

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e sogno

l'intervista
Terry Gilliam

nel film
la bestia nel cuore
good night,
and good luck

speciale Venezia
biennale
cinema e arte

arti visive
Kiki Smith
& Pipilotti Rist



Edizioni
Magi

&

Babele

NOVITÀ

Conservatore o progressista, nativo o immigrato,
l'abitante della società avanzata vive ormai
nella bolla dei suoi privilegi materiali,
sospeso in un ambiente scorporato, snaturato, inumano,
nel quale né anima né terra
sembrano essere dimensioni significative



Il volume affronta il rapporto tra gli esseri umani e il loro ambiente. I luoghi suscitano sensazioni ed emozioni e sono depositari di affetti. Possiedono, dunque, una significatività psicologica. Il vissuto di eventi e relazioni importanti li rende psichicamente rilevanti e presenti nella memoria dell'individuo e della comunità: spazi esterni si tramutano in spazi interni, tempo reale in tempo psichico, per diventare esperienza, cultura, memoria e valore sentimentale. L'autrice pone un accento particolare sul tema della migrazione, del viaggio e dei luoghi d'origine, alla luce degli attuali processi di globalizzazione che hanno trasformato anche l'identità culturale e la figura dello straniero. Attraversando le disfunzioni e le sofferenze, la psicologia del profondo si riappropria di un tema centrale, troppo a lungo trascurato, per l'equilibrio dell'individuo e della collettività. Un percorso inconsueto e affascinante che, tra paesaggi, partenze, esili, nostalgie e ritorni, tra immaginazione, simbolo e realtà concreta, tra storia, poesia e testimonianze di vita, rivela l'esistenza del paese dell'anima. E li conduce.

Per l'autrice occorre oggi un nuovo patto tra anima e terra, una maggiore consapevolezza e partecipazione alla cura per l'ambiente che ci circonda, così intimamente legato alla nostra esistenza e alla sopravvivenza dei nostri figli. Nel luogo, come valore psichico condiviso, si può ricreare il rapporto pacifico tra gli esseri umani e la terra che li ospita, rianimando la passione per il mondo. Il volume è dedicato agli emigranti per forza o per scelta, agli psicoterapeuti e ai professionisti della cura e dell'educazione in generale. Ma anche agli architetti e urbanisti, agli amministratori e ai politici che hanno a cuore il benessere delle loro comunità. Potrà essere utile a chiunque abbia fatto l'esperienza di lasciare il proprio ambiente e i luoghi familiari per inoltrarsi in uno spazio nuovo e sconosciuto: dal trasloco di casa allo spostamento per studio, lavoro o turismo. A chi percepisca la sacralità di certi luoghi, la loro armonia e disarmonia, e si ponga domande sulle esperienze estetiche e contemplative. A quanti, infine, considerino la relazione con l'ambiente esterno meritevole di maggiore attenzione e consapevolezza psicologica.

COLLANA: IMMAGINI DALL'INCONSCIO - ISBN: 88-7487-146-5 € 22,00 - FORMATO: 16,5x21 - PAGG. 424

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

Tel. e fax: 06.6869197
E-mail: info@hollywood-video.it

eidos

cinema psycho e arti visive

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

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: C. Arnetoli, A. Balzola, G. Caputo, R. Dalle Luche, S. Francia, M. Ligas Tosi, M. Martino, V. Napolitano, A. Piva, P. Rosa.

Ufficio stampa e pubblicità

S. Mangoni, E. Ferreri
redazione@eidoscinema.it
pubblicita@eidoscinema.it

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

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

Segreteria di redazione

Emanuela Ferreri
Via di Porta di San Sebastiano, 16
00179 Roma - cell: 340 7009183
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 novembre 05 - febbraio 06

4 editoriale
Sogno e sogno

6 cinema e psycho
Oniria
di I. Senatore

12 l'intervista
Terry Gilliam
di M. Ligas Tosi



16 nel film: cinema e sogno
La samaritana
di P. De Silvestris
Gabrielle
di L. Ravasi Bellocchio
Gli amanti regolari
di S. Francia
Good night and good luck
di A. Angelini
I giorni dell'abbandono
di L. Ravasi Bellocchio

26 speciale Venezia 62° mostra del cinema
di S. Mangoni
biennale arte
di P. Rosa e A. Balzola



35 il personaggio
Luis Buñuel
di R. Dalle Luche

40 film corto
Cortoboom: Aria
di G. Caputo

42 film cult
La donna del ritratto
di I. Senatore

44 l'altro film
La realtà nel sogno
di B. Massimilla



49 outsider
Quando i bambini giocano in cielo
di E. Ferreri
La fabbrica di sogni
di V. Napolitano

54 sopra le righe
Postmoderno o pornografico?
di M. Martino

56 arti visive
Dalla Biennale di Venezia:
Kiki Smith
Pipilotti Rist
di B. Massimilla
La pittura
di Janne M. Greibesland
di C. Arnetoli



62 eidos-recensioni
Venti sigarette a Nassirya
di A. Piva

nel prossimo numero

cinema e musica

cinema e psycho
The 3rd European Psychoanalytic
Film Festival di Londra

speciale
Orvieto
Musicalcinema

il personaggio
Stanley
Kubrick

Scrivi per **eidos**: la redazione selezionerà entro il 1 febbraio 2006 gli articoli inviati sul tema **cinema e musica**. Tutti gli articoli pervenuti saranno comunque pubblicati all'interno del nostro sito web www.eidoscinema.it

Il sogno nel sogno

**Il cinema, la sua storia manifesta, è come il sogno:
la rappresentazione, mimetizzata in una vicenda di vita, di un desiderio inconscio.**





Nelle foto:
opere di Kiki Smith

Talvolta è difficile capire quando in un film appare un sogno: è vero che le luci cambiano, i colori diventano irreali, i personaggi sembrano lievitare, ma non sempre si ha subito la sensazione di trovarsi in un'atmosfera completamente diversa. Tutto è così improvviso e veloce che desidereremmo un maggiore rallentamento (*Ralentie, on tâte le goût des choses...*) o anche vorremmo rivedere quel brano per gustarne tutta la magia. Ciò che ci accade pensiamo sia dovuto al fatto che il cinema è di per sè stesso un'esperienza onirica.

Il cinema, la sua storia manifesta, è come il sogno: la rappresentazione, mimetizzata in una vicenda di vita, di un desiderio inconscio. Così Freud parlava del sogno. E il sogno come il cinema non solo è desiderio, ma è anche una difesa naturale dal dolore.

“La vita è sogno” diceva Lope de Vega, il cinema è sogno diciamo noi: i film di Charlot, i varietà di Fred Astaire e Ginger Rogers ci hanno aperto mondi nuovi, abbiamo vissuto grazie al cinema la bellezza e il gioco. Le musiche soavi di certi film hanno accompagnato la nostra giovinezza.

Ora il cinema mitico, quello che fa sognare e soffrire, viene in parte dall'Oriente e dai paesi poveri che usano nuovi linguaggi e nuove simbologie. Però come non pensare ancora a *Miracolo a Milano* di De Sica, a *Viaggio in Italia* di Rossellini, a *E la nave va* di Fellini o a *Senso* di Visconti?

Come non sognare e soffrire con *La grande illusione* di Renoir, con *Alba tragica* di Carné o con *Mouchette* di Bresson?

I modi di difendersi dal mondo non sono cambiati e di conseguenza anche il cinema, che è espressione dell'uomo contemporaneo, manifesta sempre attraverso l'arte il desiderio e il dolore.

Ma la sofferenza, così viva in certe aree dell'umanità, viene oggi rappresentata in modo molto toccante ed efficace dalle giovani cinematografie dei paesi “emergenti”. I film iraniani, cinesi, coreani, portano nuovi pensieri, nuovi miti e le capacità espressive di quei popoli alimentano le nostre fantasie e la nostra disposizione a sognare. ●

in copertina

la copertina di questo numero è dedicata a **Monica Bellucci**, **incantevole strega** di Terry Gilliam che lotta per il dono dell'immortalità ne **I fratelli Grimm**



“Quando in un film la storia non mi interessa più, ci metto un sogno.”

Luis Bunuel

“Il tempo dei miei film, anzi di tutti i film, è molto vicino a quello dei sogni. Mi sembra che tutto il cinema sia fatto della stessa materia dei sogni.”

Bernardo Bertolucci

“Il cinema è lo strumento migliore per esprimere il mondo dei sogni, delle emozioni, dell'istinto, l'incursione attraverso la notte dell'inconscio: le immagini, come nel sogno, compaiono e scompaiono fra dissolvenze e oscuramenti; il tempo e lo spazio si fanno flessibili, si contraggono e si dilatano a volontà, l'ordine cronologico e i valori relativi della durata non corrispondono più alla realtà.”

Luis Bunuel

Oniria

di Ignazio Senatore

Woody Allen nel raccontare la sua giovinezza trascorsa nei pidocchietti di Brooklyn, ci ricorda come il cinema, per intere generazioni è stato lo spazio ideale per immergersi in un mondo fatato dove i sogni diventavano realtà e la fantasia regnava sovrana.

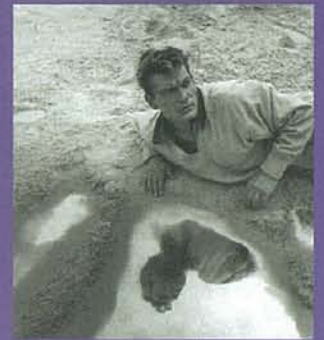
“Vivevo a Brooklyn e in quelle giornate estive calde e umide, in cui non riuscivi a muoverti e nessuno aveva niente da fare, c'erano centinaia di cinema nelle vicinanze, e potevi entrarci per venticinque centesimi. Ti lasciavi alle spalle la tua misera casa e tutti i tuoi problemi con la scuola e con la famiglia, tutte queste cose, e te ne andavi al cinema. Potevi metterti a sedere e ad assistere a due spettacoli diversi. Vedevi i pirati e ti trovavi in mezzo al mare. E poi ti trova-

vi in un attico a Manhattan in compagnia di gente bellissima. E nei film tutti i personaggi avevano attici, telefoni bianchi, e le donne erano adorabili e gli uomini avevano sempre pronta la battuta giusta e accadevano cose strane, ma si risolvevano sempre per il meglio, e gli eroi erano dei veri eroi, e tutto era semplicemente grandioso.”

Il cinema, sin dalla sua nascita, ha dovuto dotarsi di un proprio statuto formale e se in Francia, i fratelli Lumiere scelsero di proporre un taglio documentaristico alla loro invenzione, Georges Melies, loro contemporaneo, con i suoi trucchi (le apparizioni-sparizioni, le sovraimpressioni, il rallentato, l'accelerato) introdusse una dimensione favolistica e fantasmagorica nei film. “La

“Un film non è un sogno che si racconta, ma un sogno che stiamo sognando tutti insieme, e il minimo difetto del meccanismo, sveglia il dormiente e lo disinteressa di un sonno che smette di essere suo.”

Jean Cocteau



fabbrica dei sogni” scelse da allora di non riprodurre fedelmente la realtà, ma inondò lo schermo con storie fantastiche che permettevano allo spettatore di regredire ad uno stato infantile. La visione del film diveniva così sempre più sovrapponibile al sogno. Nella narrazione filmica, infatti, il tempo del racconto veniva compresso e dilatato, le distanze tra luoghi lontani azzerate, le persone e gli oggetti rimpiccioliti o ingigantiti. Poi venne il tempo in cui gli animali danzavano, le streghe volavano su un manico di scopa ed i bambini diventavano adulti e gli adulti bambini...

Il buio della sala, la relativa immobilità e l'abbandono nella poltrona e l'irrealtà delle immagini contribuivano a trasportare lo

spettatore in uno spazio immaginario, in un altrove dove i confini con il reale divenivano sempre più sfumati. Per Lebovici *“il film suscita un'adesione empatica lontana dalla semplice passività e vicina semmai, ad un certo stato di comunione rilassata che ricorda il rapporto che il sognatore ha con il suo corpo. Lo stato di leggero stordimento con cui lo spettatore lascia il cinema è analogo al semisogno del sognatore che, rifiuta di lasciare il suo sogno e ama prolungare in una reverie i diversi episodi”*. Per Musatti i sogni sono come i film; si dimenticano e si modificano nella memoria perché il tempo e lo spazio cinematografico sono diversi proprio da quelli della vita reale e se Max Beluffi parla di “rilassamen-

to para-onirico prodotto dallo spettacolo cinematografico", Metz parla di "un piccolo sonno, un sonno da svegli".

Nel corso della visione del film lo spettatore entra in un regime di credenza simile alla condizione di chi sogna e grazie alle feconde intuizioni dei surrealisti il materiale onirico iniziò ad avere nel cinema un proprio statuto formale. Con l'avvento del nazismo numerosi psicoanalisti (Sigmund Freud, Otto Fenichel, Georg Simmel, Theodor Reich, Sandor Rado...) trovarono asilo in America contribuendo a diffondere la psicoanalisi negli States.

Contemporaneamente molti cineasti (Fritz Lang, Robert Siodmak, Ernst Lubitsch, Billy Wilder, Otto Preminger...) furono costretti ad emigrare dalla Germania ed esportarono negli Studios lo stile crepuscolare, tipico dell'Espressionismo tedesco. Da questo magico melange nacque il noir, genere attraversato da un'atmosfera onirica e straniante, sospeso costantemente tra

veglia e sonno ed in bilico tra sogno e realtà. Giocato tutto sui contrasti di luce e di ombra, girato prevalentemente in ambienti bui e poco illuminati, arricchito dalla voce fuori campo e dall'uso del flash-back, il noir rinviava lo spettatore ad una sorta di perpetua incertezza, di disorientamento e di perdita d'identità.

L'utilizzo massiccio dei sogni, impaginati per lo più in flash-back, all'interno del racconto, fu uno degli elementi decretò lo strepitoso successo di questo tipo di cinematografia. L'enorme diffusione di questo espediente narrativo all'interno dei film allarmò però i produttori che pretesero dai registi degli stratagemmi per segnalare allo spettatore lo scarto temporale che avveniva nel corso della narrazione. Generalmente il materiale onirico era preceduto da una dissolvenza, dall'ingresso di una musica luciferina e sinistra, da qualche movimento rotatorio della macchina da presa, da un leggero e progressivo sfuocamento dell'imma-



gine e dal racconto del protagonista che commentava il sogno con una voce che sembrava provenire dall'al di là.

E fu proprio intorno a quegli anni che Alfred Hitchcock, nel suo indimenticabile *Io ti salverò*, impaginò il surreale sogno di Gregory Peck, utilizzando i bozzetti disegnati da Salvador Dalí frammentandolo con dei tagli apparentemente sconnessi e disarticolati.

Prima dell'avvento del colore da segnalare

due capolavori (*La donna del ritratto* di Fritz Lang ed *Incubi notturni* di Basil Dearden, Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crichton) strutturati in modo tale che, solo sul finale si scopre che tutta la narrazione era soltanto il frutto del sogno del protagonista.

Con la diffusione massiccia del colore, spogliato degli elementi di fascino e di mistero tipico del noir, il sogno venne inserito all'interno della trama spesso come pretesto

narrativo o come mero maquillage per arricchire una storia spesso sbilenco e sfilacciata. Inserito come un frammento spurio ed estraneo alla stessa narrazione, il sogno veniva raccontato dallo stesso protagonista, con un tono freddo e distaccato. La tecnica universalmente utilizzata dai registi era quella di fare un primissimo piano sul volto del personaggio che narrava il sogno e di inserire un flash-back in bianco e nero che spezzava l'armonia cromatica precedente. Pur essendo territorio privilegiato dei Maestri del cinema, il materiale onirico continuava a non avere al cinema uno statuto stilistico particolare, al punto che lo stesso Ingmar Bergman, confessò:

"E' molto facile e molto difficile mostrare dei sogni al cinema. Credo che, se uno decide di filmare un sogno, e si dice: "Voglio rappresentare un sogno, voglio crearlo con la cinepresa e tutti gli altri mezzi tecnici disponibili", non ci riuscirà mai. Ma se invece, rac-

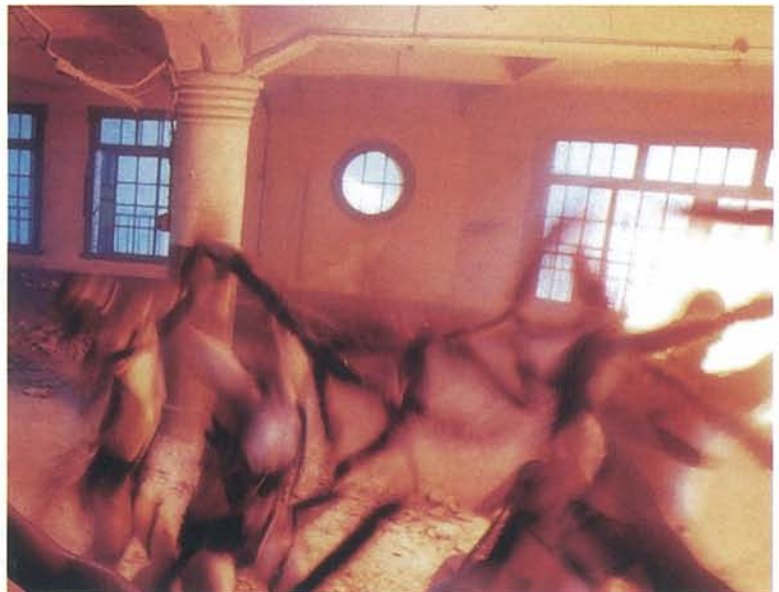
conta semplicemente la sua storia, questa può rivelarsi un sogno meraviglioso."

Con questa sua affermazione il grande regista svedese sottolineava come, nonostante gli stretti legami tra cinema e sogno, paradossalmente, ogniqualevolta il materiale onirico faceva la sua comparsa sullo schermo assumeva i caratteri della "finzionalità", risultando così appiattito e privato della sua stessa capacità rivoluzionaria di evocazione. Wim Wenders, nel corso di un'intervista, a chi gli chiedeva perché nel suo film *Fino alla fine del mondo* avesse fatto ricorso all'uso di una nuova tecnologia, in sintonia con le affermazioni di Bergman rispose:

"Ho fatto uso dell'alta definizione perché al film occorrevo delle immagini oniriche. Avevo precedentemente visionato tutte le sequenze di sogni della storia del cinema, senza trovarne una che somigliasse veramente a un sogno: sembravano dei film."



Nonostante i ripetuti tentativi dei diversi registi e sceneggiatori, c'è da chiedersi come mai, dopo un secolo dalla nascita del cinema, pochissimi sono gli inserti onirici da cineteca. Una delle spiegazioni possibili è legata alla natura stessa del dispositivo cine-



matografico; in una struttura onirica come quella di un film, un sogno muore ed appassisce, perdendo la propria carica visionaria. Dobbiamo però attendere registi anarchici e visionari come Federico Fellini, David Lynch, Marco Ferreri, David Cronenberg, Peter Greenway che proporranno una cifra stilistica così personale da rendere completamente onirici i loro film.

Esercizi di stile a parte, c'è da ricordare come ogni genere cinematografico abbia uti-



lizzato i sogni all'interno della narrazione. In *Notte senza fine* diretto da Raoul Walsh nel 1947, film che Bertrand Tavernier definì "western freudiano ed onirico", il protagonista Jeb Rand è ossessionato da un sogno ricorrente: un paio di speroni che luccicano, un uomo che imbraccia un fucile e che, colpito da una raffica di proiettili, cade a terra stecchito. Nel genere horror Roger Corman, grazie ai filtri colorati di Floyd Crosby, impreziosì i suoi film dedicati ad Edgar Allan Poe (*I vivi e morti*, *Il pozzo e il pendolo*, *I racconti del terrore*, *Sepolto vivo*) con degli inserti onirici spettacolari. La presenza di sogni e di incubi spettacolari fu ripresa anche dai maestri del cinema inglese (Peter Sands, Roy Ward Baker, Freddie Francis) che, con le loro pellicole visionarie, contribuirono a rivitalizzare in Europa una scrittura filmica troppo appiattita ai canoni del realismo. L'horror, il thriller, al giallo e tutti quei film ad alto tasso adrenalinico hanno rappresentato, con rara sapienza, lo stato d'ansia di chi, durante la notte, assalito da un incubo si ritrova sveglio, con il cuore a mille, la fronte perlata dal sudore, le mani tremanti e lo sguardo sbarrato nel buio. *L'incubo di Janeth Lind*, diretto da Freddie Francis nel 1964 si apre, non a caso, con un incubo



che assale Janeth Freeman la giovane protagonista, una ragazza fragile ed ossessionata dall'idea di impazzire e di essere rinchiusa in manicomio come la madre. Nel corso del film, sospeso tra sogno e realtà, la stessa Janeth si chiederà:

"Ho fatto un sogno o almeno credo che fosse un sogno. Quella donna stava qui. Mi stava fissando poi si è voltata ed è andata verso la porta. Non camminava, sembrava che galleggiasse. Quando è arrivata alla porta, mi ha guardato e mi ha fatto cenno di seguirla, ma quando sono andata nel corridoio era sparita. La stavo cercando. Dov'è che il sogno finisce e la realtà comincia?"

Restando in tema di B-movie, c'è da sottolineare come al pari delle produzioni inglesi e d'oltreoceano, il tanto vituperato cinema basso, made in Italy, prodotto negli Anni Settanta e Ottanta, abbia inondato di tanto materiale onirico lo schermo, al punto da divenire oggetto di approfondimento del mio prossimo volume in corso di stampa.

Se analizziamo questi film scopriamo che i sogni compaiono in film erotici (*Il merlo maschio* di Pasquale Festa Campanile, *Valeria dentro e fuori* di

Brunello Rondi, *Emmanuelle nera 2* di Adalberto Albertini) nei gialli (*Lo strano vizio della signora Wardh* e *Tutti i colori del buio* di Sergio Martino, *Il profumo della signora in nero* di Francesco Barilli, *Le orme* di Luigi Buzzoni, *La casa del tappeto giallo* di Carlo Lizzani, *La strana storia di Olga O.* di Antonio Bonifacio) negli horror (*L'orribile segreto del dr. Hichcock* di Riccardo Freda, *Il rosso segno della follia* di Mario Bava, *La notte che Evelyn uscì dalla tomba* di Emilio Miraglia, *L'Anticristo* di Alberto De Martino, *La cripta e l'incubo* di Camillo Mastrocinque) e in quelli fantasy (*Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri). A sostegno della mia tesi desidero citare un B-movie *Una lucertola con la pelle di donna*, diretto da Lucio Fulci nel 1971, la cui trama si dipana da un sogno della protagonista. Carole racconta al suo analista di aver sognato di essere in un vagone di un treno, affollato di gente e cerca, disperatamente, di raggiungere l'uscita. Mentre lo attraversa la scena muta di colpo e lei si trova a percorrere un lunghissimo corridoio, popolato da uomini e da donne nude. Dopo essere precipitata nel vuoto, si trova nella stanza da letto di Julia e fa l'amore con lei. Il dottore la rassicura, dicendole:

“Per il suo subcosciente era il corridoio della casa accanto. Le è già capitato tante altre volte di sognarlo, sempre eguale, affollato di gente completamente nuda. Ad un tratto precipita dal nulla e trova una persona, sempre la stessa persona che sembra aspettarla, Julia la sua vicina. Con questa signora che abita nell'appartamento accanto al suo lei sogna di avere dei rapporti intimi che lei non accetterebbe mai nella vita reale. Infatti, quella donna, ai suoi occhi, rappresenta il vizio, la degradazione. La sua coscienza la costringe a disapprovare il modo di vivere di quella donna ma, nello stesso tempo, la sua libertà la incuriosisce. All'origine del suo sogno ricorrente c'è proprio questo conflitto. La situazione di freddezza e di indifferenza sessuale tra lei e suo marito, lo aggrava, lo distorce al punto che, in modo inconscio, lei si sente attratta dalla vita libera di Julia.”

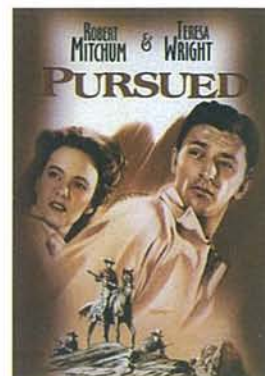
Il successivo sogno/incubo della protago-

nista sarà la chiave di volta del misterioso delitto. In un'atmosfera malsana e orrificca, Carole sogna il marito, il padre, la figliastra barbaramente trafitti da un paio di pugnalate all'addome, un grande cigno bianco che sorvola i prati, Julia che urla a squarciagola, prima di essere trafitta ripetutamente da un affilato tagliacarte e due hippy che assistono, compiaciuti, al delitto. Anche questa volta, il dottore interpreta il suo sogno in seduta:

“Lei ha ucciso Julia e cioè, con quella donna lei ha ucciso quella parte di sé che sentiva attratta dalla degradazione e dal vizio. Il conflitto che era in lei si è risolto così con un atto violento. Un sogno liberatorio, come dimostra anche la visione macabra che è composta dalle persone con le quali convive. Direi che anche l'apparizione nel sogno della sua figliastra, dalla quale lei non si sente amata, ha uno specifico significato di liberazione. Quel giovane hippy con i capelli rossi e la sua ragazza, testimoni creati dal suo Io. Lei ha voluto che assistessero al suo delitto e la loro presenza le ha impedito di raccogliere la sua pelliccia, il tagliacarte e questo è bene. Lei è stata costretta a lasciare delle prove. E' la rimozione di un blocco e successivamente darà buoni risultati.”

Tralasciando la validità delle interpretazioni dell'analista, forse, la migliore modalità per concludere questo piccolo excursus sui rapporti tra cinema e sogno è quello di prendere a prestito la frase che compare nei titoli di testa di *Passi nella notte*, film diretto da William Castle nel 1964:

“Che cosa sono i sogni? Che cosa significano? Che cosa sappiamo del misterioso mondo che visitiamo durante il sonno? Strane figure, strani volti, creature che popolano i nostri incubi. Talvolta noi osserviamo loro, talvolta loro osservano noi. I sogni predicono, forse, il futuro? L'uomo ha sempre cercato di interpretare il linguaggio dei sogni. Un tempo c'erano gli indovini e gli auguri, oggi abbiamo gli psicologi. Ma i sogni sono sempre gli stessi, pieni di significato, di minacce e di misteri. Quando dormiamo, vaghiamo in un altro mondo, dove tutto è assurdo e agghiacciante.” ●



il mondo dei sogni

di Marco Ligas Tosi

Cosa rappresenta per lei il cinema oggi dopo tante delusioni?

Posso raccontare le mie fantasie, mostrare le cose che mi ispirano di più e per cui valga la pena vivere. Viviamo in un mondo così legato ai numeri e ai calcoli che è quasi difficile vivere la propria fantasia. E' più semplice dedicarsi ai numeri e parlare di essi. Noi abbiamo bisogno di entrambi i fattori, di vivere la nostra immaginazione. Io lo faccio attraverso il cinema.

In effetti i suoi film hanno la capacità di saper affondare radici nel mondo dei sogni, di saper lavorare sulla logica della mente non sveglia, ma sognante...

