

N° 22 - novembre 2011 - febbraio 2012 - 8,50 €

epidros

cinema psyche e arti visive

cinema e psyche
Terrence Malick

l'intervista
Alice Rohrwacher
Andrea Segre

nel film
Poetry
Faust

arti visive
Georgia O'Keeffe

approfondimento
Teatro e cinema di
Antonin Artaud

cinema e poesia

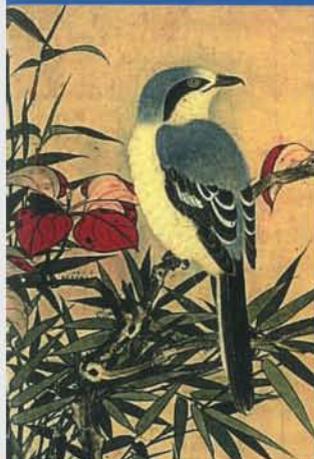


SALVATORE MALIZIA

ALLODOLE E SPECCHI

POESIE

presentazione di Gian Carlo Nivoli



La Vita Felice, Milano 2010, Euro 12,00



PSICOTERAPIA PSICOANALITICA



B
BOCCA

ANNO XVII - NUMERO 1 - GENNAIO-GIUGNO 2010

cinema e poesia

a cura di Pia De Silvestris e Lori Falcolini

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite bonifico
bancario o versamento su c/c postale
indicazioni a pag. 67

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

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

Hanno collaborato in questo numero:

E. Altomare, R. Aragosa, G. Biggio,
M. Brinchi, D. Brotto, C. Chianese,
R. De Giorgio, F. Fabbri, S. Francia di Celle,
A. Michelotti, V. Nesci, F. Pedroni,
S. Resnik, G. Sorge, C. Terracina,
L. Vagnetti, G. Zoena.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

Margo design - www.margodesign.it

Stampa

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

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**

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

Copertina

FUKUJI regia di Aleksandr Sokurov

sommario novembre 2011 / febbraio 2012

4 editoriale
Cinema e poesia
di P. De Silvestris e
L. Falcolini

6 cinema e psyche
Cinema e poesia.
Terrence Malick
di F. Pedroni



Le forme poetiche del cinema
di Victor Érice
di S. Francia di Celle



12 la suggestione
Zanzotto: il cinema dei poeti
di E. Altomare

14 l'intervista
Alice Rohrwacher
di L. Falcolini

18 cult
Pasolini: la poesia del
Vangelo
di M. Brinchi
Il postino
di L. Vagnetti

22 nel film
Una parentesi di poesia:
Poetry
di P. De Silvestris

Faust. L'addio dell'anima
di D. Brotto
Terraferma, la terra di speranza
di C. Chianese
Il ragazzo con la bicicletta
di A. Michelotti
La morte orientale:
Departures
di G. Biggio
Il villaggio di cartone
di G. Zoena
Urlo: On the road nelle
emozioni
di L. Cerqua
Bright star "A thing of
beauty"
di A. Antonetti

38 l'altro film
Io sono lì di Andrea Segre
di B. Massimilla

42 approfondimento
Teatro e cinema di
Antonin Artaud
di S. Resnik

48 arti visive
Beuys: il narratore
impenitente
di F. Fabbri
Georgia O'Keeffe
di C. Terracina



Dolores Carli: la conquista
dello spazio interiore
di R. De Giorgio

60 esperienze
Annecy Cinéma Italien
di L. Canerini
ART ZFF 20 11
di G. Sorge
Il workshop cinema e sogni
al Romafilmfest
di V. Nesci

66 eidos news
Salvatore Malizia:
allodole e specchi
di R. Aragosa

nel prossimo numero
cinema e cibo



Miracolo a Le Havre regia di Aki Kaurismäki

Cinema e Poesia

Pia De Silvestris e Lori Falcolini



Poetry regia di Lee Chang-dong

Quando, quando, saremo sazi di intonare canti di lamento?
Non erano venuti maestri nel comporre parole umane? (Rilke)

Quando abbiamo deciso di dedicare questo numero di Eidos a Cinema e Poesia ci siamo chieste quale significato dare all'attributo "poetico". Alcuni film che proponiamo riguardano strettamente la poesia, altri invece no. Abbiamo, per esempio, scelto alcuni film che riguardano la tragedia degli emigrati. Perché questa gente disperata, che abbandona il proprio paese inospitale, il proprio luogo d'origine e vaga nel mare su barche insicure per raggiungere una qualche forma di accoglienza, ispirano registi come Olmi o come Crialesa a fare film giudicati "poetici"?

"La poesia è verità" scriveva Goethe e questi uomini ricordano la nostra povera umanità e i sentimenti radicali della vita di cui parla la poesia. Scrive Iosif Brodskij in *Dall'esilio*: "Nessuno ha mai contato questa gente, e nessuno, neanche le organizzazioni umanitarie delle Nazioni Unite, la conterà mai: essendo milioni, si sottraggono a qualsiasi calcolo e costituiscono quello che – in mancanza di un termine migliore o di un grado abbastanza alto di misericordia – viene chiamato il fenomeno dell'emigrazione".

In *Terraferma* è il vecchio marinaio, che porta dentro di sé scolpita la legge del mare, a salvare la vita dei naufraghi, recuperando e mantenendo viva così la nostra umanità. La donna africana, che partorisce con l'aiuto della nuora del vecchio, usa parole ("Sei tu che la bambina riconosce per prima, perché sono state le tue mani a toccare il suo corpo per farla nascere") di un sapere lontano che nasce dall'amore e dalla dedizione. In *La città di cartone* il prete, che ospita nella sua chiesa cadente gli emigrati senza casa, dice: "Il bene è più importante della fede", queste parole, che ci sembrano così forti, sono le stesse pronunciate da San Paolo più di duemila anni fa nella sua lettera ai Filippesi: la carità (l'amore) è la più grande virtù che esiste".

In *Poetry* è la ricerca della bellezza che non può esistere da sola ma che ha bisogno del buio dell'orrore e della sofferenza - come dice lo stesso regista e sceneggiatore Lee Chang-dong

a proposito di Mija, il personaggio principale del film – a rendere poeticamente struggente questa opera; come anche *Departures* del regista Yojiro Takita, un film aperto su una dimensione profonda dell'anima. James Hillmann, recentemente scomparso, ha dedicato un libro ed una vita di studioso a questa nozione che definisce personificata. Il richiamo dell'anima, dice Hillmann, è una fede nelle immagini e nel linguaggio del cuore che porta ad un'animazione del mondo. Poesia, nell'accezione di poiesis, è un fare creativamente qualcosa che resta autonomo e che ha, in un certo senso, una sua vita indipendente. Così le storie le scrivono gli sceneggiatori, i film li girano i registi ma le immagini, attraverso lo schermo si consegnano allo spettatore nella loro realtà e nella loro integrità; l'autore, come il poeta, si fa soltanto tramite.

Nel bel film di Sokurov, *Faust*, incontriamo la somma delle cose (summa rerum). Il mito, la storia, la scienza, la magia. La grande poesia di Goethe è raffigurata e riscritta da un maestro delle immagini come Sokurov che si appropria del capolavoro di Goethe e lo piega verso una dimensione poetica più affine alle sue radici umane e culturali. A partire dalle prime raffigurazioni ci sentiamo immersi in un Medioevo oscuro, i colori sono quelli della povertà e della carne. Riviviamo l'atmosfera delle *Memorie del sottosuolo* di Dostoevskij, forse perché tutto ci fa pensare ad una prigione più del corpo che dell'anima. Riconosciamo il trauma che blocca l'esperienza, la soffocante povertà, lo sguardo della bellezza e l'uomo Faust che riesce a salvare da solo se stesso nell'aridità di un deserto di pietre.

Per ultimo, perché è solo da oggi nelle nostre sale cinematografiche, vorremmo segnalare all'attenzione degli spettatori lo splendido e ironico film di Aki Kaurismäki *Miracolo a Le Havre*, in cui il cinema-poesia offre le più straordinarie immagini per trasformare la dura realtà della vita dei poveri, degli emigrati e delle donne in un desiderio miracolosamente compiuto di amore, giustizia e gratitudine. •

CINEMA E POESIA

Terrence Malick

Federico Pedroni

Di cosa parliamo quando pensiamo al “cinema di poesia”? Di una grammatica cinematografica alternativa o di una pulsione contenutistica che semplicemente rifiuta le convenzioni tradizionali della narrazione filmica? Analizzare il rapporto tra cinema e poesia può sembrare un’operazione ormai concettualmente stanca. Qual è l’idea fondante di un cinema poetico? Cosa implica l’affermazione di una pratica cinematografica in grado di sfuggire ogni momento ovvio della quotidianità per tramutarsi in una nuova modalità narrativa capace di scansare la ripetitiva struttura sintattica (a prima vista ovvia e dominante, insomma romanzesca) banalmente definita come prosaica? Ragionare di cinema – arte fondante (e inevitabile) della cultura novecentesca – come forma concreta di atto visivo ci mette di fronte a suggestioni presenti già in Rilke che, nelle *Elegie Duinesi*, scrive: “La creatura, quali siano gli occhi suoi, vede/ l’aperto. Soltanto gli occhi nostri son/ come rigirati, posti tutt’intorno ad essa,/ trappole ad accerchiare la sua libera uscita”. La vocazione alla testimonianza singolare, libera e liberata da una convenzione (lo sguardo “rigirato”) che ci frena e costringe, è già enunciata come possibile forma di applicazione teorica. La soggettività dello sguardo, strumento inevitabile per un poeta, si appaia alla necessità di una testimonianza “concreta” e “aperta” del reale. Freud, non troppi anni dopo, ha descritto la peculiarità della testimonianza filmica: “Il cinema è una dimensione della parola”. E come ogni *logos*, è destinato a sacrificare la propria forma per un significato, per una finalità che può pericolosamente assomigliare a guarigioni e panacee. L’ipotetica pulsione irrazionale del cinema aveva la vista lunga. Il *logos* sembrava in grado di non farsi soffocare fino all’inazione da una troppo



The Tree of Life regia di Terrence Malick

concreta razionalità, anzi. “Il cinema è strumento di poesia con tutto ciò che questa parola può contenere di significato liberatorio, di sovversione, di soglia attraverso cui si accede al mondo meraviglioso del subconscio”, scrive Buñuel. Una testimonianza quasi ribelle – in pieno stile surrealista – del potenziale uso del linguaggio in termini non codificati, che aspettano anzi una forma di definizione in un universo ancora nebuloso. Linguaggio che viene quasi esaltato e trasformato, in un’apologia del potenziale, in micce esplosive di senso e forma. Del resto, come scrive Andrej Tarkovskij in *Scolpire il tempo*, “l’immagine è un’impressione della verità sulla quale ci è concesso di gettare uno sguardo con i nostri occhi ciechi”. L’uso della provocazione della cecità è sviluppato come *forma mentis* per affrontare – ed eventualmente risolvere – l’eterno problema dello sguardo. Mentre generazioni di cineasti si accapigliavano sul senso del riprendere frammenti di vita, Jean Epstein rifletteva sul cinema come forma di rappresentazione psichica, come “riflesso di un riflesso”, capace di presentare “una quintessenza, un prodotto doppiamente distillato”. Il mondo sembrava esplodere sotto i bombardamenti del reale, ma Epstein



I giorni del cielo regia di Terrence Malick

ipotizzava un'indipendenza di sguardo, l'idea di una rappresentazione che guardasse con fermezza verso l'interno invece che verso l'esterno. Il meccanismo psicologico dell'immagine proiettata nelle nostre menti, prima ancora che codificata in immagini "pubbliche" in movimento è ricordata da Calvino che, in pieno spirito postmoderno, scrive: "il 'cinema mentale' è sempre in funzione in tutti noi, e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vita interiore". Il cinema quindi è visto come esperienza psicologica (e antirazionale) in funzione dei meccanismi quasi inconsci della nostra mente. È questo il cinema di poesia che si realizza con i dettami che saranno alla fine determinati da Pasolini che, in un saggio raccolto in *Empirismo eretico*, premette: "lo strumento linguistico su cui si basa il cinema è di tipo irrazionalistico: e questo spiega la profonda qualità onirica del cinema". La tradizione occidentale ha da sempre combattuto, almeno nelle sue forme più avanzate – nei fatti prima ancora che nei film – un approccio così distante da una rappresentazione concreta della realtà. Ma il cinema di poesia è davvero così lontano da ogni forma di realismo? Scrive ancora Pasolini, in una lettera

al suo produttore Alfredo Bini a proposito del *Vangelo secondo Matteo*: "Tu forse sai che, come scrittore nato idealmente dalla Resistenza, come marxista, per tutti gli anni cinquanta il mio lavoro ideologico è stato verso la razionalità (...) L'idea di fare un film sul Vangelo (...) è invece, devo confessarlo, frutto di una furiosa ondata irrazionalistica. Voglio fare pura opera di poesia, rischiando magari i pericoli dell'esteticità". Alla luce di queste suggestioni (e del rischio di derive estetizzanti), il cinema che sembra più impermeabile a un approccio programmaticamente poetico sembra (forse per sua fortuna) proprio quello americano che, codificato da D.W. Griffith – ferreo storicista – e segnato dall'elaborazione dei generi come forme – "figure", le definirebbe Auerbach – del racconto (la commedia, il western, il noir, il *gangster movie*, il melodramma), è il più legato a una tradizione prosaica e descrittiva nel narrare storie, personaggi, momenti storici. È proprio il cinema americano che invece può e riesce a

creare al proprio interno delle resistenze (o, meglio, innovazioni) alla narrazione tradizionale per fondere elementi codificati con pulsioni irrazionali pronte a scardinare quegli stessi metodi. Quel che è più difficile trovare (per fortuna, ancora una volta) è una tradizione puramente "irrazionalista" che non faccia i conti con una cultura dalla tradizione di laicissima e razionale concretezza. Quel che ne consegue è che, in alcuni casi, l'ibridazione di una matrice poetica con la necessità di raccontare una storia – se non "La Storia" – è riuscita a creare opere la cui definizione è più sfumata, impossibile da inquadrare per l'irriducibile libertà compositiva. L'esempio più recente – e uno dei più lampanti – è *The Tree of Life* di Terrence Malick. L'autore ha una formazione filosofica e da sempre analizza nei suoi film il rapporto, non limitato al livello razionale della conoscenza, tra uomo, natura e storia. In *La rabbia giovane* catapultava una coppia di criminali in un viaggio sanguinoso nel quale l'impulso e la coscienza non incrociano il loro cammino. In *I giorni del cielo*, riflette sulla casualità del destino immergendo i protagonisti in un tempo senza storia (mentre il mondo da cui fuggono, la Chicago della Depressione, sembra annichilirli in un meccanicismo



The Tree of Life regia di Terrence Malick



La sottile linea rossa regia di Terrence Malick

taylorista) dove le ragioni del caso e del destino (e una natura leopardianamente indifferente) tornano a governare il mondo. Quello che può sembrare un vezzo arcaizzante è invece una riflessione sull'impossibilità di essere felici in quanto destinati a una perenne dissonanza con il loro tempo. In *La sottile linea rossa* la guerra del Pacifico è una nefasta catarsi della Storia che scioglie l'uomo (ogni uomo) in un rapporto mai emulsionato con l'ambiente naturale che lo circonda. Il lirismo tutto terreno di Malick (che parla di assassini allo sbando, di crisi economiche mondiali, della tragedia immane del conflitto bellico) esplose proprio nell'antinomia con le immagini che crea. La ricerca perfetta della luce, le inquadrature che sfiorano il lavoro dell'uomo e il mondo naturale, la ricerca di perfetti sintagmi espressivi (ogni dettaglio è curato con maniacale cesello, proprio come il lavoro di asciugatura della singola parola poetica, l'osso di seppia montaliano) sono la tavolozza attraverso cui Malick cerca un significato ultimo (ma non necessariamente irrazionale) della vita. Questa ricerca forsennata di senso (anche a rischio di non trovarne alcuno) è al centro di *The Tree of Life*, in cui il microcosmo familiare borghese dell'America anni '50 diventa il pretesto per un'analisi cosmologica che interroga la vita sul proprio significato. Superando il dualismo tra analisi storicistica ed enfasi poetica, Malick tenta di alzare il proprio sguar-

do (di "vedere l'aperto", direbbe Rilke) portandolo fino all'estremo limite del tempo e dello spazio. Prova a raccontare la genesi del mondo – oltre ogni possibile concretezza – per trasformare l'immagine in puro flusso di coscienza visiva. Non scordando la razionalità e le leggi naturali (irrazionale per Malick non vuol dire essere un nemico della realtà oggettiva ma dei riflessi pavloviani alla base di una conoscenza preconstituita) ma cercando di rendere tangibile (o almeno "visibile") anche il trascendente. L'uomo non simboleggia più l'inizio e la fine della conoscenza (il "bambino astrale" di Kubrick), ma cerca il proprio ruolo in un infinito distante. Malick rifugge facili consolazioni religiose (anche se nel finale cerca un altrove consolatorio che somiglia troppo a un paradiso laico) ma trova la propria forza nell'utilizzo lirico di figure archetipiche (la madre, il padre, la morte). Un'indagine sulla nostra (in)finitezza che supera la frenetica ricerca del simbolo di derivazione post-freudiana o l'irrazionalità ideologica del Vangelo catto-marxista di Pasolini. Un'esperienza esoterica di *ubris* che si trasforma in un componimento poetico tra i più ambiziosi e visionari dei nostri anni. •



LE FORME POETICHE DEL CINEMA DI VICTOR ERICE

Stefano Francia di Celle

Fondamentale per la riflessione su cinema e poesia è il contributo di Víctor Erice, un cineasta spagnolo appartato e misterioso che continua in questi anni imperterrito a seguire la via impervia della ricerca cinematografica. I suoi lungometraggi sono straordinarie avventure nelle emozioni e nei pensieri che accompagnano la creatività delle immagini audiovisive: *El espíritu de la colmena* (1973, *Lo spirito dell'alveare*, insignito del prestigioso premio *Concha de oro*, 1973), *El sur* (1983, *Il sud*), e *El sol del membrillo* (1992, *Il sole della mela cotogna*, premio speciale della Giuria al festival di Cannes). Ad essi si aggiungono alcune opere inclassificabili – molte realizzate in questi ultimi anni – sospese tra la riflessione cinematografica, l'analisi appassionata di opere del passato e dei suoi stessi film e un'urgenza di espressione autentica che lo porta a ponderare con pazienza ogni singolo frammento di cinema da lui realizzato.

Di seguito riportiamo due testi inediti in Italia: una riflessione sul tema elaborata per una rivista di poesia e una toc-

cante rievocazione della forza mitopoietica del cinema che si rivela enorme a due adolescenti che si sono intrufolati di nascosto in una sala per poter vedere un film vietato ai minori considerato “gravemente pericoloso”.

Cinema e poesia di Víctor Erice

Tutti sembrano d'accordo sul fatto che il cinema possa generare poesia. Ma su come ci riesca e in che cosa questa poesia possa consistere, le opinioni sono molto meno unanimesi. Ce n'è per tutti i gusti, ed è giusto così. Perché il cinema non ha una storia unica e indivisibile (basta pensare al periodo del muto) e, in più, in un breve spazio di tempo – cent'anni – ha vissuto vertiginosamente esperimenti di tutti i tipi, portando fino in fondo un'evoluzione per la quale altri linguaggi artistici hanno impiegato secoli.

Forse proprio per questo potrebbe essere più appropriato parlare di esperienza poetica piuttosto che di poesia; cioè



di una circostanza particolare in cui il lettore di una poesia e lo spettatore sono animati da un'emozione difficile da definire, ma che i due identificano come comune.

In quella circostanza particolare, almeno nel cinema – in un certo tipo di cinema- la poesia appare sullo schermo in modo non pianificato, impreveduto, interrompendo la rappresentazione o il flusso della storia, per dare vita a uno di quei momenti in cui il linguaggio è insieme freccia e ferita. Una freccia capace di rompere il velo – l'illusione –

giornalismo (attualità) per compiere un passo ulteriore e tornare ai tempi delle sue origini. O, in altre parole: per essere unicamente occhio che vede, vita che vive, rivelazione.

[«Poesia en el campus 36», Università di Saragozza, 1996, traduzione dallo spagnolo Federica Niola]

La soglia del sogno di Víctor Erice

Al cinema, in memoriam

Una domenica d'inverno, all'inizio degli anni '50, in una cittadina di provincia affacciata sul mare. Due ragazzini di dodici anni decidono di intrufolarsi in un cinema situato all'interno di un vecchio luna park, accanto a una sala da ballo molto frequentata da ragazze a servizio nelle case e militari non graduati, aperta solo nei giorni di festa. I nostri giovani protagonisti sanno due cose: che il film proiettato quella sera si intitola *I misteri di Shanghai* (*The Shanghai Gesture*, 1941, di Josef von Sternberg) e che non solo è vietato ai minori, ma è stato classificato dalla censura come "gravemente pericoloso".

Quando comincia a diventare buio, fanno un giro nel "Fiume misterioso" – una delle attrazioni del luna park, che a quell'ora è chiuso – e raggiungono la parte posteriore del cinema sgangherato. Sanno di una finestra facile da aprire, che consentirà loro di entrare. Ma devono aspettare che si spengano le luci in sala e si diffonda l'inconfondibile sigla del *NO-DO* (*Noticiero Documental*, il cinegiornale franchista), poi attendere con pazienza un secondo segnale, dieci minuti dopo, prova inequivocabile che il film è cominciato: l'irruzione di una musica diversa, straordinaria, che disegnerà nell'aria del tramonto l'atmosfera e il profilo della città leggendaria. I due ragazzini, decisi a qualsiasi costo a raggiungere la città, aprono la finestra e piombano all'interno della sala. Muovendosi rapidamente nella semioscurità, salgono le scale che portano a una pic-



della realtà; una ferita che arriva ai nostri cuori perché riesce a mostrare ciò che non è visibile al primo sguardo, ma che qualche volta, come in un sogno perduto – quello della nostra vita precedente – abbiamo intravisto.

In questi momenti epifanici, il cinema si libera dagli eccessi del mercato e dai vincoli, si distingue gloriosamente dal romanzo (narrazione), dal teatro (rappresentazione) o dal



cola galleria e si nascondono in un palco vuoto, molto vicino allo schermo.

L'atmosfera è elettrica e c'è una ragione: la copia del film, in bianco e nero, è in uno stato pietoso, una specie di scarico che un distributore senza scrupoli continua a far circolare in quel genere di sala. Così ogni tre per due l'immagine salta ed è quasi impossibile seguire i dialoghi. In quelle condizioni è difficile capire la trama perché, tra l'altro, gran parte del pubblico, attribuendo (a ragione) i difetti della pellicola ai censori, protesta vivacemente, quasi di continuo. Ma arriva un momento in cui la protesta si placa e per la prima volta cala il silenzio. È un silenzio che non assomiglia a nessun altro, frutto di un incantesimo. È provocato dall'immagine di una giovane donna di straordinaria bellezza che, più forte della pellicola deteriorata, appare sullo schermo con un vestito da sera in tulle nero, i tratti esotici del volto ornati di smeraldi e uno sguardo splendente fisso nell'infinito. Dalla testa ai piedi, tutto di lei sembra un sogno. Ciò nonostante insiste a dire di chiamarsi Poppy Smith, suggerendo la promessa di un piacere terreno proibito, il fiore – papavero – del male che il suo nome evoca, così come la leggenda della città in cui è appena arrivata e di cui continua a declamare: «Questa città è speciale. In confronto, gli altri posti sono da asilo infantile. Non ho mai pensato che al di fuori della mia immaginazione esistesse un posto così. Ogni cosa può succedere qui, ogni cosa...»

Da quel momento i nostri due clandestini, con il fiato sospeso, hanno occhi solo per la presenza perturbante, combinazione di fragilità, innocenza e perversione, destinata al sacrificio. Poco importa la trama – banale, non verosimile – che il film traccia riguardo al suo destino: il processo di seduzione e degradazione, pur abbellito da qualche verso del poeta Omar Khayyam, cui la donna è condannata, compresi i particolari della morte violenta alimentata dalla vendetta, che gli spettatori riescono a vedere a malapena. Ellissi

del corpo soggiogato o ferito a morte che il regista trasforma in una figura essenziale del proprio stile, tutto è unicamente l'espressione di un sogno. E come si può cacciare via, o fare scomparire ciò che non ha mai raggiunto il livello della realtà, l'illusione di tutti o di nessuno, il crogiolo dove si fonde quello che un giorno qualcuno avrebbe chiamato "glamour"?

Ma non proseguiamo su questa strada, perché è ancora presto. I due ragazzini non conoscono questo tipo di riflessione, che arriva sempre, sempre, *dopo*. Avranno tempo di rassegnarsi «alla certezza che tutto è transitorio ed è lo stesso, la maschera e la faccia, il sonno e la veglia» [Juan Marsé, *Il mistero di Shanghai*, Frassinelli, Milano 1999, p. 233]. Vivono ancora nel momento privilegiato in cui le cose succedono per la prima volta, nel turbamento originale dei sensi attraverso cui viene rivelata loro una certa bellezza del mondo. Lasciano la sala cinematografica diversi da come vi sono entrati, precipitandosi fuori attraverso la finestra da cui sono entrati, qualche istante prima che finisca il film e si riaccendano le luci. Una volta in strada attraversano di nuovo il "Fiume misterioso" e corrono alla fine del parco per verificare, alla luce fioca di un lampione, il nome della loro diva sul cartellone del film. Non lo dimenticheranno mai, né dimenticheranno il nome della città remota cui è associato. Più volte indirizzeranno verso entrambi i passi silenziosi della loro immaginazione, nel chiuso delle loro case, circondati da familiari che non verranno mai a sapere della loro avventura, quella notte e tutte le notti, prendendo congedo dalla realtà prima di varcare la soglia del sogno. •

[«Archipiélago», n. 22 (autunno 1995), poi prefazione a Victor Erice, *La promessa di Shanghai*, Plaza y Janés, Barcellona 2001, sceneggiatura dell'adattamento del romanzo di Juan Marsé *El embrujo de Shanghai*, traduzione dallo spagnolo Federica Niola]



Teorema regia di Pier Paolo Pasolini

Il cinema per i poeti Andrea Zanzotto

Edoardo Altomare

Qualche volta il cinema arde, brucia e illumina, e sembra lui la poesia. Sono parole di Andrea Zanzotto, tratte da un'intensa riflessione poetica sul cinema che egli sviluppò in *Filò*, poemetto composto nell'estate del 1976 in occasione della sua prima collaborazione con Federico Fellini per *Casanova*. Per il poeta veneto appena scomparso, il sogno del cinema che può essere (come) la poesia è prerogativa di pochi. Di rare personalità del cinema d'autore, da lui amate e frequentate, come Federico Fellini, ovviamente e prima di ogni altro, o Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, nonché Pier Paolo Pasolini – il cui brutale assassinio all'epoca dei fatti era ancora fresco e recente. Con loro sì, sosteneva il poeta veneto, che il cinema "cattura tutto in poesia".

