

# epidos

cinema psyche e arti visive

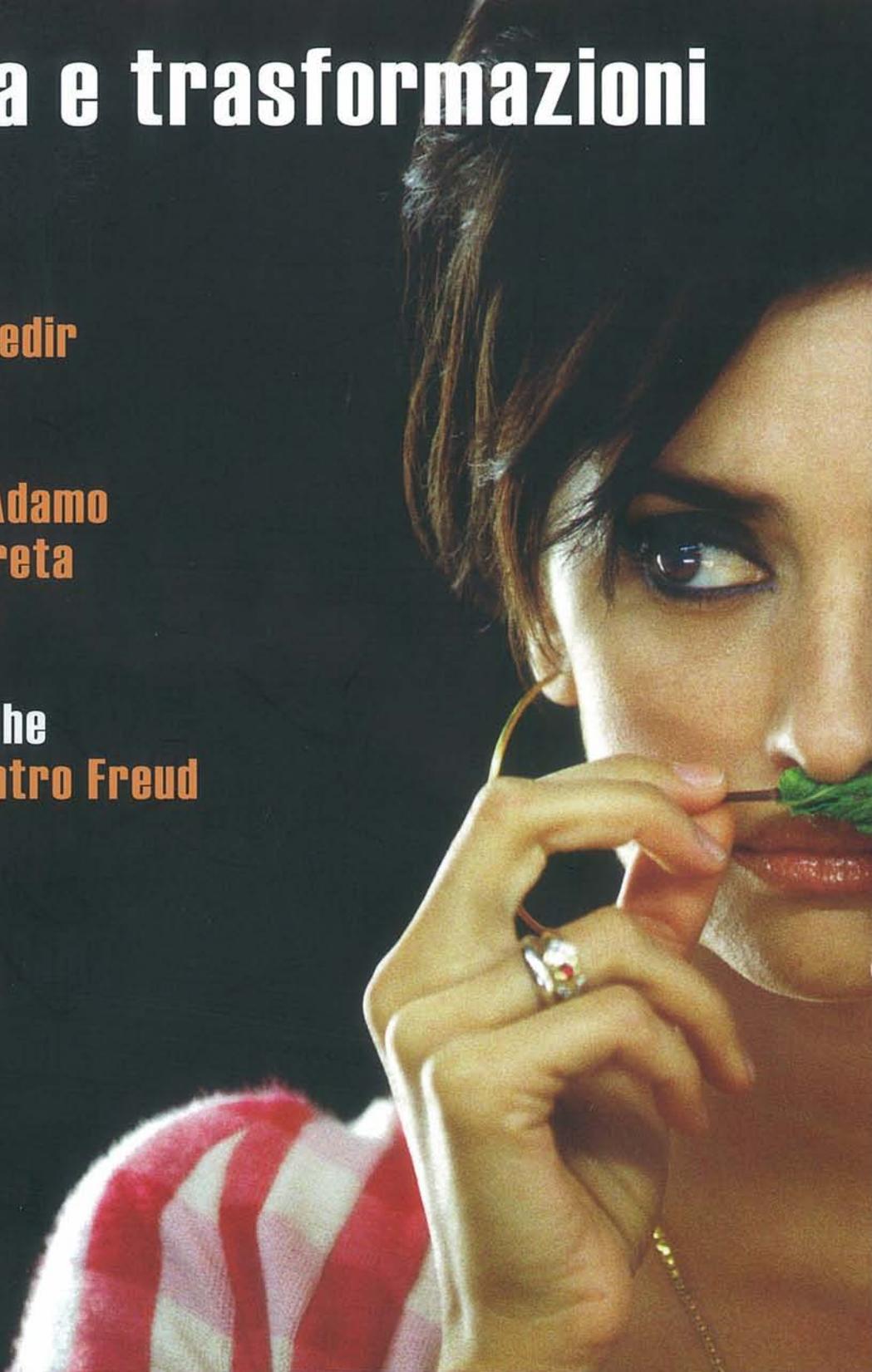
## cinema e trasformazioni

**l'intervista**  
**Ferid Boughedir**

**nel film**  
**Le mele di Adamo**  
**La vita segreta**  
**delle parole**

**sopra le righe**  
**Maciste contro Freud**

**arti visive**  
**Pedro Cano**  
**Ivan Fodaro**

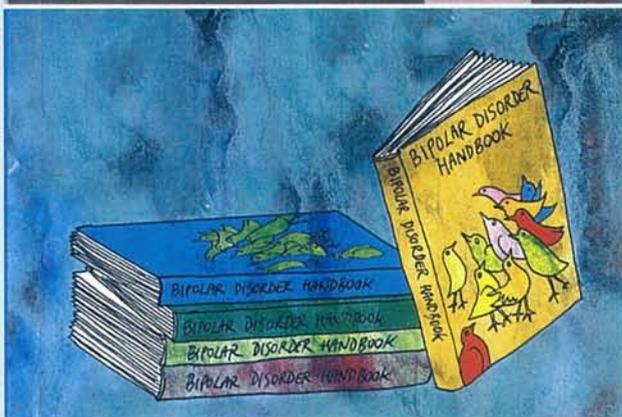


Morena Tafuro, Mauro Ferrara,  
Teresa Jole Carratelli

## Il disturbo bipolare nei bambini e negli adolescenti

Guide per la sopravvivenza

Giovanni Fioriti  
Editore



**Giovanni Fioriti Editore**  
**GUIDE PER LA SOPRAVVIVENZA**

**Morena Tafuro, Mauro Ferrara, Teresa Jole Carratelli, *Il disturbo bipolare nei bambini e negli adolescenti. Guida per genitori e educatori*, Roma, aprile 2006 7,50€**

“Ogni bimbo e ogni adolescente è un puzzle da mille pezzi, e ogni pezzo una parte di sé, un’idea, un’emozione, un comportamento, una fantasia, un tratto del suo ambiente; ogni pezzo deve acquisire un senso, in quanto ciascuno senza l’altro è una forma senza contenuto.

Ecco quindi che medici, terapeuti, insegnanti, genitori, educatori devono riuscire a trovare un linguaggio comune, pur mantenendo ciascuno la specificità del proprio, per poter comunicare ed essere insieme attori e spettatori di vite di fanciulli, che vanno in scena a volte *segnate* da un copione non del tutto trascrivibile”.

(Tratto dalla prefazione di T. Carratelli)

**Edizioni Magi**  
**IMMAGINI DALL’INCONSCIO**

**Lidia Tarantini, *Lo sguardo che ascolta. Immagine e parola nell’interpretazione analitica*, Roma aprile 2006 – 14€**

“C’è una frase che dice: “Un pensiero che guarda ascoltando...” (M. Heidegger). Essa ha rappresentato per me il pre-testo per una serie di riflessioni e di pensieri su ciò che si attiva nella mente dell’analista quando è in seduta e su quali movimenti di pensiero lo portano a compiere quel gesto creativo che è l’interpretazione. (...) Se il guardare è un ascolto e questo atto è una modalità di pensiero, allora le categorie della ragione tradizionale vengono completamente spiazzate da una dislocazione di piani, da un’impertinenza rispetto al significato letterale sia del guardare, sia dell’ascoltare, sia del pensare. Attraverso questa impertinenza dislocante, siamo di colpo messi in una posizione di scomodo disequilibrio mentale, in cui l’ovvietà sensibile rinvia invece a una modalità diversa (...), non è un semplice vedere con gli occhi, ma un vedere dentro, un vedere con il pensiero, un cogliere. Questo intreccio, o meglio questa circolarità infinita crea una tensione, mai risolvibile, tra pensare, ascoltare e vedere, nessuno dei quali può mantenersi separato, ma proprio attraverso una continua dislocazione trova una nuova pertinenza.



# eidos

cinema psycho e arti visive

## cinema e trasformazioni

a cura di Emanuela Ferreri  
e Simone Mangoni

Creato e scritto da psichiatri,  
psicoanalisti junghiani e freudiani

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

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

### Distribuzione

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

### Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 18 € l'anno (sostenitori 35 €) Segreteria abbonamenti: Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma Tel. 067003835 / 3407009183

### Editore

Associazione Culturale **eidos**  
Sede: Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma

### Direttore responsabile

Alberto Angelini

### Redazione

Alberto Angelini, Pia De Silvestris, Emanuela Ferreri, 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, Simone Mangoni ed Emanuela Ferreri

Hanno collaborato in questo numero: Bianca Ammaturo, Jean Marc Caïmi, Giorgio Caputo, Silvana Chiozza, Laurenzia Falcolini, Fabrizio Fontanelli, Paola Ghiglione, Costanza Jesurum, Marco Ligas Tosi, Giuseppe Tornatore, Adamo Vergine.

### Ufficio stampa e pubblicità

S. Mangoni, E. Ferreri  
[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[pubblicita@eidoscinema.it](mailto:pubblicita@eidoscinema.it)

### Progetto grafico e impaginazione

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

### Stampa

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](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

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

## sommario luglio-ottobre 06

**5 editoriale**  
Cinema e trasformazioni

**6 cinema e psycho**  
Elia Kazan  
di F. Troncarelli



**10 l'intervista**  
Intervista a Ferid Boughedir  
di L. Tarantini

**14 nel film:**  
**cinema e trasformazioni**

Crash  
di L. Falcolini  
Kirikù e la strega Karabà  
di P. De Silvestris  
La vita segreta delle parole  
di L. Ravasi  
Paradise now  
di P. Ghiglione  
Il cane giallo della Mongolia  
di E. Salvatorelli  
10 Canoe  
di E. Ferreri  
Le mele di Adamo  
di A. Angelini  
Volver  
di L. Ravasi  
Il caimano  
di C. Jesurum

**34 il personaggio**  
Sam Mendes  
Il difficile viaggio dell'uomo  
di S. Mangoni



**38 film doc**  
La 32ª generazione cinese  
di E. Ferreri



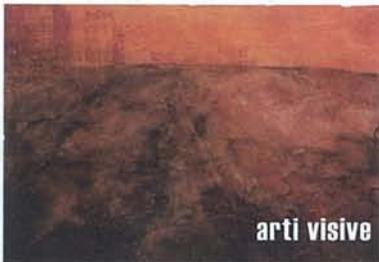
**42 l'altro film**  
L'incidente  
di I. Senatore e G. Tornatore

**45 film cult**  
Face off  
di M. Vigneri  
Radiazione BX  
di I. Senatore

**48 outsider**  
L'orizzonte degli eventi  
di G. Caputo

**50 sopra le righe**  
Maciste contro Freud  
di J. M. Caïmi

**52 arti visive**  
Pedro Cano:  
di S. Chiozza



Ivan Fodaro:  
di A. Vergine

**63 eidos news**  
Peter Greenway  
Reggio Emilia Film Festival  
Collecchio Videofilm 2006  
Linea d'ombra  
Lazio: Terre, Genti e Miti  
Mostra nazionale  
del cortometraggio d'autore

## nel prossimo numero

### cinema e luoghi

**speciale cinema internazionale**  
a cura di Simone Mangoni  
e Joelle Caïmi

**film doc**  
La dignità degli ultimi  
Cara pianta d'oliva

**arti visive**  
Paola Gandolfi  
Silvana Chiozza

# Cinema e trasformazioni

di Emanuela Ferreri



Le immagini sono gentilmente concesse dall'Associazione *Foto Asia* e fanno parte della ricerca - esposizione "A SUD DI CHO LON" Ho Chi Minh City - Vietnam, di Nicolas Pascarel (foto in alto) e Nam Bui The Trung (foto pagina affianco), che propone la selezione fotografica con cui i due artisti raccontano in modo sorprendentemente complementare la città di Ho Chi Minh (Saigon) e quindi agli occhi di EIDOS la trasformazione socio-culturale del Vietnam oggi.

Mentre il lavoro del francese, "Le couloir bleu", evocativo e realistico al contempo, è pura intimità sospesa nel quotidiano metafisico di un anonimo edificio colto nella sua dimensione monocromatica, quello di Nam Bui, uscendo dalla dimensione dello spazio chiuso, mostra luoghi carichi di storia rievocando, nell'organizzazione simmetrica delle sue inquadrature, le contraddizioni di una città caoticamente sospesa tra vecchio e nuovo. I cammini dei due artisti finiscono per incontrarsi in un luogo senza tempo dai confini indefiniti: un luogo più mentale che fisico, nascosto nelle pieghe di una città estraniante.

Le opere fotografiche sono state ospitate dal 16 Febbraio 2006 all' 11 Marzo 2006 dalla *Galleria Santa Cecilia*, piazza S. Cecilia, 16 Roma, curatrice Maria Evangelisti.

La trasformazione è l'assunzione di un conflitto. Difficilmente ne è la soluzione, di certo costituisce un manifesto risultato.

Trasformarsi da bambini in adulti, da innocenti in colpevoli, da felici in infelici e viceversa.

Assumere un aspetto diverso e vivere tante diverse istanze dentro di sé.

Anche la mutazione dei patrimoni genetici non ha niente della provvida perfezione che auspicheremmo in "madre natura", ne è solo l'evoluzione.

Ogni film ci mostra una trasformazione, può essere di quelle ovvie dei passaggi d'età, generazionali, o di quelle abnormi da uomo in bestia o da uomo in macchina. La trasformazione di una vita personale tra diverse condizioni dell'esistenza, cercate, desiderate o inattese, maleaugurate.



Ci sono trasformazioni tra la salute e la malattia, la ricchezza e la privazione, la libertà e la necessità; trasformazioni del trovarsi da luoghi propri a luoghi altrui, al limite tra questa terra e un altro mondo, tra noto e ignoto, passando da un verbo ad un altro. Trasformarsi perché si può tornare indietro anche dall'inferno, per poter vivere ancora, caduti maledettamente dal paradiso, e infine trasformarsi amando, vivendo.

Della trasformazione si cerca sempre una spiegazione, razionale, sentimentale, psicologica, spirituale, materialista, idealista, concreta, immaginaria.

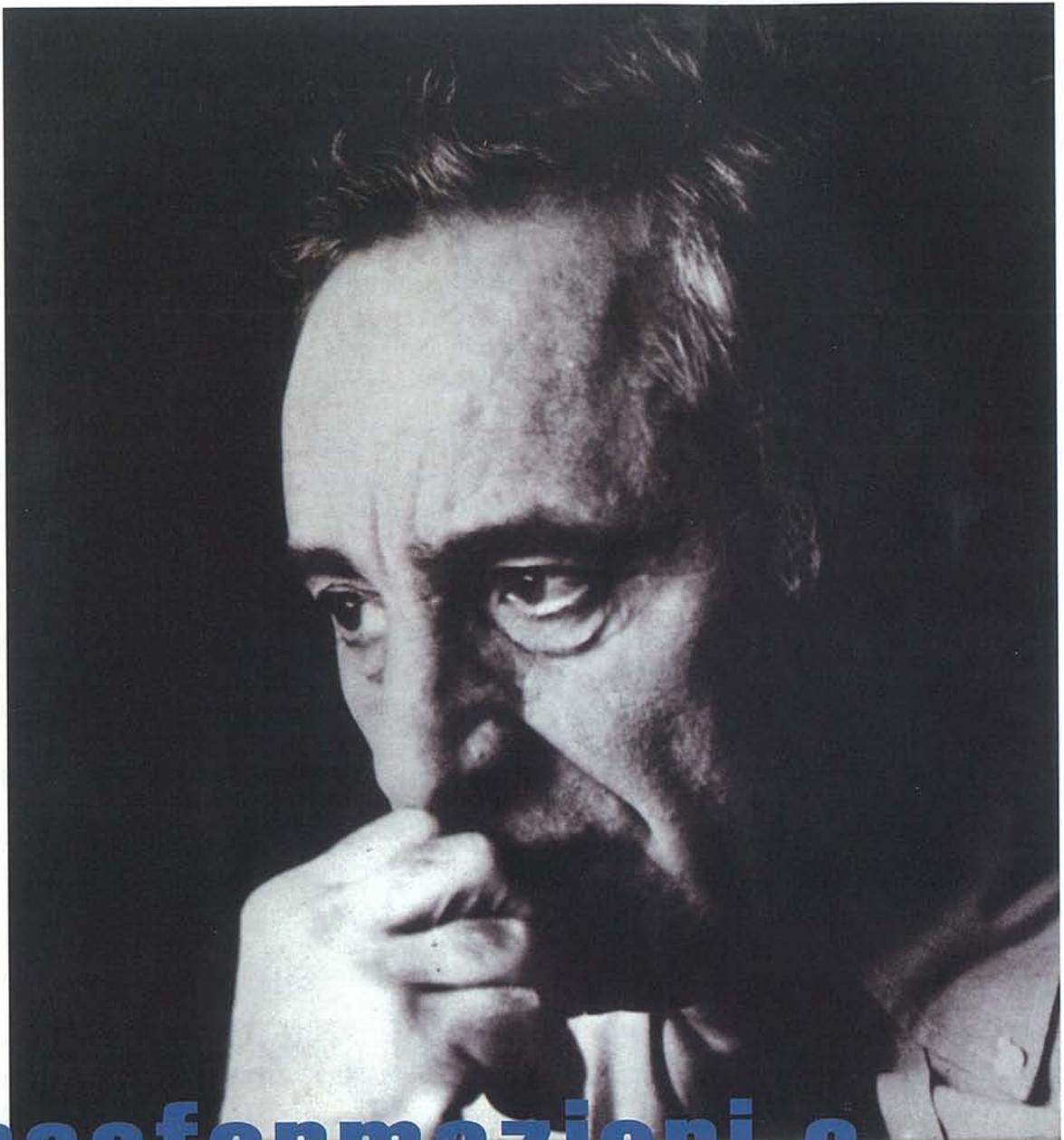
Nelle immagini che *EIDOS* ha scelto si leggono trasformazioni, plausibili e non plausibili, belle e brutte, accettabili e inaccettabili, sempre e comunque umane.

## in copertina

Si può cambiare tornando, con la memoria ci si può trasformare d'un cambiamento vero, quello che arriva sempre da dentro, parte da lontano, dal profondo ed a profonde ragioni si riconnette, senza facili analogie né lineari dinamiche, piuttosto con difformità, contrasto, inesauribili congiunzioni degli opposti, irriducibile complessità e finanche caos, proprio la più banale e umana caoticità del vivere.

La copertina è dedicata al film di Pedro Almodovar *Volver* - tornare, appunto, storia di donne, violenza, sentimenti e cambiamento.

*EIDOS* ha scelto "l'intensa presenza della protagonista - una Penelope Cruz mai tanto bella, un'immagine ricalcata sul cinema neorealista italiano, come dice Almodovar, tra la Loren della *Ciocciara* e la Magnani di *Bellissima* citata in pochi attimi folgoranti" (L. Ravasi)".



# Trasformazioni e degenerazioni

**Ripensando ad America, America di Elia Kazan**

**di Fabio Troncarelli**

C'è una poesia di Ezra Pound che dice: *"Stringo un patto con te Walt Withman. Per troppo tempo siamo stati nemici. Vengo da te come un figlio cresciuto che ha avuto un padre con la testa dura..."*. Potremmo dire lo stesso di Elia Kazan. Riconoscere che lo abbiamo odiato senza misura dopo averlo amato senza pudore. Sentirci anche noi come

figli ormai cresciuti che possono prendere le distanze da padri tirannici e tragici. Kazan è l'uomo che ha inventato Marlon Brando e James Dean. Ma è anche l'uomo che ha tradito i suoi compagni e li ha denunciati durante il macartismo. Ambiguo, contraddittorio, affascinante: affascinante proprio perché ambiguo e contraddittorio. E per que-

sto perduto amato e poi odiato. Odiato senza pietà. Come fa un adolescente sedotto e deluso. Sì, noi siamo ritornati adolescenti di fronte ai suoi adolescenti adorabili e vulnerabili: ci siamo riconosciuti in loro e come loro non abbiamo saputo o forse potuto comprendere e perdonare. Eppure Kazan era stato chiaro: "Non fidarti di me...Non fidarti mai di me...". Così aveva detto in una celebre scena di *America, America* un suo portavoce, Stavros. Ma noi ci eravamo fidati. E ancora adesso vorremmo poterci fidare. Possiamo farlo? Proviamo ad analizzare *America, America*, soffermiamoci sulla scena di cui abbiamo parlato: drammatica, struggente, una chiave di volta della personalità di Kazan e in fondo di tutti i suoi film.

*America, America* racconta una storia epica che si svolge verso la fine dell'Ottocento. Stavros, un ragazzo greco, nato in uno sperduto paese dell'Anatolia, viene scelto dal padre per realizzare un progetto grandioso e pieno di rischi: deve emigrare, farsi una posizione, guadagnare molti soldi e far venire via la famiglia, per fuggire dalle persecuzioni dei Turchi. Il giovane prova a stabilirsi a Istanbul, ma poi decide che solo in America può realizzare il suo furente proposito. Il suo viaggio è avventuroso e tragico e si conclude con un'amara vittoria che ha il sapore di una beffa crudele: dopo avere perso tutti i soldi, avere ucciso, ingannato, tradito, il giovane riesce finalmente a giungere in America portando la famiglia al sicuro. Ma durante il viaggio perde per sempre l'innocenza e la dignità.

Al centro del film, in una posizione privilegiata, c'è la scena che ricordavamo. Dopo mille avventure, Stavros è sul punto di "sistemarsi" sposando Thomna, una ragazza ricca, ma non bella. Il padre di lei, un danaroso mercante di tappeti, ha comprato, in gran segreto, una casa per gli sposi, perfettamente arredata con tutto il *bric-a-brac* di una famiglia rispettabile dell'Ottocento. I due giovani vengono portati davanti alla porta della nuova casa e poi lasciati da tutti i familiari nel piccolo Paradiso Terrestre che tra poco sarà tutto loro. Eccoli, finalmente soli, nell'intimità pregustata. Si sente una musica dolce, una canzone che esalta le vergini promesse in sposa. La ragazza si aggira come una libellula, incredula e allegra, sfiorando con le dita le porcellane e i merletti, *tutte le buone cose di pessimo gusto* che formeranno il corteo trionfale della sua vita di regina della casa. Stavros atterrito e cupo, si guarda intorno diffidente, pronto a scattare come una belva in gabbia. E comincia a parlare, con voce sommessa. Elogia il futuro suocero, la casa, la futura sposa. Ma nelle sue parole c'è un accento accorato. La ragazza se ne rende conto. Lo interroga. Lo ascolta. A poco, a poco, i due confessano i loro veri sentimenti. Ed emerge l'angoscia, nascosta dietro l'apparente idillio. Stavros rivela a Thomna che non la sposerà, che se andrà in America. Ma anche Thomna rivela le sue paure: la paura di non piacere; la paura di non valere niente. La ragazza racconta un sogno terribile: Stavros, divenuto bambino le succhiava il seno con avidi-



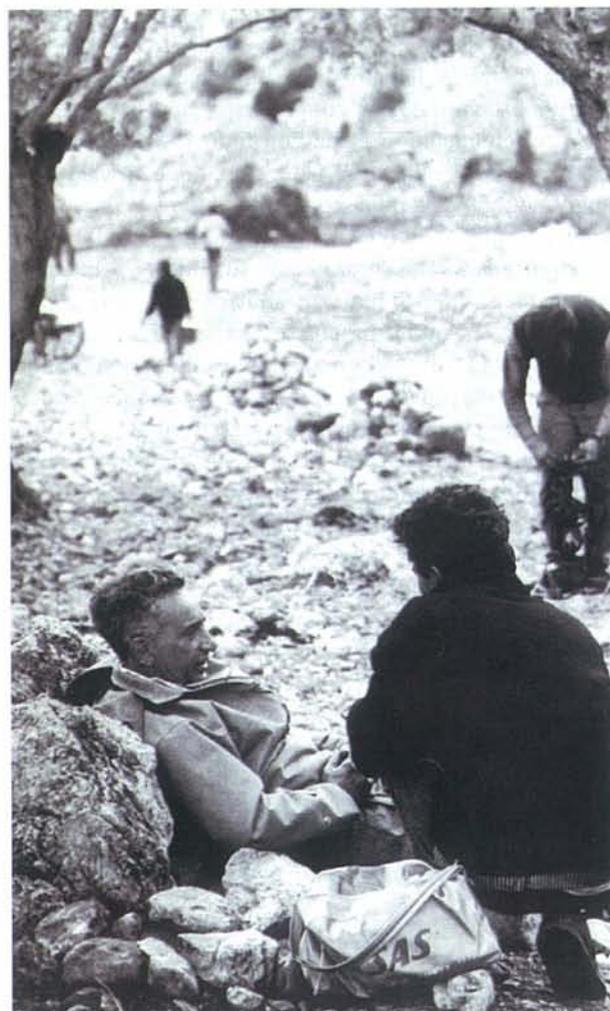
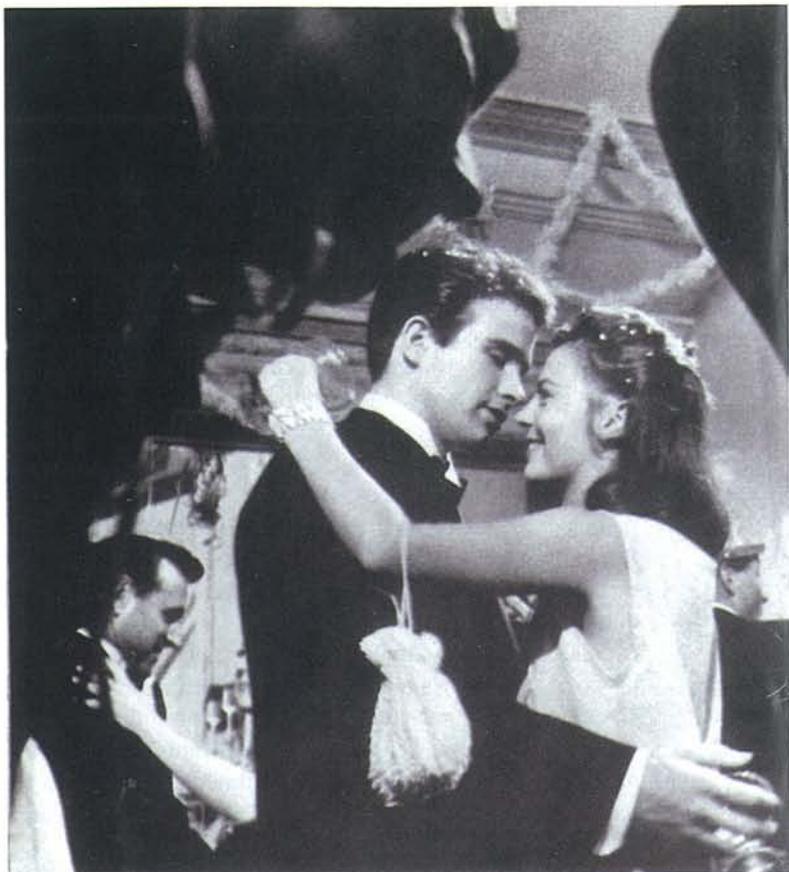
**Sopra:** Marlon Brando in un primo piano da *Fronte del Porto*. Elia Kazan ha giocato un ruolo fondamentale per la carriera dell'attore, fin dalle prime prove teatrali a Broadway.

**Al centro:** Scene da *Il tram che si chiama desiderio* (1951). Marlon Brando e Vivien Leigh

**In basso:** Scene da *Fronte del porto* (1954) Marlon Brando con Karl Malden e Eva Marie Saint

tà, ma le sue mammelle erano vuote. Stavros è ferito, è sgomento. Si sente terribilmente in colpa. E nello stesso tempo è pieno di rabbia, pieno di frenesia. Fame, violenza, terrore: ha subito tutto e tutto è pronto a subire, pur di arrivare nel paese dei sogni ed essere all'altezza delle richieste del padre. Col cuore spezzato, sapendo di spezzarne un altro, dice a Thomna: "Non fidarti mai di me!".

Fermiamoci qui. A prima vista si direbbe che assistiamo ad un dialogo disperato tra due esseri opposti e inconciliabili: un ragazzo crudele e cinico, che infrange le illusioni, l'innocenza e l'ingenuità di una ragazza sensibile. Per questo non è strano che Stavros, in un attimo di sincerità, dica di non fidarsi di lui. Eppure le cose non sono come sembrano. Per comprenderlo si deve esaminare la scena psicoanaliticamente, come una sorta di sogno. In questo suo quasi-sogno attraverso la figura di Stavros, Kazan ci mostra come vede sé stesso: un cinico, senza scrupoli, che si approfitta di una ragazza ingenua. La stessa immagine di sé che ci ha lasciato in molte pagine della sua stentorea e melodrammatica autobiografia, intitolata *A life*. Ma quest'immagine, come accade nei sogni, è un involucro che nasconde il significato latente. I due protagonisti del quasi-sogno non sono infatti esseri reali che si scontrano nella vita, ma due manifestazioni della psiche dello stesso individuo che ha sognato il tutto: Kazan, che ha messo in scena sia l'uomo, sia la donna, ha provato dentro di sé i sentimenti dell'uno e dell'altra ed è contemporaneamente l'uno e l'altro dei suoi personaggi. Kazan è dunque anche la sua parte femminile, debole, sensibile, spaventata. Kazan è la donna che non riesce a sfamare il bambino avido che ha generato e che deve sparire, annientata dalla furia narcisistica che anima tanta avidità. Del resto, a ben guardare, anche nella raffigurazione dell'apparentemente crudele Stavros, Kazan mostra una certa ambivalenza. Il personaggio è meno cinico di quanto appare e dice molto di più di quello che crede di dire. Si lascia sfuggire che il padre di Thomna sembra un "re". E che la vita che gli si presenta davanti potrebbe essere bella. Per di più, il suo senso di colpa, i suoi sguardi verso la ragazza ci fanno capire che a lui non importa nulla se lei è bella o brutta: se potesse, l'amerebbe con tutto il cuore, perché mette il cuore in tutte le cose e proprio per questo, proprio per questa sua delicatezza d'animo, ha imparato a difendersi come un serpente, a congelare il cuore, a essere spietato. Dunque, paradossalmente, mentre a parole si confessa crudele e cinico il ragazzo rivela di essere sensibile e pieno di slanci. Lo stesso, del resto, potrebbe dirsi di tutti i giovani irrequieti e



**Foto a destra:** Sul set di *America, America*

**Regia:** Elia Kazan; **Sceneggiatura:** Elia Kazan (tratta dal suo romanzo *America, America*); **Prodotto da:** Elia Kazan, Charles H. Macguire  
**Fotografia:** Haskell Wexler; **Musica:** Manos Hadjiakis; **Attori Principali:** Stati Giallelis, Paul Mann, Linda Marsh, Frank Wolff, Lou Antonio, Elena Karam, John Marley.