Mi piace pensare di fare dei film che spingano le persone ad esplorare la propria immaginazione e, alle volte, credo di dare conforto a chi crede di essere l'unico pazzo al mondo. Sono molto legato all'immaginazione dei bambini: i miei preferiti in assoluto. Non hanno per-

duto la loro capacità di sognare e di immaginare un presente diverso con una mente aperta. Credo che il mio cinema, alle volte, serva a rompere il guscio in cui l'età imprigiona i bambini nascosti dentro le persone.

Che cosa le piace delle favole?

E' il mio mondo: straordinario e fantastico. Quello in cui sono cresciuto e in cui, sfortunatamente, ogni tanto credo ancora di vivere. Ma la vita non è una favola, vero? Ad ogni modo anche *I fratelli Grimm* è un film che ho accettato di fare perché mi sembrava divertente creare una favola su dei creatori di fiabe. Mi ha permesso di raccontare ancora una volta le mie fantasie, anche se credo che al giorno d'oggi ci sia poco spazio per il sogno. Volevo portare così un film di fantasia a livelli più bassi e semplici, come appunto le favole. Perché i bambini non sono attirati dalle cose grandi, ma dai dettagli. Sono quelli che fanno diventare reali le immaginazioni della nostra mente.

E' il mio mondo: straordinario e fantastico.

Quello in cui sono cresciuto e in cui, sfortunatamente, ogni tanto credo ancora di vivere.

La comune radice cinematografica tra lei e Fellini si alimenta probabilmente anche attraverso il condiviso amore per la caricatura. Penso ai suoi primi film da regista come *Jabberwocky*, *I banditi del tempo*, *Brazil* e *Le avventure del barone di Munchausen*. Crede che la caricatura abbia molto da spartire con il sogno?

Secondo la teoria psicoanalitica, nel sogno l'Io abbandona la supremazia e il controllo viene assunto da processo primario, mentre nella caricatura e nel motto di spirito quest'ultimo rimane al servizio dell'Io. In sostanza, se nella caricatura si verifica una regressione al servizio dell'Io, nel caso del sogno si verifica la sua sopraffazione. Quindi la caricatura altro non è che una forma



Il regista Terry Gilliam al lavoro sul set del suo ultimo film: *I fratelli Grimm*

di Terry Gilliam

grafica del motto di spirito. I miei film interagiscono con questa teoria.

In altri suoi film sembra invece evidenziare come esistano altre condizioni, oltre a quelle del sogno, nelle quali assistiamo a questo abbandono della supremazia dell'Io: in alcuni casi di intossicazione (come in *Paura e delirio a Las Vegas* o ne *La leggenda del Re Pescatore*) e in svariati casi clinici di nevrosi e psicosi (*L'esercito delle dodici scimmie*, *Tideland* e *L'Uomo che uccise Don Chisciotte*), in cui l'adulto ridiventa bambino e recupera il proprio diritto a ignorare le limitazioni poste dalle esigenze della logica e a dare corso alla sua immaginazione.

Nei miei film io do sfogo proprio a questo processo e i miei personaggi, attraverso il sogno o forme di allucinazione, tentano caparbiamente di recuperare la loro immaginazione anche a costo della vita. I miei personaggi-adulti inoltre devono diventare sempre bambini per cercare di spiegare quella che è la mia confusione personale, la definizione di quello che è reale e quello che non lo è. Non sono film fantastici di persone, ma

**Non esiste via di mezzo.
O si sogna o si vive nella realtà.
E quando passiamo repentinamente
dal sonno alla veglia
proviamo subito un'immensa nostalgia**

una mia confusa idea del fantastico. Una rappresentazione della battaglia tra reale e l'irreale, il mondo della fantasia e dell'immaginazione. Penso che una commistione di queste due cose sia necessaria per vivere una vita interessante, sviluppare una fantasia capace di distaccarsi da quella che viene imposta dagli spot televisivi, che la propongono su vasta scala, ma imponendola, per il fine per cui sono creati.



Noi viviamo fondamentalmente in due dimensioni: quella reale e quella onirica. Si distinguono per l'intensità delle emozioni che ci offrono. Quello che nella vita è bello, nel sogno è sublime. Quello che nella vita è brutto, nel sogno diventa orribile, un incubo. Nel sogno la mente è fuori controllo e quello che accade è libero di accadere in barba a qualsiasi legge fisica. Il sogno ha valore più della vita reale?

Non esiste via di mezzo. O si sogna o si vive nella realtà. E quando passiamo repentinamente dal sonno alla veglia proviamo subito un'immensa nostalgia (se il sogno era bello) o un meraviglioso sollievo (se si trattava di un incubo) e ci accorgiamo che quello che abbiamo provato è irrimediabilmente perduto. Poi esiste la dimensione cinematografica. La vita che viviamo quando vediamo un film non è la vita reale, per me sarebbe troppo noiosa. Non credo neppure che possa essere la vita onirica, perché quando si vede un film si è svegli e

la dimensione del sogno è inaccessibile. Il cinema non è altro che un tentativo di sublimare la vita reale e di avvicinarsi al sogno. Ma non è il sogno.

Mi sono chiesto più volte come mai nessuno ha mai pensato a rileggersi il racconto platonico del “mito della caverna” (presente all’inizio del Libro VII della *Repubblica*) e a confrontarlo con la realtà odierna dello spettatore cinematografico. Vorrei con ciò evidenziare come la cultura delle “ombre nella caverna” (cinema e tv) ha un’incidenza fondamentale e la nostra consapevolezza di questo fatto è scarsa al punto da rasentare la passività dei “prigionieri” platonici...

Il cinema è il Medium più importante della nostra epoca ed è quello che sicuramente si collega in forma indiretta al mito della caverna. Lo stesso Platone, per spiegare

la sua filosofia ha “costruito” molti Miti stupefacenti nei quali ha esplicitamente dato un’enorme peso a una realtà separata che noi, oggi, potremmo anche definire onirica. L’IperUranio e la sua splendida Pianura della Verità per lui era la vera realtà, mentre la realtà che ci circonda, la grigia quotidianità, era una pura e modesta copia di quella vera realtà... In altri e più brevi tempi, Platone è stato il primo pensatore che, indipendentemente da questioni mistico-religiose e filosofiche, ha dimostrato il fatto incontrovertibile di un essere vivente, l’essere umano che vive costantemente in una condizione di doppia realtà. ...Sia che trattiamo la questione del sogno sia che trattiamo quella del film, la conclusione è la stessa, non siamo più in quei tempi. I tempi sono mutati radicalmente, la società dello Spettacolo è andata molto oltre le stesse profetiche minacce di Mc Luhan.



Una scena del film *I fratelli Grimm e l'incantevole strega*



Terry Gilliam in una recente immagine dal festival di Tokyo

E' paradossale come proprio, e in senso stretto, la percezione del linguaggio filmico cambi continuamente e come però, nonostante tutto, il cinema risulti avere, come si dice, sette vite come i gatti. Si sa che, sin dalle prime prove realizzate dai fratelli Lumiere, si è constatato quanto non sia per niente sufficiente riprendere una situazione anche vera per poi, a pellicola stampata,

Il cinema non è altro che un tentativo di sublimare la vita reale e di avvicinarsi al sogno. Ma non è il sogno.

avere una riproduzione magari approssimativamente simile: in questo senso è sicuro che può risultare più affidabile una fotografia o più fotografie rispetto a uno stesso evento ripreso con una cinepresa.

Ne ha dato una classica dimostrazione Michelangelo Antonioni nel suo celebre film *Blow-Up*...

Sì, sicuramente. Nel film del 1966 risulta evidente come, ingrandendo una fotografia, si possa addirittura scoprire ciò che la vista normale non riesce a vedere ed è chiaro che, nello specifico, la vista normale è quella della cinepresa. Ma in fondo il film è la dimostrazione che il cinema non è in grado di riprodurre la realtà e, se si pensa al finale (la partita a tennis dei mimi), Antonioni chiaramente ha voluto dirci che anche la real-

tà è del tutto opinabile. ...Sia il sogno sia il cinema comunque riescono a rappresentare delle forme di evasione dalla realtà. Il film, come i sogni, consentono di soddisfare desideri latenti e entrambi trasportano l'individuo in una situazione diversa dalla realtà.

Da *Altre Inquisizioni* di Jorge Luis Borges, prendo a prestito questa frase: "Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno e gli dessero un fiore come prova d'essere stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore...allora?"

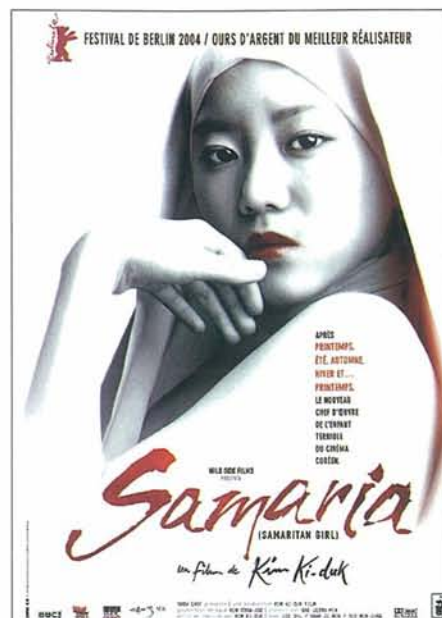
Il mondo di sogni che creo non è altro che un mondo indiretto e mediato per poter parlare della nostra società contemporanea. Alle fine di ogni mio viaggio si ritorna solo apparentemente alla situazione di partenza. In realtà il cerchio non si chiude mai e i miei personaggi hanno vissuto veramente le loro vite e i loro sogni. Io chiedo ai miei spettatori uno sforzo dello sguardo, sollecitandoli con una molteplicità di stimoli e con immagini di straordinaria densità, ma in compenso regalo il fiore più grande: la libertà interpretativa. Il sogno. Perché non vi sono punti di vista precostituiti nei miei film, non dico in quale direzione guardare e non compongo l'inquadratura in modo che ci sia un unico e obbligato centro focale. Anche dal punto di vista narrativo le storie restano spesso aperte e sono volte a far riflettere lo spettatore, in modo che la visione del film si prolunghi anche al di fuori della sala cinematografica. ●

Cinema e sogno

Credo che, se uno decide di filmare un sogno, e si dice:

“Voglio rappresentare un sogno, voglio crearlo con la cinepresa e tutti gli altri mezzi tecnici disponibili“, non ci riuscirà mai.

Ingmar Bergman



La samaritana o il

di Pia De Silvestris

La Samaritana (*Samaria*) è un film simbolico molto bello le cui immagini potrebbero essere paragonate ad un sogno manifesto di cui, se si vuole capirle, secondo un significato profondo, bisogna andare alla ricerca dei pensieri latenti che esse nascondono e di cui sono tramite.

Apparentemente la storia è quella di due ragazze coreane minorenni che si prostituiscono in momenti diversi: la prima come Vasumitra, l'antica prostituta mistica indiana che dispensa amore e gioia, viene coadiuvata dall'altra a lei molto unita che raccoglie il denaro per un fantastico viaggio in Europa.

La morte della ragazza Vasumitra chiude il primo capitolo del film che è costituito come un trittico. Il secondo capitolo è Samaria, l'ingresso nella città del peccato,

in cui la ragazza Samaritana ripercorre il cammino di prostituzione dell'amica morta suicida, in seguito all'inseguimento della polizia, per restituire il denaro a tutti i suoi clienti.

La Samaritana prova a cancellare così, come fa concretamente con il diario, un per-

corso folle volendo restituire all'amica una specie di rigenerazione.

Il film non ha nulla di moralistico né di scandaloso, potrebbe invece significare un desiderio giovanile di scoprire il mistero della sessualità, tutti i rapporti occasionali con i clienti hanno un ché di ingenuo e di casto.

Ma l'immissione di un adulto, padre poliziotto, capovolge il senso e la visione dati dalle due giovani. Poiché egli, durante una retata, vede la figlia prostituirsi nell'edificio di fronte, senza dirle nulla, incomincia a pedinarla e a vendicarsi di tutti gli uomini che l'hanno avvicinata. Mentre tra padre e figlia regna un silenzio delirante, il padre opera la sua vendetta in ultimo anche assassina.

La ferocia della seconda parte del film è insensata come la prima, ma meno lirica. Mentre l'immaturità delle due fanciulle rende ogni loro gesto incredibilmente poetico, il comportamento dell'adulto invece diventa greve e distruttivo. La terza parte "Sonata", come un commento musicale, sembra andare alla ricerca del modo in cui mettere insieme due mondi tanto diversi: quello della figlia e quello del padre.

Nell'estremo silenzio, che sentiamo gra-



Kim Ki Duk

filmografia



1996 **Crocodile**
1997 **Wild Animals**
1998 **Birdcage Inn**
2000 **L'isola**
2000 **Real Fiction**
2001 **Address Unknown**
2001 **Bad Guy**
2002 **The Coast Guard**
2003 **Primavera, Estate, Autunno, Inverno... e ancora Primavera**
2004 **Samaria**
2004 **Ferro 3 - La casa vuota**
2005 **Confession (corto)**
2005 **L'arco**

Kim Ki Duk premiato a Berlino nel 2004 per *Samaria* (migliore regia)

silenzio dell'anima

vare sempre più sopra di noi spettatori, i due partono per andare sulla tomba della madre morta ad attuare i riti conviviali. In quel frangente, sempre nel silenzio, si mescolano cibo e vomito, colpa e dolore. Sulla strada del ritorno, prima della separazione, il padre si consegna, prima telefonicamente e poi concretamente, nelle mani della giustizia. Mentre attende che lo arrestino, egli traccia un percorso con una pittura gialla, come per indicare alla figlia la strada che dovrebbe seguire quando lui non ci sarà più. Il padre lascia così con la macchina la figlia al suo destino. Ma, prima di tutto questo, la Samaritana fa un sogno.

Attraverso poche immagini, bellissime e sconvolgenti, essa esprime forse la sua paura e il suo desiderio che il padre prima la soffochi e poi la seppellisca di pietre sul greto del fiume in cui sono arrivati.

La tragedia edipica è così descritta nel finale di questo capolavoro come la terza parte di una sonata incompiuta, non come Antigone che accompagna il vecchio padre Edipo cieco, ma come due mondi di solitudine comunicabili tra di loro.

Ancora una volta il lirismo della fanciulla che sogna è contrapposto alla rozzezza di

un mondo adulto incapace di parlare e di consolare.

Kim Ki-Duk, grande regista coreano troppo poco conosciuto in Italia, ci ha dato con *La Samaritana* un film magnifico sulla nudità della vita e sulla sua sconsolatezza.

I rapporti umani rappresentati mostrano come il dolore, la delusione e soprattutto la grande solitudine che circonda ogni personaggio, siano le componenti più presenti e più significative di questa opera creativa. ●



Gabrielle

di Lella Ravasi Bellocchio

“La mia sensazione più intima ora è che *Il ritorno* sia opera della mano sinistra. Di recente, scorrendo il racconto, ho avuto l'impressione fisica di sedere sotto un enorme e costoso ombrello, nell'intenso tamburellare di un furioso acquazzone. Mi ha molto turbato. Nel generale tumulto si poteva udire ogni singola goccia picchiare sulla seta gonfia e spessa. La lettura mi ha ammutolito la mente per il resto del giorno, non esattamente per lo stupore, ma per una sorta di svagata meraviglia.”

Così Joseph Conrad scrive nella prefazione al suo racconto, e Chéreau gli si cala nell'anima, dalla parte sinistra: nella costruzione del film tratto dal racconto, si immerge con lui nel turbamento di due personaggi esiliati dalla vita, costretti alla camicia di forza della finzione d'amore. Vivono il rapporto sepolcrale, senza corpo d'amore, di una coppia destinata alle tombe gemelle così come i letti gemelli sono appaiati nella loro casa “un'attraente abitazione borghese che in un certo qual modo produce un effetto sinistro” scrive ancora Conrad, concludendo “so quanto quello scritto di fantasia mi sia costato fatica, rabbia e delusione.”

Questi stessi sentimenti attraversano Chéreau nei personaggi del film e si appiccicano addosso a noi che stiamo nel buio della sala: in *Gabrielle* vediamo un uomo e una donna che si sono resi oggetti l'uno all'altro, quasi inanimati, manichini che la servitù spoglia e accudisce. La privazione di corpo è nell'ombra della casa borghese, nelle estenuanti riunioni del giovedì, in cui si apre il salotto agli amici “uomini e donne che temevano le emozioni, l'entusiasmo e l'insuccesso più degli incendi, della guerra o di una malattia mortale”. Mentre corrono le immagini dipinte dei colori della finzione in cui si ammanta il mondo esterno, compare il bianco/nero della cupezza, che sia il piatto ritrovarsi delle ore in cui l'uo-

mo si ripete la filastrocca della felicità, che sia il vuoto rimbombo di una interiorità stremata dai silenzi.

Il racconto di Conrad nella sceneggiatura di Chéreau si apre a un mondo che è narrazione di oggi, anche se il nostro quotidiano non indossa i corpetti strizzati e i cappelli fascinosi della Belle époque: uomini e donne che temono le emozioni abitano case e città, salotti della borghesia, incontri del giovedì, raccontano i falsi amori come se fossero veri, parole al vento per tener banco, cercano le persone che contano, fanno propaganda al proprio “io” nel narcisismo malato di un falso “noi”.

E' l'immagine dolorosa che invade fisicamente Conrad -essere sotto l'ossessiva goccia di pioggia nel tumulto dell'acquazzone- che Chéreau traduce: la devastazione della coppia corre perfetta nella messa in scena, implacabile nella goccia che via via distrugge il belletto, mentre infuriano gli elementi. Molto semplice l'avvio: Gabrielle una sera non torna a casa, lascia al marito una lettera in cui gli dice di amare un altro. L'uomo è scosso nella certezza della forma in cui aveva riposto il senso della sua vita, per lui la moglie era “l'oggetto più bello della sua collezione”, di cui andare orgoglioso. Lei rompe il patto, si lascia andare a vivere l'emozione con un altro, e questo è intollerabile. Poche ore. Una porta si apre, i domestici fanno entrare qualcuno, è lei che torna. Inizia un gioco al massacro, un dire non dire in Conrad, un dire preciso, durissimo, in Chéreau che non risparmia in verità. Quello che Conrad tace Gabrielle racconta: le emozioni dell'amore con l'altro, il sesso negato nel matrimonio e goduto col corpo dell'amante; il marito non soffre per gelosia -sembra almeno- ma gli viene meno il possesso di una moglie virginale, lo sconvolge la trasformazione. Quando esce in un “ti perdono” lei non trattiene una risata quasi isterica che lui rompe get-



tandole in faccia un bicchier d'acqua.

E' come se sparasse, lui, è come se annegasse, lei.

La servitù è dietro la porta, un coro a bocca chiusa. La frase chiave del film la pronuncia lei: "se avessi creduto che tu mi amavi non sarei mai tornata". Si può tornare se non si conta niente, se "andare e tornare è lo stesso". E ancora quando spiega il ritorno, la mancanza della forza di cambiare davvero: "le mie braccia, le mie gambe non sono abbastanza grandi, il mio corpo non è abbastanza grande". Nessuno ce la fa, ma ormai tutto è perduto. Alla fine è lui che se ne va.

Dice Chéreau: "La donna ritorna a casa perché non vi abita l'amore. L'uomo la lascia perché non vi ha mai abitato la vita. *Gabrielle* non è un film su una donna di quell'epoca: ha l'ambizione, più universale, di esplorare una malattia propria della coppia, che non esiste se non esiste l'amore. Conrad oggi mi ha dato la possibilità di immergermi nel nero più nero dell'animo umano. Il suo racconto ci fa osservare a occhio nudo, come in un esperimento di chimica condotto su due campioni eccellenti, in un milieu di lussi e sicurezze artificiali, abbellito da eleganza di modi e d'abiti, da delizie scenografiche e musicali, due mondi in frantumi: quello del marito che crolla sbriciolandosi e quello della moglie che raccatta i pezzi per ricostruirsi nel dolore. E' un'esplosione atomica, compressa tra gli stucchi dorati e le trine d'un covo del privilegio sociale, dove finalmente due corpi si scoprono: scoprendo di odiarsi, dando voce ai personaggi che in Conrad tacciono. Una sfida per me, un esercizio elettrizzante su un filo sospeso, per calamitare l'impalpabile, decifrare il segreto di un gesto, di un'espressione e trasmettere così, attraverso una forma apparentemente levigata, la sorda violenza di quella guerra civile a due nel cuore d'una cella di lusso."

(Intervista a *Duellanti*, ottobre)

Guidati da Chéreau due attori vivono per noi i sentimenti di non amore, la vacuità, la freddezza e la disperazione: Isabelle Huppert e Pascal Greggory sono totalmente veri. Chéreau approfondisce in modo sublime e feroce il suo percorso sulla coppia, già sondato in *Intimacy* prima, e poi in *Son frère*. Questa volta le sue "scene da un matrimonio" vanno oltre Bergman, nello scavo sui sentimenti stremati dell'assenza d'amore, e oltre Visconti nella preziosa messa in scena che raccoglie le reliquie della borghesia. Interni sontuosi, dettagli perfetti, a sottolineare la vanità della forma e per contrasto il disfacimento della realtà. Stridono, rintoccano penose le ore, cigolano le emozioni avvinghiate, scivolano le ombre delle domestiche, urlano le parole di Conrad stampate in grande sullo schermo nel silenzio della voce. Si fa urlo la parola viva, è visione la musica. Attraversa tutto il film l'onda inquieta della musica di Fabio Vacchi, entra quando non te l'aspetti, struggente di pena, aspra di risentimenti, ombrosa di nostalgia e di rabbia. "Fatica, rabbia e delusione" dice Conrad nel rievocare i sentimenti della scrittura del racconto. E' così anche la musica: quando sembra ti porti in pace, ecco che improvvisa rompe in furia, l'emozione trattenuta si spezza, come il bicchiere gettato a terra, e "stride, rintocca, cigola, scivola", trae all'oggi la rabbia e la delusione di ieri, porta a riva il pesce pescato a strascico che si dibatte, impigliato nella rete della morte. Evoca e trasforma in corpi e fantasie le ombre sul muro, ed è questo che impaura: il regno delle ombre, dei non detti, dei non amati, del bosco di notte. Il turbamento a cui costringe la musica di Vacchi porta allo stesso straniamento che ci raccontano Chéreau e Conrad: "la mente resta ammutolita per una sorta di svagata meraviglia". ●

nel film: cinema e sogno

Gli amanti regolari

di Stefano Francia



In *Les amants réguliers* di Philippe Garrel il personaggio interpretato dal figlio Louis, alla fine del film, si assopisce disfatto e sogna di immaginare un'altra possibilità di vita con la ragazza che aveva diviso con lui, prima di abbandonarlo, l'amore e le esaltanti emozioni delle lotte del maggio francese. E il sogno è anticamera dell'annientamento, della morte. La condizione di veglia è comunque pressoché sconosciuta al protagonista del film. Si ritrova dietro alle macchine incendiate del 68 come dietro alle barricate della Rivoluzione. E nel rifugiarsi sui tetti di Parigi si muove maldestro e inconsapevole, come del resto in tutti i territori, anche quelli meno impervi, che attraversa nelle tre ore del film *Les amants réguliers*. Il suo distacco, che a molti spettatori e critici è parso una lacuna interpretativa, ricorda da vicino l'allucinazione che era la cifra specifica dei personaggi dei capolavori dell'espressionismo tedesco a cui spesso formalmente il film si avvicina: il formato dell'immagine 1,33, la fotografia plumbea e vivida di Lubtchansky, le frequenti interpunzioni con chiusura a iris, l'abbigliamento dei protagonisti. Forte è il richiamo ai drammi in costume di Ernst Lubitsch, Dmitri Buchowetski, Joe May. Proprio questo riferimento al cinema muto suggerisce l'astrazione e la lontananza da un narrazione naturalistica e ribadisce che non è un *amour fou* al centro della vicenda, come erroneamente recitano le sbrigative sinossi del film, che esigerebbe ben altra partecipazione emotiva e psicologica sia da parte dell'attore che da parte del regista. Il centro del film è infatti lo spirito più autentico della contestazione del maggio francese. Philippe Garrel, protagonista di quella stagione di ricerca di libertà che ha così tanto significato per i giovani degli anni Sessanta, non fa un bilancio di quell'esperienza, non la riassume inquadrata e rielaborata alla luce della sua maturità (come già aveva fatto Bernardo Bertolucci nel suo modo, come a chiunque è concesso di riassetare il proprio passato personale e collettivo), non la spiega, non la rimpiange e neanche la drammatizza. Vuole arrivare al cuore di quel sentimento complesso e vulcanico che in quegli anni si opponeva alla tenace trama di conformismo, opportunismo, clientelismo, protezione di gruppo, tensione all'accumulo, tendenza all'interesse personale che si ha l'illusione di poter combattere e che compone di fatto la nostra società borghese.

Il cuore è proprio il distillato della messa in scena: caparbio e cieco rifiuto dei meccanismi "ragionevoli" della società borghese, esaltante entusiasmo nello sperimentare nuove possibilità di relazione con il mondo e con gli altri, incertezza nel lasciare le buone cose delle famiglie "normali". Tutto ciò si incrocia naturalmente con l'idealismo e con la conseguente confusione legata alla tensione verso qualcosa che si immagina, si sogna, ma non si conosce realmente. Il personaggio di Louis Garrel assiste insensibile alla fine di tutti i tasselli che componevano il suo "nuovo mondo" – le battaglie, la comune a casa di

Antoine, l'amore – ma non proprio di insensibilità si tratta piuttosto di incapacità di affrontare e confrontarsi con la realtà per il suo portato di compromesso e di corruzione rispetto all'ideale che è stato così vicino come non mai. Garrel regista considera il 68 "l'esperienza più radicale del secolo" e per ritrarla nella sua grandezza riporta allo spaesamento e alla disillusione che si provano nel considerarla ad anni di distanza, con molti compagni di lotta cambiati o perduti. È estremamente raro trovare questa radicalità nel cinema d'oggi e questo spiega anche le grandi difficoltà produttive che ha incontrato il film. Difficoltà legate al tema, al bianco e nero, alla durata. Gilles Sandoz, produttore del film e amico di lunga data di Garrel, è riuscito a portare a termine il progetto credendovi fortemente. Si sa che il film è stato realizzato – in parte – con abiti, decor, oggetti del sopra evocato *Dreamers* di Bertolucci: la "lezione dei film di serie b" dice Garrel. Forse proprio queste coincidenze rendono ancor più forte la differenza tra i film. In *Dreamers* si rielabora - con nostalgia, con partecipazione, con analisi – il sogno della rivoluzione che si è dovuto trasformare e confrontare con la realizzazione di un progetto di vita individuale: è la necessità personale di un artista. In *Les amants réguliers* si entra nel vivo dello slancio, senza alcuna interpretazione, con l'obiettivo dichiarato di comunicare e trasmettere alle nuove generazioni quello spirito così lontano dai giovani d'oggi. Quasi un film di propaganda.

Due movimenti contrari. Bertolucci apparentemente punta al saggio critico sulla sua generazione e analizza, studia e parte da una profonda ricerca filologica (delle ideologie e della storia) per poi però rispondere a un'esigenza personale. Garrel semplifica, riduce e minimizza per aprire il fuoco del 68 alle generazioni di oggi e trasmettere intatto la forza di quel sogno.

