

N° 28 - novembre 2013 - febbraio 2014 - 8,50 €

# epidos

cinema psyche e arti visive

## cinema e invecchiamento

**nel film**

**La grande  
bellezza**

**l'intervista**

**Roberto  
Herlitzka**

**cult**

**La ballata di  
Narayama**



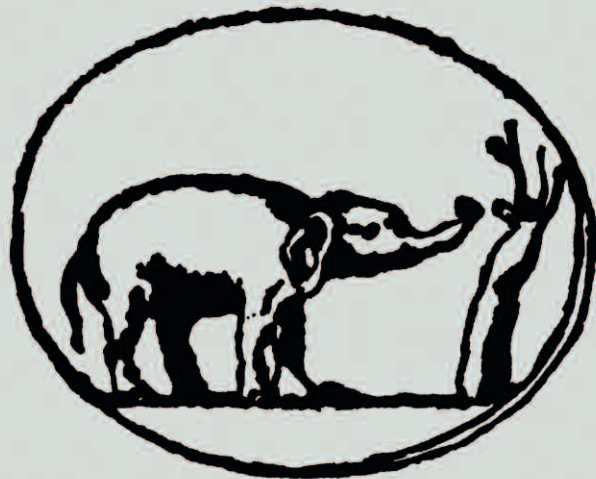
**il personaggio**  
**Giorgio  
Albertazzi**



Marc Augé  
Paulo Barone  
Chandra Livia Candiani  
Ricardo Carretero Gramage  
Adolfo Ceretti  
Roberto Cornelli  
Pia De Silvestris  
Roberto Finelli  
Nicole Janigro  
Yasuo Kobayashi  
Alfredo Lombardozi  
Valerio Magrelli  
Barbara Massimilla  
Mariko Muramatsu  
Tobie Nathan  
Sonya Orfalian  
Clementina Pavoni  
Giorgio Villa

*a cura di*  
Barbara Massimilla

# Paure della contemporaneità



rivista di psicologia analitica  
nuova serie

## cinema e invecchiamento

a cura di Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

### Distribuzione

**eidos** si riceve per abbonamento annuale ed è distribuito nelle maggiori librerie.

Distribuzione nelle librerie Feltrinelli:

JOO DISTRIBUZIONE

Via F. Argelati, 35 Milano

### Modalità di abbonamento

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

### Copyright

**eidos** Associazione Culturale  
[www.eidoscinema.it](http://www.eidoscinema.it)

### Direttore responsabile

Alberto Angelini

### Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua, Cecilia Chianese, Antonella Dugo, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:

L. Bellanova, M. Bernardini, R. Biserni, B. Buttiglione, G. Campanella, L. Cancrini, L. Cappelli, L. Cerocchi, L. Figà Talamanca, G. Garko, R. Meale, V. Nesci, L. Pascalino, P. Pedè, I. Pomi, F. Proietti, A. Raff

### Ufficio stampa

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

### Impaginazione

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

### Editore

**Alpes Italia**  
Via G. Romagnosi, 3 - 00196 Roma

### Stampa

Arti Grafiche srl

### Segreteria abbonamenti

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

Sostengono il progetto **eidos**:

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

### Copertina

Giorgio Albertazzi  
foto di Tommaso Le Pera

## sommario novembre / febbraio 2014

- 2 editoriale**  
Cinema e invecchiamento  
di A. Antonetti e L. Cerqua



- 4 cinema e psyche**  
Anche gli eroi sono stanchi  
di P. Pedè

- 8 la suggestione**  
Segnali di fumo  
di A. Raff

- 12 l'intervista**  
Roberto Herlitzka  
di L. Falcolini  
Stelvio Cipriani  
di L. Bellanova

- 20 cult**  
*Pomodori verdi fritti*  
di B. Buttiglione  
*La vecchia signora indegna*  
di P. De Silvestris



- La ballata di Narayama*  
di L. Cerqua  
*Les BienAimés*  
di F. Proietti

- 28 nel film**  
*Gran Torino*  
A. Angelini  
*Una canzone per Marion*  
R. Biserni  
*Via Castellana Bandiera*  
F. Talamanca  
*Amour*  
di R. Meale

- Ladies in lavender*  
di L. Pascalino  
*La grande bellezza*  
di M. Bernardini  
*Settimo cielo*  
di G. Campanella

- 42 l'altro film**  
*Spirit of '45*  
di A. Dugo

- 44 approfondimento**  
Donne con la macchina da presa  
di I. Pomi

- 46 il personaggio**



- Molti anni per diventare giovani.  
Giorgio Albertazzi dialoga con Gianni Garko  
di G. Garko

- 50 arti visive**  
Felix Vallotton  
di L. Cappelli



- 56 festival**  
Festival di Venezia  
di B. Massimilla  
Festival di Roma  
di L. Cancrini

- 62 eidos-news**  
*Ricordo di Carlo Lizzani*  
di A. Angelini  
*Domenico Nesci*  
di V. Nesci  
*Le nove vite di Valentina Cortese*  
di L. Cerocchi



*Marigold Hotel* di John Madden

# Cinema e invecchiamento

Antonella Antonetti e Luisa Cerqua

*Invecchiare conviene, se si diventa più liberi.*  
Cesare Musatti

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio descrive Narciso che ammira la propria immagine riflessa nell'acqua. Disperato di non poterla toccare piange e le sue lacrime, cadendo nell'acqua, ne increspano il volto come a prefigurare il tempo dell'invec-



Orologio molle al momento della prima esplosione di Salvador Dalí



chiamento da cui il giovane si sente minacciato nella sua integrità tanto da morire, trasformandosi in un fiore.

Danielle Quinodoz, nel suo libro *Invecchiare*, nota che nella famiglia di Narciso non esiste una differenza tra le generazioni, essendo egli stesso figlio di un incesto tra Cefiso, Dio del fiume, e la propria figlia, la ninfa Liriope. “Non ha un nonno”, osserva l’autrice, cioè un modello d’invecchiamento; non è iscritto in una filiazione e non può mettersi in contatto con i suoi antenati per scoprire la propria identità e trovare posto nella catena transgenerazionale. Narciso non ha altra scelta che rimanere legato alla bellezza idealizzata dell’eterna gioventù, al di fuori della dimensione del tempo vissuto, muore per non invecchiare. La temporalità, come percezione del passaggio del tempo che implica la capacità di costruire nessi di causalità, di storicizzare le esperienze, rompe le illusioni: i sentimenti che emergono allora sono quelli della fragilità e della dipendenza, del dolore della perdita. Riconoscere l’invecchiamento, del corpo e della mente, riattiva quelle che Winnicott definisce “agonie primitive”, come l’angoscia di non integrazione, la paura di essere lasciati e lasciarsi cadere, di perdere il senso della realtà e la capacità di stabilire relazioni.

Gérard le Gouès, nel suo libro *La psicoanalisi e la vecchiaia*, ipotizza che la regressione verso la dipendenza, che in varia misura può caratterizzare questa stagione della vita, possa essere considerata anche come un moto dell’apparato psichico atto a ritrovare un piacere di funzionare che controbilanci la sofferenza. Una reazione vitale, comunque in stretto rapporto con la storia infantile del soggetto, che può rimetterlo in contatto col suo “sapere affettivo”, più duraturo del sapere intellettuale, consentendogli di sperimentare che almeno i sentimenti non svaniscono dentro di sé.

Negli ultimi anni il Cinema ha rivolto di frequente la sua attenzione al tema dell’invecchiamento; lo osserva e racconta con diversi registri, dalla commedia brillante al dramma, contribuendo ad aprire nuovi spazi rappresentazionali per una parte così delicata dell’esistenza, spesso offuscata nella cultura occidentale da una dimensione che sembra privilegiare invece la faustiana illusione dell’eterna giovinezza riproposta da Sokurov nel controverso film *Faust* (2011). La produzione filmica attuale, quindi, rispecchia un cambiamento nella percezione della vecchiaia, la rappresenta più leggera e integrata, attiva e creativa. Si disegnano eroi attempati, desiderosi di rimettersi in gioco, come il veterano Clint Eastwood in *Gran Torino* (2008); amanti innamorati e teneri, come in *Amour*, e capaci di vivere una relazione erotica come in *Settimo Cielo* (2008); anziane signorine capaci di innamorarsi come in *Ladies in lavender* (2004); pensionati protagonisti come nella divertente commedia *Marigold Hotel* (2012). E ancora *E se vivessimo tutti insieme?* (2011), film che ritrae una nuova condizione antropologica, con un cast di cinque “nonni” che trova nella coabitazione la migliore soluzione per trascorrere la propria vecchiaia.

Del resto, come dice Charles de Sainte-Beuve, “la vecchiaia è l’unico sistema che si sia trovato per vivere a lungo”... •

# Anche gli eroi sono stanchi



## La vecchiaia nel western, la vecchiaia del western

### Pasquale Pedè

«La vecchiaia, *ça existe*» proclama G. Fofi a proposito dei western di H.Hawks. Un'affermazione perfetta per quanto scriveremo.

La vecchiaia dunque. Fase della vita dai molti lutti, in cui il narcisismo sopporta ferite inevitabili, l'onnipotenza deve cedere il passo definitivamente al principio di realtà, e il tempo vissuto si confronta con l'orizzonte della fine. Soprattutto, fase in cui tali cambiamenti si inscrivono nel declino delle capacità del soma.

Il western, pur esaltando per costituzione la vigoria della maturità, non ha mai eluso la questione.

Per brevità ho scelto di illustrare il tema da due prospettive: la presenza costante, fra i personaggi secondari, di figure di anziani, e come il genere ha affrontato il proprio stesso invecchiamento.

Cominciamo dai personaggi. Sostanzialmente il western li presenta in una versione «positiva» e una «negativa». La prima è imperniata sulla figura caratteristica dell'*old timer*.



*Un dollaro d'onore* di Howard Hawks con John Wayne e Walter Brennan

Un vecchio sceriffo, un vecchio trapper, un vecchio cowboy, ci sono sempre stati anziani nel western, sin dagli albori della *horse opera*. Impersonato da caratteristi specializzati nel ruolo, quasi sempre doppiati dal grande Lauro Gazzolo, l'*old timer* è una figura spesso caricaturale: ciarliero, portato alla bottiglia, trasandato, è qualcuno che ne ha viste tante: ha partecipato alla guerra di secessione, combattuto gli indiani, cacciato nelle terre inesplorate. Affianca fedele l'eroe, osserva con disincanto le traversie del presente e, se in caso, non esita a mettere il protagonista di fronte ai suoi errori. È una figura di contorno, ma sovente il suo intervento diventa cruciale, quando sfodera la sua saggezza o ha un guizzo di vitalità.

George «Gabby» Hayes, Arthur Hunnicutt, Alan Hale, Charles Bickford sono stati volti di riferimento per generazioni di spettatori, ma l'attore che ha dato più rilievo a questa figura è senz'altro Walter Brennan.

Sguardo spiritato, bocca sdentata, tre volte premio Oscar, è stato fra l'altro Groot, l'anziano conducente di carri che osa dar torto a J. Wayne in *Il fiume Rosso*, Ben Taten, la voce della coscienza di James Stewart in *Terra lontana*, ma soprattutto il claudicante Stumpy in *Un dollaro d'onore*.

In questo classico di Hawks, che narra della lotta senza quartiere fra lo sceriffo Chance (Wayne) e la banda del boss del paese, Brennan fa parte di un quartetto di difensori della legge che, secondo uno schema caro al regista,

rappresenta anche quattro fasi della vita. C'è l'uomo maturo (Wayne), quello in crisi (Dean Martin), e il giovane apprendista. La dialettica fra le differenti età costituisce uno dei motivi d'interesse del film, e non il minore. Stumpy cerca continuamente di avere un ruolo attivo nell'azione, ma a causa dell'età è relegato nel ruolo «femminile» di factotum dell'ufficio. S'intromette, battibecca, combina guai ma nei suoi occhi brilla sempre l'impotenza. Solo nella sparatoria finale, a sorpresa, Hawks ne fa il risolutore della questione: contravvenendo agli ordini di Wayne, zoppicando, Stumpy si presenta nel mezzo della sparatoria e suggerisce di usare la dinamite per risolverla, partecipando con gusto al trionfo sui cattivi.

Come dire che la vecchiaia deve stare al suo posto, ma non si può mai dire! Non c'è migliore illustrazione di come il western rappresenti la terza età sotto una luce positiva. Innanzitutto come una condizione che esiste, poichè può

coesistere fra le altre. Da non idealizzare, come si conviene a un genere rude, anzi evidenziandone i limiti, ma da accettare senza indulgere al rimpianto o all'autocommiserazione.

Mettendone alla berlina i difetti, le bizze, le recriminazioni e le bizzarrie di Stumpy sono il sale del film e gli conferiscono grande spessore umano. Costui non è ripiegato sul passato, tutto il suo problema è come rapportarsi al presente. Semmai, sembra dire Hawks, occorre tener conto dell'infantile che nella vecchiaia si ripresenta e in questo senso sono irresistibili i duetti con Wayne, che rappresenta sì la maturità, ma per età è il più vicino a Stumpy. C'è parodia quindi, ma sostanziale rispetto e persino inaspettata tenerezza.

Sempre attraverso Brennan passiamo all'altro volto della vecchiaia in chiave western, quella negativa, attraverso una figura che definirei «il patriarca tirannico».

Egli ha infatti interpretato due classiche figure di questo tipo in *Sfida infernale* di Ford e in *L'uomo del west* di Wyler. Nel primo è pa' Clanton, capofamiglia allevatore che coi figli si contrappone ai fratelli Earp nella leggendaria sfida all'ok corral, un vecchio brutale che frusta i figli se non sanno farsi valere e spara alle spalle per pura vendetta. Nella seconda è Judge Roy Bean, unica autorità di un selvaggio paese dove fa da giudice, sceriffo e giuria amministrando la legge a suo insindacabile giudizio. Due figure terribili (tra l'altro realmente esistite),

esponenti di un passato barbarico in cui nell'ovest ci si affermava solo attraverso la violenza e la volontà di potere. Personaggi che attingono ai toni della tragedia. Vecchi capibanda come Burl Ives in *Notte senza legge* o Lee J. Cobb in *Dove la terra scotta*, signori del bestiame – *cattle baron* – come Donald Crisp in *L'uomo di Laramie* o Spencer Tracy in *La lancia spezzata*, incarnano l'autorità che ha conquistato ricchezza e potere senza altro supporto che la forza e la determinazione. Rappresentano la contraddizione, tipica della drammaturgia western, fra la legge del più forte e l'avanzare della civiltà, ma è sul piano generazionale che il conflitto esplose coi figli, a cui non tollerano di cedere il testimone. Ed è un conflitto che si risolve con la morte, del padre ma a volte del figlio. Qui abbiamo una vecchiaia asserragliata nella propria onnipotenza, incapace di accettare la minima diminuzione, in un narcisismo rabbioso che fa dilagare la distruttività contro tutto e tutti. Come abbiamo visto fin qui, il western sembra indicarci proprio nelle differenti opzioni, di vita o di morte, che il narcisismo può assumere la chiave di volta della questione inerente alla vecchiaia.

Cosa succede quando il genere stesso, sotto l'incalzare dei decenni e dei mutamenti della società, perde la sua vitalità e comincia a invecchiare?

A questo punto cambierò prospettiva per affrontare la questione da un'angolazione differente.

Alla fine degli anni 60 il western, carico di anni e di glorie, per molti motivi invecchiava. Insieme invecchiavano i registi e gli attori più rappresentativi, senza più riuscire a trovare volti e autori capaci di essere in sintonia coi tempi.

L'epica della frontiera andava perdendo in modo irrimediabile la sua presa sulla società americana.

Dal nostro punto di vista è significativo osservare come il genere abbia saputo mettere in scena il suo declino.

Per esigenze di spazio mi limiterò ad analizzare due pellicole che mi sembrano assai rappresentative di questo processo senza soffermarmi sul fenomeno generale, che le storie del genere hanno denominato «western crepuscolare».

La prima è di Sam Peckinpah, un regista allora giovane che è stato forse l'ultimo a identificarsi con lo spirito della frontiera. In *Sfida nell'alta sierra* il regista mette in scena una consapevole elegia sull'invecchiamento del genere. Convoca due attori fra i più rappresentativi del western popolare, Joel MacCrea e Randolph Scott, ormai sessantenni, e li situa al tramonto di quell'epoca. Essi prestano le rughe alle figure di due sopravvissuti in un west dove si fanno corse di cammelli e circolano le prime automobili. Il primo è ancora fedele, nonostante gli acciacchi, al suo codice d'onore di ex sceriffo. Il secondo si è ridotto a gestire un tirassegno da luna park acconciato come Buffalo Bill. Riuniti ancora una volta per una missione, si ritrovano implicati nel salvataggio di una giovane dalle grinfie di una fratria di brutali minatori. MacCrea trova la morte nello scontro finale, mentre Scott, riscattandosi dal precedente opportunismo, porta a termine la missione.



Walter Brennan in *Sfida infernale* di John Ford



John Wayne in *Il Pistolero* di Don Siegel





Joel Mc Crea e Randolph Scott in *Sfida nell'Alta Sierra* di Sam Peckinpah

Il loro itinerario si dipana all'interno di una realtà sporca e disgregata, che come sempre nell'etica del genere rimanda a un itinerario morale in cui per continuare a dare senso all'esistenza occorre rifarsi al rispetto di sé, ai valori dell'onore e dell'amicizia. L'esplicito richiamo alla morale del western classico acquista spessore dal contrasto col mondo degradato e incomprensibile in cui si attua. Centrale diviene allora il modo in cui si affronta la morte, la cui ombra sembra accompagnare dall'inizio le stanche figure dei due personaggi. E per capire la sincerità del regista è sufficiente la splendida inquadratura della morte di MacCrea, ripreso dal basso e di spalle mentre cade su uno sfondo di montagne.

È palese nel film la volontà di mettere in scena senza fronzoli il tramonto del genere (siamo nel 1961) e al tempo stesso di celebrare ancora una volta i suoi valori. Il secondo film, *Il pistolero*, è l'ultimo di John Wayne, attore che più di ogni altro ha incarnato questi valori. Don Siegel gli edifica una specie di «monumento ante mortem» (Viganò) con asciutta commozione. Introduce la storia con sequenze di celebri pellicole dell'attore e lo fa entrare in scena a cavallo sullo sfondo di un paesaggio invernale. Duke è visibilmente anziano, e non fa nulla per nasconderselo. Porta con sé le armi che lo hanno caratterizzato in innumerevoli film (e che ogni appassionato riconosce) e ha i baffi che rimandano ai film fordiani sulla cavalleria; è John B. Brooks, un leggendario *gunman* che torna in città per la resa dei conti con tre nemici. Il cast è pieno di volti carichi di memorie cinematografiche:

Lauren Bacall, James Stewart, Richard Boone, John Carradine, quasi un solenne cimitero di elefanti. Il pistolero è malato di cancro, deve sedersi su un cuscino che porta con sé, si reca allo *show down* coi nemici addirittura in tram, ma non ha perso un'oncia della sua dirittura. Quello che stringe il cuore – e che lo spettatore sa – è che Wayne stesso è malato di cancro ed è vicino alla fine. Non si tratta, per il vecchio Duke, di sfruttare la malattia per accrescere il suo mito; al contrario, egli mette la malattia a disposizione di questo mito. Non si tratta di cinismo, ma di dedizione al proprio lavoro.

Brooks ha la meglio sui nemici alla fine, ma viene colpito alle spalle dal barista (!), tuttavia ha il tempo di approvare, con un messaggio riparativo, il gesto di un suo giovane ammiratore che butta lontano la pistola con cui aveva freddato il barista.

Il valore del film, non un capolavoro, risiede tutto in questa testimonianza di Wayne, conscio di celebrare tutto un mondo che tramonta (il film è del '76, Ford è mancato da tre anni, e di lì a poco verranno meno Hawks e Walsh).

In definitiva anche da questa prospettiva vediamo come il western ci lasci una lezione virile (in senso latino) sulla vecchiaia, singolarmente consona alle parole di Kohut (1966, citate da Riefolo nella serata scientifica del 15 aprile c.a.), secondo cui: «La padronanza finale dell'Io sul Sé narcisistico, il controllo finale del cavaliere sul cavallo, possono dopo tutto essere agevolati dal fatto che anche il cavallo è diventato vecchio.» •



*Il dottor Jekyll e Mr. Hyde di Victor Fleming*

# Segnali di fumo



*Oliver Twist* di David Lean

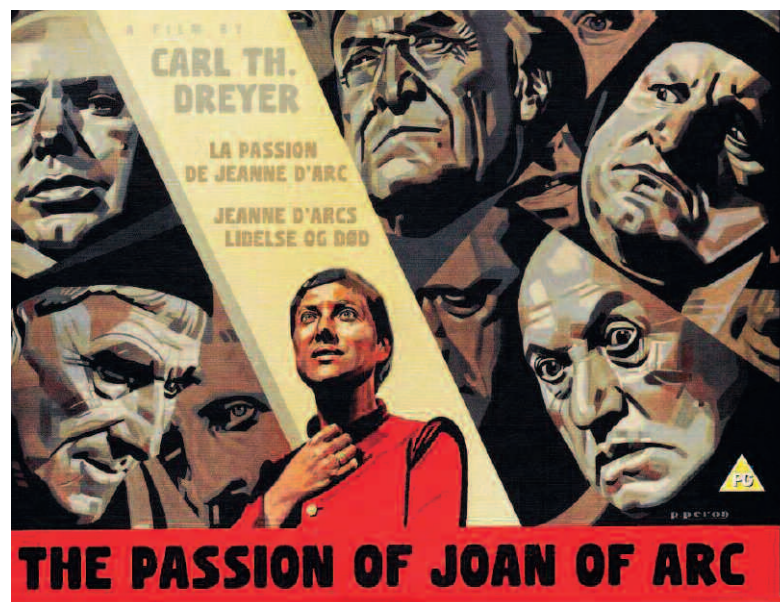
## Agostino Raff

La vecchiaia, come la morte, di solito riguarda gli altri. Degli altri siamo sempre un po' meno vecchi, li vediamo accartocciarsi davanti a noi in una gara che non vogliamo vincere.

Il primo "altro" che vediamo accartocciarsi è il nostro corpo, gli elementi distali, gambe, braccia, polsi, mani, che hanno preso a disobbedirci come imbocassero una strada che non è la loro.

Il volto, invece, nostro prossimo immediato, cade sotto gli aggiornamenti di un meta-inconscio così imperativo da realizzare nella lastra riflettente un'entità schizofrenica. È chiaro che non è più il nostro volto, poniamo, dei trent'anni, e via via lo adattiamo al contesto sociale o solitario del nostro essere nel mondo, lo "assumiamo", come Spencer Tracy e il suo grande *Jekyll* (Victor Fleming, 1941) che vede per la prima volta nello specchio l'espressione aliena del nascente *Hyde* ...

Oggi 2013, abbiamo visto Stallone e Schwarzenegger competere nel film *Escape plan - fuga dall'inferno* di Mikael Håfström, un fumetto non d'avanguardia che registra i due rispettabili fisicisti – il primo un po' in svantaggio sul secondo - probabilmente al loro canto del cigno.



La vecchiaia nel cinema, un universo di volti plasmati dai grandi truccatori dell'età d'oro di Hollywood e non solo là, ma anche vecchi veri: perché non ricordare qui in cartellata – repertorio memoriale dello scrivente ottantenne – meraviglie come i rocciosi giudici della *Giovanna*

d'Arco di Dreyer (1928), l'Emilio Zola vecchio di Paul Muni (Dieterle, 1937), il barbuto Fagin di Alec Guinness nell'Oliver Twist di Lean (1948), ancora nel Dreyer di *Dies irae* (1943) il maturo pastore protestante Absalon di fronte alla giovanissima moglie, nonché la lamentosa strega anziana che affronta una morte atroce... i grandi vecchi che circondano il giovane visionario in *Ordet* (1955), e in *Gertrud* (1965), memoranda Nina Pens Rode, la sognatrice positivista diventata canuta, che al tramonto della vita rincontra un vecchio spasimante e si scambiano saggezza e rassegnazione...

Cambio immagine. Un'anziana si trucca: "Che male fa questa tinta improbabile / dei miei capelli, e del mio viso / se tutto è colore: il mondo, la vita, / la gioia, il soffrire? [...] Perché alcuni muoiono sopra croci, / altri, cercando sé nello specchio". (Cecilia Meiréles - Ω 1964). E lo specchio di Sylvia Plath (Ω 1963): "In me lei ha affogata una ragazza./ Da me, giorno dopo giorno, le affiora incontro / Una vecchia, come un mostruoso pesce".

Inoltre le membra, dicevo, disubbidiscono. Si oppongono al concetto di gioventù, di bellezza, di permanenza (l'immortalità sicura dei nuovi alla vita), di energia, di statuarietà, infine di "abitudine".