Appena un mese prima della scomparsa di Andrea Zanzotto, avvenuta lo scorso 18 ottobre, l'editore Marsilio ha providenzialmente mandato nelle librerie un volume, curato da Luciano De Giusti, nel quale sono raccolti per la prima volta tutti gli scritti del poeta sul cinema. E che reca un titolo fortemente evocativo, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*. Vi si ritrovano articoli sul cinema dispersi e dimenticati, testi inediti, brani di grande suggestione.

La visione, l'atto di vedere è, per un poeta, all'origine di molti suoi versi. Nessuna sorpresa dunque, chiosa il curatore della raccolta Luciano De Giusti, che gli occhi di Zanzotto, aperti su tutto – *eyes wide open*, verrebbe da dire – lo siano anche sul linguaggio delle immagini



Casanova regia di Federico Fellini (backstage)

in movimento che si avvicinano sul grande schermo del cinema, ed anche su quello della televisione. Riferimenti e attenzione al cinema si manifestano del resto più e più volte nei suoi componimenti poetici, ma anche nelle sue riletture interpretative: come ad esempio quella di *Teorema*, film-parabola pasoliniano sulla desolazione della borghesia industriale. “Tutto, in questo film, è forza di poesia”, chiosa Zanzotto, aggiungendo che *Teorema* è la testimonianza di “quel salto di qualità nell’esistenza che è l’irruzione dello sguardo poetico”. Il protagonista della pellicola è una figurazione allegorica del divino, un Messaggero, un Inviato, un angelo, nelle cui mani il regista pone il libro delle *Illuminations*, quello stesso in cui Rimbaud, intorno al 1872, scrive: “Ho teso corde da campanile a campanile, ghirlande da finestra a finestra, catene d’oro da stella a stella, e danzo”. Zanzotto osserva che proprio la presenza di quel libro lascia intendere come la poesia, o il suo mito, siano forse l’unico momento di rottura - di sospensione

- del tipo di esistenza e di dimensione quotidiana della vita in cui siamo immersi. E pare condividere senza riserve l’immagine rimbaudiana del poeta illuminato che si fa veggente, “[...] mediante un lungo, immenso e ragionato sregolamento dei sensi [...] e che alla fine giunge all’ignoto: e quand’anche, sbigottito, finisse col perdere l’intelligenza delle proprie visioni, le avrebbe pur viste!”. Nella rilettura che Zanzotto fa del testo pasoliniano la poesia, incarnata da Rimbaud, può ben rappresentare quella forza sempre attiva che concede uno sguardo diverso sulla realtà. Il poeta veggente e visionario è tale anche quando fa cinema: e difatti Pasolini, in fin dei conti, “non è mai uscito dalla poesia nemmeno quando faceva cinema”.

Si diceva di Fellini. Il primo contatto con Zanzotto avviene allorché il regista necessita per il suo *Casanova* dell’intervento di un esperto per alcuni momenti della sceneggiatura in dialetto veneto. E’ il poeta Nico Naldini ad orientarlo verso il collega Zanzotto, in quel dialetto così profondamente radicato. Questa collaborazione che Fellini ottiene dal poeta veneto come “consulente linguistico”, oltre che produrne in seguito molte altre, è generativa di una confidente amicizia tra i due. Il regista riminese finisce per sottoporre a Zanzotto le sue intenzioni, i suoi progetti, talvolta i copioni, chiedendo al poeta consigli ed opinioni. E Zanzotto dispensa a Fellini i suoi suggerimenti anche per il leggendario film *Il viaggio di G. Mastorna*, rimasto però irrealizzato: uno dei progetti più ambiziosi, ma tristemente congelati sulla carta, della storia del cinema. Giungerà invece in porto *E la nave va* (1983), pellicola per la quale Fellini chiede a Zanzotto di scrivere i versi dei cori, che nella tessitura filmica avrebbero svolto un ruolo essenziale; tanto da spingere il cineasta a dichiarare: “Il poeta Andrea Zanzotto mi ha fatto ancora una volta l’onore di collaborare con me, divertendosi – perlomeno lo spero – a sostituire con versi immaginati da lui le parole delle arie scritte da Piave o dagli altri librettisti di Verdi o Rossini”. *E la nave va* fu la seconda collaborazione ufficialmente riconosciuta, ma altre ce ne furono, benché non registrate dai *crédits* (come ad esempio quella per *La città delle donne*, 1980). Pagine di un poeta per il cinema, affidate ad un regista visionario che ne seppe trarre un universo luccicante di suggestioni immateriali e seduzioni oniriche. •

INTERVISTA AD ALICE ROHRWACHER

Lori Falcolini

Regista, montatrice e sceneggiatrice, Alice Rohrwacher, dopo aver realizzato documentari e un episodio nel docu-film collettivo *Cecosamanca* si è imposta all'attenzione della critica e del pubblico con *Corpo Celeste* un film poetico ed essenziale che ha ricevuto premi e riconoscimenti in molti festival nazionali e internazionali. Ambientato nella provincia di Reggio Calabria e in luoghi suggestivi di una Calabria "archetipica" illuminata da una fredda luce invernale, *Corpo Celeste* si dipana su un doppio binario. Da una parte ci sono una piccola parrocchia e la comunità che ruota intorno smarrite tra un passato privato del senso del sacro e una modernità solo di facciata; dall'altra il percorso di crescita fortemente simbolico di Marta, una giovane adolescente estranea al gruppo di coetanei che come lei si preparano per la cresima, essendo vissuta in Svizzera prima di tornare con la madre e la sorella al "mondo" di origine. Tra gli interpreti, accanto a volti noti (Salvatore Cantalupo, Anita Caprioli, Renato Carpentieri), l'esordiente Pasqualina Scuncia, nei panni di una catechista ignorante e a suo modo passionale, e la giovane Yile Vianello, incredibilmente espressiva nel difficile ruolo di Marta.

Alice Rohrwacher, in *Corpo Celeste*, iniziando dal titolo si avverte molto forte la dimensione simbolica. A proposito di Marta, il suo è un percorso d'iniziazione?

Sì, è una specie di romanzo di formazione all'antica, un percorso di crescita. Sono partita proprio dal significato della cresima, che è il momento di passaggio dall'infanzia all'età adulta, il momento in cui diventiamo responsabili delle scelte della nostra fede. Il lato simbolico è molto evidente; tuttavia ci tengo sempre a dire che non sono simboli calati dall'alto, cioè i simboli di cui è rivestito il film sono quelli di cui è rivestita la realtà e quindi vengono sempre dal basso; qualcosa che va oltre la realtà stessa, nuda e cruda, ma che trova nella realtà il suo grembo. Mentre scrivevo alcuni elementi (l'acqua, il primo sangue...) non ho pensato ad un percorso simbolico astratto, ma è stata la città e questa storia che, mentre venivano costruite, assumevano dei simboli. In questo, il mezzo cinematografico aiuta molto perché da una parte c'è la parte narrativa della storia che crea un racconto; dall'altra c'è un insieme di segni sim-



bolici propri dell'immagine che creano un significato. A me piacciono quei film che portano una ricerca simbolica dentro l'immagine, che non vuol dire un estetismo ma proprio trovare un'altra dimensione dentro quel riquadro. Posso fare l'esempio di un film che ho visto recentemente e che mi è piaciuto tantissimo, *Una separazione*, del regista iraniano Asghar Farhadi. Nel film c'è una sottile ricerca sui simboli delle immagini, mai esposta eppure presente: i vetri attraverso cui vediamo i protagonisti; lo spazio interno/esterno sempre compromesso; o ad esempio l'immagine finale in cui ci sono un uomo e una donna – sono il padre e la madre della bambina e si stanno separando - in un corridoio separati da una porta a vetri che è aperta. Questa immagine senza aggiungere nulla ti racconta tutto quello che avverrà: loro saranno lì, in angoli diversi del corridoio, separati da una porta a vetri attraverso cui si può passare ma comunque ci sarà sempre una porta tra di loro. A



me interessa questo percorso che è fatto di luci, ombre, simboli che, ripeto, sono ricavati dall'osservazione della realtà che è sacra e quindi, simbolica. Per esempio, *Corpo Celeste* inizia nel buio completo proprio perché mi sono chiesta: "cosa faccio vedere? come faccio a iniziare un film?". Ho pensato che volevo che iniziasse con la stessa sensazione che avevo io, ossia di stare al buio. Allora nel film c'è questo buio, ci sono delle macchine, ci sono persone con le torce che cercano la strada della processione - un po' quello che facevamo noi come *troupe*, nel momento in cui iniziavo a fare questo film - nel buio si avverte una grande confusione: c'è il vento, i rumori delle macchine, le voci di persone che un po' pregano, un po' ridono, gli anziani che cantano la canzone della Madonna. Tutto è mischiato come in un grande pentolone dove non si vede niente e in cui, però, dobbiamo comunque cercare di individuare una storia. Ora, la storia la decidiamo noi ma secondo me si decide anche da sola; noi la possiamo osservare per un breve tratto. In una storia legata all'adolescenza solitamente si tende a mettere un contenitore molto chiuso, cioè si parla di primo e di un terzo atto. L'idea del film è invece che crescere è molto più irregolare, è fatto di momenti noiosi, di momenti in cui stanno tutte le cose insieme, di momenti di passaggio, da campi lunghissimi a primi piani. Tornando all'idea del pentolone buio in cui andare a cercare Marta, all'inizio la vediamo da dietro poi piano piano la scopriamo; non la scopriamo lentamente perché ci sia qualche mistero da sottolineare, ma solo perché ci vuole un po' di pudore nell'avvicinarsi; poi la lasciamo quando sta per finire il giorno, quindi simbolicamente è come se fosse un'uni-

ca giornata per lei: inizia di notte, con l'alba, e finisce con l'arrivo della sera.

***Corpo Celeste* è un film che rivela uno sguardo poetico sul mondo. Sentendoti parlare mi viene in mente Mario Luzi quando dice che la creazione poetica nasce dal sentire e dal restituire le cose nella loro integrità. Sei d'accordo?**

Sono d'accordo con Luzi. Restituire le cose nella loro integrità. Diciamo che forse la poesia nasce dall'abbandono dell'aggettivo *poetico* che io non amo molto forse perché rimanda - come anche l'aggettivo *femminile*, culturalmente così compromesso, violato - ad un mondo innocuo. Invece, credo che la poesia non sia innocua, come anche il femminile, e che sia schierata; penso che sia nel cercare di riuscire a vedere - io non lo so ancora fare ma questo dovrebbe essere l'esercizio - il lato trascendente dentro le cose; quindi né aspirare a un'anima nuda né a un materialismo più crudo, ma cercare di vedere l'anima nel corpo; cercarla lì dove la scorza delle cose è più sottile. Credo che un modo per vederla sia coltivare la contraddizione, quindi essere profondamente contraddittori e non averne paura, ma accettare questa lotta che ci tiene in vita.

Pensi che la ribellione per una giovane donna come Marta sia una tappa obbligata?

Credo che sia un atto spirituale cioè che la vera spiritualità nasca proprio dalla contestazione dell'ordine delle cose attraverso una ribellione, una sfida, il desiderio di essere liberi. Se la vita così com'è appagasse completamente tutti i desideri dell'uomo, non ci sarebbe mai posto per un desi-



derio di ribellione come lo intendo io. La spiritualità di Marta non è un desiderio di essere schiava di un credo e quindi di appartenere ad uno dei tanti gruppi passivamente, ma di essere autonoma, libera, ribelle; e questo si può fare soltanto attraverso il coltivare la contraddizione. Non faccio molta differenza tra uomini e donne anche se nel momento in cui ho fatto la ricerca per il film - stavo a Reggio Calabria - il percorso di una piccola donna credo che fosse più complicato rispetto al percorso di un piccolo uomo; perché i modelli a cui si chiede ad una ragazza di aderire sono dei modelli che richiedono di tirare fuori una bella scorza, di dover dimostrare di essere giusta molto presto; ad un maschio è permesso di sbagliare di più. Anche nel mio lavoro è più complicato per una donna trovare la fiducia, ha meno possibilità e quindi deve dimostrare di essere più forte, mentre a volte fa anche bene mostrare i propri difetti. Credo che in questo momento sia, sì, veramente più complicato per una ragazza riuscire a capire che deve ribellarsi, perché c'è questa falsa libertà fatta di appartenenza a dei modelli che non è una vera liberazione.

Nell'ultima scena, dopo che Marta esce dal tunnel ed entra in mare tutto appare mutato, anche il luogo e i suoi coetanei: è come se non fossero più "alieni" e potessero finalmente comunicare.

Il luogo è mutato perché cambia prospettiva sul luogo. Non so se quelli sono i suoi simili, forse sono altrettanto diversi in un altro modo; quanto lei. Sicuramente è il primo rappor-

to vero che Marta ha e che è imprescindibile dalla crescita; cioè per la prima volta non una mediazione data dal ruolo, ma una faccia.

Qual è il filo che lega il tuo film al libro *Corpo Celeste* di Anna Maria Ortese?

Il film non è direttamente legato al libro tranne per l'incipit in cui la Ortese racconta lo stupore dello scoprirsi abitante di un pianeta; e non di un corpo marrone su cui siamo esiliati, ma di un corpo celeste. *Corpo Celeste* non è un mondo inarrivabile ma qualcosa con cui posso mettermi a confronto. Mi piaceva l'idea che bisogna trovare un percorso attraverso il mondo e non aldilà e che questo fosse il percorso di Marta. Nel film lei deve confrontarsi con persone che non hanno fiducia nel qui e adesso e che parlano sempre di un altrove - di un corpo di Gesù diverso dal tuo perché perfetto; di un modello di dover essere che da una parte è quello di Gesù edulcorato, con gli occhi azzurri e biondo, e dall'altra parte è un modello televisivo - per poi scoprire alla fine che bisogna stare qui. Poi mi sembra che il libro della Ortese sia molto chiaro sul fatto che la realtà è una fiaba perché è reale e non perché è surreale; dentro le cose c'è la magia, c'è un'altra dimensione, però è qui, attaccata con tutte le unghie alla realtà e non è quell'immagine poetica, così come viene proposta dai romanzieri. E questa poesia è atroce, al tempo stesso dolorosissima ma bellissima. (Il legame con il libro della Ortese) era una profonda ammirazione per lei; infatti all'inizio *Corpo Celeste* era un titolo provvisorio, poi è rimasto. Marta è tutta in questa contrapposizione tra il corpo e il celeste.

L'uso della macchina a mano o la colonna sonora composta dai suoni della realtà è legata alla tua esperienza di documentarista o va oltre?

L'uso della macchina a mano è stato dato da due motivi principali. Il primo è un motivo logistico-economico di tempo: si usa spesso perché sicuramente è il più facile e il più comodo, soprattutto quando hai poco tempo; riesci a concentrare gran parte del lavoro sugli attori e sulla scena piuttosto che sulla parte delle macchine da montare che leva





tantissimo tempo e che quindi, in un certo senso, è un lusso. La macchina a mano permette di avere più precisione, di essere più liberi e stare più vicino agli attori. Poi, secondo me, era l'unico modo per poter raccontare questa realtà così simbolica; per questa storia così pericolosa, che poteva benissimo risultare falsissima, dovevamo avere una grande onestà delle immagini, cioè un corpo a corpo con quello che accadeva e non un approccio estetico razionale. La macchina a mano permette una testimonianza, noi che guardiamo siamo lì e ci assumiamo la responsabilità del nostro esserci: siamo vivi, parziali, ci muoviamo e quindi siamo testimoni, non siamo protetti come con un cavalletto.

Tu sei una musicista, suoni la fisarmonica; l'aver studiato musica ti è servito nel cinema?

Io sono una musicista dal basso cioè non ho studiato un gran che musica; ho suonato molto in vari gruppi e sicuramente, sì, suonare in gruppo è una cosa che entra molto perché sei abituato a costruire insieme, alla pari, con ruoli diversi, strumenti diversi. E poi anche per il senso del ritmo... poi magari dicono che il mio ritmo è molto lento (ride).

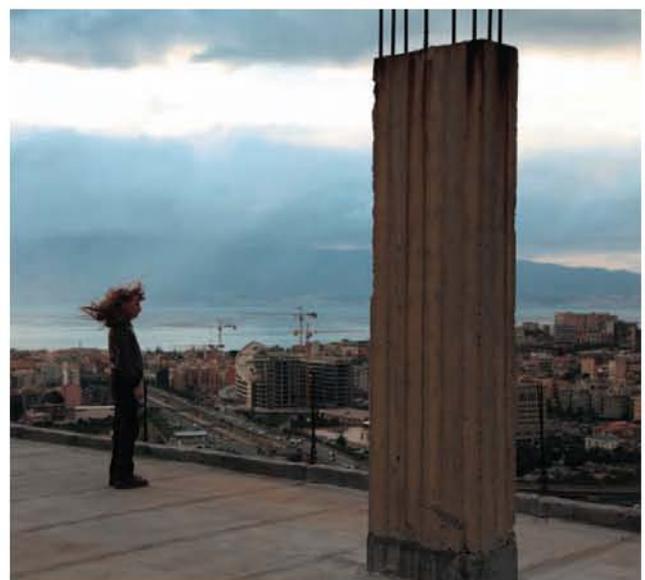
Tuo padre è tedesco, tua madre italiana, tu vivi a Berlino. Come ha influito sulla tua creatività questa doppia appartenenza o se vuoi questo "spaesamento"?
Credo molto, come però tutte le esperienze di crescita; sono



tutte particolari anche le più aderenti alla norma. In questo periodo credo che ogni esperienza se è vera sia altrettanto creativa; l'importante è non rinunciare mai a trasformare gli impulsi che riceviamo.

Tua sorella Alba è un'attrice, tu sei regista, è casuale o c'è una vena artistica in famiglia?

Sicuramente è una bella sorpresa esserci ritrovate qui, ma devo dire che è un destino casuale e come tutte le grandi casualità, è anche misterioso. Nostro padre era un musicista, e nostra madre ci ha sempre stimolato artisticamente con grande generosità, però più che altro credo che ci abbia influenzato la sensazione che la vita e il lavoro erano la stessa cosa: le scelte lavorative dei nostri genitori hanno determinato le loro vite, li hanno cambiati, e tutto ne era coinvolto. E' molto più faticoso così; a volte è più semplice proteggersi facendo cose di cui ci importa meno e coltivando il benessere personale altrove... Ma a cosa servirebbe? •



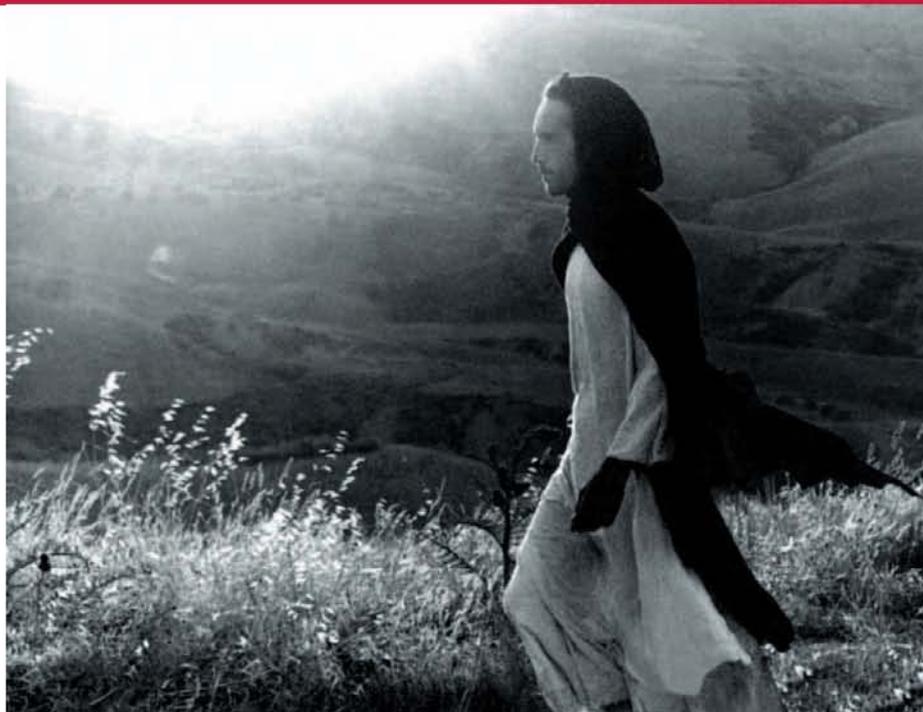
Pasolini, la poesia del Vangelo

La morte come ricerca di senso

Marina Brinchi

Nel 2005, a trent'anni dalla morte, la Radio Vaticana aveva già dedicato un'analisi attenta alla figura di Pier Paolo Pasolini (1922-1975), poeta, scrittore e regista cinematografico, ed in particolare al film *Il Vangelo secondo Matteo*, vincitore del Gran Prix 1964 dell'Office Catholique international du cinéma ed apprezzato dalla critica cattolica tanto da ottenere una proiezione nella cattedrale di Notre Dame di Parigi.

Pasolini, forse proprio perché non cattolico, riuscì a terminare l'ambizioso progetto di realizzare una riproposizione fedele del Vangelo di Matteo senza apportare variazioni alla storia ed avendo cura "di attenersi al testo e di seguirlo alla lettera". La scelta della versione di Matteo, non è casuale: è il Vangelo più popolare, il più adatto alla lettura pubblica ed anche il più noto; Gesù insegna attraverso brevi parabole o detti; il racconto della nascita, con l'omaggio dei magi, la fuga in Egitto e la strage degli innocenti, non ha eguali negli altri vangeli. Il regista, inoltre, ritiene che la versione di Matteo metta in risalto l'umanità di Cristo più delle altre. Questi aspetti permettono a Pasolini di raggiungere l'obiettivo di restituire allo spettatore la poesia che egli stesso ha colto nel Vangelo: "La mia idea è questa: seguire punto per punto il Vangelo secondo Matteo, senza farne una sceneggiatura o riduzione. Tradurlo fedelmente in immagini, seguendone senza una omissione o un'aggiunta il racconto. Anche i dialoghi dovrebbero essere rigorosamente quelli di San Matteo, senza nemmeno una frase di spiegazione o di raccordo: perché nessuna immagine o nessuna parola inserita potrà mai essere all'altezza poetica del testo. E' quest'al-



tezza poetica che così ansiosamente mi ispira. Ed è un'opera di poesia che io voglio fare. ...io non credo che Cristo sia figlio di Dio, perché non sono credente, almeno nella coscienza. Ma credo che Cristo sia divino: credo cioè che in lui l'umanità sia così alta, rigorosa, ideale da andare al di là dei comuni termini dell'umanità. Per questo dico 'poesia': strumento irrazionale per esprimere questo mio sentimento irrazionale per Cristo".

La poesia di Matteo toccò profondamente Pasolini così da renderlo capace di tradurre il testo poetico in film poetico a sua volta emozionante al punto di riuscire a toccare autenticamente l'animo dello spettatore: secondo alcuni, il Vangelo "descrive un bisogno tardivo di spiritualità dell'autore", a noi sembra farlo in modo tanto intimo quanto universale: chi dovesse vivere la medesima situazione, si troverebbe smascherato e compreso al tempo stesso: "...c'è aria di crisi dappertutto e evidentemente c'era anche in me. In me ha assunto questa specie di regressione a certi temi reli-

giosi che erano stati costanti, però, in tutta la mia produzione. ... Quindi un tema lontanissimo nella mia vita che ho ripreso, ... in un momento di regressione irrazionalistica in cui quello che avevo fatto fino a quel punto non m'accontentava, mi sembrava in crisi e mi sono attaccato a questo fatto concreto di fare il Vangelo". Pasolini non si nasconde il rischio insito nel progetto di realizzare una riproposizione fedele del Vangelo e le critiche al film in effetti arrivano da sinistra anche sottoforma di una fredda accoglienza. A queste così replica, forse rispondendo, prima che ad altri, a se stesso: "Avrei potuto ... demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, che è nel mistero del mondo. Quello non è demistificabile".

Fu dunque la ricerca di senso attraverso la morte, uno dei temi preferiti della sua poetica, che infine portò Pasolini a realizzare il film: "È dunque assolutamente necessario morire, perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso.... ed ancora di qualcosa che contraddica radicalmente la vita come si sta configurando all'uomo moderno, la sua grigia orgia di cinismo, ironia, brutalità pratica, compromesso, conformismo."

Sebbene Moravia ritenga che le sequenze silenziose del film siano le più belle ed affermi che "il silenzio è il mezzo più sicuro per farci fare il salto vertiginoso all'indietro" proposto dal film, perché "non è un silenzio per difetto", ma "è il silenzio del parlato, cioè un silenzio plastico, espressivo, poetico", la poesia della morte emerge dalle scene del film attraverso più elementi che, integrati tra loro, arrivano allo spettatore e producono in lui una sincera identificazione, suscitano emozioni profonde e scatenano reazioni condivise: la prosa ritmica e spesso poetica del testo di Matteo, il paesaggio come personaggio espressivo che egli stesso definisce "una specie di ricostruzioni per analogie" (il film è girato a Matera, un paesaggio "analogo" alla Palestina dell'epoca di Cristo), i volti indimenticabili dei personaggi del cast, tutto di attori non protagonisti e la musica; potente ed indimenticabile la scena finale con l'intreccio delle immagini della morte di Gesù e del dolore di Maria, la stessa madre di Pasolini. •

Pier Paolo Pasolini, *Quaderni di Filmcritica*, con Pier Paolo Pasolini, Bulzoni editore 1977.

Pier Paolo Pasolini, *Sette poesie e due lettere*, a cura di Rienzo Colla, La Locusta, 1985.

Padre Virgilio Fantuzzi, Pontificia Università Gregoriana, critico cinematografico "La Civiltà Cattolica".

Massimiliano Valente, Università Europea di Roma, Corso di Laurea Scienze storiche.

Alberto Moravia L'Espresso, 4 ottobre 1964.