Les amants réguliers ha vinto al festival di Venezia il Leone d'argento per la migliore regia e l'Osella per la migliore fotografia. In Italia è stato trasmesso da Fuori Orario (Rai Tre) immediatamente dopo il festival ed è stato poi distribuito nelle sale italiane alla fine di settembre. ●



Good night and good luck

Ideologia come razionalizzazione

di Alberto Angelini

Il sogno di un mondo migliore, libero dai pregiudizi e dalle persecuzioni. Il sogno di una grande democrazia capace di rispettare i diritti e i doveri dei cittadini e dei suoi statuti. E' questo il tema che si avverte come sottotondo del film diretto da George Clooney.

L'opera si basa sulla storia vera del giornalista Edward R. Murrow che, nel 1953, mentre la televisione sta iniziando a imporsi all'attenzione del pubblico, conduce il notiziario "See It Now" e il talk-show "Person to Person", di grande successo. Edward, però, che si sente più a suo agio nei panni del cronista, si appassiona al caso di un pilota della marina militare cacciato dall'esercito perché considerato un "rischio per la sicurezza nazionale" e poi dichiarato colpevole senza alcun processo. Divulga, quindi, la notizia durante il programma, facendo entrare in scena il senatore del Wisconsin Joseph McCarthy. Quest'ultimo, presidente della "Commissione per le attività antiamericane" e responsabile delle cosiddette "liste nere", contenenti i nomi di presunti simpatizzanti comunisti, tramite spezzoni di filmati dell'epoca, è interpretato dal vero McCarthy, che emerge dalla storia con tutta la sua carica di fanatismo. Necessaria, quindi, non solo per motivi formali, la scelta del bianco e nero, che conferisce al film il carattere di verosimigliante documento, a cui tende anche l'ottima recitazione di tutto il cast. Clooney fa interagire gli attori con i personaggi delle registrazioni d'archivio e dà una bella prova di regia, rifiutando la spettacolarizzazione e rifacendosi a un linguaggio sobrio e rigoroso, elaborato proprio dalla prima generazione di quei registi provenienti dalla televisione, come Sidney Lumet e John Frankenheimer.

Emotivamente, si ha sempre la sensazione di trovarsi al chiuso; in un "dentro" rappresentato dai veri protagonisti della pellicola: ovvero gli studi di registrazione della CBS degli anni cinquanta, dove tutti fumano, compreso il conduttore, durante la trasmissione. Si tratta degli studi, non della CBS stessa, che non permetteva ai suoi dipendenti di sposarsi tra loro, salvo licenziamento. In quel luogo magico che parla al mondo attraverso dettagliatissimi reportage, resiste e reagisce, questo è il messaggio, un gruppetto di giornalisti dalla schiena dritta che fanno parte dell'America sana e autenticamente democratica. Il "fuori" non è ricostruito; del resto, quella realtà popolata da vittime e carnefici non è ricostruibile, ma giunge prepotentemente, tramite i filmati di quei processi che caratterizzarono la "Caccia alle streghe".

Nel "dentro" degli studi, che rappresentano uno spazio assolutamente mentale, viene analizzata ed elaborata questa realtà esterna, anch'essa trasfigurata dai media che la comunicano, allo scopo di trovare la giusta risposta o, meglio ancora, una proposta.

Ciò avviene attraverso una geometrica scansione degli eventi, che si ripete più volte, come un setting analitico, o un rituale, quasi a voler conferire al "vero" giornalista una sua laica sacralità: riunione mattutina dei redattori, preparativi per la messa in onda, diretta della trasmissione, commenti e riflessioni del dopo diretta, canzone jazz che fa da chiosa alla giornata.

Il film trasmette efficacemente l'atmosfera soffocante e sospettosa in cui, a causa del maccartismo, visse una parte dell'America negli anni cinquanta e, sul piano psicoanalitico, pone un problema complesso e delicato:





cosa significano, mentalmente, le ideologie? E' infatti per motivi ideologici che, in ambito storico e sociale, si verificano situazioni di conflitto, anche persecutorie o belliche.

La cosa psicologicamente più difficile da accettare è che chi, in nome di una ideologia, compie azioni aberranti o violente può essere, soggettivamente, in buona fede. Un assassino che possiede una ideologia può credere di essere un rivoluzionario; se non ne dispone è un criminale; ma anche i criminali cercano delle giustificazioni, o meglio, in senso psicoanalitico, delle razionalizzazioni.

Anche nel film, il senatore McCarthy non viene descritto come un soggetto in mala fede. Mentre, col suo operato, minacciava i diritti civili e attentava alle libertà individuali, era fanaticamente convinto di combattere per il bene della nazione americana. Questa ingenua convinzione di aver fatto il proprio dovere è stata riscontrata anche in chi, per motivi ideologici, si è macchiato addirittura di terribili delitti. Ovviamente, se la materia non è cruenta, è più facile razionalizzare.

Ciò nulla deve togliere alla dimensione della responsabilità personale e alla prospettiva storica. Il giudizio psicologico non può coincidere con il giudizio morale, o con quello storico; esso può però aiutare a meglio comprendere il significato di certi percorsi individuali.

A introdurre il termine "razionalizzazione" nel vocabolario psicoanalitico fu, nel 1908, Ernest Jones, uno dei primi allievi di Freud. E' un procedimento con cui si cerca di dare una spiegazione logicamente coerente, o moralmente accettabile, a un atteggiamento, un'azione, una idea, un sentimento, ecc., di cui non sono percepiti

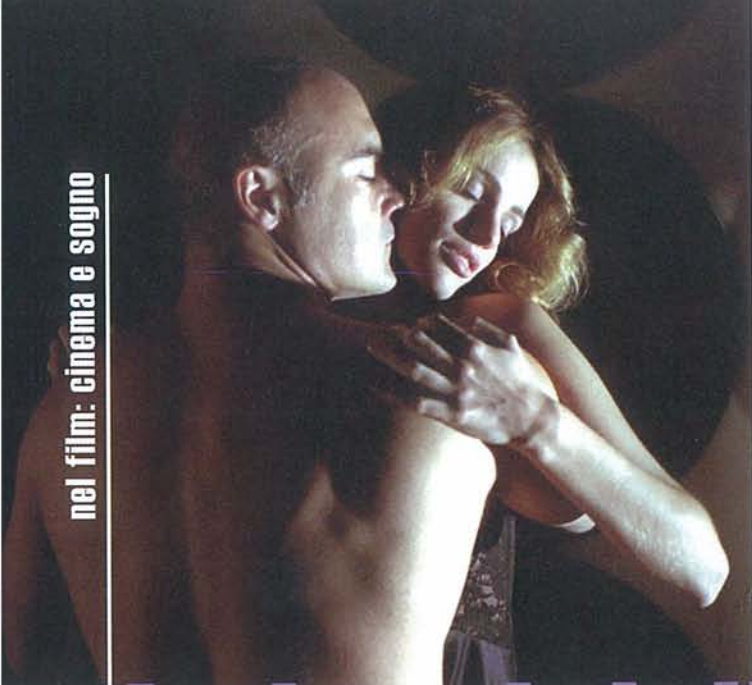
i veri motivi. Si razionalizzano i sintomi, le difese e perfino i deliri.

In seguito, nella Russia post-rivoluzionaria, Boris Fridman, che con L.Vygotskij, A.Luria ed altri aveva dato vita alla Società Psicoanalitica di Mosca, sostenne che tutte le ideologie, politiche e non, sono delle gigantesche razionalizzazioni. Esse intendono coprire i veri motivi di un impulso con scopi più elevati: gli "ideali", per sfuggire alla eventuale condanna dei propri intenti proveniente dalla parte censoria dell'apparato psichico ed evitare il conflitto interno.

Era una idea diversa da quella di Jones che vedeva le ideologie come dei *sostegni* alla razionalizzazione.

Nel film di Clooney sono motivi ideologici anche quelli che confortano il gruppetto di giornalisti nella lotta contro l'intolleranza. In questo caso, però, si tratta di forze che tendono a integrare, piuttosto che a dividere. Comunque sia, ogni messaggio, non solo cinematografico, che critica il fanatismo delle ideologie estreme è un contributo alla civiltà, alla tolleranza e al rispetto reciproco. Uno dei maggiori psicoanalisti italiani del novecento, Cesare Musatti, già perseguitato dal fascismo per la sua origine ebraica, ha narrato di aver preso in analisi, nel dopoguerra, un ex gerarca fascista epurato che chiedeva il suo intervento. Con ciò egli voleva sottolineare come la psicoanalisi abbia la possibilità di andare oltre la barriera ideologica, sia sul piano scientifico, sia sul piano umano.

Purtroppo, la sottile tentazione proveniente dall'ideologia è grande, perché tutti noi, inconsciamente, *abbiamo bisogno* di nemici e troveremo sempre molti buoni motivi per combatterli. ●



**Quando il percorso è compiuto
Olga può avere occhi per il mondo
che rinasce, ma sono occhi cambiati,
per sempre**

I giorni dell'abbandono

di Lella Ravasi Bellocchio



I giorni dell'abbandono sono i giorni perduti, le ore infinite delle perdite, quelle inflitte e quelle subite, i tempi delle dure emozioni e dei sentimenti che ci hanno devastato, del malamore come aria cattiva che ci soffoca. "Facciamo un altro bambino?" -chiede Olga- e il marito, Mario, deve correre alla finestra a prendere aria, la perdita d'amore gli strozza la gola. Olga è completamente ignara di quanto le succederà; è chiusa nel suo mondo borghese -una bella casa, un lavoro di traduttrice, due bambini cari e spietati come tutti i bambini- e tutto all'improvviso esplose: lui se ne va, non le lascia spazio per parole, tempi di comprensione, e non le dice che c'è un'altra donna, ma balbetta -intimidito dalle sue stesse parole, prigioniero di una vergogna senza nome- di avere "un vuoto di senso".

Malamore e vuoto che attanaglia. Mille "perché?" e nessuna risposta. Le si installa dentro l'ossessione di un sesso perduto per lei, goduto da un'altra, la rivale: il corpo non le risponde più. Sembra disarticolarsi, in gesti frammentati, tenuti assieme a forza; nelle fenditure che si aprono, compaiono fantasmi di memorie d'infanzia: la "poverella", una donna-poverella appunto perché lasciata dal marito- che si era uccisa, lasciandosi andare come Ofelia nell'acqua, una figura d'Ombra. E' una specie di follia anche quella di Olga, un perdersi scosso di paura: la sua vita senza di lui è un oscuro ripetersi di gesti che le sono estranei. Senza la dipendenza scandita dalle ore e dai giorni appartenuti a lui, al gioco delle parti che a lui la legava, è priva quasi di corpo. Si fa violenza proponendosi in un sesso brutale e angosciato a un uomo gentile, dimesso, un musicista che abita nella sua stessa casa: non fa l'amore con lui, non lo vede, mentre ci scopa ha occhi ossessionati solo dall'immagine del mari-



to con l'altra, fantastica i loro corpi. Sta male. Non è quella la strada. Ma tutto va attraversato, tutto va patito in una sorta di *via crucis*: Olga è "solo" una donna abbandonata, e la percezione del tempo è diversa in chi patisce un dolore e in chi assiste da fuori. Per Olga tutto è immerso nel nulla, nella vanità infinita di una vita che ha perso il centro, che gira a vuoto, disperata.

Quante sono le storie che conosciamo in cui ci appare in filigrana la sagoma smagrita di questa donna carica d'angoscia? L'abbandono espone alla non appartenenza, precipita chi lo patisce nella solitudine dell'assenza, ma anche chi è autore del danno è esposto al dolore di dare dolore, appena mitigato dalla coazione a ripetere in cui si affretta a fuggire in una relazione falso-alternativa. Tutto si ripete, inesorabilmente, ed è più facile scatenare i cani contro il cattivo che abbandona, piuttosto che cercare dentro di sé non la colpa, ma la domanda (anche se non ha risposta) e infine, il riconoscimento di una diversa opportunità di vita.

Mi vengono in mente le tante storie ascoltate, i tanti volti segnati dal dolore nella stanza dell'analisi, i "perché?" a cui nessuno può dare risposta quando finisce un amore per cui si stava al mondo. Si mescolano le storie con il racconto del libro della Ferrante e del film di Faenza: non posso vedere Olga che attraverso il volto

intenso, vero, di Margherita Buy. Non posso che ascoltare attraverso la sua voce. E' sua la forza dell'inquietudine, la potenza e l'angoscia spesso dello smarrimento: nessuna nevrosi di maniera, una totale capacità di immergersi, di raccontare la perdita, nei gesti spezzati o armoniosi, negli occhi spenti o innocenti.

Quando il percorso è compiuto Olga può avere occhi per il mondo che rinasce, ma sono occhi cambiati, per sempre: "vede" solo allora -per caso, a un concerto- il musicista che nel tempo è diventato un buon vicino. Non è più l'uomo dimesso e confuso, con le mani che sanno poco dell'amore. Le sue mani toccano il violoncello come se toccassero il corpo e l'anima di lei: la musica è travolgente, è negli sguardi, nella musicalità che sprigiona dal corpo-violoncello come se finalmente stessero facendo l'amore, è l'incontro fisico tra i due, eros puro. E' il dionisiaco di Goran Bregovich che esce dagli Inferi e la riporta, li riporta nel mondo. Un Dioniso contaminato di infinita tenerezza.

Così si può finire. Così si può ricominciare. ●

(Elaborazione della postfazione di L. Ravasi Bellocchio alla sceneggiatura del film *I giorni dell'abbandono* di Roberto Faenza, Marsilio editore).



62° mostra del cinema

di Simone Mangoni

Ultimo sabato. Il vaporetto salpa colmo dal Lido. Approderà più tardi a due passi da San Marco.

In molti, però, sono rimasti alla fermata. Chi è a bordo, invece, ha litigato per salire, ha scavalcato, rubato la fila.

Si fa così in Italia, si fa così a Venezia, lo fanno tutti, soprattutto di notte.

Chi è già in barca si gode lo spettacolo e irride gli altri. A terra se la prendono coll'equipaggio, urlano insulti e sbracciano rabbiosi. Una ragazza quasi cade in acqua, mentre



inesorabile il vaporetto va, lasciandola al molo assistita dai compagni.

I pochi veneziani a bordo se la spassano: in tanti secoli, in fondo, non hanno mai veramente legato coi turisti.

“Siamo appena partiti e la folla è già così lontana”, pensa qualcuno sbattendo gli occhi ciondoloni, sguardo arrossato sull’insegna CAMPARI, mano appesa al ferro del tettuccio per l’equilibrio, mento affondato sul bicipite per la stanchezza.

Sul vaporetto è notte e nessuno ha più voglia di far festa. Riuscire a salire è stata l’ultima emozione, dopo i film del Palazzo o di Alice, le cene, le feste.

Venezia è così bella, nel suo silenzio, che nessuno se ne accorge più.

Si avvicina eterna, mentre qualcuno dorme. Alcuni guardano il vuoto, altri fissano la

scia. Seduti, dentro, leggono in molti. Fuori, in piedi, l’*insieme-passeggeri*, così compatto, ondeggia armonioso e stanco, sospinto dai flutti di un canale che ogni anno ha lo stesso odore.

“San Zaccaria, San Zaccaria!” urla il marinaio.

Nessuno lo ascolta, ma scendono tutti.

E’ domenica ormai, sulla passerella. Il vaporetto salpa ancora, torna vuoto al Lido; i suoi passeggeri sono già tra i vicoli, dispersi in pochi secondi.

Riva Schiavoni è di nuovo sola, i campanili dormono.

La 62esima Mostra del Cinema si è appena conclusa.

L’indomani in auto o in aereo verso Milano o Roma, nel bene o nel male, nessuno saprà dimenticare Venezia.

Venezia in concorso

Eidos dedica molto spazio in questo numero alle più interessanti pellicole presentate in anteprima al concorso veneziano. Fra i film non recensiti nella rubrica NEL FILM da ricordare è senz’altro il vincitore *Brokeback mountain* di Ang Lee. Un western audace e minimalista che diventa lo scenario per una rappresentazione della società rurale americana, lontano dagli stereotipi dell’irreale e mitico genere filmico dal quale prende in prestito solo pochi elementi, come le ambientazioni o il ritmo



lento e scandito dei passi dei protagonisti. Dentro al film una storia d’amore omosessuale, a detta dell’hollywoodiano regista cinese da non prendere come provocazione: la sua è soltanto una lettura del mondo dei cowboy, quello vero.



Giuria:

Amos Gitai, Dante Ferretti (presidente), Emiliana Torrini, Edgar Reitz, Claire Denis, Acheng, Christine Vachon

Premi:

Leone d'Oro per il miglior film: *Brokeback Mountain* di Ang Lee

Leone d'Argento per la migliore regia: *Les Amants réguliers* di Philippe Garrel

Premio Speciale della Giuria: *Mary* di Abel Ferrara

Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile: **David Strathairn** per *Good Night, and Good Luck* di George Clooney

Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile: **Giovanna Mezzogiorno** per *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini

Osella per il migliore contributo tecnico: **William Lubtchansky** per la fotografia del film *Les Amants réguliers* di Philippe Garrel

Osella per la migliore sceneggiatura: **George Clooney** e **Grant Heslov** per *Good Night, and Good Luck* di George Clooney

Premio Marcello Mastroianni a un giovane attore o attrice emergente: **Ménothy Cesar** in *Vers le sud* di Laurent Cantet

Leone Speciale per il complesso dell'opera: **Isabelle Huppert**

Il film che più di ogni altro merita di essere messo in risalto (anche perché faticherà certamente a raggiungere circuiti distributivi internazionali) è però il fuori-concorso *Bubble*, ultima fatica indipendente di Steven Soderbergh: la società del capitale, spogliata dei suoi consumi e dei suoi fasti sembra perdere ogni attrattiva per l'uomo. I protagonisti di uno svilente lavoro in fabbrica, in un sobborgo ai limiti del degrado, così lontano dal sogno americano, semplicemente "resistono" in una vita di privazioni, di calcoli, di orari scanditi dai tempi dei reparti.

Unico appiglio, l'essere umano. Anche gli affetti però appaiono senza colore, piatti, ovattati come sono dal filtro di menti ormai alienate. In queste economie di sussistenza, quando non c'è il lavoro c'è una birra al locale, una mensa condivisa, una sigaretta che regala eterni attimi di conforto. Eppure in questo contesto di rare e misere gratificazioni fisiche ed emotive ogni piccola oscillazione dei sentimenti scatenerà fra i colleghi dolorose, incontrollate e miserabili reazioni. Lo stile di Soderbergh è impeccabile sin dalla scelta del formato della pellicola, e prosegue coerente con la fotografia e gli ambienti, intimamente collegati alle emozioni dei personaggi. Le sue bambole di gomma vulcanizzata nella fabbrica (*bubble*, appunto), sono dunque la cruda metafora di esistenze solo superficialmente simili a vite reali. ●



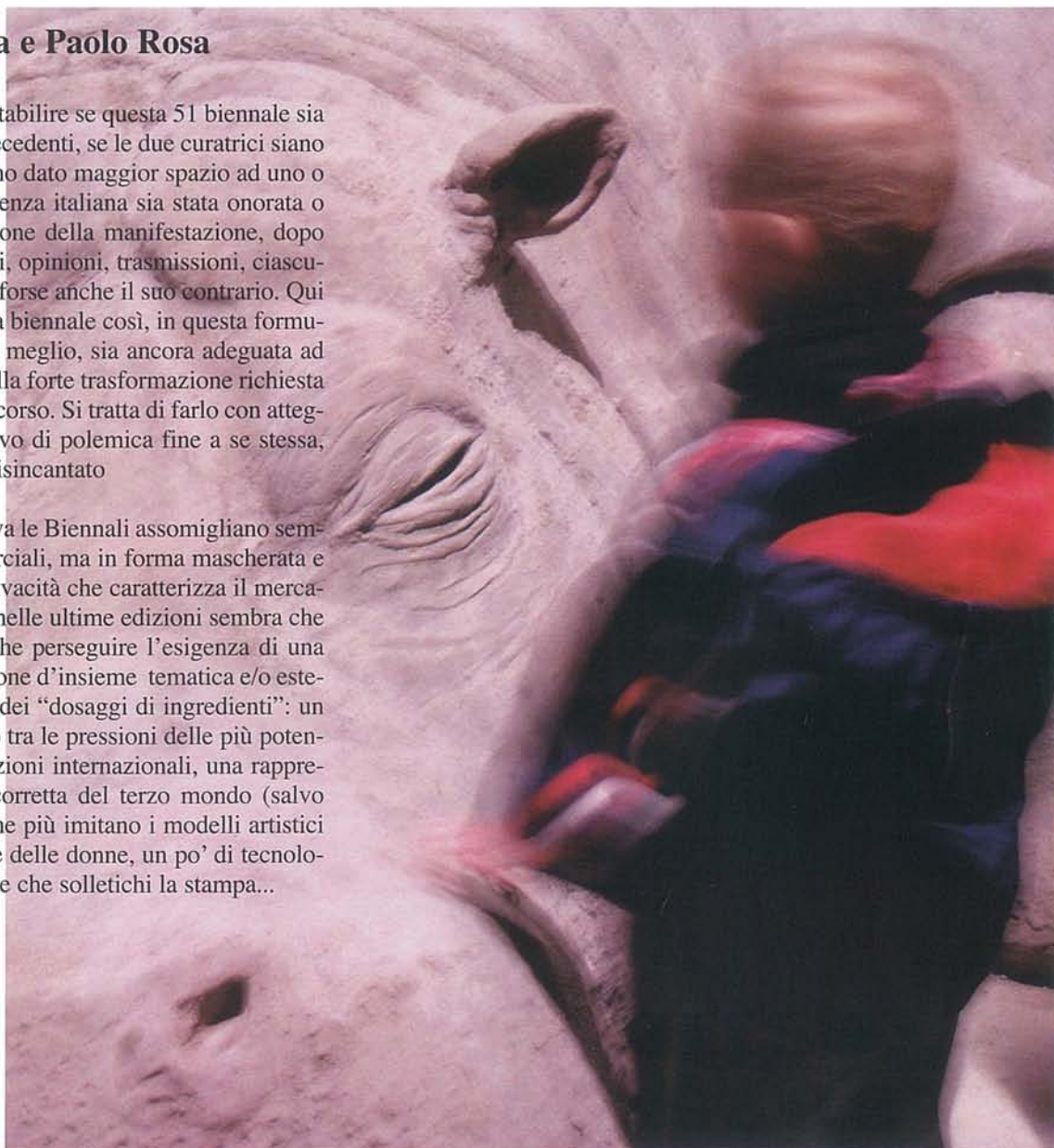
La biennale si è persa, ne cerchiamo un'altra?

**Conversazione in treno,
ritornando dalle giornate di chiusura
della 51° Biennale di Venezia.**

di Andrea Balzola e Paolo Rosa

PR Qui non si tratta di stabilire se questa 51 biennale sia meglio o peggio delle precedenti, se le due curatrici siano state più efficaci o abbiano dato maggior spazio ad uno o all'altro sesso, se la presenza italiana sia stata onorata o sottovalutata. A conclusione della manifestazione, dopo una valanga di recensioni, opinioni, trasmissioni, ciascuno si sarà fatto un'idea e forse anche il suo contrario. Qui si tratta di stabilire se una biennale così, in questa formula, abbia ancora senso, o meglio, sia ancora adeguata ad avere voce in capitolo nella forte trasformazione richiesta dal passaggio epocale in corso. Si tratta di farlo con atteggiamento costruttivo, privo di polemica fine a se stessa, ma altrettanto onesto e disincantato

AB Secondo Bonito Oliva le Biennali assomigliano sempre più alle fiere commerciali, ma in forma mascherata e imbalsamata, senza la vivacità che caratterizza il mercato. Difficile dargli torto, nelle ultime edizioni sembra che i curatori-“cuochi” più che perseguire l'esigenza di una precisa (e personale) visione d'insieme tematica e/o estetica siano alle prese con dei “dosaggi di ingredienti”: un accettabile compromesso tra le pressioni delle più potenti gallerie, musei e collezioni internazionali, una rappresentanza politicamente corretta del terzo mondo (salvo poi scegliere gli artisti che più imitano i modelli artistici dominanti nel “primo”) e delle donne, un po' di tecnologia, qualche provocazione che solletichi la stampa...

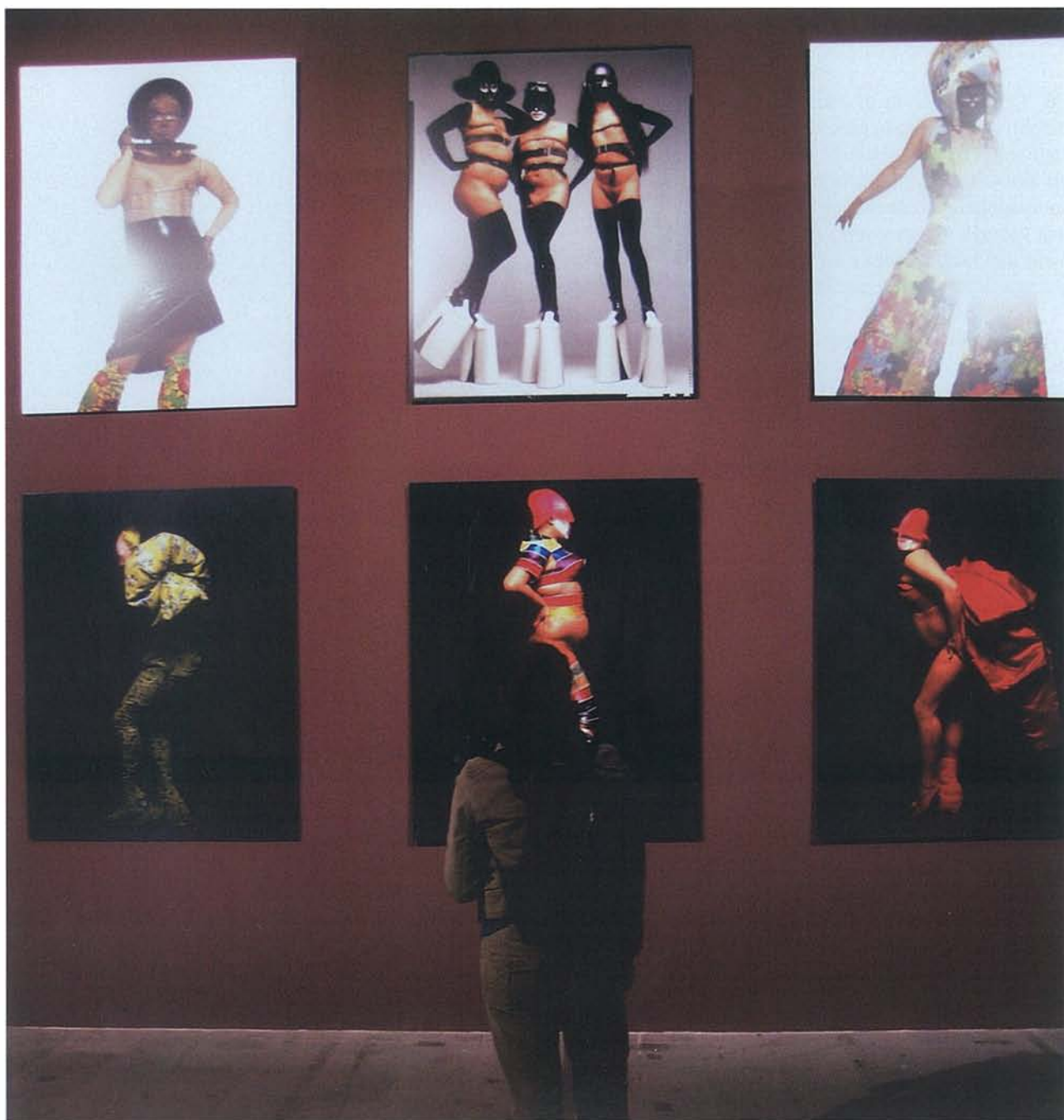


PR In questi anni di biennali confuse, scariche di energia, senza rotta, non cambia che sia un grande vecchio, un giovane rampante, un uomo o una donna a dirigerla. Il contenuto vaga nebulosamente tra opere riconosciute e più frequenti approssimazioni, tra rigore e glamour, tra esercizi di stile ed estetiche dell'orrore. Si cerca allora senza successo un filo che ci riporti al senso dei tonanti titoli che campeggiano sulle manifestazioni (dittatura...esperienza...lontananza...) e di cui non si riconosce l'ombra nel concreto. Si vaga con l'impressione che gli straordinari scenari che ospitano la mostra e che ogni volta ci sorprendono, penso all'Arsenale ma anche ad alcuni Padiglioni, non riescano se non raramente a dialogare con opere che li ignorano, che non mostrano la medesima ricchezza di sapienza, di grazia, di necessità. Un contrasto lampante. Se ne esce infine con la sensazione di aver compiuto

to un dovere più che aver provato un piacere.

