ad un metalivello narrativo, due ricercatori (un professore universitario e la sua assistente) che si mettono sulle tracce di Sabina, cercando di ricostruirne la biografia con tutte le incertezze che una tale ricerca, a distanza di 80 anni dai fatti, poteva comportare. Lo spirito di ricerca che contraddistingue il film di Faenza si coglie attraverso una serie di espedienti quasi documentaristici (interviste, ricerche in biblioteca, ecc.) di cui si avvale lo svolgimento di questo metalivello narrativo del film, parallelo a quello che è invece ambientato all’epoca di Jung e Sabina. Nel film di Cronenberg, invece, non abbiamo alcuna sovrapposizione di livelli, ma tutto il film si svolge su un unico piano narrativo, tutto procede “scolasticamente” a partire dalla scena iniziale del ricovero al Burghölzli di Sabina che viene, immediatamente ed “immancabilmente”, sottoposta alla *talking cure* da parte di Jung. Ora, trascurando il fatto che il film di Cronenberg non accenna minimamente alla complessità di come andarono effettivamente le cose al momento del ricovero (il transfert iniziale di Sabina verso il dottor Jung fu influenzato dal fatto che c’era stato già un ricovero precedente ad Interlaken nella clinica del dottor Heller, così come dall’interposizione da parte dello zio Lublinsky, al contempo medico proponente il ricovero al Burghölzli, di cui pare Sabina fosse segretamente innamorata), all’inizio del film di Cronenberg è come se Jung fosse già predisposto ed attrezzato, con una preveggenza ed efficienza più che svizzera, a ricevere la paziente designata alla *talking cure*. Che attecchisce subito nella paziente... Vien fatto di pensare che l’interesse per la parapsicologia di Carl Gustav si traduca nel film in doti di premonizione paranormali... La macchina ospedaliera sembra già ben oleata per ricevere la paziente e il meto-

do di Jung non fa cilecca, anzi sin dall’inizio funziona. Non voglio solo affermare che la dinamica storica di questa relazione terapeutica fu ben più travagliata, ma soprattutto mi preme, ancora una volta, ribadire che il modo meccanicistico con cui il film ritrae il funzionamento di tale coppia terapeutica allontana lo spettatore da qualsiasi spirito critico e di ricerca. Anche la famosa abreazione che Sabina sperimenta nel corso della passeggiata in compagnia di Jung rivela una lettura semplicistica e troppo “coerentemente edipica” dell’anamnesi di Sabina: più che essere in relazione con le botte subite dal padre, era in realtà in rapporto con un violento litigio occorso tra i genitori cui Sabina assistette. La vergogna di dover subire quella scena e l’umiliazione di dover far finta di niente di fronte agli altri si sarebbero convertiti nel temporaneo dolore ai piedi. E ancora, appare soddisfare piuttosto bisogni di coerenza interna della sceneggiatura (curata dallo stesso Christopher Hampton, autore della pièce teatrale *Talking cure*), ma non della verità storica, l’altro episodio della regressione di Sabina in coincidenza dell’allontanamento di Jung per il servizio periodico di leva: nella realtà storica è anzi vero che quella separazione portò Sabina ad interiorizzare il metodo delle libere associazioni che continuò a praticare anche in assenza del suo terapeuta. Insomma, nel film non c’è spazio per la interiorizzazione di una relazione, ma solo per la spettacolarizzazione di un incontro che, “fatalmente”, doveva diventare scandaloso. In questa recensione mi sono concentrato, per motivi di spazio, sulla coppia Jung-Sabina, ma con lo stesso spirito “fumettistico” il film dipinge gli altri personaggi: Freud geloso custode della rendita di potere connessa alle sue teorie ma anche invidioso della prosperità economica del suo allievo Jung, Otto Gross luciferino istigatore di Jung ai piaceri della poligamia e la melliflua Emma Jung, mogliettina sempre pronta a figliare e a idealizzare il suo Carl Gustav. Maschere più che personaggi. Ma la moschea: perché mi ritorna in mente quel ricordo del mio ingresso al Burghölzli? Forse perché Sabina, nel desiderare un figlio da Jung, nel proprio corpo di madre voleva realizzare un incrocio di civiltà, quella “ebraica” e quella “ariana”? Ed oggi, mi chiedo, se visse oggi, forse sentirebbe con altrettanta urgenza e fisicità la questione dell’incontro con la civiltà islamica? •

## A Dangerous Method

Regia: David Cronenberg

Paese: Francia, UK, Canada, Germania, Svizzera

Anno: 2011

Genere: drammatico, thriller, biografico

Soggetto: John Kerr (libro)

Sceneggiatura: Christopher Hampton

Produttore: Jeremy Thomas

Distribuzione (Italia): BiM Distribuzione

Interpreti principali: Viggo Mortensen, Michael Fassbender, Keira Knightley, Vincent Cassel

<sup>1</sup> Questo dialogo tra Jung e Sabina è stato da me ricostruito, basandomi fedelmente sulla cartella clinica del Burghölzli, e pubblicato nel mio libro “Vite soffiare. I vinti della psicoanalisi” (Edizioni Frenis Zero, 2008), pag. 73.

# INTO PARADISO: INTERVISTA A PAOLA RANDI



**Lori Falcolini**

Regista e autrice di cortometraggi, music video, docs e video art Paola Randi è approdata al cinema nel 2003 dopo aver lavorato per dodici anni come Project Manager presso organizzazioni non profit internazionali. *Into Paradiso* è il suo primo pluripremiato lungometraggio che ha come location principale un attico-catapecchia, nel quartiere di migranti srilankesi a Napoli. Questo luogo degradato, entro cui si intrecciano i destini di Alfonso (Gianfelice Imparato) scienziato neo-disoccupato e di Gayan (Saman Anthony) ex giocatore di cricket dall'aplomb anglosassone, diventa anche il "paradiso" entro cui la convivenza forzata dei due "migranti" si trasforma in amicizia, sotto lo sguardo muto ma eloquente del politico corrotto, Vincenzo (Peppe Servillo). L'intervista alla regista si svolge nella sua casa di Roma.

**Paola Randi, l'idea di realizzare questo film è nata, come hai detto, dall'immagine di un gruppo di scugnizzi che giocano a calcio a Napoli, e di una decina di ragazzi srilankesi che gioca a cricket nella stessa piazza, dal lato opposto. Uno dei personaggi del film è ex campione di cricket; è proprio la squadra dei giocatori a salvare i protagonisti da una fine ingloriosa. Come mai?**

Penso che lo sport sia un elemento che ben caratterizza una nazione, in particolare, per quanto riguarda il cricket e il calcio. Io volevo parlare dell'immigrazione ribaltando le prospettive, dato che il cricket è un gioco anglosassone e per questo ha un certo aplomb ed è quasi completamente sconosciuto da noi; mentre il calcio, invece, è uno sport immediatamente nazionalpopolare; nel film c'è una scena in cui il campione di cricket guarda la squadra di calcio un po' smarrito come se potesse cercare un terreno di comunicazione o d'interpretazione della nostra cultura attraverso lo sport perché è uno sportivo; in realtà ci prova ma poi rinuncia e se ne va. Volevo poi parlare della crisi d'identità di qualcuno che lascia un passato importante, come quello di un giocatore di cricket in Srilanka, e arriva in un paese in cui non sanno neanche cosa sia questo sport. Ed è una crisi d'identità che appartiene a tutti coloro che emigrano, che vanno da un posto ad un altro; che hanno dei grossi problemi a reinventarsi perché si ritrovano in un contesto dove tutto quello che sono stati fino al giorno prima in un certo senso non esiste più; e hanno già una sorta di etichettamento quando arrivano. Tant'è che è stato abbastanza interessante cercare un personaggio napoletano, italiano, che avesse una crisi d'identità paragonabile a questa; ho pensato che un precario che perde il lavoro a cinquanta anni potesse subire un shock identitario, forse di pari

portata. Lo sport, poi, è un lavoro di squadra; è qualcosa che contiene dei principi che sono di disciplina, etici, molto importanti, ed è, come dicevo, fortemente caratterizzante una società. In particolare in Srilanka il cricket, che era lo sport dei dominatori, era anche un modo di affrancarsi socialmente - come un po' anche il calcio da noi, nel senso che se un ragazzino diventa un campione di calcio ovviamente gli si aprono un mondo di possibilità - lì, c'è in più l'atout della dominazione per cui diventi in qualche modo britannico, fai un salto nella scala sociale. Gli srilankesi peraltro sono diventati dei campioni; nel '96 sono stati campioni del mondo e sono entrati in finale, quest'anno. Grandi!

**Lo spirito sportivo in quanto metafora di un modo etico di rapportarsi al mondo può, quindi, essere considerata una chiave di lettura del tuo film.**

Assolutamente. Il fair play, infatti - non so se è nato con il cricket ma comunque viene riportato nelle sue regole fondamentali - fa sì che questo sia un gioco di "galantuomini" e che quindi implichi un certo atteggiamento etico. Era anche per questo che trovavo interessante il ribaltamento nel senso di proporre in una società che vede quasi come un pericolo, o una minaccia o un problema l'immigrazione, un emigrante che ha un proprio codice etico, peraltro per noi intellegibile. L'altra cosa interessante del cricket è infatti che, essendo comunque uno sport occidentale, per quanto noi non lo conosciamo, riesce ad arrivare ad un pubblico occidentale.

**Giocando con le metafore, vivere con fair play per te è come stare "into paradiso"?**

Assolutamente sì. Anche il mio scienziato, ha una sua etica profonda che viene messa in crisi e poi viene ritrovata grazie, da un certo punto di vista, all'unione con questo srilankese; tant'è che in una scena, questi spiegando il cricket allo scienziato, gli dice che la cosa più importante è avere un buon compagno; perché così si arriva a casa. Quindi lo spirito di gruppo è fondamentale; ma non solo: ci vuole fair play. I miei due protagonisti si danno il lei per tutto il film perché secondo me c'è una necessità di ritrovare e premiare un comportamento "civile" da società evoluta quale è la nostra.

**Tu sei laureata in giurisprudenza e hai studiato arte. Si tratta di due indirizzi che viaggiano parallelamente o si collegano in qualche modo?**

In realtà, ho studiato giurisprudenza per fare un favore a

papà, che voleva la laurea; ma è stata un'esperienza molto importante perché mi ha aperto dei mondi e soprattutto penso che questa sia una laurea scientifica che risponde a dei criteri filosofici e di logica ferrea nella costruzione della dottrina di una singola disciplina, come il penale. Per quanto riguarda l'arte, il cinema è un'arte che ha più a che fare con la nostalgia; ma io ho anche una passione per la scienza- (ride) non so se si nota! - e quindi con tutto quello che come il cinema può muovere principi etici, trasformarli e connetterli con il tessuto emotivo degli esseri umani. La cosa che mi è stata più utile, anche, oltre agli studi di giurisprudenza, è stato il lavoro che ho fatto per moltissimi anni con mia madre che era a capo di grandi organizzazioni che si occupavano di diritti delle donne nell'economia, come microcredito ad imprese di donne povere nei paesi in via di sviluppo. Questa è stata una palestra fondamentale, uno spaccato di mondo che per me è stato incredibilmente formativo, un po' perché mi ha portato in contatto con donne eccezionali e un po' perché mi ha dato anche l'opportunità di vivere alcuni momenti storici che hanno coinvolto tutto il mondo, da una prospettiva diversa; come una missione economica nei paesi dell'Est, in Russia nel '91, nel momento del passaggio tra il vecchio regime e il nuovo corso. Tutte queste esperienze aprono moltissimo la testa e sicuramente mi hanno regalato una prospettiva di analisi dell'esistenza molto interessante.

### **Hai detto che il sogno ad occhi aperti è la forma primaria della creazione artistica. Cosa intendi?**

Il sogno ad occhi aperti mi interessa quasi di più di quello ad occhi chiusi perché questo non comporta un elemento che secondo me è fondamentale nella creazione di una storia: la libertà di scelta. Quando io costruisco una storia, compio continuamente delle scelte creative che la indirizzano in un senso o nell'altro e questa capacità di creazione è un patrimonio comune a tutta l'umanità; cioè il talento di costruire storie è di tutti e a me interessa rappresentare ciò, perché tutti si possono identificare e a cinema uno ha bisogno d'identificarsi. Ora, nel momento in cui (nella storia) ho uno scienziato i cui processi logici sono prevalenti su tante altre cose è interessante per me rappresentarli ed io l'ho fatto in modo molto semplice. L'altra cosa che mi interessa è la memoria emotiva perché penso che determina più di ogni altra cosa le nostre scelte. I fatti hanno importanza solo se sono trasformati dalla nostra memoria e dalle nostre emozioni in qualcos'altro ossia in un materiale emotivo che determina le nostre scelte. È un po' come dire che la verità dei fatti, anche se è inconoscibile, non è poi un problema grave perché la cosa più importante è la rielaborazione emotiva della verità.

### **Nascono sempre così i tuoi lavori?**

I miei lavori nascono su una esigenza mia, sull'urgenza di raccontare qualche cosa e nascono intorno ad un'idea che poi ha bisogno di cercare spunti dalla realtà; infatti io faccio sempre tantissima ricerca. In questo caso volevo cercare di parlare dell'Italia multiculturale e della convivenza fra persone che vengono da paesi e posti diversi e vedere che cosa succede. Molto spesso queste idee provengono dalla mia esperienza personale, anche se il film non è autobiografico, però in qualche modo qualunque cosa uno fa racconta un pezzo della propria vita. Nel mio caso siamo tutti "emigranti" in famiglia perché mio padre è andato da Palermo a Milano, mia madre

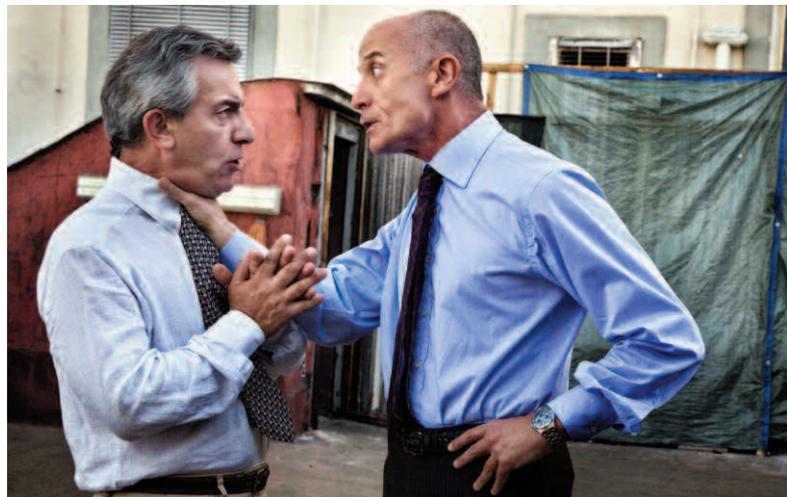
da Venezia a Milano, mia sorella sta a Londra e io da Milano sto a Roma; quindi diciamo che questa esperienza di coabitazione con realtà diverse dalla propria in qualche modo l'ho raccolta e quindi ho messo nel film moltissime cose che mi appartengono. Di volta in volta cerco delle storie che affrontino argomenti che per me è importante affrontare in quel momento.

### **Quindi i tuoi lavori vanno parallelamente al momento esistenziale che stai attraversando?**

Non c'è dubbio. Per esempio, uno dei problemi che ci sono con l'iter produttivo che si deve seguire per riuscire a fare un film - e che di solito è molto lungo - è proprio l'esigenza di mantenere attuale, per se stessi più che per il resto del mondo, la storia; cioè di farla restare fresca, quindi di fare restare "viva" l'esigenza e l'urgenza di raccontarla. Credo che per moltissimi è così: poi io, arrivo molto tardi al cinema e ho fatto un sacco di esperienza di vita prima!

### **Come sei arrivata al cinema?**

Dato che io avevo una sorta di doppia vita, (di giorno) studio giurisprudenza e lavoravo con mia madre e la sera facevo cose che mi appassionavano: ho dipinto per tantissimi anni, ho fatto la cantante, l'attrice, mi sono occupata di teatro, ho fatto una rivista di teatro. Devo dire che quando sono arrivata al cinema entrando in contatto con gente che lo faceva e pensando di sperimentarlo - prima, per me, era fuori dalle mie possibilità, lo faceva qualcuno molto lontano, chissà chi - ho scoperto che tutte le cose che avevo fatto prima trovavano una perfetta collocazione in questa arte che è una summa non solo di pittura, di musica, ritmo e teatro ma anche di esperienza di vita vicino a quella che avevo fatto io. Improvvisamente tutto il percorso ha trovato un senso. Per me, è stato come un innamoramento folle: mi ricordo che quando "scoprii" il cinema (essendo da sempre appassionata) per me esisteva soltanto quello e dato che non potevo fare scuole importanti perché ero fuori età, subito cercai corsi di cinema, trovai Silvano Agosti che comunque è stato un maestro molto importante per me; mi misi a fare più corti possibili; cercavo di fare qualunque cosa potesse darmi gli strumenti per riuscire poi a fare un lungometraggio. E l'innamoramento non è ancora mica finito! •



Dal Film *Into Paradise*.

# IL GIOCO PIÙ BELLO DEL MONDO: INTERVISTA A VALERIO MASTANDREA

**Lori Falcolini**

Attore di cinema, teatro e televisione, regista di cortometraggi ed anche scrittore Valerio Mastandrea è uno dei protagonisti più interessanti nel panorama del cinema italiano contemporaneo. Ha concesso ad EIDOS questa intervista durante la lavorazione dell'ultimo film di Marco Tullio Giordana *Romanzo di una strage* in cui Mastandrea interpreta il ruolo del commissario Calabresi.

**Valerio Mastandrea, nei suoi film (da 4-4-2 *Il gioco più bello del mondo*, *Velocità massima*, *Good Morning Aman* a *Giulia non esce la sera*) lei ha spesso interpretato personaggi legati allo sport. C'è un nesso con la sua passione sportiva o è casuale?**

È casuale. Che il cinema guardi allo sport è un fatto normale. Il cinema è mito e lo sport ne incarna tutte le caratteristiche. La sfida, l'avversario, il trionfo, la sconfitta. Tutti temi che l'uomo rincorre dalla preistoria, dall'istinto più assoluto. È abbastanza normale che il cinema abbia nello sport il

terreno più fertile dove cercare storie. Questo non cancella il fatto che siano stati fatti film orrendi da vicende sportive, o che, ad esempio il calcio, non sia mai riuscito ad entrare in un discorso di finzione in modo davvero coinvolgente se si esclude *Fuga per la vittoria* film molto bello. La boxe ha fatto la scuola del cinema invece. È come se fosse impossibile rappresentare sport che siano già radicati profondamente nell'immaginario collettivo. Più lo sport è "importante" e meno film belli riescono. Questa è una mia impressione.

**Il cinema, come lei ha detto, è un lavoro corale, di squadra, il lavoro collettivo per antonomasia. È "l'essere una squadra" il legame simbolico tra cinema e sport?**

Paragonare un set ad una squadra è la cosa più facile che si possa fare. È così. In uno sport di squadra tutti sono fondamentali, al cinema tutti firmano il proprio lavoro. È quando trovi solisti invadenti e presuntuosi che salta il meccanismo...e salta anche in una squadra.



Dal Film 4-4-2.



Dal Film *Giulia non esce la sera*.

#### **Pensa che l'arte abbia una valenza terapeutica?**

Il lavoro ce l'ha. Un lavoro che rispetti le persone, le loro difficoltà e le loro ambizioni. Certo "fare arte" e mettere timbri ad uno sportello non è la stessa cosa. Però credo che lavorare serva a indirizzare le proprie energie, che siano inespresse o troppo espresse. Fare l'attore è privilegio allo stato puro per questo. Giochi, studi le persone, ti travesti, fai finta nella maniera più verosimile che puoi. È una contraddizione continua. E contraddirsi è importante.

#### **Come costruisce un personaggio?**

Dipende. A volte lascio che si costruisca da solo. Altre mi fa paura e cerco le mie certezze prima, se mi danno il tempo. Noi diamo vita a delle persone non a dei personaggi quindi il rapporto con te come persona è costante. E anche pericoloso però. A volte bisogna lasciarsi andare un pò di più. È per motivi di questo genere che un attore completo non lo diventerà mai.

#### **Tra i suoi tanti lavori per il cinema, il teatro e la televisione c'è un personaggio che ha amato in particolare?**

Posso dire che ne ho detestati parecchi. E mi è piaciuto di più.

**Prendendo spunto dalla metafora del "camminare su un campo minato senza farlo esplodere" - da lei usata a proposito del film *Non pensarci*, in cui interpreta il ruolo di**

#### **un rocker fallito - il rendersi "leggero", dai ruoli comici a quelli drammatici, può essere considerato la sua caratteristica attoriale?**

Non ricordavo di aver detto questa frase. È giusta a proposito di quel film..molto giusta. La leggerezza è uno strumento di difesa. Ma a volte non basta. Soprattutto se l'hai perlustrata in tutte le sue forme e abbinata a qualsiasi atmosfera che hai incontrato.

#### **Quando ha deciso di diventare un attore? Chi è stato il suo Mentore?**

Ricordo quando ho accettato il fatto che ero un attore. Ero fuggito fino a qual momento per un gran senso di colpa nei confronti di chi faceva lavori meno fortunati del mio. Mi sono detto. Sono un attore, faccio l'attore, lavoro anch'io, ci metto la faccia punto e basta. Erano passati quattro anni dalla prima esperienza teatrale e cinematografica.

#### **Lei suona il basso, è scrittore, regista oltre che attore. Creativi si nasce o si diventa?**

Io qualche egocentrico in famiglia ce l'ho. Anche qualche pseudo-musicista. A pensarci bene anche un maniaco grafo-mane. Non lo so se c'entra. Comunque io ho suonato la batteria fino alla fine del liceo. Il basso è stato e sarà sempre un sogno nel cassetto. Chiuso. •

# FUGA PER LA VITTORIA I VERI EROI SONO MORTI

Antonella Dugo

*Escape to Victory*, il film di John Houston, si ispira ad un fatto realmente accaduto: il 22 giugno del 1942 a Kiev in Ucraina si giocò una partita di calcio tra lo Start - una squadra composta da giocatori delle locali squadre della Dinamo e del Lokomotiv - e una squadra composta da ufficiali tedeschi della Luftwaff; arbitro un ufficiale delle S. La città era deserta e lo stadio era pieno di poliziotti e nazisti. Il primo tempo terminò 3-1 per lo Start. Durante l'intervallo un ufficiale tedesco si recò nello spogliatoio dello Start per convincere i giocatori a perdere la partita. Nonostante fossero consapevoli del grave rischio cui sarebbero andati incontro, i giocatori dello Start vinsero la partita e successivamente furono tutti torturati e uccisi dai nazisti, ad eccezione di due soli che sopravvissero.

Il film di J.H. non entra nell'inferno del lager della guerra, si distacca completamente dalla realtà storica e costruisce un film d'avventura e d'azione, secondo la migliore tradizione della filmografia statunitense. Il comandante di un campo di prigionia tedesco, il maggiore Von Steiner, in passato calciatore, riconosce, tra i prigionieri britannici del campo, un altro ex calciatore, il capitano Colby. Preso da entusiasmo il maggiore tedesco propone di organizzare una partita di calcio tra tedeschi ed alleati. L'idea non piace agli ufficiali britannici del campo, che temono un probabile uso propagandistico dell'incontro da parte dei nazisti. Colby invece accetta e cerca di sfruttare l'occasione per migliorare le condizioni di vita del campo e per salvare la vita ad ex calciatori deportati in altri campi. La partita si farà: i nazisti decidono di farla giocare a Parigi, e gli alleati di cogliere l'occasione per organizzare l'evasione dei calciatori tra un tempo e l'altro della partita.

Tutto il film ruota attorno alla partita e culmina con essa, il successo del film è dovuto soprattutto alla mezz'ora dedicata alla partita. Girata in stile televisivo (Houston si è servito di un esperto, Robert Ryer) con molte scene al rallentatore, ma soprattutto con l'idea vincente di utilizzare veri calciatori nel cast, trasformando così il film in un evento



calcistico di ottima fattura, che tiene col fiato sospeso per tutta la sua durata, regalando emozioni che si sono iscritte nella storia del cinema e del calcio. La rovesciata di Pelè e la bicicletta di Ardiles sono i momenti più ricordati.

