

# epidos

cinema psyche e arti visive

## cinema, memoria e ricordo

### l'intervista

#### Padri e figli

Intervista ai  
giovani registi  
italiani

### nel film

la caduta  
film blu

### speciale

Festival  
di Cannes

### arti visive

Sami Ali



# The 3rd European Psychoanalytic Film Festival

**epff<sup>3</sup>**

London  
3 - 6 November 2005

BAFTA  
195 Piccadilly,  
London W1

Honorary President  
**Bernardo Bertolucci**

Chairman  
**Andrea Sabbadini**

[www.psychanalysis.org.uk/epff3](http://www.psychanalysis.org.uk/epff3)

For information, please contact:

Ann Glynn, epff3, The Institute of Psychoanalysis  
112a Shirland Road, LONDON W9 2EQ (Great Britain)  
email: [ann.glynn@iopa.org.uk](mailto:ann.glynn@iopa.org.uk)

## HOLLYWOOD

### Tutto sul Cinema

Dal 1983 la prima videoteca specializzata nel Cinema d'Autore  
dalle origini ad oggi

Vastissimo catalogo di Noleggio e Vendita film in VHS e DVD  
Locandine e poster di tutti i film Foto di scena e rarità per collezionisti

HOLLYWOOD: Via Monserrato 107 - 00186 Roma  
Sito Web: [www.hollywood-video.it](http://www.hollywood-video.it)

Tel. e fax: 06.6869197  
E-mail: [info@hollywood-video.it](mailto:info@hollywood-video.it)



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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

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

## 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 18 € l'anno (sostenitori 35 €)

Segreteria abbonamenti:

Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma Tel. 067003835 3407009183

## Editore

Associazione Culturale **eidos**

Sede: Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma

## Direttore responsabile

Alberto Angelini

## Redazione

Alberto Angelini, Pia De Silvestris,  
Emanuela Ferreri, Simone Mangoni,  
Barbara Massimilla, Ignazio Senatore,  
Lidia Tarantini, Lella Ravasi Bellocchio,  
Malde Vigneri.

Schede e box di approfondimento a cura di  
Ignazio Senatore e Simone Mangoni.

Hanno collaborato in questo numero:  
Sami Ali, T. De Bernardi, F. Comencini,  
E. Ghezzi, C. Jesurum, A. Sabbadini,  
A. Sokurov, G. Taviani.

## Ufficio stampa e pubblicità

S. Mangone, S. Morelli  
[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[pubblicita@eidoscinema.it](mailto:pubblicita@eidoscinema.it)

## Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza  
[silvana@chiozza.com](mailto:silvana@chiozza.com)

## Stampa

A.G.S. s.a.s.  
Città di Castello (PG)  
per conto di  
Giovanni Fioriti Editore s.r.l.  
Via Archimede 179 00197 Roma

## Segreteria di redazione

Emanuela Ferreri  
Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma - cell: 3407009183  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto **eidos** :  
Paolo Aite, Vincenzo Bonaminio, Bruno  
Callieri, Mimmo Calopresti, Stefano  
Carta, Claudio Cavazza, Domenico  
Chianese, Luis Chiozza, Maria Teresa  
Colonna, Cristina, Francesca e Paola  
Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri,  
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,  
Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei,  
Mario Martone, Silvio Orlando, Gillo  
Pontecorvo, Stefano Rulli, Lucio Russo,  
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,  
Adamo Vergine.

## sommario luglio-ottobre 05

- 4 editoriale**  
Cinema, memoria  
e ricordo
- 6 cinema e psycho**  
Winnicott:  
tra gioco e creatività  
di A. Sabbadini  
Un'ora sola ti vorrei  
di L. Ravasi Bellocchio
- 33 speciale**  
**Festival di Cannes**  
di S. Mangoni
- 37 il personaggio**  
Come eravamo  
di T. De Bernardi
- 40 film cult**  
Memento  
di I. Senatore



- 12 l'intervista**  
Padri e figli  
di G. Taviani  
Frammenti di una intervista  
di E. Ghezzi e A. Sokurov

- 18 nel film:**  
**cinema, memoria  
e ricordo**  
Film Blu  
di P. De Silvestris  
Se mi lasci ti cancello  
di M. Vigneri  
La Sposa Turca  
di B. Massimilla  
The final cut  
di I. Senatore  
La Caduta  
di A. Angelini



- l'anteprima**  
The three burials  
of Melquiades Estrada  
di S. Mangoni

## nel prossimo numero

### cinema e sogno

- l'intervista**  
Gabriele  
Salvatores
- arti visive**  
Biennale  
di Venezia
- Kiki Smith  
Pipilotti Rist



- 42 l'altro film**  
Ferzan Ozpetek  
di B. Massimilla
- 46 film Doc**  
Cannizzaro, Comencini  
e Taviani  
di E. Ferreri e F. Comencini

- 52 outsider**  
Il mnemonista  
di L. Tarantini
- 54 sopra le righe**  
A Jung piace il trash?  
di C. Jesurum

- 56 arti visive**  
Gli occhi della creazione  
di Sami Ali



- 62 eidos-news**  
Panafricana  
Cinema argentino

Scrivi per **eidos**: la redazione selezionerà  
entro il 1 ottobre 2005 gli articoli inviati sul  
tema **Cinema e sogno**. Tutti gli articoli per-  
venuti saranno comunque pubblicati all'in-  
terno del nostro sito web.

# Cinema, memoria

## in copertina

La foto in copertina è tratta dal film *Cuore Sacro* di Ferzan Ozpetek.

La dedichiamo a chi, come accade nel film, ha due "luoghi" nel cuore e non può non avere a che fare con la memoria, il ricordo e la nostalgia.

"La maggior parte di noi presenta una lacuna della memoria per i primi anni dell'infanzia, dalla quale emergono soltanto singoli frammenti di ricordi. Si può affermare che la psicoanalisi ha colmato questa lacuna, ha eliminato questa amnesia infantile degli uomini" (Freud, 1913).

Questo passo di Freud è paradigmatico per chi -come EIDOS- crede che non solo la psicoanalisi, ma anche tutti i processi artistici e filosofici siano interessati a rivolgersi a quel periodo aurorale dell'uomo che è potenzialmente così ricco e aperto e nello stesso tempo così determinante per tutto ciò che avverrà in seguito.

Come registrazione della vita il cinema è quello che più si avvicina all'infanzia della nostra epoca. La sua origine popolare fa sì che tutti possano rispecchiarsi nelle sue storie, anche perché il cinema è più vicino alla trasmissione orale e visiva, che contempla la presenza dell'altro almeno virtuale, anziché a quella scritta che contempla invece l'assenza dell'altro.

Cinema e memoria sono strettamente legati perché entrambi appartengono alla dimensione ripetitiva dell'esperienza, quella funzione che permette alla mente di perpetuare gli oggetti e le situazioni amate.

Il cinema è un'occasione per proiettare memorie, slegate e non ricordate di sé, e vederle momentaneamente realizzate in una rappresentazione nella quale, senza saperlo, quelle memorie vengono rivissute. Soffriamo e godiamo proprio come se ci appartenesse quello che vediamo.

Il cinema non è solo semplice ripetizione di memoria, ma è anche trasformazione di ricordi, informazione e innovazione, memorie e ricordi di come eravamo, dei vissuti storici delle nostre epoche o di quelli fantastici di come avremmo voluto essere o del futuro che potrebbe incomberci su di noi, delle vittorie e delle sconfitte, delle difficoltà e delle possibilità.

Ispirandosi a Proust, Edgar Reitz regista della saga "*Heimat*", dice che fare un film significa descrivere un ricordo.

La memoria è la possibilità di fare accadere il passato in un altro modo, quindi non solo di governarlo, ma di dargli un'altra possibilità che cancella quello che è realmente accaduto, come dice il poeta e scrittore Erri De Luca (1994). Il cinema è appunto questo: la possibilità di ricominciare a vivere la propria storia e di sperimentarla in tanti modi diversi.

# e ricordo



**Il cinema, come la memoria,  
è la possibilità  
di far accadere il passato  
in un altro modo,  
la possibilità di ricominciare  
a vivere la propria storia  
e di sperimentarla  
in tanti modi diversi**

# Winnicott

## fra gioco e creatività

di Andrea Sabbadini



Vorrei qui soffermarmi su alcune idee di Donald Winnicott che mi sembra abbiano una speciale importanza teorica per la loro applicabilità a territori culturali esterni forse al nostro lavoro clinico quotidiano, ma certamente non estranei alla disamina ed interpretazione psicoanalitiche. Mi riferisco innanzitutto a quel 'terzo spazio' situato fra il 'me' e il 'non-me', intriso di fantasia ma non privo di rapporto diretto con l'universo reale degli oggetti; spazio virtuale di transizione dove i bambini attraverso il gioco e gli adulti attraverso il lavoro creativo possono entrare in contatto in modo personale con il mondo esterno: per esplorarlo, rapportarsi ad esso, trasformarlo o addirittura crearlo *ex novo*. Con 'gioco' e 'lavoro creativo' mi riferisco a quelle attività che comportano una manipolazione di oggetti, parole, suoni, immagini o pensieri attraverso lo strumento pre-simbolico della fantasia.

In contrasto sia con le teorie freudiane -che attribuiscono la creatività a meccanismi sublimatori degli impulsi libidinali- che con quelle kleiniane -che ne accentuano la funzione riparatrice nell'ambito della posizione depressiva- la creatività per Winnicott è presente fin dalla nascita. Essa originerebbe dall'onnipotenza del neonato che, sicuro fra le braccia di una madre 'sufficientemente buona' in stato di 'preoccupazione primaria', può illudersi di *creare* a sua volontà (anzichè semplicemente di *trovare*) il seno materno come prototipo dell'intero mondo oggettuale che più tardi caratterizzerà, in senso lato, il suo ambiente. Qui ha inizio, secondo Winnicott, quell'esperienza *cultu-*

*rale* che comporterà un progressivo riconoscimento della natura illusoria di quella creazione originaria. Il percorso, sempre pieno di ostacoli e sorprese, e mai del tutto compiuto, dall'illusione alla disillusione, dalla totale onnipotenza divina del neonato alla relativa impotenza umana del bambino in crescita, sarà facilitato dall'uso di 'oggetti transizionali'. Quando osserviamo come il bambino si serva di uno di tali oggetti, scrive Winnicott, "siamo alla presenza della prima volta in cui egli usa un simbolo e della sua prima esperienza di gioco".

Il fenomeno del cinema rappresenta un esempio eloquente di un'attività ludico-creativa che prende forma in quello che designerei come uno *spazio-ponte*, intangibile ma nello stesso tempo assolutamente reale, fra il mondo interiore e quello esterno. Mi sembra utile differenziare questo concetto da quello winnicottiano, ad esso analogo, di 'spazio transizionale', nella misura in cui quest'ultimo implica un passaggio *da - a*, mentre la metafora dello 'spazio-ponte' implica che un tale passaggio avvenga anche *sopra* qualcosa: un fiume forse tranquillo, una strada forse affollata.... In questo senso mi pare più adatta a descrivere un'attività culturale quale il cinema che, oltre a collegare la fantasia dei cineasti a quella degli spettatori, e quella di entrambi alla realtà oggettiva del mondo esterno, 'passa sopra', per così dire, alla quotidianità di quest'ultima nella quale tuttavia, come i piloni che sorreggono il ponte, pur deve installare le propria fondamenta. I colleghi da me consultati sull'eventuale





interesse di Winnicott per il cinema - Nina Farhi, Jennifer Johns, Brett Kahr, Arturo Varchevker e Kenneth Wright - sono concordi sul fatto che egli probabilmente amasse i film. Tuttavia nessuno di loro è stato in grado di confermarmi che andasse egli stesso di frequente al cinema. Anzi, Kahr ritiene che Winnicott fosse a tal punto assorbito dal proprio lavoro da uscire la sera solo di rado, il che lascia supporre che il suo rapporto coi film fosse in gran parte mediato dalla televisione.

Nel 1970, pochi mesi prima di morire, Winnicott accettò di discutere *Ladri di biciclette* presso il Tavistock Institute - forse la sua ultima uscita pubblica. Varchevker ricorda che Winnicott, che gli era seduto accanto durante la proiezione, osservò come il tema del film fosse per lui commovente e gli diede l'impressione di avere già visto più volte quella pellicola. Varchevker non rammenta altri particolari di quella serata, né della relazione presentata da Winnicott sul film di De Sica, che purtroppo non fu allora registrata né pubblicata. Ricorda però che Winnicott, in occasione di un precedente seminario tenuto a casa propria nel periodo natalizio, si era seduto al pianoforte e aveva suonato e cantato brani musicali (nello stile di quelli composti da Cole Porter o ballati da Fred Astaire) tratti da film che sembrava avere visto e conoscere bene.

La seconda moglie di Winnicott, Clare, rivelò in un'intervista che la sera precedente la morte del marito settantacinquenne (avvenuta il 22 gennaio 1971) guardarono

insieme un film alla televisione, identificato poi da Kahr come un cortometraggio comico di 15 minuti sulle automobili d'epoca, intitolato *Good Old Summertime*. Secondo Clare, le ultime parole di Winnicott prima di cadere nel sonno da cui non si sarebbe più svegliato furono: "Che film allegro!". Si sarebbe così esaudito il suo paradossale desiderio, preso a prestito da T. S. Eliot, di essere ancora ben vivo al momento della morte.

Il quadro che emerge da questi dati è dunque quello di un uomo forse incuriosito dal cinema -così come lo era, con un entusiasmo quasi infantile, da quasi tutto quello in cui s'imbatteva- ma non appassionato ad esso in modo speciale. Lo confermerebbe, indirettamente, l'assenza di riferimenti al cinema nei suoi pur numerosi scritti in cui esprime un interesse per le arti. Ciononostante, mi sembra che, senza fare violenza eccessiva al pensiero di Winnicott, ci sia lecito cercare di applicare alcune delle sue teorie alla comprensione di certe caratteristiche del fenomeno cinematografico in generale, se non (almeno in questa occasione) alla critica di singoli film individuali.

Innanzitutto, come già accennato, potremmo concettualizzare come spazio-ponte quello che si estende di fronte agli occhi del regista e lo separa dalla scena che sta girando (ma anche lo mantiene in contatto con essa); territorio che sarà ben presto non più occupato dalle immagini inquadrare dalla macchina da presa, ma che non è ancora occupato dal prodotto finito e proiettato sullo schermo. Per gli spettatori collettiva-

**Il fenomeno del cinema rappresenta un esempio eloquente di un'attività ludico-creativa che prende forma in quello che designerei come uno spazio-ponte, intangibile ma nello stesso tempo assolutamente reale, fra il mondo interiore e quello esterno.**



mente immersi nel buio regressivo della sala cinematografica (un luogo che Bernardo Bertolucci ha paragonato al mondo intrauterino), tale spazio di gioco e creatività - terra-di-nessuno misteriosa, affascinante e forse anche un poco paurosa fra spettatore e spettacolo - si pone, seguendo il fascio di luce proveniente dalla cabina di proiezione, fra il loro sguardo e lo schermo. Nello stesso tempo, dice Winnicott, per poter 'usare' un oggetto e non soltanto rapportarci ad esso, questo "deve di necessità essere reale nel senso di appartenere a una realtà condivisibile con gli altri e non di essere soltanto un ammasso di proiezioni". E altrove: "il sé riconosce se stesso negli occhi e nell'espressione del viso della madre e nello specchio che può rappresentarlo"; analogamente alla funzione materna in questo processo di *mirroring*, lo schermo cinematografico può considerarsi come uno specchio su cui, proiettando aspetti di noi stessi, ricerchiamo un senso della nostra identità. Tale ricerca si basa su meccanismi identificatori con le situazioni ed i personaggi del film. Ma siccome costoro sono spesso denigrati o idealizzati, in un processo collusivo che lega cineasti e pubblico, ne risulta che il desiderio di trovare se stessi (e non è forse un caso che il cinema sia così popolare fra gli adolescenti) rimanga sempre almeno in parte frustrato, senza peraltro che tale parziale fallimento scoraggi gli spettatori dal ripetere l'esperienza con un nuovo film, forse 'migliore' del precedente. **Il problema, comunque, non consiste tanto nella relativa qualità artistica del prodotto cinematografico, quanto nella nostra stessa illusoria e caparbia speranza di trasformare il mondo che ci circon-**

**da mediante la fantasia;** di essere noi stessi a creare, stimolati dall'oggetto che ci viene presentato, l'universo che vogliamo, e con esso la nostra immagine, proiettando sullo schermo/specchio che ci sta di fronte una sorta di nostro film privato, in larga misura inconscio, diverso (se pur, s'intende, non del tutto indipendente) da quello girato dal regista, ma anche diverso da quello visto dagli altri spettatori seduti accanto a noi. Winnicott, egli stesso artista grafico consumato (i biglietti d'auguri natalizi disegnati da lui e Clare e mandati ogni anno agli amici sono ormai celebri), avrebbe secondo Farhi affermato che "quello che trovi in un quadro è quello che ci metti tu stesso". Farhi mi rivelò anche l'interessante particolare che Winnicott esigeva che i quadri esposti, oltre alla cornice che ne delimita il contorno, fossero sempre anche protetti da un vetro affinché, guardando il dipinto, si potesse nello stesso tempo vedere se stessi riflessi in esso. Questo dettaglio mi sembra confermare le ipotesi qui proposte **sul significato del cinema in quanto oggetto di natura transizionale**, in parte trovato dagli spettatori in quello spazio-ponte cui ho fatto riferimento, e in parte anche inventato, cioè creato, da loro; e sul significato dello schermo su cui il film è proiettato come di uno specchio che rifletta quello che, su di esso, desideriamo inconsciamente vedere. ●

<sup>1</sup> Il presente testo è tratto da una relazione presentata al convegno su *Winnicott e la psicoanalisi contemporanea* tenutosi a Firenze il 14 febbraio 2004.





# Un'ora sola ti vorrei

di Lella Ravasi Bellocchio

Il percorso della memoria tocca le nostre vite, sempre. Un intrico che ci attraversa a partire dal corpo, prima della parola, in quella che le neuroscienze chiamano "memoria implicita", una conferma delle teorie psicoanalitiche che fondano l'affettività nel mondo della relazione del bambino con la madre nei primi tempi di vita, una relazione fatta di sensazioni fisiche, corporee. E' questa memoria che ci costruisce in una sorta di inconscio corporeo, si incarna nelle sensazioni, come nelle immagini che si sono iscritte in noi. Possiamo sentire il vento, il sole sulla pelle, e qualcosa affiora in noi dal tempo remoto, arcaico, della nostra prima infanzia e si fa memoria attra-

verso immagini che ci portano indietro, ci ributtano là, all'origine. Un'onda acuta di gelso-  
mino e siamo in quel prato, nostra madre è giovane, con gli occhi ridenti, un fotogramma: vediamo e viviamo altrove.

*Un'ora sola ti vorrei* è il film di Alina Marazzi che più mi fa vivere altrove, mi riporta indietro: una storia di madre e di figlia, in cui l'essere madre e l'essere figlia si fondono in una creaturalità che evoca emozioni e sensazioni primarie. La storia la



racconta la stessa regista, con parole di rara semplicità, ma prima il suo racconto passa per le immagini del suo film, mostra i volti reali della madre fin da quando era piccola, alla ricerca dello scarto dell'esistenza che la porterà alla fatica di vivere e alla fine a scegliere la morte, nonostante l'amore per i figli piccoli, la tenerezza sospesa nello sguardo, la bellezza.

Scrivere Eugenio Borgna nel suo ultimo libro *L'attesa e la speranza*:

"Il volto, nel momento stesso in cui viene visto, si trasforma in ricordo. Non sei più tu, non è più il tuo volto che sto guardando ma è già la memoria del tuo volto e del tuo io. Il ricordo del tuo volto fugge vertiginosamente lontano; e questi occhi, questi tuoi occhi che mi guardano, e che nello stesso tempo si allontanano, non sono se non memoria e nostalgia."

Sembrano parole scritte per il film di Alina: il volto-ricordo della madre, di Liseli, provoca dentro di noi un sentimento stremato di

memoria, come se tornassero in vita le nostre madri giovani e la loro fatica di esistere, il nostro stesso essere figlie, bambine piccole, e poi l'essere madri di figlie; e gli occhi che guardano dritto, occhi di "memoria e nostalgia", sono scavati nella memoria implicita, sono la presenza che si fa ricordo e parola solo molto più tardi.

*Un'ora sola ti vorrei* è un incontro. Alina lo scrive per sé in modo semplice, diretto, coraggioso. Racconta:

"Mia madre è nata nel 1938 ed è morta nel 1972, quando io avevo 7 anni. Non ho molti ricordi di lei, ma ho sempre saputo che in un armadio in casa dei miei nonni era rinchiusa tutta la memoria visiva della nostra famiglia. In questo armadio sono conservate delle scatole di vecchie pellicole, filmati girati dal padre di mia madre tra il 1926 e gli anni '70, con una cinepresa amatoriale 16 mm. E' solo qualche anno fa che ho avuto il coraggio di cominciare a guardare questi filmati, con grande curiosità ed emozione, soprattutto quelli segnati con una "L", l'iniziale del nome di mia madre: Liseli.

Come per una magia, in un attimo, quella misteriosa e sconosciuta persona proiettata sullo schermo davanti a me era come se fosse viva. In un secondo ero catapultata nel passato, all'epoca in cui viveva una madre conosciuta poco e molto dimenticata.

Il film inizia con la registrazione sonora di un disco 45 giri con la vera voce di mia madre che mi parla; il resto del racconto intreccia la lettura di lettere e diari di mia madre e delle cartelle cliniche delle case di cura in cui mia madre ha trascorso lunghi periodi. Attraverso questi testi è possibile ricostruire per intero la sua vita, nei suoi vari periodi: l'adolescenza, l'amore, i figli, la malattia, il disagio esistenziale.

Il film è la ricostruzione della mia personale ricerca del volto di mia madre, attraverso il montaggio dei filmati girati da mio nonno. Un tentativo di ridarle vita anche solo sullo schermo, un modo per celebrarla ricordandola. Per quasi tutta la mia vita il nome di mia madre è stato ignorato, evitato, nascosto. Il suo volto anche. Ho la fortuna invece di poterla vedere muoversi, ridere, correre....

Perfino vederla nel suo primo giorno di vita! E poi vederla crescere, imparare a camminare, sposarsi, portarmi a fare un giro in barca!



Raccontare la storia di mia madre attraverso questi vecchi filmati è stato per me ridare dignità al ricordo della persona che mi ha messo al mondo. E' un regalo che voglio fare a me, a lei, a tutti i figli e a tutti i genitori.

Con questo lavoro vorrei anche trasmettere il fortissimo sentimento di nostalgia che ho provato nel guardare queste immagini per la prima volta. Non solo nostalgia per una mamma che non c'è e che non c'è mai stata, ma anche nostalgia per tutto quello che è stato e che non tornerà, per quello da cui veniamo e al quale ci sentiamo più o meno consapevolmente legati.

La nostalgia come sentimento necessario per il superamento di una perdita. La nostalgia come condizione essenziale per vivere. Nel film ho voluto evocare queste atmosfere e sentimenti che, credo, toccano ognuno di noi."

La semplicità delle parole traduce l'essenzialità del testo anche visivo: siamo portati per mano a seguire i ricordi di una vita, e ci sembra di sentire suoni, profumi; ci sembra di vedere mondi da molto dimenticati, eppure, attraversati dalla atemporalità dell'inconscio, sono vivi, oggi. Ed è per i percorsi ombrosi e sacri dell'inconscio che ritroviamo in noi un pezzetto di questa madre-figlia. Come se la memoria della figlia che dà vita alla madre nell'inconscio, ripercorresse strade antiche di una memoria che ci riguarda personalmente. Fotografie, film, immagini, ombre di una bellezza che ci tocca da vicino, come succede ad Alina quando apre l'armadio di casa dei nonni e scopre la sua storia e allora tutto tocca, vede, sa. Come scrive lei stessa, questo intrico di conoscenza la porta a vivere la voce della madre, a farla tornare nel mondo; è lei che legge le lettere e i diari, è la sua voce che dà voce alla madre perduta, per ritrovarla in se stessa. Un lungo attraversamento del bosco del dolore, quello di Alina. Lo sappiamo in analisi quando ci tocca accompagnare qualcuno nel mondo dei morti, nelle caverne della perdita, per far uscire dalla dimenticanza, per poterla vivere la vita, andando con le madri oltre le madri, ovunque se ne siano andate.

La memoria è nel corpo prima che nel pensiero, è nelle immagini che si fanno presenza, è nella luce dell'acquazzone che smette,



come nella poesia di Attilio Bertolucci, in versi che sembrano dare corpo alla poesia visiva del film su Liseli.

"A sua madre, che aveva nome Maria

Sei tu, invocata ogni sera, dipinta sulle nuvole  
che arrossano la nostra pianura e chi si muove in essa,  
bambini freschi come foglie e donne umide in viaggio  
verso la città nella luce d'un acquazzone che smette,  
sei tu, madre giovane eternamente in virtù della morte  
che t'ha colta, rosa sul punto dolce di sfioritura,  
tu, l'origine di ogni nevrosi e ansia che mi tortura,  
e di questo ti ringrazio per l'età passata presente e futura."



Una lettera di ringraziamento, un racconto di un'ora sola, un sentimento profondo di gratitudine attraversa il film, un lungo appassionato e contenuto ricordo: nel ritrovare la madre perduta Alina si "trova" come figlia e come madre. E questa è storia del lavoro del lutto che occupa molta parte del nostro lavoro analitico con i pazienti, ma prima ancora è storia del nostro personale doloroso, inquieto, coraggioso percorso di ricerca sui nostri lutti. Forse proprio perché ci conduce in questo doppio movimento il film è così prezioso anche per noi analisti, e va per strade sue dentro ognuno di noi: insegna la memoria e la nostalgia verso una madre "dipinta sulle nuvole", da ringraziare "per l'età passata presente e futura". Insegna la speranza che la "rosa sul punto dolce di sfioritura" possa continuare a lasciare nella vita la scia del profumo delle rose di maggio, quelle rose antiche che rimangono nella memoria del corpo insieme al profumo d'infanzia di nostra madre. ●



# Padri e figli

## Intervista al "Biondo Tevere" ai giovani registi italiani

di Giovanna Taviani



### Vincenzo Marra

Vincenzo Marra nel 1997 è aiuto regista di Mario Martone per il film *Teatro di guerra*. Successivamente vince una borsa di studio al Premio Solinas con una sua sceneggiatura ed è assistente regista di Marco Bechis per *Garage Olimpo*. Con la sua opera prima, *Tornando a casa* (2001), viene premiato a Venezia nella sezione della Settimana internazionale della Critica. Il suo cinema, giocato tra cronaca, impegno sociale e tensione narrativa, si esprime su buoni livelli anche in *Estranei alla massa* (2001), un'indagine sugli ultras del Napoli. *Vento di terra* (2004), suo ultimo film, è caratterizzato da una essenzialità narrativa, basata sui bisogni primari di una famiglia e su un ragazzo che ha dovuto crescere troppo in fretta. Vi lavorano attori non professionisti a conferma della ricerca e della coerenza di questo regista, ispirata alla lezione del Neorealismo.

L'intervista che segue nasce da una discussione collettiva attorno al tavolo di una storica trattoria romana, il "Biondo Tevere", dove, circa un anno fa, per le riprese del mio documentario *I nostri 30 anni. Generazioni a confronto*, ho riunito alcuni giovani registi della mia generazione. Al termine di un viaggio a ritroso nella memoria del cinema italiano - per cercare di capire come siamo, come eravamo, e come forse saremo - sei trentenni cineasti (Marra, Mereu, Pellegrini, Porporati, Pellegrini, Sorrentino e Vicari) si interrogano su alcune questioni centrali: le nuove strade del cinema dopo gli anni del postmoderno; il recupero del dialetto e di uno sguardo periferico sul reale; il rapporto con la storia, i padri e la memoria. Fanno parte della mia generazione e, come me, sono cresciuti negli anni Ottanta, gli anni dello yuppismo rampante, del pensiero unico, della scomparsa dei padri e delle ideologie. Ricordo bene quegli anni. Sembrava non accadesse nulla. Tutto si era allontanato in una rappresentazione (penso alla prima guerra del Golfo, che il mondo vide in diretta alla televisione). Il cinema aveva optato per l'elusione del tragico, il ripiegamento nella sfera privata degli affetti, il rifugio nella commedia sentimentale. In realtà, sotto i riflettori, il mondo tremava e i falsi equilibri si spezzavano. I trentenni in fuga di Salvatores (penso a *Mediterraneo*), i cinici qualunque di Virzì (penso a *Ferie d'Agosto*), fino agli eterni adolescenti dell'*Ultimo bacio*, rappresentano bene quegli anni. Mentre a Berlino crollava il muro e in Italia il PCI cambiava nome, lasciando molti giovani orfani di un passato, i figli interrompevano il rapporto con i padri e sceglievano la strada dell'oblio, che, come scriveva Fortini, è il più spietato strumento di controllo in mano al potere. Poi però le cose sono cambiate. Le stragi della seconda guerra del Golfo e delle torri gemelle hanno smascherato la falsa ideologia postmodernista della fine della Storia e hanno riportato alla luce, con violenza, le contraddizioni del mondo. L'orrore che stava al di là dei vetri opachi della città postmoderna ci si è all'improvviso rivelato; è penetrato al nostro interno, obbligandoci alla presa di posizione, al ricordo, alla scelta.