**In alto:** Scene da *Mare d'erba* (1947).  
Spencer Tracy e Katharine Hepburn  
**A sinistra:** Scena da *Splendore nell'erba*.  
Natalie Wood e Warren Beatty



sbandati messi in scena da Kazan, interpretati da attori perfetti per esprimere questa contraddizione come James Dean nella *Valle dell'Eden*, o Warren Beatty in *Splendore nell'erba*. Nelle loro vite sfortunate, nel loro sgraziato furore di vivere, quello che più ci colpisce non è l'aggressività esibita, ma la vulnerabilità.

Se c'è un autore che ha compreso il drammatico dilemma dell'adolescenza, con i suoi conflitti, i suoi slanci e i suoi fallimenti questo è stato Kazan. Vano è cercare in lui la saggezza. La saggezza implica la maturità. Ma l'eroe di Kazan è perpetuamente immaturo. Per questo ogni suo gesto, anche estremo, non è mai definitivo. Basta questo per fidarci di questi eroi antieroi e del loro autore? Basta questo per cancellare le colpe vere o presunte del regista? Non so rispondere a questa domanda. So solo che Kazan, da sempre, m'ispira - come la tragedia greca per Aristotele - terrore e pietà: un terrore e una pietà che forse non porteranno ad alcuna catarsi, ma che forse porteranno a non smettere di parlare di lui. Anni fa a Roma l'ho conosciuto. Tenne una lezione, di fronte a una platea tumultuosa ed appassionata. Era piccolo, magro, elettrico. Teneva in pugno il pubblico, incalzandolo, provocandolo, rispondendo con puntiglio, con ironia, con intelligenza. Chiamava in causa i ragazzi eccitati, indicandoli, invitandoli a parlare. Era un leader, un vero leader. Affascinante. Seducente. Cordiale. Umano. Brillante. Quando finì tutto, mi avvicinai e gli dissi che lo ammiravo. Si fermò a chiacchierare, come un vecchio amico. Mi chiese se mi occupavo di cinema e gli dissi di sì, anche se in modo del tutto occasionale. Allora mi prese sottobraccio e mi chiese di aiutarlo a trovare i soldi per il prossimo film. Ridacchiava mentre lo diceva. Sapeva che era inutile, ma ... Come dire? Lui ci aveva provato. Come un vecchio seduttore che ci prova con la prima cameriera che incontra, per non perdere l'esercizio. Mi fece un'immensa pena. Ripensai al personaggio del vecchio padre nel *Compromesso*, che va in banca a mendicare soldi dopo il fallimento: pregando, insultando, delirando, facendosi umiliare. Questa lotta da guitto, ma sempre sui coturni, Kazan la stava facendo davanti ai miei occhi. Mendicava. Come un adolescente che non avrà mai il denaro del padre. E io che non avevo soldi potevo dargli solo parole. Parole e comprensione. Tutte cose inutili, come mi disse con un sorriso e una pacca sulle spalle.

Anche ora non ho altro dono da offrire alla sua memoria. Ma è proprio vero che questo dono, la parola, quello che i greci chiamano *epos*, è così inutile? ●

**A sinistra:** James Dean e Julie Harris  
in una scena di *Ad Est dell'Eden*.

# Tra il Dottor Jeckyl e Mister Hyde

## Intervista a Ferid Boughedir

di Lidia Tarantini

**L.** Quale valore e quale significato ha per te il lavoro di regista, cioè il tuo lavoro come “creativo”?

**F.** Realizzare un film è come comporre una vita sognata con dei pezzi di vita vera (in particolare con degli attori) per cercare di catturare la Poesia che è fugace e mutevole, che sta nella vita di tutti i giorni, ma che non tutti riescono a vedere, che fugge via come una gazzella se ci si avvicina troppo in fretta, che bisogna sedurre e rassicurare come una donna affinché non si sottragga e si lasci guardare. Girare un film è lasciare in ogni scena la finestra aperta, non chiudere a chiave, affinché la Poesia entri liberamente, attirata dalla storia che si finge di raccontare, ma che in realtà si racconta per un solo motivo: far sì che la Poesia venga ad ascoltare credendo che ci si stia occupando d'altro... e che prenda posto in modo innocente, fondendosi del tutto naturalmente con il racconto.

**L.** Stai dicendo che si può fare un'opera d'arte solo cogliendo la poesia di sorpresa e quasi del tutto inaspettatamente. L'opera d'arte insomma è un “evento” e non una costruzione razionale. Nelle *Lezioni americane* Calvino diceva a proposito della fantasia che “la fantasia è un luogo dove ci piove dentro”...

**F.** Proprio così, sono d'accordo.

**L.** Ma allora, come fai ad integrare questo tuo “stupore” creativo con le altre tue molteplici anime: professore universitario, critico cinematografico, membro di giurie internazionali, scrittore. In altre parole, come riesci ad essere davanti e dietro la cinepresa?

**F.** Non è la stessa parte del cervello che è in funzione quando faccio il regista, piuttosto che lo storico o il teorico o il critico. Anzi ho il sospetto che tutte queste attività mi servano per tenermi occupato in attesa di ricominciare a fare il regista. Non sono neanche del tutto sicuro che nell'atto creativo sia il cervello ad essere l'attore principale, perché mi sembra che il luogo delle emozioni stia altrove... Moufida Tlatli mi ha detto una volta che, rispetto ad altri cineasti con i quali lei aveva lavorato (è una famosa montatrice), appena finito di girare, io diven-



tavo subito un feroce critico di ciò che avevo girato. Ma questo non mi stupisce perché Mister Hyde, il critico intendo, è un ammiratore delle grandi opere della settima arte e gli sembra sempre che il film del Dottor Jeckyl, il regista, sia ben lungi dall'aver lo stesso valore. Del resto il Dottor Jeckyl, che ha più o meno un'età emotiva di dodici anni, non vuole crescere ed è capace di meravigliarsi scioccamente ed ingenuamente, come se fosse la prima volta, davanti a cose che gli adulti smaliziati considererebbero delle scemenze. Per fare un bel film credo che si debba essere d'accordo con questa bella frase di Jules Supervielle: "Non voglio uccidere dentro di me quel bambino di cui ogni adulto è l'assassino".

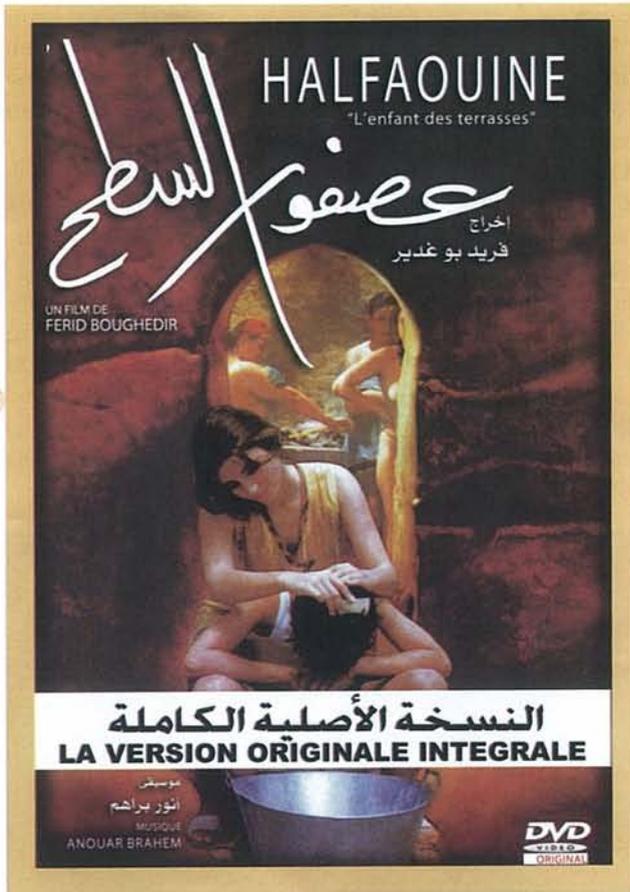
**L.** Credo che l'esemplificazione migliore del tuo discorso siano proprio i tuoi film: *Halfaouine* e *Un été à la*

*Goulette*. L'occhio della cinepresa è perfettamente identificato con lo sguardo degli adolescenti e del bambino protagonisti dei film, ed il mondo è davvero lo schermo su cui proiettano i loro desideri, le loro emozioni, i loro stupori...

Ma per tornare al Ferid teorico, al Mister Hyde che non è poi così male, esistono secondo lui delle specificità nella produzione cinematografica maghrebina ed in particolare tunisina?

**F.** Certamente, c'è una specificità della produzione tunisina, algerina, marocchina, che sono al contempo vicine e diverse. L'identità tunisina ha di specifico il fatto di essere stata storicamente forgiata da una serie di "metisaggi" culturali prodotti dalle varie invasioni, da incontri dovuti alla guerra o al commercio o anche dalla sempli-



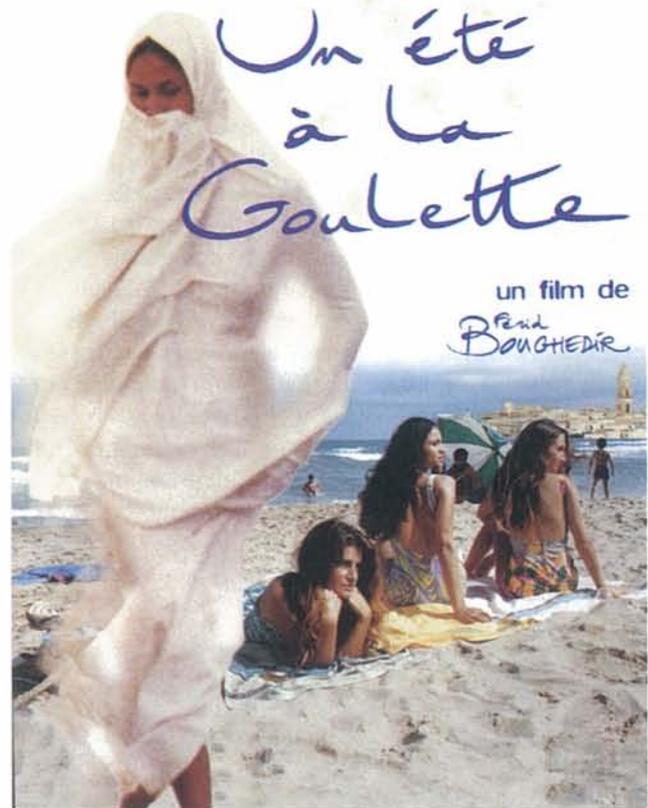


ce vicinanza geografica. E questi fattori variano nei vari paesi del Maghreb. Per esempio la cultura tunisina è stata molto influenzata dalla cultura italiana, mentre il Marocco da quella spagnola, la Tunisia è stata conquistata dai Turchi mentre il Marocco no. Una caratteristica del popolo tunisino e dei suoi artisti è di essere stati capaci, da sempre, di fare un sincretismo armonioso degli apporti stranieri, di "tunisizzarli". Nel cinema questo è particolarmente evidente: il cinema tunisino non copia i modelli stranieri cercando di riprodurli, ma ha perfettamente digerito questi contributi e li ha integrati nella sua "tunicità". Cosa che non è sempre così evidente per i registi degli altri paesi.

**L.** Quando giri un film hai un referente ideale, pensi ad un pubblico particolare o ti rivolgi ad un pubblico per così dire a-specifico?

**F.** Non penso a qualcosa di specifico perché questo sarebbe un movimento di calcolo assolutamente contrario alla creazione artistica. Faccio i miei film innanzitutto per me come pubblico, come spettatore che vorrebbe vedere sullo schermo, per ogni argomento trattato, il "suo" film ideale. Ed io come spettatore e come persona mi sento al tempo stesso "locale", "particolare" e "universale".

**L.** Ti piace il neologismo "glocale"? Vuol dire in qualche modo quello che tu dici sul fatto che oggi ognuno di noi



non può pensare di essere se stesso, nella propria cultura se non riesce anche a de-localizzarsi, integrando qualcosa che è dell'ordine del globale.

**F.** Mi piacciono i neologismi.

**L.** Se dovessi dare una definizione della tua produzione cinematografica, ne sapresti trovare una? E quale valore le attribuiresti?

**F.** Non posso rispondere a questa domanda, sarebbe troppo doloroso costringere Hyde a fare i complimenti a Jeckyl, mentre è convinto che Jeckyl ha completamente fallito!... Allora Jeckyl preferisce credere ai complimenti degli altri che dicono che i suoi film li rendono felici (è uno dei sogni di Jeckyl), che non invecchiano (è uno dei sogni di Dorian Gray, ma abbiamo cambiato personaggio), che anzi migliorano invecchiando (e questo è un miracolo incomprensibile). Allora il buon Jeckyl che è sempre nel dubbio, ma non proprio nell'auto-flagellazione, si ripete: "Per fortuna, nonostante tutti gli errori di cui non si sono accorti, c'è malgrado tutto qualche "Bel Resto"..."

**L.** Permettetemi di chiosare per il pubblico italiano: "Bel Resto" (in francese "Beau Reste") è in assonanza con "Beau Geste" che è il personaggio di un film cult del 1939 con Gary Cooper.

Tuttavia mi sembra difficile considerare come "bei resti" film come *Halfaouine* o *Un été à la Goulette*...Piuttosto

*Halfaouine* ha ottenuto vari premi nel mondo (Cartagine, Valencia, Monreal, Las Vegas), è stato nominato al César come "migliore opera prima di fiction", ed ha ottenuto il record assoluto di pubblico in Tunisia.

quello che vorrei capire è che come mai *Halfaouine* ha avuto un successo straordinario nei Paesi Arabi, dove è stato considerato un vero e proprio capolavoro, mentre *Un été* è piaciuto di più in Europa, ed è un vero peccato che in Italia non abbia ancora trovato un distributore.

**F.** Per quanto riguarda *Halfaouine*, che sia piaciuto nei Paesi Arabi, nonostante sia per certi versi piuttosto osé, potrebbe essere perché dice ai tunisini e agli arabi, che vivono nel senso di colpa e nella paura di trasgredire completamente divieti e dogmi, soprattutto quelli legati al corpo femminile, che trasgredire non è così grave ma che fa parte della natura umana.

**L.** In effetti vedendo il film, sono stata favorevolmente colpita dalla naturalezza, ad esempio, con cui le donne (il film si svolge in gran parte dentro un hammam) mostrano le loro nudità, e come lo sguardo del protagonista, ancora bambino, un pre-adolescente, rende quei corpi privi di peccato. E' solo quando scoprirà il desiderio che tutto cambia e anche l'hammam diventerà un luogo proibito.

**F.** E' vero, ma credo che ci sia ancora un altro motivo. Attraverso questo film i tunisini hanno scoperto che possono essere amati e amarsi loro stessi, nonostante le loro contraddizioni, i blocchi, le debolezze, il loro sentimentalismo, le passioni. Insomma, come scrisse all'uscita del film il prof. di psicologia Nourredine Kridis, esso ci mostra una Tunisia amabile. Per questo credo che il film sia piaciuto tanto alle donne, che sono certo meno sensibilizzate dalla visione delle loro nudità.

**L.** Per quanto riguarda *Un été* è stato meglio accolto in Europa che nei Paesi Arabi?

**F.** In Tunisia è stato attaccato dalla stampa e dai partecipanti al Festival di Cartagine per una sorta di "sottosviluppo ideologico"...Il film parla, infatti, tra l'altro, della possibile buona convivenza tra ebrei e musulmani e qualcuno lo ha definito un film "sionista"!...Ma per fortuna il pubblico, soprattutto i giovani, non ha percepito questa pacifica convivenza come un problema, ma si è interessato piuttosto ad altri aspetti del film, come il problema della verginità, o ai conflitti padri-figlie, problemi del resto affrontati, con leggerezza e ironia. Tutti i padri del film, il musulmano, l'ebreo e il cristiano, appaiono egualmente intolleranti e preoccupati rispetto alla sessualità delle proprie figlie.

**L.** Per concludere, cosa diresti ad uno spettatore europeo che si sedesse per la prima volta davanti ad uno schermo per vedere un tuo film?

**F.** Siate i benvenuti! Spero che la qualità dell'ospitalità non vi deluda. ●

*Un Été à la Goulette* ha fatto parte del concorso ufficiale al Festival di Berlino 1996 e ha ricevuto il Gran Premio del Festival di Gerusalemme e quello della Biennale del Cinema Arabo a Parigi. E' il film maghrebino più visto in Europa e nel mondo nella stagione 1997-98.



## Ferid Boughedir

Uno dei critici più famosi d'Africa e del Mondo Arabo; è stato assistente del regista Alain Robbe-Grillet e di Arrabal. E' attualmente professore di Cinematografia all'Università di Tunisi. E' stato membro ufficiale della giuria dei tre più grandi Festival di Cinema: Cannes (1991), Berlino (1997), Venezia (1999), e presidente del celebre Festival *Panafricana* di Ouagadougou nel 2001.

Tra le sue opere principali: *Le Cinéma Africain de A à Z* (Ed. OCIC); *Le Cinéma en Afrique et dans le Monde* (Ed. Jeune Afrique). Quale co-autore: *Les Cinémas du Maghreb* (Ed. Papyrus-Cinéaction); *Cinémas Noirs d'Afrique* (Ed. L'Harmattan-Cinéaction); *Cinémas Arabes* (Ed. du Cerf-Cinéaction); *Cinéma du Maghreb* (Ed. Corlet-Cinéaction-2004); *Afrique 50: Singularités d'un cinema pluriel* (Ed. L'Harmattan-2005).

### Film Principali:

*Le Pique Nique*- Cortometraggio Fiction 1975

*Caméra d'Afrique* -Lungometraggio 1983

*Cinéma de Carthage* - Cortometraggio 1985

*Caméra Arabe* -Lungometraggio 1987

*Halfaouine* - Lungometraggio 1990

*Un été à la Goulette* - Lungometraggio 1996

Attualmente sta preparando un nuovo lungometraggio: *L'Ange*.

# Cinema e trasformazioni

nel film

Ecco l'inizio: quasi invisibile, un nodo  
Non quello che uno stimolo presente ha formulato  
ma quell'unico, forse congenito nodo,  
attorno al quale come al sole nel cielo  
stanno le altre interrogazioni,  
il complesso sistema della nostra età attuale  
Ogni volta che la storia si produce  
si chiarisce una situazione  
Una tempesta scoppia, poi torna il sereno  
e ogni volta la causa è antica  
Ed è qui che bisogna ritornare,  
riportarsi nel nucleo del sistema  
dove l'urto generò la malattia, la tempesta, il disagio sociale  
Quest'urto che è poi origine e principio.

Appaiono sempre nuovi fuochi in cielo  
Un giorno è il problema dell'arte formale  
un giorno è il passato e il divenire,  
un altro, un ingorgo speculativo  
Un giorno è il furore che ci acceca,  
il giorno dopo, una tristezza senza fine  
oppure è l'oriente e l'occidente,  
la volontà che non ci vuole più obbedire  
Un giorno i figli che vorremmo avere  
E ogni giorno tutto è in relazione  
con l'universo intero, in contatto perenne  
sia astrattamente che nel concreto.

(Bianca Garufi, *Se non la vita*, Vanni Scheiwiller, 1992)

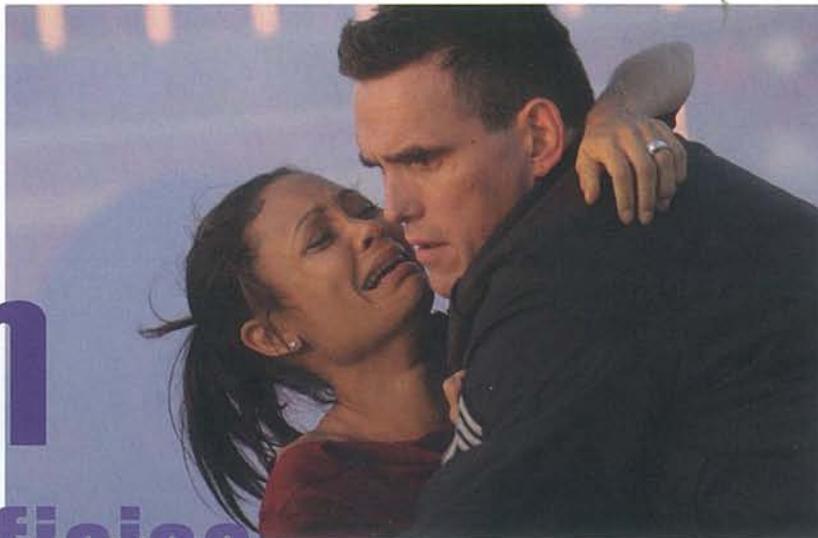
Un omaggio all'amica, alla poetessa, alla collega  
appassionata della vita psichica che ci ha lasciato  
solo qualche giorno fa... Ciao Bianca!



"No proper time of day"  
di Alessandro Lo Monaco

# Crash

## Contatto fisico



di **Laurenzia Falcolini**

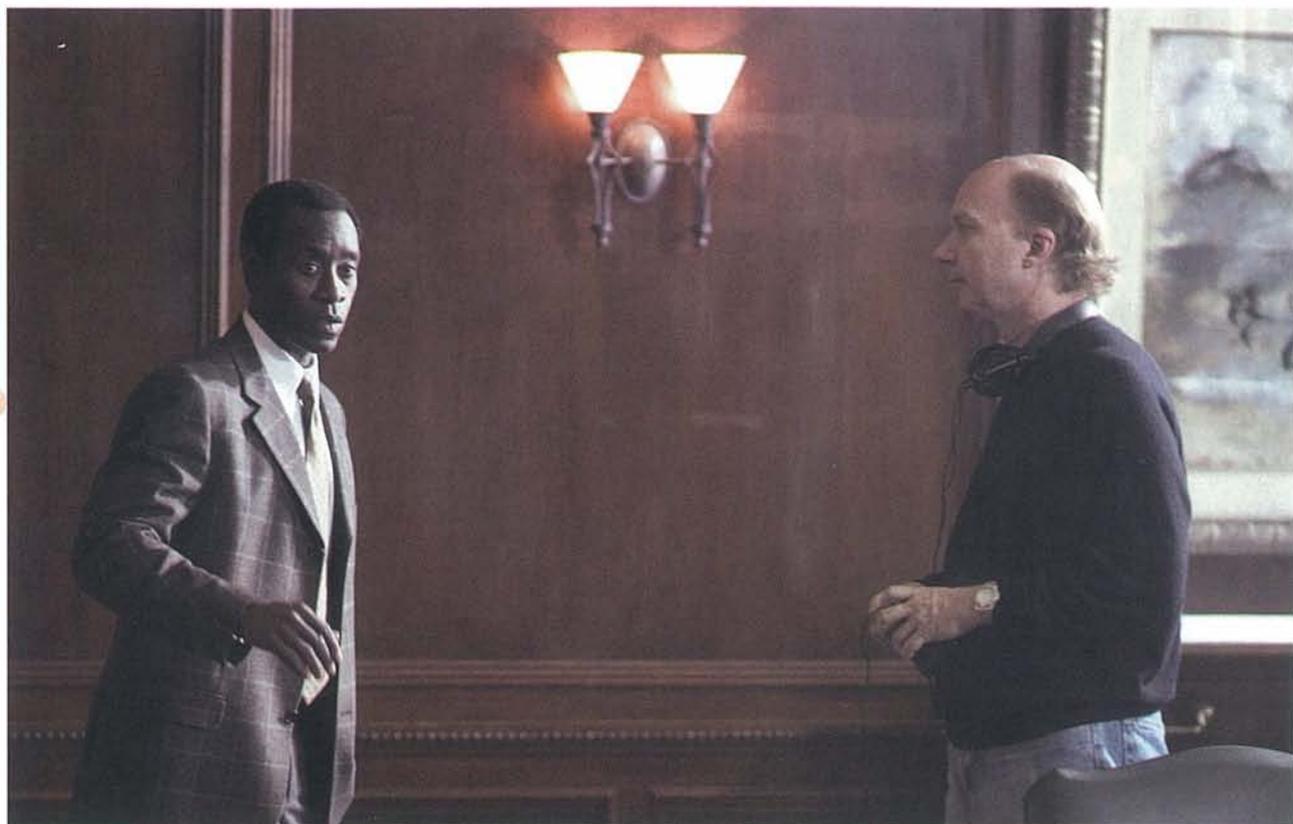
Notte, fari, iridescenze. Un uomo di colore, in shock per un tamponamento, mormora «Qui a Los Angeles non c'è contatto fisico con nessuno. Siamo tutti dietro vetro e metallo. Il contatto ci manca talmente... che ci schiantiamo contro gli altri solo per sentirne la presenza». La donna bianca accanto a lui, una detective, esce dalla macchina e si avvicina alla donna coreana che li ha tamponati; le due donne cominciano a litigare con rabbiosa incomunicabilità. Il campo si allarga: macchine della polizia, luci intermittenti. L'uomo della prima inquadratura si rivela anch'egli un detective che deve indagare sull'omicidio di un giovane delinquente di colore, avvenuto proprio lì, sul luogo del tamponamento. Il detective scambia poche parole con un collega poi si china sulla scarpa del morto abbandonata sul ciglio della strada. Lo sguardo si sposta meccanicamente alla ricerca del corpo...diventa incredulo...il detective guarda impietrito il cadavere. Flash back. Paul Haggis con stile veloce ed essenziale mette in scena fin dalle prime inquadrature tutti i temi di *Crash*, film interiore e diverso dal pessimistico ed omonimo film di David Cronenberg.

Con pochi set visti da angolazioni diverse, Haggis mostra, attraverso gli scontri-incontri che collegano il detective a tutti i personaggi del film, il razzismo e l'intolleranza, l'impotenza e la solitudine, le casualità che sconvolgono le loro vite ma anche i capovolgimenti inattesi e liberatori.

Eraclito, filosofo enigmatico e paradossale, diceva che

tutto si trasforma per enantiodromia ovvero per l'inevitabile corsa verso l'opposto. Questo concetto, definito da Jung una legge psichica ineluttabile e «crucele (...) a cui sfugge soltanto chi sa differenziarsi dall'inconscio», se utilizzato (casualmente o non) per esprimere l'ambiguità dei personaggi di un film, può sembrare un meccanismo artificioso. Forse per questo fa così discutere *Crash* recentemente insignito di tre Oscar come miglior film, migliore sceneggiatura originale e miglior montaggio.

Ambientato in una Los Angeles impietosa e spirituale, *Crash* è l'affresco di un mondo multietnico popolato di personaggi palesemente differenti eppure resi eguali da una comune caratteristica: ciascuno di loro è borderline ossia ha un atteggiamento verso il mondo al limite, per questo a rischio di capovolgimento. Nella trama raffinata e ricca di colpi di scena, ogni «crash» è un nodo che superficialmente collega gli incontri-scontri dei personaggi e profondamente mette ciascuno di loro a contatto violento con parti oscure di sé. Gli affetti compressi, scissi, misconosciuti esplodono nel momento del crash e mettono allo scoperto il problema di ciascuno. *Crash* è di volta in volta tamponamento, furto, omicidio, sopraffazione, corruzione, molestie sessuali, incapacità a comprendere nient'altro che i propri bisogni o le proprie ragioni. Anche la scena di sesso tra il detective nero e la collega bianca è l'occasione per uno scontro aspro e velenoso che interrompe l'amplesso. I personaggi si odiano, si sospettano, sono rabbiosi e viscerali, non a caso la parola «crash» si collega al lati-



## Crash - Contatto fisico

Il film rivelazione d'esordio di Paul Haggis è stato premiato come "Miglior film", "Migliore sceneggiatura originale", "Miglior montaggio" e "Migliore canzone". Matt Dillon è stato premiato come "Miglior attore protagonista" e con il David di Donatello come miglior film straniero. Haggis aveva già vinto un Oscar per la sceneggiatura di *Million dollar baby*, il film capolavoro diretto da Clint Eastwood. Dopo aver sceneggiato *Flags of our fathers* e *Casino Royale* il poliedrico regista canadese è attualmente alle prese con il remake americano de *L'ultimo bacio* di Gabriele Muccino.

no "crassus", grossolano. Ma dal momento che ciascun crash è la rottura di un equilibrio instabile, contiene anche la possibilità di un capovolgimento-trasformazione. Con un continuo movimento circolare della struttura narrativa le viltà diventano eroismi, le ombre luci, i conflitti riappacificazioni; anche il gelo che sembra attanagliare Los Angeles si trasforma in neve e come elemento purificatore che scende dal cielo, tocca la grossolanità dei personaggi cambiandoli. La relazione è il campo in cui si manifestano le trasformazioni agite, senza quasi parole, perché

crash è innanzi tutto contatto fisico: la moglie del governatore rompe la corazza di rabbia e solitudine che l'impri-giona abbracciando la colf di colore; l'agente cattivo si salva dal cinismo tirando per le braccia la donna nera, da lui precedentemente molestata, prima che il fuoco l'avvolga; il delinquente nero spalanca la gabbia che rinchiede dei vietnamiti con una generosità che lo riabilita; la bambina si slancia sul padre come un angelo protettore facendo vivere al uomo iraniano l'inferno in cui potrebbe precipitare uccidendo per odio.