Il primo tempo termina 3-1 per i tedeschi, nell'intervallo la resistenza francese ha predisposto l'evasione dei giocatori alleati, ma questi, davanti al tunnel che consentirebbe loro di essere liberi, ci ripensano e con un moto di orgoglio e senso d'appartenenza decidono di tornare in campo. Accompagnati dal tifo dei parigini che gremiscono lo stadio riescono a pareggiare 4-4 umiliando gli avversari. La folla invade il campo, nasconde i giocatori e li trascina con sé all'uscita. Happy end.

Questo film è stato per J.H. un'occasione per ribadire i valori romantici della "nuova frontiera": coraggio, gusto dell'avventura, contrapposizione netta tra il bene e il male, retorica della forza e della violenza messe al servizio degli altri per un ideale positivo. Non ci sono ombre e solo gli eroi sanno ciò che è bene ed è giusto.

La partita può essere letta come una metafora in cui si contrappongono due civiltà, due mondi diversi tra loro, dove l'onore e la dignità dell'uomo, unite allo spirito di corpo prevalgono sulla distruttività degli altri, portando alla vittoria la vita contro la morte. Il calciatore è qui l'eroe che



affronta per noi il male e vince vendicando, egli che può, tutti coloro che non possono. Noi spettatori guardiamo tranquilli, senza un attimo di paura e di angoscia, in attesa che gli eroi facciano il loro dovere e ci diano l'happy end. Il mondo reale è lontano, siamo in una finzione nella finzione, con tutti gli stereotipi del caso. Il film è del 1981, probabilmente visto allora era più credibile, oggi, dopo anni luce, la continua semplificazione della complessità e la retorica schematizzazione delle problematiche esistenziali, lasciano un po' scontenti ed irritati. •

### **Fuga per la vittoria**

Titolo originale: *Escape to Victory*

Regia: John Huston

Paese: USA

Anno: 1981

Genere: drammatico, sportivo.

Sceneggiatura: Evan Jones, Yabo Yablonsky

Interpreti principali: Sylvester Stallone, Michael Caine, Pelé, Max Von Sydow.

Produttore: Freddie Fields



# TORO SCATENATO

## Cecilia Chianese

Scrivono i biografi che l'idea di trarre un film dall'autobiografia del pugile italoamericano Jake La Motta, il cosiddetto "Toro del Bronx" venne a Robert De Niro, e che fu lui a convincere un reticente Martin Scorsese del valore drammatico di tale storia.

Siamo nel 1978, e Scorsese era appena uscito da una cocente delusione, causata dall'insuccesso del suo ultimo film, *New York, New York*. I suoi dubbi di fronte alla nuova impresa erano dovuti ad uno scarso amore per la boxe, per citare le sue stesse parole "l'idea di mettere due tizi su un ring era qualcosa che non capivo, che non potevo capire." Ma, come tutti sappiamo, alla fine si convinse, e grazie al sodalizio con De Niro (per molti Jake La Motta fu la migliore interpretazione della sua vita), ed alla preziosa collaborazione con lo sceneggiatore Paul Schrader (la seconda, dopo *Taxi Driver*), creò quello che verrà poi definito il suo capolavoro assoluto.

Cosa vede dunque Scorsese tra le righe di questa "tipica storia americana"? In che modo riuscì a farsi beffe di un canovaccio più volte ripetuto quale il racconto dell'ascesa e declino dell'eroe, e per di più in una storia scandita da colpi di boxe, notoriamente lo sport più amato da Hollywood?

Una possibile risposta ci è suggerita nei primi cinque minuti del film, durante i quali, con un elegantissimo bianco e nero, allo scorrere dei titoli di testa, vediamo Robert De Niro-Jake La Motta che tira pugni contro il nulla, probabilmente allenandosi per un incontro futuro.

La Motta è solo, attorno al ring intravediamo dei volti sfocati, offuscati da una specie di nebbia, l'inquadratura è tagliata in tre dalle corde del ring, che delimitano una sorta di confine tra noi spettatori ed il lottatore. Tutta la scena sembra segnata da un senso di solitudine, in cui La Motta emerge come da un sogno, i suoi saltelli sono ritmati dalla musica di Mascagni, che conferisce al tutto una carica poetica, quasi lirica.

Nella scena seguente incontriamo di nuovo DeNiro-LaMotta, è invecchiato, il corpo è completamente defor-



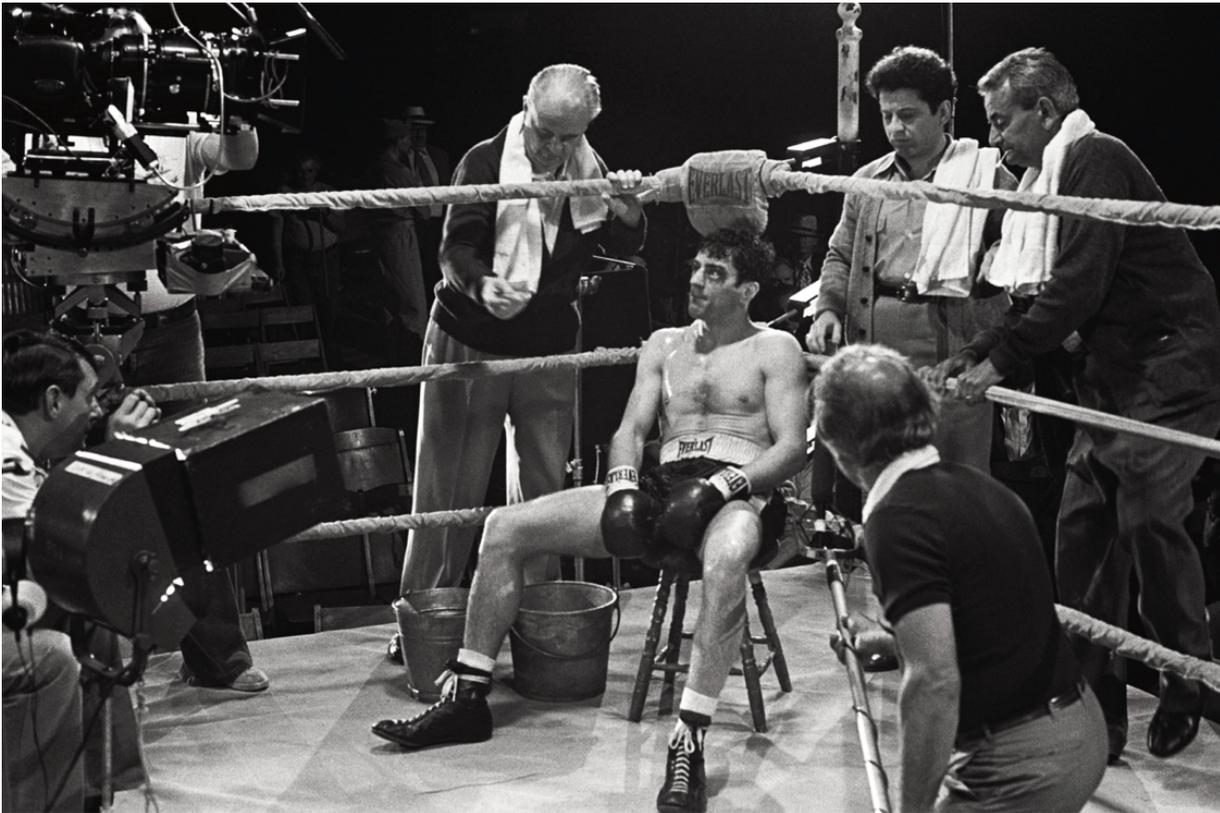
mato dal grasso, il viso è sfigurato dai pugni ricevuti.

Si sta ancora allenando, ma questa volta per un monologo grottesco che dovrà recitare di lì a poco, raccontando delle vicissitudini della sua esistenza. Da qui ha inizio un ininterrotto flashback che è la storia della sua vita.

Con questo accostamento di scene sembra che Scorsese voglia suggerirci di cosa "realmente" sta parlando, ossia di un uomo che non è in lotta con dei nemici esterni ma la cui battaglia è tutta interiore, che il racconto di boxe è un mezzo per presentarci una vita segnata da una furia autodistruttiva ed inesorabile, condizionata irrimediabilmente da retaggi culturali che ne avvelenano ogni gesto ed ogni pensiero.

Come i collerici bulli di *Mean Streets*, e molti altri personaggi "scorsesiani", anche Jake e Joey La Motta vengono da un mondo dove la prepotenza è legge, ma a differenza di Charlie di *Mean Streets*, i fratelli La Motta non tentano neanche di spezzare le radici con una cultura di provenienza che li ha resi brutali, grezzi e maschilisti. Saranno queste stesse radici, questa sorta di imprinting incancellabile, che, come per un (anti) eroe tragico, tratteranno il destino del "Toro del Bronx".

Così, in questo "violento film sulla violenza" (Morandini), la regola dentro e fuori dal ring è la stessa, ed è quella di scagliarsi senza esitazione contro tutto ciò che è percepito come un ostacolo, che va dunque abbattuto, distrutto. Non a caso nel corso della pellicola Jake viene costantemente paragonato ad un animale, ma non è infatti lui il "Toro scatenato"?



La storia si svolge quindi sui binari paralleli della vita privata del pugile e dei suoi incontri pubblici; seguendo il filo conduttore di un'escalation di ferocia e di ossessioni, vediamo Jake sposare la bionda quindicenne Vickie, che viene da lui sottratta alle attenzioni dei boss mafiosi della zona, e capiamo come la giovane donna rappresenti per lui un trofeo, un ennesimo simbolo di potere da mettere in mostra.

Come nei suoi incontri, nei quali i "nemici" vengono distrutti a suon di ganci e montanti, i loro volti sprizzanti sangue vengono orrendamente deformati sotto i colpi del guantone, così in ambito affettivo e familiare Jake riuscirà a far terra bruciata attorno a sé. Grazie alla sua gelosia incontrollabile si scaglierà contro suo fratello Joey e contro sua moglie, riuscendo infine a farsi abbandonare da entrambi.

Dunque l'atipicità di questa storia di ascesa e declino sta proprio nel fatto che non vi sia mai stata la reale speranza di un "happy ending" per un personaggio votato alla sconfitta come Jake La Motta, la cui sfida maggiore diventa quella di riconoscere in sé stesso un "cuore di tenebra".

Il racconto è giostrato magistralmente dallo sguardo di Scorsese che riesce ad oscillare dall'impietoso all'empatico, mostrandoci con schiettezza la storia di un uomo rozzo e brutale, ma riconoscendogli allo stesso tempo una forza disperata e straziante, come quando, ormai sconfitto dal suo eterno rivale Sugar Ray Robinson, col volto grondante sangue, La Motta lo schernisce dicendogli: "Non mi hai steso, Ray, non mi hai steso".

E, quando in una delle ultime scene del film, ci troviamo di fronte ad un La Motta orrendamente sformato (De Niro dovette ingrassare di ben trenta chili in due mesi per "entrare" completamente nel ruolo), che piange e batte furiosamente i pugni contro il muro di una cella ripetendosi come una sorta di litania: "Perché mi chiamano animale? Non sono un animale. Perché mi trattano così? Io non sono così cattivo"; non riusciamo nostro malgrado a non provare pietà.

Con uno stacco di alcuni anni ritroviamo nella scena finale il vecchio e ammaccato Toro del Bronx che ripete le sue battute di fronte allo specchio, con uno sguardo spento indica sé stesso recitando una scena tratta da Fronte del Porto: "Avrei potuto essere qualcuno, invece dell'idiota che sono.

Ammettiamolo, sei stato tu, Charley, sei stato tu". •

### **Toro Scatenato**

Raging bull (Titolo Originale)

Regia: Martin Scorsese.

Anno: 1980.

Produzione e distribuzione: Metro Goldwyn-Mayer.

Interpreti principali: Robert De Niro, Joe Pesci, Cathy Moriarty, Nicholas Colasanto, Theresa Saldana, Frank Vincent.

Musiche: "Cavalleria Rusticana" di Mascagni.

# OGNI MALEDETTA DOMENICA

**Stefano Maisti**

*“Credo che l’ora più bella per l’uomo, la più grande realizzazione di ciò che gli è caro, è quando avendo dato il suo cuore per una buona causa, giace esausto sul campo di battaglia vittorioso”.*

*Vincent Thomas Lombardi (1913-1970)*

Con questo aforisma, che apre il film di Oliver Stone, *Ogni maledetta Domenica*, è rappresentato lo spirito che dovrebbe animare la storia ed i personaggi di una squadra di football americano. Ciò nonostante, lo sviluppo narrativo assume connotati ambivalenti, e gli intenti del regista appaiono rivolti alla denuncia e allo smarrimento dei significati simbolici positivi di riferimento, attraverso una vera e propria messa a nudo dei vizi attinenti l’enorme business che ruota intorno al sistema che regola il più popolare sport degli Stati Uniti d’America.

Gli “Sharks”, squadra di Miami, fanno parte di questo business: un microcosmo sociale dove si manifestano tutte le dinamiche presenti nel mondo reale. Dinamiche fatte di relazioni interpersonali complesse e molto spesso contraddittorie.

Tony D’Amato, magistralmente interpretato da Al Pacino, è un allenatore, una vecchia gloria ancorata ad una visione del football che segue i modelli e gli schemi di gioco tradizionali. Questa visione ultra conservatrice, che egli manifesta in buona parte del film, lo porterà in aperto conflitto con Christina Pagniacchi (Cameron Diaz), giovane manager “progressista” della squadra. Tra i due si instaurerà un rapporto di palese ed aspra dialettica che non gioverà all’organico della squadra. A questo gioco perverso, volutamente rappresentato con toni di massima concitazione, partecipano, salvo alcune eccezioni, tutti i personaggi di questa storia che, sull’altare del mito del successo e della visibilità, sono disposti a sacrificare ogni altro sistema di valore.



Tony, personaggio chiave di questa vicenda, non si sottrae a questa logica e, sebbene abbia ben chiari quali siano gli attributi propedeutici al successo, è l’unico che, in quanto ancorato al suo passato, non vede di buon grado l’exasperazione di queste logiche finalizzate allo status desiderato. Egli non si riconosce in questa mutazione antropologica. Sa benissimo che una spiccata individualità può determinare il risultato, ma sa, altrettanto bene, che non facendo il gioco di squadra non ci si può permettere di sbagliare. Da un lato è un allenatore determinato e dotato di grande carisma, controllo e capacità persuasiva; dall’altro, è l’uomo che mostra tutta la sua fragilità emotiva, con un vissuto affettivo e familiare in pezzi. Tutti valori sacrificati in nome del prestigio professionale.

È la psicologia di un soggetto fragile, che si dedica ad un solo scopo, che sottrae ogni energia ad una ben più ampia costellazione di interessi: una vita per lo sport.

D’altra parte, il gioco è il rito attraverso il quale si possono ricostruire bisogni culturalmente dimensionati. Ogni



forma di sport si presenta sempre funzionale al controllo sociale. L'interazione che si sviluppa da una competizione non riguarda solo i diretti partecipanti (i giocatori), ma coinvolge ad ampio raggio tutto il pubblico. I conflitti tra gruppi opposti, vengono canalizzati in un sistema di regole entro le quali debbono svolgersi, rendendoli innocui.

La realtà è caos, e quindi il controllo su di essa, cui si giunge attraverso la conoscenza, è possibile solo in relazione a una scala di valori che indichi quali elementi selezionare in questo caos e quali significati attribuire agli eventi.

Ma ciò che forse mette in discussione il vecchio Tony D'Amato è la trasfigurazione simbolica di questi schemi. Il film si apre con l'infortunio sul campo del capitano della squadra Jack Rooney (Dennis Quaid), amico di Tony, anch'egli considerato da Christina troppo vecchio e logoro per continuare a svolgere un ruolo di spicco negli Sharks. A seguito dell'incidente e dopo un periodo di convalescenza in cui Jack è costretto ad allontanarsi dal campo di gioco, Harvey Mandrake (James Woods), medico corrotto della squadra, minimizza gli effetti dell'infortunio e reputa che il capitano possa tornare a giocare nelle successive partite. Decisione che presenta notevoli rischi per la salute del giocatore, a parere dell'altro medico della squadra Ollie Powers (Matthew Modine).

Nel frattempo il team, in assenza di Jack, si avvale del nuovo talento del football Willie Beamen (Jamie Foxx) che tuttavia, per il suo spiccato individualismo, non raccoglie i consensi dei compagni e del vecchio Tony.

Il film è un susseguirsi di azioni sul campo. I giocatori, simili a fiere ringhianti, si contrappongono alle squadre avverse con inaudita violenza. Sangue, scontri e infortuni. È questa la visione trash che Stone offre allo spettatore, per rendere tutto molto più credibile. A questo si aggiungono le scene graffianti dei momenti fuori dal campo di gioco, dove tutta la ciurma si svaga in lussuosi postriboli,

in cui belle donne si offrono a pagamento con l'inevitabile smodato uso di cocaina.

La macchina da presa indugia volutamente sulle appariscenti uniformi indossate dai giocatori, che evocano quelle dei gladiatori dell'antica Roma. I personaggi si muovono dentro la cornice di uno stadio esultante, impreziosita dalle immancabili esibizioni di majorettes a bordo campo. Tony è allenatore e come tale mantiene un rapporto privilegiato con i giocatori, che lo stimano e credono in lui; i suoi obiettivi sono il risultato e la compattezza della squadra. La sua rivale Christina invece, spregiudicata ed ambiziosa, è disposta a sostituire Tony e, con lui, alcuni elementi dell'organico da lui congegnati in virtù dello schema di gioco.

Le scene finali sono di grande impatto agonistico e nell'incontro con la temutissima squadra di Dallas, gli Sharks, a pochi secondi dalla fine della partita, hanno la meglio e vincono di misura anche grazie all'inserimento di Willie (fortemente voluto da Christina)

Da questo nuovo scenario Tony trae una grande lezione sui nuovi equilibri da adottare e, sebbene arrivato alla fine della sua esperienza negli Sharks per gli evidenti contrasti, comunica durante una conferenza stampa il suo passaggio ad una nuova squadra, nella quale porterà anche Willie, lasciando esterrefatta Christina. •

### **Ogni maledetta Domenica**

Titolo originale: Any Given Sunday

Regia: Oliver Stone

Anno: 1999

Genere: Sportivo, Drammatico

Sceneggiatura: John Logan, Oliver Stone

Produzione: Lauren Shuler Donner, Clayton Townsend Dan Halsted.

Interpreti principali: Al Pacino, Cameron Diaz, Dennis Quaid.

# PALOMBELLA ROSSA

## NANNI MORETTI, 1989

Livia Pascalino Bellanova

Il film *Palombella rossa* di Nanni Moretti esce nel 1989 e riflette il clima storico-politico di quegli anni. La caduta del muro di Berlino mette fine alla guerra fredda e alle radicali contrapposizioni ideologiche; ne deriva, in Italia, una profonda crisi della sinistra e del partito comunista.

Il protagonista, Michele Apicella (cognome reale della madre di Moretti), esponente del partito comunista, vive una profonda crisi di identità, emblematica di una drammatica crisi ideologica in cui egli giunge a chiedersi cosa vuol dire ormai essere comunisti.

L'espedito narrativo del film consiste nell'immaginare un'amnesia del protagonista (dovuta ad un incidente di macchina) dalla quale egli emerge lentamente nel corso dello svolgimento del film, attraverso un processo autoanalitico in cui affiorano ricordi, emozioni, nuove ed incalzanti consapevolezza.

Il vero interesse del film è suscitato dal fatto che esso è girato come se si trattasse di un sogno, utilizzando il linguaggio ed i meccanismi del sogno. I continui ed incongrui cambiamenti di scena, così tipici dei sogni, il sincretismo delle immagini, i ripetuti riferimenti ed usi del simbolico nonché il cadenzamento del tempo, a volte dilatato a volte condensato com'è nell'inconscio, insieme a suoni ovattati, ripetuti, ecolalici, evocano un codice di natura onirica.

È evidente anche un'analogia con il processo analitico in cui le memorie, le nostalgie, le angosce e le paure emergono attraverso libere associazioni.

Lo scenario di fondo del film è una piscina in cui si svolge una partita di palla a nuoto (sport che è notoriamente una grande passione di Moretti e in cui eccelleva da ragazzo), ambiente che facilmente rimanda alla rappresentazione dell'inconscio, del ventre materno, del luogo delle origini mentre la "partita" sembra essere metafora della sfida ideologica che attraversa il protagonista.

Cadenzate da un insistito ritmo sonno-veglia, le pulsioni e

i bisogni infantili sono rappresentate soprattutto attraverso l'oralità nella continua ricorrenza di cibi e di dolci come nella scena surreale della piscina in cui nuota il protagonista e galleggiano innumerevoli e giganteschi cartelloni che pubblicizzano i dolci e le squisitezze più varie.

Nel pieno di un processo di introspezione, si inseriscono delle riflessioni sul linguaggio. Moretti denuncia tutta la sua insofferenza per il linguaggio banalizzato, pieno di luoghi comuni e di parole "di moda", incolte e vuote di spessore, in particolare del gergo giornalistico. *"Chi parla male, pensa male e vive male. Bisogna trovare le parole giuste. Le parole sono importanti"*. Sembra che questo sia un preciso compito che egli si prefigge all'interno del suo progetto artistico, in cui la ricchezza e la qualità del linguaggio (sia delle parole che delle immagini) corrisponde ad una più elevata capacità di pensare.

Vi è poi sostanzialmente un'altalena continua tra la dimensione personale, individuale, intimistica e a volte solipsistica del protagonista, sempre in contatto con un se stesso bambino accompagnato dalle sue paure e le sue angosce (terrore dell'acqua alta, rifiuto di uno sport troppo competitivo) e una dimensione pubblica, corale e di massa (centinaia di spettatori della partita che cantano tutti insieme, che si tuffano in massa nella piscina, che partecipano emotivamente, in un gran movimento di gruppo, al pathos dello straziante finale del film *Il dottor Zivago* trasmesso in televisione nel bar della piscina e, ancora, la splendida scena delle tante mamme che contemporaneamente, in un'immagine caleidoscopica, asciugano i capelli dei loro figli bambini negli spogliatoi).

Il grande tema del film sembra essere la solitudine che si confronta con gli altri, con il mondo.

Ci si dovrebbe chiedere perché un film indubbiamente affascinante, capace di indagare il dialogo-contrasto tra individuo e società, tra intimo e condiviso, tra *"essere uguali eppure diversi"* (citazione delle parole del protago-



nista) e di rappresentare la complessità della mente e dei moti dell'anima, non riesce pienamente il suo scopo. È come se fosse disturbato da qualcosa che risulta come un eccesso. Forse il film è troppo ambizioso. Volendo rappresentare ciò che per definizione è difficilmente dicibile consta di troppi elementi, troppi temi che risultano a volte caotici; tutto ciò sostenuto da un'autobiografia spinta all'estremo, all'exasperazione, a volte lenta, arrovigliata su se stessa in un surplus di autoreferenzialità. È come se un tratto di stampo ossessivo (di cui forse il regista non è ignaro) rendesse difficile fruire del film senza provare talvolta un senso di disagio e di pesantezza.

Malgrado alcuni passaggi ricchi di comicità, specialmente legati alla figura dell'allenatore e a vari personaggi che rappresentano il panorama deteriorato dei politici, lo spetta-

colo non riesce a risultare fluido e pienamente godibile. Ritornando alla metafora del sogno, forse è come se si trattasse di un incubo. •

### **Palombella rossa**

Regia: Nanni Moretti

Anno: 1989

Genere: commedia, sportivo, politico

Soggetto: Nanni Moretti

Sceneggiatura: Nanni Moretti

Costumi: Maria Rita Barbera

Produttore: Angelo Barbagallo, Nanni Moretti

Interpreti principali: Nanni Moretti, Asia Argento, Silvio Orlando, Marco Messeri.

# INVICTUS

## GIOCO E LIBERTÀ



### Antonella Antonetti

Come recita il titolo del romanzo, ispirato a fatti reali, **Playing the Enemy: Nelson Mandela and the game that made a Nation**, dell'autore inglese John Carlin, da cui *Invictus* è stato tratto, il gioco e la sua funzione sono i protagonisti del film di Clint Eastwood. Anche in questo film il regista prosegue la sua ricerca sulla possibilità di conciliare gli opposti, senza che nessuno perda la sua identità di base.