Credo che i registi presenti al "Biondo Tevere" - oggi riuniti attorno al gruppo "Ring", insieme ad altri registi e registe al loro primo o secondo film - intendano ripartire proprio da qui, da questo mutamento di scenario. In tutti si sente, forte, il desiderio di uscire dal disincanto critico che ha caratterizzato gli anni Ottanta e Novanta; di portare l'occhio della macchina da presa lontano dai bagliori delle vetrine e dal chiasso della società dello spettacolo, per riscoprire il grigiore delle periferie, il male che si annida dentro le nostre case, l'esistenza di popolazioni "altre" - albanesi, macedoni, maghrebini -, che rappresentano da sempre il rimosso del nostro cinema. Attraverso precise scelte di linguaggio, tutte personali e tutte diverse l'una dall'altra, decidono di tornare alla realtà per reinventarla e straniarla in modo anti-naturalistico. Riscoprono il valore dei "padri" e della memoria, per andare avanti attraverso proprie strade. L'intervista - che qui propongo in alcuni stralci - parte dal film di Vincenzo Marra, *Tornando a casa*, che uscì l'8 settembre del 2001 e che in Italia ha segnato l'inizio di una nuova fase cinematografica.

**Taviani** (in macchina): *Vincenzo, stiamo andando al "Biondo Tevere", dove ci sono altri trentenni registi come te che ci aspettano. Ho scelto il "Biondo Tevere" perché trabocca di passato: in questa trattoria Visconti ha girato Bellissima e Pasolini ha pagato l'ultima cena a Pelosi prima di morire all'Idroscalo di Ostia. Due nomi che in qualche modo ci riportano a te e al tuo Tornando a casa. Ci racconti come nasce Tornando a casa?*

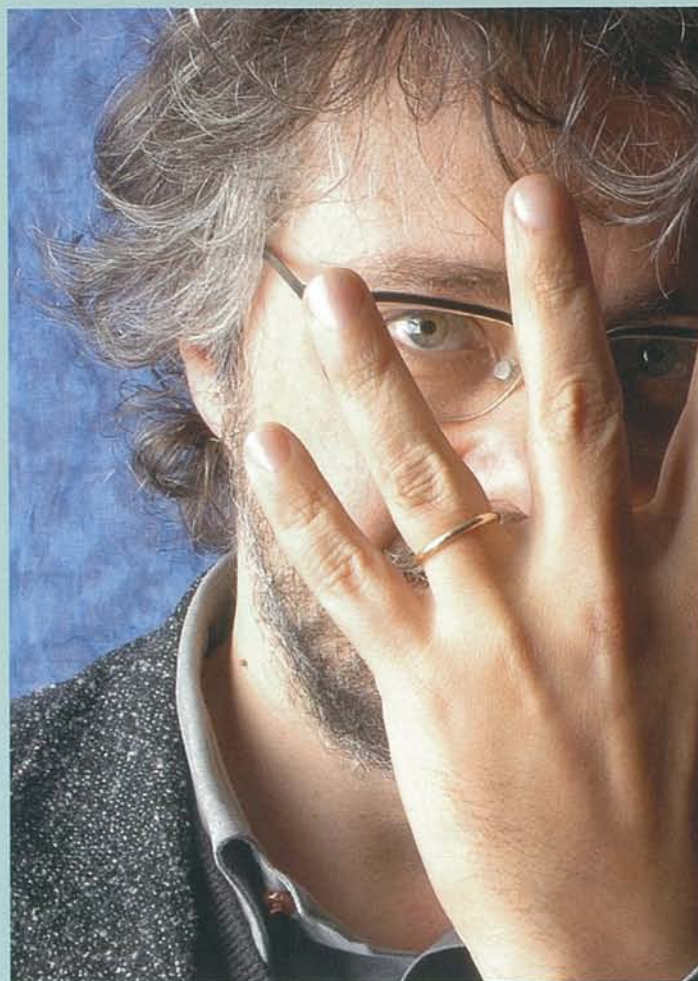
**Marra:** Io non volevo raccontare una storia metropolitana, di un ragazzo della mia età con i suoi problemi metropolitani; ma volevo raccontare una storia lontanissima da me, nell'ambientazione e nei personaggi: io non so neanche come è fatto un amo da pesca e poi ho raccontato una storia di pescatori. Perché ritengo che il parlarsi addosso sia una cosa inutile e credo che parlare di se stessi, ma in maniera mascherata, esplorando mondi sconosciuti, sia una possibilità che il cinema di oggi ha ancora. Volevo raccontare questo mare - il Mediterraneo - che dalla Sicilia all'Africa divide per poche miglia due mondi separati...

**Taviani** *Mi dicevi che Tornando a casa uscì l'8 settembre di quell'11 settembre fatidico ...*

**Marra:** Sì, molte persone videro in questo una strana coincidenza. Nel senso che il film finisce con un viaggio metaforico, un viaggio di speranza al contrario: un occidentale per ricominciare una nuova vita se ne va verso il Nord Africa, verso il Maghreb. Dove c'era anche il tentativo di fare un discorso di unione solidale tra i popoli. Molti rimasero sorpresi di questo, anche perché era un

## Andrea Porporati

Andrea Porporati ha iniziato la sua carriera come autore, scrivendo le sceneggiature di alcuni episodi della serie televisiva *La piovra* e i *Crociati* (2001); ha partecipato alla sceneggiatura di *Lamerica* (1994) di Gianni Amelio. Nel 2001 esordisce come regista con *Sole negli occhi*, metafora del vuoto esistenziale dei trentenni, sullo sfondo di una vicenda drammatica, con cui vince il Grand Prix Annecy Cinema Italien 2001 e la quarta edizione del premio "Dolly d'oro Giuseppe De Santis", a Torino. Nel 2002 ha fatto parte della cinquina finale del premio per il miglior regista esordiente al Festival di Taormina.



## Salvatore Mereu

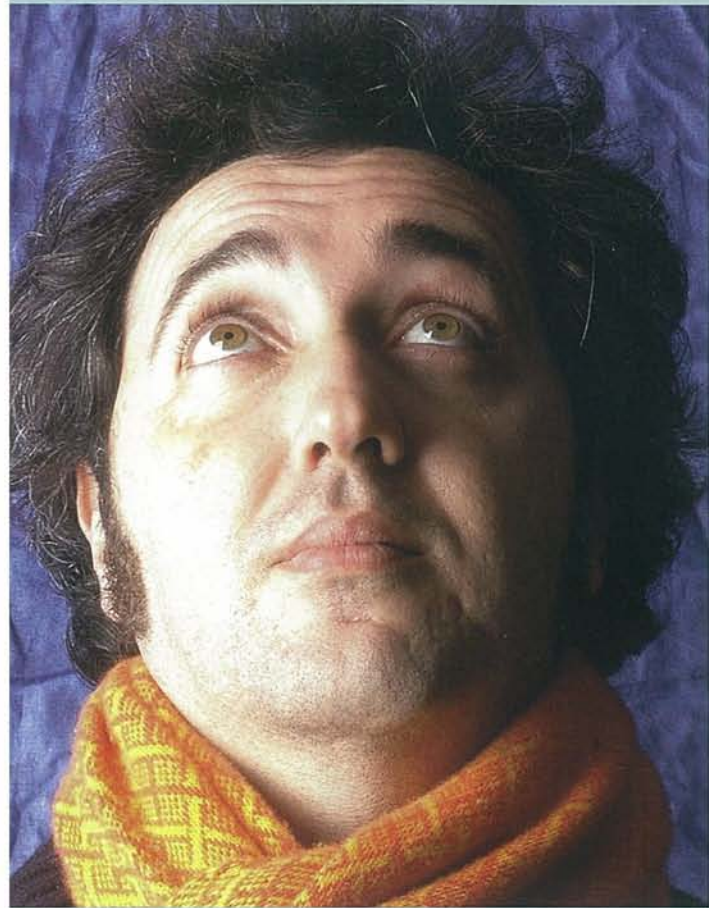
Salvatore Mereu inizia la sua carriera di regista nel 1996 con il cortometraggio *Notte rumena*. Dirige il suo primo lungometraggio a episodi nel 2003 (*Ballo a tre passi*), un film ambientato in Sardegna che fa largo uso del dialetto, descrivendo la regione in modo non convenzionale. Da alcuni anni alterna l'attività di regista con quella di insegnante di educazione all'immagine.

Insieme a Bertolucci e a Muccino, il film ha rappresentato l'Italia nel Sundance Film

Festival di Robert Redford nel 2004 e al Festival di Monaco sempre nel 2004. Nel 2003 ha vinto il premio Settimana internazionale della critica al Festival di Venezia del 2003 e il David di Donatello nel 2004 come miglior regista esordiente.

## Paolo Sorrentino

Paolo Sorrentino esordisce nel 1998 scrivendo la sceneggiatura, insieme a Antonio Capuano, di *Polvere di Napoli*, e quella di alcuni episodi della serie televisiva *La squadra*. *L'uomo in più* (2001) è il suo primo lungometraggio come regista, di cui è anche autore del soggetto e della sceneggiatura; il film viene selezionato in concorso alla Mostra di Venezia nella sezione "Cinema del presente", e vince numerosi premi tra cui il Nastro d'argento per l'opera prima e il premio come migliore regista esordiente al Festival di Taormina del 2002. Nel 2004 firma *Le conseguenze dell'amore* che partecipa al festival di Cannes, film che conferma la notevole abilità del regista napoletano.



## Lucio Pellegrini

Lucio Pellegrini lavora dal 1992 al 1997 come autore e regista per diverse reti e società televisive. Nel 1998 gira il suo primo film, *E allora Mambo!*; realizzato da una troupe pressoché sconosciuta, ottiene un notevole successo di pubblico e di critica, partecipando nel 2003 al Festival di Locarno e al London Film Festival. Con lo stesso cast realizza nel 2000 *Tandem*, una vicenda che affronta le difficoltà della vita di coppia. Nel 2002 è la volta di *Ora o mai più*, storia di uno studente modello che si trova catapultato, quasi senza rendersene conto, a Genova nei giorni del G8. Nel 2004 ha presentato a Venezia, nella sezione film digitale, *La vita è breve, ma la giornata è lunghissima*, documentario su un gruppo di giovani attori italiani emergenti.



**E allora mambo!**

Luca Bizzarri Paolo Kessicoglu  
Luciana Littizzetto Maddalena Maggi

periodo in cui la gente tendeva ad alzare molti muri. Mi ricordo che mi chiamò un giornalista e mi chiese: - perché lei addirittura ha fatto un film di unione con il mondo arabo? -, e mi rimase in mente quell'"addirittura" che la diceva lunga...

**Taviani** (al "Biondo Tevere") *Molti di voi vengono da fuori Roma e molti di voi hanno deciso di raccontare la propria realtà locale ricorrendo al dialetto: il cinema italiano si sta decentrando?*

**Mereu:** io ho provato a raccontare delle persone della mia terra che il cinema ha raccontato poco - la Sardegna non ha avuto molto asilo al cinema, salve in rarissimi casi; tu poi ne conosci uno straordinario in cui tutti noi sardi ci riconosciamo -; e quindi dovendo raccontare queste persone con onestà bisognava farlo ripercorrendo la lingua che loro parlano abitualmente. Che poi questa cosa stia succedendo in più parti di Italia è un bene ed è segno che questo mestiere si sta democratizzando. Finalmente ci sono più voci, Roma non è più il baricentro del cinema, ci sono un po' tutte le regioni di Italia.

**Taviani:** *Ogni generazione fa i conti con il proprio passato e con i propri padri. Alla fine di questo lungo viaggio, nella memoria del cinema e della storia del nostro paese, che cosa vi rimane dentro del mondo dei padri?*

**Vicari:** Dipende da che cosa si intende per "padri". Sicuramente ogni paese, in particolare l'Italia, ha una tradizione e nella tradizione ci sono i padri. È vero che da noi l'iconoclastia degli anni 70 ha reciso il rapporto che c'era tra il cinema che è venuto dopo e quello che c'è stato prima. Però siccome noi non abbiamo padri, siamo liberi di andarceli a cercare. Non è più una scelta di carattere puramente ideologico: se si sceglie De Sica lo si può fare liberamente; se si sceglie Visconti lo si può fare liberamente. Ma si può scegliere anche un regista che non è italiano. Siamo liberi di muoverci sulla scac-



## Daniele Vicari

Daniele Vicari esordisce con una serie di cortometraggi come *Partigiani* (1997), *Uomini e lupi* (1998), *Comunisti* (1998) in cui è evidente fin dai titoli la propensione all'impegno sociale. Questo impegno continua in *Non mi basta mai* (2000), documentario firmato insieme a Guido Chiesa, per raggiungere una compiutezza narrativa nella sua opera prima, *Velocità massima* (2002), dove, adoperando il punto di vista del mondo popolare, ne descrive le aspirazioni e le contraddizioni. Il film riscuote un notevole interesse tanto da meritare, nel 2003, il premio David di Donatello per il miglior regista esordiente e l'Anney Cinema Italien come miglior film.



## Giovanna Taviani

Esperta di cinema e letteratura, ha realizzato e curato in video: *Letteratura e cinema* (v. I e II), nella collana *La Letteratura in video. Le idee e le immagini*, diretta da R. Luperini e P. Castaldi, Palumbo, 1998; *Il Neorealismo. Cinema e Letteratura* (v. I e II), Palumbo, 1999; *Il linguaggio cinematografico*, allegato all'antologia *Progetto e culture* di M. Carlà, Palumbo, 2003.



chiera mondiale; siamo figli della globalizzazione in questo senso.

**Pellegrini:** Io amo molto il cinema italiano degli anni 60; nel mio cinema mi sono un po' riferito alla commedia all'italiana, che ho cercato di rifare in modo personale. Però ci fu una dichiarazione di Bertolucci in quel periodo che diceva che noi dovevamo dimenticarci del nostro passato; che era importante che ammazzassimo i nostri padri. Lì per lì quella frase mi fece male: - oddio - mi sono detto -, se mi tolgono pure i padri a cosa mi aggrappo? Sono morto -. Poi invece ho capito che dob-

biamo dimenticarci di quello che è stato, che forse è stato troppo ingombrante perché è stato grandissimo, e dobbiamo cercare di ripartire da noi stessi...

**Sorrentino:** sono molto d'accordo con quello che ha detto Daniele sulla possibilità di scegliersi i padri e di scegliersi gli zii, soprattutto, che sono meno ingombranti...

**Taviani:** *Bellocchio, però, diceva che ci si può liberare dai padri senza bisogno di doverli uccidere. L'importante è introiettare una memoria e andare avanti per proprie strade...*

**Vicari:** sì certo, negli anni Ottanta c'è stato un brutto cinema perché erano morti i padri e non ci si poneva il problema. Oggi abbiamo terra bruciata alle spalle ma stiamo cercando di confrontarci con il nostro passato per ritrovare la bussola. E questo cambia molte cose. E poi nella storia del cinema la memoria è la conoscenza del cinema. Credo che se un regista, che è un narratore, non conosce la storia del cinema è difficile che riesca a esprimersi; così come un letterato non può non conoscere la storia della letteratura.

**Porporati:** io ho avuto un maestro, non un padre ma un maestro, che è Gianni Amelio, che mi ha insegnato che cos'è il cinema. La mia, come la vostra, è una generazione priva di maestri. Io poi non vengo da una famiglia di intellettuali, ma dalla media borghesia italiana, e mi sono formato con il cinema americano degli anni 70, non con il cinema italiano, e come me il 90 per cento del pubblico italiano. Il che è una cosa gravissima. Il cinema italiano l'ho scoperto grazie a Gianni Amelio, che mi ha insegnato una cosa fondamentale; mi ha insegnato un "atteggiamento" rispetto alla scelta delle cose da raccontare: per la storia che devi raccontare, per il film che devi fare, si è disposti anche a morire. E questo per una generazione come la mia, che è la generazione degli 80, è stato molto importante, perché la mia generazione ha mancato di maestri che le insegnassero questa cosa.

**Mereu:** alla luce di quanto detto, mi sembra di capire che per chi ci guarda i registi sono gente da evitare; gente che non sa coltivare gli affetti, che rischia di non avere neanche un vissuto...

**Marra:** ma non è vero! Se siete tutti padri... ●

Le foto dei registi sono state gentilmente fornite dal fotografo Pietro Pesce

Via Lodovico Jacobini 2 - 00168 Roma

Mobile: +39 3485861895 - Studio +39 0661662636

[www.webfish.it](http://www.webfish.it)



# Riflessioni su tempo e arte

## Frammento di una intervista

di Enrico Ghezzi e Aleksandr Sokurov



Il cinema è un meccanismo che mette in atto lo scorrimento del tempo dentro di noi, che ogni volta è irripetibile. Ogni istante è impossibile da riprodurre, così come ognuno di noi è unico. Si ha l'idea che si possano conoscere il tempo e lo spazio perché il giudizio che se ne ha non è obiettivo. Un paesaggio dipinto da un maestro del quale ricordi fino all'ultimo dettaglio, sarà percepito in modo diverso da un'altra persona. Non sappiamo neanche come vedano gli animali o che cosa capiscano. La percezione è talmente caotica e individuale che è strano addirittura pensare che vi sia una convenzione universale o un'armonia della realtà.

*L'esistenza del tempo è assolutamente indipendente da noi e dalla nostra percezione, ma ci cambia molto. Ecco una grande domanda: perché cambiamo molto anche se il mondo esterno non cambia? Cambia ciò che è dentro di noi, cambia l'aspetto fisico, cambia persino la moralità. Perché? Qual è l'utilità di tutto questo? Sicuramente esiste. Forse l'invecchiamento è l'unico modo per percepire il*

*valore del tempo, ma forse si tratta più di intuizione di, che di una sensazione concreta. Sappiamo anche che per quanto diversa possa essere la riflessione, un individuo percorrerà tutte le tappe che milioni di altri individui hanno percorso prima di lui. Forse solo l'arte consente una certa libertà, o permette di liberarsi, in qualche modo dal tempo. Forse l'arte è lo spazio di stabilità più importante in cui esiste qualche punto di riferimento, una certa calma. In tutto il resto ci sono il caos, la passione e la distruzione.*

Nell'arte e nel cinema, gli artisti detengono il potere su tutto fuorché sul tempo, che non possono dominare. Se qualcuno troverà la formula per dominare il tempo, l'arte sarà messa a dura prova, e credo che sarà un'epoca terribile. Fintanto che il mistero del tempo esiste, potrà esistere l'arte. Dentro di noi accade la stessa cosa. Nell'amore. Sappiamo di essere mortali e allo stesso tempo non sappiamo cosa succederà domani. O forse lo sappiamo. ●

novembre 2003.

L'intervista completa è pubblicata nel volume edito da Cronopio legato alla manifestazione IL VENTO DEL CINEMA (Isola di Procida, 6-26 giugno 2005) dove Aleksandr Sokurov ha presentato - in anteprima nazionale - il suo ultimo film *Solzhe* su Hirohito.



# Il dolore della memoria

FILM BLU di Krzysztof Kieslowski

di Pia De Silvestris

Film blu racconta la storia di una donna, Julie, che perde il marito, celebre compositore, e la figlia di cinque anni in un incidente d'auto nel quale lei è l'unica a sopravvivere. Il tentativo di superare questo dramma che ritorna ossessivamente nei ricordi è la vicenda umana di una donna.

Julie oscilla continuamente tra la necessità di dimenticare per eliminare il dolore della perdita e il bisogno inconscio di esaltare la memoria per ridare vita agli oggetti d'amore perduti.

Così il film vibra proprio come una musica nel susseguirsi degli stati d'animo che l'attrice Juliette Binoche, di origine polacca come il regista, riesce a rappresentare con le espressioni del viso e pochi monosillabi: un dolore puro senza sentimenti. Questa lotta drammatica, e quasi impari della condizione umana, sembra rappresentare sia la battaglia per la vita che quella per la morte, di ogni essere umano. Infatti Julie al primo risveglio in ospedale dopo il trauma e dopo essere venuta a conoscenza della morte del marito e della figlia, cerca di

Quello che permea tutta la storia è il terribile dolore del ricordo.

Julie cerca, in un primo tempo, di sbarazzarsi dei ricordi, di disfarsi di tutta la sua vita precedente andando a vivere in un anonimo condominio, cercando di distruggere gli appunti musicali del marito -musica a cui lei stessa collaborava- e liberandosi di tutti i vincoli di proprietà.

I primi piani di Julie, di tutte le sue piccole azioni, che il regista usa, sono appositamente creati per definire la ristrettezza del punto di vista della protagonista, come dire che a lei non interessa niente altro, tipico l'esempio della zolletta di zucchero imbevuta nel caffè.

Julie ha cercato anche di sbarazzarsi dell'amore andando a letto con l'assistente del marito che da sempre la ama. Anche andare a trovare la madre, che neanche la riconosce, viene attuato in assenza di emozioni.

Ma la vita che è in lei è altrettanto determinata e la rincorre sotto forme di memoria, di presenze e di ricordi, come il giovane che suona col flauto la musica del marito, l'amante del marito che lei scopre portare in grembo un figlio, il ragazzo, che le riporta la catenina d'oro trovata per caso sul luogo dell'incidente, le gocce blu del lampadario della figlia, unico riferimento alla sua storia passata



## IL COLORE BLU

Come è noto la trilogia *Tre colori* si ispira ai tre colori della bandiera francese (blu, bianco, rosso) simboli di libertà, uguaglianza, fratellanza, i tre principi della rivoluzione francese. Il significato del colore per Kieslowski non è da associare alla libertà nella sua accezione socio-politica, ma alla libertà della vita stessa. Il colore è ovunque: usa filtri blu e luci blu e molti oggetti sono spesso di questo colore. La luce del passato che avvolge Julie è azzurra

## Cinema, memoria e ricordo

il film, come la memoria, si costruisce a partire da spezzoni, flash, brandelli, scene, immagini dimenticate, rivisitate, rievocate, emerse dall'oblio.

morire ma non ci riesce, allora a quel punto inizia la lotta per la vita, quella di ricordare, di sapere e di amare.

I momenti della memoria sono sottolineati da brevi frasi musicali -tratti dall'ultimo componimento del marito- e dall'accentuarsi del colore blu o dall'assenza di immagini in un nero profondo.

che lei fin dall'inizio porta con sé nella nuova abitazione. Nella nuova vita le oscillazioni tra vita e morte, tra memoria e oblio sono scandite come uno schianto da lunghe nuotate in una piscina blu, in cui Julie si immerge ed emerge come il tentativo di recuperare dentro di sé ciò che è stato perduto fuori. L'unica persona con cui Julie ha uno scambio affettuoso è una prostituta, forse perché rappresenta l'affrancamento apparente dal passato relegandosi nell'emarginazione. Questa donna l'aiuta a sbarazzarsi di una nidiata di topi, simbolo brulicante di vita ma anche di distruzione.

La musica composta da Zbyszek Preisner punteggia in modo affettivo e drammatico tutta l'esperienza della protagonista. Il grande regista Krzysztof Kieslowski racconta che "il film è stato girato come una illustrazione della musica", infatti anche durante i dialoghi, improvvisamente il blu o il nero avvolgono un brano musicale, per esempio quando la prostituta chiede a Julie in piscina se ha pianto e lei risponde, dopo lo stacco nero, che è solo l'acqua a bagnarle il viso. Il blu, simbolo della libertà è uno dei colori della bandiera francese che Kieslowski usa per fare i suoi tre film girati in Francia: Blu, Bianco e Rosso; libertà, uguaglianza, fraternità.

Film Blu è un film d'arte: in esso il colore, la musica e l'immagine creano un profondo vissuto spirituale, in effetti non si può fare a meno di sperimentare vedendolo una specie di difficile cammino verso la vita, in cui sembra che il destino e il caso abbiano una parte preponderante. Il senso di verità che produce il film sta nel sottolineare come attraverso la memoria l'essere umano riesca ad impadronirsi del destino e quindi ad assumersene la responsabilità.

Infatti nell'ultima parte del film Julie, che ritrova il manoscritto del marito, poiché la segretaria ne aveva fatta una fotocopia prima di restituirglielo, sublima il dolore nel realizzare con l'assistente il concerto per "l'Unificazione dell'Europa" e accetta anche l'amore di quest'uomo. Il concerto, che ha lo stesso tema suonato da un musicista di strada, rappresenta per il regista la fratellanza: ogni uomo in posti diversi può pensare la stessa cosa. Il film termina con l'ascolto dell'esecuzione di tutto il concerto di cui fa parte la lettera in greco di S. Paolo ai Corinzi. L'amore, dal greco *agape* (nella tradizione cattolica tradotto con carità), è il contrario della distruzione.

La lettera di S. Paolo così dice:

Se anche parlassi la lingua degli angeli / se non ho l'amore non sono che un bronzo risonante / se anche avessi il dono della profezia / la scienza di tutti i misteri / e tutta la conoscenza/ se anche avessi tutta la fede / sì da muovere le montagne / se non ho l'amore / non sono nulla / l'amore è paziente / è pieno di bontà / tutto sopporta / tutto spera / l'amore non muore mai / Poiché le profezie termineranno / le lingue si taceranno / la conoscenza svanirà / Ora perdurano / fede speranza e

## krzysztof kielowski

### biografia

Nasce a Varsavia (Polonia) il 27 giugno 1941.

È considerato uno dei più grandi cineasti di sempre, per la capacità di raccontare le sofferenze interiori degli esseri umani con uno stile assolutamente personale, sempre riconoscibile, improntato sulla semplicità della recitazione, l'evocazione dei volti, la potenza dei dettagli, l'essenzialità dei dialoghi, le regole della suspense.

Una volta passato ai lungometraggi ha collaborato per tutte le sue sceneggiature con l'avvocato polacco Krzysztof Piesiewicz. Hanno insieme indagato sulla Polonia comunista, il doppio, il mistero dell'esistenza e molti altri grandi temi dell'umanità. Krzysztof Kieslowski muore il 13 marzo 1996 per un attacco di cuore, proprio prima di poter realizzare un altro progetto di trilogia, dopo quella di *Tre colori*, ispirata alla *Divina Commedia* di Dante.

### filmografia completa

'66	<i>Tramwaj</i> , corto	(Siedem kobiet w rozny
	<i>Urząd</i> , corto	wiek), corto doc
'67		'79
	<i>Koncert zyczen</i> , corto	Amator
'68		'80
	<i>Zdjecie</i> , corto doc TV	La stazione (Dworzec), corto doc
'69		'80
	<i>Dalla città di Łódź (Z miasta Łodzi)</i> , corto doc	Le teste parlanti (Gadajace glowy), corto doc
'70		'81
	<i>Bylem żołnierzem</i> , corto doc	Il caso o Destino cieco (Przypadek)
	<i>Fabryka</i> , corto doc	Krotki dzien pracy, film per la TV
	<i>Fabryka</i> , corto doc	'84
'71		Bez konca
	<i>Przed rajdem</i> , corto doc	'88
'72		Siedem dni w tygodniu, corto-metraggio documentario
	<i>Ritornello (Refren)</i> , corto doc	Krotki film o zabijaniu (Breve film sull'uccidere)
	<i>Miedzy Wrocławiem a Zielona Góra</i> , corto doc	<i>Non desiderare la donna d'altri</i> (Krotki film o milosci)
	<i>Podstawy BHP w kopalni miedzi</i> , corto doc	'88-'89
	<i>Robotnicy 1971 - Nic o nas bez nas</i> , medio doc	<i>Decalogo</i> (Dekalog)
'73		dieci film TV
	<i>Murarz</i> , corto doc	Note: <i>Decalogo 5</i> , è un riadattamento televisivo di Krotki film o zabijaniu (Breve film sull'uccidere); <i>Decalogo 6</i> , è un riadattamento televisivo di <i>Non desiderare la donna d'altri</i>
'74		'91
	<i>Przejscie podziemne</i> , corto TV	<i>La doppia vita di Veronica</i> (La double vie de Véronique - Podwojne zycie Weroniki)
	<i>Przeswietenie</i> , corto doc	'93
	<i>Pierwsza milosc</i> , medio doc TV	<i>Tre colori: Film Blu</i> (Trois couleurs: Bleu)
'75		<i>Tre colori: Film Bianco</i> (Trois couleurs: Blanc)
	<i>Zyciorys</i> , medio	'94
	<i>Personel</i> , film TV	<i>Tre colori: Film Rosso</i> (Trois couleurs: Rouge)
'76		
	<i>L'ospedale (Szpital)</i> , corto doc	
	<i>Klaps</i> , corto	
	<i>Blizna</i>	
	<i>Spokój</i> , film TV	
'77		
	<i>Z punktu widzenia nocnego portiera</i> , corto doc	
	<i>Nie wiem</i> , medio doc	
'78		
	<i>Sette donne di età diversa</i>	

amore / Ma dei tre il più grande / è l'amore.