Il Vangelo secondo Matteo

Paese: Italia, Francia

Anno: 1964

Regia: Pier Paolo Pasolini

Sceneggiatura: Pier Paolo Pasolini

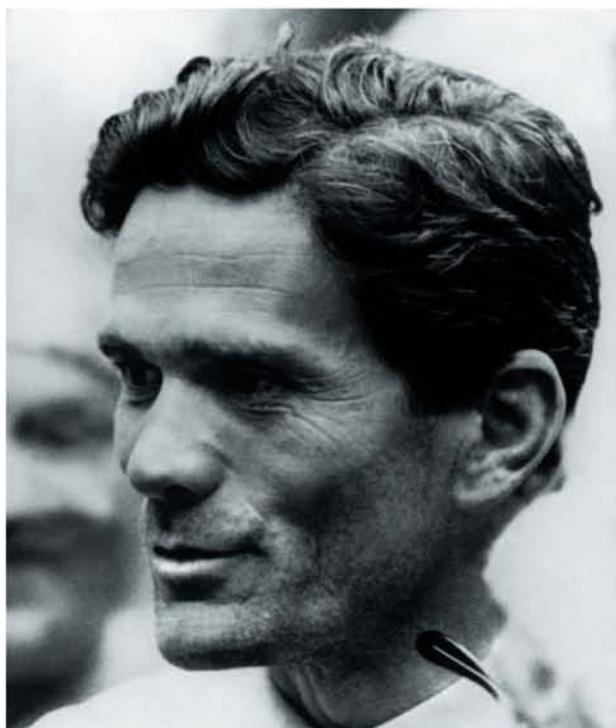
Interpreti principali: Enrique Irazoqui, Susanna Pasolini,

Rossana Di Rocco, Natalia Ginzburg, Ninetto Davoli

Produzione: Arco Film (Roma) / Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi)

Fotografia: Tonino Delli Colli

Musiche: Luis Enriquez Bacalov; estratti da Bach, Mozart



La poesia non è di chi la scrive, ma di chi se ne serve

IL POSTINO

Luigi Vagnetti

Nel 1952, la vita di Mario Ruoppolo trascorre segnata dalla monotonia, in un'isola dell'arcipelago campano abitata sostanzialmente da pescatori analfabeti. Poiché egli è invece capace di leggere e scrivere, viene assunto come postino per consegnare la corrispondenza ad un unico destinatario d'eccezione: costretto alla latitanza dal governo dittatoriale di Gabriel González Videla, è infatti giunto nell'isola il grande poeta cileno Pablo Neruda. Mario comincia quindi il suo nuovo impiego, consegnando quotidianamente la fitta corrispondenza destinata al poeta. Incuriosito dalla fama mondiale di cui gode Neruda, il postino novello tenta di approfondirne la conoscenza. La reciproca timidezza che contraddistingue i primi incontri tra il giovane ed il poeta viene progressivamente superata; la sensibilità che accomuna Mario e Neruda travalica senza particolari difficoltà l'enorme divario sociale, culturale ed anagrafico tra i due protagonisti. Mario legge con crescente interesse le poesie di Neruda; "Don Pablo" - ormai suo mentore de facto - esorta il postino che vuole farsi poeta a seguire il suo cuore senza lasciarsi sopraffare da macchinose ricerche del significato: "Io non so dire quello che hai letto con parole diverse da quelle che ho usato. Quando la spieghi, la poesia diventa banale. Meglio delle spiegazioni, è l'esperienza diretta delle emozioni che può spiegare la poesia ad un animo disposto a comprenderla".

Pur sentimentalmente legato all'affascinante cantante cilena Matilde Urrutia, il poeta cileno è destinatario di un copioso epistolario femminile ed è un profondo conoscitore dell'animo umano. Perduto innamorado di una ragazza che gestisce un'osteria, Mario decide dunque di chiedere consiglio a Don Pablo. Coadiuvato da Neruda, il postino inizia a corteggiare con perseveranza Beatrice (*nomen omen*). Attraverso il ricorso alla poesia di Don Pablo e dopo aver finalmente scoperto con lui il significato e l'uso della metafora, Mario riesce progressivamente a far breccia nel cuore della ragazza. La ritrosia della zia di Beatrice non frena la passione tra i due giovani; ugualmente l'egemonia clericale non impedisce al comunista Pablo Neruda di benedire l'unione matrimoniale tra Mario e Beatrice. Durante i gaudenti festeggiamenti, il poeta viene informato che il mandato d'arresto pendente nei suoi confronti è stato revocato: l'esilio di Neruda è giunto al termine. Mario e Don Pablo si abbracciano per l'ultima volta.

Neruda è tornato in Cile, ma ha lasciato una traccia indelebile



le nella vita di Mario; il giovane crede ormai nel potere rivoluzionario della poesia ed abbraccia la "fede marxista". Candidato locale della Democrazia Cristiana, Di Cosimo è il degno rappresentante di quella egemonia sociale e culturale propria della giovane Repubblica Italiana; il politico partenopeo tenta di dissuadere Mario dagli istinti libertari: "I poeti possono fare anche molto danno alla gente"; ma il giovane si oppone con caparbia alla richiesta di omologazione, memore dell'esempio di Neruda: il poeta non aveva esitato a ribellarsi contro la deriva autoritaria del Cile, sebbene fosse consapevole che la sua libertà intellettuale lo avrebbe portato



all'esilio. Attraverso un nastro che ha immortalato i suoni dell'isola, Pablo Neruda comprenderà di aver rivoluzionato l'esistenza di Mario.

Mario Ruoppolo ha il volto e la dolcezza di Massimo Troisi; egli ha realizzato una fiaba moderna intrisa di malinconia, traendo libera ispirazione dal romanzo di Antonio Skarmeta: *Ardiente Paciencia*. Il contesto storico nel quale è ambientata *Il postino* - ovvero l'Italia del secondo dopoguerra - è stato invero ricostruito con una certa approssimazione: sul "Bel Paese" mostrato nella pellicola grava un potere autoritario rappresentato da una Democrazia Cristiana con connotazioni totalitarie; questa ricostruzione manichea è senz'altro stata influenzata dalla trama originaria del romanzo ispiratore: *Ardiente Paciencia* è infatti ambientato nel Cile del 1969, ovvero in un'epoca colma di angoscia, in quanto prossima al Golpe cileno del 1973. Nonostante questa ambientazione sommaria, *Il postino* risulta comunque un'interessante rilettura internazionale e - al contempo - non "hollywoodiana" della commedia all'italiana.

È inevitabile lasciarsi sopraffare dall'emozione durante la visione della pellicola, poiché entrambi i grandi protagonisti sono prematuramente scomparsi. La cinematografia italiana è orfana di Philippe Noiret, morto nel 2006 a settantasei anni di età. Nel corso di una carriera lunga mezzo secolo, questo meraviglioso attore francese ha infatti apportato un enorme contributo al cinema nazionale; egli ha interpretato - tra l'altro - alcune opere fondamentali di Marco Ferreri (*La grande abbuffata*, *Non toccate la donna bianca*), il testamento cinematografico di Pietro Germi raccolto da Mario Monicelli (*Amici miei*, *Amici miei Atto II*), importanti parabole sulla storia contemporanea del Bel Paese (*Tre fratelli*, *La famiglia*) e pellicole italiane che hanno conseguito un successo internazionale senza precedenti (*Nuovo cinema paradiso*, *Il Postino*). Ma il film diretto da Michael Radford annovera in primo luogo l'ultima memorabile interpretazione di uno tra gli artisti più amati dagli italiani: a partire dal suo gruppo teatrale dei "Saraceni" sino alle pellicole cinematografiche degli anni ottanta, Massimo Troisi rivoluzionò la comicità partenopea;

egli avrebbe inopinabilmente arricchito ulteriormente il panorama cinematografico nazionale, se non gli fosse stato fatale un attacco cardiaco; il grande attore napoletano aveva appena quarantuno anni, quando morì poche ore dopo aver ultimato le riprese de *Il Postino*. La pellicola assume dunque la connotazione di un testamento cinematografico; Massimo Troisi compì un immane sforzo pur di terminare le riprese e lo spettatore legge il suo sacrificio nel volto debilitato dalla malattia: gli zigomi scavati connotano un'espressione dolce e sofferta, svelando una curiosa somiglianza fisionomica con Pier Paolo Pasolini. D'altronde l'ultimo film interpretato da Massimo Troisi narra l'incontro tra due poeti: il più maturo compone versi di fama globale; il più giovane li rende suoi; non è un'appropriazione indebita, bensì una reinterpretazione: "La poesia non è di chi la scrive, ma di chi se ne serve". Con questo spirito, la regia de *Il postino*, diretto dal cineasta scozzese Michael Radford, è stata accreditata anche a Massimo Troisi: trattasi presumibilmente di omaggio postumo all'attore partenopeo; è il doveroso riconoscimento nei confronti di un artista che - prima di uscire di scena definitivamente - ha lasciato ai posteri la sua ultima inestimabile testimonianza poetica. •

Il Postino

Paese: Italia - Regno Unito - Francia - Belgio

Anno: 1994

Regia: Michael Radford (Massimo Troisi collaborazione alla regia nella versione italiana)

Sceneggiatura: Anna Pavignano, Michael Radford, Furio Scarpelli, Giacomo Scarpelli, Massimo Troisi.

Interpreti: Massimo Troisi, Philippe Noiret, Maria Grazia Cucinotta, Renato Scarpa, Mariano Rigillo, Anna Bonaiuto.

Produzione: Mario Cecchi Gori, Vittorio Cecchi Gori, Gaetano Daniele.

Distribuzione: Cecchi Gori Group - Penta Film.

Musica: Luis Enriquez Bacalov

Fotografia: Franco Di Giacomo

UNA PARENTESI DI POESIA: POETRY DI LEE CHANG-DONG

Pia De Silvestris

Uomo politico, letterato, appassionato di teatro e di cinema, il regista sud coreano Lee Chang-dong vince nel 2010 con *Poetry* il premio per la migliore sceneggiatura al Festival di Cannes.

Poetry racconta la storia di Mija, una donna di 67 anni che fa la badante di un vecchio lussurioso.

Essa vive con suo nipote, un giovinastro di tredici anni maleducato e prepotente, che sua figlia le ha lasciato per andare a lavorare in città. Di suo padre non si sa nulla e la madre si fa viva di rado.

Mija, malgrado l'età, il lavoro duro e la povertà, veste in modo elegante e originale, è ancora bella e giovanile sebbene un inizio di Alzheimer appanni i suoi ricordi e le imprima sul viso un'aria di svagatezza e di distacco dalla realtà così contrastante con i suoi vissuti.

L'amnesia la rende lontana sia dalla società corrotta che la circonda che dai comportamenti aggressivi del nipote, che si sente solo in preda alle pulsioni adolescenziali e che la nonna non riesce a comprendere, essendo così lontano dal suo mondo ideale.

Il personaggio di Mija mi ha ricordato un film francese del 1965 *La vieille dame indigne* di René Allio con Louise Sylvie, dove la settantenne signora Berthe si ritrova "sola, senza obblighi, con mezzi modesti ma sufficienti" dopo la morte del marito, e decide di abbandonare tutto, con grande scandalo dei figli adulti che vorrebbero che lei continuasse a servirli. Berthe desidera trascorrere finalmente una vita indipendente e, con un maggiolino bianco insieme ad una giovane amica, visita e fotografa le città del suo paese che non aveva mai visto. Prima di morire sperimenta alcune gioie della vita che aveva solo sognato.



Così anche Mija, per vivere qualcosa che la faccia stare bene, pensando quindi di elevarsi con un'altra bellezza al di sopra della fatica del suo quotidiano, si iscrive ad un corso di Poesia e si stupisce che l'insegnante poeta parli dei diversi modi di osservare la perfezione di una mela, quelle mele di Cézanne così ben descritte da Rilke nelle *Lettres sur Cézanne*.

Mija, la mela, l'ha sempre vista e guardata con meraviglia, come tutte le espressioni della natura così incantevoli da rasserenarla nei suoi momenti di sconforto, però senza mai pensare che riguardasse la poesia. La donna, come tutti i partecipanti al corso, si sente incapace di scrivere una vera poesia, la sua persona soffusa di armonia e il suo amore per la natura non bastano a fare di lei una poetessa. Ma le cupe vicende del nipote la riportano nel suo misero mondo quotidiano; egli infatti, insieme ad un gruppo di



compagni di scuola, ha stuprato per mesi una giovane compagna portandola al suicidio.

Di fronte a una tragedia così spaventosa, in un primo momento Mija non vuole versare il denaro per salvare il nipote come hanno deciso di fare gli altri genitori dei ragazzi e solo in un secondo tempo, di fronte allo sguardo disperato della madre della ragazza morta, accetta chiedendo il denaro in cambio del suo corpo al vecchio che accudisce.

Questo grave episodio di sopraffazione, in cui Mija si identifica con la ragazza violata, risveglia il passato che trapela vincendo l'intorpidimento della malattia e l'anziana rivive con chiarezza la sua profonda realtà interiore, e il mondo esterno a cui addebita la sua indignazione e la distruzione dei principi in cui era vissuta. Attraverso il ritrovamento nel passato del dolore che aveva cercato di nascondere anche con la malattia, Mija riesce a scrivere la sua poesia.

Ma la realtà è ancora più crudele, il nipote viene arrestato e la fragile vita di Mija scompare per sempre.

La poesia non salva la vita, essa può addolcirlo e farlo apparire migliore e più tollerabile. Malgrado la sua presenza nella natura che ci circonda, i fatti umani richiedono la nostra vigilanza accudente e l'amore per gli altri senza i quali non possiamo vivere.

La qualità filmica è sorprendente: la fotografia, i colori, la natura smagliante si alternano ad ambienti cupi dove l'umanità vien meno e ancora di più rimane nella nostra mente la figura di Mija, una donna vera.

“L'estrema sporgenza dell'anima altrui. L'inaudito. Il mostruoso. Il miracolo.” (Marina Cvetaeva *Le notti fiorentine*). •

SHI (Poetry)

Paese: Corea del Sud

Anno: 2010

Regia: Lee Chang-dong

Sceneggiatura: Lee Chang-dong

Interpreti: Jeong-hie Yun, Da-wit Lee, Hira Kim

Distribuzione: Tucker Film

Fotografia: Hyun seok Kim





FAUST L'ADDIO DELL'ANIMA

Denis Brotto

Ultimo atto della tetralogia di Sokurov sui temi del potere e del dominio, Faust riesce a distaccarsi dai suoi predecessori, portando il discorso su un piano interiore, astratto, metafisico. Dopo l'Hitler di *Moloch*, il Lenin morente di *Taurus* e l'inerte Hiro-Hito de *Il sole*, ora la tragedia del potere prende le mosse dal poema epico di Goethe, un testo letterario dove il dialogo centrale è quello che coinvolge il dottor Faust e Mefistofele, il diavolo. Non più una disputa tra sé e il mondo circostante, tra la sete di vittoria dell'uomo e la realtà alla sua mercé, ma un confronto interiore tra ciò che si è, che si ha, e quanto di se stessi si è disposti a vendere in cambio di un potere ancor maggiore, sconfinato, illimitato.

Le prime immagini del *Faust* sembrano chiarire la direzione che il film intende compiere. Da un cielo sereno, azzurro, popolato da piccoli uccelli, piume e da un grande specchio, si scende in picchiata verso un racchiuso borgo medievale. Poi il primo piano di un pene tumefatto, un ventre squartato, le viscere di un morto. Ci si muove alla ricerca di un indizio, di una prova che possa testimoniare la presenza dell'anima nell'uomo. Le autopsie del dottor Faust divengono un espediente per guardare sin dentro i corpi, sin dentro le viscere, ma nulla della purezza e della bellezza attese sembra apparire. «Così tante parole sul corpo e nemmeno una sull'anima» gli fa notare Wagner, il suo assistente.



Alle terme avviene l'incontro con Margherita, la giovane ragazza di cui Faust si innamora. Ma proprio qui avviene anche l'incontro con la mostruosità del demonio, nudo ed immerso nelle acque termali. Il suo corpo deformato, asessuato, tendente verso il basso, con solo un codino appena sopra il solco delle natiche, ne fanno un essere stomachevole, repellente. La sorte di Faust appare ora racchiusa tra la bellezza e l'incanto di Margherita e quella riprovevole e malefica di Mefistofele. E proprio accanto al demonio, quasi in sua difesa, Faust si macchia dell'omicidio di un uomo, il fratello di Margherita. Ma non è questo a tormentarlo, perché per Faust «tutto sembra finito». La sola cosa che ancora ha valore per lui è una notte con Margherita. Una notte che, sola, vale più dell'anima stessa di Faust. È così che a fronte dell'offerta di Mefistofele, senza obiettare, Faust firma col proprio sangue il suo ultimo contratto.

Il detrimento dell'anima passa attraverso spazi angusti, dove a dominare è il buio. La casa di Mefistofele è invasa da topi, monete, oro che brucia. Tutto scricchiola, cigola, vacilla, mentre Mefistofele s'insinua nei paradossi dell'animo umano: «l'uomo vuole volare, ma soffre di vertigini» e ad unire uomo e donna sono soltanto «denaro, voluttà e sistemazione domestica». Anche dietro la nobiltà d'animo del Faust per il demonio si nascondono lussuria e impulso sessuale. Tutto diviene contrattabile, ricattabile, vendibile, proprio come l'anima di Faust. L'ombra del Faust ha origini lontane nella filmografia di Sokurov, e se ne possono scorgere le sembianze già negli adattamenti letterari di Platonov, di Shaw, dei fratelli Strugatskij, di Dostoevskij. In *La voce solitaria dell'uomo* e *I giorni dell'eclisse*, tra i primi lavori del regista, non mancano alcuni riferimenti espliciti, ma di certo il richiamo più sorprendente viene dall'opera più intima di Sokurov, *Madre e figlio*. Nella parte iniziale del film, il figlio che veglia la madre morente racconta un sogno fatto durante la notte, nella quale un uomo gli chiede di ricordare i versi di una poesia: «Un incubo mi tormenta di notte / e mi sveglia sudato dal terrore. / Il Dio che abita nel mio petto / agita solo

la mia coscienza, / ma nel mondo esterno non interferisce / sul corso degli eventi. / E mi struggo per questa mancanza». Sarà la madre a completare il racconto del sogno in quanto ella stessa ha avuto la medesima visione notturna. Questi versi sono un riadattamento proprio del Faust di Goethe e ritornano nell'omonimo film di Sokurov come segno di un'assenza del divino che ora nulla può al fine di mutare il corso degli eventi nel mondo esterno. Questi versi richiamano inoltre alla mente un breve componimento di Tjutčev, altro poeta amato da Sokurov: «Tutto mi ha tolto il Dio che punisce! / La salute, la forza del volere, l'aria, il sonno. / Soltanto te egli mi ha voluto lasciare, / Perché io lo potessi ancora pregare». Ma se in *Madre e figlio* ciò che viene "lasciato accanto" alla donna è la figura protettrice del figlio, nel *Faust* il motivo ultimo di preghiera per il protagonista è invece il desiderio per Margherita, un motivo che ispira una preghiera rivolta tuttavia non all'alto *locus* del divino, bensì diretta ai fondali sulfurei dell'inferno. «Il dio che anima il mio petto» si contrappone ora agli inferi in cui i residui dell'anima e del corpo sono costretti a vivere, fianco a fianco con le sembianze sudice del demonio Mefistofele. «Gli infelici sono pericolosi» ricorda il demoniaco usuraio del *Faust*. Ed ogni cosa, in questo mondo alla continua ricerca del potere, trasuda solamente infelicità e profondo pericolo. •

Faust

Paese: Russia

Anno: 2011

Regia: Aleksander Sokurov

Sceneggiatura: Aleksander Sokurov, Marina Koreneva, Yuri Arabov

Interpreti principali: Johannes Zeiler, Anton Adasinsky, Stefan Weber (voce Mefistofele), Isolda Dychauk, Hanna Schygulla, Georg Friedrich

Distribuzione (Italia): Archibald Film

Fotografia: Bruno Delbonnel

Musiche: Alexander Zlomal

TERRAFERMA

LA TERRA DI SPERANZA



Cecilia Chianese

Respiro, poi *Nuovomondo* ed infine *Terraferma*, l'ultimo atto di quella che potrebbe essere definita "la trilogia del mare" di Emanuele Crialese.

E' dalla quiete, dall'incantato silenzio dei fondali marini, che Crialese dà inizio al suo racconto in *Terraferma*, la telecamera rivolta verso le luci della superficie, da dove scivolano lentamente le reti dei pescatori. Grazie al mare si vive o si muore. La sua forza arcana regola ancora le vite degli abitanti della piccola isola, dove abitano mamma Giulietta, il figlio Filippo, e nonno Ernesto. E' il mare ad aver divorato il padre di Filippo, pescatore come suo padre e suo figlio.

Come un eco pieno di fascino viene a volte nominata la "Terraferma", dove nonno Ernesto si rifiuta categoricamente di andare anche solo per curarsi, e dove invece mamma Giulietta spera di trovare una vita migliore per sé e per suo figlio.

Ogni estate dal ventre della nave si riversano sull'isola i turisti, ormai principale fonte di guadagno per gli isolani. Dei

biondi nordici che sembrano quasi una specie diversa, aliena, degli invasori inconsapevoli, arrivati per svagarsi al ritmo di canzonette da spiaggia.

La routine delle giornate sull'isola si interrompe però bruscamente per Filippo e nonno Ernesto il giorno in cui col loro peschereccio salvano dal mare un gruppo di migranti, tra cui la giovane Sara, (interpretata dalla bella Timmit T. sbarcata a Lampedusa alcuni anni fa, la cui storia pare sia stata fonte di ispirazione per il regista) gravida e con un altro figlio. Rispettando la legge del mare, Filippo e il nonno ne infrangono un'altra, quella per cui gli immigrati clandestini, se avvistati, non vanno in nessun caso portati a terra, ma denunciati alla capitaneria di porto. Le conseguenze di questo gesto di umana compassione potrebbero essere molto gravi. Il giovane Filippo (interpretato da Filippo Pucillo, già attore per Crialese in entrambi i precedenti film), ha il candore, lo sguardo buono del Ninetto Davoli pasoliniano. Lo abbiamo incontrato bambino in *Respiro*, ed ora, ventenne, si

trova di fronte ad un bivio: chi dovrà diventare? Quali scelte prendere, quali orme seguire? Quelle di suo zio Nino (interpretato da un auto ironico Beppe Fiorello), abbronzato e smagliante anfitrione, che porta i turisti in giro con la barca e gestisce un bar sulla spiaggia, o quelle di suo padre e suo nonno Ernesto, che hanno seguito i dettami della tradizione, vivendo da “semplici” pescatori? (nonno Ernesto è non a caso interpretato da Mimmo Cuticchio, ultimo erede di un'altra specie in estinzione: i pupari siciliani).

Con l'arrivo di Sara e dei suoi figli, ospitati clandestinamente nel loro garage, il tema della scelta diventa cruciale non solo per Filippo, ma per tutti i componenti della sua famiglia. E' significativa al riguardo la scena in cui nonno Ernesto, insieme alla comunità dei vecchi pescatori, discute su cosa fare in caso di avvistamento di clandestini in mare. La “Legge” ufficiale vieta loro di salvarli, ma molti di loro hanno perso parenti ed amici in mare. Come comportarsi, dunque?

Un senso di malinconia ci pervade nell'assistere allo smarrimento dei vecchi pescatori, ogni antica certezza pare essersi smarrita, dal mare non si pescano più pesci, ed una legge, calata dall'alto, ai loro occhi incomprensibile, vieta loro di agire secondo i dettami della coscienza e della pietas.

Se all'inizio Giulietta si dimostra ostile, conscia dei rischi che stanno correndo nell'ospitare la giovane naufraga, nel corso del film tra le due donne si instaura un reale contatto, ed un profondo affetto.

Il film sembra suggerire come paradossalmente l'incomunicabilità sia maggiore nel rapporto tra gli isolani ed i loro connazionali, rappresentati dai tre giovani turisti che prendono in affitto la casa di Filippo, così ingenuamente convinti di poter tracciare una linea netta tra ciò che è giusto o sbagliato, pur essendo ignari delle complessità conseguenti ad ogni scelta per i fragili equilibri dell'isola, ed anche dall'odioso capitano della finanza, interpretato da Claudio Santamaria.

Ciò che sembra accomunare le due madri, Sara e Giulietta, è la speranza in un futuro migliore, proiettato sulla “Terraferma”. Eppure questa terraferma nel corso del film non si vede mai.

Dal “continente” sbarcano turisti ingenui, capitani della finanza odiosi, da altri continenti arrivano i migranti, ma la terraferma sembra invisibile come un miraggio, un'illusione. Il tema della Chimera, della terra della speranza, era già emerso nel precedente film di Crialese, *Nuovomondo*, nel quale i poveri contadini siciliani si imbarcavano verso l'America illusi dalle false foto che raffiguravano questa terra come un Paradiso, con alberi rigonfi di monete d'oro, e frutti e ortaggi grandi come case.

All'epoca i migranti eravamo noi, ed era ai poveri braccianti della Sicilia, considerati stolti e quindi inutili allo sviluppo di una società futura, che veniva proibito l'ingresso nel *Nuovomondo*.

Pare che le riprese di *Terraferma* siano state interrotte per alcune settimane, perché Crialese era tremendamente indeciso su come terminare il suo film. Nella prima stesura della sceneggiatura, le vicende di Filippo, di Sara e dei suoi figli dovevano concludersi tragicamente.

Coerentemente con i suoi precedenti film invece il regista spegne la telecamera ed abbandona i suoi personaggi e noi spettatori nel limbo, nella sospensione.



Abbiamo appena visto Filippo rubare il peschereccio della sua famiglia per tentare, in un impeto folle e disperato, di far raggiungere a Sara ed alla sua famiglia la tanto anelata “Terraferma”.

Il nostro sguardo li abbandona in alto mare, in preda alla furia delle onde.

L'unica cosa che ci è concessa, pare suggerire Crialese, è la speranza. •

Terraferma

Paese: Italia/Francia

Anno: 2011

Regia: Emanuele Crialese

Sceneggiatura: Emanuele Crialese, Vittorio Moroni

Interpreti: Filippo Pucillo, Donatella Finocchiaro, Mimmo Cuticchio, Beppe Fiorello, Timnit T. Ferrarone, Martina Codecasa, Filippo Scarafia, Pierpaolo Spollon, Tiziana Lodato, Rubel Tsegay Abraha, Claudio Santamaria.

Produzione: Cattleya, Babe Films, France 2 Cinéma in collaborazione con Rai Cinema, Canal +, Cinecinema.

Fotografia: Fabio Cianchetti Gewirtz

Musiche: Franco Piersanti



IL RAGAZZO CON LA BICICLETTA L'OGGETTO RITROVATO

Alba Michelotti

Il cinema dei fratelli Luc e Jean Pierre Dardenne si caratterizza da sempre per lo stile asciutto e raffinato e al tempo stesso di indagine dura e tagliente rivolta spesso alle classi sociali più deboli ed emarginate del Belgio, soprattutto ai minori che vivono in un mondo di degrado, povertà e delinquenza. Ne *Il ragazzo con la bicicletta* (Grand Prix della Giuria al Festival di Cannes 2011, dove hanno già vinto due Palme d'oro con *Rosetta* nel 1999 e con *L'enfant* nel 2005), la vicenda che raccontano si svolge nei luoghi della Vallonia proletaria e si incentra su un adolescente di dodici anni, Cyril (interpretato dal giovanissimo Thomas Doret), fragile e arrabbiato per essere stato abbandonato dal padre dopo la morte della nonna, nell'assenza totale di una madre che non viene nemmeno mai nominata... Ma l'idea di base delle loro opere viene, qui, addolcita da un'atmosfera nuova, da una prospettiva meno cupa, come se nella storia facesse capolino uno spiraglio di luce a far prevalere, sull'analisi sociologica, la poesia.