Il racconto si muove fluidamente, con un linguaggio semplice e preciso, tra il piano dell'analisi introspettiva e del

ricordo e quello del racconto popolare, assurgendo a parabola sportiva. Allo sport, infatti, si rivolge Nelson Mandela, eletto presidente del Sudafrica, dopo ventisette anni di prigionia, nell'intento di ri-creare una identità nazionale coesa, in un popolo diviso dalla apartheid. Avviare un processo di cambiamento così profondo comporta lo scontro con forti resistenze sia dalla parte dei bianchi che dei neri.

Martin Freeman interpreta con toccante intensità il ruolo di Nelson Mandela, figura di affascinante carisma, *Invictus*



non nel senso di invincibile, come dice la traduzione in italiano, ma nel senso di non vinto, non piegato dalla lunga prigionia. Egli non disegna un eroe, ma un uomo capace di apprendere dall'esperienza e determinato nella difesa della libertà, qualità che fanno di lui un capo di grande statura etica e politica.

**In Psicologia delle masse e analisi dell'Io** S.Freud scrive: "In primo luogo l'identificazione e' la forma più originaria di legame emotivo con un oggetto,.....essa può insorgere in rapporto a qualsiasi aspetto posseduto in comune..... Quanto più significativo e' tale aspetto posseduto in comune, tanto più riuscita deve poter divenire questa identificazione parziale, così da corrispondere all'inizio di un nuovo legame.. Siamo già in grado di intuire che il legame reciproco tra i componenti la massa ha la natura di questa ultima identificazione dovuta ad un'importante comunanza affettiva: e possiamo supporre che questa comunanza sia data dal tipo di legame che si stabilisce col capo."

Con acume psicologico, *Mandela* intuisce la necessità di costruire un ideale condiviso (un aspetto posseduto in comune) verso cui i neri e gli afrikaner possano volgere le proprie speranze sentendosi solidali gli uni con gli altri (l'inizio di un nuovo legame) e lo identifica nel gioco del rugby.

L'occasione e' offerta dal campionato mondiale che si disputerà nel 1995 in Sudafrica. Si tratta di far sì che la squadra ufficiale degli *Springbooks*, fino ad allora sentita come rappresentante dell'apartheid, diventi simbolo dell'unità nazionale, promovendo un processo di integrazione. A tal fine il neo presidente decide di sostenere, in modo inequivocabile, la squadra, dandole fiducia e ponendosi come modello forte di riunificazione. Fondamentale e' per lui la collaborazione del capitano della squadra, Francois Pienaar, interpretato da Matt Damon, il quale si fa portatore del motore emotivo della vicenda, guidando alla vittoria la squadra sudafricana.

Lo sguardo del regista mette a fuoco con sapiente delicatezza il travaglio di un uomo che da vittima del potere costituito si ritrova lui stesso ad esserne il rappresentante massimo e che comprende che per uscire dalla logica bipo-

lare del conflitto razziale bisogna introdurre un elemento terzo, un *trait-d'union*, che unisca ma al tempo stesso separi facendosi garante della specificità dei due contendenti e della loro sopravvivenza.

In **Gioco e Realta'** Donald W. Winnicott richiama l'attenzione sull'importanza della capacità di giocare nella sviluppo dell'Io perchè "mentre gioca, e forse soltanto mentre gioca, il bambino o adulto e' libero di essere creativo e solo nell'essere creativo scopre il sé".

Il gioco, afferma Winnicott, ha un luogo e un tempo: tale luogo non è all'interno dell'individuo, ne' al di fuori, nel senso che non e' parte del mondo ripudiato, del non-me. Egli scrive: "È utile pensare ad una terza area del vivere umano.....ho localizzato questa importante area dell'esperienza nello spazio potenziale fra l'individuo e l'ambiente, quello che all'inizio unisce e separa al contempo il bambino e la madre..... un'area che è intermedia tra le cose percepite e quelle concepite..". Questa terza area, quella del gioco, incomincia dalla primissime esperienze infantili e si espande al di fuori, nel vivere creativo e nella vita culturale dell'adulto e si fonda soltanto in rapporto ad un sentimento di fiducia relativa all'attendibilità della figure ambientali.

L'area del gioco assume dunque il significato di un "luogo" neutro, dove e' possibile rappresentare una esperienza nuova che permetta di costruire un ponte tra pura soggettività (bianchi e neri) e realtà oggettiva (il sudafrica) alla ricerca di una identità di nazione. Il campo verde si configura come uno spazio simbolico di integrazione della conflittualità interna e di riconoscimento di un sentimento di appartenenza condivisa, in cui si può giocare con l'altro nel rispetto delle diversità. •

## Invictus

Regia: Clint Eastwood

Sceneggiatura: Anthony Peckam

Interpreti principali: Morgan Freeman, Matt Damon, Robert Hobbs, Langley Kirkwood

# MILLION DOLLAR BABY

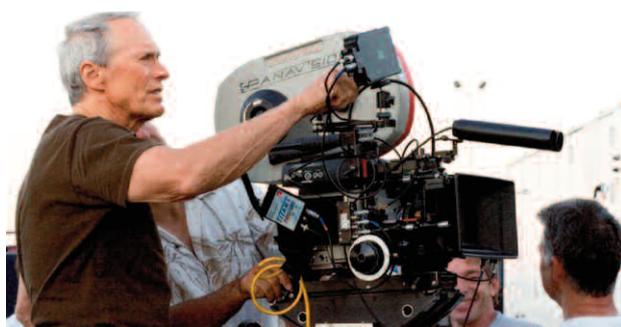
**Barbara Massimilla**

TRAMA FILM *MILLION DOLLAR BABY*

Frankie Dunn è un allenatore di boxe indurito dal tempo, proprietario di una non altolocata palestra dove passa il tempo a polemizzare con l'amico e aiutante Scrap. Rimpiange i rapporti interrotti anni prima con la figlia, e l'occasione di redenzione arriva quando Maggie Fitzgerald si presenta in palestra chiedendogli di allenarla. Lei ha più di trent'anni ma ha una voglia incredibile di boxare per rifarsi di una vita che non le ha regalato nulla, lui rifiuta categoricamente, ma poi cede di fronte alla sua determinazione. Maggie comincia a sostenere e vincere un incontro dopo l'altro.

Nel match che vale il titolo, la scorretta avversaria la colpisce a round finito, lei finisce sulla sedia nell'angolo e si procura una lesione alla spina dorsale. Rimane paralizzata, con Frankie ad accudirla, finché chiede al suo allenatore un ultimo cruciale favore: toglierle la vita per non farla più soffrire. Frankie, dapprima riluttante, si decide a farlo e poi scompare, non rimettendo più piede nella sua palestra.

## UN SOGNO INFRANTO DI PATERNITÀ



### LETTERA A FRANKIE

*Veniva dalla zona SudOvest del Missouri, dagli aridi ed inospitali altipiani di Osarka alla periferia di Teodosia, piantata in mezzo ai cedri e alle querce, sperduta tra il nulla e l'addio. Era cresciuta sapendo una sola cosa: che era spazzatura. Aveva fatto duemila chilometri ma Teodosia le restava comunque appiccicata addosso.*

“Puoi contare su di me” così hai risposto a Mag quando ti disse: “Io non ho nessuno tranne lei”, eravate di ritorno da quel viaggio allucinante dove Maggie aveva generosamente regalato a sua madre una casa vera in cui vivere, frutto dei risparmi ricavati dalla boxe.

Proprio con le tue orecchie avevi sentito la madre di Mag svalutare quella *brava figlia*, addirittura disprezzando quel dono così grande dicendo che se i servizi sociali avessero saputo della casa le avrebbero sospeso il sussidio di disoccupazione. Una madre senza cuore. Mag era consapevole di avere una famiglia disastrosa e si sentiva bene solo con la boxe.

Andando via delusi, ormai per sempre da Teodosia, da quella *spazzatura*, fermi a un autogrill hai colto il sorriso improvviso di Maggie verso una bambina che stava in una macchina accanto abbracciata al suo cane.

Per Mag era un déjà-vu, il ricordo di se stessa da piccola, del padre morto, dell'unico affetto ricevuto nella sua giovane vita, del pastore tedesco del padre paralizzato alle gambe posteriori. Infine il padre lo sopprime per non farlo soffrire più. Ti confessò che suo padre la chiamava: amore. In quel sorriso di Mag hai riconosciuto anche tu un amore

perduto, quello per tua figlia che da anni non ti voleva più come padre. Le lettere scritte sperando in una riconciliazione, tua figlia le rimandava indietro, senza degnarle di uno sguardo.

Con Maggie vi siete trovati: tu padre lei figlia, uniti nel sogno della boxe. Un doppio sogno. Una coppia vincente che passa incolume attraverso il dolore, affronta la sofferenza del corpo restando in piedi... senza piegarsi sotto i colpi inferti dall'altro, senza crollare al tappeto, Mag al centro del tappeto e tu in un angolo. Sognavate la conquista del titolo mondiale per suggellare per sempre il coraggio, il valore, la resistenza di un grande boxer e del suo allenatore, la forza della vostra alleanza sportiva.

Come sempre accade tra un vero campione e il suo coach non esiste mai solo un sodalizio tecnico, sotto la superficie scorrono in silenzio rispetto reciproco e sentimenti forti. Se però questi sentimenti prevalgono su tutto si perde la misura del gioco, lo sport diventa altro e si confonde con la vita. Sul tappeto del ring s'insegna a un boxer anche come difendersi nella lotta per la vita ma il pugilato non potrà mai essere una perfetta equivalenza della vita.

Sul ring la violenza non è fine a se stessa, ma una certa dose di arroganza, di *hybris* è sempre necessaria per non soccombere all'avversario.

“Devi proteggerti continuamente” così urlavi a Mag durante l'allenamento e i combattimenti, ma lei molto spesso non ascoltava, deponeva il suo scudo all'improvviso. Troppo cuore, troppo entusiasmo... nel suo lottare si mescolavano tante cose: il desiderio di essere amata, il riscatto sociale, l'assoluto bisogno di riconoscimento che

mai la madre le dava – fin anche negli ultimi momenti quando voleva estorcerle la firma per prenderle i beni. Maggie, una vera combattente desiderosa di arrivare sul podio, dal nulla solo in un anno e mezzo di gloriosi incontri grazie a te Frankie ha sostenuto l'incontro per il titolo mondiale.

Mag voleva puntare sui *padri*, credeva in te, tu hai incarnato quel modello eroico, forte e vincente, che poteva aiutarla a cancellare un passato d'umiliazioni che aveva travolto con una fine prematura il suo stesso padre.

Questo sfortunatamente è stato il punto debole della vostra relazione. Cercavate attraverso la boxe di riparare antiche ferite, ben oltre lo sport. Nella vostra eroica purezza era già scritto un destino di morte.

Eppure quando ancora non avevi deciso di diventare il suo manager le urlavi in faccia che non bastava essere tosti, che parlare di boxe è parlare di rispetto non di violenza, ottenerlo per se stessi togliendolo agli avversari. Boxe è andare incontro al dolore diversamente da come farebbe ogni persona sana nella vita reale. La boxe educa il corpo all'arte della difesa e a quel "tocco magico" che ti porta a vincere. Uno sport innaturale, dove tutto si fa al contrario, a volte per tirare un colpo vincente bisogna arretrare, ma se arretri troppo non combatti più... Frankie all'inizio le avevi detto chiaramente che nella boxe non si può essere solo cuore, avevi cercato di mettere le mani avanti. Poi nel tempo sei rimasto colpito dalla sua grinta e testardaggine. Ti stupiva vincendo le rivali al primo round. Le hai escogitate tutte per continuare a proteggerla e a farla combattere. Alla fine hai ceduto all'affetto, per te era diventata *Mo Cùishle*, il soprannome gaelico di cui solo tu conoscevi il significato fatto incidere sulla vestaglia verde di seta per esaltare la sua forza e bellezza sul ring.

Insieme siete riusciti a passare alla categoria superiore dei pesi Welter, a girare il mondo e diventare celebri. "Se c'è una magia nella boxe è la magia di combattere battaglie al di là di ogni sopportazione, di rischiare per un sogno che nessuno vede tranne te". Un sogno che potrebbe portare anche alla morte.

A Las Vegas alla sfida del titolo del mondo l'avanzo di galera Billie "orso blu" le ha sferrato un colpo alla schiena mentre suonava la fine del round.

La tua *Mo Cùishle* presa dall'entusiasmo di vincere aveva abbassato la guardia. Crollava al suolo davanti a te inerme, sbattendo il capo su quel maledetto sgabello.

Da quel momento tutto è cambiato. Tu e la povera Mag insieme nelle corsie degli Ospedali, nelle ambulanze, lei ti ha continuato a ringraziare per tutto, non si sarebbe mai lamentata in tua presenza, anche con il respiratore attaccato di continuo per l'affetto e la riconoscenza che provava per te.

Quando le hai letto dal tuo testo gaelico le parole poetiche che narravano di una capanna da costruire e della pace che discende goccia a goccia, sono certa che Mag ha pensato alla morte, al desiderio di morire – così ha iniziato a parlartene. "Capo lei mi ricorda mio padre... le devo chiedere un favore, si ricorda cosa fece mio padre col suo cane? Non posso vivere così, non dopo tutto quello che ho fatto, che ho realizzato in poco tempo, ho girato il mondo, hanno par-

lato di me i giornali. Sono nata di un chilo e cento scarsi. Mio padre diceva sempre che avevo lottato per venire al mondo... ho avuto tutto, non combatto contro la morte". Così ti diceva Mag paralizzata nel suo letto. Aveva deciso di morire. Hai cercato di sottrarti dal praticarle l'eutanasia. Il prete a cui ti sei affidato ti ha lasciato da solo. Soltanto Scrap il tuo ex pugile ha condiviso fino in fondo con te questa tragedia, ha riconosciuto che grazie a te, alla tua capacità di farle da padre, Mag ha avuto l'occasione che nella vita desiderava, quella di combattere per il titolo del mondo.

Da solo nella penombra della sera sei entrato per l'ultima volta nella stanza di Mag per iniettarle l'adrenalina. Anche per te era il momento di dirle l'affetto profondo che avevi provato per lei rivelandole che il significato di *Mo Cùishle*, è mio tesoro, mio sangue. *Mo Cùishle* con il suo appassionato attaccamento ti aveva fatto dono di sentirti un buon padre. Al tuo ultimo bacio scendeva una goccia di pianto sulla guancia di Mag prima di dormire per sempre.

Dopo di allora Scrap e nessun altro ti ha più visto. Avrai abbandonato la boxe? Forse stai correndo in riva all'oceano nelle distese viola del tramonto macinando a ogni passo il ricordo di una figlia che avresti voluto accompagnare nella vita... •

### Million Dollar Baby

Regia: Clint Eastwood

Anno: 2004

Genere: drammatico, sportivo

Sceneggiatura: Paul Haggis

Produttore: Clint Eastwood

Musiche: Clint Eastwood

Interpreti principali: Clint Eastwood, Hilary Swank, Morgan Freeman, Jay Baruchel.





**IL CORAGGIO DI UN NEOREALISMO ORIENTALE:**

# OFFSIDE

**(FUORI GIOCO) DI JAFAR PANAH**

**Pia De Silvestris**

Il regista iraniano Jafar Panahi, ex aiuto di Kiarostami (*Il sapore della ciliegia*, *Il vento ci porterà via*) è diventato uno dei personaggi più interessanti per il cinema e più insidiosi per la politica del suo paese attraverso la rappresentazione di uno dei temi emblematici dell'oppressione politica: quello delle donne nei paesi orientali.

Dopo i primi film significativi, con cui ottiene una notevole affermazione nei festival occidentali: *Il palloncino bianco*, *Lo specchio*, nel 2000 viene premiato a Venezia con il Leone d'oro per la storia di otto donne iraniane incarcerate in quel momento nel suo paese. Il film, che si intitola *Il cerchio*, non è soltanto un'opera neorealistica contempora-



nea ma anche la visione poetica e umanitaria del pensiero di Panahi che non si riduce né alla critica del maschilismo né alla difesa del femminismo ma, come dice l'autore stesso in un'intervista, è una vera e propria lotta per il cambiamento.

Infatti commentando il significato profondo del film il regista afferma: "Tutti nel mondo vivono dentro un cerchio. Per problemi o tradizioni economiche, culturali o familiari. Il raggio del cerchio può essere più o meno lungo. Non conta la collocazione geografica, tutti vivono dentro un cerchio. Spero che se il film esercita una qualche influenza su qualcuno, lo induca a cercare di allungare il raggio".

Gli ultimi due film della carriera artistica di Panahi entrambi proibiti nel suo paese, dove è stato anche incarcerato per le sue idee libertarie, sono *Oro rosso* del 2003, con la sceneggiatura di Kiarostami, premio della giuria a Cannes per la sezione *Un certain regard* e nel 2006 *Offside* che vince a Berlino l'Orso d'Argento, ma che viene proiettato nelle nostre sale solo cinque anni dopo.

Il titolo *Offside* significa fuori gioco ed è un termine contemporaneamente sportivo, politico e metaforico. Per questo film Panahi utilizza la partita che viene realmente giocata tra l'Iran e il Bahrein nel 2005 per la qualificazione ai mondiali di calcio del 2006. Il regista vuole dire che ci sono due tipi di entusiasmo popolare: uno autentico, che tifa per la propria terra e per le proprie tradizioni culturali, l'altro invece che si conforma passivamente alle ordinanze politiche vigenti che sono quelle di vietare alle donne di partecipare pubblicamente alle partite per non offendere il pudore femminile.

Questo film singolare, visionario in attesa di un nuovo Iran, racconta la disperazione di alcune giovani tifose che, per superare la sorveglianza delle guardie che impediscono l'entrata alle donne, si travestono da maschi e inventano

ogni tipo di finzione per accedere allo stadio, sperando così di eludere l'assurdo divieto. L'ingenuità di Panahi sta nel costruire una specie di doppio campo in cui il fuori gioco si trova da entrambe le parti. Lo spettacolo è occultato e si sente solo il vociare della folla. Per cercare di attenuare lo sconforto delle ragazze, un soldato, sbirciando tra le sbarre di una porta nelle vicinanze, riferisce mimandoli i passaggi culminanti del gioco, evidenziando sempre di più l'assurdità di quel piccolo mondo. La drammaticità della situazione, che questo regista perseguitato dal regime conosce molto bene, sfiora gli aspetti più crudeli del masochismo.

Il gruppo delle giovani donne e delle guardie riesce comunque a intessere un dialogo, anche per attenuare l'attesa della fine di un gioco da cui sono esclusi e che pare non finire mai: un soldato parla con nostalgia del suo villaggio, una ragazza di un livello culturale superiore cerca di far capire alle guardie la loro comune oppressione.

La fine del film, con la vittoria dell'Iran e quindi con la speranza di un proseguimento ai mondiali, rimanda tutti i problemi di fuori gioco politico e sociale e scatena una gioia popolare che momentaneamente unisce i due mondi separati. •

### **Fuori gioco**

**Titolo originale:** *Offside*

**Regia:** Jafar Panahi

**Interpreti:** Sima Mobarak Shahi, Safar Samandar, Shayesteh Irani, M.Kheyrabadi, Ida Sadeghi.

**Distribuzione:** Bolero Film

**Paese:** Iran, 2006

# 33° RASSEGNA SPORTFILMFESTIVAL

*Intervista a Vito Maggio e Roberto Oddo*

## Luisa Cerqua

“*Sportfilmfestival*”, affascinante connubio tra Sport e Cinema, nasce a Palermo nel dicembre del 1979.

Spettacolo e sport, da sempre coniugati dalla grecità nelle Panatenee o nelle Festività Dionisie, ricordavano agli Ateniesi la loro identità culturale. Atleti, poeti e cantori, musicisti e attori si avvicendavano, intrattenendo ed educando i cittadini della Polis. Palermo, capitale della Magna Grecia, rinnova questa antica tradizione divenendo capitale della cinematografia sportiva.

Sportfilmfestival, ideato dal giornalista sportivo Vito Maggio, è oggi alla sua 33esima edizione.

Il premio “Paladino D’Oro” va ai vincitori di sei sezioni di concorso: *Lungometraggio, Cortometraggio, Paralimpico, Scuola, Università e Football film*.

Lo spirito internazionale di questo singolare evento è testimoniato dalla presenza di personaggi di spicco mondiale dello spettacolo, dello sport e dell’editoria.

Grandi registi come Monicelli, Wenders, Moretti, Comencini, Nuti, Laffont, Gries, Besson, Kotcheff,

Pollack, Nosseck, Couvelaire, compaiono accanto a campioni sportivi mitici quali Altafini, Cassiu Clay, Benvenuti, Berruti o Caligaris, a commentatori quali Ciotti, Martellini o Giubilo e personalità dell’editoria come O. Fabbri.

*Sportfilmfestival* non è solo una Rassegna Cinematografica. Attraverso il Film Sportivo ed i Video questo Festival si fa portavoce dei grandi valori dello Sport, in particolare quello formativo.

Lo Sport è infatti una formidabile metafora della vita, della relazione con se stessi e con gli altri, dell’incessante confronto dell’uomo coi limiti della natura umana e “ogni vittoria sugli ostacoli dell’ignoranza e della limitatezza può arricchire tutta l’umanità”.

Dal 2005 il Festival si avvale della direzione artistica di Roberto Marco Oddo in collaborazione con CONI, FIGC, LND ed enti locali.

A Vito Maggio, ideatore di *Sportfilmfestival*, ed a Roberto Marco Oddo, attuale Direttore Artistico, rivolgiamo le nostre domande.



Roberto Oddo e Vito Maggio.

**Sportfilmfestival restituisce alla modernità una dimensione fondante della classicità qual è il binomio Spettacolo - Sport. Come nacque l'idea di questa affascinante iniziativa? Quali erano gli intenti del suo patron Vito Maggio?**

“Se ancor oggi lo Sporfilmfestival è una realtà viva nel mondo sportivo e cinematografico non soltanto italiano lo si deve all'incontro con Bruno Beneck, indimenticato e indimenticabile regista televisivo, uomo dai molteplici interessi e ‘padre’ de ‘La Domenica sportiva’, appassionato come pochi altri di comunicazione visiva e di sport. Proprio con Beneck, verso la fine degli anni Settanta, vennero gettate le basi per un discorso proficuo, e forse anche insolito, con la cinematografia sportiva portandola alla ribalta e facendola uscire da quell'anonimato certamente non gratificante per quanti si erano adoperati per darle nel tempo la giusta dimensione. Nacque così in Sicilia il primo evento: l'Incontro con la cinematografia sportiva sovietica, così si chiamava allora, all'avanguar-

dia nel settore anche nei confronti di quella americana che già aveva arricchito la filmografia mondiale con opere rimaste presenti nella storia del cinema. Per una settimana intera una comitiva di esperti sovietici vennero ospitati nell'Isola, in quattro – cinque province, per una serie di proiezioni e dibattiti con gli sportivi del luogo. Il successo dell'iniziativa fece da stimolo e costituì una sorta di punto di partenza per la realizzazione di una manifestazione, tutta dedicata alla cinematografia sportiva. Alla fiction, alla quale ben pochi in passato, in Italia e nei Paesi più evoluti, avevano rivolto la loro attenzione. Peraltro, la migliore fiction riusciva a fondere alla perfezione sino all'esaltazione Spettacolo e Sport, o Sport e Spettacolo “.

**Mi domando quali fossero all'inizio i criteri di selezione delle opere in concorso, soggetti e tipologie di sceneggiatura, se e come siano cambiati oggi i criteri di scelta. La realtà è molto cambiata nel tempo, uma-**

namente, socialmente, politicamente. In trent'anni il mondo è davvero diverso, compresi i modi di vivere e rappresentare Cinema e Sport.

“All'inizio reperire i film a soggetto sportivo da portare nella nascente Rassegna palermitana ha costituito una improba fatica. In mancanza di particolari esperienze e di organismi o organizzazioni in grado di agevolare qualsiasi tipo di contatto con quanti operavano nel settore è stato necessario allacciare rapporti individuali, dopo aver individuato attraverso meticolose ricerche le fonti di produzione e di interesse. La selezione delle opere in concorso è stata decisa, in ogni singola edizione della manifestazione, da una speciale Giuria, composta di esperti in grado di fissare delle linee molto precise”.