Mentre si ascolta la composizione scorrono sullo schermo le immagini che per la protagonista rappresentano la possibilità di legarsi nel senso della vita, e Julie per la prima volta accenna ad un esile sorriso.. ●

# Se mi lasci ti cancello

di Malde Vigneri



La sala non è gremita. Sembrerebbe che il titolo dell'edizione italiana del film, verosimilmente inteso ad evocare l'istrionico Jim Carrey di "The Mask", più che attrarre abbia confuso il pubblico impreparato alla complessità della sceneggiatura. Delle non moltissime persone presenti, alcune non resistono: due coppie, capelli bianchi ed età avanzata l'una e giovane ed "alternativa" l'altra, insorgono pressoché all'unisono e protestando ad alta voce contro l'incomprensibilità abbandonano lo spettacolo proprio ad un momento culminante, subito prima di una inquadratura-chiave "disvelatrice". La precipitosa fuga sembra demarcare paradossalmente l'efficacia e la potenza di un film, inquietante e magnifico, che, a fronte della tiepida accoglienza di pubblico, è stato osannato unanimamente dalla critica, designato tra i "cult" più preziosi del cinema recente e premiato dall'Oscar 2005 per la migliore sceneggiatura.

La straordinaria abilità dell'esordiente Michael Gondry, regista dalla estrosa genialità visiva, traspare fin dalle prime scene; sfumate incertezze, sottili incongruenze, discontinuità logiche conducono fin dai primi fotogrammi -in una sorta di fremito sensoriale crescente come una incalzante ouverture- lo spettatore al centro della storia. In continue dissolvenze, scomposizioni atemporalì e scarti di

campo, con il pretesto di una trama estremamente articolata che non perde mai una serrata convincibilità pur mixando commedia, *nonsense*, fantascienza e dramma, forte della magistrale sceneggiatura dell'inventifico Charlie Kaufman, autore di *To be John Malkovich*, il regista, attingendo con sorprendente abilità e pregnanza

**Il ritmo caleidoscopico mai stancante consente di "vedere le cose, rappresentate nel loro stato di moto" in un continuo "trasfigurare" fra sogno e realtà.**

poetica alle più recenti concezioni filosofiche e delle neuro-scienze, si addentra nell'ordito delle più intime costruzioni della memoria, delle funzioni organizzatrici degli affetti, del destino della sofferenza. Nell'artificio del percorso narratologico artatamente labirintico, in una frattura lancinante delle dimensioni lineari del tempo e della ragione, dal film emerge, come opera d'arte, il senso dell'esistenza nella complessità e nel discontinuum dell'universo dei legami e dei sogni attraverso un viaggio emotivo alla riscoperta del passato e del dolore. Il ritmo

## Michael Gondry

il regista

Come tanti registi della sua generazione Michael Gondry si è fatto le ossa girando videoclip (Björk, Massive Attack, Rolling Stones....) Prima che *Se mi lasci ti cancello* gli rendesse una fama planetaria, Michael Gondry, ha debuttato dietro la macchina da presa con *Human nature*. Il film, presentato fuori concorso al Festival di Cannes del 2001 è una commedia un po' debole e "particolare", interpretata da Tim Robbins e Patricia Arquette. Sospesa tra intenzioni moralistiche e dal sapore vagamente socio-filosofico (quale sarà il destino della natura umana?) il film narra di Nathan Bronfman, uno scienziato che, con i suoi esperimenti demenziali, vuole, a tutti i costi, studiare il comportamento umano. E quando incontrerà Puff, un selvaggio che sembra una scimmia, dovrà scontrarsi con Lila, una naturalista (piena di peli) che ama la libertà.

## Charlie Stewart Kaufman

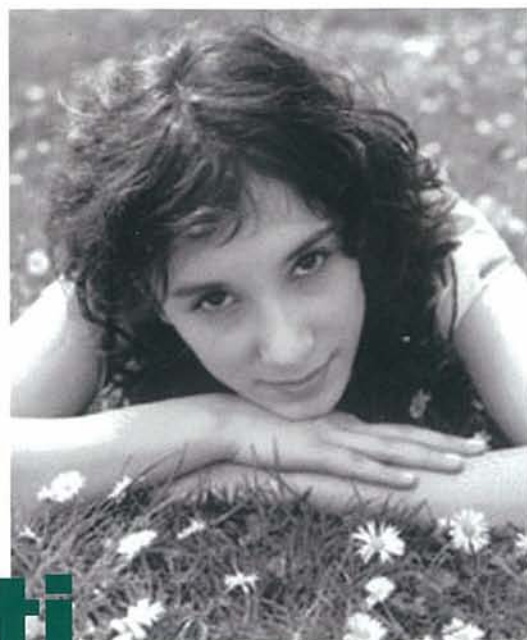
lo sceneggiatore

Storie che narrano in quali precipizi la mente umana può, di colpo, sprofondare. Per la sua capacità di declinare (in maniera visionaria) questi inquietanti temi, Charlie Stewart Kaufman, un simpatico yankee nato il 1958, è diventato uno degli sceneggiatori più apprezzati, in circolazione.

I suoi primi passi di sceneggiatore li muove, intorno al 1999, con il suo progetto *Essere John Malkovich*, una strana storia dal sapore fantascientifico sulle possibili incursioni nella mente del famoso attore. La storia bizzarra ed originale attira l'attenzione di Michael Stipe, il famoso cantante dei R.E.M. Il film, diretto da Spike Jonze (genere di Francis Ford Coppola) diviene, in un lampo, oggetto di culto dei teen-agers americani e viene candidato a tre Oscar (miglior film, miglior sceneggiatura e migliore attrice protagonista). Dopo un incerto *Human nature*, diretto da Michael Gondry, Kaufman fa, nuovamente, centro con *Il ladro di orchidee*, film (autobiografico?) diretto dal solito Spike Jonze. La vicenda (onirica e straniante) narra della vita di uno sceneggiatore in crisi e di suo fratello gemello (inesistente e frutto solo della sua mente malata?). Un sofferto Nicolas Cage ed una bellissima e solare Meryl Streep fanno volare il film che strapperà quattro nomination all'Oscar. Seguirà nel 2002 *Confessioni di una mente pericolosa*, diretto da un George Clooney all'esordio alla regia, film sulla (doppia) vita di Chuck Barris, un geniale conduttore televisivo e killer speciale della CIA. *Se mi lasci, ti cancello* è il suo ultimo lavoro.



caleidoscopico mai stancante consente di "vedere le cose, rappresentate nel loro stato di moto" in un continuo "trasfigurare" fra sogno e realtà. Ne risulta un interessante discorso cinematografico sulla natura dell'amore, dal più profondo dei suoi significati di apertura virtuale a tutte le forme dell'essere, al più semplice dei quesiti. Ameremmo ancora, ameremmo comunque, se prevedessimo che le stesse cose che oggi ci incantano e ci appassionano dell'amato, potranno apparire un giorno irritanti ed insopportabili difetti? E il segreto della persistenza e della costanza dell'amore non è forse insito nella capacità di uno sguardo tollerante sempre innovativo e d'attesa? Ci piace poter pensare che il film sia dedicato alle coppie in fuga, alle coppie che non hanno resistito, ispirato a quelle verità che avrebbero potuto essere comprese e che si compendiano nella illuminante e reciproca fallacia dei due titoli, "*Se mi lasci ti cancello*" da commedia italiana e "*L'eterno splendore di un'anima senza macchia*" della versione inglese, tratto dai bellissimi versi di Pope. Ambedue mendaci. Nessun abbandono potrà mai cancellare o essere cancellato del tutto così come lo splendore dell'anima non potrà mai evitare le ombre dei ricordi, per quanto dolenti, dimenticati o reietti, del desiderio e dell'amore. ●



# Quei maledetti benedetti sposi turchi

di Barbara Massimilla



Nell'asettico pronto soccorso di una città tedesca s'incontrano i nostri eroi turchi, Sibel e Cahit, dopo aver tentato entrambi inutilmente il suicidio. Lui si era lanciato con la macchina contro un muro perché non poteva resistere alla perdita dell'amata, lei aveva tagliato di netto le vene per protesta contro un padre ed un fratello ottusi carcerieri del suo onore. Lo sguardo felino di Sibel incontra quello di Cahit e lo sceglie come compagno di viaggio per un'insolita avventura. Si tratta di far finta di sposarsi, in questo modo Sibel potrebbe sottrarsi alla prigionia familiare ed unendosi ad un turco anarchico come Cahit avrebbe la garanzia di godere finalmente della libertà. Il patto fatto quasi per gioco si rivelerà invece una discesa negli inferi. Solo per la loro straordinaria tenacia alla

sopravvivenza, resisteranno agli agghiaccianti episodi che li travolgeranno. Eppure lo stile tragico delle loro esistenze non esita mai nella morte, piuttosto la sfiora di continuo. La sfida consiste nel come riemergere illesi dal confronto con la morte. Man mano il velo della sposa si tinge di rosso, non resta che un ricordo il suo ondeggiare durante il banchetto nuziale sul movimento convulso dei corpi. La sessualità è interdetta agli sposi, così Sibel s'illude che il finto rapporto matrimoniale con l'uomo turco recida per sempre il legame gravoso con le origini. La sposa desidera il passaporto per la modernità ed il distacco dal mondo arcaico della famiglia nucleare, ma inconsapevolmente diventa prigioniera della sua invenzione. La finzione segretamente condivisa con Cahit getta un'ombra

## Fatih Akin

Fatih Akin, il giovane regista turco-tedesco, nato ad Amburgo nel 1973, esordisce dietro la macchina da presa nel 2000 con una commedia (mai giunta in Italia) dal titolo *I'm Juli*.

Vincitore con *La sposa turca* dell'Orso d'Oro a Berlino 2004, ha presentato al recente Festival di Cannes un documentario sul mondo musicale di Istanbul, dal titolo *Crossing the bridge- The sound of Istanbul*. La storia narra del viaggio in Turchia di Alexander Hacke, esponente dell'avanguardia musicale tedesca. Hacke, per poter comporre la colonna sonora de *La sposa turca*, si immerge così, nelle contrastanti sonorità di quella magica terra ed incontra mondi musicali "distanti" tra loro.

sulla coppia, lo sposo non regge alle provocazioni fatte da uno straniero sulla libertà sessuale di sua "moglie" e lo uccide per sbaglio. Il sangue riprenderà a sgorgare dalle vene di Sibel che usa il corpo come ricettacolo delle sue angosce. Sibel non ha voce o crede di non averla. Forse non esistono vie più brevi di altre per cancellare un'infanzia ed un'adolescenza recluse; la persecutorietà che Sibel vorrebbe espellere ritorna sotto altra forma. La violenza subita fin da piccola tra le mura domestiche ora l'assale dal mondo esterno. Quel "fuori" che tanto Sibel voleva incontrare stuprerà la sua vita sovrapponendosi fatalmente alla memoria del passato. Perché Sibel non può sposare se stessa e compiere quella *coniunctio oppositorum* dove maschile e femminile dialogano armoniosamente? Bisognerebbe procedere a ritroso con un altro quesito: qual'è l'identità di un esule, quanti luoghi convergono nelle sue vene? Si può sognare l'integrazione ed essere creature di due mondi come Sibel vorrebbe attraverso la messa in scena di un rito o è solo una infelice utopia? Sibel potrebbe compiere questo passaggio verso una nuova terra provenendo dalle sue origini? Nel film la famiglia musulmana è come una cellula scissa che si muove ad una velocità diversa dal contesto sociale occidentale circostante. Il nucleo che Sibel

fonda con Cahit è anch'esso distante da qualsiasi integrazione con il nuovo mondo, perché è un nucleo senza pelle, troppo fragile per non frammentarsi all'insulto con la realtà. La via crucis del corpo di Sibel è il mezzo per espiare le colpe che la donna prova nei confronti di Cahit che ha travolto nella sua utopia.

Sibel dunque "è" Cahit quando si droga e sfida la morte nella notte in cui viene massacrata e pugnalata da balordi nei vicoli di Istanbul. In quei momenti si sente vicina al suo Cahit: lo incorpora, diventa inconsciamente lui, disperata e perduta com'era Cahit prima di conoscerla.

Un processo di purificazione a ritroso condurrà gli sposi verso la trasformazione e li porterà a riallacciare il filo reciso delle origini. Processo che avviene a distanza, ciascuno dei due rappresenterà per l'altro lo specchio della memoria, una sorta di pensiero amorevole che li guiderà a diventare soggetti, padroni del tempo delle loro vite. Il ritorno alla Turchia è scandito, sin dall'inizio del film, dal coro che suona in riva al mare azzurro di Istanbul.

Sarà invece impossibile vivere l'amore...Sibel e Cahit non ce la possono fare, hanno già fatto molto per se stessi e per i loro figli ricucendo faticosamente il filo con le origini nel rispetto della dignità umana. ●



# The final cut

di Ignazio Senatore



**"The final cut"**  
di Omar Naim  
2005

C'è chi crede che la fantascienza racconti (solo?) delle invasioni (sulla terra) di marziani o di altre mostruose creature dello spazio, delle orribili trasformazioni che subisce il corpo umano (rimpicciolimenti, protesi, mutazioni...) o di astronavi che vagano nello spazio alla ricerca di continenti perduti. Niente di più falso di tutto ciò. La fantascienza, "genere" spesso calpestato e deriso dai più, si è sempre posta dei profondi interrogativi filosofici ed ha provato a formulare risposte sull'identità dell'uomo, sul senso della vita e della morte. Un "genere" che ha sottolineato le necessità di preservare nel tempo, difendendoli dalla dimenticanza e dall'oblio, tracce mnestiche, ricordi e memoria.

*Blade runner* (giusto per citare un film a caso) non narra del senso d'angoscia di alcuni replicanti Nexus, che volevano solo essere ri-programmati per poter vivere più a lungo? E il film di Ridley Scott non declinava (forse), in maniera poetica e struggente, il tema della memoria e dei ricordi (le foto artefatte dell'inesistente famiglia di Rachel) ed il senso della vita e della morte ("Ho visto cose che voi umani...E tutti questi ricordi andranno perduti nel tempo, come lacrime nella pioggia. E' tempo di morire")?

Non ci meravigliamo quindi se, sempre più frequentemente, registi (giovani e non) utilizzino il "genere" SF per incuriosizioni (più o meno riuscite) su questi affascinanti e complessi temi.

Omar Naim, al debutto dietro la macchina da presa, con il suo *The final cut*, ne è un

fulgido esempio.

In un imprecisato futuro, i ricchi e premurosi genitori si rivolgono alla Zoe Tech, una multinazionale specializzata nell'impiantare, nel cervello del bambino appena nato, un micro-chip in grado di registrare (attraverso gli occhi, come una telecamera) tutta la sua vita. Quando il soggetto morrà, un "montatore" selezionerà i momenti più importanti ed emozionanti della sua esistenza e ne farà un film, da proiettare, in una cerimonia pubblica, nel corso del "rememory" del defunto.

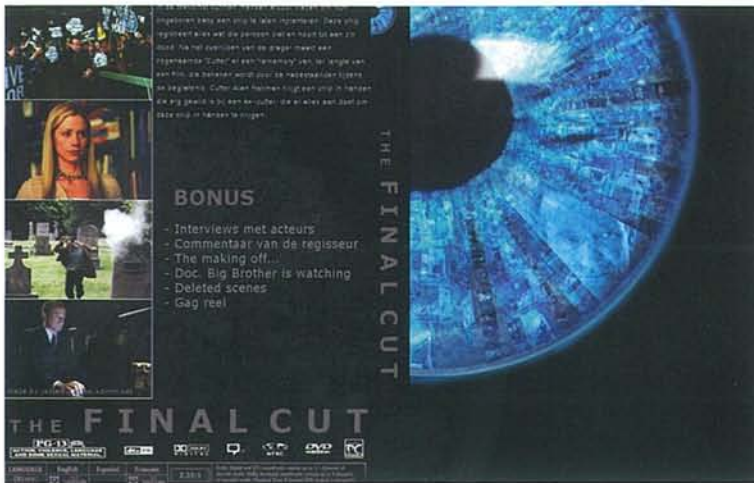
In questo settore, il più bravo in circolazione è Alan Hakman (Robin Williams), un tipo taciturno, totalmente immerso nel lavoro, immune da coinvolgimenti emotivi e maestro nel ripulire la vita del defunto da peccati, compromessi, difetti ed errori. Una biondina (Mira Sorvino) è la sua unica compagnia e la donna, inutilmente, tenta di scuoterlo dal suo torpore affettivo.

Ma per Alan tutto fila liscio anche se un gruppo di contestatori tatuati, urla, per strada, slogan del tipo: "*Ricorda a modo tuo*" e "*Non è compito nostro vedere con le pupille degli altri. E' compito di Dio e solo di Dio*".

La loro scelta, radicale ed assoluta, li ha spinti a tatuarsi il corpo con del materiale sintetico, per poter disattivare i circuiti audio e video dei micro-chip che gli hanno impiantati da piccoli.

Un ex montatore, passato dalla parte dei ribelli, prova, inutilmente, a convincere Alan a passare dalla loro parte, ma lui,





candidamente, si auto-assolve, paragonandosi ad una vecchia figura della tradizione: “Sai chi era il mangia-peccati? Lo chiamavano in occasione di un decesso. Era un escluso della società, un emarginato. Prendevano il cadavere e gli mettevano del sale e del pane sul torace e delle monete sugli occhi. Lui mangiava il pane ed il sale e si teneva i soldi come pagamento. Facendo questo assorbiva tutti i peccati del defunto, tirando a lucido la sua anima, in vista del passaggio nell’aldilà”.

E quando gli viene affidato il compito di montare il rememory di Bannister (un alto funzionario della Zoe Tech) Alan si imbatte in un drammatico episodio del passato, che ha condizionato tutta la sua vita. Un finale confuso ed affrettato chiuderà la storia.

Più che una riflessione filosofica sul tema (come lasciare ai posteri un imperituro ricordo del nostro fugace passaggio sulla terra?) sembra che il giovane regista, di origine libanese, voglia proporre allo spettatore una meta-riflessione sull’uso del montaggio delle immagini che operiamo (inconsapevolmente) con la nostra mente, sia al cinema che nella nostra vita reale.

Quando siamo, immersi nel buio della sala cinematografica, in che modo montiamo, nella nostra mente, i fotogrammi che stiamo vedendo? In base a quale criterio operiamo dei tagli? Cosa conserveremo nella nostra memoria? Quali immagini cancelleremo e perché? Perché mai quella determinata immagine ha innescato in noi, ricordi sepolti e dimenticati?

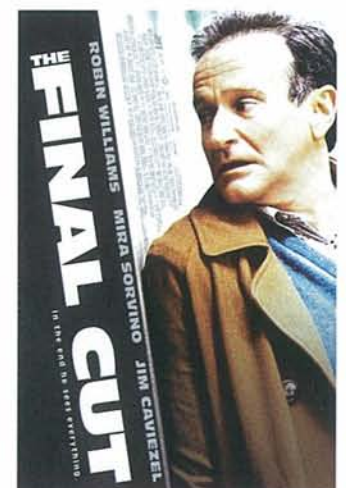
Peccato che il giovane regista ventisetten-

ne, abbia dissipato, così banalmente, una storia che avrebbe potuto avere uno sviluppo narrativo diverso e che necessitava di un arredo visivo più fantastico e di un pizzico di originalità in più. Del resto, il tema del recupero dei ricordi era stato già trattato (in maniera più acida) in *Strange days* e le immagini video dei defunti, tratteggiate (con maggiore profondità) in *Cosa fare a Denver quando sei morto*.

Dopo *One hour photo* ed *Insomnia*, Robin Williams ritorna ad un thriller dalle atmosfere lugubri ed oscure, ma, incartapeccorito ed impacciato, regala allo spettatore una recitazione fin troppo vigilata e composta. Mira Sorvino, relegata nella parte della bella (?) statua, non ha alcun peso nella vicenda ed appare incerta e smarrita. Falle narrative a parte, Omar Naim, si era avvalso di ottimi collaboratori; per la fotografia Tak Fujimoto (*Il silenzio degli innocenti*, *Il sesto senso*, *Signs*) e per il montaggio Dede Allen. Quando si dice che una buona squadra, alle volte, non conta.

Per concludere: un dubbio cinefilico. Ma il cognome che il regista ha scelto di dare al protagonista (Hakman senza la “C”) è una citazione al montatore (audio) de *La conversazione* di Francis Ford Coppola? Dimenticavo: c’è una cosa che Naim sottolinea con forza, nel suo film: non fidiamoci della nostra memoria, perché, nel tempo, la nostra mente confonde sia i ricordi che “il sangue con la vernice”. Sbaglio o qualcosa del genere l’aveva già detta, circa un secolo fa, un certo Maestro viennese? ●

**La fantascienza si è sempre posta dei profondi interrogativi filosofici ed ha provato a formulare risposte sull’identità dell’uomo, sul senso della vita e della morte.**



# La caduta: Istinto di morte o frustrazione?

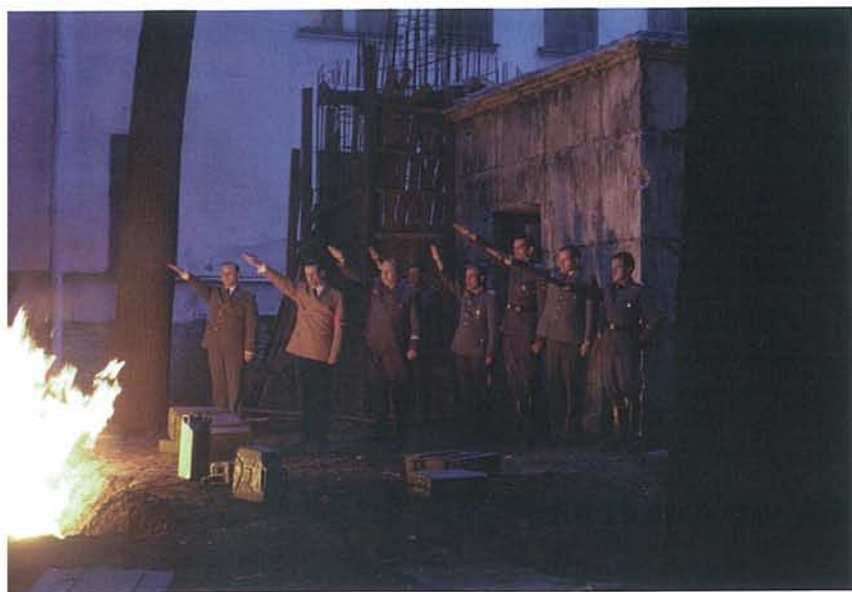
di Alberto Angelini

Hitler consuma il suo ultimo pasto. Poi, con la stessa freddezza con cui ha mosso il destino di milioni di persone, porta a compimento il suo suicidio e quello di Eva Braun. Prima di far ciò, esprime affettuosità verso la segretaria e gratitudine per la cuoca. Poi, Magda Goebbels uccide, uno dopo l'altro, i suoi figli addormentati. Con gesti efficienti e identici, a ciascuno apre la bocca, infila tra i denti una capsula di veleno e poi, rapida, ne serra le mandibole. Per sei volte si sente un rantolo lieve e per sei volte la donna, con assurda tenerezza, porta le lenzuola fin sul volto del figlio morto, scoprendone i piedi nudi. Sono questi tra i momenti più orridi del film *La Caduta*, del tedesco Oliver Hirschbiegel, che descrive gli ultimi giorni di Hitler rinchiuso, con i suoi fidi, nel bunker di Berlino, mentre le truppe sovietiche si avvicinano. E' una vicenda sul significato del male,

sulla mancanza del senso di colpa e sulla rimozione della stessa. Una vicenda che, in chiave psicoanalitica, ripropone il controverso tema della freudiana "Pulsione di morte", ovvero una primitiva tendenza dell'organismo verso l'inorganicità e l'autodistruzione, che verrebbe successivamente diretta verso l'esterno, manifestandosi sotto forma di aggressività e distruttività. Freud propose questo concetto nel 1920, in *Al di là del principio del piacere*, poco dopo la prima guerra mondiale, cercando di dare un senso all'immane carneficina e alle catastrofi cui aveva assistito. Qualche anno prima di lui, Sabine Spielrein, psicoanalista russa erede di una tradizione culturale legata al nichilismo, si era interrogata sullo stesso argomento. Come spiegare il male, la violenza e la guerra, nella storia? La risposta, in questa riflessione freudiana della maturità, non lasciava speranze: il male e l'aggressività appartengono alla primitiva natura umana; possiedono una base biologica: quindi sono in tutti noi.

Il film di Hirschbiegel è tratto dal libro dello storico tedesco Joachim Fest "Dentro il bunker di Hitler" e dal diario della segre-

**"La caduta"**  
regia di Oliver  
Hirschbiegel  
2005



## Adolf Hitler

Le diverse cinematografie hanno prodotto numerosissimi film sulla luciferina figura di Hitler. Su tutti, da segnalare: *Il grande dittatore* (1940) di Charlie Chaplin, *Mein Kampf* di Tore Sjöberg (1961) *Hitler una carriera* di Joachim Fest e Christian Herrendoerfer (1977) *Hitler - Un film dalla Germania*, di Hans Jürgen Syberberg (1977) *Moloch* di Aleksandr Sokurov (1999).

Numerose sono state le incursioni del cinema italiano sul tema. Fatta eccezione per il rigoroso film di Ennio De Concini *Gli ultimi dieci giorni di Hitler* (1973) da non perdere gli "incredibili" *Tutto suo padre* di Maurizio Lucidi (1978) con Enrico Montesano, *Zio Adolfo in arte Führer*, di Castellano & Pipolo con Adriano Celentano ed *Io non scappo... fuggo*, di Franco Proserpi (1970) con Alighiero Noschese, Enrico Montesano e Lino Banfi. -Il più inquietante di tutti? *I ragazzi venuti dal Brasile*, film fantascientifico, diretto nel 1978 da Franklin J. Schaffner. Narra di Joseph Mengele (Gregory Peck) un dottore che ha clonato novantaquattro bambini, per creare una nuova "razza" sullo stampo di Hitler.

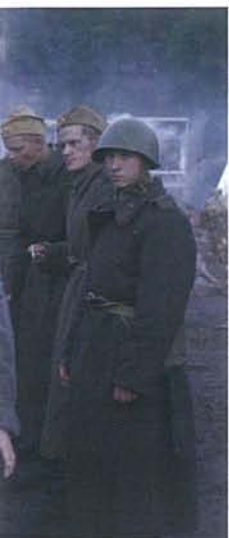
taria del Führer, Traudl Junge "Fino all'ultima ora". Proprio dal punto di vista di questa giovanissima segretaria, il regista e lo sceneggiatore Bern Eichinger, che è anche il produttore, hanno scelto di raccontare gli ultimi giorni nel bunker. Hitler è interpretato da un magistrale Bruno Ganz, che ha realizzato una vera e propria metamorfosi fisica, raggiungendo una impressionante somiglianza con la figura del dittatore. Quest'ultimo viene descritto nella sua contraddittoria dimensione personale. Da una parte è un uomo senza compassione. Non ne prova per il popolo tedesco, "che ha scelto la sua fine"; non ne prova per i suoi soldati, che reputa "vigliacchi", né per i suoi generali, "tutti traditori". Dall'altra, ascolta compunto i canti dei figli di Goebbels, che lo chiamano "zio" e magnifica le bellezze della Baviera, terra d'origine della segretaria.