Sotto la lente dei Dardenne non vediamo soltanto la dignità dell'infanzia offesa, ma sentiamo che la sofferenza dei loro personaggi è accompagnata dagli sguardi carichi di pathos dei loro creatori, che li seguono con compassionevole partecipazione in ogni singola inquadratura, unendosi così nella difficile ricerca e nella presa di coscienza della propria identità. *Il ragazzo con la bicicletta* è un film senza retorica, scarno ed essenziale e al tempo stesso toccante che vede ogni personaggio delineato con finezza e che si propone quasi come una fiaba a lieto fine aprendo lo spettatore al sorriso e all'ottimismo. A sottolineare tutto questo, una fotografia più vivida e luminosa di colori e l'uso, per la prima volta, di un accenno di colonna sonora con un brevissimo, rarefatto brano di musica classica (l'attacco del 5° Concerto per piano di Beethoven) che accompagna Cyril nelle sue corse a perdifiato. Tutta la disperazione del mondo è racchiusa in un ragazzino con i capelli biondi e la felpa rossa. Tutta la pena, l'ostinazione e l'ener-

gia dei suoi dodici anni in un film che segue senza un attimo di tregua il suo correre folle alla ricerca di affetto e scivola via, sulle ruote di quella bicicletta, dolce e malinconico. Il ragazzo con la bicicletta è la storia del più doloroso dei rifiuti: il rifiuto di essere amato. Cyril con la sua bicicletta corre nel vento, lontano da quell'istituto in cui è stato rinchiuso, senza madre e in cerca del padre assente e lontano (interpretato dall'attore Jérémie Renier) che non intende occuparsi di lui. La sua fuga sarà interrotta dallo scontro-incontro con Samantha, (una bravissima Cécile de France): la parrucchiera che ferma la sua corsa raccogliendolo in un abbraccio. Samantha è una presenza luminosa e forte che, pronta a sconvolgere la propria vita, si prenderà cura di lui e riuscirà a restituirgli la leggerezza lieve di un sorriso che affiorerà a sciogliere i suoi lineamenti nervosi nella certezza di essere finalmente amato. Il rapporto con gli oggetti, sempre vivido nel cinema dei Dardenne, evoca qui un chiaro riferimento a *Ladri di biciclette* incentrato anch'esso sulla relazione padre-figlio e fa, mi sembra, della bicicletta la chiave di interpretazione più profonda di questo bel film. La bicicletta è la protagonista silenziosa della storia di Cyril come la poesia lo è della storia dell'umanità. La poesia è visione "altra" della vita, operazione simbolica e sogno, così come in questo film la bicicletta diventa mezzo e simbolo del prevalere del positivo, di una soluzione creativa e nuova ed, in ultima analisi, dell'amore disperato, vitale bisogno di Cyril e di ogni essere umano.

All'inizio del film Cyril cavalca con ostinata caparbietà la sua bicicletta in frenetiche pedalate attraverso la città per sfinirsi e dimenticare il dolore della propria solitudine. Fugge dall'abbandono e dalla paura, esperienze drammatiche che hanno già profondamente segnato la sua giovane vita. La bicicletta rappresenta, dunque, per Cyril il legame inconscio e profondo con la madre perduta, forse mai conosciuta e ri-perduta quando il padre vende quella bicicletta, per bisogno di danaro, ma anche il legame cercato con quel padre dal quale Cyril si sente rifiutato. Sarà poi

finalmente quello dell'amore ritrovato in Samantha, che ricomprerà per lui la bicicletta che gli è stata tolta. Con la bicicletta, Cyril ritrova una madre e una nuova famiglia che si prende cura di lui scegliendo di amarlo incondizionatamente. La scena finale del film in cui Cyril e Samantha pedalano insieme, spensierati, sulla strada lungo il lago, mi sembra dica efficacemente come ognuno dei due ha perduto, "distrutto", direbbe Winnicott (Winnicott 1974, p.163), "l'oggetto" che, "sopravvissuto", può ora venire "usato" per costruire il futuro, per pedalare nella vita.

Mi sembra esprimano efficacemente le vicende di Cyril e tutta la poesia di questo film le parole di Rilke: "Sono adesso nuovamente edificato con i pezzi, tutti, della mia vergogna, e qualcosa bramo che mi stringa attorno(...) le mani grandi del tuo cuore". R.M. Rilke *Il libro d'ore*. •

Le gamin au vélo (Il ragazzo con la bicicletta)

Paese: Francia

Anno: 2011

Regia: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Sceneggiatura: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne

Con: Cécile de France, Thomas Doret, Jérémie Renier, Fabrizio Rongione, Egon Di Mateo, Olivier Gourmet

Fotografia: Alain Marcoen

Produzione: Wild Bunch

Distribuzione: Lucky Red





DEPARTURES

di Yojiro Takita

LA MORTE ORIENTALE

Gianluca Biggio

Il film *Departures* del regista giapponese Yojiro Takita racconta una storia particolare. Daigo il giovane violoncellista protagonista del film, è stato licenziato in tronco a seguito dello scioglimento della sua orchestra. Umiliato per aver perso l'unica possibilità di coronare i propri sogni dopo tanto studio, torna insieme alla moglie nel paese natale abitando la casa dei genitori scomparsi. Alla ricerca di un nuovo lavoro egli legge un annuncio in cui si cerca un collaboratore in una agenzia che si occupa di "partenze". Daigo, rispondendo a quell'annuncio, scopre che si tratta di un tipo particolare di viaggio, il viaggio nell'aldilà e l'agenzia funebre segue il rito della deposizione della tradizione giapponese (la cura del *nokanshi*). Accettato l'incarico per necessità, Daigo nasconde il fatto alla moglie ed inizia a lavorare insieme al proprietario, un signore maturo che gli insegna il lavoro e gli fa comprendere che si tratta di un'arte che può consolare molte persone e per la quale occorre una sensibilità particolare, se non



una vocazione. La moglie nel frattempo scopre la verità e chiede a Daigo di abbandonare il lavoro; il marito esita e così lei lo abbandona. Il protagonista rimane solo e incerto sul da farsi mentre il ricordo di suo padre, che aveva abbandonato la famiglia quando lui era bambino, si confonde con il suo dolore per l'abbandono della moglie. Daigo sta per lasciare il campo ma il rapporto con la figura del principale lo coinvolge potentemente; si fa strada in lui la fantasia di essere l'erede di quella particolare missione che l'uomo vuole trasferirgli prima di morire. Al tempo stesso scopre, lavorando nella ricomposizione rituale delle salme prima dell'addio, quanto i parenti dei defunti siano consolati dalla cerimonia se svolta con una profonda sensibilità rituale.

Departures è una storia dedicata non a chi è "partito" bensì a coloro che rimangono. Il film, al di là dell'originalità del contenuto narrativo, sembra essere una riflessione struggente sull'imprevedibile inaffidabilità degli eventi rispetto ai desi-



deri e ai progetti degli uomini, sul dolore che ne consegue. L'impatto tra il desiderio e la realtà è alterno e mutevole e non esiste la possibilità di un controllo se non quello dell'accettazione del limite costituito dalla finitezza delle cose. Ma in questa accettazione, oltre il dolore, si scopre la possibilità di una compassione che può consolare. Una compassione verso se stessi e verso gli altri che consola entrambi, uniti nel rito, ovvero in una dimensione tra il conscio e l'inconscio di gruppo. Daigo scopre infatti strada facendo, che le cerimonie rituali si svolgono in un'intensa e inconscia intimità di gruppo che gli richiama le emozioni provate nell'immersione musicale. La musica aveva tristemente accompagnato la sua crescita, era stato il desiderio che il padre gli aveva lasciato prima di abbandonare la famiglia. Suonando e crescendo nella musica Daigo ritrovava il padre e l'assenza del padre; un sentimento di felicità per esaudire le aspettative del genitore si mescolava all'amarezza dell'abbandono in una sorta di malinconia *paterna*. Quando il protagonista si trova di fronte alla possibilità di rinunciare alla musica per il nuovo lavoro, sembrano risvegliarsi antiche ambivalenze tra amore e odio verso colui che era "partito" lasciandolo senza guida e sostegno. Abbandonando la musica egli sente di abbandonare il padre ma la consolazione dei parenti abbandonati dai propri cari sembra poter costituire al tempo stesso una consolazione per il proprio amore ferito. Daigo scopre che anche il suo superiore, una figura paterna e capace di consolazione, aveva avuto un lutto per l'amata moglie. Nella cerimonia egli scopre la leggerezza e la pietà dei gesti verso le salme dei defunti. La cerimonia consiste nel pulire e rivestire il corpo del defunto davanti ai parenti, tutto però sotto un drappo che lascia scoperto solo il volto della persona. Alla fine il corpo viene ricomposto cercando di ridare una grazia alla postura e ridare tono e colore al volto, ispirandosi a una fotografia cara ai parenti. Questi ultimi assistono immobili alla cerimonia e alla fine ringraziano Daigo e il superiore perché si sentono sollevati. Affermano spesso che loro hanno ridato "vita" al figlio o al coniuge defunto facendo capire cose che non avevano mai compreso su di lui.

Daigo e il suo capo ricompongono e puliscono simbolicamente il corpo offeso dalla morte. Accolgono con grande

dignità il dolore dei parenti ridando loro una salma "pulita" dal dolore; essi svolgono una funzione di *rêverie* che permette a chi rimane di tollerare il dolore e di accompagnare più serenamente all'addio i propri cari. Essi trasformano un dramma incontenibile e non narrabile in un dramma rappresentabile. Dopo la cerimonia infatti i parenti riescono a parlare, a dire qualcosa di bello sul defunto, a portarne con sé delle parti buone.

Daigo scopre alla fine e non a caso che la musica non è solo malinconia che lo riporta alla perdita non elaborata del padre, scopre di poter andare a suonare la viola nei campi celebrando musica e vita. Dopo le ultime crisi di malinconia, accompagnato dalla moglie, potrà ricomporre il corpo del padre. Il figlio che la moglie attende da lui indica simbolicamente l'elaborazione della perdita e la propria individuazione, la sua possibilità di essere generatore oltre che generato. La "partenza" attuale del padre si ricongiunge alla partenza del passato. Daigo accettando di andare a ricomporre il padre di ora ricomponne il lutto di "allora", inconcluso.

Visto in una ottica psicoanalitica il film ha una trama molteplice. Vi è un livello individuale inerente il trauma di Daigo avvenuto con l'abbandono del padre, il tema del rapporto dei vivi con la morte, la sovrapposizione tra le emozioni di separazione con quelle del lutto reale, la possibilità dell'uomo di accettare il limite attraverso il rito, il gruppo e la propria intima capacità riparativa. La individuazione come ricerca di un progetto tra imprevedibilità, perdita e generatività. •

Okuribito (Departures)

Paese: Giappone

Anno: 2008

Regia: Yojiro Takita

Sceneggiatura: Kundo Koyama

Produzione: Toshiaki Nakazawa, Ichiro Nobukuni, Toshihisa Watai

Interpreti principali: Masahiro Motoki, Tsutomu Yamazaki, Ryoko Hirose

Fotografia: Takeshi Hamada

Musiche: Joe Hisahishi



Il villaggio di cartone di Ermanno Olmi

*La solitudine è come la pioggia.
Si alza dal mare verso sera;
dalle pianure lontane, distanti,
sale verso il cielo a cui da sempre appartiene.
E proprio dal cielo ricade sulla città.
Piove quaggiù nelle ore crepuscolari,
allorché tutti i vicoli si volgono verso il mattino
e i corpi, che nulla hanno trovato,
delusi e affranti si lasciano l'un l'altro;
e persone che si odiano a vicenda
sono costrette a dormire insieme in un letto unico:
è allora che la solitudine scorre insieme ai fiumi.*
Rainer Maria Rilke

Giurita Zoena

Difficile non rimanere rapiti e dominati dalla sensazione di intima estraneazione di fronte alla poesia di cui è intriso il linguaggio cinematografico de *Il villaggio di Cartone*, ultimo e applauditissimo film di Ermanno Olmi presentato fuori concorso alla Mostra del cinema di Venezia 2011. Complesso comprenderne la portata nell'immediato e cogliere l'acume con cui il regista fa risuonare nello spettatore lontani echi di

affetti muti che affondano le proprie radici nei primordi dell'esperienza dell'individuo. E', dunque, necessario che le immagini si sedimentino e che le corde profonde della più segreta e nascosta intimità risuonino, affinché quella vivida e sconcertante esperienza affettiva diventi pensiero e infine parola.

Un film poetico che va ben oltre "l'apologo morale, claustrofobico e potente", partorito dalla sofferta riflessione politica di Olmi. Una pellicola suggestiva per l'uso che fa della parola e dell'immagine, che mostra una trama cinematografica che, alla stessa stregua della realtà onirica, risulta attraversata da un simbolismo pervasivo e a tratti ermeneutico, delineando un intreccio drammatico in cui ciascun personaggio è un simbolo.

Olmi ci costringe ad un'ambientazione claustrofobica, che vede lo snodarsi della vicenda all'interno di una chiesa e della canonica, proponendo coraggiosamente allo spettatore un restringimento del campo d'azione che lo proietta in una dimensione più interna, che sembra segnare e scandire l'ineluttabilità dell'esperienza del vuoto e del turbamento.

Un anziano sacerdote (interpretato da Michael Lonsdale) assiste sgomento ed impotente al progressivo smantellamento della propria chiesa, che viene depauperata degli arredi sacri, di tutte le effigi religiose, e chiusa al culto. In una delle

scene iniziali, che si colora di aspetti drammatici e quasi irreali, si vede una gru che rimuove, calandolo dall'alto, il grande crocifisso ligneo che s'innalzava a mo' di protezione e sigillo dell'altare. Essa piuttosto che destare una sensazione di smarrita rassegnazione, risveglia un sentimento di tensione e di attesa in cui a tratti ci si aspetta che la divinità si desti ed intervenga.

Ma il divino tace, mentre sempre più incalzante e disperata si fa la voce del sacerdote che recita, urlando in un crescendo di agitazione e angoscia, il *Kύριε Ἐλέησον* (Signore, pietà). La figura dell'anziano si erge, quindi, ad imago dell'uomo sul quale, abbandonato ogni riferimento e conforto, incombe la consapevolezza della propria solitudine: crollata quella sovrastruttura di simboli inanimati e muti, trasformati in simulacri posticci che hanno perso la propria carica comunicativa ed affettiva, l'individuo sperimenta l'espulsione e la proiezione, senza scudi e senza ripari, in una realtà (quella che preme dall'esterno) che appare brutale, intrisa di sofferenza e governata da leggi che sembrano non avere alcun senso.

Tuttavia davanti alla macchina da presa l'esterno non si affaccia. Esso si rende presente soltanto attraverso scenari immaginari e fantasmatici evocati attraverso l'utilizzo di un acuto gioco di luci e dalla prepotenza, improvvisa ed assordante, dei rumori. Il mondo esterno ci appare crudo nella sua incombenza e nell'immediatezza della percezione, e crudele nelle sue sfaccettature: fuori fa freddo, piove, gli echi di grida vicine e lontane lasciano spazio ad uno sfondo che paradossalmente appare apocalittico.

Il momento di passaggio, la *diabasis* preannunciata nel sottotitolo, si fa strada quasi in sordina attraverso l'ingresso nella chiesa, ormai spoglia e vuota, di un gruppo di immigrati clandestini provenienti dall'Africa, che cercano protezione e riparo dalle forze dell'ordine, incaricate di arrestarli e rimpatriarli. Nel sacerdote, che prende la coraggiosa decisione di accoglierli, dando a quell'ambiente desolato e inutile una nuova ragione di esistere, si fa sempre più vivida la consapevolezza che quel sentimento di vuoto, che adesso sperimenta, si era già insinuato, attraverso il dubbio ("Il vuoto è il dubbio dentro di me" recita), in quegli anni in cui la chiesa era ancora gremita di fedeli. E' qui che gli immigrati, guidati da un giovane ingegnere di colore (l'attore Elhadji Ibrahima Faye), costruiscono

il loro *villaggio di cartone* (allegoria postmoderna di un redi-vivo presepe?), ripercorrendo metaforicamente, attraverso la loro *odissea*, le tappe della vita di Gesù: la nascita, l'incontro con la prostituta e con i sofferenti, il tradimento, la cattura e la morte. E' proprio ora che l'anziano, aprendo la porta allo straniero sconosciuto e perturbante, ricontatta quella dimensione simbolica perduta, che recupera gli aspetti dinamici e comunicativi assopiti, aprendo nuovi scenari rappresentativi della complessità dell'esperienza umana.

Il tentativo di Olmi di riscattare il senso salvifico della parola, che si estrinseca nella battuta "una parola salva il mondo", espressione che sembra far riecheggiare il biblico *Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος* (*En archè en o Lógos*, in principio era il Verbo), passa attraverso la riscoperta della centralità della persona ("il segreto del mondo è la persona") e il disvelamento del doloroso sentimento di appartenenza e perdita, matrice comune dell'esperire di ciascun uomo.

"La madre degli uomini è morta". Il contenuto affettivo di questa battuta, che pervade la dimensione emotiva di tutta la pellicola, viene recuperato e rappresentato attraverso l'immagine della televisione dell'anziano sacerdote lasciata accesa, senza audio, mentre proietta sempre la stessa immagine: un mare tumultuoso, le cui onde si infrangono sulla riva. Quel mare dal quale provengono gli immigrati, e nelle cui acque viene ritrovato il quaderno che reca in sé quella che appare la descrizione del giardino dell'Eden; quello stesso mare che è la culla dell'umanità e che simbolicamente richiama alla memoria la nostalgia di quel sentimento oceanico "di indissolubile legame, di stretta appartenenza al mondo esterno nel suo insieme". •

Il villaggio di cartone

Paese: Italia

Anno: 2011

Regia: Ermanno Olmi

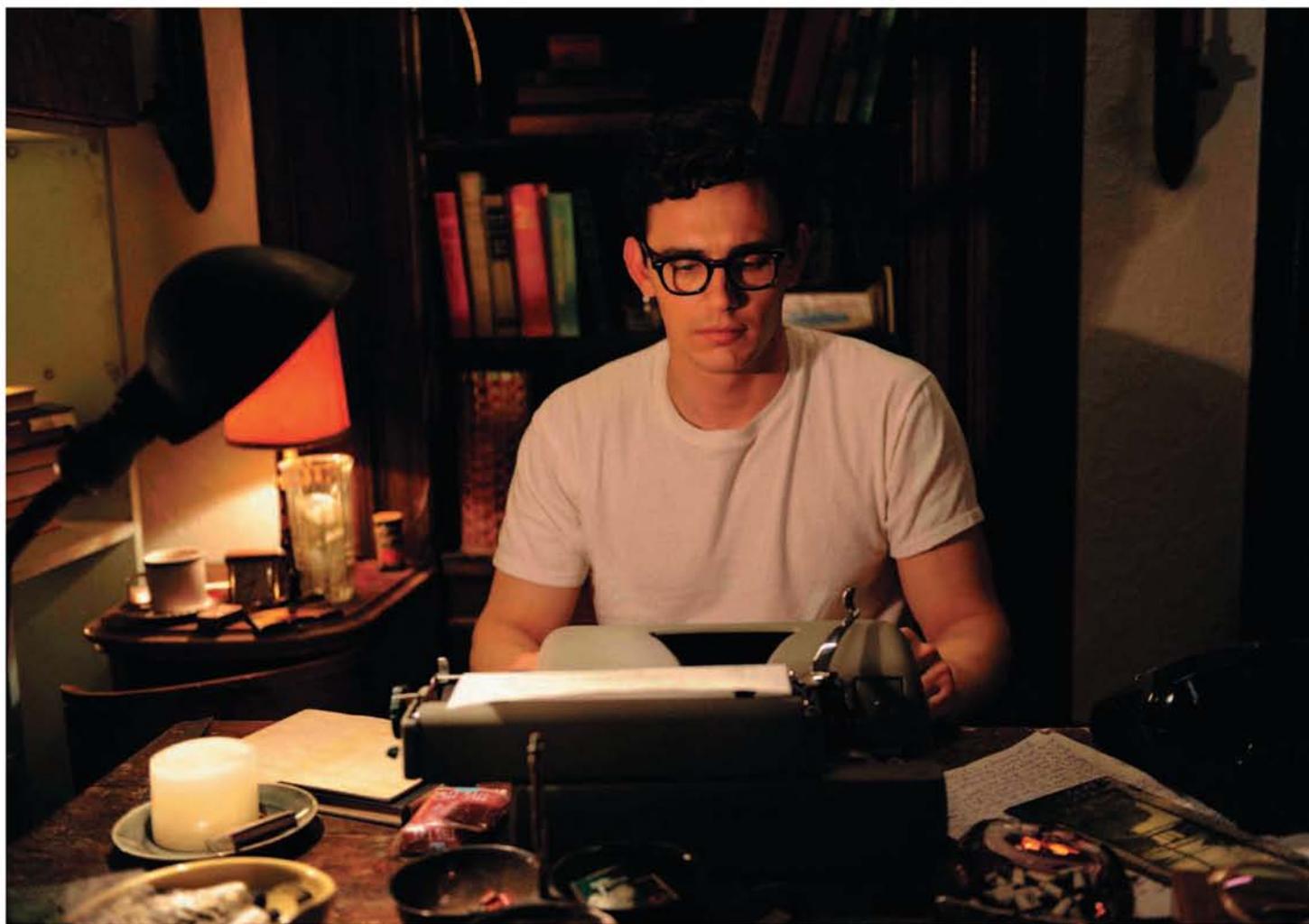
Sceneggiatura: Ermanno Olmi

Produzione e distribuzione Cinemaudici e Rai Cinema.

Interpreti: Michael Lonsdale, Rutger Hauer, Massimo De Francovich, Alessandro Haber, Elhadji Ibrahima Faye, Irma Pino Viney, Fatima Ali

Fotografia: Fabio Olmi





URLO: ON THE ROAD NELLE EMOZIONI

Luisa Cerqua

“Ho visto le migliori menti della mia generazione distrutte dalla pazzia, morire di fame isteriche, nude trascinarsi per strade negre all'alba in cerca di una pera di furia...”.

La voce di un giovane poeta risuona in un fumoso spazio underground. Il giovane è Allen Ginsberg, i versi sono quelli del suo poema *Howl*. Con questa scena inizia *Urlo, Howl*, film del 2010 diretto da Rob Epstein e Jeffrey Friedman, presentato al Sundance Film Festival e proposto per l'Orso d'oro al 60° Festival di Berlino.

Il provocatorio poema di Ginsberg, pubblicato nel '56 e censurato per il suo linguaggio violento e crudo come un urlo rabbioso, divenne subito simbolo di una generazione ribelle e dissacratoria. Quello sfogo poetico funzionò da detonatore del cambiamento di costume degli anni successivi e Ginsberg divenne il portavoce di coloro che fuggivano la normalità,

che anteponevano il gesto alla meditazione, l'emozione all'intelletto. Gli eroi di Ginsberg sono gli outsider della società moderna, pazzi, drogati, carcerati, omosessuali e vagabondi. *Howl* introduce nel linguaggio poetico la crudezza dello *slang* suburbano. Esprime la “rabbia, il disagio, la furia di sentirsi vivi, la febbre di rinnovamento, una ribellione fiammeggiante, confusa, a volte generica, a quanto di esausto, spento e mortificato l'America di Eisenhower celava sotto la sua superficie di miracoloso benessere” (Seymour Krim). Attraverso il processo per oscenità a Ferlinghetti, editore di quell'opera, il film racconta la *beat generation*, movimento letterario esistenziale al centro del quale furono giovani esuberanti e capricciosamente innovativi quali Ginsberg, Corso, Kerouac, Burroughs. La *beat generation*, spregiativamente detta *beatnik* (con un gioco di parole ispirato allo

Sputnik), rappresentò la reazione violenta dei giovani al conformismo altrettanto violento di un’America postbellica ferita e disorientata.

Nonostante il suo controverso esordio Ginsberg, diciassette anni dopo *Howl*, ottenne il prestigioso premio National Award for Poetry con *The fall of America* (1973).

I registi, in questo curioso film, fanno una scelta stilistica quasi sperimentale. Più linguaggi, fiction, forma documentaria, musica e animazione, si intrecciano nella ricerca di un lessico che dia voce all’onorismo dei versi di Ginsberg (Immaginismo) ed eviti di “spiegare la poesia con la prosa”. Il ritmo del film mutuato da quello graffiante e sincopato del jazz, utilizza immagini come fossero suoni e atmosfere come fossero parole, per “cantare” la verità violenta e rabbiosa di una generazione che cerca se stessa attraverso la protesta. Una generazione sopravvissuta ai totalitarismi, le guerre, gli stermini di massa, l’atomica.

Urlo di Epstein e Friedman, se consideriamo la materia trattata, è forse un po’ troppo “educato” rispetto alla drammatica verità di quelle vite randagie e selvagge fino all’autodistruzione che fronteggiavano un vuoto esistenziale incolmabile con sesso sregolato, droghe, musica e vagabondaggio quali antidoti al senso di morte.

La sceneggiatura, pur rendendo omaggio a Ginsberg e riconoscendo la forza eversiva della sua esperienza diventata parola, resta alla superficie di un doloroso fenomeno giovanile: la rabbia come lotta con la vita e per la vita.

All’animazione è affidata la descrizione dell’universo emotivo dei protagonisti, un mondo interno popolato da incubi e attraversato dai fuochi d’artificio della passione mai spenta, passione che la parola poetica afferra riattizzando la speranza. I chiaroscuri surreali del disegno fanno da sfondo alla voce del poeta che declama e si staglia, ancora alla maniera delle frasi musicali jazzistiche, rapsodica e cadenzata nella ripetizione di punti fissi e momenti imprevedibili.

