

epidros

cinema psyche e arti visive

cinema e luoghi

nel film

Time

Nuovomondo

speciale:

Festa del cinema di Roma

The departed

Borat

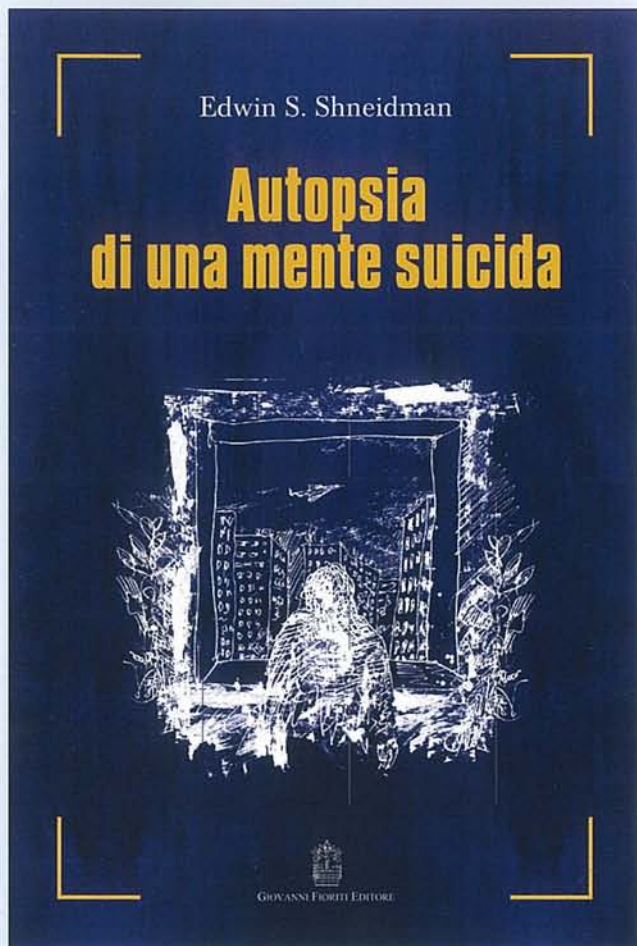
il personaggio

Manoel De Oliveira

arti visive

La pittura silenziosa

di Silvana Chiozza

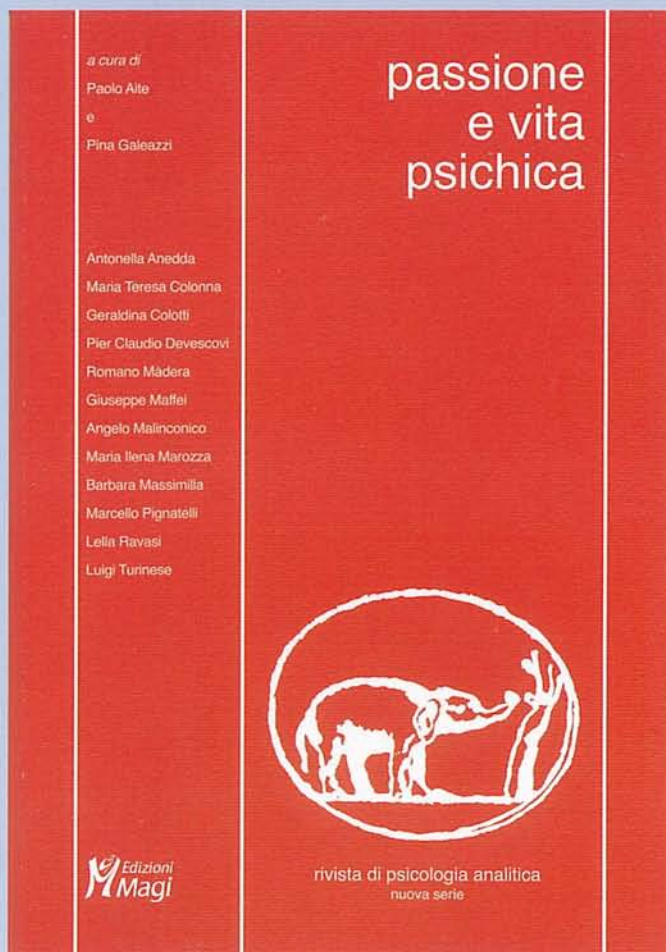


Giovanni Fioriti Editore

**LIBRI DELL'AILASI:
diretta da Roberto Tatarelli**

Autopsia di una mente suicida è un'intensa e unica analisi psicologica di una mente suicida. In questo struggente studio scientifico, Edwin S. Shneidman, un fondatore della suicidologia, riunisce otto esperti di fama mondiale per analizzare gli eventi legati al suicidio, inclusa una nota di suicidio di undici pagine che gli fu data da una madre addolorata in cerca di indizi sulla tragica morte di suo figlio. L'autopsia psicologica si incentra sulle interviste condotte da Shneidman con la madre e il padre di Arthur, con suo fratello e con sua sorella, con il suo miglior amico, la sua ex-moglie, la sua fidanzata, il suo psicoterapeuta e con lo psichiatra che lo seguì per qualche tempo. Per comprendere l'intenso dolore psicologico di quest'uomo e per esaminare che cosa poteva essere fatto per salvare la sua vita tormentata, Shneidman si rivolge ai massimi esperti sul suicidio per analizzare la nota e le interviste: Morton Silverman, Robert E. Litman, Jerome Motto, Norman L. Farberow, John T. Matlsberger, Ronald Maris, David Rudd e Avery D. Weisman. Ognuno di questi otto esperti offre una prospettiva sul tragico destino di Arthur e l'insieme delle loro conclusioni costituisce una straordinaria autopsia psicologica. E' il primo libro a proporre questi contenuti ed è un contributo di grande rilievo allo studio del suicidio. Un tour de force epistemologico, il libro si rivolge a chiunque si occupi dell'autodistruttività umana.

Traduzione di Maurizio Pompili
Formato 16x24, pp. 164, € 18,00



Edizioni Magi

RIVISTA DI PSICOLOGIA ANALITICA

Nuova serie n. 21 Volume 73/2006

Quante volte abbiamo visto amore sollevarsi in volo, uscire in fretta da una porta e scolpire in un unico blocco di marmo abbraccio e separazione. Siamo nudi e scomodi esposti agli sguardi di chi ruota intorno a noi, bianchi di spavento e luci.

Non prima, ma durante la ricerca di chi è fuggito, lei diventa forte. Quando si sporge dalla torre per morire le stesse mura parlano e le insegnano a scendere nell'Ade. L'olio dell'errore è cocente, ma l'ustione non impedisce il cammino. Sette paia di scarpe ho consumato, sette fiale di lacrime ho versato. Impara a impastare le focacce con il vino, la fame del cane-buio si placa. "Paga", dice. "Scambia", aggiunge. "Attraversa il fiume dei cadaveri", ordina. "Guarda, scendi, ritorna".

Ci sono boschi, fiumi, pecore selvagge. Gli insetti aiutano, esistono attimi pietosi come formiche. Non sempre l'aquila ruba gli agnelli.

Il sonno sorprende, il vaso è vuoto ma Psiche soffiava sulla morte, la trasforma in pesce di cui lei (a questo somiglia la scrittura del suo nome in greco) è la lisca. Dipinge una tela su cui stempera le nuvole con acqua di cipresso. Muove l'ombra. Impara.

Antonella Anedda, *Senza Titolo*
www.rivistapsicologianalitica.it

eidos

cinema psycho e arti visive

cinema e luoghi

a cura di Simone Mangoni ed Elisabetta Salvatorelli

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

www.eidoscinema.it

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 18 l'anno (sostenitori 35) Segreteria abbonamenti: segreteria@eidoscinema.it

Editore (copyright)

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: Kaled Fuad Allam, Claudio Arnetoli, Joelle Caïmi, Giorgio Caputo, Silvana Chiozza, Valentina Della Seta, Maria Del Monaco, Dina D'Isa, Laurenzia Falcolini, Lorenzo Hendel.

Ufficio stampa e pubblicità

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

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

Giovanni Fioriti Editore s.r.l.
Via Archimede 179 00197 Roma

Segreteria di redazione

eidos
Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma - cell: 340 7009183
segreteria@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**: Paolo Aite, Goffredo Bettini, 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 Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

sommario novembre-febbraio 06/07

4 editoriale
Cinema e luoghi

6

ci



10
di L. Falcolini

12 speciale
Festa del cinema di Roma

di D. D'Isa
segnalazioni
The departed
di V. Della Seta
Borat
di G. Caputo
Sorelle
di L. Ravasi

24 nel film:
cinema e luoghi
Time
di I. Senatore



nel film
Nuovo mondo
di L. Ravasi
Non è peccato-La Quinceañera
di E. Ferreri
Viaggio alla Mecca
di Kaled Fuad Allam

34 il personaggio
Manoel De Oliveira
di Fabio Troncarelli

37 film cult
Lisbon story
di I. Senatore
Il cielo sopra Berlino
di P. De Silvestris

film doc
Cara pianta d'oliva
di E. Salvatorelli
Crossing the Bridge:
The sounds of Istanbul
di L. Tarantini



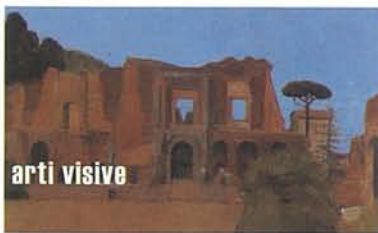
film doc
Ritorni
di E. Salvatorelli

46 l'altro film
E' tutta casa nostra
di B. Massimilla

50 outsider
Floating Life
di M. Del Monaco

52 sopra le righe
La ricchezza e il limite
di L. Hendel

54 arti visive
La pittura silenziosa
di Silvana Chiozza
di C. Arnetoli



arti visive
Paola Gandolfi
di B. Massimilla

61 eidos-news
Abstracta
Speciale Cinema
Internazionale da New York
Recensioni

nel prossimo numero

cinema e sguardo

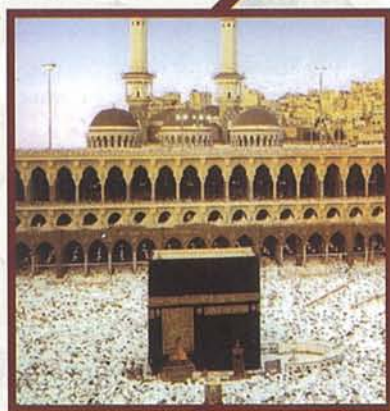
film doc
Lo sguardo dell'Altro
di Elisabetta Salvatorelli

film cult
L'insolito caso di Mr. Hire
di Ignazio Senatore

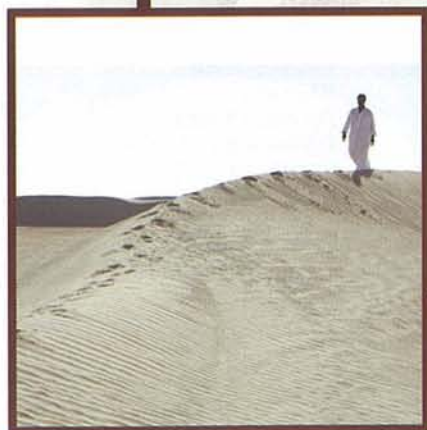
arti visive
Studio Azzurro
di P. Rosa e A. Balzola

Cinema e luoghi

La mappa del tesoro



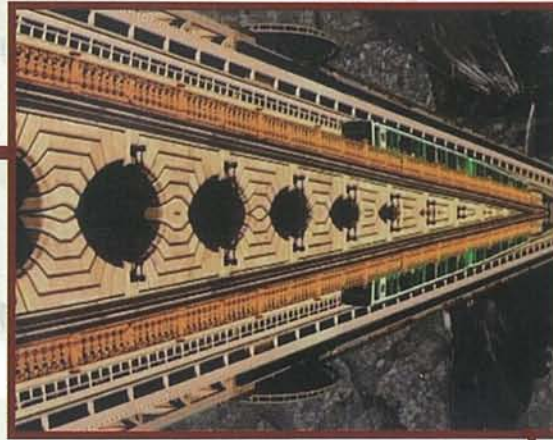
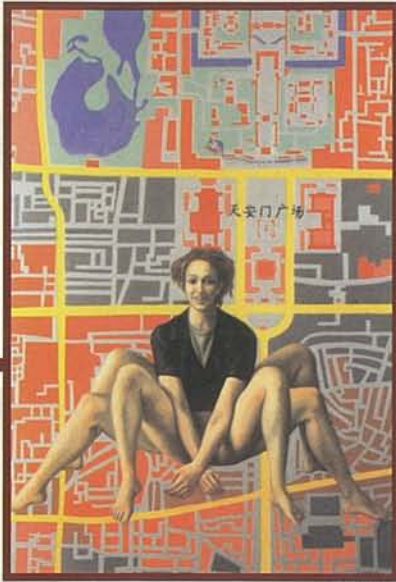
Lo spazio, nella sua totalità – dalle dimensioni cosmiche fino alla più piccola stanza di un appartamento – è un *corpus* di immagini che ha fornito all'Uomo il materiale iconico per intendere la propria relazione col mondo. Le nuove interpretazioni dello spazio che ci offrono l'architettura, le telecomunicazioni, le tecnologie digitali hanno rielaborato quelle immagini e propongono oggi uno scenario in cui le soluzioni più fantasiose si concretizzano in soluzioni reali. Il proliferare di spazi collettivi "di servizio" o di interscambio (i cinema multi sala, gli ipermercati, i fast food, le sale d'attesa degli aeroporti, fino alle stanze virtuali delle chatline), dove le relazioni sociali si riducono fino ad approssimarsi allo zero, determinano l'assurgere di un nuovo tipo di spazio "elastico" senza delimitazioni strutturali, che si apre per accogliere grandi collettività e si stringe attorno all'individuo, alle sue necessità, trasformandosi in un ambito intimo, riservato. Questa dimensione ristretta della sfera vitale abitabile è ciò che consideriamo *il luogo*, ovvero una declinazione dell'Infinito ridotta e confinata all'interno della curva dello sguardo: è ciò che Aristotele considera il primo involucro dello spazio vitale, "il primo limite immobile del corpo contenente". Il luogo è la sintesi di una prospettiva duplice che fonde la soggettività dello sguardo e l'oggettività degli elementi (architettonici, storici, sociali) che lo compongono.*



L'arte ha una sua affinità prioritaria con i luoghi. Oltre ad essere il prodotto di uno sguardo (dell'artista e dello spettatore), l'opera d'arte s'installa nel luogo per diventarne una derivazione temporanea, lanciando lo spazio fisico all'interno della nebulosa cosmica dell'immaginazione. Una lettura dell'arte attraverso la sua relazione con i luoghi ci offre l'opportunità di concentrarci sulle proprietà autoctone dell'opera, sulla sua biologia ibrida presa al di fuori del contesto storico, quindi secondo un'interpretazione che lega l'opera all'artista in un rapporto esclusivo, sintetizzando il mondo simbolico e immaginativo e quello reale in un'immagine.*

*Angelo Capasso, *Luoghi d'affezione. Paesaggio, passaggio,*

Catalogo della Mostra collettiva (a cura di Angelo Capasso) EUROPALIA Bruxelles 2003



Se il cinema è una concezione del mondo (1), allora il cinema ha una sua geografia. EIDOS compie ancora un viaggio attraverso le immagini, per descrivere posti dove il cinema prende luogo.

Siamo partiti, in giro per quel mondo che quando non è dei bambini è dei viaggiatori (2) e abbiamo tracciato la nostra mappa del tesoro, incontrando luoghi di differenti forme ed esistenze di differenti trame (3).

Ma è ad un maestro che sentiamo di dovere una vera e propria cartografia cinematografica, l'esperienza visiva di come i paesaggi abbiano più che storie da raccontare e siano più che semplici luoghi (4).

Sono i luoghi della memoria, della vita psichica, i luoghi dell'identità, intorno ai quali le esistenze fluttuano o dove si ancorano, certe volte troppo tenacemente.

Sono i luoghi della contemporaneità, così eterogenea che seppure l'omogeneità tenta di imporci è solo per dare scandalo al pensiero (5).

Roma è la partenza e l'arrivo del viaggio, città d'elezione, ospite magna, dove il cinema prende luogo anche sul volto dei protagonisti.

Ma l'obiettivo sotteso al viaggio di EIDOS rimane l'esperienza del "terzo spazio", quel luogo in cui si salta per superare "il proprio" e conoscere "l'altro".

Così, quelli circoscritti in questo numero altro non sono che luoghi d'affezione, i paesaggi-passaggi (6) che ci attraggono per forza pulsionale, ci cambiano per dinamica interna, ci attraversano mentre rimaniamo convinti di attraversarli, al cinema, dentro il cinema, dove EIDOS cerca dignità d'arte, contrasti ed affinità ermeneutiche e moti d'affetto. ●

in copertina

In copertina "A casa nostra" splendido film sul significato del luogo delle origini nell'esistenza umana e civile degli individui. Francesca Comencini rivendica alla sua antica bellezza una grande città come Milano, la richiama a rappresentare ancora la funzione di paterna autorevolezza nell'identità dello Stato.



Emanuela Ferreri

1 Come voleva Vladimir Majakowski.

2 Mettendoci nello spirito di Bruce Chatwin, ma ponendo attenzione alle mimetiche del nomadismo intellettuale contemporaneo ed ai limiti, tutti i limiti.

3 Ripensando a Michel Foucault, ai nostri rapidissimi tempi ed alle metamorfosi dello spazio.

4 La dobbiamo a Wim Wenders, alle sue immagini dal pianeta terra, fino alla fine del mondo.

5 Uno dei tanti paradossi della società moderna, come ci ha avvertiti Alain Touraine.

6 Grazie a Man Ray che con arte e per l'arte ce li ha conati.

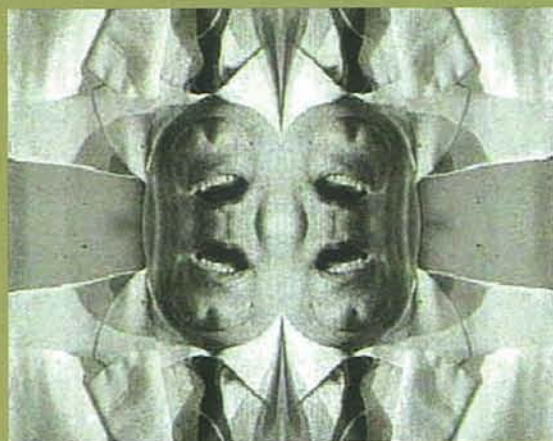




Libri, teorie e confronto

Montaggio e percezione cinematografica
in Rudolf Arnheim
e Sergej M. Ejzenstejn

di Alberto Angelini



Fotografie tratte dal Festival del cinema Astratto:
ABSTRACTA, Roma 2006

Le concezioni di Sergej M. Eizenstein e Rudolf Arnheim sul montaggio e sulla percezione cinematografica rappresentano due filoni di pensiero distinti, espressi nell'ambito di più vaste proposte sul significato artistico ed intellettuale del cinema. Sono riflessioni che, per la loro attualità, testimoniano la sensibilità psicologica di due autori. Arnheim, da una parte, grande saggista capace di una complessiva proposta estetica e filosofica sul cinema, Eizenstein dall'altra, magnifico regista, profondamente attratto dalla scienza psicologica. Nello specifico, Eizenstein fu amico e interlocutore del grande psicologo sovietico Lev Semenovici Vygotskij, detto il "Mozart" della psicologia, nonché di Alexander R. Luria, il fondatore della neuropsicologia contemporanea; inoltre mantenne corrispondenza con esponenti della psicoanalisi del suo tempo, come Wilhelm Reich.

Il dibattito contemporaneo sul montaggio e sulla regia, che, oltre alla cinematografia, ha coinvolto la televisione e diversi fenomeni collegati all'avvento dei computer e delle reti, continua ad avere molti riferimenti con alcuni dei concetti proposti dai due autori nella prima metà del secolo scorso.

Rudolf Arnheim, psicologo e critico d'arte, è tra i primi e più forti sostenitori di una autonoma capacità espressiva del cinema in senso estetico; con ciò conferendo al mezzo la dignità di arte. La sua indagine, esposta nel saggio *Film come arte* (1933-1938) collega la percezione cinematografica ai principi della psicologia della Gestalt, che egli definisce una tendenza, negli studi sulla percezione, proveniente dalla filosofia di Immanuel Kant.

Del resto, nella stessa pagina, Arnheim ricorda di essere stato allievo di due capiscuola della Gestalt: Max Wertheimer e Wolfgang Köhler. La teoria della Gestalt, che tanta parte ha avuto nella studio della psicologia del cinema, sostiene che, nel percepire qualcosa, gli individui sono direttamente consapevoli di una struttura o, una forma, che viene appresa come un tutto organizzato e non è, semplicemente, la somma delle sue parti. Uno degli esempi solitamente addotti in tal senso riguarda la musica, e si basa sulla constatazione che una melodia viene percepita come un tutto organizzato e non come una serie di note separate. Ciò implica, da parte

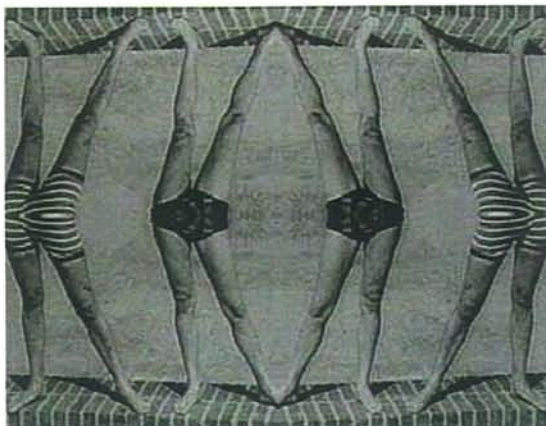
del soggetto, il possesso di un meccanismo capace di integrare, in una sola configurazione, la costellazione dei singoli stimoli.

Le analogie con la percezione cinematografica, risultato complessivo dello scorrere dei singoli fotogrammi, sono evidenti.

Alla base della proposta di Arnheim è l'idea che la mente possieda la capacità di "costruire kantianamente" la percezione cinematografica. Lo stesso fenomeno definito "carattere o illusione di realtà", ovvero la tendenza dello spettatore a vivere il cinema come reale, inserendosi nello spazio offerto dallo schermo, è un attributo dovuto alle doti percettive dello spettatore. Il pensiero stesso dell'individuo durante l'esperienza cinematografica, si andrebbe strutturando, per caratteristiche proprie della psiche, in modo da produrre tale illusione di realtà. Di conseguenza, le caratteristiche e i miglioramenti della tecnica cinematografica sono secondari, percettivamente, rispetto alla potenza costruttiva della mente umana. Addirittura, secondo Arnheim, l'avvento del sonoro e del colore sullo schermo, nella prima metà del secolo scorso, non aggiunsero qualità essenziali al carattere di realtà già posseduto dal cinema muto, nella sua espressione matura.

Poco tempo prima, la scuola psicologica della Gestalt, sorta in Germania, aveva elaborato il concetto di "pregnanza"; ovvero la tendenza della percezione, in questo caso cinematografica, ad attribuire un significato completo e organizzato a stimoli parziali o perfino ambigui. Arnheim è convinto che la pregnanza di un film sia già altissima, nel cinema muto, in bianco e nero. Il compito del montaggio consiste nel promuovere e facilitare al massimo le potenti capacità percettive e costruttive della mente umana nella situazione cinematografica. Un eccesso di stimoli rallenta e ostacola il funzionamento della psiche. Il sonoro, in questa prospettiva, aveva distrutto il valore della mimica dell'attore, nel film muto.

Grande è l'importanza delle inquadrature, nei primissimi piani e nei dettagli. Secondo Arnheim questa possibilità di vedere "da vicino" il volto di un attore o le caratteristiche di un oggetto, differenzia percettivamente e artisticamente il cinema dal teatro; aumenta la potenza espressiva del primo rispetto al secondo. Inoltre, la possibilità, estranea al teatro, di offrire la visione del par-



ticolare, produce un nuovo stile di recitazione attento alle sfumature. Nel cinema, il gesto e l'azione prevalgono sulla parola.

D'altra parte, l'antitecnicismo di Arnheim è tutto a favore del teatro, che unico, a suo giudizio, può raggiungere il massimo livello di realismo artistico.

La convinzione, apparentemente ragionevole, che il teatro sia più reale del cinema, proprio per la sua fisica concretezza, è stata contestata da molti. Valga, tra tutti, l'esempio del semiologo Cristian Metz, che ha distinto, sul piano mentale, il carattere di realtà del cinema dalla realtà stessa. Quest'ultima, psicologicamente e fisicamente è un limite che, nello spettacolo teatrale, comunica la finzione. Il palcoscenico, con la sua struttura materiale di cose e di corpi recitanti produce una rappresentazione teatrale (rappresenta = sta per).

Lo schermo della sala, con le sue ombre colorate, quasi prive di fisicità, offre una presentazione cinematografica.

Il teatro, che è vero, sembra finto; il cinema, che è finto, sembra vero.

Arnheim ha, invece, il merito di essere stato tra i primi a sostenere, ne *Il pensiero visivo* (1969), la natura fondamentalmente visiva del pensiero stesso.

In ciò egli si accosta alla posizione che, in ambito psicoanalitico, hanno preso personalità come David Rapaport o Cesare Musatti, collocando il pensiero per immagini in una posizione antecedente allo sviluppo di quello concettuale e più vicino alle sorgenti pulsionali dell'individuo.

Sergej M. Ejzenstejn, già negli anni venti, aveva collocato il linguaggio cinematografico nell'ambito del pensiero infantile e primitivo.

Nella raccolta *Forma e tecnica del film e lezioni di regia* (1964), si constata l'adesione di Ejzenstejn alla teoria del "monologo interiore" del grande psicologo russo Lev S. Vygotskij. Il loro era un rapporto d'amicizia; il dattiloscritto autografo di Vygotskij *Psicologia dell'arte* (1925), con correzioni a mano dell'autore è stato scoperto, non troppi anni fa, su uno scaffale nella casa di Ejzenstzjn.

In questa prospettiva, il "linguaggio esteriore", la parola, non coincide con il significato interno del pensiero, il "linguaggio interiore". La coscienza umana ha una estensione più ampia del suono delle parole. Il linguaggio interiore è più frammentario e abbreviato di quello verbale; funziona per immagini e sensazioni e si avvicina ai processi mentale utilizzati dai bambini e dai popoli primitivi.