Non tutti hanno accettato questa rappresentazione cinematografica dell'umanità del dittatore. Wim Wenders e soprattutto Liliana Cavani hanno accusato il regista di aver sottovalutato la dimensione tragica del personaggio Hitler e la sua responsabilità storica. Nel film, il tema della colpa non verrebbe affrontato, mostrando il Führer come un personaggio patetico, ma mai tragico.

Sul piano drammaturgico è una critica con dei fondamenti. Tuttavia, in una prospettiva psicoanalitica, l'opera raggiunge diversi bersagli. La responsabilità personale, che

pure esiste e di cui dobbiamo farci carico, non può coincidere, nemmeno per un tiranno, con la responsabilità storica. La vera tragedia è che l'umanità appartiene anche a chi pratica l'orrore. Tutti noi vorremmo rappresentare i mostri in forma disumana, addirittura fisicamente. Proprio nel cinema, per esempio nella fantascienza, più un soggetto è malefico e distruttivo, più viene rappresentato con forme aliene, magari come un insetto o un mezzo rettile, per renderlo estraneo. Lo stesso processo, con sfumature diverse, si ripropone nella maggioranza delle situazioni. Come quando l'assassino è "pazzo"; non alieno, ma alienato. Vorremmo che chi pratica il male fosse evidentemente diverso da noi, nella forma e nella sostanza. In realtà, quando cerchiamo di ottenere questo tranquillizzante risultato, nel cinema come nella vita, stiamo proiettando le nostre cariche distruttive sull'altro; sia esso un mostro spaziale o un dittatore sanguinario.

La freudiana "Pulsione di morte", vera o falsa che sia la sua origine biologica, ripropone in realtà ciò che gli antichi Latini avevano sintetizzato nel detto: "Sono uomo. Nulla di ciò che è umano mi è estraneo" (Homo sum. Nihil hominibus a me esse alienum). Non a caso questo concetto di Freud è stato tra i più dibattuti e criticati dai suoi stessi allievi. Otto Fenichel, uno dei massimi teorici della psicoanalisi del novecento considerò la pulsione di morte una idea incongrua e contraddittoria all'interno



**E' una vicenda sul significato del male, sulla mancanza del senso di colpa e sulla rimozione della stessa.**

**Una vicenda che, in chiave psicoanalitica, ripropone il controverso tema della freudiana "Pulsione di morte".**



della teoria delle pulsioni. Wilhelm Reich, il cantore della rivoluzione sessuale, sostenitore della qualità positiva degli istinti, si rifiutò semplicemente di ammettere che qualcosa di fondamentalmente malvagio potesse albergare nella natura umana. Riteneva, invece, che l'aggressività sia conseguenza del costante stato di frustrazione esistenziale e fisica in cui l'individuo vive. Nel far ciò, costoro si riallacciavano alle posizioni di una antica controversia filosofica. Freud si era ispirato alle idee del filosofo Thomas Hobbes, che sosteneva l'intrinseca distruttività presente nelle relazioni umane (*Homo homini lupus*). Fenichel e Reich si collegavano invece, idealmente, al pensiero di Jean-Jacques Rousseau, per il quale l'individuo nasce buono, ma può essere corrotto e incattivito dagli influssi della vita sociale.

Queste gigantesche controversie riecheggiano all'interno de *La Caduta*, travalicando ampiamente i limiti artistici e cinematografici dell'opera. Il film è fattivamente esatto, ma non eccelso. Il regista Oliver Hirschbiegel proviene dalla televisione seriale (*Il commissario Rex*) e qualcosa di televisivo trapela nella confezione dell'opera.

La scelta claustrofobica del bunker, dove la vita del tiranno si spegne, quindici metri sotto il Reichstag, è la metafora del destino di un tema puntigliosamente rimosso, per molti decenni, nella Germania del dopoguerra. Perché è occorso tanto tempo per arrivare a parlare di questo argomento? Forse perché il tempo necessario è proporzionale alla gravità del lutto subito e poiché la prima vittima di Hitler fu la Giustizia, può sembrare a molti che il tempo non basti mai. ●



# The three burials of Melquiades Estrada

**Ricordo di un uomo, memoria dell'uomo**

di Simone Mangoni

## La trama

Il corpo di Melquiades Estrada, cowboy messicano, è ritrovato in pieno deserto. Il suo cadavere prontamente seppellito. Da chi? Pete Perkins (Tommy Lee Jones), migliore amico di Melquiades e proprietario del ranch dove questi lavorava, si rende conto che le autorità locali non hanno alcuna intenzione di far luce sul mistero, così decide di farsi giustizia da sé. Egli è l'ultimo garante di una umanità reale in una dimenticata regione di confine nel Texas. Dopo aver scoperto

l'assassino, un poliziotto di frontiera dal fucile facile, Pete lo rapisce e lo costringe a dissotterrare il corpo dell'amico. Vuole mantenere una promessa fatta in vita a Melquiades: assicurargli una degna sepoltura nella sua Eldorado natale, il Messico. Pete affronterà così un catartico viaggio a cavallo trasportando il cadavere e costringendo con sé Mike, il poliziotto-assassino. A questi offrirà una magnifica lezione sulla vita degli uomini, sui loro valori, sul rispetto della vita.





Il film, opera prima di Tommy Lee Jones da regista, presentato in competizione all'ultimo festival di Cannes, si è aggiudicato la Palma per il migliore attore (allo stesso Lee Jones) e per la migliore sceneggiatura (al talentuoso Guillermo Arriaga, già sceneggiatore di *Amores Perros* e *21 grammi*).

Lo stile di Jones all'inizio non incanta ed è quella la parte più debole del film: si affida al montaggio intrecciato e utilizza gli ormai scolastici diversi punti di vista per la descrizione multipla di una stessa azione (la morte di Melquiades). L'incipit sembra dunque annunciare un'opera senza sostanza, di forme e linguaggi da triste epigone kubrick-tarantiniano.

La trama poi si sviluppa, i personaggi si delineano ed ecco che le decisioni del regista si rivelano decise e coerenti, classiche e al tempo stesso coraggiose. Jones fa quello che un regista dovrebbe sempre fare, se cerca un cinema che comunichi agli spettatori e non solo a sé stesso: declina con il ritmo e il montaggio, la fotografia e le

scene, il percorso (che sarà un percorso di purificazione) dei suoi personaggi. Le inquadrature sono strette sui volti e il ritmo lento, ma così inesorabile che la lentezza non si avverte. "Non si sfugge alla propria coscienza", questa è l'eco che risuona dal ritmo e dai toni della pellicola.

Il poliziotto Mike (lo strepitoso Barry Pepper, erede legittimo di Christopher Walken) irrompe nel paese.

La sua vita è già finita e lui non lo sa. E' un poliziotto appena trasferito in questo villaggio texano. Ha una bellissima moglie. Lei è una vuota ex reginetta del liceo, ma in questi luoghi remoti comincia ad avvertire i rischi di una vita senza più fiocchi e pon-pon, tagliata fuori da tutto, anche da sé. Una vita da aliena, fuori dal consorzio, inaridita nei sentimenti, privata delle emozioni, come l'anziana vicina di casa.

Mike, il marito poliziotto, è invece compreso nel suo lavoro: deve intercettare e bloccare i clandestini messicani che tentino di varcare illegalmente il confine. Questo inconsapevole e alienato individuo



del nostro tempo ha una moglie molto carina, ma fa l'amore senza alcun trasporto; quando monta di guardia al confine si produce in solitarie desertiche masturbazioni sfogliando giornali porno da camionista.

Uno di questi giorni sente degli spari e si spaventa: vede un uomo, punta il fucile, spara a sua volta. Uccide però un uomo senza colpe. Gli spari che sentiva erano quelli di bracconieri. L'uomo a terra è invece il buon Melquiades.

Il cinismo degli uomini, "al di qua del confine" è tale che non solo essi sono incapaci di provare sentimenti umani, ma sono portati a schiacciare, volenti o nolenti, chiunque li provi.

Le atmosfere di Jones sono quelle soffocanti, spietate di un Texas che ricorda il west di Eastwood. Poco distante da lì, la libertà sognata di un Messico che sembra disegnato da Peckinpah: una terra originaria, dove la possibilità di una vita vera, di un amore appassionato, è ancora la difesa migliore per la lotta contro la solitudine e l'indifferenza, pericoli e sciagure dell'uo-

mo moderno.

Da questa parte del confine il Texas è invece arido, morboso, perverso. Uomini decadenti, donne sfiorite, in un mondo dove la desertificazione dei sentimenti sembra inseguire quella del territorio. Gli uomini e le donne invecchiano, non vivono.

Esistono solo potere e proprietà. Ad essi si accompagnano cupidigia, meschinità, violenza.

Tra i due paesi, controllato giorno e notte da poliziotti, vi è l'astratto confine, simbolo dei limiti dell'uomo, linea di demarcazione della coscienza, ultima frontiera dei valori umani.

Il tentativo di Lee Jones (da texano riesce a descrivere con grande precisione le contraddizioni pulsanti di una terra di confine) è anche quello di riflettere sulla vacuità della ricchezza materiale, al cospetto di un Messico che è povero sì, ma, comunicativo e solidale, appassionato e reale, umano e puro, persino ingenuo: qualcuno sogna il passaggio del confine, senza immaginare la miseria cui esso conduce.

Pete-Jones è una eccezionale figura di cowboy tutto di un pezzo, fiero e malinconico, come si conviene ad un eroe del Far West. Il ranchero è stretto come gli altri nella grettezza del suo paese, ma riaccende la purezza dei propri sentimenti grazie alla sincera e inaspettata amicizia con un messicano d'esportazione, Melquiades, cowboy semplice e incantato, uomo innamorato della vita e ancora capace di timidezze e pudori in un mondo cinico e dissoluto.

La voce spagnola di Jones è profonda e ispirata. La sua interpretazione molto ben calibrata, anche nella folle ribellione del suo personaggio; anche nell'assurdo viaggio con un cadavere puzzolente e in decomposizione, issato in groppa ad una sella: il cadavere dell'amico che si porta dietro. Il perfido sarcasmo con cui è descritto, è vero, sconfina talvolta nella parodia. Il cadavere è mostrato in tutta la sua comica disgregazione:

Mike

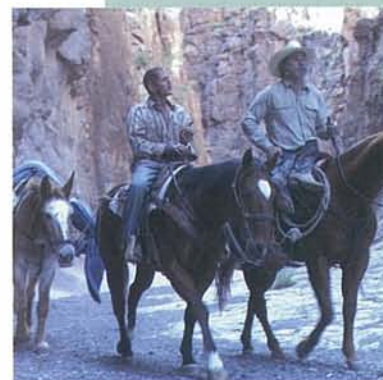
Ehi, Ehi tu...

Pete

Mi chiamo Pete.

Mike

D'accordo, Pete, le formiche stanno mangiando il tuo amico...



Si sfiorano i toni della farsa, ma il percorso è chiaro e Jones ha il merito di non perdere mai il controllo dell'anima del suo Pete, mantenendo l'equilibrio di una satira. Chi non rasenterebbe la follia se, guardando negli abissi della propria coscienza, intuisse di trovarsi infinitamente distante da sé e dalla vita?

Il nostro sangue è avvelenato e c'è davvero bisogno di una purificazione per ritrovare la memoria degli uomini che siamo.

Il viaggio a cavallo, lento e pericoloso lungo gli stretti sentieri che percorrono i bordi del canyon, che è l'abisso della nostra umanità, è il simbolo di questa catarsi.

Il corpo che si disfa è invece una spietata, oggettiva considerazione. Mentre Pete e Mike, perché ancora vivi, possono ritrovare se stessi, Melquiades, così vivo in vita, da morto non è più niente, solo cibo per le formiche.

E' questa la più giusta e scontata delle conclusioni, la più naturale: ci ricorda con disarmante semplicità quanto sia importante, quanto ci sia d'assoluto nell'essere vivi; ci ricorda che alla vita, la nostra e degli altri, dobbiamo rispetto. Da morti la vita non è più: è da vivi che dobbiamo affrontare il nostro cammino; con la semplicità e l'umiltà degli uomini antichi, non certo arroganti come l'uomo moderno.

Un uomo che in vita non sia capace di riconoscere il senso della vita e di attri-

buirle un valore, ebbene quello è un uomo che non vive, che non esiste. Quest'uomo oltre che negare sé stesso negherà l'esistenza di tutti gli esseri umani.

Ecco il senso del rapimento del poliziotto-assassino Mike da parte di Pete: Pete non sopporta che Mike non comprenda; per questo gli impone di spiare. Percependo per la prima volta il valore della vita, accettando e affrontando le sue sofferenze, Mike si scopre infatti un uomo: può convivere con i suoi limiti e accettare il suo dolore. Inoltre, costretto ad implorare il perdono di Melquiades di fronte alla tomba, Mike arriverà a ricordarne e riconoscerne l'esistenza, e al tempo stesso ricorderà e riconoscerà anche se stesso. Si illuminerà, grazie al piacere liberatorio di un pianto, della ritrovata coscienza di sé e dell'altro. Così facendo "restituirà" a Pete l'amico scomparso.

In un solo colpo quel tragico (o comico) finale riporta a cosa è giusto e cosa è sbagliato; a cosa sono realmente gli esseri umani; a quanto poco basterebbe per non dimenticarlo.

Per essere riuscito a stimolare tali riflessioni, anche solo per questo, il film di Tommy Lee Jones merita di essere ricordato.

I grandi autori presenti a Cannes devono essere impalliditi al confronto con questa solidissima opera prima dello scorbuto texano... ●







# Festival di Cannes

di Simone Mangoni

Croisette, barche e champagne...

Anche quest'anno a Cannes, come dal '46 accade, si è tenuto il più fastoso e importante, rumoroso e mondano festival di cinema europeo (e del mondo?).

Un festival dal ritmo frenetico, in una città in cui nessuno riesce a fare tutto quello che dovrebbe e vorrebbe fare, come si conviene ad un evento che vuole ricordare di essere più grande di chi vi partecipa.

Non si ha mai la sensazione di dominare lo spazio, a Cannes, né il tempo.

Gli incontri ufficiali sono troppi, le proiezioni infinite e senza sufficienti repliche, le distanze a volte incolmabili a piedi, così distributori, produttori, buyers, registi, attori, giornalisti, p.r., si fanno in quattro per riuscire a tener fede ai loro impegni.

Alle otto del mattino, strano a dirsi, Cannes è già in subbuglio. I primi giornalisti sono in fila davanti alla Salle

Debussy, a fianco del Palais. A quell'ora c'è *Manderlay* di Von Trier, oppure *Don't come knocking* di Wim Wenders. Non tutti resi-

stano e in sala, davanti allo schermo, tra lo stupore e la delusione, la sincera devozione o il risentito sdegno, qualcuno dorme sonni profondi, cullato dall'interno dalle ultime bolle di champagne, insospettabili complici e artefici assieme alle colpe di qualche regista, di quell'onirico sottofondo musicale che spesso regna in platea.

Sì, lo champagne, bianco o rosé, comunque sempre protagonista generoso sino a poche ore prima, sopra qualche barca, in qualche grande albergo, in riva al mare, a una festa spagnola, o a quella di Dubai.

Le feste sono a Cannes, più che altrove luogo d'incontro

## speciale

**Le nuove tendenze del cinema mondiale, pellicole destinate ad entrare solo in seguito nel circuito italiano.**

privilegiato per gli addetti: sublimano la voglia di esserci e l'intenzione di fare affari. Tutti si propongono, ma sempre per pochi attimi.

Più in là, lontano dal festival, il tempo dirà se le pubbliche relazioni, faticosamente e freneticamente coltivate nelle notti festivaliere tra Cap D'Antibes e Rado beach, sono valse un nuovo film, un nuovo contratto, un nuovo finanziamento, una sospirata parte da protagonista.

Per gli amanti della mondanità e del pettegolezzo (e del paradosso) imperdibile quest'anno l'elegante cena con ballo al Carlton organizzata da Yaslem Bin Laden, uno dei fratelli di Osama, da tempo trapiantato in Svizzera. Ha appena lanciato sul mercato un raffinato profumo: si chiama come lui, Yaslem, e diffonde un "messaggio di dolcezza a tutti coloro che desiderano la pace e la serenità"

Non da meno il party notturno sullo Yacht di Gheddafi o la festa di De Crisogono ad Antibes per il lancio dell'orologio targato Briatore. Fasti e frivolezze, donne bellissime e uomini d'affari che ci confermano che spesso il cinema (coi suoi divi) è oggi motore di altri business, legato ad essi dal bisogno di denaro, di sponsor e partecipazioni.

Ha spiegato Tommy Lee Jones: "Non credo che i Festival servano per incontrare persone, ma per il business". Le fiumane di gente su e giù per la Croisette sembrano dargli ragione. Su quel lungomare, nel tragitto fra una proiezione e un cocktail, tra una conferenza stampa e una cena, scorrono migliaia di persone. Le spalle si scontrano, ma nessuno si incontra. Tutti corrono verso il prossimo appuntamento, nessuno si può fermare. Il business qui ha i suoi tempi: "mezz'ora persa con la persona sbagliata e non faccio più il film che sogno di fare", sembra pensare l'attrice italiana che dribbla distratta la folla, cercando di mantenersi in equilibrio su improbabili tacchi delle 10 del mattino.

"Ciao caro, come va? Scusami adesso, ma ho un incon-



tro importante", dice il buyer all'amico che ha riconosciuto dopo avergli pestato un piede.

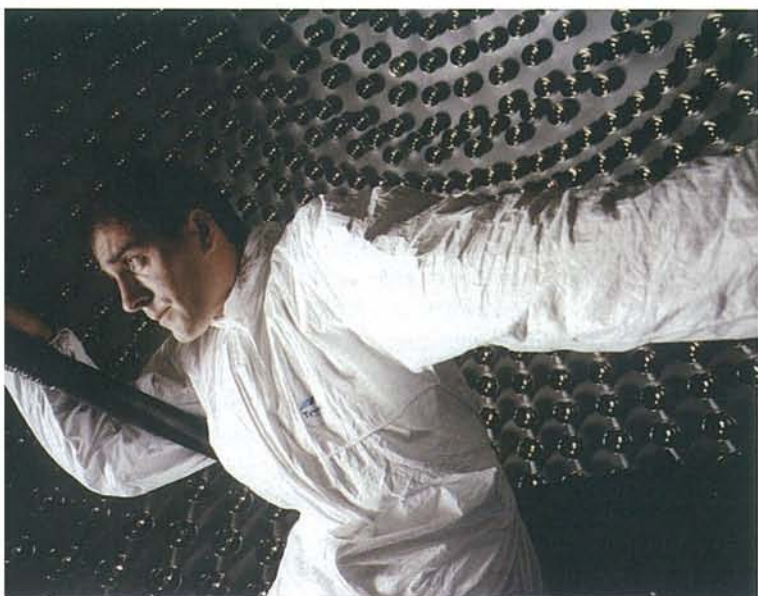
Chissà se è vero, in ogni caso a Cannes non ci si può fermare.

La polizia francese è impegnatissima a tenere sgombra la strada davanti al tappeto rosso, per garantire l'accesso alle auto ufficiali, quelle che scorteranno i protagonisti dei film alle proiezioni di gala.

Di sera, alle otto o alle dieci, il dress code per l'accesso alle sale è particolarmente severo, per tener fede ad una tradizione esclusiva e snob: così, intorno al Palais, eserciti di uomini in smoking e donne coloratissime si confondono tra gli eserciti di soldati di Star Wars che presiedono la scalinata. Tutti aspettano in fila la prima di Lucas. Il respiro asmatico di Darth Vader, pompato dagli organizzatori per tutta la città a milioni di decibel, è una azzeccata colonna sonora: sembra riflettere l'ansia, l'angoscia, l'ansimante inadeguatezza delle persone rispetto alla grandezza dell'evento.

Lo show e la sua selezione naturale (legata al tempo, alle risorse, alla resistenza) distingueranno il vero professionista dagli altri, la diva dall'aspirante tale, il potente produttore dall'improvvisato avventuriero, la modella e il finanziere arabo (sono spesso insieme) dai numerosissimi playboy da quattro soldi e dai parvenu di ogni genere e razza. Il programma ufficiale, come si conviene ad un evento così importante, è davvero ricco di nomi e di autori di altissimo livello, anche se alla fine saranno gli outsider a farsi ricordare per la qualità delle loro realizzazioni.

L'apertura è sorprendentemente fiacca: *Lemming* di Dominik Moll è il film gettato in pasto dagli organizzato-





ri alle bramosi aspettative degli addetti, ma nonostante la sempre affascinante Charlotte Rampling e una sempre brava Gainsbourg la pellicola tradisce tutti, non piace, risultando una quasi parodica rivisitazione del tema del doppio, tra fantasmi e tradimenti, seduzioni e voyeurismo ad alta tecnologia.

Il tema caldo dell'anno è la paternità: reale o presunta, fortemente desiderata o inaspettata, comunque sempre in conflitto con il personaggio e la sua vita. Sono molti i film che si confrontano col sentimento del padre.

Fra tutti il vincitore *L'enfant* dei fratelli belgi Jean-Pierre e Luc Dardenne (alla seconda Palma d'Oro dopo quella ricevuta per *Rosetta* nel 1999) che descrive le difficoltà del dissoluto ventenne Bruno di inventarsi padre, quando è appena in grado di badare a se stesso e ai suoi traffici.

Gli autori dicono di ispirarsi a Rossellini e al Neorealismo, usano uno stile sobrio, descrittivo, con macchina a mano, assenza di colonna sonora, ma non impressionano certo per la novità del loro racconto. *L'enfant* è il "solito film dei Dardenne" e il premio che ha deciso di assegnargli la giuria presieduta da Kusturica, forse, un riconoscimento troppo generoso.

Applaudito all'unanimità, invece, per leggerezza e sostanza, doti recitative del protagonista e semplicità del pur ricercato linguaggio (così rara in una Cannes di noiosi maestri di un cinema dotto e riflessivo), *Broken Flowers* di Jim Jarmush, premiato con il Gran Prix della giuria. Il film racconta il viaggio nel passato di Don, un inguaribile seduttore (l'apprezzatissimo Bill Murray) ormai rassegnato alla solitudine del single incallito, al quale una lettera anonima annuncia l'esistenza di un misterioso figlio

## I film italiani al festival

Marco Tullio Giordana cercava una conferma a Cannes dopo il premio ricevuto nel 2003 con il film TV *La meglio gioventù* (premio *Un certain regard*)

Strano il destino: quello che era un film nato per la televisione finì per risultare altamente cinematografico: per l'evoluzione e la complessità dei personaggi e delle loro relazioni; per i dialoghi curatissimi e ben interpretati; per la precisa ricostruzione degli ambienti e delle atmosfere, soprattutto degli anni '60-'70; per una facilità di narrazione, una scorrevolezza del soggetto che rendeva le quattro ore del film leggere come un soffio di vento. *Quando sei nato non puoi più nasconderti* va invece all'opposto. È un film che nasce per il cinema, ma finisce per evocare atmosfere televisive. Difficile sottolineare perché: forse i colpi di scena troppo poco credibili richiedono un patto che lo spettatore concede più facilmente alla TV che al grande schermo. Forse i cambi di tono sono troppo marcati; le svolte della sceneggiatura troppo decise e improvvise corrono quasi al ritmo del telefilm, dove plot e subplot si inseguono veloci ad ogni puntata. Tutto questo nonostante la collaborazione con Sandro Petraglia e Stefano Rulli per la stesura del copione e l'ottima recitazione di Alessio Boni, Michela Cescon e Rodolfo Corsato. Come dire: quando un film non funziona non c'è niente da fare.

La recitazione dei bambini, lo sfondo buonista ed edulcorato che salva tutti i personaggi (il padre playboy ma pieno di buonsenso; la madre svagata, ma affezionata; l'amico dissoluto, ma presente; il bimbo disadattato, ma puro; gli immigrati albanesi, opportunisti senza colpe) non aiutano certo il film a decollare. I primi 15 minuti sono invece ben confezionati. La provincia bresciana è molto credibile, gli attori davvero convincenti e la mano di Giordana autorevole e distesa. È quando la trama svolta e il bambino è catapultato, con un colpo di teatro, dalla ricca barca da diporto dell'amico del padre al barcone degli scafisti, che il film perde quota.

La magia della suspense, l'atmosfera sospesa della premessa è disattesa. Lo sviluppo sarà di lì in poi banale, i personaggi scontati, i loro conflitti puerili.

Il film in Italia non è andato male al botteghino, forse proprio perché la nostra sensibilità volge velocemente al televisivo, ma i pochi applausi di Cannes, misti ai fischi, la dicono lunga sull'apprezzamento internazionale del film.

Nel circuito *Semaine de la Critique* è passato a Cannes anche il film dell'abruzzese Daniele Vicari, *L'orizzonte degli eventi*. Il film è degno di nota per la crescita improvvisa del regista in termini di complessità della materia trattata (il suo film precedente *Velocità Massima*), e per l'evoluzione recitativa di Valerio Mastandrea, alla ricerca di una maturazione stilistica e di un affinamento dell'arte, svincolato dal ruolo di coatto romano in cui la morbosità passiva e la pigrizia intellettuale del pubblico (oltre che dei produttori e degli agenti) troppo spesso lo pretendono, nonostante le sue capacità interpretative si spingano ben oltre.

Il risultato sia per il regista che per l'attore è incoraggiante. Il film non del tutto riuscito paga i rischi di una trama doppia (il gran sasso rappresenta l'isolamento sociale e sentimentale di un uomo fisicamente inserito, prima, e l'isolamento fisico di un uomo ormai socialmente finito, poi) e non convince del tutto, ma le sperimentazioni di Vicari e di Mastandrea meritano un incoraggiamento, così come l'applauso ricevuto in sala ha chiaramente manifestato.

Una nota positiva: il film *Vento di Terra* di Vincenzo Marra (presentato a Venezia lo scorso anno) ha ricevuto a Cannes il premio Fipresci della stampa internazionale come film "rivelazione dell'anno".

L'Italia, dopo Berlino, sembra comunque aver perso a Cannes un'altra occasione per rilanciare il suo cinema a livello internazionale.

Aspettiamo Venezia: stavolta avremmo bisogno di film di qualità e non di polemiche.

diciannovenne. Don sarà così costretto, per far luce sul mistero, a misurarsi col suo passato e a risolvere conseguentemente anche il suo presente.

Per molti, il miglior film di Jarmush.

E, ancora un padre che scopre una paternità nascosta il protagonista di *Don't come knocking* di Wim Wenders, film che nasce da una collaborazione con Sam Shepard stavolta anche attore e non solo sceneggiatore come nell'ottantaquattro con *Paris, Texas*. Le inquadrature dello spazio, la scenografia naturale che esalta l'azione umana sono le cose che riescono meglio a Wenders in questa sorta di omaggio al western davvero poco originale nell'etica del messaggio e nel surrealismo delle atmosfere se confrontato con le opere precedenti del regista tedesco.

Fuori tema, ha invece stupito e paradossalmente divertito David Cronenberg con la violenza dai tratti pulp, in *A history of violence*. Un tranquillo uomo di paese rivela un passato da temibile criminale di città: è il pretesto per descrivere, non senza ironia, l'assoluta vacuità dell'apparenza, l'incertezza delle convenzioni, il mistero delle relazioni, la forza brutale e l'incontestabile supremazia dei sentimenti primari, come la violenza appunto, nel sistema di vita moderno.

Cronenberg non rinuncia ai suoi sadici macabri dettagli (come ne *La Mosca*, *Il Pasto Nudo*, *Crash*), ma per una volta non sceglie l'ermetismo della narrazione, si affida ad una trama tutto sommato lineare (davvero lontana ad esempio da quella cerebrale e sofferta di *Spider*), costruita sulle fondamenta classiche dell'azione e della suspense. Discorso a parte merita *Manderlay* di Lars Von Trier, il seguito di *Dogville*, secondo episodio dell'annunciata trilogia dell'autore "USA- land of opportunities". Il

film, ovviamente, non aggiunge nulla di nuovo alla ricerca sugli ambienti, le luci, la narrazione. La forza evocativa del messaggio nasce dalle stesse regole, declinata dalla recitazione, dalla trama, dagli spazi irreali. Cambia l'oggetto della discussione: stavolta al teatro di Trier va in scena il razzismo.