**La seconda edizione di Sportfilmfestival (1980 ben nove anni prima della caduta del muro di Berlino), portò a Palermo una parterre internazionale di concorrenti tra cui spiccavano film statunitensi, sovietici e della Repubblica Federale Tedesca .**

**Cinema e Sport hanno sempre saputo costruire spazi di integrazione e confronto superando contrapposizioni e vecchi schemi, arrivando dove altri mezzi erano inefficaci. Un esempio di convivenza culturale pacifica avveniristica sembra essere promosso dalla forza evocativa del binomio Cinema-Sport? Come funziona o potrebbe funzionare con i paesi Islamici?**

“La Rassegna di Palermo si è tenuta orgogliosamente sempre distante da ogni forma di discriminazione: razziale o politica. Ha cercato, invece, di valorizzare, di volta in volta, l'impegno e le qualità non soltanto artistiche di quanti hanno operato e operano nel variegato settore della cinematografia dedicata allo sport e allo stesso sport, nella sua purezza agonistica. Nella scelta delle opere da proporre o da portare in concorso non è esistito mai alcun muro, anzi, ha creato una sorta di vanto la presenza di lavori altrimenti destinati all'ostracismo. Si deve a questo orientamento se opere presentate alla Rassegna di Palermo hanno potuto in seguito essere apprezzate in analoghe manifestazioni. Pur ancorati alla realtà, gli organizzatori della Rassegna non sono stati mai condizionati da posizioni ideologiche avendo come fine supremo la valorizzazione dello Sport e delle attività ad esso connesse e l'esaltazione dello Spettacolo”.

**Nel 1989 viene pubblicato il Filmario dello Sport. Mi piacerebbe saper qualcosa di più di questa pubblicazione unica nel suo genere e molto interessante per gli appassionati di cinema e di Sport. Come è nato “IL Filmario“, chi lo ha portato a compimento? Oggi non è facile reperire questa interessante pubblicazione, esiste un progetto di riedizione?**

“Pur nelle sue ridotte potenzialità economico – finanziarie, dovendo sottostare alle brutali decisioni di ‘lor signori’, in Sicilia non esistono peraltro mecenati, la Rassegna di Palermo è riuscita ad assumere una dignitosa dimensione nazionale e internazionale per la voglia di far sempre qualcosa di concreto e significativo nei campi dello Sport e



dello Spettacolo. Negli anni Ottanta, grazie alla presenza nello staff organizzativo della Rassegna di Claudio Bertieri, in qualità di Direttore Artistico, si è operato intensamente in ambito editoriale con una produzione specialistica interamente dedicata allo Sport o allo Spettacolo e nella maggior parte dei casi allo Sport e allo Spettacolo. Nel 1982, autore Bertieri, la Rassegna pubblicava “ Assi & Divi, Divi & Assi “, così presentato da Bruno Beneck: ‘ Claudio Bertieri, critico di alta qualità e sensibilità, esperto conoscitore della gente e dei fatti del cinema nazionale e internazionale, ha elaborato un panorama ampio e circostanziato di tutto ciò che il cinema ha prodotto dalle origini fino ad oggi assumendo come soggetto e ambiente gli uomini e le storie dello sport. Il cinema nasceva negli anni in cui, alla Sorbona, il barone Pierre de Coubertin faceva rinascere i Giochi Olimpici in edizione moderna.

Accadeva, pressappoco, cento anni or sono. E questo libro è un viaggio appassionante lungo cento anni di creazione e di invenzioni cinematografiche tutte legate al mondo dello sport, da sempre ispiratore per i poeti, gli scrittori, gli artisti’. Notevole il successo fra gli addetti ai lavori di “ Assi & Divi, Divi e Assi “, inserito l’anno successivo alla pubblicazione nella sestina del Bancarella sport, il prestigioso premio riservato alle migliori pubblicazioni sportive dell’anno. Confortati dalla lusinghiera accoglienza negli ambienti specializzati dell’insolito volume, dopo qualche anno si è pensato di dare alla luce una sorta di dizionario dedicato esclusivamente alla cinematografia sportiva. L’incarico venne affidato ancora una volta a Claudio Bertieri in tandem stavolta con Ugo Casiraghi, noto critico cinematografico degli anni che furono. I due formarono un binomio perfetto alla luce dei riscontri positivi in tutti i settori, nazionali e internazionali, registrati sin dalla pubblicazione dei quattro volumi che compongono il ‘Filmario’, uno strumento di lavoro e di consultazione sino allora inesistente. Bertieri e Casiraghi, senza alcuna lacuna, hanno inserito quanto aveva visto la luce nel mondo della cinematografia partendo dalla chicca proposta dall’americano Woodville Latham nel lontano 1894: un incontro di pugilato sostenuto da due campioni del momento, Michael Leonard e Jack Cushing. I due Autori tuttavia per lo sviluppo dell’opera si sono imposti un percorso molto preciso partendo dal passaggio dal muto al sonoro. Hanno dedicato, pertanto, la loro accurata ricerca al sessantennio che va dal 1928 al 1988 ricco di



Premio Paladino d'oro.

agonismo per immagini. Sarebbe bello e si verrebbe incontro ai desideri di molti appassionati aggiungere ai quattro il quinto volume di questo 'Filmario', anche se Ugo Casiraghi non potrebbe più offrire la sua preziosa collaborazione. La nuova conduzione del Festival ha nei propositi la possibilità di portare a termine un progetto di riedizione del Filmario.

**Nel 1993 viene introdotta la sezione "Visioni Private". Una carrellata di grandi film di Chaplin, Moretti, Fellini, Visconti, Herzog etc. Questa iniziativa metteva in primo piano la lettura metaforica dello Sport. Sarebbe interessante saperne qualcosa in più!**

"L'accurata ricerca e indagine fra le opere del passato per l'individuazione di qualsiasi tipo di legame fra il lavoro cinematografico e lo Sport hanno agevolato la realizzazione di alcune iniziative, come quella legata alla sezione " Visioni Private ", Questa ha riportato in circuito film poco conosciuti o dimenticati rimettendo in evidenza l'apporto dato alla cinematografia sportiva da registi che in pochi pensavano avessero potuto far tanto in un settore solitamente ritenuto trascurato".

**La 16° edizione(1994) coincideva con il centenario dell'Olimpismo, cui fine era ridare vita ai giochi dell'antica Grecia (Decubertin, 1894).**

**Il Festival celebrò questo importante anniversario. Come?**

"Sin dalla sua prima edizione, 1979, la Rassegna ha voluto celebrare gli eventi del passato, punti di riferimento per l'affermazione dell'ideale sportivo e di principi talvolta sublimi. A tal fine ha messo in cantiere iniziative che hanno investito l'immaginario sportivo, cinema in prima linea.

In vista del centenario delle Olimpiadi Moderne, qualche anno prima, venne dato alle stampe il volume " Olimpia, Olimpia", interamente dedicato ai film che hanno esaltato la più grande e più seguita manifestazione sportiva del mondo, appunto le Olimpiadi. Si son volute radunare in un'antologia critica le molte testimonianze che il cinema olimpico ha proposto alla platea degli appassionati.

" Olimpia, Olimpia" si è offerta al lettore come l'iniziale contributo ad una ricerca da sviluppare e approfondire, fra due eventi significativi: la programmata realizzazione a Tunisi del " Festival mondiale del Film Olimpico" e l'appuntamento con Seul 1988. In occasione del centenario delle Olimpiadi, la Rassegna ha organizzato, inoltre, una serie di manifestazioni collaterali che hanno lasciato il segno, dall'editoria sportiva in Italia e nel mondo ad una esposizione dei libri presenti nel tempo al Bancarella Sport e a convegni per la trattazione di tematiche strettamente connesse al mondo del cinema e a quello dello sport.

**Nel 1997 venne presentata una preziosa rassegna di pellicole sportive pionieristiche risalenti nientemeno che al 1894, anno precedente la cinematografia Lumière. Potrebbe dare qualche chicca in proposito ai nostri appassionati cinefili?**

" Il ricordato filmato del 1894, una rarità se si pensa che del cinema e dei fratelli Lumière si è cominciato a parlare dall'anno successivo, ha rappresentato un punto di riconosciuto merito per la Rassegna e per i suoi organizzatori, da sempre impegnati nella ricerca di novità tali da rimarcare il valore della manifestazione.

A tal riguardo va ricordata anche l'ospitalità concessa, negli anni precedenti, alla cinematografia sportiva ungherese.

Si è data l'opportunità agli amanti del settore di venire a contatto con opere significative, altrimenti destinate a non essere conosciute".

**Nel 2005, anno del "passaggio di testimone", inizia la sua direzione Roberto Oddo, responsabile di produzione del Festival. Il Festival si riveste di "abiti più moderni" e adeguati alle nuove tecnologie.**

"La macchina organizzativa del Festival è operativa per la produzione della 33^ edizione che si svolgerà ancora a Palermo, capitale della Cinematografia Sportiva." •

# L'ALTRO FESTIVAL

di Michela Maisti





Casa del Cinema (Roma): presentazione del Festival.

La mondanità degli eventi cinematografici, fatta di jet set, di critica, cinematografica e non, ci ha abituati a guardare ai festival e alle rassegne come a un “trend”, a qualcosa che va di moda, che in ogni caso ci piace... e che ci fa sognare.

Stavolta però, qualcosa di diverso c'è stato: il 27 maggio, alla Casa del cinema di Roma, nel cuore di Villa Borghese, si è tenuta la prima edizione del videofestival sulla salute mentale. A promuovere l'iniziativa è stata l'associazione “Lo Spiraglio”, fondata dal direttore sanitario del Centro diurno Palestro di Roma, Federico Russo. Questo psichiatra, che da anni si occupa della riabilitazione degli utenti in cura al Dipartimento di salute mentale della ASL Roma 1, lo fa anche e soprattutto attraverso la messa a punto di metodiche riabilitative che passano per lo strumento audiovisivo. Le motivazioni che hanno ispirato il suo impegno alla realizzazione di questo festival, ce le spiega così: “Sappiamo che il tema della salute mentale è delicato, complesso e difficile da trattare in modo univoco. Per questo, abbiamo pensato di farlo raccontare alle immagini”. L'iniziativa è stata supportata e promossa anche da “Sentieri Selvaggi”, da anni attiva come rivista di cinema e casa editrice. Il tutto, è stato coadiuvato dal contributo della associazione “Roma solidale” e dal lavoro di una

valida segreteria organizzativa che non ha lasciato nulla al caso. È in questo modo che l'idea del videofestival ha preso forma.

Nelle sale della Casa del Cinema sono stati allestiti gli spazi tematici dedicati ai cortometraggi e ai documentari, 56 in tutto tra le opere in concorso e quelle fuori concorso. Le proiezioni sono durate tutto il giorno, per poi concludersi con le premiazioni finali

I filmati, le storie, sono state quelle raccontate dagli operatori e dagli utenti; progetti nati nei diversi centri di riabilitazione presenti sul territorio italiano ma anche all'estero. A giudicare le opere, una giuria esterna all'organizzazione composta da esperti di cinema e psichiatria: Alessandra Devoto, docente di psicologia nell'università la Sapienza; Lorenzo Leone, giornalista; Marco Martani, produttore e Roberto Vari, psichiatra. La valutazione dei filmati in concorso è stata coordinata da Simona Argentieri, psicoanalista e presidente della giuria.

Tra i “documentari”, in lizza per l'assegnazione del “Premio Paolo Pancheri”, ha suscitato particolare interesse e divertimento in sala l'opera intitolata “LT22 Radio La Colifata” di Carlos Larrondo. Il regista ha svelato i segreti di una radio condotta interamente dai pazienti dell'ospedale psichiatrico J.T.Borda di Buenos Aires; un modo per rac-



Da sinistra: Simona Argentieri, Alessandra DEvoto, Roberto Vari, Lorenzo Leone.

contare come sia possibile dare uno spazio ed una voce a chi per molto tempo non l'ha avuta: i colifatos, i matti, appunto.

Il documentario *"Il teatro e il professore"* di Paolo Pisanelli invece ha commosso. Un'opera girata coi pazienti del centro diurno di via Montesanto a Roma in cui il protagonista Vittorio De Luca, ha presentato il luogo in cui quotidianamente vivono le persone che, come lui, affrontano i problemi legati alla salute mentale. Qui oggetti come un pianoforte, progetti come quello dell'allestimento di un laboratorio teatrale, rappresentano non solo un grande palcoscenico sul quale realtà e finzione si mescolano, ma anche uno strumento da cui ricavare una via d'uscita.

Una via d'uscita degli utenti dalle mura del centro diurno, tra i "normali", che spesso nei luoghi del disagio mentale non vogliono entrare.

Sono solo esempi, perché tutti gli altri film in concorso, ognuno a suo modo, meriterebbero più di una menzione.

Per la sezione "cortometraggi", premiata con un riconoscimento intitolato alla memoria dello psichiatra romano Fausto Antonucci, il teatro, la messa in scena, le fantasie terrestri ed extraterrestri ( nel corto "Extra lettori" di Lucia Tarquini, un gruppo di alieni irrompe in una biblioteca comunale minacciando di portare via libri e cultura agli uomini) sono stati i temi dominanti. Ma sullo schermo sono state proiettate anche le storie di vita di persone che hanno vissuto il dramma dell'elettroshock o lo smarrimento di un percorso troppe volte interrotto dall'ostacolo della droga.

In questa Babele di forme espressive, il festival si è concluso con l'assegnazione dei premi da parte della giuria alle opere più meritevoli.

Il documentario *"Via Ippocrate 45"* di Alessandro Penta si è aggiudicato il premio Pancheri. Via Ippocrate 45 si trova in una zona periferica di Milano, ed è stata la sede dell'ex ospedale psichiatrico Paolo Pini. È dietro le mura alte che cingono questo spazio che la "Cooperativa Sociale Olinda" ha dato vita ad una realtà fatta di incontri, di abbattimento delle barriere mentali e fisiche, di libertà. Questo ex "non-luogo" fatto di confinamenti, di trattamenti emarginanti, si è trasformato in un centro ricreativo che oramai è un punto di riferimento per il quartiere milanese. Nelle stanze che prima ospitavano il sanatorio, ora c'è un ostello parzialmente gestito dagli ex pazienti, che accoglie i turisti provenienti da ogni paese. La caratteristica che, per la giuria, ha reso questa opera meritevole del premio, è stata quella di aver dato allo spettatore una visione storica del tema della salute mentale, con una attenzione misurata agli individui ed uno sguardo più ampio ed aperto alla dimensione sociale del problema.

Il premio Antonucci per la sezione cortometraggi è stato assegnato a due opere che si sono classificate ex aequo al primo posto: *"La Tinaia"* di Francesco Faralli e *"Extra lettori"*. Le due opere, seppure molto diverse tra loro dal punto di vista formale, sono state premiate entrambe per la qualità dell'invenzione scenica ma soprattutto per aver dato una visione della sofferenza psichiatrica onesta, trasmessa con qualche nota di allegria e in tono lieve, non pervasivo.

Il videofestival è stato anche l'occasione per rendere un riconoscimento al film *"Si può fare"* del regista romano Giulio Manfredonia, che ha ritirato personalmente il premio "Lo spiraglio". Il film, già ampiamente apprezzato dal grande pubblico, è un racconto corale (ispirato ad un fatto



Dal film *Si può fare*.

realmente accaduto) nel quale si affronta con grande sensibilità la vicenda di un gruppo di ex pazienti di un manicomio. Attraverso la creazione di una cooperativa, ritroveranno nel lavoro la dignità di individui che la permanenza nell'ospedale psichiatrico gli aveva tolto.

In sede di premiazione la Presidente della giuria Simona Argentieri Bondi ha detto del videofestival: "Il videofestival "Lo spiraglio" è stata una importante occasione di incontro con le giovani leve della psichiatria e gli operatori. La grande qualità delle opere in concorso ha reso molto difficile la scelta dei vincitori e l'impegno profuso nella realizzazione di ogni singola opera è apparso da subito evidente; il fil rouge dell'allegria creativa è ciò che ha caratterizzato la messa in video delle esperienze e ha dato a noi della giuria l'occasione per aprire diverse riflessioni." Quanto ai criteri di valutazione per le opere in concorso, la Argentieri Bondi ha evidenziato che oltre alla "utilità" che ogni singolo lavoro ha portato con sé, hanno avuto grande importanza anche il criterio estetico moderno e l'aspetto relazionale dei filmati: fattori che a nostro avviso hanno meglio saputo apportare contributi a livello di evocazione, che hanno coinvolto lo spettatore non solo da un punto di vista cognitivo, ma anche affettivo".

Insieme a questi aspetti, la giuria ha privilegiato anche la veridicità delle testimonianze visive, nonché l'estetica della rappresentazione.

Nel concludere la manifestazione, la Argentieri Bondi ha tracciato un "bilancio" della rassegna "Il valore di manifestazioni come quella di oggi, oltre ad essere quello di stabilire una via di comunicazione rapida tra i professionisti del mondo della psichiatria, è anche e soprattutto rinvenibile nel tentativo di sensibilizzare la società civile su temi

complessi come quello della salute mentale e dei disagi ad essa connessi."

Tuttavia, quanto al preteso valore formativo delle opere video e alla loro funzione "terapeutica", la Presidente di giuria ha manifestato una certa cautela "l'uso degli strumenti audiovisivi da parte di persone affette da forti disturbi della psiche è sicuramente utile e proponibile, ma necessita in ogni caso di essere "accompagnato" da altri mezzi riabilitativi". Quanto al contenuto generale delle opere in concorso, una critica è stata mossa al fatto che "non è stato messo abbastanza in luce l'aspetto della "cura" della malattia mentale, mentre sono andati prevalentemente in scena i sintomi della malattia e le problematiche ad essa connesse".

In ogni caso, chi ha assistito a questa rassegna cinematografica, una volta lasciate le sale della Casa del Cinema, è certamente tornato alla "normalità" con qualcosa in più, arricchito dal fatto di aver potuto osservare il mondo da una prospettiva differente... o soltanto nascosta.

Forse per la prima volta si è aperto uno spiraglio, ed è compito degli occhi più curiosi fare in modo che non si chiuda. •



# LE GIORNATE DEL CINEMA SPORTIVO: IL BUGELLA FILM SPORT FEST

## Lulù Cancrini

Sono oramai quattro anni che la città piemontese di Biella organizza una manifestazione che unisce sport e cinema attraverso rassegne ed eventi che offrono un ponte di contatto tra appassionati di cinema e appassionati di sport. Il Bugella Film Sport Fest è nato nel 2008 dall'idea del comitato organizzatore composto da Gigi Delpiano, Gianluca Bernardini, Danilo Ramirez e Mauro Benedetti. Gli ideatori, in quanto parte integrante della struttura sociale dello sport biellese, hanno voluto rendere omaggio al cinema sportivo, sulla scia del già noto Festival Internazionale del Cinema Sportivo di Torino. Il Bugella Film Sport Fest offre infatti rassegne a tema con ospiti importanti del mondo del cinema e del mondo dello sport. Abbiamo intervistato Mauro Benedetti, membro del comitato organizzatore e attualmente responsabile della parte organizzativa del festival, che ci ha raccontato com'è nato il Bugella Film Sport Fest. "L'idea è nata da quattro persone amanti dello sport tra cui anche un grande appassionato di cinema e questo è stato sicuramente uno degli elementi scatenanti. Oltretutto in Piemonte c'era un festival storico per cui il nostro sogno nel cassetto era anche di provare a ridar vita a un festival del cinema e magari chiedere anche il marchio del Festival Internazionale del Cinema Sportivo di Torino. Il secondo aspetto è che comunque il cinema può essere la spettacolarizzazione dello sport. Attraverso il cinema si possono raccontare gesta sportive e può dunque essere uno strumento per valorizzarle."

I primi due anni di festival si sono articolati con delle rassegne settimanali che hanno coinvolto film, registi e personalità sportive di diverse discipline. Il primo anno si è aperto con un evento legato al pugilato. È stato invitato il campione olimpico e medaglia d'oro Roberto Cammarelle in occasione della proiezione del film su Primo Carnera, *Carnera - The Walking Mountain* di Renzo Martinelli. Immediatamente le rassegne hanno suscitato interesse di pubblico, ma una reale affluenza è nata lo scorso anno quando il comitato ha deciso di dilatare il festival su sei mesi invece che limitarlo a una sola settimana. "I primi anni abbiamo organizzato delle settimane legate al cinema. Invece, dall'anno scorso, il lavoro si è ampliato su sei mesi perché abbiamo capito che una settimana non era sufficiente a farne esprimere il potenziale."

Ed è proprio l'ultimo anno quello che sembra aver dato i risultati più interessanti e più soddisfazione ai creatori del festival. Infatti, l'idea di organizzare le rassegne in conco-



mitanza di altre iniziative legate sempre al mondo dello sport si è rivelata di grande successo. Sono stati anche promossi collateralmente alcuni eventi culturali, ovvero due concorsi a tema: uno di fotografia e uno di corti realizzati con il cellulare. Il secondo in particolare ha riscosso molto successo. "Reputo questa iniziativa molto interessante perché ha sollecitato lo sviluppo della fantasia e l'uso di questo strumento in maniera diversa dal mandare messaggi. Ne sono usciti dei lavori anche discreti."

L'evento che più ha segnato l'ultimo anno è stata la proiezione di *Grido di pietra* di Werner Herzog, film che narra di una sfida tra alpinisti alle prese con la scalata del Cerro Torre, proiezione resa particolarmente suggestiva dalla location scelta per l'evento. Il film è stato infatti proiettato ad alta quota, a ben 1900 metri d'altezza, dove gli organizzatori hanno (l'organizzazione del festival ha) allestito uno schermo cinematografico all'aperto. Per l'occasione ha presenziato un ospite di rilievo, Ermanno Salvaterra, famoso per aver scalato in diverse occasioni la famigerata cima, una delle più inaccessibili al mondo. Salvaterra ha allietato gli ospiti durante la cena che precedeva la proiezione, predisposta in un rifugio, con aneddoti riguardo alle riprese del film e ha poi partecipato a un dibattito dopo la visione. "Abbiamo intervistato Ermanno Salvaterra già durante la cena facendoci raccontare diversi aneddoti sul Cerro Torre. Oltretutto Salvaterra era in Patagonia quando Herzog girava e ci ha potuto raccontare vari aneddoti. Vedere il film dopo aver avuto prima delle anticipazioni di questo tipo ha fatto sì che il pubblico lo apprezzasse al meglio."

Per quel che riguarda il ciclismo è stato proiettato *The Flying Scotsman* di Douglas Mackinnon, film che racconta le gesta del ciclista Graeme Obree che nel 1993 conseguì il record dell'ora. La pellicola è stata proiettata all'interno di un centro commerciale durante un evento legato al ciclismo che coinvolgeva oltre 4000 persone. Un'altra grande soddisfazione è stata inoltre l'organizzazione della prima visione di *Maschi contro femmine* di Fausto Brizzi, film legato alla pallavolo femminile, con la presenza in sala del regista e di parte del cast. "Il concetto di quest'anno è stato: diluiamo la manifestazione e uniamoci creando delle partnership con eventi sportivi già esistenti in modo da concentrare più interesse e più pubblico. E, oltre alla serata in montagna in cui è stato proiettato il film di Herzog, che è stata abbastanza unica, ne abbiamo organizzate altre in occasione di iniziative locali e anche quelle hanno riscosso un buon successo di pubblico. Ad esempio abbiamo proiettato *La morte sospesa* di Kevin Macdonald in occasione di alcune mostre sulla montagna allestite nel biellese. Ci siamo anche spostati in Val d'Aosta in occasione di diverse manifestazioni sportive. Queste partnership hanno aumentato di gran lunga la visibilità e l'eco dell'iniziativa. È stato un modo per cercare di portare la gente più vicina al cinema e in particolare al cinema sportivo."

Una sinergia di eventi, dunque, che ha fatto sì che molte persone del mondo dello sport partecipassero alle serate del festival. "Il cambiamento di registro ci ha dato ragione

perché siamo passati da una media di 30 persone a una media di 120-130 partecipanti. Con *Maschi contro femmine* abbiamo raggiunto una vetta di 350 persone."

Altro avvenimento di grande successo nell'ambito della manifestazione è stata la proiezione de *I cinghiali di Portici* di Diego Olivares, film che racconta la storia vera di un gruppo di ragazzi ospitati in una struttura di recupero che partecipa al campionato di rugby locale e che attraverso questa esperienza intraprende un percorso di riabilitazione. "In occasione della proiezione de *I Cinghiali di Portici* abbiamo avuto ospite il regista Diego Olivares. È un film con un importante retroscena di cui parlare perché racconta di ragazzi in una situazione difficile per cui lo sport è stato un modo per crescere nella vita. Inoltre avevamo invitato in sala delle squadre di rugby per cui dopo la proiezione è nato un dibattito davvero interessante."