Ejzenstejn sostiene che tutte le espressioni artistiche rappresentano una regressione psichica artificiale verso forme di pensiero evolutivamente ed antropologicamente primitive. Nel cinema, in particolare, il linguaggio interiore per azioni ed immagini, che si contrappone alla parola, corrisponde alla sceneggiatura del film. Nella *Teoria generale del montaggio*, Ejzenstejn giunge addirittura ad accostare la percezione cinematografica alla regressione ipnotica. In un brano che rivela la sua sapienza psicologica descrive l'ipnosi come una sospensione temporanea del livelli superiori della coscienza:

"Anatomicamente, si tratta del comportamento della mente in condizioni di esclusione dei lobi frontali del cervello. Ontogeneticamente, si tratta del comportamento che precede lo sviluppo di questi lobi, all'inizio del loro funzionamento (il pensiero infantile).

Filogeneticamente, si tratta del comportamento che precede l'elaborazione storica del pensiero logico-formale, che ha richiesto un'evoluzione piuttosto lunga e travagliata di questi organi della mente. Patologicamente, si tratta di una regressione permanente, prolungata o sporadica, causata da una malattia o da un trauma subito durante gli stadi iniziali dello sviluppo mentale. Il tratto distintivo di questo processo nell'ambito dell'arte sarà sempre la sua relatività, o meglio il suo agire contemporaneamente su *due piani*: sia la regressione fino al livello in cui sono possibili i fenomeni propri di questo stadio, sia la conservazione del livello proprio della coscienza."

Questa regressione psicologica è presente,

per il grande regista, anche nel pensiero religioso, magico e nelle alterazioni prodotte dalle droghe.

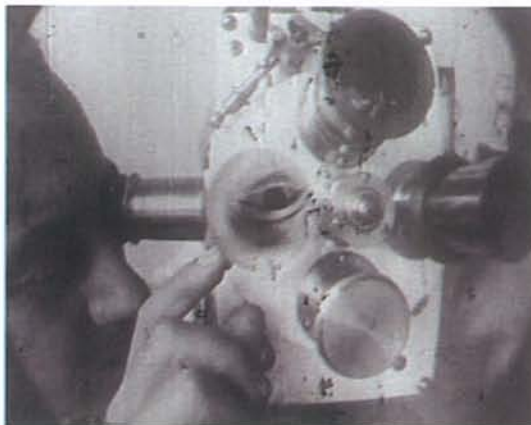
Riguardo, specificamente al montaggio, la scelta delle inquadrature deve avere un corrispettivo nel linguaggio interiore. Vanno riservati i dettagli e i primi piani a quelle parti del mondo reale che vengono percepite come i più importanti, o cariche simbolicamente dei più ampi significati. Si possono anche giustificare delle inquadrature che tendano alla deformazione delle proporzioni, o alla caricatura, purchè propongano immagini coerenti con questo pensiero arcaico ed emotivo.

Anche Ejzenstejn, come Arnheim, ha mostrato scarso interesse per il colore e la stereoscopia e ha manifestato varie perplessità nei confronti dello stesso sonoro cinematografico. Infatti, una sceneggiatura facilitata dalla presenza della parola potrebbe a suo parere minacciare la raffinatezza del montaggio acquisita dal film muto.

Tutto il montaggio, nella sua proposta, deve servire a sviluppare un'idea, attraverso conflitti e inquadrature profondamente differenti, in virtù di un principio definito "drammatico". In ciò polemizzò con Pudovkin che considerava il montaggio una specie di imbuto per spingere progressivamente e senza eccessive scosse lo spettatore verso un'idea dominante, secondo un principio detto "epico".

Sostanzialmente Ejzenstejn ha perseguito l'espressione in termini cinematografici dei conflitti psicologici. Conflitti che ha voluto esprimere, anche, con un montaggio conflittuale. Non a caso Vygotskij ha posto l'attenzione sul "contrasto dei sentimenti". Questa strategia estetica è indispensabile per raggiungere il massimo coinvolgimento dello spettatore. È interessante osservare che tale coinvolgimento cinematografico viene individuato non solo a livello emotivo, ma anche sul piano motorio e gestuale. In ciò, il regista russo anticipa alcuni studi, elaborati in tempi più recenti, sulla cosiddetta "induzione posturo-motrice" dello spettatore al cinema.

A differenza di Arnheim, che considera l'organicità del cinema come un risultato prodotto dalla psiche umana e il film un messaggio dalla mente dell'autore a quella dello spettatore, Ejzenstejn ritiene che l'omogeneità del film, rispettando esigenze sia esterne, sia psicologiche, debba essere ottenuta attraverso la sofisticata disciplina del montaggio. Esso,



secondo le regole del linguaggio interiore, inserisce lo spettatore nell'effetto di realtà cinematografica. Come ha scritto in *Teoria generale del montaggio*: "Il principio del cinema non è altro che una riproduzione in termini di pellicola, metraggio, inquadratura e ritmo di proiezione di un processo; indispensabile e profondamente originario che caratterizza in generale la coscienza fin dai suoi primi passi nell'assimilazione della realtà".

La realtà di cui egli parla è quella storica e culturale. Gli apparati psichici del pensiero e del linguaggio, compreso quello cinematografico, vanno inseriti nel vasto mare delle dinamiche della società e della cultura. Ciò spiega perché, cambiando il mondo sociale, cambiano il linguaggio ed il pensiero stesso. Nel cinema, la tecnica del montaggio cambia e si evolve, analogamente al modo in cui, nella pittura, si sono susseguiti, nel corso della sua storia, stili rappresentativi diversi. Per gli stimoli provenienti dal mondo della televisione, della pubblicità e delle tecnologie informatiche dobbiamo aspettarci che il montaggio e la concezione stessa dell'immagine filmica subiscano progressivamente delle variazioni. Del resto Ejzenstejn ha scritto: "Definire la natura del montaggio equivale a risolvere il problema specifico del cinema. Contano i sentimenti e il cinema li esprime con le immagini, in una forma pre-verbale".

Anch'essi però si rendono concreti associandosi alla realtà storica. Mentre per Arnheim la mente umana predomina su tutto, per Ejzenstejn nessuna emozione può collocarsi al di fuori della storia.

Il dibattito contemporaneo sul cinema ruota ancora intorno a questi concetti. ●



Cinema e psicologia:

di **Laurenzia Falcolini**



Nell'ambito degli eventi culturali di *Cinema - Festa Internazionale di Roma*, si è svolto l'incontro - dibattito organizzato dalla Redazione di EIDOS per la presentazione della rivista e per un confronto sui temi: cinema, arti visive e psiche; cultura cinematografica in rapporto alle culture della contemporaneità; comunicazione culturale.

Cornice significativa dell'evento l'Auditorium, il luogo simbolo della festa del Cinema in quanto spazio di presentazione e progetto d'integrazione culturale di forme d'arte. Ospiti dell'incontro la psicoanalista e studiosa di cinema Simona Argentieri e il regista Carlo Lizzani. Il tema d'apertura, introdotto dal direttore della rivista Alberto Angelini, è stato anche il filo conduttore dell'incontro: la relazione tra cinema e psicologia, due star del XX° secolo ed anche due modalità, diverse eppure simili, di vedere, sentire e pensare per immagini.

La psicoanalisi, come si sa, ha 'fortemente' influenzato il

clima intellettuale del cinema, lo studio dei film e la critica cinematografica. Oggi, dopo crolli di muri, miti e certezze e dopo che si sono moltiplicati gli approcci psicologici al cinema, com'è mutata questa relazione; ed in che modo una rivista specialistica può 'spiegare' il cinema o un'opera d'arte in generale, divulgando il suo punto di vista?

Con diverse sfumature, tutti gli specialisti presenti hanno concordato sull'importanza della diversità delle angolazioni psicologiche perché, se da una parte 'indeboliscono' il metodo di lettura delle immagini, dall'altra le aprono ad una comprensione più ampia.

EIDOS, ha ricordato Lidia Tarantini, è nata come spazio d'interpretazione di specialisti della psiche e di protagonisti del campo artistico e culturale; non rivista di critica cinematografica, dunque, ma pagina scritta e progetto culturale d'incontro di psiche e creatività.

Simona Argentieri ha arricchito il confronto parlando dei cambiamenti avvenuti nella relazione cinema-psicologia, una terra di mezzo dove soltanto autenticità e competenza evitano il rischio di sconfinamenti. Quando l'approccio psicologico, infatti, si appropria del cinema per farne una 'cura' o critica un film in modo autoreferenziale, a conferma del modello teorico di riferimento, non riesce a lasciarsi sedurre dalla 'meraviglia'. Anche l'uso consapevole di significati psicologici da parte di registi, quasi esche inter-





arti a confronto

pretative per critici sprovveduti, imbriglia le potenzialità trasformative del cinema.

La presenza del maestro del cinema Carlo Lizzani ha permesso agli spettatori di entrare nella terra di mezzo seguendo il pensiero creativo di un regista, la figura unificatrice di un film, aldilà di ogni polemica sulla teoria dell'*auteur*. Il cinema nel suo significato profondo è *kinéma*, quindi un'arte interessata a ciò che mette in moto immagini, trama, personaggi.

Cosa accade nella storia filmica quando una persona, per motivi esterni, si ritrova appiccicata addosso una funzione sociale estranea al suo modo di essere e di percepirsi? Quando un attore, solo per una determinata caratteristica fisica, diventa per milioni di persone *divo*? Quando un ladruncolo (*Svegliati e uccidi-Lutring*: Lizzani '66 n.d.r.) nasconde, per motivi contingenti, gioielli di poco valore in un violino e si ritrova *il solista del mitra* al centro della cronaca?

Anche in fase di montaggio - la fase autoanalitica del regista, come propone Barbara Massimilla - il regista può dare alla storia ed agli attori ris-volti particolari, psicologici, onirici o surreali, come ha fatto Bunuel sovvertendo l'ordine concettuale delle immagini secondo un immaginario metafisico.

Ma non accade, con le dovute differenze, fa osservare Lidia Tarantini, qualcosa di simile nel lavoro creativo dell'analisi quando l'analista 'monta' i ricordi di un paziente secondo un ordine che dà senso ai vissuti?

Molti ancora i temi trattati. Cinema, per esempio, è soltanto il film visto nella sala cinematografica-utero, incollati allo schermo, o tutto il mondo dell'espressione attraverso le immagini con i relativi canali di accesso?

Questioni aperte tra presente e futuro, che riguardano il cinema e la psicologia che vuole capire e divulgare il suo pensiero sull'arte, senza intrappolarsi in schemi rassicuranti però, contrari alla creatività. ●



Carlo Lizzani

Romano, classe 1922, Carlo Lizzani è uno dei grandi "vecchi" del cinema italiano. Sceneggiatore per De Santis, Lattuada, Rossellini, esordì dietro la macchina da presa nel 1961 con *Achtung, banditi*, rilettura critica e coraggiosa di un episodio della Resistenza. Il successivo *Cronache di poveri amanti* (1954) tratto dal romanzo di Vasco Pratolini lo consacrò definitivamente come uno dei registi più sensibili e misurati del panorama nazionale. Negli anni successivi ha trasportato sullo schermo alcuni classici della letteratura italiana. *L'amante di Gramigna* (1968), *Fontamara* (1980) e *Nucleo Zero* (1984). Con la sua regia, scarna, asciutta ed essenziale ha diretto *La vita agra* (1963) e *Banditi a Milano* (1967). Da segnalare *La casa del tappeto giallo* (1983), un giallo atipico soffocante e claustrofobico che narra di donna, di notte, sogni di far l'amore con il suo patrigno, scatenando così la cieca gelosia del marito. La vicenda si svolge tutta all'interno dell'appartamento della coppia e faranno la loro comparsa sulla scena un folle acquirente di un tappeto ed un'algida psichiatra. E' del 1991 *Cattiva*, film tratto da "Ricordi, sogni e riflessioni" di Carl Gustav Jung e narra di una paziente ricoverata in una clinica privata in Svizzera, agli inizi del 1900, affetta da "dementia pre-cox" e presa in cura dal giovane Jung. Dal 1979 al 1982 Lizzani ha diretto la Mostra cinematografica di Venezia.



La festa di Roma

Tra glamour, cinema e perplessità

di Dina D'Isa



Dopo le polemiche, le attese e le star, la Festa Internazionale del Cinema di Roma si è conclusa illuminando la capitale di un centinaio di film, un mare di sponsor e oltre cinquemila accreditati provenienti da ogni parte del mondo. Il pubblico ha partecipato, sono stati più di 50 mila i biglietti venduti per vedere le anteprime della sezione Premiere, le 16 pellicole in concorso, votate da una giuria popolare di 50 spettatori, guidati da Ettore Scola. Un trionfo, quindi, di numeri soprattutto se si pensa che il budget pare sia lievitato dagli 8 milioni di euro iniziali ai 13 finali. Su tutto ha imperato un'apoteosi di divi americani: a cominciare da Nicole Kidman, madrina della Festa che ha presentato *Fur: un ritratto immaginario* di Diane Arbus diretto da Steven Shainberg e da lei interpretato in maniera straordinaria. Peccato, però, che il film non convince e annoia parecchio. Il premio alla carriera se lo è aggiudicato un altro hollywoodiano, lo scozzese Sean Connery, mentre hanno mandato in delirio le teen ager le presentazioni del bellissimo *The departed* di Martin Scorsese, interpretato da un ineccepibile Leonardo Di Caprio, con Matt Damon e un ritrovato Jack Nicholson. Nel manipolo di star sono sbarcati nella capitale anche Richard Gere per *The Hoax* di Lasse Hallstrom, e Viggo Mortensen che, dismessi i panni di Aragorn de *Il signore degli Anelli*, interpreta il soldato spagnolo Alariste nell'omonimo film di Augustin Diaz Yanes. La cerimonia finale è stata poi travolgente con l'arrivo di Robert De Niro, osannato dalla folla, che ha ritirato il premio dal sindaco Walter Veltroni (ideatore della Festa) in qualità di fondatore del Tribeca Film Festival di New York, con il quale la kermesse capitolina si è sapientemente gemellata. De Niro ha presentato in anteprima mondiale otto minuti del suo ultimo film, che dirige e interpreta con Matt Damon e Angelina Jolie, *The good shepherd*, storia dalle atmosfere intriganti e misteriose che racconta i quarant'anni della Cia dalla sua nascita fino al Muro di Berlino. Tre i vincitori dei film in concorso e un solo italiano: miglior film è stato giudicato *Playing the victim* del russo Kirill Serebrennikov; mentre per la migliore interpretazione maschile è stato premiato Giorgio Colangeli, protagonista ne *L'aria salata* di Angelini e per quella femminile l'attrice Ariane Ascaride per *Le voyage en Armenie* di Guediguian. Il premio della Giuria popolare è infine andato al deli-



Sopra sotto: *Fur: un ritratto immaginario* di Diane Arbus

In mezzo:
Le voyage en Armenie e
Playing the victim

Nella pagina a fianco
Sopra: Auditorium Parco della
Musica di Roma

Sotto: Jack Nicholson e
Leonardo di Capri, foto di
scena di *The departed*

Sopra:
La sconosciuta
Sotto:
N(Lo e napoleone)

Nella pagina affianco
Sopra:
The bridge
Sotto:
Go master



zioso *This is England* di Shane Meadows. In tutto questo brillucchio di star e sontuosissime feste, che si sono svolte nelle più belle location romane, come Villa Massimo, Villa Torlonia, la Casina Valadier e Trinità dei Monti, ci si domanda che fine abbiano fatto gli italiani: ma c'erano?

Sì, ma tutti avvolti da meno glamour e da minore folla delirante. Anche perché, appena sono partite le grandi star americane, martedì 17 ottobre, Roma è stata segnata da un tragico incidente metropolitano. Monica Bellucci ha fatto da spartiacque tra il primo e il secondo tempo, affermando di sentirsi "fuori posto" nel parlare di cinema in una giornata tanto luttuosa. Ma, si sa, the show must go on e dopo aver presentato *N (Io e Napoleone)* di Paolo Virzì, la diva umbra ha raccontato la trama, poco convincente, del film *Le concile de Pierre* di Guillaume Nicloux. Sempre nella sezione Premiere sono stati proiettati in anteprima nella capitale anche il *Viaggio segreto* (un pò deludente) di Roberto Andò, con Valeria Solarino e Alessio Boni, *La sconosciuta* (interessante) di Giuseppe Tornatore con Claudia Gerini, Ksenia Rappoport, Michele Placido e Pierfrancesco Favino; *L'uomo della carità Don Luigi Di Liegro*; *Uno su due* di Roberto Cappuccio, con Fabio Volo e Ninetto Davoli, che è stato premiato dagli agenti cinematografici con il premio L.A.R.A.: il primo riconoscimento a Davoli dopo 42 anni di faticosa carriera.

Solo tre i film italiani in concorso e quasi ignorati sia dalla critica sia dal pubblico: *A casa nostra* di Francesca Comencini, con Luca Zingaretti e Valeria Golino; *L'aria salata* di Alessandro Angelini, con Giorgio Pasotti e *La strada di Levi* di Davide Ferrario. Molte le novità presenti poi nella sezione Alice nella città, come l'anteprima di *Arturo e i Minimei* di Luc Besson, dedicate agli spettatori più piccoli, che è stata visitata da ben 16 mila ragazzi coinvolgendo 78 scuole del Lazio. Mentre la sezione Extra è stata costellata da tanti autori, come Marco Bellocchio con *Sorelle* e Corrado Guzzanti con *Fascisti su Marte*. Oltre alla sezione Digital party, improntata verso la conoscenza delle nuove tecnologie cinematografiche, un discorso a parte merita Via Veneto, passata dalla Dolce Vita a Business Street, dove venditori e buyers, i compratori internazionali, hanno cercato di concludere qualche affare. Pochi per la

verità. Nonostante fossero state allestite salette proiezioni nell'hotel Excelsior e nonostante siano state organizzate un centinaio di proiezioni nei cinema Fiamma, Barberini e Warner Moderno, oltre a tre importanti workshop negli Horti Sallustiani. Il risultato finale è stata la comune sensazione, tra critici e cittadini, che questo festival puntasse troppo all'esagerazione, ad una bulimia che impediva di godersi davvero una bella Festa popolare, insieme con dei film che, forse, sarebbero stati maggiormente apprezzati in un clima più calmo e meno luccicante. ●



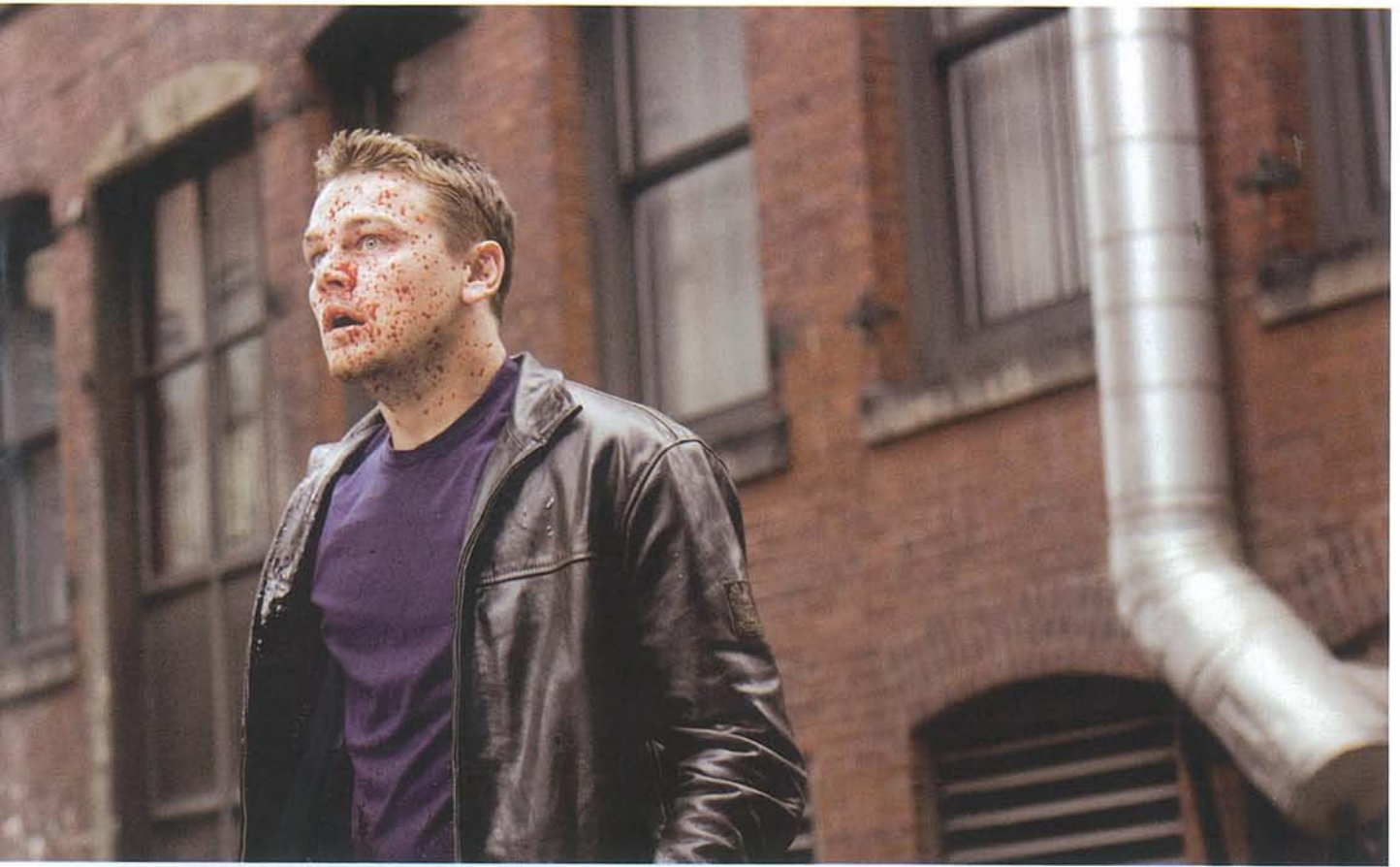


The departed

di Valentina Della Seta

The departed è stato presentato, ancora caldo degli ultimi ritocchi in post-produzione, in anteprima mondiale alla Festa del cinema di Roma, la città che aveva già ospitato il regista per le riprese a Cinecittà di *Gangs of New York* nel 2001. E almeno a Roma il film del regista di Little Italy sarà ricordato come l'unica megaproduzione hollywoodiana a non aver deluso le aspettative. Ispirato da una pellicola di Hong Kong, Scorsese torna ai tempi d'oro di *Goodfellas*, con una storia di guardie e ladri che gioca sull'ambiguità del bene e del male, sull'archetipo del doppio, sull'imperativo freudiano di dover uccidere il padre per poter trovare una propria identità. Il film racconta l'ascesa e caduta di Frank Costello (Jack Nicholson), padrone assoluto degli affari sporchi della città. La storia si apre con un breve flashback che mostra Costello mentre offre denaro e protezione a un ragazzino orfano, per adempiere a uno scopo preciso. Anni dopo, lo stesso ragazzo, Colin Sullivan (Matt Damon), è un allievo modello dell'accademia di polizia, pronto a entrare come infiltrato della mafia nel reparto speciale che da la caccia al suo padrino. Nel frattempo però Oliver Queenan (Martin Sheen) e Digman (Mark Wahlberg), i due capi del reparto, scelgono nell'accademia Billy Costigan (Leonardo Di Caprio), che ottiene ottimi voti ma viene da una famiglia di criminali di mezza tacca, per compiere la stessa missione al con-

trario: Costigan si trova infatti costretto ad andare in galera per guadagnare credibilità agli occhi della malavita e farsi assoldare nelle fila della banda di Costello-Nicholson. Da questo momento in poi inizia una caccia alla spia che lascia senza respiro. Chi è la spia tra i poliziotti? Chi, tra i criminali? La situazione si complica quando Colin-Matt Damon si lega a Madolyn (Vera Formiga), una psichiatra che si occupa di curare poliziotti e malviventi, la stessa psichiatra di cui s'innamora di Billy-Di Caprio che si rivolge a lei in preda all'angoscia per il peso della sua identità fittizia. Nel frattempo il boss Jack Nicholson si concede una recitazione del tutto sopra le righe, fatta di ghigni demoniaci e recitazione a trentadue denti, scene di sangue e violenza con sottofondo d'opera o di *Gimme Shelter* dei Rolling Stones, e un risvolto erotomane che se non altro conferisce spessore e credibilità al personaggio. Indimenticabile la scena in cui Frank tira una manciata di cocaina a due prostitute nude sul letto (una delle due indossa un fallo di gomma) e dice ad una di loro: "non ti muovere finché non fa effetto" La storia va avanti tra colpi di scena e tensione che non cala mai, in un mondo di soli maschi (non a caso, nei cast di nomi noti l'unica sconosciuta è Vera Formiga, la psichiatra, che nel film originale aveva un ruolo quasi inesistente) dove l'unica certezza è la morte, o la dipartita, come recita il titolo. Meglio non affezio-





narsi troppo a nessuno, comunque. Anche se può capitare di parteggiare per Di Caprio che spicca in un cast senza sbavature. L'ultima parte è la più debole, e finali di cui si poteva forse fare a meno si susseguono come scafole cinesi. *The departed* è la trasposizione di *Infernal affairs*, una pellicola di Hong Kong del 2002. Trasposizione e non "remake" perché si dice che lo sceneggiatore William Mohanan non abbia voluto vedere il film originale, servendosi solo del copione tradotto per spostare l'azione dalla malavita cinese alla mafia irlandese a Boston. I suoi sono dialoghi serratissimi, irriverenti, intrisi di parolacce e humor nero, da bocche spesso sporche di sangue, in un film che dura quasi tre ore. Ma nonostante l'orario della proiezione stampa, le nove del mattino, nella sala Santa Cecilia dell'Auditorium, piena fino all'orlo, non si è sentito nemmeno uno sbadiglio. Semmai entusiasmo e applausi a scena aperta. Eppure la sensazione di non trovarsi di fronte al miglior Scorsese rimane. E' strano confrontarsi con il primo film del regista newyorkese in cui protagonisti sono anche i telefonini. Se il cinema di Hong Kong gli è tanto devoto, così il maestro per una volta ha fatto un omaggio ai suoi seguaci, con un film che non è senza tempo (come spesso ci aveva abituato) ma così inevitabilmente attuale e dipendente dalla tecnologia. E se la poetica di Martin Scorsese si muove soprattutto sulle corde della nostalgia (basti pensare a



Goodfellas o *Casinò*, dove un mondo corrotto, ma perfetto, si divora da solo per la propria avidità, o a *The age of innocence*, dove si costruisce un monumento alle cose perdute, alle occasioni mancate, all'impossibilità dell'amore), non si può immaginare che una guerra a colpi di sms possa lasciare lo stesso segno di una lettera autografa di Newland Archer alla contessa Olenska. Scorsese, insomma, regala ancora una volta il tocco della sua maestria: il suo cuore, però, è da un'altra parte. ●

The departed

Regia
Martin Scorsese

Cast
Leonardo Di Caprio, Matt Damon, Jack Nicholson, Mark Wahlberg, Martin Sheen, Ray Winstone, Vera Farmiga, Alec Baldwin, Anthony Anderson, Kevin Corrigan

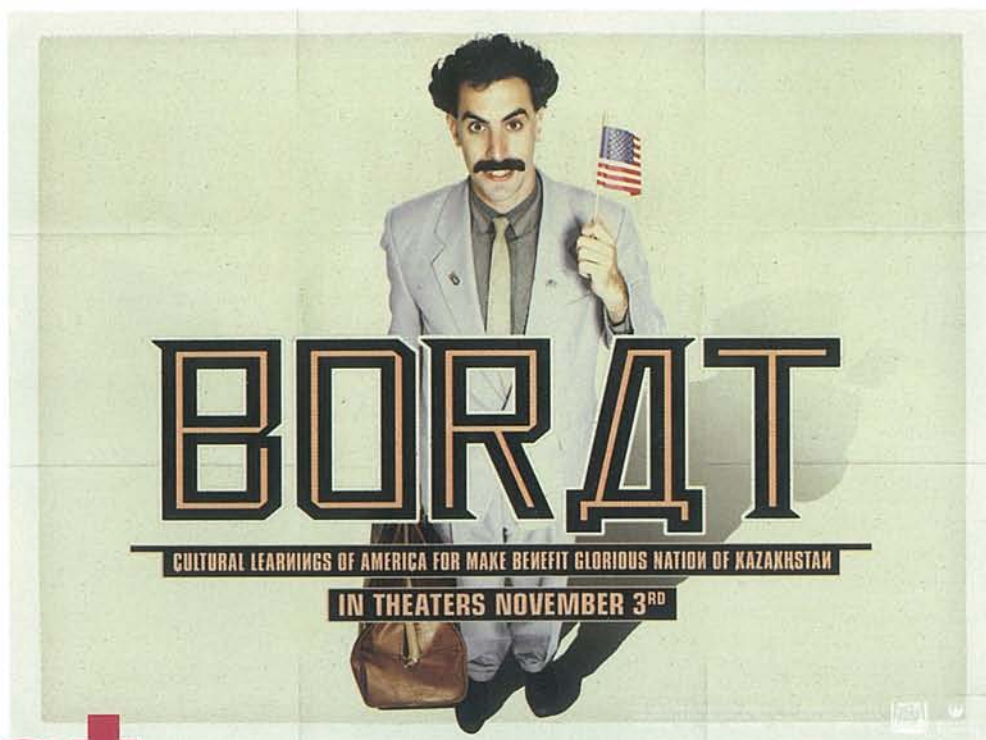
Sceneggiatura
William Monahan

Durata
2 h 29'

Distribuito da
MEDUSA

Genere
Drammatico





Borat

di Giorgio Caputo

Con il suo improbabile inglese, il sorriso disarmante e quell'apparenza ingenua ed innocua, Borat Sagdiyev, provocatorio e simpatico reporter kazako, ricorda un po' il Peter Sellers di Hollywood Party. Presentato alla Festa del Cinema di Roma nella sezione *Eventi Speciali* e, contemporaneamente, in anteprima, in un'altra ventina di città nel mondo, il film *Borat - Cultural Learnings from America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* ha già la sua nutrita schiera di fans. La comicità al cinema non era mai stata così demenziale, idiota e allo stesso tempo così intelligente: ci voleva la genialità di Sacha Baron Choe, comico inglese più conosciuto nei panni del rapper bianco (convinto di essere nero) Ali G, per rendere fenomeno di culto un film così irriverente, ancor prima della sua uscita nella sale.