Il film, e ancor più *Howl* di Ginsberg, che racconta il fallimento dell’*American Dream*, la caduta delle illusioni e il vuoto che lasciano, credo ci riguardi molto da vicino. Parla dell’angoscia di chi, ormai nudo perché privo del manto protettivo delle idealizzazioni onnipotenti, è solo di fronte alla crudezza della realtà. Per quei giovani la poesia era un possibile antidoto alla disperazione, all’angoscia senza nome, al timore di perdersi precipitando nell’abisso di un habitat divenuto estraneo e terribile, una sorta di “*on the road*” nel mondo interno, raccontato con poetica crudezza. Il filosofo Severino, parlando di Leopardi, dice che la poesia è produzione di salvezza. E nella voce del poeta spesso ritroviamo l’eco anticipativa di qualcosa che arriva a noi superando le barriere del tempo. Per dirla con le parole di Ginsberg, l’artista è “colui che partecipa dell’inconscio e che quindi coglie la totalità dell’essere e del mondo, manifestandoli attraverso parole e riti magici”. Forse *Urlo* avrebbe trovato un’attualizzazione più veritiera se la cinepresa di Epstein e Friedman fosse entrata nelle odierne periferie delle megalopoli del pianeta. Purtroppo negli *slums* di Nairobi, Luanda o Adis Abeba, non c’è più uomo che possa levare la sua voce di ribelle, neppure per il tempo effimero di un urlo poetico. •

Howl (Urlo)

Paese: USA

Anno: 2010

Regia: Rob Epstein e Jeffrey Friedman

Sceneggiatura: Rob Epstein e Jeffrey Friedman

Interpreti principali: James Franco, Todd Rotondi, Jon Prescott, Devid Strathaim

Distribuzione (Italia): Fandango

Musiche: Carter Burwell

Fotografia: Edward Lachman





BRIGHT STAR A THING OF BEAUTY

Antonella Antonetti

Bright Star è un film letterario e di grande rigore stilistico. Non è una biografia ma piuttosto un omaggio alla breve e sventurata vita di John Keats, grande poeta romantico, precursore del simbolismo e di tutta la poesia moderna. Jane Campion, la regista di questa opera, conta nella sua produzione artistica film come *Lezioni di piano* (Palma d'oro a Cannes nel 1993) e *Ritratto di signora*, nei quali ha messo il suo sguardo squisitamente femminile al servizio del racconto di eroine costrette dalla condizione umana e sociale a tollerare la discriminazione di genere, ma determinate nell'affermare le proprie idee o nell'ostentare i propri difetti. Dalle *Lezioni di piano* la cineasta neozelandese passa alla "lezione di poesia" e adotta lo sguardo di un nuovo personaggio, Fanny Brawne, che incontra Keats dopo la pubblicazione di *Endymion*, poema accolto con scarso entusiasmo dai lettera-

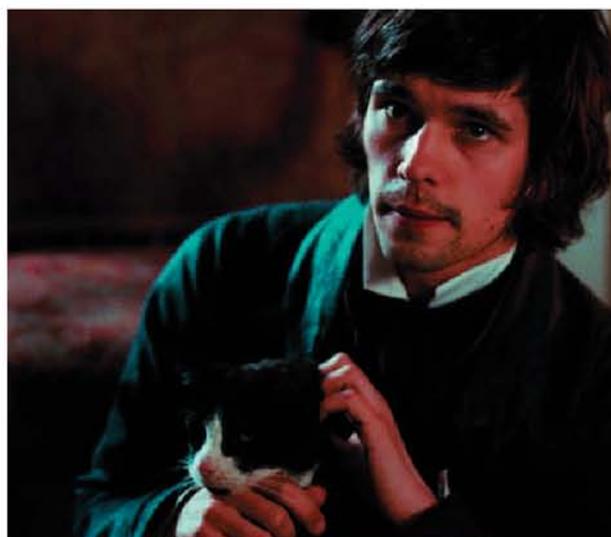
ti dell'epoca, e lo perde dopo avergli ispirato le liriche più conosciute tra cui *Bright Star*, la stella luminescente che intitola i versi scritti nel 1819 e a lei dedicati. Il racconto si snoda negli ultimi tre anni di vita del poeta che morirà per tisi a Roma nel 1821 all'età di 25 anni e narra la storia d'amore tra Keats e Fanny, un amore senza speranza sia per le misere condizioni economiche del giovane, prima, che per la sua malattia, dopo.

Il poeta, nell'elegante interpretazione di Ben Whishaw, viene rappresentato come un giovane che vive lontano dalla famiglia e che dopo la morte del fratello trova appoggio presso un suo amico, Charles Brown, che paternamente lo accoglie nella sua casa. Il volto emaciato, quasi diafano, il corpo acerbo da adolescente esaltano l'atteggiamento meditabondo e malinconico del poeta che vive immerso nel suo mondo

immaginario, alla ricerca della “Bellezza” e della “Verità” (“truth in beauty, beauty in truth”) che Keats celebra appassionatamente nei suoi versi. Fanny (Abbie Cornish) viene disegnata come una ragazza dell’epoca: primogenita di tre figli, orfana del padre, vive contornata da una famiglia affettuosa, si dedica con passione al cucito in attesa di un buon marito. E’ esuberante, vitale, colorita nel volto e colorata negli abiti che lei stessa orgogliosamente crea, designer di moda ante-litteram! Due mondi agli antipodi, tutto rivolto all’interiorità l’uno e all’aspetto esteriore l’altro, che tuttavia s’incontrano attraverso il filtro della poesia, poesia come parola che entra nella scena quale filo conduttore che riempie gli interstizi del vivere fino a diventare la vita stessa. Fanny Brawne, allieva diligente e appassionata del poeta-maestro, diviene la sua Stella, assurge a simbolo, allegoria viva della Bellezza e il loro legame trascende i limiti della concretezza ponendosi come metafora sensuale del rapporto tra il poeta e l’oggetto stesso della sua poesia.

La narrazione filmica è sospesa continuamente sul filo dell’estetismo: l’ingenua giovinezza dei protagonisti, l’idillio di una natura resa con taglio impressionista dall’eccellente fotografia, l’estrema cura dei costumi (candidatura all’Oscar) e degli interni ottocenteschi. Un equilibrio che talvolta sembra cedere alla tentazione di confezionare “a thing of beauty” scivolando nella maniera. La vicenda amorosa tra il poeta romantico e la sua “bright star” s’incastona nella cornice bucolica della campagna inglese che la Campion ricostruisce con minuziosa accuratezza dei dettagli cromatici; tra distese di lavanda blu e di giacinti violacei, immersi in una natura che a poco a poco diviene essa stessa protagonista, i due giovani trasmettono il tono elegiaco di una relazione infantile (pre-edipica) e profonda, persi nella ricerca dell’assoluto di un amore rimasto sospeso e immutabile, “... e così vivere in eterno o se no venire meno nella morte”. Fanno da contorno gli altri personaggi, tutti ben disegnati; la madre di Fanny (Kerry Fox), che guarda con preoccupazione al fidanzamento della figlia pur comprendendo la sua sofferenza; Brown (Paul Schneider), amico e sostenitore di Keats, verso il quale nutre sentimenti di protezione e di sincera ammirazione e che tenta di fraporsi tra i due innamorati per preservarlo da un dolore inevitabile. Brown è tutto il contrario dell’amico: robusto, carnale e virile tanto quanto Keats risulta delicato e fragile, ben radicato nella realtà il primo quanto il secondo è immerso nel mondo etereo dell’immaginazione. L’unico interesse che li avvicina è quello verso la creazione poetica, come se per Keats la poesia fosse il solo modo di essere in rapporto col mondo .

L’attenzione accurata con cui la regista ricostruisce la società e la mentalità dell’epoca, attraverso la concretezza dei vari personaggi, tutti radicati nella realtà, mette in risalto l’originalità ma anche la solitudine del poeta, che solo, lontano da tutti, muore a Roma all’età di 25 anni. Particolarmente suggestiva è la scena del suo funerale: in una livida piazza di Spagna, solenne e deserta, che sembra suggellare la morte di un uomo e la nascita di un grande poeta. La Campion ci congeda dal suo Keats con l’*Ode all’Usignolo* che viene recitata come sottofondo ai titoli di coda e da cui e’ tratto il famoso verso: “Already with thee! Tender is the night” . •



Bright Star

Paese: Australia, Gran Bretagna, Francia

Anno: 2009

Regia: Jane Campion

Sceneggiatura: Jane Campion

Interpreti: Abbie Cornish, Ben Whishaw, Paul Schneider, Kerry Fox

Produzione: BBC Films, Pathe’Renn P, Screen Australia, UK film Council

Distribuzione: 01 Distribution

Fotografia: Greig Fraser

Musiche: Mark Bradshaw



La poesia della Laguna Madre

**Dialogo con Andrea Segre a cura di
Barbara Massimilla**

La perdita del luogo è centrale nel tuo film così intrecciato al tema della migrazione. I contenuti molto attuali di *Io sono Li* sono tuttavia espressi con uno stile insolito: ampliano una problematica sconfinando nel linguaggio poetico, oscillano tra sogno e

realtà. I paesaggi lagunari evocano il mondo interno, terre visibili e terre sommerse dalle acque disegnano spazi aperti e spazi chiusi. L'amica cinese illumina Shun Li sul fatto che l'acqua della laguna può aprire all'esterno ma anche chiudere e intrappolare.



Sembra un invito a mettersi in relazione con se stessi, ascoltare i desideri profondi, essere consapevoli del senso della propria ricerca per non restare intrappolati.

Nel mio modo di far cinema un *luogo narrativo* diventa sempre anche un *luogo di civiltà*. La dimensione dell'individualità è quella più schiacciata nell'esperienza d'immigrazione. L'Io resta costretto ad un ruolo conferito dall'esterno. Muoversi senza nulla, solo con il corpo, in un'altra terra in cui si cerca di ri-definirsi, è un po' come morire e rinascere. Lo stacco è forte. Questo mette profondamente in discussione il rapporto con te stesso. Inoltre se si considera che molti viaggi sono traumatici questo aumenta le difficoltà. La cosa che definitivamente sancisce la separazione dall'*Io che hai lasciato* nei luoghi d'origine è che quando arrivi nella nuova terra non sei più lo stesso ma sei l'immigrato. Nel nostro paese in particolare devi confrontarti con questo genere di realtà, perché la nostra è una società diventata da troppo poco tempo luogo d'immigrazione. Nelle nuove condizioni ambientali è complesso far rivivere l'Io che hai lasciato. Nei miei film cerco di lavorare con quelle istanze dell'Io, chiedo all'Io di un'attrice come Zhao Tao di parlare di se stesso, narrare in prima persona e far dunque conoscere agli Italiani l'esperienza privata dell'altro, il suo mondo interno. Cerco di sconfinare da una definizione riduttiva del migrante. Questa modalità ha anche una sua valenza politica: scardinare pregiudizi sia positivi che negativi appoggiati su quella definizione. A mio parere il razzismo e il pietismo presentano forti punti di contatto, perché mantengono la persona verso la quale provi paura o pietà comunque distante.

Uno dei pregi del film è di essere riuscito a dar forma a degli "autoritratti" restituendo ai protagonisti, nel loro statuto di stranieri, completezza e dignità.

Per questo mio tentativo credo che il linguaggio cinematografico del cinema di finzione abbia una forza in più riguardo al cinema documentario. Il cinema di finzione permette di lavorare in maniera molto più studiata e riflessiva riguardo la dimensione della surrealtà o della metarealtà, dell'inconscio e del sogno, in sostanza su tutto ciò che è intensamente mescolato all'Io e non fa parte in senso stretto di un ruolo sociale. Ho cercato di lavorare andando a toccare parti delicate dell'individualità che però sono quelle che governano una relazione, un amore, sono quelle che permettono a Bepi il poeta e a Shun Li di conoscersi indipendentemente dal ruolo che gli altri attribuiscono loro. Sia con Marco Pettenello nella scrittura, sia con Luca Bigazzi nelle riprese abbiamo cercato di lavorare su questa dimensione che tu chiami dell'inconscio, una dimensione dell'intimo, dell'interno, che normalmente non trova spazio nella rappresentazione sia narrativa che sociale e politica dell'immigrato. Lian, l'amica di Shun Li ha un ruolo centrale nella dimensione dell'inconscio. Lian in cinese equivale al termine alien.

Vorrebbe dire che è una sorta di alter ego, una parte di Shun Li...

Lian difatti alla fine scompare perché è quasi un'amica immaginaria.

Le sequenze di Lian che pratica il thai chi chuan davanti al mare sembrano dar forma a un sogno liberatorio di Shun Li. Mi sono anche chiesta se il riscatto di Shun Li sia stato pagato da Lian o dal poeta slavo.

Rimane misterioso. Io stesso non saprei dirlo. Il film è raccontato tutto dal punto di vista della protagonista. Forse essendo Lian il suo alter ego è Shun Li stessa a riscattare il suo debito.



Shun Li, riguardo incomprensioni e difficoltà di integrarsi in quel contesto, compie il gesto forte di dire basta ed andarsene, un atto che la libera e le apre prospettive nuove.

Shun Li sceglie il rapporto col figlio: la sua priorità è ricongiungersi a lui – avrebbe potuto restare a Chioggia, impuntarsi e sostenere il suo affetto per Bepi, continuare a frequentarlo – fare di questa posizione un suo orizzonte etico di sfida. Diversamente il suo orizzonte etico è far arrivare il figlio da lei. Decide di andar via da Chioggia proprio quando l'*alter ego* Lian pronuncia quella frase sull'acqua che può rimanere intrappolata nella laguna. Sceglie in definitiva di poter offrire a suo figlio un futuro. Shun Li è consapevole che la sua sarà una vita di fatica, non ci sarà molto altro... ma se quella fatica potrà dare un futuro al figlio, per certi versi lei ancora sarà come acqua intrappolata nella laguna mentre il figlio sarà come acqua che scorre verso il mare.

Il bambino di Shun Li potrebbe essere anche quel bambino interiore che allude alla crescita, ad una nuova identità... Nelle immagini del film gli elementi naturali sono presenti allo stato puro, l'acqua, il fuoco, presenze che hanno creato un'atmosfera saturata di simbolismi. All'inizio l'accendersi delle candele nell'acqua. Alla fine dar fuoco alla palafitta nella laguna.

E' un piano quello simbolico su cui abbiamo lavorato, cercando di costruirlo attraverso la narrazione. Ad esempio l'ultima scena del bruciare la casa arriva dopo un percorso in cui il potere simbolico di quel momento specifico è più forte dell'atto in sé del bruciare.

In questo tipo di ricerca i luoghi sono fortemente personificati e diventano co-protagonisti. Il luogo in sé:

Chioggia, Cina, diventa espressione dell'anima, di realtà esistenziali che lo abitano. Sulla memoria dei luoghi si celebra e si commemora la "perdita" del poeta Qu Yuan, come quella del poeta Bepi la cui morte sembra attivare una sorta di purificazione catartica. Pensando a una figura simbolica come Qu Yuan, si perde la "città ideale" quella in cui il poeta dialoga con il re in una città più umana. Pensando al poeta slavo si perde il sogno di un incontro tra culture, in un luogo altro che accoglie e non respinge, perché il luogo non dovrebbe più essere fatto di confini e frontiere ma essere un luogo interiore che consente di tenere uniti gli affetti e le emozioni. Un luogo allo stesso tempo spazio etico che sostiene e valorizza lo spessore umano del diverso da sé.

La cosa che accomuna Shun Li a Bepi è legata alla perdita di una terra madre. (Per Shun Li è intuibile, per Bepi non è più la Jugoslavia che ha lasciato decenni prima, ma la perdita di suo figlio che ha scelto di non vivere più in laguna, in una cornice naturale).

Non è la terra ferma ma l'isola di legno in mezzo all'acqua il luogo dell'incontro dove le loro crisi di identità si sciolgono in un abbraccio. Una casa di legno in cui però non è possibile vivere...

L'acqua in ogni caso è l'elemento naturale che congiunge le terre.

Sì, un luogo che loro due amano moltissimo, ma è un luogo in cui non si possono mettere radici anche se l'acqua è in mezzo alle terre lagunari. Sono due identità che cercano una direzione ma resta impossibile farlo insieme, nonostante tutto alla fine si aprono degli orizzonti. Bepi e Shun Li vincono rispetto a tutti gli altri. Lei vince perché riesce a far venire in Italia suo figlio e lui vince perché pur nella disperazione fa un gesto di sfida alla sua comunità. Lascia

in eredità a Shun Li quella casa sull'acqua che tutti pensavano che lei volesse rubargli, morendo le lascia un ricordo del suo vero sé.

Vincono senza enfasi. In fondo l'obiettivo maggiore è quello di far valere una posizione apolide che non cancelli le proprie radici ma si collochi diversamente rispetto a chi non immagina alcuna integrazione con lo straniero. La loro relazione allude alla possibilità di costruire un luogo interno che va oltre la propria terra d'origine. Elaborano insieme il lutto della terra madre celebrando la memoria di un'appartenenza. La qualità di questa condivisione sta nel mantenere fede alla propria libertà interiore. Quello che entrambi creano attraverso la parola poetica e l'immagine stessa dei corpi (meravigliosi per espressività e delicatezza) dà sostanza alla loro identità.

Il film rende visibile ciò che è invisibile a se stesso. Tu mi confermi il lato del mistero, ci sono delle parti che hai voluto lasciare sospese, ma attraverso la scelta poetica delle parole e delle immagini questa visibilità affiora e oltrepassa tutto. La forma estetico-poetica del film, con la forte presenza di un luogo pieno d'anima come il paesaggio lagunare sembra configurare il significato stesso della trama narrativa. E' la poesia della realtà? La poesia del reale aiuta a vivere?

E' il modo col quale Shun Li sopravvive a una situazione di annullamento del Sé. Perché lei come immigrata non dovrebbe avere nulla di intimo e interiore? Molte persone dopo aver visto il film affermano che il loro sguardo verso i cinesi non potrà più essere lo stesso. Noi siamo abituati a pensare che quelle persone non hanno una vena di poesia. Shun Li ha talmente bisogno di questa dimensione poetica che la esprime anche con delle azioni simboliche come le cerimonie che lei dedica a Qu Yuan, e anche nelle lettere scritte al figlio e a suo padre.

Cosa hai trasmesso di personale in termini di ricordi e di passato in questo film?

Ciò che è legato al mio rapporto col mondo materno. Chioggia è il luogo di nascita di mia madre, di mia zia e di mia nonna. Un luogo femminile in assoluto. Un altro titolo possibile era *Laguna Madre*. Ho voluto descrivere il mio rapporto con la laguna: un luogo che ho amato sempre molto e che mi è piaciuto raccontare non nel suo realismo ma in una forma di surrealismo, cercando di trasfigurarla e facendola diventare simbolo di altro grazie al punto di vista di un essere umano di un'altra cultura.

La scelta del titolo nel contempo esprime la mia costante ricerca di un posto che non sia il mio luogo, la mia terra madre. Con *Io sono Li* ho portato nella mia terra madre quel vissuto di viaggiatore in contatto con i migranti, cosa che ho anche realizzato nei miei documentari.

Sei riuscito a rendere il sentimento di fratellanza e solidarietà che passa anche attraverso il sacrificio di se stessi. Questa sensibilità sta affiorando a fatica nel nostro paese...

In Italia siamo indietro perché siamo indietro nella storia, nel senso che siamo diventati paesi d'immigrazione da troppo poco tempo. Ci sentiamo scossi da questo fenomeno migratorio. E' stata una speranza ingenua pensare che la stessa generazione testimone e oggetto di esperienze sia di emigrazione che d'immigrazione potesse sviluppare una solidarietà, invece constatiamo che si è attivata in molta gente un atteggiamento di rivalità: "Devo riuscire a non emigrare perché non voglio essere povero come te. Tu devi restare ai margini perché metti a rischio la mia crescita economica che è quella che mi ha permesso di non emigrare più".

Da quanto hai detto finora penso che il pregio del tuo film è invece di andare oltre la stessa tematica della migrazione, per restituire non solo dignità ad ogni essere umano ma anche poesia. •



Il teatro e il cinema di ANTONIN ARTAUD

Salomon Resnik parla con Francesco Salina

Per parlare del cinema di Artaud è necessario fare riferimento alla sua idea del teatro e della vita, visto che in principio il teatro è il doppio della vita e viceversa.

La sua carriera teatrale inizia con Charles Dullin, uno dei grandi maestri dell'epoca, parteciperà poi al teatro di George e Ludmilla Pitoëff. Nel 1931 a Parigi, all'esposizione coloniale al Palazzo dell'Indocina, scopre il teatro balinese e quella che per lui sarà "l'idea del teatro", dove l'espressione del corpo predomina sulle parole. Dirà: "Sono danze di manichini animati", forse la stessa ammirazione che Heinrich von Kleist aveva per le marionette (1810). Afferma: "Ho scoperto il vero senso del teatro attraverso questo spettacolo", come se quello che succede sulla scena fosse un doppio che si nasconde dietro a ogni realtà, e l'atto teatrale come una continua morte e rinascita.

Nell'originalità dadaista, futurista e surrealista si situa anche il Teatro Alfred Jarry da lui progettato col commediografo Roger Vitrac e Robert Aron nel 1926, che si impronta di quella che Jarry chiama Patafisica: una "scienza delle soluzioni immaginarie" (A. Jarry, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, 1898). Un teatro dove sulla scena si crea la tensione dinamica fra i contrasti e l'integrazione delle differenze, e dove una narrazione frammentata trova consistenza in un "montaggio" di voci, immagini, corpi. Anche gli "oggetti patafisici" sono creazioni bizzarre e originali. Io stesso ho assistito a un'esposizione, a Buenos Aires, di una società patafisica, negli anni '50. Uno di questi oggetti era una macchina 'enorme' con una manovella per girare le pagine dei libri. Cosa che aveva in sé un significato inventivo e ludico. L'oggetto della patafisica è

costruito ma anche 'trovato' o 'scoperto', come *l'objet trouvé* del surrealismo.

Artaud stabilisce una relazione intima tra il mondo immaginario del poeta, il teatro, il cinema e il mondo dei sogni. Ejzens' tejn dirà che fare un film è come organizzare i pezzi di un sogno per poterlo interpretare.





Napoléon di Abel Gance

A proposito di sogni il libro di Giulio Camillo *L'idea del teatro*, pubblicato a Venezia nel 1552, mi è servito come punto di partenza per scrivere *Il teatro del Sogno* (Resnik, S. *Il teatro del sogno*. Bollati Boringhieri, Torino 1982). Nel libro di Camillo si propone l'idea di "un teatro della memoria universale, in cui si raccolgono le tracce del dramma dell'uomo e del suo universo." (Camillo, G. *L'idea del teatro*. Sellerio, Palermo 1991).

Nella mia esperienza di psicoanalista e di psichiatra il racconto di un sogno nel transfert psicoanalitico acquista il carattere di una drammatizzazione teatrale, nella quale viene personificato l'immaginario inconscio che si mostra sulla scena psicoanalitica. La scena del sogno è formalmente tridimensionale, come il teatro dove si recita in senso multidimensionale quello che viene sognato. Il regista è lo stesso autore del sogno e gli attori rappresentano presenze interiori inconscie che vengono personificate e recitate nel racconto stesso che cambia di significato e di forma, come una sorta di alchimia, nella misura in cui viene rappresentato nello 'spazio-tempo' del transfert psicoanalitico.

Artaud, nato nel 1896 da padre francese e da madre di origine turca, da bambino è vissuto in un ambiente dove si parlavano diverse lingue, turco, greco, francese e italiano: quasi un teatro universale.

Il teatro della crudeltà, il teatro della peste e il teatro dell'alchimia completano con il teatro balinese il suo messaggio ne *Il teatro e il suo doppio*. Penso che nel momento originario in cui l'essere umano ha rappresentato 'teatralmente' la propria realtà e problematica quotidiana, un grande passo antropologico si è compiuto nella nostra cultura.

Il cinema è la sua 'tentazione'. Al marzo del 1924 risale la sua prima apparizione in *Fait divers*, film pre-surrealista della durata di 15 minuti e diretto da Claude Autant-Lara.

Interpreta l'amante strangolato da un marito furioso.

Nella Storia del Cinema c'è un periodo importante legato al dadaismo e al surrealismo, soprattutto con Appia e René Clair, Luis Buñuel e Salvador Dalí. Artaud nel 1927 scrive la sceneggiatura di *La coquille et le clergyman*, film realizzato da Germaine Dulac. Ha partecipato così all'essenza del surrealismo, dove un aspetto anche romantico sembra acquisito dalla stessa follia, come nel romanzo di André Breton, *L'amour fou* del 1934.

Si immerge nello spirito del romanzo gotico inglese, in una sorta di rituale mitico-ludico, nel quale tende a identificarsi col mago, col fantasma, spesso con il personaggio sinistro. A questo proposito nel *Nosferatu* di Murnau, del 1922, c'è un senso anche poetico che mi ha colpito, e sul film ho scritto anni fa un saggio pubblicato sulla Rivista allora creata e diretta da Francesco Salina (*Nosferatu o il perturbante*, in Bestiario n.2, Kappa, Roma 1981). Nel 1925 Artaud interpreta il ruolo di Marat nel film *Napoléon* di Abel Gance, e già mostra l'inclinazione ad assumere ruoli dove può esprimere le sue tendenze sado-masochiste, ma anche il suo sentimento tragico della vita. In quel periodo era molto conosciuto il libro di Miguel De Unamuno intitolato proprio *Del sentimento tragico della vita* (1913).

I personaggi di Marat, del monaco Massieu nella *Passione di Giovanna d'Arco* di Carl Theodor Dreyer del 1927, di Savonarola nella *Lucrezia Borgia* di Gance nel 1935, alimentano il mito di Artaud nella memoria collettiva.

Parla della "vibrazione" che sente nell'esperienza cinematografica, ma anche del cinema come mondo chiuso.

La sua filosofia di vita troverà durante il viaggio in Messico una grande fonte d'ispirazione. Là, attorno al 1936, assiste ai riti dei Tarahumaras e sviluppa l'idea dell'"atletismo mentale". Sotto gli effetti del peyote e del clima

sciamanico sente di possedere un enorme potere fisico e mentale che gli permette di realizzare e vivere esperienze “prodigiose” nello stato oniroide e mistico. Un compositore e direttore d’orchestra francese di origine polacca e mio amico, René Leibovitz, allievo di Arnold Schönberg, mi raccontava negli anni settanta a Parigi: “Ho visto Artaud nei suoi ultimi anni entrare in un locale, guardare fissamente una persona che conosceva, e con una forza ipnotica teatrale e anche persecutoria l’ho visto far cadere l’altro a terra”.

Il suo concetto del teatro della crudeltà, che incide fisicamente ed emozionalmente sul pubblico, viene pensato come possibile anche nel cinema. Vuole rompere le barriere tra lo schermo e il pubblico. Concepisce la fantasia di un cinema globale tridimensionale che si confonde con la realtà, diventando una sorta di immaginazione ed allucinazione collettiva di grande impatto estetico. Rispetto al suo sogno del mondo come un grande teatro o un grande cinema, propone “la verità dell’allucinazione”. Per Artaud l’interpretazione dei sogni sarebbe una trasmutazione alchemica della realtà in verità profonda.

Salomon Resnik - Scambiare idee intorno ad Artaud è un modo di mettere in questione il significato del dramma del nostro tempo, anche della commedia umana, attraverso le sue manifestazioni più espressive come il teatro e il cinema,

Francesco Salina - teatro, cinema, drammaturgia, poesia: il suo ‘teatro della vita’. E gli autoritratti e le sue interpretazioni cinematografiche ci restituiscono un ‘volto’, e una vocazione che anche lo schermo ha reso memorabile,

R.- sono d’accordo con te sulla vocazione di Artaud per il cinema e per il ‘teatro della vita’. Il cinema è vicino alla sua visione onirica del mondo che talvolta si confonde con la

realtà. Il delirio allucinatorio, dirà Freud, è un sogno a occhi aperti, e il sogno è legato al cinema,

S.- in una lettera del 1932 indirizzata ad A.J.P. Artaud scrive: “Farò quel che ho sognato o non farò niente”. Creativo e tragico: ha rivoluzionato il teatro, ha alternato momenti di delirio a momenti di lucide anticipazioni, ha trascorso nove anni in ricetti psichiatrici, ha subito cinquantuno elettroshock, è stato diagnosticato personalità scissa, e tuttavia mai ha cessato di scrivere e di militare contro i dualismi proclamando l’Uomo Totale non separato dalla vita, volle infrangere la barriera tra spettatore e spettacolo, istigò contro una cultura che riteneva frammentista. Nel tuo articolo dici: “paradosso dei contrari che provano a confrontarsi per superare il proprio stato di doppio”. Un doppio originario?