Purtroppo i progetti per l'anno a venire hanno subito una battuta d'arresto in quanto, come tante altre iniziative finanziate da fondi pubblici, anche il Bugella Film Sport Fest sta attraversando un momento di crisi e fa fatica a trovare i fondi per sopravvivere. "Sapevamo di imbarcarci in un lavoro complicato ma ora ci troviamo in un momento di massima difficoltà. I tagli agli enti locali si ripercuotono inesorabilmente sia sulle iniziative culturali che su quelle sportive. Non a caso anche il Festival Internazionale del Cinema Sportivo di Torino, che veramente aveva un nome, ha dovuto chiudere i battenti." •



Dal film *I cinghiali* di Diego Olivares presentato al Bugella Film Festival.

# IL FASCINO DEL CORTO

## Fabio Troncarelli

Andrea Zaccariello è di Sassuolo, ma parla con la spiccata cadenza della città dove ha sempre vissuto, Roma. Dopo il liceo artistico ha iniziato a realizzare corti, cavalcando allegramente tutti i generi dalla parodia al noir. Diventato grande si è affermato nel campo della pubblicità, realizzando spot celebri e pluripremiati, come quello del “Caffè Kimbo” con Gigi Proietti o quello delle “Pagine Gialle” con Claudio Bisio. Ma non ha mai smesso di girare corti. Il ragazzino che brandiva il superotto e il giovanotto che balbettava “Motore” a Massimo Girotti sopravvivono ancora oggi nel fascinosa quarantenne armato di digitale, che impartisce ordini vellutati a Luca Zingaretti e Andrea Cavina. Anche i corti hanno vinto e vincono premi a man bassa: “Gioco da vecchi” ha avuto

Il regista Andrea Zaccariello.



il Nastro d'Argento nel 1996: “TV” ha trionfato a Madrid nel 2009; “Caffè Capo” ha avuto l'Arco d'Oro all'Est, Est, Est film festival di Montefiascone. Ci potete mettere la mano sul fuoco: date una manciata di minuti ad Andrea e lui ci tira fuori un successo, sia che si tratti di uno spot, sia che si tratti di un corto d'autore. Ma il nostro regista vuole di più. Raggranellando i minuti, sommando corto a corto ha tentato la grande avventura del lungometraggio: in “Sei come Sei” (2002) ha incollato sei (appunto!) corti sul filo del paradosso raggiungendo i 92 minuti; in “Boom” (1999) ha messo insieme un classico film a episodi per un totale di 110 minuti. È questo il film che ci interessa: tre racconti di sogni impossibili e ambizioni deluse, scritto insieme al mitico Age (Agenore Incrocci). Il primo episodio si chiama: “Il figlio di Pelè”. Dante Lombardozzi, maniaco di calcio, vorrebbe che l'unico figlio maschio, diventasse un grande campione e già lo vede in campo con la maglia della Roma. Ma il ragazzino è più attratto da libri e letteratura e, in una partita al campeggio contro i tedeschi, sbaglia il rigore decisivo. Dante allora, per farsi perdonare, si impegna a prendere la licenza media, facendosi aiutare dal figlio e riesce a superare l'esame. Da quel momento, con gli amici del bar continua sì a vantare le doti del figlio ma per quello che è, nel campo letterario invece che in quello di calcio. Il secondo si chiama: “Il figlio di Villa”. Sandri il padre della fidanzata Lucia, ha una voce potente che ricorda quella del 'reuccio' e per questo si esibisce alla “Corrida”. Nel tentativo di fare qualche spettacolo, viene scritturato da un losco impresario e cacciato proprio prima dell'esibizione. Dopo essere stato sbatracchiato qua e là, si sposa con la fidanzata, Lucia: nell'albergo del viaggio di nozze accetta di cantare in un ridicolo karaoke e finalmente ottiene un amaro successo. Il terzo si chiama: “Il figlio di Maciste”. Aurelio si esibisce in strada al Colosseo nelle vesti di antico romano con il cognato e con la disapprovazione della moglie Gloria, che vorrebbe aprire con lui un ristorante. Aurelio è ingaggiato da un ricco arabo per una rappresentazione “storica” sull'antica Roma, a cui dovrebbe prendere parte anche un vero leone. Lo spettacolo è un disastro: la belva fugge seminando il panico e il cognato di Aurelio viene portato all'ospedale. Gloria, stufa del marito, lo lascia. Aurelio viene a sapere dalla madre che 36 anni prima, lei, comparsa nei filmoni kolossal, aveva avuto una breve storia con un attore americano divo del filone mitologico. Aurelio allora va ad Hollywood a cercare il padre e lo trova a fare il cuoco in un ristorante il “John Wayne's Villa”. Tornano insieme in Italia, la moglie si riconcilia col marito e padre e figlio aprono un ristorante tibetano altrettanto fasullo come i



Dal film *La moglie*.

film di una volta, che si chiama- c'è bisogno di dirlo?- "Maciste alla corte del gran Khan".

#### **Parliamo del primo episodio. Perché il calcio?**

Perché è un mito che stordisce e fa perdere il senso della realtà. Il titolo del film deriva dal Boom economico degli anni '60 che coi suoi miti (il calcio di Pelé, la musica di Claudio Villa e i film su Maciste) ha condizionato i protagonisti che, diventati adulti, cercano di realizzare i propri impossibili sogni di fama; rischiando, per questo, di perdere l'affetto dei propri familiari. Alla fine i protagonisti abbandonano le illusioni e si concentrano sui propri cari e su lavori "normali".

#### **Nei tuoi film c'è sempre una tematica precisa?**

Io credo che un film sia valido se dietro c'è un'idea: un'idea-guida che ispira chi lo ha fatto e permette di orchestrare tutto in modo coerente. L'idea può essere esplicita o implicita: ma senza un punto di vista, senza un'impostazione generale non si riesce a mettere insieme con chiarezza un'insieme di scene e immagini diverse.

#### **E qual'è l'idea-chiave dell'episodio sul calcio?**

La ricerca affannosa del successo e il mito stesso del successo danno alla testa: le persone perdono il senso della realtà. Pensiamo a Lombardozi interpretato dal bravo Piero Natoli: di solito i padri vogliono che i figli studino e prendano un pezzo di carta, ma lui no. Lui vuole che il figlio sia una star, un grande calciatore. Anche se è negato per lo sport. E così lo costringe a fare brutte figure, a fallire...

#### **Come dice Freud: "Il nevrotico realizza proprio ciò che teme"...**

Certo. Lombardozi teme l'insuccesso. E allora cerca spasmodicamente il successo. E neppure il suo: quello del figlio che deve vincere in sua vece. Alla fine otterrà un successo paradossale: quello di potersi vantare con gli amici dei buoni risultati a scuola del figlio. Un surrogato del successo calcistico. Ma qualcosa di più umano che il suo infatuamento.

#### **Una disillusione al servizio dell'io. Mi pare che ci sia spesso nelle tue opere una riflessione sull'illusione e sulla disillusione...**

Noi facciamo i conti tutti i giorni con questo. Tutta la vita moderna nasce dal conflitto tra ciò che appare e ciò che è. Alcuni pensano che sia quasi inutile tentare di svegliarsi dai sogni ad occhi aperti, come mostra il mio corto "TV". Invece il risveglio è necessario: altrimenti ci aspetta solo la solitudine, come ho detto in "La moglie", in cui i due protagonisti fingono di essere marito e moglie, perché non sanno avere altri tipi di rapporti e poi, nonostante si siano trovati bene pur essendo una coppia finta, non possono più rivedersi. O peggio ancora: ci aspetta il vuoto di una falsa coscienza che lascia l'amaro in bocca, come ho cercato di mostrare in "Caffè Capo", nel quale un politico trombone si rende conto che l'emigrato che voleva strumentalizzare a fini elettorali gli ha fatto una gentilezza che la sua ipocrita megalomania gli ha impedito perfino di capire.

#### **Tutto questo è vero. È però anche vero che molte manifestazioni della vita sono per definizione uno spettacolo e dunque sono necessariamente una finzione. Tanto per cominciare proprio lo sport...**

Ma certo. E come lo sport anche il cinema e tutte le forme di spettacolo. Ma un conto è recitare sullo schermo e un conto è recitare nella vita. Io ho la sensazione che molti preferiscono la recita alla vita. È quello che dice la funzionaria di banca nel corto "TV": sa benissimo di essere stata raggirata dal cliente, ma non le importa nulla perché le ha fatto provare grandi emozioni raccontando la terribile (falsa) storia della sua vita.

#### **Così quest'uomo in carne e ossa ha usurpato il ruolo del cinema, spacciando monete false per monete vere; e la donna in cerca di emozioni ha avuto finte emozioni, invece di emozioni vere. Il problema non è fare spettacolo e neppure recitare. Il problema è che avvenga nel modo e nel momento sbagliato...**

Proprio così. L'inversione dei ruoli, come quello del padre e del figlio in "Volevo essere Pelé" è la fonte di ogni male. Lombardozi ha sognato di essere Pelé da ragazzo e pretende per questo che il figlio sia Pelé. Invece il figlio ha altre doti e può essere migliore di Pelé, ma giocando un'altro tipo di partita. •



Dal corto *Caffè Capo*.

# IL CIBO DELL'ANIMA

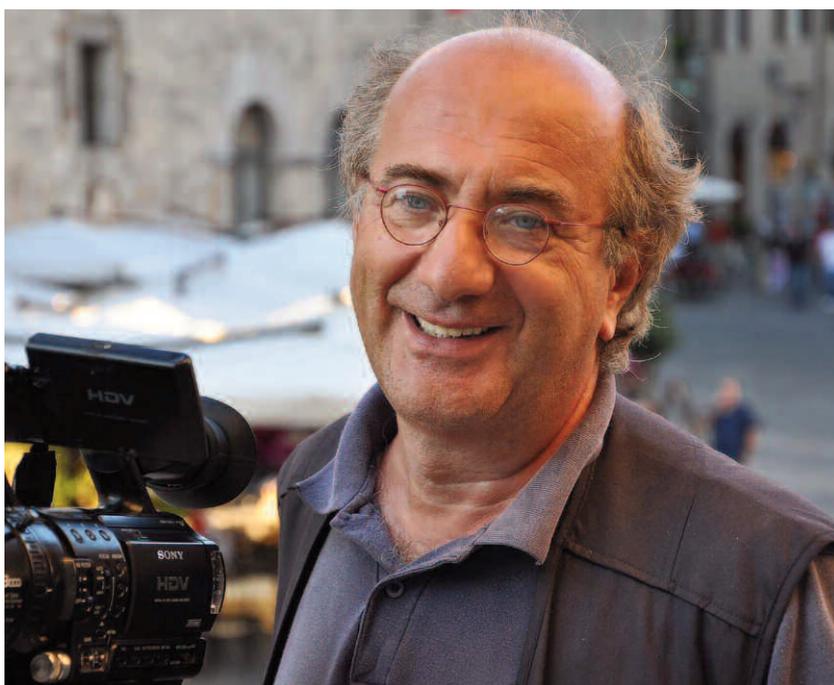
## Federico Raponi

Dalla musica al cibo, passando per luoghi a misura d'uomo, con una predilezione per il Sud. Quella del documentarista Piero Cannizzaro è una ricerca e una spiritualità sensoriale dal lungo, articolato percorso che lo ha portato a focalizzare l'attenzione su una dimensione che lui ama definire "glocal", dove cioè gli aspetti positivi delle piccole storie si aprono al mondo. Dopo un'ampia frequentazione salentina in più capitoli, nel 2008 il regista ha allargato gli orizzonti della propria indagine realizzando *Il Cibo dell'anima*, che analizza il rapporto tra cultura gastronomica e religione in Italia, nei tre principali culti oltre che nelle comunità Sikh, buddiste e di Osho.

Due sono poi le altre tappe portanti successive della sua opera, la prima delle quali riguarda complessivamente la qualità della vita in centri abitati al di sotto dei 50 mila abitanti, ovvero le "città slow" (la loro capitale è Orvieto) che hanno dato il titolo ad un viaggio filmato in otto località attraverso tutta la penisola. È qui che «si respira un'aria, c'è un inconscio collettivo, una tensione verso il buon vivere, e questo significa anche - ci spiega Cannizzaro - accoglienza, solidarietà, senso dell'amicizia».

A garantire questa condizione da isola felice, c'è comunque una capacità di lavoro e reddito messa in campo da abilità e competenze degli stessi abitanti. «Generalmente - prosegue infatti il cineasta - sono tutti in simbiosi col territorio, ed hanno deciso di portare la propria economia nel luogo dove vivono. Si va dal ristorantino col proprio orto, a chilometri zero, al musicista che, partendo dalla propria base, va a fare concerti in tutta Italia. Ho trovato diverse "eccellenze", che hanno deciso di tornare dove sono nati o di spostare le proprie radici».

E sempre a proposito di musica, la seconda pietra miliare della personale filmografia consiste nel suo più recente documentario, *Tradinnovazione: una musica glocal*, realizzato per RAI Educational, progetto che dovrebbe avere un seguito. La prima parte è stata realizzata in



Piero Cannizzaro

Puglia, Sardegna e Piemonte: «mi sembravano - riprende il regista - una sorta di unità d'Italia, con Nord, Centro e Sud, e hanno una forte matrice di musica etnica. Qui ho trovato gruppi che vivono in modo simbiotico col proprio territorio e arrangiano la musica tradizionale popolare rispettandone gli stilemi e i tempi. Molti di loro, attenti ai cambiamenti della società, usano tecnologia, strumenti e melodie nuovi. Viaggiano, anche all'estero, e dietro questo fenomeno c'è un movimento internazionale, sono realtà molto seguite».

Ecco quindi esplicitato il concetto di "glocal" caro all'autore. «Il mio film - conclude per l'appunto Cannizzaro - voleva fotografare il dibattito attuale tra i musicisti, su chi ha iniziato prima a contaminarsi e a rielaborare senza stravolgere. Questo per me è l'aspetto più interessante, perché una musica la tieni viva se la reinterpreti. Non esiste una musica, una cultura, un cibo puri, tutto viene contaminato, l'importante è saperlo fare con un'etica, un criterio, un dosaggio».



**'eidos' rivista di cinema, psiche e arti visive** & **'Punto estatico' spazio per esposizioni**

*indicono il concorso*

## **'Premio BORGO 2012'** **per l'Arte Contemporanea**

**Il concorso si articola in 3 sezioni:**

- A- pittura, disegno e grafica con tecniche tradizionali;
- B- tecniche moderne, miste, contaminazioni, fotografia;
- C- Video.

La partecipazione è aperta a tutti, italiani e non, maggiorenni.

**Il tema è**

# **Il volto e il ritratto**

Tutte le opere partecipanti verranno pubblicate sul sito [www.actorsite.it](http://www.actorsite.it).

Le opere vincitrici saranno nove, tre per ciascuna sezione. Queste opere verranno esposte tutta la settimana successiva alla premiazione presso il **Punto estatico**, vicolo del Farinone, 27, Roma.

L'edizione del *"Premio BORGO 2012"* vedrà un vincitore assoluto che godrà di un articolo di presentazione dell'opera e dell'autore sulla rivista **'eidos'** in tempi e modi consoni ai cicli editoriali.

Per l'ammissione al premio è necessario inviare via mail o consegnare con l'opera:

A- Una nota sull'attività dell'autore, o link al suo sito web; nome e cognome, indirizzo postale, e-mail, telefono.

B- Una nota sull'opera proposta e le sua riproduzione digitale su file.

C- L'attestato del pagamento di euro 35, quota unica per ogni partecipante, a favore di:

*Darklight - associazione culturale - organizzazione non lucrativa di utilità sociale*

**Il termine ultimo di consegna al Punto estatico, vicolo del Farinone 27, Roma, è il 31 maggio 2012.**

La selezione dei premiati avverrà nel mese di giugno. A seguire, premiazione ed esposizione delle opere.

Caratteristiche tecniche delle opere:

Sezione A - Opere realizzate con tecniche e su supporti tradizionali; dimensione massima cm 110base x 180altezza.

B - Tecniche miste, contaminazioni, fotografia, altre tecniche; dimensione massima sopra detta.

C - video, della durata massima di 10 minuti nei formati commerciali correnti, proposti esclusivamente su DVD.



Il regolamento del *"Premio BORGO 2012"* è pubblicato sui siti [www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it), [www.actorsite.it](http://www.actorsite.it) e, in stampa, nella sede del premio in vicolo del Farinone, 27, Roma.

Info 3338444697 - mail: [darklight@darklight.it](mailto:darklight@darklight.it)

# Olympia

## di Leni Riefenstahl: “La sacerdotessa del bello”

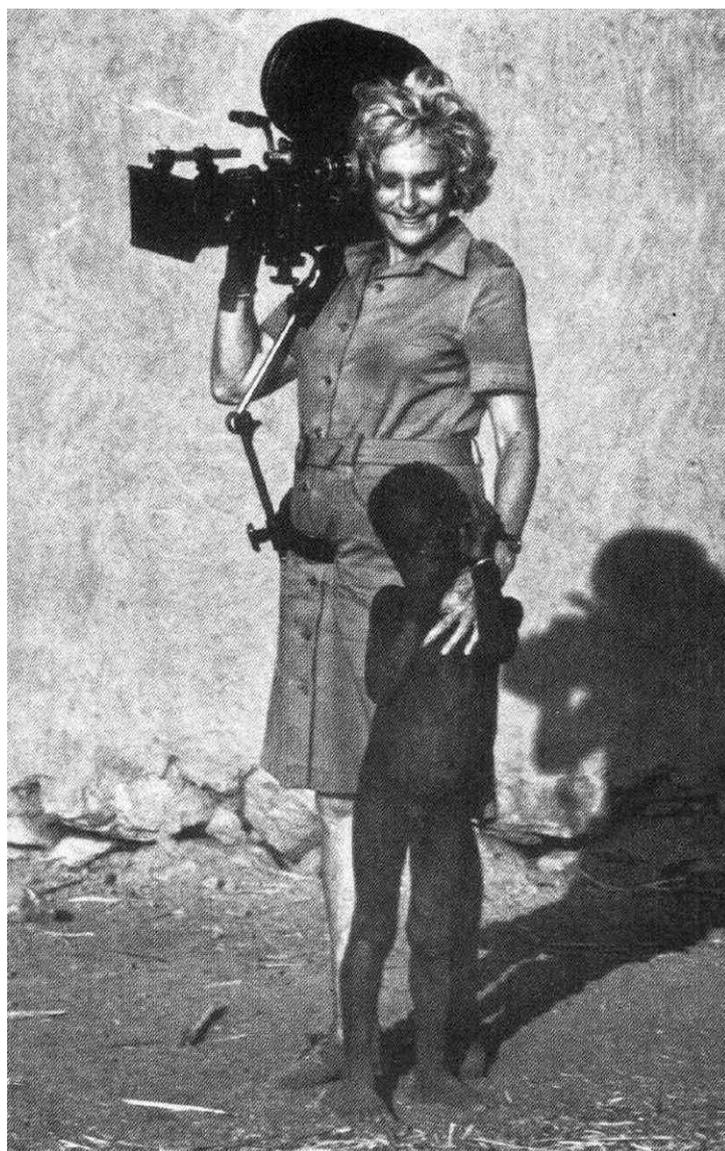
Francesco Salina

In *Memoiren*, l'autobiografia pubblicata nel 1987, Leni Riefenstahl ricorda:

*“L'idea del film cominciò ad assumere nella mia mente contorni sempre più nitidi, davanti ai miei occhi sfilavano i templi della Magna Grecia, i fregi e le statue: Afrodite, Medusa, Apollo, Paride, e il discobolo di Mirone che si trasformava in un uomo e, con un movimento al rallentatore, si apprestava a lanciare il disco.*

*Il fuoco olimpico stava per essere acceso. Vedemmo il guizzo splendente della fiaccola: il primo tedoforo si avviava lungo il percorso di settemiladuecento chilometri. Otto dei miei operatori, a bordo di tre vetture attraverso sette nazioni, seguirono i tedofori fino allo stadio di Berlino”.*

Virtuosismo cinematografico, cinematurgico, creazione di forme, ideazione di tecniche audaci e inusitate. Le sue due opere più sorprendenti si enunciarono, facilmente, in propaganda, sformandosi. Lungo il corso del tempo riespongono la genialità originaria dell'invenzione, l'identità del gesto e della forma, si emancipano dalle tragiche evenienze di un feroce regime, 'guizzano', mostrando l'innocenza assegnata da una filmica testualità, conclamata dalla passione cinegrafica. Helena Berta Amalie Riefenstahl, detta Leni, visse di cinema, non di politica, dal 1902 al 2003. Attrice affermata, diresse e interpretò *La bella maledetta*, del 1932. Fu apprezzata da Hitler. Fu insidiata da Goebbels che, respinto, la ostacolò, la invidiò, forse. E Cinema ideò nel *Trionfo della volontà* del 1935, sul Congresso Nazionalsocialista di Norimberga, il suo film *maudit*, che documenta quello storico, e in seguito protratto, delirio di massa. Un film che, riattraversato, si capovolge da celebrazione in denuncia. Esordì nella danza. Dal 1962 fra i Nuba sulle alture del Sudan, a 72 anni in immersioni nei mari tropicali: ne realizzò monografie fotografiche di stupefacente bellezza. Danzatrice, attrice, regista, etnologa, “simpatizzante del partito nazista”,



dal 1946 fu avversata, ma riconosciuta cineasta di genio, tra gli altri, da Sternberg, Pabst, Chaplin, Rossellini, Cocteau, Zavattini, De Sica, Andy Warhol. Nel 1936 filmò il suo *Olympia*, nel 1938 lo terminò.

Marcel Proust nel *Contre Sainte-Beuve* dice: “Quel modo che consiste nel non separare l'uomo e l'opera disconosce quel che ci insegna una frequentazione un poco approfondita di noi stessi. Ossia che un'opera è il prodotto di un Io diverso da quello che si manifesta nella vita”.

*“Il 1 agosto 1936 giunse il grande momento: l'apertura dei giochi olimpici di Berlino. Alle sei del mattino davo le ultime istruzioni alla dislocazione degli operatori.*

*Con questo film volevo realizzare qualcosa di nuovo, sperimentare tecniche originali. Cercai le diverse maniere di rendere quel che già si era animato nella mia mente.*

*La cosa più difficile da ottenere fu l'autorizzazione a scavare delle buche nel prato dello stadio: per riprendere alcuni atleti nel modo più espressivo bisognava inquadrarli su sfondo neutro, meglio contro il cielo, questo si poteva ottenere soltanto posizionando le cineprese più in basso possibile.*

Nella gara del lancio del martello costruimmo rotaie circolari intorno alla pedana di lancio. Trattenendo il respiro osservavo Guzzi Lantschner filmare i lanci. All'improvviso un giudice di gara gli strappò la cinepresa dalle mani e lo trascinò fuori dal campo. Stravolta gli gridai 'Lei è un bastardo!'. Dopo poco ricevetti un biglietto con l'ordine di presentarmi in tribuna, da Goebbels. 'Come si permette!' mi disse 'è impazzita? Da questo momento le proibisco di entrare nello stadio. Le ordino di sospendere il lavoro'. Tornò più conciliante, 'La smetta di piangere' disse con forzata calma 'sta scoppiando uno scandalo internazionale. Vada subito a scusarsi con il giudice'.

Un sole radioso splendeva sullo stadio quando gli atleti della maratona, la più classica delle discipline olimpiche, erano sulla linea di partenza. Dodici operatori li seguirono in auto lungo il percorso di quarantadue chilometri. Durante gli allenamenti avevamo alloggiato in un cestino di corda una minuscola cinepresa, chiedendo ai maratonei di legarsela al petto. Azionandola gli atleti stessi poterono realizzare riprese insolite di questa disciplina.

Sul tabellone venne annunciata la finale dei cento metri piani, uno dei momenti culminanti delle olimpiadi. Una cinepresa automatica consentiva di seguire gli scattisti sulla pista con riprese mai viste in precedenza. A Jesse Owens era stata assegnata la corsia interna. Owens tese i muscoli delle gambe, il colpo di pistola dello starter risuonò nel silenzio dello stadio, poi si levò un crescendo di grida: Jesse Owens tagliò vittorioso il traguardo. Con quattro medaglie d'oro e due record mondiali, Owens fu la grande rivelazione di quei giochi olimpici.