Borat è un inviato kazako che porta in America un po' di Kazakistan e in Kazakistan un po' d'America, almeno questo negli scatch ufficiali. Nel film Borat va negli Stati Uniti, accompagnato dal suo produttore, per girare un documentario e tenere alta la bandiera del Kazakistan. Guardando in televisione una puntata di *Baywatch*, si innamorerà di Pamela Anderson e cercherà di raggiungerla per sposarla. Le gag del film iniziano già dalla sigla. Le prime scene ritraggono il nostro eroe nella sua terra natia. Borat

ci presenta la sua gente: un grande stupratore, il vicino invidioso che deve avere tutto ciò che ha Borat, la sorella, quarta prostituta del kazakistan (con tanto di coppa), la moglie, grassa e aggressiva e una serie di personaggi e situazioni alquanto inquietanti. Borat non risparmia nessuno, sfotte il Kazakistan, gli ebrei, le donne, gli zingari e via discorrendo, ma il tutto si traduce in una grande presa in giro della middle class più rapace del mondo - fatta di esaltati, conservatori, isterici, perbenisti - del suo basso livello culturale e della sua grande ipocrisia.

Il film rientra nel genere, ormai in grande espansione, del mockumentary (genere cinematografico o televisivo che unisce lo stile documentaristico con elementi di finzione). Inquadrature più classiche si alternano ad altre più amatoriali, dando spesso l'impressione che le persone coinvolte non siano al corrente di essere parte di un film, a volte convinte che si tratti di un vero documentario della televisione kazaka, altre semplicemente riprese con telecamere nascoste. Durante le riprese l'attore ha rischiato seriamente di essere malmenato in più di un'occasione ed è stato più volte denunciato.

Il film, definito da Michael Moore il più buffo mai visto, ha già suscitato molte polemiche in tutto il mondo. Etichettato come sessista e antisemita, il personaggio di

Borat, attraverso passaggi che hanno del tragicomico, è diventato presto un caso politico. Urtato dalle sue irrispettose battute, il portavoce del Ministro degli Esteri del Kazakistan, Yerzhan Ashykbayev, aveva emesso un comunicato ufficiale nel quale, definendo inaccettabile la visione che veniva data del proprio Paese, dichiarava che il suo governo si riservava il diritto di ricorrere a vie legali contro Sacha Baron Cohen. In tutta risposta Cohen fece parlare direttamente Borat. Sul sito ufficiale dell'inviato speciale uscì quindi un video messaggio nel quale Borat diceva serissimo: "In risposta alle accuse di Mr. Ashykbayev, dichiaro di non aver nessuna connessione con Mr. Cohen e sostengo totalmente la decisione del mio "governo" contro questo ebreo (S. B. Choen è ebreo). Dalla riforma Tuleyakiv del 2003, il Kazakistan è infatti un paese civilizzato al pari di tutti gli altri paesi del mondo. Le donne possono viaggiare negli autobus, gli omosessuali non devono più indossare i cappelli blu, e la maggiore età è stata elevata agli otto anni". La polemica si protrasse ancora a colpi di pagine di giornale acquistate dal governo kazako per pubblicizzare la propria democrazia e risposte del comico attraverso il proprio sito (rigorosamente con dominio .kz) ogni volta più provocatorie, fino all'oscuramento del sito stesso da parte del governo kazako. Il sito è tuttora on-line, ovviamente con un altro dominio.

Polemiche a parte, un film molto divertente che lascia spazio anche a riflessioni non banali sul mondo in cui viviamo, uno sguardo divertito e pungente sulle deformazioni e gli estremismi della società del XXI secolo.

Ultima nota: Sacha Baron Choen fa delle sgrammaticate espressioni verbali del suo personaggio uno dei punti di forza della sua comicità, il che non lascia ben sperare per il lavoro di doppiaggio e ci fa invocare, una volta di più, il mantenimento della versione originale con i sottotitoli. ●

Borat

Stati Uniti, 2006 - 84'
Colore, 35 mm

Regia
Larry Charles

Cast
Sacha Baron Cohen (*Borat Sagdiyev*)
Ken Davitian (*Azamat Bagatov*)
Pamela Anderson (*se stessa*)

Sceneggiatura
Sacha Baron Cohen, Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer

Fotografia
Anthony Hardwick, Luke Geissbuhler

Montaggio
Peter Teschner, James Thomas

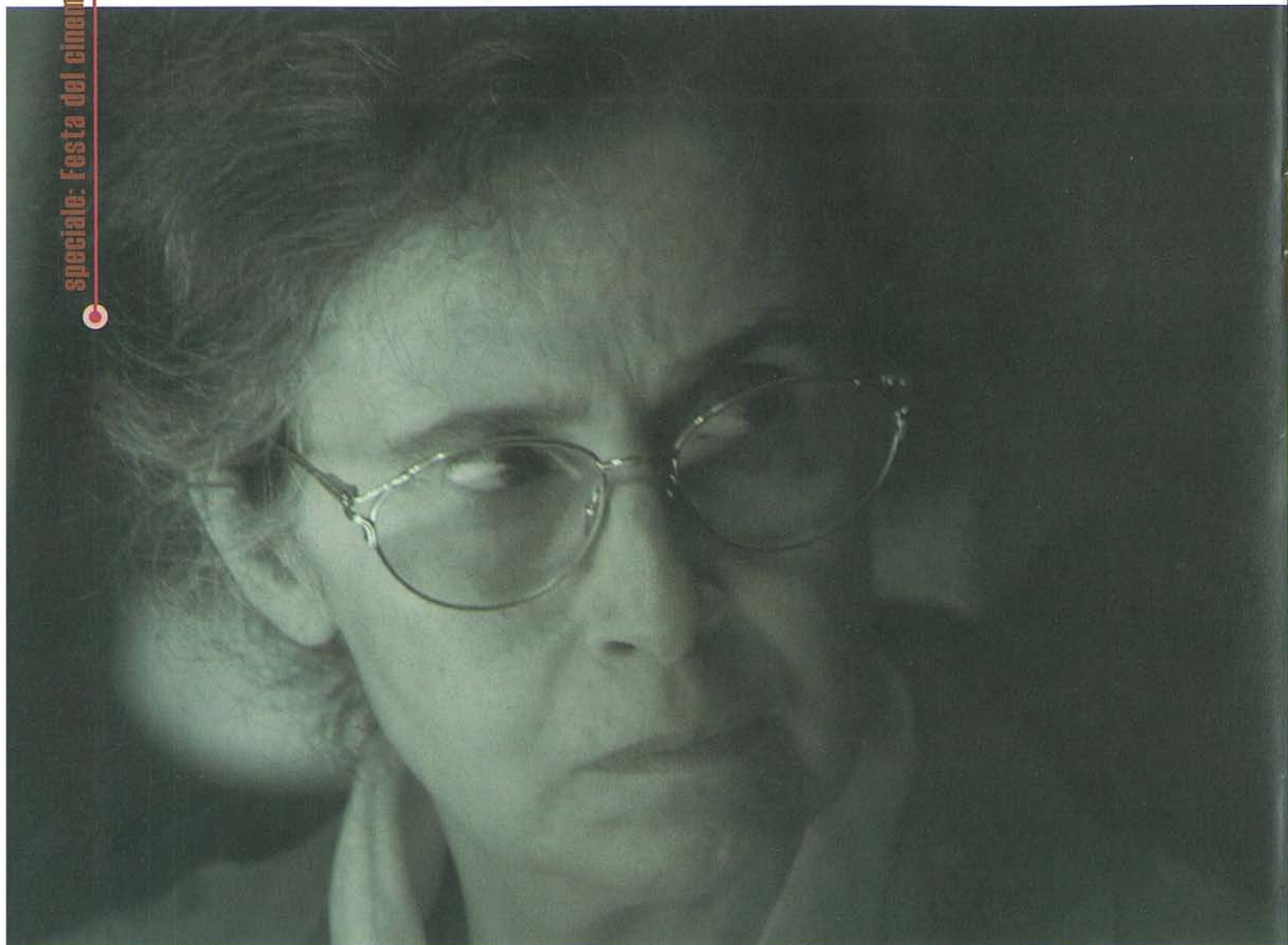
Musica
Erran Baron Cohen

Produttori
Sacha Baron Cohen, Jay Roach

Produzione
One America

Distribuzione italiana
Twentieth Century Fox Italy





Sorelle

Marco Bellocchio e Farecinema

di Lella Ravasi

“Tra uccidere e morire c’è una terza via: vivere”. La frase della Cassandra di Christa Wolf mi torna in mente mentre scorrono le immagini di *Sorelle*, all’apparenza più che un film un canovaccio di regia composto da tre cortometraggi girati da Bellocchio nell’arco degli anni (1999-2004-

2005), durante i corsi estivi di una scuola di cinema a Bobbio, quindici giorni intensivi in cui una ventina di allievi lavorano con il regista a un progetto ogni volta definito e che termina in un “corto”. Nei dieci anni dell’esperienza di “*Farecinema*” questi tre corti, più un ulti-

mo girato l'estate scorsa a conclusione della storia di *Sorelle* ma non ancora pronto nel montaggio definitivo, hanno una loro unità interna che non appariva al momento in cui si girava, nella casa di famiglia, nelle strade di Bobbio (il paese del piacentino di cui i Bellocchio sono originari), sul fiume Trebbia, ogni estate un ritorno, ogni estate una partenza.

"Tra partire e restare c'è una terza via: resistere". La frase di Cassandra compie un'evoluzione per mano di Bernardo Bertolucci, presente alla Festa del cinema di Roma alla proiezione di *Sorelle* con dolce determinazione (con quella grazia e intelligenza che sempre più lo rassomiglia al padre, il grande poeta Attilio, e alla madre, Ninetta, protagonisti di una vita culturale e affettiva che è imprinting della mia formazione). Non solo cinema quindi, ma storie di famiglia, di incontri, romanzi familiari che si snodano tra poesia e cinema: la radice di restare e resistere è comune. Il paese sulle colline, la casa da cui si è fuggiti per disperazione, con "*I pugni in tasca*" che diventano il manifesto di una generazione, quel partire per non morire di mal di famiglia e di provincia, a distanza di anni è un luogo ancora fertile di memoria, in cui lasciar correre le immagini interne a incontrarsi col fuori, come nell'acqua del fiume, come se la stessa memoria fosse il fiume e quella pietra da cui lanciarsi nell'acqua gelida, la stessa nelle vecchie foto e nelle immagini nuove del digitale dei corti. E proprio assieme a *Sorelle* viene presentato nella stessa sera a Roma (il 19 ottobre) uno splendido "corto" di Bernardo Bertolucci dal titolo *Histoire d'eaux*, un frammento di favola indiana sul tempo, eterno attimo presente nella culla delle acque. La famiglia rimane il luogo delle origini a cui ri-tornare per un eterno ri-partire, la memoria dell'acqua e della terra - Bobbio nel piacentino per i Bellocchio, Casarola nel parmense per i Bertolucci - non si vive senza "resistere", senza trasformare cioè il movimento tra andare e stare in "gratuità" dell'esistenza.

Sorelle è il prodotto leggero di questa gratuità: c'è il corso di cinema in cui ogni anno dei giovani fanno una esperienza di formazione dal vivo, una scuola di cinema come poteva essere una volta una scuola di filosofia; c'è il luogo, un paese coinvolto ogni estate; c'è un budget talmente ridotto che si gira in casa o nelle case degli amici, ogni luogo è set; si usa quello che c'è, a partire da sé.

E se ci si chiama Marco Bellocchio e la casa in cui si gira la storia di *Sorelle* è la stessa di *Pugni in tasca* i rimandi al passato sono inevitabili. Niente è mutato: lo stesso tavolo da pranzo nella grande sala, gli stessi quadri alle pareti, lo stesso sguardo delle cose sulle persone, il grande camino, il riso in bianco, il parlare di quel tutto e niente che è la vita di famiglia. Attorno a questo non luogo cechoviano Bellocchio muove la macchina da presa: il coro dei ragazzi del corso lo asseconda imparando, gli ricostruisce ogni volta addosso la passione di

"farecinema": si procede con cura, le scene si rifanno infinite volte fino a quando non si ottiene l'immagine voluta. E se durante le riprese per caso arriva a Bobbio *Il trovatore*, il corto si sposta in piazza all'Opera. Ed è Verdi, per sincronicità, a farsi sentire, come in *Traviata* dei *Pugni in tasca*, come in *Addio del passato*.

Non c'è un racconto, sembra, ma invece no, ogni sguardo dice la rottura e la ricomposizione della famiglia, quell'andare-stare tra il rivoluzionario essere altrove e l'essere vestale. Ci sono i giovani nipoti - fratello e sorella che tornano al paese ogni volta con una richiesta, come per approfittare di un'ingombrante risorsa, e lo fanno con rabbia o con rassegnazione - e c'è una bambina, la figlia di lei, che negli anni cresce al paese, con le "sorelle", le zie dei due giovani. Marco usa le sorelle per raccontarsi una parte di sé nel movimento perenne del doppio. Saranno le sorelle (le sue sorelle nella realtà, le zie del film) le vere vestali, le custodi della storia di famiglia, o non sarà un frammento di sé vissuto attraverso loro, nella distribuzione delle parti nel romanzo familiare? E saranno i nipoti (nella realtà i figli di Marco, il grande Piergiorgio e la piccola Elena colti nel passare del tempo, e la nipote "acquisita" Donatella Finocchiaro che sembra una di famiglia) a rappresentare la voglia e il bisogno inquieto di essere altrove, o di nuovo non sarà una parte dell'interrogarsi di Marco sull'inevitabilità dell'andare?

Una tensione di rimandi, un gioco di risonanze, la meraviglia della scatola del tempo in cui corre l'immaginario e lavora la creatività. Come se in *Sorelle* Bellocchio avesse incubato i film fatti poi negli ultimi anni: ci sono le zie de *La balia*, proprio le sorelle Letizia e Mariuccia recitano il rosario durante il parto della Signora e la casa borghese ricorda quella di Bobbio. Sempre loro sono le zie de *L'ora di religione*, con le frasi fatte e il tempo immobile mentre il protagonista cerca con inquietudine una via d'uscita vitale. C'è la fantasia di uscire dalla prigione nell'aria leggera, di cambiare il finale, di *Buongiorno, notte*. C'è la speranza, la protagonista femminile de *Il regista di matrimoni* con uno sguardo che ne ricapitola molti. Ed è lei, Donatella Finocchiaro, che canta nel finale di *Sorelle* una canzone tradizionale dell'Appennino "partirò, farò partenza, e lascerò quegli occhi belli". E' nel suo sguardo che Bellocchio lascia correre l'inquieta dolcezza degli sguardi di donne, gli occhi belli che vanno e stanno di Nina, Pamela Villoresi ne *Il Gabbiano*, di Annetta di Maya Sansa ne *La balia*, e di altre protagoniste dei suoi film fino a fermarsi sulla domanda negli occhi di Maruschka Detmers de *Il diavolo in corpo*. L'acqua del fiume, la sfida all'acqua dell'inizio di *Sorelle* ha lo sguardo d'acqua del femminile che anche se è di famiglia è indagatore in profondo - come in questa immagine della sorella Letizia - e non si lascia ingabbiare, corre via ma rimane, tra andare e stare, per sempre. ●

Cinema e luoghi



nel film



Time

di Ignazio Senatore

Rifarsi il proprio volto è (forse) un sogno che cullano in molti; chi non sfumerebbe i propri zigomi, non assottiglierebbe una mandibola troppo sporgente o non rimodellerebbe un naso eccessivamente ingombrante? Il prolifico Kim Ki Duk, nella sua ultima pellicola, si spinge oltre.

La giovane e bella See-hee (Sung Hyun-an) angosciata all'idea che il suo amato Ji-Woo (Ha yung-woo) possa lasciarla, decide di rivolgersi ad un chirurgo plastico per rimodellare il proprio volto. Dopo l'intervento estetico, sparisce nel nulla per sei mesi e si ripresenta sotto un'altra identità nell'isola, dove aveva trascorso insieme a lui dei momenti indimenticabili. Ji-Woo, inizialmente, non la riconoscerà ma, ben presto, incollati i pezzi del puzzle, scoprirà l'incredibile verità. Un finale drammatico e ricco di colpi di scena chiuderà la vicenda. E' questa in sintesi la trama di *Time*, pellicola struggente e poetica, diretta dal noto regista coreano. Sin dalle prime battute s'intuisce che See-hee non è ossessionata dalle rughe come Madeline Ashton de *La morte ti fa bella* o dall'ingravescente vecchiaia come Ida Lowry di *Brazil*. Più che smussare gli aspetti spigolosi del proprio carattere o imparare a contenere l'accecante gelosia ("Ogni volta che una donna ti guarda, le strapperei gli occhi") See-hee decide di immolare la propria bellezza sul tavolo operatorio. Disposta a tutto, pur di ridare linfa ad un rapporto ormai logoro ed

asfittico, quando il sornione chirurgo plastico le chiederà perché si affida al bisturi, lei, con voce ferma e decisa, gli risponderà: "Non voglio essere più bella, voglio essere diversa".

Ed è proprio questo suo bisogno di presentarsi a Ji-Woo come un clone di se stessa, come un altro da sé, eguale ma dissimile, l'ossessione entro la quale si agita, senza via di scampo, la folle protagonista. E non sarà un caso che, con la mente in disordine ed in cuore infranto, chiederà al chirurgo di diventare simile ad una donna, il cui viso incollato su un foglio, è composto da ritagli di foto, mescolati alla rinfusa e rubati da una rivista di moda femminile.

Gli snodi narrativi non sono però oleati a perfezione e la ricerca visiva fin troppo estetizzante e di maniera (stancano e risultano prevedibili le continue citazioni a Magritte e gli ossessivi rimandi agli specchi) contribuisce a rendere la pellicola irrimediabilmente imperfetta ed irrisolta.

Cifre stilistiche a parte, *Time* affascina e rapisce, non solo per la bizzarria della storia ma soprattutto per alcune invenzioni visive; su tutte la scena di See-hee che, dopo l'intervento chirurgico, si presenta all'appuntamento con Ji-woo con il volto ricoperto da una gigantesca foto che la ritrae come era prima dell'operazione. I dialoghi sono ben curati, gli attori sono calati perfettamente nel ruolo ma a ben vedere, il fascino della pellicola, risiede nella splendida

ambientazione che l'avvolge. Kim Ki Duk sceglie di girare quasi tutto il film al chiuso in un anonimo bar o nell'incolore sala operatoria. Ed è proprio questa sua scelta claustrofobica la carta vincente del film.

Fedele all'asserzione che gli spazi fisici non sono altro che la proiezione di quelli mentali, il regista ci mostra un bar deserto, privo di anima e di calore umano ed una sala operatoria asettica ed illuminata solo dalla luce artificiale. E se questa scelta del regista, certamente non casuale, rimandasse ai non-luoghi, teorizzati da Marc Augé? Se riprendiamo, infatti, i tre capisaldi formulati dal famoso antropologo francese i conti tornano. Gli ambienti del film non sono "identitari" (non aiutano a strutturare l'identità dei due amanti) non sono "relazionali" (i due protagonisti non incontrano mai nessuno nel bar e quando questo accade See-hee litiga con due ragazze e Ji-woo finisce per fare a botte con un occasionale avventore) e non sono "storici" (il bar non riluce di un particolare passato, né è connotato con una spiccata caratterizzazione). Sposando questa tesi, Kim Ki Duk sembra ricordarci che il tempo, a cui fa riferimento il titolo del film, scorre via velocemente e può essere solo consumato, in anonimi luoghi di transito, da soggetti senza una chiara identità, incapaci di relazionarsi con l'esterno e privi di storia. Non a caso, in uno dei passaggi chiavi del film, See-hee brucerà le sue foto e cancellerà così, d'un tratto, ogni memoria del proprio passato. Ma Kim Ki Duk è un regista che sa come strizzare il cuore degli spettatori ed ogni qual volta i due amanti si incontra-

Kim Ki Duk

La biografia del quarantaseienne regista coreano sembra ricalcare quella di tanti divi dell'epoca d'oro del cinema hollywoodiano che, mai paghi di infiammare cuori femminili di tutto il mondo, saltellavano da un lavoro all'altro. Kim Ki Duk ha, infatti, lavorato come operaio in una fabbrica, si è arruolato poi in Marina ed era sul punto di diventare predicatore. Nel 1990 è l'anno di svolta; parte per Parigi, s'innamora del cinema e dal 1996 in poi sforna più di un film l'anno. Osannato dalla critica europea, snobbato in patria ed attaccato dalle femministe coreane per le controverse figure femminili che porta sullo schermo, il regista coreano ha diretto, tra l'altro, *L'isola* (2000), *Bad guy* (2001), *Primavera, estate, autunno, inverno ed ancora primavera* (2003), *La samaritana* (2004), *L'arco* (2005) fino al recentissimo e struggente *Time* (2006). Con il bellissimo *Ferro 3. La casa vuota* (2004) ha vinto il Premio Speciale per la regia al Festival di Venezia. I suoi tratti distintivi sono le storie sospese, i dialoghi scarni, i lunghi silenzi e le storie, spesso declinate al femminile che terminano, il più delle volte, in tragedia.

"*L'isola*" di *Time* è quella del "Parco delle sculture di Baemigumi", di cui è proprietario Lee Il-ho, l'autore stesso delle sculture. L'artista vive, lavora ed espone le sue opere sull'isola, con una cinquantina di vicini di casa, su un chilometro quadrato di terra in tutto.

no sull'isola, luogo dell'anima e della memoria, perfino quelle statue fredde ed inerti, disseminate sulla sabbia, sembra riprendano a vivere e contribuiscano, magicamente, a far pulsare a mille il cuore dei protagonisti. ●





Miracolo a Los Angeles

di Emanuela Ferreri

Se la definizione di “rapporto sessuale improprio” non ha salvato un presidente degli Stati Uniti dall'accusa di aver mentito sotto giuramento, figurarsi se un'analogia impropria può essere chiamata in causa per salvare la reputazione di una ragazza messicana di Los Angeles non ancora quindicenne, Magdalena, figlia di un pastore protestante, rimasta incinta del fidanzatino pur senza penetrazione. Chi ci crederrebbe? Eppure...Nel titolo del film la chiave di tutto: *Non è peccato*. Il peccato, si sa, sta nel piacere, e se il piacere non è stato consumato fino in fondo, allora peccato non è. Cosa resta, però, della verginità di Magdalena?