R.- la situazione traumatica originaria di Artaud è legata ai suoi primi anni, nei quali la “madre folle”, come egli stesso la chiama, con il suo “ventre bruciato” l’ha dato alla luce imponendogli un’identità femminile. L’opera rappresentata nel teatro Alfred Jarry nel 1927, *Ventre brûlé ou la Mère folle*, mostrò la scena del suo grande dramma. Fino a tre anni venne vestito e trattato come una bambina dalla propria madre. Il padre era piuttosto assente,

S.- e dice: Or je suis le père-mère / ni père ni mère / ni homme ni femme,

R.- e io credo di vedere nella sua figura degli ultimi anni un vecchio bambino senza denti, che vorrebbe ricominciare da capo e rinascere ogni volta,

S.- dalla stessa clinica di Rodez il 18 maggio 1943 scrive al primario dottor Ferdière: “Caro dottore e amico... Ma non ha notato che non ho quasi più denti e che me ne rimangono esattamente 8 su 33, e ha già dimenticato come li ho persi?.” Perde i denti, ma resta mordace, prende ‘possessione’ di una perdita,

R.- e allo stesso tempo le sue gengive esprimono ed esibi-



Lucrezia Borgia di Abel Gance



scono le sue parole senza denti, o le parole-denti di cui egli stesso parla, che se ne vanno con le idee divenute parole. Parole di protesta per l'ingiustizia umana: le sue rivendicazioni e accuse, infantili e adulte, sono universali. Il dio che egli accusa sarà forse la figura onnipotente di un padre assoluto e dispotico. Il ventre bruciato e bruciante è la propria madre. Talvolta diventa, attraverso i suoi lavori e le sue parole, il bambino 'mordente'. Tutti i bambini ancora senza denti a un certo punto sono dispotici e rivendicano le proprie fonti originarie e le loro qualità nutritive o tossiche. Poi c'è quella voracità infantile, con o senza denti, che non trova mai la sua fonte adeguata. L'intensità della sua voracità e protesta non troverà mai il proprio ideale se non, talvolta, nei sogni e nelle allucinazioni deliranti. In *Les cahiers de Rodez* dirà: "Quand mes dents ne sont pas menacées, tous les chats du monde ne sont pas dangereux",

S.- più che il pericolo visse il dolore, e lo trasformò in pensiero. L'idea che nulla è stato mai perduto perché nulla è stato mai dato può forse sottrarre l'angoscia dovuta alla percezione d'una perdita. Che non ci sia nulla da perdere, se non se stessi, è il luogo del pensiero tragico. È stato anche questo il suo 'doppio tormento', tragico e 'cruelle'?

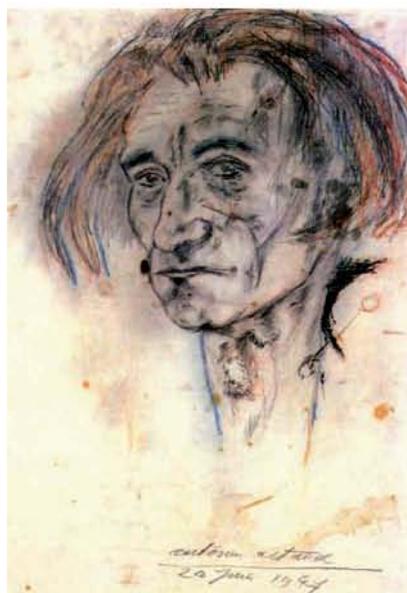
R.- sì, e 'Uomo Totale', non separato dalla vita, come dici e del quale egli parla, lo è quando non delira ed è capace di poetizzare la realtà del mondo. Lo stato del doppio appare anche nella sua visione del sogno e del cinema, come un'ar-

te d'alchimista dove appare l'immagine di 'quell'altro corpo', talvolta si tratta del corpo ideale e sano, e talvolta del corpo della follia che esibisce con tono di protesta sociale. Ogni nascita è un rito iniziatico, e la sua esperienza con i Tarahumaras è un tentativo di un ritorno alla vita, ma diverso. Far rinascere la sua vera identità: *le mâle, avec la bouche ouverte*, dove la bocca aperta è espressione di fascino di fronte al mistero alchemico della vita stessa.

S.- Se la sua arte è una trasformazione del dolore, l'empatia con Van Gogh ne è il paradigma. *Van Gogh, il suicidato della società*, è il suo straordinario testo del 1947.

R.- il suo libro su Van Gogh è, sì, straordinario, ma il suicida della società è forse lui stesso. Deve sacrificarsi per gli altri, rendere pubblica l'ingiustizia umana e l'invidia per l'essere creativo, è così che dà senso alla sua paranoia politica e tragica. È assolutamente creativo quando non delira né allucina. Lo stesso penso di Van Gogh. Ambedue, malgrado la malattia mentale, quello che sono riusciti a fare, di bello e vero, è legato alla salute mentale sopravvissuta, nella quale l'intelligenza creativa non viene affogata dalla follia. Nessuno è assolutamente folle, o tutto il tempo folle, così come nessuno è assolutamente normale.

S.- Come dici la sua follia fu anche una tragica protesta sociale. 'Sacrificale', dunque, il suo genio. Nella lettera del 9 novembre 1932 indirizzata a A.J.P. scrive: "Teatro della crudeltà significa teatro difficile e crudele anzitutto per me



stesso". Il 22 gennaio in una lettera a Jean Paulhan aveva detto: "Tutto quello che scrivo è il risultato di una vera e propria vittoria su me stesso, di un'atroce battaglia interiore in cui il mio spirito di rado ha la meglio",

R.- la lotta tra fantasia, realtà e quotidianità è sempre presente nella sua sofferenza, e anche scoperta "surrealista" di una follia che cerca di essere creativa, e di fatto lo è.

S.- Ad una inchiesta promossa da René Clair nel marzo del 1923, rispose: "Amo il cinema. Il cinema implica un rovesciamento completo dei valori, uno sconvolgimento dell'ottica, della prospettiva, della logica. Pretendo dunque film poetici, nel senso filosofico della parola, film psichici,

R.- "non ho teatro né scena, se non quelli dell'inconscio e del cuore", scrive infatti a Génica Athanasiou nel 1945, e qui è assolutamente normale. Sarebbe a dire che "il est tombé dans sa chaise". Ha sempre cercato di trovare il proprio posto nel mondo, diciamo "sa chaise": chaise è una pronuncia viziata della parola chaire, Molière ha detto chaise per chaire. La relazione chaise-chaire significa che volle sempre evadere dalla sua follia e rientrare nella propria peau-chaise. In francese si dice être ou ne pas être dans sa peau, oppure, avoir son assise. Una caratteristica della psicosi dispersiva di Artaud è stata d'être partout, raramente chez soi. La possibilità di "saltare" d'un peau à l'autre, d'une chaise à l'autre, d'une assise à l'autre, d'un lieu à l'autre corrisponde al suo "atletismo mentale" di cui parla Bion,

S.- nel tuo libro *Biografie dell'inconscio*, del 2006, dici: "Bion ha parlato dell'atletica della mente sicuramente ispirato dall'esperienza di Artaud. Durante il viaggio in Messico Artaud sviluppò una dipendenza dal peyote, che gli permise di sperimentare la capacità di volare e di saltare in cielo, cose che definì atletica della mente",

R.- avendo conosciuto Bion personalmente immagino che sapesse di avere preso a prestito questa espressione da Artaud ma, come mi disse, non sempre riusciva a ricordare i nomi dei poeti e artisti. Artaud nel suo libro *Les*

Tarahumaras descrive l'effetto onnipotente della droga che gli faceva sentire possibile uscire dal proprio mondo persecutorio, che viveva come una prigioniera corporea, per raggiungere un paesaggio aperto e libero. Scrive anche del cataclisma vissuto nel suo corpo quando cadde nella disperazione finché, grazie al peyote, divenne straordinariamente forte e atletico: poteva fare salti su lunghe distanze senza alcuno sforzo,

S.- sì, seppe fare salti su lunghe distanze, molto infatti è quello che ha preso in prestito... dal futuro. Il 3 maggio del 1946 disegna a matita e gesso *Les corps de terre*, ma sempre 'volò', da un'esperienza all'altra, da un'espressione all'altra, vagheggiando un "corpo senza organi",

R.- nel 1924 dice: "Paolo Uccello pensa a se stesso e all'amore, 'Che cos'è l'amore, che cos'è lo spirito, che cosa significa essere se stessi?'. Immagina Paolo Uccello di fronte a una finestra o di fronte al suo cavalletto. 'Cornici': ricettacolo adeguato per preservare un'esperienza privilegiata dai sensi. Paolo Uccello trasmette, in una serie di cornici continue, la sequenza, che sembra già cinematografica, di un suo pensiero o mito personale. Artaud parla anche degli uccelli associandoli al nome del pittore, come se le sue idee e immagini creative, "momenti di alto volo", avessero bisogno di un ricettacolo che li contenga.

S.- Disegnò e dipinse. Nella sua produzione grafica, dal 1919 con intervalli fino al 1947, gli autoritratti sono stati una costante. Gli stessi ruoli interpretati nel cinema appaiono di tale intensità autoespressiva da figurare come autentici autoritratti. Queste 'presentazioni di sé', da un'iniziale apollinea bellezza, volgono a una tormentata drammaturgia, come un'autobiografia à *mine de plomb*:

Dicevi che la madre nell'infanzia lo vestiva da bambina. In una sua piccola gouache del 1919, di 25 x 19,5 cm, una giovane donna incombe china su una piccola bambina ma, cosa non sorprendente, sul fondo del dipinto, come su di uno schermo, si proietta la sagoma, l'ombra filmica dell'intera figura. Nella lettera a Jean-Louis Barrault del 14 giugno 1935 dirà: "Non credo ai compartimenti stagni",

R.- riguardo ai suoi disegni, salvo che per alcuni, non sono del tutto convinto del suo talento di pittore,

S.- ma lui stesso ha detto che non intendono essere arte, bensì “documenti”. Forse la sua mano cercava di inseguire la propria mente e il proprio sguardo che, di certo, furono più veloci. E volle “disimparare” a disegnare. I suoi *Sorts*, in cui sembra autoritrarsi, con quelle combustioni, quei buchi violenti, quel tormento inferto al supporto cartaceo, che appaiono come brani di viva pelle, lacerati e ‘tatuati’ di tersa o di rabbiosa scrittura, ma anche di fascinosa cromatismo, non sono passati inosservati a certa pittura successiva. Nel suo saggio del 1986, *Forcener le subjectil*, Jacques Derrida li definisce una: “nouvelle écriture du corps qui perfore la surface et attaque le sujet”. E lucidamente Artaud li definisce “documenti”:

R.- il 22 gennaio del 1932 scrive a Paulhan: “È grazie all’aiuto della psicoanalisi che le regole del gioco sono diventate estremamente chiare”. Walter Benjamin in *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* fa riferimento all’occhio, più rapido della mano nel disegnare, e fa riferimento alla riproduzione dell’immagine nel cinema e alla sua relazione col linguaggio del sogno.

S.- *La coquille et le clergyman* è stata la sua unica sceneggiatura a divenire un film, realizzato da Germaine Dulac nel 1927. Non piacque né a lui né al gruppo dei surrealisti. Ma Buñuel, nei suoi due film-brevi surrealisti del 1929 e del 1930, deve qualcosa alla *Coquille*, e Artaud non ha mancato di rivendicarlo. L’ombra della *Coquille*, e più del suo script, aleggia anche sulle avanguardie successive,

R.- il suo entusiasmo per il teatro balinese con le sue ombre è una evidente mediazione col cinema, e con le sue origini, perché fa pensare alla lanterna magica. Io conservo la mia lanterna magica dell’Ottocento sul mio tavolo di lavoro.

S.- Nella lavorazione della *Coquille* avrebbe voluto essere partecipe almeno al montaggio, non gli fu concesso. A lui consonante è, come credo, proprio il montaggio. Quel lavoro sull’immagine tanto costruttivo, logico-narrativo, quanto rivelatore di un’altra logica, “della potenza occulta dell’immagine”, come ben sa e come dice,

R.- col montaggio adeguato un insieme di elementi, apparentemente incoerenti, acquistano senso e coerenza. L’interpretazione dei sogni è ciò che trova il montaggio adeguato per dare senso alla maschera del sogno, o contenuto manifesto in Freud,

S.- molto interessante questa tua apertura su Freud e il montaggio. Nel 1984 J.B. Pontalis pubblicò, con una sua prefazione, la sceneggiatura di Jean-Paul Sartre: *Le scénario Freud*, richiesta al filosofo nel 1958 da John Huston e poi rifiutata perché troppo dettagliata ed estesa. Sartre, nella prima parte, undicesima scena, descrive Charcot nell’anfiteatro della Salpêtrière mentre, alla presenza di Freud, espone l’isterica Paulette, affetta da contrazione al braccio destro con emianestesia. Charcot, con la paziente in ipnosi, esemplarmente disattiva e riattiva paresi e crisi. Ma Paulette improvvisamente, nel sonnambulismo indotto, “ridendo come se la solleticassero”, rievoca, rivivendola, una scena di seduzione. Sartre fa dire a Charcot: “Il contenuto del delirio non ha nessuna importanza”, e di seguito con sottile mae-

stria scrive: “Freud, che ascoltava appassionatamente, trasale all’udire queste parole, e aggrota la fronte”. La scena riattivata dall’isterica, ‘sequenza stralciata’ da Charcot nella fiction di Sartre sarà, di fatto, praticata da Freud che, nella realtà di Vienna, eseguirà smontaggi e rimontaggi, decostruzioni e ricostruzioni di scene rianimate, ricordi, e poi di libere associazioni delle sue isteriche. Ogni costruzione è un montaggio di frammenti,

R.- anche a proposito del teatro citavo il montaggio, di voci, immagini, corpi.

S.- Penso, ora, ad alcuni Maestri del montaggio: Robert Burton in *Anatomy of Melancholy* del 1624, Balthasar Gracián in *Agudeza y arte de ingenio* del 1648, e a noi più vicini: Dickens, Ejzenštejn, Vertov, Aby Warburg, Benjamin, il Bataille di *Documents*, il Godard di *Histoire (s) du cinéma*. E con una digressione, forse, ma pertinente, mi piace richiamare qui Céleste Albaret, la governante-confidente di Marcel Proust rivelatasi col suo *Monsieur Proust*, edito nel 1973. Ricorda un giorno in cui Proust si mostrò preoccupato, temeva che l’ordine dei “fogli volanti” che scriveva rischiasse di venire alterato dal tipografo: “Monsieur, dissi, scriva pure tutti i fogli volanti che vuole, badando a lasciare un po’ di spazio bianco in alto e in basso, li incollerò al punto giusto e potrà allungare il foglio quanto desidera, basterà ripiegarlo. Proust s’illuminò in viso, pazzo di gioia. Fu così che si gonfiarono i quaderni del manoscritto. Ce ne fu uno, celebre che, ripiegato a fisarmonica, è stato esposto in alcune mostre; dispiegato misura un metro e quaranta!”. La “chérie Céleste”, negli ultimi otto anni della intensa produzione di Proust, dal 1915 fino alla morte del suo Monsieur, il 18 novembre 1922, ha eseguito l’incollaggio-montaggio della Recherche, dei “fogli volanti” che Proust scriveva fino all’alba seduto nel proprio letto, fino all’ultimo ‘respiro’ dell’ultima parola.

R.- Alla fine, il 4 marzo 1948, Artaud muore *assis dans son lit*. Questo mi ha molto colpito. Come ti dissi mi immagino accanto a lui nella sua fase depressiva e tentare di comunicare. Durante i suoi periodi di mania mi immagino nell’impossibilità di farlo. Il suo ultimo periodo, melanconico e senza denti, è quasi una dolorosa metafora e allo stesso tempo una esibizione del *petit bébé édenté* che vorrebbe suggerire il buon seno e rinascere sano: essere ‘sano’ o a livello delirante ed espansivo, essere il seno all’origine di un mondo, di un altro mondo. Tu sai che nel conte di Lautrémont (Isidore Ducasse) vi è l’*autre-monde*.

S.- sì, e lo vedo nella nuova versione del tuo *Il Teatro del sogno*, e lo leggo: “Isidore porta con sé un peso eternamente segreto. La fatica e la disperazione, la vergogna del bisogno di raggiungere la sua immagine primordiale amata in modo ambivalente, si fanno strada nella sua anima e occupano il posto della speranza. Egli tenta di reagire, di prendere coraggio e di ri-creare una nuova immagine del mondo, un altro mondo”.

R.- Nelle sue ultime immagini Artaud era uno scheletro senza denti, voleva incarnarsi nella sua stessa ombra, fantasma di se stesso. Tra il cinema, il teatro, e le ombre egli cerca una nuova immagine: una scena sorprendente, unica e trascendente. •

JOSEPH BEUYS

IL NARRATORE IMPENITENTE

Franca Fabbri

“ Il luogo in cui il linguaggio comunica meglio e più facilmente è anche quello in cui è meno interessante e coinvolgente a livello emotivo... Credo che il punto in cui il linguaggio comincia a non funzionare più come utile strumento di comunicazione sia anche quello in cui si verificano la poesia e l'arte”. (Bruce Nauman)

Beuys è un narratore impenitente. Tutta la sua prassi si sviluppa a partire dal mito creativo personale di un'esperienza apocrifica di quasi-morte e di successiva rigenerazione dell'artista, e lo perpetua.

Secondo il suo racconto:

“Era il 1943 .Il mio Junkers 87 fu colpito dalla contraerea russa e precipitai durante una bufera di neve in Crimea, nella terra di nessuno tra il fronte russo e quello tedesco. Alcuni giorni dopo un gruppo di nomadi tartari mi trovò, completamente sepolto dalla neve, tra i rottami dell'aereo. Ricordo voci che dicevano “voda”, che significa acqua... Mi ricoprirono il corpo di grasso per rigenerare il calore e mi avvolsero nel feltro isolante per conservare il calore al suo interno”.

Beuys comincia così a creare un linguaggio scultoreo che utilizza grasso e feltro come simboli del concetto di rinnovamento, che egli espande dall'idea di rinascita personale a quella di risveglio politico e universale. Si potrebbe dire che il contenuto della sua arte sia completamente immerso nel processo di trasformazione. Oltre che alla propria autobiografia abbellita, Beuys attinge al rituale cristiano, all'alchimia, alla mitologia arcaica, al romanticismo tedesco e agli scritti antroposofici di Rudolf Steiner fino ad articolare una visione di spiritualità laica in cui la creatività individuale (risvegliata dal pensiero indipendente e dall'impegno attivo) può guarire le ferite

sociali che affliggono la cultura del dopoguerra.

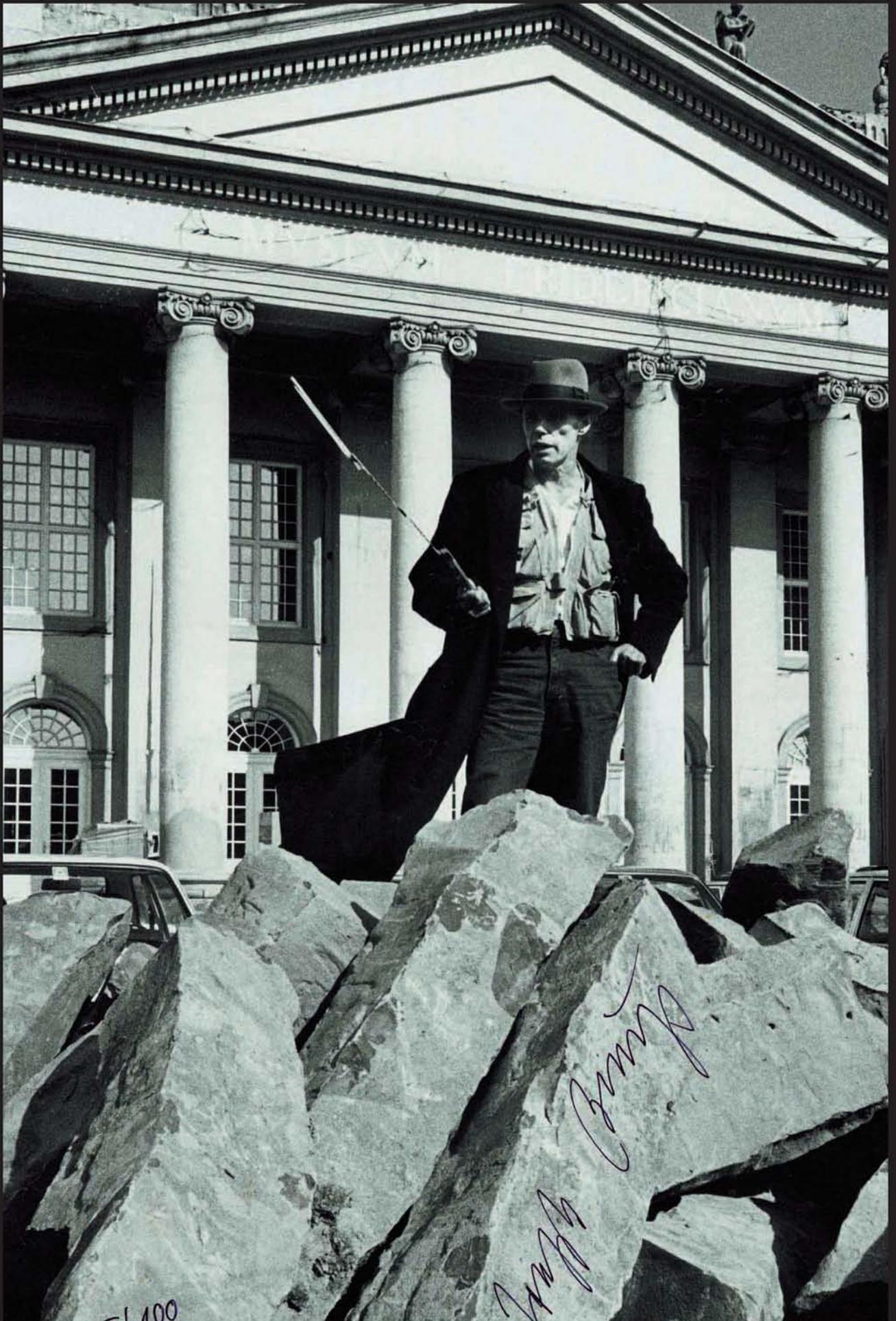
A metà anni Sessanta l'astrazione è il linguaggio estetico dominante in Europa come in America e la scelta della narrazione come forma di comunicazione e contestazione è un gesto radicale, con implicazioni di vasta portata. Non solo Beuys cita fonti letterarie, filosofiche e religiose, ma crea e inscena la propria biografia mitica, fondendo inestricabilmente arte e vita in una struttura narrativa romanzata.

Nel 1964 Beuys pubblica *Lebenslauf/Werklauf*, una biografia che fa il verso agli elenchi di eventi e mostre così come compaiono nei cataloghi di musei, che definisce anche il tono apocrifico che pervade e unifica tutta la sua opera e mostra fino a che punto Beuys rappresenti la propria storia come parte integrante della propria produzione artistica. Alla prima voce, ad esempio, così descrive la sua nascita: “1921 Kleve. Mostra di una ferita trattenuta da un cerotto”.

Beuys fonde l'aspetto personale e quello pubblico riscrivendo la propria nascita a Kleve, in Germania, come una rappresentazione pubblica.

Inoltre, conferma la convinzione che il trauma sia un prerequisito per la salute morale e sociale, presentando “la ferita” come stato naturale e l'arte come strumento di guarigione. *Lebenslauf/Werklauf* struttura il progetto delle ventiquattro Stazioni di Beuys al Guggenheim, dove la prima opera nella Stazione 1 è *Vasca da bagno*, una vasca per neonati con bende e cerotti e garza impregnata di grasso. Beuys ne descrive il concetto ispiratore, iniziando così ad articolare la filosofia che sottende tutta la sua opera.

“Con quest'opera intendo rievocare il mio punto di partenza, e con esso l'esperienza e la sensazione della mia infanzia.





L'opera funge quasi da chiave autobiografica: un oggetto proveniente dal mondo esterno, una cosa solida e materiale investita di energia, di natura spirituale. Puoi definirla sostanza, e la mia arte si occupa della trasformazione della sostanza più che della tradizionale comprensione estetica del bello. Se la creatività è legata alla trasformazione, al cambiamento e allo sviluppo della sostanza, allora si può applicare a qualsiasi cosa al mondo...

Allo stesso modo il significato della biografia supera l'aspetto personale. Manifesta l'interrelazione di tutti i processi, non la divisione della vita in compartimenti separati: l'interezza. Per biografia io intendo lo sviluppo di ogni cosa. La mia storia personale è interessante nella misura in cui uso la mia vita e la mia storia come strumenti".

Beuys reputa la trasformazione della sostanza molto più importante di qualsiasi oggetto finito, statico e per questo motivo cerca di creare una forma d'arte in divenire, contingente, aperta alla riconfigurazione. Il concetto di trasformazione, componente fondamentale della sua Teoria della Scultura, o "teoria del calore", indica per lui il passaggio dall'energia grezza a una forma significativa, un processo che ha le sue radici nell'alchimia, e che Beuys considera essenzialmente dialettico.

Le forze contrapposte di energia e forma, caos e ordine, sono tenute sotto controllo dal "movimento" o dalla manifestazione della volontà dell'artista in azione.

Caos		ordine
indeterminato		determinato
organico	movimento	cristallino
caldo		freddo
espansione		contrazione

Da un punto di vista fisico i materiali tipici di Beuys, il feltro e il grasso, esemplificano il flusso creativo alla base della sua teoria. Il grasso è una sostanza organica, vitale per la sopravvivenza umana per il ruolo che ricopre nel metabolismo, e si scioglie con il calore. E' allo stesso tempo senza forma e formato, dà la vita e ne deriva. Il feltro, il tipo di tessuto più antico, si produce condensando e riscaldando le fibre di animali.

E' l'incarnazione della compressione, compatto ma flessibile. A livello psicosociale, la Teoria della Scultura descrive la trasformazione di ogni cosa (pensiero, linguaggio, azione) da uno stato di completo disordine a uno di definizione e articolazione. Il processo muove da un ambito di puro calore, che rappresenta la volontà non focalizzata, a uno stadio freddo, fragile, eccessivamente intellettualizzato.

