

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e musica

cinema e psyche
Il regista
di matrimoni

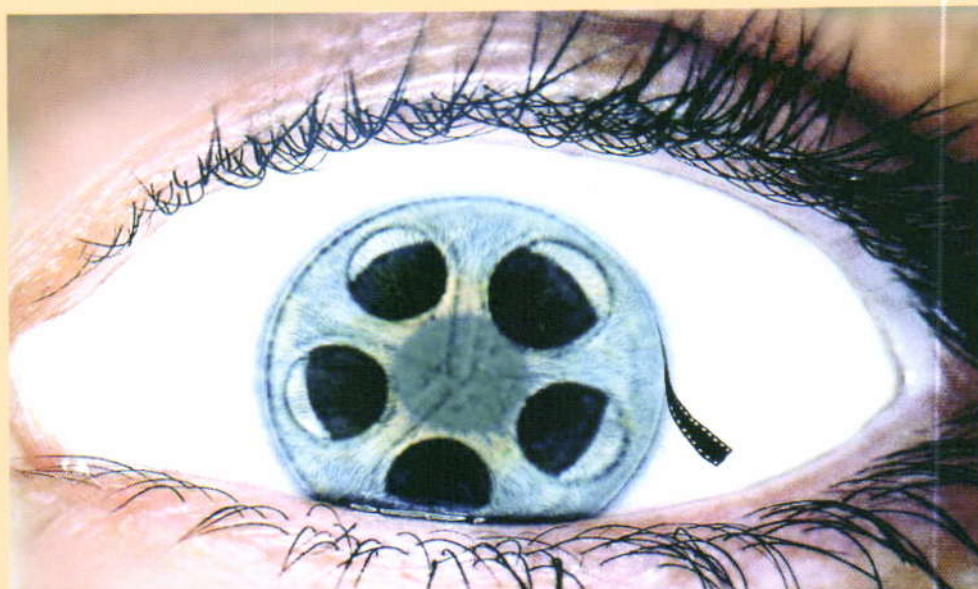
nel film
Musikanten
Il pianista
Assolutamente Carmen

European Psychoanalytic
Film Festival

il personaggio
Kubrick

Orvieto
musicAlcinema





I g n a z i o S e n a t o r e

psycho-cult

Psicodizionario
del cinema
di genere



“Detto che i dizionari che trattano i film per vie trasversali sono i benemeriti nel mondo dell’editoria cinematografica, perché offrono sguardi diversi e quindi lontani dalla noia corrente del settore, questo che tratta di film dedicati a psicanalisi-psicanalisti-fuori di testapicchiatelli-e soci vari si distingue perché mette sullo stesso piano film di genere e film ritenuti comunemente alti, thriller, horror, commedie sexy e opere autoriali. Pratica non così diffusa come sembrerebbe, proprio perché sempre di più chi scrive di cinema alto non si vuole occupare di cinema basso e viceversa. Come se fossero mondi che, da una parte e dall’altra, è meglio non contaminare. Non sapendo, poi, che anche scrivendo di cinema basso o di genere, si corrono gli stessi terribili rischi che si corrono con il cinema alto, cioè esagerare nelle visioni autoriali e nei trombonismi critici. Unire con uno stesso sguardo film diversi, invece, offre la possibilità di non cadere nelle trappole dell’autorialità, di volare leggeri rincorrendo altri percorsi...”

(estratto dalla prefazione di Marco Giusti)

eidos

cinema psycho e arti visive

cinema e musica

a cura di Barbara Massimilla
e Simone Mangoni

**Creata e scritta da psichiatri,
psicoanalisti junghiani e freudiani.**

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, Manuela Fraire, Simone
Mangoni, Barbara Massimilla, Lella
Ravasi, Elisabetta Salvatorelli, Ignazio
Senatore, Lidia Tarantini, Fabio
Troncarelli, Malde Vigneri.

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

Hanno collaborato in questo numero:
G. Albergiani, S. Argentieri,
A. Baldassarro, C. Bertola, G. Caputo,
C. e M. Chianese, M. Spitilli, A. Stein.

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

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 Garro, Andreas Giannakoulas,
Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei,
Mario Martone, Silvio Orlando, Gillo
Pontecorvo, Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine.

sommario marzo-giugno 06

5 editoriale
Cinema e musica
di **B. Massimilla**

6 cinema e psycho
Fiaba. Il regista
di matrimoni
di **L. Ravasi**
François Truffaut
di **S. Argentieri**



**16 nel film:
cinema e musica**

La sorgente del fiume
di **P. De Silvestris**
Musikanten
di **Marina Spitilli**
Un film parlato
di **M. Vigneri**
Il pianista
di **A. Stein**
Shine
di **F. Troncarelli**
Lady Henderson presenta
di **L. Tarantini**
Tutti i battiti del mio cuore
di **A. Angelini**
Morte a Venezia
di **M. Fraire**
Assolutamente Carmen
di **E. Ferreri**



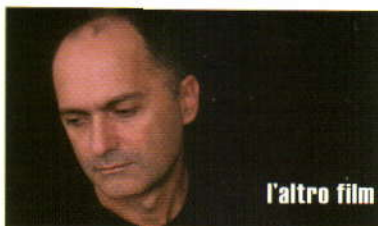
38 speciale
European Psychoanalytic
Film Festival - Londra
di **B. Massimilla**

42 il personaggio
Sulle note di Kubrick:
il silenzio e il respiro
di **A. Baldassarro**

46 film doc
Cuore Napoletano
di **C. e M. Chianese**

48 film cult
Amadeus
di **S. Mangoni**

50 l'altro film
Riccardo Giagni
Un mondo da inventare
di **B. Massimilla**



54 outsider
Last days
di **I. Senatore**

56 film corto
Trevirgolaottantasette
di **G. Caputo**

58 arti visive
Il corpo
come strumento
di **C. Bertola**

62 eidos-news
Speciale Festival
Cinema e Musica
di Orvieto
di **G. Albergiani**



nel prossimo numero cinema e trasformazioni

l'intervista
Ferid Boughedir

l'altro film
F. Comencini
A casa nostra

arti visive
Ivan Fodaro
L'io sconosciuto

Pedro Cano
Le città invisibili

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



Con Cinema e Musica,

Eidos fa un invito speciale ai suoi lettori, il 9 e il 10 giugno 2006 ad Orvieto, in Umbria, stiamo organizzando un convegno sul tema: "Fotogramma sonoro: l'inconscio musicale delle immagini - Un incontro tra Cinema, Musica e Psicoanalisi", che si terrà durante il festival MusicAlcinema. Parleranno psicoanalisti junghiani, freudiani, compositori per il cinema e saranno proiettati film sul tema del convegno. Sarà occasione d'incontro per tutti gli appassionati che vorranno partecipare poiché il convegno è aperto anche ai non addetti ai lavori. Una politica che ci preme difendere, per uscire dagli steccati e favorire gli scambi interculturali.

Per maggiori informazioni consultare il sito: www.eidoscinema.it

Studio Azzurro

IMMAGINI VIVE

Cinema e musica

di Barbara Massimilla

Vorrei che la lettura di *Cinema e Musica* possa essere accompagnata, come in un sogno o per una specie di allucinazione uditiva, dallo scorrere delle colonne sonore dei film citati. Risvegliare, dunque, ascolti sensoriali, quelli che alcuni grandi film suscitano provocando percezioni, fantasie, affetti, condensazioni di tempo e di memoria, grazie all'irripetibile alchimia che si crea tra musica e immagini. L'incanto musicale del "tempo ritmicizzato" (Debussy) va ben oltre il senso narrativo della storia, penetra nell'intimo e produce un evento psicologico in cui lo spettatore vive una relazione d'oggetto con la musica. Dietro le note si nasconde un uomo e la sua arte astratta aiuta altri uomini a vivere, la musica è anche ricerca dell'incontro con l'altro.

In origine affiorano i "suoni fisici" che appartengono ai segreti del corpo della vita intra-uterina, e proseguono sul pentagramma dell'esistenza con il ritmo del dondolio, il suono della parola umana, attraverso i corpi che come strumenti musicali risuonano nello spazio. Nella mente particelle emotive si aggrappano a tracce di suoni, come fossero "monadi" sonore che vagano alla ricerca di un significato. Il musicista non cessa mai di organizzarle in un linguaggio compiuto mediante un'opera di fine tessitura. La musica strutturata ha la potenza di un gesto che tocca l'inconscio, attraversa le generazioni e diventa mitologia trasmessa da padre in figlio, traccia indelebile di memorie affettive; mescola ricordo a desiderio e scandisce la ricerca dell'uomo verso una via di salvezza o lo accompagna addolcendo la caducità dell'esistenza.

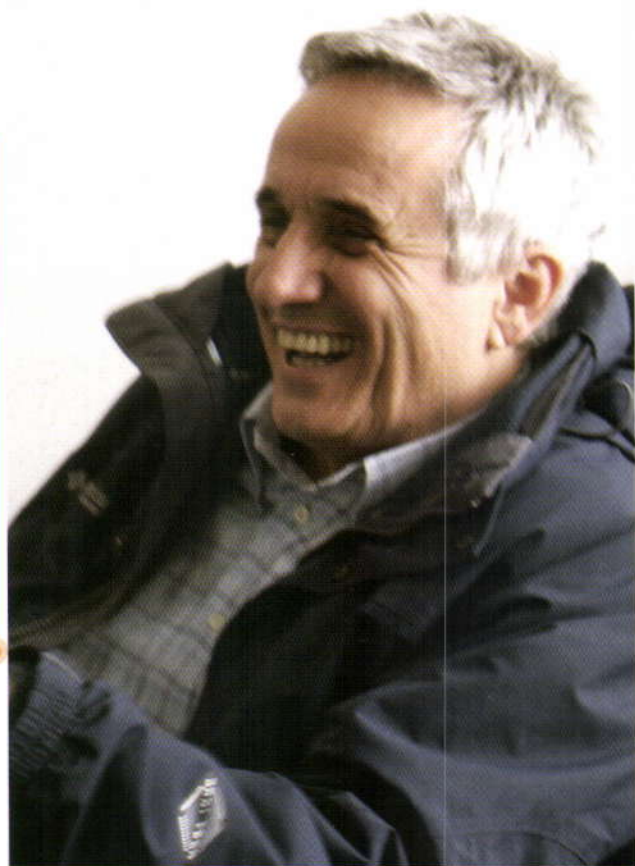
Anche i linguaggi del mondo possono essere musica, comporre una sinfonia polifonica dove le parole più diverse si consumano come sassi che rotolano per secoli o millenni, formando quella sottile pellicola di contatti e scambi che tiene uniti i paesi della terra. La musica s'incarna nelle vite degli uomini, diventa la loro storia e segue il loro destino e alla fine del proprio percorso è distillato simbolico incancellabile.

I musicisti di oggi che mettono la loro arte al servizio dell'immagine invitano dall'interno ad assecondare ed osservare questi processi simbolici, sottolineano la profondità della relazione con il regista e con lo spettatore. "Mettere a punto una poetica comune per quanto riguarda la musica e le immagini" (F. Piersanti). Rapporti ideali e un poco magici come Ejzenstejn e Prokof'ev hanno realizzato o il trovare nel connubio tra musica e immagine quella "nuova libertà" che Pasolini accordava ad Ennio Morricone, inizia a non essere una rarità.

Per il grande cinema non basta più la musica come commento, informazione, pensiero - la libertà espressiva, sempre se libera da vincoli commerciali, può addentrarsi nell'avventura più affascinante: quella che tocca i livelli pre-logici della musica, le scelte musicali istintive e il mondo delle emozioni. Come non essere d'accordo?

in copertina

la copertina di *cinema e musica*
(foto di Giampiero Assumma)
è dedicata a
"Il regista di matrimoni"
di Marco Bellocchio dove
le musiche di Ciagni e Crivelli
mescolano "ricordo e desiderio".

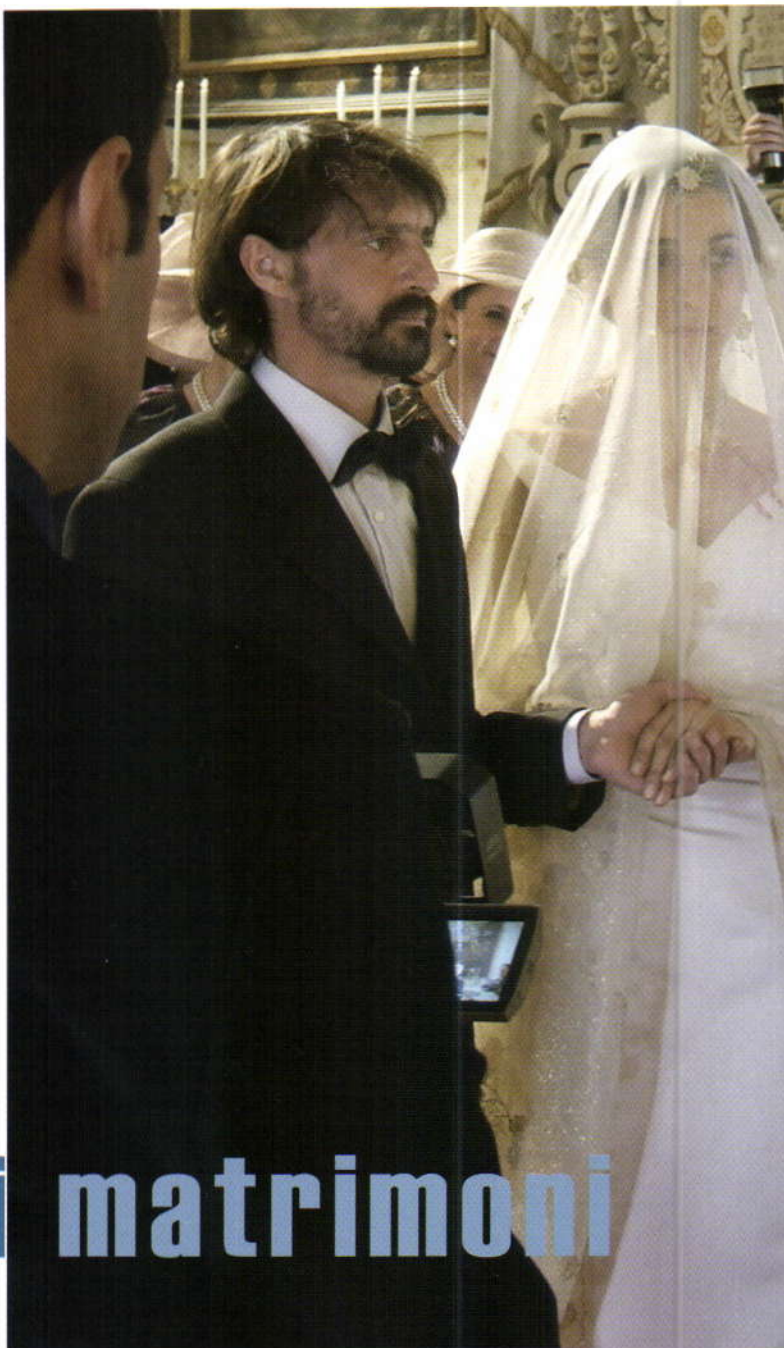


FIABA

Il regista di matrimoni

di Lella Ravasi

C'è un'impronta magica che si snoda nel nuovo film di Marco Bellocchio, porta per strade visionarie, incanta di musica, intreccia la fantasia con la potenza dell'immagine e della voce, conduce nel segreto dell'inconscio, nel bosco e nella radura, nella luna inselvaticata di una Sicilia che parla con la voce dei mostri di Villa Palagonia, fino a quando il protagonista incontra e salva una misteriosa Principessa. E' una fiaba. D'amore, probabilmente. Ha della fiaba la struttura narrativa, il ritmo, i salti logici eppure la tenuta, l'occhio sul filo dell'orizzonte che non



perde mai di vista la luce del nuovo giorno. Tutto il cinema di Bellocchio si riassume e ricapitola in questo ultimo lavoro-sogno-fiaba. Porta alle conseguenze estreme un suo cammino di ricerca che coraggiosamente fonda l'intreccio tra inconscio e realtà, fin dai primi film, in modo sempre più deciso.

E mi pare che questo percorso ritrovi soprattutto le luci e il buio dipinte da Bellocchio a partire da *Il Principe di Homburg*, che forse è il suo lavoro più vicino (con *L'ora di religione*) all'urgenza di un dirsi, a un tempo poetica ed



etica. Là si trattava di una narrazione in versi dal testo di Von Kleist, in cui il regista si misurava con un registro poetico delle immagini: la luna diventava quasi persona, il bosco era cupo di mostri nascosti nell'ombra, e una storia lontana prendeva forma parlando di noi, dell'etica che ci incalza, pena la perdita di sé. Qui si tratta ancora di trovare la potenza della ricerca, il non compromesso con il potere, un rigore morale che non è rigidità, ma misura dello stare al mondo, e di farlo con una felicità dell'immagine che cattura.

Perché la visione del film mi ha suscitato da subito il pensiero-emozione della fiaba? Perché mi sono venute in mente le storie incantate (*L'acqua della vita* dei Grimm, ad esempio) che passano nella nostra infanzia, che raccontiamo ai nostri bambini, che rintracciamo come fiaba-guida nelle vite dei nostri pazienti? Perché Bellocchio in questo momento sceglie di raccontarsi e di lasciarsi raccontare da una storia che ha la struttura inconscia e magica della fiaba? Provo a dire. Nel percorso della fiaba all'inizio c'è un uomo che deve affrontare delle prove: o perché è un principe che



deve liberare una principessa, o per opporsi alla cattiveria (spesso dei fratelli o degli amici), o perché c'è una presenza di incantesimi o malefici. Spesso c'è un vecchio (re o tiranno o mago) che gli pone degli ostacoli. Come se ci fosse la realtà di un vecchio modo di essere da superare, ma spesso questi si mostra come "vecchio saggio", offrendo opportunità di conoscenza e quindi di vittoria. Soprattutto: gli ostacoli vanno affrontati con innocenza. Tra le qualità dell'eroe c'è appunto l'innocenza (non c'è malizia anche se c'è accortezza). Impara facendo. Gli alleati spesso sono animali (come fosse un istinto amico, un aspetto positivo istintuale che si mette al suo servizio) o persone di poca importanza se non scioche addirittura. La non arroganza mette al riparo l'eroe dagli aspetti negativi del potere mentre altri nella fiaba soccombono. L'antagonista spesso è recuperato. Il risultato finale è il raggiungimento dello scopo (liberare la principessa, conquistare il regno, e simili).

Da un punto di vista psicologico la lettura della fiaba riporta su un piano personale una storia di conquista di sé, del proprio sé interiore. Allora, come nella lettura di un sogno, i vari personaggi raccontano le parti di sé separate che trovano un'unità dialettica. Così che alla fine la principessa incarna un femminile positivo che appartiene all'uomo (in senso

intrapsochico non interpersonale), così come gli animali sono l'istinto, e la natura (il paesaggio, ma anche il viaggio) è parte della lotta per trovare appunto un'unità dialettica che non ha mai fine.

Ne *Il regista di matrimoni* sembra che la struttura narrativa della fiaba come percorso di ricerca dell'eroe ci sia tutta: un regista deve cominciare a girare una nuova versione dei *Promessi sposi* e nella sua vita artistica irrompono le immagini angoscianti di una versione manzoniana del film visto da bambino (il terrore della peste, la madre di Cecilia "scendeva dalla soglia d'uno di quegli usci...", i "bravi", l'Innominato) accostate all'inquietudine delle nozze della figlia, ritmate da un rito di neocatecumeni. Per trovare un nuovo punto di partenza se ne va, incontra una Sicilia che gli fa scoprire dentro se stesso i luoghi dell'anima manzoniani, ribalta la storia e converte alla speranza d'amore quanto di Innominato c'è in lui, mentre illumina di immagini grottesche le forme e le istituzioni. L'eroe si gioca la vita -ancora una volta- e per amore affronta con astuzia e coraggio le prove per salvare la Principessa dalle nozze con un uomo stupido e ricco, accettando di entrare nei panni di "regista di matrimoni" su richiesta del padre di lei. Proprio il padre avrà la funzione che nella fiaba è dell'antagonista, l'ambivalenza;



foto di Giampiero Assumma

lo ossessivo, e l'opulenza cromatica e carnale delle immagini a colori, erotiche. L'Eros circola in tutto il film nella passione di visioni che portano a galla sensazioni, percezioni fisiche. Si possono sentire gli odori della processione, il profumo forte dei fiori sul punto di sfioritura: le immagini entrano nel corpo, non si fermano agli occhi. Il mare è nella luce e nel buio. Le statue folli della Villa Palagonia, ti vengono incontro come gli incubi di Goya negli affreschi neri d'ombra della casa dei suoi anni disperati. Ma la recita degli sposi per i "filmini" del matrimonio (ufficiata da un povero fotografo folgorato dall'incontro con il famoso regista) porta alla realtà di un oggi dissennato e finto, in cui tutto è recita televisiva, è "Grande fratello". Grandezza e miseria: tutto fuori misura. La musica accompagna con la stessa potenza: il battere di mani in chiesa durante le nozze a ritmare un canto, segna il tempo pericoloso di una quasi militarizzazione del rito religioso, una setta tra le tante, lo spietato tempo del collettivo. Ma poi c'è la musica lirica a penetrare l'aria di zagara: la dolcezza della serenata improvvisata dalla *Cavalleria rusticana* di Mascagni "Lola che di latte hai la cammisa", e le musiche di Giagni e Crivelli che mescolano "ricordo e desiderio, le passate radici con le piogge primaverili", come dice Eliot, tutto si fa fiaba, possibilità per l'eroe di cercare e cercare e infine trovare, nello scartare di lato, nel buio, la strada della salvezza. Il coraggio visionario allo stato puro, cioè il percorso vero dell'eroe, coincide nel film con il Bellocchio più inquietante e geniale. Si ritrovano le immagini del *Principe di Homburg*, la sua luna viva quasi umana; si incontra *L'ora di religione* nella sostanza della ricerca di senso, e non c'è bisogno di parola per mostrare il rifiuto delle "molestie clericali"; si intuisce l'amore per un "femminile" sempre più prezioso e inafferrabile come Gradiva; si avverte il coincidere tra l'eroe e la sua persona che se ne esce per il mondo, e che circola sotto forma di narrazione poetica per immagini. Bellocchio ha un inconscio come Re Mida, tutto quello che tocca diventa oro, quando - come l'eroe della fiaba - segue con innocenza e in solitudine un suo percorso di emozioni, di incontri, di visioni.

Senza entrare oltre nella trama del film, per non svelare un percorso che - proprio come la fiaba - ha molti angoli che compaiono all'improvviso, scorci e intuizioni che toccano in modo diverso chi è all'ascolto, mi viene solo da dire che Bellocchio in questo *Regista di matrimoni* si mette in gioco radicalmente. Forse lo fa consciamente, sapendolo, ma forse - ho l'impressione, proprio come accade all'eroe di tanti racconti dei Grimm - è l'inconscio a portarlo per le strade pericolose eppure solide della realtà del sogno in cui tutti siamo immersi, o meglio è immersa la parte migliore che è in noi. Cammina cammina, non cede alle creature del male, alle lusinghe del già noto, alla sciocca ripetizione degli schemi, alla strizzata d'occhio al potere. Ricomincia come un ragazzo, daccapo, e trova dentro di sé l'energia e l'innocenza del Principe, che poi è anche il discorso del Principe Myskin, l'ineffabile *Idiota* di Dostoevskij: la rinnovata promessa di non perdere la fede nella bellezza che salverà il mondo. ●

infatti ostacola e aiuta assieme. E lo stesso fanno i cani nel palazzo antico: cani neri prima violenti, poi ammansiti. E cani bianchi mansueti quando la fatica della salvezza si avvicina. La Principessa (di nome Bona) ha il volto antico di una bellezza femminile di fiaba, intatta, incontaminata, e capisce la purezza di lui, la sua innocenza, il coraggio della paura nella sala grande del palazzo quando i cani gli fanno attorno il girotondo, sotto l'occhio implacabile delle telecamere. L'eroe è privo di età: come Principe è giovane, il suo modo di essere è giovane, anche se ha l'età di un uomo maturo che potrebbe essere padre della Principessa; sua figlia, coetanea di Bona, è infatti appena andata sposa. Quanto non ha potuto fare per la figlia (prigioniera della deriva istituzionale di un matrimonio show) farà invece qui per se stesso e per la Principessa liberata. Del resto anche la Principessa del film potrebbe essere letta come "eroina" di una fiaba: la madre è morta e lei cerca di cambiare il corso della sua storia, come spesso nelle fiabe iniziatiche del femminile. Sono due modi di essere quindi, maschile e femminile, ma è anche il doppio che ritrova la voglia di vivere, il doppio nella relazione uomo/donna, il doppio di ciascuno dentro di sé nel maschile/femminile di ciascuno. Anche la visione è continuamente sdoppiata tra monitor di controllo, il bianco-nero del control-

L'ossessione della memoria

François Truffaut

di Simona Argentieri



A una prima visione, *La camera verde* e *L'uomo che amava le donne*, realizzati da Truffaut appena a un anno di distanza l'uno dall'altro, appaiono come due opere diversissime. *La camera verde*, drammatico e dolente, di derivazione letteraria (tratto da un cupo romanzo breve di Henry James, *L'altare dei morti* e da altre sue opere minori, *La bestia nella giungla* e *Gli amici degli amici*) è la storia del-

l'ossessione amorosa di un uomo per una sola donna, oltre la morte e fino alla sua propria morte. *L'uomo che amava le donne* è invece una incantevole, ironica commedia di taglio autobiografico, che vede il protagonista nel suo continuo innamorarsi di tutte le donne che incontra, con un pizzico di delizioso spunto perverso di feticismo del piede e delle gambe.

e la fobia di dimenticare



Tuttavia entrambi i film, nonostante le grandissime differenze di linguaggio, stile e narrazione, ci raccontano in fondo lo stesso dramma: quello dell'incapacità di amare, di poter far coincidere il proprio slancio interiore con l'incontro con una persona reale. L'uno, Bertrand, il protagonista de *L'uomo che amava le donne*, non sa distinguere, non sa scegliere, in una turbinosa equivalenza erotica di seduzio-

ne, infedeltà, delusione, in cui l'illusione perpetuamente si riaccende. L'altro, il Julien de *La camera verde*, è invece imprigionato in una opposta trappola ripetitiva: tenacemente fedele all'immagine della moglie morta, non può concepire un oggetto d'amore se non eternamente identico a se stesso. Nella immobilità o nella fuga, entrambi vivono fuori dal tempo reale, schiavi di un'ossessione.