La vecchiaia - inclusa dal pensiero vedico fra le altre tre sofferenze: nascita, malattia, morte - ci appare, infatti, come la smentita della nostra rituale "abitudine" di essere nel creato, che ci aveva rapito, incantato oppure offeso, ma insomma vegliato nell'esercizio della fattità nei nostri diversissimi destini. Epicuro guarda i Segnali di Fumo del titolo che vi propongo (caso di cremazione) quasi con divertita ironia, perché quella vecchia creatura che brucia non c'è: ed è la morte a stare lì, *in vece sua*.

Come tale, il vecchio comunque non vuole esserci, e tenta di nascondere un io spietatamente suicida dietro sorrisi a piena dentiera e pacche sulle spalle ai coetanei.

E il ricordo ossessivo di un amore spezzato? Per quello non c'è medicina, ce lo portiamo sino al soffio finale. È un interrogarsi dell'animo sul "se", "se avessi detto se avessi fatto"; un'estetica dolente del ripercorso, che continua a verificare l'irrimediabile e pure non è capace di arrendersi. Peraltro, quanto ad ottimismo, se la nostra età dinamica e forte è passata, ne rimane nel cervello (qualora efficiente) l'impronta atemporale. Nella mia quarta età dovrei schiodarmi da quell'impronta? Smascherarla come nostalgia? Ripudiarla? La persistenza, il ricupero biologico radicati nell'intimo più profondo sembrano invece affidarsi volentieri a questo tipo di protesti. Esempio erotico per un iposociale ma non sempre: *Profezia*. "Florido bomber del sesso / sappi che da vecchio / grazie ai neuroni specchio / sarà il porno il tuo eccesso: / sui monitor di spazi bui / il video messaggero / di ermetiche bellezze altrui / sarà il tuo forte vero"...

Per la fisicità maschile, aver caro il proprio ex-corpo atletico è tipico dei vecchi esibizionisti, dei culturisti USA, dei bei ragazzi marchettari in posa che popolarono la rivista "Phisique Pictorial" negli anni sessanta, gestita da Bob Mizer e rievocata nel gustoso film di Thom Fitzgerald *Beefcake* (1999). Tra gli struggenti ex-belli (Jim Lassiter!) vi s'intervista perfino Joe Dallesandro,



che fu un preferito nella factory di Andy Warhol (*Cowboy solitari, Trash - rifiuti di New York, Calore, Dracula cerca sangue di vergine... e morì di sete!!! Il mostro è in tavola... Barone Frankenstein*, diretti da Morrissey).

Per il vecchio fiducioso o stanco di disorientamenti che si abbandona all'ambiente assistenziale, c'è la scelta mistica. Scelta indotta più o meno scopertamente da chi decide di porre Dio fuori di noi oggettivandolo e indirizzandogli una Fede... anche qui categorie della vecchiaia hanno il diritto di cercare riscatto, serenità, giustizia. (Ringraziano per il "diritto"...).

Per gli altri, da Tiziano a Rembrandt, da Wright a Niemayer, dalla Levi Montalcini alla Hack, a De Oliveira, l'età ponderosa sversa la cornucopia dei suoi tesori, e nel mondo delle arti le personalità pubbliche fanno spettacolo (involontario, spesso amaro, coerente) della loro destinazione: Vittorio Gassman con la sua e nostra sacrale paura di sorella Morte; Luigi Comencini e Carlo Lizzani con la forte scelta di eutanasia per precipitazione... Uomini vecchi che si guadagnano il viatico della nostra solidarietà di vecchi, mentre ci prospettiamo il privatissimo e misterioso mutamento di stato.

Naturalmente per tornare daccapo in un nuovo "io"... (Tremate!). •



*Escape Plan* di Mikael Håfström



Joe Dallesandro in *Beefcake* di Thom Fitzgerald

# Roberto Herlitzka

## Il lavoro dell'attore

Lori Falcolini

Roberto Herlitzka è uno dei più grandi interpreti del cinema italiano e soprattutto del teatro per la capacità di ricoprire ruoli, pur diversissimi tra loro, imprimendo a ciascuno intensità e misura. Artista raffinato e poliedrico, con uno stile e una voce inconfondibili Herlitzka comunica emozioni, poesia, ironia. Nei suoi oltre cinquanta anni di lunga e prestigiosa carriera, ricca di premi e riconoscimenti, ha lavorato con i più importanti registi cinematografici e teatrali quali Costa, Wertmüller, Bellocchio, Leto, Mikhalkov, Faenza, Gianluca e Massimiliano De Serio, Piccioni, Sorrentino e ancora Ronconi, Calenda, Lavia, Squarzina, Cappuccio. Tra i film di cui è stato interprete, ricordiamo il pluripremiato *Buongiorno, notte* - nel ruolo di Aldo Moro- *L'ultimo terrestre*, *Marianna Ucrìa*, *L'ultima lezione*, *Il rosso e il blu*, *La città ideale*, fino ai recenti *Bella addormentata*, *La grande bellezza*. Anche la televisione l'ha visto interprete di fiction dagli anni Settanta ai giorni nostri. Citiamo, per ultimo, soltanto pochi dei numerosissimi lavori teatrali che lo hanno rivelato e poi consacrato: *Francesca da Rimini* e *L'Anitra selvatica*, degli anni Sessanta, *Senilità*, *Il ventaglio*, *Zio Vanja*, *Otello*, *Re Lear*, *Elisabetta II*. Nell'ultimo lavoro teatrale accolto con una standing ovation al Mittelfest 2013, *Una giovinezza enormemente giovane*, Roberto Herlitzka dà vita al pensiero e all'umanità di un altro grande maestro, Pasolini.

**Roberto Herlitzka, il monologo teatrale *Ex Amleto*, di cui è regista e interprete, mi ha fatto pensare a un Amleto che “si guarda allo specchio” riflettendo ora un sé “giovane” che è dentro il dramma ora un sé “vecchio” che osserva il suo destino.**

Io ho colto semplicemente un'occasione che mi era stata data dal regista Walter Pagliaro di fare degli incontri su Amleto. Siccome non avevo mai fatto Amleto in scena, ho deciso di dire tutte le sue battute e non quelle degli altri personaggi, tranne qualcuna, per poter dire di aver detto almeno una volta in pubblico tutte le battute di Amleto. Questo è avvenuto quindici anni fa; evidentemente la cosa ha funzionato perché mi chiedono ancora di farlo. Tutto

quello che si può dedurre da questo spettacolo è un di più che mi fa piacere; ma io non avevo pensato né di fare un attore allo specchio, né di fare un giovane o un vecchio. L'unica cosa che ho pensato, meglio sentito, siccome mi ero innamorato artisticamente di Laurence Olivier nel film *Amleto*, è che mi sarebbe piaciuto -come una specie di miraggio- di essere lui; ma, naturalmente, essendo io diverso non ci ho neanche provato. Il senso di nostalgia, di qualcosa che non è stato, può provenire da quell'immagine senza però che sia cambiato nulla nel mio modo di riferire questo personaggio. La grande complessità del testo può suggerire infinite cose. Tanto per fare un esempio, il titolo stesso. Io l'ho trovato perché volevo dire che sono un ex Amleto, non ho più l'età per interpretare questo personaggio; alcuni hanno invece pensato che significasse “da Amleto”. Per esempio, nel testo c'è un'enorme quantità d'ironia -spesso il mio pubblico ride- che io ho tirato fuori perché questa corda mi è naturale. Però, non ho dovuto fare alcuna forzatura del testo. Amleto è, come si diceva in un bellissimo saggio, un po' il buffone. Non essendoci questo personaggio come in quasi tutti i lavori di Shakespeare, Amleto è diventato “erede” di Yoric, del teschio. Dicono alcuni, addirittura, che Amleto potrebbe essere figlio di Yoric - aggravando la posizione morale della madre di Amleto (ride)- però queste sono fantasie che possono nascere proprio dalla complessità del testo.

**Che rapporto ha con questo testo teatrale?**

Secondo me, Amleto non è un personaggio; è una persona. I personaggi vivono nel cerchio della loro vicenda; Edipo, Otello, Re Lear esistono in quanto sono al centro di una loro tragedia. Amleto, invece, è capitato in una tragedia. È forse l'unico personaggio teatrale che, secondo me, ha questa particolarità. Lo vedo come una persona che potresti incontrare ed io mi sono avvalso della mia distanza da lui -certamente di età- per poterlo recitare, per potere diventare lui non essendolo neanche per sbaglio. Il mio rapporto con Amleto è diverso da quello con tutti gli altri personaggi teatrali e forse è un rapporto che c'è da sempre. Mi ero innamorato fin da ragazzino di questo personaggio; ho



*Ex Amleto* diretto e interpretato da Roberto Herlitzka

ripetuto le battute infinite volte, da solo, davanti allo specchio e quando si è trattato di farlo, in fondo non ho fatto che ripeterlo anche per gli altri.

**Lei ha detto che la parola, la materia di cui si serve un autore creando, è la quintessenza del teatro moderno.**

Di tutto il teatro. Agli autori che mi propongono un testo teatrale io faccio sempre l'obiezione, se è il caso, di non avere inventato un linguaggio, cioè di avere semplicemente raccontato una storia; magari anche bene, con dei personaggi che sono credibili. Secondo me è importante per il teatro che la parola sia la materia prima e non sia semplicemente un veicolo per esporre una storia. Perché allora va bene un film dove la parola ha un valore secondario ma, in teatro, la ragione per cui si scrive una storia è quella di esporla con delle parole che siano una invenzione. Gli autori non capiscono e si offendono regolarmente; dicono che io voglio una lingua barocca. Io voglio una lingua che sia vera, viva, necessaria. Ecco, questo posso dire circa la parola e d'altronde, se si prende il teatro classico, qualunque esempio si faccia dimostra che si è inventato un suo linguaggio. Il tipo di linguaggio non ha nessuna importanza, purché crei la realtà e questa non sia obbligata dal linguaggio a essere o non essere. Potremmo forse immaginare Pirandello se non avesse inventato quella lingua o Goldoni o chiunque altro? Purtroppo, gran parte del teatro più grande lo facciamo tradotto; per esempio Shakespeare.

**In *Sette opere di misericordia* (regia di Gianluca e Massimiliano De Serio) lei interpreta un personaggio indecifrabile se non per la miseria esistenziale. È vecchio, malato, praticamente muto per la tracheotomia ma anche perché straniero per la giovane donna che piomba nella sua vita solitaria. Che cosa ha significato per lei che è un attore "di parola" utilizzare quasi esclusivamente il registro corporeo?**

In cinema, è un aiuto addirittura non parlare perché un attore è costretto a pensare le parole che non dice. In fondo, i nostri silenzi sono tutti pieni di parole; una pausa è addirittura un buco nero di parole che si addensano al punto da non uscire più. Se il personaggio lo comporta - non si fanno molti personaggi muti a cinema e se si fanno è perché si vuole mostrare che non possono o non vogliono parlare per qualche ragione profonda - questo aiuta a intensificare la propria immedesimazione col personaggio. Se poi è un personaggio che soffre e vive una vicenda così traumatica come quella del film, addirittura è più facile - (ride) nulla è facile - non parlare. Anche perché, le parole che potrebbe dire un personaggio del genere chi le va a trovare? Non sarebbe neanche nato questo personaggio, mi pare, se avesse potuto parlare.

**Anche in *Il corpo dell'anima* lei interpreta il ruolo di un anziano sceneggiatore, vedovo e misantropo, tutto giocato sul registro del corpo cui fa da contrappunto la sua**

*Il soccombente ovvero il mistero Glenn Gould* regia di Nadia Baldi (foto Gabriele Gelsi)





**voce narrante. Mi ha commosso la dignità del personaggio, il suo arrendersi all'eros, come in un percorso iniziatico.**

Sì, certamente. La voce narrante è un diario. Salvatore Piscicelli, che è regista e scrittore, ha concepito la narrazione del film in forma di diario; quindi, non semplicemente un'informazione, una riflessione su quello che succede, ma proprio uno scritto letterario. La doppia azione è più chiara, in un certo senso, perché si tratta di due linguaggi molto diversi tra loro. Anche a me il film è piaciuto molto e non ha avuto quello che si sarebbe meritato. È pieno di elementi che funzionano; anche la ragazza – (ride) quella specie di coatta- funziona benissimo. Lo hanno dato molto di notte, in televisione, come se fosse un film a luci rosse! Io, tra l'altro, ho fatto un altro film, *Aria*, che non ha avuto l'onore di essere proiettato, praticamente. Anche lì il tema è forte: un uomo che vuole essere una donna, ma non è un *trans*. Sarebbe valsa la pena.

**Quale secondo lei è la differenza, per un attore, tra cinema e teatro?**

Sono due modi completamente diversi di recitare. In teatro, bisogna trovare una verità che valga non solo immediatamente ma per sempre. Il teatro "classico" - così come io lo intendo- rappresenta una realtà che vale come quella di una poesia, sia per il passato che per il futuro, ossia universale. In cinema si rappresenta una verità immediata, credibile in questo momento. Lo spettatore che guarda un film deve credere a ciò che vede; in teatro, invece, deve credere fantastivamente, immaginando. In teatro si vede una metafora della vita e della morte. Questa è la differenza fondamentale che naturalmente comporta una differenza di recitazione.

**Nel lavoro teatrale *Il soccombente ovvero il mistero Glenn Gould*, la sua recitazione è "musicale", mi ha fatto pensare alle *Variazioni di Bach* di Glenn Gould. Come "studia" un personaggio?**

Io studio molto a casa, uso tre registratori. Sul primo, registro il testo; se mi viene una frase o una parola che mi sembra ben detta, con la giusta intonazione, la registro sul secondo; poi faccio una specie di scelta di queste "scoperte" e se qualcuna mi piace la registro sul terzo. Piano piano viene fuori tutto lo studio. Naturalmente, non c'è niente di assoluto perché il regista può chiedere qualche altra cosa ed io, in quanto attore, faccio lo strumento. Questo studio - che è un paradigma del mio lavoro - diventa un po' come uno spartito. Se io trovo un'intonazione e la trovo naturalmente non con l'orecchio, con la mente o con la voce ma con tutto insieme, con una specie d'immedesimazione, se necessaria, con il personaggio; se riesco a trovare un modo di dire una frase che esprima veramente quello che il personaggio vuole, la utilizzo. Ecco perché le mie ricerche sul parlato e sui cambiamenti, in un certo senso, sono analoghe a quelle che potrebbe fare un pianista e possono - magari (ride) - sembrare in accordo con Glenn Gould. Anche perché Thomas Bernhard, l'autore del testo *Il soccombente*, aveva orecchio a questo stile. Il suo stile martellato, ripetuto, che oggi viene continuamente imitato, non è frutto di un caso ma di una ricerca. E forse le due cose vanno bene insieme.

**Lei scrive e recita volentieri versi. Per un attore, la poesia è importante?**

Sì, direi che è molto importante perché la poesia è precisamente quella espressione letteraria che varrebbe la pena di mettere in scena. Qualunque testo teatrale di valore non è molto diverso da una poesia perché la poesia è trovare le parole che si vogliono dire in modo totale, indiscutibile, eterno. Le parole di Amleto non sono meno assolute delle parole di una poesia. E questo vale per qualunque autore. Certo la poesia ha, in più, una sua forma decisiva che può aiutare; il ritmo rende più intenso il colore, il significato. Se la frequenti molto, ti accorgi che dentro a una poesia ci sono i suggerimenti ritmici, musicali o di significato che aiutano l'attore a dirla. In più la poesia è scritta in una lingua che è quella, inequivocabile. Come quando dici "Dolce e chiara è la notte e senza vento" (Leopardi).

**Tra le sue interpretazioni c'è anche il ruolo di una nazista novantenne in *Lasciami andare, madre* (Premio Gassman come migliore attore).**

Non era la prima volta che interpretavo un personaggio femminile. La prima è stata ne *Il Misanthropo* di Molière con la regia di Walter Pagliaro. Il misantropo, ritiratosi a vita privata, ricorda a voce alta tutto quello che ha vissuto e dà voce a tutti i personaggi, tra cui Célimène. In *Ex Amleto* faccio Ofelia; in *Ex Otello* ho fatto Desdemona cantando anche una canzone composta da me. In una narrazione, viene naturalmente un po' da imitare, mettersi nei panni anche vocali di una donna. In teatro, la cosa può essere anche più forte, mirata. Io trovo che per un attore vietarsi di fare dei personaggi femminili è come togliersi una gran parte di espressioni teatrali. Come per un musicista suonare soltanto Chopin o non suonare Chopin come faceva Glenn Gould. Naturalmente i personaggi femminili non si possono fare in scena, tranne che la vecchia nazista da cui ero truccato. Però, le battute di Giulietta, di Desdemona perché un attore non deve poterle recitare? Lo dico anche perché ho avuto un meraviglioso, geniale maestro che era Orazio Costa. Quando recitava le battute di un personaggio femminile, le diceva come la più grande attrice avrebbe fatto.

**Nel 2013 ha ricevuto il Nastro d'Argento alla carriera. Conta l'età, nell'esperienza di un attore?**

Assolutamente sì. S'impara a recitare molto avanti negli anni. Si può recitare bene anche a pochissimi anni per talento personale però l'esperienza ti fa progredire nella tecnica e ti fa capire che la tecnica permette di esprimersi completamente. Dico sempre che bisogna avere la propria parte talmente sicura dentro di sé da poterla dimenticare e ritrovare nel momento del teatro. Per riuscire a farlo ci vuole attenzione a tutti i propri mezzi, la voce, i gesti e soprattutto i toni. Li vai a trovare nel parlato, nella vita. Tutte le scoperte si possono fare con l'osservazione, con l'ascolto. Addirittura a me, per una sinistra deformazione professionale, è successo nei momenti di vero e proprio dolore, di sentirmi dire "Ecco, tu quando sei disperato fai così". Queste sono cose che quasi è meglio non dire, però sono un estremo che in fondo dimostra che un attore, che ha deciso di esserlo, guarda la realtà. •



## Un musicista trasteverino Intervista a **Stelvio Cipriani**

### Luca Bellanova

Stelvio Cipriani, nato a Trastevere, cuore di Roma, è una persona dai molti volti.

È senza ombra di dubbio il grande compositore di colonne sonore che rimarranno nella storia della cinematografia mondiale (vedi "Anonimo Veneziano"), è un eccellente pianista, tuttora studioso di Chopin e Bach, ma è anche un jazzista che ha suonato per anni su navi da crociera e nei pianobar di Via Veneto all'epoca della Dolce Vita. È il giovane pianista di Rita Pavone durante gli anni d'oro

della cantante torinese. È l'allievo di conservatorio dei grandi Maestri di Santa Cecilia (Silvestri, Ciriaco) ma è soprattutto un talentuoso calciatore.

**Maestro, è vero che tutto nasce da una partita di pallone?**

Ebbene sì. Mia madre, sarta, non aveva mai pensato alla musica. A parte una piccola fisarmonica giocattolo con la quale mi dilettao trastullandomi nella mia stanza, e

qualche vinile su cui i miei genitori ballavano in salotto, la musica non “esisteva” nella mia vita. Vivevo a Trastevere, e dopo la messa il prete permetteva a me e agli altri bambini di giocare a pallone nel campetto dell’oratorio. Un giorno l’organista della chiesa si ammalò e il prete fece una facile equazione: niente organista = niente funzione. Niente funzione = niente partita di pallone. Fu la prima volta che il DNA di musicista presente nelle mie vene uscì fuori prepotentemente: pur di giocare a pallone mi proposi per sostituire il Maestro organista, permettendo che la funzione si svolgesse regolarmente e facendo sì che io e i miei amici potessimo giocare la nostra partita.

Non arrivavo neanche ai pedali dell’organo. Mi feci aiutare da un paio di amici per riuscirci, e iniziai a suonare, ritrovando quelle melodie e armonie che avevo sentito tante volte durante le messe. Intuite a orecchio, spontaneamente. Il giorno dopo ero l’eroe dei bambini di Trastevere, ma soprattutto diventai allievo del Maestro organista, che intrigato dall’accaduto si prese la briga di insegnarmi la musica gratuitamente.

**Quindi lei pensa che la musicalità sia un dono innato?**

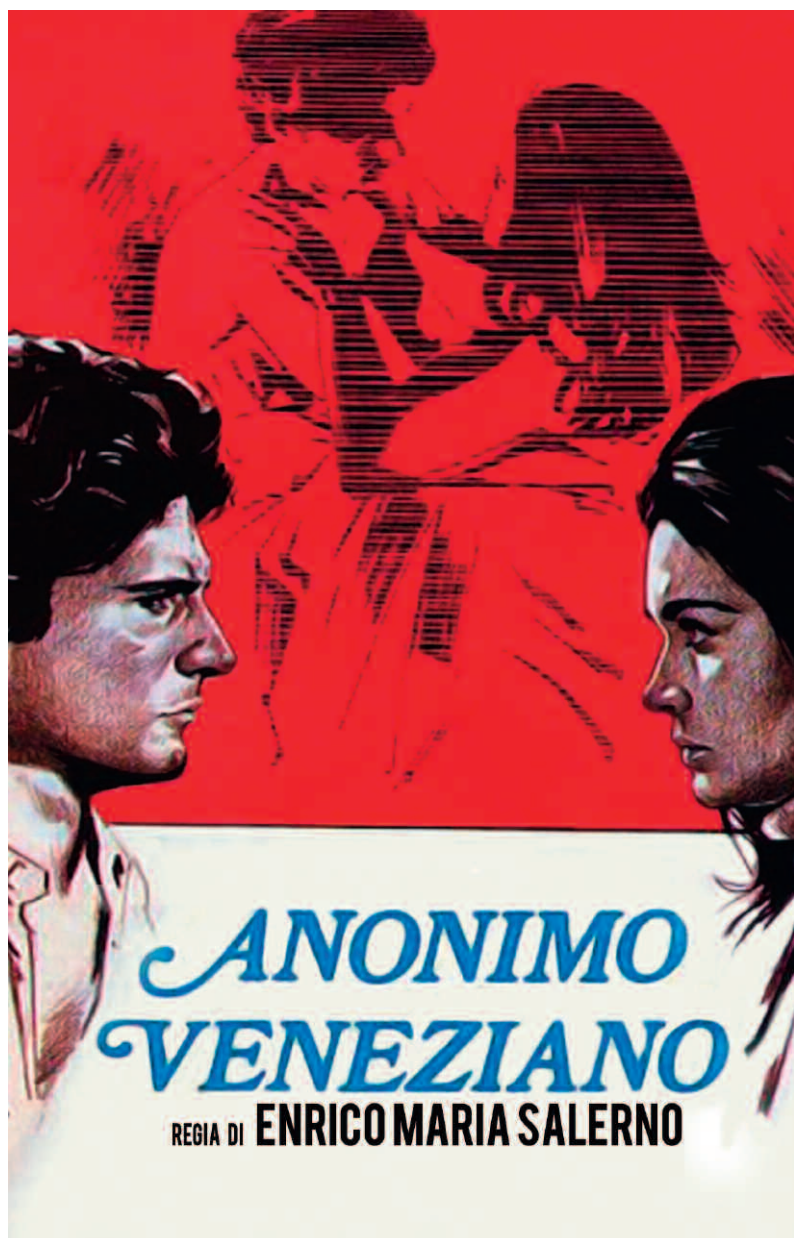
È nel nostro DNA. Tutti nasciamo con un senso musicale, ma sia chiaro, è presente a livelli diversi, più o meno consapevoli. Sta a noi, alla nostra esperienza, a volte alla casualità, svilupparlo. E poi ci sono anni e anni di studio matto e disperatissimo!

**Come ha capito che la sua professione sarebbe stata quella di Compositore di colonne sonore?**

Anche questo accadde per caso. Finito il conservatorio, ho lavorato per anni come pianista con Rita Pavone e altri cantanti italiani. Quando mi fu data la prima chance come compositore di colonne sonore originali mi sentii spontaneamente pronto. Grazie all’esperienza, allo studio e alla mia intraprendenza non mi tirai indietro, e da quel giorno non ho più smesso, scrivendone più di cento.

**Un aspetto di profondo interesse è il rapporto tra Compositore e Regista. In che modo il musicista si relaziona al Regista?**

È necessario entrare in un contatto emotivo profondo. La comunicazione può essere molto complicata, perché il più delle volte il regista non ha competenze tecnico-musicali. Dino Risi mi disse una volta che “il miglior musicista per un film, sarebbe il regista medesimo... se fosse un musicista!” Quindi il ruolo del compositore è a tutti gli effetti quello di carpire ed intuire quello che creerebbe il regista se fosse lui stesso a scrivere le musiche. Solo così musica e immagini riusciranno ad avere lo stesso livello di comunicazione, entrando in una perfetta simbiosi.