Oltre all'opera prima di Tommy Lee Jones, di cui abbiamo parlato a lungo altrove, ci sentiamo di ricordare ancora: la cinica Londra del film di chiusura (fuori concorso) *Chromophobia* di Martha Fiennes (ennesima artista di talento della famiglia Fiennes, con Ralph e Joseph); il thriller *Cache* che terrorizza sfruttando l'universale (e ancestrale) senso di colpa dell'uomo borghese (film diretto con magistrale bravura dall'austriaco Michael Haneke, meritata Palma d'oro per la regia); il difficile approccio di Gus Van Sant con il racconto degli ultimi giorni (*Last days*) di Blake, modello di artista in disfaccimento, idolo rock votato all'autodistruzione, personaggio ispirato alla lontana a Kurt Cobain e al suo suicidio. Il film di Van Sant pesa per un'ora e mezza sulle spalle dello spettatore che aspetta che accada qualcosa che non arriverà mai. Per carità, Michael Pitt è bravissimo nel ruolo di Blake, la scena del suo incontro col venditore delle pagine gialle grottesca e esilarante, le natiche di Asia Argento davvero riconcilianti (unica concessione del regista alle regole dell'attenzione), e la fisicità delle inquadrature degna del miglior Van Sant, sempre così attento alla fotografia del corpo. Il film, però, è semplicemente noioso: autolesionista nella ricerca di un linguaggio puro, simbolo assoluto di quell'autocompiacimento d'autore che quest'anno a Cannes si è rilevato davvero troppo spesso. ●





# Passato presente. Eravamo l'underground

di Tonino De Bernardi

**Mi è stato chiesto di scrivere com'eravamo...  
Ma io non ho passato, direi subito.  
Potrei titolare **PASSATO PRESENTE** oppure **PRESENTE  
PASSATO** oppure **PASSATO PROSSIMO FUTURO** oppure  
**PASSATO REMOTO** oppure anche solo **PROSSIMO**.**

Oggi, fuori dalla notte buia, spunta questo: **IL RAPPORTO CONIUGAL PARENTALE**, di Tonino De Bernardi, 1973-74, 8mm.-digitale, 150min. circa (forse più). Difficile introdurre un film (anche proprio) che non si rivede da 31 anni, e in più un film che rifiuta l'etichetta la divisione manichea documentario-fiction (**allora** eravamo ancora di più fuori di ogni divisione manichea) ed è semmai il mio film sotto quella (fittizia oggi come le prime due) di "underground", gros-

so modo diciamo film senza la storia-trama, senza attori che recitano una parte un personaggio affidatigli (io chiedevo agli altri solo di starmi davanti e guardarmi mentre li filmavo), realizzato in un certo arco di tempo (due anni) e in apparenza frutto di germinazione spontanea (mi piace "germinazione spontanea-naturale" perché amo pensare un film che si crea dentro di me o anche di per sé... se non fosse che ogni operazione creativa non è mai natural-spontanea...). Scrivendo questo, potrei far notare che è curioso che per presentare un film io parli subito di una certa pratica mia di fare il cinema **allora**. So che per il titolo c'era già **allora** un romanzo di Moravia, "Il rapporto coniugale", però non c'entra nulla (io non ero dalle parti di Moravia), il mio film dice "coniugal-parentale" e già in questo io ricordo che intendeva (per me) la volontà di cogliere un rapporto che filmando si è scoperto (poi) bipolare (ricordo bene la mia difficoltà nel '73 di cogliere un rapporto solo coniugale, al di là del viverlo quotidiana-

no, naturalmente intenso). All'inizio m'ero detto, siamo io e mariella, e allora nella mia ricerca di uomo e filmmaker che vuole risalire a delle origini anche facendo cinema, io nel '73 decido che, come praticavo il cinema in quegli anni con la mia 8mm., (semplice!) filmo lei di fronte a me, come già usavo fare, ma questa volta isolando noi due, due esseri, filmante e filmato, uomo e donna, marito e moglie, padre e madre... e chissà cos'altro noi due... Ma il presente, siamo il 2005.

...Aprendo qui un'altra parentesi, dico che **allora** il mio cinema nasce frontale, forse anche perché (azzardo...) parte dalla ritrattistica ma non so nemmeno se va bene usare questo termine che viene dalla tradizione pittorica e certo il mio underground non si appellava alla tradizione cinematografica (essendo anche il cinema nato storicamente solo alla fine dell'800), se mai al '500 se non fosse che non mi piace del tutto il Rinascimento, e quindi a molto prima, a '400 e '300 (penso a Giotto ma soprattutto

dal film  
SERVA E PADRONA  
lungometraggio (ispirato  
a Les Bonnes di Genet)  
2003,  
Rossella Dassu  
e Sabrina Venezia



a Piero – della Francesca -) se allora si fosse trattato di ritrattistica, ma risalgo soprattutto a prima e cioè Pompei e i suoi ritratti e anche prima e cioè gli Etruschi, saltando i Greci, e poi perché, aggiungo io, amerei essere frontale (e diretto) proprio nella vita e a maggior ragione nel cinema, ma comunque io pensavo volgarmente anche a Warhol che **allora** poteva essere un modello, ma in realtà io non possedevo certo la sua supremazia (cinica?) indifferenza... Ma ecco che io poi, tornando al fare del film di **allora**, il mio **IL RAPPORTO CONIUGAL PARENTALE**, di Tonino De Bernardi, 1973-74, 8mm., io scopro via via nel fare, che arriva nell'inquadratura la nostra prima bimba Giulietta e nella pancia c'è già la futura nostra Veronica e così poi arrivano gli altri e il rapporto coniugale germoglia, si complica, diventa parentale e così via ecco le varie parentele che poi non c'entrano con quelle di sangue (magari ripudiate...), sono di elezione. Questo è insomma il primo grumo del mio film di **allora**, ma non so se può bastare oggi. Io **allora** avevo l'urgenza del fare, dovevo filmare, ma pure ora (salvo che la pratica del cinema quale potrei-vorrei oggi seguire tende in ogni modo ad ucciderti conformandoti e a ricacciare ogni forma di urgenza creativa, più che mai quella immediata: cioè, se non sei come devi e come ti vogliono, non ti lasciano proprio passare, questa è la pratica del cinema "ufficiale"). Io (noi) **allora** stavo off e out più di ora (c'è sempre un grado primo per tutti...), il cinema lo volevo fare diretto, in prima persona, il più possibile senza mediazioni; ma certo questo non vuol dire per me (per noi) piangermi addosso o guardarmi l'ombelico... Io a modo mio raccontavo il soffio di vita e visione che mi attraversava e cercavo di rendere il mio occhio una finestra, non amando affatto (per me) la parola autobiografismo, nonostante il titolo **RAPP CONIUG-PARENT** riferito a me, mia famiglia, miei amici; il mio lavoro con la cinepresa 8mm. riguardava quello che non era (direttamente) visibile, ecco io intendevo (intendo?) catturare, fermare l'invisibile che sta al di là o in... quello che appare. A proposito di **RAPPORTO CONIUGAL PARENTALE**, di Tonino De Bernardi, 1973-74, 8mm. - digitale, 150min. circa (forse più), si potrebbe parlare di diario ma

non si può, non si addice affatto la parola, io la detesto: io raccontavo per immagini senza ricorrere ad una storia, mi sentivo molto al di là di una storia da raccontare e per me questa era la mia forza **allora**. Un cinema astratto? No, concretissimo di presenze, di cui non c'è bisogno di dire nome né cognome né altro o che mestiere fanno (io non ho mai detto in un film esplicitamente che cazzo lui-lei fa nella vita, se non richiesto): le presenze ci sono. Io andavo verso quel "ci sono", facendo tabula rasa, sbarazzandomi di tutto quello che sta in mezzo e non è necessario. Io **allora** volevo essere un primitivo (cioè, forse lo ero, lo sono...) o un "semplice" (oso dire come Francesco d'Assisi e Rossellini l'aveva indicato ma io l'avevo apposta **allora** dimenticato o come certi contadini che **allora** vivevano sulle colline accanto a noi... ma frequentavo **allora** anche Ginsberg e Burroughs e Blake e Pasolini - specie scrittore perché per me il cineasta con la trilogia della vita aveva troppo lasciato indietro la povertà - e tanti altri e teatro off e cinema out e lontano). Io allora ero insegnante di lettere in una scuola media di campagna, stavo tra campagna e città e amavo sia il lavoro d'insegnante sia il praticare il cinema. Parlare al passato di un mio film non mi si addice; per me è tutto presente. Non so bene cosa sia avere un passato nel cinema, anche perché il mio cinema di allora giace lì non visto (un buco nero?); ma forse anche come persona tendo a rifiutarmi al passato (ammettendo un inizio "storico", temo più possibile una fine?). Credo nel fluire, nella continuità; la vita mi ha concesso di conoscere volti e voci di chi prosegue... ●



## Tonino De Bernardi

### filmografia essenziale

1967  
**IL VASO ETRUSCO**,  
 col 8mm., 23 min., per  
 schermo solo  
 1967  
**IL BESTIARIO**,  
 col. 8mm., 23 min., per 4  
 schermi a quadrifoglio  
 con margini sovrapposti  
 1967  
**IL SOGNO  
 DI COSTANTINO**,  
 idem, per 3 schermi a tri-  
 foglio

**LA FAVOLOSA  
 STORIA**  
 trittico che comprende  
 tutti e tre i precedenti

1968-69  
**CRONACHE  
 DEL SENTIMENTO  
 E DEL SOGNO**  
 1968-(69)  
**DEI  
 1968  
 LE OPERE E I GIORNI**  
 1968-69  
**A PATRIZIA,  
 L'IRREALTA' IDEALE,  
 L'OGGETTO  
 D'AMORE**



MARLENE DE SOUSA,  
 film lungometraggio 2004,  
 nella foto a sinistra  
 Maria De Medeiros,  
 nella foto a destra  
 Betty Faria.

# Memento

di Ignazio Senatore

**film cult**  
**Film che hanno fatto la storia di un genere e rappresentano il cinema**

Seymour Chatman, professore di Retorica alla University of California, diede alle stampe un testo "Storia e discorso", pubblicato nel lontano 1981 da Pratiche Editore.

L'Autore, nel suo interessantissimo saggio, dopo aver passato ai "Raggi X" la struttura narrativa del romanzo e del film e citato gli strutturalisti russi ed i "semiologi" francesi, giungeva ad una rivoluzionaria (?) conclusione: di fronte alla creazione artistica bisogna sempre distinguere la "storia" (ciò che viene rappresentato) da "il discorso" (il come).

Non so se Christopher Nolan conosca o meno le formulazioni di Chatman ma una cosa è certa: sa "come" raccontare una storia. Facendo sua la vecchia lezione di Jean Luc Godard ("In una storia c'è sempre un inizio, un centro ed una fine ma non necessariamente in quest'ordine") il regista compone un film che procede, convulsamente, per salti temporali in avanti ed indietro nel tempo. Parallelamente, utilizzando uno "sporco" bianco e nero -che scivola, senza soluzione di continuità, nel flusso delle immagini a colori- crea nello spettatore un senso di totale spaesamento ed estraneità.

In sintesi la trama. Leonard Shelby (Guy Pearce) è un ex assicuratore trentenne, biondo, alto, ben vestito che ama girare in città, a bordo di una Jaguar decappottabile. Peccato sia affetto da una perdita della memoria "a breve termine, patologia che ha riportato (in seguito ad un trauma cranico) il giorno in cui sua moglie è stata stuprata ed uccisa (?) da un brutale assassino.

Leonard non può assimilare nuovi ricordi (che svanirebbero nel nulla nell'arco di qualche minuto) e per ovviare a questo

**Memento**  
 di Christopher Nolan  
 con Guy Pearce, Carrie Anne Moss, Joe Pantoliano  
 Durata 113' - USA - 2000



"piccolo" inconveniente, ha trasformato il suo corpo in un archivio della memoria, tatuandolo con scritte telegrafiche, cifre ed appunti d'importanza per lui vitale. Per rendere la sua esistenza "possibile", Leonard usa ordine e metodo. Disciplinato ed organizzato, gira in tasca con dei promemoria, dove appunta segnali, indicazioni, tracce e quanto altro potrebbe servirgli per orientarlo nella giungla che è la vita. Sua fedele compagna, inoltre, una vecchia Polaroid, con la quale stampa foto su foto e sul cui retro annota qualche piccolo dettaglio informativo su luoghi e persone, in cui si imbatte giorno dopo giorno.

Il suo unico scopo? Scoprire l'assassino di sua moglie ed ucciderlo. Pur brancolando nel buio, Leonard ha una traccia da seguire: Gorge Edward G., un nome e cognome che ha tatuato, non si sa quando sul proprio corpo.

Intorno a lui una serie di strani personaggi



che sembrano usarlo solo per i loro loschi affari; la dolce e tenebrosa Nathalie (Carrie Anne Moss) e Todd (Joe Pantoliano) un occhialuto poliziotto, fin troppo disponibile e sorridente.

Man mano che la storia procede, si intuisce



## Christopher Nolan

### biografia

Il giovane regista londinese (il cui vero nome è Christopher Johnathan James) esordisce dietro la macchina da presa nel 1999 con *Following*, un poliziesco in bianco e nero, girato a bassissimo costo e presentato al Festival del cinema di San Francisco. E' la storia di uno scrittore che, in cerca d'ispirazione, inizia a pedinare le persone. Tutto fila liscio fino a che Bill (Jeremy Theobald) non s'imbatte in Cobb, un ladro di professione. Grazie ad un sapiente uso del flashback, scopriremo che Bill sarà accusato dell'omicidio di una vecchia signora e di una bionda. Il suo film successivo *Memento* (girato in soli venticinque giorni) e premiato al Sundance Festival per la migliore sceneggiatura, raccoglie unanimi consensi e lo pone al centro dell'attenzione della critica internazionale. Il successivo *Insomnia* non tradisce le aspettative dei suoi fans e ne consolida, definitivamente, la fama. Il film (remake dell'omonimo film del '97 di Erik Skjoldbjærg.) è un inquietante "crime movie", arricchito dalle straordinarie interpretazioni di Al Pacino (in stato di grazia) e di un insolito Robin Williams. Al posto delle atmosfere malsane e notturne, sempre in bilico tra sogno e realtà, Nolan, con il suo recentissimo film (nelle sale a fine giugno) sembra voler spiazzare gli spettatori. *Batman begins* è, infatti, un nuovo capitolo della saga dedicata a Batman, interpretato da Liam Neeson, Morgan Freeman e Rutger Hauer.

che la ricerca del protagonista potrebbe essere vana, che i fantasmi che si agitano in lui sono (forse) solo il frutto della sua mente malata e che (probabilmente) non arriverà mai a ricomporre un puzzle troppo contorto ed intricato per lui.

Nolan narra una storia senza speranza, dove il protagonista è condannato a non poter ricordare il passato, a vivere il presente ed a progettare il proprio futuro.

Sarà lo stesso Leonard che, nel corso del film, in una scena toccante, urlerà, ad alta voce a se stesso:

*"Come posso morire, come posso guarire se non riesco a sentire il tempo?"* e successivamente: *"La memoria può cambiare la curva di una stanza, il colore di una macchina. I ricordi possono essere distorti, sono una nostra interpretazione, non sono la realtà, sono irrilevanti rispetto ai fatti."*

Film atipico ed originale, al tempo fece sgranare, per la novità, gli occhi degli spettatori ma che oggi, rivedendolo, appare un po' datato e disseminato da troppe insidie e trabocchetti per lo spettatore.

Scrittura gelida e ripetitiva a parte, *Memento* resta ancora oggi un bel film, non fosse altro per le chiare citazioni ad un certo cinema d'autore del passato (Leonard è un tenace investigatore che indaga sulle richieste di polizze truccate, come il vecchio Barton Keyes de *La fiamma del peccato* di Billy Wilder) e del presente (il protagonista che va in giro scattando

tazione accecante, luminosa e diurna.

Il regista è, però, bravo nell'usare alcuni trucchi di "genere" e nel far vagare lo sguardo dello spettatore, ponendolo in un altrove dove spazio e tempo si allungano e si restringono a dismisura. Come Leonard, chi è in sala, va (inutilmente) alla ricerca di traiettorie visive e di tracce mnemoniche che risultano essere, nel corso della visione del film, effimere e sbagliate.

Un altro innegabile pregio del film resta quello di aver proposto una storia lancinante e dolorosa, sugli irreparabili guasti che un difetto nella memoria può provocare ad un uomo. Senza memoria non c'è identità, sembra essere la sconsolata epigrafe del film.

Ma al di là della triste vicenda del protagonista, resteranno, certamente, impresse nella memoria dello spettatore, due cose: le straordinarie immagini del corpo tatuato di Leonard (*I racconti del cuscino* di Peter Greenway, docet); e, soprattutto, la toccante e commovente storia dei coniugi Jenkins (da una sceneggiatura di Jonathan, fratello del regista). A proposito di memoria...Ma la storia del protagonista che perde la



tando foto su foto con una Polaroid non ricorda il Felix Winter di *Alice nelle città* di Wim Wenders?).

Peccato che Nolan, al tempo, non abbia scelto, le atmosfere cupe, oniriche e tenebrose del noir ma, all'opposto, un'ambien-

tema e che scrive tutto su dei pezzetti di carta, non vi fa venire in mente l'epidemia che colpì gli abitanti di Macondo, descritta da Gabriel Garcia Marquez in *Cent'anni di solitudine*? Forse, chissà, chi se lo ricorda..... ●

## l'altro film

Rapida immersione  
o istantanea onirica,  
è un dialogo  
un po' visionario sospeso  
in uno specchio  
che riflette il cinema



# Caro Ferzan Ozpetek...

di Barbara Massimilla

Caro Ferzan, qualche anno fa, quando sei venuto all'Associazione Italiana di Psicologia Analitica, ci hai parlato di un progetto riguardante un film sul tema della perdita. Era importante per te descrivere come si possa sopravvivere alla morte di una persona cara... almeno questo è il mio ricordo. Fu veramente piacevole incontrarti, avevi uno sguardo diretto e con semplicità esprimevi cose profonde che evocavano colori e sapori lontani. Quando ho visto *Cuore Sacro*, ho pensato che potesse essere la realizzazione della tua idea. "Gli sgusciati" a cui dedichi il film si identificano in coloro che sono usciti fuori dal mondo. Non so nulla della tua vita tranne della doppia origine italo-turca. Chi ha due luoghi nel cuore, non può non avere a che fare con la perdita, la memoria e la nostalgia. Ripensando ai tuoi film questo tema è sempre presente... mi tornano in mente

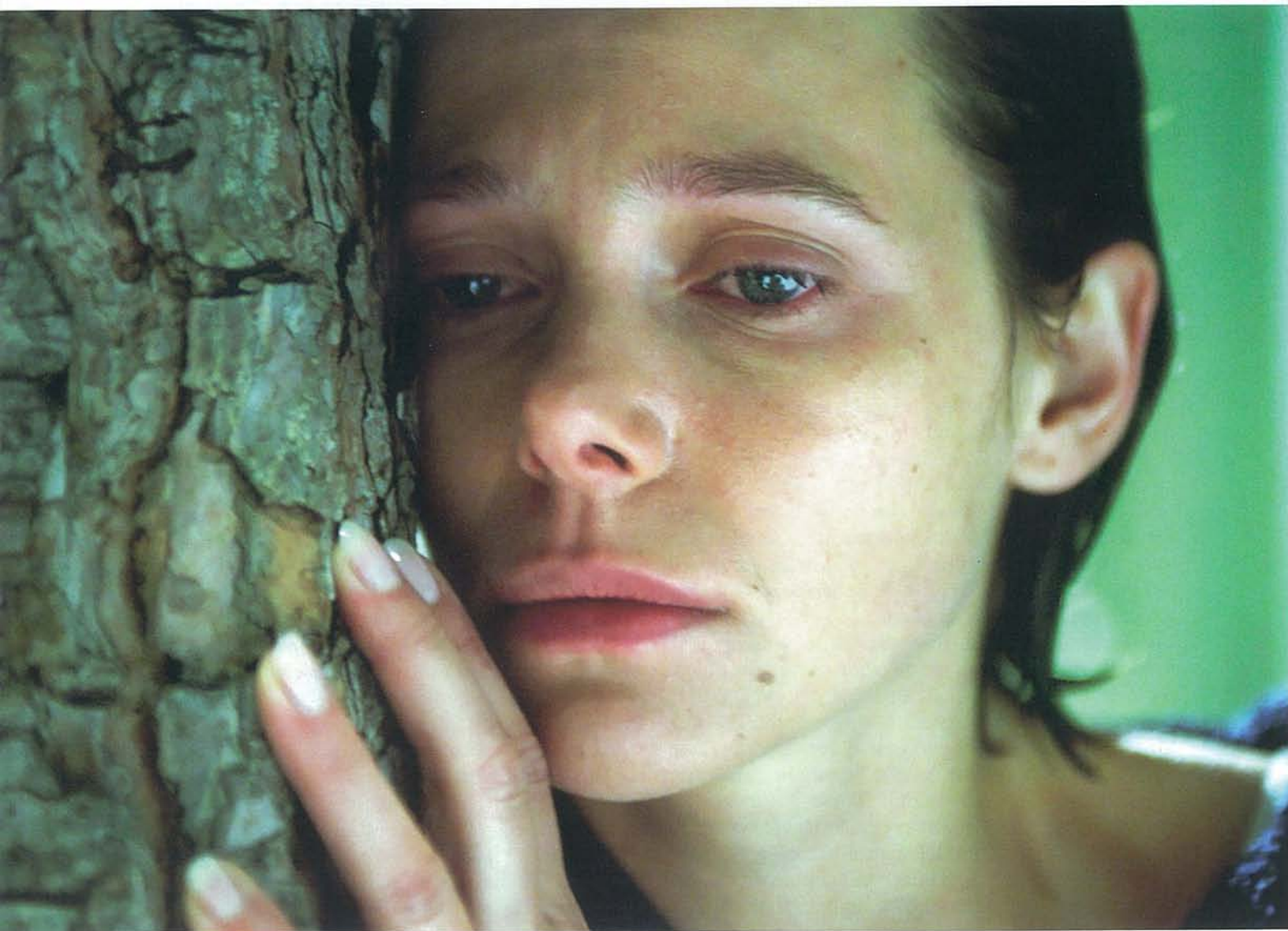
alcuni frammenti e vorrei brevemente accennarteli perché a mio avviso è da sempre che ruoti attorno alla perdita...

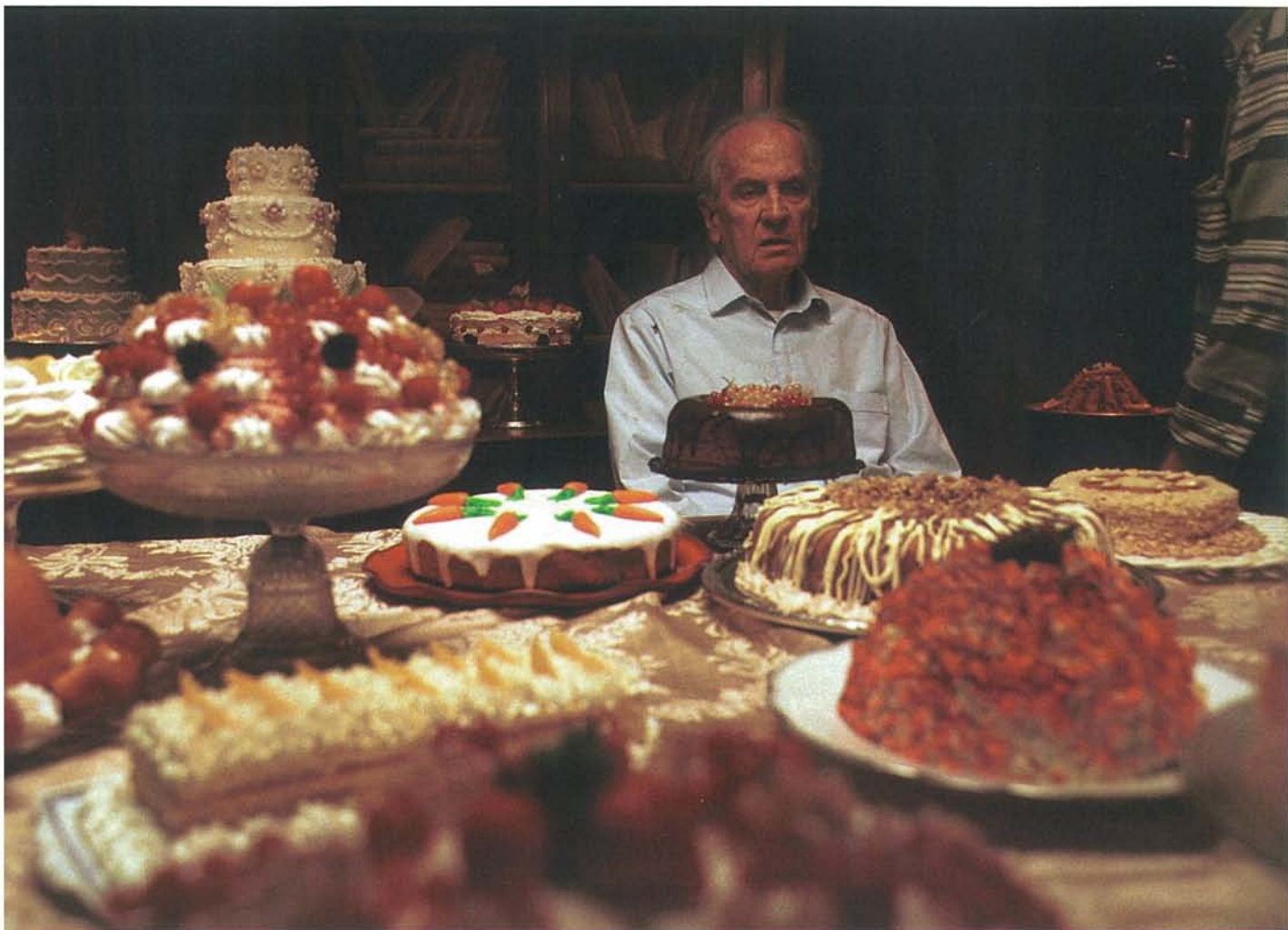
In *Bagno Turco* la perdita aleggia sin dalla prima scena, è annunciata di finestra in finestra dalla voce delle donne turche. L'hamam luogo di purificazione, sensualità ed oblio è l'oggetto d'amore di una donna che lascia tutto per trasferirsi ad Istanbul. Alla sua morte il nipote, che ha ereditato il bagno turco, scopre il segreto che ha legato la zia a quel luogo. L'hamam diviene principio d'iniziazione, un utero fuori dal tempo in cui ci si prepara alla rigenerazione. Sembra che la vita possa ritornare ed anche il piacere per l'esistenza. "Si può essere felici in questa vita... si deve!" scriveva la zia esule alla propria sorella. Un lascito prezioso - l'hamam - per elaborare la perdita sotto altra luce; non ci si sbarazza di un'eredità che può ricon-

giungere all'eros provato in vita da chi non c'è più. La rivitalizzazione dell'hamam permette di entrare in contatto intimo con l'oggetto perduto e di reinvestire su di esso. Un lavoro, Ferzan, straordinario sul lutto in termini di vita. Anche quando la storia del film viene segnata ulteriormente dalla perdita, con l'uccisione del nipote per mano di chi vorrebbe fare un business sul bagno turco, Istanbul continua a risplendere e una profonda emozione sembra ancora inondare chi sopravvive alla perdita. L'hamam diventa metafora di uno spazio mentale dove rancore e distruttività possono essere trasformati, in qualche modo la morte continua ad essere messa a servizio della vita e può attivare un piacere creativo per l'esistenza.

Ne *La Finestra di Fronte* è della perdita di un amore che si parla e di come "proteggere l'amore dal passare del tempo". La tenerezza che unisce i due personaggi

interpretati da Girotti e Mezzogiorno diventa un'incredibile riflesso della realtà; la coppia padre-figlia s'intreccia alla memoria di un padre attore straordinario, Vittorio Mezzogiorno, e il destino ha voluto che Girotti morisse sul finire del film. "Tutti quelli che se ne vanno ti lasciano addosso un po' di sé" e queste "gocce di memoria" arricchiscono chi riesce a sostenere le perdite. Nel tuo film, l'anziano insegna alla giovane donna i segreti della sua arte: "Non si accontenti di sopravvivere, lei deve pretendere di vivere in un mondo migliore". Come in *Hamam*, una passione può essere trasmessa, passare eros all'altro per una scelta preziosa, ma se in *Bagno Turco* sembra prevalere il riscatto di una funzione materna, qui è la parola del padre che si scopre dentro di sé. Altre invece sono le scelte necessarie, come sacrificare un amore per salvare vite umane durante le deportazioni oppure rinuncia-





re all'uomo della finestra di fronte per prendersi cura della propria casa, centro degli affetti.