La straordinaria intuizione di Truffaut è farci capire che l'impossibilità di compiere il processo di lutto coincide con l'impossibilità di amare. Il dramma di Julien non è tanto il dolore di aver perduto la moglie reale, ma è l'angoscia di non saper mantenere vivo dentro di sé l'amore per lei e la paura di perderne il ricordo, di non riuscire a conservarne nella mente l'immagine. Le tante fotografie e i ritratti che accumula, sono labili, inadeguati sussidi per la memoria; e il loro culto ossessivo è il sintomo della precarietà del suo mondo simbolico interiore. Lo dimostra drammaticamente il grottesco fallimento della costruzione del manichino di cera, copia "fedele" della moglie morta, che si rivela solo un inutile feticcio. Possiamo ricordare anche la scena del dialogo iniziale con Cecilie (l'incantevole Natalie Baye) che rievoca con delicatezza il loro lontano incontro, mentre lui -che pur vive nel culto del passato- non si ricorda niente. In psicoanalisi c'è tutta una costellazione di riflessioni teoriche e cliniche intorno al cruciale problema del mettere dentro, del poter costruire e conservare un'immagine interiore -prevalentemente visiva, come è noto- a partire dall'esperienza percettiva delle cose reali: "introiezione", "rappresentazione", "oggetto interno"... sono tutti termini che indagano i processi attraverso i quali si popola il nostro mondo psichico e si forma il tessuto delle tracce mnestiche, del ricordare e del dimenticare nel gioco tra conscio e inconscio della rimozione. Ma, secondo il pensiero psicoanalitico, l'elemento più significativo è che

una rappresentazione mentale non è la meccanica trascrizione delle impressioni sensoriali; bensì un processo strettamente vincolato alle vicissitudini dei rapporti e degli affetti. Il ricordare non è un magazzino di memorie, ma una matrice di significati. Così, in uno di quei paradossi che sono consueti nell'accadere psichico, nella mente infantile all'origine è proprio la percezione del distacco dalla persona da cui si dipende che promuove la capacità mentale di rappresentarla in sua assenza. Come sappiamo, quando il bambino deve imparare a conoscere che esiste un mondo esterno fuori da lui -nel quale si muove la madre che può andare via, interrompendo l'esperienza protettiva dell'unione- il rievocare nella mente la situazione fusionale e l'immagine di lei è l'espediente creativo che può placare l'angoscia della separazione. Rappresentare, dunque, per rendere presente ciò che è assente. Ma perché queste immagini interne si costruiscano stabili e sicure, occorre un lungo processo di va e vieni, di progressive separazioni e riunioni, durante le quali si impara a tollerare la lontananza e ad avere fiducia nel ritorno. È durante questo lungo e complesso processo maturativo che il bambino impara anche a stabilire i confini tra sé e la madre, tra sé e il mondo esterno. Si dice che ciascuno di noi, quando si innamora, ritrovi in una certa misura nella persona che incontra il riflesso di questa immagine originaria. Ma se la madre non accompagna il bambino nel delicato momento costitutivo dell'identità (sia ad esempio con un eccessivo contatto sen-





soriale, sia -all'opposto- con troppi imprevedibili o microtraumatici abbandoni), non solo l'immagine interna di lei sar  inadeguata a svolgere la funzione di punto di riferimento costante per i nuovi rapporti reali; ma sar  carente in lui, di conseguenza, anche l'immagine di se stesso. Il libro di Henry James -al quale Truffaut si   liberamente ispirato- era molto diverso: breve e sfuggente, obliquo e crudele. ("Il guaio con James   che non dice mai le cose chiaramente", commenta Truffaut). Il protagonista era un uomo vecchio, in lutto da sempre per l'antica fidanzata, che nutre la solitudine con il rancore per un imprecisato tradimento subito da un amico ormai morto anch'esso in un remoto passato, e che erotizza la morte, chiuso nel suo asfittico narcisismo di amore mai consumato. Ma questa sarebbe un'altra affascinante storia... A partire da questo tema,   interessante piuttosto segnalare le variazioni che Truffaut introduce nella versione cinematografica, a partire dal titolo che, dal luttuoso *L'altare dei morti*, diviene *La camera verde*. Nonostante l'autentica sofferenza che lo pervade, difatti, il film   pieno di emozione e di un'intensa sensualit : tanto che Truffaut ha scritto al suo co-sceneggiatore Jean Gruault: "Dobbiamo dare al pubblico l'impressione di guardare un film d'amore". Pur nella sua follia, Julien vive un'autentica passione accanto a Cecilie, che tenta con struggente dolcezza di riscattarlo all'amore e alla vita. Ma la scoperta che lei   stata l'amante di un suo ex amico, lo porta alla rottura. Scrive ancora Truffaut: "Lui pure   innamorato di lei, ma non lo sa; perch  non sa che si pu  amare due volte". I cambiamenti pi  significativi operati da Truffaut sono per  a mio parere due. Uno   l'introduzione del personaggio del bambino sordo-muto (cos  incoerente, in apparenza, con lo sviluppo della vicenda). Immagine menomata, eppure vitale, sembra un'autocitazione di un'altra sua

bella opera cinematografica, *Il ragazzo selvaggio*, in cui Truffaut stesso aveva voluto interpretare il professor Itard, impegnato vanamente a ricondurre alla comunit  umana il piccolo uomo-lupo. Gli appassionati di cinema avranno colto anche un'altra citazione nell'assurdo episodio del bambino in prigione, in cui Truffaut mette in scena un ricordo d'infanzia di Alfred Hitchcock, quando il padre -come il grande regista gli racconta nel suo celebre libro intervista- complice un amico commissario di polizia, lo fece rinchiodare per qualche minuto in una cella per "educarlo". Ma cosa aveva fatto per meritare una simile punizione? -chiede Truffaut. "Non ne ho la minima idea"   la risposta. Sono segni della profonda consonanza di Truffaut -ex ragazzino selvaggio- con tutta l'infanzia tenera, ribelle, malintesa, che   certo uno dei temi pi  toccanti di tutta la sua produzione cinematografica. Il piccolo George de La camera verde, che rompe le lastre fotografiche, la vetrina (per rubare -ancora una volta!- un'immagine femminile) e che ripara: il proiettore, il restauro della cappella ..   l'"antefatto" infantile non solo di Julien, ma di Truffaut stesso, tra la solitudine, la disperazione, la colpa inconsapevole, l'innocenza. Il secondo elemento introdotto da Truffaut, che conferisce senso e profondit  a tutta la storia,   proprio questo sentimento della colpa; la colpa di chi   sopravvissuto ai suoi cari e non pu  accettare l'ingiustizia dei tanti soldati morti in guerra a causa della distruttivit  umana. La grande intuizione artistica   appunto questa dimensione di angoscia e di colpa che si aggiunge al tema dell'odio e del perdono impossibile -gi  presente in James- per l'amico di un tempo. All'inizio del film abbiamo infatti potuto notare che le immagini che scorrono sotto i titoli di testa sono cronache reali della prima guerra mondiale. Inoltre, *La Camera Verde*   uno dei pochissimi film in cui Truffaut ha voluto comparire come attore (gli altri sono il gi  ricordato *Il ragazzo selvaggio* ed *Effetto notte*). La sua interpretazione   di una tale intensit , in quei primissimi piani con il volto disfatto dall'angoscia, da diventare inquietante, come se a tratti perdesse il senso della rappresentazione e della finzione per identificarsi totalmente con il suo personaggio. "Mi   sembrato che se io stesso avessi interpretato Julien Davenne, avrei ottenuto la stessa differenza che si determina quando... decido di scrivere certe lettere direttamente a mano..." dice Truffaut. *La camera verde* "  una lettera scritta a mano". Nella scena della cappella, quando con la preziosa fotografia di Nestor Almendros la macchina da presa sfiora alla luce delle candele la galleria dei ritratti dei defunti, sceneggiatura e biografia si sovrappongono: i morti di Julien sono i morti di Truffaut, mescolati con le immagini dei suoi autori pi  amati: James stesso, Cocteau, Wilde, Proust, Balzac... in una sorta di equivalenza affettiva tra libri e persone. (Tornano in mente l'altare che Antoine Doinel bambino erige a Balzac ne *I 400 colpi*; e anche Truffaut

stesso, che si circondava delle foto degli amici mescolate con quelle dei registi del passato). Ma in questa galleria di defunti c'è un'immagine ancor più inquietante e rivelatrice: nei panni di un soldato tedesco, Truffaut ha voluto mettere la foto di Oscar Werner, a quel tempo in vita, che aveva recitato per lui in *Jules e Jim* e poi in *Fahrenheit 451*. Con Werner Truffaut aveva vissuto un'amicizia appassionata e poi un dissidio insanabile. "Io sono uno dei suoi assassini", dice Julien". Nella realtà, il destino vorrà che Oscar Werner muoia sei anni più tardi, esattamente due giorni dopo Truffaut. Penso che *La camera verde* ci aiuti a capire quanto sia stata importante l'intuizione freudiana delle analogie profonde che intercorrono tra lutto e depressione. Il dolore, il senso di impoverimento dell'io, il ritiro della libido dal mondo esterno sono uguali; ma se nel cordoglio si piange la perdita di una persona cara, nella depressione come entità patologica, invece, ciò che è perduta è una immagine interna, investita a suo tempo non solo d'amore, ma anche di odio. Di conseguenza, la fantasia inconscia del depresso è di essere stato lui stesso a distruggere l'oggetto amato/odiato e di essere incapace di sopravvivere senza di esso. Per questo -per quanto lungo e doloroso- il processo di lutto per una persona reale con la quale si è scambiato un rapporto d'amore, è sempre possibile; mentre Julien Davenne è imprigionato nel suo lutto patologico non da un eccesso d'amore, ma dall'odio segreto e dal senso di colpa. Nel paradosso della nostra realtà psichica, talvolta nel corso del processo maturativo "dimenticare" non significa perdere: ma al contrario può essere un modo per conservare indelebilmente nell'inconscio il significato di un'esperienza. Mentre l'ossessione delle memorie di Davenne è il segno di un'esperienza mancata. L'unica soluzione per lui sembra essere quella estrema di identificarsi totalmente con l'oggetto perduto. Difatti, Julien muore, lasciando a Cecilie, che è capace di amare, di ricordare, ma anche di dimenticare, il compito di piangere e di elaborare il dolore per la sua morte. Vorrei tornare, ora, a *L'uomo che amava le donne*, ennesima variazione sul tema di Antoine Doinel (dopo *I 400 colpi*, *Antoine e Colette*, *Baci rubati*, *Domicilio coniugale...*). Qui ha cambiato nome (si chiama Bertrand Morane) e volto (al posto dell'*alter ego* del regista, Jean Pierre Leaud, c'è Charles Denner); ma è sempre lo stesso personaggio spudoratamente autobiografico, perennemente e perdutamente innamorato, ma sempre di una donna diversa. È ormai più che maturo, ma si incanta, si lascia sedurre, poi abbandona sempre con la stessa crudele innocenza. Quando si invaghisce di una bella baby sitter, per riuscire a vederla la ingaggia per una sera. "Dov'è il bambino?" -chiede la ragazza-. "Sono io!" è l'immediata risposta, ma non c'è alcuna ironia in questa battuta. Un breve *flash-back* rivelatore ce lo mostra davvero da piccolo, seduto sul pavimento; la macchina da presa si muove all'altezza

dei suoi occhi, che inquadrano le gambe della madre. Lei va avanti e indietro a lunghi passi minacciosi rimproverandolo di imprecisate malefatte. Se Julien era condannato al culto di una donna sola, Bertrand le ama e le odia tutte, perché sono oggetti intercambiabili e ripetitivi che dentro non gli costruiscono nulla. Tutte equivalenti perché tutte deludenti nel gioco dell'illusione, come tanti specchi anonimi nei quali può solo cogliere fugacemente un riflesso dell'immagine di sé. Se si appagano i desideri difensivi -e non i bisogni autentici- si rafforza la resistenza verso la comprensione e la simbolizzazione e l'unico destino resta quello della coazione a ripetere: dell'agire ciò che non si può né pensare, né ricordare, né simbolizzare. All'inizio del film Bertrand intravede una ragazza e se ne invaghisce; la insegue affannosamente per la strada, ma quando la raggiunge si accorge che non è lei. Il destino gli fa poi incontrare l'unica donna che abbia davvero amato (Leslie Caron in una bellissima apparizione nel ruolo de "la revenante"); ma non la riconosce. Alla fine, con lucida, patologica coerenza, Bertrand finisce investito da un'auto per seguire una bella sconosciuta. Ricoverato in ospedale, tende le braccia -rapito- verso l'avvenente infermiera; stacca i tubi della trasfusione e muore. Al suo funerale, in un clima tenero e grottesco, ci sono tante donne e solo donne. Tutte tradite e abbandonate, non provano nessun rancore per questo Don Giovanni alla rovescia, perché è lui il sedotto, incapace di resistere ai loro fascino. La macchina da presa inquadra le loro gambe a livello della bara del defunto, con la sua voce 'fuori campo' che dice: "Le gambe delle donne sono dei compassi che misurano il globo terrestre in tutti i sensi, dandogli il suo equilibrio e la sua armonia sconosciuta". Seppure abbiamo parlato di angoscia, di depressione, di sintomi patologici, il senso di questo mio incontro con Truffaut non vuole essere quello di analizzare i suoi personaggi nella loro biografia immaginaria, o lui stesso nella sua biografia ipotetica; ma piuttosto vuole essere il tentativo di esplorare i nessi tra creazione artistica e vita, per arrivare a capire, con l'aiuto di una straordinaria capacità espressiva come la sua, quelle umane vicende universali che la psicoanalisi indaga. In questa linea mi sembra che Truffaut, attraverso i suoi film, racconti -per se stesso e per noi- il dramma infantile di non aver avuto uno spazio simbolico nel mondo interno della madre e -simmetricamente- di non essere riuscito a costruire dentro di sé un'immagine stabile e sicura della figura femminile. Le continue fughe da casa del piccolo François (e dei suoi personaggi) forse erano anche un tentativo di far percepire ai genitori la propria assenza. Forse è per seguire questa sua ragione poetica che il regista -pur nelle grandi differenze formali che caratterizzano *La camera verde* e *L'Uomo che amava le donne*, ha deciso di concluderli entrambi con la morte del protagonista. Connettendo ancora una volta realtà e rappresentazione, pensiamo a



quando, nella vicenda cripto-auto-biografica de *I 400 colpi*, il piccolo Antoine, per discolarsi di aver marinato la scuola, si inventa che sua madre è morta. Sembra una favola macabra che mette in scena la fantasia che la madre è come morta dentro di lui. Sappiamo che non si può spingere troppo a fondo l'analogia tra processo analitico e processo creativo. Eppure questi due film in precisa sequenza temporale (1977 *L'uomo che amava le donne*, 1978 *La camera verde*) sembrano testimoniare, inseriti nell'arco di tutta la produzione artistica di Truffaut, una significativa evoluzione di una sua vicenda interiore. Bertrand, incapace di costruire un rapporto autentico, fugge davanti all'angoscia usando tutte le difese euforiche e maniacali, mettendo l'eros al servizio della coazione a ripetere. Julien, invece, ha accettato senza più veli di confrontarsi con il nucleo autentico delle angosce depressive. Con il suo proprio volto, senza neppure la mediazione dell'attore, Truffaut vive il senso della morte, della solitudine e della mancanza d'amore. Proprio a margine de *La camera verde* ha scritto: "Nel corso della nostra vita noi diventiamo tante persone differenti... Una

persona, l'ultima, si sforza di unificare tutti i personaggi precedenti.". E in effetti questo suo film è universalmente riconosciuto come un punto d'arrivo, un film testamentario, ma soprattutto come una raggiunta sintesi interiore. Non possiamo sapere quali cammini maturativi abbia percorso Truffaut nella sua privata storia psichica e nei suoi rapporti reali; e comunque a questa soglia si deve fermare il tentativo di comprensione psicoanalitica di una vicenda artistica. È però lecito aggiungere che -soprattutto secondo le intuizioni psicoanalitiche del dopo Freud- l'arte, sia per chi la crea che per chi ne gode, non è solo consolazione, ma è anche 'restauro'; tentativo di riparare ciò che nel passato è stato perduto o danneggiato nel mondo interno. E' infine affascinante e singolare che sia proprio un uomo di cinema, affascinato dalle immagini e magico manipolatore di immagini, a raccontarci -proprio attraverso le immagini- il dramma del fallimento dell'introiezione, del vuoto di immagini interiori. Un uomo che comunque ha potuto dire: "Ecco perché sono il più felice degli uomini: realizzo i miei sogni e sono pagato per farlo. Sono un regista." ●

Cinema e musica

nel film



Alle origini della vita

La sorgente del fiume

di Pia De Silvestris

La sorgente del fiume di Theo Angelopoulos è un film pieno di poesia e di musica. Prima parte di una trilogia annunciata dall'autore, che si propone di rivisitare la storia greca del Novecento, si impone in modo visionario e ci fa vivere un'avventura creativa. La musica di Eleni Karaindrou avvolge lo spettatore allo stesso modo dei paesaggi nebbiosi in cui il fiume scorre: è un'eco nostalgica e cupa che copre e risuona come il destino degli uomini che avanzano.

Così, fin dall'inizio, come un grande quadro, abbiamo la visione dei profughi greci che da Odessa, invasa nel 1919 dall'Armata Rossa, sono tornati alla sorgente del fiume della loro patria. E la famiglia della protagonista è in primo piano. Heleni, donna enigmatica che rappresenta il mito greco delle origini, è stata adottata da Spiros ed è entrata a far parte della sua famiglia. Sono tutti guidati da Spiros stesso in questa odissea dell'esodo. Poiché Heleni ama il figlio di Spiros, Alexis, da cui avrà due gemelli in giovanissima età, fugge con lui a Salonicco perché il vecchio padre, dopo la morte della moglie, la vuole sposare.

Le immagini della fuga con il vestito bianco delle mancate nozze con Spiros, sono di una grandezza struggente. Il film, pieno di musica e di colori, è girato con uno spirito personalissimo ed ineguagliabile.

Il padre Spiros che insegue i due amanti fa rivivere la tragedia edipica in chiave moderna: bellissima la scena del ballo in cui Spiros compare all'improvviso e in cui finirà anche tragicamente la sua vita.

La musica di Eleni Karaindrou, sempre presente nei film del grande maestro greco, sottolinea sia l'aspetto tragico dell'epopea umana che la storia dei due protagonisti. Essa si esprime anche attraverso un gruppo di musicanti che la coppia incontra e a cui si unisce. Molto toccante è la scena del teatro a Salonicco dove i palchi sono diventati il rifugio di tutte le famiglie senza casa e dove Spiros recita il suo lamento disperato in un proscenio vuoto, mentre il freddo dell'inverno e la povertà perseguita il popolo greco. I salti e i vuoti che alcuni critici hanno notato nel racconto sono invece il frutto di un andamento che ha le sembianze di un poema omerico, sempre pieno di digressioni e di mistero. La sorgente del fiume è infatti un film oracolare che procede per enigmi. Vediamo il funerale di Spiros, come quello di un patriarca, con tutti gli uomini e le donne in nero diritti sulle barche, mentre i due amanti sono perseguitati da un villaggio feroce e che non perdona la regola infranta.

La storia si snoda fino alla seconda guerra mondiale. Alexis parte per l'America pieno di speranze, mentre i due figli della coppia combattono in campi avversi. La musica suona *The Weeping meadow*, il prato che piange, la terra che si ribella a tante catastrofi, tanto dolore.

La sorgente del fiume, titolo emblematico come *Lo sguardo di Ulisse*, altro straordinario film di Angelopoulos, indica il luogo in cui si posa lo sguardo a meditare sulla condizione umana. Il fascismo e la guerra producono morte, Heleni finirà col ritrovare i suoi figli senza vita in una conclusione che è tragica al limite del surreale, sottolineata da una musica che evoca i sentimenti più profondi e penosi dello spettatore. Film onirico in assoluto, attraverso la crudezza di certe immagini tocca i punti più vicini all'inconscio e ci avvicina fortemente al destino. ●



Eleni Karaindrou

Compositore

Nasce in Grecia, dove inizia la sua educazione studiando piano e Teoria della Musica al Conservatorio Ellenico di Atene. Successivamente studia Storia e Archeologia all'Università di Atene e completa la Sua formazione musicale in Francia, dove studia Etnomusicologia alla Sorbonne di Parigi e Orchestrazione alla 'Scuola Cantorum'. Inizia a comporre musiche per films nel 1975. Da allora ha firmato le colonne sonore di 19 film, 10 serie televisive e 38 spettacoli teatrali, l'ultimo dei quali, "Trojan women" diretto da Antonis Antypas nel 2001, è stato presentato da Aplo Theatro all'antico Teatro di Epidaurus. Il lavoro di Eleni Karaindrou è stato utilizzato soprattutto da registi greci, ma ha collaborato anche con Chris Marker per "The Inheritance of the Owl" per TF1, con Jules Dassin per "One month at the Country" di Tourgueniev, "The Seagull" di Anton Tchekhov e "Death of the salesman" di Arthur Miller e con Margarethe von Trotta per "L'Africana", film selezionato per il Festival del Cinema di Venezia nel 1990. Ha inoltre composto le musiche dei più recenti films di Théo Angelopoulos: "Viaggio a Citera", "Paesaggio nella nebbia", "Il passo sospeso della cicogna", "Lo sguardo di Ulisse" e "L'Eternità e un giorno". Per la realizzazione dei suoi albums, ha collaborato con EMI, MINOS e LYRA in Grecia, con SARVAH in Francia e -dal 1990- con ECM in Germania.

Premi

Dal 1982 a oggi, Eleni Karaindrou ha vinto in Grecia 5 Premi per le sue Colonne Sonore; per i film: "Roza" di Christophoros Christophis, "Happy Homecoming, Comrade" di Lefteris Xanthopoulos, "The Price of Love" di Tonia Marketakis, "The Bee Keeper" di Théo Angelopoulos, "L'Eternità e un Giorno" di Théo Angelopoulos. Nel 1992 le è stato assegnato il Premio Fellini alla Carriera, nell'ambito del Festival Cinematografico Europa Cinema.



Musikanten

di Marina Spitilli

“Ho scelto Beethoven perché ha un’intelligenza moderna ed è stato un uomo eccellente...”, così motiva il regista Franco Battiato la scelta pretestuosa e nient’affatto casuale di porre il grande compositore al centro del suo secondo film; fulcro di un racconto in bilico fra un percorso psicoanalitico e la ricerca del senso della vita attraverso il ricongiungimento al sacro.

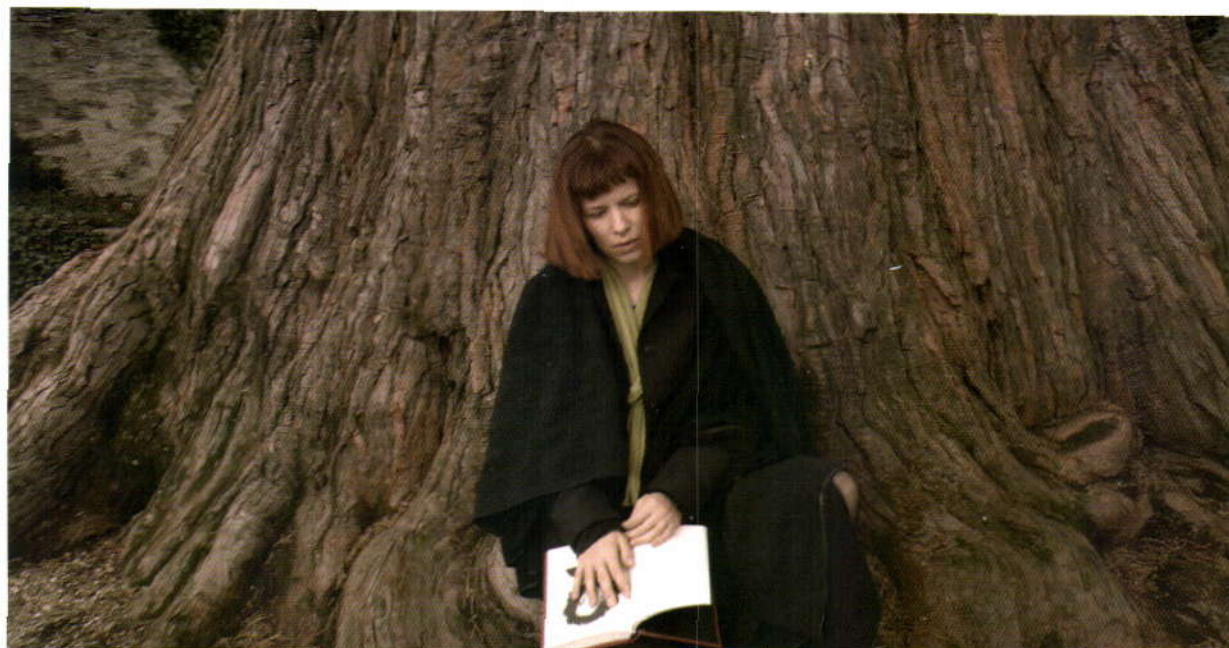
Autore fra i più poliedrici nel panorama artistico italiano e non solo, precursore e maestro delle commistioni fra generi musicali, Battiato rappresenta un *trait-d’union* convinto fra culture apparentemente lontanissime. Fine ed imperterrito sperimentatore di nuovi livelli di comunicazione, ha composto attraverso una sceneggiatura fatta di quadri, un film diverso, un film garbato in tre movimenti. Nel primo movimento si descrivono i due protagonisti che lavorano in una emittente televisiva in maniera “insolita”, nel senso che cercano di realizzare un programma che intervista studiosi di varie discipline normalmente definite “non scientifiche”. Nel secondo movimento attraverso un espediente regressivo si cambia epoca: siamo nell’ottocento a casa di Ludwig van Beethoven. Il terzo movimento cambia completamente registro con un colpo di stato. Cinque nazioni fondano il Nuovo Partito Democratico Mondiale! Un film che si può sfogliare come un libro o una partitura? Definire con tali metafore *Musikanten* può sembrare un vezzo da critici, eppure è proprio così: film che parla direttamente alla mente più che agli occhi o all’udito, non utilizza in maniera canonica le peculiarità del mezzo cinematografico.

Immerso in un’atmosfera di sogno, il film è la storia di un “risveglio”, di un ingresso graduale nella consapevolezza del sé e del senso dell’esistenza. Partendo dall’insero della prima dei protagonisti (Sonia Bergamasco), il film approda nella parte centrale agli ultimi anni della vita di Beethoven (Alejandro Jodorowsky) interamente girata in costume, vede uno strepitoso Jodorowsky (*La Montagna Sacra* ed *El Topo*) interpretare, ispirato, le vesti di un “uomo eccellente”.



Segue uno stralcio dell’intervista a Battiato:

D. “La sceneggiatura di *Musikanten*, come nel film precedente, è scritta a quattro mani con il filosofo Manlio Sgalambro?” R. “Certo, ma il mio secondo film è una cosa diversa rispetto a *Perduto Amor*.” D. “Sappiamo che lei non ama la sequenzialità classica delle immagini, quindi in questo film troveremo una nuova ritmica?” R. “Sì è così e poi devo fare i conti con quello che è il mio stile, il mio gusto. Nel senso che non sono favorevole a solleticare certi bassi istinti; elimino tutto ciò che trovo sconcio e...come dire...indecente. Inoltre siamo ormai all’interno di un linguaggio cinematografico nuovo per cui non c’è più la necessità di giustificare pedissequamente un cosa; per esempio finita una storia con una scena, ne puoi cominciare un’altra di seguito: a volte le scene hanno bisogno di più sintesi e quindi anche di più velocità.” D. “La sceneggiatura di *Musikanten* com’è?” R. “Difficile definirla in poche parole. La sceneggiatura del film ha una certa complessità: ha come delle scatole che entrano l’una dentro l’altra.” D. “Il protagonista, forse pretestuoso, è Beethoven, è così?” R. “Diciamo che è così, nel senso che Beethoven è per me il



corpo centrale del film, mentre testa e coda sono contemporanee, si svolgono nei nostri giorni." D. " Possiamo comunque pensare che questo protagonista serve per rappresentare la missione estetica dell'arte?" R. " La cosa che mi interessa è parlare di Beethoven perché è stato un eccellente non solo nella musica ma anche come uomo; io ho sempre bisogno di confrontarmi con le cose belle che hanno fatto i miei predecessori." .

Se evolversi è per l'uomo dictat ineludibile, allora uno dei modi possibili è: intraprendere il viaggio attraverso la consapevolezza, portati per mano da figure di uomini straordinari che hanno raggiunto l'eccellenza e che quindi possono indicarne la via a chiunque voglia seguirla. Così sfilano come in un raro campionario di stoffe pregiate: Yuri Camisasca, musicista, mistico ed amico storico di Battiato, nei panni di uno sciamano che riporterà indietro nel tempo, ovvero nelle sue vite precedenti attraverso una regressione, la protagonista Marta. Gabriele Mandel Khan, orientalista, kalifa sufi...astronomo matematico nelle vesti...di sé stesso!Ma anche Gurdjeff con la sua musica e con i suoi baffi...C'è inoltre nel film un curioso personaggio collaterale ma non subordinato che è il Principe (Fabrizio Giffuni). Questi osserva tutto, s'impegna diligentemente, vorrebbe imparare da Beethoven, raggiunge ottimi livelli... ma alla fine sembra distrarsi, non riesce a ricalcarne fin in fondo le orme forse a causa della sua supponenza ... Il tema della reincarnazione, il Tao, il punto di vista filosofico di Wittgenstein sono portati in mano da un Virgilio d'eccezione: Manlio Sgalambro, filosofo coautore del film, anch'egli nelle vesti di sé stesso. Per la minimalità del film, qualcuno avrà pensato che Franco Battiato abbia perso il gusto o l'occasione di sperimentare, ma così non è perché a ben vedere, c'è un uso motivato della telecamera digitale che viene utilizzata per sottolineare ed evidenziare il pensiero del soggetto... oppure la scelta dei campi lunghi che posizionano l'attore in un modo preciso nella scena in movimento. Come

racconta lo stesso Battiato, questo secondo film scopre il linguaggio del primo mentre il terzo (quello già in cantiere, sarà ancora più visionario degli altri due!)... e poi c'è la musica, la sua musica, che è insieme parte integrante e colonna sonora del film. ●





Un film parlato

di Malde Vigneri

Una musica antica e cristallina, un canto tradizionale greco prelude con versi accorati quanto sta per accadere. "Dove sono finiti i tuoi fiori?" intona come stesse interrogando il destino Eléna in una delle ultime scene "dove è finita la tua prima bellezza? dove il tuo splendore antico?"...

Tutto si compie su una nave, nel film di Manoel de Oliveira.

Nel luglio del 2001, una bambina in compagnia della madre docente di storia, partendo da Lisbona attraversa millenni di civiltà per raggiungere all'altro capo del mondo, a Bombay, il padre pilota d'aereo con cui trascorrere le vacanze.

Lungo il viaggio nel susseguirsi di tappe storicamente significative (Ceuta, Marsiglia, Napoli e Pompei, il

Cairo, la Grecia, Istanbul), la madre istruisce con serena dolcezza la bambina indicando ed illuminando, nel rievocare le tracce della cultura occidentale mediterranea, memorie di trascorse grandezze.