**È quindi questo il segreto per scrivere una bella colonna sonora?** Non esiste una colonna sonora bella o brutta. Una colonna sonora funziona o non funziona. La colonna sonora di Anonimo Veneziano non è passata alla storia perché è bella, ma grazie all'aderenza tra musica e immagini. Il pubblico vedeva le immagini, ascoltava la musica e piangeva. Vedevano, ascoltavano e "sentivano".

**Lei ha nominato "Anonimo Veneziano", il film che ha segnato la sua entrata di diritto nell'olimpo dei più importanti compositori di colonne sonore. Ci parli di com'è nata la sua collaborazione con Enrico Maria Salerno.**

Questo è un film nel film. Originariamente la produzione aveva contattato un altro compositore, che aveva dato un taglio "jazz" alle musiche, cosa che però non fu apprezzata da Enrico Maria Salerno. Contattarono così il mio manager che di corsa mi venne a prendere e mi portò in una piccola saletta a visionare il film, senza spiegarmi nulla. Io, che sono una persona pacata e già all'epoca conducevo una vita tranquilla casualmente venivo da una nottata turbolenta e non avevo chiuso occhio. Entro nella saletta e dopo venti minuti di visione crollo in un sonno profondissimo. Non avevo idea che al mio risveglio avrei dovuto incontrare il regista e soprattutto che mi sarebbe stata affidata la colonna sonora. La produzione aveva i tempi strettissimi ed io entro poche ore avrei dovuto consegnare il tema portante del film. Nonostante avessi dormito per più della metà della proiezione, non mi tirai indietro e mi

aggrappai al ricordo di una delle primissime scene, in cui i protagonisti sono su un battello diretto verso il centro di una splendida ed evocativa Venezia e mettono in mostra i loro sentimenti, in un turbine di passionalità e "violenza" emotiva. M'immedesimai prima in lui, poi in lei. Cercai di entrare profondamente in contatto con i loro vissuti, con le loro fantasie.

Dopo tre ore Enrico Maria Salerno e la produzione mi ascoltarono eseguire al pianoforte il tema appena composto e mi affidarono il lavoro. Ero riuscito a cogliere perfettamente lo spirito del film. Chissà che non siano stati proprio i sogni che ho fatto dopo aver visto quella scena a contribuire alla riuscita del tutto!

(n.d.a. Durante il racconto, Cipriani è seduto al suo splendido Fazioli a coda e con una naturalezza disarmante accenna i temi al pianoforte ricordando i dettagli dello sguardo di Florinda Bolkan e la coinvolgente interpretazione di Tony Musante, e il poter ascoltare le musiche, suonate dall'autore stesso mentre racconta la loro genesi, non ha alcun prezzo, garantisco!)

**Lei appartiene alla generazione immediatamente successiva a quella di altri grandi compositori come Ennio Morricone e Nino Rota. Qual è stato il suo rapporto con loro?**

Di enorme stima. Specialmente con Nino Rota ho avuto un rapporto molto particolare.

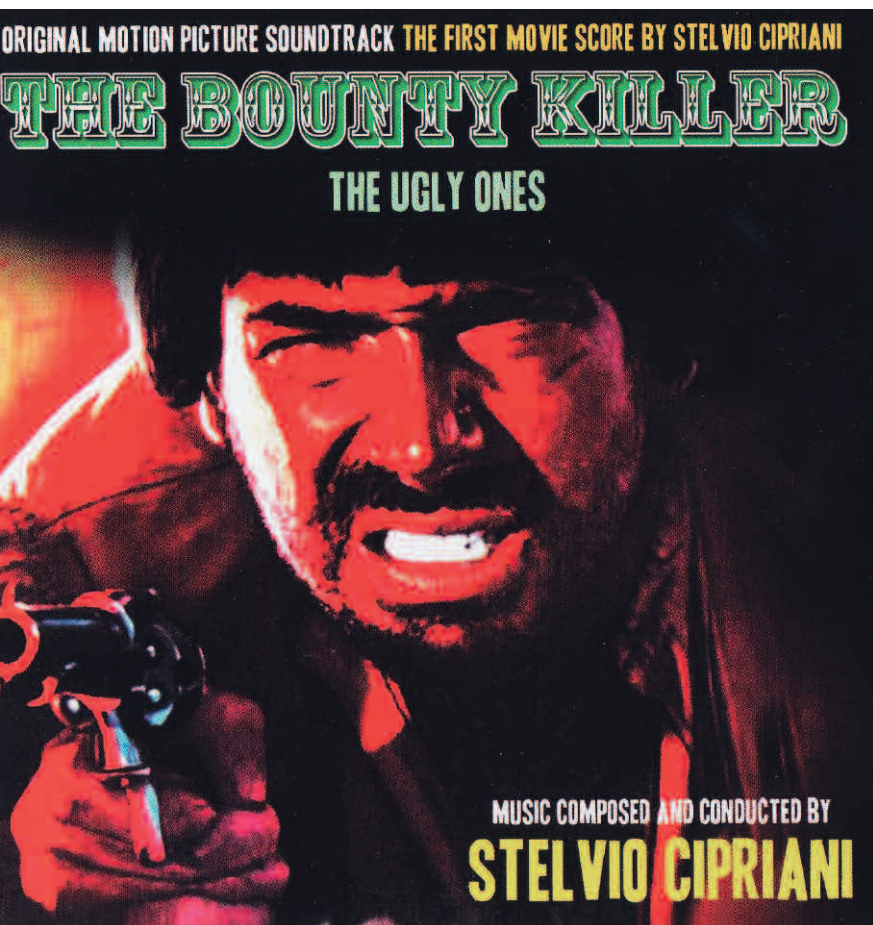
Quando da giovanissimo lavoravo per la Ricordi, ero solito andare a ritirare di persona gli arrangiamenti fatti dal Maestro Rota per Rita Pavone, con la quale lavoravo in qualità di pianista. Rota mi scambiò sempre per il fattorino finché un giorno, poco prima che mi liquidasse per l'ennesima volta in pochi istanti, pressissimo dai suoi lavori, io feci dei commenti sugli arrangiamenti che mi aveva consegnato la volta precedente.

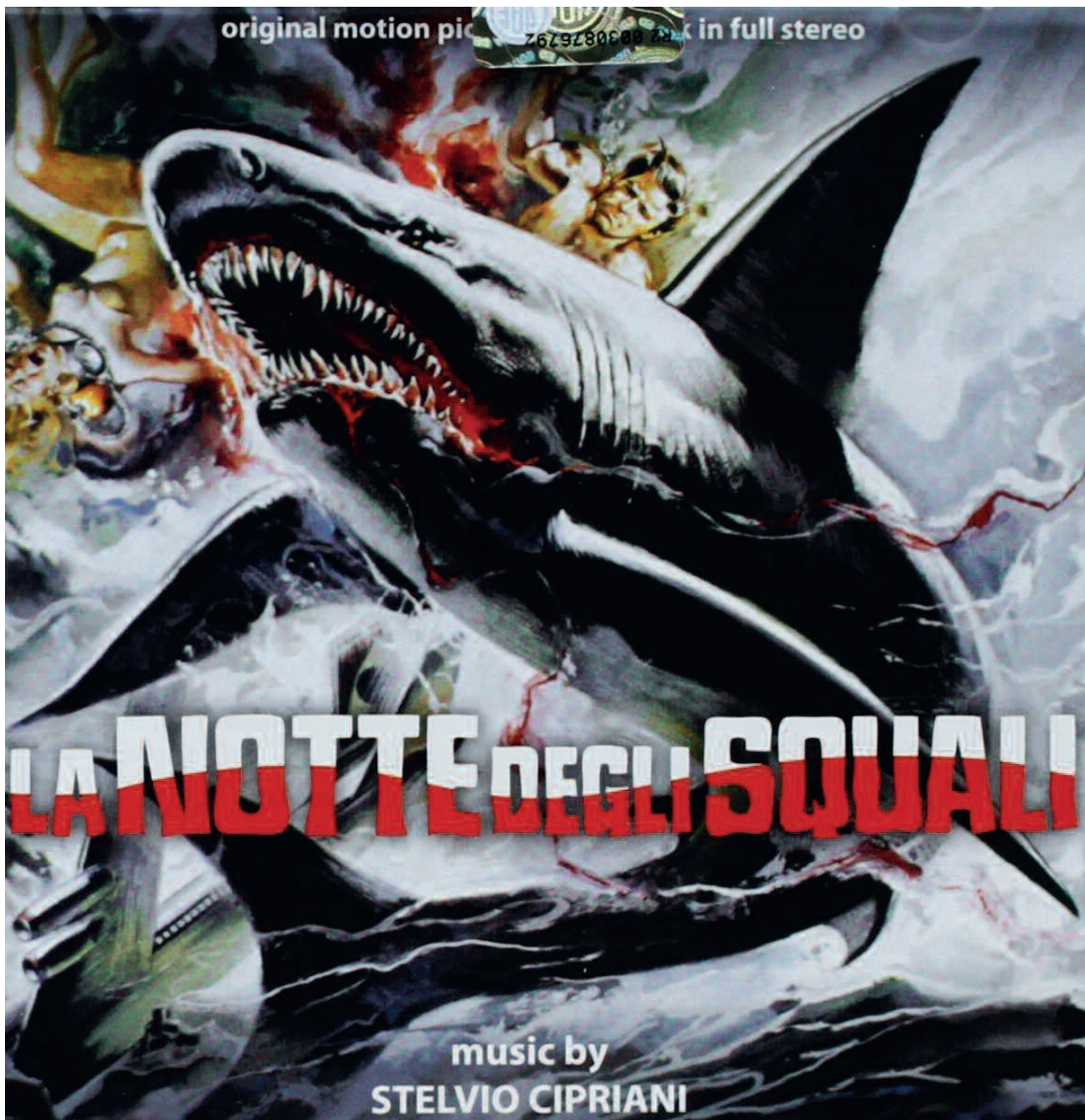
I suoi occhi s'illuminarono alla scoperta che sapevo parlare di musica, e con mia infinita gioia m'invitò a entrare. Mi misi seduto al suo pianoforte e mi fece suonare per lui tutto il pomeriggio.

Fu una delle giornate più belle della mia vita.

Molti anni dopo fui invitato a un pranzo sul lago di Castel Gandolfo e il mio manager mi presentò a Federico Fellini, che con mia gran felicità mi riconobbe: "Maestro Cipriani! Venga a sedersi qui con noi" mi disse, e fece per presentarmi a Nino Rota che però lo fermò immediatamente. "Io so chi è lei!" disse. "Lei è il fattorino!". Non so se si era dimenticato del pomeriggio in cui avevo suonato per lui o se stesse facendo un'esilarante battuta.

Il mio vero riscatto avvenne anni dopo, durante una premiazione per la colonna sonora di Anonimo Veneziano, quando fui invitato a suonarne il tema principale al





pianoforte. Tra i candidati al premio c'era anche Nino Rota, presente in sala ed io per omaggiarlo, prima del mio brano, suonai un medley delle più belle colonne sonore da lui composte, cosa che mi confidò in seguito, apprezzò molto. ( n.d.a.Cipriani si siede al pianoforte e suona i temi di "8 e mezzo" e de "La Dolce Vita". )

**Maestro, la ringrazio infinitamente per la sua disponibilità, e la lascio chiedendole se ha altri progetti musicali imminenti.**

Io non mi fermo mai! È da poco uscita la serie televisiva per la Rai "Trilussa", alla quale sono molto legato essendo cresciuto a Trastevere proprio nella piazza che porta il suo

nome. Attualmente sto lavorando a una serie di DVD per il Vaticano, un'opera pensata originariamente da Giovanni Paolo II e poi portata avanti da Papa Francesco. Ecco vede? ho proprio qui uno dei temi che ho scritto oggi.

Il Maestro indica dei fogli pentagrammati sul leggio del pianoforte, completamente scritti a mano, simbolo di una generazione di compositori che non sono stati toccati dalle nuove tecnologie, dalla composizione tramite sintetizzatori e computer. Una generazione di raffinati, genuini musicisti che dobbiamo essere orgogliosi di annoverare tra i grandi artisti italiani. Una generazione che, forse, non tornerà più. •



# *Towanda* e i pomodori verdi fritti

## Beatrice Buttiglione

Tratto dal libro *Pomodori verdi fritti al caffè di Whistle Stop* di Fannie Flag, il film appassiona perché ha molteplici aspetti e può essere spunto di riflessione su diversi argomenti.

In primo piano vi è l'amicizia tra Evelyn Couch, casalinga di mezza età frustrata e infelice, e Ninny, anziana ospite della casa di riposo, dove è ricoverata anche la zia di Ed, il marito di Evelyn.

I due personaggi s'incontrano proprio nella casa di riposo e iniziano a parlare del *Whistle Stop Café*, un caffè abbandonato, che è il cuore dei ricordi di gioventù per Ninny, che rievoca la storia di sua cognata Idgie Threadgoode, giovane e ribelle, e di Ruth, amica di famiglia legatissima ai Threadgoode.

Il film si muove su due piani paralleli: la vita di Evelyn e le incredibili vicende di Idgie che osò sfidare la società statunitense degli anni '30, il marito violento di Ruth e il *Ku Klux Klan*.

Di sottofondo c'è una difficile realtà sociale, resa vivibile grazie all'amicizia profonda tra i membri della piccola comunità in Alabama: Ruth e Idgie, i braccianti (tra i quali hanno un ruolo di rilievo Big George e Sipsey), lo sceriffo locale Grady Kilgore, il reverendo Scroggins e tutte le persone che hanno trovato in quella piccola comunità il calore necessario per accettarsi nelle differenze e affrontare i pericoli provocati dal cattivissimo Frank Bennett, marito violento di Ruth e membro del *Ku Klux Klan*, oltre che dallo sceriffo Curtis Smoother.

Ninny nel corso del film diventa un punto fermo per Evelyn, alle prese con un marito pigro, annoiato e assente, e insoddisfatta dalla monotonia di una quotidianità, fatta solo di cibo e di sedute di gruppo per ritrovare l'energia necessaria a costruire la propria vita. Questa energia Evelyn la trova nei racconti di Ninny sulle vicende di Idgie e, utilizzando il calore interiorizzato attraverso la narrazione, diventa più grintosa (con sfumature buf-

fissime), meno vittima passiva, diversa da com'è rappresentata all'inizio.

Iddie è una vera eroina, difende Ruth dal marito (la porta letteralmente via), affronta il *Ku Klux Klan* per difendere Big George, apre il *Whistle Stop Café*, dove offre amicizia e accoglienza a chiunque ne abbia bisogno e tutti le sono affezionati, in primis il vecchio Smokey, un alcolizzato dal carattere mite e gentile che rimarrà legato profondamente alle due ragazze.

Un argomento importante del film è l'amore lesbico tra le due donne, esplicito nel libro e implicito nel film, probabilmente fondamentale per descrivere l'anticonformismo delle due donne, soprattutto nel difficile contesto culturale degli anni '30 statunitensi.

Un film pieno di misteri, allusioni (alla fine rimane il dubbio che Ninny sia in realtà Iddie), ricco d'intrecci e dinamiche, vicende attuali e passate, sfumature di giallo per il delitto di Frank Bennett, buoni sentimenti e tanta ironia.

È una storia di amicizia, quella tra i membri della piccola comunità dell'Alabama e quella tra Ninny ed Evelyn, che darà a esse la forza necessaria per affrontare i loro problemi: la vecchietta per Ninny e una vita insoddisfatta per Evelyn, che è aiutata a trovare energia e sicurezza in se stessa, diventando per Ninny come una nipote cui trasmettere esperienza e affetto. L'anziana protagonista ha avuto una vita intensa, ha amato ed è stata amata, non è mai rimasta passivamente a guardare lo scorrere degli eventi; la sua vitalità sembra costituire uno stimolo per Evelyn, che inizia a crearsi interessi, a impegnare il tempo libero e ad apprezzare di più ciò che ha intorno. Ninny rappresenta la visione socio - psicologica che negli ultimi decenni si è sviluppata intorno alla vecchietta, diventata sempre più oggetto di riflessione, dato il progressivo allungarsi della speranza di vita. Lei vede obiet-

tivamente i problemi legati alla sua età e fa riferimento ai problemi di salute, alla sua famiglia che se n'è già andata, alla solitudine, con ironia e serena accettazione; energica com'è, ci tiene a far notare a Evelyn che ha ancora tanto da fare e che si trova in una casa di riposo solo per fare compagnia a una sua amica che ha problemi di salute. Racconta con nostalgia della sua vita e dei suoi cari che l'hanno già lasciata e con altrettanto entusiasmo di tutto quello che le hanno dato, grata per ciò che ha vissuto. Ninny è un'anziana rimasta sola, il marito e il figlio l'hanno già lasciata, eppure è un personaggio molto ricco di affetti, pieno di grinta e colmo di emozioni da condividere. Se ne accorge Evelyn e le due si "adottano" ricreando così una relazione nonna - nipote molto affettuosa. Per tutta la durata del film è più Evelyn ad aver bisogno di lei, per le storie che Ninny racconta e per i consigli che dà, avendo vissuto una vita lunga e piena d'interessi e perché, nonostante le perdite, non ha mai perso l'energia e non ha mai smesso di dare affetto, conservando sempre il sorriso e la spontaneità di una bambina. •

**Titolo originale:** *Fried Green Tomatoes*

**Paese di produzione:** Stati Uniti d'America

**Anno:** 1991

**Regia:** Jon Avnet

**Sceneggiatura:** Fannie Flagg, Carol Sobieski

**Fotografia:** Geoffrey Simpson

**Musiche:** Thoma Newman

**Cast:** Kathy Bates, Mary Stuart Masterson, Mary-Louise Parker, Jessica Tandy, Stan Shaw, Cicely Tyson.





## Una donna molto coraggiosa, il coraggio della vita? **La vieille dame indigne**

**Pia De Silvestris**

Il regista del film *Una vecchia signora indegna* (1965) René Allio è purtroppo poco conosciuto in Italia come un grande regista perché si è dedicato a molteplici forme artistiche. Pittore, letterato, scenografo geniale ha iniziato la sua carriera prima di tutto nel mondo del teatro sperimentale d'avanguardia francese degli anni cinquanta, diffondendo le idee del teatro epico di B. Brecht, di cui aveva colto la potenza narrativa e l'universalità dei personaggi evocati.

Questa duttilità gli impedì di realizzare un numero più nutrito di film che l'avrebbero senz'altro reso noto oltre i confini del suo paese. I due film più conosciuti di René Allio sono *Una vecchia signora indegna* (1965), tratto da un racconto omonimo di Bertolt Brecht e *Una giornata amara* (1973) con una superba Simone Signoret nel ruolo di una donna di servizio che riesce a evadere con le sue fantasie da un mondo monotono e frustrante.

Il titolo del film più famoso di Allio è apparentemente poco diverso nella sua dicitura originale francese, poiché in sostanza quello che cambia è solo l'articolo: nella traduzione italiana troviamo l'articolo indeterminativo

“*Una vecchia signora*”, mentre in francese il regista ha utilizzato l'articolo determinativo, “*La vieille dame*”. Sembrerebbe una piccola differenza, mentre l'articolo diverso cambia completamente il significato della proposizione. Penso che René Allio lo sapesse bene. L'anno precedente, nel 1964, l'uscita del film di Jean-Luc Godard *La femme mariée* aveva scatenato l'intervento della censura francese che aveva imposto di cambiare il titolo con l'articolo *Une*. Con quell'articolo determinativo Godard voleva sottolineare il problema della donna sposata, di tutte le donne sposate, insistendo sulle loro persistenti difficoltà negli anni sessanta a sopportare un ruolo di sottomissione sociale che le spingeva a ribellarsi contro la loro condizione, vedi anche *Vivre sa vie* (1962), usando inconsapevolmente la sessualità come strumento di rivolta.

Anche il film *La vieille dame indigne*, diventata nella traduzione italiana *Una vecchia signora indegna* per le ragioni esposte sopra, nasce dalla ribellione contro l'assoggettamento maschile, contro il desiderio dell'altro che non si vuole separare e continua a esercitare il mec-



canismo del bisogno per indurre a una complicità senza limiti. Alla morte del marito la settantenne Berthe si sente sola, ha trascorso una vita dura e sacrificata, sempre pensando alla sua famiglia e poco a se stessa. Come il granchio liberato dal cerchio che lo imprigionava perché restringendosi è diventato un punto, si sente smarrita. Dopo il funerale, durante il pranzo che segue, i cinque figli tutti sposati, seduti a tavola, continuano a esercitare la loro tirannia sulla madre in piedi accanto a loro, pronta a servirli come sempre.

Ma i movimenti di Berthe hanno perso quell'automatismo che li rendeva così prevedibili, la perdita del marito le ha fatto toccare con lucidità il dolore del lutto e l'esperienza dell'impossibile nel reale.

Niente sarà più come prima.

L'indegnità di Berthe si esprime per i parenti in quella decisione della vecchia signora di prendere su di sé la responsabilità della sua vita, di cogliere l'occasione che le si presenta, di vivere finalmente un po' di libertà, di non essere più l'appendice del marito e dei figli ormai grandi.

Si sente in tutto il film aleggiare un grande pensiero: anche una donna di settant'anni può gettare i panni della schiavitù familiare, la più difficile da attuare, sfidare il moralismo dei compaesani, staccarsi "da quel grumo torpido/ che è nostro e tuttavia non ci appartiene /...da tutte queste cose che ogni volta / si riaggrappano a noi come spine / andarsene...".

La signora Berthe Bertini rifiuta l'ospitalità interessata offertale dai figli e decide di trascorrere per proprio conto gli ultimi anni della sua vita. Con una giovane amica Berthe (Louise Sylvie) passerà gioiosamente quello che le rimane da vivere percorrendo in macchina le strade di Francia, gettando finalmente uno sguardo meravigliato sul mondo, felice di aver conquistato un'autonomia e una libertà mai così interamente assaporate.

L'unico a comprenderla è il nipote Pierre che rappresenta la nuova generazione. L'amore per questa vecchia ritenuta strana dai suoi ma che lui sente vicina al suo cuore farà sì che Berthe muoia tra le sue braccia al ritorno dalla sua felice vacanza, dopo aver sperimentato il volo adolescenziale mai vissuto prima.

Questo film meraviglioso, carico d'ironia e di poetica umanità si aggiunge alle parole straordinarie, che hanno bisogno di essere continuamente ribadite per non essere dimenticate, di Virginia Woolf e di Rainer Maria Rilke che entrambi scrissero nel 1929 rispettivamente *Una stanza tutta per sé* e *Lettere a un giovane poeta* sulla condizione femminile.

### **Titolo originale: La vieille dame indigne**

Paese di produzione: Francia

Anno: 1965

Sceneggiatura:

Fotografia: Denis Clerval

Musiche:

Cast: Sylvie, Victor Lanoux, Malka Ribowska, Etienne Bierry, Jean Bouise, Francois Maistre





# La ballata di Narayama

## Il cuore non invecchia

Luisa Cerqua



*Vivete la vostra vita fino in fondo e allora, ma soltanto allora,  
morirete (Nietzsche).*

Quando giunge il momento, ogni vecchio salirà a Narayama, la montagna mitica che rappresenta il trapasso. Qui, da solo, aspetterà la morte. Andare a Narayama è un rito ancestrale tragico e ciclico della tradizione scintoista: in silenzio, un figlio porterà il genitore in spalla fino alla sua ultima meta e tornerà indietro solo e senza voltarsi, come Orfeo. Quel viaggio porrà coloro che lo compiono a confronto con se stessi, perché Narayama, Dio della vita, garante della legge per il bene comune e traguardo finale, è il luogo della mente in cui ciascuno è solo di fronte al senso della propria esistenza.

Il soggetto del film di Imamura *La ballata di Narayama* (1983) è tratto dal romanzo di Fukuzawa ('56) *Le canzoni di Narayama*, grande successo letterario già portato sullo schermo in stile Kabuki da Kinoshita col titolo *La leggenda di Narayama* (Venezia '58). Dopo una serie di film centrati sul desiderio come motore di vita (*Desiderio rubato* e *Desiderio inappagato* del '58, *Desiderio di omicidio* del '64, *Il profon-*



*do desiderio degli Dei*, '68) con *La ballata di Narayama* (Palma d'oro Cannes '83) Imamura riprende questo tema affrontandone le trasformazioni ma soprattutto il limite e anche la rinuncia, porta stretta fatalmente connessa all'avanzare degli anni. Il desiderio, visto e descritto come affermazione libera e violenta di ciò che è animale e naturale, è per Imamura l'essenza dell'essere umano ed i suoi personaggi appaiono "immersi nel liquido amniotico del desiderio animale" (M. Yasuko). Ma in questo film, crudo e poetico, il desiderio è posto in rapporto con ciò che più vorremmo sfuggire: perdita, invecchiamento e fine vita. A dover salire sulle spalle del figlio per recarsi a Narayama è la vedova Orin, madre e nonna settantenne ancora desiderosa di vita ma tuttavia pronta a "togliere la sua bocca dalla tavola" per cedere spazio a chi resta. Orin, quindi, rappresenta colei che sa affrontare la dura legge della limitatezza dei mezzi e della necessità senza perdere la capacità di amare, per questo il suo ultimo tragico viaggio diverrà un inno alla vita.