AB Il paradosso raggiunge il suo apice quando i curatori rifiutano di proporre una linea curatoriale definita, proponendo invece un campionario caotico, più ampio possibile (pretesa poco attendibile) sul quale lo "spettatore-dittatore" (per alludere alla precedente edizione) decide cosa e come valutare. Precipitiamo così nel regno della finta democrazia culturale e della finta partecipazione. Credo molto nel ruolo etico che può svolgere l'arte ma questo può avvenire solo nell'assunzione di un preciso punto di vista, dove forma e contenuto, tema e linguaggio non possono dissociarsi.

PR In generale si avverte in molte opere più che emozione sensazione. Non si percepisce l'avventura del pensiero, non trasmettono la sofferenza e la gioia che insieme





compongono l'atto della creazione. C'è una distanza con l'atto artigianale che compone, appunto, l'esperienza dell'arte, e in cui riconoscere sapienza e conoscenza. Sembrano svuotate sia nel gesto di depositare cinquanta bucce di cipolla su un marmo, sia nel proporre tecnologiche astronavi cangianti. Ma è questa l'esperienza dell'arte nell'era della tecnica?

L'immaginario, più che tecnologico, su cui ovviamente non ci si fa problema, sembra cercare di ancorarsi alle retoriche della modernità: il cinema, la moda, l'immagine del sociale, ma galleggianti nella superficialità di un trailer che non ha più bisogno nemmeno del film originale. Gli artisti stanno a questo gioco, data l'importanza della vetrina. Ma perché si accetta di veder svilito il proprio percorso di ricerca, la propria complessità di linguaggio, la dignità del proprio tempo, dentro questa logica?

AB La sensazione è in effetti che l'arte in manifestazioni come la biennale arrivi decontestualizzata, è singolare che dopo un lungo percorso che ha portato molti artisti a lavorare e interagire sempre più con il paesaggio

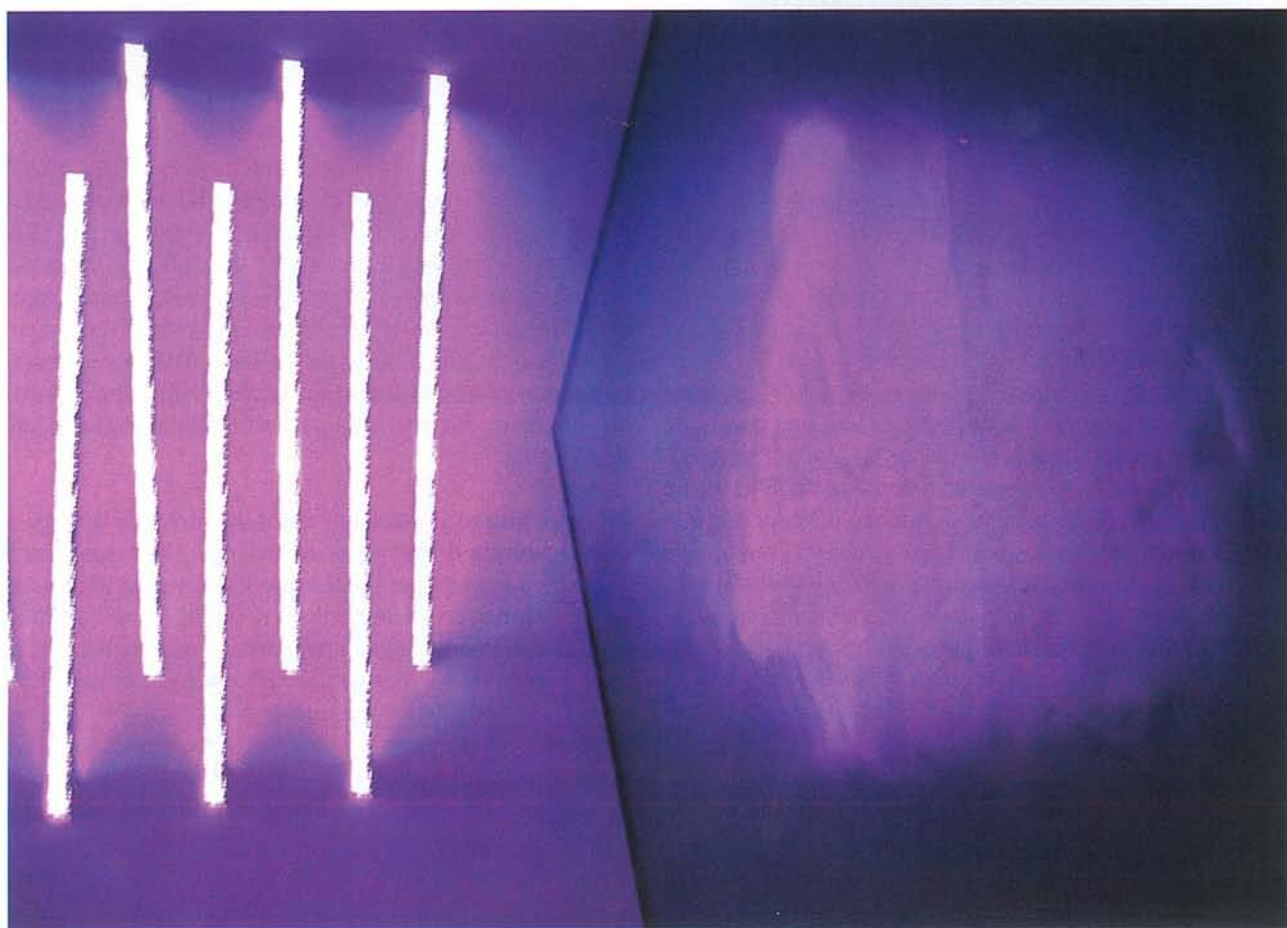
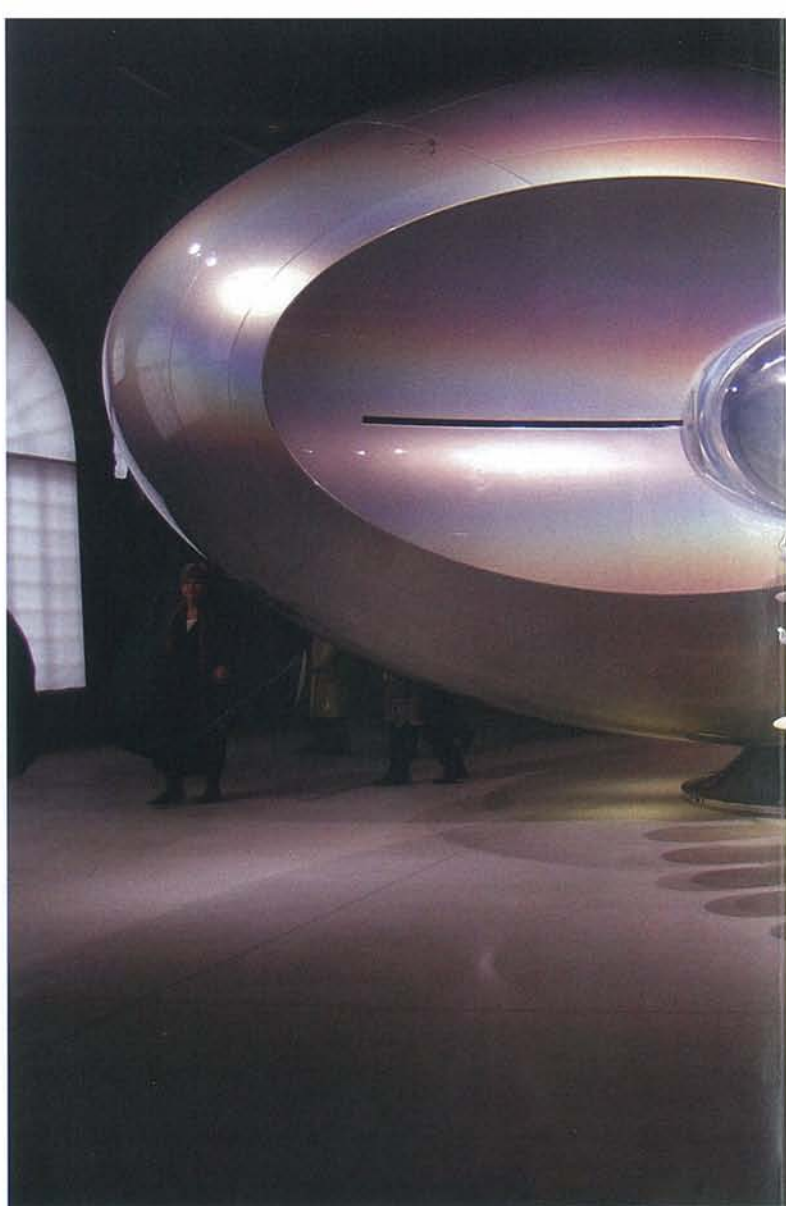
naturale e urbano, a interpretare creativamente lo spazio, i molteplici e suggestivi ambienti della biennale siano occupati come semplici contenitori, assolutamente "neutri" rispetto all'opera presentata. Una delle proposte per una biennale diversa potrebbe essere a mio parere proprio *raccogliere e poi selezionare progetti di interventi ad hoc sui luoghi (interni ed esterni) di Venezia, ridisegnando in chiave artistica la mappa della città e facendo dialogare davvero gli spazi e la gente con le opere degli artisti.*

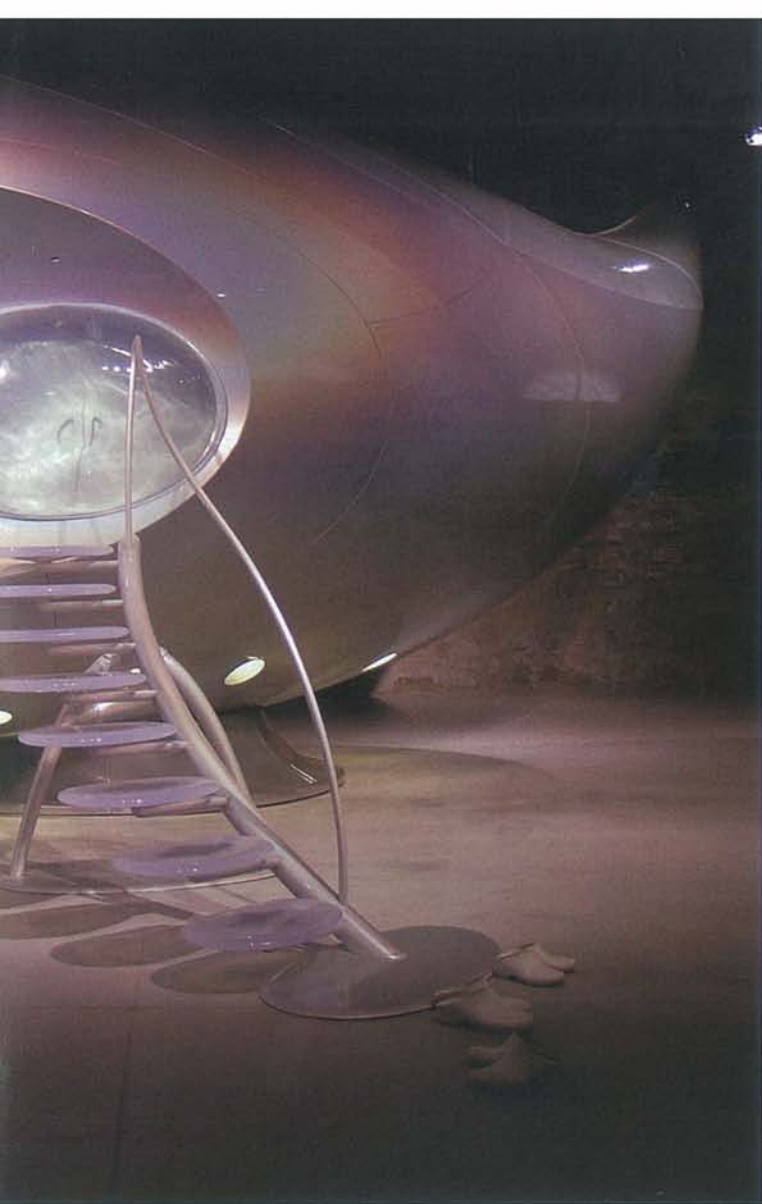
PR Per ultimo il pubblico che fedelmente si adegua a questa liturgia e interviene numeroso. Ma il sospetto è che spesso venga per apprezzare il grottesco, per gustare il folklorico. A fruire della episodicità così estremizzata in cui emerge solo l'apparenza, la provocazione, lo spot pubblicitario. Fotografia del contemporaneo dunque? Ci si può adeguare a questo punto di vista, ma non crediamo possa essere la missione di una biennale di arte e cultura. E se si dice che non è più tempo di grandi visioni occorre avere il coraggio di dire che non è più

neanche il tempo di grandi manifestazioni. Se non vogliamo una biennale che sia solo conseguenza di una situazione, di uno stato delle cose occorre saper proporre nuove formule, aprire un dibattito su questo. Vogliamo provarci?

AB All'interno stesso degli altri settori della Biennale ci sono dei segnali nuovi e a mio parere positivi, ad es. la Biennale Teatro diretta quest'anno da Romeo Castellucci non ha esibito la consueta rassegna dei soliti noti ma ha indetto una specie di bando a cui tutti i gruppi teatrali potevano partecipare con dei progetti, con alcune discriminanti, in un'idea estesa di teatro che comprende performances e sconfinamenti tra le discipline artistiche. Qui mi sembra ci sia un primo salto di qualità, la Biennale non come vetrina dell'esistente ma come *evento unico di promozione del nuovo*, con un'assunzione precisa e trasparente di responsabilità nelle scelte finali del curatore.

PR Quindi una biennale che sappia proporci un orizzonte, magari parziale ma su cui si possa discutere. Per questo ci vuole tempo, non i soliti pochi mesi prima. Quindi diamoci del tempo. Proponiamo una biennale che avvenga ogni quattro anni, almeno nella formula simile a quella della sua tradizione. Nei due anni coincidenti all'appuntamento biennale intermedio si crei una edizione di studio, in cui il centro d'interesse non

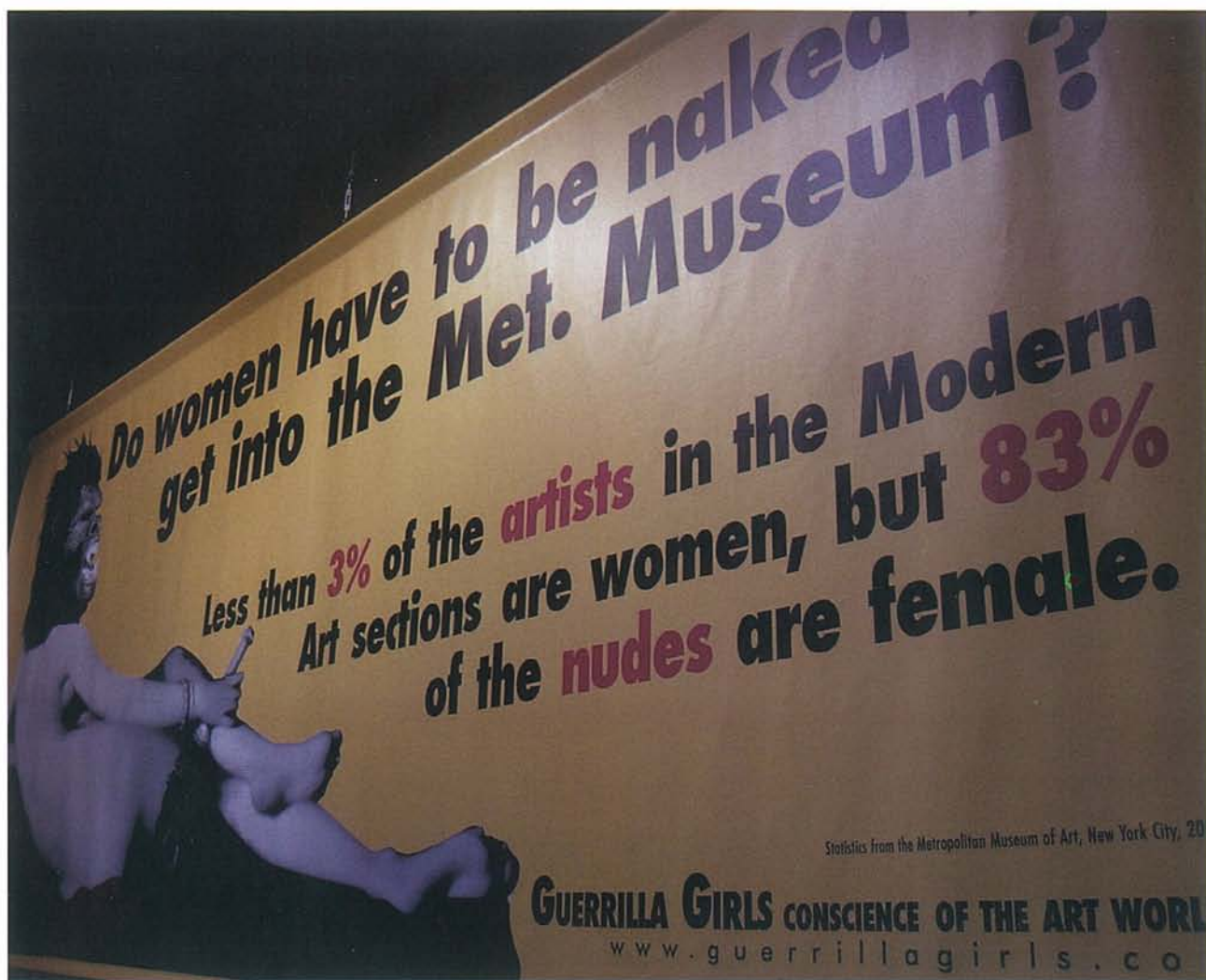




sia quello espositivo, ma l'occasione di incontro e di scontro di idee. Lo si faccia attraverso workshop, laboratori, seminari e convegni. Si trasformi il periodo di quella edizione intermedia in un grande laboratorio aperto, in cui tutti ci si impegni, con modestia e umiltà (perché questo chiede una situazione d'emergenza sociale e ambientale), a ricomporre, dopo anni di destrutturazione, un senso e un pensiero dell'arte. Valorizzando le differenze, le culture divergenti che sono rappresentate simbolicamente, in modo unico, dai Padiglioni. Una edizione di studio che sappia confrontarsi con il momento formativo di se e degli altri. Che coltivi la relazione con i luoghi dove si formano le esperienze dell'arte siano esse le accademie, le università che le situazioni di marginalità sociale.

L'edizione successiva si faccia tesoro di questa fucina di vitalità e cerchi di indicarne le costanti e i contrasti, lo scenario e il suo retro, attraverso le opere compiute o meglio i percorsi compiuti dai più significativi artisti. Sia un'edizione coraggiosa dove al titolo corrisponda una tesi espositiva.

AB Anch'io vedo una nuova Biennale come Laboratorio delle idee e delle pratiche artistiche, ma non solo un laboratorio per gli artisti, anche un osserva-



torio per i critici che possono misurarsi e anche “interferire” con il divenire di un progetto artistico, seguendone e interpretandone la genealogia, infine per il pubblico stesso che potrebbe “testare” l’opera nel suo farsi e non solo limitarsi alla sua contemplazione finale. Per questo credo che invece di un curatore unico, che inevitabilmente diventa una figura di “potere” e che nello stesso tempo, paradossalmente, ne ha meno perché è più esposto alle pressioni, sarebbe più interessante la direzione collegiale di un comitato scientifico, misto di artisti, critici, studiosi di estetica, ognuno responsabile di un settore.

PR La biennale è il regno dei curatori: c’è mai stato un artista a dirigerla? Tutti gli altri settori, danza, architettura, teatro, musica hanno espresso direttori significativi proprio tra gli artisti stessi di queste discipline. Forse che si abbia ancora l’idea che l’artista non sappia organizzare, pensare, scegliere, immaginare scenari più ampi del proprio? Tutto sommato, vedendo a pochi giorni di distanza la biennale giovani del mediterraneo a Napoli nei bellissimi spazi di Castel S.Elmo, rimango sorpreso da una più spiccata energia che l’attraversa, da un disincanto produttivo che la caratterizza, da casuali accostamenti di culture che esprimono. Nell’approssimazione di una edizione povera che sembra persino autogestita.. ●

La vida es sueño

Il sogno del cinema di Luis Buñuel

di Riccardo Dalle Luche

Quali siano stati i motivi dell'allontanamento e della rottura tra i due amici fraterani Buñuel e Dalí, coautori del primo film surrealista, *Un chien andalou*, è certo che alla luce dei loro successivi percorsi i due hanno interpretato in modo radicalmente differente i radicali assunti surrealisti di quella loro prima opera in cui onirismo, allucinazione e realtà erano inestricabilmente connessi. Dalí ha inteso il surrealismo in senso dispercettivo-allucinatorio, come *trasformazione, deformazione, distorsione, contaminazione percettiva* della realtà; Buñuel, al contrario, *ha identificato l'immaginazione col sogno* e fatto interamente del suo cinema una trasposizione nella veglia della dimensione onirica. Per realizzare questi assunti si è attenuto ad una adesione assoluta alla comune percezione, evitando ogni deformazione percettiva e sfruttando l'effetto di verosimiglianza della messa in scena cinematografica per condurre lo spettatore su altre dimensioni di senso e di non senso. I suoi personaggi, i suoi ambienti sono infatti assolutamente verosimili e descritti con un piglio realistico quando non, come in alcuni suoi film del periodo messicano, perfino neorealistico (*Nazarin, Los olivados* e molti altri). Il suo surrealismo nasce quasi esclusivamente dall'abilità di far muovere questi personaggi *su un'altra scena*, concretizzando l'intuizione freudiana (*die andere Schauplatz*), cioè nel cambiare la base interpretativa del loro agire, nel frantumare la coerenza razionale del racconto. La sequenza de *Il fascino discreto della borghesia* in cui i borghesi a tavola si ritrovano su un palcoscenico, osservati, con l'apertura di un sipario, da un pubblico teatrale (si tratta, come verremo a sapere

dopo, del sogno di uno dei commensali, Senechal) è un po' il marchio di fabbrica del surrealismo buñueliano: il senso comune dei comportamenti, il significato dei ruoli, delle abitudini sociali, delegittimati dai loro fondamenti, tolgono identità e spessore di realtà ai singoli personaggi che, con effetti sarcastici, non possono che sussultare ansiosamente, tentare di fuggire, mettere in opera le più svariate operazioni di difesa, oppure svegliarsi.

Questo avviene sistematicamente, in maniera più o meno estesa e radicale nessuno dei quali può essere completamente letto con chiavi convenzionali.

L'intrusione della logica onirica nella veglia varia, in ognuno dei 33 film dell'insuperabile maestro aragonese, a seconda delle esigenze narrative (degli obblighi di verosimiglianza dei diversi soggetti). Nelle sue opere più libere e radicali (da *L'angelo sterminatore* a *Il fascino discreto della borghesia* a *Il fantasma della libertà*), che continuano, in forma più estesa, organizzata e matura, la poetica dei due film surrealisti d'esordio (*Un chien andalou* e *L'âge d'or*), ritorna la rappresentazione, a tutt'oggi "indigeribile" per lo spettatore, perché troppo sovversiva per i suoi parametri mentali, dell'impossibilità ontologica di disgiungere, sullo schermo cinematografico, come sullo schermo onirico, sogno, realtà, sogno nel sogno.

"Il fatto è che i sogni sono la continuazione della realtà, della vita vigile.

In un film riescono ad assumere un



valore solo se mi vien detto:
 'Questo è un sogno', perché allora il pubblico dice:

'Ah, è un sogno, allora non ha importanza'.
 Il pubblico resta deluso. E il film perde mistero e il potere d'inquietare"
 Luis Buñuel

E' impossibile rendere conto, nello spazio di un articolo, di come la dimensione del sogno venga diversamente utilizzata da Buñuel: bisognerebbe rivisitare analiticamente tutti i suoi film, perché in nessuno di essi manca almeno una sequenza onirica. Ci limiteremo a indicare alcuni dei film più importanti e più significativi da questo punto di vista, ordinandoli in una sorta di scala, di "gradiente di oniricità":

a. Sogno inserito in una sequenza narrativa precisa: *Subida al cielo*, *Robinson Crusoe*

b. Sogno ricorrente, rivelatore e premonitore: *Tristana*

c. L'intero film può essere considerato un sogno, ed i sogni inclusi, sogni nel sogno: *L'angelo sterminatore*, *Bella di giorno*, *Il fascino discreto della borghesia*. La perfetta ambiguità di questi film li rende quelli più esteticamente fruibili.

d. L'intero film è la rappresentazione di una serie di esperienze oniroide concatenate: *Un chien andalou*, *L'âge d'or*, *Il fantasma della libertà*

e. Sequenze oniriche e/o allucinatorie e deliranti inframezzano narrazioni apparentemente coerenti: *El*, *Simon del deserto*, *La via lattea*. In questi ultimi due film d'argomento religioso è l'intera storia delle dottrine, dei riti, delle eresie, delle rivelazioni ad essere sospesa in una dimen-

sione tra l'onirico e il delirante: l'intera storia è un incubo della ragione.

Per quanto l'intera filmografia metta in scena ossessioni, temi e perfino (letteralmente) sogni personali di Buñuel, tutta la sua opera va letta senza alcun riferimento alla psicologia dell'Autore. Il metodo surrealista, infatti, a cui Buñuel è rimasto fedele per tutta la sua vita, prevede che l'artista sia un semplice medium di un automatismo mentale che lo trascende in quanto singolo individuo.