Un amabile comandante sera dopo sera ospita alla propria tavola tre famose attrici di diversa nazionalità, francese, italiana, greca, intrattenendole in conversazioni su argomenti i più vari in cui ognuno parla la propria stessa lingua. Una sinfonia polifonica, in una riconversione del mito di Babele, in cui le tre Muse, come corifee, impersonano l'allettante promessa che la prima parte del film illude, suggerendo che vi è una preziosa conoscenza che origina dalle differenze e che la permanenza e il rispetto delle diversità consente l'emergere di punti comuni, di radici condivisibili.

De Oliveira fa confluire in uno spazio fondante le parole del film, nei dialoghi e nella caratterizzazione delle frasi o delle voci che si susseguono pregne di direzioni e di senso, ridestando alla vita memorie storiche, articolando tra loro in una redistribuzione dei tempi apprendimento, trasmissione e genitura che costituiscono, nel loro svolgersi, un particolare "lessico familiare".

Scrivendo De Mauro: "E' forse suggestivo credere che parole dette o ascoltate si consumino come sassi che rotolano per secoli o millenni. Invece proviamo a pensare che le parole che più abbiamo bisogno di dire e di capire rifluiscono nello spazio delle nostre memorie, che le parole rafforzino le memorie cui sono connesse". Ed uno dei maestri della psicoanalisi, André Green, afferma, "i fenomeni di parentela sono dello stesso tipo dei fenomeni linguistici".

Madre e figlia apparentemente coinvolte in una lezione di Storia, in realtà incarnano una peculiare forma d'investitura e deposizione dove matrici storiche e culturali divengono un tutt'uno con l'amorevolezza, la sollecitudine e una squisita gentilezza materna.

Allora il film diventa uno dei più delicati suggerimenti sul rapporto genitoriale madre-figlia, e sulla identificazione personale. Un lessico che ci appartiene, in cui si intrecciano storie senza le quali noi non saremmo una storia, e la madre che abbiamo avuto, che avremmo voluto e che dovremmo essere, lega la nostra storia naturale ad insegnamenti che ricostruiscono per noi tutte le storie precedenti, consentendoci di sapervi riflettere, lasciando che ne nascano interessi, consapevolezza, interrogativi. E' così che l'infanzia si fa adulta, così si

perpetuano le civiltà. De Oliveira ci ricorda che la storia delle nostre culture incarna caratteri universali in cui è possibile riconoscere la nostra natura umana, in cui la nostra vita quotidiana i nostri amori e le nostre attese assumono senso e spessore.

Al convivio di una nave che falca un mare tranquillo, in uno svolgersi di ordini e vernacoli, idiomi e culture, i protagonisti, scambiandosi storie personali e commenti generali, pongono in essere il senso della vita, in un mescolarsi sapiente dell'incanto dei suoni nel rispetto di reciproche appartenenze, nella corale malia dell'armonia delle lingue. Quando la bimba e la madre si uniscono agli ospiti ogni cosa raggiunge un proprio semplice significato, e la canzone di Eléna, il canto di una terra antica, ne suggella l'attimo. Sembra che la nave traghetti il passato, e tutti i suoi passeggeri, verso una meta colma di bellezze e promesse. E' quasi in sordina che sapremo che la promessa sarà infranta. Ed è la fine. (Dei terroristi nell'ultimo porto hanno innescato una bomba che trascinerà nei gorgi la nave la madre e la bambina dilaniandole di fronte allo sguardo sgomento dei superstiti stretti su una zattera). L'epilogo ci sorprende congedandoci con subitaneo orrore dai nostri sogni. Ricordandoci con brutale fermezza che non possiamo distogliere lo sguardo o ignorare. Né sentirci assuefatti. Che terrore e violenza, distruzione e guerre ci riguardano, non solo per lo strazio ed il sangue, non solo per il rischio bellico più che mai reale, ma per questo attonito sopraffarsi del silenzio. Per ciò che uccide in noi, naufraghi e negletti, orfani di noi stessi, orbati di ogni nostra voce, lasciandoci nel cuore un'ultima sola straziante domanda: "Vi sarà mai salvezza?". ●



Musica e trauma

Il pianista

di Alexander Stein



Nel 1946 il 35enne Wladyslaw Szpilman, illustre compositore e pianista polacco, scrisse le sue memorie, *Morte di una Città*, in cui racconta la sua storia traumatica durante l'occupazione nazista in Polonia. Con melanconico distacco ci parla delle atrocità e dei laceranti oltraggi perpetrati su lui, la sua famiglia, la comunità ebraica e della bizzarra alchimia che gli consentì di sopravvivere nascondendosi. Adattato per lo schermo da Ronald Harwood, il libro di Szpilman è alla base de *Il Pianista*, film vincitore della Palma d'Oro e Academy Award diretto da Roman Polanski, anche lui sopravvissuto da bambino all'occupazione tedesca di Cracovia del 1939.

Rifacendosi alla tradizione della leggendaria Scheherazade, ed in seguito di altri artisti sopravvissuti all'olocausto quali Paul Celan e Primo Levi, le memorie di Szpilman e il film di Polanski sono espressioni intime sulla devastazione fisica, psicologica e morale che utilizzano la narrazione di esperienze traumatiche come elementi di testimonianza, salvezza ed elaborazione. Dalla fine della seconda guerra mondiale, sia il cinema americano che quello europeo hanno rappresentato una vasta letteratura sull'olocausto. Vi è un genere, che include *Il Pianista* di Polanski, che descrive dall'interno la brutalità, l'inumanità, e persino la banalità dell'esperienza dell'olocausto. Tra i

Roman Polanski

Attore, regista e sceneggiatore, Roman Polanski sin dal suo esordio *Il coltello nell'acqua* (1962) ha alternato pellicole controverse ed irrisolte come *Cul-de-sac* (1966) *Per favore, non mordermi sul collo* (1967) *Macbeth* (1971) *Che?* (1973) *Pirati* (1986) *Frantic* (1988) *Luna di miele* (1992) *La nona porta* (1999) a dei film struggenti e di grande impatto visivo quali *Chinatown* (1974) *Tess* (1979) *La morte e la fanciulla* (1994) *Il pianista* (2002). Considerato da sempre uno dei cineasti maledetti del cinema internazionale ha diretto capolavori come *Repulsion* (1965) *Rosemary's Baby* (1968) e *L'inquilino del terzo piano* (1976). L'ultima pellicola che ha girato è *Oliver Twist* (2005). Tra le sue diverse interpretazioni come attore da segnalare *L'inquilino del terzo piano* (1976) ed *Una pura formalità* (1994) di Giuseppe Tornatore.

film di questo tipo usciti negli ultimi dieci anni, ricordiamo in particolare *Schindler's List* (1993) di Spielberg, *La zona grigia* (2001) di Tim Blake Nelson, *La Vita è Bella* (1999) di Benigni.

Un tema persistente negli scritti di o su i sopravvissuti di grandi traumi psichici è che la realtà della loro esperienza risiede talmente oltre il regno del conoscibile che molto difficilmente può venire comunicata attraverso i canali tradizionali. L'esperienza traumatica segna una linea di demarcazione indelebile tra il tempo del prima e il tempo del dopo; lo spazio in mezzo – quei momenti strazianti in cui il trauma veniva vissuto – vanno oltre l'immaginazione e la comprensione.

Il linguaggio – principale mezzo per organizzare e narrare l'esperienza – è spesso inefficace o inadatto, per questo uno dei principali sintomi caratteristici dell'esperienza traumatica è il silenzio. Il costante, insostenibile paradosso di chi è profondamente traumatizzato è di esprimere l'inesprimibile. Sopravvivere psicologicamente al trauma significa, più che superarlo dal punto di vista fisico, riuscire ad "esistere" nel futuro, a riappropriarsi delle capacità espressive e a porsi in relazione con gli altri, elementi che sono così essenziali alla vita; ristabilire ciò che Celan definisce un "dialogo disperato... con l'altro", per ricostruire o rianimare il sé ghiacciato, frammentato o distrutto.

Quel dialogo disperato – l'impulso a raccontare, ridere, e reificare la trama dell'esperienza – può utilizzare modalità di processi primari di espressione, registri pre- e non-verbali, somatici, cinestetici o estetici, che eludono il linguaggio verbale. Se tralasciamo il racconto scritto, è il mondo sonoro della musica a fornire intuizioni incontaminate sul mondo interiore.

Mentre possiamo immaginare che l'intero spettro delle emozioni umane sia inerente alla musica stessa, l'interazio-

ne tra la musica e l'ascoltatore potrebbe essere più efficacemente interpretata come una 'relazione d'oggetto'. Nel fare l'esperienza della musica, vengono attivati processi mentali complessi e, nel cercare di descrivere l'effetto della musica su di noi e la nostra esperienza estetico/emotiva -ci concentriamo sul mondo psicologico interiore dell'ascoltatore, del compositore, e del musicista. E' un mondo costituito da percezioni, distorsioni e condensamenti di tempo e memoria, fantasie, difese arcaiche che operano entro un'astratta modalità di registrare il processo primario, chiarendo, costruendo e ricostruendo l'esperienza.

Come suggerisce Debussy, la musica è "tempo ritmicizzato". La maggior parte della musica classica occidentale – musica tonale di tradizione europea fino alla fine del XIX secolo – è, usando un termine di Suzanne Langer, 'discorsiva,' nel senso che la struttura formale si sviluppa progressivamente nel tempo, come una narrazione. Questa natura narrativa della musica non deve essere confusa con l'idea che la musica di per sé contenga un significato narrativo, ma piuttosto denota il nostro rapporto con i suoni che penetrano in noi. Ascoltare la musica è un evento psicologico-





uditivo che, avviene nel presente ma, si proietta nel futuro, e può anche collegare associativamente la nostra attenzione ad un tempo passato.

Niente di questo, ovviamente, è confinato all'ascolto puramente fisico; l'orecchio della mente è un luogo di allucinazione uditiva dove il funzionamento mentale si traduce in un processo di simbolizzazione uditiva, in modo simile al lavoro del sogno che resuscita e rende astratto il contenuto simbolico ed emotivo del processo primario latente. Vi sono connessioni importanti tra gli aspetti temporali della musica e l'esperienza traumatica. Consideriamo l'importanza che ha il ritmo, in particolare il dondolio, nel calmare il neonato agitato. La vita del feto e del neonato è dominata dai ritmi del corpo -il proprio e quello della madre- e queste esperienze enterocettive, cinestetiche e bioritmiche sono conservate negli strati arcaici della mente e recuperate successivamente nel corso della vita, specialmente durante fasi difficili, quando la mente potrebbe dissociarsi regressivamente prima che sia stata consolidata una percezione simbolica del tempo. Il lento contare ritmico, il cullare, o altri modi di acquietarsi associati all'infanzia sono quindi dei mezzi non rari di autoconsolazione nel corso di eventi traumatici. La comprensione del tempo sul piano concettuale e sensoriale è spesso distorta se è presente una breccia traumatica nella barriera di difesa dagli stimoli, sia nel caso in cui siamo traumatizzati in quanto testimoni diretti, sia nel caso in cui ci identifichiamo con le vittime (guardando ad esempio un film come *Il Pianista*). Vi sarà spesso una discontinuità tra la percezione del tempo vissuto e del tempo ricordato, ed anche alterazioni significative della percezione della durata del tempo: gli spazi temporali potrebbero comprimersi o espandersi, muoversi alla velocità della luce, al rallenta-

tore, o in apparenza fermarsi.

Nel film questa condizione di distorsione temporale è provocata da scene in cui la violenza si realizza ad una velocità scioccante - una ragazza fa una domanda innocente e le sparano alla testa inaspettatamente; si scelgono casualmente degli uomini da un gruppo, si mettono in fila, vengono fatti sdraiare faccia in giù e poi sterminati senza pietà uno ad uno; l'ufficiale nazista esaurisce i colpi, proprio prima dell'ultima vittima, che deve sopportare l'eternità dei suoi ultimi attimi di vita mentre la pistola viene ricaricata. Per un lungo ed insopportabile periodo traumatico, Szpilman dovette subire l'ambiente del ghetto, e in seguito l'isolamento, la vita di stenti e il suo nascondersi. La scena iniziale del film di Polanski mostra allo spettatore un'ampia panoramica del centro di Varsavia che s'intravede dietro una scultura, immagine, cosa importante, che riapparirà alla fine del film per riorientarci nello stesso, ma ora irriconoscibile paesaggio devastato. Szpilman si trova nel centro di trasmissione di Radio Varsavia. È al pianoforte, e sta eseguendo il Notturmo di Chopin in do diesis min. op. post. (*Lento con gran espressione*). Il suono delle esplosioni penetra fino alla sala, ma inizialmente non turba la sua concentrazione. Improvvisamente, le mura dello studio di registrazione crollano, ed in una scena di condensazione audio/visiva impressionante che racchiude tutti i temi traumatici che si svilupperanno in seguito, Szpilman è catapultato via dalla tastiera, e la musica s'interrompe bruscamente. È il 23 settembre 1939.

Andando oltre il semplice fatto storico che questo era il brano che Szpilman stava suonando e che faceva parte del suo recital in quel fatale istante, possiamo vederlo come un'importante asserzione musicale che si può interpretare su vari piani, e che, troncata in questo modo, sarà

completata solo quando si è vicinissimi alla fine del tragico viaggio di Szpilman.

Cosa ha permesso a Szpilman di superare i periodi di reclusione soffocanti? Uno dei motivi è attribuibile alla sua formazione musicale: una complessa mescolanza costituita da un rapporto fisico con lo strumento – il pianoforte come oggetto col quale Szpilman ha un intimo, tattile (perfino sensuale) rapporto – e da un rapporto più metafisico con lo spartito e ancora l'abilità artistica e d'interpretazione, la conoscenza stilistica, la musicologia, l'esperienza, e cosa forse più importante, un ricco mondo oggettivo interiorizzato composto da insegnanti, mentori, colleghi e compositori.

Polanski ci trasmette l'essenza di questo mondo interno in una scena toccante, in cui vediamo Szpilman mentre si sta nascondendo e si trova in una stanza dove "tutto deve essere compiuto senza emettere un suono". Essere scoperti avrebbe portato conseguenze terribili. Siede al pianoforte, le sue dita si muovono sospese sui tasti mimando silenziosamente il suonare. Sebbene la presenza del pianoforte nella stanza in cui si nascondeva non corrisponde esattamente al racconto di Szpilman, è significativa la scelta interpretativa di Polanski di strutturare la scena in tal modo. Nell'orecchio della sua mente, Szpilman suona l'*Andante Spianato e Grande Polonaise, Op. 22*, una delle pochissime opere di Chopin non per pianoforte solo, trasmettendo in modo raffinato il suo affidarsi inconscio all'intimo rap-

porto con il pianoforte ed al vasto repertorio di musica immagazzinata nella sua memoria come se seguisse un meccanismo di funzionamento musicale-allucinatorio. Evoca con l'immaginazione l'esistenza degli altri ed il rapporto con loro per lenire una realtà fatta di tormento interiore, perdita, isolamento, e muta solitudine. Tale scelta del regista assume anche la qualità del desiderio latente sottostante il lavoro del sogno, e che, eccezionalmente, viene esaudito dal momento che Polanski ricapitola questo pezzo alla fine del film, quando Szpilman si trova, in un'esecuzione trionfale dopo la guerra, all'interno di una imponente sala da concerto accompagnata dall'orchestra al completo. E' implicita l'idea che la scena del suonare in silenzio sia profetica, che rappresenti una finestra nella vita interiore di Szpilman, ed abbia un significato salvifico attraverso la ricerca dell'incontro con l'altro.

Vi è ancora una scena intensa quasi alla fine del film in cui Szpilman, che ha involontariamente scelto come nascondiglio un palazzo che verrà poi occupato dai comandi nazisti, viene scoperto dal capitano Wilm Hosenfeld. Alla domanda "Di cosa si occupa?" Szpilman risponde che è un pianista e, visto che nella sala è presente un vecchio pianoforte a coda, gli viene ordinato di suonarlo, come il pianista giustamente immagina, in cambio della vita. Sebbene non fosse la prima volta che si metteva al pianoforte dall'inizio della guerra, erano passati più di due anni e mezzo da quando lo suonava. E' malnutrito, disidratato, esausto,



in stato di shock, terrorizzato. Le unghie della mano sono lunghe e incrostate di sporcizia, i suoi muscoli sono indolenziti. Anche il pianoforte è in uno stato di abbandono. Stride in quanto non è accordato e la meccanica rovinata non perdona ed è insensibile. L'incontro con il capitano Hosenfeld diviene un evento chiave. Hosenfeld, 'l'unico essere umano ad indossare un'uniforme tedesca' come lo definisce poi Szpilman, è uno dei pochissimi, tra così tante demoniache figure, che lo ascoltano. Quegli istanti -raffigurati dai movimenti senza parole degli sguardi e dal linguaggio della musica solamente- condensa l'ampiezza dell'esperienza di una rinascita di cui Szpilman fu così tragicamente privato. Nella scena del film con il capitano Hosenfeld, Polanski fa suonare allo Szpilman Adrien Brody la Ballata n.1 in sol minore di Chopin, op.23. Di fatto, Szpilman suonò il Notturmo in do diesis minore, la cui esecuzione venne interrotta in quel giorno di settembre cinque anni prima. Quali intuizioni rimangono accessibili ad una interpretazione riguardo la decisione di Szpilman di suonare quel Notturmo, e la trovata artistica del Polanski nell'operare una sostituzione musicale così significativa?

Per Polanski, che ha realizzato questo film 65 anni dopo la straziante separazione dalla madre e dalla madre terra, non vi è stato alcun ritorno a casa. Sembra quindi plausibile immaginare che Polanski abbia usato l'opportunità di interporre una scelta artistica che rifletta le circostanze della sua vita, e i modi in cui la sua vita è stata formata da queste esperienze, scegliendo un'opera di Chopin che fosse in grado di trasmettere il suo senso di impossibilità di ritornare a finire ciò che era stato interrotto. Contrariamente all'autunnale ed introspettivo Notturmo in do diesis minore, la selezione musicale di Polanski, la prima Ballata, è una asserzione di grande effetto, piena di

fantasiosi e drammatici stati d'animo, che portano ad una coda turbolenta, quando, nel momento culminante di tale virtuosismo, la tensione suprema lascia il posto infine ad un sollievo emotivo profondo.

Per Szpilman, la scelta sarà stata determinata naturalmente da diversi fattori. Data la sua condizione mentale e fisica, e il suo fortissimo istinto di sopravvivenza, un pezzo meno impegnativo da un punto di vista tecnico, o che metta meno a dura prova un pianoforte scordato della prima Ballata è certamente una decisione sensata. Oltretutto, la scelta di Szpilman di eseguire il Notturmo in do diesis minore può essere interpretata da un punto di vista intrapsichico come una azione riparatoria, il tentativo di continuare un dialogo di vita interrotto precipitosamente e catastroficamente. Per trovare un supporto musicale a questo concetto, dopo una sequenza di finissima esecuzione che spinge verso una risoluzione ma che ritarda faticosamente ad arrivare, il Notturmo finalmente conclude con un particolare tipo di cadenza chiamata 'terza di piccarda,' in cui una composizione in chiave minore finisce in chiave maggiore. Come un sospiro, la musica sembra semplicemente espirare fino a che rimane senz'aria. Tonalmente, il pezzo finisce dove inizia, tranne per la modulazione mozzafiato da minore a maggiore, uno sbalzo tanto sottile quanto profondo, e che ci consente di immaginare, come deve aver fatto anche Wladyslaw Szpilman, l'arrivo della prossima ispirazione. Non è l'ultimo rantolo di morte, ma allude ad un respiro fatto in una vita che viene vissuta. ●

Articolo estratto da un saggio pubblicato nel "The International Journal of Psycho Analysis" (2004) 85:755-65. Una versione precedente che includeva brani musicali era stata presentata a Londra al secondo European Psychoanalytic Film Festival nel novembre 2003.





di **Fabio Troncarelli**

Shine (1996) di Scott Hicks si ispira a una storia vera: la storia del pianista David Helfgott, oppresso da un padrepadrone tirannico e possessivo. Grande promessa della musica da giovane, Helfgott fu vittima di un crollo psichico che lo ridusse in condizioni disperate per dieci anni: solo dopo un lungo e difficile processo di recupero, il pianista tornò di nuovo a dare concerti. La veridicità della vicenda è stata sottolineata in diverse interviste dal regista ed evidenziata, nel film, con un esplicito ringraziamento a Helfgott per la consulenza prestata. E tuttavia, nonostante un richiamo così insistito all'autenticità, l'opera risulta spesso artificiosa. Per assurdo, ciò che riesce convincente e "vero" è tutto quello che viene inventato. Hicks è interessante e attraente quando reinventa ambienti e personaggi che sente intimamente perché ad essi appartiene: quando

rievoca l'atmosfera della sordida rispettabilità piccolo borghese del microcosmo australiano; quando descrive affettuosamente i piccoli tic delle figurette buffe o patetiche che popolano quest'immensa periferia del mondo occidentale, dove nascono i sogni e gli incubi dei padri sradicati in fuga dall'Europa e dei figli stralunati in cerca dell'Europa. Quando però cerca di narrare i drammi vissuti dal suo personaggio, raccontando una storia che conosce solo per sentito dire, allora Hicks diventa enfatico, confuso e alla fine, sia pur involontariamente, fasullo e oleografico. Ogni volta che in un film compare la scritta: "E' una storia vera", cominciano i guai. Già perché la storia sarà pure stata verissima per chi l'ha vissuta, ma per chi non l'ha vissuta, a cominciare da noi spettatori, diventa vera solo se qualcuno è capace di riviverla con partecipazione e di farla rivivere agli

altri. Che cosa manca a Hicks? La cognizione di causa di chi una storia come quella del protagonista l'ha vissuta sul serio e non l'ha solo letta sui giornali. Diciamoci la verità: il regista non sa minimamente che cosa sia un *breakdown* e non si è minimamente rotto la testa per capire che cosa si è rotto nella testa del suo personaggio. Si è detto che il protagonista, come viene rappresentato nel film, soffre di un disturbo bipolare. Ma il personaggio principale non passa mai da una fase depressiva a una fase maniacale. Certo, in apparenza sembra in preda all'esaltazione che lo porta a un crollo nervoso. Ma in seguito non cade nella depressione cronica. Non c'è quindi alcun bipolarismo. Che cosa gli accade, dunque? Difficile dirlo. Di sicuro c'è solo che il protagonista regredisce improvvisamente ad un infantilismo bizzarro e stravagante, sottolineato in modo goffo da una recitazione poco originale, esageratamente premiata con un Golden Globe: l'attore Geoffrey Rush parla come Jerry Lewis, quasi fosse questo l'archetipo dell'infantilismo e imita vistosamente il personaggio autistico di Dustin Hoffmann in *Rain Man*, come se fosse l'unico modo in cui si può manifestare un disturbo psicologico. Così, però, si passa dalla storia vera all'autentico stereotipo: il dramma di Helfgott è il *replay* di un copione già noto e il suo *happy end* è un evento largamente prevedibile, come è prevedibile, del resto, che questo avvenga grazie all'amore di una simpatica signora.

Tuttavia, nonostante i suoi difetti, il film ci fa riflettere e ci pone un interrogativo: che cosa ha ridotto un genio musicale a una specie di idiota? In base a ciò che vediamo si potrebbe formulare l'ipotesi che l'aggressività del padre sia stata così traumatica da annientare quella del figlio, impedendogli di superare il conflitto edipico: il giovane pianista ha infatti un

crollo quando raggiunge il successo e viola i tabù imposti dal padre. Regredendo a uno stadio inoffensivo il giovane rimuove l'aggressività, rivolta contro il padre.

Tuttavia è possibile che vi sia uno strato più profondo dietro il conflitto edipico. La regressione di Helfgott sembra la manifestazione di uno sdoppiamento di personalità che, da un lato, accresce i danni della rimozione, ma, dall'altro, fa sopravvivere nascostamente ciò che viene rimosso: il ragazzo, in ossequio al padre dispotico, si comporta come un ritardato, ma in segreto resta ancora capace di suonare meravigliosamente, preservando la sua parte migliore. Dietro la maschera di un Falso Sé disabile si cela ancora intatto il Vero Sé del pianista eccezionale. Forse il vero problema del giovane non era solo quello di superare il complesso di Edipo, ma anche e soprattutto quello di ritrovare l'unità di un io diviso. Il senso della musica era talmente parte integrante dell'io del giovane da non essere intaccato dai momentanei crolli della sua psiche: per questo può riaffiorare col tempo, non per effetto dell'amore, ma per effetto di un lungo lavoro inconscio di auto-terapia che permette di aprirsi anche all'amore, un *working through* che possiamo solo immaginare grazie al film falso tratto da una storia vera. ●

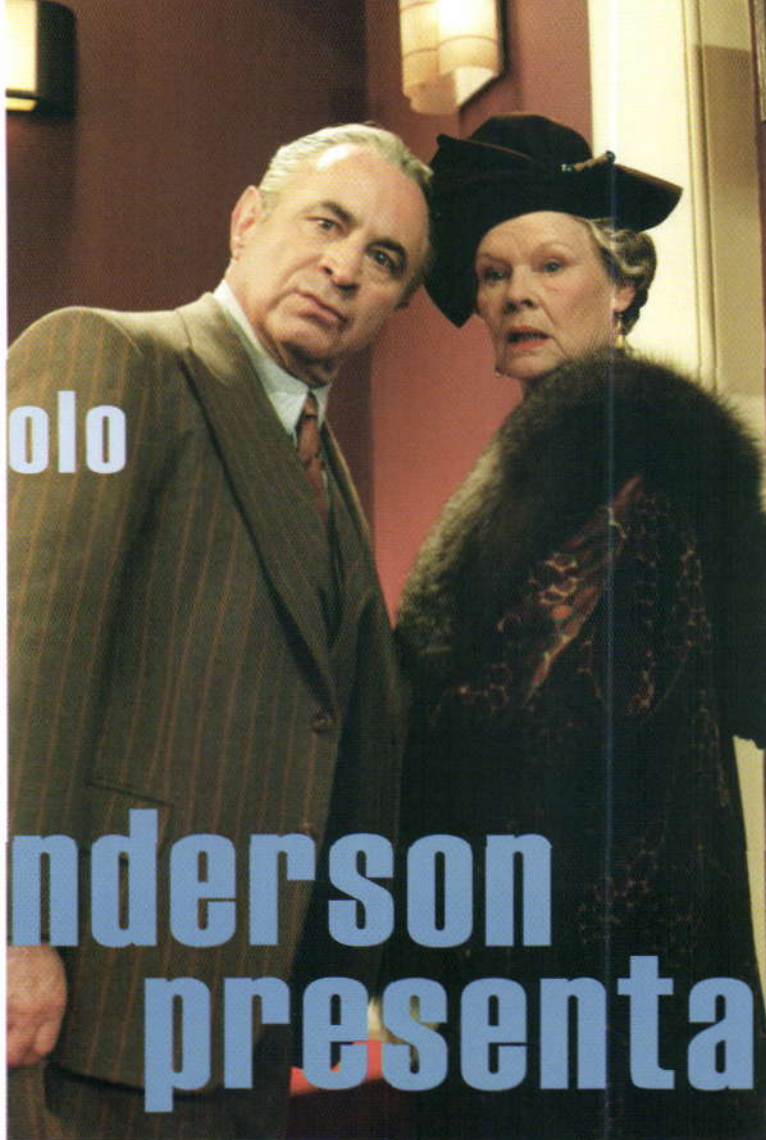




La verità e lo spettacolo

Lady Henderson presenta

di Lidia Tarantini



Di questo film si potrebbe dire che è una commedia musicale, leggera e divertente, giocata su un dialogo raffinato e pieno di humour, recitata da attori eccezionalmente bravi e che racconta una storia vera.

Nella Londra pre-bellica, siamo nel 1937, una ricca vedova di ritorno dall'India, dove il suo influente marito l'ha fatta vivere negli agi, ma nella noia di una vita borghese e di rappresentanza, può, una volta libera, fare qualcosa di veramente suo.

Questo qualcosa sembra esserle portato dal caso: passando davanti ad un vecchio teatro in disuso, scopre che è in vendita e decide di comprarlo e restaurarlo. Con l'aiuto di un geniale direttore-manager riesce a farlo diventare il più famoso e trasgressivo teatro musicale di Londra, il Windmill Theatre, dove per la prima volta nella storia dello showbusiness britannico le ballerine si mostrano nude.

Anche negli anni terribili della Seconda Guerra mondiale, mentre Londra viene bombardata dai tedeschi, il Windmill Theatre continua la sua programmazione non-stop, trasformandosi quasi in un rifugio antiaereo perché costruito sotto terra; espressione di una resistenza ad oltranza contro la desolazione e la morte che regnano in superficie, messaggio di speranza e di vita per i soldati che per qualche ora possono dimenticare gli orrori della guerra, riempiendosi gli occhi di

meravigliose e morbide rotondità muliebri.