Il modello di Beuys mira a sostenere un equilibrio flessibile, un libero fluire tra i poli, in cui la sensibilità può temperare sia una volontà non strutturata, che un'intelligenza troppo sviluppata. La Teoria della Scultura di Beuys, applicata al microlivello dell'arte, ma anche al macrolivello della cultura, descrive la formazione della sfera sociale. Beuys premette:

"I miei oggetti si devono considerare stimoli alla trasformazione dell'idea della scultura o dell'arte in generale. Dovrebbero dare origine a riflessioni su ciò che la scultura può essere e su come l'idea di scolpire si possa estendere ai materiali invisibili utilizzati da tutti.

Forme del Pensiero – il modo in cui plasmiamo i nostri pensieri o

Forme della Parola – il modo in cui plasmiamo i nostri pensieri in parola o

Scultura Sociale – il modo in cui plasmiamo o regoliamo il mondo in cui viviamo: **la scultura come processo creativo**; Ecco perché la natura della scultura non è statica e finita.

I processi continuano nella maggior parte delle opere: reazioni chimiche, viraggio dei colori, decomposizione, essiccamento, tutto è in uno stato di cambiamento".

Nell'universo romantico di Beuys l'aspirazione all'unità si manifesta ben oltre l'ambito artistico, fino agli sconvolgimenti politici e sociali del Novecento. Azione dopo azione, Beuys ricostruisce e cerca di guarire lo stato fondamentale di scissione della cultura contemporanea. Uno dei suoi riferimenti principali è il continente euroasiatico, nella cui divisione riconosce la spaccatura tra intuizione orientale e razionalità occidentale. Le numerose azioni sul tema dell'Eurasia come *Divisione della croce /Eurasia, 34° movimento della Sinfonia siberiana*, eseguita alla Gallery 101 di Copenhagen nel 1966, evocano sia le antiche distinzioni culturali tra est e ovest che la condizione della Germania divisa, la cui ferita è incarnata dal muro di Berlino, simbolo del rifiuto del paese di riconoscere un passato profondamente traumatico. La speranza di riconciliazione si incarna per Beuys nella forma del *Bastone Euroasiatico*, motivo scultoreo fatto oscillare da Beuys, simbolo della futura unità, che Beuys stesso non riuscirà a vedere, proposto come conduttore di energie che collegano la capacità di pensiero trascendentale orientale al materialismo occidentale.

Beuys affida a ciascun individuo la responsabilità di modellare, trasformare creativamente, infine guarire il mondo. Come pedagogo, artista e politico Beuys organizza numerose associazioni che prendono parte attiva alla vita sociale e alle cause ambientali. Nel 1972 licenziato dall'Accademia di Düsseldorf per aver difeso il libero accesso degli studenti, Beuys lancia il progetto di una scuola, la Free International University for Creativity and Interdisciplinary Research (FIU Libera Università Internazionale per la creatività e la ricerca interdisciplinare), concepita come luogo in cui creatività e attivismo



sono sullo stesso piano. “Nella nuova definizione di creatività” afferma il manifesto della FIU, stilato dallo scrittore Heinrich Böll in collaborazione con Beuys, “si trascendono i termini professionale e amatoriale e si abbandona l’erroneo preconetto dell’artista distaccato dal mondo e del non-artista estraneo all’arte”.

Beuys articola la propria missione sia nel campo dell’arte, mettendo in scena, ad esempio, cento giorni di discussioni e seminari su temi sociali a Documenta VI nel 1977, sia nel mondo allargato. Nel 1979 Beuys e la FIU svolgono un ruolo fondamentale nella fondazione del Partito Verde Tedesco, coalizione politica che riunisce numerosi gruppi di sinistra legati dal comune impegno per l’ambiente. Beuys stesso si candida nelle liste del Partito Verde alle elezioni per il Bundestag della Germania occidentale e per il Parlamento Europeo. I suoi tentativi di guarire il pianeta si attuano a vari livelli, dalle attività dichiaratamente politiche all’introduzione dell’ecologia nella sostanza dell’arte, che produce per sedi culturali convenzionali. L’esempio più noto è 7000 Querce, monumentale opera d’arte collettiva che prevede la piantumazione per tutta la città di Kassel di 7000 alberi, ognuno accompagnato da un blocco di basalto alto circa 120 cm. Inaugurato a Documenta VII nel 1982 e nato sotto gli auspici della FIU e sostenuto economicamente dalla DIA Art Foundation, il progetto è completato in cinque anni e l’ultimo albero viene piantato all’inaugurazione di Documenta VIII nel 1987, diciotto mesi dopo la morte di Beuys. L’azione coinvolge la comunità in ogni suo livello sociale e rappresenta la fase iniziale di una missione su ampia scala per correggere lo squilibrio ecologico del pianeta. Beuys crea sculture anche a prescindere dalle azioni, opere che aiutano a sintetizzare e comunicare la sua filosofia dell’arte come forma di rivoluzione.

La creazione di Terremoto (1981) è direttamente collegata al

tentativo di aiutare economicamente il quotidiano di sinistra “Lotta Continua”, in un momento di ristrettezze. Il 7 aprile Beuys assembla l’installazione a Palazzo Braschi, a Roma, di fronte a centinaia di spettatori durante un evento conferenza/performance/raccolta fondi.

La scultura si articola in una macchina per la tipocomposizione, un ovvio riferimento al potere dei giornali di diffondere le idee su larghissima scala, sul cui fianco è incollato un articolo pubblicato da Beuys nel 1978 intitolato (Appello per l’alternativa). L’articolo e l’opuscolo FIU Azione Terza Via. Iniziativa promozionale, affisso sul fronte della macchina si ricollegano alla “Azione Terza Via”, la teoria di attivismo sociale che Beuys collabora a sviluppare negli anni Settanta sulla base del concetto antroposofico di “tripartizione sociale” di Rudolf Steiner, che immagina la polis ideale come una struttura tripartita tra stato, economia e vita intellettuale, concepiti come entità libere e indipendenti. Azione Terza Via sostiene la necessità di un nuovo sistema economico, che non sia basato su capitalismo o comunismo ma sulla creazione di un modello intermedio, che ponga l’accento su sostenibilità ambientale e libertà di espressione. Al sostrato di riferimenti politici e culturali Beuys aggiunge i suoi materiali tipici, feltro e grasso, simboli della teoria del calore: sparge sulla tastiera grossi pezzi di grasso molle, aspergendo metaforicamente gli strumenti di comunicazione con una fonte di energia che assicuri la trasmissione delle idee, poi avvolge una bandiera italiana in un rotolo di feltro e lo drappeggia sulla parte anteriore della macchina, un gesto protettivo che nasce dall’equazione tra feltro e processi di isolamento e guarigione. Le dieci lavagne che completano l’installazione vengono create in privato e collocate attorno all’opera una volta uscito il pubblico: coperte da delicati disegni in gesso di teste umane dalle bocche aperte in urla silenziose, perpetue, alludono alle vittime del terremoto che colpisce Napoli e dintorni il 23 Novembre 1980, uccidendo 2570 persone e lasciando circa 30000 senzatetto. Su una lavagna, compaiono i nomi “Saturno” e “Giove” uniti da una linea retta, in riferimento alla congiunzione astro-mitologica dei due pianeti, le cui orbite si sovrappongono per un giorno ogni vent’anni, causando, si crede, grandi sconvolgimenti nel mondo, sia cataclismi che euforia. La congiunzione planetaria, che pure si verificò nel 1980, è stata usata per spiegare diversi fenomeni, dalla stella di Betlemme all’assassinio di presidenti degli Stati Uniti, il naufragio di navi, il deragliamento di treni, uragani e terremoti. Beuys lo evoca in questo contesto quasi a inserire il terremoto italiano in un continuum cosmico molto più ampio, ma mira anche ad accendere la rivoluzione sociale e politica proposta sulle pagine di Lotta Continua.

Beuys sembra mettere in relazione la sofferenza delle vittime del terremoto, il futuro incerto del quotidiano e la condizione dell’umanità in generale, temi sistematicamente affrontati da azione terza via e lotta continua.

Beuys narratore, pedagogo, politico, sciamano, buffone (secondo i suoi detrattori), visionario... artista, ciascuna sua opera o azione risuona dell’energia del contesto iniziale, espandendosi anche al di là della propria struttura per incarnare la narrazione epica centrale alla creazione artistica.”...il punto in cui il linguaggio comune comincia a non funzionare più...” •



Georgia O'Keeffe



"I've been absolutely terrified every moment of my life and I've never let it keep me from doing a single thing I wanted to do". (Georgia O'Keeffe)

Cesare Terracina

L'esposizione presso la Fondazione Roma in Via del Corso, dedicata all'artista americana Georgia O' Keeffe (1887-1986), realizzata in sintonia con il museo di Santa Fe in Nuovo Messico depositario della maggior parte delle opere, introduce per la prima volta il pubblico a contatto con la diversificata esperienza figurativa di una delle più sensibili interpreti del modernismo lirico, chiave di lettura dell'estetica contemporanea.

Nata nel Wisconsin, ispirata dal suo maestro Arthur Wesley Dow a ricercare l'elaborazione segreta della vita delle forme, attraverso l'estetica del design astratto e al di là della struttura geometrica prospettica regolata dal tempo percettivo frantumata nella metrica cubista di Braque e Picasso, l'iniziale percorso dell'artista si rivelerà attraverso vortici di onde cromatiche, nel 1916 sintetizzate attraverso piegature simboliche di specchi che deformano il senso immediato della percezione, avviando un dialogo con l'astrazione. In questa stagione della sua espressività, si colloca la straordinaria serie di acquerelli azzurri giocati con energie dinamiche improvvisate e composte, rivelando la sua precoce attrazione per Kandinsky, opere private ed intime - svelate da un'amica della O' Keeffe - ed esposte nonostante il veto e la furia dell'autrice, a New York nella galleria "291", importante polo d'avanguardia creato dal suo futuro marito Alfred Stieglitz (1864-1946) celeberrimo fotografo e gallerista legato agli albori del 1900 alla rivista *Camera Work* e pioniere della fotografia d'arte che la O' Keeffe sposerà nel 1924.

E al 1917 alla "291", risale la prima personale dell'artista, mentre Stieglitz avvierà lo splendido diario di immagini di Georgia, circa cinquecento foto, create nel corso di venti anni.

A contatto con il mondo di New York, in un universo artistico maschile riluttante al suo esordio, la O' Keeffe metterà a fuoco la sua ottica precisa e attenta a svincolare il dettaglio fotografico dalle suggestioni della quotidianità, trasfigurandolo verso un'intesa surreale, estenuando la forma e rivelando l'inquietudine latente nell'incontro con l'altra





parte, eredità espressionista attivata dal contatto con forme cristalline di un artista fotografo americano come Lyonel Feininger, presente nella Bauhaus e autore del manifesto di Weimar nel 1919.

Un dialogo estetico con l'avanguardia apparirà in opere come *New York Street with Moon* del 1925, affascinante prospettiva architettonica irradiata da una luce magrittiana, irrequieta visione dello styling newyorkese, inconsueta finestra dominata dalla verticalità del gotico europeo, luce irradiata attraverso l'artificio umano, cancellata all'istante dall'inafferrabile e impalpabile luminosità femminile elemento variabile che si moltiplica nelle diverse forme circolari irradiate nel segreto della sezione aurea, misurata nel taglio istantaneo sfuggente, evidente in opere come *City Night* del 1926 o *Radiator Building* del 1927.

La complessità del panorama politico degli Anni Trenta,

vissuta nella prima fase della sua permanenza nel Nuovo Messico, porrà l'artista in una posizione di avvicinamento al mondo delle forme, attraverso una trasfigurazione poetica lontana da aspetti 'intellettualistici' o viceversa avvinti all'esplorazione del profondo, memoria trasfigurata dell'immaginazione.

Particolarissimo apparirà l'approccio verso le forme naturali, inclinazione dell'artista a liberarsi dalla astrazione geometrica, al di là della misura ed esplorando la vita segreta della forme, attraversando la soglia dionisiaca nell'estenuazione, carezzando la fisicità dell'immagine con sensuale ed erotica percezione. Sarà nella poetica dell'essenza racchiusa nell'esperienza del visibile che la O' Keeffe rivelerà la matrice aurorale dischiusa nella delicatissima epidermide della creazione, inserendosi al di là della teoria nel complesso dibattito astrazione/figurazione.

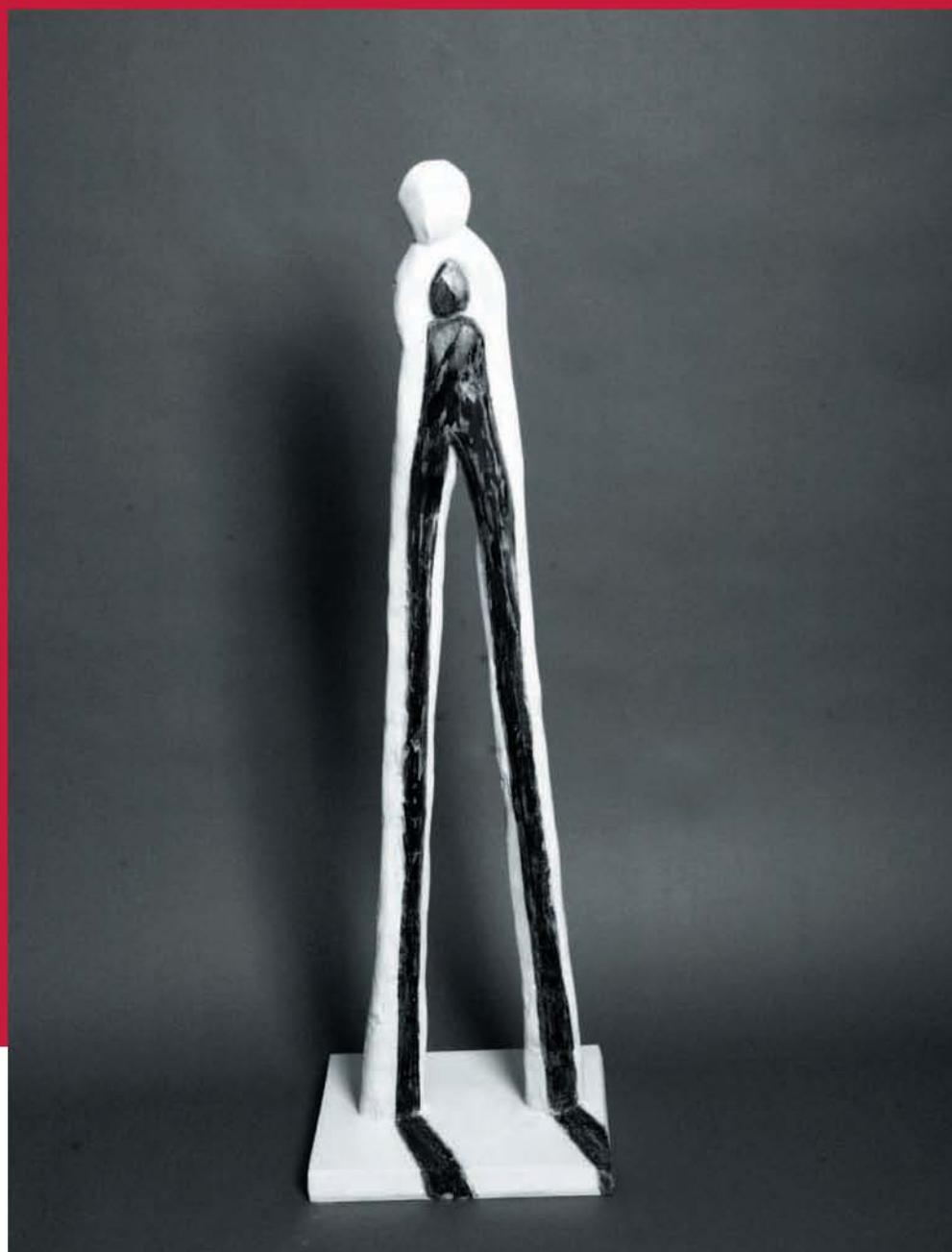


Al di là di qualsiasi costruzione la sua espressività si rivelerà in Nuovo Messico, a partire dal 1929 indagando sulla levigatezza snervata di crani animali fissati nella metrica di un estenuato ellenismo, Vanitas di un tempo che corre e di cui la bellezza è la polpa che disseta gli istanti.

Lontana dalla metafora e da costruzioni logiche, la pittura di Georgia O'Keeffe si servirà di forme che protettivamente avvolgono la fragilità dei sensi, oggetti *naturali* che mai denunciano solitudine e profilati di linee solcate di luce, ossa o petali ravvolti nella dimensione del telaio, mentre edifici di morbida eloquenza si mostrano ricomposti attraverso un ordine visivo trasfigurato dal desiderio avvolgente della vita che ascolta vivere le sue tracce visibili.

Come nei paesaggi di ossa pelviche del 1943, levigate architetture distanti dall'aristocratico sarcasmo decostruttivo picassiano, opere in cui come ha scritto l'artista stessa "le ossa sembrano penetrare acutamente nel centro di qualcosa che è ben vivo nel deserto, anche se grande e vuoto e intangibile e con tutta la sua bellezza non conosce bontà." Ben conscia del valore eterno dell'azzurro, "che ci sarà sempre, come ora, anche dopo la fine di ogni distruzione umana", Georgia O'Keeffe continuerà a cercare nelle realtà della natura il senso della sua pittura tesa ad un dialogo di forme udibili nella musica del silenzio.

Trasferita nel 1949 si ad Abiquiu nel New Mexico, continuerà a lavorare con impegno sino agli anni settanta quando una malattia alla vista la costringerà a limitare la sua intensa attività, e giungendo alle soglie della vita all'età di 98 anni, come grande e inafferrabile monolite dell'arte ma lieve come un riflesso che trascina la solida tragicità del reale. •



DOLORES CARLI: **La conquista dello spazio interiore**



Faust:..Insomma chi sei?

Mefistofele: sono parte di quella forza che vuole sempre il male e opera sempre il bene

Renata de Giorgo

La psicologia del profondo ha avuto fin dalla sua nascita un legame intenso, ora più manifesto ora più latente, con l'arte, un amore necessario come quello con i luoghi di origine e per questo imperfetto o irrisolto. A tale rapporto non si può non pensare avvicinandosi alle creazioni artistiche di Dolores Carli la cui doppia vita, di psicoanalista e scultrice, è motivo di peculiare curiosità e di inquieta fascinazione. Come dire

che il suo interesse precoce e preminente non poteva non riguardare l'essere umano, la sua struttura complessuale dove forza e debolezza, ragione e sentimento, natura e cultura variamente si combinano e coesistono in modo disordinato, sfidando il bisogno "ragionevole" di identità, di ordine e di senso di fronte al caos della vita. Preminente è stata per Lei, fin dagli esordi, la scelta di esprimersi attraverso i modi della creazione scultorea da cui far nascere oggetti tangibili, capaci di occupare uno spazio definito nel mondo. Le sue creature le costruisce e compone usando la creta il gesso la cera: materie prime molli e sensibili che, se Plinio il Vecchio pone all'origine sia della scultura in senso stretto sia della cesellatura e della statuaria e che chiama Plastica, ricordano che il fare artistico, nel suo senso più primitivo e fisico, ha sempre a che fare con una azione che coinvolge il senso



del Sé corporeo, il suo sviluppo, i suoi inciampi distortivi. Per Carli la creatività, se è dunque inerente al costituirsi simbolico di una spazialità per il Sé, ha anche bisogno di quel valore aggiunto che proviene da un peculiare lavoro delle mani, l'impegno di quella sensorialità primaria tattile attraverso la quale l'essere umano comincia a conoscere il mondo e il proprio corpo, a costruirsi, dalla massa confusa delle sensazioni, una prima identità somato-psichica e una prima presenza nel mondo. Parimenti è forte e motivante il richiamo alle esperienze precoci legate alla madre degli inizi che, mentre tocca accarezza manipola il corpo del bambino, dà ai suoi gesti una valenza creativa per la personalità del figlio. Le mani dello scultore assumono così il significato di luogo elettivo da cui scaturisce la forma con cui elaborare la vita segreta dell'anima e lo scultore stesso si conferma come "colui che crea spazio e dà durata" a partire da un mucchio informe di

materia grezza, ctonia, facendo prima da madre e poi da padre alla sua genealogia.

Il viaggio artistico di Carli dentro le molte dimensioni del vivere sembra aver seguito per certi versi un percorso obbligato dalle contingenze della vita psichica partendo dalla superficie delle relazioni con il mondo per conquistare successivamente dimensioni più profonde. Gli esordi infatti la vedono affrontare in modo provocatorio l'universo iconografico della società dei consumi mettendo in campo le icone femminili care allo *Star System*, gli stereotipi di una dimensione esistenziale smarrita e in affanno, l'apparenza piuttosto che la sostanza, le maschere che nascondono l'anima. Più recentemente lo sguardo sull'essere umano è diventato morbido, intimista, capace di entrare nel mondo delle ombre che il corpo crea, un mondo denso di suggestioni letterarie, religiose, filosofiche, psicologiche: basti qui accennare che nel-



l'immaginario collettivo l'ombra da sempre è chiamata a simboleggiare il lato oscuro nero e denso dell'uomo, la sua parte inferiore spregevole e primitiva, "l'altra persona" in noi, rimossa scissa proiettata all'esterno.

Ma quale è la qualità di queste ombre di Carli? Sono creature che emergono da una base solida e compatta, sembrano salire "dalle radici del mondo" come direbbe Cézanne, da una primordialità fonda per guadagnare la superficie e allungarsi verso l'alto in una forma conica che conferisce loro dignità e linicità. Le linee verticali, che potrebbero richiamare il rigore cubista ma che si risolvono in curve arrotondate, restituiscono alla vista una struttura e una dinamicità aggraziate e armoniche. Le forme del corpo si sono rarefatte come per condensazione ed evocano una purezza e un candore che appartengono all'essenza delle cose e alla dimensione mitica, una vitalità primordiale e intima, vicine al classicismo per la misura adottata nel costruire e nello stabilire rapporti sottili tra forma volume e luce. La superficie delle sue creature, costruite lavorando la creta o il gesso e poi dipingendole con un bianco leggero, non è perfettamente rifinita: la levigatura finale, frutto di ripetute carezze, ha lasciato qualche ruvidità o meglio l'imperfezione del non mai completamente finito e definito come ogni viaggio trasformativo e l'equilibrio raggiunto è tra fisicità e spiritualità, tra astrazione e figurazione, tra sacro e profano. Una scultura dunque dove permane la traccia delle mani che l'hanno lavorata, il segno della manipolazione fisica e mentale attiva nel processo creativo, una scultura capace di celebrare la sua capacità di conferire a

materiali freddi e inerti la vitalità delle emozioni, la dinamica dei sentimenti, la vivacità del pensiero.

Se le forme innaturalmente allungate richiamano le sculture di Giacometti, sono assenti, nel mondo poetico di Carli, le inquietudini, la fragilità e la desolazione della condizione umana: le sue creature un po' lunari, nelle quali coesistono leggerezza e compattezza, suggeriscono serenità mentre il loro procedere quieto e risoluto sembra ispirato ad un dinamismo connaturato alla loro sostanza e basato su una conquistata sicurezza e solidità. Sono presenze-ombra non ingombranti né minacciose, come finalmente alleggerite dalla cultura contingente, liberate dalla prigione delle convenzioni e capaci di comporre ed occupare uno spazio che sembra appartenere ad un mondo parallelo a quello reale, surreale come il mondo interiore e raccolto intorno alla loro muta e misteriosa comunicazione. Fanno pensare a figure mitiche che, originate da una matrice comune, hanno superato sia la fusione di identità che l'opposizione dei contrari e sono ora intente ad un dialogo intimo e sincrono: "Io mi rispecchio nella mia ombra. E' un unico corpo: qual è l'ombra, l'io o il me? Una forma curva che si muove e si cerca. Femminili? Maschile? Una fica o un pene? Metamorfosi del passato, di una fabbrica umana".

Proprio partendo dalla messa in forma, dalla materializzazione e tangibilità di ciò che per sua natura è sfuggente, virtuale, proiezione impalpabile e fugace della materia e dei corpi, sono individuabili, a mio giudizio, forti elementi d'ispirazione di cui vanno colti i numerosi significati: penso in primis alla metafora chiara di un'arte per la vita e dell'artista impegnato nel compito di dare visibilità ed esistenza non effimera al mondo non mimetico dell'anima, di sottrarre gli esseri umani al dominio dei grandi e pervasivi sistemi ideologici e a quello di una lettura solo razionale della loro essenza. In aggiunta Carli, ricordandoci con Jung che è l'ombra a renderci umani, che è l'ombra una parte vivente e vitale della nostra personalità, sembra voler andare avanti in questa prospettiva: proporre così una immagine di tale lato oscuro liberata dal suo potere opprimente come una colpa e devastante come una minaccia, restituita alla luce della esprimibilità piena. L'umano troppo umano acquista allora la sacralità, se non l'idealità, della dimensione mitica e si fa strada un possibile ribaltamento dei punti di riferimento proposti dalla cultura contemporanea della perfezione a tutti i costi: l'uomo non ha un'ombra, è la sua ombra, in questa si rispecchia autenticamente e ne riconosce la complementarità che avvicina alla completezza...come le due figure bianche che procedono con un movimento quieto, accolto e contenuto nella dualità... come quell'ombra unica che si muove oscillante e si cerca perpetuamente... come il desiderio di conoscere di colui che "Sa cogliere nella ricerca delle cose remote il futuro e pensa con speranza che niente è perduto se è dentro di noi, se resiste e vive". L'arte diventa allora, nella poetica di Carli, trasformativa del nero in bianco, purificatrice, benevola ordinatrice di emozioni sentimenti pensieri. Forse un'arte che, consapevole della fragilità dell'essere umano a sopportare troppa realtà, mira a diventare sempre più astratta, depurata cioè, come direbbe Bacon, della crudeltà umana e naturale, una concezione che sembra andare oltre la visione kleiniana della riparazione. •

ANNECY CINEMA ITALIEN: UN FESTIVAL PER IL MIGLIOR CINEMA ITALIANO

Lulù Cancrini

Oramai giunto alla ventinovesima edizione, il *Festival du Cinéma Italien* di Annecy, presieduto da Ettore Scola, è diventato un piccolo ma importante appuntamento per il cinema italiano. Sullo sfondo della splendida cittadina francese situata sul lago di Annecy, tra vicoli e canali che la fanno assomigliare a una piccola Venezia di montagna, si apre un luogo di incontro tra gli autori protagonisti della stagione cinematografica, con particolare attenzione a quei giovani cineasti che in Italia esistono e riescono, nonostante tutto, a fare cinema.

Il panorama dei film in concorso è vasto e comprende alcuni tra i titoli più interessanti della nostra recente produzione filmica. Tra i più conosciuti *Il gioiellino* di Andrea Molaioli, film che racconta il crac finanziario della Parmalat, e *Sciallà!* di Francesco Bruni, noto sceneggiatore dei film di Paolo Virzì, dedicato ai giovani romani e già vincitore quest'anno della sezione Controcampo al festival di Venezia.