La peculiarità di *Crash*, come ha detto il regista in un'intervista, sta nel fatto che tutti i personaggi sono ambigui; per tale motivo, l'agente "buono" si trasforma genialmente in "cattivo" per una banale fatalità: credendo che il fratello delinquente del detective nasconda una pistola, l'agente l'uccide senza pietà mentre lo spettatore, già coinvolto dal capovolgimento mozzafiato, sobbalza vedendo il ragazzo estrarre dai pantaloni la statua di S. Cristoforo, protettore dei viaggiatori, che lo ha accompagnato in tutto il film.

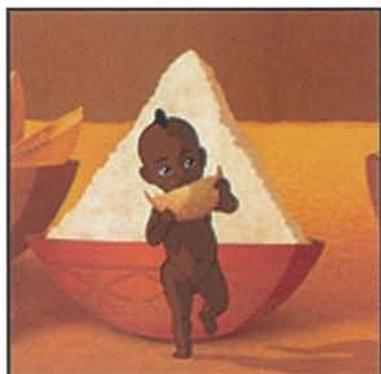
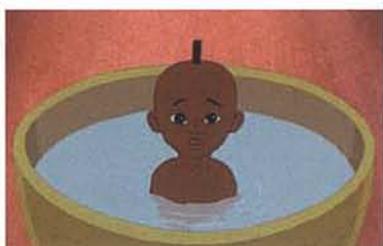
La statua verrà poi ritrovata per terra dal detective permettendo ad Haggis, da una parte, di utilizzarla come realtà simbolica del viaggio interiore che questi deve compiere per cambiare; dall'altra, per chiudere il cerchio ideale che unisce tutti i personaggi in un percorso di spiritualità che affascina ed emoziona. ●



# L'uscita dal pensiero

## Kirikù e la strega Karabà

di Pia De Silvestris



Questo film di animazione è diventato un classico in tutto il mondo. Quest'anno al festival di Cannes il regista **Michel Ocelot** è stato super acclamato dal pubblico dei bambini al gran teatro Lumière per la proiezione del secondo cartoon *Kirikù e gli animali selvaggi*. La canzone principale del film, come per il primo 'Kirikù', è di **Youssou N'Dour**. Ecco le parole del regista in proposito: «Volevo che la musica venisse dall'Africa perché la musica moderna viene da lì, è un dono che l'Africa ha fatto al mondo. Poi ho potuto realizzare il resto della colonna sonora anche con Manu Dibango, che è un musicista africano che vive a Parigi come me e abbiamo lavorato bene insieme. Vedrete ci sarà moltissima musica anche in *Kirikù e le bestie feroci*» (cfr. l'intervista di Arianna Finos su Kataweb).

Il film di animazione *Kirikù e la strega Karabà*, tratto da una fiaba tradizionale dell'Africa Occidentale, come tante altre fiabe inizia la sua narrazione con la nascita prodigiosa di un piccolo eroe, destinato dal suo popolo a compiere gesta salvifiche, e finisce con la morte di una strega. Vediamo Kirikù appena nato già investito di compiti enormi, come combattere il mostro della sorgente per restituire l'acqua al villaggio, per poi rivolgersi addirittura all'impresa più difficile ed insidiosa di tutte: combattere la cattiva strega Karabà, colei che fa scomparire gli uomini del villaggio, e tra questi lo stesso padre di Kirikù. La madre di Kirikù, invece, come fosse incapace di qualsiasi intervento, consiglia al figliolo di recarsi dal vecchio nonno, il saggio della montagna. Ma per raggiungerlo Kirikù deve sfuggire ai feticci della strega, quelli che una volta erano gli uomini del villaggio, poi trasformati da lei in una sorta di robot asserviti e sottoposti al suo volere. Il cammino iniziatico si svolge nel sottosuolo, come a rappresentare un passaggio profondo per arrivare al cospetto della saggezza. Qui, il vecchio gli svela il segreto: Kirikù, protetto dalle parole del padre simbolico, potrà quindi affrontare la strega e azzerare tutti i suoi malefici, trasformando Karabà, se stesso e i feticci in esseri umani. Osserviamo quindi come il passaggio dall'infanzia all'adolescenza si svolga attraverso il distacco dalla madre, l'assunzione della parola del padre e la "riparazione" della madre.

La favola appare strutturalmente proprio come la descrive Propp nel famoso saggio *Morfologia della fiaba*. La situazione iniziale parte da una mancanza (l'acqua, gli uomini, i frutti) che spinge il piccolo eroe a voler risolvere l'enigma. Il cartone animato ha colori e disegni di carattere "primitivo" ed essenziale, si potrebbe definire un cartone povero rispetto ai grandi colossi alla Walt Disney, ed è bello nei suoi quadri viventi ispirati a Rousseau, *Il Doganiere*, e alla pittura tradizionale dell'Africa e dei suoi tanti popoli. Le musiche africane di Youssou N'Dour aggiungono al film un'atmosfera di allegria e di grande poesia. In un'intervista, il regista francese del film Michel Ocelot ricorda la sua infanzia trascorsa in Guinea e parla del coraggio di Kirikù: "Kirikù è coraggioso anche se ha paura. Questo è il coraggio, avere paura ma sfidarla". Si potrebbe dire che Kirikù, nato per sua stessa richiesta dal corpo della madre, sia un bambino in possesso della

# magico



propria origine, un fatto che, diversamente da ogni essere umano, già gli conferisce un potere magico.

Ma potremmo vederlo anche come un bambino nella solitudine della sua onnipotenza. L'onnipotenza, che è assenza di conflitti, fa dire a Kirikù: "Perché la strega è cattiva?".

E' come se il cartoon rappresentasse l'umano-divino prima di aver mangiato "il pomo"; nel momento in cui la mancanza lo rende suscettibile alla tentazione di conoscere. Ciò che produce la tentazione di conoscere è l'esperienza della mancanza, e lui è un bambino che, corrispondendo fortemente alla fantasia della madre sul proprio bambino, non può che sentirsi onnipotente.

Ma la sua onnipotenza è data anche dall'investitura del gruppo generazionale che lo elegge come salvatore. Il grande nonno saggio rappresenta lo spirito degli avi che lo consiglia e lo aiuta sia con le parole che con la sua "presenza". Quando il nonno gli affida il compito di salvare il villaggio, Kirikù chiede: "Tu puoi farmi diventare grande? E' la cosa che desidero più di ogni altra!".

Perché diventare grande significa riuscire ad interrompere e riparare il circuito depressivo. Infatti, Kirikù è nato da una madre malinconica -che ha riposto in lui tutte le possibilità di vita- e si accinge a sconfiggere e liberare dal dolore la madre cattiva, sia come aspetto scisso di sé-madre che come prospettiva di un compito infantile di riparare la madre. Guarda caso, la strega Karabà ha conficcata nella schiena una spina, simbolo di un pene irraggiungibile e fonte di avidità e di invidia. Karabà ha bisogno di entrare in contatto con l'onnipotenza infantile per poter uscire dal circuito distruttivo invidioso e potersi identificare con il femminile. Kirikù le strappa con i denti la spina al centro della schiena e subito la strega si trasforma in una donna bellissima.

Kirikù, invece, si ritrova uomo, e allora le dice: "Vedi che non hai perso tutti i tuoi poteri?". Come dire alla madre riparata: "Vedi che sei capace di essere madre?". Questo processo di umanizzazione incomincia dall'inizio delle sue imprese riparative. Quando il villaggio appare inaridito, senza acqua, e Kirikù, nel ridare l'acqua al villaggio, quasi annega nei suoi flussi, mi è sembrato di vedere rappresentato il tentativo di colui che cerca di impossessarsi dell'origine perduta, la ripercorre e rinasce nelle braccia della madre. Si potrebbe dire che emerge un'immagine di bambino dipendente che non può delegare a nessun adul-

to la gestione delle parti infantili, ed è sempre esposto in primo piano ad una massiccia responsabilità di se stesso. Questo film ci permette di attraversare e sostare su varie esperienze che possono determinare uno stato depressivo nel bambino: la nascita, la mancanza del padre e la salvezza della madre attraverso l'assunzione del dolore della madre.

In genere il conflitto madre-figlio sta all'origine della depressione. È concepito come insolubile e ineluttabile, poiché se la madre è depressa "non vede" il bambino e il bambino non avrà mai la possibilità di riconoscersi.

In questo film invece vediamo che il bambino, aderendo alle fantasie magico-onnipotenti della madre, riesce a trovare il modo per riparare la circolazione depressiva generazionale.

Saputo dal vecchio saggio che la strega è cattiva perché soffre, Kirikù toglie la spina dalla schiena della strega Karabà. E' come sollevare dal dolore la madre, e perciò diventare grande e libero di unirsi alla donna. Rinasce dunque come uomo e quando va al villaggio si fa riconoscere dalla madre. Ma ancora la parola del padre, rappresentata dal nonno saggio, la parola della realtà, viene a suggellare la fine di questa bella fiaba metafora della vita.

Il vecchio saggio scende dalla montagna e viene al villaggio per essere garante della trasformazione della strega in donna e di Kirikù in uomo.

Naturalmente il film assomiglia più alla fantasia onnipotente di come una madre vorrebbe il figlio, sempre vincente, bambino e imperituro.

La madre gli dona il pugnale, il fallo del padre, e lo mette in contatto con il proprio padre che forse rappresenta un'ulteriore mancanza nel vissuto della madre, e Kirikù, in quanto idolo di riparazione laica, diventa chiave di volta di questo circuito doloroso: assenza del padre - madre cattiva.

L'uscita dal pensiero magico avviene quando Kirikù combatte il male rappresentato da Karabà e lo fa con i denti, con tutto se stesso, quel sè stesso che voleva sapere perché mai la strega fosse cattiva e che solo assumendosi il dolore in prima persona, (la "scuola di dolore" come dice Freud), potrà estirparlo e uscire così dall'onnipotenza.

A mio avviso, il film rappresenta l'illusione terapeutica non la soluzione, ma come in tutte le favole l'illusione può essere il presupposto per una soluzione. ●



# La vita segreta delle parole

di Lella Ravasi

Una piattaforma petrolifera in mezzo al mare. Un incidente. Un uomo ferito, Josef, ustionato in modo grave nell'incidente, ha perso la vista temporaneamente. Una giovane infermiera, Hanna, straniera, ha un apparecchio acustico; quando vuole isolarsi dal mondo spegne l'interruttore. Due vite segnate nel corpo da una possibile incomunicabilità. Lui non la vede. Lei lo sente solo se vuole. Ma la storia è molto più complessa, e fin dall'inizio entriamo nel mistero di lei: la vediamo operaia in fabbrica, chiusa al mondo, senza amici, una vita difesa dai sentimenti; in mensa mangia da sola -riso in bianco, petto di pollo, mela- sempre lo stesso non sapore; quando rientra a casa l'aspetta il vuoto asettico, garantito da saponi impilati con cura accanto al lavandino. Una fobica, così appare. C'è una piccola voce di bimba che parla, all'inizio del film: l'accompagna, racconta la cura dell'immaginario che la ragazza ha di lei, il suo pensarla, con una salopette rossa e un golfino azzurro, capelli lunghi, capelli corti, come se fosse una figlia perduta, o una figlia non nata, una parte di lei inabissata. E la voce di bambina dice "ci sono così poche cose: silenzio e parole...nel fondo del mare".

Costretta a una vacanza, da sola in albergo su un oceano fred-

do e ventoso, Hanna ascolta per caso di una persona ustionata che ha bisogno di cura; si propone. Meglio che stare da sola con i suoi fantasmi. Sulla piattaforma petrolifera entra in contatto con Josef, con la sua rabbia provocatoria, le ferite, il buio degli occhi. Il suo modo di stargli accanto è professionalmente perfetto, ma lui chiede una presenza che lei non gli può dare; lui ha bisogno di perdonarsi, non solo di guarire. Hanna ha lo stesso bisogno. La distanza, lo sapremo poi, è l'unica difesa possibile dall'orrore patito, dalla malattia di essere viva che le è rimasta addosso. All'inizio la guarigione di lei, l'avvicinamento alla vita, passa dal cibo: c'è un cuoco sulla terra-non terra che è la piattaforma petrolifera; quando cucina ascolta la musica del paese da cui viene la ricetta, "cucino per me, per non impazzire", dice. Così un piatto di gnocchi al pomodoro nasce ispirato da una canzone di Paolo Conte. Josef la interroga: "Cosa ti piace?", e alla sua risposta "pollo, riso in bianco, mela" le dice con stranita dolcezza "che cosa c'è che non va? Che cosa ti fa tanta paura?" E lei, quasi furtivamente, comincia ad assaggiare gli gnocchi dal piatto di lui.

E' l'inizio di un cambiamento: dal vuoto del non-senso, del

non-sapore, dal silenzio di chi è portatore di ferite indicibili, a una possibile parola, semplice, nell'intimità che si crea tra loro nella terra del dolore, di cui sono entrambi prigionieri. E' l'attenzione al corpo ferito che cura lui e cura lei. Che cosa passa da tutto questo soffrire? I due imparano ad accettare l'uno dell'altro i silenzi, imparano che è possibile non farsi male, che la vergogna e la pietà possono anche curare. La commozione di chi è nel buio della sala è sobria, guidata dalla verità delle immagini.

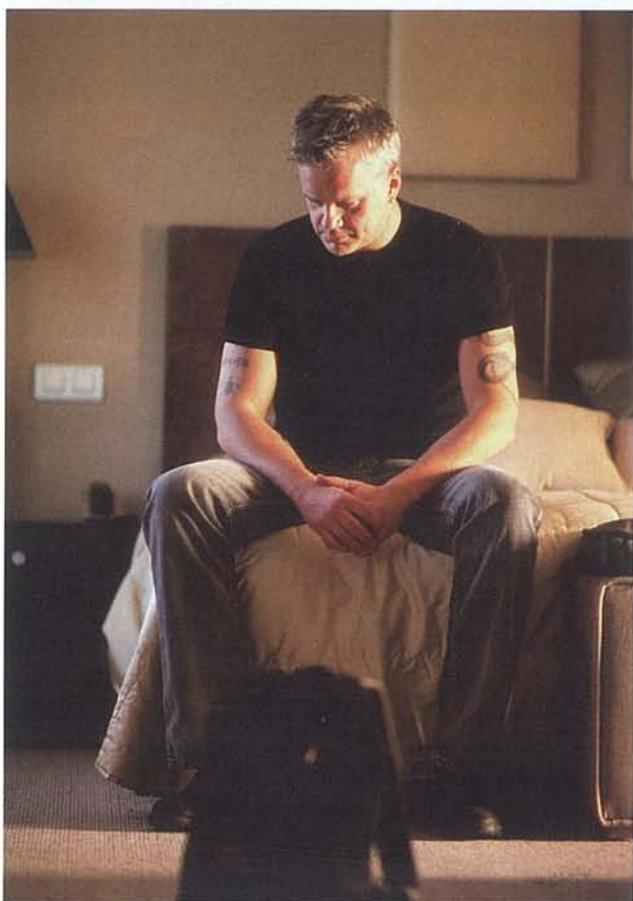
Nel microcosmo che è la vita sulla piattaforma petrolifera c'è un campionario normale nella sua bizzarria: oltre al cuoco, qualche marinaio, uno studioso dell'oceano che misura la forza delle onde, e per hobby controlla le cozze, un'oca selvatica addomesticata che passeggia da padrona, un'altalena su cui lasciarsi dondolare. Il mondo è altrove. L'essere lontani, un punto di luce nell'oceano, garantisce la vita segreta delle parole.

Hanna tocca Josef, con delicatezza lo lava, lo massaggia, permette al corpo di lui di lasciarsi andare al tocco gentile di lei che lo cura, come fa una madre con un bambino. Passa dal corpo, dagli occhi ciechi di lui che immaginano lei, dal sentirne l'odore. Solo alla fine, quando stanno per separarsi, quando lui verrà trasportato sulla terraferma in un ospedale, quando le dice la vergogna di avere portato via la donna a un amico (il cui suicidio è all'origine dell'incidente di lui che si è gettato nel fuoco invano per salvarlo), quando lei è sicura che non avranno un futuro le parole tra loro, Hanna gli racconta la sua storia.

Irrompe con la grazia del suo racconto di ragazza, dal ricordo leggero delle risate con l'amica del cuore, irrompe senza darci il tempo di pensare, entra in scena la sciagura: la guerra in Bosnia, l'albergo in cui Hanna e l'amica -che hanno lasciato la scuola infermiere per tornare a casa per un breve

viaggio- vengono portate. Sono arrivate a pochi chilometri da casa; i soldati -quelli che parlano la loro lingua, per primi, e poi i caschi blu- sono loro gli uomini del male, e loro, le ragazze, belle, ridenti, bottino di guerra, corpi da trapassare. Le torture. La violenza. L'amica morta. L'indicibile del male. La vita segreta delle parole trova nell'intimità della cura di un corpo di uomo ferito, il modo di dirsi.

Dai tanti libri, dalle tante storie lette, dal tanto -e poco- saputo di quegli anni, da quella guerra così vicina e così dimenticata, riaffiora il mistero di come si fa a sopravvivere in un corpo di donna, nella vergogna di essere al mondo, tu sì e altre no, nell'incancellabile sporca guerra addosso che lascia la traccia di sperma e sangue, che nessun sapone laverà mai via. E' l'incontro allora, l'abbraccio, a restituire il pianto e l'innocenza alla donna e all'uomo. Hanna se ne va, anche se lui urla il suo nome, lontano sull'elicottero che lo porta via. Torna lei al suo lavoro in fabbrica, ai suoi saponi. Ma l'uomo deve cercarla: sa che è l'incontro con lei che potrà salvare entrambi. E' a lui che tocca la riparazione. Lo vedremo nell'ultima parte del film, seguiremo con lui i passi semplici e durissimi del faccia a faccia con i danni della guerra nel corpo e nella psiche di Hanna, come delle altre donne violate. E infine la voce della bambina dell'inizio torna a salutare, forse per sempre, Hanna e "i fratellini". Riporta John Berger, nelle note al film, la frase, che tocca e cura, dello scrittore vietnamita Le Thi Diem Thuy: "Lascia che la parola sia umile, lascia che si sappia che il mondo non è cominciato con parole, ma con due corpi stretti l'uno all'altro, uno che piange e l'altro che canta". ●



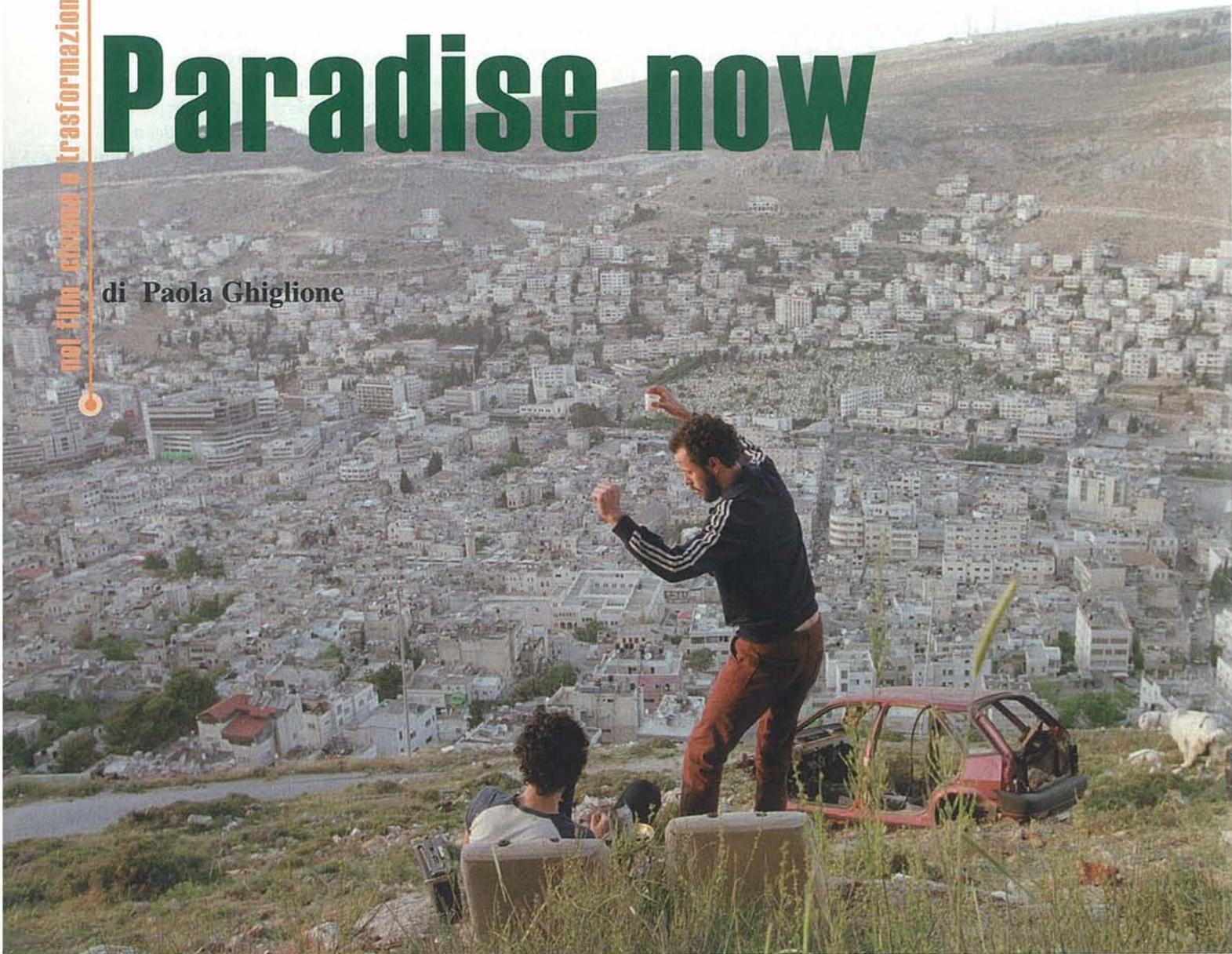
## Isabel Coixet

La giovane regista catalana muove i suoi primi passi come giornalista della Rivista *Fotogramas*, prima di esordire nel 1988 con *Troppo vecchio per morire giovane*, un chiaro rimando ad una battuta di Marty Fieldman, una settimana prima di morire. E' del 1996 *Le cose che non ti ho mai detto*, pellicola un po' sgangherata con velleità autoriali. Nel 2004 gira *La mia vita senza me*, pellicola come le precedenti tutta declinata la femminile. Ma è con *La vita segreta delle parole*, film presentato fuori concorso all'ultima Mostra del cinema di Venezia nella Sezione Orizzonti, che ottiene dei lusinghieri commenti dalla critica anche grazie ad una strepitosa interpretazione di Tim Robbins.

# Paradise now

nel film: cinema e trasformazioni

di Paola Ghiglione



Nablus, Palestina, capitale del mondo alla rovescia. In questa città i dolci, di qualità straordinaria, si mangiano mezz'ora prima di sedersi a tavola per il pranzo e tornano, ancora più buoni, con il caffè che concilia la digestione. Siamo in una delle città più antiche del mondo, ma qui le case di pietra chiara che in qualsiasi paese europeo si farebbero visitare a pagamento, vengono smantellate dai cannoni e dalle ruspe di un esercito di occupazione. Qui le persone sorridono quando ti raccontano il dolore che ha stravolto la loro vita e ti parlano del nemico senza usare mai parole come odio e disprezzo, quasi come se volessero impedire alla disumanità del nemico di contaminare la propria umanità. Come ha scritto Mahmud Darwish, palestinese, forse il più grande poeta in lingua araba dei nostri tempi, "... Il nemico non è una figura astratta, ci compenetriamo e ci capita di scambiarci i ruoli. Viviamo in condizioni umane complesse, senza alcuna distanza tra loro e noi... La mia immunità ideale risiede nel non perdere la

mia umanità nello sguardo che poso sul nemico".

In questo mondo alla rovescia nasce la storia di Said e Khaled, che amano guardare il piccolo universo di Nablus dall'alto di una collina, prendendo almeno per un momento le distanze dalla dolorosa realtà in cui sono nati e cresciuti. Sulla collina Said e Khaled riescono persino a ipotizzare un futuro, componendo e scomponendo progetti in cui si alternano il desiderio di andare via e la speranza di trovare lì in Palestina una ragione per continuare a sperare in una vita migliore.

Le precarie ambizioni dei due amici non sono troppo diverse da quelle della generazione che li ha preceduti. Come i loro padri, Said e Khaled vorrebbero riuscire ad affrancarsi da una perversa dipendenza nei confronti del nemico che in qualche caso sconfinava nell'emulazione, vorrebbero riprendersi il controllo sulla scansione dei tempi e dei modi a loro più congeniali per uscire di casa, mangiare, dormire, corteggiare una ragazza. Persino le conversazioni tra Said



e Suha, tornata a Nablus dopo avere trascorso all'estero diverso tempo, pur avendo in sé tutte le caratteristiche del dialogo tra potenziali innamorati, sono permeate dal senso di oppressione e di sfiducia che pervade inevitabilmente un'intera società in balia di un esercito di occupazione. La frustrazione, il dolore reiterato e umiliante, la perenne disillusione minano il cammino di qualsiasi progettualità e penetrano nella quotidianità al punto tale da non poterne essere separati, come se non potesse esistere una quotidianità diversa.

In questa situazione, persino un gesto estremo come quello del kamikaze diventa tragicamente logico e consueto. Il reclutamento, il rituale del cibo e della preparazione e la registrazione del proclama del kamikaze prossimo alla morte, sono atti che si mescolano senza soluzione di continuità ai gesti di vita quotidiana. Così uno dei "preparatori" addenta un panino durante la registrazione del messaggio di addio e in quello stesso messaggio il futuro martire si scusa con la madre per aver dimenticato il filtro dell'acqua per il rubinetto di casa.

Non ci sono eroi, non ci sono integralisti votati al martirio. Said e Khaled non sono combattenti, non hanno mai impugnato un'arma per difendere la casa, la famiglia e gli amici dalla violenza del nemico. Sono ragazzi qualsiasi, che improvvisamente si trovano a capovolgere un'esistenza che, se non fossimo in Palestina, si potrebbe definire minimalista per entrare nella schiera dei patrioti martiri. Non c'è alcun eroismo in questa scelta, anzi sono altri a scegliere per loro, quegli stessi che con lucida freddezza firmano

la regia del loro sacrificio. Sono personaggi carichi di ambiguità, che si muovono guardati dalla comunità più con un misto di paura e diffidenza che con rispetto, lontani anni luce dall'angoscia della madre di Said che non lo vede tornare o dall'aiuto offerto dal proprietario dell'officina dove i ragazzi lavorano, che forse ha già visto negli occhi di altri giovani la stessa rinuncia. Sappiamo che Said e Khaled non sono i primi e che non saranno gli ultimi, la fabbrica dei kamikaze lavora a pieno ritmo, come se davvero i mandanti credessero che l'esplosione di due corpi su un autobus o in un supermercato di Tel Aviv, in mezzo alla parte meno consapevole del nemico, potesse ribaltare e non appesantire ulteriormente la sconfitta dei palestinesi.

I due protagonisti accettano il fardello, forse c'è un paradiso ad aspettarli, forse no, ma il dubbio è comunque preferibile alla certezza dell'inferno in cui vivono. Questo dubbio sembra molto più forte in Said, mentre Khaled, travolto dall'adrenalina, esorcizza la paura con l'eccitazione che si prova ad essere finalmente protagonisti. Invece sarà proprio Said a salire sull'autobus in Israele con la cintura di esplosivo, Said che non vorrebbe lasciare sola la madre, Said che ha incontrato Suha, ma che deve riscattare se stesso dalla macchia altrimenti indelebile lasciata dal padre, ucciso perché sospettato di essere un informatore. Said chiude gli occhi e cala il sipario, mentre Khaled torna a Nablus disperato, tradito dall'amico che lo ha restituito alla vita in quel mondo alla rovescia dove un minuscolo Golia lancia a mani nude le sue pietre a un enorme Davide che risponde con il fuoco di un carrarmato. ●

**Paradise Now** è l'opera prima del regista Hanu Abu-Assad. Il film è una coproduzione palestinese e israeliana.

Riportiamo di seguito uno stralcio dell'intervista rilasciata dallo scrittore israeliano Amos Oz a Dominique Simonet (in *La Repubblica delle Donne*, n. 496 22 aprile 2006). Oz è nato a Gerusalemme nel 1939, vive a Tel Aviv. Tra i suoi libri più noti: *Contro il fanatismo* e *Una storia di amore e di tenebra*.

**Qual è per lei la vera natura del conflitto israelo-palestinese?**

"Non è una guerra di civiltà, né una guerra di religione, anche se c'è chi vorrebbe che fosse così. L'unico interrogativo è: di chi è la terra? Il nostro è un Paese piccolo. I due popoli ne hanno entrambi diritto. (...) In questa vicenda non ci sono buoni o cattivi, come amano credere gli europei. Non è un western, dove si combatte tra il Bene e il Male. E' una vera tragedia, vale a dire un conflitto fra due rivendicazioni potenti, convincenti e valide, fra il giusto e il giusto".