Un po' in controluce c'è anche la storia d'amore non vissuto né confessato tra la ricca Lady Henderson e il suo direttore Vivian Van Damm: amore inconfessabile (lui è sposato) e vissuto attraverso un continuo scambio di battute polemiche e pungenti, unico modo per esprimere, trasformato nel contrario, un sentimento di tenerezza e un desiderio d'amore che, non dicibile come tale, non poteva che diventare graffiante. Questa la storia. Ma poi, man mano che il racconto procede, appare sempre più evidente la possibilità di un'altra lettura, una sorta di sotto testo, basato su piccoli episodi apparentemente marginali.

Al posto del titolo originale, ne verrebbe in mente un altro parecchio diverso: "Lady Henderson, una lunga elaborazione del lutto".

Sembrirebbe infatti che la molla inconscia di tutto l'impegno e della volontà ferrea della lady sia proprio il desiderio e il bisogno di restituire, di offrire ad un suo unico figlio morto a 21 anni in guerra (quella del '15-'18) la possibilità di vivere e di godere di quella gioia della vita e dei sensi che passano attraverso la visione del corpo femminile.

Questa esperienza il giovane figlio l'aveva solo sfiorata con l'immaginazione, grazie a certe cartoline erotiche che la mamma aveva ritrovate, postume, nella sua stanza.

Lady Henderson presenta

Regia: Stephen Frears

Prodotto da: Norma Heyman

Scritto da: Martin Sherman

Produttori esecutivi:

Bob Hoskins e David Aukin

Direttore della fotografia:

Andrew Dunn

Interpreti: Judi Dench,

Bob Hoskins, Will Young

Lady Henderson non ha mai potuto esprimere in pubblico il suo dolore e manifestare la sua disperazione come farebbe una mamma e una moglie mediterranea. Per una lady inglese di quegli anni il dolore doveva restare un fatto assolutamente privato, di cui vergognarsi fin quasi a rimuoverlo.

Perciò la sua elaborazione deve trovare altre e più complesse strade per esprimersi. Le visite ricorrenti in Francia sulla tomba del figlio vengono fatte quasi di nascosto e in maniera estemporanea, tuttavia rappresentano per lei una fonte segreta d'ispirazione e conforto.

Dopo una di queste fughe nasce in lei la determinazione di convincere una delle ballerine, quella a lei più cara, ad accettare le avances di un giovanissimo, ventunenne soldato, che forse proprio come suo figlio avrebbe potuto per la prima volta conoscere i piaceri della carne. Un desiderio di restituzione e di riparazione, dunque, esaudito grazie alla rappresentazione di una nudità femminile, esibita tuttavia senza la volgarità e la banalità di un voyeurismo consumistico, ma con il rispetto e la sacralità che si attribuiscono al corpo come metafora dell'opera d'arte.

Sul vissuto della nudità, sulle difficoltà ad esporre agli sguardi del pubblico la propria intimità da parte delle giovani bal-

lerine e sulla finale accettazione, anche da parte della censura ufficiale, di questo gesto trasgressivo e rivoluzionario, il film esprime la sua parte più bella e originale.

In effetti, la richiesta da parte delle giovani artiste che durante le prove anche tutti gli operatori e i tecnici uomini del Teatro si denudassero in segno di solidarietà e di rispetto (cosa che dopo un certo sconcerto viene accettata), è una delle scene più commoventi del film.

Anche la *conditio sine qua non* imposta dalla censura ufficiale secondo la quale le ballerine nude dovessero apparire come dei tableaux vivants, cioè che stessero immobili, corrisponde, nella esaltazione degli aspetti estetici della loro bellezza, ad una messa a distanza, rispettosa e disincarnata del corpo, purificato dai rischi della volgarità del gesto.

Solo dopo, a spettacolo finito, quelle stesse bellezze, rivestite e protette, potevano concedersi al contatto fisico e al piacere del movimento dei corpi, all'esterno del teatro, dove i giovani soldati le aspettavano per incontrarle nella loro umanità: dall'immaginario al reale. ●



Tutti i battiti del mio cuore

di Alberto Angelini

La storia di una trasformazione radicale. L'itinerario faticoso di una pulsione che trova il suo oggetto d'amore. Un amore vero e profondo, che determina mutamenti straordinari.

In una Parigi drammaticamente cupa, che mostra solo le imperfezioni delle sue periferie, il giovane protagonista vive lavorando nel campo immobiliare, anche aggirando cinicamente la legge. Senza pietà toglie un tetto ai senza casa per rivenderselo a chi ha denaro da offrire e minaccia e picchia per raggiungere i suoi scopi. In ciò segue le orme di un padre avventato e ingombrante, che cadrà vittima di un criminale affarista russo. Ma anche la madre, che ha perso da bambino, ha lasciato una sua eredità, fortunatamente preziosa: la passione per la musica e il talento per il pianoforte, che le volgarità del quotidiano hanno sospinto sotto il livello vigile della coscienza, ma non sono riuscite a distruggere.

Un incontro casuale con l'anziano maestro, amico della madre scomparsa, riapre una porta segreta e sigillata. Nel mare opaco del suo vivere, la bellezza s'intravede lontana: e l'isola di salvezza è un pianoforte. Vuole suonare, vuole studiare; diviene consapevole dell'esistenza dei due mondi e non sa a quale appartiene. In una atmosfera un po' notturna e profondamente onirica, degna del noir che il film intende essere, il protagonista evade ascoltando un iPod al volume massimo, ma poi suda laboriosamente, provando e riprovando Bach. Prima che il conflitto divenga scissione, trova una guida: una giovane insegnante cinese, pacata, ma severa. Lei parla solo la sua lingua, suoni indecifrabili; eppure il suo messaggio è chiaro: o cerchi la perfezione, o è tutto inutile. Per un po' il protagonista non vuole rinunciare a niente e cerca di mantenersi in bilico tra i due mondi. Le stesse mani che impugnano il coltello e si sporcano di sangue dovrebbero saper accarezzare il pianoforte.



E' un tema universale. Molti soffrono per aver un solo posto dove vivere; e vivono male sia nella realtà, sia nel sogno. L'equivoco consiste nel tentativo di depositare le regole del mondo concreto in ambito artistico. L'arte vive con una prepotenza differente dal reale, e tutti, non solo gli artisti, abbiamo il problema di far conciliare questi conflitti. Gli istinti profondi e disordinati che l'arte riesce ad esprimere armonicamente non possono essere espressi socialmente, nella loro forma originale. Per renderli manifesti dobbiamo accettare una disciplina e un impegno simili a quelli di chi studia uno strumento. Ciascuno cerca la sua strada nella ricerca di un equilibrio che possiede la garanzia di una stabilità proprio nel continuo rinnovamento.

Anche il protagonista riesce a rinnovarsi trovando un nuovo e migliore equilibrio. Diviene manager e compagno dell'insegnante cinese, rinunciando alla propria, personale, impossibile perfezione, ma avvicinandosi all'arte e cambiando la sua vita in tutto quel che può. Sembra, freudianamente, dedito a sublimare energie disordinate e minacciose, salvaguardando l'unitarietà dell'io e restando fedele all'intenzione fondamentale dell'Eros, che è di unire e legare. Sembra, kleinianamente, tendere a riparare e ripristinare l'oggetto "buono", frantumato dalle pulsioni distruttive. Il film si conclude con l'eco di un canto malinconico alla perfezione perduta, ma con la sensazione di un mondo positivo e vero, psicoanaliticamente materno, che viene ritrovato. ●



TUTTI I BATTITI DEL MIO CUORE

ispirato a *Rapsodia per un killer*
di James Toback - 1978

Titolo originale:

De battre mon coeur s'est arrêté

Paese: Francia

Anno: 2005

Durata: 107'

Regia: Jacques Audiard

Sceneggiatura:

Tonino Benacquista, Jacques Audiard

Interpreti: Romain Duris, Niels Arestrup



Romain Duris, ladro e gentiluomo

Bambole Russe (2005)

Tutti i battiti del mio cuore (2005)

Arsenio Lupin (2004)

Le divorce (2003)

Exils (2003)

L'appartamento spagnolo (2002)

Dobermann (1997)

Gadjo Dilo - Lo straniero pazzo (1997)

Ognuno cerca il suo gatto (1996)





Morte a Venezia

L'altra faccia dell'amore

di Manuela Fraire



Morte a Venezia venne proiettato per la prima volta al Festival di Cannes nel 1971. Il regista, Luchino Visconti, contro tutti i pronostici, non vinse la Palma d'Oro che fu invece assegnata a *Messaggero d'amore*, opera firmata da Losey e Pinter. Visconti offeso abbandonò il festival, ma la storia lo risarcirà della sconfitta. Non si può infatti paragonare la perdurante popolarità del film di Visconti con il quasi oblio nel quale giace quello di Losey.

"*Morte a Venezia* -scrive Truffaut- in termini formali è un film praticamente perfetto, che ha retto meravigliosamente al passare degli anni, anche grazie alla musica di Mahler, ma soprattutto per la sua unità di tono, sia nello stile che nel materiale narrativo."

A proposito della musica, l'*adagio* della Quinta Sinfonia di Mahler, parte essenziale dello spirito dell'opera viscontiana, è tanto inseparabile ormai dal film da aver suggerito a

qualcuno provvisto di una sufficiente visionarietà acustica (Gilbert Adair), un'assonanza di *adagio* con "Adgio", nome che Aschenbach sente risuonare quando cerca di cogliere il nome di Tadzio.

Personalmente sono d'accordo con Truffaut, anzi mi spingo oltre affermando che il film è più emozionante del racconto di Mann, il quale sempre scontento del risultato, si difende dal disordine della passione -e che passione!- attraverso il discorso sull'arte senza mai riuscire ad amalgamare davvero i due registri narrativi: uno più astratto, quasi teorico, che si svolge nel dialogo con l'amico e l'altro più propriamente narrativo in cui riesce invece a dare "corpo" all'attrazione per il giovane Tadzio, che incarna così irrevocabilmente l'innamoramento dell'autore forse per un'immagine di sé lontana, perduta eppure agognata fino alla morte. La stessa cosa del resto avviene anche nel film di Visconti laddove segue troppo fedelmente il testo dello scrittore.

I produttori temevano che il film divenisse un film per soli omosessuali, la realtà ha dimostrato una cosa diversa: *Morte a Venezia* è un film che mette "radici insidiose" e salde nella memoria dello spettatore. E questo lo si deve alla capacità di Visconti di guardare il proprio mondo che crolla -quello di Aschenbach nel film- immerso nel delirio passionale per una giovinezza -quella incarnata da Tadzio- che resiste al passare del tempo e pretende di entrare intera e immutata nella morte.

Visconti era un artista, come lo era sicuramente Mann, ma si è concesso al desiderio come Mann per educazione e sublime "presunzione" non ha potuto fare.

Del resto il cinema ha dalla sua l'immagine e il suono che bucano le difese che spesso la parola erige, tanto che il Tadzio dello scrittore -che nella realtà era un fanciullo di 11 anni- è oscurato per sempre dall'immagine filiforme del giovinetto che Visconti scelse, dopo una lunga ricerca, per impersonare Tadzio. L'immagine, più indulgente della parola, permette a Visconti di compiere il passo che resta incompiuto in Mann: mettere in forma un ideale di giovinezza e bellezza perfettamente e sfrontatamente virili.

Poiché il fascino del Tadzio viscontiano non sta tanto nella sua indeterminazione sessuale quanto nella tonalità sensualmente malinconica con cui il regista lo "riprende" e che fa di lui un'icona di tutto ciò che non può passare poiché non si è mai compiuto. E del dolore del tempo passato e del corpo "corrotto" dalla vecchiaia l'artista (Mann-Visconti) muore quasi orgasmicamente identificato con l'immagine incorrotta di Tadzio.

Una passione identificatoria che ha qualcosa in comune con l'*Ehregard* di Karen Blixen. In questo caso è una vergine guerriera da cui è attratto il pittore Cazotte che vuole farla arrossire di complicità senza neanche sfiorarla, mostrandole il ritratto che egli, non visto, aveva fatto di lei nuda mentre si tuffa nel lago.

In una fotografia ripresa sul set di *Morte a Venezia* si può vedere Visconti ripreso di spalle seduto sulla sedia di regi-

sta mentre di fronte a lui mezzo coperto da un panno bianco, c'è Tadzio che attende "istruzioni" probabilmente -a giudicare dal costume da bagno che indossa- per girare le scene in cui Aschenbach, vestito di tutto punto, lo osserva mentre si immerge nell'acqua del mare.

Blixen quando scrisse *Ehregard* -un racconto considerato da molti "perfetto" come *Morte a Venezia*- aveva circa 70 anni come Visconti, ambedue erano molto ammalati e vicini alla morte. Lo sguardo di questi due artisti si incontra in un punto -una specie di macula dell'opera d'arte- attorno a cui si organizza la visione dell'immagine che precede di un istante il crollo definitivo nella morte. ●



Sopra: Luchino Visconti dirige Bjorn Andresen (foto: The Kobal Collection)
Pagina accanto: Wladyslaw Moes, il vero Tadzio.



Assolutamente Carmen

di Emanuela Ferreri

Dai quartieri malfamati della Siviglia ottocentesca, ai sobborghi emarginati di Città del Capo.

Il film è una trasposizione dell'opera di George Bizet nell'odierna Africa globalizzata. Un'interessante trasposizione, un film di valore politico e culturale, straordinario proprio perché c'è più realtà che spettacolo in questo film-opera.

Il prologo è un poetico omaggio ad una particolare bellezza muliebre, la bellezza della donna desiderata, invano amata, la "bellezza selvaggia", che non è una categoria estetica ma esistenziale, psicologica, l'essenza tragica di una donna che cerca esasperatamente di affermare il proprio diritto alla diversità. Diversità sociale, morale, culturale, diversità disperata di una vita condotta nell'autodistruzione ed espressa violentemente nel dirsi "nata libera e libera di morire", assassinata però, uccisa dall'amore provocato e rifiutato, cercato e tradito, uccisa da quella seduzione che non è mai libertà di scelta ma solo conflitto e schermaglia mortale. E' arcinota la trama del torbido amore tra l'indomi-

ta sigaraia e l'onesto soldato, una vicenda da ultimi della terra e "neri", sia che si tratti di gitani che di africani, così come sempre ci siamo immaginati più o meno corvini e ricciuti i capelli di Carmen, più o meno ambrata la pelle delle sue generose o generosissime forme, intrigante e magnetico lo sguardo dei suoi occhi scuri. Carmen distrugge la sua vita con quella dell'amante in un delirio, un castigo che lei chiama libertà. Lui da onesto e buon sergente si trasforma in un criminale, un assassino. Giovane vita irrisolta quella di lui, perché incapace di sottrarsi, di difendersi, tanto dal rifiuto quanto dal richiamo dell'amore totalizzante, dell'appartenenza-possesso. E' nata vittima la vita adulta di quest'uomo. Vittima di una madre che non potendogli perdonare il colposo coinvolgimento nella morte dell'altro suo figlio, lo scaccia, lo condanna ad un tragico esilio, alla ricerca di un riscatto impossibile, per richiamarlo infine a se, dal letto di morte. Vittima dell'istituzione totale che più incarna lo sciovinismo, la giustizia delle armi, la cultura dell'onore e dell'orgoglio, guarda caso gli stessi paradigmi del mondo al

Un volto dell'Africa

Titolo originale: *U-Carmen eKhayelitsha*

Paese: Sud Africa, 2005

Genere: Musical - Trasposizione e adattamento dell'opera originale di Bizet, tratta dal romanzo di Mérimée, con libretto di Heilhac e Halévy (Francia 1875).

Durata: 120'

Distribuzione: Lady Film

Regia: Mark Dornford-May (vedi l'intervista di Diego Altobelli su www.filmup.com)

Sceneggiatura: Mark Dornford-May, Andiswa Kedama, Pauline Malefane

Interpreti: Pauline Malefane (la *Carmen* rinata sul posto), Andile Tshoni (*Josè / Jonghikhaia*), Lungelwa Blou (*Micaela/Nomakhaya*), Zorro Sidloyi (è *Lulamile Knomo*, notevole e celebrità locale) i quaranta membri della Compagnia *Dimpho Di Kopane*, inoltre parte della popolazione di Khayelitsha è stata utilizzata per le comparse.

La prima: a Khayelitsha nel marzo 2005, nello stesso teatro dove si svolge il tragico epilogo del film. La policroma cittadina si trova a circa 20 Km da Capetown e conta più di 500.000 anime, già note sulla scena internazionale non solo per la ormai famosa compagnia lirica, fondata in seguito a 2.000 audizioni effettuate in tutto il Sud Africa, ma anche per una iniziativa di *Medici senza frontiere* contro la diffusione dell'AIDS. Per circa un mese, in seguito alla prima, circa 1.500 persone al giorno hanno visto il film. Una stagione in cui Khayelitsha ha avuto anche dell'arte per non morire a causa della verità o di profezie mortifere e disperanti, per non accettare come Carmen un destino contro il quale sembra inutile lottare.

Il premio: 55° Festival di Berlino, 2005, opera prima, verdetto pressoché unanime.

Il nuovo "caso": Mark Dornford-May ha già annunciato il suo secondo film shock: *Son of men*, la storia di Gesù di Nazareth in un'Africa d'oggi, ancora musical e ancora Pauline Malefane nei panni di Maria.

E. F.

Carmen fatale, ancora e per sempre

Un'altra Carmen moderna si conquistò il favore internazionale con il Leone d'oro alla Mostra del Cinema di Venezia del 1983. *Prénom Carmen* di Jean-Luc Godard, tratto ancora dal soggetto di Mérimée più quello di Mieville, con musiche di Beethoven. Protagonista Maruschka Demeters nei panni di una Carmen che frequenta rapinatori e terroristi. Jacques Bonnaffé è l'amante poliziotto, l'arma del delitto una pistola. Lo stesso Godard interpreta lo zio Jean, bizzarro ospite di una clinica psichiatrica dove farnetica di scenografie e sceneggiature, compreso un documentario sulla equivoca comitiva dell'amata nipote.

Restano celebri le *Carmen* cinematografiche di Francesco Rosi (1984, con Julia Migenes-Johnson e Plácido Domingo) e di Carlos Saura (*Carmen Story*, 1983, con una bellissima Laura del Sol, Antonio Gades e Paco de Lucia, il grande ballerino e il grande chitarrista).

Anche per Nietzsche, si sa, è stata fatale la *Carmen*. Era il 1881, a Genova, quando assistette per la prima volta alla rappresentazione lirica, lo stesso periodo in cui maturava uno stato precario di salute e l'incontro altrettanto fatale con Lou Salomé. Scriveva: "Questa musica mi sembra perfetta (...). Io divento un uomo migliore quando questo Bizet mi incoraggia (...). Si è mai notato che la musica rende libero lo spirito? Mette le ali al pensiero? E che si diventa più filosofi quanto più si diventa musicisti?" (*Il caso Wagner*, "Lettera da Torino, 1888", Milano, 1981, pp7-8. Cifr.; G. Sica, *La Carmen di Nietzsche*, www.swif.uniba.it).

E. F.



converso della legalità, dell'ordine e della pubblica morale, in cui Carmen lo fa precipitare quasi inavvertitamente, ancora vittima della donna carnale.

Va detto che anche Carmen è giovane, giovanissima, ma ad una femminilità così procace non si riconosce mai l'immaturità, la "giovanilità" e l'innocenza le è addirittura negata. La protagonista, l'attrice soprano Pauline Malefane è assolutamente Carmen. La Carmen che da sempre canta all'universo "se mi ami, allora sei in pericolo!".

Rimane originale e intensa l'aria "*L'amour est un oiseau rebelle*". Rimane fortemente analoga a Mérimée la volontà di logica nella passione, la ricerca della via più netta verso il destino, la bellezza nella più cruda verità.

Il regista, l'esordiente Mark Dornford-May, ha definito la trasposizione dell'opera lirica un "salto logico" e non una re-interpretazione artistica. Da contesto suburbano a contesto suburbano, da emarginazione a emarginazione, da stereotipo a stereotipo, da ghetto a ghetto, da causa venerea a causa venerea. Dal passato al presente non cambia la sostanza, tanto che il cambiare della forma sorprende per poco, o con poco. La tecnica di ripresa è più quella del documentario socio-culturale che quella del cinema quando il cinema sceglie di essere teatralmente lirico.

Nella sceneggiatura e nella regia l'operazione di trasposizione socio-culturale sostituisce la famosa scena della corrida sivigliana con quella di un uccisione rituale, un sacrificio animale in un villaggio marginale. Il "trio delle carte" del III° Atto, diventa la divinazione dei cauri con un Sangomà. Le scene corali e di "carattere" che hanno reso celebre e "di genere" l'opera di Bizet, si trasformano in canti e ritmi locali, neo-tradizionali. L'intero libretto è stato rielaborato, tradotto e rappresentato in Xhosa, una delle undici lingue ufficiali del Sud Africa, ed è questa l'esperienza acustica da non perdere, quella dell'infinita umana differenza culturale: i "click", gli "schiocchi", gli irripetibili ed unici suoni di alcuni linguaggi dell'Africa australe, ovvero, quello che a qualcuno sembra inspiegabile "rumore di fondo", per qualcun altro è ancora "parola" nella musica. ●




di Barbara Massimilla

La terza edizione dell'epff si è svolta a Londra dal 3 al 6 novembre 2005, presso la sede del BAFTA a Piccadilly, a due anni di distanza dalla precedente edizione. Tra una sontuosa accoglienza al Regent's College, nell'omonimo parco, e una cena romantica su un battello sul Tamigi, circa trecento partecipanti psicoanalisti e registi si sono riuniti alternando conferenze a proiezioni, seguendo l'accurata regia di Andrea Sabbadini, lo psicoanalista italiano che vive e lavora a Londra, ideatore ed organizzatore del Festival. Presidente Onorario è stato il grande Bernardo Bertolucci mentre i registi invitati che hanno rappresentato l'Italia, due artisti sensibili e di spessore, Matteo Garrone (*Primo Amore*, 2004) e Alina Marazzi (*Un'ora sola ti vorrei*, 2002). *Mon Tresor*, *Vera Drake*, *Elling*, *Parla con lei*, sono solo alcune delle opere proiettate e commentate. Un'occasione unica per gli psicoanalisti che amano il cinema e desiderano condividere riflessioni su psiche e film con colleghi provenienti da diversi paesi del mondo. Per l'occasione *Eidos* è stata presentata alla platea londinese come rivista specializzata e rappresentativa del settore, e da questo numero la nostra rivista è lieta di ospitare articoli di colleghi di altri paesi, per *Cinema e Musica* abbiamo inserito quello dello psicoanalista americano Alexander Stein.

Una selezione di brani tratti dalla seduta plenaria del 6 novembre ci è sembrata la scelta giusta per far respirare al lettore di *Eidos* il clima di intenso scambio che si è creato a Londra. Moderatori della Plenary: Glen Gabbard, Laura Mulvey e Andrea Sabbadini.

Laura Mulvey. Glen Gabbard ha aperto ieri la sua relazione con un commento che poneva l'accento sull'importanza dell'*incertezza*: sia la psicoanalisi che il cinema, sosteneva, devono trovare il coraggio di vivere in uno stato di incertezza. Nel cinema troviamo strutture identificatorie che sembrano creare certezze; nelle pellicole che abbiamo guardato e discusso in questo terzo *European Psychoanalytic Film Festival* abbiamo avuto l'occasione di esaminare criticamente questo tipo di certezze – film che ci rivelano come, in realtà, la certezza rappresenti una chiusura di pensieri e di idee, mentre l'incertezza apre la mente e facilita quel tipo di scambi che tali film ci hanno permesso di effettuare in queste giornate. Ieri, ascoltando l'affascinante relazione di Jeff Kline su *Comment J'Ai Tué Mon Père* (Anne Fontaine, 2001), mi ha colpito il modo in cui quel film opera su due livelli: la problematica dei rapporti familiari, in particolare la relazione padre-figlio, nella misura in cui mettere in discussione tali certezze è uno dei massimi problemi della vita sociale (e quel film, potremmo aggiungere, ne ha dato una dimensione politica); ma anche il modo in cui il cinema stesso è un mezzo di incertezza, costantemente sospeso fra la vita e la morte. Un mezzo di fantasmi e di ritorno al passato – sempre, come del resto la stessa prassi psicoanalitica, orientato al passato e iscritto in esso.

Andrea Sabbadini Il lavoro psicoanalitico comporta la tolleranza dell'incertezza, la tolleranza dell'incomprensione, la tolleranza dell'attesa, la tolleranza del silenzio – fintanto che le cose, si spera, non diventino più chiare... Tutte



epff3

European Psychoanalytic Film Festival

le nostre interpretazioni sono in fondo solo ipotesi. Ma, dopo aver sottolineato l'importanza dell'incertezza, dobbiamo anche considerare il fatto che in psicoanalisi, come del resto nella cinematografia, esistono anche regole da seguire; nel caso dell'analisi mi riferisco a quella serie di *principi teorici, tecnici ed etici*, seguire i quali ci dà un senso di identità professionale e, credo, dia anche ai nostri pazienti un senso se non proprio che sappiamo esattamente quel che facciamo, almeno che siamo in grado di aiutarli a contenere le loro ansie.

Glen Gabbard: Ritengo che le osservazioni di Laura siano particolarmente importanti, nel senso che sia i film che il lavoro psicoanalitico hanno questo in comune: che navighiamo controcorrente per mantenere le cose aperte, incerte, *sovradeterminate*. *La natura umana ha la caratteristica di non amare l'incertezza*. In analisi troviamo spesso pazienti che ci chiedono: "Allora, qual'è la causa di questo conflitto?" Una volta un paziente alla sua prima seduta mi disse: "Sono già stato in terapia ed ho scoperto che odiavo mio padre e quindi me ne sono andato". Ma poi si accorse che questa certezza, o questa prospettiva riduzionistica, non gli bastava, e per questo voleva tornare in analisi. Analogamente sentirete molti spettatori chiedere: "Allora, cosa voleva dire il regista con questo film? Insomma, è A o è B?". Vogliono un *soundbite*. E naturalmente viviamo in un'epoca di *soundbites*. Penso che spesso anche noi analisti non riusciamo a tollerare l'incertezza e probabilmente ci affrettiamo a dare interpretazioni o a formulare ipotesi premature prima di avere

sufficienti dati a nostra disposizione. Questa è una sfida per noi - di lasciar sempre abbastanza spazio ad ulteriori esplorazioni, ad altre associazioni libere, all'influenza del processo primario su quello secondario. Questa sfida coinvolge entrambe le discipline e rappresenta un filo conduttore che ci consente di esaminare le tematiche interdisciplinari di cinema e psicoanalisi.

Aggiungerò poi che alcuni film non si prestano ad un'analisi intellettuale rigorosa. Possono solo essere "vissuti", senza che si tenti di confezionarne una spiegazione che, in fondo, non farebbe altro che spiegare quello che abbiamo appena visto sullo schermo. Forse questo è un problema per noi psicoanalisti quando ci troviamo a superanalizzare un film con formule eccessivamente cervelotiche, al punto di trascurarne la vera essenza. Ecco perché, sapendo che ci sono cose che non si possono cogliere attraverso un discorso intellettuale, cerco sempre di mantenere una dose salutare di scetticismo nei confronti delle mie interpretazioni - e anche di quelle di tutti gli altri!

Jeff Kline Proprio quando Freud esplorava l'inconscio in cui non esistono né "Sì" né "No" (soprattutto nessun "No!"), il suo coetaneo Bergson scriveva trattati sul tempo. Il tempo, per lui, ha una *durée*, un *élan*, *scorre*. Inoltre, Bergson teorizzava l'evoluzione; diceva che la mente umana si evolve in due modi: attraverso l'introduzione dell'*analitico* e la continuazione dell'*istintuale*. Quello che Bergson riteneva essere particolarmente strano riguardo alla mente umana era che l'analitico fosse incapace di cogliere la durata temporale poiché non può fermar-

si ad analizzarla – e diede proprio l'esempio del cinema. Se vuoi frantumare il tempo in tanti pezzettini, puoi poi metterli tutti uno dopo l'altro, come fa il cinema, ma resteranno dei pezzettini in fila e non riuscirai mai a cogliere il fattore della durata. Bergson parlò anche dell'evoluzione in quanto tale e del modo in cui anche la natura si presenta come un *continuum* che vogliamo analizzare. Per lui la nostra mente analitica vuole continuamente distinguere una cosa dall'altra. Bergson avrebbe probabilmente detto "Sì" alle scoperte più profonde di Freud, ma forse "No" al suo metodo.