Il film è sentimentale ma impegnato, fresco ma drammatico, il tema di fondo pesante ed insidioso. Si tratta pur sempre di una sorta di indagine sul concetto di verginità sessuale ai nostri giorni, su come il concetto di innocenza morale vi sia connesso o meno, e soprattutto su come inevitabilmente in questo mondo oggi moderno e interculturale, globalizzato, dove tutto e tutti cambiano ad una velocità straordinaria, la condizione umana di verginità, così complessa di aspetti psicologici ed esperenziali, questo stato liminale fatto forse di certezze senza consapevolezza, non venga altro che ridicolizzato, banalizzato o esaltato più con pregiudizio culturale che con valore, e infine volgarizzato e ridotto ad un mero stato fisiologico dal quale si “esce” istantaneamente (e nel caso di Magdalena addirittura con un colpo di bisturi qualora il parto risultasse difficile - sono le parole della ginecologa che la visita). Ma non è solo Magdalena a trovarsi straordinariamente sulla soglia di questo passaggio, in realtà il gran salto riguarda anche la vita dell'altro protagonista della storia, il cugino Carlos, l'altra pecora nera della famiglia, l'altro adolescente problematico, diciottenne, omosessuale

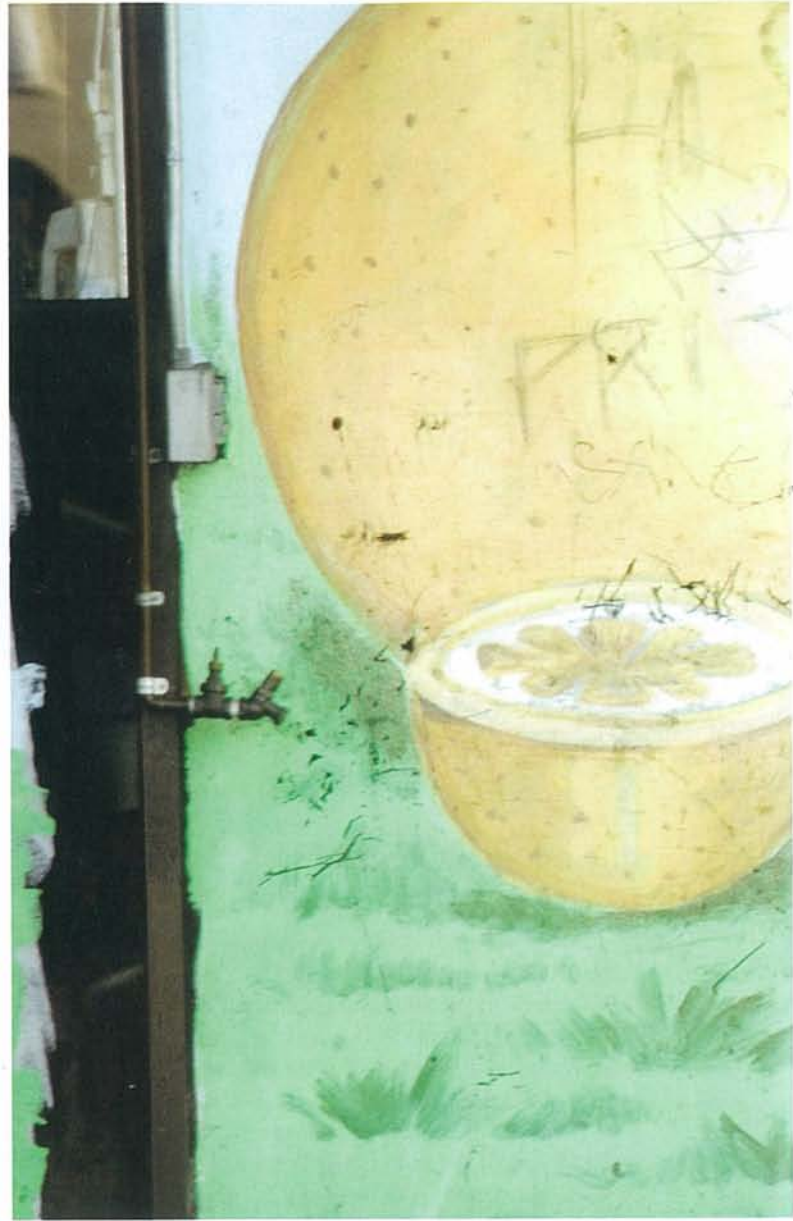
macho, già cacciato da casa dai genitori e ripudiato da tutta la famiglia perché beccato a sbirciare un sito pornografico gay in internet. Si capisce che nel caso di Carlos la verginità vera o presunta, l'innocenza sia ancora più scottante da indagare.

Fino a qualche giorno prima, sul mondo di Magdalena passavano solo le nuvole della fantasia, le sue giornate si ingolfavano dell'infatuazione per il suo ragazzo e dei preparativi della sua *Quinceañera*, la tradizionale festa che ogni famiglia *chicana* che si rispetti allestisce per il 15° compleanno di una figlia. Il bel vestito, gli innumerevoli ed eccessivi orpelli di un ricevimento in pompa magna fatto per decretare pubblicamente l'avvenuta maturazione di un novello patrimonio di femminilità e sentimentalismo, per mettere la ragazza in linea con le coetanee della comunità e se possibile per distinguerla da tutte le altre. Il virgulto però è sbocciato anzitempo, e a furia di dover allargare il punto vita del vestito, la notizia si diffonde tra le donne di famiglia, pur sembrando Magdalena l'ultima a saperlo. Ma la ragazza non si dispera, non si disorienta, perfino di fronte al ripudio del padre, prepara la sua valigia la sera stessa e se ne va, non si perde, non si affida ad estranei, cerca riparo dal vecchio zio Tomas -che ha già accolto in casa Carlos- si rifugia dove sa perfettamente di poter essere accolta e protetta e dove parenti ed amici se vogliono possono trovarla. Magdalena non scatena negativamente la sua rabbia, neanche quando il suo ragazzo la pianta in asso (si lascia trasferire altrove dalla madre con la scusa dell'iscrizione al College più lontano possibile), si limita a distruggere le foto del suo amore ragazzino. E' questo il miracolo di Magdalena, l'integrità della sua testa e del suo cuore, il coraggio d'accettare la real-



tà per quello che è. Cerca ostinatamente una spiegazione scientifica per quello che le è accaduto ed una soluzione giusta per la sua vita, ed è il cugino ad aiutarla su tutte e due i fronti. Carlos l'accompagna in biblioteca, ad una postazione internet inviano nel motore di ricerca le parole *virgin pregnant* e le spiegazioni arrivano: l'avvenimento è statisticamente improbabile ma comunque possibile. Carlos decide di trovarsi un lavoro migliore, sicuro e ben remunerato, perché deve essere lui il capo di casa, Magdalena potrà tornare a studiare evitando così di compromettere del tutto il proprio futuro, e lo zio Tomas farà da baby-sitter al nascituro. E' il progetto di vita di una insolita neo-famiglia, un nucleo di solidarietà, di spontaneità, d'affetto. L'assunzione di responsabilità di Carlos è l'altro miracolo nel *barrio latino* di *Eco Park* a Los Angeles, dove tanti destini proprio non sanno crescere, né liberarsi da stereotipi e convenzioni sociali, neanche tentare di ostacolare il razzismo e il classismo, il cono d'ombra del sogno americano, la solita brutta faccia del mondo.

Sono gli adulti in questo film a fare una pessima figura. Padri che ripudiano i figli, madri che glieli lasciano cacciare via e



impassibili di fronte alla violenza, sia quella delle botte, sia quella delle maledizioni, si rintanano ancora più caparbiamente nei loro luoghi di domesticità, case di bambole dove i figli vorrebbero solo trattenerli per sempre minori, e soprattutto dove la sessualità dei figli sperano di non doverla mai prendere in considerazione, neanche accorgersene.

L'unica eccezione è il vecchio Tomas, proprio lui che una moglie e dei figli non li ha mai avuti, è il pilastro occulto, la rete connettiva delle famiglie di Magdalena e Carlos. Ascolta senza giudicare, protegge senza soffocare, suggerisce senza indicare, sorveglia, non spia: ama, ma con tutta l'intelligenza del cuore e con la devozione che si deve ad una lunga vita. Il vecchio rappresenta il legame con la terra d'origine, incarna i valori tradizionali, quelli ai quali è un bene appartenere, tutti lo conoscono, lo riconoscono il vecchio Tomas. Ma gli eventi sono tali da travolgere anche questa vita *simple y valiosa* e finiranno per colpirlo proprio al cuore, portandogli via la casa, quella casetta così etnica, così stracarica di cianfrusaglie e ricordi, così calda e piena come caldo e ricco di sapori è il *chamburrado* che il vecchio vende per le strade, guadagnandosi la giornata tra la sua



Titolo originale:

La Quinceañera- USA 2006

Autori e registi: Richard Glatzer, Wash Westmoreland

Il premio: miglior film e premio del pubblico al Sundance 2006

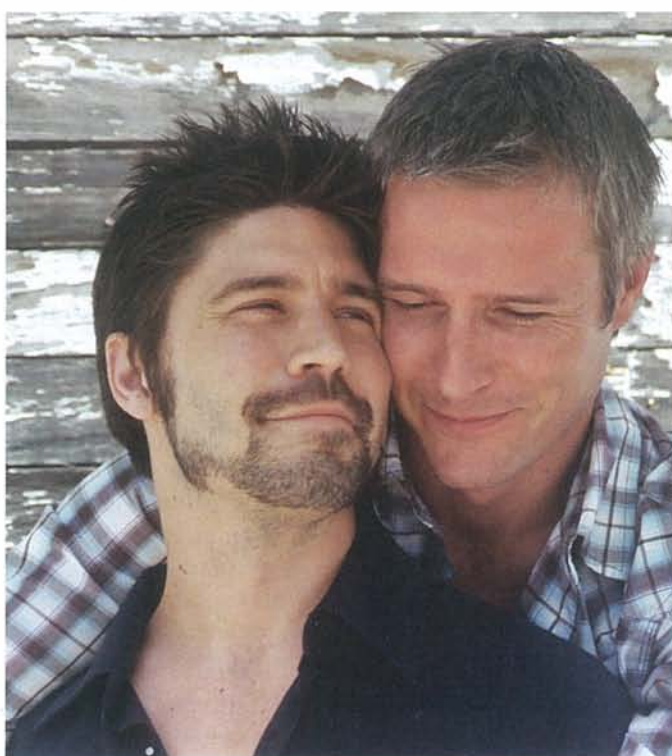
L'originalità: rivisitazione-trasposizione del *'Kitchen Sink drama'* in stile neolatino americano. Il *'dramma dell'acquaio'* è nato nel gergo teatrale inglese durante gli anni '50 e si riferisce ai testi di autori giovani e realisti della corrente Wesker - Owen. La definizione deriva dunque dai luoghi (bagni, cucine, scantinati o soffitte), dai temi (la mancanza di lavoro, la povertà, l'emarginazione sociale) e dall'estrazione popolare e di classe subalterna dei protagonisti. L'ispirazione è arrivata con l'invito ad una vera Quinceañera a Echo Park, dove i registi abitano e si sono prestati a fare da fotografi ufficiali per una vicina di casa molto speciale. Il film è stato realizzato con tempi e budget da record e grazie all'attiva partecipazione della comunità messicana del quartiere, dove si vuole che la tradizione della festa risalga ai rituali di passaggio d'età delle culture autoctone preispaniche.

gente. Il nido di Tomas viene svuotato.

I vicini di casa, i ricchi proprietari anglosassoni, coppia gay disinvolta ed emancipata, hanno ben investito in quel quartiere alla moda, i prezzi sono al rialzo, i messicani vendono, e loro non si fanno scrupoli di nessun genere. Non solo hanno coinvolto Carlos, in un *ménage a trois*, ma si liberano del problema, quando l'attaccamento del ragazzo per uno dei due rischia di disarticolare la forma del triangolo che a loro è gradita, sfrattando tutta la famiglia.

Anche la rabbia di Carlos, come già quella di Magdalena, è incredibilmente contenuta, si limita ad urlare il suo sdegno, a sbattere pugni e calci su unuscio ben serrato - la coppia si è allontanata per precauzione - a graffiargli la portiera dell'automobile capitandogli a tiro.

A sfratto ultimato i due gentiluomini passeggiano nel giardino della casa, pensando a dove mettere la vasca idromassaggio e si fermano un attimo di fronte all'altare, così tipico e kich, dove con due fotografie, il vecchio messicano raccomandava alla Vergine Maria la vita degli sfortunati nipoti. Soltanto per dire quanto diversi possono essere i desideri e le necessità in un identico luogo. ●



di Lella Ravasi

Nuovomondo

Prima di tutto l'emozione: scoprirsi commossi, catturati e sedotti, come se anche a noi fosse arrivata la cartolina con l'immagine a cui credere degli alberi su cui crescono le monete (Pinocchio non veniva imbrogliato dal gatto e dalla volpe col campo dei miracoli in cui si moltiplicavano gli zecchini?) e le carote e i cavoli e le galline gigantesche. Come se tornassimo indietro negli anni, dell'innocenza e del bisogno, in cui era vera la luna nel pozzo: è un'età dell'innocenza quella in cui ci conduce Crialese, ancora una volta, dopo *Respiro*, un tempo di vita in cui credere alle favole, come se non bastasse essere immersi nella crudezza della verità per limitare il mondo al visibile, ma si fosse sempre chiamati a un "altrove".

Nuovomondo è così, tutto attaccato, due parole che si tengono assieme, incollate, mentre tutto si scolla, decolla. E' lineare la storia: racconta dell'emigrazione di una famiglia siciliana che parte dal nulla della pietra su cui si inerpica: il padre, vedovo, se ne va con i figli adolescenti e la vecchia madre, e due giovani donne, affidategli dal prete, che devono raggiungere i fidanzati per procura. "Partono i bastimenti per terra assai lontana", ce l'hanno insegnato le musiche e i canti di lotta, è nella nostra storia il dramma della perdita della terra madre. La prima parte del film mette in scena l'asprezza di questa terribile madre fatta di una pietra che è tutt'uno con le persone: uomini e pietre sono la stessa cosa nella salita -una specie di calvario- fino alla nuda croce in cima alla montagna, gli uomini portando nella bocca sanguinante una pietra come voto, perché la croce parli, risponda alla domanda "dobbiamo partire o restare?". Si vende tutto per andarsene, gli animali sono ceduti in cambio di abiti "buoni" e scarpe usate. La meta è l'America mitica, la terra dove scorrono fiumi di latte, la terra promessa "di latte e di miele". Il film si snoda in tre parti: la prima è quella di pietra, a cui gli uomini somigliano, abituati al nulla di cui vivere, percorsi dai serpenti come maledizioni che la vecchia madre, la fatucchiera "medica", sa come togliere liberando dai sortilegi. Eppure suo malgrado seguirà il figlio capofamiglia e lascerà la sua sapienza antica.

La seconda parte è l'acqua, la casa sull'acqua, sotto nella stiva del bastimento, come animali ammassati, di tante diverse razze per salvarsi nell'arca di Noè, per placare la morte della vita che non c'è. E l'acqua è altra dalla pietra: la liquidità rende fluida la simbiosi, la placenta si rompe. Una scena di grande commozione e profonda verità quella della nave che si stacca da terra, e sono i corpi che si staccano, che da uno diventano due: qui comincia a nascere il nuovomondo, la parola di un nuovo essere. E' una scena reale e simbolica che riassume tutte le partenze, gli addii, le morti come le nascite, i distacchi, l'avventura, una scena che muove visceralmente dentro di noi la fatica del sapere il tempo della perdita come nuovo mondo. E' qui che il protagonista incontra nell'acqua il mondo "altro", sotto forma di una donna che viaggia da sola, misteriosa, straniera: non più pietra ma acqua la materia dell'incontro. Lei ha bisogno di un uomo che la prenda in moglie all'arrivo, altrimenti non può entrare nella terra promessa, e lui accetta semplicemente la bellezza, che lo cattura in modo innocente, della estraneità totale di lei.

Si muovono traffici nella stiva, si sta ammassati, i corpi sono allo sbando nel momento della tempesta; c'è qualcuno che non ce la fa. La morte è una presenza che non se ne va: sia pietra o sia acqua, rapina, toglie la vita. Passata la tempesta si fa la conta.

Crialese tutto dice in realtà: la verità è quella della storia, ma non cade mai nella ripetizione schematica, non toglie mai l'occhio dall'innocenza originaria. Il protagonista ha lo sguardo pieno di meraviglia e si intuisce essere lo stesso del regista, lo stesso modo di guardare, a fondo, oltre.

E poi c'è la terza parte: eccola la terra promessa, non si vede niente, è un nulla nella nebbia. Non pietra, non acqua, la nebulosità degli ordini dati in una lingua incomprensibile. Ellis Island, il luogo dell'approdo: Island of Hope, Island of Tears, terra di speranza, terra di lacrime, così viene detta, così appare il nuovomondo alla massa degli emigranti che scendono sul molo. E' il mondo della razionalità che appare con tutte le regole ben definite: si accolgono solo le persone



Emanuele Crialese

Romano, si trasferisce in America nel 1991 per studiare regia presso il Dipartimento di Cinema della Tish School of the Arts, dove si laurea nel 1995. *Once were strangers* è il suo esordio alla regia. La pellicola, in lingua inglese, narra dell'amicizia all'ombra della Grande Mela tra due giovani immigrati, un italiano ed un indiano. Il lungometraggio, in lingua inglese, partecipa in concorso al Sundance Film Festival di Robert Redford del 1998. Nel 2002 il regista gira *Respiro*, pellicola ambientata a Lampedusa ed interpretata da una smarrita e sognante Valeria Golino. Per la sua vibrante interpretazione l'attrice vince il Nastro D'Argento 2003 ed ottiene la nomination al David 2003 insieme al film e al direttore della fotografia Fabio Zamarion ed a Domenico Procacci che viene premiato come produttore. Il film ha vinto, inoltre, il Premio della critica a Cannes nel 2003.

valide e in grado di entrare come forza lavoro, quindi docilità e intelligenza nella media. Le prime visite sono fatte come screening di massa per valutare la presenza di malattie fisiche o psichiche (la stranezza -cioè la devianza o supposta tale- è bollata perché portatrice di "contagio" per il nuovo mondo, viene detto); e così si fanno i test di intelligenza, e i matrimoni sono combinati perché comunque la famiglia sostiene un ordine, entra a costruire l'ordine razionale dell'uomo medio che l'America, il Nuovo mondo, vuole lasciar passare come linfa dalla porta di Ellis Island. La vecchia madre è ostinatamente out, non si sottomette agli ordini, alle richieste per lei totalmente incomprensibili, è offesa dalla visita medica, non vuole entrare in un luogo-tempo che avverte ostile: è rifiutata quindi, deve tornare a casa, questa terra non è per lei. Ma è proprio lei a volere invece che rimanga il giovane nipote che fino all'ultimo è muto, e che alla fine esce dal silenzio e parla, su indicazione della nonna. L'ordine di lei è quello che verrà seguito, più forte dell'ordine dei test americani, è la sua sapienza antica che contemporaneamente sbarca e si allontana dalla costa.

Ellis Island, con i suoi uffici, gli spazi, la quarantena in cui gli emigranti stavano in osservazione, è testimonianza reale e allo stesso tempo è metafora in cui leggere la collettivizza-

zione, la potenza della eliminazione delle differenze, eppure la forza con cui rimangono impresse. La ricostruzione è fedele ma Crialese non fa un manifesto antiamericano: racconta i fatti, che ieri come oggi attraversano i mondi. Per costruire nella logica della razionalità non si possono usare che i mattoni dell'ordine, eliminando gli inciampi, le pietre aspre, non squadrate, non domate.

Il suo è piuttosto il manifesto della nostalgia, e il fiume di latte in cui si nuota alla fine, tutti, gli emigranti siciliani come i napoletani o gli emiliani o i veneti, e i russi e i polacchi, è la nostalgia di una fantasia che nessuna realtà potrà annullare o umiliare, la fantasia di quell'altrove per cui si parte, per cui la nave si stacca dalla terra-madre, per cui l'uomo sceglie la donna straniera e diversa. La nostalgia è tutto. ●



Il grande viaggio

di Kaled Fuad Allam

Il termine arabo *rihla* (viaggio) rimanda, nell'arabo letterario, a tutta una tradizione della letteratura araba medievale; rimanda anche alla nozione di conoscenza, nel senso di penetrazione di mondi sconosciuti, esteriori ed interiori. Il termine ha dunque anche una valenza filosofica. Sono famosi alcuni autori del medioevo arabo che scrissero dei loro viaggi: ad esempio Ibn Battuta, con la sua celebre *Rihla* in cui riferisce di un suo viaggio da Tangeri sino ai confini della Cina. Ma sono famosi anche alcuni racconti di viaggi interiori, come quello del poeta, filosofo e mistico andaluso Ibn Arabi, nato a Murcia e morto a Damasco nel 1240.

Il film rappresenta una sorta di congiunzione tra questi due tipi di viaggio: lo spostamento fisico da un punto all'altro della terra, il viaggio interiore.

Il viaggio che viene narrato è innanzitutto quello di un padre. Un marocchino immigrato in Francia da oltre trent'anni, un padre molto osservante, dall'aspetto austero, che nasconde una profonda ricchezza interiore. Arrivato alle soglie della vecchiaia il padre, come ogni musulmano che ne abbia la possibilità fisica ed economica, decide di compiere il suo pellegrinaggio alla Mecca, che nella tradizione rappresenta uno dei cinque pilastri dell'Islam: per un musulmano recarsi alla Mecca significa riattualizzare la memoria simbolica, poiché

l'Islam si è rivelato proprio in quella città.

Ma mentre molti fedeli si recano ormai alla Mecca in aereo, il padre decide stranamente di raggiungerla in automobile, e dunque di affrontare un grande viaggio che lo porterà, partendo dalla Francia, ad attraversare l'Italia, la ex Jugoslavia, la Turchia, fino al deserto d'Arabia, esattamente come si faceva, a cavallo, nel Medioevo, quando i pellegrini musulmani partivano dalla Sicilia, dalla Spagna andalusa o da Sarajevo. Non sapendo lui guidare, doveva essere suo fratello a portarlo in automobile; ma qualche giorno prima della partenza al fratello, anche lui immigrato in Francia, viene ritirata la patente perché sorpreso a guidare dopo aver bevuto una grande quantità di alcool. Il padre, dopo avervi pensato a lungo, chiederà al giovane figlio, non ancora ventenne, di sostituire lo zio e di assumere lui la guida e dunque la responsabilità di quel grande viaggio.

Il ragazzo, di nome Reda, non capisce il perché del viaggio in automobile, dal momento che suo padre ha i mezzi per acquistare un biglietto aereo; il padre non risponde alla sua domanda, e si crea una situazione di tensione; ma in forza all'autorità tradizionalmente esercitata dai genitori nel mondo islamico, egli deve sottomettersi alla decisione del padre. Così i due partono da una piccola città della Francia.

Titolo originale: Rihla al kubra
Lingua originale: francese, mescolato
con arabo maghrebino
ed arabo classico (fusha)
Autore e regista: Ismael Faroukhi

Il padre è, sin dall'inizio, immerso nell'atmosfera concentrata e silenziosa del pellegrinaggio: parla poco, ha lo sguardo fisso come se si concentrasse sui riti che dovrà compiere una volta giunto alla Mecca. Il figlio ventenne sembra vivere in tutt'altro mondo: pensa alla sua ragazza, attraversando città come Milano e Venezia chiede al padre di fermarsi per visitarle, ma il padre ha una sola idea: raggiungere la Mecca. A un certo punto il padre, infastidito dalle telefonate di Reda alla fidanzata sul cellulare, di notte mentre il giovane dorme, getta l'apparecchio nella spazzatura.

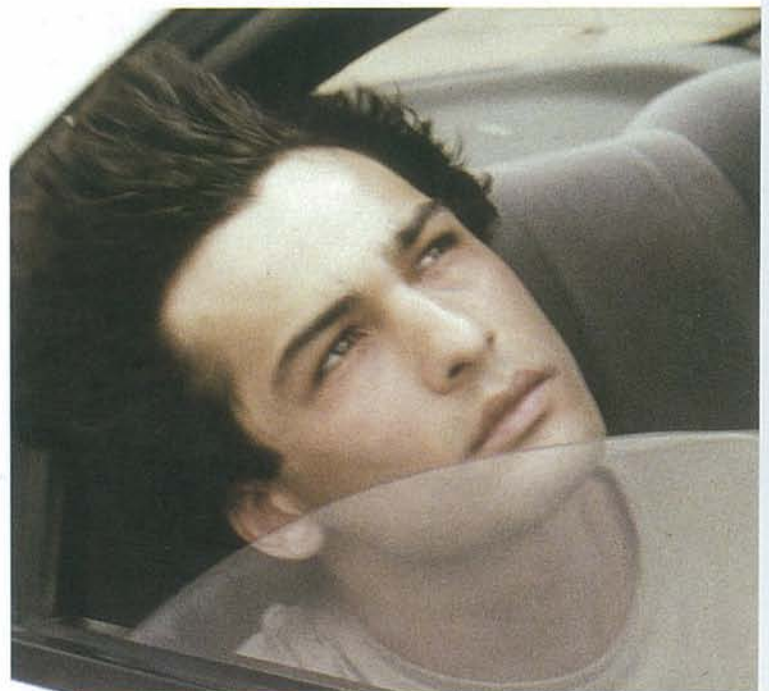
Il viaggio continua, ma con una tensione crescente, perché padre e figlio non parlano la stessa lingua, non comunicano. Fanno strani incontri nella ex Jugoslavia: una vecchia contadina, cui danno un passaggio, ripete sempre le stesse parole, è diventata pazza. Probabilmente è un'immagine di quel paese durante la guerra civile. In Turchia, dopo un incontro amichevole e vari inviti, vengono derubati dei soldi. In particolare, un personaggio che fa bere Reda e lo porta con sé nei locali notturni, rappresenta le tentazioni nell'esistenza umana. Le peripezie continuano, ma tutto si svolge secondo un ritmo piuttosto lento, teso a evidenziare le due temporalità congiunte della nostra vita: quella del nostro esistere nella società e quella scandita di segni, di tappe interiori come pietre chilometriche nelle strade che si snodano nel deserto.