**E fra due vittime dell'Europa, come sembra sostenere nei suoi scritti.**

"Esatto. (...) Quelli che io chiamo gli "intellettuali sentimentali" si compiacciono di pensare che le vittime finiranno per amarsi, e che marceranno insieme verso le barricate cantando versi di Bertold Brecht. E invece no. Nella realtà, i conflitti peggiori sono quelli che mettono una vittima contro l'altra. I figli di genitori crudeli tendono a vedere nel fratello l'immagine del genitore violento. Così, gli arabi ci considerano dei colonialisti travestiti da sionisti, venuti in Medio Oriente per opprimerli. Noi, gli ebrei, li vediamo come organizzatori di pogrom, nazisti baffuti che portano la keffiyah... Tutto ciò carica sulle spalle dell'Europa una particolarissima responsabilità nei confronti di tutti noi (...) Sessant'anni fa i muri d'Europa erano coperti di scritte: "Gli Ebrei in Palestina!". Sugli stessi muri oggi leggiamo: "Gli ebrei fuori dalla Palestina!" E allora? (...)".

# Il cane giallo della mongolia

Un film di Byambasuren Davaa

di Elisabetta Salvatorelli



*Vedere il mondo in un granello di sabbia  
e il cielo in un fiore di campo,  
tenere l'infinito nel palmo della tua mano,  
e l'eternità in un'ora.*

*William Blake Auguries of Innocence*

Lo spazio sconfinato delle steppe della Mongolia ed un cielo azzurro e rarefatto attraversato velocemente dalle nuvole che sollecitano l'immaginario umano. Sono lo scenario nel quale si muove una giovane famiglia di pastori che vive un'esistenza di tipo tradizionale, le attività quotidiane scandite dai ritmi della natura, in un tempo apparentemente immobile da sempre. Una motocicletta, usata dal padre per entrare rapidamente in contatto con il mondo cittadino, tradisce la contemporanei-

tà del racconto.

*"Ogni individuo si porta dentro delle storie, come se fossero semi che lentamente maturano fino a germogliare",* così dice Byambasuren Davaa, alla prova del suo secondo prodotto cinematografico, un perfetto connubio tra documentario etno-antropologico e fiction, così come lo era stato la *La storia del cammello che piange*, realizzato dalla regista assieme al fiorentino Luigi Falorni, un film nato come tesi di laurea alla scuola di cinema di



Berlino e sorprendentemente arrivato nelle sale internazionali diventando un cult tra adulti e bambini.

Questo nuovo film è un altro prezioso seme che Byambasuren è riuscita a far germogliare nella sua terra natia della quale si percepisce la profonda nostalgia (lei vive e lavora in Germania).

Gli attori sono una vera famiglia autoctona, la cui spontaneità sorprendente è la chiave del successo dei film della regista mongola. Ancora una volta vengono affrontati i temi complessi relativi al cambiamento culturale, e la tensione tra tradizione e modernità si scioglie nel racconto filmico tra realtà e leggenda in un continuo alternarsi, fino a confondersi. Il titolo stesso è quello di una favola appartenente al ciclo mitopoietico della cultura mongola, in cui è necessario che un cane si sacrifichi per lasciare che l'amore sbocci tra due persone.

La protagonista principale del film è Nansal, la figlia più grande, che torna in famiglia dalla città, dove frequenta la scuola, per le vacanze da trascorrere in piena libertà, ma anche con una dose di impegno responsabile nell'aiuto domestico, presso il campo allestito per il pascolo estivo delle greggi. Il racconto è in realtà il "viaggio" che la bambina compie alla scoperta della vita. In questa esperienza esistenziale è accompagnata da un cane, Macchia, trovato in una grotta così come nella leggenda, e che diventa per lei una sorta di guida, alla stregua di uno spirito protettore. Sarà proprio Macchia, nella parte finale del film, a salvare la felicità della famiglia mettendo in fuga gli avvoltoi che minacciano il fratellino più piccolo di Nansal.

Ogni fotogramma è pervaso da una profonda spiritualità: i riti di ringraziamento, le statue del Buddha avvolte nell'incenso, le fantasie infantili sulle possibilità infinite, e anche dissacratamente divertenti, della reincarnazione. Una spiritualità a volte forse un po' troppo forzatamente cercata anche nella ritualità dei gesti quotidiani, tanto da far apparire senza contrasti un vivere quotidiano comunque duro e faticoso.

*"Prova a mordere il palmo della tua mano aperta e completamente distesa..."* così dice la mamma a Nansal quando lei le chiede del perché non può tenere con sé il

cane tanto osteggiato dal padre che teme possa richiamare i lupi sterminatori delle greggi. Nansal ci prova e riprova senza riuscirci. Ed ancora la saggezza espressa nella frase *"non puoi possedere tutto quello che vedi"*, è la consapevolezza di ciò che non ci appartiene, così come il valore etico riservato alla natura da una cultura che da essa trae la sopravvivenza quotidiana ed espresso nella gestualità rituale di versare il latte sulla terra che li ha ospitati in segno di ringraziamento.

L'incontro di Nansal con l'anziana che le racconta la favola del cane giallo, rappresenta l'apice del suo viaggio esistenziale alla scoperta della vita, ma nello stesso tempo simbolicamente rappresenta il passato ed il futuro di un intero popolo. Le inquadrature sono splendide; i volti illuminati dalla luce calda del fuoco all'interno della tenda, quello dell'anziana, il passato scritto nelle profonde rughe come solchi lasciati sul terreno, e quello della bambina, liscio, intatto, pieno di aspettative, dove ancora la vita deve lasciare un segno.

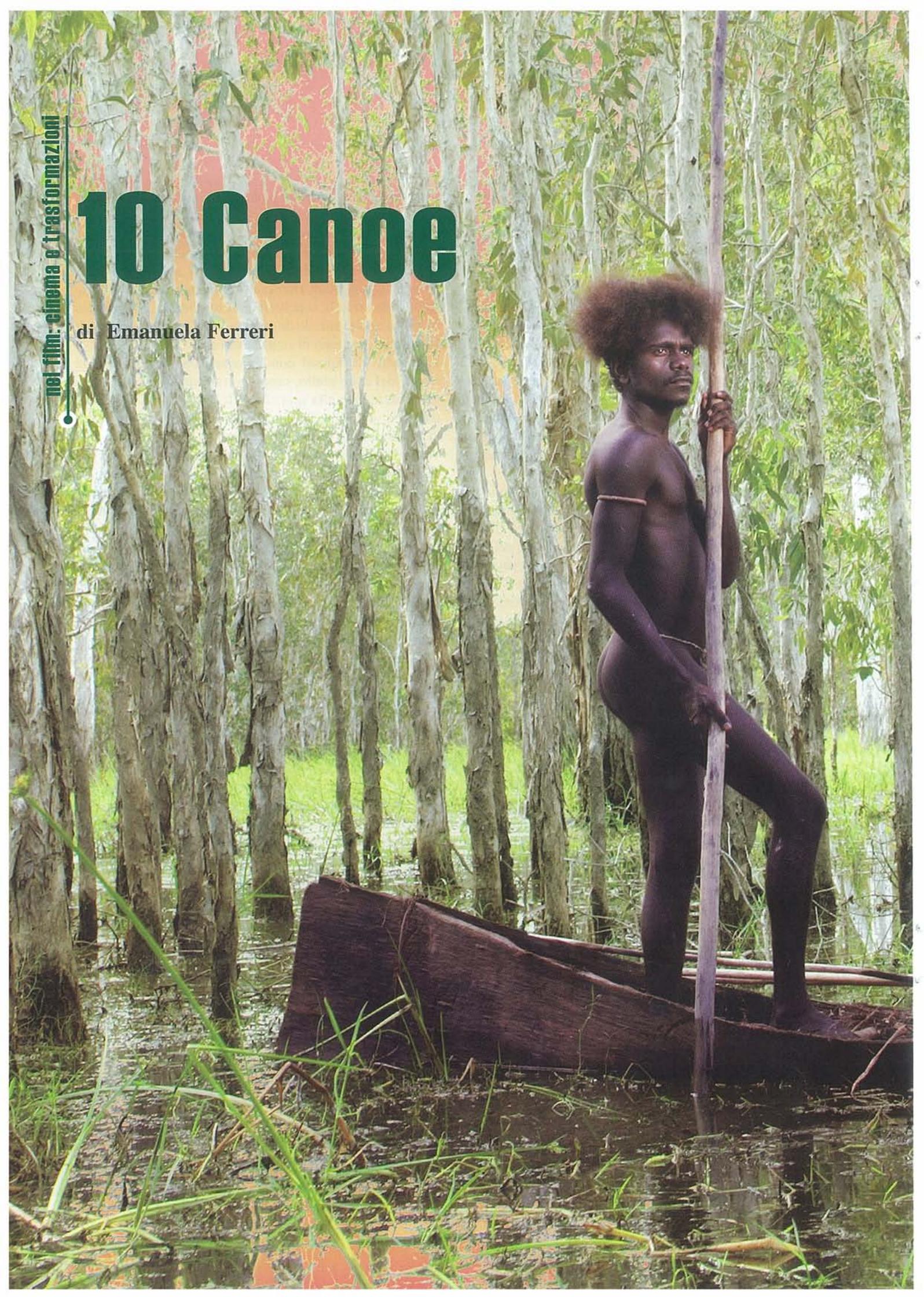
Attraverso il mondo colorato e fantasioso di Nansal, attraverso i suoi occhi penetranti, la regista riesce a raccontare con leggerezza, senza presunzioni intellettuali e paternalistiche, la tensione verso il cambiamento di una cultura tradizionale sospesa nella scelta tra un passato ricco in termini di spiritualità, condivisione sociale, saggezza infinita, rispetto della natura, ed un futuro rappresentato dalla vita in città, con una mano già tesa verso quel mondo "altro". Un mestolo di plastica, un peluche, sono alcuni degli oggetti anelati, sembrerebbe più per curiosità che per effettivo bisogno, ed accettati con una giusta dose di disillusione (il mestolo di plastica apprezzato per l'apparente praticità, dimenticato sul fuoco, si squaglierà). Nelle scene finali metaforicamente si gioca il futuro della famiglia e di un intero popolo. Lo smontaggio della yurta, la tenda mongola dall'affascinante architettura, e l'inizio di un viaggio verso un'altra destinazione, forse un campo invernale, oppure chissà, il mondo "altro". L'incontro sulla strada di una macchina che invita la popolazione a partecipare alle prossime elezioni politiche, lascia intendere tutta la sua profonda incertezza. ●



nel film: cinema e trasformazioni

# 10 Canoe

di Emanuela Ferreri



## Rolf de Heer

### La parola al regista

Rolf de Heer, è considerato un filmmaker da cinema autoctono e inquieto, sempre più in cerca dell'autenticità di un Continente che quasi nessuno dal resto del mondo racconta. Per le scene in bianco e nero di *10 Canoe* Rolf de Heer ha tratto ispirazione dalle celebri fotografie etnografiche degli anni '30 dell'antropologo Donald Thomson. Tra gli altri film del regista: *The Tracker* ed in lavorazione *Dr. Plonk*.

Rolf de Heer: "*10 Canoe* ha preso il via da un invito che mi fece David Gulpilil (divo aborigeno e voce narrante nella versione originale) di andarlo a trovare nella sua terra d'origine, la città di Ramingining, nei pressi della Palude di Arafura. Già in passato lui e la sua comunità mi avevano chiesto di girare un film sulla loro storia, ma io mi ero sempre tirato indietro perché temevo che fosse impossibile: per via delle zanzare, dei coccodrilli, di una lingua e una cultura troppo diversa dalla mia e che non potevo comprendere. Alla fine però ho deciso di provarci. (il co-regista Peter Djigir, e tutti gli attori appartengono alla zona in cui il film è ambientato, nella Terra di Arnhem, nell'estremo nord dell'Australia). (...) Bisogna capire che è sbagliato considerare gli aborigeni come un unico gruppo: si tratta di gruppi molto diversi fra loro. Ci sono individui che vivono in povertà nelle zone urbane, altri che vanno all'università; altri ancora si trovano a centinaia di chilometri dalle città e vivono ancora secondo le loro tradizioni, mentre altri non ne conservano più traccia. A me è stato chiesto dalla comunità di Ramingining di raccontare la loro storia. Non ci sono riferimenti al presente nel film, perché l'epoca che raccontiamo è precedente all'arrivo dell'uomo bianco, o all'influenza di altre culture". (Stralcio dall'intervista del regista con Domenico Procacci a cura di Vittorio Renzi - Roma, Hotel Locarno, 29/05/2006-redazione multiplayer).

*10 Canoe* è il film d'una storia tradizionale aborigena, il cui racconto avrebbe dovuto aiutare un giovane, Dayindi, innamorato della terzultima moglie di suo fratello maggiore, a vivere bene, a condurre nel giusto sentiero sentimento e ragione. Ha detto il regista Rolf de Heer: "mi ha colpito sentire quella storia, così particolare, così universale...". Un racconto che arriva dagli antipodi e dalla notte dei tempi di tutti i tempi.

Il film mostra la trasformazione post-moderna del "mito del buon selvaggio", ovvero del "mito del cattivo uomo civilizzato", ed offre una metafora (verrebbe da dire chiara, netta, naturale) della condizione umana. Tra libertà e necessità, nell'unica certezza del limite, nell'elaborazione infinita d'ogni capacità di sopravvivenza e al contempo d'ogni istinto di morte, della protezione del "gruppo vitale" (famiglia, banda, tribù, popolo) e della spinta insopprimibile alla "mors tua vita mea" (e qui verrebbe da dire complicata, sempre ambigua metafora culturale).

La sinossi è presto detta. I cacciatori devono andare nella foresta, procurarsi cortecce per costruire canoe e andare a scovare uova di oche, perché ne è la stagione, una buona stagione. Tutto crea il presupposto affinché i dieci uomini, in mezzo ai soliti discorsi da maschi, affrontino il tema d'un amore scottante e di altri sentimenti esuberanti. C'è bisogno di raccontare, di ricordarsi come ci si comporta. E' qui, sulla scena del racconto e della vita, che incombono due nemici. Uno è reale, non l'uomo bianco prepotente e minaccioso - come ci hanno abituato tanti film d'esotica avventura - ma semplicemente un estraneo, l'uomo di un'altra tribù, uno che non si capisce che vuole, pericoloso perché potrebbe voler rapire una donna o agire malefici sui cacciatori. L'altro è un nemico altrettanto vero del primo, ma occulto: è l'umana fallibilità, l'errore capitale.

Il racconto tradizionale per i protagonisti, dunque per gli spettatori, è una storia che cresce come un albero nel dirla, nel raccontarla lungo i nove giorni della spedizione di caccia e raccolta, interrompendosi spesso per lasciare spazio, energia, concentrazione alle laboriose e faticose attività quotidiane, altrettanto importanti del pensare e del riflettere per poter continuare a vivere bene.

La storia cresce come un albero, il giovane è impaziente di ascoltarne la fine, ma l'uomo anziano, il fratello, che si incarica di parlargli, Minyngululu, modula sapientemente il racconto, al ritmo opportuno per l'ascolto, per la comprensione profonda, il tempo giusto affinché l'albero si infittisca di rami, si rafforzi nella struttura, fino al compiersi di una sagoma enorme e completa. Alla fine del racconto si staglia all'orizzonte del pensiero una configurazione complessa e imponente, nella quale quanto noi spettatori potremmo riassumere nel precetto "non desiderare la donna d'altri" e tanto meno quella di tuo fratello, appare accanto, intorno, insieme a tantissimi altri comandamenti o raccomandazioni assolute. Da qui, dal racconto "mitico", discende in qualche modo anche la legge che ci fa vivere nel modo giusto e sulla terra

giusta, ma come questa derivazione si snodi non è affatto chiaro, soprattutto quando è qualcosa di veramente grave ad accadere, come la morte, l'omicidio, la malattia, l'anomalia sociale.

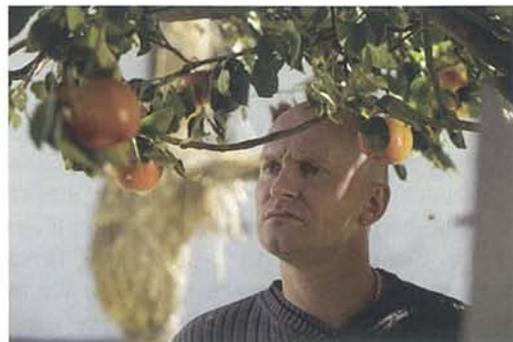
Dice la voce narrante: "*sarà perchè gli esseri supremi si sono arrabbiati, uno spirito maligno si è manifestato, o perchè qualcosa è andato storto, oppure qualcuno ha clamorosamente sbagliato, comunque sia, ora dobbiamo riparare*". E per farlo si ricorre a tutto e a tutti, all'abilità dei guerrieri, al coraggio dei giovani, ai saperi delle donne, alla magia dello sciamano, alla saggezza degli anziani, alla gioia di vivere dei bambini, al "noi" ed agli "altri". Eppure, per riparare veramente all'errore ci vuole unicamente "il grande sacrificio", un sacrificio di vita, un sacrificio che a patirne devono essere tutti. E' la *Makaratta*, ovvero il "risarcimento" come estremo atto volontario, concetto-cardine della storia e del film.

E' sorprendente, è bella la risoluzione del regista per distinguere in immagine il racconto mitico dalla storia del film. Il "mito" è a colori, splendidi, vivi, la storia vera è in bianco e nero, in una alternanza continua.

Eppure può sembrare che qualcosa manchi al film, qualcosa che metta lo spettatore in grado di cogliere quel mondo aborigeno, o meglio di recuperarlo da quell'alterità che rimane immagine primitiva ad una latitudine troppo distante. Ma è anche vero che lo sforzo di guardare con occhi diversi, la pazienza di voler arrivare a conoscere se stessi negli altri è lo spettatore a doverla mettere in gioco, soprattutto quando la differenza è tanto più difficile da spiegare. ●

# Le mele di Adamo

di Alberto Angelini



In un saggio originariamente pubblicato nel 1986, *La fragilità del bene*, Martha Nussbaum osserva che gli ideali umani di bene e di virtù sono inevitabilmente esposti a un duplice rischio. Da una parte questi valori sono fortemente condizionati da ciò che si chiama abitualmente la “fortuna”, ovvero dal loro collegamento con elementi assai vulnerabili, come l’amore, la salute, l’attività sociale. Dall’altro lato, un atteggiamento razionale verso la vita deve fare i conti con ciò che può contaminare la purezza della virtù e della ragione, come le forze inconse e le passioni consapevoli. Da qui l’idea della “fragilità del bene”, nel senso aristotelico della cosiddetta “vita buona”, sempre assediata dall’incertezza della sorte e dalla prepotenza dei fattori irrazionali. Contemporaneamente si delinea l’idea che quel che chiamiamo bene e ciò che definiamo male non emergano mai in forme assolute, ma producano piuttosto una miscela, un impasto di elementi diversi. Se è illusorio pensare, a causa dei condizionamenti, alla realizzazione compiuta della “vita buona”, è altrettanto infondato credere di poter individuare l’origine del male, distinguerlo dagli altri moventi delle storie individuali e collettive. Da questo punto di vista ogni trasformazione, verso il bene o il male, non è mai univoca, non rappresenta un semplice spostamento verso l’uno o l’altro polo, ma è il prodotto di una dinamica complessa, che sembra seguire traiettorie universali e che coinvolge contemporaneamente entrambe le dimensioni. Di fronte a questo inestricabile intreccio, ogni “scandalo” legato a categorie etiche semplificate dovrà essere rimosso.

*Le mele di Adamo* illustra il processo di trasformazione di uno schivo e silenzioso neonazista, Adam, inconciliabile con ogni morale definizione del bene. Costui, inviato in una comunità di recupero in campagna, sotto la guida del pastore protestante Ivan, giunge a ricredersi sulle proprie estreme e malsane convinzioni esistenziali. Il suo compito, a scopo riabilitativo, consiste nel curare le mele dell’albero del giardino, per poi realizzare una torta con le medesime. L’albero è tut-

tavia assalito da ogni tipo di disgrazia, esattamente come l’esistenza del pastore Ivan, emulo del biblico Giobbe. Egli ha subito violenze nell’infanzia e suicidi in famiglia, ma continua a rimuovere, con assoluta fede nella Provvidenza, la dimensione del male, negando anche una sua grave malattia e la terribile disabilità del figlio down. La radicale insensatezza del male, presente o in forma soggettiva, o in forma oggettiva, in entrambi i protagonisti, esclude ogni forma di “spiegazione” in termini razionali. Coerentemente, la scelta filmica si indirizza verso quel cortocircuito psichico che è l’ironia nera; la risata a denti stretti che somiglia a una smorfia o a un ghigno. E’ la comicità estrema che nasce all’ombra della violenza senza redenzione; ma anche confortata, nel film, dalla stupidità e dalla paura, di un drappello di figure minori, che incidono profondamente nella vicenda, con esiti irresistibili. Una piccola comunità di delinquenti e spostati che si confronta con inquietanti personaggi della provincia campestre, come il medico locale, dotato di un cinismo al vetriolo. L’ironia fresca e macabra del film ha, coerentemente, la meglio sull’aspetto riflessivo o, addirittura, “teologico”. Scene indimenticabili di una comicità scorretta e stralunata, che da sole valgono la visione, come il tiro a segno, a revolverate, sui corvi che minacciano l’albero, effettuato con noncuranza da un ex rapinatore arabo, in odore di terrorismo.

Il regista tenta, a colpi di sarcasmo, di scalzare la schematicità delle nostre convinzioni evidenziando, inizialmente, l’analogia fra la rigidità ideologica del neonazista e la fede dogmatica del pastore. In entrambi i casi, qualcosa cambierà; ma, mentre per il pastore la trasformazione sarà determinata soprattutto da concreti e paradossali dati di fatto, il cambiamento di Adam appartiene fondamentalmente allo scenario dei mutamenti interiori.

Freud segnalò come molti fenomeni trasformativi siano legati più a un lavoro di sottrazione, all’eliminazione di ostacoli, al superamento di resistenze, che all’acquisizione di qualcosa di nuovo. Come se la mobilitazione psichica ottenuta eli-



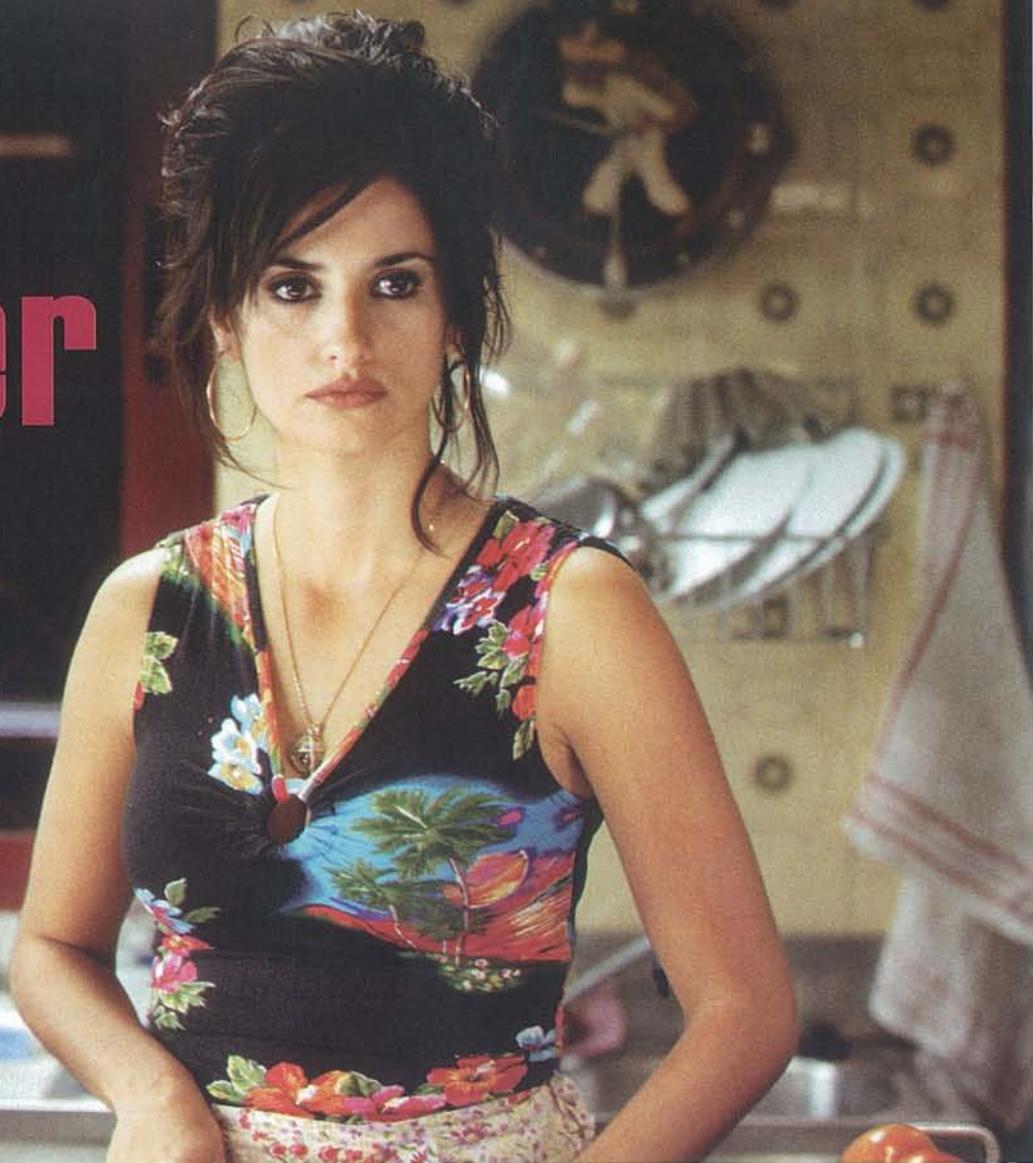
minando gli ostacoli producesse una diversificazione e un rinnovamento degli oggetti. Senza tirare in ballo la complessità del transfert, è comunque evidente che nei processi trasformativi legati a qualunque contesto ambientale, bisogna prestare attenzione alle potenzialità mutative dei meccanismi relazionali. In ogni relazione, però, il tentativo da parte di uno dei protagonisti di trasmettere *sic et simpliciter* un proprio apporto sposta l'intervento nella direzione di una suggestione o della pedagogia. Ciò è esattamente quel che rifiuta Adam all'inizio della sua, peraltro imposta, relazione con il pastore. Sarà poi la bizzarra e terribile testimonianza di vita di quest'ultimo, con le emozioni interne da essa provocate, a innescare qualcosa di trasformativo nella mente del neonazista. Illustri psicoanalisti, come B. A. Green, H. Hartmann ed E. Erikson hanno speso numerose pagine sui processi trasformativi legati all'evoluzione del carattere e della persona. In generale, tutti affermano, ovviamente, che la capacità trasformativa indica una maggiore maturità individuale. Addirittura, dei funzionamenti rigidi e arcaici, risalenti a fasi primitive dello sviluppo, possono rendersi indipendenti da quelle fasi e acquisire una nuova identità per andare a sostenere costruzioni più evolute, o, comunque, diverse. Jung, con grande acume, osserva invece come certe trasformazioni suggeriscano più che un quadro nuovo, una sorta di corsa nell'opposto, *enantiodromia*, secondo posizioni inconscie che si contrappongono, appunto, alle manifestazioni esplicite della coscienza e garantiscono l'inevitabilità del mutamento psichico. Quest'ultimo si verifica tramite successive inibizioni dell'io che portano progressivamente quel che era rimosso al controllo della coscienza. Ciò, almeno in parte, si sospetta che capiti ad Adam, al termine del film; un finale che è la parte più debole dell'opera. Il neonazista che ha cucinato la sua torta di mele e si è fatto ricrescere i capelli, prima rasati, diventa il bravo aiutante del pastore nella comunità di recupero. Chissà se è diventato buono, o mai era stato veramente cattivo? Nel chiudere il cerchio viene rimesso a posto tutto ciò che all'inizio era stato allegramente mandato all'aria. ●

## Anders Thomas Jensen

Come altri cineasti e sceneggiatori danesi, Anders Thomas Jensen aderisce a quel manifesto ideato da Lars Von Triers chiamato "Dogma". Nel solco di questa esperienza è lo sceneggiatore de *Il re è vivo* (2001), pellicola selezionata a Cannes, nella sezione Un Certain Regard, e di *Mifune* (1998) vincitrice del Gran Premio della Giuria e Orso d'Argento a Berlino. Altre sue sceneggiature di successo sono *Skagerrak* (2003) di Søren Kragh-Jacobsen's ed *Open Hearts* (2002) e lo struggente e bellissimo *Non desiderare la donna d'altri* diretto da Susanne Bier. Debutta dietro la macchina da presa nel 2000 con *Flickering Lights*. Il suo secondo lungometraggio è *The Green Butchers* (2003). *Le mele di Adamo* è l'ultimo film che ha girato.

# Volver

di Lella Ravasi



Sarà il vento della Mancha che fa diventare pazzi, sarà l'andare e venire del tempo del ritorno che ha "paura della notte popolata di ricordi che incatenano i sogni", sarà sentire che "è un soffio la vita, che i vent'anni non sono niente", quando si torna "con la fronte increspata e la neve sulle tempie" della canzone di Carlos Gardel e del suo tango "Volver", tornare appunto -che nel film è l'ossatura musicale e di senso, contaminata di flamenco- sarà la polvere che si alza col vento, e il cielo con le pale dei mulini, sarà tutto questo che muove a ritrovare il luogo delle origini. Sarà?