Andrea Sabbadini Quelli di voi presenti qui a Londra nel 2003 al secondo *European Psychoanalytic Film Festival* ricorderanno che in quell'occasione proiettammo in presenza di Bernardo Bertolucci un suo cortometraggio intitolato *Histoire d'Eaux* (2002) che trattava proprio del tempo. Commentandolo, feci allora anch'io riferimento, come ha fatto oggi Jeff, a Bergson. Aggiungerei che un atteggiamento psicoanalitico nei confronti del testo di un film possa emergere proprio dal suo linguaggio, come avviene nei film di registi quali Bertolucci, e non necessariamente dalla presenza sullo schermo di un personaggio che pratichi la psicoanalisi, e che comunque è spesso soltanto una caricatura della nostra professione.

Laura Mulvey La questione del tempo è forse davvero una delle tematiche principali che il cinema ci pone. Recentemente mi sono interessata al modo in cui il nostro rapporto col cinema è stato alterato dalle nuove tecnologie. La durata, che è stata l'esperienza visiva per tutto il corso della storia del cinema, si è ora trasformata in un processo più interattivo in cui si può creare una "pausa" di un secondo, che può poi essere estesa artificialmente per permettere quel tipo di pensiero e meditazione che Roland Barthes associava alla fotografia. Quel che mi sembra interessante

riguardo al cinema è che, contrariamente a quel che avviene nella fotografia, la pausa, il momento che viene estratto, è poi sempre reintrodotta nella durata, cosicché la relazione fra immobilità e movimento, fra un certo istante ed il suo posto all'interno di una continuità e di una durata, è tale da non poter essere cambiata. Quando parliamo di cinema, insomma, parliamo sempre di un mezzo che continua e che, in quanto tale, ci permette di pensare ad un "adesso", un "adesso" che viviamo anche come un qualcosa che diventa continuamente un "a quel tempo", un momento del passato. Insomma, la questione del passato e del presente, con cui la mente umana ha sempre dovuto confrontarsi, e con cui inevitabilmente si confronta anche lo psicoanalista, ci viene messa dal cinema davanti agli occhi, sullo schermo. Ora che abbiamo i mezzi per operare questa "pausa", è interessante ripensare al passato, come avviene sempre quando qualcosa di nuovo emerge nell'immaginazione, ed osservare come la storia stessa del cinema sia rimasta affascinata da questo rapporto e come la presenza di un momento nel tempo, la presenza di una "sosta", sia sempre stata iscritta nel cinema, anche se in forme molto diverse.

Per Gilles Deleuze, una delle fratture fra il concetto di *cinema azione* e quello di *cinema tempo* consiste nella spinta narrativa operata dal movimento del film e dal suo protagonista che la porta avanti attraverso l'azione. Se il film si ferma ed è mantenuto in uno stato di pausa, il protagonista diventa una sorta di "osservatore", che a sua volta apre una nuova forma di temporalità. André Bazin fu il primo a teorizzare quella forma di spazio nel film che lascia allo spettatore il tempo di riflettere su quello che vede. Sto qui semplicemente riaffermando la vecchia opposizione baziniana fra montaggio e *piano-sequenza*, ripresa in qualche modo anche da Deleuze: non in quanto montaggio, ma nei termini di un'azione che cozza contro lo spazio aperto del pensiero. La funzione dell'osservatore rappresenta per lui la

Da sinistra:
Roberto Goisis,
Franziska Ylander,
Paola Golinelli,
Alina Marazzi.





chiave con cui aprire quello spazio, come si può per esempio notare nel cinema di Abbas Kiarostami.

Glen Gabbard Ritengo che cinema e cineasti rivestano una funzione mitopoietica nella misura in cui ci aspettiamo che intessano una mitologia che sappia offrirci risposte alla nostra esistenza, anche se ben sappiamo che quello che hanno da dirci è per sua natura mitologico. C'è in questo un qualcosa di terapeutico e ne ricaviamo una sorta di esperienza catartica - non diversamente da come avveniva per gli Ateniesi che guardassero Edipo alle prese col proprio complesso edipico nella tragedia di Sofocle - cosicché ci sentiamo in qualche modo sostenuti dai miti creati dai cineasti. Naturalmente sapete che costoro fanno sempre prima vedere i loro film ad un pubblico campione per capire quale siano le sue reazioni, e sapete anche che ogni tentativo di allontanarsi dalla mitologia cinematografica è di frequente accolto da tale pubblico con un senso di orrore. Dicono: "Oh no, non può finire così, deve finire in modo da farci sentire, all'uscita dal cinema, più felici di quanto lo fossimo prima di entrarci!" Insomma, dobbiamo ammettere che quando criticiamo all'industria cinematografica di servirsi di un numero relativamente ridotto di sceneggiature "preconfezionate", in effetti, in quanto membri del pubblico, siamo noi stessi a colludere con quell'industria. C'è una stupenda citazione dall'atto unico di George Bernard Shaw, *The Dark Lady of the Sonnets* (1910), in cui Shakespeare, cercando di convincere la Regina Elisabetta della necessità di creare un teatro nazionale, esclama: "Ho intitolato la mia commedia *A piacer vostro* perché non è certo *a piacer mio!*" In questo senso, anche i cineasti si trovano nella situazione di dover dare al pubblico i film che vuole, con le mitologie che approva, e dunque ritengo che da questo punto di vista, specialmente per quanto riguarda il cinema più commerciale, non abbiamo scampo. Per fortuna, il cinema indipendente ha un po' più di spazio in cui essere sperimentale e creativo.

Alexander Stein

Abbiamo parlato di un aspetto particolare del tempo – il passato dei ricordi, delle riflessioni nostalgiche, del ritorna-



Andrea Sabbadini e Bernardo Bertolucci

re indietro... Ci sono però anche altri aspetti temporali che ritengo importanti, sia per il cinema che per la psicoanalisi – la *futurità* e la compressione del tempo. Quando tu, Andrea, hai annunciato: "Ci restano ancora solo dieci minuti!" abbiamo improvvisamente provato un senso di pressione relativa all'avvicinarsi di una conclusione. Proviamo qualcosa di simile durante una seduta psicoanalitica, o quando ci viene data una scadenza entro cui presentare una relazione, o durante la proiezione di un film che certamente non vogliamo sia interrotta - vogliamo sapere come andrà a finire, anche se poi il film si conclude in modo incerto. Ieri gli sceneggiatori finlandesi di *Mother of Mine* (Klaus Harö, 2005) ci hanno descritto il processo di compressione di una notevole quantità di esperienza umana in uno spazio di cinque minuti di proiezione. Ritengo che questo sia un aspetto di quello che rende le sedute psicoanalitiche tanto speciali. Anche le sedute più statiche sono in realtà straordinariamente piene di movimento e di vita, proprio per quello che avviene all'interno di tale immobilità. Ma questo risulta essere estremamente difficile da catturare in modo drammatico in un film; eppure riguarda quello che avviene col trascorrere del tempo, anche quando sembrerebbe che il tempo non si muova affatto... ●

Traduzione dall'inglese a cura di Andrea Sabbadini
Le foto pubblicate sono di Clive Robinson

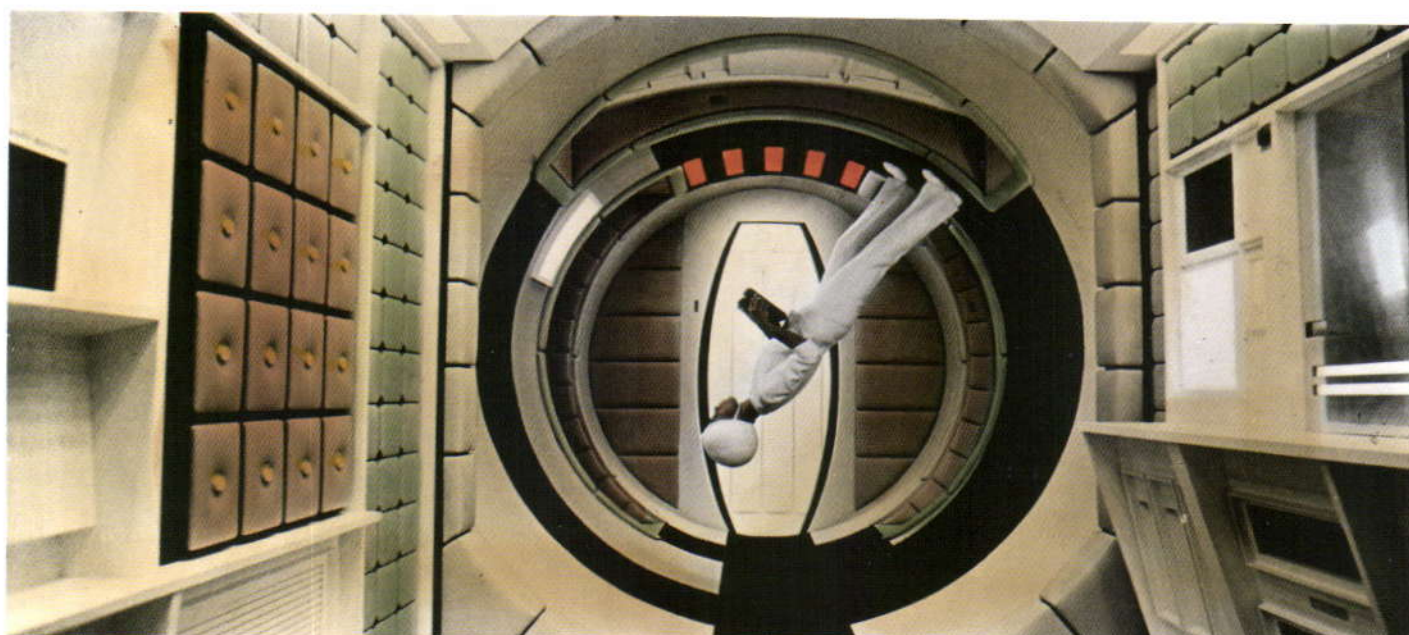
Sito del festival: www.pschoanalysis.org.uk/epff3



Sulle note di Kubrick

Il silenzio e il respiro

di Andrea Baldassarro



“Oggi il cinema opera su un piano molto più vicino alla musica e alla pittura che alla parola scritta, i film hanno la capacità di convogliare concetti e astrazioni senza il tradizionale ricorso alla parola.”

S. Kubrick

Di Stanley Kubrick si è detto e scritto moltissimo: senza dubbio è stato uno dei cineasti più amati e discussi dal pubblico e dalla critica, assai meno controverso nella passione che ha suscitato che per le difficoltà interpretative che hanno generato i suoi film, a volte decisamente visionari. E la sua fama e la sua leggenda è andata ancora più crescendo dopo la sua morte, con la consegna di un testo cinematografico, qual è *Eyes Wide Shut*, tanto ermetico nella costruzione -probabilmente inficiata dall'incompletezza del montaggio da parte dell'autore- quanto esplicito nella proposizione di una sessualità inquietante posta a fondamento delle relazioni umane. Difficile appare allora la possibilità di circoscrivere il discorso all'utilizzo della musica nei film di Kubrick, che ne costituisce certo un caposaldo incontrovertibile, non fosse altro per l'originalità e la cura maniacale delle scelte dei brani utilizzati nei suoi film. Cercheremo allora di porre lo sguardo "dall'interno" della produzione filmica di Kubrick, considerando la musica come una trama che si intreccia con l'immagine, e ne costituisce il suo supporto principale.

Kubrick è stato, potremmo dire, un autore profondamente influenzato dalla psicoanalisi, sia per la centralità nella sua produzione cinematografica della presenza dell'inconscio e del "perturbante", sia per l'intenzione programmatica di affidare allo spettatore la scoperta di quello che le parole non possono dire. In un'intervista rilasciata a *Time* nel 1975, Kubrick affermava che "l'essenza della forma drammatica è lasciare che l'idea arrivi agli spettatori senza essere chiaramente formulata. Una cosa detta in modo diretto non ha la stessa forza di ciò che le persone sono costrette a scoprire da sole". Mai proposito estetico potrebbe essere più vicino allo

spirito dell'indagine psicoanalitica.

Kubrick non considera la musica "con funzioni di 'quinta sonora', e sulla musica lavora con estrema attenzione, costruendo il film su due piani, sonoro e visivo" (E. Ghezzi). Nei suoi primi film si affida in genere ad un musicista di qualità, Gerald Fried, ed una particolare attenzione all'uso della musica si può già notare nell'uso intenso, asfittico, del sincopato del pianoforte nelle scene più cruente e tese, qual è quella ad esempio del duello finale ne *Il bacio dell'assassino* (1955). Scena e musica che anticipano visivamente, con la presenza dei manichini femminili usati come arma di difesa dal protagonista, uno dei momenti chiave dell'ultimo e controverso film di Kubrick, *Eyes wide shut*: quella scena in cui i corpi femminili sono sì vivi ed avvenenti, ma ridotti a puro simulacro, immaginariamente in frammenti, perfetti ma algidi, privi di pathos e di tensione vitale, come dei manichini appunto. Un oggetto di desiderio parziale ed irraggiungibile. In *Rapina a mano armata* (1956) insistono dei tamburi con un effetto spaesante, come se si stesse consumando un'azione di guerra anche se, e questo sarà un *topos* della poetica kubrickiana, non è mai facile distinguere il bene dal male, il giusto dall'ingiusto: alla fine resta solo una scia, inutile, di morti. La vita umana sembra non aver valore se non in relazione alla brama di potere ed all'odio quasi innato che spinge ciascuno a sopraffare l'altro: se l'etica diventa di difficile fondazione, a nulla serve attenersi a principi razionali. Solo alla musica è affidata forse l'unica possibilità di comprensione e di comunicazione: quando nella scena finale di *Orizzonti di gloria* (1957), una ragazza tedesca comincia a cantare, con una voce delicata e struggente, tutto sembra fermarsi, anche l'orrore della guerra. I volti dei soldati francesi cambiano espressione, si commuovono dinanzi al canto incomprensibile nelle parole ma dotato comunque di senso, e lo accompagnano con un lamento, come una lingua universale che non distingue più nessuna appartenenza. Non è forse un caso che la ragazza che canta diverrà la terza moglie di Kubrick, ma al



di là dell'esegesi storica e personale, colpisce il fatto che nel suo primo film del 1953, *Fear and desire*, i soldati che irrompono nel campo avversario incontrano nei loro nemici come degli specchi, impersonati dagli stessi attori. Non c'è linea di demarcazione tra bene e male, non è la ragione a poterla tracciare, solo all'arte, alla musica potrebbe forse spettare questo compito. Ma nel film più famoso e forse più cruento di Kubrick, *Arancia meccanica*, anche questo assunto andrà in crisi.

In *Full metal jacket* (1987), sicuramente uno dei film più crudi sulla guerra, la conclusione è amara e grottesca. Il soldato Jocker -che porta sull'elmetto la scritta *Born to kill* e sulla giacca il simbolo della pace- si avvia insieme agli altri soldati, alla fine del film, con il volto inebetito e stordito dalla sua prima uccisione, in uno stato di regressione psichica e soggiogato dall'ebbrezza della violenza, ad una marcia tanto drammatica quanto stolta sulle note della canzoncina di *Mickey Mouse*: non c'è più il canto della ragazza che commuove ed unisce, l'uomo non è più padrone del proprio destino nonostante i suoi sforzi per mantenere la propria identità, anche se contraddittoria. L'odio corrode tutto, e sembra trattarsi di un odio immotivato, ancestrale, frutto di una violenza primigenia, originaria. In questo senso, Kubrick è un autore che sembra avere un debito preciso nei confronti del discorso psicoanalitico, nella forma di un fondamento assoluto della pulsione di morte.

Ma anche nell'esperienza comune appare lo spaesamento del perturbante, dell'indicibile, e quella che poteva essere una solida convenzione sociale si rivela orrore e violenza assassina, come in *Shining*. Oppure la violenza finisce per apparire un sostrato naturale che avvolge tutte le relazioni umane, come in *Arancia meccanica*.

La musica, a questo punto dell'opera kubrickiana, non è più solo una semplice appendice, un commento musicale all'azione, come era stato nell'ipertrofico *Spartacus* (1960), od in *Lolita* (1962) e *Il dottor Stranamore* (1963). Come ha sostenuto E. Garroni, per Kubrick "la musica, per ragioni questa volta strettamente musicali, cioè per la sua dinamica interna, è in grado di illuminare il senso della storia e questa, reciprocamente, di evidenziare il senso musicale che la musica già possiede". In *Shining* (1980), quando le parole non corrispondono agli affetti, come nella scena del dialogo tra il padre, ormai chiaramente impazzito, ed il figlio spaventato forse più dalle sue stesse percezioni che dalla situazione, la



musica amplifica il senso di estraneità, la compresenza dissonante tra familiare ed estraneo. E questo forse è il senso più profondo della rappresentazione di un Edipo rovesciato, laddove un padre vuole uccidere il figlio. Il *crescendo* degli strumenti della *Musica per archi, percussioni e celesta* di Béla Bartók anticipano in un certo senso il dramma che si compierà, l'infiltrazione della follia di Nicholson nel quadretto familiare, già reso perturbante dalle capacità percettive del figlio. La musica avanza insieme alla follia.

Al contrario, in *Eyes wide shut* (1999), nella breve scena del bar che precede la scoperta del cadavere della modella che aveva cercato di salvare il protagonista, le note del *Requiem* di Mozart si percepiscono appena. Ma in entrambi i casi i brani musicali non sono un commento, ma designano il senso profondo di quello che avviene, o avverrà. Se la ricerca di senso dei protagonisti si scontra con l'incomprensibile dell'enigma della sessualità umana, e di quella femminile in particolare, l'antitesi tra il pianoforte stentoreo di Ligeti ed il valzer spensierato di Shostakovich designa questo enigma, nella sua oscillazione tra ricerca del piacere ed angoscia della morte che accompagna la sessualità umana, meglio di qualsiasi principio esplicativo.

Ma forse l'utilizzazione più magistrale della musica in questa direzione raggiunge la sua massima espressione in *Barry Lyndon* (1975), non solo per l'estrema bellezza dei brani musicali utilizzati, ma soprattutto per la perfetta commistione tra narrazione e musica, come in una realizzazione tarda del principio di Monteverdi che vedeva nell'unità di parola e musica la realizzazione perfetta dell'arte.

La bellissima e dolorosa *Sarabanda* di Händel attraversa come un tappeto sonoro quasi tutto il film, passando a volte senza pause da una scena all'altra, da un'epoca all'altra, indifferente alla vicenda che si svolge sotto i nostri occhi, ai

successi come alle cadute del protagonista. Il movimento inesorabile, la marcia triste e composta, con le note che prima ascendono, e poi calano, segnano la cifra non solo stilistica, raffinatissima, del film, ma indicano la vicenda destinale cui è consegnato, sin dall'inizio, il protagonista. L'ascesa e la caduta saranno i tempi di un destino che sembra già essere iscritto nella storia personale, come un precipitato di vicende che le generazioni trasmettono ai soggetti inconsapevoli ed agiti dal loro stesso inconscio: il padre muore in un duello, e tutta la vita di Barry Lyndon sarà consacrata a cercare, inutilmente, di riscattare quella scomparsa, fino a perdere in duello, se non la vita, tutto quello che dalla vita aveva cercato di ricavare. E le note del meraviglioso *Andante* del Trio op. 100 di Schubert aprono e chiudono il film, suggellando la melanconica presenza di quel dolore sottile, pervasivo, che accompagna tutta la vita di Barry, emblema della vita di ciascuno che cerca, attraverso il possesso di qualcosa, un bene, un figlio, o un'opera d'arte, di sfuggire alla presenza inesorabile della morte.

Viceversa, in *Arancia meccanica* (1971), la musica, assolutamente centrale, non fosse altro per l'infatuazione del protagonista per il "divino Ludwig van", ciò che ha sorpreso maggiormente è l'uso paradossale, grottesco della musica stessa. *La gazza ladra* di Rossini o *Singing in the rain*, che accompagnano le scene di violenza, il Beethoven elettronico, irreali, che scandisce le marce naziste, il *Guglielmo Tell* che si ascolta insieme alle performances sessuali del protagonista, sembrano indicare un uso disinvolto del patrimonio musicale come a sottolineare la gratuità della violenza: Alex, il protagonista, assale e punisce i suoi stessi compagni di disavventure, i "drugh", dicendo che la musica lo aveva "illuminato" sentendo provenire da una finestra le note di Beethoven. Ma sarà lo stesso Beethoven, dopo la "cura Ludovico", a risultare repellente ed insopportabile al protagonista: la musica non è più salvifica, è un oggetto utilizzabile indifferentemente dalla mente umana, per il godimento e per il dolore estremo. *Arancia meccanica* segna un punto di non ritorno, non solo nella storia del cinema, ma nella rappresentazione di un'umanità incapace di governare la propria violenza e, tutt'al più, in grado solo di cercare di piegarla alle proprie convenienze politiche. Per Freud, non lo dimentichiamo, l'aggressività umana è ineliminabile, e se l'odio nasce dall'assenza, è allora tanto doloroso quanto inevitabile.

Ma è sicuramente nel capolavoro di Kubrick, *2001, Odissea nello spazio* (1968), che il connubio di musica ed immagini raggiunge vette straordinarie. Mai nella storia del cinema la parola è stata forse così superflua, lasciando solo alla sensorialità dello sguardo e dell'ascolto il compito di funzionare come struttura rappresentativa totale. È lo stesso Kubrick a sottolinearlo: "La cosa migliore, in un film, è quando le immagini e la musica creano l'effetto. La lingua, quando è utilizzata, deve certo essere più intelligente e immaginosa che si può, ma mi interesserebbe molto fare un film senza



parole. Si potrebbe immaginare un film dove le immagini e la musica fossero utilizzate in modo poetico o musicale, dove si avesse una serie di enunciati visuali impliciti piuttosto che delle esplicite dichiarazioni verbali".

Solo il toccante adagio dalla suite per il balletto *Gayaneh* di Aram Khachaturian si ascolta quando l'immensa astronave attraversa lo spazio silenzioso verso Giove, e poi all'interno, quando l'astronauta corre in circolo, solitario, lungo le pareti dell'astronave stessa. Il suono confina con il silenzio, la vita con il buio dell'universo immenso lì attorno. Silenzio, silenzio e buio sembrano essere il contraltare della musica e della vita: quando uno degli astronauti muore, comincia ad allontanarsi nel buio dello spazio infinito, in un silenzio ed un nero assoluti. E l'altro astronauta, il protagonista, vuole rientrare, di fronte a questo buio assoluto, nell'astronave-vita dove il calcolatore Hal cercherà a sua volta di sopravvivere. È una metafora dell'eterna lotta per la vita, attraverso i millenni, fino al computer che sbaglia volontariamente, perché sa di non sapere, e perché vuole anch'esso sopravvivere alla morte, perché ne ha paura.

La musica non ci fa allora essere semplici spettatori, ma "dentro" l'evento: che sia la danza dell'astronave in viaggio verso la luna al suono del valzer di Johann Strauss, le *Atmospheres*, *Lux aeterna* od il *Requiem* di Gyorgy Ligeti, - uno degli autori contemporanei più amati da Kubrick -, o il notissimo *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss - che segna il passaggio dalla brutalità all'intelligenza umana, non a caso attraverso un atto di fondazione violenta -, musica ed immagini sono di per sé sufficienti a definire la poetica kubrickiana.

L'immagine è vista dall'occhio del computer, del regista, dell'astronauta quando inizia il suo viaggio allucinato nel tempo e nello spazio, o di noi stessi: non fa differenza, è uno sguardo eccentrico quello che Kubrick ci invita ad utilizzare, uno sguardo che guarda attraverso il suono, attraverso la musica.

Anzi, non solo attraverso il suono, ma soprattutto attraverso il silenzio: il silenzio che avvolge l'astronauta fuori della navicella, nello spazio infinito che gli sta dinanzi, è il silenzio che noi stessi sentiamo intorno a noi, rotto solo dal rumore affannato del respiro, lo stesso respiro che l'astronauta Bowman percepirà della propria immagine di se stesso morente. ●



Cuore Napoletano

di Cecilia e Mimmo Chianese

A commentare il bel film *Cuore napoletano* di Paolo Santoni, si ritrovano (ci ritroviamo) un padre di origine napoletana e una figlia romana che di Napoli ha assorbito la mitologia e la nostalgia attraverso i ricordi del padre. Due generazioni e due origini che per le loro vicinanze e distanze possono tentare di articolare un breve dialogo sulla domanda di fondo del film: esistono ancora quei sentimenti che la grande canzone napoletana esprimeva? Mosso da questa domanda di fondo, il film si propone come un viaggio che parte dall'America e lì l'incontro con cantanti quasi sconosciuti in Italia: Jimmy Roselli, Jerry Vale, Rita Berti, John Gentile.



L'*ouverture* del film si presenta come una sorta di *Buena vista Social Club* in versione partenopea.

Il viaggio approda a Napoli e nei vicoli si possono ancora ascoltare residue serenate; nei matrimoni e battesimi la bella

voce di Francesca Marini.

Nella funicolare l'incontro con un posteggiatore ucraino che canta canzoni in napoletano e nella sua lingua.

L'anima napoletana ancora vive! Ma è giusto dire (o non è limitante affermare) che questo patrimonio culturale sia solo di Napoli? Paolo Santoni non è napoletano e non è napoletano il regista Tonino De Bernardis che dedicò alla canzone napoletana il suo film *Appassionato*. Perché dei "non" napoletani sentono l'esigenza di parlare della canzone napoletana? Perché la canzone napoletana fa parte della nostra mitologia e della nostra storia.

Del mito ha il senso dell'assoluto, l'assenza del tempo; i sentimenti della canzone sono eterni: la passione, lo struggimento, il tradimento...

La canzone napoletana ed il suo lessico è parte integrante della nostra memoria affettiva. Ma la canzone napoletana non è solo mito ma anche storia che attraversa le generazioni: ci sono canzoni trasmesse dai nostri padri (ad esempio *Malafemmena*) e dai nostri nonni (come *Reginella*, *O'surdato innamurato*).

Il periodo storico preso in considerazione dal film, la Napoli tra la fine dell'800 e l'inizio del Novecento, è stato un momento irripetibile che riunì cantanti, scrittori, musicisti e poeti. Nello stesso periodo nasceva il cinema e, noi possiamo aggiungere, la psicoanalisi.



Per quanto riguarda il cinema, è del 1895 il primo film dei fratelli Lumiere, che nel 1896 saranno a Napoli per filmare gli umori di quella città.

Nel film le canzoni si accompagnano a belle e commoventi immagini di repertorio: dalla Piedigrotta dell'inizio Novecento alla Napoli lacerata dai bombardamenti dell'ultima guerra.

Torniamo, per concludere, alla domanda iniziale: ci si riconosce ancora nei sentimenti espressi dalla tradizione della canzone napoletana? Esiste ancora quella Napoli e quel mondo? E' del 1945 la canzone *Munastero e Santa Chiara* che esprime il lacerante dubbio di non ritrovare più quel mondo e quell' "armonia" perduta.

In una immagine del film la scena nella Galleria Umberto di due uomini, due voci, due opinioni: l'uno afferma con enfasi che la canzone napoletana è senza tempo, eterna e che durerà per sempre, l'altro dolorosamente gli risponde che la canzone napoletana non si rinnova ed è destinata a morire. Ma non è poi questa tensione tra "eternità" e "caducità" la fonte del nostro cantare e del cantare napoletano in particolare? ●

Paolo Santoni

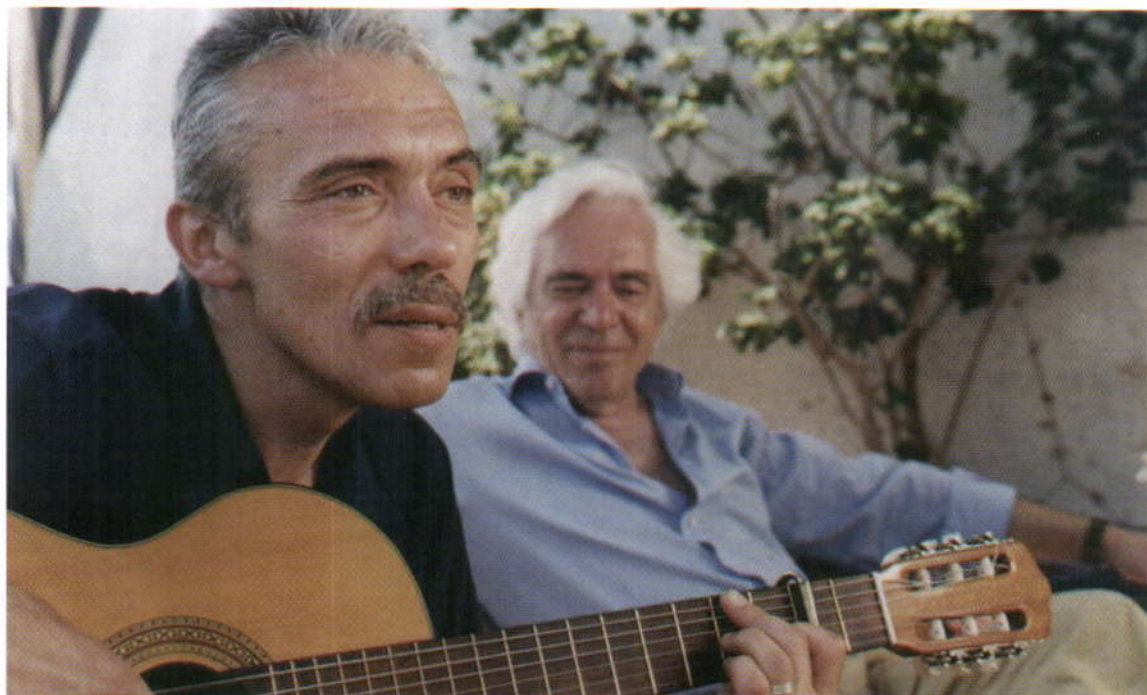
regista

Vive tra Roma e Parigi, laureato in Lettere, ha frequentato i corsi di cinema all'Università Saint Denis di Parigi. I suoi primi lavori sono indirizzati alla ricerca di forme espressive legate alla video-art come *Mono-ha*, (1988) video su un gruppo di artisti giapponesi e *L'Atelier dell'artista* (1989), video sul tema dello studio dell'artista, in collezione permanente al Centre Georges Pompidou di Parigi. In seguito realizza una serie di documentari di taglio sociologico per la Rai, come *Un gioco al massacro*, sulla guerra nella ex Jugoslavia, *Il nuovo Sudafrica*, *Autostop*, *Storia di un quartiere: l'Esquilino*, *Il sogno di Samuel*. Dal 1997 collabora con Jean Paul Fargier alla realizzazione di un film su *Curzio Malaparte* per conto della tv francese FR3. *Cuore napoletano* è il suo primo film lungometraggio.