Buñuel raccomandava ai suoi attori di evitare qualsiasi caratterizzazione psicologica; queste indicazioni sono particolarmente evidenti nella produzione "non commerciale", in quella in cui la libertà dalle esigenze di cassetta era più evidente (in particolare, dunque, dopo i due film surrealisti degli esordi, e i due pseudo-neorealisti -*Las Hurdes* e *Los Olvidados*-, le produzioni europee a partire dagli anni '60, cioè da *Diario di una cameriera* in poi). La de-psicologizzazione dei personaggi, tuttavia, ha come esito tutt'altro che un cinema straniato, di burattini o robot; le vicende sono sempre dense dal punto di vista psicologico, eppure i personaggi sembrano soggetti passivi-osservanti, più che protagonisti delle loro azioni. Spesso, anzi, le subiscono senza potervi minimamente influire, non sanno quello che fanno e perché lo fanno, come i borghesi costretti a camminare per le strade, sempre più trafelati (*Il fascino discreto della borghesia*), o quelli impossibilitati ad uscire dal ricevimento (*L'angelo sterminatore*), Severine che è presa dall'impulso di prostituirsi nella casa di appuntamento (*Bella di giorno*) ed in mille altre sequenze del suo cinema.

Per questo Buñuel ha sempre potuto fare a meno delle grandi interpretazioni e delle "prove d'attore", finendo per lavorare nei suoi ultimi e più noti film con il medesimo



attore-feticcio di se stesso (Fernando Rey), né si scompose più di tanto quando dovette rinunciare a Maria Schneider, per le sue intemperanze sul set di *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, sostituendola con due attrici completamente diverse tra di loro per interpretare lo stesso ruolo di protagonista. Il fine è sempre quello di realizzare un'ambigua mimesi della scena onirica, sulla quale i personaggi si ritrovano collocati in situazioni più o meno realistiche e/o bizzarre-assurde, sulle quali possono esercitare una certa consapevolezza critica, ma dalle quali non possono uscire, nelle quali sono passivamente costretti ad agire, così come accade all'Io onirico o, forse, se osservato con la dovuta distanza, all'Io tout court.

L'eliminazione di una espressività psicologico-naturalistica alla recitazione è funzionale a fare dell'intero film un avvenimento in bilico tra il reale e l'immaginario, l'apologo anarchico e antisociale, la derisione dei vizi borghesi e l'allegoria onirica. La de-psicologizzazione dei personaggi ne è un presupposto, poiché ogni possibile enfasi su, ad esempio, una conflittualità conscia (come in alcuni film più commerciali del periodo messicano, o in segmenti dei film maggiori come *Tristana* o *Viridiana* o *Bella di giorno*) sposta pericolosamente l'equilibrio sul versante convenzionale della "realtà" e del film di genere. Al contrario, negli ultimi film, l'equilibrio è volutamente spostato verso la dimensione dell'assurdo: si ricordi ad esempio la negazione della logica aristotelica nell'episodio della bambina perduta ed in realtà lì presente ne *Il fantasma della libertà* e il già citato sdoppiamento della protagonista in *Quell'oscuro oggetto del desiderio*.

Paradossalmente, per realizzare la sua estetica, Buñuel ha dovuto possedere un senso estremamente forte e preciso della realtà: il suo cinema ha molto del documentario, ed

in effetti la sua passione di entomologo invade il suo cinema ben oltre che per gli inserti su formiche, scorpioni e ragni nei primi due film e in *Robinson Crusoe* (e di tutti gli altri animali cui dedica sguardi rispettosi e meravigliati in vari film). Il suo è un cinema "de constat (...), che osserva i suoi personaggi dall'esterno, come insetti, senza mai abbandonarsi al fascino liquoroso della psicologia" (Carriere). Il fatto che spesso confonda o trasformi la realtà in sogno ha a che fare con una sua precisa e definita visione del mondo: un paradossale nichilismo etico in cui l'ambiguità ontologica della vita psichica, in tutte le sue forme, viene lasciata esprimersi proprio perché il cinema, e non la vita reale, consente di dare libero sfogo all'immaginazione e alla sua radicale libertà.

"Il subconscio ha le proprie leggi e il proprio sistema di relazioni.

Se lei lo vuole portare sul terreno della razionalità, si ribella"

Luis Buñuel

L'ambiguità reale-immaginario resta comunque la dimensione buñueliana tipica, che non si declina soltanto nella dicotomia sogno/realtà. Ritroviamo infatti la semplice associazione tra rappresentazione e per-



cezione (ad esempio il passaggio da un dettaglio fotografico alla scena reale che ne era alla base, o di un'immagine pubblicitaria nella fantasia sviluppata dall'osservatore -mezzi, questi, già ben evidenti in *L'âge d'or*), l'alternanza e la confusione tra allucinazioni e realtà (*El, Simon del deserto*), presente e passato remoto, mitico (ancora *Simon del deserto*, ma soprattutto *La via lattea*). Tutte queste contaminazioni, come quella sogno/realtà, si prestano a sollecitare la ricerca di un senso da parte dello spettatore, cioè ad attivare i suoi processi psichici, impedendogli una fruizione puramente convenzionale e passiva.

La fluttuazione del grado di commistione reale-immaginario rintracciabile nelle diverse opere e in diverse parti di esse è funzionale alla riproduzione delle diverse profondità di intrusione della logica simmetrica (inconscia) in quella asimmetrica, nel senso di Matte Blanco. Infatti le esperienze psichiche nel loro complesso sono tutt'altro che monodimensionali, si collocano in un *continuum* che sposta la sfera del senso dalla dimensione della realtà (logico-razionale aristotelica) a quella della totale irrealtà (assurdo logico): nella

prima vi è il massimo grado di corrispondenza biunivoca tra il rappresentato e il riferimento reale (ad esempio il protagonista di *El* è un prototipo di marito geloso), nell'ultima vi è il massimo grado di ambiguità di senso, come quando, nello stesso film, il medesimo protagonista è preso dall'impulso sadico di "cucire" il sesso della moglie per tacitare in modo definitivo la sua ossessione (un esempio di "concretismo schizofrenico"). In tutti i gradi intermedi la corrispondenza, più o meno ambigua, si apre all'interpretazione, vale a dire alla possibilità dello spettatore di attribuire proiettivamente uno o più sensi al rappresentato.

"Solo i morti non sognano"

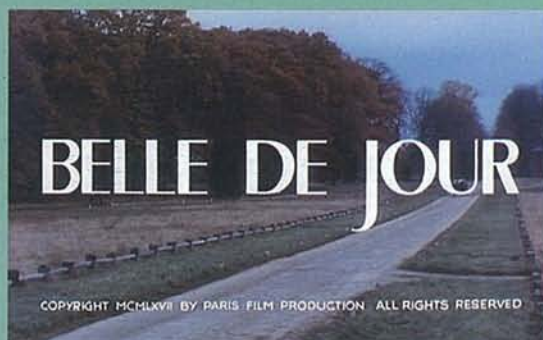
Don Lope (Fernando Rey) in *Tristana*

Il cinema di Buñuel consente molteplici percorsi interpretativi in discipline molto diverse, dalla filosofia, alla teologia, alla psicoanalisi, alla psichiatria, alla sociologia politica e alla critica sociale. Ma per quanto il regista voglia tenerci lontano dalle letture psicologico/psicoanalitiche, è soprattutto, nei suoi film, il potenziale mimetico della vita psichica, nei suoi stra-

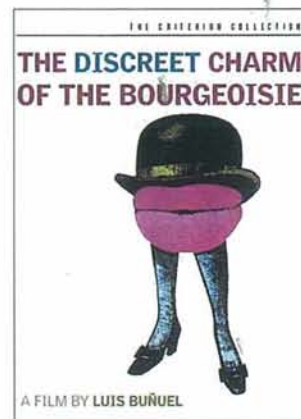


Luis Buñuel

filmografia completa



ti consci e inconsci, liberi e condizionati, ad essere strabiliante. Con grande naturalezza e senza alcun espediente (non vi è neppure un effetto speciale in tutto il suo cinema) Buñuel realizza dispositivi narrativi cinematografici che includono di necessità la mente dello spettatore nei processi di attribuzione di senso alla visione, fino a creare vortici ermeneutici e strutturali in cui non vi è più possibilità di discriminare tra i personaggi, le loro azioni, i loro dialoghi, i loro sogni e le loro fantasie (scritti, cioè fantasticate dallo sceneggiatore, sempre insieme al regista), da quelle dello spettatore, strappato dalla sua illusione di vivere in un'unica realtà. Buñuel ci impone nella situazione di Alice di fronte al Re Rosso dormiente, di non poter discriminare chi sia il soggetto della percezione e chi quello della realizzazione delle immagini cinematografiche. Il dispositivo cinematografico trova, in questo cinema, una delle più compiute realizzazioni e dimostra, in questi suoi effetti di fruizione, di essere il *medium* maggiormente in grado di riprodurre mimeticamente, in tutti i suoi spessori e le sue complessità, coscienti, deliranti e oniriche, il funzionamento della vita psichica. ●



Titoli originali

'70

Cet obscur objet du désir (1977)

Fantôme de la liberté, Le (1974)

Charme discret de la bourgeoisie, Le (1972)

Tristana (1970)

'60

Voie lactée, La (1969)

Belle de jour (1967)

Simón del desierto (1965)

Journal d'une femme de chambre, Le (1964)

Ángel exterminador, El (1962)

Viridiana (1961)

Joven, La (1960)

'50

Fièvre monte à El Pao, La (1959)

Nazarín (1959)

Mort en ce jardin, La (1956)

Río y la muerte, El (1955)

Ensayo de un crimen (1955)

Cela s'appelle l'aurore (1955)

Aventuras de Robinson Crusoe, Las (1954)

Abismos de pasión (1954)

Ilusión viaja en tranvía, La (1954)

El (1953)

Bruto, El (1953)

Mujer sin amor, Una (1952)

Subida al cielo (1952)

Hija del engaño, La (1951)

Susana (1951)

Olvidados, Los (1950)

'40

Gran Calavera, El (1949)

Gran Casino (1947)

'30

Hurdes, Las (1933)

Âge d'or, L' (1930)

'20

Un chien andalou (1929)

Cortoboom: Culto del breve o necessità?

di Giorgio Caputo

cortometraggio

film di breve durata, generalmente di carattere documentario, didattico o pubblicitario (Garzanti).

ARIA

26' super 16mm

ZANAHORIA FILM- KUBLA KHAN

2004

Fin qui, la definizione. Il corto, infatti, è biglietto da visita per i giovani registi emergenti (in questo caso la destinazione principale rimane sempre il festival - tra i tanti, quelli di Clermont Ferrand, Torino, Siena, Milano, nonché le sezioni specificamente dedicate da tutti i più importanti festival internazionali), è video-documento inserito all'interno di trasmissioni a sfondo culturale (Artea, 25esima Ora), è mezzo pubblicitario, per alcuni grandi brand che hanno trovato nel corto un modo originale per promuovere i loro prodotti (fra gli altri Citroën, BMW, Scavolini). Il suo boom recente trova, però, anche motivazioni intrinseche: la *breve durata*, infatti, si adatta in modo particolare ai nuovi linguaggi della contemporaneità. Rapidità, leggerezza, esattezza sono i suoi caratteri essenziali. Non è un caso che corrispondano ad alcune delle parole chiave individuate da Calvino nelle sue *Lezioni americane* come elementi fondanti del nuovo millennio. Finita l'epoca delle grandi narrazioni, si afferma il linguaggio della brevità: catturare l'istante, condensare l'esperienza, sviluppare quella che chiamiamo estetica del frammento. Su un piano più concreto, inoltre, va sottolineato come, la trasformazione dell'industria cinematografica, i sempre più alti costi di una produzione e la crescente difficoltà per i giovani registi di reperire fondi per le proprie opere (in particolare nel nostro paese, dove i tagli alla cultura hanno ormai raggiunto livelli da *horror*) impongano, agli artisti, drastiche riduzioni a priori allo sviluppo delle loro storie. Il corto diventa l'unica palestra dove poter sperimentare nuove tecniche, scoprire nuovi talenti attoriali e disegnare modi nuovi di costruire una produzione cinematografica, lontani da logiche di botteghino.

Un esperimento riuscito in questo senso ci è sembrato il cortometraggio *Aria* di Claudio Noce, co-sceneggiato con Elisa Amoruso ed interpretato da Paolo Sassanelli e Michele Amoruso. Il film offre uno sguardo sulla periferia romana (Torbellamonaca), dove le storie dei prota-



gonisti si intrecciano dipingendo un sensibile e complesso quadro della vita di borgata. I toni garbati e la fluidità della narrazione ne fanno un esempio di stile, come testimoniato anche, ove ve ne fosse bisogno, dall'assegnazione all'opera di uno dei più importanti riconoscimenti del cinema italiano: il David di Donatello (miglior cortometraggio 2005)

“Dovevo girare un film – ci dice il regista – avvalendomi di un premio in pellicola vinto. Decisi allora di mettermi a lavorare alla sceneggiatura di un cortometraggio che potesse, in qualche modo, essere una sorta di promo per un lungo. E' così che, quasi si fosse scritto da solo, è nato *Aria*”.

Nel lavoro di Noce, come in altri suoi film, c'è una grande attenzione al rapporto tra i personaggi e l'ambiente che li circonda. I suoni della strada, i ritmi disorganici della gente, la violenza che la città stessa sa esprimere, sono elementi fondamentali che caratterizzano le sue storie. “Nei miei film il fattore esterno è determinante, cerco sempre di farmi contaminare dai luoghi in cui giro. In *Aria* questo lavoro è stato ancora più faticoso, abbiamo dovuto lavorare quasi in punta di piedi per evitare di intaccare l'enorme massa di tensione che solo un quartiere come Torbellamonaca sa sprigionare”.

I suoi attori sono scelti con grande maestria, la loro capacità di lasciarsi trasportare dalle atmosfere senza alterarle colpisce, restituendo una verità mai sopra le righe e sempre intonata al contesto. “Il protagonista, Michele Amoroso è un eccezionale ragazzo di tredici anni. Con lui ho fatto un lavoro soprattutto di concentrazione sul personaggio, cercando di non abusarne. Di Paolo Sassanelli, che dire, la sua capacità di entrare nel personaggio, di unire improvvisazione ad interpretazione del testo, è semplicemente sorprendente, mi sono solo limitato a lasciarlo fare”. Insomma un film che impressiona positivamente e lascia ben sperare per il futuro del giovane autore. Claudio Noce è infatti attualmente impegnato nella preparazione del suo primo lungometraggio, la cui sceneggiatura è già nelle mani del Ministero per il tanto agognato finanziamento... ●



Claudio Noce

bio-filmografia

Diplomato alla scuola di cinema di Roma LABORATORIO CINEMA nel 1998.

Nel '99 partecipa a un workshop di regia tenuto da Marco Bellocchio, nello stesso anno frequenta un stage di tecniche di ripresa tenuto da Stefano di Leo.

Nel 2000 frequenta uno stage di regia alla London film school Corso di sceneggiatura con Sergio Bazzini.

Ha lavorato come assistente alla regia, aiuto regista per diversi lungometraggi, cortometraggi e per videoclip:

FICTION

2005 *Eclisse* - mini 35mm 8' FILM MASTER CLIP

2004 *Aria* - super 16mm 26' ZANAHORIA FILM- KUBLA KHAN

2003 *Gas* - DV 22' DIGITAL DESK-ZANAHORIA
Checco - DV 5' ZANAHORIA

2002 *Morto ammazzato* - DV 4' ZANAHORIA

1999 *Faccia a faccia* - BETA 5' LAB.CINEMA

1998 *Alvise* - BETA 9' LAB CINEMA

DOCUMENTARI

2004 *Salone metropolitano* - 20' ZANAHORIA FILM
La donna all'Havana - 15' FILM MOB

2002 *Ai tempi del baratto* - 15' ZANAHORIA

2001 *Snafu* - 18' KETA FILM

1999 *Rumori di fondo* - 16' LAB CINEMA

VIDEOCLIP

1998 MAURO ASTOLFI "dance jazz"

1999 DESTIR "aprile febbrile"

2000 SNAFU "sforzi"

2002 COR VELENO "non tutto scivola tranquillo"

2003 PIOTTA "vita da single"

2003 COR VELENO "potente"

2004 PIOTTA "ladro di te"

2005 MERYGORUND "tecno party"

BACKSTAGE

2002 Piotta "la grande onda" 9'

Lungometraggio "piazza delle cinque lune" 13'

2003 stn dance group "the curiosità show" 15'

Paola Turci "l'intervista" 18'

2004 Nada "il ritorno" 10'

La donna del ritratto**The woman
in the window****Regia: Fritz Lang****B/N- USA - 1944****Durata 98'**

La donna del ritratto

di Ignazio Senatore



Il professor Richard Wanley, (Edward G. Robinson) un affermato professore di criminologia, docente al *Psychology Department* dell'Università di Gotham, è solo in città perché sua moglie e i suoi due figli sono partiti per le vacanze. Richard raggiunge al club Michael (Edmond Breon) un simpatico dottore e Frank (Raymond Massey) un impeccabile ispettore della polizia. Per strada l'uomo rimane così affascinato dalla bellezza di una donna, ritratta in un dipinto e ne parla ai suoi due amici che condividono il suo entusiasmo al punto che gli confessano che quel dipinto è stato da loro battezzato "*La ragazza dei sogni*". Dopo aver cenato con loro, Richard si accomoda in poltrona e s'immerge nella lettura di un libro. Uscito dal club incontra, per caso, Alice, la modella raffigurata nel quadro (Joan Bennett) e dopo aver accettato le lusinghe della donna, va a casa sua. Mentre i due stanno discorrendo piacevolmente, irrompe nell'appartamento l'amante della donna. Aggredito dall'uomo Richard lo ammazza per legittima difesa e successivamente, con la complicità della donna, si sbarazza del cadavere. La polizia brancola nel buio ma scopre che la vittima è un certo Claude Mazard, un miliardario, proprietario della *World Enterprise*. Richard ed Alice dormono sonni tranquilli finché non spunta Heidt (Dan Duryea) un losco individuo, guardia del corpo di Mazard che li ricatta, chiedendo loro cinquemila dollari. Dopo una serie di colpi di scena, il professore è ormai certo ormai

La donna del ritratto

The Woman In The Window

Regia: Fritz Lang
Genere: Drammatico

Tratto dal romanzo
Once Off Guard
di J. H. Wallis

Sceneggiatura:
Nunnally Johnson
Fotografia:
Milton Kranser
Musiche:
Arthur Lang
Montaggio:
Gene Fowler Jr.
Scenografia:
Duncan Cramer
Effetti:
Vernon L. Walker



Interpreti:

Joan Bennett (Alice Reed), Edmond Breon (Dottor Michael Barkstone), Frank Dawson (Collins), Dan Duryea (Heidt), Thomas E. Jackson (Ispettore Jackson), Arthur Loft (Mazard), Raymond Massey (Procuratore Frank Taylor), Dorothy Peterson (Signora Wanley), Edward G. Robinson (Professor Richard Wanley)

Produzione:

Nunnally Johnson per Christie Corporation - International Pictures - Rko Radio

Distribuzione:

Cineteca Griffith

Paese: Usa

Anno: 1944

Durata: 99'



di essere stato scoperto ed ingerisce degli psicofarmaci per togliersi la vita. E mentre la macchina da presa zoomma sul suo volto, si scopre che Richard si era addormentato. Tutta la storia non era altro che un suo incubo/sogno.

Capolavoro assoluto del genere noir, il film gioca sul labile confine tra il bene e il male, tra la veglia e il sonno, tra l'innocenza e la colpevolezza. Al di là della scelte stilistiche adottate dal regista che amplificano ancor più l'effetto sognante del film (le atmosfere nebbiose, il gioco di luci e di ombre, l'ambientazione prevalentemente notturna...) quello che affascina di questo cult-movie è la messa in scena della realizzazione di un doppio "sogno" (segreto) del professore; sedurre l'affascinante donna del quadro e macchiarsi di un delitto. Non sarà forse un caso ma l'incipit del film ci mostra il professore impegnato in una lezione all'università sul tema: "Aspetti psicologici dell'omicidio" e sulla lavagna, posta alle spalle, campeggiano le scritte: Sigmund Freud, Conscio, inconscio, preconcio, Io, Es, SuperIo, libido, transfert e campo terapeutico.

Il film è un piccolo gioiello di suspense e l'idea con la quale si chiude il film (tutta la storia non era altro che

un sogno del protagonista) fu riproposto successivamente altre varie volte sullo schermo (su tutti *Incubi notturni - Dead of Night*) capolavoro del 1945 del fantasy inglese, diretto a più mani da Basil Dearden, Alberto Cavalcanti, Robert Hamer, Charles Crichton). Ci fu una parte della critica a cui non piacque questo finale giudicato troppo sbrigativo e riduttivo. Lo stesso Lang lo difese ed in una famosa intervista dichiarò che l'idea del sogno gli era forse nata, inconsciamente, dalla visione de *Il gabinetto del dottor Caligari*.

Dissensi a parte, la modalità con cui Lang impagina il finale del film è da cineteca e girato con alta classe. Ma la bellezza del film non risiede solo nell'imprevisto finale ma per l'atmosfera che pervade l'intero film. Con uno stile denso ed asciutto Lang ci mostra il tormento del protagonista roso dai suoi sensi di colpa e come questi, inconsciamente, cerchi in tutti i modi di farsi incolpare del delitto e di attirare i sospetti del suo amico ispettore. Non a caso sarà lui che gli rivela l'ora dell'omicidio, che lo guida, diritto come una freccia, sul luogo esatto del delitto e che gli accenna a del filo spinato come possibile agente della piccola ferita riportata dall'assassino). Con questo film Lang, ripropone una tematica a lui cara (nessuno può essere assolto e siamo tutti dei potenziali colpevoli) ma l'immerge in una tensione particolare, struggente e melanconica, sognante e dispersa. Edward. G. Robinson e Joan Bennett (compagna nella vita del regista) sono praticamente perfetti nel loro ruolo e si ritroveranno l'anno successivo insieme ne *La strada scarlatta*, altro indimenticabile capolavoro di Fritz Lang. Dal romanzo *Once off guard* di J. H. Wallis. ●



di Barbara Massimilla

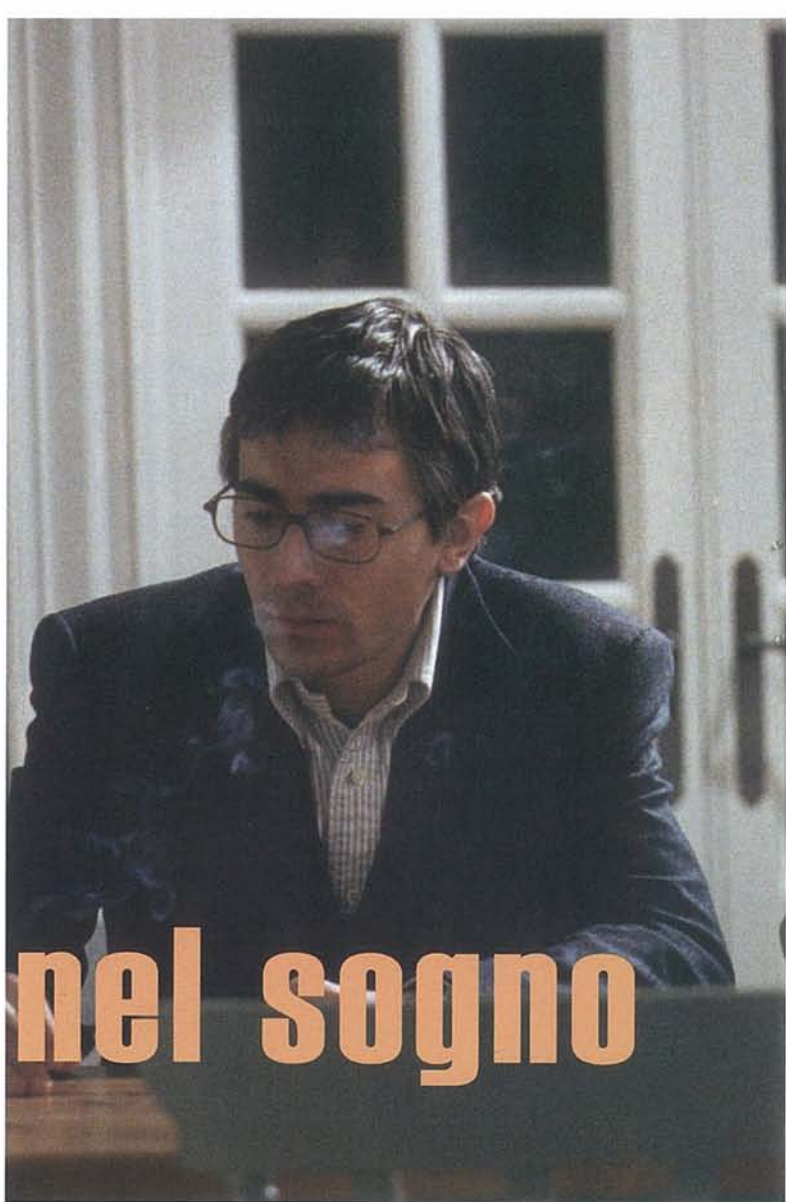
La realtà nel sogno

Il film *La bestia nel cuore* di Cristina Comencini colpisce nel profondo. E' un'opera dai toni morbidi e accattivanti che fluttuano intorno ad un centro tragico. Dopo aver letto il libro omonimo della stessa autrice, essermi recata al cinema ed intrattenuto una lunga conversazione con la regista, una notte ho "sognato" il suo film, segno per me di quanto mi sia sentita coinvolta e commossa dai suoi temi, in particolare quello di un'infanzia ferita da un agito indicibile ed incancellabile. La ricchezza del messaggio di Cristina Comencini si schiude sulla realtà che nessuno di noi è esente dall'Ombra, da istinti contraddittori e pervasivi; alcuni di noi, tuttavia, infrangono i confini intimi delle proprie inquietudini ed agiscono sul mondo esterno, talvolta provocando negli altri traumi difficilmente riparabili.

Come donna e psicoanalista provo gratitudine per Cristina e per il suo coraggio.

B.: Il film è quasi come un "sogno" del testo letterario.

C.: Un sogno del libro... può darsi. Il cinema e i romanzi se riescono a rimandare a qualcos'altro dalla storia che raccontano, ad un altrove radicato nella psiche, oppure a "volare" in modo fantastico, più di quanto non sia fantastica la storia, allora si tratta d'opere riuscite che contengono un'altra vita dentro, raccontano qualcosa che si riferisce non solo a chi ha avuto storie simili ma anche a tematiche più universali.



Ho un grandissimo feeling per la psicoanalisi, adoro i film di Hitchcock che contengono una forte componente psicologica.

B: La scena del treno per la sua tensione catartica mi ha ricordato *Marnie*.

C: In America prima di girare mi sono portata *Marnie* e *La donna che visse due volte*, in entrambi i film ci sono donne dalle vite misteriose: un'esistenza spezzata in due e un segreto interno alla famiglia che non permette di vivere il presente. Mi attrae il clima che domina in queste storie, mi procurano un legame con la mia ispirazione. Anche quando scrivo, sulla scrivania amo tenere dei testi significativi per me.