Glenn Morris, l'americano, era disteso sul prato in attesa di cimentarsi in una nuova prova del decathlon. Quando mi venne presentato i nostri sguardi s'incrociarono, per un attimo nessuno riuscì a staccare gli occhi dall'altro.

Non avevo provato nulla di simile prima di allora. Ma decisi di soffocare immediatamente l'improvvisa passione. Morris vinse la medaglia d'oro stabilendo il record mondiale. Era ormai sera quando gli atleti

salirono sul podio per la premiazione. Alla fine della cerimonia Glenn Morris si diresse verso di me, mi prese tra le braccia, mi strappò la camicetta e mi baciò il seno, davanti a decine di migliaia di spettatori. Un pazzo, pensai, liberandomi dall'abbraccio e fuggendo. Ma il suo sguardo selvaggio continuò a ossessionarmi. Fu lui a impersonare nel prologo il discobolo di Mirone. Gli spedii le fotografie che lo ritraevano; grazie a queste immagini a Hollywood gli affidarono il ruolo di Tarzan. Ero certa di amarlo. Fui delusa quando mi dissero che in America si era fidanzato.

La gara di salto con l'asta fu uno degli eventi più entusiasmanti di quelle olimpiadi.

La sera del 16 agosto l'undicesima edizione dei giochi olimpici visse la sua conclusione. Sulle note dell'inno di Richard Strauss la fiamma olimpica a poco a poco si spense".

Il 6 luglio 1949 il tribunale di denazificazione inquisì Leni Riefenstahl, e sentenziò: "Dall'inchiesta dei suoi rapporti con le più alte personalità del Terzo Reich è risultato, diversamente dalle dicerie e dai pettegolezzi che circolano fra il pubblico e sulla stampa, che con nessuna di esse sussistevano rapporti che sorpassassero i limiti imposti dall'assolvimento degli incarichi affidati all'artista [...] Non era sua intenzione né consapevole obiettivo assolvere al suo lavoro nel senso della propaganda nazionalsocialista".

Nei confronti del *Trionfo della volontà* il tribunale precisava: "Quando il film venne girato non erano ancora state promulgate le leggi antisemite, né si erano ancora verificati i progrom contro gli ebrei. Inoltre, durante il regime nazista, ha ingaggiato per i suoi film professionisti non 'ariani' e ha aiutato le vittime dei nazisti. Il saluto nazionalsocialista non entrò mai nel protocollo della sua società".

Nel 1919, giovanissima, Leni, turbata dopo il primo amplesso d'amore, si rifugiò in una disadorna camera d'albergo. Lì, specchiandosi già conformava, nelle movenze del suo bel corpo, quella propria passione per la danza che le avrebbe assegnato l'iniziale fama, erano *Le tre danze dell'Eros*. La prima la titolò: *Il fuoco*.

Il 22 luglio 1942, dopo Chelmno, Belzec e Sobibór, il primo convoglio stipato di corpi, provenienti dal ghetto, immolati dagli aguzzini alla propria passione per la morte, partiva da Varsavia verso Treblinka: anche la carne brucia. •

*Olympia*, Germania, 1938, b/n; regia, sceneggiatura e montaggio: Leni Riefenstahl; fotografia: 60 operatori tra i quali, Hans Ertl, Walter Frenz, Guzzi Lantschner, Hubert Neubert; musica: Herbert Windt; scenografia: Robert Herlth; produzione: Tobis; produzione esecutiva: Olympia Film; lunghezza: 3429 m. (I parte), 2722 m. (II parte).



# THE WRESTLER VS. IL CIGNO NERO: LA DOLOROSA COMPETIZIONE TRA IMMAGINE E VITA

## Lulù Cancrini

Due teste. Una è bionda, accesa, retta da spalle massicce, selvaggia. L'altra è castana, tenue, i capelli raccolti in uno chignon perfettamente ordinato. La prima apre *The Wrestler* (2008), storia di Randy "The Ram" Robinson, antica leggenda del wrestling, interpretato da uno straordinario Mickey Rourke. La testa castana appartiene invece a Nina, Natalie Portman, e apre *Il cigno nero* (2010), storia di una ballerina alle prese con la grande occasione di recitare come protagonista in una rappresentazione de *Il lago dei cigni* di Čajkovskij.

Il talentuoso e oramai affermatissimo Darren Aronofsky decide di posare lo sguardo su due discipline che ci fa scoprire simili nella loro palese diversità: il wrestling, la lotta-spettacolo molto seguita negli Stati Uniti sin dagli anni '80, e la danza classica.

In un'intervista rilasciata il 30 agosto 2010 a MTV il regista dichiara che inizialmente la storia gli si era presentata come unica: si trattava di un intreccio amoroso tra un wrestler e una ballerina che metteva a confronto in modo ancora più palese i due mondi in questione. Ciò che lo interessava era come la grazia della danza e la bestialità della lotta potessero incontrarsi in un dolore comune. L'intreccio però si rivelò, ci racconta l'autore, eccessivamente complesso e la trama si spezzò in due, creando due film distinti, straordinariamente simili fors'anche solo per contrasto.

Entrambe le pellicole sono caratterizzate da un efficace realismo dato da un uso insistito di macchina a mano, ma il realismo di *The Wrestler*, reso sconcertante dal piano sequenza in cui Randy (e l'attore Mickey Rourke con lui) si autoinfligge un taglio alla fronte per rendere più spettacolare un incontro, è portato alle estreme conseguenze ne *Il cigno nero* in cui i colori si desaturano quasi completamente fino a cagionare un effetto di straniamento. Niente tutù rosa nella danza di Aronofsky. I colori sono il bianco e, soprattutto, il nero.



Randy "The Ram" Robinson si nutre di quell'apparente calore datogli dai fan che lo acclamano dagli spalti. *Wrestler* attempato oramai in caduta libera nella fase discendente della sua carriera, fuori del ring lo scopriamo in tutt'altro scenario: povertà, solitudine, un vuoto abissale che Randy appare incapace di colmare. Nulla sembra infatti appagare la sua esigenza di vita come il salire sul ring, esigenza che lo porterà a scendere a qualsiasi compromesso; droghe, ormoni, cruenti combattimenti con wrestler perversi e senza scrupoli. Ma anche il dolore è vita e forse quando si vive così tanto di dolore diventa anche difficile riuscire ad accontentarsi di qualcosa di banale come un sorriso, un gesto o l'affetto di una figlia abbandonata chissà dove. Una figlia che è più che altro un'idea di pienezza, una pienezza che va però conquistata attraverso un lavoro umano che Randy non è più in grado di fare. Vivere di vita costa un impegno assai diverso che vivere di immagine. Ma Randy sembra aver superato un confine oltre il quale la vita è percepibile soltanto in superficie, vorrebbe amare ma l'amore non è abbastanza. Così si lancia nuovamente sul ring, scegliendo di morire sotto ai riflettori piuttosto che vivere nell'oscurità del quotidiano.



Un salto analogo è quello di Nina nel finale de *Il cigno nero*. Una cieca dedizione la porta a un ultimo folle gesto ai fini del raggiungimento di una totale immedesimazione in sé e nel suo altro. La danza è interpretazione, come anche il wrestling, e in quanto interpretazione richiede che sia in gioco la carne viva di chi la esegue

Ballerina disciplinata dalla tecnica impeccabile, Nina è però incapace di lasciarsi andare, di perdersi sulle note più oscure dell'opera di Čajkovskij. Le viene chiesto uno sdoppiamento, deve incarnare sia il cigno bianco, per cui l'immedesimazione le è più naturale, sia il cigno nero, riuscendo a far emergere una parte di sé mostruosa che sia pronta a darsi sul palcoscenico. Nina vive l'ansia da prestazione in modo fortemente persecutorio attraverso due figure antitetiche, da un lato la madre, proiezione del suo rigido autocontrollo, dall'altro Lily (Mila Kunis), ballerina dalle scarse capacità tecniche ma dotata di una perturbante sensualità. Nina si imbarca in un percorso che si rivela letale, caratterizzato da fantasie erotiche e visioni raccapriccianti, che la conduce a perdersi in un vortice delirante. Analogamente al corpo di Randy, massacrato da anni di sforzi, la carne di Nina si trasforma, si dilata, si fa vita. Con occhi iniettati di sangue spicca il volo possedendo se stessa per intero, corpo e anima, e aprendo le sue mostruose ali al pubblico in estasi.

Ne *Il cigno nero* non c'è un momento di calo, non un momento di tregua. Questa è la

grande forza ma forse anche il grande limite del film: l'aver voluto riempire ogni possibile angolo bianco del foglio di carta. Sfortunatamente alcuni particolari, a parere di chi scrive, risultano indigesti, specificamente quando Aronofsky insiste, sfiorando fastidiose e perverse sfumature, nel mostrarci le sofferenze di Nina. Si ha la sensazione che la perfezione cui Aronofsky ambisce, come esplicitato dall'ultima battuta pronunciata dalla sua protagonista, gli sfugga proprio a causa di una smania di perseguirla a ogni costo.

I corpi di Randy e Nina, entrambi massacrati in nome di un attimo, uno alla ricerca del calore di una folla, l'altra dell'interpretazione perfetta, incontrano la loro morte in una parabola che si rivela discendente. E se per Randy la morte è la scelta consapevole di un uomo che sa di non poter vivere altrimenti, per Nina è la folle ricerca di un'assolutezza che si può dare, come ci suggerisce l'autore, solo attraverso il sacrificio di sé. •

### **Il cigno nero**

Titolo originale: *Black Swan*

Regia: Darren Aronofsky

Anno: 2010

Genere: drammatico, thriller

Sceneggiatura: Andrés Heinz, Mark Heyman, John J. McLaughlin

Interpreti principali: Natalie Portman, Mila Kunis, Vincent Cassel, Winona Ryder.

### **The Wrestler**

Regia: Darren Aronofsky

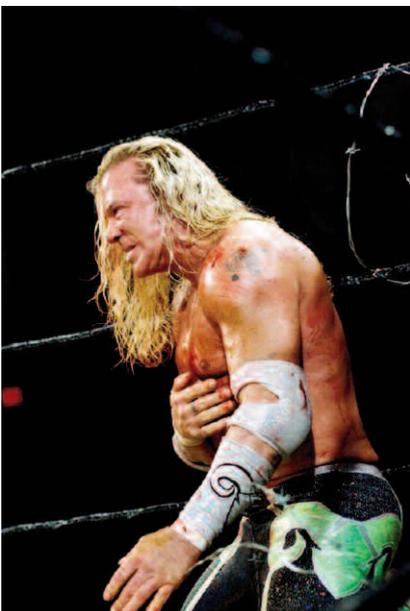
Anno: 2008

Genere: drammatico

Sceneggiatura: Robert D. Siegel

Produttore: Darren Aronofsky, Scott Franklin

Interpreti principali: Mickey Rourke, Marisa Tomei.



# IL TEMPO DEGLI SCAMBI

## PARTITA AL MEGLIO DEI CINQUE SET TRA CINEMA E SOCIETÀ. CAMPO CENTRALE DEL TENNIS

Francesco Pitassio

*Amare, sognare,  
il programma del cinema.  
Dimenticalo, e sei finito.*  
Louis Skorecki

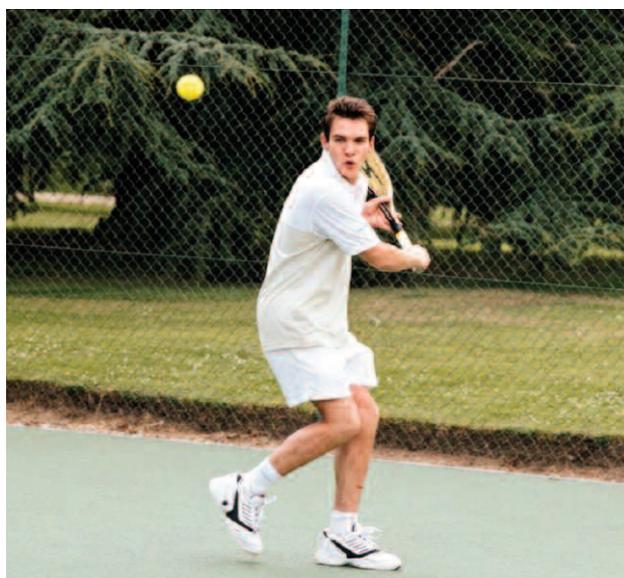
### I SET – Società-cinema: 6-4

Sport classista, il tennis. Altrimenti, perché Hitchcock avrebbe aggiunto alle qualifiche del playboy Farley Granger quella di tennista, in *Strangers on a Train* (*Delitto per delitto*, 1951); o Woody Allen permesso al protagonista di *Match Point* (2005) di utilizzare lo sport come un trampolino sociale? Facile a sovrapporsi con l'immagine lussuosa dell'età dell'oro hollywoodiana: con la piega di un racconto licenzioso sugli amori segreti del campione Fred Perry; o il contorno ironico di Charlie Chaplin e Sergej Ejzenštejn, ritratti su un campo, con due racchette invertite in due chitarre.

### II SET – Cinema-società: 6-3

Il corpo ingombrante e scombinato di Jacques Tati scardina la compostezza di un racconto e la levigatezza di un'immagine acquiescenti. In una sequenza di *Les Vacances de Monsieur Hulot* (*Le vacanze di Monsieur Hulot*, J. Tati, 1953), il protagonista sul campo di tennis si fa beffe della disciplina borghese: abiti, movenze, usi di gioco e di classe vengono stravolti e sconfitti dall'allampanato Tati. Al di là dell'eccezionale solitudine di Hulot, il film appunta un elemento discriminante: il gesto, e la sua capacità di dare una forma al tempo. La stessa sorniona inquietudine di Jean-Luc Godard, allorché in *JLG/JLG. Autoportrait de décembre* (1994) viene superato da un passante, e pondera: "Il passato non è mai morto / e non è nemmeno passato / quanto a me, mi fa piacere di essere passato come di non essere passato."

L'ambiente del tennis condivide con la macchina del cinema tutti i caratteri fastosi, e la sintassi del gioco alcune preoccupazioni estetiche: come gestire il tempo? In che maniera tagliare il campo (rettangolare)? Forse per questo, a differenza di altri sport, di squadra o meno, il tennis non



è mai divenuto il propulsore di un racconto: difficile identificarsi con i suoi personaggi, troppo astratto per informare l'architettura di un testo. Eppure, quei crucci per alcuni anni mutarono una disciplina sportiva elitaria in un cono d'ombra della trasformazione sociale e mediatica, e in osservatorio privilegiato per un *ciné-fils* come Serge Daney. Negli anni Ottanta, segnati dal magistero di Jimmy Connors, Björn Borg, John McEnroe e Ivan Lendl, e dall'ascesa di nuovi modelli tennistici, il critico dei «Cahiers du cinéma» e «Libération» divenne acuto commentatore delle sfide epiche sui campi di Wimbledon e del Roland Garros. Dislocazione imprevista, considerata la militanza politica della rivista e del quotidiano. Oppure no?

### III SET – Società-cinema: 7-6

Il viaggio tennistico di Daney ha la vivacità del punto di vista eccentrico, che adotta categorie inusuali per descrivere oggetti abusati. Ma così facendo, addita permanenze altrimenti impercettibili. In primo luogo, l'instaurazione di un divismo tennistico, motivato dal successo dello sport alla televisione. Per il critico francese, lo stile di Guillermo

Vilas rileva di Tom e Jerry al contempo, Hana Mandliková ha della squaw del western, Vitas Gerulaitis incarna la morale di Charlton Heston, il nuovo divo Mats Wilander spartisce molto con il Droopy di Tex Avery, e Ivan Lendl indossa la maschera dell'inguaribile "villain"... Il circo del circuito ATP sotto questa luce diviene una sfilata di maschere, predisposte per il passaggio catodico. Non a caso, a questa celebrità si associò la promozione della marca, prima e più che in altri sport.

#### IV SET – Cinema-società: 7-5

Ma il tennis suggerisce a Serge Daney altri spunti di riflessione. Per lo più, incentrati sul tempo. Il confronto sul campo di gioco infatti ha le caratteristiche di un vero e proprio racconto: una modulazione articolata e conseguente di una materia temporale. "Bisognava lasciare ai più giovani un po' di tempo. Non quello di essere i migliori, ma quello di giocare come se sapessero d'essere i migliori. Questione di morale. Questione di mitologia, anche. Il tennis ha bisogno di attori come di buoni giocatori, di sceneggiature come di commenti tecnici. Una partita, come un film, è un piccolo racconto" (4 luglio 1983). Non solo. Nel tennis il tempo è una variabile funzionale alla strategia dei giocatori, una dimensione efficace di un progetto: "A differenza del calcio o del rugby, il tennis si fonda su un conto alla rovescia *relativo*. La durata di una partita dipende dalla capacità dei giocatori di creare quel tempo in più di cui hanno bisogno per vincere, di farlo scaturire da una deviazione della fase di gioco" (7 luglio 1980). Forse, è esattamente la conquista di un tempo necessario a dire qualcosa in più, rispetto alla vicenda, a qualificare il cinema. Quello moderno, almeno. Infine, un altro aspetto della logica temporale del tennis rende lo sport assimilabile al cinema: la tentazione dell'inconcluso, l'apertura al tempo: " 'Tie-break' [...] è, non lo dimentichiamo, un termine inglese che significa 'sciogliere un legame', tagliare gordianamente la partita, non soccombere alla tentazione della partita infinita. Ora, questa fascinazione è uno dei rischi del tennis. Una sua ragione di bellezza, anche" (4-5 giugno 1983). La medesima tentazione del cinema moderno, dalla smisuratezza di *Out One* (J. Rivette, 1974) alla coalescenza tra immagine e vita della serie Doinel di Truffaut.

#### V SET – Cinema-società: 6-2

Proprio questa peculiarità temporale rende il tennis resistente ai ritmi televisivi: capacità narrativa, tempi morti, piani vuoti, estensibilità cronica. L'antitesi della televisione, "perché la tv, come la discoteca, come il nostro cervello deve dare la sensazione di non fermarsi mai, senza fornirci mai la sensazione di una durata" (21 maggio 1981). I momenti liberi, gli spazi vuoti, l'attesa sono il luogo di realizzazione della distanza, e di manifestazione dell'altro: è dinanzi alla differenza che si può ribattere. "Chi dice scambio dice dialogo, anche se l'oggetto che ci si rispedisce è una palla" (2-3 luglio 1983). La stessa operazione compiuta dinanzi a uno schermo, sul quale scorrono delle immagini di un mondo ormai assente, da ricollocare, e rispedire. "Il cinema non è una tecnica espositiva di immagini, è un'arte di mostrare. E mostrare è un gesto, un gesto che

obbliga a vedere, a guardare. Senza questo gesto, solo dell'immaginazione. Ma se qualcosa è stato mostrato, bisogna che qualcuno accusi ricevimento. Certo, ci sono state altre maniere di passare la propria vita col cinema, ma la mia è stata questa. È molto tennistica, questa idea che sarebbe scandaloso che al servizio non faccia seguito la *risposta* al servizio" (1994). Fu questa l'ultima, profonda risposta di Serge Daney. Gli anni Novanta avrebbero visto sparire lui, certo tennis e molto cinema. •

#### Testi citati

Serge Daney, *L'Exercice a été profitable*, Monsieur, P.O.L., Paris 1993 (trad. it.: *Il cinema, e oltre. Diari 1988-1991*, Il Castoro, Milano 1997)

Serge Daney, *L'Amateur de tennis. Critiques 1980-1990*, P.O.L., Paris 1994

Serge Daney, *Persévérance*, P.O.L., Paris 1994 (trad. it.: *Lo sguardo ostinato*, Il Castoro, Milano 1995)

Serge Daney, *Ciné journal*, voll. I-II, Cahiers du cinéma, Paris 1998 (trad. it.: *Ciné journal*, Marsilio-Bianco & nero, Venezia 1999)

Louis Skorecki, *Dialogues avec Daney et autres textes*, PUF, Paris 2007

#### Match Point

Regia, soggetto e sceneggiatura: Woody Allen

Anno: 2005

Genere: thriller, drammatico

Interpreti principali: Jonathan Rhys-Meyers, Scarlett Johansson, Matthew Goode, Emily Mortimer

#### L'altro uomo

Titolo originale: *Strangers on a Train*

Regia: Alfred Hitchcock

Anno: 1951

Genere: noir/poliziesco

Soggetto: Patricia Highsmith (romanzo)

Produttore: Alfred Hitchcock per Warner Bros

Interpreti principali: Robert Walker, Farley Granger, Ruth Roman.





# The Black Stallion

**Tonia Cancrini**

Black Stallion, il bel film del 1979 con la regia di Carroll Ballard, produttore esecutivo Francis Ford Coppola, Primo Premio Oscar al miglior montaggio sonoro ad Alan Splet, tratto dal libro del 1941 scritto da Walter Farley, ci racconta come in una favola il rapporto di un bambino con il suo cavallo. Kelly Reno interpreta il bambino e Cass Ole è lo stallone che interpreta il ruolo di Black. L'incontro tra i due avviene in una situazione molto tragica: sono su una nave che fa naufragio. Il bambino perde il padre che muore e il cavallo e il bambino si salvano la vita reciprocamente. Spersi su un'isola deserta si avvicinano l'uno all'altro, prima con cautela, poi, via via, con un'intesa sempre maggiore. Il bambino aveva salvato il cavallo nel naufragio tagliando la corda che lo avrebbe imprigionato alla nave che si perdeva nel fondo del mare. Il cavallo aiuta il bambino ad arrivare sull'isola e poi vigila su di lui salvandolo da un serpente che avrebbe potuto ucciderlo. Il bambino aiuta il cavallo a trovare del cibo e si avvicina dolcemente fino a poterlo accarezzare e poi montare. Il film si inserisce

## UN BAMBINO E UN CAVALLO: UN MAGICO INCONTRO

in un genere di grande successo: un bambino o una bambina e un incontro perfetto con un cavallo o una cavalla e tutto diventa allora magico. Momenti di intensa felicità, rapporti straordinari e anche incredibili vittorie. Basti pensare a Gran Premio del 1944, film di Clarence Brown, con Mickey Rooney, dove è Elisabeth Taylor ad allenare il cavallo che vincerà.

In Black Stallion c'è però qualcosa di più perché è straordinariamente bello il momento dell'incontro e dell'avvicinarsi del bambino e del cavallo con sempre maggiore fiducia. Le scene sulla spiaggia e sul mare sono bellissime: prima un cauto accostarsi, poi un lieve contatto fisico, infine una vicinanza sempre maggiore e il bambino può finalmente salire in groppa a questo meraviglioso stallone nero e galoppare sul bagnasciuga. Gli schizzi dell'acqua accompagnano questa meravi-

gliosa galoppata che mostra quanto bello possa essere l'accordo tra un bambino e il suo cavallo. Un'armonia di movimenti che li rende tutt'uno. Il bambino può anche cadere nel mare, ma poi il cavallo va a riprenderlo per continuare insieme a galoppare. Galoppare su una spiaggia è una delle esperienze più belle che si possano fare: c'è un senso assoluto di libertà e un piacere indescrivibile. La felicità di un momento di perfetta intesa tra due esseri uniti dallo stesso desiderio.

Arrivano poi dei pescatori che riportano il bambino a casa insieme al cavallo. In questa seconda parte c'è un inserirsi di entrambi nella nuova vita cittadina. Il cavallo non riesce ad adattarsi a questa nuova dimensione di spazio limitato, non trova pace e scappa. Il bambino lo cerca tutta la notte e lo ritrova infine in una stalla il cui proprietario è un appassionato di corse (Mickey Rooney). Scoprono insieme le grandi possibilità agonistiche di Black e decidono, superate alcune difficoltà burocratiche, di farlo correre. Per convincere la commissione ad ammetterli decidono di accattivarsi l'opinione del più grande cronista ippico, Jim Neville, facendolo assistere ad una corsa notturna in solitaria durante la quale Black fa un tempo straordinario.

E allora c'è la gara, una sfida con il campione della costa orientale Cyclon, e ovviamente la vittoria di Black, che, pur partendo in ritardo, riesce a fare una straordinaria rimonta e a vincere. In questa seconda parte il racconto ripercorre gli schemi tradizionali del genere dove si celebra la bellezza di questo magnifico sport mostrando come la magica unione cavallo-cavaliere non solo porti alla vittoria, ma sia un trionfo di eleganza e di armonia di movimenti.