Dopo la Turchia, i due giungono ai confini con la Siria, dove hanno difficoltà ad approvvigionarsi causa la mancanza di denaro. Reda grida a suo padre che vuole mangiare carne, non solo pane. Qui è messa in luce la dimensione del padre che ha superato gli istinti, mentre il ragazzo ne è del tutto dipendente. In Siria, in un villaggio sperduto, il padre scambia il suo apparecchio fotografico per un agnello: immagine dell'agnello sacrificale, che il padre è pronto a immolare per suo figlio, quasi a rinnovare la memoria di Abramo. Ma Reda si fa sfuggire l'animale che, salvandosi, forse salva anche l'anima del giovane. I due giungono in Giordania, al confine con l'Arabia Saudita. Qui di nuovo Reda si perde nei locali notturni dove incontra una ballerina che porta in albergo. Il padre, vedendo la scena, si offende e decide di proseguire da solo per la Mecca. Il figlio lo rincorre per raggiungerlo, e gli chiede perdono, ma il padre non risponde, camminando a piedi con la sua valigia. Il figlio gli grida: "Ma non esiste il perdono nella tua religione?" Il padre allora sale in macchina, e attraversano il deserto che li condurrà alla Mecca. Lì, in mezzo al deserto, avverrà il vero incontro fra padre e figlio, con una sorta di rinascita di quest'ultimo. Non c'è acqua, dunque il padre fa le sue abluzioni con la sabbia. Reda guarda il padre, sembra non capire, e gli chiede: "Papà, perché non hai preso l'aereo per andare alla Mecca?". Il padre risponde: "Vedi, affrontare un pellegrinaggio così lungo in macchina significa capire il tempo e lo spazio. Ci si purifica quando si procede più lentamente, proprio come l'acqua dell'oceano quando evapora: quanto più vasto è l'oceano, tanto maggiore è la purezza dell'acqua evaporata". Il figlio gli chiede perché compia quel pellegrinaggio, e lui risponde che

è uno dei pilastri dell'Islam, e aggiunge: "Arriva il momento in cui l'uomo deve purificare la sua anima prima di morire; perché siamo solo degli invitati sulla terra". Il figlio rimane in silenzio. Arrivano presto alla Mecca, dove incontrano dei pellegrini che avevano già incrociato durante il viaggio, ma durante uno dei riti il padre parte per il viaggio senza ritorno. Reda, quasi impazzito, cerca suo padre tra l'immensa folla, finché alcuni poliziotti lo conducono nel sotterraneo di una moschea, dove vengono portati coloro che muoiono durante il pellegrinaggio e si recitano le preghiere per loro. L'imam solleva, uno a uno, i lenzuoli che coprono ogni defunto, finché giunge al penultimo: il figlio, riconoscendolo, scoppia in lacrime e si pone accovacciato, in posizione fetale, accanto a suo padre, mentre il suo pianto risuona nello spazio della moschea. Reda vende l'automobile, raggiunge l'aeroporto; qui vede una povera e le dà l'elemosina: un gesto che suo padre aveva fatto durante il pellegrinaggio verso una mendicante con una bambina, un'elemosina che il figlio aveva rifiutato di concedere con il pretesto che loro non avevano quasi più denaro per mangiare.

La scena dell'elemosina è la chiave di lettura dell'intero film, perché, oltre a rappresentare un gesto di grande intensità, vuole significare che i genitori debbono trasmettere la memoria ai propri figli. Morendo, il padre ha trasmesso a Reda la propria memoria, come l'acqua necessaria nelle oasi alla vita delle palme, l'acqua senza cui l'universo - come i cuori degli uomini - inaridisce.

Oltre a trasmettere i valori universali dell'educazione, questo film consente un approccio alla questione dell'Islam ben diverso da quello oggi corrente: mostra che esiste un Islam lontano dai tormenti e dalle guerre, un Islam rimasto puro perché autentico. ●





Manoel De Oliveira

Decano e maestro del cinema portoghese, Manoel De Oliveira nasce a Oporto nel 1908. Come attore partecipa al primo film sonoro portoghese. Il suo film d'esordio è *Aniki Bóbo* (1942) a cui seguirà *Atto di primavera* (1963) e *Il passato e il presente* (1972). Dopo la cosiddetta trilogia letteraria, ha diretto con maggiore regolarità numerose pellicole tra le quali vanno segnalate *I misteri del convento* (1995), lo splendido e struggente *Ritorno a casa* (2001), *Un film parlato* (2003) (vedi *Eidos* n.5). Regista asciutto ed essenziale, ha conquistato pubblico e critica con i suoi primi piani sugli attori, la camera fissa e le sue storie che si nutrono di silenzi e di piccoli gesti. Il suo ultimo film *Belle toujours-Bella sempre*, seguito ideale del film di Buñuel *Bella di giorno*, è stato presentato fuori concorso alla 63° Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Nella sua lunghissima carriera De Oliveira ha fatto incetta di premi. Al Festival di Venezia ha vinto il Leone d'oro alla carriera nel 1985; il "Premio Robert Bresson" con *Porto della mia infanzia* ed il Premio speciale della Giuria per *La Divina Commedia*. Con *La lettera (A carta)*, (1999), ha ottenuto il gran premio della giuria al Festival di Cannes.

De Oliveira

di Fabio Troncarelli

Manoel De Oliveira ha 98 anni. Sostiene di non essere il regista più vecchio del mondo, ma il più giovane. Forse ha ragione. In ogni caso l'ultimo film, *Belle toujours*, ha l'ardore, la spavalderia, la spudoratezza di un'opera giovanile. Chi altro se non un adolescente si sognerebbe di filmare il silenzio? Questo fa Oliveira: una scena che dura più di cinque minuti di perfetto silenzio, nella quale i personaggi sono troppo imbarazzati per parlare e si limitano a mangiare, a deglutire impacciati, a guardare da un'altra parte. Il più puro realismo diviene così pura avanguardia.

Beh, con la tipica incoscienza dei giovani il nostro "vecchio venerando e terribile" (come diceva Platone a proposito di Parmenide) si è permesso di imitare un altro vecchio ancor più "venerando e terribile", Louis Buñuel, cercando di fare il seguito di *Bella di giorno* (dico "seguito", non *sequel*, visto che *sequel* è un calco dal latino *sequela*, come *design*, è un calco dall'italiano *disegno*). Come in *Vent'anni dopo* di Dumas o nell'*Edipo a Colono* di Sofocle, Oliveira ci fa vedere quello che succede ai protagonisti di una storia dopo anni e anni. Gli attori dovevano essere gli stessi, ma solo Michel Piccoli ha accettato: Catherine Deneuve, sempre più impedita nei movimenti dall'eccesso di botulino, non ha osato confessare, neppure per finta, la sua vera età. Meglio così. Meglio ricordarla giovane e bellissima (come *la morte* disse il grande Buñuel). Il film però ne soffre. Il carisma di Piccoli

oscura la pur ottima recitazione della brava attrice buñueliana Bulle Ogier. Diciamo che Piccoli "ruba la scena" all'Ogier e finisce col giganteggiare al punto da farci credere che il film sia un monologo, mentre invece è un dialogo: un dialogo crudele, disperato, nichilista, in cui i due personaggi si distruggono con un gioco al massacro felpato e suadente, al termine del quale c'è solo il buio, angosciante, tremendo.

Ci sarebbe molto, troppo da dire sullo splendido film di Oliveira e sul bellissimo film di Buñuel. Per restare nei limiti assegnatici e formulare qualche osservazione sensata, adatta a questa rivista, ci limiteremo ad analizzare in chiave psicoanalitica un solo tema, comune alle due opere: il segreto. Che significa il segreto di Bella di giorno?

Com'è noto la protagonista del film conduce una doppia vita: è nello stesso tempo una moglie irreprensibile e una sordida prostituta. Mantenere il segreto è indispensabile per tenere in piedi l'equilibrio instabile della sua esistenza. Ma il segreto provoca problemi a tutti. E tutti, in un modo o nell'altro cercano di violarlo. Per questo tutti possono trasfor-

marsi da amici in nemici. La donna vive continuamente in uno stato di allarme, sottilmente paranoide, in cui si alternano ansia, vergogna, inquietudine, terrore dell'annientamento: sentimenti che sono lo spietato controcanto delle pratiche perverse messe in atto. Il piacere torbido che viene provato è indissolubilmente connesso al panico. Nascondere la perversione è fondamentale, ma questa dissimulazione alla lunga non riesce. L'*acting out* con cui la donna mette in scena i suoi problemi fallisce perché, prima o poi, il rimosso ritorna a galla. Una simile "rivelazione" dipende veramente dall'invadenza degli altri? O piuttosto da un'oscursità pulsionale a confessare per placare i propri sensi di colpa? Il film di Buñuel lascia in sospeso la questione. Resta il fatto che la donna è prigioniera di una contraddizione irrisolvibile, che si somma alla contraddizione della sua doppia vita e, in un certo modo, ne esprime l'intima essenza. La perversione non può esistere senza il segreto, ma il segreto non può resistere alla perversione.

La tragicità di un simile conflitto non è sfuggita a Buñuel che ha seccamente dichiarato: "Ci tengo a precisare che la

e il caso Belle toujours



mia attrazione per le perversioni sessuali è puramente teorica...Sarebbe strano il contrario. Credo...che a un perverso o a un pervertito... non piaccia mettere in piazza la sua perversione, che è il suo segreto”(L. BUÑUEL, *Dei miei sospiri estremi*, Milano 1991, p. 253). C'è differenza tra chi è prigioniero della malattia e l'artista che, pure se è malato, si permette il lusso di raffigurare la sua malattia. L'artista è in qualche modo speculare al perverso, perché desidera rivelare ciò che l'altro ha paura perfino di nominare. Il segreto dell'artista è di non avere segreti: se vuole essere sé stesso deve rappresentare ciò che gli altri devono nascondere. Il perverso, al contrario, non sa e non vuole sapere quello che fa: dunque, non può rappresentarlo neppure a sé stesso. Per questo la protagonista del film di Buñuel passa continuamente dalla realtà alla fantasticherie e alla fine del film – è questo il grande fascino dell'opera - noi non sappiamo se ciò che abbiamo visto è stato solo un sogno ad occhi aperti o qualcosa che è successo veramente. Bella di giorno non riesce a distinguere tra la vita e il sogno: questo trasforma la sua esistenza in un incubo. Ma di quest'incubo, al risveglio non ha memoria.

Rispetto a questo tema Oliveira assume un atteggiamento del tutto diverso. Secondo il regista portoghese il segreto conferisce un potere a Bella di giorno: è questo il rovello del personaggio interpretato da Piccoli, che confessa con amara rabbia di essersi sempre sentito impotente di fronte all'enigmatico comportamento della donna. L'uomo è in balia della donna perché non capisce l'essenza dei suoi comportamenti bizzarri, indecifrabili. “La donna è un mistero” afferma sconcolato e beffardo Michel Piccoli. Eppure lo stesso personaggio discetta e sproloquia di masochismo e di sadismo,

sciocinando ad un esterrefatto sconosciuto appena conosciuto tutta una vasta gamma di conoscenze simil-freudiane. Sì, è vero, Piccoli-Oliveira ha letto i riassunti di Freud per studenti della Facoltà di Psicologia ed è in grado di diagnosticare con pedante sicurezza qual è la malattia di Bella di giorno. Ciò nonostante non riesce a placare il rovello che lo rode e medita una sorda, cupa vendetta, nello stesso momento in cui prova uno strano sgomento, una inconfessata ammirazione per la donna che gli sfugge da anni e che gli sfuggerà sempre (*Belle toujours* si chiama non a caso il film!).

Questa donna è superiore ai comuni mortali: somiglia a Giovanna d'Arco, la cui immagine ricorre ossessivamente nel corso del film. E somiglia anche alla protagonista di un altro film di Oliveira, *Il principio di incertezza*, che si ispira con sconcertante implacabilità proprio al modello di Giovanna d'Arco, vergine e guerriera. La “puttana” è dunque anche una “santa”: tanto è vero che alla fine del film scopriremo che la ex-Bella di giorno ha intenzione di chiudersi in convento.

Di fronte alla sua enigmatica incrollabilità, la vendetta dell'uomo è ben misera cosa. L'uomo cerca di attaccare la donna piena di segreti dicendo di conoscere, a sua volta, un segreto su di lei, che non le rivelerà mai. L'unico risultato di questa ripicca puerile è che la donna si alza e se ne va, lasciando l'uomo solo con la sua impotenza. Per sempre (*toujours*).

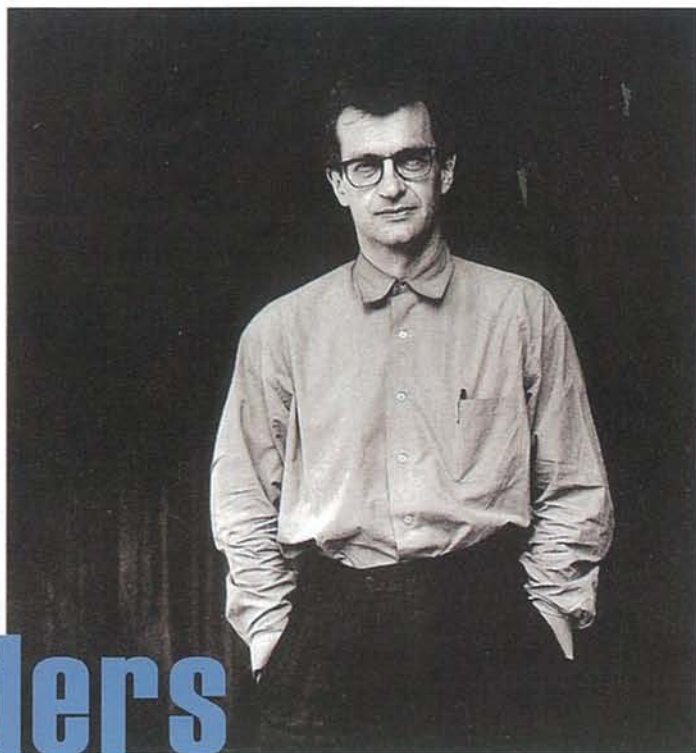
Che dire di Oliveira? Non vorrei sembrare irriverente, ma il nostro vegliardo venerabile si rivela molto infantile. Pur realizzando un bel film, dimostra di essere prigioniero di uno schema piuttosto antiquato, che vuole la donna santa o puttana o magari tutte e due le cose. E dimostra di non capire la psicoanalisi che cita a man bassa, non distinguendo, con empatia psicoanalitica, il segreto come potere (presunto) dal segreto come sofferenza (reale).

Vogliamo dunque condannare il più giovane regista del mondo al ruolo di più vecchio regista in circolazione? No, assolutamente. E' proprio dei giovani innamorati credere che Beatrice sia irraggiungibile e che solo in cielo si risolverà la contraddizione tra Amore e Morte o, se preferite, Eros e Thanatos. Viva Oliveira, dunque. Oliveira il giovanotto di 98 anni, che non ci convince affatto per le sue idee da vecchio, ma ci emoziona per il suo candore e la sua ingenuità da bambino. ●



Catherine Deneuve in *Bella di giorno*, 1966.
Luis Buñuel, catalogo Taschen





Wim Wenders

Lisbon Story

di Ignazio Senatore

Un tempo, per ragioni commerciali le pellicole venivano girate negli Studios. Hollywood la faceva da padrona e la nostra piccola e grande Cinecittà le teneva fieramente testa. In questi luoghi di culto tutto era ricostruito fedelmente; palazzi, strade, fontane, mare e persino le montagne. Ci fu poi la Nouvelle Vague che riscoprì la lezione del Neorealismo e decretò nuovamente il bisogno di riprendere la macchina da presa in spalla e di filmare, dal vivo, la realtà. Negli Anni Sessanta, invece, per dare un certo appeal ai B-movie italiani, i registi nostrani furono costretti a girare in giro per l'Europa; ambientare una vicenda a Londra o a Madrid piuttosto che a Treviso o a Forlì ammantava di un certo fascino la pellicola e, grazie alle co-produzioni, era anche garantito un certo ritorno economico. Nacquero allora le classiche location serializzate; Montecarlo per i film sul gioco d'azzardo; il deserto spagnolo per gli spaghetti western, Napoli per i musicarelli e Pompei per i peplum-movie. La storia del cinema ci ricorda, quindi, che i registi più scalcinati hanno sempre dovuto, gioco-forza, adeguarsi alle esigenze della produzione a dispetto di quelli più affermati che godendo di una maggiore flessibilità, potevano decidere dove girare il loro film. Ci sono autori che ritornano, ossessivamente, sempre sui loro luoghi d'infanzia, chi non mette mai il naso fuori dalla propria città natale ed altri anco-

ra che, ispirati da un luogo, non possono ambientare la stessa storia in nessuno altro posto del mondo. "Devi andare dove i film ti costringono ad andare anche se fai fatica a trovare quel posto che hai nella tua mente." mi diceva, tempo fa, Giuseppe Tornatore.

Sulla stessa lunghezza d'onda Wim Wenders mi disse: "Quando faccio un film è perché sento che ho una necessità. Quello che mi è sempre capitato da quando ho iniziato a girare i primi film è che amo viaggiare e quando mi trovo in un luogo se sento che questo mi attrae e che riesco ad avere un rapporto particolare con quel posto, allora inizio a pensare ad una storia da raccontare. Improvvisamente la storia mi viene e so che può essere raccontata solo in quel luogo. Non nasce dentro di me prima la storia e poi il luogo dove girarla ma il contrario." (In un'intervista pubblicata in *Psycho cult*, il mio ultimo volume).

Chi conosce la produzione cinematografica di questo straordinario regista giramondo sa benissimo che non sarebbe mai potuto esistere *L'amico americano* senza Amburgo, *Paris Texas* senza i deserti californiani, *The Million dollar hotel* senza Los Angeles, *Hammett*, indagine a Chinatown senza San Francisco e *Buena vista social club* senza Cuba. *Lisbon story* (1994) è forse la testimonianza più assoluta di

come il visionario regista tedesco sia riuscito a trarre da una città la linfa necessaria per la propria ispirazione. La trama è presto detta. Philip Winter (Rudiger Vogler) un tecnico del suono, riceve una misteriosa cartolina di Friederich (Patrick Bauchau) un suo vecchio amico regista che lo invita a raggiungerlo a Lisbona per la lavorazione di un film. Dopo varie peripezie Philip raggiunge Lisbona ma non ha più notizie dell'amico. Nell'attesa, inizia a registrare suoni per la città e fa amicizia con un gruppo musicale (i Madredeus) che sta incidendo la colonna sonora del film e con un paio di ragazzini che gli ronzano fastidiosamente intorno. Trasformatosi in detective, Philip riesce a mettersi sulle tracce di Friederich e scopre che il suo amico, dopo aver girato centinaia di metri di pellicola, ha abbandonato il suo progetto, consapevole che ormai ogni immagine è irrimediabilmente contaminata dallo sguardo dell'uomo. Con il suo fascino Lisbona l'ha rapito, stregato, ipnotizzato, mandandolo ancora più in crisi: *"Io amo questa città! Lisboa...e c'è stato un tempo in cui veramente l'ho vista di fronte ai miei occhi. Ma puntare una cinepresa è come puntare un fucile ed ogni volta che la puntavo mi sembrava come se la vita si prosciugasse dalle cose. Ed io giravo, giravo, ma ad ogni colpo di manovella la città si ritraeva spariva sempre di più, come il gatto di Alice -Nada!"* Sarà grazie a Philip che Friederich riprenderà nuovamente a girare. Wenders gira idealmente il sequel di *Lo stato delle cose*, pellicola da lui diretta nel 1982 ma, abbandonati i toni cupi e disperati di allora, impagina un film solare, ironico e stilisticamente perfetto. Lisbona, con i suoi vertiginosi squarci, ripresi in bianco e nero e virate seppia, fa da filo conduttore alla vicenda. La sublime colonna sonora dei Madredeus e le struggenti e melanconiche citazioni a Fernando Pessoa fanno di *Lisbon story*, una delle più poetiche metariflessioni sul cinema. Può ancora esistere, ai giorni nostri, un cinema puro ed innocente come lo era al tempo di Dziga Vertov? Da sottolineare il gustosissimo cameo di Manoel De Oliveira che discetta sui rapporti tra cinema, memoria ed immaginario ed un toccante omaggio a Federico Fellini. ●

Una città offesa dalla storia

di Pia De Silvestris



Il cielo

Di questo luogo, diviso dal muro quando Wim Wenders girò il film, era libero solo il cielo, il cielo che lo guardava dall'alto.

Così è dal cielo che il regista osserva Berlino: attraverso gli occhi in bianco e nero di due angeli.

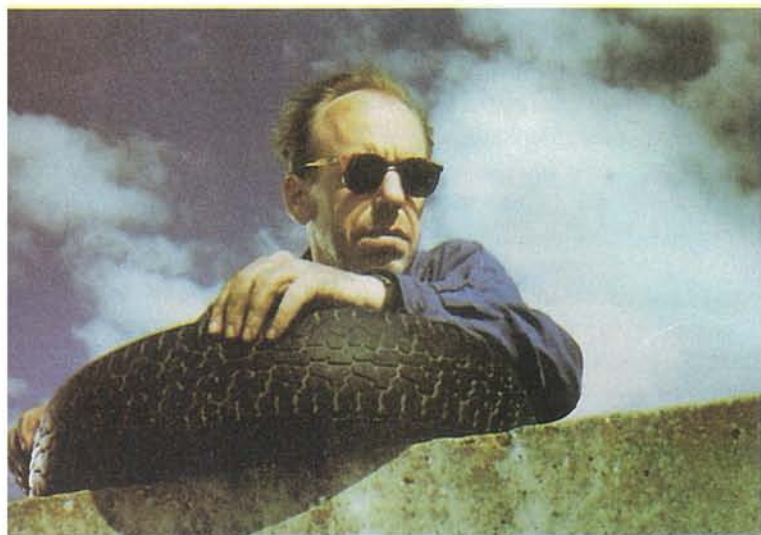
Daniel e Cassiel annotano i pensieri degli uomini che per loro si traducono in parole, e visti solo dai bambini - che forse condividono con loro l'origine - attraversano la città, oltre a scrutarla dall'alto.

Wenders, che con questo film del 1987 torna a lavorare in Germania dopo la parentesi americana di *Los Angeles* (gli angeli), parla di nuovo tedesco e se ne sente tutto lo spessore e la drammaticità.

Guardare una città tanto grondante di storia e di lutti non è facile.

Solo un elemento surreale, la presenza di due angeli, poteva dargli la possibilità di rimettersi in contatto con la propria origine, con "l'indole tedesca", come dice lui.

Anche i dialoghi dovevano essere speciali, poetici, una lingua dello smarrimento, per cui Wenders, dopo aver pensato agli angeli dell'*Ottava elegia udinese* di Rainer Maria Rilke, all'Angelo della Storia di Walter Benjamin,





sopra Berlino

agli Angeli di Paul Klee, pensa di chiedere all' "arcangelo" Peter Handke una collaborazione. Lo scrittore austriaco accetta e, senza partecipare alla sceneggiatura del film, ma dopo aver parlato con Wenders del progetto, gli manda, dei dialoghi bellissimi, quasi alla ricerca di una verginità perduta; frasi che ritornano ad essere ripetute nel testo filmico come: "quando il bambino era bambino ...".

Ritornare bambini è un po' come potersi liberare dall'enorme peso della storia che questa città porta con sé e da cui è segnata: il muro che al momento del film ancora l'attraversa, le rovine ricordo di una guerra estrema, il fantasma del nazismo che ancora la perseguita.

Wenders sceglie Berlino per parlare di tutto questo: una città, che suscita sentimenti e disperazioni forti, è solcata dalla presenza di due angeli amorevoli che non entrano nei sentimenti degli uomini, non vedono la città a colori, perché, forse, è importante che dopo tanto odio si possa vedere questo luogo in modo distaccato, con occhi angelici.

La città scorre così sotto i nostri occhi, spogliata dalla sua identità, ma viva e pulsante nella Biblioteca di Stato, dove anche il vate della storia Omero attraversa i secoli per rin-

novare la sua presenza.

Si sente che Wenders desidera che qualcosa cambi, che la poesia trasformi, che il tempo incontri un altro tempo.

Allora, si sa che nella città sono presenti degli ex angeli, uno in particolare, il famoso attore Peter Falk, che sta girando un film sulla seconda guerra mondiale, cerca di convincere l'angelo Damiel della bellezza della vita umana. Nonostante tutti i crimini della storia, la vita degli uomini ha dei sapori e dei sentimenti ineguagliabili.

L'angelo Damiel ha conosciuto una donna, una funambola in un circo che frequentato ormai solo dai bambini deve chiudere. Anche Marion, quindi, dall'alto di funi e trapezi deve in qualche modo ritornare sulla terra.

Il Cielo sopra Berlino termina con il rinascimento dell'altro angelo Cassiel e con i "colori", quelli dell'incontro tra Damiel e Marion: una funambola ed un ex angelo che per amore della vita rinuncia all'eternità dell'innocenza.

E' come se questo fine lieto annunciasse una rigenerazione per l'umanità e per la città, perché sembra volerci dire Wenders, è ancora una volta l'amore che scioglie i nodi della storia e ci fa credere nel futuro. ●

Cara pianta d'oliva

di Elisabetta Salvatorelli

Titolo originale:
Cara pianta d'oliva
Autore e regista:
Francesco Marano
DV 2004
durata 65 min.

E' un viaggio nei luoghi della memoria, alla ricerca di una patria culturale in quell'Italia minore, gelosamente custodita dagli Appennini, nella regione più dimenticata d'Italia, la Basilicata.

E' qui che ha scelto di vivere Francesco Marano, il regista di questo docu-film, etnologo di professione e appassionato ricercatore delle tradizioni di questi luoghi perduti.

E se è vero che Cristo si è fermato ad Eboli, i politici, come criticamente viene fatto notare dal protagonista, si fermano in visita agli stabilimenti industriali della regione, fiore all'occhiello di un'Italia che anela ancora ad una modernità, simbolo di riscatto del nostro passato contadino. Un passato povero in tasca, ma che si rivela ancora straordinariamente ricco e complesso nelle relazioni umane. *Cara pianta d'oliva* è una testimonianza di questo patrimonio tutto italiano, una finestra ancora aperta su un passato, che un pò appartiene a tutti coloro che affondano le proprie origini nella terra di questo paese, ma anche sul presente, con tutte le contraddizioni che questo confronto sollecita.

Francesco Marano sceglie come interlocutore privilegiato, Angelo, un anziano di Brienza, piccolo comune in provincia di Potenza. *"Ascoltando Angelo ricordo le facce e le parole della mia infanzia..."*. Le sue mani raccontano un duro lavoro sulla terra, il suo volto trasmette un'umanità senza confini. E' attraverso di lui che il regista tenta di documentare un contesto tradizionale, materia prima per il lavoro dell'etnologo, ma nello stesso tempo vuole parlare di sé. Angelo è il "suo passato". Lunghi dall'effettuare operazioni di destrutturazioni, il regista manifesta apertamente, nella dedica alla mamma scomparsa e nelle didascalie poste ad intervallo

delle varie parti del film, la volontà di recuperare la sua infanzia senza nascondere il travaglio di sentimenti che questa operazione inevitabilmente si trascina dietro.