E poi, Ferzan, le *Fate Ignoranti*, dove intorno alla morte di un uomo nasce un incontro contraddittorio e profondo. Il mondo sconosciuto della comunità gay si apre inatteso davanti allo sguardo della donna, sarà questa l'eredità che riceve dal marito perduto. Un lascito che le dona carnalità, le fa desiderare un viaggio che la ingravidi di desideri.

Lo sfilare leggero della coppia tra le sculture della Montemartini ritorna in mente come se fosse un sogno, presagio di una vita nutrita dall'arte del gioco e della creatività. Anche qui, Ferzan, la morte è stata feconda. Mi chiedo invece cosa può essere accaduto in *Cuore Sacro*. Quali sono i destini della perdita in questo film sconcertante e dolorosissimo? Forse è l'uomo che impazzisce d'amore per aver ucciso l'oggetto amato, la vera chiave del film? Non so e brancolo nel buio, ma sento che qualcosa si è infranto nel movimento tra gioco e realtà, e una tua tendenza naturale ad affronta-

re circostanze difficili sembra essere venuta a mancare. Se nei precedenti film la perdita è sempre permeata da trasformazioni, in *Cuore Sacro* c'è una caduta libera ed inarrestabile nel vuoto. All'inizio del film, guardando il volo appassionato della coppia suicida si resta per qualche istante incantati. Tu continui sempre a narrare di un'eredità, si tratta qui della casa dove la giovane manager ha vissuto i primi anni della sua vita. La stanza materna è il cuore sacro della casa, l'area segreta dove la follia si è iscritta sulle pareti. La protagonista pare non aver mai conosciuto la madre, per assurdo sembra che non sia mai stata partorita da sua madre; piuttosto sembra uscita come Minerva dalla testa della zia, virago inossidabile di un olimpo economico. Sarà vero che tale zia le avrebbe salvato la vita da bambina, sottraendola alle mani assassine di una madre che la soffocava nell'acqua? Questo contrasta con il recupero struggente del ricordo materno che nasce nella mente della giovane donna proprio nell'acqua della piscina, in un via vai di ombre che



annuncia il desiderio allucinatorio della presenza materna. Accanto alla corteccia d'albero cui si appoggia ritrova la memoria antica di un corpo e di una voce infantili, un essere ibrido fatto di madre e di figlia. Questa visione imprevedibile e sfuggente rende bene un'acuta ed insopportabile mancanza...anche per me, che guardo, si fa strada una sensazione inconsolabile di tristezza.

Nulla potrà colmare questo vuoto, d'accordo, ma con il proseguire del film sembri infierire contro questo personaggio e descriverla come una santa anoressica; sgusciato via l'aspetto da manager non resta che vuoto, colpa ed una desolante solitudine. La scena francescana del denudarsi in metropolitana incanta quanto il volo della coppia suicida. Ma a questa creatura che ha perso tutto fin dalla nascita, cosa resta?

Perché, Ferzan, hai lasciato questo personaggio così solo? Non l'avevi mai fatto nei tuoi film precedenti. Non rassicura la piantina della psichiatra, né tanto meno la sua figura che incomprensibilmente afferma

che non c'è alcun problema per la giovane donna. (Poi forse, come mi è capitato di dire ad altri registi, non si sopporta più la presenza di psichiatri o psicoanalisti nei film...troppo concreta la loro presenza che determina l'uscita da una possibilità di simbolizzazione). Per me tutto sembra invece scivolare nella follia. La bambina ladra, anima del film, che veicola una potenzialità trasformativa, resta purtroppo uccisa; forse attraverso di lei sarebbe stato possibile elaborare il senso della perdita di una madre e allora madre e bambina avrebbero potuto incontrarsi e rivivere nel cuore della protagonista. Il transfert sulla bambina ladra avrebbe ricucito il buco nella filiazione.

Mi dispiace che *Cuore Sacro* sia andato così anche perché da parte tua e degli attori è stata mossa grande energia. Apprezzo molto, Ferzan, il tuo coraggio, anche quello di esserti messo francescanamente a nudo. Mi auguro sinceramente e con tutto il cuore che tu possa ritornare a ricongiungere i lutti alle trasformazioni. ●

# Ritratti dal Salento

di Emanuela Ferreri

**film Doc**  
 Il documentario si è fatto largo fra le pellicole di fiction pura ed è oggi una forma realmente alternativa per raccontarsi con immagini e suoni, con una predilezione, come sempre, per l'indagine sociale



Il documentario di Piero Cannizzaro si compone di sei sessioni o meglio di sei storie monografiche:

**Storie di pietra.** Dal materiale all'immateriale, le pietre – quelle dei tradizionali muretti a secco – parlano, condensano la testimonianza del passato e del presente. La memoria si attiva nella percezione del paesaggio culturale, immagine e senso della propria storia.

**Storie di tabacco.** Le colture tradizionali, residuali, diventano il luogo d'elezione per la riflessione sul legame identitario con la ruralità, nel ricordo dei modi di vita dei contadini, degli spazi, dei ritmi del privato e del sociale, del valore individuale e collettivo del cantare e del canto.

**L'uomo del fuoco.** Il caso di una tecnica giapponese di ceramica artigianale nel Salento. Alla luce della magia del fuoco che trasforma gli elementi, la fusione di saperi così diversi nel tempo e nello spazio, la contrapposizione di elementi stilistici ed estetizzanti, diventano fattori di espressività artistica e creatività culturale.

**Storie di cartapesta.** Parla l'artefice di statue votive. Si rappresenta la maestria di adempiere ad una opera commissionata con valore culturale e unicità artistica, nell'espressione tradizionale e valoriale.

**Storie di nasse.** Nell'intreccio di ceste da pesca, i saperi della mano concretizzano il passaggio generazionale di memoria e identità.

**Storie di canti.** Musica e poesia, affetto e memoria nella "pizzica-pizzica", negli stornelli, nei canti "alla stisa" e nella missione poetica locale-universale, per un omaggio a Uccio Aloisi grande cantore della tradizione.

*Ritratti dal Salento*, sarà presentato a Capalbio il 16 luglio in occasione della V Rassegna del Cinema e del Documentario organizzata da CAPALBIOART e, fuori concorso, al Foreign Film Festival di Ischia, dove, P. Cannizzaro, è stato già premiato lo scorso anno per *Ritorno a Kurumuny* (documentario su un luogo della memoria e della festa del Primo maggio - il titolo viene dal toponimo *griko* che indica una località nel feudo tra Calmiera e Martano e che si può tradurre con "germoglio d'ulivo"). Alle con-





**RITRATTI  
DAL SALENTO**  
regia di **Piero  
Cannizzaro**  
**Durata 72'**  
**Produzione: 2004,**  
**RAI TRE - DIAMANTE  
DUEMILA**

Piero Cannizzaro tra  
Cinzia Villani e Uccio Aloisi  
entrambi tra i più conosciuti  
e seguiti cantori della musica  
Tradizionale Salentina



taminazioni musicali della terra salentina l'autore e regista aveva già dedicato *La notte della Taranta e dintorni*, un film che trova forza espressiva in un racconto circolare che si apre e si chiude sulle riflessioni musicali di un vecchio suonatore di "pizzica".

### **L'interpretazione e l'invenzione della tradizione.**

In cosa consiste, dunque, la "Tradizione"? Non è tanto un prodotto del passato, un'opera di un altro tempo che i contemporanei riceverebbero passivamente, quanto un "punto di vista" che gli uomini del presente sviluppano su ciò che li ha preceduti, una interpretazione del passato condotta in funzione di criteri rigorosamente contemporanei. "Non si tratta di incollare il presente sul passato, ma di trovare in quest'ultimo l'abbozzo di soluzioni che crediamo giuste oggi, non perché esse siano state pensate ieri, ma perché noi lo pensiamo ora. (Poullion) (cfr. Gerard Lenclud, 1987, *"La tradizione non è più quella di un tempo"*, in, *Terrain*, n. 9, pp.107-113). E' questa la specifica dimensione della tradizione in cui il documentario *Ritratti dal Salento* ti fa viaggiare. La chiave del regi-

sta, e del documento costruito con sei diversi cortometraggi è, e non potrebbe che essere, l'interpretazione. Questo è il momento fondamentale che ricostruisce e rappresenta le attrattive e gli "oggetti" culturali. E' l'interpretazione che agisce, dunque, sulla fruizione culturale da parte di soggetti che esplorano la tradizione dialogando con essa. Ti fanno scivolare nel viaggio in Salento le sonorità tradizionali e la poetica. Stilemi, gestualità, dialetto, voci e suoni, l'atteggiamento del narrare, del mostrare oggetti, opere umane: tutto esprime la poetica dell'identità culturale, quella identità che così particolare e soggettiva sembra altrettanto condivisibile, fruibile nel vedere il documentario, nel provare l'impressione culturale. E' questa impressione che predispone a voler pensare, incontrare l'altro, l'originale, il tipico, l'esotico, il "ritratto" del Salento; terra e latitudine di una moderna tradizione individuata e rappresentata, nelle pietre dei muretti a secco, nelle statue religiose con i loro panneggi di cartapesta, nelle ceramiche artistiche "glocal", in strumenti di lavoro da pescatori, da contadini, nei canti popolari, nelle parole poetiche e nei volti come paesaggi d'affetto culturale. ●

Il film è tra i dodici film finalisti che concorreranno al conferimento del Premio Speciale, "Sud-Est Sicilia", istituito nell'ambito del Premio Internazionale del Reportage e del Documentario del Mediterraneo, la cui X edizione si terrà dal 9 al 16 ottobre 2005 a Siracusa col supporto della Regione Sicilia

per informazioni:  
diamanteduemilaSRL  
@tin.it.

# Il tempo fuori sesto

di Francesca Comencini



**Un documentario è mosso dalla curiosità partecipe e anche un pò innamorata, della vita degli altri.**

Qualche mese fa sono andata in Bosnia a girare un documentario. Mi è stato commissionato dalla regione Toscana, con scopi puramente didattici. E' un film da far girare nelle scuole della regione. Il tema, molto vago, è quello dei bambini e la guerra..

Ho accettato volentieri, anche se amerei un giorno riuscire a girare un documentario in Italia con molto tempo a disposizione, con lo stesso statuto che avrei girando un film di fiction. Comunque amo molto fare documentari e non volevo sprecare questa occasione. In Bosnia ho girato in situazioni molto diverse tra loro, da un campo di profughi Croati, a case singole di famiglie miste e musulmane di Sarajevo. Da famiglie molto numerose e famiglie ridotte all'osso, nelle quali erano morti quasi tutti, restavano soli un bimbo e una nonna. Quello che mi ha colpito, al dilà delle differenze, è che se la guerra finisce, o, almeno, così sembra, la follia no. Le menti di tutte le persone che ho incontrato in Bosnia erano profondamente scosse dall'esperienza della guerra, il loro immaginario, i loro sogni, le loro parole erano piene di fughe, di imprevedibili reazioni e di paura. C'è un lavoro enorme da fare, dopo la guerra, per aiutare chi l'ha vissuta a ritrovare la ragione. Il con-

tatto così vicino con la morte è insopportabile, fa sentire in un certo modo eterne vittime e eterni carnefici, soprattutto quando la guerra ha contorni così confusi e fratricidi. Credo che rimanga un compito non assunto dell'Europa in quella regione. Quand'ero lì pensavo, continuamente, a quella frase di Amleto "Il tempo è fuori sesto". Dovremmo impegnarci di più a rimettere il tempo divelto di quelle persone in un tempo umano. E, anche, pensavo a "Menzogna e sortilegio" di Elsa Morante, e mi sembrava di capire perchè la Morante, subito dopo la guerra, vissuta per un lungo periodo nascosta nelle montagne della Ciociaria, in piena liberazione, con festa, voglia di far politica voglia, di star fuori, si fosse letteralmente sepolta viva per lunghi mesi per scrivere quel romanzo così intimo e claustrofobico, che sonda fino alle radici di una follia personale, familiare, nascosta e segreta.

Non credo che un documentario possa fare molto. Un documentario è mosso dalla curiosità partecipe e, anche, un pò innamorata, della vita degli altri.

E' la cosa che più mi piace nel mio lavoro, quella che credo di saper fare meglio, osservare la vita degli altri. ●







**Quello che  
mi ha colpito,  
al di là delle  
differenze, è che  
se la guerra  
finisce, o, almeno,  
così sembra,  
la follia no.**



# I nostri 30 anni

di  
Emanuela  
Ferreri



## Generazioni a confronto

Foto tratte da:  
*Storia fotografica della  
società italiana*, diretta da  
Giovanni De Luna e Diego  
Mormorio.  
Tano D'Amico, *Gli anni  
ribelli, 1968-69*, Editori  
Riuniti.

Il documentario di Giovanna Taviani è strutturato in quattro capitoli, più un epilogo, ciascuno dei quali dedicato ad un "momento" particolare della storia del cinema italiano e commentato dalla generazione corrispondente di cineasti e protagonisti.

**I figli del miracolo economico.** Gli anni del boom, dell'euforia e dell'inquietudine che la commedia all'italiana esprime anche con l'ironia e il cinismo dei protagonisti di film come *Il sorpasso* e *I soliti Ignoti*. Ne parlano Mario Monicelli e Dino Risi.

**Furori e utopie: i giovani del '68.** Gli anni della contestazione e dell'utopia, ma anche della demistificazione di valori e certezze, della ricerca attiva di un mondo diverso. Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Paolo e Vittorio Taviani raccontano di cosa e di come parlavano i loro film:

*I pugni in tasca, Prima della rivoluzione, Sovversivi, Allonsanfàn.*

**Gli anni dell'ansia.** Quelli di piombo, della delusione o del tradimento ideologico. Con *La sconfitta, Io sono autarchico, Ecce Bombo*, Nanni Moretti descrive una soggettività giovanile di fronte alla deriva della lotta armata.

**Anni 89/90: i trentenni tra fuga e oblio.** Gabriele Salvatores e Paolo Virzì aggirano le macerie, quelle del muro di Berlino, quelle della prima Repubblica. Elogio della fuga o disincantata ironia nella nuova commedia all'italiana: *Marrakesh Express, Mediterraneo, Ferie d'agosto*. Sul "manife-

sto dei trentenni italiani", com'è stato definito *L'ultimo bacio* di Muccino, è l'attore Stefano Accorsi ad esprimersi.

**L'ultima generazione.** Marco Tullio Giordana parla a partire dal suo *La meglio gioventù*, mentre immagini tratte da *Guerra* di Pippo del Buono, creano una intersezione profonda sulla temperie attuale. Per continuare, più che per finire, cinque registi, ancora trentenni, discutono recuperi e orizzonti plausibili: Salvatore Mereu, Vincenzo Marra, Daniele Vicari, Paolo Sorrentino, Andrea Porporati.

### Cinema e contemporaneità

Più che un viaggio – attraverso il cinema italiano dalla fine degli anni Cinquanta ad oggi – *I nostri 30 anni – Generazioni a confronto* è un articolato percorso: intenso per le voci che si intrecciano, si sovrappongono, per le immagini filmiche e di repertorio che si intersecano, si contrappongono, testimonianze ideografiche e memoria collettiva. Il film è costruito come un percorso urbano, lungo un giorno, a Roma, tra case private, scorci di strade, siti archeologici oggi mass mediatici, luoghi significativi, un dentro e fuori, ancora, tra privato e pubblico, ricordo e memoria, senso e valore. Conduce *Il sorpasso*, autentico leitmotiv: anche la regista e intervistatrice, voce off di trentenne, si muove sul tragitto come sostit-





tuendosi all'immagine della folle corsa di Vittorio Gassman e Jean-Louis Trintignant dei tempi d'oro.

Si rintraccia la fondazione della cultura cinematografica italiana, se ne individua la tradizione e dunque si identificano gli snodi generazionali. Cinque generazioni si esprimono sul rapporto con i padri, reali o elettivi, e sulla condizione "di avere trent'anni". Cos'è che può connotare un'età anagrafica in diversi contesti socio-culturali, come la si vive un'età così di mezzo, come si è di trenta anni in trenta anni nella cultura e nel mestiere del cinema italiano?

Il consiglio di Bertolucci è quello di "ammazzarlo il padre", comunque. Ricorda di come per reificare questo atto definitivo, volesse togliere Parma al proprio padre, espropriarlo della città-luogo della memoria, dell'identità e dell'immaginario poetico paterno. I suoi trenta anni sono stati un "non essere abbastanza grande da aver fatto la resistenza" e un "non essere abbastanza giovane per il '68", in quegli anni in cui, dice, sembrava di vivere continuamente la "condizione edipica": si andava a dormire convinti di svegliarsi nel futuro, vivendo il futuro "come la possibilità di cambiare il mondo". Bellocchio, invece, sembra sollevarci, generazione attuale e appena passata, dall'incombenza, perché il suo convincimento è che oggi: "si può non ammazzare il padre" - bastasse "morire, sì, ma uccidere no". Vittorio Taviani parla di un'età che cerca il senso "perché un frammento di senso bisognava pur darlo" in una società in rivolta contro se stessa. Citando Bellocchio, Ferreri, i fratelli Taviani, definisce un cinema di "non riconciliati", parla del "tormento linguistico" nella

costruzione dei film per dar voce a personaggi che esprimessero l'importanza di poter sbagliare. Intanto passano le immagini del funerale di Togliatti, come poi passano nel film immagini e parole del caso Moro, la figura di Pasolini e il richiamo alla sua fine. Morte del leader, uccisione del padre, dello statista, delitto dell'intelletto politico e poetico.

Elaborazione e non elaborazione, memoria sul luogo che a così poca distanza di anni è anche luogo trasfigurato dal ricordo ormai

indistinto dalle immagini dei cinegiornali, telegiornali, dei quotidiani, le immagini di tutti. Moretti parla di un'età di passaggio "dal noi all'io", mentre il '68 si cristallizza e le scelte, le strade si divaricavano. Salvatores parla dei trent'anni che "non hai deciso se mettere su famiglia o girare il mondo", di un'età che ti chiami fuori dal gioco, e di linee d'ombra (Conrad) che se le passi cresci... L'ultima generazione, poi proprio non ce l'ha un bel periodo, pur convinti che gli errori non si possono risparmiare, che il padre lo puoi far vivere perché pur sempre lo devi lasciare per trovarne un altro, è la guerra, la transumanza d'anime d'ogni idioma, l'esilio, l'uscita dall'angolo non globalizzato e la ricerca di pacificazione senza dismissione di conflitti che la fanno da padrone. ●

Palumbo Editore  
e Nuvola Film

Regia:  
Giovanna Taviani  
Durata: 73 min.  
DV CAM

Ufficio stampa:  
Via Vetulonia, 29  
00183 Roma





# Il mnemonista: l'uomo senza memoria

di Lidia Tarantini



Non era certo facile trasformare in film la vicenda umana e clinica di un personaggio come il Sig. Serasevskij, l'uomo dalla memoria prodigiosa, come lo chiama il suo osservatore-terapeuta il dott. Lurija. E' quest'ultimo a raccontare il lungo sodalizio clinico, durato quasi 30 anni, con il suo incredibile "paziente", in un testo che è già quasi un naturale copione cinematografico, dal quale il regista del film ha attinto con grande sensibilità ed intelligenza (A. R. Lurija, *Una memoria prodigiosa*, Oscar Mondadori, Milano 2002).

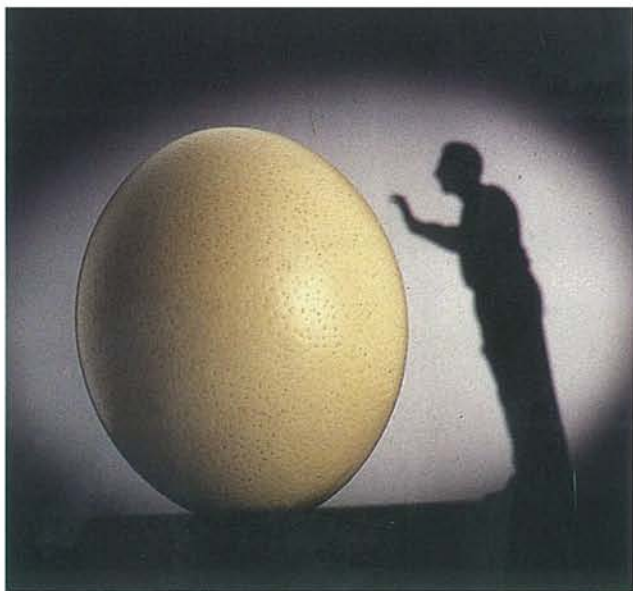
## outsider

Grandi autori e bellissimi film,  
mai visti oppure bruciati dopo pochi  
giorni di proiezione...

S. è un giovane uomo sulla quarantina che cerca aiuto perché, improvvisamente, la sua vita è diventata invivibile. Non riesce più a fare

ciò che dava senso alla sua esistenza: suonare il violino nell'orchestra che era tutto il suo mondo. E non può più per un fatto strano, inspiegabile: il suono del Re-diesis si trasforma in una macchia gialla, una macchia "assordante" che gli riempie la testa e gli impedisce di continuare a suonare. E di Re-diesis, in un concerto, ce ne sono davve-

ro tanti! Parlando di questo strano fenomeno, S. scopre che non è un fatto isolato: è qualcosa che ha a che vedere con qualsiasi altro suono, compreso, soprattutto, il suono delle parole. Ogni parola detta si trasforma immediatamente in un'immagine che non è detto che sia congrua con il significato della parola stessa. C'è come un mondo immaginario, fatto di immagini personali e del tutto soggettive che abita la sua mente, da sempre, da quando è nato. I suoni delle parole hanno un colore, un sapore, un peso, così, naturalmente. Ad esempio, una donna che si chiama Josephine ha "necessariamente" un neo sulla spalla, mentre Olga è grassa e bruna. E stato così da sempre, ma tutto questo, ancor che faticoso, gli è sempre apparso naturale. Solo la storia del Re-diesis lo ha messo in crisi. Questa trasformazione del suono della parola in immagine concreta, è una operazione tipica del pensiero magico-infantile, del pensiero delle origini, quando il suono espressivo della voce materna evoca, nel bambino, immagini ancora impastate e confuse di sensazioni tattili-visive-olfattive-sonore-gustative, in una sorta di proto-pensiero per il quale la mamma è "una nebbiolina luminosa, è il latte bianco nel bicchiere, è qualcosa che fa stare bene". Il permanere in questa modalità concretistica di pensiero nell'età adulta, comporta terribili problemi, perché con il moltiplicarsi delle esperienze diventa sempre più difficile

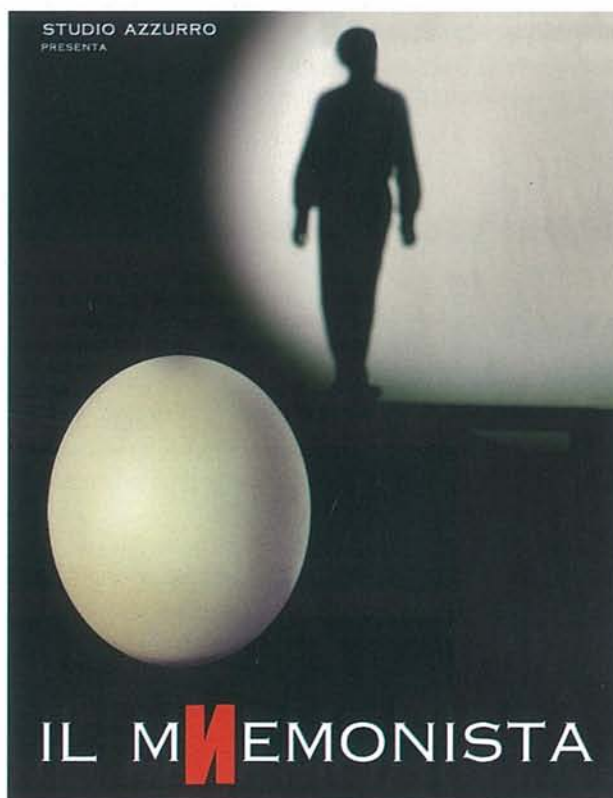


mantenere costante e coerente questa equazione suono-significato-immagine. Questa impossibilità ad utilizzare sia il pensiero astratto che quello simbolico potrebbe essere legata ad una mancata elaborazione del lutto della separazione dalla madre, ad un permanere in uno stadio psichico fusionale con il materno, stadio dell'Immaginario, in mancanza di una figura paterna sufficientemente efficace nel ruolo di terzo. Il permanere in questo stadio necessita l'iperpotenziamento della sua capacità mnemonica, con l'effetto "collaterale" che tutto il vissuto, tutte le esperienze, sono per S. sempre presenti nella mente, affollate e pigiate le une sulle altre, in una terribile, invasiva "memoria del presente". La solitudine di S. è totale, c'è una impossibilità strutturale alla relazione con l'altro. Per un momento S. sembra decidersi a trasformare il suo dramma, la sua patologia, in un mestiere: se la memoria è la sua condanna, se non può che ricordare sempre tutto, in un eterno presente ricordato, ebbene diventerà un mnemonista da baraccone. Sarà il suo lavoro. Ma la solitudine e l'infelicità che accompagnano le esibizioni si trasformano presto in aggressività, malumore, insofferenza. Allora ha una grande intuizione: la salvezza non è nell'utilizzare il suo male, ma nel curarlo. Ma per curare la memoria malata, bisogna imparare a dimenticare. S. capisce (o è una fantasia interpretativa dell'analista?) che la vera memoria non è un incongruo affastellarsi di immagini. La vera memoria è intessuta di oblio. Chi non può dimenticare nulla, non può neanche ricordare, e lui, in realtà, è l'uomo senza memoria. Purtroppo però ancora una volta scatta la terribile trappola, la sua dannazione: ed ecco che anche "il nulla" ha un colore, il bianco, e una concretezza! è un lenzuolo bianco con il quale S. copre letteralmente gli oggetti nella speranza di dimenticarli, un lenzuolo bianco che, alla fine del film, lo avvolge come in un sudario.

Tuttavia c'è un brevissimo passaggio in cui, parlando del dottor Lurija, il paziente S. dice, con un moto quasi di affetto: "Lei, dottore, non cambia mai, non è come gli altri, non è friabile, non è acido, pungente, è sempre uguale... Più o meno dice così. Mi piace pensare che questa possa essere, almeno per il signor S. del film, grazie alla felice intuizione del regista, una prima, iniziale elaborazione del lutto della separazione, dovuta alla presenza stabile, rassicurante e affettuosa del suo terapeuta, finalmente percepito in funzione di "terzo". ●



**Film in Vhs di Paolo Rosa, Studio Azzurro-Mikado, Italia 2000, con libro annesso a cura di B. Lami, Zephyro Edizioni, Milano 2003, contenente le letture psicoanalitiche di A. Carotenuto, M. Graziosi, B. Lami, A. Peluso, B. Pietrini e F. Raggi, I. Senatore, L. Tarantini, Q. Zangrilli e le interviste a P. Rosa e a G. Golfera.**



# A Jung piace il trash?

di Costanza Jesurum

Negli ultimi anni si sta facendo strada un'ermeneutica junghiana del cinema. La maggior parte dei tentativi in questa direzione viene dagli analisti junghiani stessi che – a buon diritto – vedono nel cinema una risorsa in più, un possibile indice iconografico – anche se non l'unico – delle immagini che portano nelle stanze i loro pazienti. Qualche timido tentativo viene anche dalla critica cinematografica – ad esempio i lavori di Bruni e Forlai – ma si tratta di casi sporadici.

Se però andiamo a guardare nel dettaglio i tentativi ermeneutici dello junghismo al cinema, constatiamo una linea preferenziale per il cinema d'autore. Di esso troviamo sofisticate analisi, come in quelle raccolte nel volume di Lella Ravasi, *Gli occhi d'oro*, o in altre reperibili in riviste specializzate. Qualcuno fornisce a questa selezione una giustificazione precisa: il cinema d'autore è migliore perché “gli autori” sono capaci di riprodurre in forma artistica esperienze psichiche. In verità questa scelta sembra avere altre ragioni, oltre che limiti.