Per Almodovar ancora una volta il luogo coincide con il mistero della terra-vento della madre, con la potenza di un femminile forte, coraggioso, ironico, imprevedibile, che va e viene tra l'aldiqua e l'aldilà. La morte è una presenza come lo è la vita, e il "fantasma" della madre accompagna, morta o viva poco importa in fondo, e -come le madri sanno fare- si rende presente giusto quando sarà il momento di esserlo.

Sono i fantasmi che muovono l'aria? La scena iniziale del film è fulminante: ci mostra le donne del paese al cimitero, intente a lustrare le tombe, a impedire che il vento (quello che fa diventare pazzi e che fa del "Pueblo" il luogo con la percentuale di follia più alta rilevata dalle statistiche) si porti via, con i fiori sulle lapidi e sulle croci, anche il ricordo delle vite. Quasi tutte anziane le donne, "un paese di vedove", ma

ci sono le giovani: Raimunda con la figlia adolescente Paula, e con lei la sorella Soledad, detta Sole, e la vicina di casa Agustina, modesta e buona, che accudisce la sua propria tomba, una bizzarra, come la "maria" che coltiva nei vasi del patio e che fuma serena, e se bada alla tomba è per portarsi semplicemente un po'avanti sul tempo della fine. In tutto il racconto è la madre che si va cercando, una è morta in un incendio, una è scomparsa di casa, quale delle due sarà si scoprirà solo alla fine. Ma è come dire che la madre è sempre viva e sempre morta assieme, che è l'incessante ricerca della sua memoria a muovere il mondo folle di vento.

Come già in *Todo sobre mi madre*, sono le donne a imprimere le emozioni nei corpi prima che nelle parole; i corpi ci sono, con il seno ben segnato, e i baci sulle guance non sono formali, sono a schiocco, e ci sono gli occhi neri d'ombretto pesante, e i cerchi d'oro grandi alle orecchie, forme di donna-donna, esagerate eppure non involgarite. C'è l'intensa presenza della protagonista prima di tutto (una Penelope Cruz mai tanto bella, un'immagine ricalcata sul cinema neo-realista italiano, come dice Almodovar, tra la Loren della *Ciocciara* e la Magnani di *Bellissima* citata in pochi attimi folgoranti). Ma ci sono anche le rughe di un volto "con la fronte increspata" della madre morta-viva, Irene, la Carmen Maura di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi*. E le lacrime, di malinconia, di umiliazione, di riconciliazione. E' un pian-

to anche la voce spezzata di Estrella Morente che canta il tango di Gardel, prestando l'emozione della canzone a Penelope Cruz; è in *Volvér* che si scioglie la commozione, come già in *Parla con lei* era la voce di Caetano Veloso a guidare l'eros nella musica di "Cuccurucucù paloma".

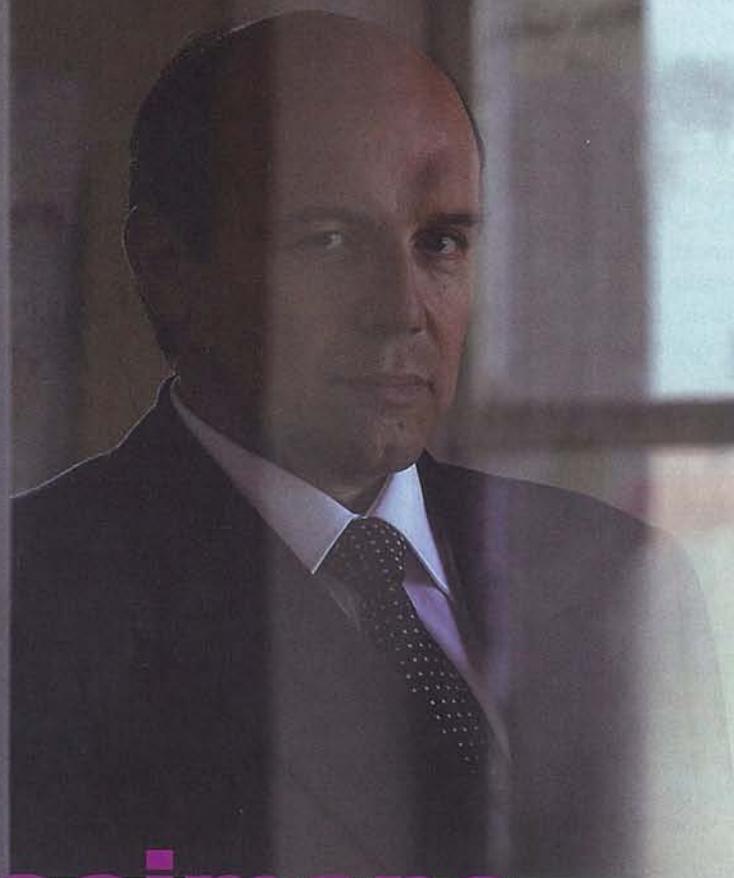
Gli uomini nel film sono un contorno spesso inutile, come il gruppo di vecchi a un funerale, assemblati per un'occasione sociale, ma privi dell'empatia e del gioco al fantasma che agita il corrispondente gruppo delle loro mogli e figlie riunite nell'altra stanza. La veglia funebre è anche un'occasione nel "Pueblo", per il paese gonfio di fantasia del vento che corre e porta via. I maschi che stanno alle spalle delle donne sono anche incestuosi, comunque preda delle pulsioni, assenti, sullo sfondo, se ne vanno sempre da qualche altra parte, eppure c'è uno sguardo di pietà anche per loro, basta il destino a farli fuori, semmai si dà una mano al destino appunto, e poi si tratta di fare ordine, di cancellare le tracce esterne, ma di tenerle ben ficcate dentro di sé, di non lasciare che la vita sia perduta.

A portare avanti il mondo ci pensano le donne, forti di terra e di vento, indistruttibili, piene di fantasia e di concretezza. Bisogna improvvisare un pranzo per trenta persone? E che problema c'è? Si riapre un ristorante di cui si hanno le chiavi in deposito, si recuperano i pomodori al mercato, le salsicce da una vicina, il mojito è appaltato a un'altra che così evita di andare a battere, e darà una mano già che c'è a occultare i resti di uno dei maschi scomparsi. E che distanza di mondi, totale, fatale, dall'oscena trasmissione televisiva in cui una conduttrice terribile violenta la povera Agustina, che si è scoperta malata di cancro, e che in cambio della sua ricerca di verità sulla madre dovrebbe dalla miseria del "reality" ricavare un viaggio a Houston per curarsi. E qui c'è una citazione da *Parla con lei*, la stessa volgarità di una giornalista televisiva che incalza per lo scoop, volendo costringere la torera combattente a parlare del fallimento di una storia intima.

Ancora un canto d'amore di Almodovar alla madre, la sua, ma anche alle donne che sono madri come è madre la terra, l'acqua, il vento, come se continuasse la lettera scritta a lei dopo la sua morte, e ambientando il film nella Mancha, la regione spagnola folle di vento patria d'origine della madre, ricordasse di lei -come nella lettera di qualche anno fa- la fisicità, la cucina saporosa, l'intensità degli odori, e infine l'acqua davanti a cui stare, dopo la morte, come un miraggio, come il sogno in cui prima di morire la madre di Pedro vedeva il mare attenderla.

Le madri non se ne vanno, stanno nelle nostre vite, oltre i ruoli materni, oltre l'essersene andate, stanno negli sguardi, nei sapori, non importa se sono fantasmi o realtà. Il loro sentire, la loro follia di vento, agita l'anima inquieta, e si trasmette nei nostri corpi di donna, sessuati, neorealisti, mediterranei, nei seni che ricordano Creta, la dea dei serpenti, oltre il tempo. Grazie, Pedro. ●





# Il caimano

di Costanza Jesurum

Il caimano è una delle razze più pericolose di cocodrillo. È molto grande, molto forte, ha la pelle dura, il morso potente. Si muove sott'acqua, si confonde nella melma, serpeggia nel torbido, e colpisce gli innocenti alla gola. Una bocca dentata che emerge dall'acqua all'improvviso. A pensarci, non c'è metafora più azzeccata per descrivere certi incubi che ci colpiscono nella notte, quando il dolore, l'angoscia, le ombre distorte del nostro presente e del nostro passato dopo aver navigato nelle acque opache della nostra psiche spalancano le fauci, su di noi ignari di noi e dello spazio che ci appartiene.

Si sono scritte molte cose su questo film. Si è detto che è un film catastrofico, che è un film sulla fine, si sono scelte le fini possibili: un film sulla fine del cinema, un film sulla fine di un amore, un film sulla fine dell'etica, sulla fine della politica. Un film sulla nostra dissoluzione nelle fauci dell'archetipo dell'ingordigia: un Berlusconi demoniaco

sempre meno reale e sempre più immaginifico, che trasfigura di proiezione in proiezione, che perde le sue fattezze originali, i suoi toni bonari, il suo humour proverbiali, per prendere le sinistre fattezze di un Moretti cattivissimo, un Moretti pessimo, che non nasconde più la sua violenta adesione al potere. E dietro le sue spalle il fuoco sulla magistratura.

Ci ha impressionati. Ci siamo comportati come quei pazienti che arrivano nella stanza d'analisi e i sogni cominciano a rivendicare il loro diritto politico, e esprimono il loro potere – sapendo che questa volta qualcuno li ascolterà. *Dottore ho fatto un incubo! Una cosa tremenda!* - Dice il sognatore appoggiando il giornale sul tavolo – *ho sognato che un uomo tremendo, un corruttore, prendeva il potere nel mio paese, che io mi sforzavo di denunciarlo, ma mi davano retta solo per poco, ho sognato che quello prendeva sempre più potere e più soldi, e io intanto perdevo tutto*



*capisce? perdevi i soldi, ero pedinato dalle banche, perdevi la moglie, i miei figli, dottore perdevi persino la creatività sa? Perché io non sapevo più inventare in questo sogno! Mi portavano via tutto! E alla fine vinceva lui! Lui prendeva tutto, neanche i magistrati riuscivano a fermarlo! Dottore, mi sono spaventato sa? Per fortuna era solo un sogno.*

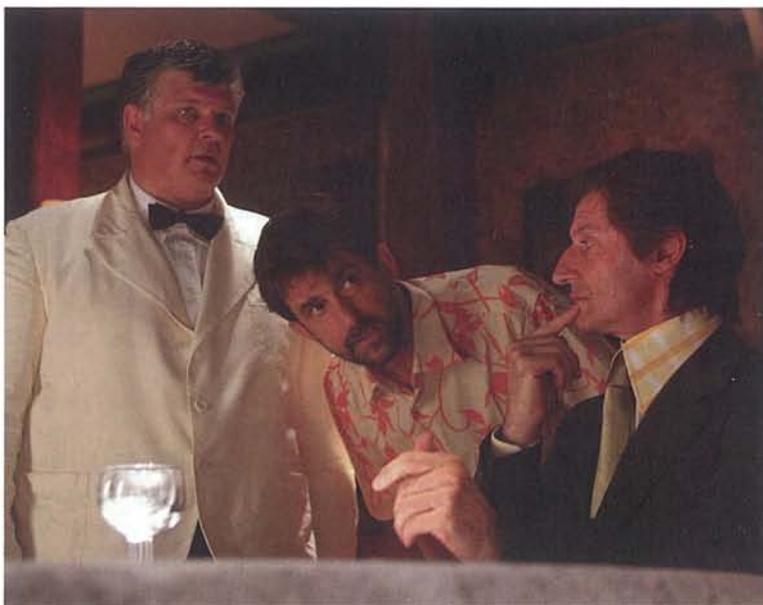
Al che il dottore potrebbe pensare: *per fortuna è arrivato questo sogno.*

Bonomi, il protagonista, è in effetti il simbolo di una cultura sofferente. Una cultura il cui male interno inibisce la sua pienezza esistenziale. All'inizio del film, è un produttore innamorato del suo cinema che ha all'attivo film dai titoli folcloristici, e dai contenuti probabilmente abbracciati. Le banche lo tampano, il matrimonio è finito, ed è tanto che non riesce più a fare film. La mancanza di soldi potrebbe stare a significare l'assenza dell'energia necessaria all'esistenza. Ma Bonomi è un uomo che ha votato senza starci tanto a pensare e che ha estromesso dalle possibilità della sua fantasticheria la profondità. Ama il cinema, e ha una sua visionarietà, ma quando poteva fare film l'ha imbrigliata alle necessità di una produzione economica e veloce. Il Berlusconismo l'aveva contaminato anzitempo.

Sicché l'incontro con Teresa, è un'incontro con un'anima salvifica. Lo mette su una strada difficile, perché è la strada dell'autocoscienza, sulla quale incontra mille difficoltà, emanazioni della sua stessa resistenza al cambiamento: produttori che non vogliono sporcarsi le mani, attori che non vogliono rischiare, figli che non accettano la separazione, soldi che vengono a mancare. E ancora la morte dell'utopia, del cinema sognante e fantastico, l'America ludica, simboleggiati nella splendida scena in cui segue il vecchio galeone, portato via nella sera sulla strada destinato ad un'altra produzione di Cristoforo Colombo. Come a dire che per lui è arrivata la fine della creatività esclusivamente ludica, ché il cinema è un gioco da adulti. Non c'è creatività senza civiltà (nel senso di essere *cives*).

Bonomi dolorosamente guarisce guardando il suo incubo fino in fondo. Il secondo potenziale Berlusconi, meno somigliante all'originale, ben sintetizza i valori di bellezza ricchezza e tanta volgarità. Bruno vede la moglie con un altro uomo. E quello che né lui né i suoi bambini volevano accettare diventa innegabile: la loro storia è finita e lui darà fondo a tutta la sua rabbia.

Bisognerebbe sempre tenere presente l'inestimabile valore di un incubo ricordato. Un incubo ricordato è una verità che emerge che possiamo conoscere e con cui possiamo dialogare. La verità di se stessi è la strada della catarsi, principio questo che ha sempre permeato la tragedia come genere nella sua accezione più classica. Dall'esperienza emerge la nuova esistenza: se il Bonomi all'inizio del film era il simbolo di una cultura malata alla fine è il ritratto di una cultura che riesce a guardarsi, che ha perciò nell'autocoscienza la possibilità di riscattarsi e nel riscattarsi ritrova la creatività e l'eticità. ●





# Sam Mendes

## Il difficile viaggio dell'uomo

di Simone Mangoni

Sam Mendes regista teatrale e televisivo con varie esperienze di produzione, fa il suo esordio nel cinema mondiale soltanto nel 1999, come si dice, facendo il botto con *American beauty*.

La sua opera prima vince 5 Oscar (fra i quali Miglior film e Regia), ma non solo: in tutto il mondo si impone come nuovo simbolo della sconfitta della società borghese americana, la vittoria delle restrizioni e dei vincoli sociali sulla libertà dell'uomo, la crisi della coppia senza via d'uscita.

Le sue prove successive saranno meno fortunate, e se *Era mio padre* rimane un solidissimo gangster's movie di ispirazione classica, tra ambientazioni notturne e piogge dirompenti, luci e colori, spari e lacrime, che ha diviso comunque la critica, *Jarhead*, l'ultimo, è piaciuto a pochi, per l'immagine forzata di un esercito americano isterico e indisciplinato e i dialoghi piatti o a tratti addirittura ridicoli.

Un'amara commedia a sfondo sociale, un gangster's, un film di guerra: eppure, a rivederli, nei tre film di Mendes, così diversi per genere e trama, ambientazione e ritmo, non si può non riconoscere un senso comune di malinconia e amarezza. E' l'amarezza che deriva dall'osservare l'inevitabile sconfitta di tutti i personaggi nella lotta al loro destino.

Il racconto è sempre focalizzato sul contrasto fra l'uomo e la società, l'uomo e il suo ambiente.

Il ruolo che l'uomo si trova costretto ad interpretare nella società e nella famiglia è il motore dell'azione fisica od emotiva dei personaggi, siano essi lavoratori borghesi falliti, criminali di nascita o soldati di leva.

Da questa sfida con un fato che è sempre meno individua-

le e sempre più collettivo, vicino a divenire anch'esso convenzione, l'uomo esce trasformato prima (quando si rende conto, quando si oppone, quando si ribella) e sconfitto poi, vinto dalla morte o dall'abbandono, dalla perdita di ogni contatto sociale. Perde nel rapporto con gli altri e con sé stesso.

Abbandona la propria natura piegandosi alle restrizioni e alle convenzioni, della società e della famiglia, oppure tenta inutilmente di contrastarle, rimanendone ancora più dolorosamente segnato.

L'approccio di Mendes al cinema è ovviamente teatrale: tempi lunghi, azione ridotta, sviluppo lineare, introspezione dei personaggi; e poi grandi spazi, ambienti curatissimi, orgia di colori.

L'intreccio di questi elementi gli riesce sempre con precisione e coerenza contribuendo alla formazione di uno stile nuovo, capace di scarnificare i personaggi e osservarne il dolore e la fisicità. Il nichilismo delle storie e dei personaggi è evocato da uno stile narrativo che pone sempre in primo piano la distruzione o l'autodistruzione.

Numerose le scene di annientamento e isolamento: è mentale, come nella masturbazione iniziale di Lester in *American beauty*; o fisico, si veda la strage di *Era mio padre*; o ancora del territorio, come nella memorabile scena dei pozzi di petrolio in fiamme nel deserto, in *Jarhead*.

Uomini che lottano per sopravvivere e la cui difesa sembra essere nell'approccio cinico alla realtà. Forse la loro non è una scelta, ma solo una dichiarazione di impotenza di fronte al progressivo svilimento delle passioni, degli ideali, degli affetti. Sono così impotenti dinanzi



alla realtà di tutti i giorni che finiscono per dimenticare i sentimenti, scoraggiati dall'inutilità della loro istintiva resistenza.

Per raccontare l'uomo americano, la costrizione, le ansie e gli affanni in un viaggio che non offre vie di fuga, Mendes osserva la realtà dall'esterno: tipico approccio di un regista straniero alla storia americana, certamente affascinato dalla sua grandezza (le improbabili ma efficacissime collezioni di vita yankee condensata in *American beauty*, la dura metropoli o i paesaggi sconfinati di *Era mio padre*, la potente e spietata macchina di guerra statunitense in *Jarhead*), ma capace di rimanere lucido nella visione dei microcosmi, animato da una curiosità quasi antropologica nel raccontare una società per lui estranea.

E come il regista sceglie un punto di osservazione, così lo impone anche ai suoi personaggi: Lester in *American beauty* deve uscire completamente dai canoni del consorzio umano, astraendosi dalla realtà fino alla soglia della follia, per riuscire a mettere a nudo i limiti delle relazioni familiari e delle convenzioni sociali nel tentativo di una (impossibile) rinascita.

Junior Sullivan, figlio di Michael, narratore in *Era mio padre*, non può che offrire uno sguardo esterno ed estraneo ai fatti. Il piccolo, con la sua purezza di bambino, non ha certo nulla in comune con le vicende di cui è protagonista. Fugge la morte con il padre nella totale inconsapevolezza delle motivazioni per cui gli sia capitata in sorte quella vita in fuga. Scegliendo la sua voce, Mendes sceglie anche il suo sguardo: così i gangster spietati, il sicario maniaco, e un padre colpevole ma buono sono descritti con il distacco di chi capisce che quel mondo così feroce, ma allo stes-

## Sam Mendes

### Filmografia e Regia:

*Jarhead* (2005)  
*Era mio padre* (2002)  
*American Beauty* (1999)

### Premi principali ricevuti:

2000:  
Golden Globe e Academy Award  
come migliore regista per *American Beauty*



### Brevi cenni biografici:

Mendes nasce in Inghilterra, a Reading, l'1/08/1965. Studia presso la Cambridge University e si laurea nel 1987 a 22 anni. Per il Chichester Festival Theatre dirige Judi Dench ne *Il giardino dei ciliegi* (*The Cherry Orchard*) e come gli accadrà anni dopo con il cinema, già alla prima esperienza ottiene premi e riconoscimenti: il suo allestimento gli vale un Critics Circle Award come miglior regista esordiente.

Nel 1990 inizia a lavorare con la Royal Shakespeare Company per la quale dirigerà fra gli altri *L'alchimista*, *La tempesta* e *Riccardo III*. Dal 1992 è anche Direttore artistico del Donmar Warehouse di Londra con il quale collaborerà fino al 2002. In questo periodo cura la regia di numerose produzioni, ottenendo sempre importanti riconoscimenti: primo fra tutti il revival del musical *Cabaret*, in scena anche a Broadway, per il quale riceve ben quattro Tony Award tra cui quello per la miglior musica. E ancora *Lo zoo di vetro* e *Company*, per il quale riceve l'Olivier Award come miglior regista.

Spesso in scena anche a New York, Mendes è anche produttore, con il socio Newling, di oltre 60 commedie. Da ricordare *Electra*, *True west*, ma soprattutto *The real thing* e *Take me out* che gli valgono anch'esse un Tony.

Il suo fortunatissimo esordio alla regia cinematografica è del 1999, con *American Beauty*. Da allora ogni tre anni ha diretto un film: prima *Era mio padre* (2002), poi ultimo, *Jarhead* (2005).



so tempo attraente, è la strada della perdizione, da fuggire per sempre (vedi il titolo originale *Road to Perdition*).

La conferma della necessità di uno sguardo da osservatore esterno Mendes la trasferisce non solo ai personaggi nelle storie, ma anche agli attori ed è lo stesso Jake Gyllenhaal, protagonista di *Jarhead*, che in un'intervista conferma: "Devo dire comunque che il senso di estraneità è un tratto caratteristico del personaggio che interpreto. Swoff è al tempo stesso un membro della squadra e un osservatore esterno, e Sam per questo ha creato un'atmosfera in cui potessi stare contemporaneamente fuori e dentro il gruppo. Ho sempre avuto la sensazione di muovermi su due piani contrapposti: mi sentivo parte integrante del plotone e al tempo stesso ne ero distante. Credo che Sam avesse in mente proprio questo".

Forse per l'analogia dello sguardo di Mendes e dei personaggi con il suo sguardo lo spettatore non riesce a non provare simpatia per i protagonisti di queste storie.

Tormentati, perdenti, sono tutti comunque da rispettare nella loro sofferenza.

Proprio il senso di estraneità alle loro storie li trasforma ai nostri occhi in antieroi moderni che vivono e soffrono senza colpe e senza possibilità di riscatto.

Gli altri personaggi infatti sono vittime, sì, ma non senza colpa: la moglie di Lester (la splendida *Annette Bening*) non fa nulla per contrastare la sua crisi personale e di coppia, evita di prenderne coscienza profonda, come se accettare che i problemi esistano significhi ammettere di essere perdenti o vili.

Nella corsa all'oro di questo grande occidente si è perso tutto, anche sé stessi, ma guai ad ammetterlo.

Così, in modo diverso, anche i personaggi dei cattivissimi



Paul Newman o Jude Law in *Era mio padre*, o gli ufficiali di *Jarhead* (fra i quali il deludente Jamie Foxx) pur vivendo la stessa disumana condizione dei protagonisti e soffrendo dello stesso loro male non riescono mai a suscitare simpatia. Sembrano più forti e risoluti, eppure alla difficile ribellione verso la loro natura modificata preferiscono una più facile resa incondizionata.

Lester Burnham, invece, in *American Beauty*, vinto dalla solitudine della sua esistenza decide di reagire, si ribella a tutti i vincoli produttivi e morali del suo mondo. La sua reazione, l'isolamento egoistico e maniacale, volgono alla ricerca della verità assoluta da costruire sulla bellezza estetica: la bellezza del corpo, la purezza del nudo rappresentano per lui il ricordo degli ultimi anni felici e liberi, delle ultime battaglie sociali appunto, prima che il sogno americano, l'ideale della coppia ricca e felice fosse distrutto.

Così Michael Sullivan, il protagonista di *Era mio padre* interpretato da Tom Hanks, è un uomo assoggettato al dovere, alle imposizioni. Gangster di nascita, fedele soldato, non ha altro destino che il suo doppio ruolo di buon padre di famiglia e killer. Ma è proprio il contrasto della sua vita con il richiamo dei sentimenti che gli imporranno una ribellione. Ha accettato una vita in cui la morte può arrivare senza preavviso, ma morirà esclamando "mi dispiace", davvero rammaricato di morire, inesorabilmente perdente nel suo improbabile tentativo di fuga (dai killer, dalla vecchia vita) e soprattutto dispiaciuto che il figlio debba vederlo morire così.

E anche nel meno riuscito *Jarhead*, tratto dal romanzo autobiografico di Anthony Swofford (Jake Gyllenhaal nel film) il protagonista Anthony mette a nudo col suo sguardo e il suo comportamento le imbarazzanti e ridicole convenzioni di guerra americane che preparano uomini trasformandoli in teste a barattolo per poi farli combattere da fanti una guerra che non li vedrà sparare nemmeno un colpo, se non in aria, alla fine del conflitto.

Sono tutti uomini alla riscoperta di sé stessi, stretti da vincoli di una società troppo più forte e grande di loro.

Per dipingere il suo cinema di cinema (anche questo sembrerebbe un approccio da osservatore esterno) Mendes si affida spesso a citazioni cinematografiche o metacinegrafiche. E se in *Jarhead* l'idea di privarle



di un valore alto per riproporle in situazioni grottesche è un'arma a doppio taglio che fa sfigurare il suo film al confronto con i capolavori citati (la videocassetta de *Il cacciatore* in realtà nasconde un film porno inviato ad una recluta dalla moglie; *Apocalypse Now* è utilizzato dall'esercito per eccitare le truppe prima della missione), *Era mio padre* è una riuscita e continua citazione di genere e si rivela un classico molto solido. Discorso a parte per *American Beauty*: ogni scelta registica fa riferimento al passato cinematografico. Così la ricerca assoluta della verità attraverso la bellezza come per il protagonista Lester diventa la ricerca di Mendes, tra scene di sfarzo e colore, citazioni dirette (la voce del protagonista morto apre e chiude il film come in *Viale del tramonto*) e riconoscibilissime risonanze del grande cinema americano di tutti i tempi. ●

# La 32<sup>a</sup> generazione cinese

di Emanuela Ferreri

## *Me & Marco Polo* by Kit-Yin Snyder

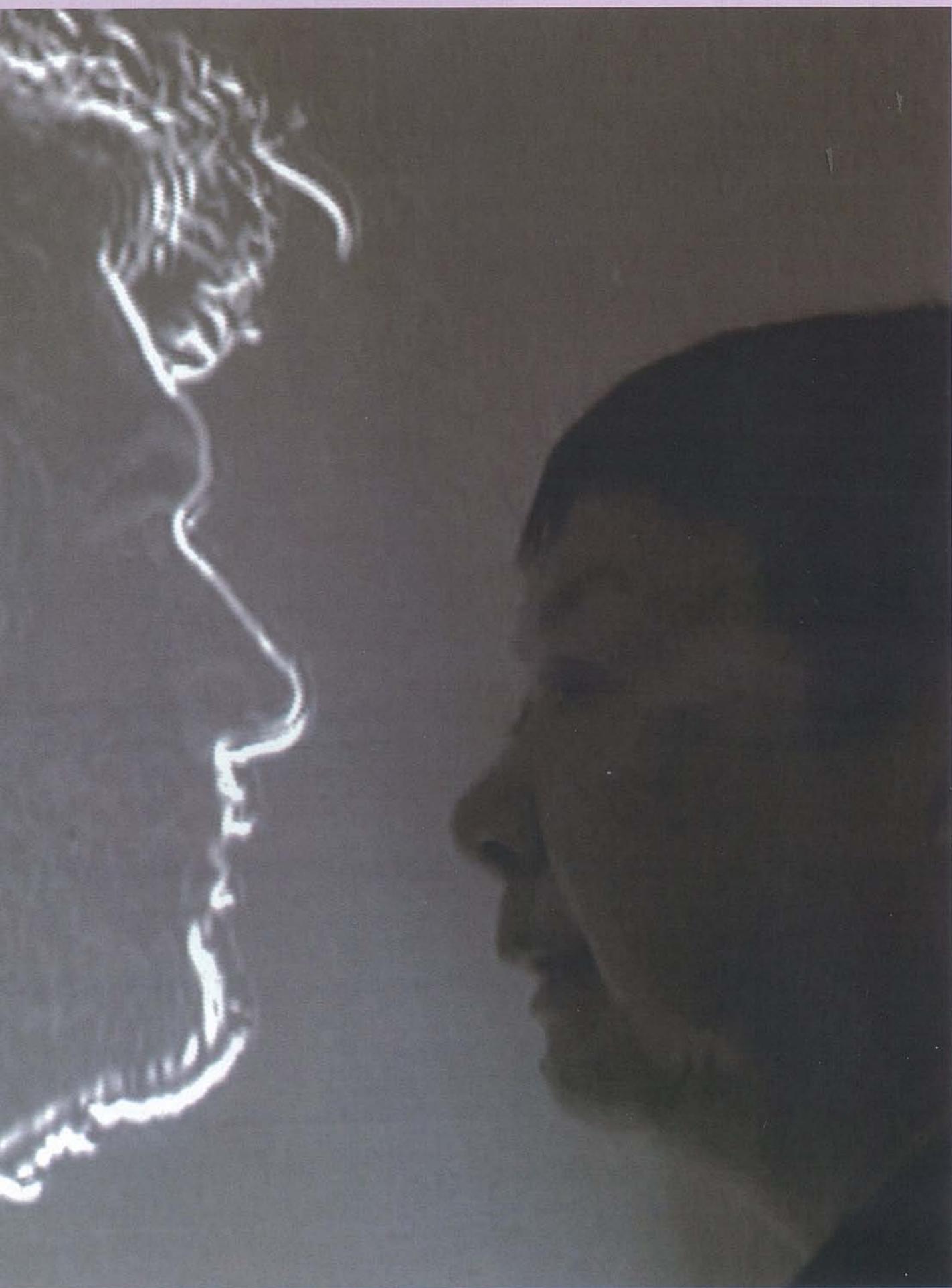
E se fossi io l'ultima discendente cinese di Marco Polo?