Nel suo libro *Invecchiare* Quinodoz cita Julius, il protagonista di *Apprendre a mourir*, che preparandosi al fine vita, così come Orin, sa immergersi fino in fondo nella sollecitudine verso gli altri e rafforzare gli affetti traendone nutrimento profondo. Quando purtroppo accade il contrario, inquietudi-

ne per la propria sorte e timore dell'invecchiamento possono invece inquinare ciò che resta del giorno e allora, come accade in *Pelle di Zigrino* (Balzac), l'angoscia di morte distruggerà anche ciò che più si è amato. La vicenda di Orin è fortemente simbolica, tra racconto naturalistico e mito. Il film è ambientato a Kotani (villaggio montano giapponese raggiungibile solo in elicottero) e girato quasi totalmente in esterni seguendo il ritmo naturale delle stagioni; paesaggi, piante e animali ne sono protagonisti quanto l'uomo. Kotani ci appare lontano dal tempo e dallo spazio reali fin dalle prime inquadrature, immobile nel suo continuo divenire solo governato dal "tempo interno" dell'uomo e della natura. L'occhio della cinepresa segue i ritmi placidi del vivente e la temporalità è quella che presiede al fluire del supremo Ordine naturale: nascita, morte, rinascita.

Questa pellicola seppur a colori sembra a tratti girata in bianco e nero, caratterizzata com'è dai forti contrasti di luce. Interni bui e spogli si alternano a esterni abbaglianti che sottolineano la forza dei contrari: a Kotani ristrettezze e libertà senza confini governano l'esistenza di un gruppetto di montanari nipponici aggrappati alla vita oltre il limite del vivibile. Essi, nel buio dei loro miseri interni domestici, rinnovano rituali di sopravvivenza arcaici e lottano ferocemente per il cibo, consumano violente passioni e silenziosi misfatti; uomini e animali convivono e insieme si nutrono, copulano, si riproducono, si sopraffanno. Impulsi e gesti isomorfi accomunano umanità e animalità.

Nella magica sequenza d'apertura lo sguardo della cinepresa, simile a quello di un uccello in volo, plana silenzioso sui tetti nevosi di case da cui emergono uomini, donne, focolari e bimbi che giocano. Sono figure primitive e irsute, selvagge nelle reazioni, negli accenti e nei gesti istintivi che li spingono al di là del limite dell'*humanitas*: assistiamo a infanticidio, parricidio, incesto, fino all'omicidio grupppale quale atto di giustizia per furto di cibo. Siamo immersi in una dimensione arcaica della mente dominata da forze istintuali caotiche e brutali: violenza delle pulsioni, aggressività e sessualità sfrenate. A Kotani il ciclo vita-morte-rinascita è sempre vincolato dalla necessità, ma anche qui il vero senso dell'esistenza è fatalmente legato al mantenere viva la capacità di amare. La legge di Narayama in fondo è questa. Essa consegna all'anziano che ne sarà capace la funzione di tutela e trasmissione degli affetti che danno senso al vivere.

"Spero che la morte mi sorprenda vivo", diceva Winnicott. In effetti l'aspetto più difficile dell'invecchiamento è mantenersi vivi, emotivamente e affettivamente.

Ad Orin è data questa funzione: testimoniare come la capacità di amare possa restare viva nonostante la rinuncia al desiderio. Grazie a ciò, andando a spegnersi a Narayama, il suo legame con la vita sarà fino all'ultimo istante intenso e profondo. •

### Titolo originale: *Narayama-Bushi-Ko*

Anno: 1983

Paese: Giappone

Regia e sceneggiatura: Shohei Imamura

Fotografia: Masao Tochizawa

Musica: Shinikiro Ikebe

Cast: Sumiko Sakamoto, Ken Ogata, Hidari Tonpei, Seiji Kurasaki



# Les bien-aimés

## Comme la vie a passé vite

**Fabiana Proietti**

*Siamo fatti di memoria, siamo insieme infanzia, adolescenza, vecchiaia e maturità.*

Federico Fellini

Spaccato a metà fra un omaggio agli anni Cinquanta/Sessanta, alla Parigi pastello di un cinema non ancora morso dall'irruenza vitale della Nouvelle Vague, e una seconda parte dai toni decisamente più melodrammatici, *Les bien-aimés* non è propriamente un film sulla vecchiaia ma un film letto interamente attraverso tale prospettiva. Il cinema di questo giovane autore francese è, infatti, uno squarcio di vita in cui non esistono temi, frammenti isolabili dal flusso della corrente. Nel suo esiguo ma denso corpus fil-

mico, Christophe Honoré lavora a un'idea di cinema che restituisca la pienezza della vita, dei suoi alti e bassi emotivi, mescolando senza soluzione di continuità dramma e commedia, e tentando di accrescere la dimensione emozionale delle immagini attraverso il potere suggestivo della musica.

Per l'autore la vecchiaia si traduce ne *Les bien-aimés*, in una canzone della gioventù suonata lentamente, le cui note si colorano del rimpianto delle occasioni e, balzachianamente, delle illusioni perse, dove il ritmo sostenuto, fremente, viene sostituito da parole piene di rassegnazione. Così spetta a Catherine Deneuve, ex ragazza leggera, visitare i propri fantasmi, tornando nell'appartamento dove era sbocciato l'amore con il suo Jaromil, lo stesso in cui aveva concepito

l'unica figlia Véra, proprio quando entrambi non ci sono più. Quel che resta sono le ombre, che il cinema ha il potere di restituire per pochi istanti.

Il tempo è la chiave di tutto: “Quanto è passata svelta la vita, quanto sembra tutto più lento adesso”, recita il brano. La condizione senile è per la protagonista una dilatazione temporale, che il compositore Alex Beaupain traduce musicalmente rallentando il ritmo dell'iniziale *Je peux vivre sans toi* - tributo al pop anni Sessanta - fino a dilatare le note così come accade alle ore delle monotone giornate in provincia che accompagnano la vecchiaia di Madeleine.

Lasciando inalterata la melodia del primo brano nell'ultimo, posto a sigillo dell'intero film e della vita della sua protagonista, Beaupain e Honoré trattengono il passato all'interno del presente. Un passato distorto, deformato, ma sempre vivo.

Il cinema attualizza il ricordo nell'immagine (e in questo caso anche nel suono) adottando una doppia temporalità. Se *Les bien-aimés* lavora sulla vecchiaia come sentimento nostalgico dell'ineluttabile scorrere del tempo, lo fa, infatti, accostando due linee temporali: quelle distinte da Groethuysen, nel saggio *De quelques aspects du temps*, in Storia e Memoria, dove la prima «è essenzialmente longitudinale, mentre la memoria, essendo dentro l'avvenimento, consiste innanzitutto nel non uscirne, nel restarvi e nel risalirlo dall'interno».

Ed è proprio questo imprigionamento dei protagonisti di Honoré nel tempo soggettivo della memoria a scandire il loro rapporto con il mondo esterno, mai riconciliato, soprattutto per il bellissimo personaggio di Véra, interpretato da Chiara Mastroianni, una narratrice in grado di ricordare anche ciò che le preesiste, come l'innamoramento dei suoi scapestrati genitori. Anche lei, destinata a morire giovane, è interprete di un brano che – come quello materno – reca i segni di un logoramento emotivo: *Jeunesse se passe*, collocata nel suo incedere fra i viali spettrali di una Montreal deserta nel giorno dell'attentato alle Torri Gemelle, diventa una luttuosa anticipazione della scomparsa di Véra, precocemente invecchiata, sfibrata dall'entità dei suoi sentimenti non corrisposti, come in un mélo della Hollywood classica. Così come la preceden-

te *J'en passerai*, in cui la donna prefigura la propria sofferenza e il destino tragico che andrà a infliggersi, portandosi dal passato al futuro.

In quest'andirivieni temporale, Honoré non ha neanche bisogno di inserire una cornice nel presente per ricollegarsi al passato, giacché le immagini, persino le più allegre, come l'incipit sulle note della versione francese di *These boots are made for walking*, contengono sempre al loro interno una certa malinconia, destinata a farsi preponderante nella seconda parte, quella delle perdite e del lutto.

Se quest'aspetto investe soprattutto i personaggi, Honoré lavora però anche sulla memoria spettatoriale, costruendo un personale omaggio alle divinità del suo immaginario cinefilo.

I “beneamati” sono anche i fantasmi dei divi venuti a mancare, citati fondendo realtà e finzione, vita dentro e fuori lo schermo. Così Madeleine – nome che già richiama la “donna che visse due volte” di Hitchcock, com'è di fatto questo ruolo condiviso con la più giovane Ludivine Sagnier – è un personaggio-tributo all'interprete Catherine Deneuve e alla sua carriera: dal primo grande successo con Jacques Démy, ne *Les parapluies de Cherbourg*, film-chiave per gli esperimenti di commedia musicale di Honoré, alla posa di schiena di *Bella di giorno*, qui riproposta dalla figlia Chiara, fino a quegli “ultimi metrò” e alla passione divorante dei mélo girati con François Truffaut. •

### Titolo originale: *Les bien – aimés*

Anno: 2007

Paese: Francia

Regia: Christophe Honoré

Soggetto e Sceneggiatura: Christophe Honoré

Produttore: Pascal Caucheteux

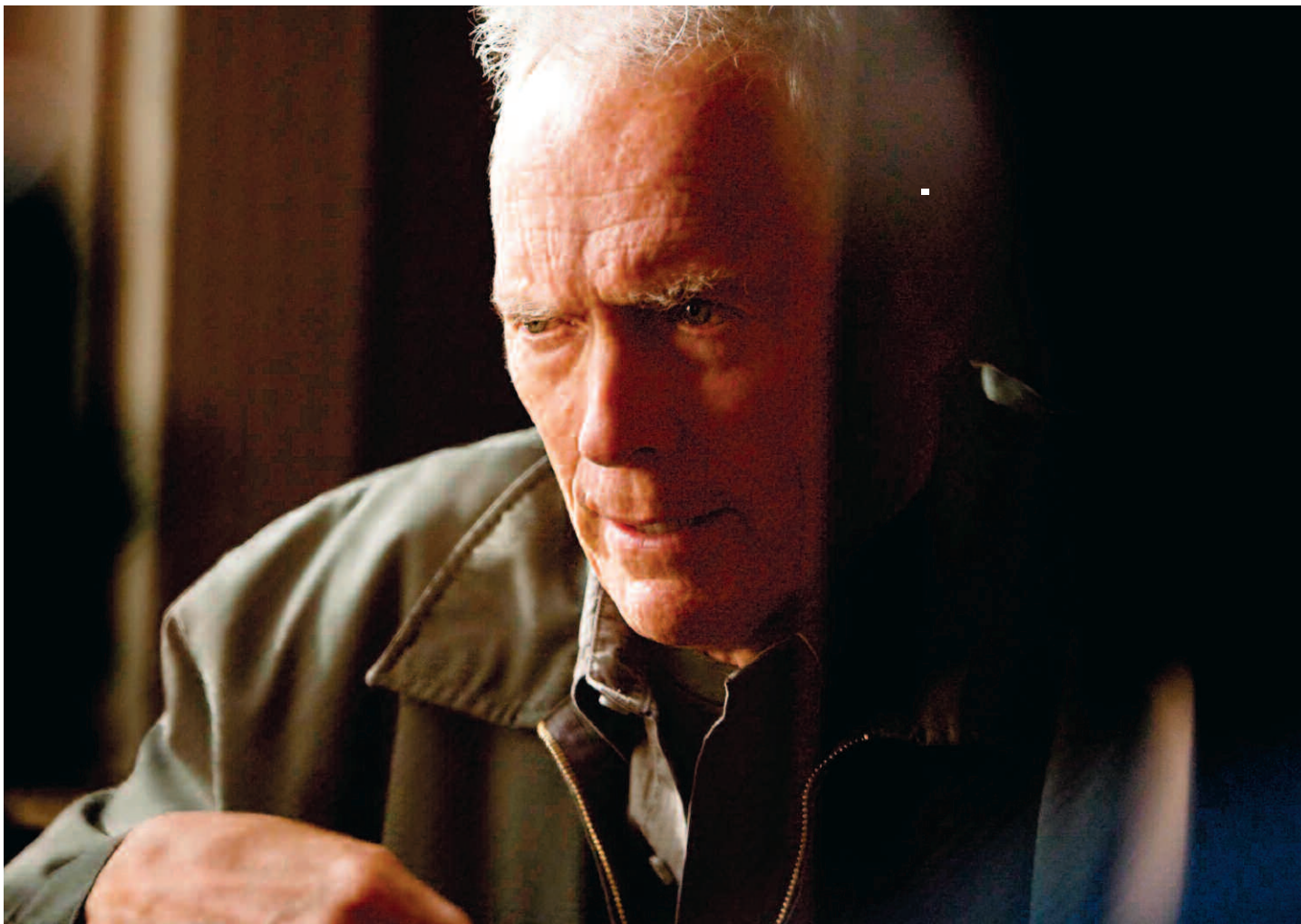
Musiche: Alex Beaupain

Cast: Catherine Deneuve, Milos Forman, Chiara Mastroianni, Ludivine Sagnier, Louis Garrel, Paul Schneider, Rasha Bikvic.



# Gran Torino

## Una sorpresa inaspettata



### Alberto Angelini

Con particolare riferimento alla tragedia, Aristotele sostiene, nella *Poetica*, che nel passaggio dalla prima alla seconda parte dell'azione, debba verificarsi una trasformazione capace di provocare la sorpresa. Questa trasformazione non può essere arbitraria o casuale, ma deve costituire un riconoscibile punto di svolta. Più è imprevedibile la trasformazione, attraverso cui è effettuato il passaggio dalla prima alla seconda parte della narrazione, più potente è il risultante pathos. L'imprevisto è auspicabile, anzi necessario.

Da questo punto di vista, nel film *Gran Torino*, Clint Eastwood realizza un "piccolo prodigio". Egli è il perso-

naggio protagonista Walt Kowalski, reduce della guerra di Corea e operaio della Ford in pensione, che vede il suo quartiere di Detroit spopolarsi di bianchi americani per lasciare il posto a ispanici e a un gruppo d'invasori "musi gialli". Si tratta degli "Hmong", una popolazione asiatica costretta a emigrare in massa negli Stati Uniti, per l'appoggio dato agli Americani nella guerra del Vietnam. La rabbia di Kowalski si rivolge anche verso i membri della sua famiglia. Dai due figli, Mitch e Steve, lo allontanano scelte di vita e gusti automobilistici; uno di loro commercia auto giapponesi, peccato più che mortale per un ex dipendente Ford. Dei nipoti vari disprezza ogni

cosa: dall'abbigliamento all'indolenza. Anche con autoironia, Eastwood mette in scena Kowalski nel meno compiaciuto dei modi. Un vecchio ringhioso e urticante, capace di prendere il fucile per allontanare chi osa invadere la sua proprietà privata e preoccupato solo di due cose: avere una scorta di birra fresca da bere in solitudine nella sua veranda e ammirare la sua Gran Torino Ford del '72, che ogni tanto tira fuori dal garage e lucida con maniacale pazienza. Un'auto da esposizione, che non usa e protegge gelosamente, fa da controparte rispetto a coloro che sembrano, a lui, rappresentare il degrado di un mondo che non accetta. Essa è simbolo della sua reale esistenza, assieme alle sigarette, alle lattine di birra, al piccolo prato antistante casa e alla tosse che segnala il progredire di una grave tubercolosi.

Questa severa routine è interrotta da due suoi giovani vicini asiatici: Sue e Thao, con cui fiorisce un forte rapporto, soprattutto incoraggiato dall'iniziativa affettuosa della ragazza. In questa reciproca relazione si sviluppa, per Kowalski, un progressivo processo di apprendimento. Nei confronti del giovane Thao e delle sue incertezze nel crescere, l'irritabile Walt è chiamato a svolgere quel ruolo paterno che è consapevole di aver trascurato, nella sua vita passata. Come conseguenza, egli si apre, lentamente, al mondo e all'umanità. Inizia ad accettare i cibi esotici che i suoi vicini di casa insistono a offrirgli e impara a rispettare gli usi e i costumi di questo microcosmo asiatico che, precedentemente, aveva osservato solo da dietro una barriera di diffidenza e rabbia. Il nuovo corso affettivo proviene dalle stesse persone che, per anni, aveva sprezzantemente definito "musi gialli". Soprattutto, egli permette a se stesso di provare sentimenti sconosciuti o, da troppo tempo, dimenticati scoprendo, nella famiglia asiatica, un luogo di affetti genuini e di relazioni autentiche.

Si può quindi comprendere la rabbia furiosa e, apparentemente, incontrollata che Kowalski sente quando un'odiosa banda di teppisti distrugge la vita dei suoi due giovani amici asiatici. Thao è percosso e umiliato, mentre Sue è violentata.

Questo è il punto preciso della storia in cui il regista deve costruire il passaggio dalla prima alla seconda parte dell'azione. Fino a questo momento, sul piano narrativo, potremmo sostenere la presenza di una certa convenzionalità. Il punto di svolta dovrebbe apparire credibile o probabile, sia pur sforzandosi di apparire originale.

Ecco perché, dopo le terribili e umilianti violenze subite dai due ragazzi asiatici, ci aspetteremmo la discesa in campo di un rinnovato ispettore Callaghan armato, furioso e deciso a vendicare ogni torto, distruggendo i cattivi. L'ispettore Harry Callaghan, implacabile e violento cacciatore di criminali è un personaggio che Eastwood giocò, nella prima parte della sua carriera, in ben tre film e divenne molto popolare nella "maggioranza silenziosa" dell'era Nixon.

Qui l'Eastwood regista realizza il "piccolo prodigio" cui si è sopra accennato. È violata la regola del cinema popolare. Quando ci aspettiamo che Kowalski estragga la sua pistola, per sterminare la banda dei teppisti criminali, egli



invece si offre, fino a diventare bersaglio per le loro armi, determinando così il loro arresto, senza spargimento di sangue diverso dal suo. L'arte di resistere al male con mezzi non violenti è la suprema saggezza del vecchio soldato. Ed è anche lo shock con cui Eastwood decostruisce il suo storico personaggio e la narrazione tradizionale dei film di genere violento o guerresco. Cosa sarebbe successo se Ettore, invece di uccidere Patrolo e insultare il suo cadavere, avesse ignorato l'offesa originale e si fosse ritirato dentro alle mura di Troia? Forse Achille non avrebbe mai accettato di riprendere la lotta.

Avviene, in Kowalski, quella che Jung definì *enantiodromia*, ovvero una "caduta nell'opposto", che si verifica ogni volta che la coscienza assume un atteggiamento unilaterale, rispetto ai più contraddittori contenuti dell'inconscio. Chi cerca di differenziarsi dall'inconscio con la semplice rimozione, cade nel rovesciamento perché, semplicemente, l'inconscio lo afferra alle spalle. Questo mutamento avviene in virtù del processo d'iniziazione, rispetto al riconoscimento e alla diversità dell'altro, che il protagonista ha vissuto nel contatto con i due ragazzi asiatici.

Kowalski si sacrifica e muore raggiungendo la "redenzione" per tutti i suoi peccati passati e il suo corpo, che la cinepresa vede dall'alto, rimane a terra con le braccia tese su una croce invisibile, come un'eco del sacrificio di Cristo. •

### Titolo originale: Gran Torino

Paese di produzione: USA

Anno: 2009

Regia: Clint Eastwood

Sceneggiatura: Nick Schenk

Fotografia: Tom Stern Eastwood

Musiche: Kile Eastwood

Cast: Clint Eastwood, Cory Hardrict, John Carrol Lynch, Geraldine Huges, Brian Howe



# Una canzone per Marion

## L'invecchiamento non abolisce i sogni

**Renata Biserni**

Siamo in un quartiere della periferia londinese (*location* privilegiata dei film-denuncia di Ken Loach), abitato per lo più dagli esponenti di quella *lower class* che il liberismo thatcheriano degli anni '80 molto ha penalizzato. In una casa di mattoni rossi, non dissimile dalle altre, vivono Marion e Arthur, due anziani coniugi che nonostante marcate differenze caratteriali (in virtù di quell'alchimia che qualche volta si crea fra gli esseri umani), hanno attraversato insieme la vita rimanendo uniti. Tuttora si amano profondamente. (Gli interpreti, Vanessa Redgrave e Terence Stamp, bellissimi e carismatici, mostrano con serenità i segni del tempo). Marion è estroversa, solare, aperta alle relazioni; Arthur di contro è cupo e solitario, incapace di intrattenere rapporti con altri che non siano la stessa Marion. Persino con il figlio James ha un rapporto freddo e improntato al giudizio, privo di affettività. Il film del quarantenne regista inglese Paul Andrew Williams - appartenente all'ormai popolare filone dei *gray pound* (pellicole con protagonisti dai capelli bianchi) - coglie la vita della coppia nel momento in cui lei, da tempo malata di cancro, apprende che le rimangono solo pochi mesi di vita. Invece di attenersi a ciò che le consiglia il medico - concedersi patatine e gelato a volontà - o di chiudersi in casa come vorrebbe Arthur, la

donna, fedele a se stessa e al suo carattere, sceglie di trascorrere quell'ultimo tempo in mezzo agli altri godendo della loro compagnia.

Scriva James Hillman: "Così come il carattere guida l'invecchiamento, l'invecchiamento disvela il carattere".

In una delle *council house* del quartiere, la giovane e bella Elisabeth, dirige con passione e competenza un coro di anziani: per Marion, da sempre amante della musica e del canto, quello è il luogo ideale. Arthur, pur prendendosi amorevolmente cura di lei, disapprova la scelta, la considera ridicola e persino pericolosa e quando le condizioni della donna si aggravano, cerca di costringerla a rinunciare a quella pazzia. Marion è fragile e spaventata, ma è anche tenace e piena di fiducia nella vita. S'impone perciò di andare fino in fondo, soprattutto quando il coro, del quale è diventata l'anima, è scelto per partecipare a una competizione canora.

*True Colors are beautiful...* che lei canta con un filo di voce ma con la gioia nel cuore guardando negli occhi il suo "arruffato" Arthur, è allo stesso tempo un addio e un inno alla vita. Annichilito dal dolore per la perdita della compagna, Arthur s'isola ancora di più, rifiuta la vicinanza e il conforto degli amici di lei, lasciandosi sprofondare nella malinconia e nel-



l'abbandono. Sordo a quell'istinto di aggregazione che è fra le migliori difese dell'essere umano, viene meno anche alla promessa fatta a Marion di prendersi cura del figlio; totalmente ripiegato su se stesso e indifferente alla sofferenza che infligge, allontana lui e la nipotina. L'unico dialogo continua a intrattenerlo con la moglie cui fa visita quotidianamente, al cimitero. A lei recita la lista della spesa, ma racconta anche del vuoto, della mancanza, dell'insensatezza della sua vita. Quel chiudersi agli altri rimanendo pervicacemente attaccato alla persona perduta, congela il suo dolore impedendo al lutto di seguire il proprio corso naturale. Il rischio cui va incontro Arthur e con lui tanti anziani che rimangono soli, spesso in un ambiente sociale deprivato, è la dispersione dell'identità dell'Io. Nel suo modello teorico dello sviluppo, il *Life-span Developmental Psychology* che protrae l'evoluzione della personalità fino al momento della vecchiaia, lo psicoanalista Erik Erikson, introduce il concetto di "dispersione dell'identità" contrapponendolo a quello di "integrità". La prevalenza di quest'ultima dimensione psicologica permetterebbe all'individuo di affrontare l'ultima parte della vita e la cruda realtà della morte con serenità, sentendosi compiuto, integro. Al contrario, l'esperienza della vecchiaia può indurre, come nel caso del nostro protagonista, sentimenti di separazione e un cupo senso di decadimento.