Il risultato è un ottimo prodotto documentario che va ad arricchire gli archivi di antropologia visuale, mentre il coinvolgimento personale del regista rende il film adatto alla visione anche per i "non addetti ai lavori".

Il regista segue come un'ombra, così finemente registrata in alcuni fotogrammi, la vita quotidiana del protagonista nell'arco di cinque anni, dal 1998 al 2003. Un periodo che coincide con le guerre del nostro tempo: la prima volta del Golfo, il Kosovo, l'attentato alle Torri Gemelle. Gli avvenimenti esterni si intromettono, attraverso la televisione, nel fluire dei racconti di Angelo. Il regista cerca una risposta esistenziale alla contraddizione tra i luoghi dove si compie la morte e un racconto sulla vita. E' un elemento fondamentale nel documentario, un tentativo di legare il passato ed il presente per dare concretezza, attraverso questa esperienza, al proprio rapporto con il mondo.

Si susseguono davanti alla cinepresa i vari momenti della vita di Angelo. Si sfoglia il diario della sua esistenza attraverso le lettere, le fotografie, i pensieri che fluiscono liberamente. C'è il tempo delle attività quotidiane in campagna, la cura delle piante di olivo, in cui si compie la simbiosi uomo-pianta, tanto cara alla tradizione popolare. *"Mia cara pianta d'oliva...così inizia la lettera che Angelo scrive alla sua pianta"*, *"...tornerai selvaggia alla mia morte perché nessuno ti curerà più..."*. Ed ancora la tosatura delle pecore come momento di socializzazione ed occasione di confronto con gli altri sui temi di una politica più che mai lontana ed estranea ai problemi dell'



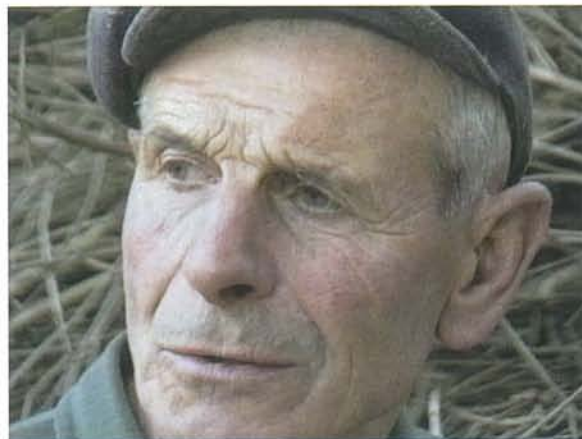
Francesco Marano

Brevi cenni biografici:

Nato a Napoli nel 1958, ricercatore di discipline demoetnoantropologiche presso il Dipartimento di Scienze Storiche, Linguistiche e Antropologiche dell'Università della Basilicata, insegna Etnologia, Etnografia, Antropologia Visuale e Etnografia Ipermediale presso i corsi di laurea in Scienze della Formazione Primaria e Operatore di Beni Culturali. Ha realizzato diversi video etnografici nell'arco degli ultimi quindici anni.

Cara pianta d'oliva è distribuito dalla **Ethnodoc** (www.ethnodoc.org), nel 2005 ha vinto il **Premio Costantino Nigra** e nello stesso anno è stato selezionato al 24° Bilan du Film Ethnographique (Paris, Musée de l'Homme, 14-20 marzo 2005) e alla 10° Mostra do Filme Etnografico (Rio De Janeiro, 13-22 settembre 2005). Marano è stato inoltre consulente per la realizzazione dei video etnografici *Per il Santo e per la Natura* di Mario Rael e *In viaggio per la musica* di Marco Lutz. Le due ultime pubblicazioni sono: *Anni Cinquanta e coccinelle che volano. Video e poetiche della memoria etnografica* (Nardò, Besa Editrice, 2005) e *Camera etnografica. Storie e teorie di antropologia visuale* (Franco Angeli, Milano, 2006).

“Italia dimenticata”. C'è il tempo della festa, con le processioni, come solo lontano dalle città avvengono ancora, e la devozione di Angelo verso Sant'Antonio, al quale è dedicata una festa di cui lui stesso è artefice. Ed ancora il tempo del ricongiungimento con gli affetti, i familiari emigrati in Argentina che tornano per una visita al paese d'origine. Un altro frammento di storia italiana che è negli archivi della nostra memoria. E poi ancora c'è il tempo del riscatto sociale, della gratificazione. Alcuni studenti universitari di tradizioni popolari incontrano Angelo per indagare sulle “cose antiche”. Lui li attende, compito e dignitoso nella sua semplicità, consapevole di un sapere da trasmettere. Ma arriva anche il tempo della tristezza e della solitudine: la morte della cara moglie, avvenuta nel corso delle riprese, dopo più di una vita trascorsa al suo fianco nella quotidianità dei gesti e della cura. Uno spunto per Angelo di riflessione sulla difficoltà delle relazioni affettive di oggi e l'incapacità di comprendere la frequenza con la quale finiscono i matrimoni di oggi. Ed in ultimo c'è il tempo dell'umanità di Angelo, le inquadrature lo ritraggono con la mano forse inconsapevolmente appoggiata sul cuore. Racconta dell'incontro con un “forestiero”, senza casa e famiglia, avvenuto anni prima, e di come viene accettato senza pregiudizi, gli si offre un letto e un posto a tavola (sempre lo stesso), seguendo l'istinto dettato forse da un sentimento cristiano di *pietas*, oppure dal semplice spirito di condivisione proprio della tradizione contadina. E' l'ultima pagina della storia di Angelo, in coda i ringraziamenti del regista al protagonista e soprattutto alla sua testimonianza di vita, una lezione di grande umanità...tra una bomba e l'altra! ●





Crossing the bridge

di Lidia Tarantini

“Quando arrivi in un posto e vuoi comprendere la cultura che prevale in quel luogo, ascolta la musica...” (Confucio)

E' seguendo le note della musica che Fatih Akin (regista di *La Sposa Turca*, vedi *Eidos* n°3) ci porta a fare un giro per le vie, i tetti, i ponti, i locali, le case, le acque di Istanbul. Una visita guidata dalla nostalgia, dal ricordo, dalla curiosità, per questo luogo-non luogo che è la città di Istanbul, città tra due continenti, due culture, tra cento-mille voci che si incontrano, si incrociano, creano una trama. E poi il ponte, e il rumore dell'acqua.

“I'm listening to Istanbul, intent, my eyes closed” dice il testo di una poesia di Orhan Veli Kanik.

Un ascolto della città ad occhi chiusi, uno sguardo dal di dentro, come quando si ascolta la musica e si lasciano venire le immagini.

Questo film documentario è proprio questo: un sogno ad occhi e orecchie chiusi-aperti come diceva Kubrik. C'è uno spirito guida, Alexander Hacke, che dopo aver prodotto la

colonna sonora di *La Sposa Turca* è tornato ad Istanbul con la sua chitarra e il suo materiale di registrazione mobile per catturare i suoni di questa città. Su un barcone che naviga sul Bosforo insieme ad un gruppo che fa musica neo-psicadelica (*Baba Zula*), inizia il suo-nostro giro sonoro. La barca è scelta dai *Baba Zula* perché rappresenta il loro non sentirsi parte di nessuna delle due sponde. In questo luogo di mezzo producono una musica che contamina rock, jazz psichedelico, e suoni orientali.

“Non crediamo allo scontro di civiltà, né all'idea che l'Oriente inizi in India e finisca ad Istanbul, mentre l'Occidente inizia a Istanbul e finisce a Los Angeles. Questo è solo un mito ideologico che serve ad incoraggiare stereotipi negativi”, così dicono nell'intervista gli *Orient Express*.

In Turchia la musica rock non è un fenomeno di massa, un business, un affare commerciale. Ha ancora un valore politico, di ribellione come la musica hip-hop di Ceza, il giovane rapper di eccezionale bravura. Usa la musica come diffusione di un suo messaggio di solidarietà sociale e di giustizia. E poi c'è la band “*derviscio-digital*” di Mercan Dede con il



flauto di bambù "ney", strumento che ha occupato un posto importante nella musica sufi. E poi la musica zingara di Selim Sesler, irresistibile, davvero "pop-olare", suonata nelle bettole, nei bar, tra bicchieri di birra e fumo di narghilè, o durante i matrimoni. E poi i suonatori di strada i "Siyasiyabend", che hanno fatto della loro musica itinerante un manifesto politico di protesta contro le ingiustizie e le contraddizioni della modernità. E lo strazio struggente della musica curda, vietata fino a pochi anni fa, che si materializza nella voce di Aynur, dolce, toccante, indelebile... E poi, e poi, e poi...

Quando, alla fine del film, Alexander Hacke riavvolge i lunghi cavi che gli sono serviti per la registrazione e scorrono i titoli di coda sullo schermo, nella difficoltà e nel dispiacere che proviamo ad alzarci ed uscire dalla sala, ci viene da pensare che ci sono luoghi e immagini visive e sonore così vicine e interiori eppure così estranee e lontane che ci sembra addirittura di riuscire, all'improvviso, a capire Jung quando parla di quella cosa misteriosa e indecidibile che lui chiama archetipo. ●

Fatih Akin

Nato ad Amburgo ma di origini turche, Fatih Akin esordisce nel 2002 con *Solino*, pellicola che ruota intorno alla famiglia Romano, emigrata in Germania negli Anni Sessanta che lascia Solino, il paese d'origine per aprire una pizzeria a Duisburg, nel cuore della Ruhr. Con il successivo *La sposa turca*, diretto nel 2003, attirò i favori della critica e vinse l'Orso d'oro al Festival di Berlino 2004. La vicenda narra di Sibel e Cahit, due giovani di origine turca, due "loser", dispersi e disperati, incapaci di mediare la propria istintualità e di vivere un tranquillo matrimonio borghese. Carni squarciate, protagonisti che ballano persi e ubriachi, amori dannati e carnali; c'è tutto questo in questo film che ti entra, dritto nel cuore, come una spada. Teso come una corda, il film, intenso e sofferto, è inondato da momenti di rara poesia. Akin ha collaborato nel 2004 alla sceneggiatura di *Kebab connection*, pellicola diretta da Anno Saul che narra di un cantante hip-hop che sogna di realizzare il primo film tedesco sul kung-fu.



Ritorni

di Elisabetta Salvatorelli

“Se la conoscenza dell’altro ci turba, significa che siamo turbati anche dalla conoscenza di noi stessi” (Adonis).

C’è davvero di mezzo il mare...tra noi e loro... non montagne granitiche, ma una fluida frontiera a dividere l’Occidente (concetto-luogo politico e non certamente geografico) dal resto del mondo (in questo caso l’Africa). Sarebbe meglio dire un sopra e un sotto, diviso solo da un braccio di mare, il Mediterraneo, il Mare Nostrum, le cui onde a volte hanno cullato le culture, permettendone l’incontro e lo scambio, altre volte si sono infrante sui sogni di quanti hanno vanificato il loro approdo sulle coste dell’agognato “Occidente”. Un braccio di mare in cui trovano la morte centinaia di immigrati che tentano il “salto al di qua”. Queste tragedie rimbalzano sui nostri giornali ormai con ricorrenza, soprattutto d’estate. Accanto a queste drammatiche notizie trova un giorno spazio un articolo che documenta un contro-esodo, sulla stessa rotta delle “carrette” del mare, parla delle ferie d’agosto che gli immigrati trascorrono in patria. Ed è da questa notizia che Giovanna Taviani parte per raccontare in un documentario i tanti modi di tornare. Partire, andare, tornare. La coniugazione verbale di tempi e luoghi in un viaggio ideale che diventa la ricerca di una risposta alla conflittualità del nostro tempo generata dall’incontro-scontro con l’“Altro”. La regista si mette in fila ad un porto siciliano, quello di Trapani, per carpire le voci, le speranze, le aspettative di chi, avendocela fatta (“il salto al di qua”), può permettersi di tornare per riallacciare affetti, amici-

zie, riassaggiare sapori, riappropriarsi di frammenti di cultura e tradizioni che non ci si è potuti portare dietro. Perché la Sicilia? E’ la nostra parte più vicina all’Africa, certe inquadrature dei vicoli di Mazara del Vallo ricordano gli scorci delle città maghrebine, tanto da confondersi in un’unica luce, ma è anche la terra della nostra migrazione di un passato recente (estremamente significativi a questo proposito, la scelta di inserire spezzoni di film tratti dal *Cammino della speranza* di Pietro Germi). La voce dei “ritorni” è affidata, dalla regista, a tre persone: il tunisino Karim, professore di lingua araba all’Università di Catania, la scrittrice-regista algerina Assia Djebar, che vive il suo esilio dividendosi tra Parigi e New York, ed il famoso scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun, intervistato nel suo studio parigino di Saint Germain de Pres.

Sono tre modi diversi di percezione della realtà, accomunati però dal medesimo interrogativo sul senso stesso del ritorno. *“Ho un piede sulla costa siciliana e l’altro su quella tunisina. Se le due coste si allontanassero i miei calzoni si strapperebbero” (Abdelkanim Hamachi).*

La regista accompagna Karim nel suo viaggio verso il sud della Tunisia, là dove la sabbia preannuncia l’inizio del grande Sahara, il grande vuoto dove ogni punto di riferimento viene meno. Ed è qui, tra le impalpabili dune, che Karim perde il suo sguardo ma sembra ritrovare se stesso, così come gli accade quando è in mare, attraversando quel fluido confine, di sentirsi nel non-luogo, nell’“ovunque”, identificazione di uno spazio che è esattamente a metà tra



la sua cultura d'origine e quella che lo ha adottato da tanto tempo e con la quale ha stabilito un legame affettivo (ha sposato un'italiana). In questo viaggio Karim incontra la sua famiglia, la madre anziana e le sorelle, legate ancora alla tradizione berbera, e i giovani nipoti che anelano al "salto di qua". L'incontro con gli amici è l'occasione per toccare i temi della politica, l'ansia di sapere come l'Occidente giudica il Mondo Arabo, cosa è cambiato dopo il fatidico 11 settembre, l'interrogativo sulle reali possibilità di una convivenza pacifica e l'utopia di qualcuno espressa nel sogno di un mondo senza frontiere. Ad interrompere il viaggio di Karim, arrivano di tanto in tanto, da una Parigi d'agosto assolata e deserta, le voci di Assia e Tahar che raccontano il loro ritorno.

"Domani prenderò un biglietto di andata e ritorno. Ritorno?", così la scrittrice algerina scrive nel suo libro dal titolo esemplificativo *Ritorni senza ritorno*. Lei è via dall'Algeria da diversi anni, si è esiliata per fuggire da una terra che non riconosce più, dal sogno tradito dove non vuole tornare da turista. Algeri, la città della tempesta di ieri (e qui ancora una volta il bianco e nero ci riporta indietro nel tempo con *La battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo), oggi è la città degli assassini, dove l'arcaico riemerge per cancellare i diritti.*

"Il tuo paese non lo conoscevo. E' un'immagine, una tazza d'incenso, un miraggio credo, ma senza sole", sono le parole di Tahar Ben Jelloun nell'adattamento teatrale *Le pareti della solitudine*. Lui, al contrario di Assia torna spesso, non è fuggito dal Marocco, ma volontariamente

Ritorni

Regia di Giovanna Taviani, che ha curato anche il soggetto e la sceneggiatura. Prodotto da Amadeo Bacigalupo per Nuvola Film, 2006 in collaborazione con G. B. Palumbo Editore, con il sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali. È stato presentato al Festival del Cinema di Roma.

Giovanna Taviani

Esperta di cinema e letteratura, ha realizzato e curato in video: *Letteratura e cinema* (v. I e II), nella collana *La Letteratura in video*. *Le idee e le immagini*, diretta da R. Luperini e P. Castaldi, Palumbo, 1998; *Il Neorealismo. Cinema e Letteratura* (v. I e II), Palumbo, 1999; *Il linguaggio cinematografico*, allegato all'antologia *Progetto e culture* di M. Carlà, Palumbo, 2003. Ha debuttato come documentarista nel 2004 con **I nostri 30 anni: generazioni a confronto** (vedi EIDOS n° 3).

ha scelto di vivere a Parigi, per respirare quella libertà di pensiero che non sempre li gli era concessa. Per lui tornare è importante, il Marocco "abita" in lui, è la linfa vitale per i libri che lo hanno reso celebre in tutto il mondo.

Viaggiare, andare, tornare. Il viaggio si conclude con il ritorno verso "il di qua", le immagini del deserto si dissolvono nel mare, in lontananza si intravedono le coste dell'Occidente, sulle quali approdiamo anche noi, a volte sentendoci un po' stranieri. ●

*Eidos ricorda con affetto Gillo Pontecorvo, nostro sostenitore fin dal primo momento.

E' tutta casa nostra

di Barbara Massimilla e Francesca Comencini

L'intervista a Francesca Comencini è stata realizzata prima dell'inizio della Festa del Cinema di Roma. Il suo film in concorso è stato proiettato nella sala Sinopoli dell'Auditorium in anteprima il 20 ottobre 2006.



La regista Francesca Comencini con il suo ultimo film *A casa nostra* è una presenza autorevole e di spessore alla prima edizione della Festa Internazionale del Cinema di Roma. Un misto di delicatezza e determinazione si mescolano nel suo modo naturale di essere bella ed espressiva, sarà quel suo irrinunciabile lato d'umanità e sensibilità verso gli altri che le danno una luce particolare...

B: A proposito di luoghi nel tuo film, cattura l'immagine di Milano vista dall'alto di una torre ed anche il titolo *A casa Nostra*... Cosa rappresenta nella tua carriera questo film?

F: E' un film in apparenza più costruito; negli altri miei film in modo indiretto ma più visibile, proiettavo parti autobiogra-

fiche sullo sfondo di temi sociali e politici. Ad esempio in *Carlo Giuliani* mi sono sentita come se fossi la madre di quel ragazzo, ho avuto l'ossessione di ritrovarlo e riportarlo in vita attraverso il film. In *Mobbing* prendono sempre forma aspetti della maternità nel legame tra la protagonista e sua figlia. Al di là del filo narrativo delle storie devo riconoscere nella rappresentazione che creo la proiezione del mio mondo interno, l'espressione di un mio nucleo privato, anche se invisibile agli altri, che mi faccia percepire quel lato misterioso che rende la storia necessaria *per me*. Nel mio ultimo film, il tema nasce nel mondo esterno, descrive il legame con il luogo - Milano - e le connessioni con il denaro. Milano è una città



nella quale le derivate più perverse del capitalismo italiano attuale hanno le loro radici. Il lato personale, ma non appare, riguarda il fatto che con questa città ho un rapporto intenso e complesso perché è il luogo di nascita di mio padre. Sono figlia di un milanese e di una napoletana, sono nata e cresciuta a Roma ed ho avuto maggior rapporto con la parte materna napoletana. Mio padre quando lasciò Milano per sposarsi è come se avesse sposato anche il Sud: per lui è stata una sorta di salvezza quella di affrancarsi da una mentalità nordica. E' come se avesse negato questa sua origine operando un taglio violento. Da sempre ho percepito soggezione nei confronti di questa città che però sentivo appartenere al mio passato e per tale motivo era importante tornarci...

B: Lui come ne parlava?

F: Ne parlava pochissimo, eppure aveva studiato là architettura e fondato la Cineteca, un luogo in cui si è formato e dove ha fatto cose importanti. Ho sentito l'attrazione fortissima di andare a filmare e a conoscere la città di mio padre. Scoprire e riappropriarmi di una mia radice forte, della quale sentivo di esserne stata in un certo modo privata da questo suo distacco. In fondo anche nel mio ultimo film esiste il doppio binario di un nucleo privato e di echi più estesi che riguardano la mia visione della politica. Milano ha un ruolo chiave nella nostra storia recente: è il paradigma di un'Italia invisibile che opera in modo sotterraneo.

B: In una recente conferenza Wim Wenders parlava di una personificazione dei luoghi, di pensare ai luoghi come fossero persone con specifiche caratteristiche.

F: Ho scritto tre sceneggiature che sono cambiate per vari motivi, ma l'idea forte restava sempre la scelta di Milano. Mi affascinava perché è un mondo che va per conto suo, una città con un sistema autoreferenziale. Dei suoi codici, il cinema se ne è occupato poco e mi sembrava giusto rappresentare il costruirsi silenzioso di una classe di potere che ha governato l'Italia.

B: Nella tua ricerca personale è racchiusa anche la necessità di comprendere da che cosa tuo padre si era distaccato? Cosa non gli poteva corrispondere?

F: Assolutamente. Sono stata dal punto di vista creativo poco influenzata da mio padre, sono andata via di casa molto presto ed ho costruito da sola un mio percorso. Per me era

importante discostarmi da lui, ma in modo paradossale era molto importante questa infedeltà verso il suo linguaggio artistico proprio perché a mio avviso era il modo più vero di essergli fedele. Esisteva un legame molto forte tra di noi e lui mi ha trasmesso la capacità di dire a me stessa: 'vado via, sarà più dura ma devo ricercare da sola le mete che mi corrispondono'. Mio padre mi ha fornito un modello di libertà.

B: I temi centrali del film che si articolano in questo luogo delle origini sono il denaro e il corpo della donna.

F: Temi scottanti, che volevo reintegrare su un piano diverso, riconducendoli verso un livello riflessivo più interno. Un certo volto del potere economico alimenta un'immagine alienata del femminile e nel luogo dove il film è ambientato un'alchimia perversa è diventata tangibile; abbiamo il dovere di prendercene cura e non considerarla una realtà scissa dal resto dell'Italia. Questa realtà ci appartiene, non dobbiamo occultarla, ma considerarla come una delle parti di un corpo identitario unico che la include in sé; anch'essa è costitutiva della nostra identità.

B: Mi ricorda un aspetto del concetto di 'ombra' in Jung: il lato non accettato della personalità, la parte oscura della psiche in quanto inferiore e indifferenziata che viene rifiutata e nascosta, l'ombra del nostro Io.

Sulla relazione tra circolazione di denaro e corpo femminile ci sarebbe molto da pensare...

F: Non è un film femminista, però. Le cose vanno dette, dopo anni di battaglie storiche siamo tornati indietro e questo va visto. Quand'ero adolescente l'immagine che avevo del femminile era estremamente ricca, più complessa e più libera di quella che hanno oggi gli adolescenti. Molte ragazze ora sono prigioniere della loro immagine che è il prodotto di un mondo consumistico, la mercificazione del corpo femminile diventa veicolo principale, basti pensare alle modelle. Sfolgiando una rivista, qualsiasi oggetto è venduto attraverso l'immagine di una bella ragazza, che diventa bella solo perché è guardata attraverso un obiettivo fotografico; quella stessa ragazza seduta a un bar non apparirebbe così perfetta. Si plasma la bellezza secondo canoni in cui il corpo è imprigionato in una visuale regressiva.

B: Come se prevalesse un principio falloocratico.

F: Non so se sia vero, ma nella casa di un politico di rilievo



fotografo di scena del film: Philippe Antonello

una certa donna ha raccontato che entrando bisognava toccare un enorme fallo, una scultura posta all'ingresso della casa. A mio avviso in questa circolazione sommersa del denaro, che ha avuto un potere micidiale in questo paese e ha cambiato il volto non solo della nostra classe dirigente, ma di tutta l'Italia, c'è un forte principio fallico, una logica maschile deteriorata a cui le donne si sono assoggettate. Nel film questo contenuto emerge attraverso azioni semplici e concrete. Affiora la domanda su quale sia oggi il valore del femminile, cosa sia una donna.

B: Nei personaggi femminili del film si differenzia dunque la donna soggetto da un femminile opaco che più o meno consciamente si fa utilizzare da un maschile strumentalizzante?

F: L'attrice Valeria Golino interpreta un ruolo forte nel suo modo di vivere la professione: ha il grado di capitano nella guardia di finanza e pianifica le sue indagini in modo ossessivo; il polo opposto è interpretato da Laura Chiatti, una povera ragazza di provincia attratta dal lusso, che aspira a fare la modella anche se non ha il corpo giusto, come tante giovani donne che desiderano questo mestiere solo perché sono più carine delle altre, ma ne restano travolte. Due donne che incarnano modelli opposti, ma si vedrà che anche il personaggio di Valeria è vittima di una profonda scissione: nel pubblico è una donna fortissima mentre nel privato si trova alle prese con un uomo più giovane. Lei è molto fragile e fatica a capire come rimanere donna all'interno di questo sistema. Il film s'interroga sull'identità psico-fisica attuale del femminile, è una domanda che riguarda tutte le donne ... e anche qui vale il discorso sull' 'ombra', sul riconoscere e accettare parti complesse e difficili di noi stessi. L'idea di fondo è sempre quella di considerare la collettività come un corpo unico in relazione continua con i suoi molteplici aspetti: siamo tutti nello stesso acquario... Se le giovani sono preda dell'illusione estetica, le donne più mature ne sono ugualmente pervase ed anche senza rendersene conto sono tentate di assomigliare al modello patinato di donna attraente e devota all'immaginario maschile. La questione più o meno sotterranea di un corpo immagine perfetto riguarda tutte.

B: La scrittrice Fatima Mernissi parla dell'ossessione della taglia 42 delle donne occidentali. Coesiste una fragilità verso il maschile e il non credere fino in fondo nella propria capacità di essere soggetti.

F: Nei miei film la fragilità è una costante sia nel femminile sia in fondo nel maschile; forse nelle donne esiste la fragilità e la tendenza a perdere più facilmente le coordinate, non sapendo come fare per armonizzare il tutto. Mi sembra importante che io descriva, in quanto donna, il mio punto di vista femminile e anche di pormi l'interrogativo su come filmare il corpo di una donna.