La trentaduesima generazione dopo l'incontro più celebrato dalla storia e dalle letterature tra l'Estremo Oriente e l'Occidente.

Perché no?

Cosa dovrebbe precludere alla mia immaginazione questa fantasia?

Tanti aspetti di me trovano solo così una spiegazione che mi convince, che aderisce al mio spirito, alla mia passione artistica, all'amore per l'Italia, una spiegazione che mi compiace, per una patria elettiva che da un antenato "mitico" dunque mi deriva.



La ricognizione identitaria è processo creativo, scelta individuale, plausibilità emotiva, sentimentale, armonia voluta tra intenti e valori, strumenti e desideri.

E' questo il prologo per il film *Me & Marco Polo*, la descrizione della provocazione di Kit-Yin Snyder, l'*historical fantasy*, la proposta di un'artista che sintetizza nella sua vita diverse culture, eredità culturali inscindibili da sé nel pensare e nell'agire creativo.

Il film è una mito-autobiografia, dolce, suadente. L'estetica è coinvolgente al limite della seduzione artistica. La semplicità del narrato, nello scorrere delle immagini e dei dialoghi, è solo apparente, per poter dire al meglio di quella straordinaria complessità con cui si esprime la propria identità culturale, quella esistenziale e quella concretamente vissuta.

L'espedito c'è ed è provato: Marco Polo non si è sottratto all'istituzione tradizionale dell'ospitalità sessuale, come qualunque altro onorevole dignitario in quella Cina lontanissima ed altra.

La "storia" del film, il narrato, si svolge con uno scambio epistolare tra l'avo e la nipote, uno scambio a fronte e bilingue, lui in italiano, lei in inglese. Un terzo entra nel dialogo, Rustichello, il ghostwriter de *Il Milione*, una sorta di controcanto, voce della ragione come del passato, prestata al confronto con la veridicità storica, con l'inesauribile querelle sul personaggio storico o letterario del più grande esploratore mercante di tutti i tempi. Come si conosce la storia? Come si conoscono i racconti tradizionali e le letterature? Processi indiziari, esegesi, domande e risposte continue...

E continue sono le sovrapposizioni che le immagini del film mostrano. Figure su figure che hanno la trasparenza, l'iridescenza dei ricordi, dell'acqua che scorre sotto i ponti, nei canali in Cina come a Venezia, delle superfici che rispecchiano, che respingono e raccolgono il riflesso di tutto quanto intorno al soggetto e del soggetto sul tutto circostante. Sagome di uccelli neri e di aquiloni in volo si fanno inseguire ora in cielo ora sull'acqua, così come tracce di calligrafie, ideogrammi neri, si fanno intra-leggere nelle immagini.

Arte figurativa, video-arte, fotografia. Difficilissimo scindere e rischioso farlo al punto forse da non poterlo consentire, così come nulla si può scindere, sezionare, nel processo che rievoca il ricordo, che ripercorre la memoria, quando si è in cerca dell'unicità di una vita, dell'originalità di un sentire. ●



## La video-esplorazione di Kit-Yin Snyder

"...Il tema sottostante alla mia opera è quello della condivisione di esperienze culturali.

Il film mostra, suggerisce, quello che l'italiano Marco Polo può aver visto della Cina del 13° secolo, ed io - una cinese che vive e lavora anche negli U.S.A. - a mia volta commento l'Italia e la Cina che conosco nel 21° secolo.

*Me & Marco Polo* si compone di tre parti. Nella prima stabilisco il contatto, asserisco la mia discendenza da Marco Polo e personalizzo la sua figura, la umanizzo in quella di un "ultratraviolo" commosso di fronte al poter corrispondere con una così lontana nipote. La seconda parte è dedicata alla Cina che Marco Polo visi-

### Titolo originale:

*Me & Marco Polo*

Anno di produzione: 2005

Durata: 61'

Regista, Produttore, Co-sceneggiatore,

Co-autore: Kit-Yin Snyder

Consulenza artistica, Co-autore: Alan Berliner

Sceneggiatura: Mathieu Borysevicz

Produzione associata in Italia: Elisabetta Povoledo

Assistente di produzione in Cina: Li Qun Ying

Il premio: Jerome Foundation Grant 2005



tò ed a come su quella Cina siano passati 700 anni di storia: cosa rimane comunque e cosa si è trasformato per sempre? La terza ed ultima parte parla del favoloso libro *Il Milione*, non semplicemente *gost written* ma perso e ritrovato, distrutto e ricostruito...tradotto e ritradotto... Intervisto Marco e Rustichello, li lascio esprimersi sulla vera eredità di Marco Polo..."

(Stralcio dalla comunicazione originale in inglese inviata da Kit-Yin Snyder in Redazione, il 27 febbraio 2006).

Kit-Yin Snyder è nata a Guangzhou (Canton), è cresciuta ed ha studiato tanto in Cina quanto negli Stati Uniti. Prima di dedicarsi alla sua video-esplorazione ed alla produzione di film documentari, ha

lavorato per più di 20 anni nel campo della *enviromental art*. Le sue installazioni artistiche sono state ospitate un po'ovunque (P.S.1, Artpark, Snug Harbor, Bryant Park-New York, Sala Uno in Italia, Kunstraum in Germania, all'Hudson River Museum, Bronx Museum and Whitney Museum).

Il suo precedente film *Double Exposure* nel 2002 ha vinto il premio *The best contemporary art film* al *Corto Circuito Festival* di Napoli, ed è stato programmato da RAI SAT nel marzo del 2003 e dal network *Independent Lens* PBS nel 2004, inoltre è stato presentato al *2nd Tribeca Film Festival* di New York ed al *26th International Asian American Film Festival* di New York.



# L'incidente

di Ignazio Senatore e Giuseppe Tornatore

Bastano poche battute ed intuisce immediatamente che il cinema per lui è soffio vitale, respiro, nutrimento, energia pulsante. Giuseppe Tornatore, "Peppuccio" come lo chiamano gli amici, ha da poco terminato di girare *La sconosciuta*, un noir interpretato da Michele Placido, Claudia Gerini, Pier Francesco Favino, Angela Molino e da Xenia Rapoport nel ruolo dell'attrice protagonista. Attualmente è impegnato nella fase del montaggio, tutto preso ad incollare in una stanza buia le inquadrature del film.

**-Come nascono le tue storie?**

"Il mestiere del regista è di sognare, di fare progetti e quando un film si realizza questo è quello che io chiamo "l'incidente", l'eccezione. Ma è proprio quell'incidente che determina la realizzazione di un film e quelli che si realizzano sono trascurabili rispetto a quelli che vengono in mente e che si sogna di realizzare. La risposta vera è che non lo so. Alcune idee le cestino perché so che non stanno

in piedi, ma in realtà non sono io che decido; se devi fare un film devi andare da un produttore che ti da un budget e se una storia sta in quel budget allora inizi a pensarci... Ci sono storie che mi porto dietro da anni, ed il mio ultimo film risale ad un'idea del 1987. A questo progetto non ci pensavo neanche più. Sarebbe, invece, bello parlare dei film che non ho mai fatto. "*Il viaggiatore indiscreto*", ad esempio, l'ho scritto e preparato ma poi non sono riuscito più a farlo e forse pubblicheremo la sceneggiatura. Dalle ceneri di un progetto che non riesci a fare può nascere un altro film. Al centro di tutto ci deve però essere la ragione di un film ed il resto va in secondo piano. Sono aperto all'incidente, all'improvvisazione. *Stanno tutti bene* nacque dal fatto che sono andato a vivere a Roma a ventidue anni. Mangiavo tutte le sere, ed ero sempre da solo, in un ristorante frequentato dai camionisti. Una sera mi sono trovato che non ero a mangiare da solo, c'era un signore con

i capelli bianchi: "è' uno che viaggia", presi un appunto e ne venne fuori un film".

**-Prima di iniziare le riprese hai già in mente dove girerai il film e che tocco darai alle riprese?**

"Devi andare dove i film ti costringono ad andare anche se fai fatica a trovare quel posto che hai nella tua mente. Capita che qualcosa nella scrittura resti nell'ombra. Ci sono dei dialoghi che ho immaginato con una certa luce in un ambiente ed *Una pura formalità* l'ho fatto proprio come l'ho scritto ed immaginato. In *Stanno tutti bene* l'inizio doveva essere con un sole accecante. Il primo giorno di riprese il cielo era grigio ed io, anche se mi dispiaceva buttare via dei soldi, ho detto a malincuore alla troupe che non si poteva girare. La ripresa la girammo successivamente con il sole ma, in altri casi, il regista non può avere questa libertà d'azione ed allora scopri che la scena la si può fare la stesso. In ogni caso l'importante è zigzagare nelle tue scelte e sorprendere lo spettatore".

**-La tua passione per il cinema ti è scoppiata dentro da quando eri bambino...**

"Quando facevi vedere un film ad un "selvaggio" ed i personaggi uscivano fuori campo, la prima reazione era quella di andare a vedere dietro lo schermo dove erano andati a finire. Io sono rimasto così folgorato dal cinema... Poi a sei, sette anni incominciai a leggere i titoli di testa dei film ed iniziai a capire qualcosa. Una volta chiesi a mio padre: "C'è sempre scritto *Regia*. Chi è quel tipo?" - E mio padre rispose: "E' quello che fa tutto". Ed io gli dissi: "Voglio fare quello!".

**-Poi hai fatto il fotografo per decenni e dei documentari... Qual è il tuo approccio al cinema?**

"Assumo consapevolezza del mio sguardo perché me lo fanno notare gli altri. L'inquadratura è la cosa più importante di un film e non può essere casuale. Un'inquadratura è sempre un modo di guardare il mondo e deve avere le ragioni interne al film od un rapporto dissonante con il personaggio. E' il modo di utilizzare il "rettangolo" con un atteggiamento sacrale e religioso, come un cattolico che fa il segno della croce quando va in chiesa, mettere l'occhio e spiare nel rettangolo la luce che serve a vedere il viso del soggetto in maniera diversa. Non lo faccio con un processo preconstituito; attraverso il mirino ho una visione diversa delle cose che non ha dei rapporti con la contingenza del mondo.

**-Il tuo *Nuovo Cinema Paradiso* è stato definito uno degli omaggi più poetici al cinema:**

"Ho molto pudore a parlare di "poesia" dei miei film. E' troppo alta la poesia perché un regista possa avvicinarsi all'assoluto. Io mi sento inadeguato rispetto ad un certo grado di purezza. Ne *La leggenda del pianista sull'oceano* il protagonista afferma che il pianoforte è finito ma lui lo vede infinito. Padroneggiare la tastiera entro un limite gli dà la possibilità di sentirsi infinito. Una bella cosa del mio mestiere è proprio quella di poter padroneggiare un film.



Più padroneggi e più puoi raccontare l'infinito delle storie... L'elogio del limite stabilito come condizione essenziale per raggiungere l'infinito, non l'avrei mai potuto fare come mio primo film. Avevo un grande pudore a fare *Nuovo Cinema Paradiso* prima de *Il camorrista* e fu per questo motivo che non lo proposi al mio produttore".

**- *Il camorrista* è diventato come sai un film di culto in certi quartieri periferici di Napoli...**

"Sapere che *Il camorrista* è un film molto visto mi riempie di piacere ma sono molto preoccupato per quello che succede ai giorni d'oggi, perché da allora questo tipo di problematica è molto peggiorata. Adesso tutto è cambiato ed i mezzi di comunicazione consumano i fatti di cronaca con una rapidità incredibile. La tendenza narrativa di un film sfugge sempre di più all'immediatezza e tu arrivi ormai troppo tardi a raccontare il presente rispetto ai tempi rapidissimi della televisione. Il cinema realizza opere solo



quando ha un approccio più profondo e quando tratta dei temi universali. *Le mani sulla città* di Rosi è eterno perché non partiva da un fatto di cronaca. Quando girai *Il camorrista* il fatto che fosse legato a vicende fresche di cronaca non giovò molto al film. In ogni caso rifarei un film a Napoli perché è una città che adoro, che amo e che sono convinto mi porti fortuna, ma devi andare dove i film ti costringono ad andare. Se una storia mi riporterà a Napoli ci ritornerò volentieri”.

**-In quel film fu alquanto originale la scelta di Ben Gazzarra e di Leo Gullotta, entrambi attori non napoletani...**

“Ben Gazzarra non fu la prima scelta, avevo pensato a Gian Maria Volontà ma non avevo neanche il numero telefonico del suo agente. Non conoscevo nessuno ma l'agente di Ben Gazzarra era napoletano...E successe una cosa banale. Tra tutti i miei documentari c'era anche una biografia su Renato Guttuso e quando l'agente di Gazzarra accennò al progetto, gli rispose che era amico di Guttuso; lo chiamò ed il grande pittore gli disse che era amico mio...Gazzarra firmò una specie di contratto e lo fece perché capì che al mio produttore gli serviva la sua firma. Invece, Leo Gullotta era sempre stato impegnato come attore comico e mi andava di utilizzarlo in un ruolo dram-



matico”.

**-Nell'intervista raccolta nel mio ultimo volume, mi hai raccontato tutte le vicissitudini che precedettero l'uscita di *Nuovo Cinema Paradiso*. Hai sempre quello spirito battagliero?**

“Continuo a funzionare ancora così ed il mio motto è: “Non arrendersi mai. Quando ti dicono no, fai come se ti avessero sempre detto si.” A proposito, voglio raccontarti un divertente aneddoto che mi raccontò Sandro Bolchi. Aveva l'idea di fare *I promessi sposi* per la televisione. Erano gli Anni '60 e quel progetto allora sembrava costosissimo e nessuno lo voleva fare. Andò dal direttore generale della RAI e gli disse: “Abbiamo fatto una riunione e questo è l'elenco delle produzioni da fare.” Bolchi aveva aggiunto a penna all'elenco delle produzioni accettate anche quella de *I promessi sposi*. Fare il regista è anche un po'così. Lina Wertmuller diceva che per diventare regista occorre imparare a vendere i tappeti per strada”.

**Hai diretto grandi attori come Marcello Mastroianni e Gerard Depardieu. Che differenza c'è con il dirigere un grande regista come Roman Polanski?**

“Mastroianni in *Stanno tutti bene* mi fece sentire il peso della sua grandezza con molta semplicità. Lui era più avvezzo all'improvvisazione e non al Metodo. Io l'ho visto in un angolino a ripetere le battute. Ci sono attori che cercano nel personaggio delle motivazioni ed altri come Depardieu che al secondo ciak hanno già dato tutto. Quando ho pensato a Polanski ero eccitato ed impaurito perché temevo che potesse mettere becco, ma lavorare con i grandi è la cosa più semplice del mondo. Non mi ha mai detto “piazza la macchina da presa là”, non ha mai interferito nel mio lavoro ed ha solo chiesto quello che è nel diritto di un attore chiedere. So, invece, di episodi tra registi ed attori, che avevano in precedenza diretto dei film, che smariano dalla voglia di collaborare...Orson Welles doveva fare *Otello* ed accettò comunque di fare l'attore in alcuni film. Li era molto “cattivo” e tirava dei colpi bassi. Una volta disse ad un regista con cui lavorava: “Sposta quella macchina da presa perché non si vede bene e mettila là”. Il regista ci pensò un po' su e poi fece quello che Welles gli aveva consigliato. Dopo che finì la ripresa, Welles si rivolse al regista e gli disse: “Ma anche dove stava prima la macchina da presa andava bene...”.

**-Quali sono i tuoi nuovi progetti?**

“Sono anni che lavoro a *L'assedio di Leningrado*, un progetto che fu caro a Sergio Leone. Il mio innamoramento per questo progetto ha una radice autentica. Leone non scrisse una sceneggiatura, pensò che si doveva fare un film. I collaboratori di Leone proposero il film ad alcuni registi ed anch'io rifiutai. Anni dopo un altro produttore mi propose di fare il film. Mi informai e lo rifiutai per la seconda volta. Poi il produttore di *Malena* me ne riparlò... Nell'attesa di reperire altri fondi per questo colossal sono sicuro che qualcun altro, prima o poi, ci riuscirà. ●



# Trasformazioni, trasfigurazioni: FACE OFF

di Malde Vigneri

Il 27 novembre del 2005 ad Amiens, piccola cittadina a nord di Parigi, di recente nuovamente alla ribalta per l'accendersi infuocato delle *banlieue*, il microchirurgo Bernard Devauchelle, coadiuvato dal celebre collega Jean-Michel Dubernard, ha condotto con successo a termine, in un clima di grande risonanza mediatica, il primo trapianto di faccia, consegnando in tal modo alla Scienza l'avvento ufficiale di una nuova era. Un viso, campeggiante sulla stampa dell'intero pianeta, leggermente attonito, non brutto, con la bocca

semiaperta in una strana espressione di stupore, le cicatrici non del tutto celate dal trucco, diviene simbolo, inquietante ed eticamente controverso, delle trasformazioni epocali che le nuove tecnologie comportano in una svolta pari alle grandi rivoluzioni evolutive.

Accade così che un film che aveva conquistato l'attenzione della critica raggiungendo rapidamente dignità "cult", nonostante una non brillantissima risposta di pubblico che ne aveva piuttosto considerato l'iperbolica parvenza di action-

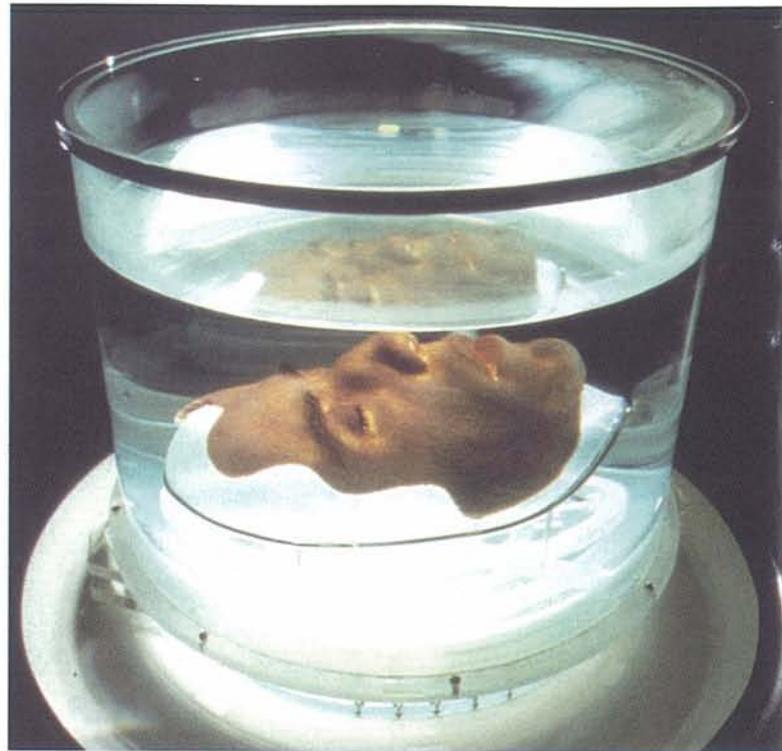
movie, rivela, a distanza di nove anni dall'uscita nelle sale, una visionaria gravidanza profetica.

Ricordato in occasione della straordinaria vicenda di Isabelle Dinoire, la sfigurata e trasfigurata donna dai due volti trascesa per destino ad icona dell'immaginario collettivo, *Face off*, estroso film di John Woo, porta in sé nuclei anticipatori delle nuove epoche ancor più inquietanti di una fantascientifica premonizione. Poiché l'uomo del nuovo millennio, sostituibile in quasi ogni parte del corpo, mediaticamente mixato in nuove soggettualità virtuali, "divinamente" protesico come aveva profetizzato Freud nel '29 in *Disagio delle civiltà*, va incontro con procedere convulso a ben più profonde ibridazioni identitarie: non solo trapianti e innesti di parti di sé, ma forme e connotati interscambiabili a tutti i livelli. In un profondo mutamento di limiti e frontiere, ideologie ed etiche perdono i loro normali confini, aprendosi, in una sorta di antropoafanasi, a nuovi scenari in cui le precedenti certezze categoriali si dissolvono nel devastante contesto economico e geopolitico che spinge all'agonia l'Occidente, in assordante contrasto con l'onnipotente promessa delle espansioni scientifiche e tecnologiche.

Come il filosofo Natoli, teorico delle nuove etiche, avverte: "l'esistenza dell'umano volge oggi ad una configurazione profondamente inscritta nella metafisica del tragico, in un sottolinearsi della fragilità del Bene".

E' forse questa la più interessante intuizione di John Woo che, pur nellaedulcorazione di una benevolenza rassicurativa non ancora del tutto perduta negli ultimi bagliori degli anni '90, nel suo film lascia intravedere quello che diverrà nel decennio successivo dolorosa impronta dell'incedere umano: la perdita delle illuminate egemonie, della chiarezza delle vie della salvezza, di una netta demarcazione del Bene e del Male.

Con una abilità rappresentativa che trascende l'apparenza di un thriller non proprio originale, Woo ripropone, in quadri di regia di rara perfezione, l'antico tema del doppio e



degli sdoppiamenti, infondendo loro rinnovata efficacia. Nell'intricato svolgersi di una trama talora surreale, il film, profetizza con genialità anticipatoria il tramonto di categorie morali in grado di autodefinirsi. Per scongiurare un attentato, un poliziotto rapisce un terribile criminale sostituendosi a lui tramite l'innesto della faccia. Il criminale senza volto, risvegliatosi, obbliga il chirurgo, eliminato poi insieme a tutti i testimoni, a trapiantargli il volto del poliziotto di cui a sua volta prende il posto. Mentre la storia poliziesca fa il suo corso, lo scambio di vestigia e di ruoli tra spietato killer e buon poliziotto comporta, in sconcertanti sequenze, una sorta di aggiustamenti compensatori. Valenze complementari si rivelano in grado di riparare integralismi ed eccessi: bontà e crudeltà si pongono, nelle transazioni che precedono la resa finale, al reciproco servizio; decisione e determinazione del cattivo contro debolezza e passività del buono, seduzione ed eccitazione contro noia e routine, e viceversa il prevalere degli affetti contro l'alexitimia criminale, ricompattano ed equilibrano dinamiche familiari.

Ne deriva una versione moderna del tema dello specchio, culminante in magiche scene di potentissima efficacia in cui nessuno è colui che appare, ove lo scambio delle sembianze sottende insolite intersezioni della eterna lotta del Bene e del Male. E non è difficile scorgere, nel magnifico film del regista cinese, l'avvertimento di un tempo futuro, il nostro, in cui i termini delle verità dissolveranno dal loro valore assoluto innestando nel volto illividito del nuovo mondo le tracce dolenti di profonde incertezze.

E davvero non possiamo fare a meno di chiederci: "Che ne è di Isabelle?". ●

## Face Off *Due facce di un assassino*

John Woo, cineasta cinese di Honk-Kong muove i primi passi dietro lo schermo con *The killer* (1989) pellicola tesa, violenta e poetica che fa il verso ai vecchi polâr francesi. Anche il successivo *Hard boiled* (1992) è un omaggio ai noir americani degli Anni Quaranta. Con la successiva pellicola *Senza tregua* (1993) Woo inizia a caratterizzare il proprio stile personale che culmina nel fortunato *Nome in codice: Broken Arrow* (1995). *Face-off* lo consacra definitivamente come regista internazionale e gli procura unanimi consensi dalla critica e dal pubblico. Divenuto uno dei registi di punta del cinema commerciale d'azione hollywoodiano, Woo dirige *Mission impossibile 2* (2000) e *Windtalkers* (2002). L'ultima sua produzione è un episodio nel collettivo *All the invisible children* (2005).

# Radiazione BX: Distruzione uomo

di Ignazio Senatore

Scott (Grant William) e Louise (Randy Start) si stanno godendo una vacanza in mare sul loro fuoribordo. Lui ha sete e chiede alla moglie di prendergli un birra. Mentre lei è in coperta, Scott viene sommerso da una nuvola radioattiva, densa e di un bianco accecante. Sei mesi dopo scopre che i vestiti gli ballano addosso: sta diminuendo visibilmente di peso e si sta rimpicciolendo sempre più. La moglie cerca di gettare acqua sul fuoco, ma lui sempre più angosciato consulta un dottore che, data l'eccezionalità del caso, lo invia al Centro Sperimentale di Medicina. Dopo una serie di indagini i medici gli comunicano che, a seguito di quella eccessiva esposizione alla radioattività, il suo corpo ha subito un'alterazione molecolare che lo porterà irrimediabilmente a rimpicciolirsi, giorno dopo giorno. Scott è disperato e, dopo aver perso il lavoro, si rifugia in casa, braccato da stampa e televisioni. Smarrito e confuso perché ogni giorno diventa sempre più piccolo, una notte esce di casa, va in un Luna Park e s'imbatte in un uomo che ad alta voce invita gli spettatori a vedere alcune attrazioni: la donna che pesa tre quintali e mezzo, mangiafuoco e Nanà, una nana alta un metro e ventitré centimetri. Scott è sempre più triste, ma Nanà lo rincuora: *"Anche per noi il mondo può essere meraviglioso, anche per noi il cielo è blu come per i giganti e c'è l'amicizia"*. Queste parole gli servono da sprono e Scott inizia a scrivere un diario. Diventato così minuscolo da essere costretto a vivere dentro una casa in miniatura, per sfuggire a un attacco di Beniamino, il suo famelico gatto, si rifugia in cantina. Louise rientra in casa e non trovandolo nell'appartamento-giocattolo pensa che il marito sia stato inghiottito dal felino. Scott per sopravvivere in cantina utilizzerà come casa una scatola di fiammiferi, come lancia uno spillo e come cibo il formaggio della trappola per i topi. Dopo aver trafitto con la sua arma un bellicoso ragno, risale in giardino e può finalmente godersi la bellezza dell'universo.

Capolavoro incomparabile del cinema di fantascienza, ancora oggi a distanza di anni, lascia una traccia indelebile nella mente dello spettatore. Jack Arnold dosa bene la tensione e per rendere la vicenda meno angosciante inserisce qua e là alcuni inserti teneri e deliziosi: Scott che ricorda con nostalgia quando Louise si alzava sulle punte dei piedi per baciarlo e Nanà soave e angelica che si abbevera, arrampicandosi a



**Titolo originale:**  
*The incredible shrinking man*  
di Jack Arnold,  
USA (1957)  
Fantascienza  
Durata 81' - b/n

una gigantesca tazza da caffè. Un bianco e nero da favola impreziosisce ancor più la pellicola. Il tema della trasformazione corporea, tanto caro al cinema horror, viene riletto da Arnold in chiave tenera e disincantata. Il regista non si affida alle classiche trasformazioni corporee (piaghe, escrescenze, pustole, protuberanze, mutilazioni...) né tantomeno alle immancabili e devastanti deturpazioni di viso e di arti, ma ci mostra "semplicemente" il protagonista che, giorno dopo giorno, diventa sempre più piccolo e minuto. Ed è proprio in questo suo gioco a sottrarre e a non cadere nei cliché splatter o di maniera, la grandezza del film.

Il tema della miniaturizzazione di un essere umano era, in verità, già comparso in passato sullo schermo ma Arnold introduce una sostanziale novità. Scott non è Paul Lavond, il folle vendicatore de *La bambola ed il diavolo* di Tod Browning (1936) che rende microscopici i colleghi dell'istituto di credito che lo avevano raggirato, né il professor Torkal, il "mad doctor" protagonista dell'insuperabile *Dr Cyclops* di Ernest B. Schoedsack (1940). Al di là dell'originalità del soggetto e delle straordinarie invenzioni visive presenti nella pellicola, Arnold in un'epoca immersa nella "guerra fredda", ci propone una metafora del tragico destino dell'uomo: un essere minuscolo rispetto alla vastità dell'universo, condannato a lottare contro mille insidie per poter sopravvivere. Eccezion fatta per un finale troppo misticheggiante ed edulcorato, il film è immerso in un'atmosfera di struggente melanconia e lo stesso protagonista commenterà amaramente la sua disperata condizione: *"Mi sentivo piccolo e assurdo, un minuscolo mostro. È facile parlare di anima, di spirito e del valore essenziale, ma non quando si è alti un metro. Io odiavo me stesso, la nostra casa e la vita grottesca con Louise. (...) Ogni giorno era peggio, ogni giorno ero più piccolo e diventavo più tirannico, più mostruoso nell'opprimere Louise. Solo io avrei potuto darle la quiete, se avessi avuto il coraggio di scomparire per sempre. Ma ogni giorno pensavo: forse domani, domani, la scienza mi salverà"*.

Per i cinefili incalliti un'ultima citazione sul tema della miniaturizzazione. In *Parla con lei* di Pedro Almodovar (2002) c'è uno straordinario inserto in bianco e nero con un uomo che diventa giorno dopo giorno più piccolo di un soldo di cacio. Da non perdere, come il capolavoro di Arnold. ●

# L'orizzonte degli eventi

## Un percorso impervio alla ricerca di una trasformazione

di Giorgio Caputo

*L'orizzonte degli eventi* è la superficie di un buco nero, il limite oltrepassato il quale lo spazio-tempo è piegato così fortemente che non è più possibile tornare indietro. Daniele Vicari titola la sua seconda opera, dopo *Velocità massima*, con una metafora: una nozione di astrofisica per descrivere un momento di rottura, quel medesimo momento che divide idealmente le due anime del film. "Ho sempre avuto la passione per la fisica, sia per la mia formazione tecnica che per i miei studi di cinema: lo stesso Antonioni poneva continuamente problemi riguardanti la ricerca scientifica. A

me interessano i microcosmi (come il mondo delle corse clandestine in *Velocità massima*), dove sono esaltate le caratteristiche e i conflitti della nostra società. L'idea, inoltre, nasce da un mio documentario del '98, *Uomini e lupi*, sulla condizione dei pastori macedoni che abitano le montagne dell'Abruzzo. Nel mio nuovo lavoro, ho voluto intrecciare quel mondo arcaico e pre-moderno a quello scientifico e iper-tecnologico che vive nelle viscere della stessa montagna, per raccontarne la contraddizione e l'ambiguità, che sono poi il vizio socio-politico dei nostri tempi.