Innanzitutto c'è una causa banale. Gli analisti non frequentano il cinema come frequentano i volumi di psichiatria. Gli analisti vanno al cinema, come i bambini vanno a ricreazione, cioè – come tutti – vanno a giocare e – come tutti – scelgono i giochi con cui più si divertono. Rimanendo in questa metafora un pochino winnicottiana, gli analisti scelgono i giochi le cui istruzioni sono scritte nella loro lingua, che è poi la lingua dell'intelligenza, delle élites culturali. Il fatto che poi facciano di queste esperienze ludiche – per quanto un ludus winnicottiano e perciò arricchente e procuratore di senso – pregevoli articoli sulle riviste specializzate è soltanto un vantaggio secondario, un modo ulteriore di arricchire una professione – già di per se molto ricca. Ma questa faccenda della lingua fa sì che alla fine, è difficile che troviamo un analista tra le poltrone di un film di cassetta. La sensazione è che

l'analista si annoi a parlare con chi parla una lingua diversa, gioca con regole diverse. Qual è il motivo per cui si annoia? Perché crede di aver capito tutto o

perché fa fatica a capire che quel film, quel gioco, espresso con parole diverse, lo riguarda altrettanto profondamente dell'ultimo Ferreri che ha avuto tra le mani?

Forse c'è un po' di pigrizia, forse c'è un po' di fatica. Poc'anzi ho scritto che l'analista appartiene al popolo delle élites culturali. In Europa – ma in Italia più che mai – la cultura conserva dei bipolarismi interni, delle piramidi di senso: abbiamo un vizio di fondo che ci fa gerarchizzare le conoscenze, che distingue l'alto dal basso, e che alla fine ci pro-

tegge nei rilassanti comportamenti stagni della differenza di classe, delle differenze di categorie. *Haute culture e culture prêt à porter*, giù giù fino al trash dei negozietti a basso costo dove gli analisti non andranno mai a comprare i loro vestiti, e tanto meno a vedere i loro film.

Dal punto di vista ricreativo ritengo che essi abbiano il pieno diritto di giocare con ciò che preferiscono. Personalmente do più volentieri dei soldi a un Kubrik che ai Vanzina. Posso anche dire che tutto ciò ha una legittimazione estetica, perché il cinema d'autore sceglie una via estetica per spiegare degli orizzonti di senso. Ma la riflessione su questa via estetica mi ha portato a pensare che quando voglio utilizzare il cinema come strumento di un'ermeneutica esistenziale, il cinema d'autore non mi può bastare. In particolare se adotto una prospettiva junghiana, io so che l'estetica è una mano che tocca il mondo archetipico ma che su di esso lascia l'impronta digitale del mondo della coscienza. Il lavoro della produzione filmica è anche il lavoro dell'io, di un io, che è quello del regista. Egli ci fa toccare qualcosa di metastorico e condiviso, ma ce lo porta con i suoi occhiali e le sue parole e il lessico culturale cui si sente di appartenere. Questo spiega perché tanto prestigioso cinema d'autore lascia le sale vuote nell'arco di poche settimane: non solo per la difficoltà di trasmettere concetti complessi, ma perché la complessità è un lavoro dell'io ed è un lavoro che può *oscurare* l'universalità dell'esperienza psichica, piuttosto che esaltarla.

Quello che perciò si suggerisce qui, è di assorbire anche nella cultura psicoanalitica quello che sta avvenendo altrove, per esempio nell'ambito della cultura letteraria: e cioè il fenomeno dei *Cultural Studies*. Gli studiosi di quello che oramai è un indirizzo accademico propongono un approccio che disconosce le gerarchie di valore e che dà a tutti i prodotti culturali una pari dignità di senso. L'assunto di fondo è che *tutto è significante*. Quand'anche con un minimo di divertimento e di sollievo, cresce una nuova generazione di intellettuali, che scrive saggi sui fotoromanzi come sui romanzi, considerandoli tutti come emanazioni di una cultura che esprime se stessa.

Questo tipo di approccio, mi sembra più congeniale all'ermeneutica junghiana di quanto i suoi stessi fautori sembrino consapevoli. L'inconscio è collettivo, e le vie per toccarlo non passano necessariamente dalla differenza di classe – sia essa classe culturale che classe sociale ... le due cose sono spesso dolorosamente imparentate. L'inconscio si dice con quello che ha: da Grace Kelly ad Alessia Marcuzzi, da James Stewart ad Alvaro Vitali. In questo senso il pensiero di Jung mi sembra davvero un pensiero vitale, perché offre la possibilità di un'ermeneutica che può davvero guardare l'altro, guardarlo sopra e sotto, dietro e davanti, prima della storia e dopo la storia, un modo di comprendere che riesce ad avere un valore politico, oltre che esogenico e oltre che clinico. ●

## sopra le righe

Spazio per un “pensiero divergente”  
condivisibile o non, che ci offre  
un insolito vertice di osservazione  
per pensare di più

presenta

## V Rassegna Internazionale del Cinema a Capalbio dal 15 luglio al 14 agosto

### al Frantoio

- dal 15 al 17 luglio RASSEGNA "FILM DOC"  
i documentari tra i più significativi della stagione, commentati dai registi
- dal 16 al 24 luglio Collezione "DOT" Fotografia e desing d'interni  
"PERCORSI VISIVI" - Mostra di pittura di Silvana Chiozza
- il 22 luglio PRESENTAZIONE DELLA RASSEGNA  
E TAVOLA ROTONDA: "FILM DOC, Fiction o cinema verità?"

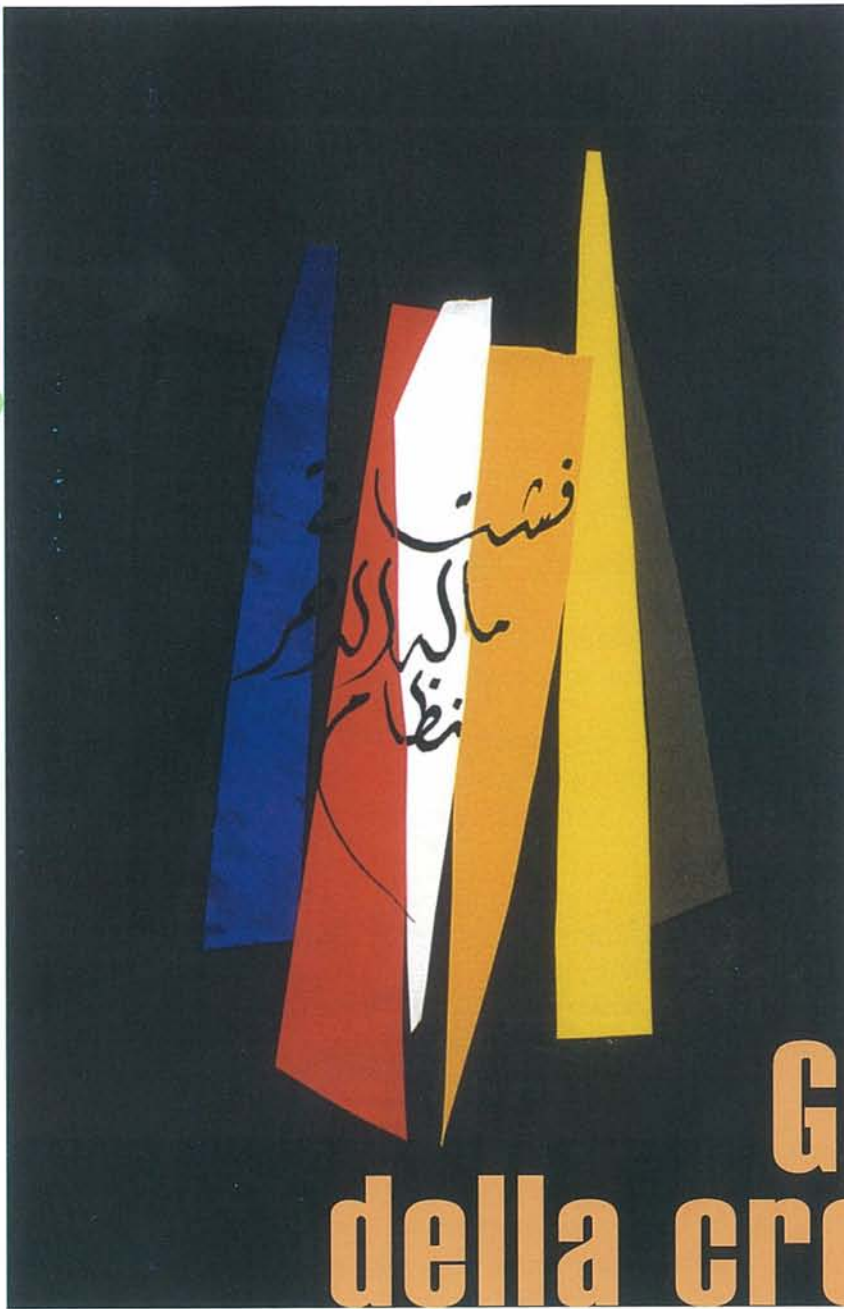
### al Castello degli Aldobrandeschi

- dal 22 luglio al 31 luglio Mostra fotografica di Nicoletta Manzari  
Mostra di pittura "ATTRAVERSO"  
a cura di Cristina Cestari e della Associazione Kaletra Contemporanea  
Mostra di pittura di Cristina Severini

### in Piazza dei Pini

- dal 23 luglio al 14 agosto Rassegna cinematografica pluritematica:  
1° Ciclo: CINEMA E VINO. Un brindisi in onore della Toscana  
2° Ciclo: ASIA. La più recente filmografia dell'Estremo Oriente  
3° Ciclo: RED ZONE. Obiettivo puntato sulle zone calde del pianeta  
4° Ciclo: ITALIA - ITALIA. Il meglio dei giovani registi italiani  
5° Ciclo: TOP SEVEN. I magnifici sette della stagione invernale

- e in oltre: il 30 luglio LE VOCI DEL CINEMA: "i più prestigiosi doppiatori italiani"  
in uno spettacolo di doppiaggio in diretta e tante sorprese  
il 6 e 7 agosto due serate gratuite per bambini  
organizzate dalla Cartoon Network  
per concludere il 14 agosto nella "agorà" della Cantina di Capalbio  
proiezione del documentario MONDO VINO e presentazione dei vincitori  
del concorso amatoriale di poesia "POETA ANCH'IO"



Pag 56

*"Et sans fin ma dispersion"*

Ibn Arabi

Pag 57

*"Dans l'absence et la présence,  
la nostalgie"*

Ibn Arabi

# Gli occhi della creazione

di Sami Ali

Le opere che sono state scelte per illustrare questo articolo appartengono sia alla calligrafia che alla pittura e non intendono solo mostrare la portata di una ricerca profondamente radicata nella lingua araba, ma soprattutto mettere in evidenza l'identità di uno stesso

movimento al di là delle forme che utilizza. Infatti non si tratta di mettere insieme pitture e calligrafie, come fossero due generi differenti che si escludono reciprocamente (e sarebbe così se si pensasse alla calligrafia araba come unicamente decorativa e nata al di fuori della

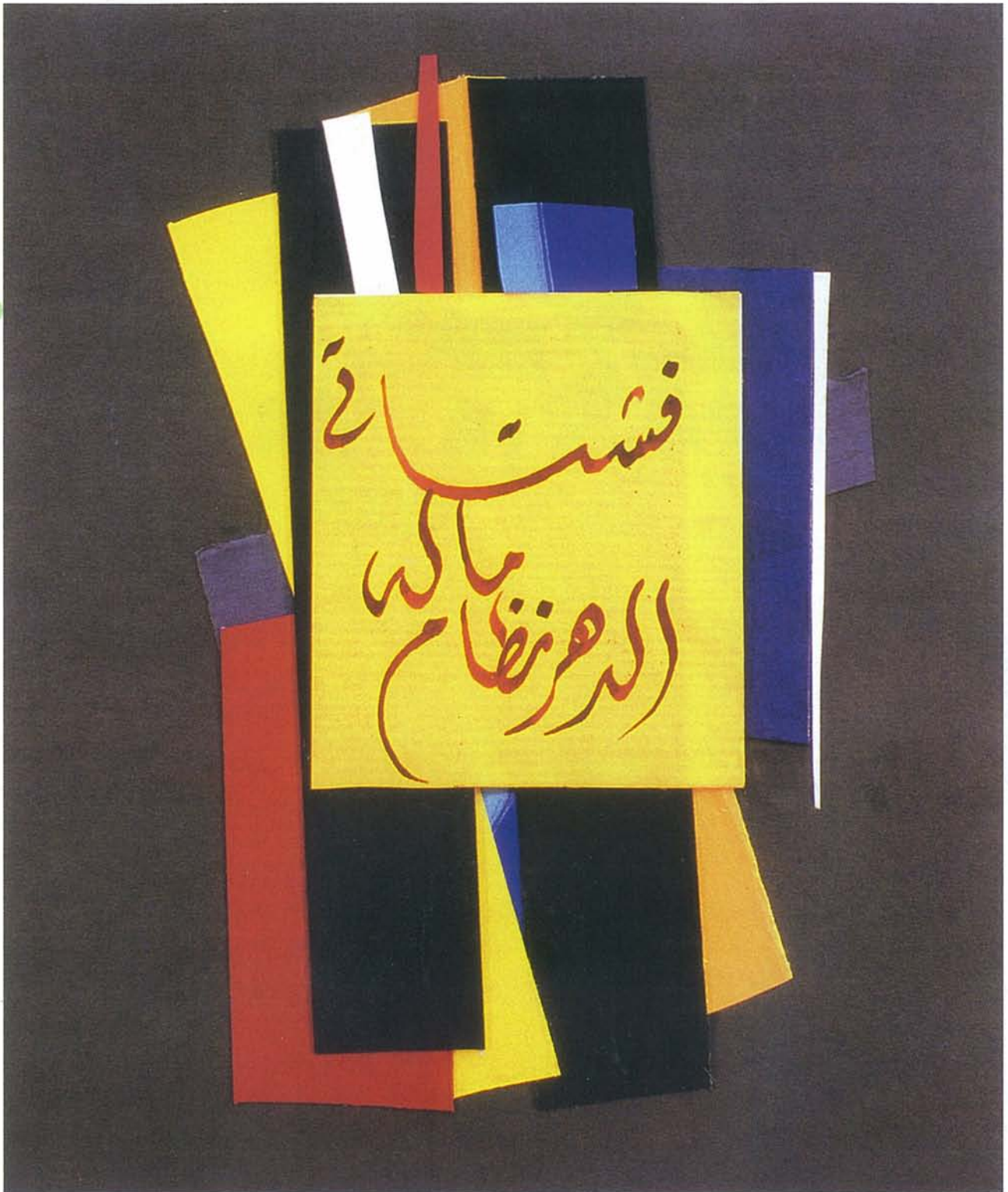
pittura, escludendo l'immagine a scapito dell'immagine stessa) ma, al contrario, ci si vuole aprire ad una visione in cui questa dicotomia cessa di esistere.

Le calligrafie qui presentate sono in tutto e per tutto delle pitture che colpiscono immediatamente lo



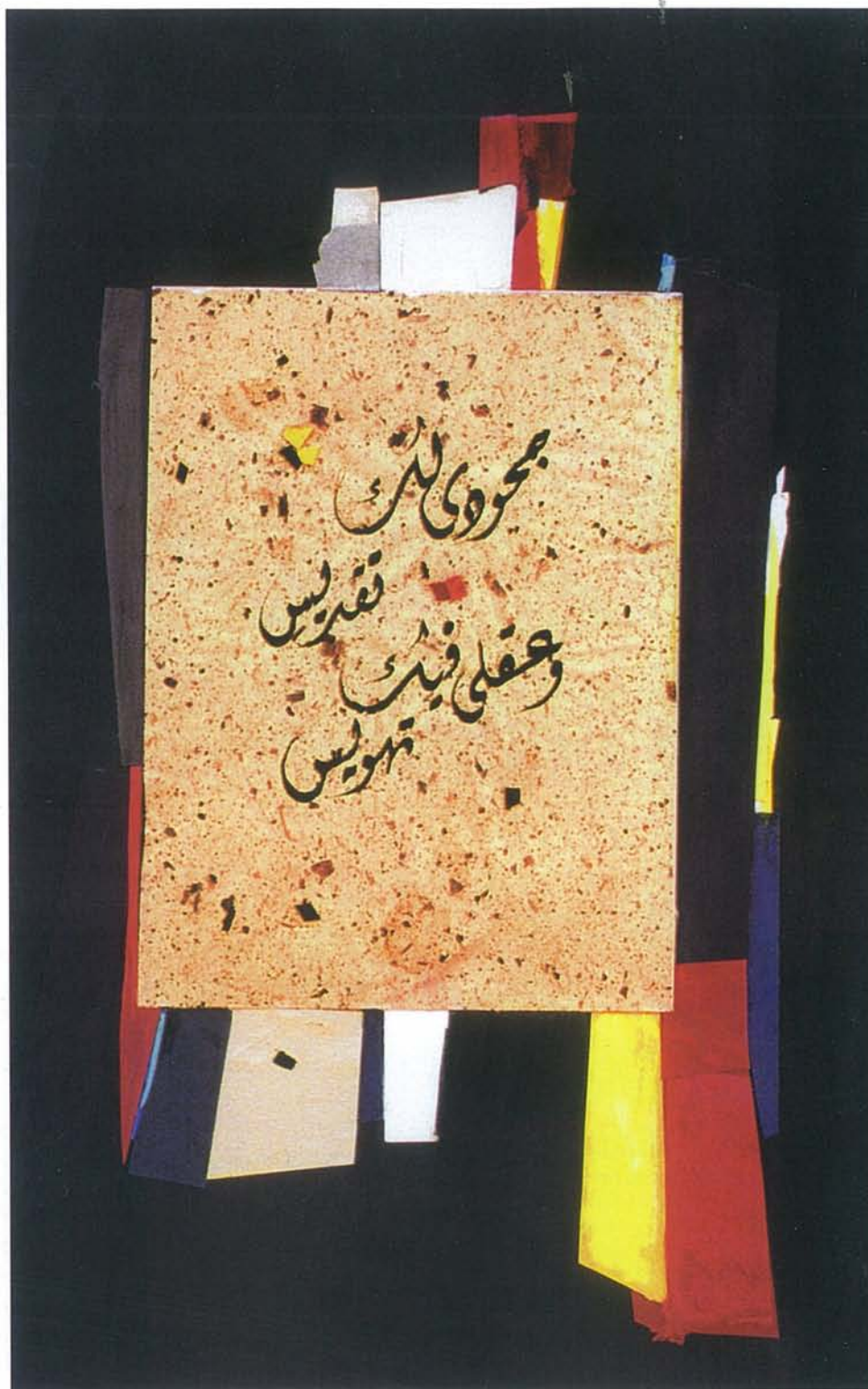
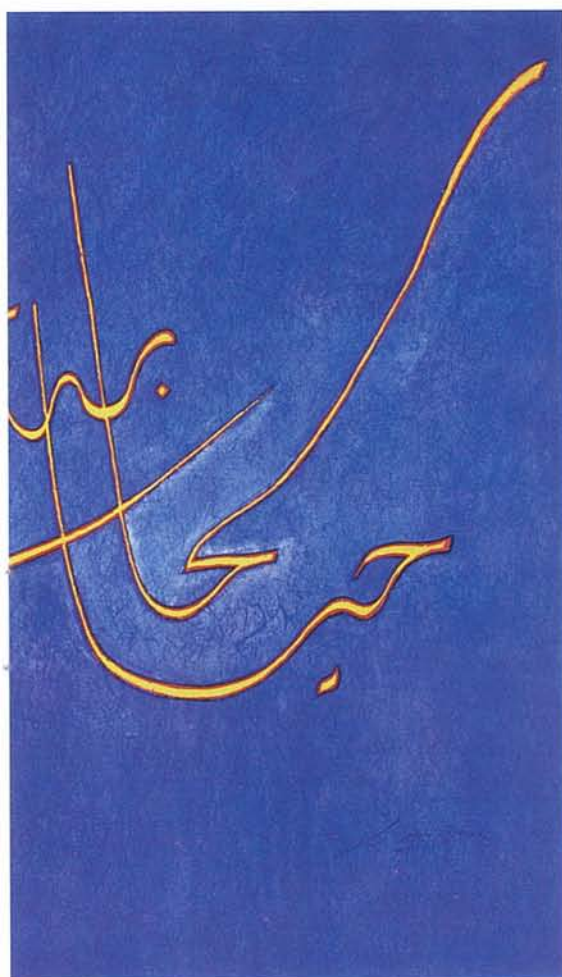


السوق غيب ومخفيا



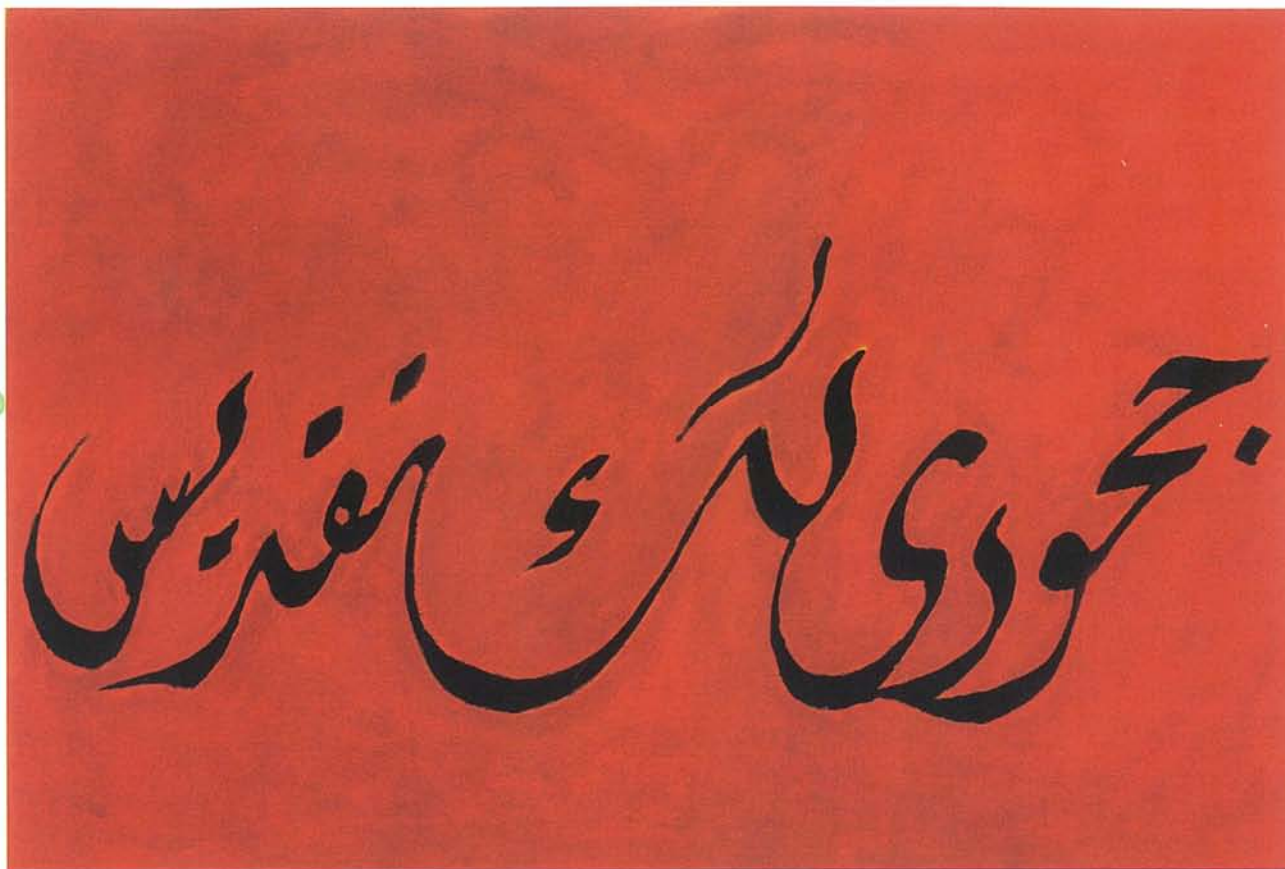
Pag 58  
*"Et sans fin ma dispersion"*  
Ibn Arabî

sguardo e il cuore grazie ad un gioco sottile che si rinnova senza posa, in uno spazio bidimensionale, tra linea dritta e la linea curva, la linea e la superficie, lo scuro e il chiaro, il caldo e il freddo, il continuo e il discontinuo, pur restando dall'inizio alla fine a livello dell'emozione. Questa tuttavia acquista la sua dimensione autentica allorché il testo calligrafato (poche parole in cui si concentra tutta una poesia)<sup>1</sup> perdendo la propria forma geometrica comincia a "significare". Ma anche in questo caso non ci sono due cose separate quanto piuttosto un impercettibile passaggio della cosa a se stessa, come a coincidere con se stessa; un ampio respiro, una pienezza ritrovata. Pittura, calligrafia e poesia fanno ormai un tutt'uno: ogni elemento nel tutto e tutto in ogni



Pag 59 da sinistra:  
*"Ma vie est nuage"*  
 Al Maari

*"En Te reniant, je Te sanctifie,  
 Et ma raison en Toi est folie"*  
 Hallaj



Pag 60 e 61

Dittico

"En Te reniant, je Te sanctifie"

Hallaj

Pag 61

Senza titolo

## Sami Ali

E' nato ad Alessandria d'Egitto e vive a Parigi, dove ha lavorato con Mustapha Ziwar e ha tradotto in arabo testi di filosofia e psicoanalisi di gruppo, oltre che i *Tre Saggi sulla teoria sessuale* e il *Compendio di psicoanalisi* di Sigmund Freud per la Nuova Università del Cairo. Membro della Psychanalitique de Paris e professore all'UER de Sciences Humaines Clinique dell'università di Paris VII, ha fondato l'Unité de Recherche in Psychosomatique alla Sorbona.

Autore di numerosi testi scientifici, ha pubblicato anche di estetica, di antropologia, d'arte. Poeta e pittore, ha tradotto dall'arabo al francese i poeti mistici arabi del medioevo, come Ibn Arabi e Hallaj. Ha esposto i suoi quadri a Lisbona, in Belgio, in Argentina e ultimamente a Losanna.

E' noto anche per due film sull'immaginario.

elemento. Partecipiamo quindi ad un duplice movimento nel quale le varie componenti del quadro convergono verso lo stesso centro a partire dal quale esse cominciano di nuovo a divergere. Siamo al di là dei noti giochi della prospettiva razionale che imprigiona il visibile in uno schema immutabile e prestabilito. Qui al contrario tutto cambia; nulla è predeterminato, lo spazio sempre si struttura per dar forma all'emozione. C'è sempre qualcosa che sfugge, anche in ciò che sembrerebbe essere più immediato, come quel raggio di sole che in certi momenti del pomeriggio arriva dolcemente ad illuminare una distesa di sabbia giallo ocra. Sfioremo costantemente l'indicibile che si confonde con ciò che è là, interamente, assolutamente in una totale trasparenza. Ed è proprio quest'indicibile che la poesia sufi calligrafata esprime nella fol-

goranza di un istante unico sulla soglia dell'ultimo silenzio. Così già la parola poetica tende al proprio superamento in modo tale che la calligrafia, diventata ormai espressiva, dove forma e contenuto diventano uno, si prolunga in una pittura presente e assente, della quale essa sembra misteriosamente incarnare la nostalgia. La pittura sembrerebbe diventare allora una calligrafia senza parola che coincide perfettamente con ciò che è dato, quando a svanire è la distanza nella quale la parola pone le cose e noi rispetto ad esse. Tutto ciò porta a far fondere sulla stessa superficie limitata luce e colore assoluti; tuttavia, poiché la luce è anche creatrice di ombra, tutto diventa continua tensione, destinata però a placarsi infine, tra i due elementi antagonisti nei quali si risolve tutto il visibile. E' anche la lotta primordiale tra la vita e la



morte, e il miracolo della Resurrezione cui partecipiamo giornalmente a nostra insaputa in un continuo rinnovamento. In definitiva questo è il punto fondamentale: calligrafie e pitture testimoniano il fatto incredibile che tutto ciò che esiste non è che trasfigurazione della luce. Siamo nel cuore stesso dell'intuizione, fondatrice di tutta la pittura egiziana antica, solare e divina al tempo stesso.