Cuore napoletano

E' il racconto di un viaggio che ha compiuto una piccola troupe cinematografica nell'arco di circa un anno in alcuni Stati del Nord America e a Napoli e provincia, alla ricerca d'ogni traccia riconducibile alla canzone classica napoletana.

Il film costruito anche con l'ausilio di immagini del cinema muto contemporaneo al periodo in cui è nata la canzone napoletana, si sofferma su alcuni personaggi noti nel panorama musicale degli italo- americani, come **Jimmy Roselli**, **Jerry Vale**, **Rita Berti**, e su alcuni personaggi noti a Napoli, come **Peppe Barra**, **Mirna Doris**, **Enzo Gragnaniello**, **Maria Nazionale**, ma anche su un gran numero di cantanti del tutto sconosciuti, delle vere e proprie scoperte, sia in America che a Napoli, come **John Gentile**, **Luigi Todisco**, **Francesca Marini**.



Amadeus

“Sposti una nota e cade tutto”

di Simone Mangoni

Una carrozza corre veloce tra le vie innevate di Vienna. Cinque note lugubri e il primo movimento della Sinfonia n.25 in sol minore K 183 corre con lo spettatore dentro al film: Antonio Salieri, compositore italiano alla corte asburgica, ha tentato il suicidio ossessionato dalla colpa di aver causato la morte del più grande genio musicale di tutti i tempi, Wolfgang Amadeus Mozart.

La confessione del suicida al prete chiamato a prestargli assistenza spirituale avvia il lungo flashback del film: la vita di Mozart, la fama di bambino prodigio che lo precede in ogni corte, l'arrivo a Vienna, l'ascesa del genio e poi l'inesorabile declino dell'uomo, vittima delle crisi familiari e soprattutto di quelle economiche. L'artista, la poesia e l'innovazione della sua musica, e l'uomo, i suoi contrasti con il “palazzo”, i vizi, i capricci, raccontati dallo sguardo ammirato ma invidioso del rivale, essere mediocre la cui unica qualità risiede, appunto, nella capacità di riconoscere il “divino” nell'altro.

Mozart, artista che anticipa a tal punto da rimanere incompreso dalla maggior parte dei suoi contemporanei e Salieri, la mediocre applicazione alle regole e alle convenzioni.

Così Amadeus entra prepotentemente nei nostri cuori di

malati di cinema, una scena iniziale che grazie alla potenza della musica di Mozart disegna tutte le dimensioni del pathos nel film. L'antagonismo, il senso di onnipotenza, la follia, la frustrazione, l'ingiustizia del fato, l'abisso fra la mediocrità e il genio. I temi principali emergono tutti sin dalle prime sequenze.

Milos Forman, aderendo strettamente al progetto dell'omonima *pièce* di Peter Shaffer, ha costruito (con la sceneggiatura dello stesso Shaffer) una fantastica biografia mozartiana ispirato dagli ambienti della “sua” Praga (che nel film utilizza per rappresentare Vienna), dalle luci naturali, e ovviamente dalla musica, utilizzata sia direttamente nelle rappresentazioni teatrali delle opere (*Le nozze di Figaro*, *Il flauto magico*, *Don Giovanni*) che come soundtrack efficacissimo a commento delle scene.

Orgia di colori nei costumi, ispirate le scenografie (memorable quella naturale del Teatro Nazionale di Praga dove realmente Mozart mise in scena il 29 Ottobre 1787 il suo primo *Don Giovanni*), ineguagliabile -neanche a dirlo- la colonna sonora, ma anche ben adattata la sceneggiatura e convincenti i dialoghi, con un nota d'enfasi per la voce narrante.





AMADEUS

Paese: Usa

Anno: 1984 (nel 2002 è uscita la versione *Director's Cut*, con 20' di scene extra)

Regia: Milos Forman

Soggetto e sceneggiatura: Peter Shaffer

Scenografia: Patrizia von Brandenstein, Karel Czerny

Costumi: Theodor Pistek

Suono: Mark Berger, Tom Scott, Todd Boekelheide, Christopher Newman

Trucco: Paul LeBlanc, Dick Smith

Interpreti principali: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elisabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Jeffrey Jones.

vincitore di 8 premi OSCAR nel 1984

Il risultato è un grande film drammatico, in cui lo spettatore ammira il "divino" di Mozart con lo sguardo malato dell'umano Salieri. Di questi combatte gli impulsi, soffre per la sua inferiorità e odia la sua malvagità. Del genio ammira la licenziosità e la purezza, la generosità e l'immatunità e piange la volgarità e la blasfemia, la sofferenza e la solitudine, la frustrazione e la morte.

Se *Amadeus* è un falso, o meglio per dirla alla Shaffer, "una fantasia basata sulla realtà", perché né la vita del genio salisburghese, né quella di Salieri sono nel film realisticamente rappresentati (l'antagonismo aveva certamente un fondo di verità, tanto che nell'ottocento si diffuse a Vienna la diceria che Salieri avesse complottato per ostacolare il più dotato rivale, arrivando ad avvelenarlo), incontestabilmente reale è che la colonna sonora del film vendette milioni di copie e soprattutto influenzò in modo significativo la diffusione dell'intera discografia di Mozart.

Gli spettatori di vent'anni fa, così come quelli di oggi, scoprono o riscoprono, grazie al film, il *Confutatis* dal *Requiem K 626* o l'*Adagio in do minore per glassarmonica K. 617*. E falso e realtà sono combinati con tale armonia nel dramma di *Amadeus* che oggi Mozart per la gente comune è l'infantile burlone del film e Salieri il suo terribile nemico. Chi oggi non è certo, ascoltando il motivetto *Non più andrai* de *Le nozze di Figaro*, che Mozart l'abbia realizzato con una improvvisazione al cembalo, trasformando una convenzionale marcia di benvenuto in suo onore?

Come scindere musica e immagini, nel ricordare il finale, quando Salieri è portato via tra i corridoi del manicomio e la *Romanza* dal *Concerto per pianoforte e orchestra in re minore K 466* si esalta in tutta la sua drammaticità romantica accompagnando il vecchio e insano compositore nell'assoluzione finale a tutti i mediocri del mondo?

E gli attori? Bravissimi i caratteristi, tutti volti scolpiti nella memoria collettiva, dal ciambellano all'imperatore, ma addirittura eccezionali i due attori protagonisti, Tom Hulce e F.Murray Abraham, ormai per sempre Mozart e Salieri.

E se Hulce non è più stato così fortunato e ha alternato a qualche parte in film minori le sue passioni da cantante e regista teatrale, Abraham ha recitato in numerosi film, sempre all'altezza della situazione, ma mai così in alto come con l'interpretazione di Salieri (che tra l'altro gli valse il meritato Oscar 1984, superando proprio l'altro candidato Hulce). Nessuno infatti sembra oggi ricordare altro di lui, né i suoi 5 film precedenti (fra i quali *Scarface*) né i quasi trenta successivi (*Il nome della rosa*, *Scoprendo Forrester*, per citarne alcuni). Eppure ogni volta che si ascolta l'adagio del k361, la voce di Abraham (o del doppiatore, purtroppo) sembra accompagnarlo, e riaffiora quell'appassionato commento: "Un inizio quasi comico...ad un tratto, ecco emergere... un oboe..."

E ancora: "Dio aveva bisogno di Mozart per palesarsi al mondo"; oppure: "...sposti una nota e...cade tutto"; sono solo alcune delle indelebili risonanze della voce di Salieri, e del suo ormai immortale interprete, nella memoria di tutti gli amanti del cinema e della musica; echi struggenti che ricordano a tutti *Amadeus*. Wolfgang Amadeus Mozart e *Amadeus*, il film. ●



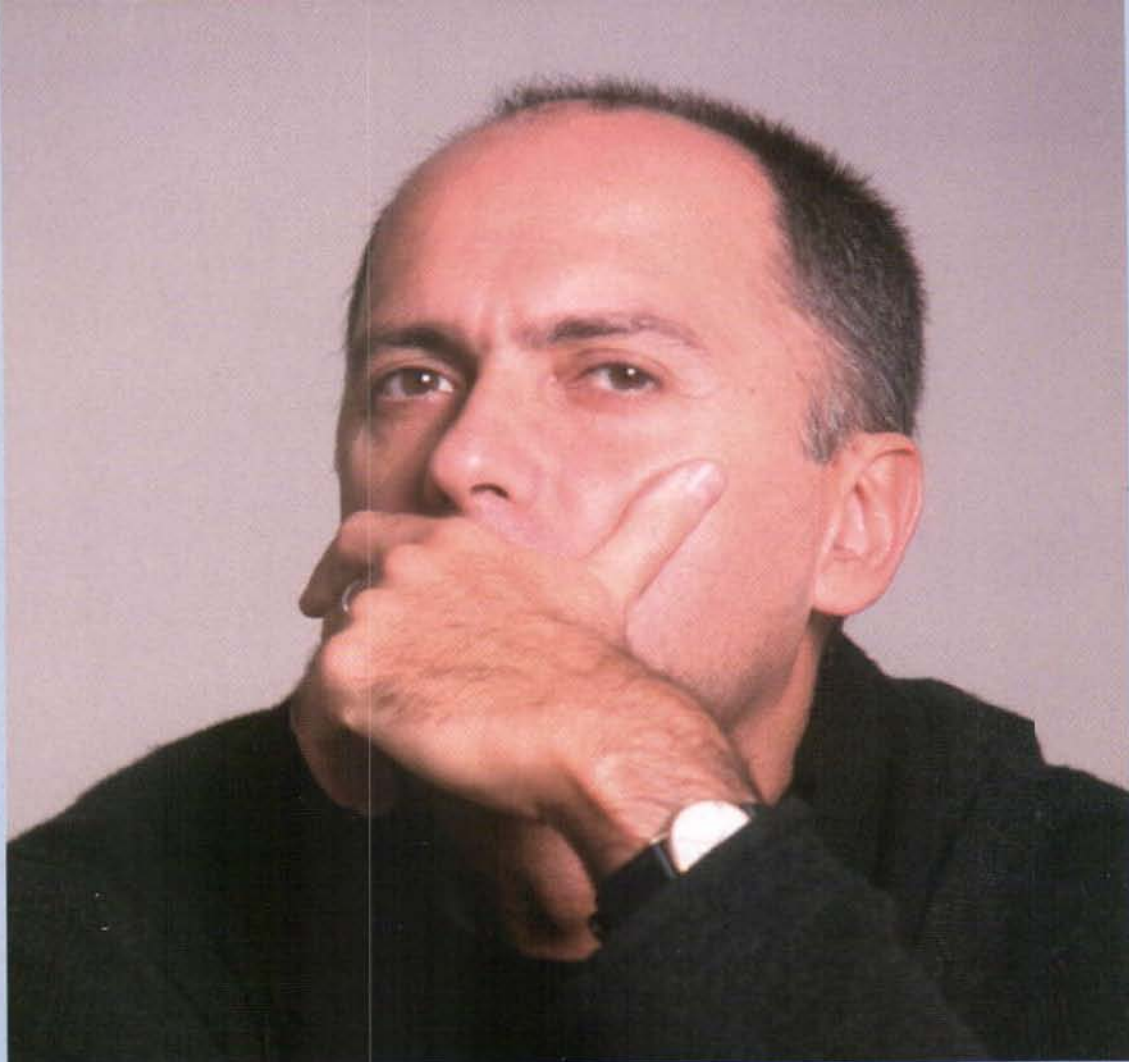


foto di Pietro Fortuna

Riccardo Giagni

Un mondo da inventare

di Barbara Massimilla

B.M.: Componi musica per il cinema ed insegni questa disciplina all'Università, cosa proponi ai tuoi studenti?

R.G.: Il più recente è un corso sulla metafisica della voce nel cinema, in che modo l'immagine cinematografica si struttura attraverso la voce: il suono della parola umana è uno strumento straordinario e mediante la modulazione della voce il regista può esprimere sottigliezze impercettibili. Compongo per il cinema ma rifletto anche su come si forma il processo sonoro di un film.

B.M.: Partendo dal tuo lavoro per i film di Marco Bellocchio vorrei capire come nasce dentro di te la musica per il suo cinema. Bellocchio ha scritto che un film prende forma in lui da un'immagine originaria che riguarderebbe

la sua infanzia, da lì costruisce la sceneggiatura e la parola verrebbe sempre dopo. Sembrerebbe che anche la musica venga prima della parola e nasca dunque intorno alle immagini, ma forse non è così, chi scrive la musica come re-interpreta la narrazione del regista? In che modo il compositore evoca la musica partendo da immagini create da un altro? Quale relazione profonda avviene tra i due soggetti?

R.G.: Oggi esiste una tendenza a intellettualizzare la musica, a considerarla alla stregua di un «pensiero», dimenticando l'aspetto prelogico della musica, che è fondamentale. La musica rappresenta diversi livelli contemporaneamente, è difficile comprendere in che modo una musica

fortemente formalizzata esprima, ad esempio, il dolore. Secondo me parlare della musica in termini di pensiero è un po' fuorviante. Quando parte da quell'immagine originaria, cosa fa Bellocchio? Torna a un mondo legato alla sua storia, alla famiglia, alle istituzioni totali, l'esercito, la chiesa, tutto ciò che è in relazione col suo passato; il suo legame col melodramma verdiano non è solo un rapporto con una musica che gli piace, ma il rapporto con la sua infanzia e il suo passato, un mondo nei cui confronti è avvenuta anche una rottura: l'uccisione simbolica della madre, così come è rappresentata nei *Pugni in tasca* e poi ne *L'ora di religione*. La musica nel film è a mio avviso uno degli elementi emotivi della mente. Bellocchio dà riferimenti musicali già in fase di sceneggiatura. Per lui la musica non è mai un fatto decorativo, ma affettivo: insiste molto sull'idea di passione e sulla capacità di potenziamento emotivo che possiede la musica in un film, e questo accade anche nel suo ultimo lavoro, *Il regista di matrimoni*. Non si tratta di dare un «commento sonoro» all'immagine: quando una musica si rivela ridondante è lui stesso il primo a decidere di farla decadere.

B.M.: In *Buongiorno, notte* dal punto di vista del femminile e del rapporto col paterno c'è una scena dove la musica si fa veicolo di sentimenti profondi ed inconfessabili, lo sguardo di Maya Sansa, la donna terrorista del gruppo delle Brigate Rosse, spia e scruta il volto di Herlitzka nel ruolo di Aldo Moro. Lo guarda senza essere vista, l'emozione è negata, inesprimibile, sembrano le immagini di un film muto, finché la musica esplose, in quell'istante è la musica che ha il massimo potere espressivo, allude all'epilogo di una tragedia ed è, nelle sue note, opposta e complementare all'aria che invece punteggerà il finale del film, il sogno impossibile di far rivivere un padre, il desiderio che sia ancora in vita. Un intervento musicale di grande intensità è anche l'esplosione della musica dei Pink Floyd mentre la terrorista, con un neonato sconosciuto tra le braccia, scruta gli elicotteri nel cielo, segno dell'avvenuto rapimento. Con la canzone dei Pink Floyd mi sembra possano irrompere sulla scena anche quella moltitudine di giovani che non la pensavano come i terroristi.

R.G.: La generosità di quel film non è stata molto compresa: il regista ha ripercorso la storia recente abbracciando una generazione e offrendo un'interpretazione nuova al fatto storico per poterlo metabolizzare collettivamente.

B.M.: *Buongiorno, notte* offre un esempio della relazione che si crea nel film tra architettura musicale e costruzione immaginale. Un'alchimia che muta ad ogni film?

R.G.: Dipende dai casi, il percorso con ciascun regista è diverso. Alcuni di loro hanno una personalità spiccata e una concezione precisa di come le relazioni debbano essere impostate. Per Sabina Guzzanti ad esempio il rapporto si basa sui contrasti, l'elemento fondante nello scambio col musicista è il contrasto. Nei film di Bellocchio si ricerca un potenziamento, come citavi prima a proposito di quelle "esplosioni" sonore: si porta all'ennesima potenza un



Riccardo Giagni

Compositore

Nato a Roma nel 1956 da genitori lucani. Si laurea in filosofia presso l'Università della sua città e compie studi musicali (armonia e composizione) presso il Conservatorio dell'Aquila. Dal 1976 collabora con la Rai -sia in radio che per la televisione- in veste di autore, regista, consulente musicale e conduttore di programmi culturali. Ha lavorato a lungo nel settore della discografia nazionale in qualità di produttore, arrangiatore e autore. Ha curato festival e convegni internazionali legati alla musica e alle arti della visione, e collabora con musei e istituzioni nazionali e internazionali (Centre Georges Pompidou di Parigi, Museo d'Arte Contemporanea di Strasburgo, Sound Art Museum di Roma, Biennale di Venezia). Collabora inoltre con diverse case editrici e testate giornalistiche, e dal 2004 dirige per le Edizioni Argo una collana di volumi dedicati alla molteplicità delle relazioni fra immagine e suono in campo estetico (*Ascoltare lo sguardo*). Dal 1998 insegna Storia della musica per il cinema presso la Facoltà di Beni Culturali dell'Università di Lecce e dal 2002 anche al Dams attivato presso la medesima Università. Ha lavorato con numerosi registi, da Luciano Odorisio a Mimmo Calopresti, da Carlo Lizzani a Massimo Costa, da Egidio Eronico a Guido Chiesa, da Brad Mirman a Sabina Guzzanti. Con la stessa Guzzanti ha collaborato al programma televisivo *Raiot* e allo spettacolo teatrale *Reperto Raiot*, firmando in entrambi i casi le musiche originali. Ha curato le colonne sonore di diversi progetti cinematografici e televisivi di Marco Bellocchio: *Sogni infranti*, *La religione della Storia*, *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte*. Sua la colonna sonora dei nuovi film di Sabina Guzzanti (*Viva Zapatero!*) e di Marco Bellocchio (*Il regista di matrimoni*). Per le musiche de *L'ora di religione* ha ricevuto il Premio Internazionale Ennio Flaiano nel 2002.

modulo narrativo a un'incandescenza tale che poi esplose, e in questo processo la musica è un ingrediente fondamentale. Anche ne *L'ora di religione* la famosa doppia bestemmia urlata è il cuore del film, il punto di svolta attraverso cui capisci chi è l'uomo che ha ucciso sua madre e che storia ha dietro. Un'unione di fattori inaspettati, musica inclusa, convergono creando un punto di sintesi.

B.M.: La madre è uccisa perché vorrebbe impedire la blasfemia del figlio, per tale motivo viene richiesta la sua beatificazione. Il figlio esplose ancora con delle bestemmie quando i fratelli fanno pressione su di lui chiedendo la sua testimonianza per far santificare la madre, così sembra rinnovarsi il matricidio, ma la colpa catarticamente si scioglie nell'abbraccio con il fratello amico interpretato da Castellitto.

R.G.: Uno snodo narrativo che viene preparato fino ad arrivare alla possibilità di una soluzione.

Nella scena affiora una parola detta nell'istante giusto, un gesto rappresentato da un'immagine forte, infine una musica che veicola le emozioni.

B.M.: Anche la parola detta e i rumori sono il sonoro del film.

R.G.: La parola è una guida che trascina lo spettatore, calamita la sua attenzione sulla storia: pensa ai film in cui la voce dell'assassino è fuori campo, oppure a *Psycho* di Hitchcock, in cui la madre è un fantasma acustico, un'illusione, una voce senza corpo. Il regista riesce a creare un personaggio inesistente e forza gli spettatori a crederci.

B.M.: Penso inoltre a quelle scene che attraverso un'esasperata desonorizzazione forniscono una descrizione preziosa. Una specie di sottovuoto che rappresenta anch'esso una musica, la musica del silenzio.

R.G.: Kubrick in *2001: Odissea nello spazio*, crea un vuoto quando l'astronauta cerca il compagno all'esterno della

navicella: taglia la colonna audio in modo che non si percepisca alcun rumore. Più volte, quando l'astronauta è nello spazio, si ha la sensazione che manchi il respiro, un'idea sonora straordinaria che rende l'assenza di gravità e di atmosfera della notte galattica.

B.M.: Mi tornano in mente anche scene di film o documentari in cui si toglie il suono della realtà-finzione e si mette solo una musica per rappresentare dolore e angoscia.

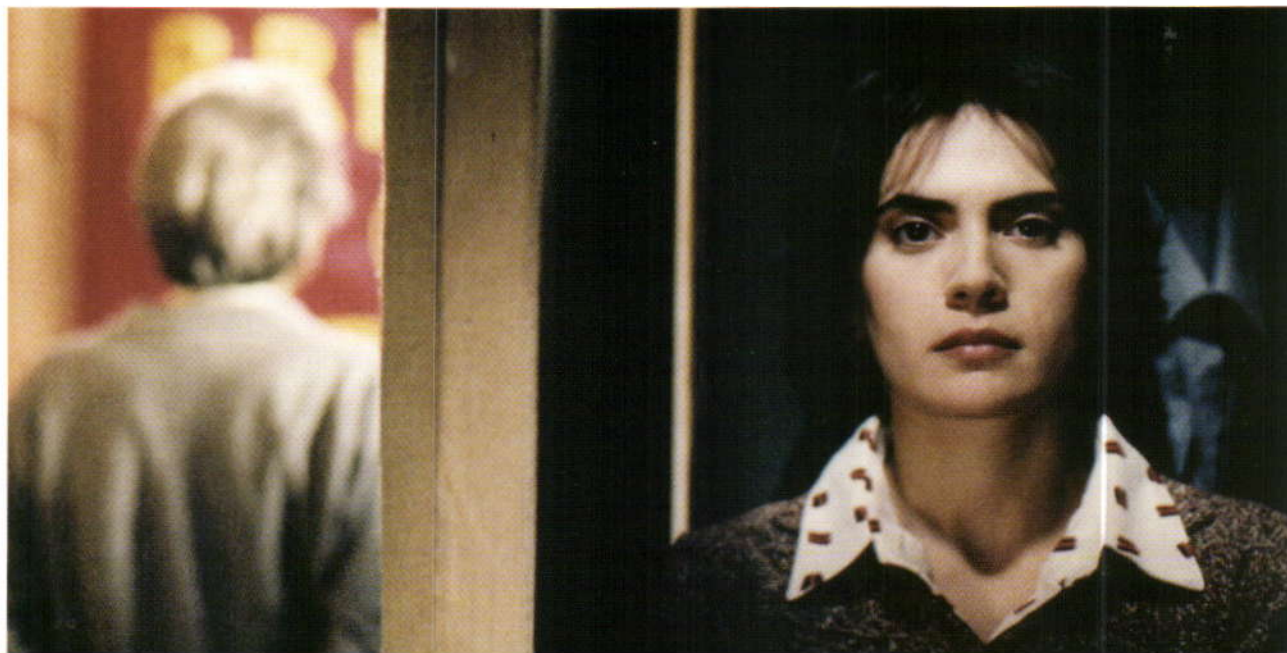
R.G.: Nei titoli di testa di *Tutto su mia madre* di Almodóvar, a una musica seria e sospensiva si associano strane immagini -fili, strutture, tubi, macchinari- e alla fine comprendiamo che si tratta di un ospedale. In quel preciso istante la musica tace e la sentiamo prolungarsi in un ticchettio ritmico: il suono di un elettroencefalogramma piatto. E' una morte presentata in totale assenza di dialogo e di spiegazioni, inizia con una musica e un'immagine astratta, poi riconosciamo il luogo, avvertiamo il suono dell'EEG e solo alla fine della sequenza sappiamo che un giovane è morto.

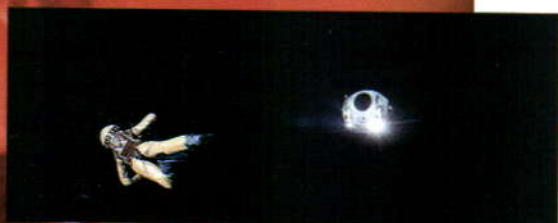
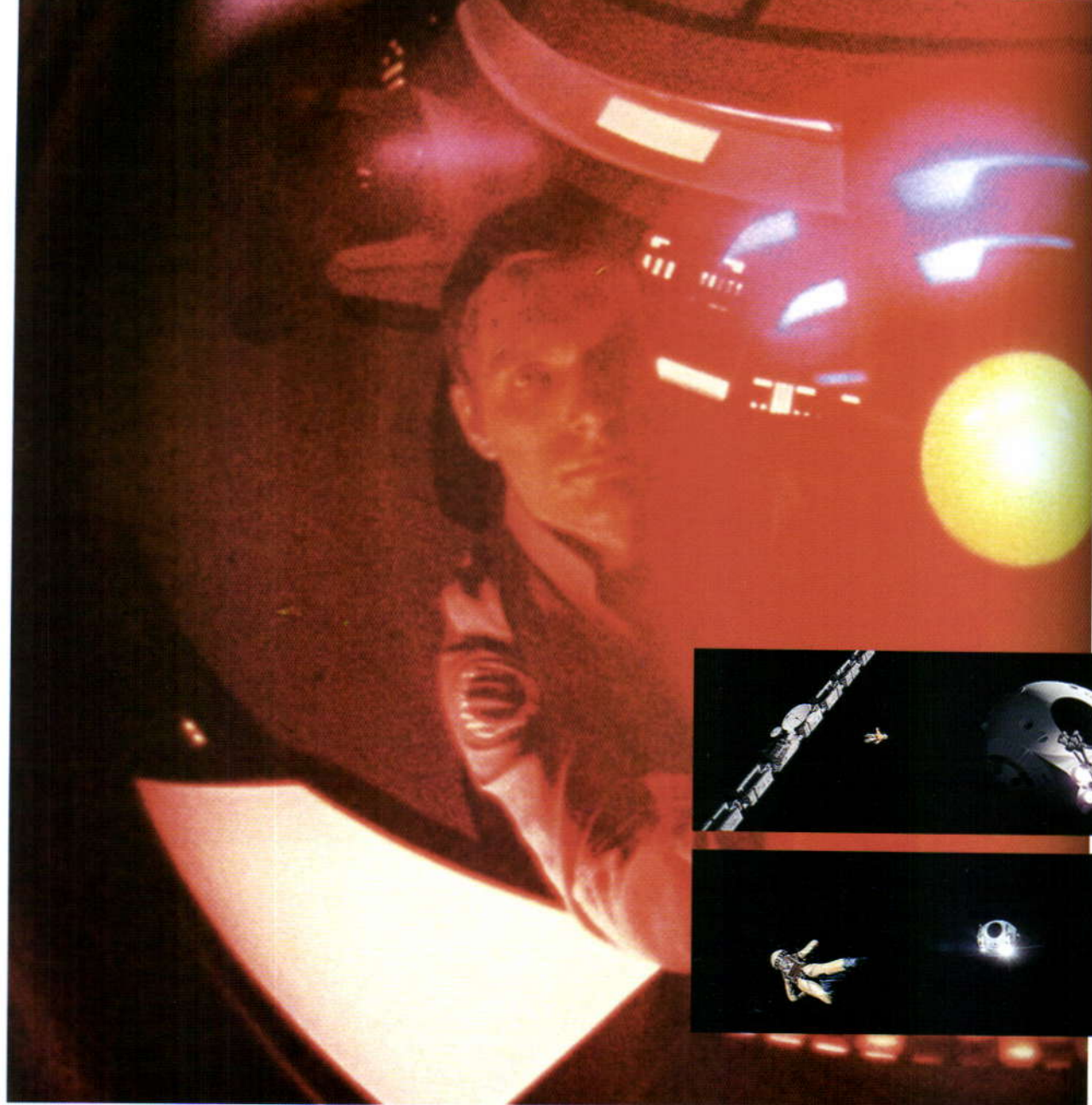
B.M.: Potremmo dire che questi interventi musicali sono astrazioni poetiche, tutto è al di là delle parole, non ci sono più parole...