Mi sembrava che da questo accostamento potesse venir fuori un'immagine esauriente del mondo globale in cui viviamo". Il film spezza in due movimenti l'itinerario di un eroe negativo, il fisico nucleare Max Flamini. Il primo claustrofobico e immerso nel mondo delle macchine, il secondo sulla superficie dei monti, dove un uomo che si è perso può anche ritrovarsi. Il tormentato protagonista lavora con zelo inaudito all'esperimento *Helios* tenuto nel laboratorio situato sotto al Gran Sasso: laconico, decisionista, insofferente al mondo, anche familiare, Max si distrae dalla sua missione solo per praticare sbrigative relazioni di sesso con due colleghe. Proprio una delle due, l'idealista fisica francese Anaïs, non esita a metterlo con le spalle al muro quando s'accorge che l'amante ha modificato i risultati dell'esperimento per mantenerne il controllo di fronte all'agguerrita concorrenza internazionale. In procinto di perdere tutto, l'uomo reagisce in maniera inconsulta. A seguito di un incidente (forse cercato per punirsi), gravemente ferito, viene prima derubato e poi soccorso da un pastore macedone, tenuto in schiavitù dal racket dei clandestini. Il confronto con questa nuova realtà lo spingerà a misurarsi finalmente con se stesso. Max ora potrebbe ricambiare, aiutare l'altro, ma non saprà né vorrà farlo. Il ventre e la superficie della montagna, il laboratorio e le pecore, le domande esistenziali sui neuroni e l'agnello alla brace: due dimensioni moralmente e topologicamente opposte, due mondi antitetici in cui esplode il conflitto emotivo del protagonista, che dovrebbe capire come funziona l'universo, ma non riesce a comprendere nemmeno sé stesso. Max è magistralmente interpretato da Valerio Mastandrea, scarno e automatizzato, sempre in sottrazione, icona perfetta di una medietà che non può fare altro che sbagliare. Accanto a lui l'ottimo Lulzim Zeqja nel ruolo del pastore e la bravissima Gwenaëlle Simon nel ruolo dell'amante idealista.

"Gli attori sono stati meravigliosi, sono riusciti a darmi esattamente quello che gli ho chiesto. Valerio l'ho voluto ancora perché mentre giravamo il primo film mi sono accorto che era in parte 'inespresso'. Al contrario ha molte cose da dire e da dare. Inoltre, volevo che il mio protagonista non si presentasse al pubblico come un marziano, ma come una persona normale in cui molti potessero riconoscersi. Gwenaëlle è stata una sorpresa, straordinaria nell'acquisire in breve tempo le sfumature della lingua italiana, riportandole nella sua recitazione con assoluta naturalezza. La scelta di Lulzim, poi, è avvenuta alla fine di un provino insolito: abbiamo messo in scena la sequenza in cui il pastore doveva essere schiaffeggiato. Per vedere se funzionava, gli ho tirato una sberla vera, cosa che in genere non si fa. Lui ha esitato una frazione di secondo, stava per reagire con una testata, ma è stato subito al gioco. Da quel momento il lavoro è andato benissimo".

Molto 'costruito' e forse non sempre all'altezza dell'ambizione di trasfigurare in espressione artistica una tesi da dibattito, il film resta, comunque, una rara prova del misurarsi con la responsabilità dell'intellettuale nel dare risposte. *L'orizzonte degli eventi* è un'opera sulla memoria. Sul passato che perseguita un uomo solo, pronto a tutto pur di dimenticare la sua storia personale: suo padre, i propri errori e le differenze tra l'uomo che è e quello che sarebbe voluto diventare. Rarefatto, duro, amaro, disperato. Un film intenso e coinvolgente in cui il talento di Vicari trova un'espressione perfetta in un Valerio Mastandrea alla sua interpretazione più matura e complessa. ●

Nella pagina affianco: Daniele Vicari, foto di Pietro Pesce

# Maciste contro Freud

Storia di un B-Movie. Ovvero, il trash terapeutico

di Jean Marc Cai mi



Molti hanno manifestato sincera curiosità per una scena de *Il Caimano* - ultimo lavoro di Nanni Moretti - che riguarda da vicino proprio la nostra pubblicazione: "Ha chiamato la rivista di cinema e psicanalisi", dice la segretaria di Bruno, il produttore interpretato da Silvio Orlando. "Chiedono una copia del film *Maciste Contro Freud*". Dopo il passaggio del film di Moretti nelle sale, infatti, a riguardo di questo bizzarro lungometraggio abbiamo ricevuto in redazione migliaia di lettere e e-mail, che chiedevano se poi, alla fine, l'avessimo avuta quella pellicola e su come venisse risolta cinematograficamente l'epica sfida, così aperta ad ogni tipo di finale. Per farla breve, tutti ci hanno chiesto chi la spuntava: Maciste o Freud?

Ebbene, vale la pena di spenderle due parole su questa inusuale produzione, datata 1922, che vede alla regia Wilhem Von-Ders, inesperto cineasta, ma amico di famiglia dello psicanalista. *Maciste Contro Freud*, può essere a tutti gli effetti considerato uno dei primi esperimenti di docu-film muto,

realizzato su un fatto realmente accaduto, anche se il prodotto finale è eccessivamente didascalico e di scarsissima fattura. Le immagini, sfocate, tremolanti e ingiallite, ci offrono prima una panoramica dello studio viennese del dottore e in seguito un lungo piano americano sulla sua austera e barbata figura. Con sorpresa dei più ortodossi studiosi, Freud siede di fronte ad una grande scacchiera e non è affatto alle spalle del celebre "lettino". Segue, quindi, la sequenza dell'ingresso del paziente, un enorme figuro, muscoloso e riccioluto, che il sottotitolo identifica come Bartolomeo Pagano, ex scaricatore di porto. Si tratta, abbiamo ricostruito, proprio del protagonista dell'interminabile serie di film su Maciste; dal primo celebre *Cabiria* ad altri, con improbabili titoli quali *Maciste Poliziotto*, *Maciste Alpino* o *Maciste Medium*. Si spiega così l'ironica trovata del regista Von-Ders di riproporre per il suo lavoro un titolo in linea con questa cifra stilistica.

I pannelli di testo che accompagnano le immagini spiegano che Pagano sarebbe andato dal celebre psicanalista per risol-

vere un particolare disturbo che lo affliggeva in maniera ormai gravissima. Egli si era come “fuso” con il suo personaggio, e non riusciva più a tornare se stesso una volta fuori dal set delle riprese. Era a tutti gli effetti “diventato” Maciste, il superuomo, con spiacevolissime conseguenze nella vita quotidiana. Sul piano delle relazioni sociali, ad esempio, la vita di Pagano era diventata un disastro. Un eterno vincente stava sulle balle anche al più caro dei suoi vecchi amici del porto di Genova. Senza menzionare i molteplici oggetti demoliti ogni giorno per sbaglio, che andavano a vanificare i pur cospicui guadagni dell'attore, costretto a continui risarcimenti. Ma la cosa più mortificante riguardava la sfera erotica. La sua mostruosa esuberanza sessuale era ormai divenuta un vero spauracchio fra le donne, atterrite dalle dimensioni gigantesche del suo membro e dalla sua tremenda voracità.

La terapia che Freud si apprestava a mettere in atto per risolvere il caso, a questo punto era chiara. Pagano andava “sconfitto”. Solo così si poteva sciogliere la patologia che lo incatenava. Gli scacchi rappresentavano un terreno metaforicamente ottimale per questo: lo scacco matto, lo “sha mat”, era la perfetta allegoria della morte del re. La fine del superuomo. La conclusione dell'analisi. Un nuovo colpo di genio del dottore!

Tornando alle immagini, il docu-film a questo punto si sofferma sullo svolgimento della partita, insistendo anche con i primi piani dei duellanti. Freud sferza il suo avversario con occhiate severe nelle quali si legge grande sicurezza. Va infatti segnalato che il dottore aveva molti amici scacchisti all'Università di Vienna e il famoso “gambetto Breuer”, da lui stesso ideato, lo aveva fatto più volte apprezzare fra gli studenti durante le pause fra una lezione e l'altra. Ma poche inquadrature dopo, la situazione appare mutata. Le rughe sulla fronte dell'inventore della psicanalisi si sono fatte più profonde. Il sigaro, ormai spento, è visibilmente sfaldato fra i denti, che martoriano nervosamente il mozzicone consunto. Pagano, spiega il pannello di testo successivo avrebbe, ad insaputa di Freud, interpretato di lì a poco *Maciste Contro Lasker*, parodia del mondo degli scacchi. Per questo, come faceva per ogni suo film, si era preparato con grande cura, prendendo lezioni da un celebre campione russo, diventando fortissimo anche nel gioco tanto caro alla borghesia viennese. Verso la fine del film i pedoni, i cavalli, gli alfieri e in seguito la regina del dottore cadono rovinosamente dalla scacchiera. E anche se il simil-ralenty a cui assistiamo è frutto di una regia goffa e pacchiana, è chiaro il segno della tragica débâcle freudiana. Il primissimo piano degli occhi iniettati di sangue di Pagano, la frase “scacco matto” che si legge sulle sue labbra e, poi, il ghigno diabolico sono gli elementi terribilmente kitsch che segnano la fine della pellicola. Sui titoli di coda compare, però, una nota del regista (chiaramente aggiunta in un secondo momento) nella quale si legge: «Il signor Pagano ci ha fatto sapere che dopo aver assistito alla prima del film ha beneficiato di un'improvvisa quanto straordinaria guarigione. “La visione dell'orribile film della mia vittoria”, così si è espresso egli stesso, “ha completamente esorcizzato il Maciste che è in me, trasformandolo in null'altro che nel misero protagonista di un film di serie B”». ●





# Pedro Cano

## Le città invisibili

di Silvana Chiozza

Vi siete mai lasciati ammaliare da una città? Magari al tramonto, mentre il sole adorna d'oro il vetro delle finestre, dove i tetti sembrano un puzzle d'infiniti pezzettini incastrati l'uno nell'altro e un'atmosfera rosa pervade il tutto, dove le forme s'intrecciano e i contorni si confondono. Così, con quest'atmosfera magica e sognante Cano interpreta Calvino. Con la sua capacità di tradurre un libro che più che d'immagini parla

di sogni, di metafore che, nelle infinite sovrapposizioni che si sommano e cancellano vicendevolmente, ricorda l'*Aleph* di Borges. Un libro dove Calvino con la sua profondità d'interpretazione, quasi filosofica fa riflettere sul concetto di città, sulle mille stratificazioni e trasformazioni culturali che nel tempo rimangono impresse nelle mura, ossa di uno scheletro dove si legono come in un libro aperto i segni

lasciati da quell'organismo vivente che è "la comunità umana". Ma Calvino va oltre nella sua infinita capacità e, parlandoci delle città e dei

**Sopra:** EUTROPIA, acquarello su carta.  
**Nella pagina affianco, in alto:** FILLIDE, acquarello su carta.  
**Nella pagina affianco, sotto:** FEDORA, acquarello su carta.



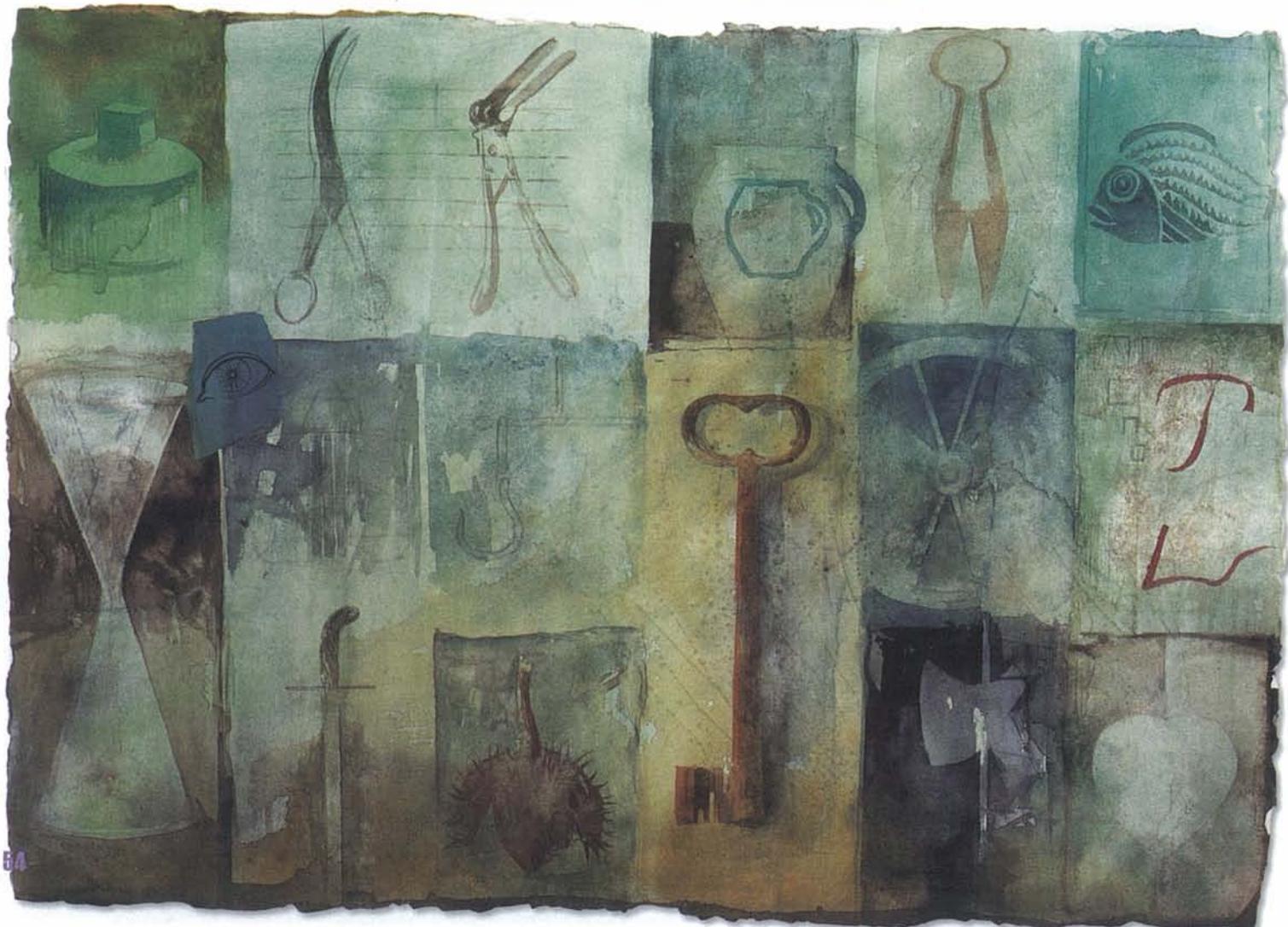
Φ  
F



F  
Φ



Art

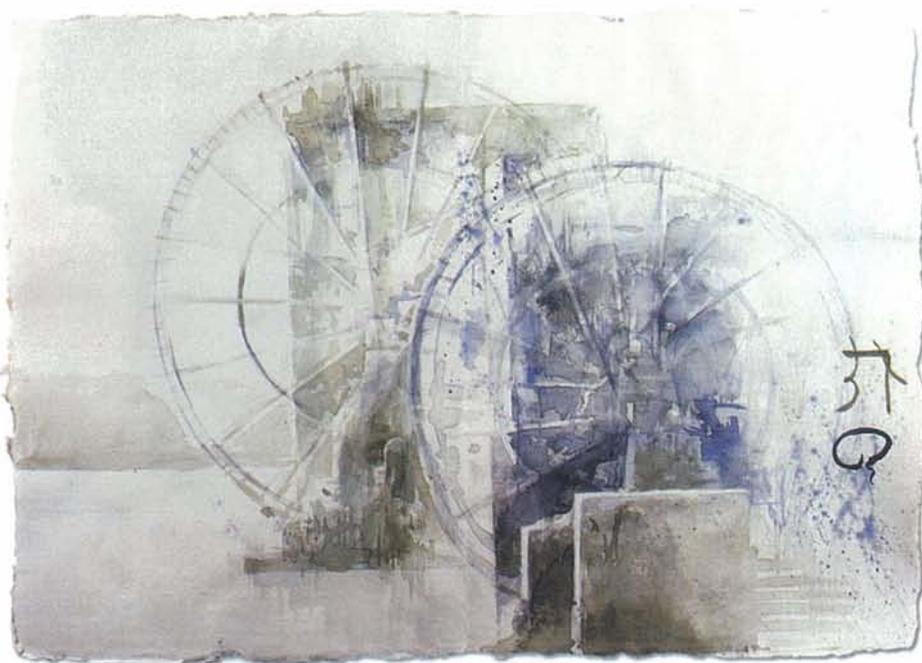


TL

rapporti, degli scambi e delle trasformazioni che in essa accadono, ci parla anche della vita, della morte, delle scelte, sempre con un tocco leggero, senza mai emettere sentenze, facendo domande più che dando risposte, facendoci trarre le conclusioni. Cano insegue Calvino nei mille percorsi possibili di queste 55 città, evitando le illustrazioni, trovando un'immagine che in uno sguardo solo riesca a rendere il sapore del tutto, traendo spunto dai suoi numerosi viaggi attraverso la Spagna e il Marocco, cercando di catturare in piccoli schizzi fatti sul posto la loro anima, ritrovando un tempo lento e il fascino di descrivere gli oggetti più semplici, i loro dettagli, i particolari, assaporandoli con lo sguardo per poi trasporli sulla carta. I nostri discorsi fluttuano sui tempi frenetici di oggi nei quali si è perso il gusto di fare fatica per ottenere un risultato; dove la foto in un lampo sembra dirci tutto, invece ci priva di quello che si scopre solo ad un secondo o terzo sguardo. Cano si entusiasma nella descrizione dei luoghi trovati nel suo ultimo viaggio in Marocco, mi mostra un anello antico trovato in un mercatino, pieno di simboli indecifrabili, forse portato in tempi lontani dai magi ormai scomparsi e mi spiega come quest'anello sarebbe stato la fonte d'ispirazione giusta per interpretare le città di Calvino se lo avesse trovato prima. Lui sembra non aver mai smesso di trovare il tempo di assaporare le cose e descriverle per noi, ma per fare questo bisogna rallentare, scendere dal frastuono della vita quotidiana, allontanarsi in piccole città dove il tempo scorre lento, parsimonioso, dove c'è ancora il tempo per ritrovarsi, perdersi e ritrovarsi ancora. ●

Sopra: IRENE, acquarello su carta  
Sotto: OLIVIA, acquarello su carta

Nella pagina a fianco, in alto: ZOBEIDE, acquarello su carta  
Nella pagina a fianco, sotto: TAMARA, acquarello su carta

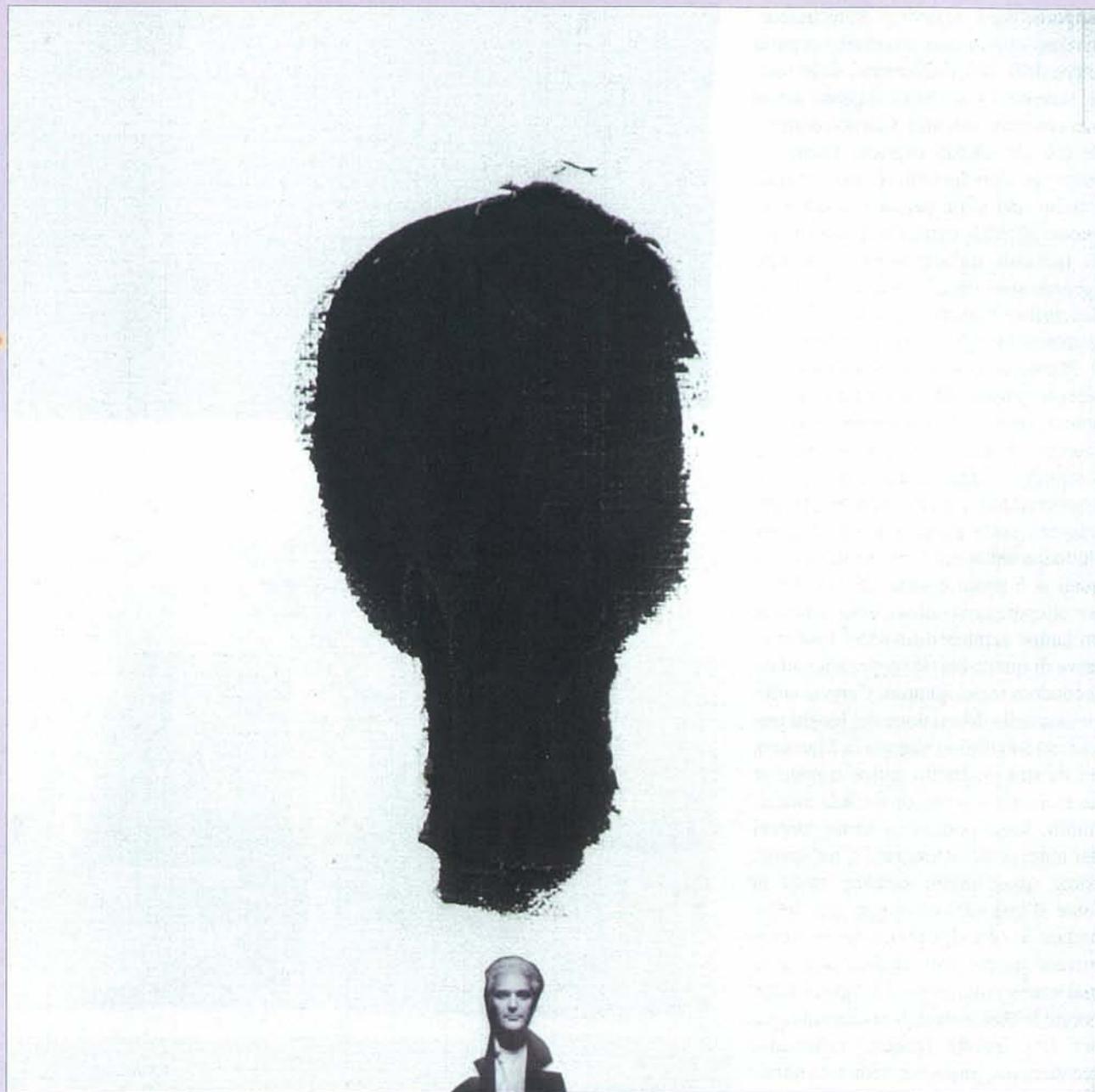


## Pedro Cano

Nasce in Spagna nel '44, in una famiglia di pescatori nel piccolo paese chiamato Blanca (Murcia). Autodidatta, ancora bambino viene scoperto da una pittrice che gli consiglia la carriera artistica alla Scuola di Belle Arti di Madrid, dove otterrà la laurea nel '65 e nel '69 una borsa di studio all'Accademia Spagnola di Belle Arti di Roma. Nel '72 sposa Patrizia Guadagno e si trasferisce ad Anguillara. Dall '84 all'89 vive a New York. Ha realizzato innumerevoli viaggi in Medio Oriente. Attualmente risiede tra Anguillara, Roma e Blanca.

Pedro Cano ha esposto in tutta Italia, in Spagna, Stati Uniti, e tanti altri Paesi. Premi: 1971 Medaglia d'Oro alla Biennale di Pittura ed Scultura di Firenze, Medaglia d'Oro alla Biennale delle Arti Grafiche di Firenze. 1997 Eletto Gran Pez del Entierro de la Sardina di Murcia. 2001 Nominato "Academico de numero" de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Maria de la Arrixaca de Murcia e riceve la encomienda de Isabel la Catolica de Murcia.

*Le città invisibili* è stata ospitata alla "Fundacion las Claras", Murcia; al "Museo Andersen", Roma; al "Logiato di San Bartolomeo", Palermo; alla "Capilla della Misericordia", Palma de Mallorca; a "Palazzo Vecchio", Firenze; all'"Arsenale di Venezia" ed al "Castel del Monte", Andria.



# Ivan Fodaro

## L'io sconosciuto

di Adamo Vergine

Innanzitutto vorrei fare una premessa per dire quale possa essere il punto di vista dal quale sono portato a leggere le opere di Ivan Fodaro, almeno per quanto riguarda quel gruppo di opere che l'artista ha messo sotto il tema dello "sconosciuto".

Nella formazione della mente "lo sconosciuto" riguarda un vissuto, un'esperienza psichica che si attribuisce a qualcosa che, non essendo intima all'Io del soggetto, si può definire

soltanto come "non-Io".

Devo aggiungere che, sempre in una tale dinamica psichica, riferita alla costruzione delle forme con cui pensare l'esperienza del mondo, tutto ciò che risulta conoscibile è certamente avvertito come familiare e definibile dalla coscienza come oggetto di un piacere reale sperimentato. Mentre il "non-Io" non è definibile in positivo, ma soltanto in negativo. Come se l'animo umano potesse pensarlo

esclusivamente come quella cosa "che non ha nulla a che fare con me" e pertanto non è conoscibile in alcun modo. In genere, tale vissuto riguarda gli aspetti dolorosi dell'esperienza che, per difendere l'Io, sono misconosciuti o rimossi dall'ambito della conoscenza, insieme a quella parte di sé che è legata a quella stessa esperienza, in modo che questa possa essere collocata in uno spazio psichico che sembra riguardare la storia di un'al-



Sopra e affianco: Unbekannt I



tra persona.

Questo “sconosciuto” comunque fa parte del patrimonio dell’esperienza del soggetto, anche se da esso tenuto ben separato ed ignorato. Gli unici rapporti che tale nucleo psichico si suppone possa avere con la coscienza, sono quelli forniti da spinte psichiche inconscie che, aggirando le difese, per così dire, la sorprendono. Questi sono i processi onirici e quelli creativi che, appunto, appaiono all’Io come provenienti da un altro mondo, certamente non coincidenti immediatamente con la continuità di se stesso.

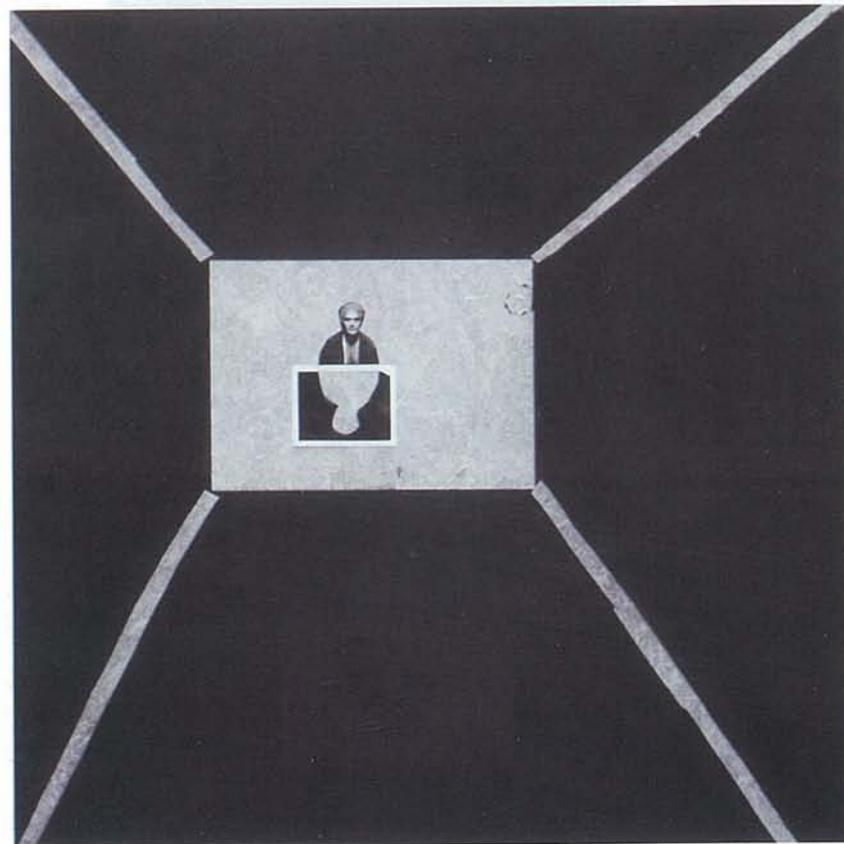
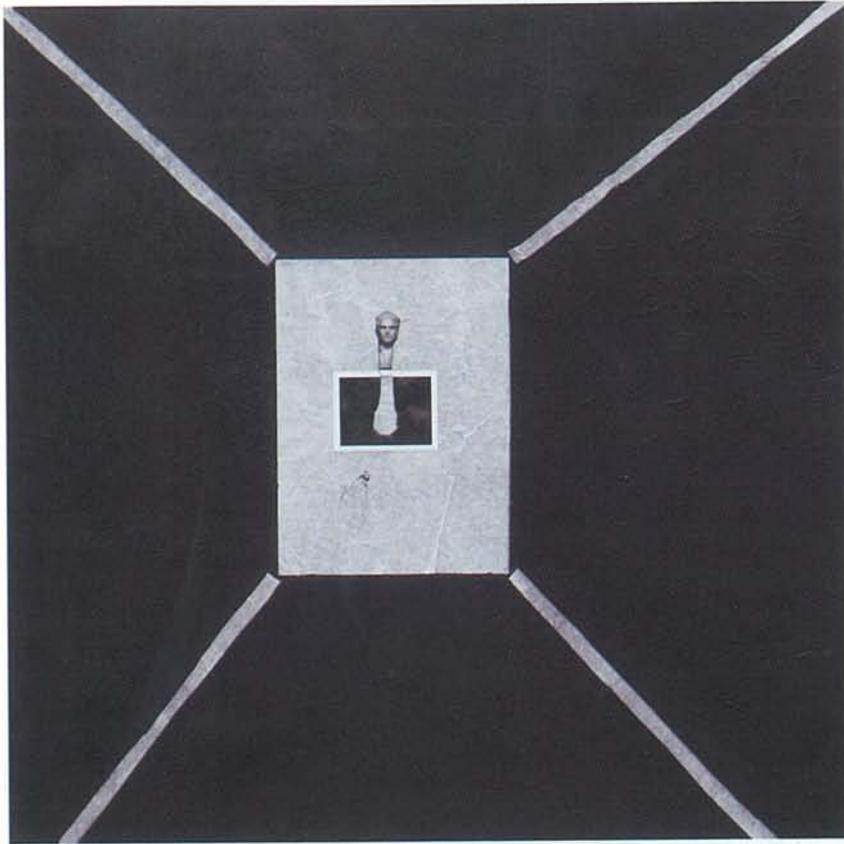
Da questo punto di vista, quindi, sembra già molto interessante la sfida che l’artista pone a se stesso, alla sua coscienza cioè, quando pone alle sue opere intuitivamente il tema dello “sconosciuto”.