La triste situazione di Arthur è ribaltata dalla giovane Elisabeth che instaura con lui una relazione improntata all'autenticità e lo convince a prendere il posto di Marion nel coro degli anziani. Iniziando, da prima timidamente, quasi sottovoce a cantare con gli altri, Arthur a poco a poco si ammorbidisce; il canto diventa il mezzo per elaborare il lutto,

il ponte per avvicinarsi al prossimo, il luogo dove i sentimenti trovano spazio espressivo. Accetta la compagnia della ragazza e nel contatto con lei familiarizza con quel ruolo paterno che con il proprio figlio non ha mai esperito. Nonostante le nuove esperienze Arthur teme che sia troppo tardi per cambiare il finale della sua storia. E invece, nel finale del film, sarà proprio lui con un inaspettato atto trasgressivo che sancisce il passaggio dalla dispersione all'integrità (la ribellione all'ingiustizia che vorrebbe il coro escluso dal concorso), a cambiare le cose. Con la sua toccante interpretazione di *Good night my angel* (la canzone per Marion), incanta letteralmente la platea facendo guadagnare un premio al suo gruppo. Lui ci guadagna un nuovo atteggiamento verso la vita improntato a una certa vitalità e gaiezza ma soprattutto il rapporto con il figlio e con la possibilità di contribuire a quella trasmissione transgenerazionale che è uno dei compiti fondamentali della vecchiaia.

Scrive ancora Hillman: "Scoperte e promesse non appartengono soltanto alla giovinezza; la vecchiaia non è esclusa dalla rivelazione". •

### Titolo originale: **A song for Marion**

Paese: Gran Bretagna / Germania

Anno: 2012

Regia: Paul Andrew Williams

Sceneggiatura: Paul Andrew Williams

Fotografia: Carlos Catalàn

Musiche: Laura Rossi

Cast: Vanessa Redgrave, Terence Stamp, Gemma Arterton, Christofer Eccleston



**A ciascuno il suo**



## Via Castellana Bandiera

**Lucia Figà Talamanca**

Via Castellana Bandiera è un film che sorprende per la densità dei significati profondi contenuti nella sua narrazione. Ambientato nella periferia di Palermo, un luogo fra gli ultimi con un'umanità sofferente e provata dalle difficoltà della vita, parla di riscatto e ne parla tutto al femminile. Due automobili condotte da due donne si fronteggiano in senso opposto nella stretta via Castellana Bandiera ambedue in attesa che l'altra faccia marcia indietro per lasciare libero il passo.

La figura dominante è l'anziana donna Samira, magistralmente interpretata da Elena Cotta (Coppa Volpi come migliore attrice, Venezia 2013), albanese della Piana degli Albanesi, definita dal suocero Saro "turca, greca, albanese tanto è tutto lo stesso", che apparentemente emarginata e rassegnata mostra la sua determinazione fino alla morte. L'altra figura femminile è Rosa, impersonata da Emma Dante, regista e interprete del film e autrice del romanzo da cui il film è stato tratto. È una donna più giovane, originaria del luogo nel quale si perde e con il quale ha ancora un doloroso conto in sospeso.

È con lei la sua compagna, Clara, che, estranea ai fantasmi inaspettatamente riattivati da Rosa, non capisce cosa stia succedendo, cerca altre modalità di comunicazione, chiede spiegazioni, domanda se non ci sia un'autorità che possa risolvere la situazione, poi non sentendosi ascoltata, si accorda con il giovane nipote di Samira per andare

a prendere qualcosa da mangiare. Clara sembra rappresentare nello svolgersi del racconto l'aggancio con la realtà, col bisogno di cibo e con l'apparente irrilevanza del contendere.

Ma, in quel luogo, in quella strada, ove anche i numeri civici sono opzionali, il dramma in atto è di tutt'altro linguaggio. Samira vive in quel luogo con il genero Saro, pescatore, anche dopo la morte dell'amata figlia. Sembra quasi che per lei quella periferia abbandonata rappresenti comunque un luogo di promozione sociale rispetto alle sue origini (albanese della Piana degli Albanesi). Anche il suo linguaggio, espresso in pochissime parole, si presenta come un'altra lingua, sottotitolata a sua volta come tutto il film in cui i personaggi si esprimono in dialetto siciliano. Il suo ruolo è di condurre la Fiat Punto del genero, impossibilitato a farlo per una malattia agli occhi, dal mare a casa e viceversa.

L'ambiente è corale, numerosa la famiglia: donne, bambini e vicini di casa.

Rosa, più giovane, è lì per andare a un matrimonio di un amico della sua compagna, ma inaspettatamente ha perso la strada e si ritrova lì, proprio nel luogo, ora diventato quasi urbano, teatro delle sue angosce infantili e testimone della sua solitudine quando da bambina si appartava per vivere il doloroso senso di abbandono da parte di una madre affettivamente assente. Le due donne alla guida, ognuna nella propria automobile, si trovano una di fronte

all'altra e nessuna delle due vuole cedere il passo: presto tutto diventa una questione di vita o di morte. Solo Clara che non ha legami con quel territorio, non capisce cosa stia avvenendo e a un certo punto si domanda: "ma qui sono tutti pazzi?"

Intanto l'umanità intorno partecipa all'evento e supporta col proprio commento quella che inconsapevolmente sente una lotta all'ultimo sangue. Le due donne come gladiatori nell'arena hanno ingaggiato una lotta estrema in cui si fronteggiano i fantasmi di profonde e non rimarginate ferite del rapporto madre-figlia.

Da una parte Samira, una madre "interrotta" il cui lutto e il dolore per la figlia morta sembra essere il filo conduttore della vita; dall'altra Rosa per la quale rabbiosi conflitti infantili con la madre "inadempiente" richiedono un riscatto e un'affermazione di sé che si esprime nell'affermazione della supremazia quasi animalesca sul territorio. In via Castellana Bandiera nessuna delle due donne è disposta a fare marcia indietro e Samira mantiene il punto fino alla morte. Come nelle tragedie greche il coro delle donne del vicolo è presente, commenta e segnala il procedere della tragedia in atto, mentre gli uomini della comunità ingenuamente convinti del potere di Saro su Samira, organizzano improbabili scommesse per lucrare sull'evento. Non è un gioco quello che si sta svolgendo, sembra piuttosto essere un *redde rationem* della vita di ambedue le donne.

La dinamica sottesa all'ostinazione di entrambe è primitiva ed è egregiamente espressa nelle immagini di una corporeità senza filtri: il bisogno di cibo e i bisogni corporali.

Per le due protagoniste, soprattutto per Samira non c'è

spazio per il nutrimento, c'è solo la difesa estrema di uno spazio interno che è visivamente delimitato con le proprie urine: il territorio della strada diventa l'immagine dell'affermazione di sé.

Chi vincerà? In un estremo moto di orgoglio Samira preferisce morire pur di non cedere il passo: è lei che vince, dopo una vita di dolore ed emarginazione, è lei che conquista il territorio.

"Samira è tosta" commenta il coro.

Col suo ultimo gesto Samira riscatta la sua vita radunando intorno a sé tutto il mondo con cui ha vissuto.

Nella sequenza finale l'affannarsi di tutti i vicini per vedere l'automobile di Samira, ormai senza guida, precipitata in un burrone è emblematica della sua vittoria: tutti sono lì per lei e alla giovane e rabbiosa Rosa non resta che fare finalmente retromarcia lasciandosi alle spalle, ammesso che sia possibile, i suoi dolorosi fantasmi irrisolti. •

### Titolo originale: via Castellana Bandiera

Nazione: Italia

Regia: Emma Dante

Soggetto: Emma Dante

Sceneggiatura: Emma Dante- Giorgio Vasta

Musiche: Fratelli Mancuso

Cast: Elena Cotta, Emma Dante, Alba Rohrwacher, Renato Malfatti, Dario Casarolo, Carmine Maringola, Sandro Maria Campagna, Elisa Parrinello, Giuseppe Tantillo, Daniele Macaluso, Marcella Colajanni, Giacomo guanieri.



# AMOUR

## Per amore, solo per amore



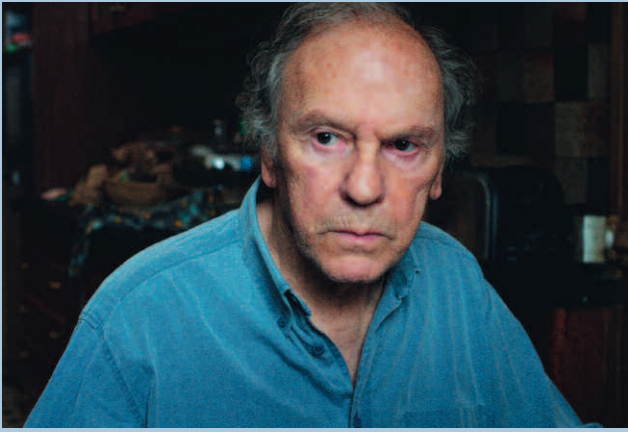
### Raffaele Meale

A un anno e mezzo di distanza dalla presentazione al festival di Cannes, dove ricevette la Palma d'Oro dalla giuria presieduta da Nanni Moretti, è assai interessante notare come attorno ad *Amour* di Michael Haneke si siano venute a creare due correnti di pensiero, antitetiche e in perenne conflitto tra loro. Da una parte della barricata vi sono gli strenui difensori dell'ultimo film di Haneke, mentre dall'altro lato prendono posizione gli indefessi detrattori, propensi nella maggior parte dei casi ad allargare la critica anche alle precedenti incursioni registiche del cineasta austriaco.

La tragica storia di Georges e Anne, ottuagenari insegnanti di musica in pensione, e della malattia degenerativa che colpisce la donna di fronte agli occhi impotenti del marito ha ricevuto da un lato gli elogi per l'asciuttezza di un racconto che non cede mai ai ricatti consolatori della retorica sentimentale, ma dall'altro ha aperto il fianco a una critica serrata, che ha letto nel rigore geometrico della messa in scena non una

volontà di sottrazione ma piuttosto la pervicace ricerca di un cinema anti-umanista, gelido, scientifico nella sua eccessiva razionalità. Schierandoci tra i tenaci peroratori della causa di Haneke – se tal può definirsi – troviamo comunque piuttosto affascinante che un approccio estetico così trattenuto possa essere stato interpretato come un'attitudine quasi “nazista”, in cui l'elemento umano sarebbe messo al bando a favore addirittura del disprezzo della vita stessa.

Il più grande fraintendimento sviluppatosi nelle letture di *Amour* poggia le sue basi con ogni probabilità nell'idea che Haneke abbia firmato un'ennesima variazione sul tema dell'elaborazione del lutto, sorta di *bildungsroman* della terza età. Eppure il dubbio che erode i pensieri di Georges dal momento della paralisi che coglie la moglie (è giusto osservare il dolore della persona amata senza agire in nessun modo, anche il più irreparabile?) non è che l'estrema ratio di un discorso assai più profondo e ramificato, già insito e per-



cepibile nel cinema di Haneke e che qui trova una propria sublimazione.

Più che dell'accettazione della perdita, *Amour* parla in maniera diretta del rapporto dell'uomo con il concetto stesso di morte, nell'accezione più ampia di questo termine. Morte fisica, ovviamente, ma prima ancora intellettuale: morte del proprio ruolo borghese, per il colto docente di musica Georges, sconfitto sia dalla malattia della consorte sia dalla relazione tumultuosa con la figlia. Su questa linea si muove la consueta attenzione di Haneke verso l'evoluzione psicologica dei protagonisti della vicenda.

Per quanto la maggior parte delle opere dirette da Haneke nel corso della sua carriera trovino collocazione in ambienti chiusi o spazi in ogni caso perfettamente definiti, mai come in quest'occasione s'imprime nella mente dello spettatore l'idea di luogo/ventre in cui i personaggi si rinchiudono per cercare di tenere al di fuori il mondo che li circonda. La sequenza dell'inseguimento al piccione da parte di Georges nel soggiorno di casa, a prima vista un diversivo per deviare lo sguardo dalla cupa atmosfera dell'opera, rappresenta al contrario la più tragica delle disillusioni: anche quando l'universo esterno riesce a penetrare la cortecchia difensiva edifica-

ta dall'ottuagenario per proteggere sua moglie da qualcosa d'ineluttabile, si tratta solo di un istante passeggero, destinato a non lasciare alcuna traccia di sé nel percorso umano del protagonista. Viaggio al termine di una notte che non può prevedere una "fine", *Amour* mostra la disgregazione umana in grado di andare al di là di qualsiasi autodifesa della logica: la morte si avvicina a ogni inquadratura, senza che si abbia la possibilità di sfuggire a un microcosmo soffocato ancor prima che soffocante. Inguainato nella purezza architettonica ed espressiva di Haneke, si nasconde un elogio intenso e incorruttibile all'*amour fou*, personificato dall'annullamento di sé al quale s'immola Georges: un contrasto (solo apparente) tra etica ed estetica che devasta gli argini del sentimento arrivando a sfiorare sorprendenti vette di lirismo.

Come già accennato in precedenza, all'interno di questo scandaglio umano perde dunque d'interesse la semplice e già metabolizzata elaborazione del lutto: il corpo inerte di Anne, non più vivo prima ancora del suo reale decesso, è solo il *Macguffin* indispensabile per aprire una porta sull'abisso insondabile della solitudine, dell'incapacità di relazionarsi con il mondo esterno e sull'impossibilità materiale dell'amore "eterno". L'ennesima dimostrazione della grandezza autoriale di uno dei maggiori cineasti venuti alla luce negli ultimi quarant'anni. Come tutti i grandi registi, in grado di fissare la realtà senza replicarla, ma vivendola. Fino alla morte. •

### Titolo originale: *Amour*

Paese: Francia, Austria, Germania

Anno: 2012

Regia: Michael Haneke

Sceneggiatura: Michael Haneke

Fotografia: Darius Khondji

Scenografia: Jean-Vincent Puzos

Musica: Guillaume Sciama, Jean-Pierre Laforce

Cast: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert, William Shimell





# Ladies in lavender

## Il profumo dell'amore

**Livia Pascalino Bellanova**

Tratto dal romanzo breve dei primi del novecento *Ladies in lavender* di William J.Locke, esce nel 2004 il film omonimo diretto dall'attore Charles Dance, alla sua prima esperienza di regia. Il film si avvale dell'interpretazione di due attrici straordinarie, Judi Dench e Maggie Smith che hanno il merito di dar vita a una vicenda molto delicata e sottile che affonda le sue radici nei meandri più profondi dell'animo femminile.

Ambientata nella splendida cornice della costa della Cornovaglia, alla vigilia della seconda guerra mondiale, la storia si snoda in uno spazio onirico fuori dal tempo, lontano dal contesto storico e politico dell'Europa. La natura, il mare, i fiori, il clima cadenzano la vita di due anziane sorelle, Janet e Ursula, che vivono da sole nella casa paterna conducendo una vita quieta e monotona in una perfetta simbiosi. L'assenza di stimoli e i pochi rapporti con la

comunità del villaggio vicino, in uno spazio tanto affascinante quanto immobile e ripetitivo, ben si prestano a rappresentare la dimensione dell'inconscio, senza spazio e senza tempo. Le due condividono ancora la stanza da letto, come da bambine, e sono costantemente l'una il riferimento dell'altra.

A interrompere la prevedibilità della loro vita, irrompe nella scena l'Evento: la scoperta di un naufrago sulla spiaggia davanti al loro cottage. Si tratta di un giovane uomo, bello, straniero che non si sa da dove arrivi (Daniel Bruhl)! La provenienza dal mare comunque evoca l'idea di una nascita e, in effetti, per le due donne inizia una nuova vita. Esse lo accolgono in casa, lo accudiscono, lo curano (ha una caviglia rotta) come un figlio. La comparsa dell'elemento maschile, da tanto tempo assente dopo la morte del padre, ha una valenza fortemente mobilitante. Inizia

presto tra le due una competizione per il primato nella relazione con il giovane. Ursula arriverà a dire alla sorella: "Guarda che l'ho visto prima io!" (riferendosi al ritrovamento del naufrago). Pian piano il trio diventa una specie di famiglia in cui, in un crescendo, si tessono le trame di relazioni affettive complesse. La seduzione esercitata dal giovane sulle due anziane signore aumenta nel momento in cui scoprono che egli è polacco ed è un violinista di grande talento (quest'ultimo elemento del resto si profila subito come un elemento che porterà al dramma della separazione). Commovente è la gara tra le due sorelle a chi lo nutre meglio, chi gli insegna la lingua inglese, chi lo accudisce di più. È per loro una straordinaria occasione di vivere una variegata gamma di emozioni e di ruoli mai vissuti prima: la maternità negata, il senso che acquista la vita quando si prova la tenerezza e ci si può occupare di chi rappresenta il futuro.

Il racconto prende una piega originale nel momento in cui si scopre che Ursula comincia a provare per il giovane un sentimento di vera passione amorosa. Diversamente dalla sorella Janet che in gioventù è stata innamorata di un ragazzo che ha perso la vita al fronte nella prima guerra mondiale, Ursula non ha mai conosciuto l'amore. Ella viene travolta da un sentimento mai provato prima e, come un'adolescente trepidante e sognatrice, coltiva un sogno d'amore che non esclude fantasie erotiche che, forse, non si era mai consentita di avere.

La tesi del film sembra essere che il mondo interno è senza tempo e che le pulsioni, i desideri, le fantasie e i bisogni sono universali. L'età avanzata delle due donne non deve quindi stupire né tantomeno scandalizzare.

Non trovo interessante ciò che molte critiche hanno sottolineato: che il film voglia sfatare il luogo comune che considera solo l'uomo legittimato ad amare una donna molto più giovane e non il contrario. Non mi sembra questo il punto. Il messaggio importante è che nell'inconscio tutto è presente, attuale.

Dance è riuscito a trattare questo tema in modo poetico e delicato, supportato dalla bravura eccezionale di due grandi attrici. Ursula non è mai patetica, anzi si prova per lei un grande affetto e simpatia, perché riesce finalmente a conoscere, anche se dolorosamente, un sentimento a lei sconosciuto e precluso. Quando poi il principio di realtà s'impone sulla scena, quando cioè il giovane va via per sviluppare il suo progetto artistico, Ursula è in grado di lasciarlo andare (come una buona madre) ed elabora il lutto della perdita.

Questa storia è solo un pretesto per descrivere i moti profondi dell'animo, a qualunque età, e gli analisti sanno bene quanto frequenti siano i sogni passionali ed erotici in pazienti, uomini e donne, anche anziani. •

### **Titolo originale: Ladies in Lavender**

Paese di produzione: Gran Bretagna

Anno: 2004

Regia: Charles Dance

Sceneggiatura: da un racconto di William J. Locke

Fotografia: Peter Biziou

Musiche: Nigel Hess

Cast: Judi Dench, Maggie Smith, Natascha McElhone, Toby Jones





# La grande bellezza

## Un laico alla ricerca del sacro

**Matteo Bernardini**

A ben vedere non c'è molta differenza tra la *Xanadu* di Charles Foster Kane e il lussuoso attico con vista sul Colosseo di Jep Gambardella. L'uno tiene lontani curiosi e passanti, l'altro è fatto per attirarli e contenerli, ma entrambi nascono per placare l'*horror vacui* dei loro abitanti e raccogliere al loro interno il mondo in tutti i suoi elementi. Kane accumula cimeli e oggetti materiali mentre Jep amici e invitati, ma entrambi hanno bisogno di riempire il vuoto in un provvisorio tentativo di arginare ciò che vi si annida, l'opprimente incombere della morte. *La grande bellezza* è tutto fuorché una rilettura post-berlusconiana de *La dolce vita*, un revival felliniano incentrato sugli abusi e i poco onorevoli costumi della nostra classe politica, intellettuale, ecclesiastica, persa e corrotta nei postumi di una volgarità romana alcolica e ignorante. Lo sguardo di Paolo Sorrentino non è quello del moralista intento a giudicare la decadenza e la perdita di valori dei salotti alto borghesi della capitale. Certo c'è l'indignazione, c'è il rigetto (anche divertito), ma sopra ogni cosa la cifra essenziale è quella della compassione, e non potrebbe essere altrimenti per un film che si basa sull'inaggiungibile presenza della morte nella vita, ossessiva angoscia che

se da una parte dona significato all'esistenza nel renderla finita, dall'altra rende tale esperienza uno spietato e sempre affamato pozzo reclamante senso.

È questo tentativo di esorcizzare la morte ad accomunare nella loro vecchiaia due personaggi apparentemente così lontani come Kane e Jep, colti nella fase avanzata di un'esistenza vissuta nel terrore e nel rimorso, protetti a stento dal ricordo di un sogno infranto. Se per Kane il suo Rosebud era il bocciolo di rosa di un'infanzia spensierata, nella quale imparare ad amare e vivere con gli altri, un fiore nascente al cui strappo si deve una vita di solitudine e afasia, per Jep Elisa è solo il ricordo di un momento di felicità, edulcorato nel tempo dalle mancanze di tutti i giorni ma effimero e superficiale nella sua concretezza. Kane, colto nel culmine della sua anziana e misera esistenza, rimpiange il momento dopo il quale tutto è cambiato, l'innocenza perduta che esisteva e vibrava nel suo cuore di bimbo. Jep invece vive all'ombra di un trucco, e l'unica epifania possibile per lui è svelare la natura illusoria di un artificio retorico costruito nel tempo. Girato come fosse uno spot di moda, posticcio persino nel regime altamente barocco della narrazione complessiva, il finale de



*La grande bellezza* svela una frase sciocca e banale, e il sorriso complice di una ragazza caricata negli anni di un peso salvifico che non le è mai spettato. Da luce verde brillante di notte dall'altra parte della baia, come fosse l'unica inequivocabile fonte di verità e salvezza, il ricordo di Elisa si rivela alla fine per quello che è, la semplice nostalgia della giovinezza.

Piuttosto che un ritorno in grande a temi e atmosfere più consono dopo l'infelice trasferta americana, *La grande bellezza* sembra per questo un film cupo e mortuario realizzato all'ombra di un nichilismo che non lascia speranze, a fronte del quale i discorsi sui paralleli felliniani permettono uno studio solo superficiale dell'opera (per quanto siano suggeriti da Sorrentino stesso, che si diverte a intendersi con lo spettatore in un gioco che tra depistaggio e autentica riverenza sfiora il *MacGuffin* hitchcockiano). Per quanto *La dolce vita* rimanga il referente più immediato per struttura, geografia, immaginario – tutto sembra nascere dal suicidio di Steiner – esso è solo il punto di partenza di una visione del mondo ben più cupa e disperata nella quale tutto è un trucco, il futuro è morto e non esiste salvezza, perché anche la frase più nascosta nel profondo del cuore, chiave di volta del ricordo di quando si era vivi, appare solo come una sciocca battuta. Allora, esiste veramente la grande bellezza per Sorrentino? Di certo non sono i vizi di cui si circondano i mostri che abitano il suo cinema: alcol, sesso, droghe e denari che mal nascondono la voragine del vuoto – e che trovano nella tanto criticata messa in scena barocca del film il loro ideale correlativo oggettivo. Altrettanto vale per le donne cui tali mostri spesso ambiscono, dame salvifiche che portano alla morte o all'inganno, illudendo o facendosi a loro discapito oggetto di illusione. Forse la risposta è solo nell'arte stessa, nel suo essere strumento per giungere alla verità. *La grande bellezza*



d'altronde non è altro che questo, la massima *recherche* che può fare un laico per cercare di arrivare al sacro, a un divino terreno e concreto da contrapporre al perenne decadimento del reale. •

### **Titolo originale: La grande bellezza**

Paese: Italia

Anno: 2013

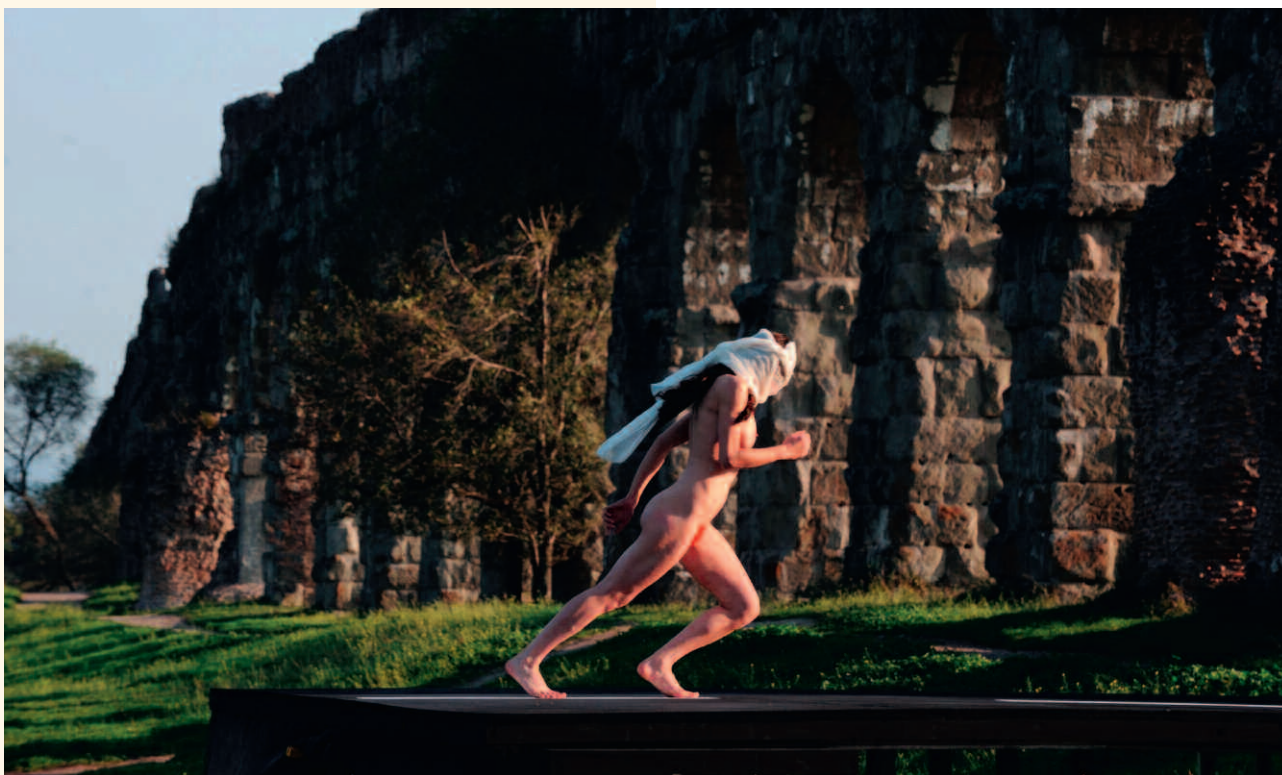
Regia: Paolo Sorrentino

Sceneggiatura: Paolo Sorrentino, Umberto Contarello

Fotografia: Luca Bigazzi

Musica: Lele Marchitelli

Cast: Toni Servillo, Carlo Verdone, Sabrina Ferilli, Iaia Forte, Carlo Buccirosso, Isabella Ferrari, Roberto Herlitzka, Galatea Ranzi, Massimo Popolizio, Ivan Franek.