B: Descrivi anche il coraggio di vedere le cose che non funzionano e che non sono riparabili nell'immediato. In un contesto sociale che non aiuta come quello che hai descritto, avvicinarsi all'imperfezione senza scivolare su soluzioni facili o edulcorate, mantenere uno sguardo lucido e non giudicante, forse a volte provare anche pietà ... non è impresa

Francesca Comencini

La regista Francesca Comencini nasce a Roma, a 21 anni lascia la capitale per trasferirsi in Francia dove nel 1984 dirige il suo primo film *Pianoforte*, che vince il premio De Sica al festival di Venezia dello stesso anno. Nel 1988, realizza il suo secondo lungometraggio *La luce del lago*, collabora con il padre Luigi Comencini alla sceneggiatura di *Un ragazzo di Calabria*. Sempre insieme al padre Francesca dirige a quattro mani *Marcellino pane e vino*, rivisitazione del celebre film spagnolo. Il suo terzo lavoro, *Annabelle partagée*, viene selezionato a Cannes nel 1991 per la Quinzaine des Réalisateurs. Nel 1995, sempre in Francia, ormai sua patria d'elezione, realizza un documentario dedicato alla vita e alle opere di Elsa Morante, due anni dopo, un altro documentario sul regista Carlo Cecchi, *Shakespeare a Palermo*. Nel 2001 dirige il film *Le parole di mio padre*, liberamente tratto dal romanzo di I. Svevo *La coscienza di Zenò*. Nello stesso anno esce *Carlo Giuliani, ragazzo* sui fatti di Genova e su Giuliani, vittima degli scontri di piazza durante le manifestazioni contro il G8. Nel 2003 ha largo consenso con il film *Mi piace lavorare (Mobbing)* che ha per protagoniste Nicoletta Braschi e la figlia Camille Dugay Comencini. Nel 2006 concorre alla prima edizione della Festa Internazionale del Cinema di Roma con il film *A casa nostra*, protagonisti Valeria Golino e Luca Zingaretti.

da poco.

F: Mi accade di provare empatia anche verso i personaggi contraddittori e difficili. Mi tornano in mente gli *Scritti corsari* di Pasolini, in questo senso: si è cambiato il volto di un paese, sono mutate le usanze profonde e radicate dei ruoli, mentre l'antropologia di questo paese era rimasta salda nonostante il fascismo e la democrazia cristiana. Adesso credo che sia difficile riparare i danni in breve termine, però è chiaro che è appassionante cercare di farlo e di porsi domande. E' necessario levarsi la maschera e guardare in faccia l'ombra di noi stessi. Non chiudersi nelle proprie nicchie, perché il nostro paese rischia di andare tutto da un'altra parte.

B: Inviti a sviluppare uno sguardo laico non ideologizzante e alludi alla consapevolezza di farsi carico di una crescita individuativa e collettiva, la questione della responsabilità e della ricerca di senso...

F: L'altro è importante, gli altri da noi che però sono noi, compiere il passaggio da me agli altri. Un meraviglioso film indiano di Satyajit-Ray *La casa e il mondo* racconta la storia di una donna indiana che viveva in un luogo in cui le donne erano sempre rinchiusi nelle case; un giorno decise di uscire e andar via, la sua casa aveva un enorme passaggio. E' un'idea che ho ripreso in *Mobbing* quando la protagonista attraversa un lungo tunnel collegato al suo posto di lavoro ed esce nel mondo. Questo passaggio descrive quello che mi è accaduto nel mio film: il tentativo di andare oltre i miei confini ed in modo più esteso è un invito ad andare fuori da noi mantenendo uno sguardo ampio che unisce e non separa.

B: L'interesse per il mondo dell'altro nel film che citavi coincide con l'uscita da un mondo uterino, fuori c'è anche meno protezione.

F: Questo è un film che mi espone pur non mettendomi al centro. A me non interessa fare un cinema estetico e formale, mi attrae compiere una ricerca umana. Noi siamo sempre responsabili di quello che accade, usciamo di casa e vediamo un mondo sul quale chiudiamo gli occhi mentre invece ci rifugiamo nei sentieri battuti e protetti basati sulle affinità che ci siamo creati. Nel film volevo vedere anche quello che



non mi è simile per niente, ciò che mi è estraneo e che però ritorna e si trasforma in intimo...

B: L'opera di un artista di ottanta anni non può essere quella di un trentenne, tutto è in trasformazione e la relazione con l'altro matura; il *diverso da noi*, nel tempo diventa oggetto di una ricerca personale insostituibile.

F: Ci sono tanti attori straordinari in questo film... l'incontro con Valeria Golino è stato intenso e verso di lei ho provato una grande affinità pur essendo molto diverse; ho appreso tanto da Valeria e credo che nel recitare il suo personaggio abbia avuto alcuni momenti di intensa partecipazione verso i contenuti che stava rappresentando. Tra noi due è scattata una fiducia reciproca: Valeria ha costruito la sua recitazione rispettando la sceneggiatura, ma arricchendola con una sensibilità personale di grande impatto.

B: Presentare il film durante la prima edizione del Festival del Cinema di Roma, un film che nasce a Milano...

F: Un suo senso ce l'ha, ci ricorda che non dobbiamo alimentare separazioni. E' tutta casa nostra.

Ho vissuto fuori dall'Italia provando una forte nostalgia per questo paese. Il titolo del film mi è stato anche contestato, ma io ho voluto mantenerlo perché desideravo far notare che, vivendo all'estero, da fuori l'Italia ti appare come un paese 'tutto intero', del quale hai un'autentica nostalgia e forse proprio perché sei distante senti invece di appartenergli in modo viscerale. ●

Floating Life

di Maria Del Monaco



Floating Life è la storia di una famiglia cinese, la famiglia Chan, protagonista di un'esperienza di transmigrazione che prende corpo tra tre luoghi differenti: Australia, Germania e Hong Kong. L'ambientazione del film in tre paesi diversi e il suo stesso titolo esprimono in pieno le logiche di deterritorializzazione che caratterizzano le esperienze migratorie dell'età contemporanea. L'aggettivo *floating* evoca la condizione di instabilità che spesso caratterizza la vita di quelle persone che, trascorrendo parte della propria esistenza in più territori, non hanno un luogo, un'identità, una cultura fissa cui ancorare la propria esistenza: essi "fluttuano" negli spazi culturali e identitari del mondo.

Il film si apre a Hong Kong con la scena della famiglia Chan riunita per discutere della sua imminente partenza verso l'Australia. Tale partenza è dovuta al desiderio di ricongiungersi alla loro figlia più grande, Bing, emigrata in Australia dieci anni prima.

Fin dall'inizio, la famiglia Chan si presenta come una famiglia transmigrazione: i Chan hanno un'altra figlia, Yen, emigrata in Germania.

La dislocazione dei membri della famiglia Chan in varie parti del mondo diventa l'elemento strutturante dell'impianto narrativo del film. *Floating Life* è diviso in capitoli, i primi tre offrono il senso di dispersione dei protagonisti in luoghi differenti: "Una Casa in Australia", "Una Casa in Germania", "Una casa a Hong Kong".

Ciascun luogo viene rappresentato attraverso luci e colori differenti. Clara Law costruisce una sorta di *cartografia cinematografica* dei diversi luoghi in cui si svolgono gli episodi, offrendo una rappresentazione espressionista del disorientamento che caratterizza i personaggi. Le scene girate a Hong Kong si contraddistinguono per la predominanza di toni scuri e colori forti, evocando l'angoscia della vita appena lasciata alle spalle. Le sequenze ambientate in Germania sono girate in inverno e, attraverso colori pastello, esprimono i toni sobri e sommessi della vita urbana europea. Le scene ambientate a Sidney sono girate in estate. La luce della città è talmente abbagliante da rendere sbiadito qualsiasi colore, sottolineando il forte impatto che la luminosità di una città come Sidney ha su un visitatore

che proviene dall'emisfero settentrionale.

Sidney è una città fantasma, disabitata: questa immagine riflette la volontà dei Chan di ritagliarsi uno spazio di possibilità e di resistenza che possa consentire loro di preservare la propria identità in una terra straniera. In realtà, non è la società d'accoglienza a "chiedere" l'integrazione dei Chan alla cultura australiana, ma la loro figlia più grande, Bing, che pretende che in casa si parli solo inglese e si eliminino dalla loro dieta gran parte dei cibi tradizionali cinesi.

In realtà anche per Bing l'integrazione nella società d'accoglienza non è riuscita perfettamente come crede: la Sidney che descrive ai suoi fratelli fin dal loro arrivo è una città ostile e pericolosa, in cui sciamano improbabili "vespe assassine" e si aggirano spettrali "cani rabbiosi". Sebbene quelle di Bing siano descrizioni esilaranti che a tratti rendono il suo personaggio bonariamente ridicolo, le sue paranoie la condurranno a un forte stato depressivo, che conferirà alla seconda parte del film un tono decisamente drammatico.

Il malessere di Bing è frutto dello scontro tra la voglia di assimilarsi al paese in cui è emigrata e l'incapacità a compiere pienamente tale integrazione: il rifiuto delle sue radici, che appare ai suoi occhi come l'unico modo di sopravvivere in una società ospite, segna l'infelicità della sua esistenza.

Il senso di alienazione e di isolamento che caratterizza il personaggio di Bing è l'elemento che la accomuna a sua sorella Yen, emigrata in Germania. Al contrario, le frustrazioni di Yen derivano dal vano tentativo di ancorare la propria identità unicamente alla cultura di origine. Ciò appare evidente quando Yen si lamenta con suo marito del cattivo *feng shui* che regna nella loro casa e che si rifletterebbe in un fastidioso prurito sulla sua pelle. Per gli abitanti di Hong Kong, specialmente per coloro che emigrano, la presenza di un buon *feng shui* in una casa è elemento propiziatore di fortuna per tutta la famiglia.

Le due sorelle, dunque, pur adottando atteggiamenti opposti nei confronti delle società ospitanti, appaiono danneggiate allo stesso modo dai propri comportamenti. Bing e Yen sembrano non aver trovato un compromesso che possa



Clara Law

la filmografia

- '85 *They Say the Moon Is Fuller Here*
- '88 *The Other Half & the Other Half*
(Wo ai tai kong ren)
- '89 *The Reincarnation of Golden Lotus*
(Pan Jin Lian zhi qian shi jin sheng)
- '90 *Farewell China* (Ai zai taxiang de jijie)
- '91 *Fruit Bowl* (Yes! yi zu)
- '92 *Autumn Moon* (Qiuyue)
(Vincitore del Pardo D'Oro nel 1992
al Festival Internazionale di Locarno)
- '93 *Le Tentazioni di un Monaco* (You Seng)
- '94 *Erotique*
- '96 *Floating Life*
(Vincitore del Pardo D'Argento nel 1997
al Festival Internazionale di Locarno)
- '00 *La Dea del '67*
- '04 *Letters to Ali*

Migrazioni transnazionali: cinema, luoghi e identità

Titolo *Autumn Moon* (Qiuyue)
Regia Clara Law
Paese Hong Kong/Giappone
Anno 1992
Durata 108 min. (colore)

Titolo *Floating Life*
Regia Clara Law
Paese Australia
Anno 1996
Durata '95 min. (colore)

Titolo *East is East*
Regia Damien O'Donnell
Paese Gran Bretagna
Anno 1999
Durata 100 min. (colore)

Titolo *Sognando Beckham* (Bend it like Beckham)
Regia Gurinder Chadha
Paese USA / Gran Bretagna / Germania
Anno 2002
Durata 112 min. (colore)

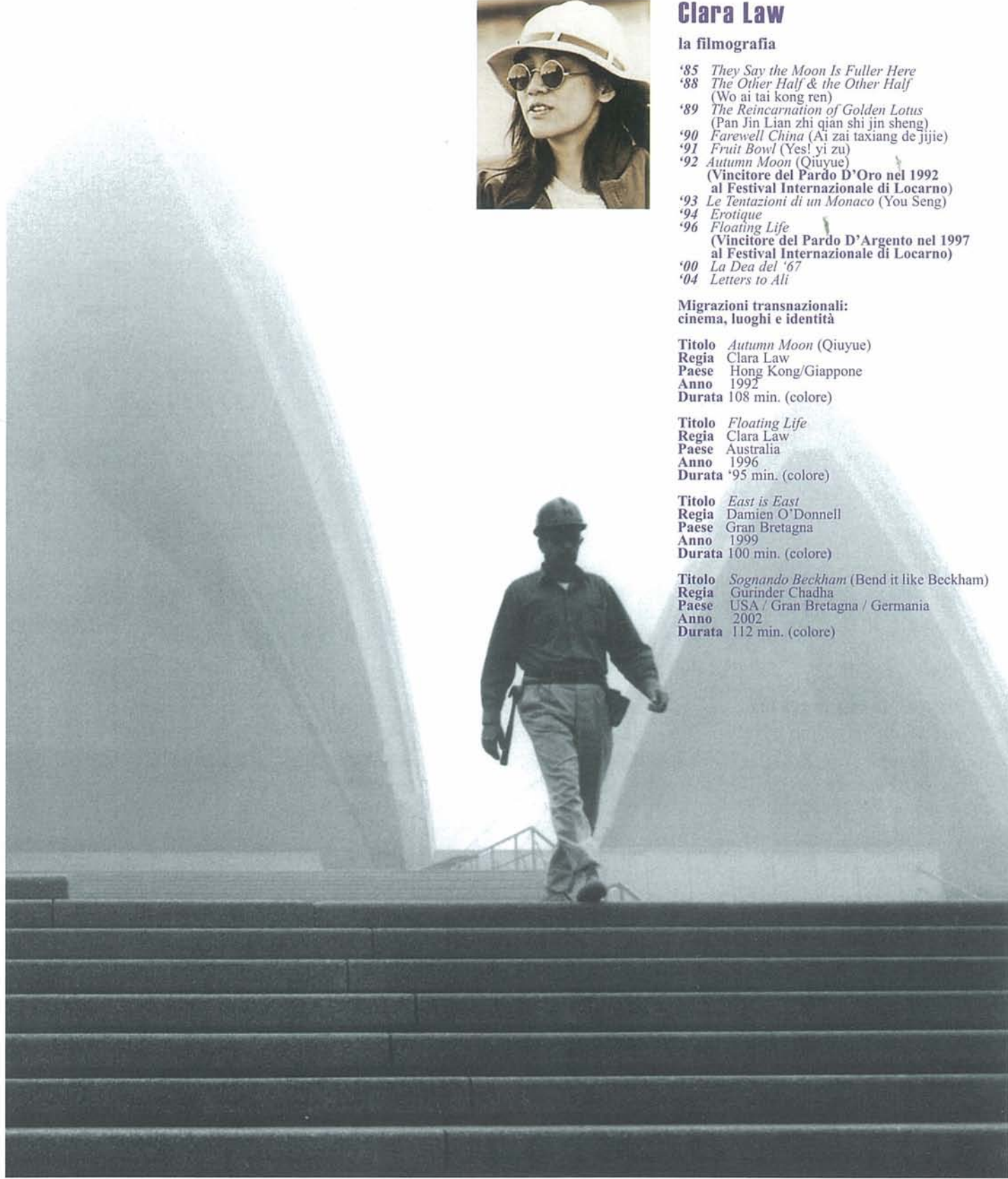


Foto: Sidney Opera House, Louisiana Museum of Modern Art, 2004

rendere più felice la loro esistenza: ciò che manca loro è la presa di coscienza di quel "terzo spazio", di quello stare "in-between", che consente ai transmigranti di trovare un equilibrio negoziando la loro identità e la loro cultura attraverso l'incontro con le identità e le culture "altre".

La scena finale del film sembra voler risolvere questo

nodo: durante una passeggiata Bing e sua madre incontrano uno dei soliti cani al guinzaglio dei loro vicini ma, sebbene il primo istinto di Bing sia quello di scappare, sua madre la costringe a rimanere ferma e ad affrontare la sua paura, ordinando al cane di sedersi. Un ordine impartito nella lingua madre, il cantonese. ●



La ricchezza e il limite

di Lorenzo Hendel

Per il cinema i luoghi sono un grande momento di ricchezza, ma anche un limite che condiziona fortemente la sua natura. La scelta degli ambienti dà spesso l'impronta decisiva a una storia e a una sceneggiatura, gli fornisce un colore e una universalità, che nasce proprio dalla capacità di raccontare i luoghi come contenitori di eventi locali e molto specifici.

Quando si passa alla fase realizzativa, la scelta dell'ambiente della storia si trasforma, nel linguaggio produttivo, nella scelta delle *locations*, e inizia quel rapporto di amore-odio che caratterizza l'interazione tra un progetto di film e i suoi luoghi. Il luogo si studia, si ama, si compenetra, si vuole raccontare, ci si dedica. Ma il luogo poi si difende, a suo modo, come un bambino scontroso che non vuole farsi fotografare: è distante, è difficilmente raggiungibile, non ha strutture ricettive per la troupe. Poi è soggetto al tempo atmosferico, si allea con la pioggia, con la nebbia, con la luce che cambia.

Recentemente ho girato un film in Groenlandia, il mio primo lungometraggio di fiction dopo tanti anni di documentari. Ho trasportato nella finzione molto dello spirito che mi ha animato nella produzione di documentari, di cui l'importanza dei luoghi è forse la parte più rilevante. Nel documentario il rispetto del luogo e la fedeltà con cui lo si racconta fa parte delle regole costituite del genere. Nel cinema di fiction no, spesso è il contrario. Non conta ciò che è vero, ma ciò che è verosimile. Si girano esterni di western in Sardegna, si ricostruiscono pezzi di città col cartongesso, si allestiscono dentro lo studio gli interni delle case.

Ho pensato di sfidare l'onnipotenza ricostruttiva del cinema,

ponendo come sfondo alla mia storia un paesaggio che mai in alcun modo avrebbe potuto essere ricostruito. Anzi, quel paesaggio non era soltanto uno sfondo ma sarebbe diventato un personaggio esso stesso, portando con sé quelle comunità umane che per secoli erano sopravvissute avvolte dal suo fascino selvaggio.

Mi ero portato dal mondo del documentario la fragilità e l'umiltà del regista, che entra in punta di piedi con la devozione dovuta al mondo che racconta, ai suoi luoghi e ai suoi abitanti.

Ciononostante il luogo si è difeso.

Abbiamo palpato a lungo per l'incostanza della meteorologia, per l'inaccessibilità dei fiordi e delle montagne, per la difficoltà dei trasporti del personale e delle attrezzature.

Nel gennaio 2003, mese di inizio della produzione dopo anni e anni di preparativi, per la prima volta nella storia non si è formata la banchisa, molte delle scene previste non si potevano girare ed abbiamo dovuto rimandare le scene invernali all'anno successivo. Abbiamo reagito con saggezza, piegando la testa al destino e attendendo un anno, perché se il luogo aveva voglia di ritrarsi, per quell'anno, era nei suoi diritti, eravamo noi che dovevamo adattarci ai suoi tempi, non lui ai nostri.

Alla fine la nostra saggezza è stata ricompensata perché il film che ne è uscito porta tutta intera la ricchezza paesaggistica e antropologica del luogo che ce lo ha consegnato.

Un territorio remoto e mai raccontato è entrato in qualche modo nel mondo del cinema, portando con sé tutta la poten-

Lorenzo Mendel

Ha diretto il film *Quando i bambini giocano in cielo* (vedi *EIDOS, Cinema e sogno*, n. 4), interamente girato in Groenlandia, che gli ha procurato, oltre a numerosi riconoscimenti, anche il primo premio all'Ischia Film Festival (luglio 2005), dedicato al cinema che valorizza luoghi, territori e culture.



zialità innovativa che risiede in quell'amalgama di natura e cultura, e si rende disponibile per ulteriori future narrazioni. Esiste quindi una contrapposizione di valore tra i luoghi reali e quelli immaginari nel cinema, dove magari i primi "valgono" più dei secondi? Non credo. Credo che esista invece un dispositivo che permette un ricambio continuo dei canoni e dei linguaggi. Una dialettica, un metabolismo dentro il cinema, sempre alla ricerca di luoghi inediti da raccontare per proiettarli poi nel mito e nell'immaginario.

Essa è al tempo stesso contro il cinema e per il cinema. Contro le convenzioni del cinema, contro i "luoghi comuni", nel doppio senso, contro ciò che è scontato e prevedibile, e contro l'onnipotenza, contro l'arroganza di una macchina che spesso si considera autosufficiente, quasi non avesse bisogno dei luoghi, e delle storie della realtà.

Ma da questa pratica trasgressiva si producono poi altre convenzioni, altri miti, altri linguaggi.

Le montagne dell'Arizona che circondano la carrozza di *Ombre Rosse* erano un luogo quasi inedito per il cinema, in quel tempo, poi sono diventate un cliché riprodotto milioni di volte, dal cinema, ai fumetti.

Come per i luoghi, il cinema ha bisogno di estendersi a tutti i territori dell'esperienza umana per rinnovare i suoi canoni. I sentimenti e le passioni più nascoste, i territori dell'eros e del corpo, le malattie, la tecnologia e la fantascienza, la storia e l'antropologia. Tutti luoghi anch'essi, dove la necessità di sprofondare nello sconosciuto, trasformandolo in linguaggio, è per il cinema la garanzia di mantenere vivo il suo fascino. ●





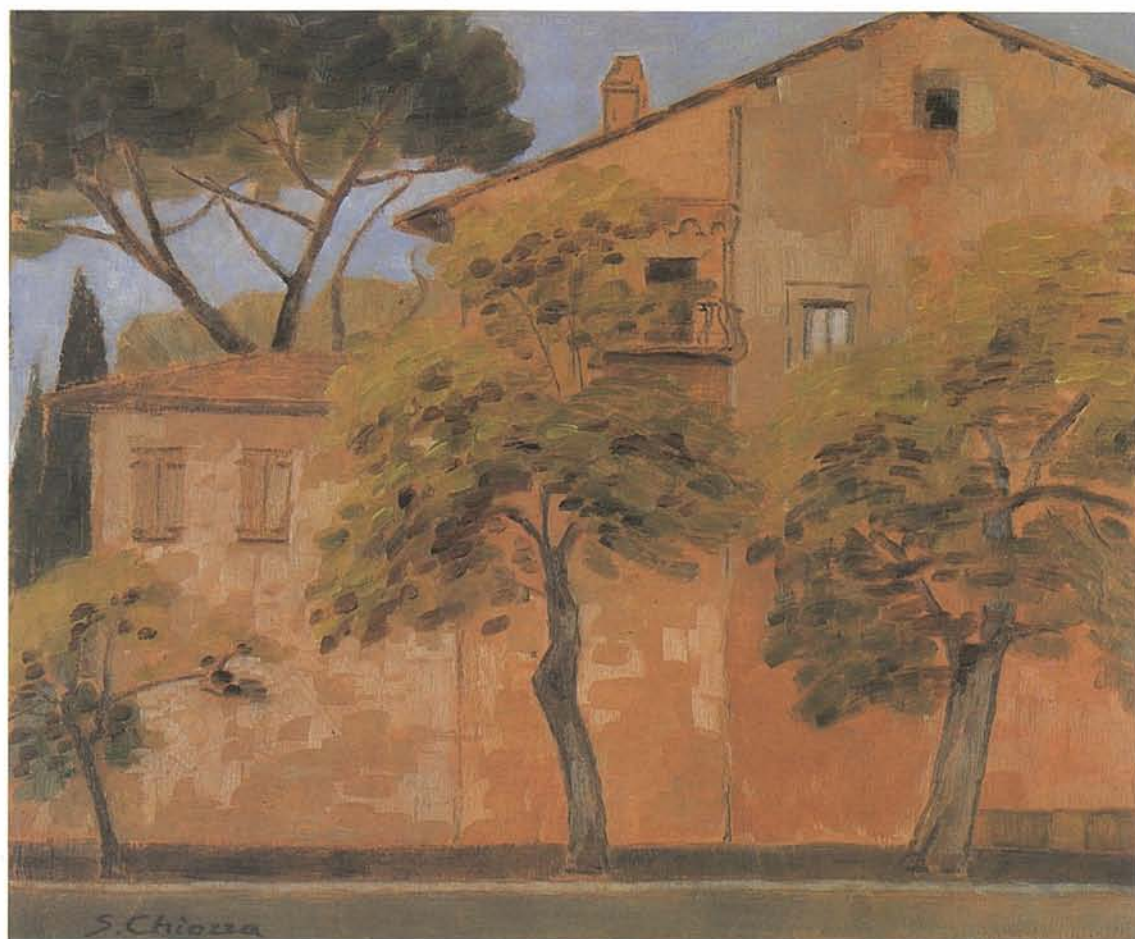
La pittura silenziosa di



La pittura di Silvana Chiozza nasce e si sviluppa in una dimensione quasi ignota alla contemporaneità, quella del silenzio.

Anche la pittura contemporanea reclama a gran voce, spesso urlando - Munch insegna - il suo spazio sonoro: con l'uso del colore, spalmato spremuto graffiato, e con la ricerca di forme e segni stralunati e convulsi. Una pittura smaniosa di acquistare parola e movimento, di uscire dalla cornice ed evadere dalla tela, tagliata e bruciata, riapparendo infine trasformata e alienata sui monitor della video art.

La pittura di Silvana nasce dalla nostalgia di un mondo perduto e lontano, da ferite transgenerazionali curate in uno stato di rêverie quieto e silenzioso, nel quale il ritrovamento di lu-



Silvana Chiozza

di Claudio Arnetoli

ghi e culture lasciate coincide con il recupero di un sapere pittorico pazientemente ricreato, in un lavoro di individuazione lento e a volte penoso mirato al tentativo, riuscito, di trasformare nostalgie condivise in espressione personale, e approdare a un orgoglioso e compiuto linguaggio iconico. La sua passione nasce nell'infanzia dalla comunanza con il nonno emigrante, un pittore impressionista che nel suo lavoro fonde il rimpianto per la Liguria e per l'Italia con la vitalità malinconica della Boca di Buenos Aires. Passione, quella di Silvana per la pittura, che continua a svilupparsi *a latere* degli studi di medicina e della successiva specializzazione in neuropsichiatria infantile e che approda ad una professione prima decorativa, e poi pienamente pittorica,

nei suoi anni italiani, dal 1988. Nell'incontro con il paesaggio italiano la nostalgia coltivata in condivise visioni transgenerazionali può aprirsi alla quotidianità della vita e delle sue peregrinazioni. È un paesaggio che l'affascina e la incanta, trascinandola nell'area forse più ostica e azzardata per un pittore contemporaneo, per il quale occuparsi di paesaggi significa correre il rischio del pittoresco e della cartolina, o quello della copia involontaria e inconsapevole dei maestri del passato. Un paesaggio che la pittura di innumerevoli generazioni e scuole di artisti europei ha studiato, ritratto e contribuito fattualmente a creare, in un secolare lavoro di *feedback* in cui i pittori ritraevano il paesaggio e il paesaggio si andava trasformando secondo l'occhio degli

artisti.

Nel suo pellegrinaggio dei luoghi della memoria familiare e della più ampia tradizione italiana ed europea, Silvana è arrivata naturalmente anche a Venezia ed è approdata poi, nell'ineluttabilità dei percorsi della cultura e dell'anima, alle vedute romane, incontro ancor più problematico dopo le Demolizioni di Mafai e la visionarietà epica e grottesca di Scipione.