R.G.: Questo mi interessa molto. La musica nel film è anche un elemento d'informazione, eppure un regista sensibile non usa la musica solo in questa direzione, ma attraverso essa cerca di "agire" cinematograficamente, tratta la musica alla stessa stregua dell'immagine, come uno dei gesti "performativi" a sua disposizione.

B.M.: Diventa un elemento che fonda il discorso del cinema, ha la potenza di un gesto che tocca l'inconscio.

R.G.: In *Barry Lyndon*, per esempio, la ricerca filologica del regista mira a ricostruire puntigliosamente l'ambientazione settecentesca. Kubrick, tuttavia, inserisce un elemento anacronistico a partire dalla scena dell'innamoramento:





vi sentiamo risuonare il Trio op. 100 di Schubert... Quasi che la musica del '700 non potesse avere la forza sentimentale di Schubert: è discutibile, ma in realtà qui il regista afferma la propria licenza d'espressione.

B.M.: Una scelta trasversale che lo porta a non tradire se stesso, va oltre ciò che lo spettatore si aspetta, segue un impulso imprevedibile e più autentico.

R.G.: Kubrick ha seguito un istinto più che una pista predefinita. Musica come commento, informazione, pensiero? Sì, certo, ma ciò che interessa i cineasti è quando la musica coglie l'aspetto simbolico. C'è una frase molto bella di Brian Eno: <Onora il tuo errore come un'intenzione nascosta>. E' un'affermazione che fotografa il processo di creazione musicale in un film. Spesso le musiche a cui hai pensato in una fase iniziale sono sbagliate e in seguito decadono: lo intuimmo già in partenza. Però occorre seguire un percorso di ricerca insieme al regista: cerchiamo di partire proprio dal fatto che alla base dell'errore non c'è una causalità cieca, ma un'intenzione da scoprire e far emergere. Si forma una specie di catena associativa fatta di "monadi"

sonore, di eventi minimi, significativi, caratterizzati da una propria musicalità. E alla fine, attraverso le molteplici articolazioni di questa sequenza, è possibile riconoscere la filigrana luminosa e potente del suono definitivo.

B.M.: Un processo d'elaborazione auto-analitica guida il passaggio dal suono-segno alla simbolizzazione. Un procedere sempre verso la sorgente dell'ispirazione.

R.G.: E' interessante vedere anche con quale spontaneità priva di lacerazioni viene svolto il lavoro di "sfoltoimento": se il fine ti è chiaro non lo vivi come un'amputazione, diventa un processo naturale. Il dialogo continuo col regista costruisce il senso di questo processo.

B.M.: Sembra la rinuncia a qualsiasi idea di possesso per permettere invece all'immagine originaria di snodarsi in una sua autonomia di stile e di significato.

R.G.: Inventare un mondo è il vero nodo del film, un'opera che si realizza attraverso emozione e conoscenza, ponendosi in costante sintonia con l'estendibilità di questo mondo, seguendo il divenire dei personaggi nella storia e nelle loro trasformazioni. ●



Last days

Meglio bruciare in una fiamma che spegnersi lentamente

di Ignazio Senatore

“Un giorno un'affascinante ragazza di nome Reiko si presentò dal dottor Shioni Kazunori, psicoanalista, per esporle il suo problema; quando ascoltava alla radio uno sceneggiato sentiva i dialoghi ma appena iniziava la musica in sottofondo non sentiva più nulla.”

da *Musica* di Yukio Mishima

“L'esperienza musicale consiste essenzialmente nel riconoscimento e nel recupero di quell'esperienza originaria che è la vita intrauterina: il suono postnatale è il rispecchiamento di quello prenatale, rappresentato dal battito cardiaco della madre. La musica riattualizza quel desiderio di beatitudine, quel paradiso perduto che caratterizza la vita simbiotica pre e immediatamente postnatale.”

Franco Fornari

La musica ha spesso avuto la funzione di colmare l'indicibile, di intervenire laddove gli sguardi dei protagonisti divenivano insufficienti, di far da cerniera alle diverse sequenze filmiche, di sottolineare i passaggi cruciali che si susseguo-

no all'interno di una tessitura narrativa. Dopo lo storico *Il cantante di jazz* del 1927 sono stati scritti fiumi d'inchiostro sulla sua funzione extranarrativa all'interno di un film. Territorio dell'impalpabile e del sublime, ha dato vita a diversi generi cinematografici. I “musicarelli” erano pellicole italice a basso costo costruite su misura per evidenziare le doti canore di Gianni Morandi, Bobby Solo, Little Tony, Al Bano e di tante altre ugone nostrane. La trama narrava, generalmente, di due adolescenti che, trafitti dalle frecce di Cupido, s'innamoravano a prima vista e dopo qualche banale incomprensione, si lasciavano di colpo. Dopo lacrime, pianti e sospiri la tanta attesa riappacificazione avveniva grazie all'esibizione canora dell'attore/cantante protagonista che, come d'incanto, scioglieva il cuore dell'amata che ritornava di corsa tra le sue braccia.

Strutturati con una trama banale, intervallata da canzonette orecchiabili e di facile ascolto, i “musicarelli”, ebbero intorno agli Anni Sessanta in Italia un grande successo popolare perché mettevano in scena delle storie candide e pure. Le nostre ugone d'oro erano i classici ragazzi della porta accan-

Gus Van Sant

Cineasta anomalo nel panorama internazionale Gus Van Sant esordì con *Drugstore Cowboy* (1989) cui seguì *Belli e dannati* (1991) che divenne ben presto un film di culto per la prematura scomparsa di River Phoenix, il giovane attore protagonista. Seguono una serie di pellicole graffianti ed ironiche *Cowgirl il Nuovo Sesso* (1993) *Da Morire* (1995) *Will Hunting - Genio Ribelle* (1997) *Scoprendo Forrester* (2000) *Gerry* (2002) fino al consacrato successo di *Elephant* (2003) vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes. Ma forse la vera grandezza di questo regista irregolare e senza collare sta tutta in *Psycho* (1998) una sua scommessa "folle" che avrebbe meritato maggiore successo; rigirare fedelmente, scena dopo scena il remake del capolavoro di Alfred Hitchcock del 1960.

to e la spettatrice in sala poteva sognare di incontrare, un giorno, anche lei il grande amore della vita. Se l'Italia è stata la patria di film s/canzonati l'America ha prodotto, invece, all'opposto, una serie di pellicole che hanno come protagonisti rockstar turbolenti e dannati. *Last days* di Gus Van Sant, ispirato agli ultimi giorni di Kurt Cobain, morto suicida il 18 aprile 1994 a Seattle, ne costituisce il tipico esempio.

Il film narra le ultime ore di Blake (Michael Pitt) un giovane musicista alla disperata ricerca di se stesso. Occhiali scuri, una maglietta sdruccia ed un jeans sfilacciato, s'aggira senza scopo in una vecchia villa disadorna e semi-abbandonata. Il regista evita sapientemente di cadere nelle secche del biographic ed azzera talmente i riferimenti allo storico leader dei Nirvana al punto che, per tutta la durata del film, non c'è traccia di nessun concerto, né si ascolta un brano musicale della mitica band. Blake è lontano mille miglia dal divo eccentrico e sregolato ed il regista ce lo mostra come un'ombra che si aggira nella villa in una sottoveste da donna e mentre strimpella la chitarra, sgranocchia qualcosa da mangiare, si tuffa in un fiume e scambia qualche monosillabo con un signore che vuole vendergli delle inserzioni pubblicitarie sulle Pagine Gialle. Niente sesso, droga e rock'n'roll, nessun accenno a Courtney Love ed alla piccola Frances ma "solo" il ritratto di uno sbandato che non riesce a fronteggiare i propri fantasmi interni che lo spediranno diritto all'inferno. Van Sant avrebbe potuto impaginare un melodramma fiammeggiante e/o un film giovanilista, ribelle ed anticonformista come l'insuperabile *Sid e Nancy* di Alex Cox (pellicola girata nel 1986 incentrata sulle tragiche vicende di Sid Vicious, leader dei Sex Pistols e di Nancy Spungen) ma sceglie di non concedere nulla alla curiosità

dello spettatore, evitando perfino di far riferimento alla famosissima lettera-testamento che il musicista lasciò prima di suicidarsi contenente la storica frase: "E' meglio bruciare con una fiammata che spegnersi lentamente".

Come è sua abitudine il regista spiazza tutti e dopo averci mostrato un film su Kurt Cobain senza che vi sia traccia di Cobain, ci propone, all'opposto, la vicenda di una rockstar smarrita e confusa che implode in se stesso e che si consuma, ora dopo ora, fino a morire.

Non siamo sulla linea di *Elephant* e la storia, scandita da un ritmo ossessivamente lento scorre inesorabilmente fino all'epilogo senza alcun colpo di scena. Il regista non maschera la macchina da presa che in/segue costantemente il protagonista per tutta la durata del film e non disdegna qualche piccolo esercizio di stile (un paio di carrelli di grande impatto emotivo). *Last days* resta sullo sfondo un film lacerante, intenso, disperato. ●



Trevirgolaottantasette

È la media giornaliera italiana delle persone morte sul lavoro

di Giorgio Caputo

“Tutti i giorni ci sono notizie di morti nei cantieri ma il mio non è un film di denuncia, semmai suggerisce l'attenzione verso questi problemi. È uno sguardo dal basso su chi fa lavori socialmente utili, ma molto precari per quanto riguarda la sicurezza e le condizioni contrattuali. Ormai l'incidente mortale sul lavoro è vissuto come qualcosa di statisticamente inevitabile. La conseguenza di tutto ciò è la rimozione sociale di questa morte. Purtroppo a monte di tale rimozione stanno un'istintiva aspirazione al quieto vivere e molta ipocrisia”. Così Valerio Mastandrea commenta il suo riuscito esordio alla regia con il cortometraggio *Trevirgolaottantasette*. Selezionato in concorso alla 62esima mostra internazionale di cinema di Venezia, nella sezione *corto-cortissimo*, il film ha vinto la prima edizione del Concorso per Cortometraggi RDC Awards e il Nastro d'Argento come miglior cortometraggio del 2005. “La nostra storia – afferma Mastandrea – è ambientata nel mondo dell'edilizia perché è quello dove è più alta l'incidenza delle morti bianche, ma è rappresentativa anche degli altri settori lavorativi”.

Il film ha per protagonista il ventenne Andrea (Elio Germano), che lavora in un cantiere edile. È il più giovane di tutti e non ha ancora esperienza. Basta un attimo di distrazione a cambiare il corso degli eventi. Andrea vede uno dei tubi, non fissato accuratamente durante il montaggio, staccarsi dall'impalcatura e cadergli addosso. Lo osserva esterrefatto mentre tutto, intorno a lui, muta improvvisamente. Si scatena una festa, la musica esplose ad alto volume, le luci catturano lo sguardo, mentre camerieri indaffarati si inseguono e una ragazza bellissima lo invita a ballare. È un'allucinazione: Andrea è a terra, moribondo. Accanto a lui una dottoressa, con l'aiuto di due infermieri, sta cercando in ogni modo di salvargli la vita. Una didascalia spiega che il numero 3,87 che dà il titolo al film è il numero di lavoratori che ogni giorno, in Italia, muoiono per incidenti sul lavoro: appunto 1400 nel 2004. “Avevo una gran voglia di misurarmi con una regia – racconta il neo-regista – e dopo tanti film fatti come attore ero curioso di vedere cosa si prova a stare dietro alla macchina da presa. È stato decisamente eccitante, ma anche fatis-

Trevirgolaottantasette

Cortometraggio

Formato: 35 Mm

Durata: 12

Origine: Italia

Regia:

Valerio Mastandrea

Prodotto da

Alberto Leotti per Minollo Film S.r.l.,

in collaborazione con Sanmarco Film





coso". Nel film compaiono accanto all'ottimo Elio Germano, Jasmine Trinca e Marco Giallini.

"Dirigere gli attori è stato molto istruttivo: ho capito quanto sia importante per un regista l'intesa assoluta con l'interprete e quanto questa collaborazione possa arricchire un attore. La convergenza dei punti di vista è fondamentale. A Elio, Jasmine e Marco, poi, mi lega una profonda amicizia, ed è stato più facile, forse, entrare in sintonia. Sul set si respirava una grande armonia".

Mastandrea firma la sceneggiatura insieme a Daniele Vicari, regista per il quale è stato attore protagonista ne *L'orizzonte degli eventi* e *Velocità Massima*, confermando così l'affiatamento della coppia nelle diverse circostanze in cui i due hanno collaborato.

"Daniele è molto bravo, non solo nella regia, ma anche nella scrittura. È un uomo che stimo molto. Abbiamo una comune visione di quello che facciamo, anche se lui è un po' più riflessivo. Il suo soggetto mi è subito piaciuto, sia per la sfida tecnica che rappresentava (ho dovuto dividere il corto in due parti), sia per il contenuto popolare e sociale a me sempre molto caro. La storia è ambientata nei mercati generali di Roma ed è interpretata da attori professionisti, ma anche dai cosiddetti *pontaroli* veri, gli operai che lavorano sui ponteggi. Il loro contributo è stato prezioso". L'attore romano, del resto, da attore ha sempre mostrato un particolare interesse per i cortometraggi, interpretandone moltissimi: *Il furgone blindato*, *Il ragno e la mosca*, *Sotto le foglie*, *Giulietta della spazzatura* solo per citare i più recenti. Che in Italia stia finalmente crescendo l'attenzione



Valerio Mastandrea

premi

- 1996 vincitore della GROLLA D'ORO come miglior attore per Tutti giù per terra
- 1997 vincitore del PARDO D'ORO al FESTIVAL DI LOCARNO come miglior attore per Tutti giù per terra
- 2002 vincitore del PREMIO PASOLINI PIGNETO come migliore attore per *Velocità Massima*, vincitore del ANNECY CINEMA ITALIEN come miglior attore per *Velocità Massima*
- 2003 vincitore del premio BIMBI BELLI (festival ideato da Nanni Moretti) come miglior attore protagonista per *Velocità massima*
- 2005 vincitore del premio come miglior attore protagonista SEDICI-CORTO per *Giulietta della Spazzatura*

filmografia (attore):

- 2008 *Napoléon*
- 2005 *Amatemi - L'orizzonte degli eventi*
- Nessun messaggio in segreteria
- 2004 *Lavorare con lentezza - Il siero della vanità*
- 2003 *Fankinait - Gente di Roma - Gli insoliti ignoti* (film tv)
- 2002 *Playgirl - Velocità massima - Ultimo stadio - Nido di vespe*
- 2001 *Sole negli occhi*
- 2000 *Domani - Zora la vampira - La carbonara*
- 1999 *Asini*
- 1998 *Abbiamo solo fatto l'amore - L'odore della notte - Viola bacia tutti - Barbara - Da cosa nasce cosa* (film tv)
- 1997 *La classe non è acqua - In barca a vela contromano - La lettera - Tutti giù per terra*
- 1996 *Bruno aspetta in macchina - Cresceranno i carciofi a Mimongo - Infiltrato - Un inverno freddo freddo*
- 1995 *L'anno prossimo vado a letto alle dieci - Cuore cattivo - Palermo Milano solo andata*
- 1994 *Ladri di cinema*

per il prodotto-corto, da sempre penalizzato dal suo formato di scarso interesse commerciale, nelle sale come in tv?

"Vent'anni fa se ne producevano molti e avevano una buona visibilità. Poi sono spariti dalla circolazione. Anche se ora stanno tornando, credo sia ancora tanta la strada da fare. Forse questo ritorno significa che il cinema indipendente sta maturando. A mio avviso, però, occorrerebbe prima dare forza e spazio al cinema industriale, che in Italia stenta a crescere".

Possiamo considerare *trevirgolaottantasette* una prova generale per il debutto al lungometraggio?

"No, non ancora. Al momento ho in mente un altro cortometraggio, sempre a sfondo sociale. Per il lungo vedremo. Penso ci sia un tempo giusto per fare le cose e non è ancora arrivato. Anche se, devo ammettere, sono molto tentato". ●



Il corpo come strumento

di Chiara Bertola

E' necessario premettere che nel corso dell'ultimo secolo – più che in ogni altra epoca- gli artisti si sono adoperati in modo esplicito per abbattere le frontiere tra pittura, scultura, cinema, scrittura e musica. Mossa da istinto rivoluzionario e da una sorta di onnivivorismo sperimentale, l'arte contemporanea ha saputo vedere più in là, con una preveggenza rispetto ad altre manifestazioni della creatività umana che non possiamo non riconoscerle. Spinta dalla volontà di bruciare tutte le divisioni esistenti tra una disciplina artistica e un'altra, tra una teoria e un'altra, l'arte contemporanea e' entrata nella vita quotidiana, dialoga con l'architettura, le scienze sociali ed antropologiche, con il design, la moda, la pubblicità, il cinema e la musica. La relazione tra l'arte e la musica, pur avendo precedenti notevoli, si concretizza sottoforma di linguaggio

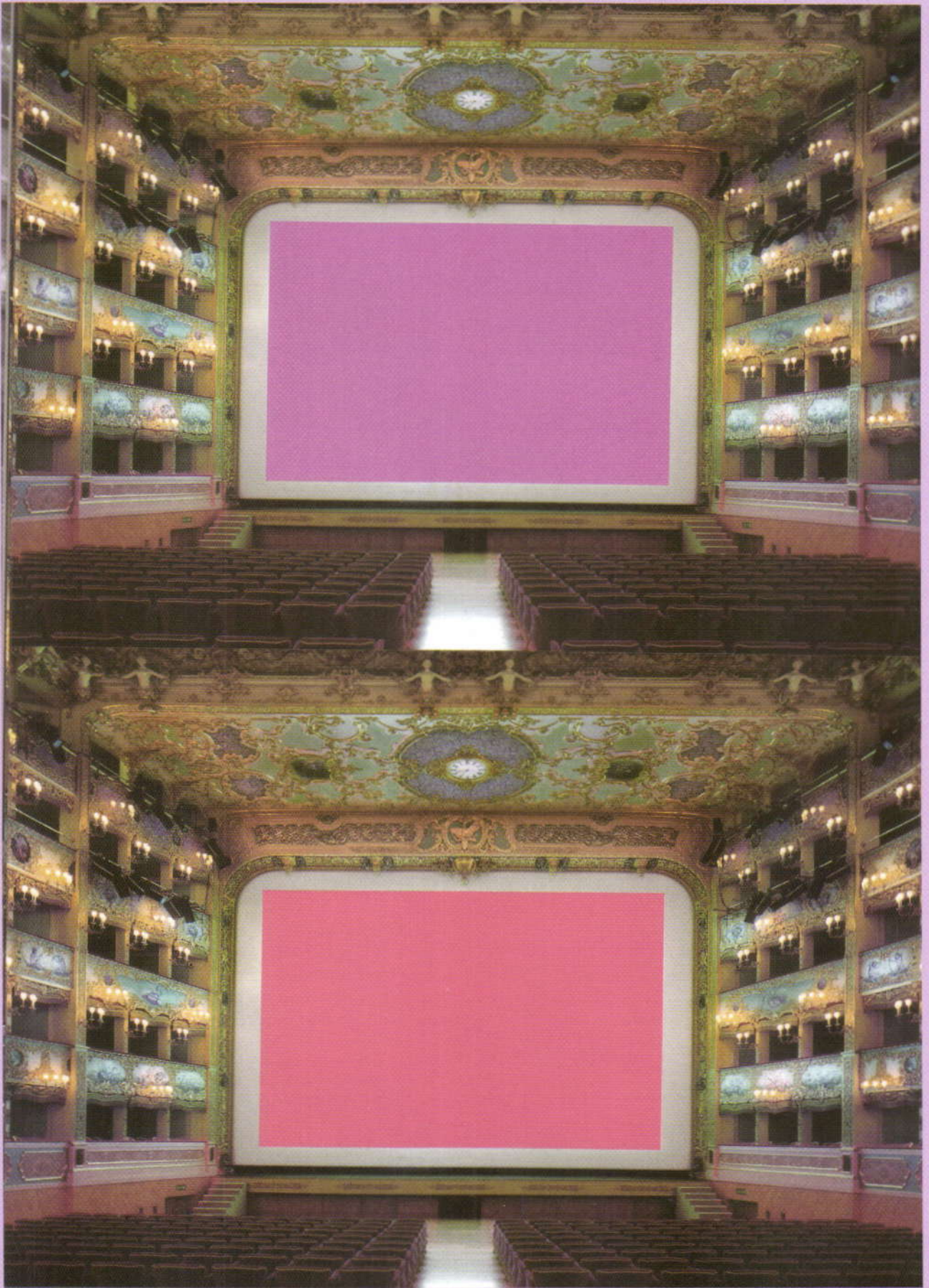
soltanto con le avanguardie storiche, conferendo inattesa vitalità e profondità alle ricerche sull'astrattismo che stava conducendo Wassily Kandinsky, il cui linguaggio pittorico si mostrava come il frutto del contatto con la musica di Arnold Schönberg. La musica insegnava in questo caso alla pittura la necessità di far uso esclusivamente dei propri mezzi espressivi per arrivare alla composizione formale. La musica come arte del tempo, la pittura come arte dello spazio.

Dobbiamo superare il dopoguerra e varcare certe esperienze concettuali e performative che hanno segnato gli anni Sessanta, per vedere avanzare in un altro territorio questo rapporto, fino a quel momento relegato ad un ruolo di affiancamento, di mezzo di scambio tra due diversi linguaggi. Fondamentali nella direzione di una *vitale compromissione* tra le due

scritture sono state le ricerche sperimentali degli artisti che si riconoscevano sotto il nome di *Fluxus*: John Cage *in primis*, Wolf Vostell, Yoko Ono, il videoartista Nam June Paik, e molti altri. Se invece rimaniamo in Italia, troviamo Giuseppe Chiari, secondo il quale l'arte, proprio perché si mescola al *sempre differente*, è costantemente variabile e per questo viva. Le azioni performative musicali e sonore di Chiari consistevano sia nella lettura di un drammatico brano sulla bomba atomica, sia nell'ascolto di brani che variavano da una canzone di Sinatra a un frammento di opera lirica, da un pezzo sonoro di un film poliziesco alla dizione dei nomi dei membri del Governo degli Stati Uniti, per finire con la parola *guerra* pronunciata in più lingue. Fare "musica visiva", significava quindi estrarre suoni dalla vita politica e sociale quotidiana, registrare e

Sabrina Torelli,
Pilastri,
2001, video proiezione

pagina accanto:
Kim Soo Ja,
Respirare – To breathe,
proiezione
sullo schermo tagliafuoco
del Teatro la Fenice
di Venezia,
2006





Sabrina Torelli, *esercizi*, 1998 videoproiezione, scatole in anticorodal, audio performance

proporre declamazioni che trascinasero appresso tutto quello che serviva a comporre la vita: gioia, dolore, violenza, paura, amore... Altre piccole e semplici azioni sonore, sempre di Chiari, consistevano nel giocare con l'acqua pronunciandone il nome, schiacciare pupazzi per produrre un suono gioioso; cucire a macchina o ancora tagliare del legno con la sega elettrica. Ci troviamo, dunque all'interno di una logica in grado di capovolgere l'impostazione abituale, per cui non sono i mondi possibili che fondano i principi della logica ma, al contrario, siamo noi che scegliamo idee diverse di un mondo possibile, a seconda delle esigenze logiche che abbiamo.

In questo solco di una logica non più unica, ma che trova tra l'ordinario e lo straordinario una realtà "a margine" che sfugge ai rigidi principi di sistematizzazione dell'esperienza, trovano senso molte ricerche di artisti delle ultime generazioni. Nella relazione musica/arte, si tratta molte volte di varcare la soglia della normalità percettiva andando a cercare il suono in quella piega della percezione del reale che si capta solo nell'abbassamento o nell'esaltazione della

comune sensibilità. Per esempio, molti artisti utilizzano nel loro lavoro performativo il corpo come strumento «musicale», capace di emettere inediti e sconosciuti «suoni fisici», dove parole come respiro, voce e urlo diventano le modulazioni e i toni di una nuova musica che richiede un ascolto più concettuale.

Tutto il lavoro di Sabrina Torelli - fin dai suoi esordi negli anni Novanta - mostra con consapevolezza questa ricchezza e invita all'ascolto di ciò che normalmente è nascosto, oscuro nella relazione tra realtà fenomenica e percettiva. In molti suoi lavori, la voce diventa suono nello sforzo di un atto performativo che porta con sé il timbro di una fisicità legata al corpo che l'ha generata. «Come un paziente archeologo cerco, con l'uso di varie tipologie di respirazioni alcuni segreti interni al mio corpo». Sabrina, tramite performance e gesti spesso convulsi e ripetitivi, che sfociano poi in vocalizzi, suoni sgraziati e turbati, con glossolalie melopee, ritornelli e mantra, fa entrare il pubblico nel territorio di una ritualità ossessiva, in cui la voce sembra percepirsi entro «collapsi strutturali» che fanno sì che la lingua stessa tocchi

un limite, «al di là» o «al di qua» di sé stessa. In *Pilastri* del 2001, una videoproiezione-audio di tre minuti, in primo piano c'è semplicemente la sua bocca spalancata che emette un urlo continuo. Chiaramente non è musica ma puro suono emesso da un essere umano. Sabrina Torelli conosce perfettamente la vitalità e la forza che si possono scatenare semplicemente con un urlo prolungato e ininterrotto: «Un semplice urlo che attraversa tutti i gradi», scriveva Thomas Mann.

Così *Onda su onda* del 1998 una performance, ripresa poi in video, non è altro che un suono laringale, emesso attraverso una particolare postura e movimento del corpo. La modalità respiratoria, la posizione ripiegata del corpo dell'artista, l'apnea e lo sforzo necessario sono monitorati da una micro-telecamera che riprende il volto e trasmette le immagini dei movimenti a un monitor rivolto verso chi guarda. L'attenzione si divide tra le azioni e i suoni dal vivo e le immagini del volto catturate dalla telecamera che svelano le apnee e lo sforzo fisico. L'effetto è perturbante, mette in crisi l'appartenenza di quel suono ad un

essere umano suggerendo fonti diverse. La stessa cosa avviene nel lavoro *Animalene, alterazioni del metabolismo morale, 1997*: un'audio-videoinstallazione, progettata per essere proiettata in un monitor di pochi centimetri inserito in una pedana per disabili. E' «una vera performance di tipo melopea» spiega l'artista, «in cui l'apertura e la chiusura della glottide provocano un ronzio a tratti come quello di una vespa...». Quest'opera, che contiene nel suo stesso titolo i termini opposti di anima e animale (spirituale/irrazionale), sembra tradurre quanto sosteneva Freud sul concetto di *perturbante*, in cui il familiare e l'oscuro si abbracciano, e il disagio di qualcosa che ci è noto ma che è stato rimosso risuona costantemente. «Bisogna saper offrire il proprio ascolto a qualcosa di molto profondo e rinchiuso», -scrive Torelli- «ad un aspetto originario dell'essere che e' stato messo da parte, non più familiare». L'operazione sonora di Sabrina Torelli riporta dunque a una situazione di incertezza intellettuale, di messa in discussione delle categorie mentali, invitando "all'ascolto" delle cose che stanno a margine.

Ancora il suono -e in questo caso il suono del respiro- e' la materia del recente video sonoro dell'artista coreana Kim Soo Ja presentato quest'anno al Teatro La Fenice. L'opera, il cui titolo e' *The Weaving Factory 5.1*, e' costituita dal respiro dell'artista che, in un crescendo ritmico, crea la percezione di uno spazio-tempo che permea tutto lo spazio del teatro. Ad amplificare questo effetto si aggiunge la video proiezione (*Respirare - To Breathe*) dello spettro dei colori che lentamente scorre sul sipario frangifuoco del teatro. Colore e suono sono materia non ancora organizzata, significante puro e libero che si manifesta alludendo e accennando senza dire. Arte e Musica che insieme sembrano chiedere più spazio e più tempo.