# Settimo cielo

## La gioventù dell'anima

**Giuliana Campanella**

*Settimo Cielo* è un film di Andreas Dresen che parla delle passioni tra anziani. Fin dall'inizio lo spettatore è immerso in una scarna realtà di primi piani e assenza totale di colonna sonora: solo una macchina da cucire rumorosissima con la quale Inge, una donna ultrasessantenne, sta riparando dei pantaloni da uomo... E' pensierosa, li stira, li impacchetta ed esce per strada. Entra in un portone. Karl - il suo futuro amante - le apre la porta, stupito di vederla. "Mi trovavo a passare da queste parti e ti ho portato i pantaloni" dice Inge. Karl la fa entrare. Dopo alcuni fugaci sguardi seduttivi, si accarezza il viso, i capelli, si baciano appassionatamente, vanno sul letto e si spogliano. Senza veli la cinepresa di Dresen offre la visione dei corpi dei due amanti quasi settantenni nella loro decadenza in un amplesso realistico e passionale. L'unico

suono è il crescente ansimare. Alla fine ridono sudati e felici. Lui, grato, le carezza il viso, ma, quando uscito dal bagno torna nella stanza, non trova più Inge che nel frattempo è fuggita via. Attonito si accascia sul letto in tutta la sua nudità. Di seguito Inge, nella prima scena con Werner, suo marito, di ritorno a casa da un funerale, gli chiede se il discorso era stato bello e lui risponde: "No... sono rimasto l'ultimo del vecchio collegio". Lei bacia e accarezza il corpo magrissimo di lui immerso nella vasca da bagno, aggiungendo: "Ma siamo ancora insieme", come a mantenere salda la loro unione. Da subito s'intravede, nonostante l'età dei due uomini sia pressoché la stessa, una vena di tristezza in Werner. L'uomo vive con Inge da trent'anni, ha fatto da padre a Petra, la figlia di lei, oggi madre di due bambine. Un coro di donne della terza



età, cui la protagonista appartiene, farà da contrappunto apparentemente disarmonico a tutta l'opera filmica. A poco a poco, con una scansione ritmica quasi epica, pochi dialoghi, susseguirsi di fatti, e nessun aiuto o suggestione musicale, il regista costruisce la storia. Si potrebbe, infatti, dire che a prima vista si tratti di un triangolo adulterino di tre persone anziane, ma a una lettura più attenta è bene tener in conto la particolare sensibilità poetica tutta germanica all'interno della quale mi pare inscritta l'opera. Un giorno, mentre Inge è intenta a sbrigare le sue faccende domestiche - si tratta di una coppia molto modesta anche da un punto di vista sociale - il silenzio è rotto dallo squillo del cellulare. Inge risponde, balbetta emozionata: "Sì... no... Non voglio più andare avanti con questa storia... Domenica ho le bambine...". Subito dopo la macchina da ripresa inquadra il volto di lei che gioca con la nipote, ma è distratta: ormai ha intrapreso il cammino verso un sentiero dal quale è difficile tornare indietro. Anche nei confronti del marito è Inge che prende l'iniziativa sul piano erotico, cerca il contatto con lui, come a voler allontanare la figura dell'amante, rinforzare il legame con il marito e, al contempo, non farsi risucchiare nel buco nero

della depressione di lui (aveva detto un giorno, dopo aver fatto visita al proprio padre paraplegico ricoverato in un istituto "Se dovessi fare la fine di mio padre, portami in un bosco e sparami!"). E' questo il profondo patto di amore e fedeltà che li lega, proprio quello che Inge ha iniziato a infrangere.

Un giorno Inge annuncia a Karl che l'indomani andrà con Werner a fare una gita in treno senza meta - a lui piace tanto - spiega. In trent'anni si è dovuta, o voluta convincere che anche a lei piace tanto vedere i paesaggi che scorrono attraverso i vetri. Karl ribadisce invece che lui ama stare in mezzo alla natura, annusarla, toccarla, "è come se mi appartenesse". Werner le ha proposto una vita chiusa nel vetro, Karl invece le offre il profumo del bosco. Inge è in bilico. Si affacciano i primi sensi di colpa nei suoi tentativi di convincere Karl che "è bello andare in treno"... Incapace di controllare ulteriormente il sentimento che la travolge, va a confidarsi con la figlia Petra. La scissione non regge più: Inge svela la relazione con Karl al marito, il quale reagisce sbigottito, urlando se non sia impazzita. Inge risponde piangendo in modo irrefrenabile: "Io non volevo!... Speravo che mi passasse... E' successo!..." Werner rincara la dose ricordandole che a lui "non resta molto". Forse è proprio da questo che Inge fugge: è una lotta tra pulsioni di vita e pulsioni di morte ma in una cultura

degli assoluti e degli imperativi categorici le conseguenze non potranno che essere tragiche. Inge, comunicata l'intenzione di separarsi, uscendo da casa gli dirà: "Chissà se un giorno mi perdonerai!". E questa è l'ultima interazione tra i due. L'ultima scena del coro delle anziane signore che canta l'Inno alla Gioia di Beethoven fa da ossimoro a ciò che accadrà. Una telefonata notturna della figlia annuncia, infatti, alla madre il suicidio di Werner. Ai due amanti non resta che abbracciarsi nel dolore. •

### Titolo originale: **Wolke 9**

Anno: 2008

Paese: Germania

Regia: Andreas Dresen

Sceneggiatura: Andreas Dresen, Jörg Hauschild, Laila Stieler, Conny Ziesche

Fotografia: Michael Hammon

Produzione: Arte, Senator International, Peter Rommel Productions, Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB)

Cast: Ursula Werner, Horst Rehberg, Horst Westphal, Steffi Kühnert.

# The spirit of '45

## La voce di un'epoca

### Antonella Dugo

Il conflitto generazionale che si sta manifestando e inasprendo in questi anni, ha assunto aspetti diversi dalla fisiologica lotta tra padri e figli per la supremazia e la presa del potere. I figli hanno sempre contestato i padri, che resistono, per poi riconoscere e cedere il ruolo di comando familiare e sociale a questi, che, a loro volta, si sentono eredi del potere tolto ai padri e, pur nella diversità, ne riconoscono la storia, come fonte di trasmissione di radici e valori comuni, appartenenza, che li lega. I padri sono stati i padri dell'infanzia e della giovinezza dei figli e a queste sono indissolubilmente legati: i padri possono morire, ma per i figli, per ciascuno di loro, il padre non muore mai, in quanto presenza costitutiva dell'infanzia e della giovinezza.

Questo modello sembra aver subito mutazioni che hanno determinato una crisi del ruolo del padre e del figlio. La vecchiaia, l'invecchiamento, comportano una dolorosa ferita narcisistica: la perdita dell'idea di sé come protagonista e primo attore della propria vita, cui si aggiunge una mancanza di "competenza", che c'è sempre stata, ma ora appare schiacciante per gli anziani. Le nuove tecnologie di comunicazione sono emarginanti per loro, mentre "anche un bambino" le domina.

Si sta affermando una nuova cultura della conoscenza, che non ha padri, ma è creata e gestita dalla generazione dei trentenni, che si propongono come gli unici in grado di interagire con la realtà. Questo causa un forte senso di svalutazione degli anziani, delle loro esperienze e della loro storia: la vecchiaia è da "rottamare", fare a pezzi e buttare. La perdita del ruolo dell'anziano ha rafforzato l'angoscia di invecchiare, con la conseguente ostinata negazione della propria condizione, e il disperato tentativo di occultare i segni dell'età, fisici e psichici, per sembrare sempre giovani. Anche i figli senza padri sono in



difficoltà, costretti a essere per sempre giovani e a non oltrepassare i quaranta anni, pena la sostituzione da parte dei più veloci ventenni. La cesura del legame con il passato sembra rendere impensabile la rappresentazione di sé come padri del futuro: si può essere solo figli.

Il film *The spirit of '45*, che ho scelto di proporre riguardo al tema della vecchiaia è controcorrente e apparentemente anacronistico, poiché racconta una storia che parte dal passato e arriva a oggi, attraverso la testimonianza di anziani, uomini e donne, che hanno vissuto quegli eventi. Kean Loach ha realizzato un documentario con la sua solita magistrale serietà e leggerezza, utilizzando spezzoni e documentari d'epoca, accompagnati e commentati dalle voci e dalle testimonianze di chi allora era giovane, intrecciando la storia collettiva con quella individuale, dando così maggiore profondità e pregnanza agli accadimenti, con l'apporto di emozioni e ricordi personali che rendono il racconto più vivo e coinvolgente. Il film ricostruisce la storia dell'Inghilterra dalla fine della seconda guerra mondiale, ne mostra gli effetti devastanti: distruzione, miseria, disoccupazione, mortalità infantile. La reazione a questa situazione fu in Inghilterra, come in altri paesi europei, eccezionale; *Lo spirito del '45*, desiderio di vita e cambiamento, portò all'affermazione di un governo laburista e alla realizzazione di riforme fondamentali in tema di sanità, istruzione, edilizia pubblica e nazionalizzazioni, migliorando il tenore di vita delle classi disagiate. Riforme che durarono sino all'avvento della Thatcher, con la quale iniziò il processo inverso di privatizzazione. Il documentario riporta testimonianze di real-

tà drammatiche, raccontate come normali vicissitudini, che con sacrificio e coraggio, sono state affrontate e superate. "I vecchi di Ken Loach" non sono dei perdenti ma persone che hanno lottato e cambiato la propria condizione insieme: solidarietà e condivisione erano le parole d'ordine. Le facce di questi anziani sono vere, autentiche, segnate dal tempo e dalla durezza della loro vita; le voci esprimono dolore, ma soprattutto dignità e orgoglio per aver ottenuto il riconoscimento dei propri diritti di uomini e cittadini.

Con questo documentario Ken Loach rappresenta un "com'eravamo", dando valore alla memoria, affinché non ci si dimentichi di un passato, di uno "spirito" che oggi si è perso, ma che anziani testimoni possono farci riscoprire, ristabilendo un patto generazionale, un filo conduttore che consenta ai giovani di essere padri del proprio futuro. Spezzare la catena che lega le generazioni, comporta una frantumazione collettiva e individuale, svuotando il tempo storico a favore di un tempo astorico tecnologicamente "reale". •

**Titolo originale:** *The spirit of '45*

**Paese:** Gran Bretagna

**Anno:** 2013

**Regia e sceneggiatura:** Kean Loach

**Durata:** 90 min.





Elvira Notari, *Fantasia 'e surdate*.

## Donne con la macchina da presa: Alice Guy, Elvira Notari, Leni Riefenstahl

### Isabella Pomi

La data di nascita della storiografia cinematografica delle donne è sancita nel 1976, anno della prima pubblicazione delle *Memorie* di Alice Guy, colei che ai primordi delle sperimentazioni scientifiche sull'immagine in movimento e all'interno del fermento culturale parigino a cavallo tra Ottocento e Novecento, ebbe la possibilità di conoscere le personalità ingegneristiche più influenti e, come scrive lei stessa, di essere il 22 marzo del 1895 tra le fila dei pochi specialisti invitati alla prima dimostrazione scientifica a porte chiuse del Cinematografo Lumière, presso la sede della Société d'Encouragement à l'Industrie Nationale. Segretaria della Casa di produzione Gaumont, Alice Guy iniziò a cimentarsi con la regia già dal 1896, anno di produzione de *La Fée aux choux*, primo film a soggetto della storia del cinema, forse primo film di finzione addirittura antecedente alle messe in scena di Méliès. Alice Guy fu

anche pioniera del cinema sonoro: attraverso il cronophône – un sistema di registrazione filmica e sonora ideato da Léon Gaumont – realizzò quasi 200 phonoscène (per uno di essi scriverò la futura regista Lois Weber). Abilissima produttrice, nel 1910 fondò, assieme al marito Herbert Blaché, la casa di produzione cinematografica Solax a Flushing nell'Ohio, che conteneva i più grandi studi cinematografici pre-hollywoodiani. Nel 1914 la Solax fu acquisita dalla Popular Plays and Players e la regista tornò a Parigi senza più riuscire a lavorare in campo cinematografico.

I numerosi tentativi di riconoscere il suo ruolo di madre all'interno della storia del cinema, furono vani sino al 1976 (8 anni dopo la sua morte).

Guardando al panorama cinematografico italiano dei primi anni del '900, emerge la figura di Elvira Coda,

(salernitana trasferitasi poi a Napoli) moglie di Nicola Notari, abilissimo pittore di fotografie e fotogrammi cinematografici. Nel 1909 i Notari fondarono a Napoli la casa di produzione cinematografica Film Dora, poi Dora Film. Tra il 1909 e il 1911 produssero gli *Augurali* e gli *Arrivederci*, piccoli cortometraggi, purtroppo andati perduti, che erano proiettati nelle sale cinematografiche partenopee per augurare buona visione agli spettatori. Tra le copie rimaste dei film diretti da Elvira Notari, vanno ricordati: *'E Piccerella*, *'A Santanotte* (restaurato dalla Cineteca Nazionale di Bologna) del 1922, e *Fantasia 'e surdate* del 1927. La Notari fu anche produttrice cinematografica internazionale: fondò a New York la Dora Film d'America, diretta da emigrati napoletani che distribuivano i film tra Brooklyn e Little Italy raccogliendo fondi per il finanziamento di documentari italiani.

Tutto il cinema notariano traeva origine dalla tradizione popolare napoletana e molti dei film erano in dialetto, causa principale del declino della Dora Film; il partito nazionale fascista, infatti, si opponeva a ogni tipo di dialettismo e regionalismo e nel 1928 varò un veto ufficiale contro la distribuzione dei film napoletani. Così finì la carriera di Elvira Notari, che si ritirò a Cava de' Tirreni, dove morì nel 1946.

Negli stessi anni in Germania il regime nazista appoggiò pienamente la personalità più controversa tra le registe dei primi anni del cinema: Helena Berta Amalia Riefenstahl detta Leni. Al 1932 risale la regia del suo primo film: *Das blaue Licht*; negli anni successivi strinse un rapporto intensissimo con Adolf Hitler e con il Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori; nel 1933 realizzò il primo cortometraggio propagandistico *Der Sieg des Glaubens* per celebrare l'ascesa al potere dei nazisti, del 1934 è invece *Triumph des Willens*, mentre al 1937 risale *Tag der Freiheit-Unsere Wehrmacht*, cortometraggio sulle forze armate.

Nel 1936 il Comitato Olimpico Nazionale incaricò Leni di documentare i giochi olimpici di Berlino; la lavorazione di *Olympia* durò quasi due anni, la regista visionò oltre 400.000 metri di pellicola, ebbe a disposizione innumerevoli uomini e mezzi, e riuscì a editare il film nel 1938. Vincitore della Coppa Mussolini come miglior film alla VI Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, non fu distribuito in America a causa della forte opposizione della lega antinazi capitanata da Fritz Lang (solo Walt Disney organizzò una piccola proiezione privata del film). Negli anni Quaranta la regista si trasferì in Polonia come corrispondente di guerra e assistette all'eccidio di Końskie in cui trenta civili ebrei furono uccisi per rappresaglia; in seguito trascorse tre anni fra carcere, arresti domiciliari e ricoveri in ospedali psichiatrici per depressione. Diversi furono i processi che dovette affrontare, non ultimo quello intentato contro Nina Gladitz che l'aveva accusata di aver utilizzato, come comparse, internati nei campi di concentramento (*Zeit des Schweigens*



Leni Riefenstahl, *Olympia*.

und der Dunkelheit 1982). Il suo ultimo film *Impressionen unter Wasser* (2002) è un documentario di riprese sottomarine. Morì nel 2003, a centouno anni, nella sua casa di Pöcking in Baviera.

Il ruolo della donna all'interno della storiografia cinematografica è in realtà un tema molto dibattuto e per lo più sconosciuto ai non addetti ai lavori; grazie all'impegno di studiose come Giuliana Bruno e Monica Dall'Asta, possiamo ripercorrere le vite e le opere in penombra delle pioniere che hanno contribuito all'arricchimento del cinema, della sua storia e dei suoi stili. •

Scena di un film di Alice Guy.



# Molti anni per diventare giovani

# **Giorgio Albertazzi**

## dialoga con Gianni Garko

Gianni Garko

*Memorie di Adriano di M. Yourcenar*





*“Lo strumento dell'attore non sia il corpo,  
ma il proprio universo psichico”.*  
Konstantin Sergeevič Stanislavskij

**L'année dernière à Marienbad di Alain Resnais, Leone d'oro alla XXII Mostra Cinematografica di Venezia, protagonista Giorgio Albertazzi. Siamo nel 1961. Il film - in stile *nouveau roman* - è una ricostruzione dell'esperienza emozionale dei personaggi tramite una procedura, si disse, simile a quella della psicoanalisi. Che cosa ricordi di quell'esperienza?**

Ricordo Alain Resnais, il suo accento brettone, i suoi fumetti sulla sceneggiatura a ogni inizio sequenza, le visite a casa sua in Rue De Plantes e la scoperta lì di una pila di un giornale di Torino. Gli piacevano i fumetti: tre quattro strisce nell'ultima pagina. Ci incollava sopra la traduzione in francese. Alain venne a Roma per conoscermi: aveva visto sul Figaro una mia foto de *I sequestrati di Altona* di Sartre che avevo messo in scena al Teatro Quirino. Aveva visto quella foto con Alain Robbe-Grillet caposcuola dell'*école du regard* che aveva dato il via al *nouveau roman* e autore della sceneggiatura. Avevano disteso sul pavimento 30/40 foto di attori di tutto il mondo e avevano scelto me. Parigi, le passeggiate prima delle riprese con Anna Proclemer e altri amici. Poi il film. Castelli della Loira, gli specchi di Amalienburg, gli “studi” di Parigi, Delphine Seyrig, dolcissima partner! Del film non avevo capito niente. Era un rebus, un labirinto! *“Nous sommes des objets!”* - diceva Delphine. La conferenza stampa a Venezia dei due Alain che fingevano di non capire le domande dei giornalisti accrescendo così il mistero del film. Il Leone d'Oro, l'attesa del verdetto a Palazzo Mocenigo, sul Canal Grande. E altro, una vita! Marienbad!

**A proposito dell'eros in teatro, con una battuta del grande Memmo Benassi dici: “Un attore deve essere femmineo sennò che attrice è?” La boutade svela un aspetto forse costitutivo della personalità dell'interprete teatrale. In cosa allora consiste il “femminile” dell'attore?**

La donna ha l'intelligenza del corpo - dice Borges - ha la grazia dell'incedere. “Mi fa male una donna in tutto il corpo”. È l'amore. Ti assedia quando arriva: non hai scampo. Tutto si concentra in quell'acqua dei suoi occhi. Niente esiste se lei non l'ha vista. Tutto ciò è l'attore - attrice. L'arte è femmina, seducente e imprevedibile. È fatale, come la donna.

**Lo psicanalista Roberto Speziale Bagliacca in un saggio su *Re Lear* vede nel vecchio Lear “un adulto che si comporta come un bambino”. Definizione buona anche per noi, percepiti da molti come narcisisti e sognatori capricciosi? Ti ci ritrovi?**

Dice Picasso: “Ci ho messo un paio d'anni per imparare a dipingere come Raffaello e poi tutta la vita per imparare a disegnare come un bambino”. Lear gioca a fare il Re con le figlie, si arrabbia come un bambino, è un clown, non vuole crescere e muore in un sogno infantile. Ogni attore è un Re Lear, non vuole diventare adulto, vecchio sì, ma



*Enrico IV di L. Pirandello*

adulto no. Sa anche che ci vuole molto tempo per diventare giovani.

**Citando una frase del *Faust* goethiano, sostieni che “tutto quello che sai, non potrai mai insegnarlo ai tuoi allievi”, eppure Albertazzi ha creato la Scuola per attori di Volterra...**

Si può insegnare le tecniche ma l'arte non s'insegna. L'arte non c'è, nel senso che è sempre altrove, l'arte è una menzogna-verità. È chimica e invenzione del silenzio udibile (l'arte del teatro). Un maestro, come dice Roland Barthes, è uno che insegna quello che “non sa”, cerca, cioè, insieme agli altri.

**Il pubblico oggi in cosa differisce da quello dei tuoi lontani esordi? La “cultura” televisiva e quella telematica come condizionano, nel bene e nel male, la capacità di ricezione della gente che frequenta il teatro?**

Diverso io, oggi, e diversi loro. Forse io diverso anche perché sono diversi loro. E viceversa. Un'opera come *l'Idiota* in tv (quattro puntate e 15mila spettatori a puntata) ha creato un allarme, un cuneo nella normalità degli ascolti televisivi dell'epoca (inizio degli anni '60). Il teatro è specchio, l'attore si rispecchia, vale a dire che lo specchio è il pubblico. Altrettanto si può dire per *Memorie di Adriano* in teatro (circa 800 repliche in Europa). Persone vengono a dirmi (e l'espressione del viso è quella di chi ha vissuto una forte

esperienza dei sensi - sì! - è simile a quella dopo un amplesso riuscito!): “Mi ha cambiato la vita! Ritornerei a vederlo!”

Oggi, nel caotico distacco disperato, nell'assordante rumore delle discoteche, nell'affannosa ricerca del fracasso che stordisce, dello sballo, della maternità gridata, della mancanza di misericordia, nell'inutile consolazione, manca la leggerezza degli anni '60. Manca la poesia. La scienza dei sensi ci sta schiacciando in una dimensione: il profitto. Aveva ragione Pasolini: tornare al campo, alle acque dove immergersi, all'erba scacciapaura delle nonne. Tornare o ritrovare il "silenzio udibile" del teatro.

**In una tua biografia si legge: “L'Enrico IV di Albertazzi con la regia di Calenda nel 1981 apre una crepa nell'establishment teatrale italiano, tanto che si può parlare di PRIMA e DOPO Enrico IV...”. Parlaci della tua interpretazione nel contesto di questa rivoluzione scenica.**

È vero: si dice “prima e dopo l'Enrico IV”, come si dice “prima e dopo l'Année dernière a Marienbad” di Alain Resnais, Leone d'oro al Festival di Venezia 1961. C'è dell'esagerazione ma anche del vero. Non amo in toto Pirandello, troppe parole, troppa logica stringente (il piacere dell'onestà, tutto perbene!), ma *Enrico IV* beh, è un capolavoro, come nella narrativa lo è (forse ancora di più) *Il fu Mattia Pascal* dove materia e stile si esaltano all'unisono come in Shakespeare umorismo e malinconia. Sono stato il primo interprete in teatro del *Il fu Mattia Pascal* (regia del mio amico Luigi Squarzina) - e, lasciami strafare, sono stato anche il primo *Enrico IV*. Gigi Livio, storico e docente di teatro all'Università di Torino, scrisse un saggio. Il tema è chi sia il “Re” fra Gassman, Bene, Valli e Albertazzi? Un saggio memorabile. Va letto. Il Re è Enrico IV Albertazzi, che è l'attore che si spoglia del ruolo, che non fa il ruolo: copia, non imita. Dice parole sue, cioè non “recita”. Pirandello ha scritto Enrico in due settimane: un'intuizione universale. Enrico IV è chi lo fa o non è, come Amleto. *Enrico IV* è una specie di silenzio udibile: una fascinazione, una risata, un gioco, un atto erotico, un'arte, un mestiere, una musica, una stupidità. Essere stupidi, da *stupor*, convinti di volare, leggeri leggeri. Il teatro è guerra, lussuria, malattia, bellezza, carnalità, corpo e femmina, anima, una ragnatela invisibile, il teatro è vivo e sorride, il teatro è tutto questo e il contrario di tutto questo: è Sant'Agostino e Cardinale Borromeo. Hegel (*Il teatro e l'attore creativo*) e Diderot.