B: Ne *La bestia nel cuore* la chiave del film è nel sogno della protagonista, il sogno è depositario del trauma di cui la giovane donna non ha memoria. Le scene del sogno hanno toni alla Hitchcock, vi appare un padre senza volto che è come una caverna buia in cui la bimba sembra essere risucchiata. Il momento del sogno, nel romanzo e nel film, sembrerebbe coincidere con il restare incinta della protagonista. Il sogno rivelatore arriva quando lei sta per compiere il passaggio da una posizio-



ne filiale ad una genitoriale, come se allora la vita psichica necessitasse di compiere un'auto-elaborazione rispetto alla caverna cieca.

C: Nel libro come nel film lei cerca di avere un figlio; il desiderio di un bambino e l'avvento del sogno sono istanze profonde che comunicano tra di loro senza che la protagonista ne abbia coscienza. Il bambino che attende dovrà prima trovare un posto nella sua infanzia che si svela drammaticamente col sogno. Nell'inventare questa connessione io stessa non ero cosciente di tale importanza, per cui ero come il personaggio del libro e del film... non ero consapevole. Mentre giravamo *Giovanna Mezzogiorno* mi chiedeva: ma lei lo sa di essere incinta o lo ignora? L'attore ha bisogno di conoscere con precisione, mentre io pensavo che stesse elaborando di diventare madre, che stesse iniziando a sentirsi vicina alla maternità.

Il sogno e il concepimento in qualche modo avvengono insieme, ma non sappiamo quale dei due preceda l'altro. Il lavoro di un film o di un'invenzione letteraria è sempre un 'work in progress', c'è sempre qualcosa che si può ancora dire e che non è mai totalmente nota, anche dopo la realizzazione.

B: Il coraggio di toccare un tema così sembra stemperarsi sul filo di molteplici rappresentazioni oniriche: nel libro molti sogni di Sabina e Franco sono narrati, citi *Doppio Sogno*, ricordi il sogno di *Otto e 1/2* dove i genitori escono dalle tombe.

C: Il sogno dei genitori in *Otto e 1/2* per me è fondamentale.

B: Un richiamo alla coppia genitoriale defunta, che nella storia da te descritta ha una potenza nefasta e devastante. Da dove è emerso il coraggio di narrare?

C: Anni fa lessi un trafiletto su un quotidiano: un adulto aveva rielaborato dolorosamente l'abuso sessuale subito nell'infanzia. Mi interessa la relazione tra razionalità, linguaggio, conoscenza e natura istintuale, il tentativo di integrare questi opposti. In questo caso di cronaca c'era una natura estrema, un elemento istintuale completamente vicino all'orrore. Mi colpiva che quest'uomo avesse cercato di lavorare sulla figura del padre per capire come avesse potuto oltrepassare il limite, ragionava ormai da adulto. Questo frammento storico si è depositato dentro di me per anni, a tratti ci ripensavo osservando svariate situazioni... ad esempio vedere un uomo che sta con una bimbetta che quasi potrebbe essergli figlia. Certo non c'è incesto, si tratta di una mescolanza di fatti che hanno gravità diverse, credo però sia importante metterle in comunicazione, porre l'accento su una realtà che appartiene a tutti, il desiderio di oltrepassare il limite. L'attrazione per un corpo giovane è dell'essere umano, dall'antichità ad oggi, ma c'è un limite che dovremmo porci, quello di non ferire questa giovinezza. Il limite tra desiderio e possesso, preludio di meraviglie o di ferite mortali per l'altro. Potenzialità che appartengono a tutti. Allora mi è sembrato che raccontare una storia, in cui fatti così estremi fossero messi in corrispondenza con ognuno di noi, avesse la possibilità di farci riflettere veramente, di farci confrontare con la parte più autentica della nostra umanità, che consiste nel poter scegliere: so che potrei farlo in certe condizioni ma non lo faccio!

B: " Voi siete pescecani, certo; ma se dominate il pescecane in voi, allora siete angeli", le parole di Melville in *Moby Dick*.

C: Il finale del film gira intorno all'idea del cambiamento e della libera scelta: dopo aver attraversato il dolore, soppesato le presenze dei morti dentro di noi, essere andato fino in fondo, sentito e capito, allora posso infine essere altro. Il tema del film ha illuminato l'anima di molte persone che non sarebbero andate a vedere un film così duro, forse hanno percepito la mia intenzione di non fare dello



scandalo, ma di aprire invece una strada verso la comprensione di queste realtà e verso uno scopo di liberazione.

B: Ho letto il tuo testo su tre registri: l'incesto, l'incestuale, le fantasie. L'incesto è estremo ed uccide la pensabilità: la protagonista non ha ricordi, è una donna che soffre di passività. Fino all'atto coraggioso di partorire da sola, dopo aver recuperato il rapporto con il fratello, depositario del segreto dell'incesto. Attraverso il figlio che porterà il nome del proprio fratello, la donna sembra metaforicamente far rinascere il maschile e il paterno.

Nel suo passato di figlia non era stata risparmiata dall'abuso paterno. L'incesto è una violenza, è dissimmetrico...

C: Il bambino non si oppone, si alza dal letto come un soldatino quando è chiamato dal padre, lo fa automaticamente, solo quando vede che il padre si avvicina incestuosamente anche alla sorellina, si accorge...

B: Una ferita indelebile quella di Daniele, inchiodato da un incesto consumato in età infantile, che continua a contagiarlo da adulto nella sua difficoltà di toccare affettuosamente i suoi bambini e lo rinchiude adesivamente in una replica del padre: l'amore per la letteratura greca, il rifugiarsi in quella città americana che sembra uno scenario reificato della cultura classica.

C: E' lui la vittima maggiore.

B: Il tema dell'incestuale si evidenzia nella coppia dei genitori.

C: Mentre scrivevo mi sono dovuta immedesimare nei panni della madre e del padre. Immagino che sia un compito anche degli psicoanalisti quello di mettere dentro di sé l'altro. Quando ho aderito a quelle parti sono stata male, ed ho capito che non c'era vero desiderio sessuale tra i due coniugi, ma anche lì si consumava un altro tipo d'incesto, nel senso che il padre è il bambino della mamma e lui l'abbraccia come se fosse suo figlio. E' allucinante quando Daniele li guarda e si accorge che lui non è al posto del padre, che lui non è il bambino di sua mamma, ma è il "sacrificio" di sua madre!

In una coppia normale si sviluppa una tenerezza reciproca, la donna può provare un senso di accudimento materno per il partner; l'uomo può essere paterno verso la propria moglie, potrebbero essere fantasie innocue se presenti in piccole dosi. In fondo è una questione di graduare l'intensità di questi vissuti: un conto è la fantasia, altro quando entra in campo l'azione. La fantasia può essere il sale della terra, se non sfocia in un'azione alienante; ti permette di amare, desiderare, provare energia vitale.

B: Nel libro dal contatto fisico tra Sabina e Franco, sembra emergere il fantasma dell'incesto, anche se si tratta solo di assaporare delle fantasie. Mediante il tuo discorso

sembri proporre come elaborare l'istintualità nel linguaggio filmico, come metterla in "forma".

C: La violenza è materia umana, il problema è in che modo declinarla sul piano artistico, come farla entrare nella narrazione, affinché l'attraversamento di quella violenza diventi conoscenza e poi ognuno stabilisca che uso farne.

B: Un altro tema presente è quello del segreto, come dischiuderlo. Alcuni segreti sono come presenze assassine nelle famiglie.

C: In quasi tutti i miei film c'è il tema del segreto. La famiglia che ognuno di noi cerca con fatica di costruire è improntata a ridurre questi segreti, non quelli individuali che possono essere misteri belli da mantenere, bensì i segreti che le famiglie nascondono e nascono da ferite provocate da fatti accaduti. Segreti connessi ad un passato antico, che ci riportano alla tragedia greca, alla colpa di chi ci ha preceduto e ci annientano se non li conosciamo. E' uno dei temi della psicoanalisi. Credo che solo frammenti di simili segreti possano salire sino a noi ma c'è una parte che non potrà essere più toccata. Ad esempio nella confessione di Daniele a Sabina, si sente che loro hanno vomitato un pezzo della loro vita; l'attore Lo Cascio afferma che hanno dovuto abbandonare i bambini che erano... esiste un frammento incandescente dell'infanzia su cui ciascuno dei due lavora ricostruendo la storia, ma tale frammento può essere solo sfiorato e non può essere completamente penetrato.

Si possono elaborare le varie rappresentazioni fantastiche, puoi raccontare la tua storia, ma ha fatto bene Lo Cascio a prendere distanza dal personaggio, così a sua volta ha reso bene la distanza che il personaggio stesso ha dovuto mantenere da sé bambino. Perché quell'infanzia perduta e il bambino ancora non violato, nessuno potrà renderglieli; come non puoi ridare indietro nulla a chi è stato nei campi di concentramento, lo si può solo aiutare ad attraversare il dolore per arrivare ad una forma di conoscenza che non è più astratta, una conoscenza insidiata tra il corpo e la parola che permette di creare un collegamento con quella esperienza. Lo scopo del film è di riconoscere attraverso la narrazione. Il frammento incandescente tornerà a ripetizione nella tua vita, ed ogni volta che arriverà tu lo riconoscerai, non è più incistato nel segreto.

B: Sembra che tu parli del tuo film inconscio.

C: Io lavoro tra il sorriso e la tragedia; i miei lavori sono sempre l'attraversamento di un'esperienza psichica, non scrivo in uno stato pieno di coscienza, credo non accada a nessuno scrittore, veramente sono molto "scritta" dal

libro. Ci sono delle mie tecniche che favoriscono questi intrecci. Se penso in un certo modo ai personaggi che cominciano a starmi intorno, loro vivranno! Ma non pianifico nulla, la trama viene fuori come un sogno.

B: La famiglia è un tuo tema, evidentemente l'inconscio "buca" ed esplora verso questa direzione. La bestia nel cuore mi ha rammentato il film *Festen* di Thomas Vinterberg. Allora pensavo che nel tuo film si coglie una tensione riparativa: intorno al trauma innumerevoli onde si propagano agganciate a molti personaggi e le loro riflessioni permettono al contenuto tragico di non frantumarsi in un'esplosione, ma di restare lì e di tentare una ricostruzione. Hai messo in atto una delle qualità della famiglia che è quella di non disintegrarsi, di rifondare se stessa anche se è stata ferita da fatti catastrofici. In *Festen* è molto diverso la tragedia non si stempera, ma semmai resta congelata nell'orrore come nell'indifferenza.

C: In *Festen* non c'è rinascita, il regista ha scelto di mostrare l'esplosione attraverso il suicidio della sorella gemella e in modo geniale rivela l'incapacità della famiglia di sopportarlo. Quando il fratello dichiara agli invitati presenti al compleanno del padre, che questi ha abusato di lui, c'è un attimo di sospensione ma non succede niente. La liberazione del segreto non produce niente se non l'odio, mi sembra sin qui una vicenda condotta benissimo... ma è un po' dopo che inizia il mio film e parte da un fratello che ha fatto un percorso analitico, una sorella che sogna il trauma e infine il loro incontro, dove non si attiva l'odio ma una conoscenza profonda, l'esperienza del dolore condiviso, il rapporto con i morti e il riconoscimento della ferita.

B: Sabina sembrerebbe poter progredire meglio nel suo percorso individuativo rispetto a Daniele.





Per *La bestia nel cuore*
Giovanna Mezzogiorno ha ricevuto a
Venezia la Coppa Volpi per la migliore
interpretazione femminile

C: Sì ma Daniele ha anche accanto una compagna molto valida nel comprenderlo ed aiutarlo.

Le donne del film sono meno rivolte all'esterno ma più nuove nel modo in cui si pongono nei confronti del mondo interno.

B: Cambiando discorso ho una curiosità riguardo il figlio che "ucciderebbe" il padre, già in fin di vita, facendogli somministrare doppia dose di morfina. Un gesto che compie dopo aver raccolto dal padre la confessione di aver abusato anche della figlia. Sono rimasta perplessa su questo punto...Daniele fa un agito irreparabile: è vero, anche lui è stato vittima di un grave agito da parte del padre, e da bambino per fermare la follia paterna, lo aveva appunto colpito con un posacenere. L'aggressione al padre e il rifiuto di subirlo, allora si rivelava in modo geniale in quel gesto, così aveva iniziato a trasformare se stesso, a mettere una distanza e a sottrarsi alla psicosi della coppia genitoriale. Mentre da adulto risponde seguendo una legge arcaica, al figlicidio che il padre aveva perpetrato su di lui con l'incesto, Daniele risponde con un parricidio. Il tuo film che si caratterizza per la spiccata capacità di riparare e di non coltivare l'odio in questo frammento si discosta da essa. Vorrei capire perché? E' forse la "bestia" che esce fuori?

C: Quando Daniele da piccolo coglie col suo sguardo che il padre potrebbe compiere un abuso sulla sorella scaglia il posacenere e facendo quell'azione salva se stesso e crede di aver salvato la sorella. Quando viene a sapere dal padre che non l'ha comunque salvata allora lo assale la stessa ribellione fisica del passato e lo uccide. Ci sono momenti in cui senti di dover reagire e lui compie un'azio-

ne esagerata e terribile, ma cosa può perdonare? Per tutta la vita non lo perdoni mai un abuso... cerchi di vivere la tua vita ma non perdoni tuo padre. La sua risposta non è pensata, ormai nulla può essere riparato perché la sorella era per lui la possibilità che ci fosse stata almeno un'infanzia salvaguardata.

B: Secondo una lettura metaforica si potrebbe ipotizzare che il gesto estremo di Daniele crei una distanza assoluta da quel passato e dal padre abusante, ritenendo necessario che questa figura scompaia... In ogni caso nel film prevale una capacità di stemperare, che prende forma nelle svariate tipologie di rapporto descritte: si scivola dall'amore alla perversione, dall'amore etero ed omosessuale fino ad arrivare al tragico e all'incesto.

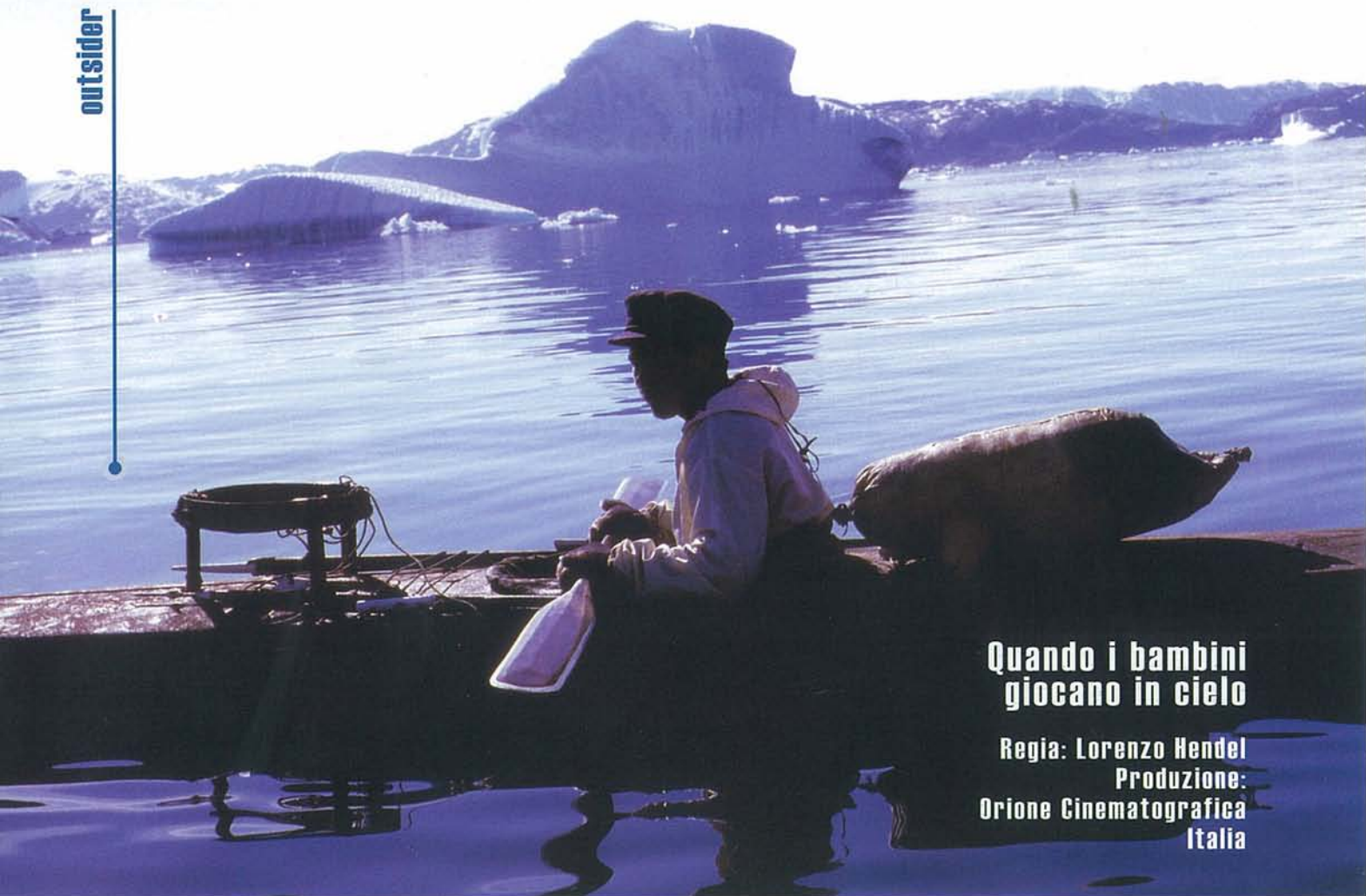
C: Il film lavora sui crinali ma non scava sui lati più ambigui, in tal senso il film ha un'impronta classica e non è psicoanalitico, seppure è noto che Daniele ha fatto un percorso di analisi, ma questo materiale più analitico non può far parte del racconto.

B: Ci sono parti che hai girato e non hai inserito nel film?

C: Sì, quando lei perde le acque per il parto imminente, c'era sequenza d'acqua che sommergeva e affogava tutta la famiglia d'origine. Una scena enorme che non ho inserito: sono tutti immobili, il bambino dormiente viene sommerso dall'acqua, così la madre e il padre con la bambina in braccio. Un inserto molto psichico, da psicoanalisi pura, meraviglioso. Ad un certo punto mi è sembrato però esagerato...troppo didascalico, sebbene quando l'hanno visto in Francia abbiano detto che era bellissimo, chissà forse è stato un errore toglierlo. Il film voleva essere attaccato al racconto e non essere troppo simbolico, sarebbe diventata la metafora dell'acqua che lava tutto.

B: Nel libro ci sono molti frammenti simbolici espressi dalle fantasie e dai sogni, come ad esempio l'immagine della tartaruga marina, che ha sempre comunque una parte immersa nell'acqua; e ancora il sogno di Franco in cui Sabina cade nella neve ed il suo corpo pesa come un sasso e lui non riesce a sollevarlo. Nel film c'è il momento quasi onirico dei fuochi d'artificio che precede la rivelazione di Daniele a Sabina, ma soprattutto è centrale il sogno di Sabina che narra il trauma subito.

C: Effettivamente è tutto un sogno, il film è un sogno. La parola 'sogno' affiorava di continuo quando lavoravamo sul set, mi sono accorta che intendevamo che forse tutto il racconto era trascrizione di un sogno, non nel senso di un sogno che allontana dalla realtà, ma come rivelatore di una realtà più profonda. ●



**Quando i bambini
giocano in cielo**

**Regia: Lorenzo Hendel
Produzione:
Orione Cinematografica
Italia**

Se non ritornerete come bambini

**Coproduzione: Zentropia
Entertainments 5 APS -
Danimarca;
Sagafilm Production- Islanda;
Sigma III Film-
When children
play in the sky
LTD - Regno Unito**

di Emanuela Ferreri

“Quando le anime dei bambini giocano in cielo, allora da quaggiù si vedono luci e colori straordinari”. E’ così che qualcuno, in quell’altrove di ghiaccio che è la Groenlandia, a due passi dalla civilissima Danimarca, ha ancora parole e concetti originali, strumenti cognitivi autoctoni per “spiegarsi” le aurore boreali, per esprimere secondo cultura l’emozione che il fenomeno naturale procura. L’eccesso di alterità prossima che il film produce nasce dal titolo, prosegue nell’alternanza di

immagini “remote” e odierne, nel bilinguismo italiano groenlandese.

Poiché è l’attualità a suggerirci che se “il primo” uomo è stato un cacciatore, ci sono buone probabilità che “l’ultimo” sarà un turista, il film intreccia con efficacia narrativa ed espressiva due storie che hanno a che fare con l’arcaico/esotico ed il moderno/noto, con il proprio vero e l’autenticità dell’altro, con la scoperta dell’identico a se stesso nella diversità più irriducibile, tutto sullo



sfondo di in un viaggio di facile esplorazione.

L'espedito narrativo è, infatti, l'ennesimo viaggio di lavoro di un agente tour-operator, che maldestramente si trascina appresso il figlio, mostrandosi incapace di corrispondere alle profonde aspettative d'affetto e di riconoscimento del bambino. Forse il padre è semplicemente incapace di gestire le reciproche esigenze in un ménage familiare stressato dalla separazione dei genitori e dalle oggettive difficoltà della sua professione, e non riesce a confrontarsi con l'enorme investimento che quel viaggio rappresenta per il figlio. In una sperduta località della Groenlandia orientale, ma in circostanze assolutamente non insolite, il bambino, Matteo, incontra un vecchio, Quipinngi.

Ci sono due narrazioni interne nel film per capire da dove si genera l'incontro tra i due protagonisti, tra il "primo uomo" e "l'ultimo uomo", tra il destino del vecchio sciamano indigeno e la giovane vita di un bambino italiano. Una è la narrazione *inuit*, per cui il "calore" emanato dal piccolo Matteo, dovuto alla sua sofferenza per il difficile rapporto con il padre, ha richiamato nel villaggio, nella stessa casa di Quipinngi, gli gelidi Spiriti *Tarta*,

che avidi di questo speciale umano calore, concedono in cambio forza e protezione; gli stessi Spiriti ai quali il vecchio, più che novantenne, cerca di ricongiungersi per trovare la pace, nella convinzione che, come tutti gli antenati del suo mondo sciamanico, solo dopo il ricongiungimento mistico con i *Tarta* potrà in eterno riposare sul fondo del mare, insieme ai suoi cari, quelli che ha conosciuto e con cui ha vissuto, e quelli che ha solo pianto e continuamente perduto.

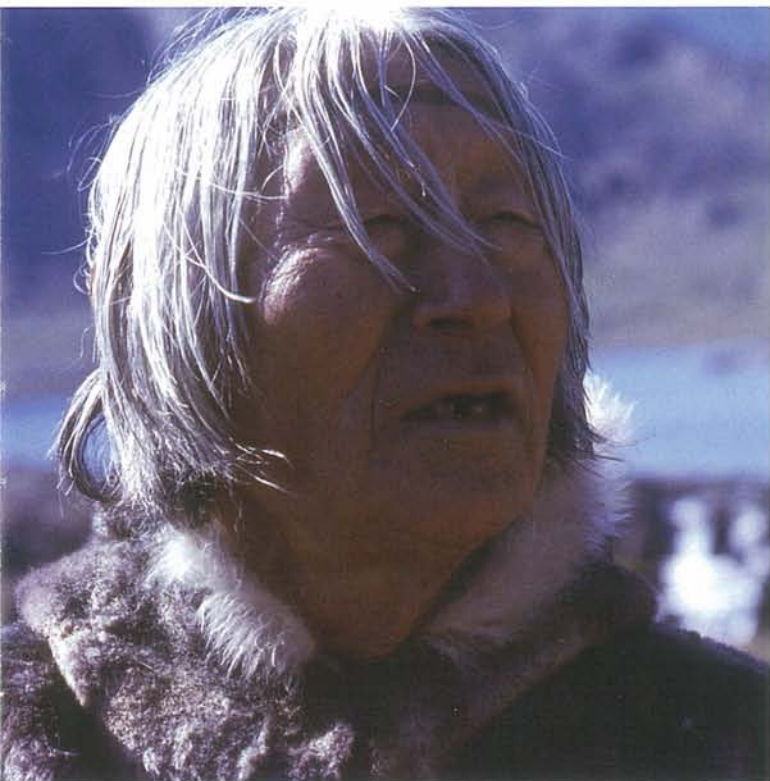
L'altra è la narrazione a noi consueta, quella che coglie una similitudine tra due "vissuti" di ricerca del padre e di sostituti paterni, tra due individui sensibili, che si specchiano uno nell'altro in un istante. La vita di Quipinngi non è stata altro che un doloroso lavoro di riparazione, per la morte del padre, assassinato, per la crudeltà del patrigno, per la drammatica scomparsa di un amico fraterno eppure rivale, per tragici e vani tentativi di vendetta che gli sono costati l'abbandono degli Spiriti *Tarta*, e per aver poi scelto il "Dio dei bianchi" attraverso la parola di un missionario. La vita di Matteo è a rischio, troppo vulnerabile per la continua assenza fisica e per la distanza emotiva di un padre che il bam-

bino è desideroso di conquistare in tutto e per tutto. Eppure la rivelazione di quella sensibilità, il "calore" che assimila il bambino al vecchio sciamano convertito, arriva anche al padre di Matteo, che sembra ritrovare finalmente un momento di serenità, lo spazio sentimentale per mettersi in ascolto del figlio.

Due elementi ancora vanno sottolineati del film di Lorenzo Hendel, le immagini "neo-etnografiche" e l'importanza del sogno.

E' davvero significativa la scena del "duello cantato" tra il patrigno di Quipinngi, un forte e temuto cacciatore, e l'affettuoso zio (il marito della sorella della madre), parente accogliente ma povero e mai temuto. I due uomini si affrontano in pubblico, con motteggi che descrivono le questioni fondamentali dell'esistenza *inuit*, rimettendo al giudizio della loro comunità la scelta definitiva di chi tra loro due debba essere eletto a detenere l'autorità sociale e l'autorevolezza morale sulla vedova e sul suo bambino.

E' nella dimensione onirica che il vecchio recupera le immagini della memoria (nel film, giace addormentato su un letto, nella stanzetta in cui Matteo gioca con una coetanea: un nonno che dorme, stanco della sua lunga vecchiaia, e sogna della sua giovinezza). E' nel sogno mistico che Quipinngi continua a vivere la sua per sempre "imperfetta conversione" al Cristianesimo, poiché lasciare andare i suoi Spiriti gli è sempre stato tanto più difficile che ritrovarli (come testimoniato nella biografia da cui il film è tratto). ●



Tra dicembre 2005 e gennaio 2006, a Torino, contestualmente alle Olimpiadi invernali, è in programmazione la mostra "Inuit, popolo dei ghiacci", curata da Gabriella Massa. Parallelamente alla mostra, è prevista per qualche giorno la proiezione di *Quando i bambini giocano in cielo*.