Tra le pellicole caratterizzate da una distribuzione ridotta a poche sale, e che però sono riuscite in Italia ad attirare il favore di un pubblico appassionato, Annecy propone *Corpo Celeste* di Alice Rohrwacher, storia della crisi spirituale di una bambina tredicenne, e *Tatanka* di Giuseppe Gagliardi,



tratto da un racconto di Roberto Saviano. Il festival inoltre offre una vetrina importante a opere che hanno trovato una loro dimensione attraverso la partecipazione a festival internazionali. Un esempio è l'interessante *Et in terra pax* di Matteo Botrugno e Daniele Coluccini, un intreccio di diverse storie legate al quartiere Corviale di Roma. In concorso anche *Tutti al mare* di Matteo Cerami, commedia ispirata a *Casotto* di Sergio Citti, *Sulla strada di casa* di Emiliano Corapi e *Maledimiele* di Marco Pozzi.

Vincitore di questa edizione è *Sette opere di misericordia* dei gemelli torinesi Gianluca e Massimiliano De Serio. Il film narra del rapporto tra un'immigrata rumena e un anziano, interpretato da un bravissimo, come sempre, Roberto Herlitzka. Lo stile dei De Serio, noti soprattutto per lavori di videoarte (tra questi è da segnalare *Stanze*, entrato a far parte della collezione permanente del MAXXI di Roma), è asciutto e implacabile mentre racconta con efficacia un raro momento di umanità nel rapporto tra i due, che con lo svolgimento del film si articola come sempre più complesso.

Un ampio spazio è, inoltre, dedicato ai documentari, considerati ad Annecy una delle anime, presenti e future, più intriganti del cinema italiano, come sottolinea Alain Bichon,

responsabile della selezione del festival. Tra questi Il valzer dello zecchino di Vito Palmieri, vincitore dell'edizione, in cui l'autore segue le vicende di tre bambini finalisti dello Zecchino d'Oro, e il docu-trip *Italy: love it or leave it* di Gustav Hofer e Luca Ragazzi, registi del pluripremiato *Improvvisamente l'inverno scorso*, in cui i protagonisti attraversano l'Italia alla ricerca di tutte quelle ricchezze che ancora oggi, nonostante il precariato e la fuga dei cervelli, ne fanno un *Bel Paese*. Da ricordare, inoltre, *Polvere - il grande processo dell'amianto* di Niccolò Bruna e Andrea Prandstraller, *Scuola di uomini* di Tommaso Cotronei, *Per questi stretti morire* di Giuseppe M. Gaudino e Isabella Sandri, *Il castello* di Massimo D'Anolfi e Martina Parenti, *Left by the ship* di Emma Rossi Landi e Alberto Vendemmiati, *Fughe e approdi* di Giovanna Taviani e *Termini Underground* di Emilia Zazza.

Il Premio Sergio Leone di quest'anno è stato attribuito a Daniele Gaglianone, regista reduce dal successo di *Ruggine* alle Giornate degli autori di Venezia, a cui è stata dedicata una retrospettiva. Autore di riferimento del produttore indipendente Gianluca Arcopinto, Gaglianone è uno dei pochi registi italiani la cui incessante sperimentazione e il cui impegno trapelano con estrema coerenza in ogni immagine dei suoi lavori. Da sempre poeta dei meno fortunati e dei dimenticati, Gaglianone ha iniziato il suo percorso con *I nostri anni*, film del 2001 sulla memoria della resistenza italiana. L'opera coinvolge lo spettatore nei ricordi dei suoi protagonisti attraverso l'uso di diversi piani di bianco e nero, con efficaci suggestioni visive e uditive, alla scoperta di un passato sempre presente. Proposti nella retrospettiva, inoltre, *Nemmeno il destino*, storia di un gruppo di adolescenti alla ricerca di una possibilità di vita in una decadente periferia urbana, e *Pietro*, incentrato sulle vicende di un giovane problematico alle prese con le piccole e inesorabili violenze del quotidiano. L'impegno di Gaglianone è quello di dar voce a tutti coloro che dalla vita sono tagliati fuori, e lo fa, da sempre, attraverso un uso attento ed efficace delle immagini e dei suoni. Il premio ha l'intento di "puntare i riflettori su di un autore di rara coerenza, purtroppo sconosciuto in Francia", scrive Alain Bichon. Si potrebbe aggiungere, con amarezza, purtroppo poco conosciuto anche in Italia.

Racchiusa nella cornice di Annecy, l'Italia riesce a riscattare

il suo cinema e con esso i suoi protagonisti. L'incontro con ospiti di rilievo, come Pupi Avati e Vincenzo Cerami, fa nascere momenti di arricchimento e di speranza che consentono di guardare al nostro cinema con un barlume di fierezza. Peccato dover attraversare il confine per trovare qualcuno che sia disposto a celebrare le nostre ricchezze con lo sguardo puro e incontaminato del cineamatore. •

Grand Prix Annecy Cinéma Italien a *Sette opere di misericordia* di Gianluca e Massimiliano De Serio

Premio Speciale della Giuria a *Sulla strada di casa* di Emiliano Corapi

Premio per l'interpretazione femminile a Benedetta Gargari nel film *Maledimiele* di Marco Pozzi

Premio per l'interpretazione maschile a Vinicio Marchioni nei film *Sulla strada di casa* di Emiliano Corapi e *Scialla!* di Francesco Bruni

Grand Prix du Documentaire Annecy Cinéma Italien a *Il valzer dello zecchino* di Vito Palmieri

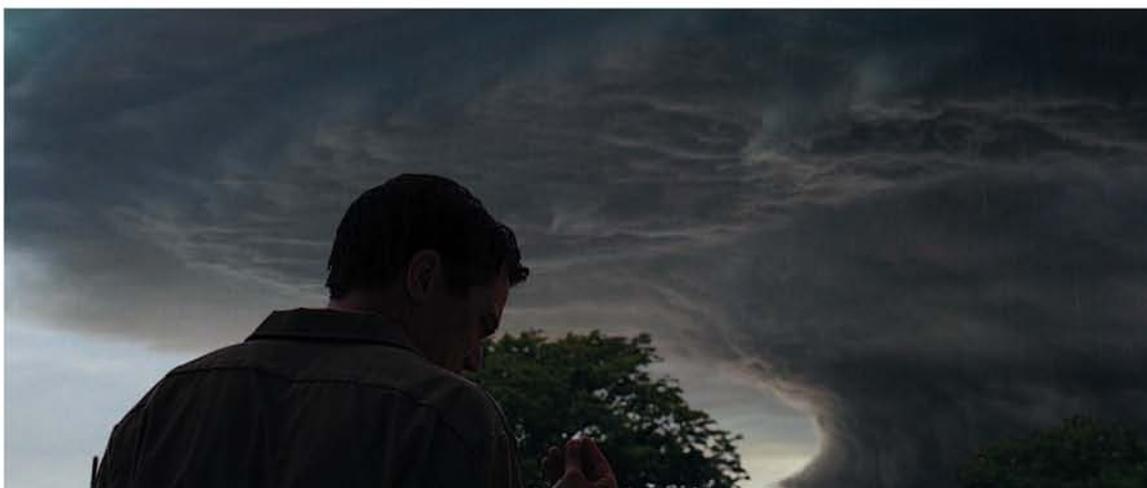
Premio del pubblico a *Tatanka* di Giuseppe Gagliardi

Premio CICAÉ - Pierre Todeschini a *Corpo Celeste* di Alice Rohrwacher

Premio Speciale della Giuria Documentari a *Fughe e Approdi* di Giovanna Taviani

Premio Sergio Leone a Daniele Gaglianone





Take Shelter regia di Jeff Nichols.

Zurich Film Festival

Giovanni Sorge

Si è tenuta a Zurigo, con notevole successo di pubblico e critica, la settima edizione del festival cinematografico cittadino (22 settembre-2 ottobre). Una kermesse che in pochi anni si è ricavata uno spazio accanto a festival più longevi, Locarno in primis, puntando a favorire le nuove leve della settima arte e dando spazio al genere documentario, con un occhio di riguardo per l'area tedescofona ma non solo, come ha mostrato il nutrito programma. Duecento fra registi ed ospiti hanno calcato quest'anno il green (sic) carpet, e 51.000 spettatori affollato le sale (il 30% in più rispetto alla scorsa edizione) per assistere alle 98 proiezioni cinematografiche e alle 235 presentazioni complessive, tra film, documentari e cortometraggi (lo scorso anno erano state 150). Tra l'altro, molti i cortometraggi dalla Turchia, e una sezione è stata dedicata a questioni ambientali ed ecologiche. Quanto all'Italia, oltre ai film *Corpo Celeste* della fiesolana Alice Rohrwacher e *This Must be the Place* di Paolo Sorrentino, è stato apprezzato il documentario *Italy: Love it, or Leave it* di Gustav Hofer e Luca Ragazzi, già ospiti in una precedente edizione.

Certo non bastano i prestigiosi (e danarosi) sponsor a spingere come lo *Zurich Film Festival* stia rapidamente affermandosi come piattaforma cinematografica internazionale di spicco. E anche se alla serata di gala capita d'incontrare, cocktail alla mano e di nero vestita, un'impiegata dell'am-

ministrazione cantonale che riferisce, e pare assecondare, certe malelingue dell'austera città elvetica che lamentano un surplus di glamour e paillettes, non si può negare che l'evento zurighese abbia il merito di puntare su contenuti anche scomodi e di valorizzare risolutamente i registi esordienti. Il festival si rivolge infatti alle nuove generazioni "dal primo a terzo mondo", tiene a precisare in esclusiva a **Eidos Cinema Psyche e Arti Visive** Nadia Schildknecht, direttrice artistica e cofondatrice della manifestazione insieme a Karl Spoerri, e ricorda che tutto nacque, per così dire, nel 2004, quando Spoerri decise di portare a Zurigo il festival digitale britannico "onedotzero-adventures in moving images", che continua a costituire uno degli eventi collaterali. "In effetti all'inizio – dice Nadia Schildknecht – abbiamo avuto una visione: Zurigo ci è sembrata perfetta, dispone di molti cinema e di un'infrastruttura ottimale, si trova al centro dell'Europa e ha un pubblico estremamente interessato al cinema; ma non avevamo idea di quanto tempo sarebbe stato necessario per crescere. Abbiamo iniziato, semplicemente, e con questa visione sapevamo di dover creare e raggiungere un significato per le nuove generazioni, non sapevamo però quando ciò si sarebbe realizzato, perciò siamo contenti dei risultati, e continuiamo a impegnarci con passione; il successo va conquistato e per questo bisogna continuare a lavorare". Le fa eco Karl Spoerri: "il

fatto che ben cinque dei sei film premiati siano opere di esordienti dimostra che il nostro focalizzarci sui giovani talenti è la strada giusta”.

L'onorificenza del Zurich film festival è costituita dagli ambiti “goldenen Auge” (‘Occhi d’oro’), consegnati quest’anno al thriller *Take Shelter* dello statunitense Jeff Nichols come miglior film internazionale, un viaggio suggestivo nei meandri psichici e psicotici della paura del tornado; ad *Atmen* dell’austriaco attore e regista esordiente Karl Markovics come miglior film di area tedescofona; una toccante storia di ricerca d’identità tra carcere minorile, confronto coatto con la morte e ritorno alla, o per meglio dire ingresso nella società; a *Buck* della statunitense Cindy Meehl (USA) come miglior documentario internazionale, incentrato sulla figura di un allevatore di cavalli, e definito dalla giuria un “toccante ritratto di una personalità carismatica”; e a *Darwin* dello svizzero Nick Brandestini, come miglior documentario d’area tedescofona: un insolito viaggio fra le storie di una manciata di abitanti che, per le ragioni più svariate – spesso per sfuggire un passato ingombrante – sono andati a popolare un villaggio nel mezzo del deserto californiano; vite che si raccontano all’occhio attento, sensibile e discreto di una telecamera che sembra non esserci. Un film che, secondo il membro della giuria Güzin Kar “racconta, con immagini straordinariamente forti, i grandi temi dell’esistenza”. Il premio della critica è andato a *Happy, happy* della debuttante norvegese Anne Sewitsky, mentre l’Audience Award – il film preferito dal pubblico, che è stato prescelto in base alle ‘votazioni’ su appositi moduli alla fine di ogni prima – a *Unter Wasser Atmen – Das zweite Leben des Dr. Nils Jent* degli elvetici Andri Hinnen e Stefan Muggli. La giuria ha inoltre conferito due menzioni speciali “per la loro straordinaria interpretazione” a Deon Lotz nel sudafricano *Beauty* e alla francese Corinne Masiero per il suo debutto nella regia con *Louise Wimmer*.

Altri premi sono stati assegnati a nomi più noti: era particolarmente atteso, per la seconda volta a Zurigo, l’attore e

regista Sean Penn, l’‘eterno ribelle’ (come lo ha definito la *Neue Zürcher Zeitung* ricordando anche il suo impegno privato a favore dei meno fortunati) del quale è stata mostrata una retrospettiva. Il Tribute Award è stato assegnato al regista Paul Haggis (sceneggiatore di *Million Dollar Baby* e premio Oscar per la miglior sceneggiatura con *Crash – contatto fisico* nel 2006). Analoga onorificenza è andata a Roman Polanski, atteso con trepidazione ed acclamato anche per il recente, straordinario *Carnage*. Si è così potuto consegnare il premio che il regista polacco non aveva ritirato due anni fa quando il 26 settembre 2009, giunto all’aeroporto di Zurigo-Kloten, era stato arrestato su mandato internazionale emesso dalle autorità statunitensi per via dell’accusa di violenza sessuale risalente al 1977; Polanski aveva poi trascorso gli arresti domiciliari nel suo chalet di Gstaad, nell’Oberland bernese, monitorato da un congegno elettronico, fino al rifiuto svizzero della domanda d’extradizione negli Stati Uniti.

Momento clou della *Award Night* (tenutasi per la prima volta nel prestigioso Teatro dell’Opera) è stata l’assegnazione, accolta da un’ovazione del pubblico, del premio alla carriera ad Alejandro González Iñárritu, il quale – secondo la *laudatio* – ha saputo dimostrare “come si può raggiungere e toccare in profondità il vasto pubblico con film complessi e intelligenti”. Il regista, sceneggiatore e compositore messicano, salito alla ribalta internazionale nel 2000 con il lancinante *Amores Perros* (che ha segnato il debutto cinematografico di Gael García Bernal, collezionato una sessantina di premi in tutto il mondo e incassato 35 milioni di dollari), autore di *21 Grammi* (2003), *Babel* (2006) e del recente *Beautiful* (2010), ha sottolineato l’importanza, oggi, dei festival cinematografici perché costituiscono una piattaforma che consente di manifestare “la propria auto espressività anziché quella dell’industrializzazione” e si è detto grato di questo premio che considera “un invito a continuare a lavorare”. Frattanto anche lo Zurich Film Festival continua a lavorare e dà appuntamento alla prossima edizione che si terrà dal 20 al 30 settembre 2012. •



Happy, happy regia di Anne Sewitsky.



This Must be the Place regia di Paolo Sorrentino.

WORKSHOP CINEMA E SOGNI

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DI ROMA

Valentina Nesci

Si è svolto a Roma, il 28 e 29 Novembre 2011, nell'ambito delle "Risonanze" del Festival Internazionale del Film di Roma, il workshop *Cinema e sogni* organizzato ogni anno dall'associazione senza scopi di lucro The International Institute for Psychoanalytic Research and Training of Health Professionals (IIPRTHP). Alla proiezione del film *La prima cosa bella*, di Paolo Virzi, hanno presenziato l'attore Emanuele Barresi ed il Dr. Marco Giovannini della Fondazione Roma Terzo Settore, sponsor dell'evento formativo che dal 2002 è un momento di incontro per tutti quelli che si interessano alle interazioni tra cinema e psicoanalisi. Il workshop *Cinema e sogni* è stato presentato con successo, negli anni scorsi, al Congresso dell'International Psychoanalytic Association (a New Orleans), al Forum Sanità Futura del Ministero della Salute, ed a vari Congressi di Società scientifiche nazionali.

Il workshop funziona come un rito di passaggio, con un ritmo tripartito. Per promuovere un cambiamento, una trasformazione, è infatti necessario uscire prima dallo stato di partenza, dalla propria consolidata identità psicosociale, e questo richiede un rito preliminare. In questo caso gli operatori sanitari sono invitati a prendere le distanze dal proprio modo di comunicare col malato oncologico per tentare di raggiungere un livello più empatico di comunicazione profonda, di sintonia con i pazienti ed i loro familiari. La proiezione notturna di un film facilita questa uscita dal proprio consueto (individuale) modo di essere e di sentire favorendo l'identificazione emotiva coi personaggi e l'immersione nell'individuo gruppale che abita dentro di noi e che costituisce il substrato più profondo del nostro funzionamento mentale inconscio. Il film, inoltre, proprio perché è un prodotto culturale contemporaneo, ricolloca gli operatori sanitari nel qui ed ora del nostro periodo storico e facilita la coesione del gruppo.

Nella parte liminare del rito i partecipanti vanno a dormire ed entrano così in uno stato neutrale, che non è né quello di partenza né quello di arrivo. Sognano. Che poi al



Foto n.1 I partecipanti al workshop cinema e sogni nella sala cinematografica del "Rossellini"

mattino ricordino o meno i loro sogni non è il punto fondamentale. Nei templi di Esculapio, il nume protettore della medicina, il rito della cura prevedeva che i pazienti dormissero nella parte più interna del tempio per poter sognare. Era il sogno, cioè l'abbandono del ragionamento razionale e l'immersione in un più istintivo ed emozionale uso della mente (quello del sogno e del pensiero sognante della veglia) che portavano in sé la possibilità di trasformazione (e quindi di guarigione). Nella terza parte del workshop, i partecipanti si ritrovano, il giorno dopo, nello stesso posto, per condividere i sogni della notte in una matrice di *social dreaming* (rito postliminare). L'esperienza viene integralmente filmata in modo da poterne ripercorrere il "passaggio" in un tempo successivo per scoprire le molteplici anime del film, accoglierne i messaggi subliminali, riaprire all'infinito gli orizzonti di senso (fig. 1).

I partecipanti al workshop escono quindi dall'evento formativo con una nuova esperienza di sé, dell'identità professionale, della ricchezza del lavoro di gruppo e quindi



Foto n.2 Da sinistra verso destra: Dr.ssa Simonetta Averna, Tesoriera IIPRTHP, Dr. Domenico A. Nesci, Presidente IIPRTHP, Prof. Maria Teresa Marano Preside del "Rossellini", Prof. Dominique Scarfone (IPA) subito dopo la fine del workshop.

Foto n.4 Dr. Nesci, Dr. Polisenoprof. Dominique Scarfone, psicoanalista didatta della Canadian Psychoanalytic Society e dell'IPA.



dell'importanza del fare equipe con i colleghi, sul proprio posto di lavoro, invece di isolarsi o arroccarsi in sterili posizioni individualiste.

Se questo è il risultato fondamentale del lavoro elaborativo del workshop, non meno importante è il fatto che la registrazione cinematografica dell'evento stesso diviene il punto di avvio di un nuovo momento produttivo. Il filmato del workshop infatti, in un tempo successivo, può essere ripreso per la produzione di una nuova edizione del format televisivo *Doppio Sogno* (Copyright©IIPRTHP) dove, intorno ad alcuni dei sogni dei partecipanti, viene costruita (e filmata) una nuova riflessione da parte dello staff che organizza l'esperienza (psicoanalisti, gruppoanalisti, antropologi, esperti di cinema e televisione).

In passato il format è stato prodotto da RAISAT Cinema (che ne ha mandato in onda otto puntate) e dall'IIPRTHP mentre quest'anno è prevista una collaborazione con l'Istituto di Stato per la Cinematografia e la Televisione "Roberto Rossellini" di Roma, grazie alla disponibilità della Preside, professoressa Maria Teresa Marano, dei Docenti e degli Allievi del "Rossellini" (foto n. 2).

Il workshop del 2011 si è caratterizzato per l'appassionata presentazione del film da parte dell'attore Emanuele Barresi (foto n. 3), che ha improvvisato un dialogo con gli operatori sanitari presenti nella sala cinematografica del "Rossellini" ricordando commosso la figura di Anna, una paziente dell'hospice in cui sono state girate, a Livorno, alcune scene del film. Anna, recentemente scomparsa, ha recitato numerose piccole parti, nel film, divertendosi molto e ravvivando (come spesso sanno fare i malati di cancro) l'atmosfera emotiva intorno a loro.

Ulteriore motivo di attrazione per i partecipanti al workshop (che era riservato agli iscritti ai corsi di Psico-Oncologia dell'Università Cattolica ed agli specializzandi della Scuola Internazionale di Psicoterapia nel Setting Istituzionale – SIPSИ - che dal 2002 seguono gratuitamente, nelle loro ore di tirocinio, pazienti oncologici ed i loro



Foto n.3 L'attore Emanuele Barresi nel film *La prima cosa bella* di Paolo Virzi'.

familiari al Policlinico "Gemelli") e' stata la presenza, come terzo Conduttore, accanto al Dr. Nesci ed al Dr. Polisenoprof. Dominique Scarfone, psicoanalista didatta della Canadian Psychoanalytic Society e dell'IPA (foto n. 4).

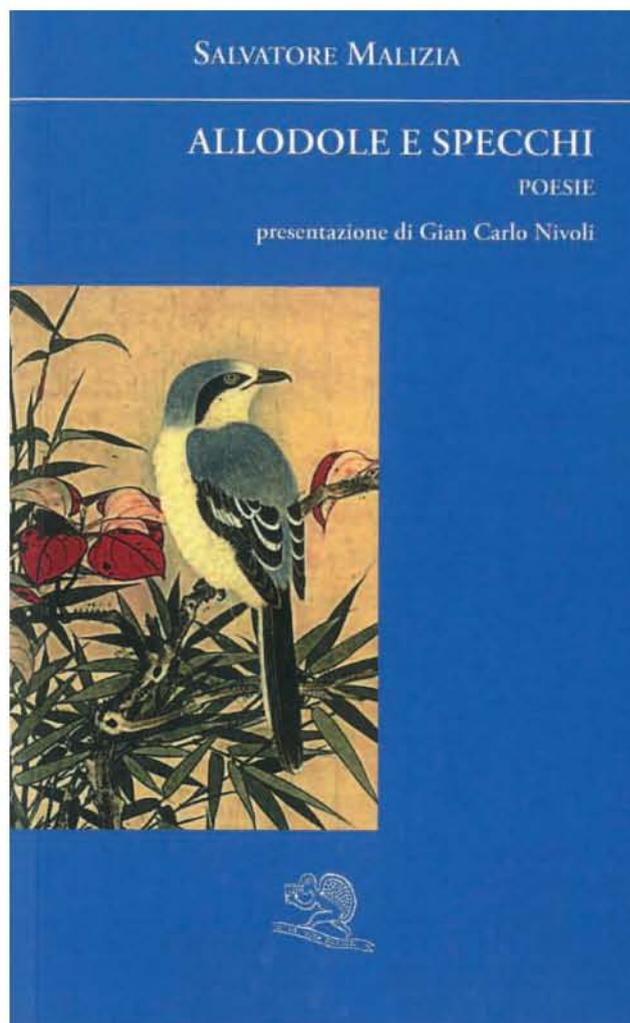
L'appuntamento dell'anno prossimo potrebbe riguardare un nuovo tema, la terapia multimediale, recentemente inventata dal Dr.Nesci che ha appena firmato un contratto con Jason Aronson per un manuale introduttivo che consentirà di promuovere questa nuova forma di psicoterapia psicodinamica a livello internazionale. Avremo occasione di parlarne l'anno prossimo, in occasione del workshop *Cinema e sogni* del 2012. •

Salvatore Malizia: Allodole e specchi

Allodole e specchi
di Salvatore Malizia
Presentazione di Gian Carlo Nivoli
La Vita Felice, Milano 2010, Euro 12,00

Raffaella Aragosa

Salvatore Malizia è uno psichiatra e uno psicanalista. Prima di ogni riflessione. E il segreto rivelato non svela il cuore del mistero. C'è sempre un'altra superficie da scoprire sotto l'apparenza. Più lontano, ancora in là, alle radici della sembianza, nella materia della sostanza. Salvatore Malizia interroga la forma per carpirne l'essenza. Una vita al servizio dell'indagine che dipana la matassa della mente. Ripercorrere a ritroso fili interrotti di percorso, discorsi abbandonati, strade che conducono al nulla buio della dimenticanza. Lacuna. Rimozione. Vuoto. Vuoto di parole di idee di significati. Vuoto di vita; dove la ragione perde il controllo sull'azione. L'arcano nebuloso e denso, intriso di dominanze ancestrali, la spirale che si avvolge intorno a un'anima che cede rivelando l'orbita oscura dell'occhio scavato. La mente dell'uomo nei suoi anfratti cupi è più della foresta nera che offusca e perde. Mito, costanti comportamentali, dolore sempre quello e sempre incessantemente diverso, nessuna cosa che è umana è aliena all'essere pensante. Questo è quanto nello studio e nel mestiere. Ma la scienza non appaga la domanda. La domanda investe l'anima, travolge e incalza. Cosa dopo tutto, dopo aver capito tutto, dopo aver aperto alla fisiologia, dopo aver mirato al danno del sistema, al meccanismo difettato e collassato, dopo aver scovato battagliato ed esibito il mostro, cosa ancora dentro agita e tormenta? La conoscenza non è la soluzione alla sofferenza. Altri livelli altri echi altre dimensioni altro da scoprire. La necessità di indagare ancora. Qualcosa che è oltre la fisica della materia, oltre il funzionamento, oltre coscienza, oltre l'orienta-



mento, oltre il compiuto, il definitivo, l'accertato. La poesia. La poesia, che vive tra il ritmo e l'evocazione, tra la musica e l'impulsività, la poesia parla altrove, la poesia riattiva empatizzando l'emozione. La poesia sì, centra, lenisce, cura, sana. "Alla mia ombra mi ristoro"

Finalmente! Salvatore arriva a una tardiva vocazione, che è figlia di un lento sedimentario lavoro di costruzione. Nulla è lasciato al caso. Letteratura mitologia psicoanalisi capacità di cogliere l'attimo e la durata si incontrano nel sistema di parola. La poesia di Malizia è colta raffinata meditata, ma anche giocosa capziosa e divertita. Liberazione e misura. Catarsi e paradigma. Malizia incanta stuzzica motteggia. Al limite della tradizione, quasi a indagare un nuovo ambito, tra il codificato e l'asserzione tagliente ad effetto.

"Patito patologico di sesso / ossesso / insoddisfatto anche da sé stesso"

Non l'inconscio che si piega alla struttura del canto, ma la rivelazione della poesia nella maniera dell'inconscio. La visionarietà in struttura che assimila termini e questioni. •

eidos 23

cinema e cibo



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:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

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

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008