Nella prima parte – la più bella del film - c'è fantasia e poesia ed è un capolavoro di immagini, con scene indimenticabili sull'incontro tra il bambino e il cavallo, sul nascere del loro rapporto, sull'intesa sempre più stretta. Il bambino che allunga una mano con l'alga perché il cavallo abbia fiducia e si accosti a lui e sullo sfondo il mare meraviglioso dove, poco dopo, li vedremo galoppare con un'armonia di movimenti che li rende tutt'uno con il sole, la spiaggia e il mare.



Il cavallo ha un corpo meraviglioso, c'è un'armonia di forme, di movimenti ed insieme forza, potenza. Nelle corse di Black sulla spiaggia possiamo ammirare tutto questo. Viene proprio da pensare a quando Allah prese una manciata di vento e creò il cavallo.

La simbologia del cavallo era cara a Freud, che equiparava il cavallo all'Es, proprio per sottolineare la parte istintuale, considerandolo quindi espressione della vitalità, della pulsionalità, della forza. E forse lo splendido accordo si raggiunge proprio nel momento in cui si raggiunge una armonia tra la vita istintuale ed emotiva e la razionalità. Un accordo quindi tra i cavalli che così profondamente rappresentano la vita emotiva e sono simbolo di vita, di amore, di forza e una mente capace di pensare. Simile la simbologia usata da Platone, in cui l'anima è composta da un carro con due cavalli e un auriga, dove l'auriga, così come l'Io per Freud, ha il compito di contenere la forza e la vitalità e la creatività rappresentate dai cavalli.

Ricordiamo la splendida immagine dei cavalli che piangono per la morte di Patroclo nei bellissimi versi dell'Iliade "Ma i cavalli di Achille, fuori della battaglia,/ piangevano...e lacrime calde/ cadevano loro giù dalle palpebre, scorrevano in terra; piangevano,/ nel desiderio( pothos ) del loro auriga... (Iliade, libro XVII, 426-40). Forse i cavalli nella realtà non piangono con le lacrime, ma sono certamente ricettacolo di nostri vissuti profondi, e ci permettono di leggere - come del resto altri animali - nei nostri sentimenti e nelle nostre emozioni più nascoste. I cavalli spesso rappresentano nel nostro immaginario simbolico la realtà emotiva più profonda. Attraverso i cavalli, nella cruenta situazione di morte e di guerra descritta da Omero, si riattivano i sentimenti, ricompare l'amore e il dolore, trova espressione nel pianto. Così come in Black Stallion il bambino scopre nell'incontro con il cavallo la possibilità di ritrovare la vita e di uscire dalla solitudine.

Nella seconda parte, meno originale e un po' più scontata, il film celebra la bellezza di questo sport, che può a volte rappresentare un'esperienza straordinaria di rapporto, ma che, tante volte, come ben sappiamo, diventa invece una competizione senza esclusione di colpi, dove conta solo vincere e il cavallo diventa solo denaro e si perde allora proprio la bellezza dell'armonia e dell'accordo con il cavallo.

Nel 1983 venne realizzato un sequel del film intitolato Il ritorno di Black Stallion diretto da Robert Dalva e prodotto da Francis Ford Coppola, dove prevale l'interesse per le gare e nel 1990 venne realizzata una serie televisiva di tre stagioni intitolata Le avventure di Black Stallion. •

### **The Black Stallion**

Regia: Carroll Ballard

Anno: 1979

Genere: drammatico, sportivo

Sceneggiatura: Melissa Mathison, Jeanne Rosenberg e William D. Wittliff

Interpreti principali: Kelly Reno, Mickey Rooney, Teri Garr

# VENEZIA

## 54esima edizione Biennale Arti Visive

Ludovico Pratesi



Urs Fisher *Ratto delle Sabine*.

Il nume tutelare della 54esima edizione della Biennale Arti Visive non è un gigante del contemporaneo, bensì Jacopo Robusti detto il Tintoretto, un illustre pittore veneziano del Cinquecento, che la critica svizzera Bice Curiger ha presentato come ideale punto di partenza per la mostra *Illuminazioni*, che riunisce le opere di 83 artisti da tutto il mondo, tra i quali spiccano ben 12 italiani.

Una rassegna che sulla carta poteva essere davvero originale ed interessante, ma purtroppo ha mantenuto soltanto in parte le aspettative, pur in un contesto valorizzato da un allestimento rigoroso e ben leggibile, di taglio quasi museale, nelle due sedi della mostra, l'Arsenale ed i Giardini. Nel padiglione centrale, introdotta da tre capolavori di Tintoretto, spiccava per rigore la sala che vedeva affrontate le fotografie di taglio metafisico di Luigi Ghirri e le sculture rarefatte e poetiche del messicano Gabriel Kuri, giocate su contrasti tra pesantezza e leggerezza, l'intervento dell'inglese Ryan Gander con le sue monete da 25 euro abbandonate casualmente per terra ad indicare il fatuo tasso di inflazione della moneta europea e la sala dell'italiano Norma Jeane, dove il pubblico ha trasformato in migliaia di interventi sulle pareti il cubo di plastilina con i colori della bandiera egiziana messo a disposizione dall'artista.

Del tutto riuscita l'idea dei "parapadiglioni", strutture espositive temporanee realizzate da artisti che ospitano opere di altri artisti: dei 5 presenti in mostra, il più efficace è quello della polacca Monica Sosnoska che ospita le fotografie del sudafricano David Goldblatt, che raccontano il dramma dell'apartheid.

All'Arsenale spiccano l'installazione del californiano James Turrell, una stanza bianca illuminata da una luce boreale, l'opera dello svizzero Urs Fisher, che ha realizzato una copia in cera del Ratto delle Sabine di Giambologna a grandezza naturale, che si scoglie come una candela e *The Clock*, il video di un altro americano, Christian Marclay: una collezione di spezzoni di film dove compare l'ora nel corso di 24 ore che si è guadagnato il Leone d'Oro.

Da non tralasciare i padiglioni nazionali, che sono la vera sorpresa di questa edizione per il buon livello degli artisti. C'è l'imbarazzo della scelta: si va dall'installazione sul destino fisico dei neonati del francese Christian Boltanski alle sculture politiche degli americani Allora & Calzadilla, mentre la caotica e affollata kermesse del padiglione Italia merita di essere dimenticata nel più breve tempo possibile. •

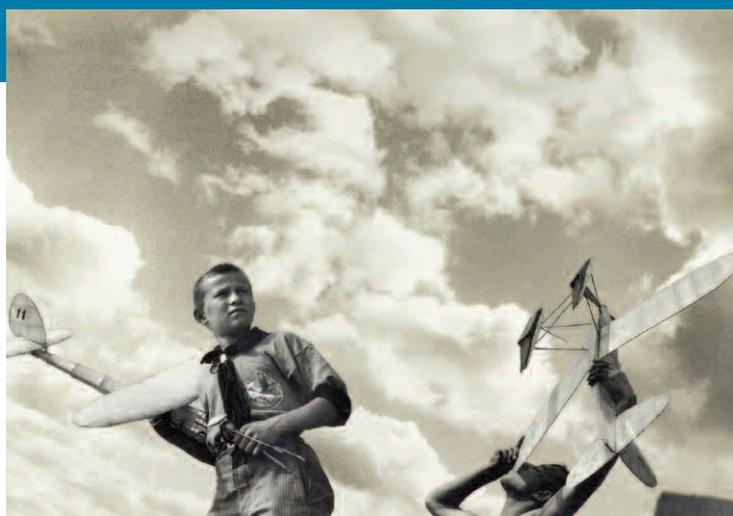


Allora e Calzadilla *Gloria*.

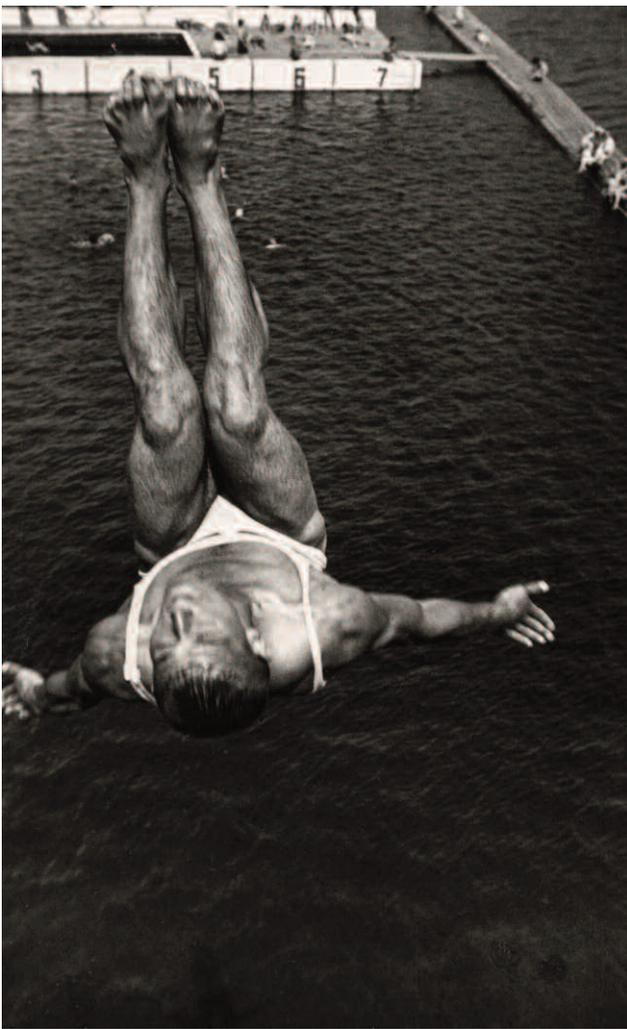
# L'ESTETICA DEL CORPO NELLE FOTOGRAFIE SPORTIVE DI RODCENKO

Dario Evola

Non sono corpi nella loro essenza di carne. Non si possono definire immagini assolute, fotografie fine a sé stesse, significanti di un estetismo autoreferenziale. Gli scatti realizzati da Alexandr Rodcenko negli anni Trenta hanno qualcosa di strano. Provocano quell'effetto di *straniamento* cui si riferisce Viktor Sklovskij negli stessi anni<sup>1</sup>. Queste immagini dicono di qualcosa, ma indicano qualcos'altro. Sono fotografie di sport, di normali attività ginniche. Riprendono il corpo in una condizione di anormalità, di condizione gloriosa o eroica. Il corpo dell'atleta è il corpo in una dimensione di eccezione, di eccedenza del gesto. Come nella danza, il gesto si fa teatrale perché fuori dall'ordinario. Natura e artificio è il binomio conflittuale che contraddistingue la coscienza occidentale da almeno due secoli. Attraversare la coscienza dell'artificio per indicare un altrove è l'esperienza di ciò che definiamo Arte. L'arte è pensiero che si fa forma e che si rende forma come esperienza di differenza. Il processo artistico comprende la *mimesis* necessariamente, ma è anche coscienza di una esperienza di eccezione da ciò che si considera naturale. Arte come procedimento, artificio, processualità e costruzione, è questo l'assunto del Costruttivismo e del Formalismo che caratterizza la ricerca delle avanguardie sovietiche negli anni Venti. La copula uomo-macchina come interrelazione è la sfida che quelle avanguardie lanciano al secolo nuovo inaugurato dal manifesto futurista. Non va dimenticato che il futurismo italiano ha nella Russia del primo novecento il terreno di maggiore entusiasmo. La macchina rende possibile ciò che all'uomo è impossibile. In questo senso la macchina non è una semplice applicazione proietta, ma una nuova coscienza, una modalità cognitiva originale una estensione estetica. Il cinema e la fotografia rappresentano in modo originale ciò che le facoltà derivanti dal corpo presentano in modo *insufficiente* a indicare le possibilità che l'uomo nuovo (naturale derivato del *socialismo realizzato*) può e deve esprimere. Una volontà di potenza proiettata non in un futuro ipotetico ma in un presente in atto e in *feri*. Cinema e fotografia producono immagini che si realizzano e si producono, in quanto segno e senso, nell'occhio e nella mente dello spettatore. Sono esse stesse segno e azione del cambiamento. Lo straniamento viene teorizzato da Sklovskij come nuovo processo cognitivo, come spostamento semantico del centro. Sottraendo l'oggetto alla sua signifi-



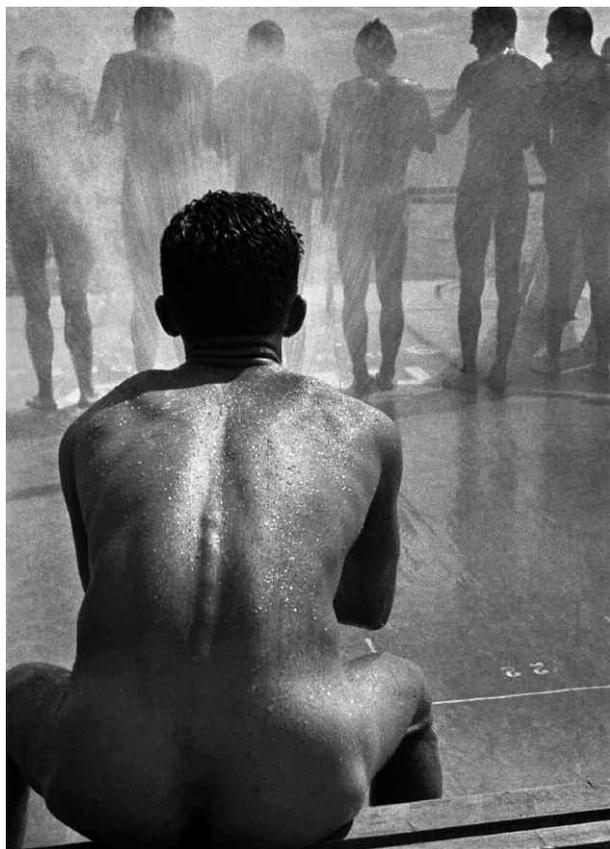
cazione comune, estraniandolo dal contesto ovvio, questo si rende visibile. Il vedere diventa *saper vedere* in rapporto alla macchina produttiva<sup>2</sup>. Attraversando questa esperienza, l'arte si sarebbe così riconnessa alla vita lasciandosi alle spalle l'arte spettacolo. L'immagine si evolve dalla mera testimonianza ad esperienza. Ma è proprio su queste immagini insolite, ibride, che si apre la crisi del moderno. Le immagini sportive non sono considerate artistiche, almeno per quanto riguarda l'esteticità tradizionale. Ne possono tuttavia condividere aspetti ma non contenuti. Esse sono immagini sportive. Non si tratta di documentazioni di derivati intenzionali come quelle del teatro o del cinema, ma di semplici momenti, di segmenti di azioni ce non hanno altra finalità se non quelle del virtuosismo del corpo in uno stato di particolare tensione, di *ex-stasi*, di gloria. Queste foto non *dicono di*, non testimoniano alcun *già stato*. Esse sono l'attimo che fugge, rimasto cristallizzato nel suo qui e ora eterno senza aura alcuna che le possa essere attribuita, perché non appartengono alla regione dell'artisticità. Il cinema di Vertov, *L'uomo con la macchina da presa* e, in modo ancora più estremo *Kinoglaz*, si considera *fattografia* "allo stato puro". Il montaggio è assemblaggio non narrativo in un grande universo metanarrativo che è la percezione filmica. Ne *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov il fine è dichiaratamente pedagogico, quello di "fare film che permettano di produrre film". Il cinema è metalinguaggio che sperimenta e ricerca su una materia già compiutamente formata. Diversamente da Ejzenstein il grado intellettuale e concettuale del montaggio



Rodcenko. Non nella pittura da cavalletto, piuttosto nella pittura -costruzione, nella pittura spazio- tempo che caratterizza il percorso dell'avanguardia del Novecento non solo russa. Un percorso analogo lo troviamo in Malevic, il quale, dopo il realismo socialista di Zadanov , “ritorna” alla pittura figurativa lasciandosi alle spalle ogni radicalismo non oggettivo suprematista. Eppure in Rodcenko, in quelle curiose fotografie sportive troviamo una impreveduta continuità nei motivi della ricerca non oggettuale, costruttivista, formalista, capace di trascendere realismi e oggettività per farsi atto della visione in costruzione, forma in movimento, continuità nello spazio. Il corpo, nella sua dimensione circense, quale è appunto quella dello sport, gloriosa, è il vettore di questa energia. È esclusa ogni retorica apologetica rappresentativa. Le istantanee di Rodcenko sono costruzioni visive colte nell'attimo fuggente, in termine tecnico si chiamano istantanee. Lo spazio-tempo di queste immagini rimandano al pensiero di Cézanne “bisogna fare in fretta se si vuole ancora vedere qualcosa”. Le fotografie con tema sportivo scattate da Rodcenko negli anni trenta non si possono interpretare come segno di riflusso imposto dalla censura staliniana.

come monologo interiore, come scontro dialettico, viene superato in Vertov da una pura fattografia. Nel cinema di Vertov le immagini non narrano altro se non ” la vita colta in flagrante”, dove il gesto, l'atto si equivalgono senza gerarchia ma in una continua eccezionalità della visione, dello sguardo garantito proprio dalla macchina, senza la quale nulla sarebbe più visibile<sup>3</sup>. Rodcenko e Vertov a partire dal 1930 non realizzano più nulla che possa ascrivere all'attivismo formalista e costruttivista. Il decennio si apre con il suicidio del compagno di strada Vladimir Majakovskij e si chiude con l'inizio del secondo conflitto mondiale (è proprio Rodcenko l'autore della foto del cadavere ricomposto di Majakovskij come anche di quelle più caratteristiche del poeta in vita). A Vertov e a Rodcenko sembra non importare più nulla delle declamazioni formaliste rivoluzionarie della fabbrica dell'attore eccentrico, dei *Feks* e dei *Kinoki* , e della prima sperimentazione del teatro di Mejerchol'd (quest'ultimo, intanto già in disgrazia, verrà fucilato e seppellito in una fossa comune durante il delirio paranoico staliniano). Insomma quelle immagini sportive sembrano l'ultima spiaggia della sperimentazione d'avanguardia ripiegata verso un terreno “innocuo”, quello dello sport, dove l'estetizzazione è tollerata, dove ogni residuo di formalismo si stempera nel soggetto neutro dello sport. Ma stanno davvero così le cose? Bisogna ricercare nella pittura la matrice della ricerca di





Certamente l'ambito della grande sperimentazione linguistica e artistica, che aveva caratterizzato gli anni Venti della rivoluzione, si è ristretto di molto e l'accusa di formalismo è seriamente rischiosa per l'incolumità fisica dell'artista. Ma quelle foto sono ancora il segno di una espressione linguistica fortemente e coerentemente formalista. Innanzitutto la consapevolezza di esprimere una estetica nuova è sempre presente nello spirito dell'"uomo nuovo" in un processo ancora più radicale di quello espresso dai contemporanei Weston, Moholy Nagy, Man Ray, appunto perché sganciato dall'estetica e ancorato saldamente al processo di mutazione ed evolutivo dell'"uomo nuovo". Questo processo implica l'assunzione di nuovi punti di vista di inquadrature dall'alto verso il basso e viceversa, da nuove diagonali e da punti di fuga che spostano l'occhio dello spettatore verso una estensione del punto di vista oltre quello meramente frontale e monoculare caratteristico della prospettiva pittorica illusionistica. È nella fotografia del movimento il luogo ideale di questa ricerca. Rodcenko scatta con il primo modello della Leica. I corpi sono monumenti mobili, oggetti plastici e costruttivi polifunzionali così come la supermarionetta del teatro di Mejerchol'd. Rodcenko e la moglie Varvara Stepanova hanno collaborato alla grande stagione della ricerca costruttivista nel teatro (*La cimice* di Majakovskij, 1929) e nel cinema con scenografie, costumi bozzetti, manifesti (è di Rodcenko il manifesto della *Corazzata Potemkin* di Eizenstejn) ed è il circo, la *parade*, l'esposizione del corpo teso verso l'impossibile, quella condizione eroica e sublime a guidare l'occhio costruttivista dell'"atleta del cuore" per citare Artaud. Quella di Rodcenko è ricerca del nuovo punto di vista radicale e rivoluzionario, privo della retorica monumentale e immobile del realismo socialista. Nei chiaroscuri, nei

corpi catturati nel movimento degli atleti e degli sportivi, così come dei luoghi e degli oggetti come nel montaggio dell'uomo con la macchina da presa di Vertov la realtà colta in flagrante si carica di tensioni inedite. Forme nello spazio, costruzioni spaziali tipiche del linearismo degli anni venti, oggetti in interazione con lo spazio, i corpi dei tuffatori e dei maratoneti sono, come gli oggetti di Tatlin, realizzati nello spazio e percepiti nello spazio. La linea<sup>4</sup> è il fattore principale della pittura e di ogni costruzione, come afferma egli stesso<sup>5</sup>, la costruzione è organizzazione dei materiali, come nel cinema, nel teatro, nella pittura e nella letteratura costruttivista. La linea crea collisione, limite, nesso, progresso, superamento dell'estetismo del colore. Quest'ultimo diventa subordinato alla linea. Le fotografie, in bianco e nero, private di ogni referenzialità indicativa e connotativa si presentano come costruzioni nello spazio e in movimento. Le copertine realizzate da Rodcenko per le riviste costruttiviste *Lef*, *Novi Lef*, *Sovietskoe Kino*, giocano sul montaggio fotografico e tipografico, pittorico e poetico. La stessa poetica l'artista la applica coerentemente alla comunicazione quotidiana, nei manifesti pubblicitari durante la NEP e nelle cartine di caramelle, nella poligrafia che caratterizza quella vivacissima stagione della comunicazione sociale. *Collage* e montaggio sono infatti alla base delle poetiche e delle estetiche delle avanguardie internazionali negli anni venti. Dal cinema alla grafica alla letteratura<sup>6</sup>. È l'estetica della sintesi, "la composizione sintetica che coinvolge più elementi visuali"<sup>7</sup>, il dinamismo e la costruzione del corpo-macchina, la coscienza dell'artificio capace di superare la natura, a guidare il vettore di una nuova visione nella quale l'occhio, la pupilla, la retina vanno oltre grazie ad una inedita copula occhio-macchina come nel *Kinoglaz* e nel teatro-circo. Si tratta di mettere in campo mezzi plastici per comprendere una società, un mondo nella nuova realtà in movimento e in azione. In questo senso Rodcenko è "un artista del trapezio"<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Sklovskij V. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

<sup>2</sup> Sklovskij V. op. cit., *eccentrismo, straniamento, inatteso* sono i termini usati nella sperimentazione sovietica degli anni Venti. Il cinema è l'elemento centrale di questa sperimentazione che ha nella psicologia il fulcro di attenzione. Su questo aspetto rinviamo ad Angeini, A. *Psicologia del cinema* Liguori, Napoli, 1992, e a id. *La psicoanalisi in Russia*, Liguori, Napoli, 1988.

<sup>3</sup> Montani, P. *Dziga Vertov La Nuova Italia*, Firenze 1975. Cfr. anche Mukarovskij, J. *Il significato dell'estetica*, Torino Einaudi, 1973, pagg. 328 segg. E Sklovskij, V. *Le leggi del cinema* e id. *Il Montaggio in fotografia* in: Kraisky, G. (a cura) *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano, 1971. Rimando anche al mio *Evola, D. L'uomo con la macchina da presa e i principi estetici di Dziga Vertov* in: *la Nuova Città*, N.8, Maggio 1995. Vedi anche Vertov D. *L'occhio della rivoluzione* e il saggio introduttivo di Pietro Montani, Mimesis, Milano 2011. Kraisky, G. *Le poetiche russe del novecento*, Laterza, Bari, 1968. Rapisarda, G. (a cura di) *Cinema e avanguardia in Unione sovietica*, Officina, Roma, 1975. Bertetto P. (a cura di) Eizenstejn FEKS Vertov. *Teoria del cinema rivoluzionario. Gli anni venti in URSS*, Feltrinelli, Milano, 1975. Garubba, C. *Alexandr Rodcenko*, Fabbri, Milano, 1983.

<sup>4</sup> Il riferimento è anche agli enunciati estetici e poetici di Kandinskij.

<sup>5</sup> Karginov, G. Rodcenko, Editori Riuniti, Roma, 1977 pagg. 62 segg. Rimandiamo anche a AA.VV. *Rodcenko-Stepanova. Alle origini del costruttivismo*, Electa, Milano, 1984 con contributi di A.N. Lavrientiev, V. Quilici, S.O. Cchan Magodemov, A.V. Fvral'skij, I.S. Pesnecova, N.I. Baburina.