L'incontro del regista con la diversità inuit e la storia del film



"L'idea mi è venuta mentre giravo un documentario in Groenlandia per *Geo&Geo*, nell'estate del 1998. Lassù, credevo di trovare soprattutto montagne, ghiacciai e un popolo felicemente inserito in una natura incontaminata. Poi, visitando il museo locale, ho potuto vedere una collezione di fotografie etnografiche, foto di inizio novecento, da cui spiccavano dei volti drammaticamente segnati dalla lotta per la sopravvivenza, ma anche illuminati da uno straordinario orgoglio. Quell'orgoglio che oggi sfuma sempre più, offuscato da una definitiva perdita di identità culturale, inquinato dal tentativo di omologazione ad un'indistinta società moderna, orgoglio troppo spesso dissolto nelle nebbie inebrianti dell'alcool. Ho pensato che incontrare quel passato, attraente e sconosciuto, avrebbe fatto bene a "loro", e avrebbe fatto bene a "noi" (...). Sentivo che da queste suggestioni poteva nascere qualcosa di importante... dal punto di vista della cultura e della comunicazione, ma non sapevo ancora bene cosa. L'inverno seguente uscì in Italia il libro *Il mio passato esquimese* di Otto Sandgreen, un missionario danese, dove si racconta la vita di Georg Qupersiman, il protagonista del mio film. Lì c'erano tutte le cose che mi avevano affascinato in Groenlandia, ed anche lo stile e la forma narrativa rispecchiavano un certo approccio alla vita, fatto di grande intensità e al tempo stesso di grande semplicità. Appena finito di leggere il libro ho telefonato alla Guanda, la casa editrice in Italia, da loro ho avuto il nome dell'agente groenlandese, la quale mi disse, con mio grande stupore, che nessuno aveva ancora chiesto i diritti per quel libro. Chiesi subito un "diritto di opzione" all'agente, che dopo aver consultato Sandgreen mi comunicò la risposta positiva: in pochi giorni l'"autorizzazione a procedere" mi sarebbe arrivata per posta a casa, e da quel momento potevo mettermi al lavoro. La cosa incredibile, e per certi versi inquietante, è che una settimana dopo Sandgreen veniva a mancare, era molto anziano. Mi è sembrato veramente un segno del destino: come se lui non volesse andarsene prima di avermi autorizzato a fare il film... Se fosse morto prima di darmi l'autorizzazione, il film, per motivi burocratici complessi, non sarebbe mai stato fatto. Dopo aver scritto la sceneggiatura insieme a Silvia Innocenzi (che è anche produttrice insieme a Giovanni Saulini) abbiamo vinto il contributo statale, il famoso "articolo otto", abbiamo iniziato i viaggi in Groenlandia (personalmente sono stati otto, nel giro di sei anni, complessivamente sei - sette mesi), abbiamo scelto le "location" e formato il gruppo degli attori locali. Che hanno iniziato a lavorare sui personaggi due anni prima di iniziare le riprese.

Costruire la storia moderna e italiana del film, ovviamente assente nel libro di Sandgreen, mi è sembrato necessario per poter raccontare non solo la "loro" storia, ma anche lo sguardo "nostro" su di "loro" (...) e quello che può metterci in comunicazione oltre ogni differenza culturale. In questa parte della storia l'anelito verso il padre che anima Matteo, il bambino italiano, è visto in parallelo alla ricerca continua e tragica del padre, e dei sostituti paterni, da parte di Quipinngi, lo sciamano orfano della storia antica." (Da una comunicazione personale di Lorenzo Hendel).

La formazione artistica degli attori groenlandesi di questo film, tutti non professionisti, ha richiesto un lungo periodo di training, sotto la guida di Lorenzo Hendel e di Agga Dam Pederson, attrice professionista groenlandese (la madre di Smilla in *Il senso di Smilla per la neve*). Per ottenere un rapporto diretto con il gruppo degli attori il regista ha studiato a lungo la lingua groenlandese.

Il film è dedicato all'antropologo italiano Tullio Seppilli (Università di Perugia).

La fabbrica dei sogni

Maciste Alpino

di Valeria Napolitano

Un resoconto rappresentativo sul cinema inteso come “fabbrica di sogni” nell’epoca della prima guerra mondiale, attraverso un approfondimento del personaggio di Maciste: è quanto viene proposto da Giovanni Pastrone in un lungometraggio, *Maciste Alpino* (Itala Film, 1916), che usciva opportunamente nelle sale nel momento in cui l’Italia giolittiana aveva già definitivamente riconsiderato la propria posizione di neutralità. Il film, che come dice lo stesso titolo vede protagonista Bartolomeo Pagano – reso celebre dallo stesso Pastrone nel precedente *Cabiria* – a fianco degli Alpini, è un discorso unilaterale sull’esperienza estrema della Grande Guerra, e sulla sua spettacolarizzazione presso il grande pubblico. Un discorso ampiamente propagandistico, quello di Pastrone: vi parlano l’ideologia e il manicheismo, il nazionalismo e il populismo, attraverso un’operazione in cui le finalità estetiche e commerciali dovevano fare i conti con l’esaltazione della scelta di entrare in guerra. Motivi essenziali, questi, in un film del genere, nel quale giusto e sbagliato, buoni e cattivi appaiono immediatamente e assolutamente distinti – e distinguibili; e che tuttavia fanno sì che non sfuggano

outsider

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

altri profili, sui quali è forse opportuno soffermarsi. Il regista affronta il tema centrale – il primo conflitto mondiale – seguendo i suggerimenti dell’impostazione propagandistica, piuttosto che quelli di una più personale riflessione umana e intellettuale; ma lo fa in modo assai originale, ponendo al centro del film un personaggio le cui *performances* dovute ad un fisico fuori dal comune – che conferisce a Maciste una forza ed un’imbattibilità quasi sovrumane – si intrecciano con quelle degli Alpini, uomini comuni, impegnati – nella fiction

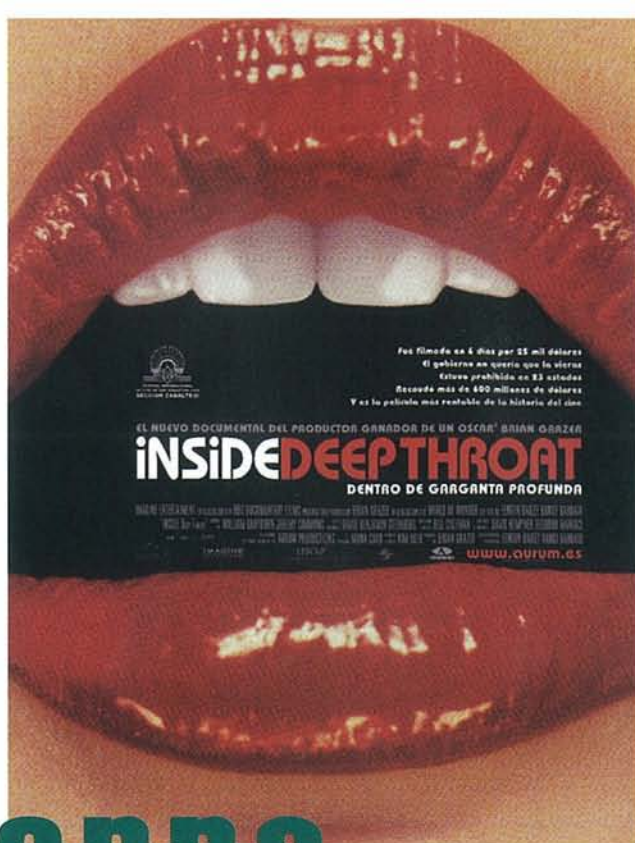
come nella realtà – contro il nemico austriaco su impervie montagne. Il risultato, pur scontato, è comunque importante: mette in luce le reali finalità del film, che nel propagandare una causa mira a creare una reale trasmissione di idee dall’emittente filmico al destinatario. Un simile procedimento doveva presupporre la consapevolezza dell’esistenza del sistema divistico, elemento centrale dei processi rappresentativi e figurativi del film italiano dell’epoca. Si tratta di una questione importante: nel muto degli anni dieci il *sogno* – inteso qui come componente finalistica dell’industria cinematografica italiana degli anni dieci – passa essenzialmente attraverso una riflessione sul corpo; una riflessione che, pur essendo per molti versi riconducibile ai dettami del materialismo tardo ottocentesco – concretizzati, soprattutto nella Torino di Pastrone, nel pensiero di Cesare Lombroso – conosce la sua principale trasfigurazione filmica tramite il sistema delle dive (e dei divi). Parafrasando Morin, Roberto Campari sottolinea che diva è sinonimo di divinità, metafora dell’immortale. Proprio questa qualità doveva favorire quel processo di identificazione-proiezione dello spettatore, al quale veniva offerta l’opportunità di “ritrovare” in un mondo popolato da splendide donne e da struggenti amori, ben lontano dalle contraddizioni e dalle angosce che assillavano l’uomo di inizio secolo. Maciste, il cui nome appare già legato allo schiavo affrancato protagonista in *Cabiria*, non è un divo – almeno non nel senso classico del termine; ma *Maciste Alpino*, che in nome dell’amor patrio si beffa del nemico e della sua manifesta inferiorità, affrontando la guerra come un vero e proprio gioco, riesce soprattutto a sostenere e a coniugare in sé la dimensione ideologica dell’industria cinematografica di quegli anni, in fondo alla quale giaceva la necessità di far vivere allo spettatore il sogno della *superiorità*, e dunque dell’immunità fisica, finanche dell’immortalità. La morte, nel film di Pastrone, semplicemente non esiste, la natura sovrumana del protagonista domina la scena. Una simile impostazione, che evoca esigenze



proprie al congegno propagandistico dell'epoca, non deve però far dimenticare che la visione di un film è un procedimento attivo, suscettibile di sollecitare una codificazione ed una rielaborazione del prodotto d'immagine presso colui che guarda. Se è vero che lo spettacolo – inteso come esperienza liminale – esige la presenza di spettatori consapevoli delle regole del dispositivo ludico-artistico, è anche vero che esso mira a produrre un impatto emozionale, favorendo nel migliore dei casi l'apertura di quella "finestra" sul mondo interno che è anche sollecitazione verso nuovi spazi, nuovi mondi possibili. Quest'ultima considerazione sembra essere ben evidenziata dalla sequenza in cui Pastrone rinuncia al *forzuto* per sfruttare la suggestione offerta da una cordata di soldati. Pur non essendo del tutto isolabile dal contesto generale del film, l'immagine d'ispirazione documentaristica sottolinea lo sforzo quasi surreale delle silhouettes sospese nel vuoto, sole di fronte alla severità della natura. In questo spazio di transito, luogo di passaggio nel quale tutto, vita e morte, diviene possibile, il film mette finalmente da parte lo stereotipo divistico per parlare dell'uomo in sé, proponendoci di scrutare il "noi stessi" presente nell'Altro-da sé. ●



sopra le righe
 Spazio per un "pensiero divergente"
 condivisibile o non, che ci offre
 un insolito vertice di osservazione
 per pensare di più



Postmoderno o pornografico?

di Michele Martino

Fahrenheit 9/11 (2004) di Michael Moore e *Inside Gola Profonda* (2005) di Fenton Bailey e Randy Barbato sono due tra gli ultimi frutti del recente revival del documentario. Entrambi i film condividono la pratica e l'estetica "postmoderna" del riutilizzo e della contaminazione di materiali eterogenei (riprese dal vero, interviste, filmati inediti o di repertorio, brani di telegiornale, *backstage*) per ricostruire le tappe e i contorni segreti di due noti fenomeni culturali e mediatici: l'attentato terroristico di New York del 2001; e la realizzazione nel 1972 del più illustre prodotto dell'industria della pornografia.

Nonostante i trent'anni che separano gli eventi narrati nei due film, e la ben diversa rilevanza storica, il loro accostamento è probabilmente meno casuale e forzato di quanto possa sembrare e serve a introdurci a una riflessione più ampia, di carattere *formale* e non contenutistico, su alcune tendenze peculiari del linguaggio audiovisivo contemporaneo.

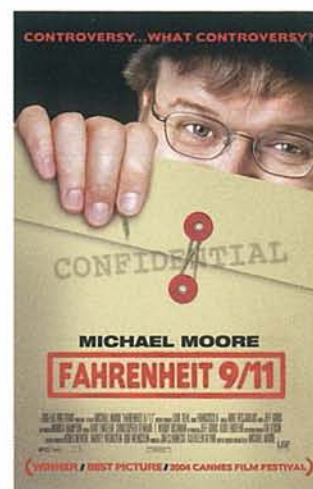
Com'è noto l'originale *Gola Profonda*, diretto da Gerard Damiano, è il film che rinnovò il filone del cinema pornografico, giunto al lungometraggio nei primi anni Settanta, e istituì col suo straordinario successo la convenzione del cosiddetto "money shot", ovvero l'inqua-

dratura dell'eiaculazione maschile che diventò subito –spesso separata dall'atto sessuale vero e proprio– una norma che ogni buon film per adulti ripete almeno una decina di volte.

Il "money shot" è l'immagine che contiene la "verità" visiva del piacere fisico, colto in uno spasmo involontario e incontrollabile: è il climax narrativo in cui culmina il racconto – e che Damiano, ex-parrucchiere del Queens, decise di amplificare con la tecnica kubrickiana del *jump-cutting*, frammentando l'azione con fuochi d'artificio, esplosioni di bombe e lanci di missili.

E' interessante notare come la definizione di "money shot" sia uscita presto dal gergo della pornografia per essere applicata anche ad altri contesti, per esempio alla logica dei *talk show* televisivi, per descrivere quelle situazioni che mettono a nudo i sentimenti degli ospiti, in cui il piacere o il dispiacere viene espresso in termini visibili e corporali (il momento del lasciarsi andare, delle lacrime, della resa alle proprie emozioni).

Nonostante l'evidente richiamo fallico dei grattacieli, tenterò qui di resistere alla tentazione di leggere nel crollo delle Torri Gemelle in diretta TV un'eccezionale "money shot" di segno rovesciato, in cui si mette in scena, al posto



dell'orgasmo, la castrazione di una società, o almeno la recisione dei simboli visibili del suo potere.

Mi sembra invece opportuno collegare quanto detto finora alle riflessioni svolte da Alberto Negri in un interessante saggio sul cinema postmoderno (A. Negri, *Ludici disincanti*, Bulzoni, 1996). L'autore individua una tipologia di immagini che chiama "oggettive iperreali" poiché arrivate al cinema, passando per la videomusic e la pubblicità, dal movimento dell'iperrealismo pittorico, sviluppatosi nella seconda metà degli anni Sessanta. A livello morfologico l'oggettiva iperreale di Negri si configura come un'inquadratura a distanza ravvicinata di un dettaglio mostrato a tutto schermo. A livello sintattico, il dettaglio viene solitamente inserito in una sequenza di totali, campi medi, figure intere, senza essere giustificato dall'intreccio né raccordato con un personaggio che guarda (come potrebbe accadere nel cinema classico); e neppure inserito nel contesto simbolico del film (come nel cinema moderno).

Nella tipologia di immagini iperreali Negri include però anche le sequenze temporali contratte da un montaggio sincopato o dilatate dal *ralenti*, ovvero tutte quelle situazioni in cui gli avvenimenti della storia e la logica del racconto vengono subordinati e asserviti alla tecnologia che permette una visione ravvicinata o estrema. Immagini di questo tipo si trovano in molti film dell'ultimo decennio, da Luc Besson a Quentin Tarantino, da John Woo a Kathryn Bigelow, così come nelle più recenti e apprezzate serie televisive americane.

A titolo di esempio si potrebbe citare l'inquadratura dal punto di vista della freccia scoccata da un arco, in *Robin Hood principe dei ladri*, di Kevin Reynolds. Oppure, dalla serie *C.S.I.*, gli improvvisi movimenti della macchina da presa, che sembra "immergersi" nei corpi dei personaggi e attraversare le pareti della scenografia e gli oggetti dell'arredamento; o, anche, i cartoni animati giapponesi dove si assiste a battaglie di robot ed eventi sportivi (incontri di boxe, partite di pallavolo) in cui il movimento viene addirittura frazionato in inquadrature in frame-stop che esaltano singoli dettagli, e un'azione

banale come colpire una palla viene scomposta e sospesa in tante parti, trasformandosi nel gesto più importante che si possa compiere.

Questi eccessi di movimento o di immobilità non sono motivati da un punto di vista narrativo, sono svincolati da una *funzione semantica*. Essi producono un forte coinvolgimento emotivo, hanno un effetto euforizzante ed eccitante sullo spettatore, ma provocano sensazioni più che *senso*.

Le oggettive iperreali di Negri, nonostante la loro eccedenza spazio-temporale, si costituiscono sempre come punti di fuga dal reale e come un'ulteriore censura dello sguardo; perché a essere valorizzato non è l'oggetto, né la percezione del soggetto che guarda. Di fatto, esse non forniscono allo spettatore delle informazioni su una storia, né soddisfano il suo desiderio di capire. Esse stimolano il solo desiderio di guardare, valorizzano il puro atto della visione.

Secondo l'autore, infatti, la comunicazione iperrealista tipica delle strategie testuali odierne, istituisce una situazione di voyeurismo a oltranza e si avvicina alla dimensione della pornografia. Se nel cinema pornografico è l'atto sessuale nel suo insieme a essere cancellato da una visione ripetitiva e unilaterale di dettagli anatomici che culmina nell'eiaculazione, qui si tratta in effetti di una «comunicazione pornografica in senso lato».

Se l'"osceno" si definisce come promiscuità totale dello sguardo con ciò che vede, come vicinanza assoluta alla cosa vista, come perdita di distanza, allora l'oscenità investe fortemente la comunicazione di massa contemporanea. E' significativo allora che nel film di Michael Moore citato in apertura, proprio le sequenze più note dell'attacco terroristico, viste e riviste centinaia di volte in TV come nel replay di una partita di calcio, siano state nascoste da uno schermo nero. Forse si è trattato di un pudore del regista nei confronti delle vittime; o semplicemente del tentativo di non cadere in una facile enfaticizzazione spettacolare che avrebbe scioccato ancora una volta lo spettatore, ma limitato la sua capacità di vedere, e quindi di comprendere. ●

foto di Franco Cenci



Donne che osservano il mondo

Dalla Biennale di Venezia
Kiki Smith e Pipilotti Rist

di Barbara Massimilla

Una Biennale al femminile si era detto, anche perché i curatori ingaggiati solo pochi mesi prima sono state due donne, Maria de Corral e Rosa Martinez. Mi sono chiesta come mai loro avessero accettato in modo sacri-

ficale di organizzare una Biennale che non avrebbe potuto avere, per questioni di tempo, la profondità artistica che da quest'evento ci si aspetta. Forse perché le donne sono abituate, purtroppo ancora, nonostante il loro

valore ad immolarsi per delle cause estreme? A Venezia, in un miscuglio di opere frammentate tra loro e tendenti all'immediata provocazione, due artiste sembrano distinguersi per la loro capacità di narrare l'universo



conoscenza, maternità, segreti, meditazioni, contemplazioni, tormenti, ritiri e scomparse... ed alcune di loro non cessano mai di osservare il mondo. All'interno di questa cornice, le opere di Kiki sembrano trovare la loro più appropriata esistenza. Le sculturine, rigorosamente bianche, ritraggono aggraziati corpi uniti ad animali mitologici. Emanano energia istintuale e descrivono l'incontro tra donna e natura. Man mano le immagini archetipiche approdano ad una dimensione quotidiana, s'impreziosiscono in forme avvolte da vesti settecentesche, immerse nei fiori, foglie e frutti della terra, giungono sino ad un toccante minimalismo dove lo sguardo di donne e bambine fluttua in uno spazio intimo, rivolto all'interno ma sempre in contatto col mondo. "Immagini che lasciano dietro di sé scie di narrato, di filato - scrive Bertola - perché sempre da questo ordito si possono tessere nuove trame, raccontare altre storie". Così di madre in figlia, lo spazio domestico si trasforma lungo il crinale della temporalità tenendo sempre uniti coscienza e inconscio. Una continuità simbolica attraversa le rappresentazioni più antiche, sino a toccare le rappresentazioni della quotidianità più attuale che Kiki colloca nei ricordi di un suo New Jersey.

Sullo sfondo di una creazione femminile ininterrotta, Kiki riflette sul mondo interno delle donne, sulle emozioni, sulla loro capacità di

psicologico e creativo femminile. Kiki Smith e Pipilotti Rist valorizzano con delicata sapienza la diversità biopsichica delle donne, alla luce di una coscienza che interpreta le continue trasformazioni dell'essere femminile nel suo contatto col mondo, sia esso quello delle origini o quello più attuale.

Stampalia. Il percorso delle opere dialoga con il luogo, avendo Kiki visitato la Querini prima di concepire il progetto. Sono le donne dei quadri del '700 di Pietro Longhi ad ispirare le "Storie di occupazione domestica" di Kiki. Le scene femminili di Longhi, per Kiki esprimono condivisione,

Un viaggio della memoria che l'unità femminile corpo psiche compie lungo il filo delle generazioni, orgogliosamente consapevole del patrimonio mentale che viene trasmesso. Le artiste insistono sulla rinascita della coscienza femminile e sul suo dialogare con la natura. Donne che tornano al loro specifico, condotte dalla ricerca del senso.

Kiki Smith espone la sua mostra, curata con stile e sensibilità da Chiara Bertola, presso la Fondazione Querini





costruire e di trasmettere esperienze fondative. Dà forma alla loro abilità innata d'immergersi nei luoghi e farsi utero generativo, di contenere la vita come ugualmente la melanconia e la morte. Non c'è nulla di debordante in questa attitudine femminile a creare sempre connessioni e ad adattarsi all'essere sospese in un tempo circolare...si tratta di qualità che danno i loro frutti. Kiki mostra come sia possibile elaborare l'istintualità e trasformarla in un capolavoro dell'ascolto di sé e dell'altro, specchio di una costante "opera" della coscienza sull'inconscio.

Il padiglione svizzero nella chiesa di San Stae ha ospitato il lavoro di Pipilotti Rist sino al 20 settembre, data in cui il parroco avrebbe sbarrato l'accesso alla chiesa e a quei "troppi nudi, anche se solo digitali, fantasmi della tentazione e oltretutto donne", come ha scritto Arianna Di Genova sul Manifesto, per commentare il triste episodio che ha causato



In questa pagina:
opere di Pipilotti Rist

Nelle pagine precedenti:
opere di Kiki Smith

Foto tratte dai cataloghi ufficiali della Biennale Arte

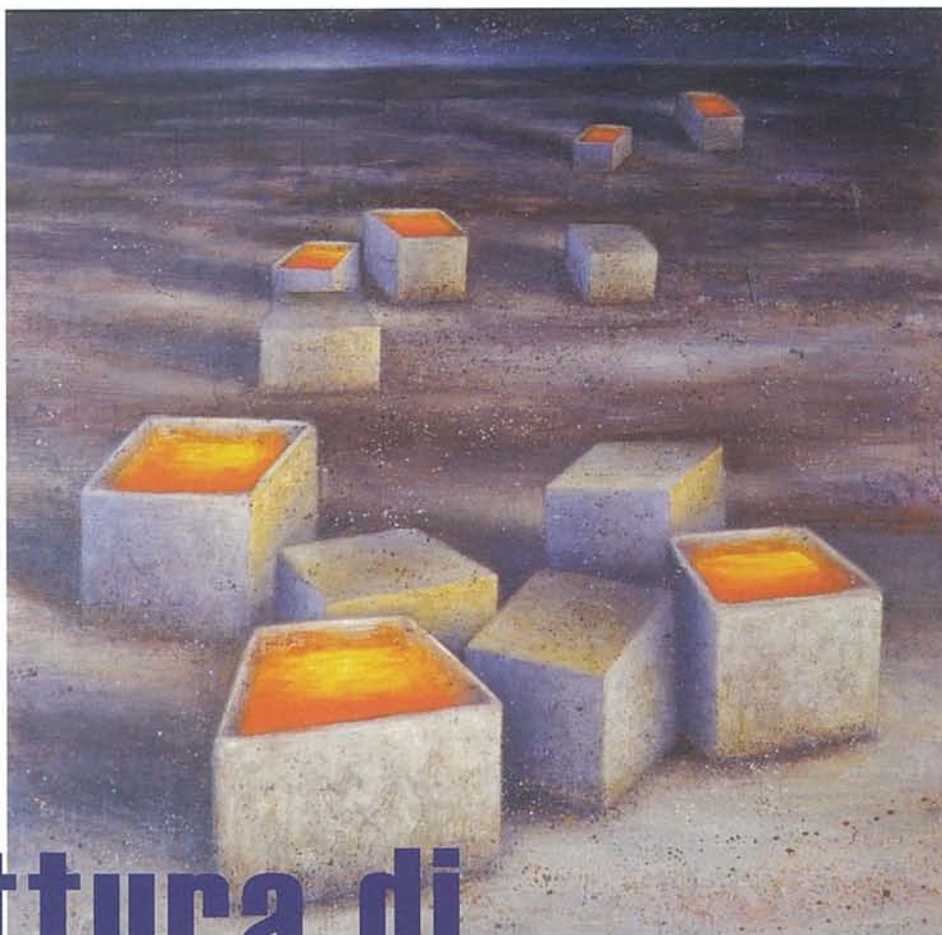
la chiusura dell'installazione video di Pipilotti. Ma il messaggio della Rist non può che essere rinforzato da un'iniziativa così cieca. Si prova un'immediata nostalgia per le visioni femminili sospese nell'eden primigenio proiettate sulla volta di San Stae. "Immagini interiori", "pittura in movimento" in cui l'artista s'immerge con innocente lucidità: una donna e il suo doppio si muovono in assenza di gravità nello spazio natura di un paradiso ritrovato. Regna



una prospettiva macro, pori, capezzoli, ventre, pube compongono una grammatica di donna. Si arriva alle radici dell'essere. Una grande madre come potrebbe essere vista dallo sguardo di un neonato che si perde con gioia nel corpo materno. L'esperienza dello spettatore, disteso su morbidi cuscini partecipa con emozione all'incontro tra elementi primari. In Pipilotti è il corpo anima della donna a riappropriarsi dello spazio esterno riaffermando l'identità femminile, la stessa meta, Kiki la raggiunge con la molteplicità di donne che collocate nell'universo domestico recuperano un'eredità e il senso di un'appartenenza collettiva. ●

A destra:
Senza titolo
2 m x 2 m
acrilico su tela

Sotto:
Lo studio dell'artista
Foto di Evan Dion



La pittura di Janne Greibesland

di Claudio Arnetoli

Una pittrice in una rivista di cinema e psicoanalisi. Strano rapporto quello tra fotografia, cinema e pittura. Rapporto di opposizione, sostituzione e poi col tempo di contaminazioni ibridazioni e reciproco uso. Ma all'inizio, con la nascita della fotografia, i pittori debbono aver sentito la loro posizione nel mondo fortemente minacciata, sia riguardo al senso e al significato del loro lavoro che riguardo al potere culturale ed economico all'interno della società. Fino alla metà dell'ottocento i pittori, e con loro decoratori e scenografi, avevano il monopolio delle arti visive e la loro funzione principale consisteva nel creare immagini per rappresentare l'universo, fisico e culturale, nelle sue più varie e mol-



teplici sfumature ed esigenze. In una grande bottega come quella di Rubens, nella prima metà del seicento, lavoravano a tempo pieno almeno un centinaio di persone, in quella che era una vera e propria fabbrica di sogni che potesse soddisfare il bisogno di immagini di una intera società: immagini per celebrare, pregare, sognare, narrare.