**Avresti preferito essere scrittore di successo piuttosto che grande attore. La tua trasposizione televisiva dell'Idiota di Dostoevskij, la brillante autobiografia e le altre prove non meno importanti di scrittura e sceneggiatura come dobbiamo considerarle?**

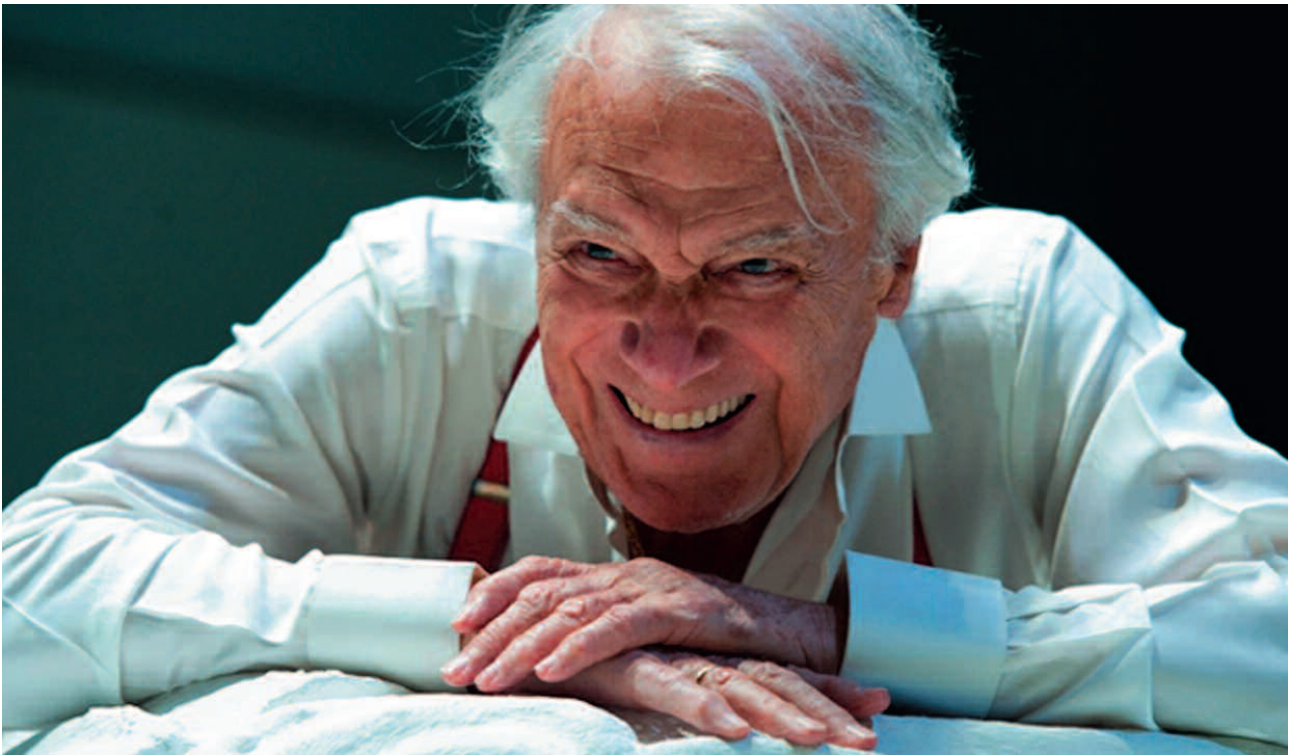
Ho scritto - riscritto l'Idiota (da Dostoevskij). *Jekyll* da Stevenson dove il protagonista è un biologo molecolare, ho scritto una *George Sand* per la tv (4 puntate) trasmessa una sola volta (ma l'hanno visto? Sul “colore” non è mai stata fatta in tv una ricerca come nella *Sand*.) Ho scritto quattordici testi di teatro, ho tre romanzi nel cassetto che bruceranno con me. Ho tradotto Shakespeare, Molière, Checov, Sartre, ma hanno deciso (è per spore che si genera un ostrac-



cismo o una dimenticanza?) fungo per fungo. Chi “decide” la tv italiana oggi? Chi? Non ho parole. Ma non per insipienza o decisione ideologica, sì, certo, per politica (sic!) ma soprattutto per ignoranza.

**Dal picco dei tuoi magnifici novanta anni, come valuti la produzione artistica dello “scandaloso” Carmelo Bene (siamo stati compagni di classe nell'Accademia Silvio D'Amico)? Cosa c'è di nuovo oggi sulle scene italiane paragonabile alle avanguardie romane degli anni '70?**

Carmelo lo rivedo spesso in tv 3 nottetempo con i suoi occhi bistrati, carico di citazioni, l'amato Schopenhauer,



*Lezioni americane di I. Calvino*

Nietzsche e a tratti Artaud. A volte bello, un po' satanico, a volte, più tardi, un po' un romano della decadenza: da Cesare ad Antonio in Egitto. Gli voglio bene. Nessuna delle sue stoccate mi ha fatto dire "touché"! Teorizza una scena dell'assenza e ne fa la parodia, spesso geniale.

**Leggo che ti sei interessato di spiritismo e ricerche esoteriche. Perché? Forse il desiderio, da parte di un ateo convinto, di trovare qualcosa che provi la sopravvivenza dell'anima?**

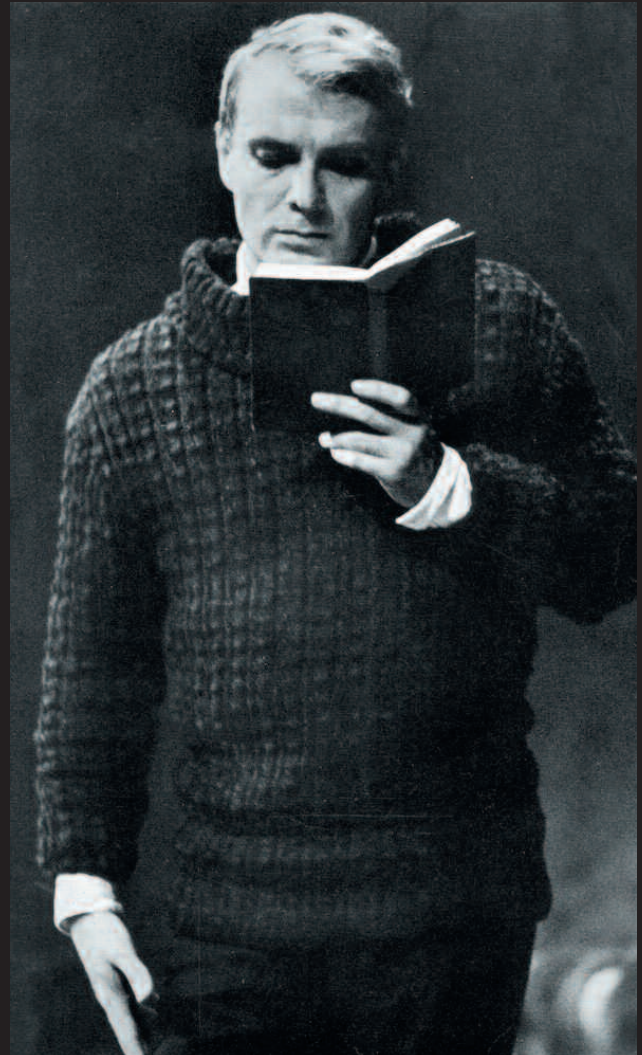
No. La ragione dell'interesse nato tempo fa per, diciamo, l'esoterico è uno stato allarmante del sentire la realtà, persone comprese. Allarmante vedere e non sapere perché vedi ciò che apparentemente non c'è. D'altra parte come dice Lucrezio "Il vuoto è altrettanto concreto dei corpi solidi".

**Lezioni americane, da Italo Calvino, è il tuo ultimo evento teatrale. Cosa ti ha indotto a rappresentare quel particolarissimo testo letterario?**

*Lezioni americane* è il capolavoro di Calvino: ci è morto, forse, per lo sforzo immane. Giovani, vecchi e ragazzi assistono a una fascinazione. Siamo nel non-teatro come rappresentazione. La "leggerezza" è la lezione che Scaparro ed io abbiamo scelto. La leggerezza di Cavalcanti, della poesia del sentire la natura anche come nemica.

Dice il poeta francese Paul Valéry: "Il faut être léger comme l'oiseau et non comme la plume"! Andrebbe fatto nelle scuole: c'è Dante, Shakespeare, Leopardi, Cervantes, Cavalcanti e soprattutto l'atomismo di Lucrezio. Ma non è un recital né una lezione, semplicemente "è"!

Ho novanta anni. E Calvino anche, se non fosse morto, 180 in due. Si sa: "Ci vogliono molti anni per diventare giovani".



*Amleto* regia di F. Zeffirelli



Fig. 1 *Pigrizia*, 1898, xilografia

# Uno svizzero a Parigi Ambivalenza e creatività nell'opera di **Felix Vallotton**



Fig. 2 *Donna nuda che dorme*, 1908, Losanna, Galleria Vallotton

## Luigi Cappelli

Félix Vallotton (Losanna 1865-Parigi 1925), fu incisore, pittore e scrittore. Il padre era proprietario di un negozio di colori e la madre “figlia di un ebanista di rigida educazione calvinista, gli trasmise l’intransigenza e la parsimonia di un ambiente piccolo borghese e puritano” (Siligato, 1980).

Nel 1882, con il consenso dei genitori che speravano diventasse un solido artigiano, si trasferì a Parigi. Dopo un esordio accademico, l’artista cadde in una crisi depressiva ed espressiva. Nel 1889, fu introdotto dall’amico Edouard Vuillard nel movimento simbolista dei Nabis (Profeti) e prese parte agli esperimenti del gruppo culminati con la rappresentazione dell’*Ubu Roi* di Jarry al Théâtre de l’Oeuvre nel 1896.

Dal 1891 al 1899 si dedicò all’incisione su legno, diventando un maestro nella tecnica “di filo”, consistente nell’accompagnare con il bulino le ondulazioni naturali delle fibre del supporto ligneo. La tradizione giapponese, il movimento Art Nouveau, l’iconografia delle vetrate gotiche, sostenuta da Emile Bernard nel suo *cloisonnisme*, confluiscono nell’opera di Vallotton incisore, in una rappresentazione essenziale, amara e ironica della *Vie moderne*, in cui il bianco e il nero sono protagonisti assoluti. Tipiche forme espressive dell’epoca erano gli a

plats, consistenti in superfici di colore, consensuali al supporto bidimensionale, delimitate da un arabesco lineare: secondo Maurice Denis, caposcuola dei Nabis, un quadro è anzitutto, una superficie piana, ricoperta di colore. Fu una fase fortunata del percorso artistico di Vallotton, tale da collocarlo tra i maggiori incisori del tempo: collaborò come grafico alla *Revue Blanche* di Tadeé Natanson e la sua produzione ebbe ampia diffusione nazionale e internazionale (fig.1).

Agli inizi del novecento, l’artista affronta una nuova crisi personale ed estetica. Si allontana dai Nabis, abbandona quasi completamente la xilografia e riprende a dipingere. Il matrimonio con una ricca vedova madre di tre figli gli dà l’agiatezza ma non è felice. Vallotton non è affettuoso né allegro, non ama i bambini, non sopporta il chiasso e la confusione della numerosa famiglia della moglie. È solitario, severo, silenzioso, riservato, controllato, tenace, ordinato, rigido, caustico, sprezzante, metodico, avaro. Secondo un aneddoto rinuncia a dipingere tulipani fiammanti: la colorazione necessaria è la *plus chère*.

Negli ultimi anni il pittore, triste e irrequieto, continua ostinato e meticoloso una cospicua produzione, sino al fatale intervento chirurgico che tronca la sua vita.



Fig. 3 *Giovane nuda*, 1922, Losanna, Galleria Vallotton

In questa fase della sua produzione si manifestano dissonanze e oscillazioni tra risultati di valore e cadute disastrose, incomprensibili in un virtuoso che aveva dato prova di una sicurezza e lucidità compositiva, invidiate persino da Renoir. Il suo percorso pittorico passa da un atroce espressionismo iperrealista a un lirismo fiabesco, lontano dal suo carattere. Molti dei suoi quadri sembrano addirittura dipinti da artisti diversi.

Vallotton si proclamava pittore di nudi e dedicandosi con assiduità al nudo femminile produsse una lunga serie di lavori, accompagnati, nel titolo, da minuziose descrizioni. Nella “Donna nuda che dorme su un canapè, coperta celeste, cuscini rossi, libro giallo per terra” (1908) (fig.2) ottiene un magistrale effetto compositivo tra realismo e arabesco, fredda sensualità nel grigio della carnagione e sofisticata asprezza nei colori primari del contesto. Nel “Giovane nuda, sfondo giallo arancio” (1922) (fig.3), tecnicamente abilissimo, scopriamo una nudità debordante, un trionfo di pessimo gusto da fotografia pornografica. Entrambi i lavori sono marcati dalla vena acida, corrosiva ed espressionistica tipica di una parte della sua opera ma mentre il primo raggiunge un livello “alto” di espressione, l’altro precipita a un livello “basso” di risul-

tato estetico, anche se un’opera malriuscita di questo genere può essere considerata antesignana delle deformazioni estetiche di cui sarà celebrato interprete Lucian Freud.

Vallotton fu anche uno straordinario paesaggista e molti dei suoi dipinti manifestano una vena di poetica naiveté, contrastante con l’acrimonia delle raffigurazioni femminili. Mi riferisco, ad esempio, a *La Dordogna a Carrenac*, al centro spiaggia sabbiosa con fronde pesanti, in primo piano verdure scure, fiori di sambuco. (1923) (fig.4). In questi magici dipinti insenature, ondulazioni e cespugliosità alludono al corpo femminile, trasfigurato astrattamente tramite l’infallibile contorno grafico di ascendenza Liberty.

Vallotton scrisse romanzi, articoli, testi teatrali e tenne un *Livre de Raison* per annotare puntualmente, anno per anno, la sua vasta opera. In particolare *La vie Meurtrière* (1907-

1908), romanzo autobiografico, fornisce notizie sull’intimità dell’autore.

Il protagonista Jacques Verdier, critico e storico dell’arte, è ossessionato dal terrore di provocare la morte delle persone per lui significative. S’innamora di madame de Montessac, moglie del direttore della rivista che pubblica i suoi saggi e, dopo una corte insistente, la trascina in una relazione. Verdier ha contratto da una prostituta una malattia venerea e la trasmetterà alla sua amante che ne morirà. Nel finale granguignolesco, sconvolto dal dolore e dalla colpa, il protagonista si uccide, confermando il tragico legame tra amore e morte che ha contrassegnato i suoi rapporti più importanti. Vallotton fu tormentato da un’ossessione simile a quella che descrive in Verdier: quella di provocare la sventura delle persone a lui care. Anche l’amore “edipico” di Verdier per la moglie del direttore della rivista fa pensare al triangolo costituito, nella realtà, da Vallotton, Tadée Natanson e la moglie di lui, la brillante Misia, figura centrale nel cenacolo della *Revue blanche*: non è escluso che il nostro artista abbia fantasticato su di lei.

Si può ipotizzare nel pittore una struttura caratteriale ossessivo-compulsiva e che egli avesse sofferto di due



Fig. 4 *La Dordogna a Carrenac*, 1923, Zurigo, Kunsthaus

gravi episodi depressivi dai quali era emerso trasformando la sua tecnica artistica e mantenendo una strenua dedizione al lavoro.

Spesso i bambini che diventeranno ossessivi provano un risentimento per le frustrazioni affettive dell'accudimento, rimosso e mascherato da un esagerato rispetto delle regole. La rimozione e la scissione di aspetti violenti compromette l'integrazione della mente ed è compatibile con l'indecisione di questi soggetti che appaiono, al contrario, rigidi nel comportamento.

Se osserviamo il ritratto dei genitori (fig.5), notiamo la postura della madre, seduta con il tronco eretto, discosto dallo schienale che sembra rivelarne l'atteggiamento rigido e controllato: sappiamo che rigida e controllante fu effettivamente l'educazione da lei impartita, improntata ai principi del Calvinismo.

Nel mondo interno dell'artista sembra si sia determinata una condizione di marcata ambivalenza, per cui odio e diffidenza accompagnavano un esasperato interesse per le figure femminili. Penso che egli si difendesse dall'intensità di emozioni contrastanti, attraverso l'astrazione

del disegno, straordinariamente sorvegliato, mentre, anche nei lavori ben riusciti, i colori e le luci rivelano le asprezze e dissonanze degli affetti.

Vallotton era fiero della sua padronanza della tecnica del disegno, un controllo dell'elemento lineare che poteva dargli la sensazione di dominare la sua materia. Consideriamo come egli fosse immune dalle tentazioni del post-impressionismo e detestasse, come lui stesso si esprime, "disordine, dispersione e caso", aspirando a un ordine razionale nell'impostazione del quadro.

Il disegno floreale, astratto, gli consentiva, a mio avviso, di esprimere l'attrazione per la figura femminile, mantenendo però una distanza ottimale. Anche nei paesaggi migliori prevalgono astrazione e rarefazione. Viceversa la vena realistica sembra tradirlo, facendolo piombare in un clima di sensazioni primitive e contraddittorie tali da compromettere le sue capacità di sintesi creativa. In altri termini, quando riusciva ad astrarsi dalle emozioni legate al suo tema, spesso la rappresentazione della donna, l'artista era in grado di raggiungere, nel singolo lavoro, una sintesi formale efficace e coesa e di armonizzare tra



Fig. 5 I genitori dell'artista, 1886, Losanna, Museo Cantonale di Belle Arti





Fig. 6 *Perseo che uccide il Drago*, 1910, Ginevra, Museo di Arte e Storia

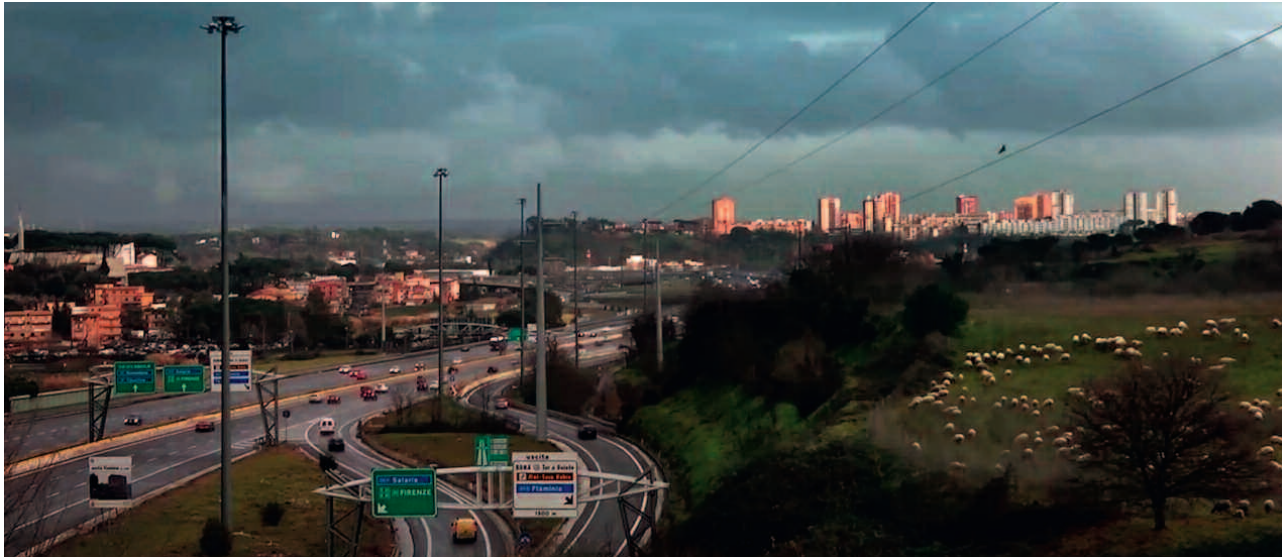
loro le diverse opere. Quando scivolava in un eccessivo realismo le passioni scatenate dall'ambivalenza si imponevano e l'artista falliva nel singolo "pezzo artistico" e nella coerenza del lavoro complessivo.

In questo senso, uno dei suoi quadri meno riusciti è "Perseo che uccide il drago" (1910) (fig.6).

Ovidio nelle *Metamorfosi* racconta che l'eroe Perseo resta colpito dalla sorte della principessa Andromeda, vittima da immolare al mostro Cetus, inviato da Poseidone, sdegnato per la superbia della regina madre. Perseo si offre di affrontare il mostro in cambio della mano di Andromeda. Nel quadro di Vallotton non c'è nulla di mitologico: specchio del conflitto nel mondo interno dell'autore, sembra piuttosto la rappresentazione diretta e spietata di una vicenda di cronaca che mostra la

lotta, sotto gli occhi di una donna qualunque, tra l'eroe, quasi un domatore da circo, e la povera belva. Si tratta, a mio avviso, di un'opera fallita: l'autore, sopraffatto dai suoi problemi, non riesce a trovare la distanza adeguata rispetto a una materia incandescente e tutti gli attori del dramma risultano deformati in senso peggiorativo. Non riusciamo a ritrovare qui il Vallotton compositore d'intarsi, creatore di aspre alchimie, lirico evocatore di atmosfere metafisiche e restiamo sconcertati.

Ci soccorre Bion (*Second Thoughts*, 1967) secondo cui "la distruttività ... si estende anche ai legami che s'istituiscono tra i vari processi del pensiero" e "la formazione del simbolo ... diventa ... problematica". Il risultato non è quindi un'integrazione creativa ma un'agglomerazione in cui si verifica una disarmonica combinazione di aspetti dissonanti. •



Sacro Gra di Gianfranco Rosi

# 70. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia Un nuovo Neorealismo

**Barbara Massimilla**

Il festival dei “Mostri” è stato definito da qualche giornale. Forse perché il linguaggio del cinema ha colpito lo spettatore senza ricorrere a mediazioni o a filtri particolari nel narrare storie veramente tragiche. Storie che riflettono realtà contemporanee verso le quali la nostra coscienza sarebbe tenuta a confrontarsi continuamente, per mantenere viva la possibilità di un trasformarsi del nostro sguardo sul mondo, per non essere anche noi stessi passivi di fronte alla violenza dei fatti che travolgono le vite degli uomini sia sul versante collettivo, che individuale. Fatti che questo cinema s’impegna a raccontare. Alberto Barbera, direttore di questa edizione per stemperare una programmazione così intensa, ha celebrato la settantesima edizione invitando settanta autori da tutto il mondo a realizzare ciascuno di loro un micro-film della durata di 60 e 90 secondi, e ha ripescato quaranta frammenti di cinegiornali storici selezionati e restaurati dall’Archivio Storico dell’Istituto Luce, testimonianze preziose di oggi e di ieri, tutte proiettate durante il festival. Se è vero che i festival segnano il passo, ciò è vero specialmente in rapporto alla storia, che inesorabilmente corre in avanti. La settima arte più di ogni altra forma artistica cammina con la storia. I festival sono necessari, afferma Barbera, e si adeguano ai tempi della contemporaneità... affinché l’arte abbia un significato non può sfuggire a un’impostazione socio-politica. Bisogna lavorare intensamente nella direzione di una nuova impostazione socio-politica dove le operazioni culturali abbiano finalmen-

te un significato (Joseph Kosuth). La scelta dei film in Mostra a Venezia segue questa traiettoria. Se questa è la premessa per creare le connessioni all’interno del corpo unitario del festival, ogni singolarità si declina su un versante più intimo che va a lambire per la prima volta con determinazione quei territori di progressivo sconfinamento tra il cinema di finzione e quello di documentazione, nel “segno di una riconosciuta identità facente capo a comuni processi di creazione” (Barbera).