Si legge nell'inno di Akenaton al Sole: "I tuoi raggi danno occhi a ciò che tu hai creato". Parole definitive. ●

Traduzione di L. Tarantini

<sup>1</sup> Le poesie calligrafate sono tradotte da Sami Ali e tratte da:  
Hallaj, *Poèmes mystiques*, Albin Michel, Paris, 1988;  
Ibn' Arabi : *Le chant de l'ardent désir*, Sinbad, Paris 1989  
Al Maari, *Chants de la nuit extrême*, Éd. Verticales, Paris 1998



eidos segnala

## Le mille Afriche del cinema

Il regista Yousry Nasrallah appartiene al volto meno nero del Continente africano, a quel volto mediterraneo di un bruno stemperato che, forse per via delle Piramidi, del turismo di massa e dei ninnoli portati a casa dai mercatini de Il Cairo, città natale di Nasrallah, ci sembra quasi un rassicurante mondo a parte, ritagliato lungo la linea tratteggiata dei confini egiziani dal resto dell'Africa.

Eppure Nasrallah, che si è presentato al pubblico con *La Porte du soleil* (La porta del sole), un film epico sulla storia del popolo palestinese della durata di ben 278 minuti, è diventato l'ambasciatore dell'intero cinema africano in Italia.

È successo nel corso di un Festival cinematografico che l'Africa la vede intera e corale, secondo una visione pan-teista dell'africanità che non ne svilisce la complessità, ma la mette in luce.

Quello del Panafricana, festival romano giunto dal 30 marzo al 6 aprile scorsi alla quinta edizione, è un colpo



d'occhio sulla migliore cinematografia africana degli ultimi anni, che scorre, film dopo film, dalla Tunisia all'Angola, dal Marocco al Burkina Faso, dall'Algeria al Senegal e che disorienta e scoraggia chiunque cerchi di ritrovare un'unità stilistica o una cifra comune tra le opere presentate, mettendone invece in evidenza una grammatica cinematografica non dissimile da quella cui siamo abituati in occidente.

Siamo costretti a correggere quel difetto di vista che, ogni volta che lo sguardo cade su un paese africano, restringe le sfumature visibili al solo colore dell'esotismo, trasformandoci in etnografi compiaciuti. Ma l'Africa che racconta la propria identità attraverso il cinema, non si lascia ammaestrare dalle aspettative esotiche di tanta parte dei distributori occidentali. Proprio il tentativo di scalfire la chiusura di questi ultimi è uno dei meriti del Panafricana; con il "Premio del pubblico Gan", infatti, verranno consegnati 3000 euro al distributore italiano che presenterà entro il 30 settembre 2005 la migliore proposta per l'acquisto del film africano più votato dagli spettatori del Festival. E il pubblico del Panafricana ha scelto *La Nuit de la vérité*, opera





prima della regista burkinabè Fanta Régina Nacro, che rivela una grande padronanza del mezzo espressivo.

Un sottile surrealismo onirico percorre l'intero film ed esplose a tratti in immagini potenti: i resti della guerra tra le etnie dei Bonandé e dei Nayak, alla fine di una battaglia, si mescolano a pioggia battente e a membra umane recise dal machete. La testa tumefatta di un soldato, il corpo, che ormai non c'è più, come nascosto da una coperta di fango, tende l'orecchio sordo verso una radio dall'antenna spiegata.

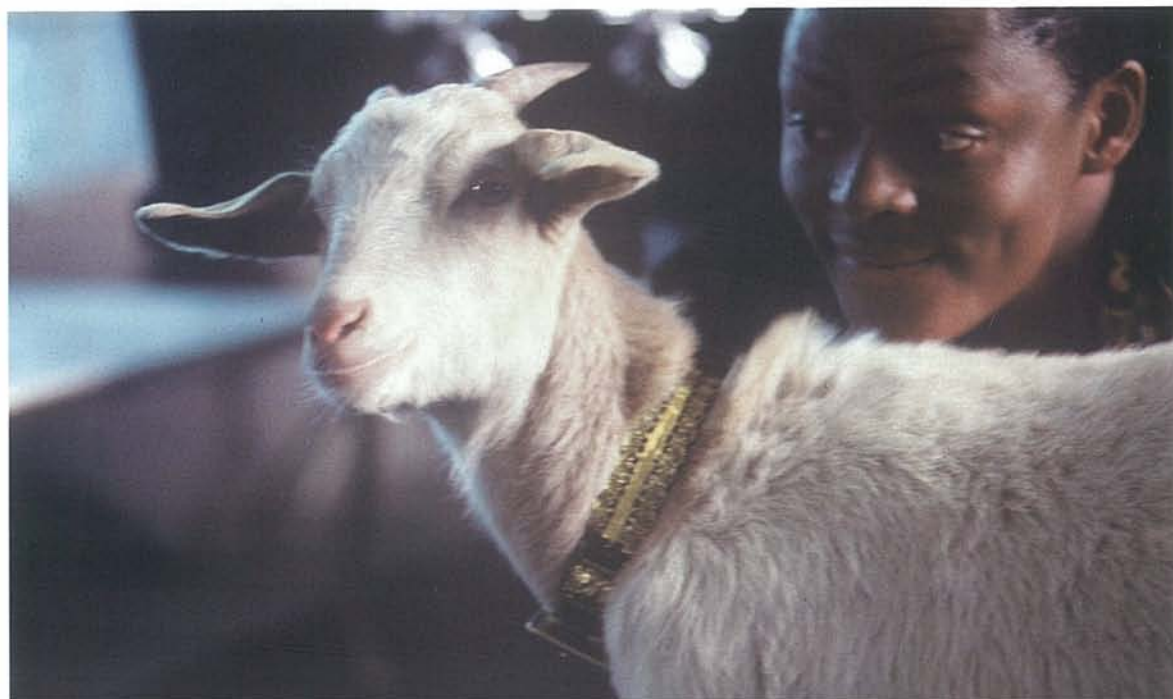
Ma la guerra è finita e una pace tesa, percorsa dai fremiti di un odio che può esplodere da un momento all'altro, viene festeggiata dalle due fazioni riunite al villaggio dei Bonandé.

Bambini sgozzati dai soldati e donne violentate, sono soltanto figure dipinte lungo il perimetro delle mura di difesa, invisibili nella notte dei festeggiamenti. Ma quegli spiriti dipinti sussurrano nuova violenza ed una Nemesi africana dalle labbra tinte del blu della vendetta si farà orrenda giustizia per la morte del figlio trucidato.

*Ilaria Cardegnà*



L'appuntamento per la VI edizione del Panafricana si può già segnare in agenda: dal 1 al 9 aprile 2006 a Roma. Per ogni aggiornamento si può visitare il sito internet [www.panafricana.it](http://www.panafricana.it) o inviare un e-mail a [info@panafricana.it](mailto:info@panafricana.it)



## Nuovo Cinema Argentino

La continua ricerca può essere già la risposta cercata. Il fine e la fine della ricerca può essere la ricerca stessa. Vedendo l'intera rassegna cinematografica del Nuevo Cine Argentina (al Cinema Gnomi di Milano) ci si aspetterebbe che sia questo il messaggio che i giovani registi argentini hanno voluto inviarci. Si capisce anche perché sono loro, in questo preciso momento, a produrre storie sul loro Paese, magari d'amore (*Vagon fumador* di Verónica Chen) o di vita qualunque (*Solo per hoy* di Ariel Rotter), e anche commedie (*Historias minimas* di Carlos Sorin) o strane imprese (come *La quimera de los héroes* di Daniel Rosenfeld o *Oscar* di Sergio Morkin), ma che in ogni caso, da qualche parte, in fondo a una inquadratura o nelle pieghe di una faccia, hanno sempre a che fare con il loro Paese, non ne prescindono mai e che sia che con le loro storie si attraversino campagne deturpate o si assista alla caduta di una famiglia fra le altre, sempre e comunque si legge anche fra le righe, e non solo fra le righe, il passaggio della storia di un paese e la vita e la resistenza di ognuno dei personaggi, che ha a che fare con una fase intensa e inevitabilmente (e allo stesso per nulla) post, dell'Argentina e della sua drammatica storia politica, che ha lasciato ovunque cicatrici e che ne apre continuamente di nuove. E più l'Argentina sprofonda nei suoi malesseri, più il suo cinema si alza in volo.

Hanno patrocinato la rassegna Il Comune di Milano e la Associazione Culturale Dionisio. Foto tratta dal film "Memorie del saccheggio" di Fernando Solanas, inedito in Italia.

Marco Ligas Tosi



## Orvieto Musicalcinema

Conclusa l'edizione 2005...pronta l'edizione 2006.

Nella magica cittadina medievale di Orvieto, si è tenuta dal 14 al 18 giugno la seconda edizione dell'unico festival al mondo che celebra il ..."matrimonio" tra la musica e il cinema. L'edizione 2005 ha ospitato un omaggio al grande compositore italiano Fiorenzo Carpi con due concerti di Nicola Piovani e Germano Mazzocchetti, con voce di Raffaella Siniscalchi e del trio composto da Enrico Pieranunzi, Gabriele Mirabassi e Ada Montellanico.

Altra sezione è stata dedicata all'attore Massimo Troisi con una mostra, la proiezione di *Ricomincio da tre* e *Il Postino* e due concerti: una raffinata esecuzione delle musiche di Bacalov e di Pino Daniele eseguite dal quartetto d'archi e chitarra classica "Ensemble Duomo" e un tributo degli "Avion Travel" che si è tenuto nel prestigioso Teatro Mancinelli, per la sua architettura barocca considerato uno fra i teatri più belli d'Italia.

## in libreria recensioni

### "LE ARTI MULTIMEDIALI DIGITALI"

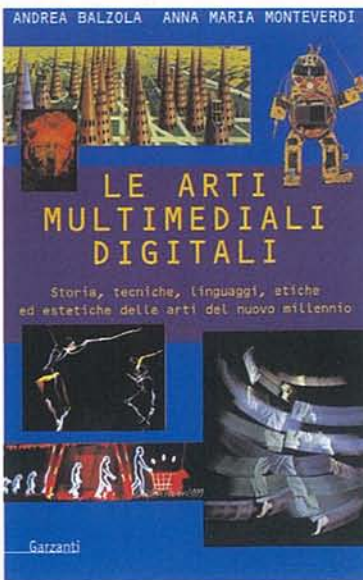
A. Balzola e A. M. Monteverdi - GARZANTI, Milano 2004  
(pag.622, 27,50 €)

Il volume costituisce un incoraggiante tentativo: una sistematica riflessione sulla complessità del novecento e del contemporaneo. Si avvale del contributo di diversi studiosi e affronta il non facile compito di riconnettere le pratiche artistiche agli interrogativi reciprocamente posti dalla ricerca tecnologica, evitando l'ingenuità del determinismo tecnologico e della feticizzazione acritica della tecnologia. Si risale alle radici della modernità, nel progetto wagneriano della totalità della visione, si ripercorrono le avanguardie storiche, si interrogano i filosofi e gli artisti-teorici del '900. In questo percorso corredato da un'antologia che va da Wagner a Wasulka, si considera il cinema e il teatro, si indaga nei campi contigui dalla pittura alla performance, dalla danza alla drammaturgia, per intervenire nel vivo delle esperienze di artisti come Stelarc e degli sperimentatori della rete informatica. Il percorso del volume non elude quegli interrogativi epistemologici fra corpo e rete, fra nuovi ambienti "virtuali" e nuove realtà digitali, fondamentali per definire il senso di termini come "interattività", "virtualità", "rete", insomma un vero e proprio

lessico del contemporaneo. In modo particolare Balzola si interroga sulle emergenze etiche e sulla necessità di definire termini come *multimedialità*, concepita come somma dei nuovi mezzi e di *intermedialità*, come paradigma nuovo per una possibile connessione di pensiero e di percezione, di un nuovo *ethos* dello spettatore-autore, che serve a rifondare il patto artista-pubblico e a ridefinire il senso dell'arte come "messa in opera" di un principio di verità, e come fondazione di un linguaggio.

Sarebbe questa in fondo l'essenza di "verità" che differisce la funzione artistica dalla funzione meramente comunicativa. Se ne raccomanda la lettura agli studenti delle Accademie di Belle Arti, dei DAMS, di Scienze delle Comunicazioni, come antidoto alla chiacchiera superficiale del nuovo autoritarismo comunicativo.

Dario Evola





## "IL BUIO OLTRE LO SCHERMO"

Gli archetipi del cinema di paura

di Riccardo Strada - Prefazione di Baldo Lami

(Contributo di C. Lucarelli, Intervista a P. Avati)

Zephyro Edizioni, Milano 2005

Come nella migliore tradizione saggistico-letteraria, il titolo di questo libro, ad esclusione del sottotitolo che era già presente sin dall'inizio, è giunto al suo autore solo alla fine, come distillato alchemico di tutto il lavoro fatto, la sintesi, che diventa essa stessa immagine e metafora che attraverso un processo di differimento ad altre immagini, rimanda in realtà solo e unicamente a sé, all'immagine in quanto tale, alla sua ineffabilità e imperscrutabilità, pur aperta generosamente allo sguardo che vuole penetrarla, violarla, per svelarne il mistero da cui è tratta e per esorcizzarne il perturbante con cui è sostanzialmente tramata.

*Il buio oltre lo schermo* richiama immediatamente il titolo di un film di successo degli anni sessanta, *Il buio oltre la siepe*, (...). L'originalità di questo libro, però, non sta tanto nel riuscire a farci apprezzare e amare il cinema di paura come suscitatore di reminiscenze perturbanti, in particolare di quell'antico panico dell'anima che trova la sua scaturigine nel confronto drammatico e angoscioso tra l'essere in fieri e il non essere, come evento, quindi, che riguarda solo il singolo, ma nel mostrarcelo nel quadro complessivo degli intrecci che maturano e si evolvono nel confronto continuo



tra realtà interna e esterna, tra psiche e cultura, tra inconscio e società. (...) "Il cinema - afferma Riccardo Strada -, fedele rappresentante della realtà e dell'inconscio, ha ben colto questa caratteristica umana, permettendoci di affrontare attraverso il film dell'orrore questo confronto al buio, e di poter accettare più facilmente il subdolo invito che questa paura, attraendoci, ci porge", anche perché, come dice Freud (riferendola però all'arte in generale come funzione di trascendimento sublimativo della morte), ci offre una cosa molto più grande, quella "pluralità di vite di cui abbiamo bisogno".

(tratto dalla Prefazione di Baldo Lami)

## Clinical Neuropsychiatry e Psichiatria e Psicoterapia

Le riviste sono reperibili da Giovanni Fioriti Editore s.r.l. Via Archimede 179 - 00197 Roma Tel 06807206 E-mail: info@fioriti.it



## coupon di abbonamento

# eidos

3 numeri -1 anno 18,00 (quota sostenitori 35,00, numeri arretrati 7,50)

per abbonarti subito ad **eidos** o richiedere numeri arretrati, compila ed invia il coupon sul retro secondo la tua scelta ed effettua il pagamento corrispondente tramite:

- versamento su c/c postale n° 51697142  
intestato a: Associazione Culturale Eidos  
Via di Porta di San Sebastiano, 16  
00179 Roma

- bonifico bancario su c/c 51697142  
intestato a: Associazione Culturale Eidos  
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta  
Ufficio di P.zza Dante, 25 - 00185 - Roma  
ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y

Per informazioni contattare: EIDOS, via di Porta San Sebastiano 16, 00179 Roma. Tel 06 7003835. Fax 0744 428739  
E-mail: segreteria@eidoscinema.it mailto:segreteria@eidoscinema.it; redazione@eidoscinema.it mailto:redazione@eidoscinema.it

- Per abbonamento ai prossimi 3 numeri (un anno) versare importo di 18,00 (o 35,00 quota sostenitori) sul conto sopraindicato e contemporaneamente inviare e-mail di richiesta a segreteria@eidoscinema.it <mailto:segreteria@eidoscinema.it>

- Per numeri precedenti versare importo 7,5 Euro per ogni numero desiderato sul conto sopraindicato specificando nella causale del versamento il numero o i numeri richiesti e contemporaneamente spedire una mail di richiesta all'indirizzo segreteria@eidoscinema.it <mailto:segreteria@eidoscinema.it>

**Associazione Culturale MYSELF**

e la **PABLO** distribuzione

presentano

**Tu devi essere il Lupo**



“Può una famiglia anomala, dove la madre è sparita subito dopo il parto, dove un padre giovane e una figlia introversa hanno costruito un rapporto vivo, ma forse troppo esclusivo, trovare la strada per essere felice?” In fondo, su tutto, sembra imporsi un tema: la genitorialità non è solo e tanto nei viscerali legami di sangue e di natura, ma anche e in gran parte nella forza dei legami costruiti attraverso il tempo e la vita. Sono le parole del regista Vittorio Moroni, il film girato nel 2003, è la sua opera prima. Selezionato e finanziato dal Dipartimento per lo Spettacolo del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, è stato decisamente apprezzato, come attestano: i Festival di Annecy, Villerupt; il Festival du Film Italien di Ajaccio (Premio speciale della giuria; Premio migliore interpretazione femminile a Valentina Merizzi) ed il Festival del Cinema Europeo di Lecce (Premio SNGCI per il miglior attore europeo a Valentina Merizzi).

Ma è il caso Myself che EIDOS vuole presentare. Si tratta di una associazione culturale nata allo scopo di distribuire autonomamente il film. Grazie a diversi sostenitori, infatti, ha messo insieme il minimo indispensabile per le spese di lancio e si è associata alla PABLO distribuzione di Gianluca Arcopinto. Non è stato possibile contare su una importante campagna pubblicitaria ‘ufficiale’. Per suscitare l’attenzione del pubblico: Myself ha agito direttamente nelle realtà locali, inventando eventi, usando tutti i canali possibili per far sapere che questo film c’è. Ha raccolto sottoscrizioni (Per ogni donazione a partire da 5 euro - in omaggio un coupon per avere un biglietto gratis).

Per partecipare o saperne di più: MYSELFdistribuzione@libero.it, tel 393484930390 -www.tudeviessereilupo.it.

Il film è una produzione METAFILM - Italia, 2003/2004 -

35 mm - 95 minuti - colore - 1:85 - Dolby Digital -

Girato a Sondrio e a Lisbona.

Ufficio Stampa - Studio Morabito - info@mimmomorabito.it.

**European Psychoanalytic Film Festival**

La terza edizione dell’*European Psychoanalytic Film Festival (epff)* si svolgerà nella prestigiosa sede di BAFTA a Londra, dal 3 al 6 novembre 2005.

Organizzato dallo psicoanalista Andrea Sabbadini per conto della *British Psychoanalytic Society*, questo avvenimento biennale - fertile incrocio interculturale tra festival cinematografico e convegno psicoanalitico - vedrà la proiezione di film provenienti da numerosi paesi europei, con dibattito a seguire (in lingua inglese) fra registi, psicoanalisti e storici del cinema. Sono inoltre previste conferenze e tavole rotonde su diversi aspetti del rapporto fra cinema e psicoanalisi. La rassegna prevede: la partecipazione dello psicoanalista americano Glen Gabbard, un incontro con Mike Leigh a seguito della proiezione di *Vera Drake* (vincitore a Venezia), la presenza italiana dei registi Matteo Garrone (*Primo amore*) e Alina Marazzi (*Un’ora sola ti vorrei*), oltretutto di Bernardo Bertolucci, Presidente Onorario di *epff3*. In conclusione si terrà una gran festa danzante (su un battello lungo il Tamigi, illuminato dai fuochi d’artificio per la festa di Guy Fawkes).

A causa del limitato numero dei posti, Vi invitiamo ad iscriverVi al più presto.

Per richiedere il programma e modulo di iscrizione:

Ann Glynn - *epff3*, 112 a Shirland Road, LONDON W9 2EQ

(Gran Bretagna) email a [ann.glynn@iopa.org.uk](mailto:ann.glynn@iopa.org.uk)

Tel. 0044 -207 5635017 Informazioni aggiornate

sul sito [www.psychanalysis.org.uk/epff3](http://www.psychanalysis.org.uk/epff3)

**eidos consiglia**

A Roma, alla Galleria “Alberto Sordi”, Libreria Feltrinelli, P.zza Colonna, dal 27 giugno al 10 luglio personale di MARIO SANDRO “FRAMMENTI DI FOLLIA, COLORI”. Il 1° luglio incontro dibattito con il poeta pittore.

nome \_\_\_\_\_ cognome \_\_\_\_\_

indirizzo \_\_\_\_\_

cap \_\_\_\_\_ città \_\_\_\_\_

tel \_\_\_\_\_ fax \_\_\_\_\_ e-mail \_\_\_\_\_

desidero abbonarmi a  **eidos** (3 numeri)  **eidos** sostenitore

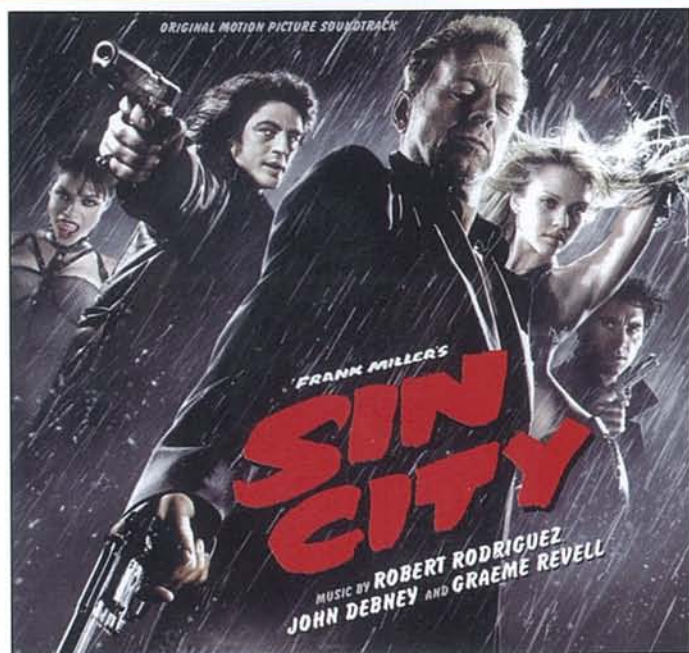
desidero ricevere gli arretrati \_\_\_\_\_

confermo che il pagamento di \_\_\_\_\_ sarà da me effettuato a mezzo:

c/c postale n° 51697142 intestato a: **Associazione Culturale Eidos** Via di Porta di San Sebastiano, 16 - 00179 Roma

bonifico bancario: c/c 51697142 intestato a: **Associazione Culturale Eidos**  
Poste Italiane S.p.A. Banco Posta - Ufficio di Piazza Dante, 25 - 00185 - Roma **ABI 7601- CAB 03200 - CIN Y**

staccare ed inviare via fax al numero +39 0744 428739 o tramite posta all'indirizzo dell'Associazione Culturale Eidos



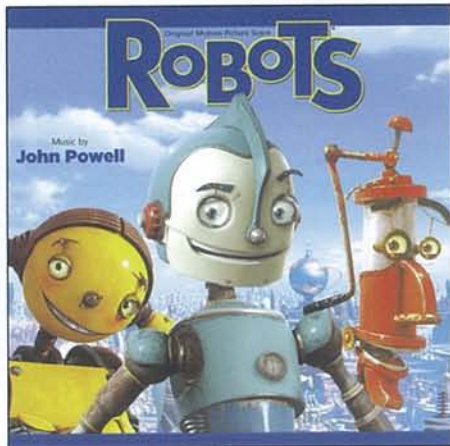
**RODRIGUEZ, DEBNEY, REVELL - Sin City**  
Gli oscuri meandri urbani di Sin City sono stati catturati in musica da Rodriguez stesso, insieme al compositore John Debney (La Passione Di Cristo) e Graeme Revell (Il Corvo, Pitch Bick), comprende: il brano "Absurd" suonato da Fluke e l'oscuro e misterioso brano "Sensemaya" composto da Silvestre Revueltas



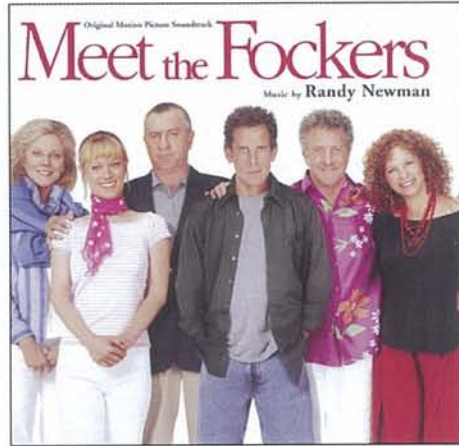
**CLINT EASTWOOD - Million Dollar Baby**  
CLINT EASTWOOD non solo interpreta, dirige e produce MILLION DOLLAR BABY, ma compone anche la musica originale del film e riceve una nomina-tion ai Golden Globe per la sua musica. Famoso per il suo amore per la musi-ca e per il jazz, EASTWOOD ha realizzato una colonna sonora di grande valore. In aggiunta il cd contiene alcuni dei grandi brani presenti durante il film.



**BRIAN TYLER**  
**Constantine**  
Il protagonista si chiama John Costantine (Keanu Reeves) ed è un occultista investigatore che è letteralmente andato all' inferno e tornato. La colonna sonora, per coro ed orchestra, apre le porte dell' inferno, sguinzagliando una feroce e apocalittica tempesta sinfonica.



**JOHN POWELL Robots**  
Musica avventurosa e divertente in cui partecipano anche gli eccentrici Blue Man Group, ensemble di tre persone "blu", famose negli States per le loro perfor-mance e le apparizioni televisive. Con le voci di: Ewan McGregor, Halle Berry, Greg Kinnear, Mel Brooks, Drew Carey, Amanda Bynes and Robin Williams. Il film sarà un campione d'incassi di questa primavera.



**RANDY NEWMAN**  
**Meet the Fockers (mi presenti i tuoi?)**  
Il seguito di "Ti presento i miei" con un cast stellare: Robert De-Niro, Dustin Hoffman, Ben Stiller Barbara Streisand. La colonna sonora e le canzoni sono scritte da Randy Newman, per l'oc-casione unisce il suo talento nello scrivere pop songs e classica musica da film, creando suadenti e briosi tappeti sonori.



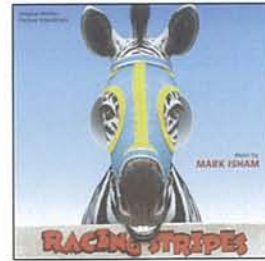
**HANS ZIMMER**  
**Spanglish**



**CHRISTOPHE BECK**  
**Elektra**



**RAYMONDE WONG**  
**Kung Fu Hustle**



**MARK ISHAM +Sting & Brian Adams**  
**Racing Stripes**

**UN ESTRATTO DEL CATALOGO VARESE SARABANDE/COLOSSEUM**

**HANS ZIMMER**  
**GRAEME REVELL**  
**STEPHAN ZACHARIAS**  
**ANGELO BADALAMENTI**  
**MARCO BELTRAMI**  
**JEFF BEAL**  
**CYRIL MORIN**

"SPANGLISH"  
"ASSAULT ON PRECINCT 13"  
"DOWNFALL"  
"NIGHTMARE 3"  
"FLIGHT OF PHOENIX"  
"CARNIVALE"  
"THE SYRIAN BRIDE"

**BRIAN MAY**  
**BERNARD HERRMANN**  
**PATRICK DOYLE**  
**MARK MCKENZIE**  
**EVANTHIA REBOUTSIKA**  
**HARRY GREGSON-WILLIAMS**  
**WILLIAMS JOHN**

"FREDDY'S DEAD, THE FINAL NIGHTMARE"  
"CITIZEN KANE (QUARTO POTERE)"  
"CARLITO'S WAY"  
"DRAGONHEART, A NEW BEGINNING"  
"A TOUCH OF SPICE" (UN TOCCO DI ZENESPO)  
"SHREK 2"  
"STAR WARS TRILOGY"

**BELTRAMI MARCO**  
**HARRY GREGSON-WILLIAMS**  
**JOHN POWELL/MOBY**  
**KLOSER HARALD**  
**REVELL GRAEME**  
**KLOSER HARALD**  
**PORTMAN RACHEL**

"I, ROBOT"  
"MAN ON FIRE"  
"THE BOURNE SUPREMACY"  
"ALIENS VS. PREDATOR"  
"THE CHRONICLES OF RIDDICK"  
"THE DAY AFTER TOMORROW"  
"THE MANCHURIAN CANDIDATE"

# eidos

cinema psyche e arti visive

Poste Italiane s.p.a.  
Spedizione in abbonamento postale - 70%  
DCB Roma

ISSN 1824-8713



9 771824 871008