Fotografia e cinema fanno esplodere e moltiplicano all'infinito il mondo rappresentazionale, lo potenziano in un crescendo glorioso, a volte maniacale, e contemporaneamente lo desacralizzano. Gli occhi meccanici di camere e cineprese introducono un filo di gelo, una sorta di straniamento - la macchinetta di *Serafino Gubbio*, il cineoperatore dei pirandelliani *Quaderni*, continua a girare priva di emozioni mentre la tigre divora la grande attrice - dilatando a dismisu-

ra il lucido distacco già presente nella *Lezione di anatomia* di Rembrandt.

La pittura perde la centralità della sua posizione, si ritrova senza più committenti, senza soldi e senza potere. Marginalizzato e delocalizzato, anche spazialmente, il pittore diviene un solitario cacciatore di fantasmi, povero e folle, ben rappresentato da personaggi quali Munch, Van Gogh o Gauguin. Deve reimparare.

Il "saper fare" della sua millenaria tradizione non solo pare non più servire ma diviene un peso. La pittura sembra progressivamente destrutturarsi, decostruirsi, fino ad divenire primitiva e bambina. Cerca nuove strade sconosciute, lontane dal reale e dalla verosimiglianza. Nasce là dove cinema e fotografia finiscono. Quando la pellicola brucia inghiottendo la maschera - la *Persona* di

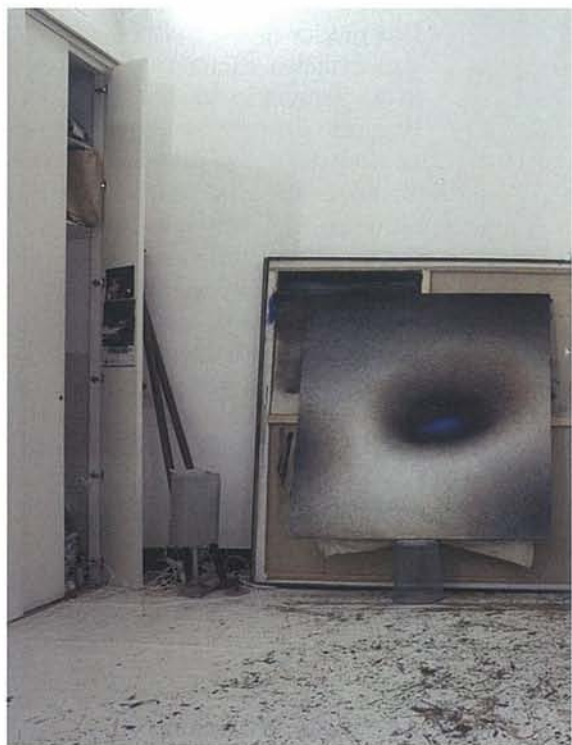
bergmaniana memoria - lì inizia la pittura.

I pittori si volgono alla soggettività, all'inconscio e al mondo primigenio della percezione. Potremmo forse dire, seguendo le intuizioni di Bion, che si situano al confine tra elementi beta e costruzione simbolica. Wilma Bucci, l'autrice della teoria dei codici multipli, li potrebbe collocare tra memoria procedurale, con i suoi codici subsimbolici, e linguaggi simbolici primigeni, a volte sofisticatissimi, densi di codici iconici. Indagano il percettivo e le trasformazioni della percezione in elementi di pensiero, un pensiero rivolto all'interno verso l'inconscio e all'esterno sui grandi spazi dell'universo, alla ricerca di suggestioni metafisiche.

E la pittura diviene gestualità intrisa di cromatismo e materia. Costruisce Gestalt mobili e vibranti, nelle quali la furia distruttrice sembra intimamente mescolarsi alla potenza creatrice, cantiche danzanti che confondono e smontano la mente dell'osservatore fin dalle basi stesse delle sue capacità percettive. Una pittura che scava, rode, brucia, taglia, che suscita armonie sconosciute e reazioni violentemente fobiche.



Senza titolo
1,5 m x 1,5 m
acrilico su tela



Janne, con i suoi lineamenti di cristallo, con i suoi occhi specchianti dai quali traspaiono lucida riflessione e calda intelligenza emotiva, è nel solco profondo, nella fertile *lira* della pittura contemporanea, pronta a *de-lirare* per indagare e costruire paesaggi archetipici delle forme elementari dell'essere.

Campi di buio cosmico dai quali nasce, da un interno profondo, la luce che si muove verso di noi creando spazio e tempo. Un *tempo verticale*, come in modo enigmatico Janne Greibesland lo definisce, accompagnando le parole con un gesto della mano destra che va dall'alto verso il basso e viceversa.

Campiture dove la massa si addensa in forme scultoree o dove lo spazio si strappa in buchi di luce e dove linee e schizzi - la necessità e la lezione della gestualità in lei è urgente pur senza convulsioni temporali - attraversano e segnano una tela nella quale è assente l'angoscia del tempo, così spesso raggrumata nei paesaggi corporei della pittura femminile.

Ma in lei il paesaggio è oltre, o tra corporeo e incorporeo, e vibra tra l'organico e l'inorganico situandosi alla frontiera della psichico in una

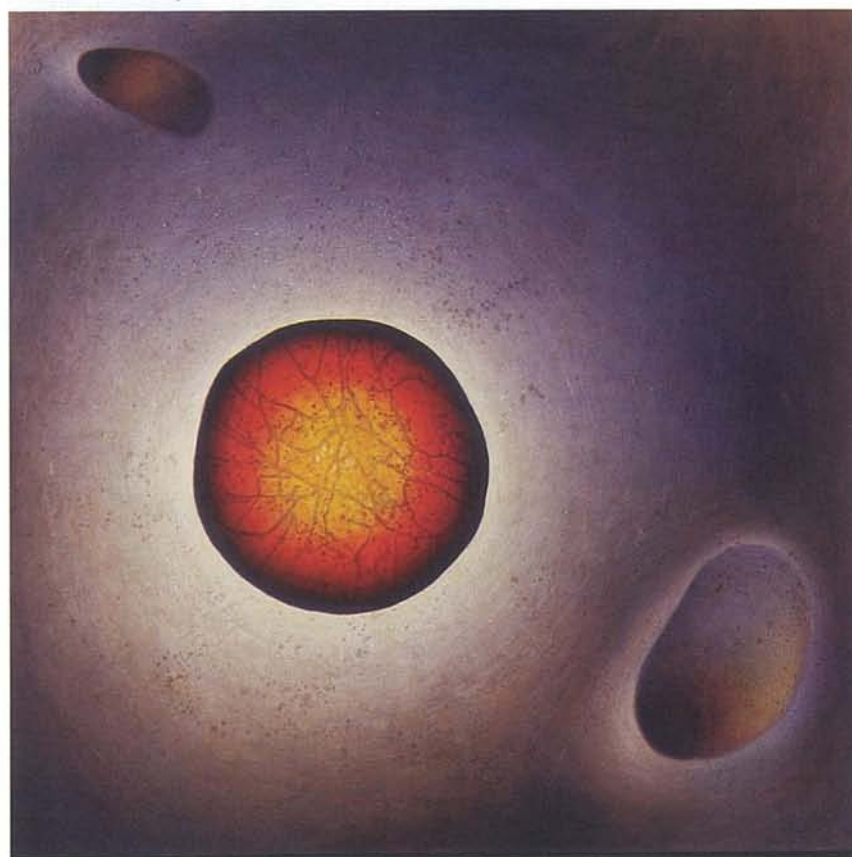
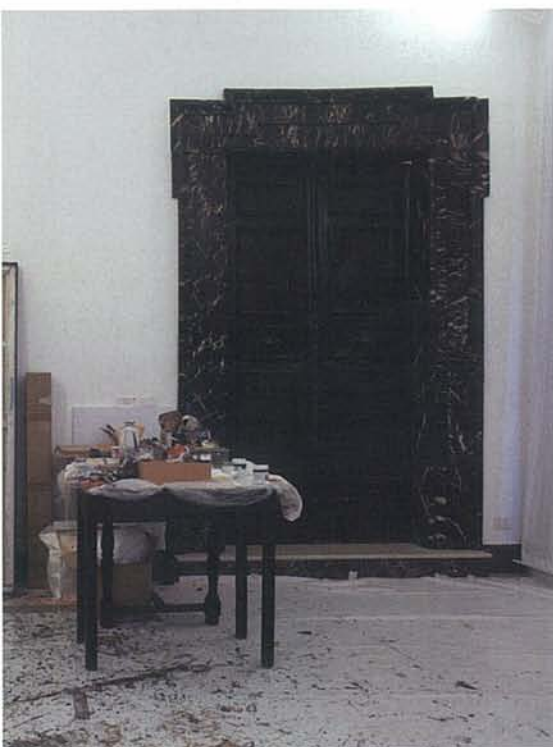
continua ricerca della propria posizione nello spazio e nel tempo: "mi interessa il flusso di ciò che connette il tutto", sono le sue parole. Dicevamo della sua ricerca di luce che emerge dall'ombra, di aperture, di entrate e di uscite, in un continuo colloquio con il quadro, guidata da una tecnica raffinata satura di istanze alchemiche.

"*Dio non gioca a dadi*", diceva Einstein, ma le menti dei pittori riescono a raffigurare anche i dadi di Dio, le sue vasche ripiene di energia subito prima del grande lancio negli spazi del cosmo.

"A volte un quadro mi tiene il muso", ci rivela Janne Greibesland mentre si muove leggera nel suo studio romano, contemporaneamente rivelando quanto il suo dialogo con la tela sia fatto anche di lunga e faticosa ricerca, di una reverie che procede con ciechi spalancati occhi

sognanti tra i chiari e gli scuri, fino a far emergere forme precise e scultoree, volumi e prospettive che organizzano e razionalizzano il caos.

Dai quadri, anche dai suoi, l'*aura* perduta in un'epoca di *riproducibilità tecnica* (caro Walter Benjamin!) - e questo forse differenzia la pittura dal cinema e dalla fotografia - continua a promanare e satura lo spazio, per chi sa vedere e sentire, e spinge al tocco, quel toccare non richiesto da pellicole e immagini cinematografiche. Il quadro, un quadro vero, e i suoi lo sono, non si limita a esibire ma crea una presenza che modifica e rende vivente lo spazio, e rende necessaria la presenza dell'*originale*, che è poi il quadro stesso. Un originale che le mie parole, così discontinue rispetto alla materia che trattano, spero vi abbiano in parte comunicato e restituito. ●



Sopra:
Senza titolo
1,5 m x 1,5 m
acrilico su tela

A sinistra:
Lo studio dell'artista
Foto di Evan Dion

in libreria recensioni

Cari Francesco e Aureliano

Lettera dello sceneggiatore Andrea Piva a Francesco Trento e Aureliano Amadei autori del libro *Venti sigarette a Nassirya*, ed. Einaudi - Stile Libero Big

Be', ragazzi, *Venti Sigarette* l'ho letto tutto d'un fiato e la prima cosa che mi viene in mente di dirvi è che avete fatto davvero un ottimo lavoro. Eppure - o forse proprio per questo -, credetemi, scrivervi le altre due cose sensate che vorrei mi sta risultando davvero difficile. Ho provato tutti i possibili approcci, ma guardate: se parto dal valore "civile" del libro mi ritrovo in un niente al pippone sulla necessità di una cosa così; se guardo al suo lato comico mi pare di lasciare ingiustamente la forza del registro drammatico, se mi concentro su questo me ne sfugge invece la godibilità tutt'altro che minchiona, e insomma il risultato è che me ne vado nel pallone ogni volta.

Il fatto è che questo racconto va dritto come una spada, ti comanda tutto il tempo, ti prende per i capelli e ti dice Ridi!, ma subito dopo Aspetta, deficiente, che fai, ora piangi!, e mica è finita, Pensaci meglio!, e insomma è una piacevolissima, riuscitissima tecnica di tortura, semplice eppure al tempo stesso complessa e stratificata, per sentimenti come per implicazioni. Con *Venti Sigarette* si conoscono nuove luci alle cose come in un buon reportage, e ci si coinvolge emotivamente alle vicende come in un romanzo.

Soprattutto, si viene finalmente a sapere qualcosa di più su un episodio così terribile della "nostra" storia, per di più attraverso una voce che senza apodittiche condanne - e anzi attraverso l'esercizio metodico del dubbio - esce dal coro della retorica patriottica per dirci quello che certo non possiamo aspettarci dai Vespa e dai Mentana. Di più: quello che forse potevamo aspettarci solo, per l'appunto, da qualcuno che era lì e che non è sotto lo schiaffo di nessun "tre sopra e due sotto".

(Aureliano: tu eri lì *quando la caserma è saltata in aria*, non ci posso pensare, porca miseria).

E infatti sono proprio curioso di vedere come reagirà la



macchina mediatica, in che modo proverà a fare la tara a quello che dite: se cercando di ignorarvi o provando a smentirvi.

Un po' di tempo fa dicevo con un mio amico scrittore che in Italia il reportage "scomodo", quel tipo di inchiesta che fa saltare le sedie e i luoghi comuni, quasi non esiste (più). Certo, *Venti Sigarette* non è nato come un reportage dovrebbe nascere, e ha una caratterizzazione narrativa (felicitemente) anti-giornalistica, ma il punto finale, me lo dicevo qualche minuto fa, rimane; voglio dire: con il vostro, la scarna famiglia dei libri che ci aprono gli occhi su vicende che *crediamo* di conoscere si è allargata.

Ecco.

Vi abbraccio, Andrea.

IL BAMBINO SICURO DI STANLEY I. GREENSPAN

Come aiutare i nostri figli a sentirsi protetti e fiduciosi in un mondo che cambia

Da sempre, il primo e principale compito dei genitori è stato proteggere i propri figli dai pericoli del mondo esterno. Per aiutarli a sentirsi presto più sicuri, in questo libro si presentano alcuni principi fondamentali che possono metterli in grado di affrontare eventi che suscitano timori.

Stanley I. Greenspan, MD, è psicoanalista, professore di clinica psichiatrica, scienza del comportamento e pediatria alla George Washington University. Con i suoi numerosi articoli scientifici, trattati sulla psicologia del bambino e saggi divulgativi è diventato uno degli autori più autorevoli e ascoltati. Tra i suoi libri disponibili in italiano, *Bambini con bisogni speciali*, Fioriti, Roma 2005.

info@fioriti.it
www.fioriti.it € 15,00



eidos segnala

FESTIVAL INTERNAZIONALE DEI GIOVANI MUSICISTI 2005

*Nord e Sud Europa:
Un dialogo in musica*

Nato da un'idea dell'Associazione MusicaEuropa, il Festival, vincitore per 5 anni consecutivi del Programma Quadro Cultura 2000, giunge oggi alla sua quinta edizione. Dal 17 ottobre, in collaborazione con Limerick University, Irish World Music Centre (Irlanda), Estonian Academy of Music (Estonia), Thessalonica Conservatoire (Grecia), Malta Council for Culture and the Arts (Malta), avrà il compito di essere portavoce di una cultura di pace.

Partendo da Roma, viaggiando per i paesi europei, promuoverà il dialogo ancora possibile tra il Nord e il Sud Europa. Anima della manifestazione saranno i giovani musicisti di grande talento degli ensemble ospiti e quelli, provenienti dalle più importanti accademie musicali dei cinque continenti, che compongono la World Youth Orchestra (WYO), UNICEF Goodwill Ambassador,



diretta dal maestro Damiano Giuranna. I giovani musicisti con la loro musica ed i molteplici gesti dell'arte si faranno, ancora una volta, testimoni di un mondo in cui la Bellezza si scopre nell'incontro delle diversità.

Attraverso workshop sulla composizione musicale e la creazione di una piattaforma extranet a disposizione dei vari paesi partner, la realizzazione di masterclass e di laboratori musicali per le scuole elementari e medie, il Festival ha come obiettivo quello di garantire l'osmosi culturale tra le diverse realtà internazionali. Da segnalare la sezione dedicata al Premio Internazionale per Giovani Ensemble di musica da camera Franco Gulli.

Alcuni eventi del festival saranno trasmessi in eurodiffusione da RAI RADIO TRE e da AMISNET. Tra i concerti della manifestazione segnaliamo: 4 dicembre a Roma all'Auditorium San Leone Magno, 10 dicembre al Parco della Musica Auditorium di Roma e l'11 dicembre al Palazzo del Quirinale.

Per info e visione del programma dettagliato del Festival: www.musicaeuropa.it

FESTIVAL NAZIONALE "IL BUON VIVERE" 2005

Il *Buon Vivere* come modello di *Buon Governo* e benessere diffuso. Ne parleranno esperti ed amministratori pubblici al II festival nazionale "Il Buon Vivere", appunto, rassegna degli **itinerari dell'Italia minore**, in programma nella provincia di Salerno dal 7 all'11 dicembre. Forte del successo della prima edizione tenutasi nel 2004, il convegno sarà un momento di confronto per analizzare diverse esperienze italiane e creare un modello di *Buon Vivere* che ricerchi bellezza, benessere, sviluppo e qualità. Le amministrazioni che punteranno su queste priorità realizzeranno un esempio di *Buon Governo*, grazie anche ad un rinnovato rapporto di fiducia con il cittadino, finalmente al centro delle attenzioni e della pianificazione.

Oltre alla città di Salerno, il convegno interesserà alcuni comuni della provincia che hanno attuato negli ultimi anni singolari strategie di valorizzazione attraverso investimenti culturali, ambientali e di adeguata ospitalità. Scenari degli incontri saranno dunque i comuni di Auletta, Buccino, Caggiano, Pertosa, Polla, Ricigliano e Teggiano.

Il convegno è promosso dalla fondazione **MIDA** (Musei Integrati dell'Ambiente) con il patrocinio della **Regione Campania**, della **Provincia di Salerno** e dei sette piccoli comuni coinvolti. Organizzazione generale a cura di **Motus Media srl-Roma**.

CHORONDE PROGETTO EDUCATIVO

Nasce dall'incontro tra persone che insegnano danza educativa nelle scuole di Roma. L'obiettivo principale dell'Associazione è quello di promuovere la diffusione del linguaggio artistico della danza nel contesto scolastico come prezioso strumento di crescita e formazione della persona.

CHORONDE propone

Programmi di Seminari di formazione e Stage con insegnanti e coreografi provenienti dalle principali scuole di danza contemporanea e dalle più significative compagnie teatrali

Corsi annuali e laboratori di tecnica, composizione e pedagogia della danza

Collaborazioni con enti pubblici e privati per iniziative di aggiornamento e formazione

Produzione di spettacoli di danza ed "incontri" tra i vari linguaggi artistici

Confronti e documentazione con proiezioni di video, diffusione di testi e materiali informativi

CHORONDE

presso IWCA Via Cesare Balbo, 4 00185 Roma
info@choronde.it; www.choronde.it

Un anno di eidos

Ad un anno dall'uscita del suo primo numero ufficiale (n.1 - novembre 2004), **eidos** ricorda tutti gli articoli pubblicati prima di questo numero all'interno delle rubriche teoriche, in quelle di approfondimento dei film e dei personaggi del mondo del cinema, o negli spazi dedicati alle arti visive.

Nella lista che segue, organizzata per argomento e contenuto degli articoli, abbiamo indicato anche i titoli inseriti nello storico "numero zero".

Una rivista, lo dice il nome, si legge più volte: il nostro augurio è che grazie a questa scheda possiate rinnovare l'interesse per articoli già visti, riprendere quelli lasciati in sospeso, scoprire quelli ancora non letti.

Ricordiamo che tutti i numeri arretrati possono essere richiesti alla segreteria seguendo le indicazioni pubblicate a pag. 66.

Sommario eidos (2004/2005)

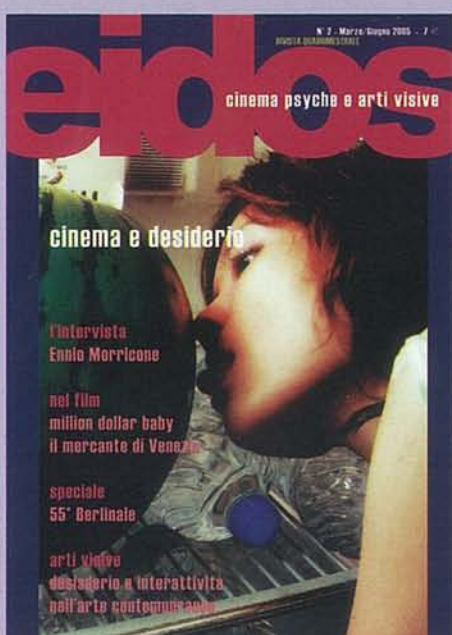
APPROFONDIMENTI
TEORICI

FILM - RECENSIONI

AUTORI-PERSONAGGI

ARTE

Titolo dell'articolo	articolo pubblicato in eidos:	all'interno della rubrica:
Analisti al cinema	N. 1 - Cinema e affetti	Cinema e psyche
Cinema e psicoanalisi	N. 1 - Cinema e affetti	Cinema e psyche
Confidenze troppo intime	N. 2 - Cinema e desiderio	Cinema e psyche
Psicodinamica dello spettatore cinematografico	N. 0 - Cinema e impegno	Cinema e psyche
Schermo, schermo delle mie brame	N. 2 - Cinema e desiderio	Cinema e psyche
Un'ora sola ti vorrei	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Cinema e psyche
Winnicott: tra gioco e creatività	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Cinema e psyche
Alla luce del sole	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Alle cinque della sera	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
Appassionate	N. 1 - Cinema e affetti	Outsider
Buongiorno notte	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
Elephant	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
Fateless	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Ferro 3 - La casa vuota	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Film Blu	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film
Herz Frank	N. 2 - Cinema e desiderio	Outsider
Il mercante di Venezia	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Il mnemonista	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Outsider
Il ronzo delle mosche	N. 0 - Cinema e impegno	Outsider
In the mood for love	N. 2 - Cinema e desiderio	Film cult
L'invasione degli ultracorpi	N. 1 - Cinema e affetti	Film cult
La caduta	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film
La meglio gioventù	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
La niña santa	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
La sposa turca	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film
Le chiavi di casa	N. 1 - Cinema e affetti	Nel film
Le intermittenze del cuore	N. 1 - Cinema e affetti	Outsider
Le invasioni barbariche	N. 1 - Cinema e affetti	Nel film
Mare dentro	N. 1 - Cinema e affetti	Nel film
Memento	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Film cult
Mi piace lavorare	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
Million dollar baby	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Remembering Palestine	N. 2 - Cinema e desiderio	Film Doc
Se mi lasci ti cancello	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film
The dreamers	N. 0 - Cinema e impegno	Nel film
The final cut	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film
The three burials of Melquiades Estrada	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Nel film - l'anteprima
Tre giorni di anarchia	N. 0 - Cinema e impegno	L'altro film
Un'ora sola ti vorrei	N. 0 - Cinema e impegno	Outsider
Vera Drake	N. 2 - Cinema e desiderio	Nel film
Alexander Sokurov	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	L'intervista
Cannizzaro, Comencini e Taviani (documentari)	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Film Doc
Daniele Liotti	N. 0 - Cinema e impegno	La valigia dell'attore
Ennio Morricone	N. 2 - Cinema e desiderio	L'intervista
Ferzan Ozpetek	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	L'altro film
Franco Battiato	N. 0 - Cinema e impegno	L'intervista
Giuseppe Piccioni	N. 1 - Cinema e affetti	L'intervista
Kim Ki Duk e Emir Kusturica (oriente e occidente)	N. 1 - Cinema e affetti	Nel film
Lars von Trier	N. 1 - Cinema e affetti	Il personaggio
Mario Martone	N. 1 - Cinema e affetti	L'altro film
Marra, Sorrentino, Vicari, Mereu, Porporati, Pellegrini, Taviani	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	L'intervista
Michela Cescon	N. 0 - Cinema e impegno	L'intervista
Mimmo Calopresti	N. 2 - Cinema e desiderio	L'altro film
Patrice Chéreau	N. 2 - Cinema e desiderio	Il personaggio
Stefano Rulli	N. 1 - Cinema e affetti	Nel film
Tonino de Bernardi (cinema underground)	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Il personaggio
Desiderio e interattività nell'arte contemporanea	N. 2 - Cinema e desiderio	Arti visive
L'inconscio nella materia	N. 1 - Cinema e affetti	Arti visive
Mappe virtuali del mediterraneo (I)	N. 0 - Cinema e impegno	Arti visive
Mappe virtuali del mediterraneo (II) - Sinestesie seduttive	N. 1 - Cinema e affetti	Arti visive
Sami Ali	N. 3 - Cinema, memoria e ricordo	Arti visive
Sandford & Gosti - Equilibrium	N. 2 - Cinema e desiderio	Arti visive



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 Piazza 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 ; 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

- 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

ABBONAMENTI E RINNOVI **eidos** 2006/2007

Un abbonamento annuale ad **eidos** equivale a ricevere tre numeri presso il recapito indicato al momento della sottoscrizione

eidos ha tre tipi di abbonamento:

l'abbonamento individuale €18,00
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori €35
*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

l'abbonamento solidale con NATIVO € 24
con questa causale sostieni anche le iniziative di solidarietà in Africa dell'Associazione onlus NATIVO grazie al 50% del costo dell'abbonamento sottoscritto

Controlla i numeri che hai già ricevuto e rinnova il tuo abbonamento indicando nella causale il tipo di sottoscrizione prescelta

Modalità di abbonamento e rinnovo:

pagamento anticipato con versamento sul c/c postale n. 51697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Via di Porta S. Sebastiano, 16 - 00179 Roma

prenotazione abbonamento con pagamento alla consegna della prima copia
inviare una comunicazione e-mail o fax ai seguenti recapiti:
segreteria@eidoscinema.it - fax n. 0744 428739 (tel : 06 7003835 - 340 7009183)

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

Regala un abbonamento **eidos** a Natale

i destinatari riceveranno insieme alla prima copia un elegante biglietto regalo
per informazioni: **segreteria@eidoscinema.it** oppure 340/7009183

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



con Nativo perchè

VIVERE NON E' COSI' SCONTATO

CI SONO ANCORA LUOGHI DOVE ANCHE UNA BANALE INFEZIONE INTESTINALE PUO' TOGLIERE LA VITA AD UN BIMBO CHE NON HA LA POSSIBILITA' DI CURARSI.

I NOSTRI PROGETTI:

ASSISTENZA SANITARIA PEDIATRICA DI BASE

SOSTEGNO A DISTANZA PER I BAMBINI ORFANI E SIEROPOSITIVI

LABORATORI DI ARTI E MESTIERI

Nativo persegue esclusivamente finalita' di solidarieta' e beneficenza a favore delle comunita' dei villaggi africani di Watamu, Timboni e Gede (Kenya)

Associazione Nativo Onlus

Via dei Castelli Romani, 58 -00040- Pomezia (RM)

Banca Popolare Italiana Ag 98 Roma

c/c 000000380313 abi 05164 cab 03200

www.nativonlus.com info@nativonlus.com



eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008