Come si poteva descrivere la schizofrenia e la frammentazione del vivere del mondo attuale se non passando attraverso quel dolore psichico che prende forma nelle circostanze più oscure dell’animo umano? Oscure, in quanto inattese, imprevedibili: tragedie private consumate nello spazio soffocante di una famiglia (l’incesto in *Miss Violence*, le percosse e l’esplosione della paranoia ossessiva in *La moglie del poliziotto*) o paradossalmente nello spazio infinito del cosmo (la perdita e la rinascita in *Gravity*) o in quello ristretto di un’automobile (l’assunzione etica della paternità in *Locke*), o tra le croci di un cimitero (la solitudine assoluta in *Still life*) e sulla linea dell’orizzonte delle Dolomiti (l’elaborazione del lutto nel migrante in *La prima neve*) oppure come nel capolavoro di Tsai Ming-liang Jiaoyou tradotto in *Cani randagi* (premio speciale della giuria), ai margini di una città tra boschi e fiumi della periferia e sulle strade bagnate di pioggia. In questo habitat un uomo vaga insieme ai suoi bambini. Il padre fa

l'uomo sandwich per appartamenti di lusso, mentre i due bambini sopravvivono con i campioni gratuiti di cibo dei supermercati. Trovano di continuo riparo in edifici abbandonati. L'opera del regista del "Nuovo cinema di Taiwan" è anche un felice incrocio tra cinema-documentario e Video Art. Lo spettatore è all'interno dell'opera, lo si comprende bene alla fine, quando dinanzi al muro su cui scopriamo essere rappresentato un paesaggio di natura, non ci sono più a guardarlo l'uomo e la misteriosa donna dagli occhi pieni di lacrime, ma resta infine solo lo sguardo dello spettatore che si trova a fissare lo stesso murales, traccia di un sogno negato e irrealizzabile, ultima orma di un'estinzione annunciata. La dignità umana è piegata e annullata in un livido scenario, nel quale, se si sopravvive si è ridotti a dei cani randagi. Ma noi dove siamo in tutto questo? Dove colludiamo con i nostri opportunismi e la nostra indifferenza? Sulla stessa lunghezza d'onda di *Jiaoyou*, il documentario vincitore del Leone d'oro: *Sacro Gra*. Un film "francescano" l'ha definito il presidente della giuria Bernardo Bertolucci. Anche perché Gianfranco Rosi si è perso girando per due anni su un minivan sul Grande Raccordo Anulare di Roma alla scoperta di mondi invisibili costellati da personaggi commoventi proprio per la loro nuda autenticità. Il pescatore d'anguille, il botanico appassionato che libera le palme dalle larve divoratrici, il barelliere del 118, il nobile rinchiuso nel castello circondato da palazzine, e ancora l'aristocratico piemontese e sua figlia laureanda, ripresi dall'esterno come in un quadro di Hopper, infine le vecchie prostitute che cantano con le braccia aperte

al vento ai bordi della strada. Una menzione speciale sul tema del perdono e della speranza merita il film di Stephen Frears *Philomena* (premiato per la migliore sceneggiatura). La straordinaria interpretazione di Judi Dench offre il volto al personaggio, ispirato a una storia vera, di una donna irlandese rinchiusa da adolescente in un convento perché rimasta incinta. Separata dal suo bambino, dato dalle suore cattoliche in adozione, lo cercherà per tutta la vita riuscendo a mantenere un sentimento religioso e a non odiare chi glielo aveva sottratto.

È essenzialmente questa l'umanità che ha descritto la settantesima Mostra del cinema di Venezia. Un nuovo neorealismo dove realtà e finzione tornano a essere fortemente unite sotto l'insegna del cinema d'autore. •



*Cani randagi* di Tsai Ming-liang Jiaoyou



*Philomena* di Stephen Frears



Her di Spike Jonze

## Tra ricchezza e contraddizioni: alla scoperta del Festival Internazionale del Cinema di Roma 2013

### Lulù Cancrini

Non è semplice orientarsi all'interno del panorama offerto dall'ottava edizione del Festival Internazionale del Film di Roma. La manifestazione capitolina, malgrado le innumerevoli polemiche che, fin dalla sua genesi, sembrano non poter fare a meno di accompagnarla, continua a suscitare interesse e offrire spunti. Questi, sovente celati in angoli poco illuminati dai riflettori, a volte si trasformano in imperdibili momenti di cinema, raramente offerti dalla programmazione delle sale cittadine, da scovare e catturare. Così, superata la folla di adolescenti radunata per accogliere la celebre protagonista di *Hunger Games - La ragazza di fuoco*, Jennifer Lawrence, e addentrati nelle più remote e recondite sale dell'Auditorium, si aprono magici scenari, aspettati o inaspettati, che restituiscono, seppur per un istante, senso a un festival la cui stessa ragion d'essere è in perenne discussione. I regali più riusciti, per qualità filmica e intrinseca coerenza all'interno della programmazione, sono stati offerti da CinemaXXI, che si



conferma degna erede della fu sezione Extra, dedicata alle nuove frontiere del cinema internazionale.

A inaugurarla il bel documentario *L'Amministratore*, ultima fatica del regista napoletano Vincenzo Marra. Il film ha fatto parte, inoltre, di una rassegna curata da Mario Sesti e dedicata all'intera filmografia dell'autore. Affresco riuscito e ben delineato della Napoli di oggi, l'opera si configura come esempio di quel cinema "piccolo" che sa vedere e interpretare la realtà, capace di sublimarla in storie in cui un impianto narrativo solido trasforma persone in personaggi, facendone, paradossalmente, emergere



*Dallas Buyers Club* di Jean-Marc Vallée

l'autenticità. Grande conquista della sezione CinemaXXI è stata, inoltre, quella di presentare in prima mondiale il nuovo capolavoro di Jonathan Demme, *Fear of Falling*, adattamento de *Il costruttore Solness* di Henrik Ibsen. Il film si articola all'interno delle mura casalinghe dell'architetto Solness, terrorizzato dall'idea di "cadere" e perdere il potere acquisito nel corso della vita. Uno sposalizio brillante tra cinema e teatro, alla stregua degli ultimi lavori di Roman Polanski. Impossibile non soffermarsi, inoltre, sull'incantevole *Little Feet* del regista indipendente Alexandre Rockwell. Dichiarazione d'amore nei confronti del cinema degli esordi, narra le avventure di due fratellini, interpretati dai figli dell'autore, che attraversano una Los Angeles lontana anni luce dal glamour hollywoodiano, per liberare nel fiume il loro pesciolino rosso che ha appena perso il suo compagno. La pellicola è in grado di sfiorare, con sguardo delicato e acuto, temi di rilievo quali la morte, il lutto e la memoria. Evoca sentimenti e ricordi legati al vissuto personale di ognuno e ad alcune immagini di una storia del cinema collettiva e condivisa. Tra i lungometraggi in concorso CinemaXXI vale inoltre la pena citare *Hometown | Mutonia*, documentario realizzato dal collettivo Zimmerfrei, ritratto del campo romagnolo abitato oramai da decenni da traveller provenienti da tutto il mondo, che offre sollievo e respiro indagando possibilità di vita diverse da quelle cui è abituato il mondo occidentale. Splendido anche *The Chimney* della regista lettone Laila Pakalnina, che indaga la bellezza e la magia dei giochi di sette bambine bionde, piccole fate ai piedi di una ciminiera. Tra i mediometraggi è, inoltre, da segnalare il



*Like Father, Like Son* di Hirokazu Kore-eda

divertentissimo *Ennui ennui* del portoghese Gabriel Abrantes, breve e irresistibile racconto in chiave grottesca ambientato in Afghanistan, satira sui rapporti dell'occidente con il mondo islamico.

Il concorso ufficiale dell'edizione è stato caratterizzato, invece, da una radicata disomogeneità che ne rende difficile un'interpretazione univoca. Nella stessa categoria è



Tir di Alberto Fasulo

stato possibile vedere opere diversissime tra loro, sia per la qualità del prodotto finito, sia per le risorse produttive impiegate a realizzarlo. A competere per la statuetta, infatti, tra gli altri, film di alto calibro quali *Her* di Spike Jonze, brillante storia d'amore tra Joaquin Phoenix e un software (la voce sensuale di Scarlett Johansson, premiata come miglior attrice); *Dallas Buyers Club* di Jean-Marc Vallée, storia di Ron Woodroof, interpretato da un sorprendente Matthew McConaughey, cowboy malato di AIDS che si schiera contro le logiche delle case farmaceutiche americane negli anni ottanta; l'esilarante e decisamente più popolare *The Mole Song - Undercover Agent Renji* del folle visionario Takashi Miike, parodia nonsense del genere poliziesco; il deludente *Another Me* della catalana Isabel Coixet, thriller adolescenziale, esempio eclatante di cattivo cinema; e il piccolo *Tir* di Alberto Fasulo, che ha conquistato la giuria presieduta da James Gray. Il film del regista friulano ha valicato alcuni giganti del cinema americano e internazionale (film che, con ogni probabilità, riceveranno nomination agli Oscar) evocando, immancabilmente, il recente successo a Venezia di un film analogo, *Sacro Gra* di Gianfranco Rosi. Sembra affermarsi con forza, infatti, un genere, o sottogenere, che guadagna consensi nelle più prestigiose manifestazioni del paese: il cosiddetto "cinema italiano del reale". Si tratta di film in cui la realtà è filtrata dalla lente deformante

della narrazione, passaggio che li eleva dalla mera definizione di documentari, rubando immagini finalizzate alla costruzione di un racconto che si configura come vera e propria opera cinematografica. Il risultato è un cinema costruito tessendo insieme frammenti di verità. Il fenomeno, che suscita un innegabile interesse estetico, anche considerando lo spazio e gli splendidi risultati che negli ultimi anni ha ottenuto il documentario in Italia, fa cionondimeno sorgere un inevitabile quesito. Se è possibile fare film con poco, film di alto livello e nobili contenuti, è d'altro canto possibile che in Italia questi siano gli unici a essere premiati e, dunque, incentivati? La vittoria, così ravvicinata, delle due pellicole on the road all'italiana, si configura come riconoscimento di un cinema che esiste ma che appartiene alla strada e delega il risultato finale al genio del singolo. Sintomo, forse, della necessità di dare spazio a una cinematografia fatta d'ingegno e poche risorse, la sola possibile in un panorama di produzioni audiovisive in profonda crisi dissociativa, fatto di prodotti scadenti di grande risonanza economica e opere di valore che faticano a trovare spazio nelle sale. Tra gli altri titoli in concorso, alcune piacevoli sorprese. Come il cileno *Volantin Cortao* di Diego Ayala, storia dell'amicizia tra un'assistente sociale e un giovane criminale, il rumeno *Quod Erat Demonstrandum* di Andrei Gruzniczki, film che narra di un matematico che negli anni 80 si ribella al



*Las Brujas de Zugarramurdi* di Álex de la Iglesia

regime comunista, l'atteso *Out of the Furnace* di Scott Cooper e *Seventh Code* del bravo, e ancora poco conosciuto in Italia, Kiyoshi Kurosawa.

Nella categoria del Fuori concorso alcuni grossi nomi e altre piccole rivelazioni. Tra i titoli meritevoli spicca *Border* di Alessio Cremonini, primo film che tratta del conflitto siriano, girato interamente in Italia e con protagonisti alcuni attivisti politici rifugiati nel nostro paese. *Las Brujas de Zugarramurdi*, nuova pellicola di uno degli autori più ingiustamente bistrattati dalla critica internazionale, Álex de la Iglesia, è un'opera strepitosa che spazia irriverentemente di genere in genere, stravolgendo la trama thriller dell'inizio in un horror tutto al femminile che analizza, con vivace ironia, i rapporti di coppia. Anche *Snowpiercer* di Joon-ho Bong si è rivelato all'altezza delle aspettative, in virtù dell'abilità del regista di permettere un dialogo tra le incredibili libertà del cinema coreano e la canonicità delle produzioni americane. Il risultato è un film intenso e claustrofobico, interamente ambientato in un treno su cui sono rifugiati i superstiti di una nuova era glaciale, efficace e mostruosa metafora dei nostri tempi.

Tra gli eventi più significativi del festival la proiezione dell'attesissimo capolavoro di Aleksej Jurevič German, *Hard to Be a God*. Ultima opera del regista russo, scomparso a febbraio dello scorso anno, il film è il risultato di tredici anni di lavorazione. Ambientato in un futuro che si fa passato, un pianeta in cui la civiltà è ferma al medioevo, l'opera si configura come magistrale testamento del maestro. Splendido, inoltre, *Like Father, Like Son* di Hirokazu Kore-eda, vincitore del Premio della giuria al festival di Cannes. Il film tratta con straordinaria sensibilità un tema difficile e delicato come quello della genitorialità attraverso la storia di due famiglie costrette a confrontarsi con una sconcertante scoperta: i rispettivi figli, di sei anni, sono stati scambiati da neonati. Il legame di san-

gue diventa così, per il genitore incapace di riconoscersi come tale, un pretesto per rinnegare il suo ruolo nella vita dei bambini. Incantevole lezione sul rapporto genitori-figli, sarà distribuito in Italia dalla Bim. Altra piccola e divertentissima perla da segnalare è il cortometraggio *Castello Cavalcanti* di Wes Anderson. Girato a Cinecittà, è un omaggio al cinema italiano degli anni d'oro, a Fellini, De Sica e Pietro Germi.

Configuratosi come insieme eterogeneo di stimoli, dissonanti e spesso contraddittori, l'edizione appena conclusa del festival di Roma ha richiesto agli sventurati avventori di procurarsi una bussola per potersi orientare, attraverso la creazione di un personale fil rouge. L'augurio è che l'anno nuovo aiuti la manifestazione capitolina a trovare una sua anima più coerente, che permetta, inoltre, lo svolgersi di un'altra funzione fondamentale all'interno del festival: una rassegna che si rispetti non dovrebbe solamente, infatti, risolversi nei dieci giorni di proiezioni, limitandosi ad attrarre l'effimera presenza di giornalisti e pubblico. Dovrebbe, piuttosto, affermarsi come vetrina di prodotti, ben disposti e ordinati, ai fini dell'acquisto e la distribuzione delle opere proposte nei circuiti cinematografici e televisivi. •



*Hard to Be a God* di Aleksej Jurevič German



# Ricordo di Carlo Lizzani

Carlo Lizzani ci ha lasciato, togliendosi la vita con una decisione dolorosa e stoica, con un gesto simile a quello del suo amico Monicelli. Un gesto estremo e inaspettato da un uomo ironico e imperturbabilmente saggio, al punto da sembrare austero. “La mia è stata – aveva detto tempo fa – una vita al servizio del cinema...Mi sono servito del cinema per conoscere il mio paese, il mondo, la storia, il Novecento”. Un autoritratto lucido del suo modo di essere, sempre curioso, presente e aperto a quel che stava succedendo.

Lizzani è stato una figura importante nella comunità del cinema italiano. Non solo regista ma uomo di cinema, gentile e generoso, sempre pronto per un consiglio e un aiuto, Lizzani ha fatto il cinema in tutti i ruoli: da sceneggiatore, da attore, da storico e da critico. Come direttore della Mostra del Cinema di Venezia, tra il 1979 e il 1982, ha organizzato alcune delle più belle edizioni. Ci lascia, mentre era ancora in piena attività, tra progetti, libri, dibattiti; sempre aperto alla discussione, sempre incuriosito dal futuro.

Era nato a Roma, nel 1922. Collaboratore di *Cinema* e di *Bianco & Nero*, aveva debuttato, come attore, in *Il sole sorge ancora*, di Vergano, accanto a Gillo Pontecorvo. Negli stessi anni, aveva cominciato a lavorare come sceneggiatore per Vergano, per De Santis, per Lattuada e per l'intenso capolavoro

rosselliniano che fu *Germania anno zero*. Nel pieno della stagione del neorealismo, nel 1951, debuttò come regista con *Achtung! Banditi*, primo film di un ideale percorso di ricerca sul passato del fascismo e della Resistenza, cui avrebbe lavorato per tutta la vita (*Cronache di poveri amanti* (1954), *Il gobbo* (1960), *L'oro di Roma* (1961), *Il processo di Verona* (1963), *Mussolini ultimo atto* (1974), *Fontamara* (1977), *Un'isola* (1986) e *Hotel Meina* nel 2007).

Appassionato di storia del cinema ricostruì la lavorazione di *Roma città aperta* in *Celluloide* (1996). La curiosità per il mondo dello spettacolo lo spinse a realizzare *Lo svitato*, con Dario Fo (1955). L'attualità lo attrasse, con attenzione alla cronaca. Vanno ricordati: *Svegliati e uccidi* sul “solista del mitra” Luciano Lutring e la sua banda (1966), *Barbagia*, su Graziano Mesina (1969), *San Babila ore 20*, sul neosquadrisimo sanbabilino (1976), *Nucleo zero*, sulle derive terroristiche della sinistra, dal romanzo di Luce d'Eramo (1984). La sua attenzione alla condizione della società del boom gli fece dirigere uno dei suoi film migliori, *La vita agra* (1964), dal libro di Luciano Bianciardi. Lizzani ha anche scritto una storia del cinema italiano, e la raccolta *Attraverso il Novecento*, cui si era aggiunto, nel 2007, *Il mio lungo viaggio nel secolo breve*, un'autobiografia intellettuale e



*Il gobbo*

artistica dove ripercorre la sua lunga e bella vita di militante del cinema e descrive la passione politica che l'ha sempre legato alla sinistra storica. È questa conoscenza delle cose, profonda e pacata, che viene a mancare con Carlo Lizzani, uno degli ultimi protagonisti di una stagione irripetibile della nostra storia culturale. Abbiamo perso un uomo solido e un narratore importante della nostra memoria nazionale. •

**Alberto Angelini**



## DOMENICO ARTURO NESCI

### “Multimedia Psychotherapy: A Psychodynamic Approach for Mourning in the Technological Age”

(Jason Aronson, Latham, 2013)



Publicato di recente negli Stati Uniti, il libro tratta di una nuova forma di psicoterapia ideata dal dott. Domenico Nesci, psichiatra e psicoanalista.

Il volume, che raccoglie i contributi di tanti Collaboratori del Dott. Nesci (Docenti, ex Allievi e Allievi della Scuola Internazionale di Psicoterapia nel Setting Istituzionale – SIPSI) tocca da vicino il tema di questo nuovo numero di Eidos.

Se, infatti, la psicoterapia multimediale è nata per elaborare esperienze di lutto, e si è poi sviluppata come tecnica utilizzabile per superare ogni lutto metaforico, comincia ora a essere sperimentata per aiutare pazienti anziani, colpiti da demenza.

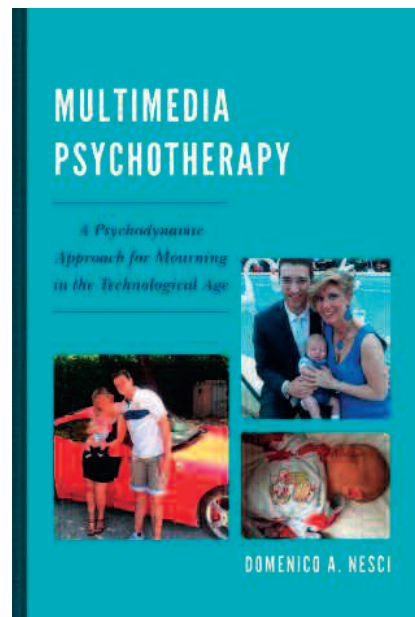
Già Proust, nella sua celebre *Recherche du temps perdu* aveva scoperto il magico potere evocativo delle senso-percezioni. Basti ricordare il celebre passo in cui il sapore delle *petites madeleines*, sprigionatosi nel momento in cui erano immerse in una calda tazza di the, aveva rievocato allo scrittore certi ricordi, apparentemente perduti, dell'infanzia.

Non sono quindi solo le parole (quelle di cui ci serviamo nella psicoterapia) ma sono anche i nostri sensi quelli che ci consentono di rievocare tracce mnestiche altrimenti rimosse.

Nei prototipi dei *memory objects* che il Dott. Nesci e i suoi Collaboratori stanno producendo, con l'aiuto di artisti multimediali, fotografie e musica (oltre che oggetti evocatori di stimoli tattili, gustativi e olfattivi) sono utilizzati con tecniche diverse allo scopo di rinforzare le tracce mnestiche più preziose del paziente Alzheimer.

Da un'esperienza di gruppo di supporto con familiari e caregivers di questi malati, che si svolge da circa un anno al Dipartimento di Geriatria, Neuroscienze e Ortopedia del Policlinico Universitario “Agostino Gemelli” (diretto dal prof. Roberto Bernabei) è, infatti, emerso che il dolore più forte per le famiglie è quello in cui il paziente, per il procedere della malattia, perde la capacità di riconoscere i propri cari.

La speranza dell'équipe del Dott. Nesci è quindi quella di riuscire a



contrastare questo processo, almeno limitatamente a queste preziose tracce mnestiche, cariche di affetti familiari e legate all'universo psicosen-soriale. •

**Valentina Nesci, MA**



Alfredo Baldi

## Le nove vite di Valentina Cortese

con l'affettuosa partecipazione di  
Valentina Cortese

Edizioni ETS

# Le nove vite di Valentina Cortese di Alfredo Baldi

(Edizioni ETS, Pisa, 2013)



*Le nove vite di Valentina Cortese* è il libro recentemente pubblicato (marzo 2013) dalle Edizioni ETS di Pisa nel quale Alfredo Baldi, storico del cinema nato e formatosi all'interno del Centro Sperimentale di Cinematografia, racconta la vita e ripercorre criticamente i lavori della grande attrice, della quale è amico personale e alla quale dà voce per farle narrare in prima persona gli avvenimenti della sua avventurosa fanciullezza ed episodi inediti della sua carriera di attrice: "L'infanzia è un punto cardinale della mia vita. Alla tenera età di un giorno la levatrice che aiutò mia madre diciannovenne a partorire mi pose tra le braccia amorevoli di una balia, una contadina lombarda che, dopo un frettoloso battesimo nella Chiesa di San Giovacchino a Porta Nuova, mi portò nella sua povera dimora di Agnadello, vicino Crema. La famiglia nella quale sono cresciuta era povera ma dignitosa. Quei primi sette anni trascorsi con loro, tra quella gente meravigliosa e fiera che sono i contadini della Lombardia, sono stati determinanti per me. È con loro che ho imparato a camminare nella vita; sono loro che mi

hanno plasmata, con loro si è formato il mio carattere."

È la prima monografia dedicata a Valentina Cortese, l'ultima vera Diva italiana della scena, protagonista da oltre settant'anni sia in teatro sia in cinema e in televisione. Infatti, l'attrice, che nel gennaio 2013 ha compiuto novant'anni, ha debuttato in cinema nel 1941 e ancora oggi frequenta, sia pur raramente, i palcoscenici. In circa 200 pagine, con il prezioso ausilio di un centinaio di foto di lavoro e di ritratti dell'attrice, il volume pedina zavattinamente la vita e la carriera di Valentina, inestricabilmente intrecciate l'una all'altra e svoltesi all'insegna delle trasformazioni o addirittura dei ribaltamenti, personali e artistici, più impensati e inattesi. Tanto che parlare di *Nove vite di Valentina Cortese*, come fa l'autore, non appare una forzatura o un'iperbole, bensì una fotografia imparziale della "romanzesca"

esistenza dell'attrice. Tenendo ben presenti due cose che sono evidenti dal racconto di Baldi: che Valentina Cortese ha una tale capacità di coinvolgimento che non si riesce a essere distaccati nel raccontarla e, soprattutto, che il filo rosso che lega, fin dalla prima, le sue nove vite, è la ferrea volontà e caparbietà di riuscire a imporsi come attrice, di diventare appunto Valentina Cortese. •

**Leo Cerocchi**

# eidos 29

## cinema e paternità



## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2014

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

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

cinema psyche e arti visive cinema psyche  
arti visive cinema psyche e arti visive cin  
ma psyche e arti visive cinema psyche e ar  
visive cinema psyche e arti visive cinem  
psyche e arti visive cinema psyche e arti vi  
ve cinema psyche e arti visive cinema ps  
che e arti visive cinema psyche e arti visiv  
cinema psyche e arti visive cinema psyche  
arti visive cinema psyche e arti visive cin  
ma psyche e arti visive cinema psyche e ar  
visive cinema psyche e arti visive cinem  
psyche e arti visive cinema psyche e arti vi  
ve cinema psyche e arti visive cinema ps  
che e arti visive cinema psyche e arti visiv  
cinema psyche e arti visive cinema psyche  
arti visive cinema psyche e arti visive cin  
ma psyche e arti visive cinema psyche e ar  
visive cinema psyche e arti visive cinem  
psyche e arti visive cinema psyche e arti vi  
ve cinema psyche e arti visive cinema ps  
che e arti visive cinema psyche e arti visiv  
cinema psyche e arti visive cinema psyche  
arti visive cinema psyche e arti visive cin  
ma psyche e arti visive cinema psyche e ar  
visive cinema psyche e arti visive cinem  
psyche e arti visive cinema psyche e arti vi  
ve cinema psyche e arti visive cinema ps  
che e arti visive cinema psyche e arti visiv

# 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 1824 871008