La potenza mitica, archetipica e

magica della voce è sempre latente anche durante l'"oralità": un pensiero che rimanda al grande effetto ritmico e alla sorprendente densità sonora di cui e' composta *Raw Materials*, l'audio-installazione pensata da Bruce Nauman per lo spazio della *Turbine Hall* alla Tate Modern nel 2005. *Raw Materials* è un'opera sonora a tutti gli effetti, un collage di voci, ventidue registrazioni scelte fra vecchi lavori dell'artista, che si difonde per tutto il volume del grande atrio, senza lasciare traccia visibile e finendo per confondersi con i rumori e il vociare della folla che accede al museo. Il suono di Nauman trasmette presenze, identità, sottolineando la potenza vitale della voce di cui accennavamo prima. Voci che giungono improvvisate nell'attraversamento dello spazio, parole cariche di intonazioni ed emozioni diverse: *100 Live and Die*, a cui Nauman ha sostituito le parole "And Live", "And Die" con termini quali "scream" e

"fail". Come se di colpo si aprissero porte e noi ci trovassimo nei luoghi intimi di un qualcuno che si confida urlando, cantando, sussurrando i suoi pensieri. Nauman dirige questa orchestra polifonica traendo i temi da lavori del suo passato divenendo appunto *raw materials*, materiali grezzi utilizzati quasi in forma astratta, lontani dai significati originari. Nauman ha trasformato la galleria in un enorme strumento musicale che ciascun visitatore può suonare a suo modo, attivando con il proprio percorso delle nuove configurazioni spazio-uditive.

D'altra parte lo ha scritto molto bene Robert Musil: «L'arte è il raggiungimento di un luogo sperduto in cui si può essere scientifici senza per questo essere sciocchi o irrazionali: quelle zone di confine, quella terra di nessuno in cui siamo fuori da qualsiasi codice simbolico tecnicizzato e in cui scopriamo connessioni impreviste e inaudite». ●



Sabrina Torelli, *Onda su onda, 1998*, Performance, telecamera a circuito chiuso, monitor, microfono

Orvieto musicalecinema

Quando il cinema chiude gli occhi ed apre le orecchie

di Giuseppe Albergiani

Cosa succede quando un festival nasce nel salotto di un pubblicitario. Cinque sconosciuti, che nel corso del cammino diventano quattro, come spesso accade quando ci si conosce a fondo durante momenti di stress. L'inizio di un poema epico, no. La storia contemporanea che unisce le passioni di una filantropa milanese, una producer televisiva romana, un regista/attore, doppiatore, script writer e chi più ne ha più ne metta a cavallo tra l'essere comasco e svizzero ed un pubblicitario apolide. Tre anni fa, inseguendo l'ambizione di mettere un altro tassello nel grande panorama degli eventi dedicati alla cultura del nostro paese, ma soprattutto di aggiungerne uno alla propria vita professionale comunque dedicata allo spettacolo inteso in senso più o meno nobile, i nostri "fantastici quattro" legati dalla comune passione per la pellicola, lanciano la sfida: un festival dedicato alla musica nel cinema.

Un festival per chiudere gli occhi e spalancare le orecchie. Per estrarre da quell'incredibile mistura di sensazioni che è il cinema, esaltato nelle sue molteplici dimensioni dalle applicazioni dell'elettronica, un elemento puro, istintivo, basilare: il suono.

Molti si accorgono della musica nel cinema solo quando un maestro ne vince l'oscar. Piovani, non a caso presiede il trust del festival **Orvietomusicalecinema**. E' una fortuna, la producer televisiva romana lo assiste durante le sue tournée nei rapporti con la stampa e gli organizzatori dei concerti. Lui è orvietano, accetta di buon grado il ruolo; anzi, fa di più, partecipa attivamente al festival con due esibizioni che resteranno memorabili. Durante l'edizione "zero - 2004" racconta di sé, di come nascono le sue opere, fa entrare il pubblico con naturalezza nei suoi dialoghi con i registi, nella fantastica, per i profani, mistura di sentimenti e professione che traduce sullo spartito le capacità visive dei maghi della cinepresa e quelle uditive dei maestri della musica, in una sintesi emotiva che racconta la storia di due creativi oltre che quella del film stesso. Nella prima edizione invece, quella del 2005, incanta il pubblico del Teatro Mancinelli con una memoria dedicata al maestro Carpi. In sala la famiglia dell'artista che non c'è più. Sul palcoscenico le immagini del maestro insieme a Giorgio Strehler, un grande momento dove musica, cinema, teatro, si fondono di nuovo per lasciar spazio a quella sottile sensazione di pancia che solo la musica dal vivo suonata da grandi artisti può dare.

Ma il festival deve trovare il suo climax e Orvieto offre agli organizzatori il suo pezzo migliore.

Da anni il Duomo non apre le sue magnificenze al pubblico, ad un evento laico. Non sono poche le difficoltà per spalancare le sue famose porte, ma il contributo di tutte le parti politiche e religiose permettono il grande evento. Un proiettore vecchissimo, tirato fuori dai magazzini di Cinecittà cigola e stride; l'altare è coperto da uno schermo cinematografico; sulle sue scale il Coro; davanti al coro l'Orchestra, 140 elementi della Fondazione Toscanini. L'aveva composta proprio il maestro Mancinelli, orvietano anche lui, la colonna sonora del film muto *Frate Sole*, pellicola del 1918. Il duomo restituisce immortalità a una pellicola dimenticata ma soprattutto ad una

musica ed al suo autore nella città natale.

Si replica nel 2005 con la pellicola *Giuliano l'Apostata*, 1919, suonata dal coro e dall'Orchestra Verdi di Milano, che completa il ciclo dedicato al Mancinelli. Tony Gatlif, Frank Zappa, Nino Rota completano l'escursione artistica dell'anno zero. Ma è la folla, la piazza che manca al festival e questi la trova proprio nell'edizione 2005. Il Mancinelli è pieno quando gli Avion Travel celebrano con un concerto il decennale della morte di Massimo Troisi. Luis Bacalov incontra un pubblico commosso all'inaugurazione della mostra dedicata al film *Il Postino* mentre intimamente, nella chiesa di San Francesco, il Quartetto d'archi Ensemble Duomo, in maniera sommessa ed intima, interpreta per un pubblico fortunatissimo proprio le sue musiche e chiude con inediti arrangiamenti delle canzoni di Pino Daniele, naturale corollario dei film di Troisi. Infine, i Tarantino's, un gruppo inglese che riproduce in un concerto spettacolo la cinematografia del grande regista. Sul palco una sposa incinta che canta *Bang bang* e la città di Orvieto, i suoi ospiti, ballano in una Piazza del Popolo traboccante in una sequenza di bis interrotta all'una di notte solo dagli inservienti del Comune che devono restituire il luogo al suo utilizzo comune per il giorno successivo.

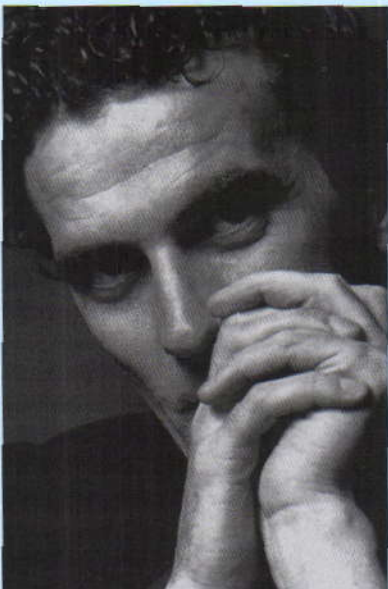
L'edizione 2006 è in cantiere, ed una delle novità è quella di ospitare la Redazione di *Eidos* che curerà un Convegno a cui parteciperanno psicoanalisti junghiani, freudiani ed esperti di cinema, ma sarà aperto anche a tutti gli appassionati del campo presenti al festival.

Cosa succede se un festival nasce nel salotto di un pubblicitario. La psicoanalisi entra nel festival dalla porta principale, con un congresso dedicato alla musica nel cinema e la direzione artistica offre a questo pubblico di specialisti il pretesto perfetto con un programma che fa discutere solo a scoprirne i temi: prima giornata Dimitri Shostakovic - La musica per il teatro, per il cinema e la musica per l'anima; seconda giornata - Tribute to Stanley Kubrick; terza giornata - Luchino Visconti e Gustav Mahler per una *Morte a Venezia* restaurata; quarta giornata - La musica del cinema che non sentiremo mai con l'Orchestra di Piazza Vittorio.

Conferenze, dibattiti, proiezioni, tanti concerti e produzioni esclusive, nella migliore di quella che è diventata la tradizione di un festival che vuole far riflettere senza smettere di sognare. Liliana Querci Innocenti, Daniela Bondoni, Cesare Ferrario, Giuseppe Albergiani.

Da questi quattro personaggi è nata l'idea, di anno in anno arricchita dal contributo e l'entusiasmo di tutti coloro che come il maestro Piovani, Ernesto Assante, Gino Castaldo, Alberto Barbera, Franco La Polla, Mario Musmeci, Carlo Piccardi, hanno trovato in **Orvietomusicalecinema** il momento ideale per ritrovarsi con gli amici più intimi di fronte a un bicchiere di vino a parlare di musica, di cinema, di arte, di emozioni in una circostanza creata dalla passione e non dai riti dell'industria della cultura. ●

Orvieto musicalecinema ci sarà dal 7 al 10 giugno 2006.



eidos segnala

NEWS UNIVERSAL

Studio Universal (Sky) presenta martedì 11 Aprile in prima serata un Focus esclusivo sul film "Fa la cosa giusta" di Spike Lee realizzato dal Canale: immagini rubate dal set, clip delle scene più salienti, interviste allo stesso regista e ai suoi interpreti principali. A seguire il film considerato il primo grande capolavoro del cinema nero americano. "Fa la cosa giusta" (1989) è ispirato ad un fatto di cronaca realmente accaduto nel 1986, quando un giovane ragazzo nero fu ucciso da un gruppo di adolescenti bianchi. La pellicola ha ricevuto due nomination agli Oscar e la candidatura alla Palma d'oro di Cannes.

I Focus: Un viaggio esclusivo all'interno del set, della storia e del significato del film. Un modo per capire fino in fondo cosa spinse Spike Lee a raccontare uno spaccato sull'integrazione razziale, un amaro episodio della cronaca americana. Il regista, del film anche interprete, spiega in un'intervista le sue ragioni e i suoi obiettivi, il perché di una sceneggiatura che descrive la violenza come l'esito tragicamente umano della mancanza di dialogo, di sincera integrazione. Fare la cosa giusta per Spike Lee significa stare con i piedi per terra ed emanciparsi dall'odio razziale. Sono a disposizione per ulteriori dettagli e materiale fotografico e vi auguro una buona serata.

Simona Pedroli

Uff. Stampa Studio Universal Tel. 06367111

e-mail: simona.pedroli@nbcuni.com



World Youth Orchestra - Tour Mediterraneo 2006

Dopo le tournées in Palestina, Israele, Giordania, e l'invito al Palazzo di Vetro dell'ONU a New York dello scorso anno, la World Youth Orchestra, UNICEF Goodwill Ambassador e Targa d'Argento del Presidente della Repubblica Italiana, prosegue il suo progetto nei Paesi del Maghreb. L'orchestra, con i suoi giovani talenti di tutto il mondo, tornerà a "suonare" la musica come strumento unificante tra i popoli, di comprensione e riavvicinamento tra le diverse culture e religioni. Il Tour Mediterraneo di quest'estate partirà a luglio da Roma con un concerto a Tivoli nella stupenda cornice di Villa Adriana e, dopo altri concerti in Italia, raggiungerà la Tunisia per partecipare al Festival Internazionale di Musica Sinfonica all'anfiteatro romano di El Jem e terminerà in Algeria. Per rimarcare una vicinanza culturale e una influenza artistico musicale tra le sponde del Mediterraneo, verranno eseguiti brani di Mozart e una Suite Mediterranea di brani tratti dall'antico repertorio nord africano e dal grande repertorio italiano.

Per informazioni e visione del programma dettagliato del Tour:

www.musicaeuropa.it; www.connecting-europe.com

Diagonal

Diagonal è una comunità di progettisti di reti sociali che operano a livello macroregionale, nazionale e internazionale. Sono collegati alla nostra ONLUS professionisti di diversi Paesi: Italia, Belgio, Francia, Grecia, Spagna, Malta, Ungheria, Finlandia, Brasile ed Ecuador, per ideare e realizzare progetti di network. Diagonal ha sede a Trento, ma è presente a Roma, Orvieto, Catanzaro, Torino, Parigi, Quito, Gozo, con la comunità di rete: www.diagonal.it

Via Don A. Rizzi, 7 - 38100 Trento

Tel. +39 0461 980969 - Fax +39 0461 269574

Tutta la verità sul cinema con

Replay? - Scene al Microscopio

Sostanze che se iniettate costringono a dire tutta la verità, lucchetti che si aprono con un semplice colpo di pistola, interminabili conflitti a fuoco senza mai ricaricare le armi... Finzione cinematografica o realtà? A questi e molti altri interrogativi danno una risposta i nuovi ed esclusivi episodi di *Replay? - Scene al microscopio*, che Studio Universal (Sky) ha prodotto, dopo il successo riscosso dalla prima serie, per svelare i luoghi comuni del grande schermo. **L'appuntamento è dal lunedì al venerdì alle 20.20.** Sono 12 gli episodi in cui Silvio Bozzi, Vice Questore Aggiunto della Polizia Scientifica, attraverso filmati esclusivi, simulazioni, test di laboratorio e grazie ad esperti di esplosivi e dei NOCS - reparto incaricato degli interventi speciali ad alto rischio - illustra, sfatandoli, i più eclatanti luoghi comuni del cinema. Dodici diverse situazioni che il pubblico del grande schermo ha imparato ad accettare come credibili ma che sono ben lontane da ciò che accadrebbe nella realtà.





IL REGGIO FILM FESTIVAL diventa internazionale con un'edizione dedicata alle giovani generazioni children

Il Reggio Film Festival, concorso per cortometraggi che si svolge a Reggio Emilia, giunge alla sua quinta edizione e ha come tema Children, ovvero il mondo delle giovani generazioni da 0 a 18 anni. Il crescente successo della manifestazione si deve alle tantissime opere che hanno partecipato alle varie edizioni e ai numerosi ospiti di rilievo che hanno arricchito con i loro interventi le serate del Festival, tra cui Marco Bellocchio, Gianni Amelio, Maurizio Nichetti, Matteo Garrone, Mauro Pagani, Dori Ghezzi, Patrizio Roversi, Syusy Blady, Marcello Fois, Morgan. Inoltre l'iniziativa è stata premiata dalla presenza di un folto pubblico preparato ed attento che ha superato di gran lunga le aspettative. Tutto questo ha favorito la decisione di rendere la manifestazione internazionale, con un tema assai caro alla città di Reggio Emilia. Per questo motivo, il Reggio Film Festival, oltre ad essere promosso da Comune di Reggio Emilia e FEDIC, è affiancato dall'Istituzione Scuole e Nidi d'infanzia del Comune di Reggio Emilia e da Reggio Children. **Il Festival si terrà a Reggio Emilia dal 17 al 21 maggio 2006, presso il nuovo Auditorium del Centro Internazionale "Loris Malaguzzi"**, situato in una suggestiva ex area industriale ristrutturata. La manifestazione è inserita nell'ambito di ESC, Eventi e Spettacoli in Centro, una successione di eventi culturali collegati fra loro che animano la città e che trovano il momento culminante nella Notte Bianca reggiana. Nel corso dei mesi precedenti il Festival, saranno programmate anteprime e iniziative collaterali. Per ulteriori informazioni è possibile consultare il sito internet www.reggiofilmfestival.it

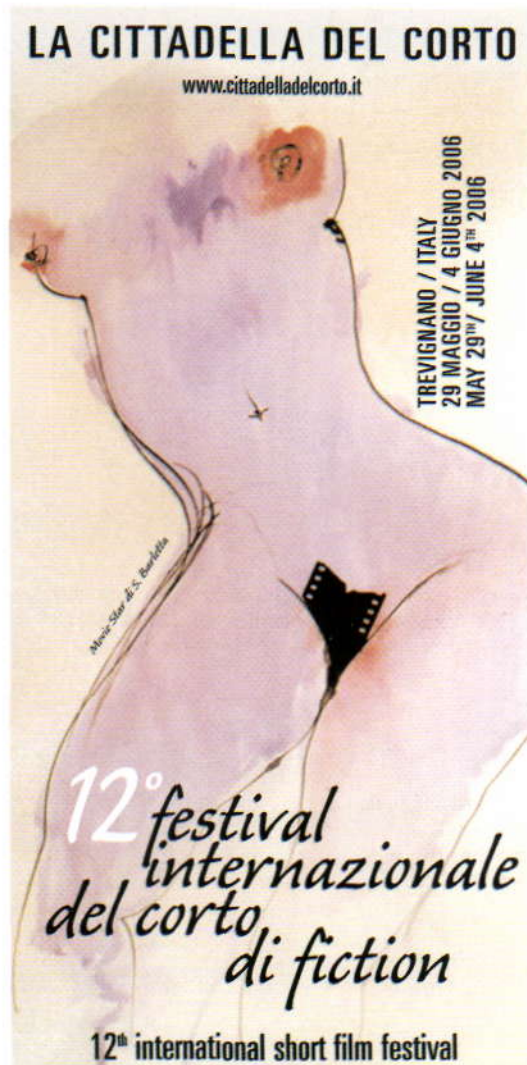
Congresso AILAS 2006
Roma Auditorium, 3-6 maggio 2006

Come tradizione di tutti i Progetti AILAS, anche questo Congresso è proiettato nel futuro e la struttura del Congresso è particolarmente orientata a questo scopo, prevedendo una continuità sistematica per ogni evento, organizzato al fine di proporre nuovi scenari di collaborazione. Al tempo stesso si gettano le fondamenta di un dialogo tra tutte le figure professionali coinvolte nella difesa e nella promozione della Salute Mentale e la cittadinanza, il mondo delle Associazioni e del Volontariato, le Istituzioni e i Media. Il programma del Congresso rispecchia questi propositi articolandosi soprattutto attorno a cinque principali momenti: accanto a Percorsi Formativi per i quali si procederà a un accreditamento ECM, vi saranno Tracce Tematiche dedicate a specifiche problematiche legate al quotidiano esercizio dell'attività clinica nei nostri luoghi di lavoro, Addestramenti Speciali in piccoli gruppi con attestazione di competenza, Plenarie dedicate allo sviluppo della complessità del superamento dello stigma e poi una quantità di Eventi Sociali assolutamente aperti a ogni contributo.

La Cittadella del corto
12° festival internazionale del corto di fiction

Dal 29 maggio al 4 giugno 2006, Trevignano, località sulla riva del lago di Bracciano, ospiterà la 12a edizione del **Festival Internazionale del Corto di Fiction**. Il festival prevede una **competizione internazionale** (con una selezione della migliore produzione breve mondiale) e una **competizione nazionale** (con film di produzione italiana, realizzati in pellicola e in formati video e digitali). Il festival, grazie ai suoi prestigiosi partners, lo scorso anno ha consegnato oltre **45.000 euro di premi** (in denaro e servizi). Anche quest'anno la **Regione Lazio** è presente con la nona edizione di **CORTOLAZIO**, stanziando 15.000 euro per la realizzazione di tre cortometraggi tratti da sceneggiature che esaltano il territorio regionale.

Ufficio Stampa: e-mail: rspizzy@tiscali.it
Per informazioni contattare:
Tel./Fax: +39 06 9999823 - e-mail: info@cittadelladelcorto.it



in libreria recensioni

Donpasta.selector, Food Sound System.

30 ricette del Mediterraneo
annaffiate di buon vino e buona musica
Kowalski editore, Roma, 2006, pp. 181, 11€

Chi ama la cucina sa cosa vuol dire "rubare con gli occhi" e "rubare col naso". Tutto quello che la trascrizione di una ricetta non potrà mai restituire in merito a quella sapienza celata di gesti, ingredienti, governo della cottura, insomma, umanamente e diabolicamente più dei coperchi che delle pentole. Donpasta.selector, al secolo Daniele De Michele, ci propone una terza indebita sottrazione in cucina: "rubare con le orecchie". Provate a immaginare cosa può voler dire, allora, reificare il timballo di melanzane di salentina memoria della nonna, ascoltando John Coltrane in *My Favorite Things*, o trovare totali relazioni sensuose tra una "cinematica" focaccia di cicorie e Miles Davis, il baccalà, Billie Holiday e la solitudine. Può succedere, dunque, che un risotto agli asparagi selvaggi finisca per *Blowin' in the wind*.

Lo spettacolo all'Auditorium - Parco della Musica di Roma, lo scorso 14 febbraio, è stato godibilissimo. Con un'ottima *Mescla* - *Ringe Ringe Raja* (**), vino direttamente in scena, sentite elucubrazioni socio-culturali garbatamente trascinanti in un continuo ricordo multimediale di viaggio A/R. Da e verso il proprio cuore, sempre intorno a se stessi. Il risultato è servito: pasta d'uomo con vinile e piedi per terra.

Per quanto riguarda le trasgressioni alimentari, poi, un'intera popolazione pop-melomane potrà convenire che se "*le bombe*

delle sei non fanno male", come potrebbero fartene le ricchiteddhe cu le rape e gli Smiths?

Emanuela Ferreri

(**) *Mescla*

La *Mescla* (in napoletano: "a'mmesc") è nata nell'autunno del 1999 come un progetto musicale con un organico non fisso e spesso numerosissimo di un collettivo di musicisti napoletani. Il repertorio prende spunto dalla tradizione musicale dell'intero bacino mediterraneo (rom, klezmer, balcanica e dell'Italia meridionale). Hanno suonato per strade, mercati, campagne in Slovenia, Bosnia, Hercegovina, Croazia, Ungheria, Francia e Spagna. Sono i compagni di viaggio di donpasta nel progetto teatrale Food Sound System, tra letture, suonate e grandi feste, che durano giorno e notte, nella loro casa di Cuma.

Ringe Ringe Raja (klezmer'n'roll postizo combo)

I *Ringe Ringe Raja* ("giro giro tondo" nelle lingue slave), nascono a Napoli nel 1995. L'attività acustica del gruppo parte dall'esplorazione di musiche tradizionali delle repubbliche sovietiche (Turkmenistan, Tadjikistan) e della musica d'autore sovietica (anni '20/'60). Musica da festa e da ballo, dagli accenti balcanici, con un fortissimo richiamo alla tradizione klezmer e gitana. Pezzi lenti, languidi, tristi e malinconici si alternano a brani velocissimi, sprizzanti di passione, con cambi di umore repentino.



LOCANDA PALAZZONE

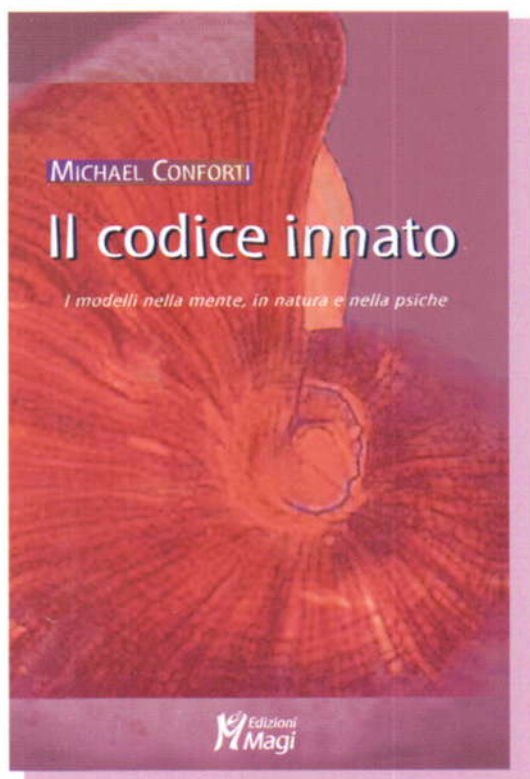
RESIDENZA STORICA IN UMBRIA

Rocca Ripeseana 67 - 05019 Orvieto - Italia tel: +39 0763 393614; +39 0763 394833

<http://www.locandapalazzone.com> info@locandapalazzone.com



La materia è spirito che si muove
abbastanza lentamente da essere visto



► Il volume interpreta la psiche umana quale parte di un ordine naturale più ampio in cui gli archetipi, fino a poco tempo fa considerati modelli solo psichici, sottendono anche le leggi naturali. Il saggio mette a confronto diversi campi della ricerca umana: psicologia, biologia, fisica, principi dell'auto-organizzazione suggerendo che le apparenti distinzioni umane siano contenute all'interno di una dimensione più ampia di significato. Quest'affascinante ottica porta alla riscoperta di ciò che i mistici, gli alchimisti e i poeti hanno saputo per secoli: dell'esistenza di un *unus mundus*.

La capacità di entrare in rapporto con l'archetipico ha un alto valore trasformativo e permette di schierarsi con il proprio destino, il che rappresenta quanto ci sia di più creativo nella vita di un uomo. Il non farlo provoca infelicità, personali e collettive. Il volume mostra come operare tali ricongiungimenti e come, prendendo coscienza dei modelli e dei campi, ci si possa impegnare in modo più significativo nella realtà archetipica e spirituale soggiacente. L'aumento della capacità di costruire un ordine interiore mette l'uomo in condizione di aumentare esponenzialmente anche la capacità collettiva di cambiare.

MICHAEL CONFORTI, analista junghiano, è considerato il pioniere nel campo degli studi sulle interconnessioni tra materia e psiche. Fondatore, nel 1989, e direttore dell'Assisi Conferences and Seminar, con sede sia nella località umbra che negli Stati Uniti. Docente e consulente presso numerose associazioni e istituti junghiani, tra cui il C.G. Jung-Institut di Zurigo, è impegnato in attività clinica privata a Brattleboro, nel Vermont.

COLLANA: LECTURAE – ISBN: 88-7487-290-9 € 17,00 – FORMATO: 13x21 – PAGG. 208



La scelta del titolo di questo libro - *Le radici del comprendere* - trova le sue ragioni non tanto in un'istanza di tipo fondativo, quasi si volessero fissare le fonti della conoscenza, in particolare di quella psicoanalitica e clinica. L'idea di "radice" è qui introdotta piuttosto nel suo significato di luogo attraverso cui viene raccolto e affluisce il nutrimento, come insieme diffuso di direttrici di significato che portano nuovi aggregati di senso alla teoria e alla prassi clinica.

Un pensiero di Wittgenstein ci è sembrato accordarsi con ciò in cui crediamo: la nostra prassi e il nostro comprendere sono espressione di quella fecondissima *indefinitzza* che è il tratto più fertile dell'esperienza, tratto su cui deve peraltro poggiare e qualificarsi, questa volta *definitivamente*, la nostra vita mentale di esseri umani, la capacità di comprendere e comprendersi.

Che è come dire porsi costantemente con occhi nuovi di fronte a quanto ci accade, farsi guidare da quel "non pensare, guarda" che è forse il motto che meglio esprime uno dei più interessanti vertici della riflessione wittgensteiniana.

E se il tema del guardare e del contenuto conoscitivo dei giochi linguistici è palesemente wittgensteiniano, abbiamo modulato le componenti più spiccatamente comportamentiste e convenzionaliste di quest'autore sfiorando Lacan e imbrigliandole con le indagini di Merleau-Ponty sulle qualità essenziali della percezione, di Tatossian sui caratteri del *pativo* e di Blankenburg sullo sfondo automatico che indirizza la comprensione "naturale" del mondo. Analogamente, se non poteva essere trascurato lo straripante dibattito contemporaneo sul contenuto conoscitivo delle emozioni, abbiamo trovato un riferimento più solido e consapevole

sull'argomento nell'indagine clinica sulla costituzione affettiva che fonda la nostra identità di uomini. Sull'angoscia, il passaggio per Kierkegaard ed Heidegger era imprescindibile...

Come nel nostro libro precedente *L'altro e la sua mente* è ancora prevalentemente dall'esperienza clinica che abbiamo preso le mosse: è un'esperienza che pratichiamo da più di due decenni e che ci connota ormai indelebilmente; sulle sue esigenze non possiamo evitare di misurare quanto ci è vicino dell'esperienza e della riflessione di autori che, partendo da altri presupposti, hanno anch'essi affondato le mani nell'umano.

Così si spiega la ricerca di una convergenza di pensiero tra psicoanalisi, filosofia, fenomenologia, teoria degli affetti: essa costituisce l'*humus* da cui ricavare modi nuovi e diversi per comprendere noi stessi e gli altri.

Mauro La Forgia insegna Psicologia dinamica e Psicopatologia presso la facoltà di Psicologia 2 dell'Università "La Sapienza" di Roma. È analista con funzioni didattiche del Centro Italiano di Psicologia Analitica (CIPA).

Maria Ilena Marozza è psichiatra e analista con funzioni didattiche del Centro Italiano di Psicologia Analitica (CIPA). Ha insegnato Psicologia clinica e Psicoterapia presso l'Università "Tor Vergata" di Roma.

Mauro La Forgia e Maria Ilena Marozza hanno già pubblicato, per la casa editrice Giovanni Fioriti, il volume *L'altro e la sua mente* (2000).

Disegno di Stephen Moot, elaborazione al computer di Massimiliano Maggi



WORLD YOUTH ORCHESTRA
Tour Mediterraneo 2006



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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008