<sup>6</sup> Sul rapporto fra teatro e cinema negli anni venti all'insegna dei concetti di *Collage e Montage* cfr. AA.VV. *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*. La cité, Lausanne, 1978. Vedi anche AA.VV. *Théâtre et Cinéma années vingt une quête de modernité, tomes I et II*, Lousanne, L'age d'homme, 1990.

<sup>7</sup> Scimè G. *Aleksandr Michailovic Rodcenko :la Fotografia*, in: AA.VV. Rodcenko. *Grafico designer fotografo*. Mazzotta, Milano, 1992, pag 35.

<sup>8</sup> Mislér, N. Bowlt, J. *Un artista del trapezio*, in AA.VV. *Rodcenko...* cit. Pagg. 21 segg.

# PREMIO BORGO 2011

## SGUARDO FUTURO

Leonardo Albrigo



*premio della giuria*

Opera di Alessandro Meschini

È un premio di arte contemporanea e il contemporaneo è difficile da afferrare, da catalogare secondo tendenze, classificazioni, giudizi o interpretazioni.

Le opere esposte nella galleria "Punto Estatico", opere che partecipano al premio Borgo 2011 a Roma, si presentano diverse l'una dall'altra. Possiamo soffermarci su un bianco e nero con un teschio che appoggiato in basso a destra in uno spazio indistinto dialoga con un albero morto e artiglioso, illuminato da un bagliore improvviso e "le due cose assenti" sono richiamate da un vortice muto. Anche

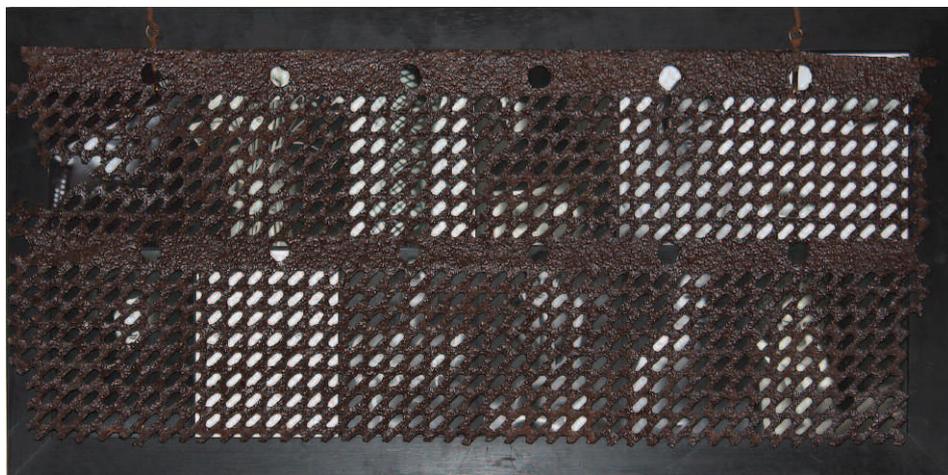
un'altra opera sembra alludere a "cosa c'è al di là", a "cosa ci sta sotto": una grata di ferro traforato lascia intravedere delle immagini che sono foto in bianco e nero; il gesto dell'alzare la grata per vedere meglio chi o cosa le immagini rappresentino è ostacolato dalla grata stessa che in modo rigido difende o imprigiona le figure sottostanti. Una messa a fuoco ulteriore coglie da dietro la grata presenze e sguardi che a propria volta chiedono di essere liberati. Un rombo-quadrato suddiviso all'interno in quattro campiture di colore diverso ospita in ogni riquadro, come una scrittura su differenti materiali colorati sempre lo stesso motto in greco: *conosci te stesso*. Sono incisioni, graffiti che nella loro essenzialità e semplicità sopportano il peso di un detto che in tutta la propria complessità vuole arrivare a chi li sta osservando.

C'è ancora un disegno a matita che incastra in riquadri diversi natura e paesaggio (frutta – alberi – acqua – qualche edificio – una foglia posata a terra): una natura morta dal sapore un po' scolastico.

Anche un altro piccolo formato di un paesaggio a colori spicca per la propria naiveté. È un lavoro minuzioso, non improvvisato: si può cogliere un amore per la pittura come arte artigianale.

C'è infine un monocromo che potrebbe risultare tra tutte le opere quella più intensa, più densa ed espressiva.

Come se ci trovassimo a considerare un quadro che è un tassello d'intonaco grezzo bianco sporco, materico quindi, informale con tracce di spatola, granulosità e spruzzi di colore: il tutto bianco su bianco. Questa materia anche se potrebbe essere assimilata ad uno "scarto" è materia viva che non si presta a possibilità di raffigurazioni definibili o definite.



*premio del pubblico*

Opera di Dolores Carli

Si dà così come la si coglie e si coglie qualcosa dell'inconscio. lo sguardo può assorbire in modo sensibile e vibratile sia il senso di delicatezza sia il sentimento di agitazione ed inquietudine. Non siamo obbligati ad interpretare: l'opera funziona "così come è".

Dentro l'opacità fisica del monocromo possiamo avvertire leggerezza ed evocatività. •

# ROMANO DAZZI

## O LA RICERCA DEL PADRE-FRATELLO.

### Agostino Raff

“Il corpo ha in sé il principio stesso del mondo e la forza propulsiva e creatrice di esso. È un corpo non staccato dal ritmo generale dell’universo...” Sono parole di Anton Giulio Bragaglia (1928) che il giovanissimo e vulcanico Romano Dazzi, figlio d’arte assolutamente autodidatta, fa sue: semmai occorresse una teoria a sostegno delle centinaia di disegni a sanguigna o a lapis che lui fa sgorgare come da una lussureggiante sorgente cartacea.

Romano, nato nel 1905, è un robusto e sognatore figlio del popolo, tira pugni, posa con la sigaretta, avrebbe fatto perdere la testa a Pasolini in quanto specchio dell’archetipo virile di sé del poeta; è un narcisista puro, costretto a ciò dalla vana attesa di un padre (Arturo, scultore, celebre e latitante). Ma i corpi atletici invocati e scattanti, i padri-fratelli, arrivano sotto diverse spoglie: gli amici rocciatori, aviatori, esploratori, con gli artisti di via Paisiello n° 15 nella Capitale, fucina di incontri d’arte scienza e filosofia. Là, in mezzo ai tradizionalisti, si affissano come cunei anche le utopie dinamistiche del fascismo nascente esaltate da D’Annunzio e dai Futuristi. E a Romano tocca un padre adottivo greve come un macigno, che lo ospita spesso a Firenze: Ugo Ojetti, il maggior critico d’arte del momento, (tra cervelli come Papini, Soffici, Prezzolini, Palazzeschi) che cerca di instradare il giovane



Dazzi ribelle, nella pratica di un’arte vera e metodica. Nei suoi anni adolescenti l’artista è vezzeggiato, rivelato, aiutato; gli si organizza a Roma una mostra fondamentale (1919) e una alla Galleria Pesaro di Milano (1924) che lo lanceranno nel mondo italiano dell’arte che conta.

Da un lato il neoellenismo dei Romanelli, Morbiducci, Canevari, Oppo, Andreotti ecc. di quelli che popolano di bianchi idoli il Foro Mussolini, ancor oggi visitabile come Stadio dei Marmi, scultori e pittori non sempre tarpati dall’accademia – emergono maestri come Sartorio, Cambellotti, Messina – che tentano un colpo di mano nel vitalismo schietto; dall’altro i catastrofisti (Picasso infurierà poco più tardi),



Dal catalogo "Disegni di Romano Dazzi", a cura di Giovanna De Lorenzi.



Affreschi di Romano Dazzi, Salone d'Onore - Foro Italico Roma.



i picchiatori, i complici marinettiani della velocità e della guerra che spezzano e spazzano. E la guerra condotta dall'Impero tocca anche Romano Dazzi, invitato dal maresciallo Graziani in Libia (1923) a documentare con superbi disegni cronistici il mondo dei "colonizzati". Il divino Deserto, gli àscari, i beduini, i cavalli, febbrilmente trasferiti sulla carta, si accorpano in modo fatale anche nel cuore del nostro fabbro-poeta costituendone la nostalgia della seconda metà della vita, dopo il matrimonio con Vanna Farina Cini che gli darà tre figli.

Non mancherà al Dazzi junior l'esperienza dell'affresco. I quattro grandi "momenti atletici di gruppo" commissionati per l'Aula Magna dell'Accademia di Educazione Fisica (1928-1932) a Roma (oggi Salone d'Onore) vanno riconsiderati con rispetto per la passione estetico-dinamica che li motiva, per una meravigliosa ingenuità pionieristica che può rasentare nelle pose un quieto parossismo; per la volontaria e accanita erotica muscolare (che riporta tuttavia più ad un Vesalio che a un Buonarroti) la quale avrebbe lasciato un lungo strascico nell'ideologia della bellezza sportiva maschile fino agli anni Sessanta del Novecento (Olimpiadi di Roma) prima della mortificazione fatale – ma davvero soltanto antifascista? – delle cosce di calciatori, cestisti, pugili, lottatori, ciclisti ecc. censurati oggi nella loro giornata agonistica sotto tremendi stracci punitivi.

*"Il muro BEVE, BEVE!"* – scrive alla moglie durante il lavoro agli affreschi – *"è un grido che mi rompe dentro, le pennellate infittiscono, il pennello quasi sfrigola, il colore s'impasta con la malta, e allora bisogna vedere, vedere presto e tutto insieme, cercare con il cuore il punto dove va lo scuro, dove va la luce..."*

Irrequieto e polemico con se stesso, Romano Dazzi approda anche alla percezione dei propri limiti, nel clima collettivo di

totale rivoluzione espressiva che ormai pare escluderlo: *"E questa passione, questo bisogno di diffusione e dilatazione che è in me, non trova le sue vie, non trova le forme, rimane ad agitarsi come caos contenuto, non troverà mai la sua liberazione..."*

*"L'interesse per il dinamismo, concepito come modello della legge della natura" – osserva Giovanna De Lorenzi – "si fa con l'avanzare degli anni [ in Romano Dazzi ] sempre più astratto e teorico: abbandonata quasi del tutto l'espressione figurativa negli anni del [secondo] dopoguerra, l'artista dedica centinaia e centinaia di calcoli matematici e studi meccanici ed esperimenti pratici alla ricerca di quel "moto perpetuo" che era stata anche l'aspirazione profonda di Bragaglia – e le parole tracciate dall'uomo ormai vecchio sul bordo di una pagina coperta di calcoli fittissimi, rimangono a testimonianza della tragicità di una ricerca, assurda solo in apparenza:*

*"La nostra vita, il segmento di una retta infinita che si protende nell'indifferenza universale, inavvertibile istante nel fluire del tempo, un sospiro nella silenziosa anima del cosmo. Un ripetuto dolore del perché, perché che non ebbe mai una risposta [...] Perché gravare l'anima nostra con l'inguaribile male del perché, perché dotarla di questa sete [...] perché inchiodarla a questo castigo maggiore di ogni colpa, perché l'inganno?"*

Ma nel territorio di questo inganno, Romano Dazzi è vissuto ed ha agito, evocando suo malgrado un bagliore particolarissimo di gioventù. •

NOTA. Le notizie e le immagini – tranne quelle a colori – sono tratte dal volume **"Disegni di Romano Dazzi"** Leo S. Olschki Editore – Firenze 1987, a cura di Giovanna De Lorenzi, redatto a catalogo per il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze.

**Domenico Chianese  
Andreina Fontana (2010)  
Immaginando**

Milano, Franco Angeli, Pag. 237, Euro 29

**Piero Caporali**

In consonanza con il titolo, il bel libro di Domenico Chianese e Andreina Fontana propone sin dall'inizio la descrizione di una scena intrigante: "il bambino è inginocchiato e fissa una 'macchia' del pavimento, è immerso nel suo fantasticare. Il pavimento di graniglia è un'immensa massa di piccole macchie nere irregolari e il bambino da molto tempo ha scelto quella singola macchia, è il suo 'furgoncino' [...] Quella macchia un giorno si è trasformata in immagine" (Chianese, Fontana, 2010, pg. 11).

L'immagine è dunque subito alla ribalta, ma a partire dall'interesse per il visivo il libro propone implicitamente un lavoro in doppio tra arte e psicoanalisi, intendendo una psicoanalisi che non si limiti a pensare sopra l'arte, ma voglia anche pensare con l'arte, insieme a coloro che esplorano senso e problemi della raffigurazione dal vertice del proprio lavoro di analisti e studiosi dell'immagine.

La tesi principale di 'Immaginando' si configura, oltre che nell'intendere l'arte come una componente essenziale per la nascita e lo sviluppo della soggettività umana, anche nel riconoscere uno spazio, un valore ed un'autonomia necessari al campo dell'immagine, non subordinandola, ma conferendole pari dignità della parola, operazione definita altrove come un epocale 'iconic turn', ovvero il sostituirsi del paradigma visivo a quello linguistico precedentemente dominante, ciò nel contesto sia di una società globalmente votata all'immagine, sia nello svilupparsi di studi e indagini sugli

effetti di tali cambiamenti nel presupposto di una logica peculiare dell'immagine, non direttamente riconducibile a quella della parola.

Gli autori tracciano una ricostruzione approfondita e dettagliata dei rapporti tra visivo ed inconscio, supportata da tutta una serie di riscontri nel solco di una tradizione del pensiero novecentesco che evidenzia la specificità espressiva dell'immagine: Warburg, Biswanger, Merleau-Ponty, Benjamin, Didi-Huberman, Lyotard, Foucault; autori che vengono variamente convocati per rintracciare nel pensiero freudiano quelle affluenze che si sottraggono alla dominanza del logos e che trovano i propri punti di emergenza nelle immagini della Gradiva, del Mosè, di Leonardo, come anche nella passione del collezionista di oggetti antichi, nelle fantasie archeologiche, nelle immagini di Roma e nelle rifles-

sioni sulla civiltà e su una visione particolare del tempo.

Centrale è anche la rivendicazione in psicoanalisi del valore conoscitivo del pensiero visivo, rappresentata da molti autori contemporanei: Aulagnier, Bollas, Botellà, Ferro ed altri, che propongono una concezione dello spazio in seduta come campo attraversato da tensioni, forze, sensazioni che prendono corpo in immagini.

Un libro che risalta per la sua chiarezza, linearità, semplicità e creatività, una lettura che apre la mente, nello stesso tempo, all'antico e al nuovo, con stimoli associativi che rimandano oltre alle problematiche cliniche e tecniche della psicoanalisi, anche alla scoperta di angolature originali e a promuovere una visione ampia dell'individuo nella sua interezza e nella sua profondità, senza timore di spingersi in una dimensione immaginativa troppo poco frequentata. •



Le vie della psicoanalisi/Saggi

FrancoAngeli

Giuseppe Ghigi

# Il tempo che verrà.

## cinema e risorgimento

Venezia, Gambier &amp; Keller, Pag. 272, Euro 19

### Gianni Olla

Le celebrazioni ufficiali dei 150 anni dell'Unità d'Italia, partite sommessamente e, a volte, contestate, si sono trasformate pian piano in un contenitore che ha raccolto ogni genere di contributo culturale o storico alla ricorrenza. Però a partire dalla base, e cioè dalle istituzioni culturali (università, musei, scuole) e dai circoli pubblici e privati. Nelle settimane scorse sono stati pubblicati due volumi: il primo puramente filmografico, «Il Risorgimento nel cinema italiano», curato da Giovanni Lasi e Giorgio Sangiorgi (Edit Faenza); il secondo, «Il tempo che verrà. Cinema e Risorgimento», scritto da Giuseppe Ghigi (Gambier Keller), invece, più analitico e meditato. Il volume di Ghigi, docente di Storia del Cinema a Venezia, fa il punto dei tanti «risorgimenti» cinematografici che si sono susseguiti a partire dall'invenzione del cinema, oppure, in Italia, un po' più tardi, visto che «La presa di Roma» di Filoteo Alberini, che, nel 1905, ricostruisce la battaglia di Porta Pia, è anche il primo film a soggetto italiano. Da studioso di cinema prestato alla Storia, Ghigi apre il suo volume con una considerazione necessaria ma fortunatamente acquisita ad ogni livello: anche quando parlano del passato i film sono «storia del presente», ovvero valutazioni attuali sulle dinamiche di altre epoche. Così è facile spiegare gli oltre cinquanta titoli che vennero prodotti in Italia negli anni del muto, alcuni famo-

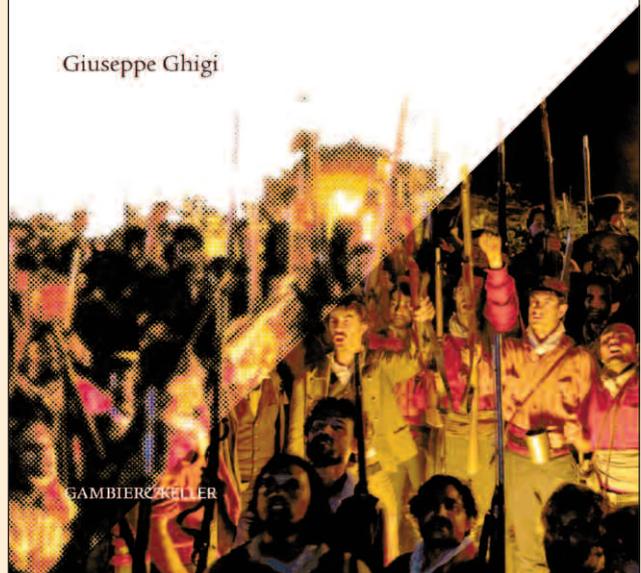
si (i film di Caserini dedicati a Garibaldi e alla spedizione dei Mille), altri meno, ma, in ogni caso, oggi dimenticati, se non dagli studiosi e quasi sempre invisibili. La vicinanza storica con gli eventi dell'unificazione (per «La presa di Roma», ci furono proiezioni continue con i reduci dell'impresa che applaudivano in continuazione, osserva Ghigi) si saldò naturalmente con la retorica nazionalistica: la Grande Guerra, dopotutto, sanciva, sul piano della comunicazione di massa, il compimento dell'Unità. Il fascismo fu più prudente (Ghigi analizza il bel film di Blasetti, «1860», in una prospettiva nuova, molto antiborghese) e, possiamo aggiungere, preferì il passato remoto («Scipione l'Africano») a quello prossimo: la Roma imperiale non poteva essere confusa con l'«Italiotta» giolittiana che Mussolini aveva cancellato con la Marcia su Roma. Nel dopoguerra, per lungo tempo, il Risorgimento, ebbe invece un trattamento «pacificante» - a parte la cesura quasi eversiva dei due film viscontiani, «Senso»

(1954) e «Il gattopardo» (1963) - in sintonia con la sordina messa all'altro tema storico, la Resistenza, e in vista del centenario dell'Unità. Poi, a partire dal 1968, Ghigi definisce i tanti film risorgimentali dell'epoca, come maoisti, termine da prendere in senso metaforico. L'idea era infatti non solo di porsi dalla parte del popolo che si ribellava davvero (questo è il senso di un film celebrato come «Bronte, cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato»), ma anche di leggere le traversie degli eroi risorgimentali - veri o fantastici che fossero, come il conte Imbriani di «Allonsanfàn» - in parallelo con i riflussi delle ondate rivoluzionarie post sessantottesche. Ovviamente, anche Ghigi non può che concludere il suo libro con il film di Martone, «Noi credevamo». Proprio il film di Martone - possiamo concludere - è il simbolo di una riflessione storica che parla del presente, ovvero della percezione attuale di un Risorgimento, se non «mancato», certo amputato di tante sue idealità. •

# Il tempo che verrà

cinema  
e risorgimento

Giuseppe Ghigi



Fontana A. Gazzillo F. (a cura di)

# Psicoanalisi in tempi di crisi

Roma, Borla Editore, 2011

Pag. 240, Euro 25



## Gurnari Maria Carmela

“*Psicoanalisi in tempi di crisi*” è un libro curato da Francesco Gazzillo e Andrea Fontana apparso quest’anno nell’edizione Borla. Realizzato da alcuni esponenti dell’associazione “Lo Spazio Psicoanalitico” di Roma fondata da Nicola Perrotti, il libro contiene, dopo l’introduzione di F. Agosta, la traduzione integrale del testo edito dalla Società Psicoanalitica tedesca: *I dieci anni dell’Istituto Psicoanalitico di Berlino* (curato da Max Eitingon) seguito da due saggi di commento (A. Rocchi e P. Cruciani: *Psicoanalisi e cultura di Weimar* – B. Palazzetti: *I policlinici psicoanalitici, la diffusione della psicoanalisi e l’avvento del nazismo*) ed una raccolta di lavori che

testimoniano lo sforzo teorico e clinico sostenuto dall’esperienza dei laboratori psicoanalitici di S. Lorenzo.

Il Policlinico di Berlino fondato da Max Eitingon ed Ernst Simmel trovò l’appoggio ed il sostegno di psicoanalisti noti come Fenichel, W. Reich, S. Bernfeld, E. Fromm, F. Alexander, H. Sachs, S. Radó, ma anche M. Klein e K. Horney.

È un’esperienza targata “1920-1930” che si confronta con questioni ancora aperte: confini della psicoanalisi, diagnostica psicoanalitica, indicazione al trattamento e prognosi, interruzioni intempestive, trasmissione del sapere psicoanalitico e formazione di nuovi analisti.

Inoltre il titolo del libro lega la psicoanalisi ad un tema di grande attualità: la crisi.

Questo non sorprende chi pensa che la psicoanalisi sia nata proprio da una crisi: la crisi di quella concezione patriarcale che, per secoli, ha sostenuto l’organizzazione sociale ed etica del mondo occidentale. In questa ottica l’invenzione della psicoanalisi sarebbe da considerare come la risposta specifica con cui la cultura ha cercato di far fronte al baratro aperto dall’indebolirsi di quella fondamentale istituzione psichica che il padre rappresenta.

Se questo è vero potremmo arrivare a pensare che la psicoanalisi sia sorta da quello stesso vuoto da cui sono sorti i regimi tota-

litari. In entrambi i casi si sarebbe trattato di fronteggiare quel baratro che si apre per il soggetto quando una certa concezione del mondo comincia a vacillare.

Sappiamo che il discorso freudiano accorda valore alla dinamica tra grandi istituzioni psichiche come l’Io, l’Es ed il Super Io colte nella loro dimensione di istanze, questo però non significa che “metapsicologia” venga a coincidere con “metastoria”. Se la teoria freudiana descrive una dinamica psichica dei processi, degli sviluppi sempre conflittuali in quanto animati da forze contrapposte, nulla ci autorizza a considerarla un “teatrino” fuori dal tempo. Se l’inconscio è postulato come il luogo potenziale di ciò che ritorna sempre uguale a se stesso (coazione a ripetere) e mira pertanto a collocarsi fuori dal tempo, questo è interpretato, dall’ottica freudiana, come sintomo, vale a dire come la spia di ciò che disturba ma al contempo lega il soggetto al proprio tempo ed ai propri simili.

Basta pensare, a questo proposito, all’importanza che la psicoanalisi riconosce alla storia infantile: alla contingenza dell’esperienza del nuovo nato, ma anche al suo legame con l’inconscio genitoriale (in tutta la sua portata transgenerazionale), vale a dire con la necessità che le istanze interne si incarnino in personaggi in carne ed ossa e la pulsione si rivesta di quelle forme e trovi quegli oggetti che sono possibili in un certo tempo ed in un certo ambito sociale.

E se per la psicoanalisi è essenziale ritagliarsi un ambito, un setting capace di circoscrivere qualcosa per poter cogliere ciò che normalmente sfugge, pensare che questo possa condurre ad un isolamento dalla società, dalla cultura e dalla storia sarebbe la sanzione di un fallimento legato al tradimento dello spirito originario che ne ha provocato la nascita. •

Rivista di Psico  
analisi 2011/3  
allievi, genitori  
i, maestri, bam  
bini

 ANNO LVII – N. 3 – LUGLIO/SETTEMBRE 2011  
SOCIETÀ PSICOANALITICA ITALIANA



# eidos 22

## cinema e poesia



## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2011

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

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

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

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

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

### Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

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

Pagamento anticipato con versamento tramite:

**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](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)**

**eidos** la trovi in LIBRERIA e  
nel circuito FELTRINELLI

# eidos

cinema psyche e arti visive

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