Ancor più interessante è poi la modalità con cui lui stesso è stato sorpreso a rappresentarlo, che in definitiva mi sembra essere la sua stessa cifra estetica.

Indubbiamente colpisce nelle opere la caratteristica del *doppio* sia *complementare* che *identico*, come se il soggetto avvertisse la necessità di esprimere entrambe queste due verità: l’estraneità e l’identità.

Quando S. Freud, padre della psicoanalisi, scrisse il suo saggio sul “*Lutto e melanconia*”, per descrivere il destino dell’Io del soggetto che era stato esposto alla perdita di una persona amata, usò la seguente metafora: l’ombra dell’oggetto perduto – costituita dagli affetti che il soggetto rivolgeva all’oggetto amato – cade sull’Io e lo oscura. Ora si potrebbe usare questa metafora all’inverso per cercare di dire qual è la via che l’artista si crea per trasformare lo “sconosciuto” e realizzare un oggetto riconoscibile.

L’impressione che io ho avuto, guardando le opere di Ivan Fodaro, è stata quella di assistere all’invenzione di realizzare il “non-Io”, quasi che l’artista stesso vedendolo potesse conoscerlo e quindi ricondurlo all’ambito del proprio. Per fare ciò, il soggetto deve probabilmente attraversare quella esperienza interna, per la quale risulta



egli stesso perduto a quegli oggetti che nel diventare sconosciuti, già rispecchiano l'ombra della propria immagine, originariamente caduta su di loro. Solo in tal modo, mi sembra che possa prodursi un riconoscimento che è molto vitale perché permette al soggetto di ricongiungersi con se stesso ed amare entrambi: lui e l'altro. ●



Sopra: Ivan  
Affianco: Unbekannt 2

Nella pagina a fianco: Senza titolo

## Peter Greenway

Un audace sperimentatore a servizio di uno sguardo futuro

**Peter Greenway**, prima che un filmmaker di successo (consacrato come tale nell'82 per lo splendido *I misteri del giardino di Compton House*), è un artista che partendo da una formazione pittorica classica ha successivamente dato vita ad un geniale percorso poliedrico che ora lo vede autore di installazioni, spettacoli-evento nei principali musei internazionali, nonché prolifico facitore di racconti e cortometraggi naturalistici che dal '66 ne hanno segnato l'approdo al cinema. Un artista a 360 gradi, insomma, a cui mal si adattano le tipologie che siamo soliti applicare a qualsiasi altro regista cinematografico, poiché egli è solito misurarsi in ciascuna singola attività creativa assommando l'esperienza accumulata in tutte le altre. Prova ne sia, che, presentando *Le valigie di Tulse Luper*, Greenway stesso, in una sorta di manifesto di intenti, ha scritto: "Voglio riuscire a recuperare il modo di manipolare il mondo che è proprio del pittore. Sento che ora il cinema si trova nella situazione migliore per cambiare il proprio carattere, per allontanarsi da tutte quelle caratteristiche realistiche che sono molto rigidamente fissate nell'attività cinematografica tradizionale, in quella che definirei essenzialmente l'illustrazione del romanzo ottocentesco. In una certa maniera il prologo del cinema è finito e noi ora possiamo veramente cominciare". Parole importanti, che vorremmo sentir pronunciare più spesso nel campo della celluloida. Ma altri autori avranno il coraggio di seguire questo input rivoluzionario? Lasciamo l'interrogativo in sospenso (perché suona quasi come una provocatoria domanda retorica, anche se non lo è) e andiamo invece ad esaminare in che cosa, effettivamente, Greenway in questo nuovo film ha cercato di menare fendenti di pennello con la macchina da presa. In tal senso, c'è subito da dire che la pellicola si potrebbe definire "a tecnica mista", come quando un pittore, ad esempio, utilizza l'acrilico, i pastelli e i materiali di risulta in uno stesso pannello. Tenendo per buona l'analogia, direi che l'acrilico nel film di Greenway si adatta, per la sua velocità di esecuzione, ai ritmi spesso rapidi del racconto (addensati anche in scansioni di più immagini presenti nello schermo), in cui **Tulse Luper** (alter-ego del regista, per sua stessa ammissione) solca a grandi balzi le pagine private o pubbliche di una sorta di metafora del XX secolo. La prima parte di questa trilogia inizia dal 1922, da Newport, nel Galles, passando per lo stato americano dello Utah nel 1934, arrivando, nel '38, nella città belga di Antwerp alle soglie della Seconda Guerra Mondiale. Tulse, in questo vagare tra un decennio e l'altro e tra società assai differenti tra loro, avrà come costanti le "prigionie" in questi diversi posti e le sue valigie via via piene degli oggetti più disparati, come il carbone per scrivere sulle pareti delle celle o dei colori per disegnare, che in qualche modo costituiranno sempre il suo anelito alla libertà e all'espressività. In questi frangenti, Greenway è un vero maestro nel sottolineare le fantasie di Tulse con pitture che si autocompongono sulle pareti mentre i vari accadimenti svolgono il loro corso. Questa, è quella che nell'analogia precedente trovo più simile alla "tecnica del pastello". Perché mai invasiva dal punto di vista tonale come da quello spaziale, anzi spesso appena accennata e sempre situata sullo sfondo dei personaggi, come ad avvolgerli entro soffuse immagini simboliche atte a rafforzare una sensazione o un ricordo. Da ultimo, il "materiale di risulta" somiglia molto a quello manipolato nella Pop Art: oggetti di uso comune, o scarti, che nel caso dei



pezzi di carbone divengono simbolicamente le montagne solcate da Tulse, dove il ragazzo si aggira con la passione di raccogliere, di analizzare e catalogare. In altre parole le tre "icone-guida" dell'eterno ragazzo di nome Peter Greenway. Recentemente il maestro e fabbricatore di visioni ha riproposto, in una performance live allestita tra le Sette Torri Celesti di Anselm Kiefer all'Hangar Bicocca di Milano, le immagini tratte dalla trilogia del film remixandole in tempo reale e con il sottofondo delle musiche di un dj, per una jam session visionaria e dai ritmi ossessivi. Un audace sperimentatore a servizio di uno sguardo futuro spiazzante.

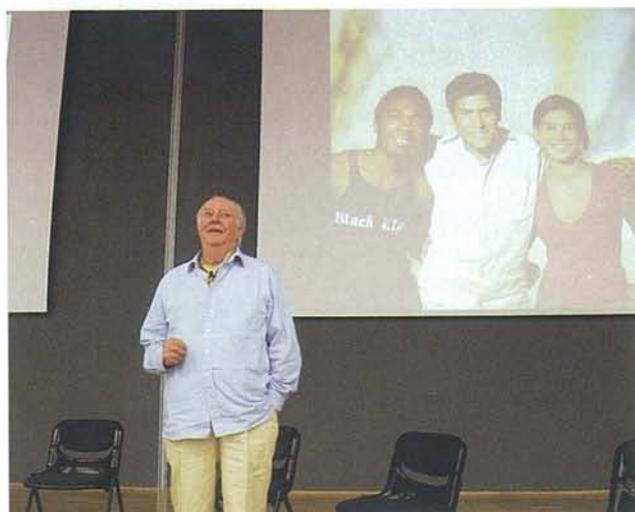
Marco Ligas Tosi

# Glocal festival

## Reggio Film Festival

### 5/a Edizione "Children", the winner is...

Dei 500 cortometraggi pervenuti da tutto il mondo (dall'Australia agli Stati Uniti, dal Venezuela alla Russia, dalla Palestina alla Spagna, l'Inghilterra, l'Ungheria, la Grecia...) l'organizzazione ne ha selezionati circa 1000 tra italiani e stranieri (il concorso si è concluso il 21/05/06).



Abbiamo scambiato qualche battuta con il direttore del Festival **Alessandro Scillitani**, trasmettendo a Shortvillage le sue riflessioni su ciò che è stato ed è accaduto durante il Festival.

A. "Sicuramente siamo stati molto soddisfatti della partecipazione così sostanziosa da parte sia dei filmmaker italiani che di quelli stranieri. Ci aspettavamo una risposta positiva da parte dei registi non italiani, dal momento che nelle ultime edizioni molte opere sono arrivate dall'estero. Proprio per questa ragione abbiamo pensato d'essere maturi per fare il salto: affinché il festival diventasse a tutti gli effetti un festival internazionale".

F. Certo, l'arrivo dei cortometraggi stranieri svela anche un disequilibrio, di media, tra la qualità delle opere italiane e di quelle provenienti da altri paesi, come la Spagna, dove da diverso tempo il cortometraggio da ottime prove. Un problema che si denuncia da più parti, facendo intonare quasi una logora filastrocca! Molto simile l'approccio di massima adottato dalla maggior parte dei filmmaker partecipanti, pur con le loro innegabili differenze e peculiarità di stile, nel trattamento del tema "Children", e qui ancora Alessandro ci rivela che:

A. "Molte opere guardano al mondo del bambino facendo emergere principalmente le tematiche più cupe e tristi, tralasciando spesso invece gli aspetti positivi, come la capacità di meravigliare e meravigliarsi, di giocare e di creare con il solo strumento della fantasia".

F. Una tendenza, quella dei film di quest'anno, che si riflette nelle opere di tutti (o quasi), senza particolari differenze tra filmmaker di nazionalità o genere diverso. Parlati brevemente degli interventi più interessanti che hanno caratterizzato le giornate del Festival...



A. Beh, come non parlare di Dario Fo, che non solo ha visto alcuni cortometraggi e li ha commentati con il pubblico in sala, sia esprimendo le sue opinioni rispetto agli aspetti formali della narrazione delle stesse opere, sia riguardo a come affrontare il tema dell'infanzia nella rappresentazione artistica. Presente anche Maria Grazia Cucinotta, in veste, tra l'altro di produttrice dell'ultimo film di Diego De Silva (autore del libro *Certi bambini*), che al Reggio ha presieduto la giuria... Di forte impatto, per le riflessioni emerse, il dibattito tra Clare Elstow, produttrice per la britannica BBC, e Hamid Ziarati, scrittore iraniano, da molti anni in Italia. Le due personalità si sono confrontate sul rapporto tra televisione e infanzia".

F. Due contrastanti aspetti sono emersi dalle loro considerazioni: se da una parte la Elstow sottolineava l'impegno della BBC nell'offrire un canale dedicato ai bambini libero dalla pubblicità e capace di stimolare la creatività e un rapporto costruttivo tra video e infanzia, Ziarati portava l'esperienza del suo paese natale, dove si registra fondamentalmente una bassa attenzione da parte della televisione alla dignità e all'intelligenza del bambino.

Fabrizio Fontanelli

#### I vincitori dell'edizione 2006

**Miglior Corto tema "Children":** *Ice Cream*, Stati Uniti, Alexandra Fisher

**Miglior corto di animazione:** *Il dettato*, Italia, Lavinia Chianello e Tomas Creus

**Menzione Speciale:** *Compito in classe*, Italia, Daniele Cascella

**Targa Zavattini:** *Ninos de este mundo*, Italia, Francesca Marconi

**Giuria Popolare:** *Maestro*, Ungheria, M. Geza

**Giuria Giovani:** *Il cuore degli oggetti*, Italia, Tiberio Grego

**Premio Re Mida:** *Film 01 Gute Nachte*, Italia, Danilo Furnari

**Premio Scuola:** *Di tutti i colori*, Italia, V. Beschi

**Premio Cariparma:** *Guerra e pace*, Italia, G. Ruini

## Collecchio Videofilm 2006

Terza Edizione 25/26/27 agosto 2006

Concorso Nazionale del cortometraggio e del documentario

**Uomini e memorie**, Rassegna del documentario antropologico  
**Culture giovanili - eticosport**, Rassegna del documentario sportivo.  
**Stile Libero**, Rassegna del cortometraggio di finzione e animazione.

Quest'anno il concorso "Collecchio Video Film" - Festival Nazionale dedicato al Cortometraggio e al Documentario - indetto dal Comune di Collecchio - Assessorato alla Cultura, dalla Provincia di Parma e con la collaborazione del Museo "Ettore Guatelli", prosegue il progetto di sviluppo della produzione audiovisiva indipendente nell'ambito della "finzione" ed in quella del "documentario", per favorirne la conoscenza e la diffusione nelle diverse espressioni professionali e non, con particolare attenzione nei confronti del documentario antropologico. La nuova edizione vede, inoltre, la collaborazione di: Doc/it - Associazione Nazionale Autori e Produttori di documentari; Simbdea - Società italiana per la Museografia e per i Beni Demotnoantropologici; Cus Parma; Arcoiris Tv; Bomba di Riso. Per maggiori informazioni visita il sito: <http://www.collecchiovideofilm.it/>

## Linea d'Ombra Salerno Film Festival

Festival delle Culture Giovani

*E anche il tempo va avanti  
 finché si scorge davanti a noi una linea d'ombra  
 che ci avverte che la regione della prima giovinezza,  
 anch'essa, la dobbiamo lasciare indietro.*  
 (Joseph Conrad)

**19-30 aprile 2006**  
**MULTIMEDIALITÀ\_MUSICA\_CINEMA\_LETTERATURA**

**19-22 Aprile**  
 La creatività multimediale.  
 Le diverse contaminazioni tra musica, video e videoregiste: installazioni, incontri, omaggi e occasioni di confronto tra pubblico, artisti ed esperti.  
**PlayCity**  
 Centro lavori di artisti italiani e internazionali nella metropoli contemporanea.  
**PlayLand**  
 Videoinstallazioni di  
 Ettore Guatelli, Netto & Bruno, Ettore Guatelli, Netto & Bruno, Fabio Massimo Iacopino, Marcello Malaberti, Monica Petrucci

**23-25 Aprile**  
 La musica al centro  
**Music-K**  
 Incontri  
 Cefù della discografia  
 e talenti emergenti  
 Scrivere la musica:  
 tra la poesia e l'impegno  
**Concerti**  
 23 aprile  
**Frankie Hi-Nrg**  
 24 aprile  
**Martine Kuntz**  
 25 aprile  
**Vincio Capossela**

**26-30 Aprile**  
**d'ombra**  
 Salerno Film Festival  
 I nuovi talenti  
 del cinema europeo  
**Passaggi d'Europa**  
 Otto lungometraggi  
**CartoHarpa**  
 Venti cortometraggi  
**CartoHarpa**  
 Dieci cortometraggi realizzati  
 da giovani film-maker  
**Anteprima, Omaggi  
 e Focus**  
**Stages di Cinema**  
**Festival Linea d'Ombra 2006**  
 Fausto Brizzi  
 Gianluca Caporossi  
 Vanessa Incontrada  
 Umberto Maza  
 Francesco Musci  
 Fausto Paraviani  
 Asparacio

## Il Lazio: Terre, Genti e Miti

Concorso cinematografico di cortometraggi ispirati ai territori, ai paesaggi, alla storia, ai popoli e alle leggende del Lazio.

Il desiderio di offrire ad un pubblico vasto un'immagine diversa ed inconsueta dei territori del Lazio è stato il motore principale che ha spinto il Corecom Lazio, Comitato Regionale per le Comunicazioni, ad indire un concorso nazionale per cortometraggi sulle tematiche paesaggistiche, storiche, antropologiche e mitologiche dei territori laziali.

L'intento è far produrre ad autori e registi film brevi che sappiano percorrere strade alternative e, possibilmente, di ricerca espressiva nuova ed originale. La scelta di usare, nel manifesto che promuove l'evento, l'immagine di Anita Ekberg, che nella Dolce Vita di Federico Fellini si immerge nelle acque di Fontana di Trevi, è voluta e, consapevolmente, utilizzata per indicare una strada da percorrere: i corti dovranno essere piccoli film, di stampo storico o scientifico ma anche di fantasia e di astrazione. La cosa fondamentale è riuscire a comunicare alcuni caratteri fondamentali di un territorio o delle genti che lo vivono.

Il Corecom Lazio è l'unico Comitato in Italia (ogni regione ne ha uno) ad occuparsi di cinematografia ed è la prima volta che si realizza una manifestazione di questo genere.

Per la preselezione, gli interessati dovranno iscriversi entro e non oltre il **giorno 31 ottobre 2006** (farà fede il timbro postale). L'iscrizione avverrà trasmettendo al **Corecom Lazio - Segreteria Organizzativa del Concorso "Il Lazio: terre, genti e miti" - V. Lucrezio Caro n. 67, 00193 Roma** la seguente documentazione:

modulo di adesione debitamente compilato (che come tutta la documentazione potrà essere scaricato dal sito della Regione Lazio <http://www.regione.lazio.it>, cliccando su "Il Consiglio" e poi su "Corecom", o richiesto per posta elettronica a [corecom@regione.lazio.it](mailto:corecom@regione.lazio.it)); opera in due copie (una in formato Mini DV e una in DVD); curriculum e una fotografia dell'autore.

La trasformazione per eccellenza, il cambiamento che compiamo nostro malgrado tutti e la cui riuscita diventa il metro del nostro essere adulti, è il passaggio dall'adolescenza all'età adulta. Materiale succoso per tanta letteratura, questa metamorfosi viene vissuta da sempre come un salto nel buio, uno sbattere di saracinesca su piedi nudi, iniziazione alla responsabilità del vivere che si cerca di ritardare. E ancora di più nella società contemporanea, giostra di bisogni e desideri che variano ad una velocità troppo elevata perché le mutazioni di stato possano dirsi serene evoluzioni, l'accesso all'età adulta diventa uno scivolone involontario nella cruda realtà, così lontana dagli scenari dorati e improbabili di fiction e reality.

A questo impervio, spesso doloroso passaggio, da undici anni la città di Salerno dedica il Festival del Cinema *Linea d'Ombra*, citazione letteraria del romanzo di Conrad, da quest'anno inserito nel più ampio contenitore del *Festival delle Culture Giovani*, diretto da Peppe D'Antonio, che per dieci giorni trasforma la città campana nella Mecca delle sperimentazioni visive, artistiche e musicali. Diventato una delle tre macro sezioni, accanto a Fair Play e Music-K, *Linea d'Ombra Salerno Film Festival* continua ad imporsi come motore di ricerca cinematografico dei nuovi linguaggi visivi europei, proponendo opere che altrimenti non sarebbero visibili in Italia, unite dal comune denominatore della creatività giovanile nel descrivere quel confine indistinto che segna la fine dell'adolescenza.

L'undicesima edizione di *Linea d'Ombra*, curata dall'inossidabile critico cinematografico Maurizio di Rienzo, ha presentato tre sezio-

**Corecom**  
Lazio

Consiglio Regionale del Lazio  
Autorità per le Garanzie nelle Comunicazioni

**LAZIO**  
**TERRE GENTI E MITI**

Concorso cinematografico di cortometraggi ispirati ai territori, ai paesaggi, alla storia, ai popoli e alle leggende del Lazio

Le iscrizioni e le opere dovranno pervenire entro il 31 ottobre 2006. I moduli di iscrizione possono essere scaricati all'indirizzo [www.cinecitta.com/cinecitta/cortometraggi](http://www.cinecitta.com/cinecitta/cortometraggi) o richiesti direttamente all'indirizzo [concorso@corecom.it](mailto:concorso@corecom.it)

**CORECOM LAZIO** - Via Grottaferrata, 82 - 00186 Roma - Tel. 06/5210796

Premiazione:  
24 novembre 2006  
Cinema ALFELLINI  
Viale 1° maggio, 82 Grottaferrata (Roma)  
con il patrocinio di:

Piramida Roma  
CINECITTÀ  
Film Recording  
AGIS  
Comune di Grottaferrata  
ANAC

ni in concorso, *Passaggi d'Europa*, otto opere prime o seconde, *CortoEuropa* (22 cortometraggi) e *Cortoltalia* (10 cortometraggi realizzati da giovani film maker italiani), al vaglio di due giurie, la prima di giovani dai diciotto ai trenta anni, la seconda più "tecnica". In *Passaggi d'Europa*, per l'Italia ha partecipato *Sanguela morte non esiste* (Mikado), debutto alla regia di Libero De Rienzo, menzione speciale consegnata nella serata conclusiva. Ma a vincere per la giuria tecnica è stato il film *Someone else's Happiness* di Fien Troch (Belgio, Olanda), storia dello stravolgimento di una piccola comunità del Nord Europa dopo il ritrovamento del cadavere di un bambino; la giuria giovani ha premiato invece il film *Rose* di Alain Gsponer (Germania), intricata vicenda familiare che vede Rose e i suoi figli alle prese con il ritorno di un padre dimenticato. Entrambe storie di crescita difficile, dove la *linea d'ombra* è un avvenimento drammatico che trasforma la prospettiva: più nulla sarà come prima.

di Bianca Ammaturo

**Festival Culture Giovani - Salerno**  
Organizzato dal Comune di Salerno, cofinanziato dalla Regione Campania (Assessorato al Turismo e ai beni culturali) che lo ha inserito tra i Grandi Eventi del 2006 e dalla Provincia di Salerno, il Festival è articolato in tre macro-sezioni: Fair-play per l'arte e la multimedialità, con installazioni al teatro Augusteo e a Palazzo Genovese, Music-K per la musica e Linea d'Ombra per il cinema. Per informazioni: [www.festivalculturegiovani.it](http://www.festivalculturegiovani.it) - [www.lineshadow.it](http://www.lineshadow.it).



## Mostra nazionale del cortometraggio d'autore

Nello scorso Aprile si è svolta la Seconda Edizione della Mostra nazionale del cortometraggio d'autore: Eidos in giuria ha premiato i migliori corti.

Grande successo ad aprile per la seconda edizione della Mostra nazionale del cortometraggio d'autore che, per tutto il ponte di Pasqua, fino allo scorso 17 aprile, ha caratterizzato gli eventi culturali nella Valnerina ternana.

L'iniziativa, tenutasi presso l'auditorium di Porta Spoletina a Montefranco (TR), è stata organizzata dall'associazione culturale "Alberico Cybo" di Ferentillo, con la collaborazione della Pro loco e del Comune di Montefranco e il patrocinio dei Comuni di Terni, Arrone, Polino, della prima circoscrizione ternana, Tacito e della sesta Valnerina.

L'edizione ha visto la partecipazione di 170 lavori provenienti da autori di varie regioni italiane ed europee. Il premio del pubblico per il miglior corto è andato ad Andrea di Bari che con il suo *L'incontro* ha presentato un'opera di grande intensità emotiva, ispirata dall'arte, dagli splendidi paesaggi della Valnerina e dallo sport. Un richiamo alla libertà dell'uomo, lontano dalle ambizioni e dalle costrizioni del consumo.

La giuria, composta da esponenti della cultura locale e dagli assessori alla cultura dei comuni di Montefranco e Arrone, dal giovane regista Andrea Sbarretti e da Simone Mangoni in rappresentanza della rivista Eidos, ha assegnato inoltre i seguenti premi: migliore regia a *Incubos* di Vincenzo Peluso di Roma; a *Za la mort* di Toni Tropia e Andrea La Enza, di Roma, il premio per la migliore fotografia; migliore musica a *La pianta* di Antonio Novellino e Luca Granato di Salerno; *Due bravi ragazzi*, di Tony Palazzo si è aggiudicato infine il premio della critica.

## Pilates Mat Class

Respirare per ascoltare il corpo e rilassare la mente.  
Allungare la schiena per renderla più flessibile.  
Controllare il movimento per tonificare la muscolatura.

La tecnica di J. Pilates permette di armonizzare l'equilibrio tra mente e corpo con esercizi semplici, praticabili da tutti. Si inizia concentrandosi sulla respirazione che migliora la consapevolezza di sé e rende più fluidi e naturali i movimenti. Con una attività costante nel giro di un mese si corregge la postura e si diventa più scattanti fisicamente e mentalmente.

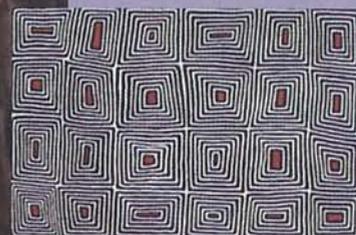
Verah Garcia, cell. 3296258802

# eidos

## cinema e luoghi

*La tua ombra cambia forma in viaggio, si ingobbisce su una duna, si spezzetta nel sole dietro una grata, si frantuma sui sassi, vibra dal finestrino di un treno, si irrigidisce, lunga, nel tedio di una pianura coperta di brina. Danza su un telo, mosso dal vento, si impenna contro una roccia, dando, talvolta, al tuo profilo angoli bizzarri. Vedendo la tua ombra cambiare, ti accorgi che muovendoti non rimani mai uguale.*

Marco Aime Sensi di Viaggio  
Ponte alle Grazie Ed., Milano 2005



# ABBONAMENTI E RINNOVI **eidos** 2006/2007

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

**eidos** ha tre tipi di abbonamento:

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

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

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

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

## Modalità di abbonamento e rinnovo:

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

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

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

## Regala un abbonamento **eidos**

i destinatari riceveranno insieme alla prima copia un elegante biglietto regalo  
per informazioni: [segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it) oppure 340/7009183

# coupon di abbonamento **eidos**

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

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

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

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

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

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

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

presenta

**VI Rassegna Internazionale del lungometraggio**  
**Trasformazioni: Nord e Sud fra tradizione e innovazione**  
dal 22 luglio al 13 agosto a Piazza dei Pini, Capalbio

"La sabbia"

**sabato 22 luglio:** *Sotto la sabbia* di Francois Ozon  
**domenica 23 luglio:** *Verso il sud* di Laurent Cantet

"Nord Europa"

**lunedì 24 luglio:** *Le mele di Adamo* di Anders Thomas Jensen  
**martedì 25 luglio:** *Non desiderare la donna d'altri* di Susanne Bier  
**mercoledì 26 luglio:** *L'eredità* di Per Fly  
**giovedì 27 luglio:** *Ogni cosa è illuminata* di Liev Schreiber

"Sud Europa"

**venerdì 28 luglio:** *Volver* di Pedro Almodovar  
**sabato 29 luglio:** *La terra* di Sergio Rubini  
**domenica 30 luglio:** *La vita segreta delle parole* di Isabel Coixet

"Palestina"

**lunedì 31 luglio:** *Paradise now* di Hanu Abu Assad  
preceduto dal corto: *Dreams in a grey spot*  
**martedì 1 agosto:** *Intervento divino* di Elia Suleiman

"Anteprime"

**mercoledì 2 agosto:** *Quando i bambini giocano in cielo*  
di Lorenzo Hendel  
**giovedì 3 agosto:** *Halfaouine* di Ferid Boughedir

"Le notti  
dei Cartoons"

**sabato 5 agosto:** *I classici di Boomerang*  
**domenica 6 agosto:** *I classici di Cartoon Network*

"Top 2006"

**venerdì 4 agosto:** *Transamerica* di Duncan Tucker  
**lunedì 7 agosto:** *Romanzo criminale* di Michele Placido  
**martedì 8 agosto:** *Il caimano* di Nanni Moretti  
**mercoledì 9 agosto:** *Crash - contatto fisico* di Paul Haggis  
**giovedì 10 agosto:** *Match point* di Woody Allen  
**venerdì 11 agosto:** *Inside man* di Spike Lee  
**sabato 12 agosto:** *Radio America* di Robert Altman  
**domenica 13 agosto:** *Romance and cigarettes* di John Turturro

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

indirizzo \_\_\_\_\_

cap \_\_\_\_\_ città \_\_\_\_\_

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

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

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

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

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

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

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

# CAPALBIOART

CINEMA E ALTRO

**VI Rassegna internazionale del lungometraggio**

**Trasformazioni:  
Nord e Sud fra tradizione e innovazione**

**dal 22 luglio al 13 agosto  
Piazza dei Pini, Capalbio**



TELEMATICA ITALIA

*Informazione, software e consulenza per le imprese*

**Presenta**  
***il nuovo portale per le Agevolazioni***

<http://agevolazioni.telematicaitalia.it>

***www.telematicaitalia.it***

*Assiste la tua impresa, migliora il tuo futuro.*

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008