È stato un lungo viaggio iniziatico quello compiuto da Silvana, anche lei alle

Sopra: Piazza del Tempio di Diana, olio su tavola

Nella pagina a fianco

Sopra: Scorcio di Venezia, olio su tavola

Sotto: Isola di San Giorgio, olio su tela



Sopra: Via Giulia, olio su tavola
Sotto: Circo Massimo, olio su tavola

Silvana Chiozza

Nata in Argentina, nel '87 si trasferisce in Italia abbandonando la medicina per dedicarsi alla pittura. Attualmente vive e lavora a Roma. Ha esposto in numerose mostre in Italia e all'estero.

Principali mostre:

- 1998 Galleria "La Pigna", Roma, Italia
- 2000 Istituto Italiano di Cultura di Marsiglia, Francia
- 2001 Galleria Maria Salvat, Barcellona, Spagna
- 2002/3/4 Castello di Capalbio, Italia

Prossime mostre:

- 25 Gennaio - 8 Febbraio 2007 - Galleria Eleuteri, Roma
- Maggio 2007 - Istituto di Cultura Italiano, Centro Cultural Borges, Buenos Aires

prese con visioni, costruzioni e demolizioni. "Ero più sognante - mi dice - nei miei lavori di qualche anno fa. Quando sono arrivata in Italia mi colpiva la luce, soffusa, trasognata, mi sorprendevo la varietà del movimento, quelle strade mai dritte".

Ci sono pittori dallo sguardo acuto e penetrante e pittori che sembrano non vedere, in un'estasi accecata di luce: occhi che vedono con la luce e occhi che traggono invece abbacinati dall'energia luminosa che vibra, satura e scompone gli oggetti. Silvana ha sviluppato uno sguardo acuto in un'atmosfera sognante, lambendo le sfaldate visioni veneziane di Turner da un lato e la serena precisione di Corot dall'altro. Ha guardato e ha visto ciò che c'era da vedere dipingendo quello che è stato innumerevoli volte dipinto.

Ma ciò che colpisce è appunto il suo occhio, il suo modo di vedere.

La sua è innanzitutto una reinvenzione del punto di vista. Riesce a rendere sconosciuti luoghi consunti dallo sguardo di turisti, tassisti, pittori e fotografi, e dallo scatto di miliardi di istantanee. È un'operazione sottile che gli anni hanno affinato. Il paesaggio è venuto sempre più in primo piano e il



Sopra: Santa Sabina, olio su tela
 Sotto: Santa Cecilia in Trastevere, olio su tavola

suo punto di vista è diventato nel tempo sempre meno obbligato, scontato, imponendosi ai luoghi e agli orizzonti con la necessità che deriva dal suo fare poetico. Turner, Corot, Fattori, Silvestro Lega: lezioni diverse, a volte contrastanti, lette e poi dimenticate, ma fatte proprie in una tecnica raffinata, legata alla tela, agli oli e al disegno, in un "dialogo tra me e la realtà" - dice Silvana Chiozza, che poi mi rivela come in un segreto: "io continuo a essere legata ad uno stimolo esterno".

Nei suoi quadri accanto all'emozione d'amore e al legame profondo con il luogo, sempre presenti e visibili, s'annida il sentimento così moderno della straniamento, dell'occhio che indaga e registra, un aspetto questo venuto maggiormente in luce nella sua pittura più recente, mascherato sotto la veste più rassicurante del gusto per la grafica. La grande tentazione faustiana dell'oggettivante occhio scientifico (e medicale) - l'altra anima di Silvana, che non ha venduto né l'una né l'altra. Ma simile anche a uno stato di innamoramento, nel quale simultaneamente convivano sia l'abbandono all'oggetto d'amore che lo studio attento, a volte circospetto, delle sue qualità e dei suoi comportamenti.



Argentina, Italia, nostalgie, scoperte e demolizioni, studio paziente del disegno e dei maestri della pittura, tante mostre in tanti luoghi diversi: così è nata questa *pittrice* - donna -, figura rara tra tante, anche eccelse, acquarelliste.

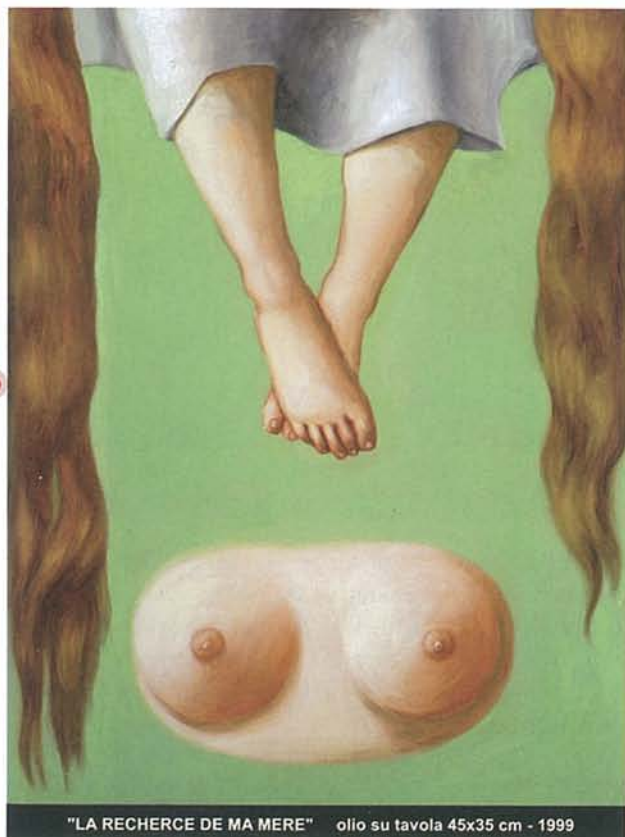
"Perché la pittura deve morire?", mi chiede Silvana, quasi scusandosi del suo mestiere antico, del suo essere un'artista legata alla pittura *en pleine air* e all'incontro silenzioso con paesaggi naturali e urbani restituiti alla quiete in-sonora - che non diviene metafisica

- da una pittura in cui la figura umana e animale è assente, diversamente da Millet o Segantini, ma dove mai è assente l'umano, rivelato dall'incontro tra l'oggetto e il suo occhio caldo e attento.

Umano, non più orda vociante, in luoghi di culto liberati dal brusio continuo di voci, suoni e rumori, dal rombo cupo - sottofondo continuo - che spesso soffoca, esaspera e dilania la coscienza contemporanea.

Pittura del silenzio, terapia dell'anima, esperienza analitica. ●





"LA RECHERCE DE MA MERE" olio su tavola 45x35 cm - 1999



"ELETTRA" olio su tela 380x200 cm - 1999

Quando la pittura diventa sogno

di Barbara Massimilla

L'opera della pittrice Paola Gandolfi è un'esperienza insolita che comunica pensieri ed emozioni sollecitati dalla visione delle sue pitture che diventano video. Il corpo femminile e la madre sono al centro di questa ricerca artistica e il movimento è come un soffio che ha i suoni del vento trasformando i dipinti in un paesaggio che sembra simile ad un sogno che si fa concreto sotto il

nostro sguardo. Il movimento è sempre implicito nell'atto del dipingere, per il gesto compiuto dal corpo dell'artista e per l'intento di rendere la rappresentazione vicina al pulsare della vita. Il dischiudersi sulla tela dell'esperienza artistica diventa irradiazione visibile di una profonda intima animazione resa dall'autore attraverso la scelta degli spazi, profondità e colore. L'obiettivo creativo

consiste nel ritessere la trama dell'universo partendo dal proprio Io, tenendo conto del nascere della forma e del segno primigenio. Il corpo dell'artista, il suo "tocco", trasforma il mondo in pittura. Nel compiere questa trasformazione il corpo diventa "intreccio di visione e movimento" ed il movimento dello sguardo va ben oltre la realtà dell'oggetto osservato, perché lo sguardo è rivol-



to all'interiorità, per incontrare la visione "prefigurata" degli oggetti all'interno dell'Essere, quella che ne rispecchia l'essenza. Osservando un dipinto l'idea del movimento non proviene da uno spostamento ma da una specie di "vibrazione" che emana dal dipinto stesso (Merleau Ponty). Un impercettibile ritmo risuona nell'opera, proprio quel vibrare rivela la "natura" più intima

dell'artista, quel retromondo che ha a che fare con l'attività simbolica e con il teatro privato del sogno. L'immagine prodotta dall'artista scaturisce dall'inconscio che per definizione è il luogo generativo e ombra-tille del materno. A questo punto proviamo ad immaginare che per magia la vibrazione che emana dall'opera pittorica possa sorprenderci ancor di più e risvegliarsi nella trama segreta

di un sogno sul femminile e sulla madre, con ammirato stupore ci affacceremmo così alla video-pittura di P.G. "La recherche de ma mère". Dall'animazione dei quadri nasce una storia, s'intravedono in modo più leggibile i pensieri e le emozioni che sono stati alla sorgente del loro prender forma. Il filo narrativo che congiunge i dipinti diventa metafora di un processo onirico, "visioni pri-



marie” si animano in un flusso d’immagini, come se il sogno-pittura si trasformasse e divenisse oggetto di riflessione sulle dinamiche inconscie che lo hanno prodotto, la sequenza dei personaggi scelti per la composizione del video interpreta il significato misterioso che ogni quadro veicola. Forse per questo se l’opera-sogno è della pittrice Gandolfi, il video diventa invece frutto di un incontro, tra la pittrice e Francesca Ravello coautrice, Elena Chiesa realizzatrice di animazione, Riccardo Giagni compositore.

Dunque il video è lavoro creativo di un gruppo, relazione con l’altro intorno all’oggetto pittura, operazione di simbolizzazione che tanto ricorda il “rivivere” con l’analista i sogni nella stanza d’analisi, l’elaborazione che accompagna la rievocazione del sogno. Sogno sognato, ricordato, narrato e condiviso, la video-pittura di P.G. è un fugace sogno che porta il nome del corpo femminile e della madre i quali nonostante gli sconvolgimenti, i traumi e le rinascite non cesseranno mai di esistere alle radici dell’immaginario artistico. ●



Paola Gandolfi

La recherche de ma mère



biblioteca d'arte contemporanea

Paola Gandolfi

Vive e lavora a Roma. Ha esposto in numerose mostre in Italia e all'estero. Nel 1995 ha una sala personale al Padiglione Italia della Biennale di Venezia; nel 1996 tiene una personale nella galleria Monique Knowlton di New York. Nel 2003 con la videoanimazione “La recherche de ma mère” partecipa alla sessantesima Mostra Internazionale del Cinema di Venezia nella sezione “Nuovi territori”. Nel 2005 è invitata alla seconda Biennale Internazionale di Pechino ed espone al Mart di Rovereto nella mostra dedicata alla collezione Volker W. Feierabend.

Il libro *La recherche de ma mère* (Silvana Editoriale, 2005) documenta i diciannove quadri da cui sono state estrapolate le immagini di questa animazione, compresa una selezione dei relativi frames. Viene allegato il dvd di Paola Gandolfi e Francesca Ravello, realizzato da Elena Chiesa, con musiche originali di Riccardo Giagni.

ABSTRACTA

Stati e luoghi d'astrazione

Il messaggio di *Abstracta* Eidos l'ha colto forte e chiaro, è un invito a riprendersi nel quotidiano forme e linguaggi creativi, di più: è l'invito a vedere nel quotidiano, anche nelle "ovvietà" da mass-media, come, cosa ha attecchito di linguaggi artistico culturali una volta estremi, "parole" nate per le "élite", le avanguardie, vissute dagli eletti ed ora cadute definitivamente sulla terra, diffuse ad informare di persuasione, di seduzione, messaggi pubblicitari, video applicazioni commerciali, spot, video musicali e non più solamente il grande cinema e le arti visive acclamate.

"Noi vorremmo che si cancellasse, che si radiasse la categoria giovani", ripete spesso e giustamente il Direttore Massimo Pistone. Ai film che *Abstracta* ha mostrato, nel cuore di Roma (a Palazzo Farnese, a Trastevere presso Filmstudio, alla Casa del Cinema a Villa Borghese), non basta essere etichettati consuetamente come "fatti da giovani"; sono cortometraggi d'autore, fatti da autori che dimostrano anche di divertirsi mentre lavorano per affermarsi, autori che meritano di vedersi riconosciute competenze e abilità tecniche elevate, l'impegno nella sperimentazione artistica e nella ricerca di linguaggi, di comunicazione sempre più largamente convincente.

Infra-montaggi a scorrimento veloce, pluri-dissolvenze incrociate, video pitture, composizioni elettroniche, oniriche, psichedeliche, forme nuove di articolazioni visive per sensi di storie senza racconti, sinergie prepotenti tra musica e immagine, tra pulsione e cognizione.

Il retaggio delle avanguardie storiche rimane evidente in una nuova specie di culto della velocità e dell'incidentalità. Allo stesso modo il culto della giovanilità irrequieta si avverte come tensione drammatica verso angosce ed incubi da "fine del mondo", verso stati di sospensione che sembrano sempre pre o post bellissimi, rituali pre o post qualcosa.

Sei giornate, insomma, di sollecitazione visiva, di disorientamento comunicativo, di dislocazioni e allocazioni emotive. L'atmosfera in sala: -qualcuno non ce la fa ed esce, tutti gli altri inchiodati in silenzio! Grazie *Abstracta*.

Emanuela Ferreri



Parliamo di Abstracta

Parlando di *Abstracta* ci possiamo soffermare subito sul ringraziamento fatto dal direttore Massimo Pistone alla vasta affluenza, più di 200 filmati, e alla alta qualità del materiale reperito. Ed effettivamente colpisce la grande varietà e la ricchezza dei linguaggi, accompagnata da contenuti emotivi e messaggi chiari. Dalla critica alla società ipertecnologica attuale in *Paris, une réalité inachevée*, quando ci sommerge in una voragine assordante, alla esplorazione del senso di estraneità nei percorsi surrealisti di *Contamination*, e degli effetti luminosi ottenuti con la ripresa dei primi piani ravvicinati del proprio corpo del film minimalista *Trascrizioni*, ai disegni animati degli adolescenti argentini del Taller de Cine "El Mate" e del premiato *Basmati*.

Se c'è un punto in comune forse è la velocità e la frammentazione. Pregi o difetti della nostra società, ci parlano comunque di un punto di urgenza attuale condiviso, da alcuni presentato come critica, da altri ancora come senso di estraneità, e poi ancora e forse nei più giovani come mezzo espressivo nel tentativo di elaborare la minaccia di frammentazione della vita interiore prodotta dalla moltitudine di stimoli diversi che caratterizzano la nostra epoca. Se non altro la realizzazione di un festival del cinema astratto mette in risalto l'esistenza di questo genere cinematografico che gode di tanti appassionati amatori ed affermati artisti, dandole uno spazio aperto al pubblico.

Dunque varietà e tanta creatività, speriamo che questo festival possa ripetersi ancora.

Silvana Chiozza

La manifestazione si è svolta sotto l'Alto Patronato della Presidenza della Repubblica, con la collaborazione ed il sostegno dell'Ambasciata di Francia in Italia, dell'Istituto Cervantes di Roma, della Provincia di Roma, dell'ECAM Scuola di Cinema di Madrid e di Filmstudio di Roma.

L'antecedente risale al 1951, a Liegi, dove tra gli artisti Co.Br.A (acronimo di Copenaghen, Bruxelles e Amsterdam, le città di appartenenza dei sei artisti fondatori del movimento), Jean Raine organizzò l'ultimo festival di cinema astratto che vide la partecipazione degli autori protagonisti del cinema sperimentale degli anni '20 e '30, mentre la descrizione migliore dello stato d'animo di un autore di cinema astratto è dovuta a Antonin Artaud: "Ho pensato che si potesse scrivere una sceneggiatura che non tenesse conto della conoscenza e della consequenzialità logica dei fatti, ma che, di là da tutto ciò, andasse a cercare nella nascita occulta e nei vagabondaggi del sentire e del pensiero le ragioni profonde, gli slanci attivi e velati dei nostri atti cosiddetti lucidi" (sulla stesura della sceneggiatura del film di Germane Dulac *La coquille et le clergyman* del 1926).



ABSTRACTA

mostra internazionale di cinema astratto
roma 12-17 settembre 2006

Un vincitore e sei menzioni d'onore:

- Basmati* di Saul Saguatti (06')
Italia 2005
- Paris une réalité inachevée* di Didier Feldanamm (09')
Francia 2005
- Contamination* di Carl Stevenson (09')
U.K. 2003
- Abstracto del Taller de Cine "El Mate"*
(opera collettiva degli alunni), Argentina 2005
- Trascrizioni* di Pietro D'Agostino (09' 16")
Italia 2005
- Intersezioni 2* di Adriana Amodè (03' 07")
Italia 1999
- Skull and Blacberries* di Eric Ostrowski (04')
USA 2005

segnalazioni dvd



Matti per il calcio

-Mettila in mezzo, Benedetto, crossa!

-A mister, io già sento le voci, se te ce metti pure te...

Quindici pazienti psichiatrici, un ex calciatore e uno psichiatra per allenatore. È la squadra del Gabbiano, protagonista di questo bellissimo film di Volfango De Biasi, originariamente apparso su RaiTre e ora riproposto in dvd+libro dalla Valter Casini editore, con una prefazione di Walter Veltroni.

Scritto e prodotto assieme a Francesco Trento ("Venti sigarette a Nassirya"), il documentario di De Biasi racconta un'intera stagione del campionato di calcio per pazienti psichiatrici promosso dai Dipartimenti di Salute Mentale. Lo fa alternando servizi in stile "domenica sportiva" alle storie di vita di questi ragazzi -tutti affetti da disagio psichico, schizofrenia, depressione- che da dieci anni ritrovano, attraverso il calcio, una rete di relazioni sociali, e la forza per tirarsi su, in alcuni casi addirittura guarire. Personaggi indimen-

ticabili, come Mario Palomba, il bomber sovrappeso colpito dalla schizofrenia dopo un lungo viaggio in Oriente; come Benedetto, l'ala destra che parla con le voci; Valerio, il portiere silenzioso che spera di non ricadere nelle droghe; Sandrone, ex poliziotto dei corpi speciali che prima d'ammalarsi scortava il presidente della Repubblica, ed ora è pittore e poeta, e dice cose bellissime di sé e della sua schizofrenia ("io non mi pento di niente, dentro di me non c'è nessuna voglia di voltare pagina. Sono consapevole della mia malattia, so che si può guarire, si può andare avanti. E io vado avanti. Allo psichiatra glielo dico sempre: sono l'amministratore delegato dell'utopia").

Un film ironico e commovente, che forse potrà spiegare a tutti quelli che odiano il calcio la magia di questo sport, il suo potere taumaturgico, la sua capacità di unire, di far rinascere, di far sognare. E per gli appassionati, degli extra da non perdere: un'intervista a Damiano Tommasi e le partite del Gabbiano commentate da Fabio Caressa e José Altafini.

Simone Mangoni



foto di Julian Athos Caggiano

in libreria recensioni

La mente altrove

Quando non sono messi lì per caso, dettati il più delle volte da regole di mercato o da un'improvvisa folgorazione dell'autore, i titoli dei volumi deludono spesso le attese del lettore. Non è certamente questo il caso del bellissimo titolo che Massimo De Mari, Elisabetta Marchiori e Luigi Pavan hanno spolverato per il volume *La mente altrove* (Franco Angeli Editore- 2006 - Pag.264- 22 Euro) che hanno recentemente curato. Basta leggere un paio di pagine ed il lettore si sente sbalzato in un altrove che non ha né forma, né confini. In realtà quell'altrove ha un nome ed è la sala cinematografica, immersa nel buio e squarciata dal flusso ininterrotto di immagini. Il pregio del

volume è quello di raccogliere gli interventi di psicoanalisti e psichiatri, inguaribili cinefili, che da anni si nutrono di immagini filmiche e discettano sugli intricati rapporti tra il cinema e la mente e sullo stretto legame esistente tra linguaggio filmico e quello onirico. Il sottotitolo del volume "Cinema e sofferenza mentale" più che una traccia è un'ulteriore fascinazione che lega i diversi articoli tra loro. Il volume è arricchito dalla presentazione di Andrea Sabbadini.

Massimo De Mari, Elisabetta Marchiori,
Luigi Pavan
(a cura di)

La mente altrove

Cinema e sofferenza mentale

Presentazione di Andrea Sabbadini

PSICANALISI
PSICOTERAPIA ANALITICA

FrancoAngeli

I. S.

"Sogni a occhi aperti" Poesie di Rodolfo Valentino

Cura e traduzione di Paolo Orlandelli
Ed. Newton & Compton, 2006 - Pp. 176, Euro 9,90

"A te, mio gentile lettore, vorrei dire qualche parola di premessa prima che ti addentri nel contenuto di questo libro. Non sono né poeta né letterato, perciò non troverai né poesia né prosa. Soltanto sogni - Sogni a occhi aperti - un po' di passione, un po' di sentimento, un po' di filosofia, non studiati, ma acquisiti attraverso l'osservazione del più grande di tutti i maestri!... La Natura! Giacendo in ozio, non per mia scelta, ma perché tenuto lontano con la forza dal mio preferito e attuale ambito di lavoro, ho fatto ricorso ai sogni per dimenticare il tedio degli affanni quotidiani e la noia del pedante codice giuridico. Sarò felicissimo se i miei Sogni a Occhi Aperti daranno a te tanto piacere nella lettura, quanto a me hanno dato nella scrittura."

Rodolfo Valentino
(Prefazione)

Rodolfo Guglielmi, in arte Rodolfo Valentino, era un giovane ambizioso e irrequieto. Di buona famiglia, lasciò l'Italia a diciotto anni e sbarcò a New York nel dicembre del 1913. Casualmente incontrò il cinema, e nonostante i pesanti pregiudizi degli americani nei confronti degli immigrati, soprattutto italiani, personificò il primo caso di divismo su scala mondiale nella storia del



Ennio Bisturi Ettore Scola, un umanista nel cinema italiano

Bulzoni
Roma, 2006

"Il punto di vista di Scola però, che pure non ha mancato mai di disegnare ritratti perfettamente in linea con quelli

della commedia all'italiana, ha sviluppato una dimensione sua, inserita in un umanesimo e in una pietas in cui quella cattiveria e quel cinismo di fondo si attenuano, per cedere il posto ad una visione malinconica e rassegnata dell'esistenza, senza tuttavia perdere la componente sociale e politica che anzi si rafforza per confluire in (una) dimensione etica complessiva (...). Lo sguardo di Scola si posa sugli aspetti per così dire minimali del vivere, che, fissati e rappresentati con una progressiva messa a fuoco, riescono ad esprimere per intero il senso del mondo e dell'esistenza, sempre caratterizzati da una lotta per sopravvivere, all'interno di una generale ambiguità che talora spaccia le reali ed egoistiche intenzioni per buoni sentimenti, ma anche confonde e maschera la lotta quotidiana (il lavoro, l'amicizia, la solidarietà, il diritto ad essere felici) con un galateo religioso e morale freddo ed estraneo ai bisogni reali e concreti degli esseri umani. Insomma un mondo ambiguo, sul quale si può ridere fino al punto in cui l'ilarità e il riso si trasformano in un sentimento doloroso, anche al di là della barriera del realismo" (pagg. 89-90).

Ennio Bisturi, esercitato esperto di critica e storia della cultura cinematografica, ci presenta con questo volume (di 417 pagine) la definizione "dell'umanesimo" di Ettore Scola che emerge da una ricerca copiosa nella vita e nella formazione del regista, e da un'indagine assidua, condotta attraverso un'originale ricognizione dell'intera filmografia, alla luce della contemporaneità storica culturale della società italiana e del cinema che la esprime.

E. F.

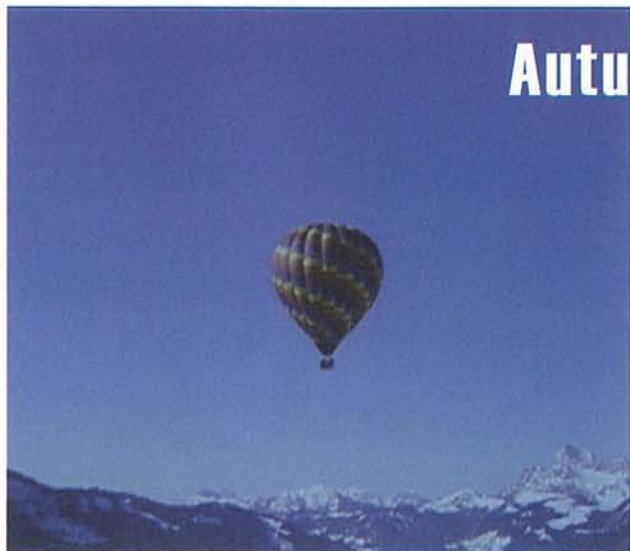


cinema. Il suo aspetto mediterraneo differiva dai modelli di bellezza maschile cui il pubblico era abituato e la sua personale eleganza sedusse uomini e donne di tutto il mondo civilizzato. Il superamento del cinema muto ha spazzato via i suoi film e quelli di molti altri artisti di cui non sappiamo e non sapremo nulla a meno di uno specifico lavoro di ricerca. Ma vale la pena di restituire a Valentino, ormai ridotto a semplice icona, lo spessore che lo caratterizzò pur nel breve arco dei suoi trentuno anni di vita. Valentino era un ballerino professionista, un attore raffinato, un poliglotta,

un collezionista d'arte e uno scrittore dilettante. Scrisse un diario e una raccolta di poesie con lo slancio del neofita e con la sincerità di un ragazzino. Sfogliare le pagine del suo diario e delle sue poesie contribuirà a colorare i suoi ritratti in bianco e nero, a dare una storia al mito del latin-lover, a partecipare allegramente ai tentativi di un giovane artista che mette alla prova il suo talento in tutte le occasioni che gli si presentano.

P. O.

Autunno - Inverno a New York



The following photo credit and caption (**bolded**) must be included with the image:

Marine Hugonnier

Last Tour, 2004

16mm film transferred to DVD, color, sound, 14:17 min.

© **Marine Hugonnier**

Courtesy Max Wigram Gallery, London

European Dream '06

fino al 31 ottobre 2006

Varie locations (consultare il sito web)

New York

Ammirata, snobbata, stereotipata. L'Europa è, per una certa America, un mix di fascino, luoghi comuni e luoghi da sogno. Questa prima edizione assoluta del *Festival European Dream* servirà, forse, a rendere la nuova Europa e la sua cultura sempre più contaminata e "allargata", meno lontana e vaga. Organizzato dall'Istituto Italiano di Cultura, il Goethe-Institute e il French Institute Alliance Française, col patrocinio della Comunità Europea e la partecipazione di John Malcovich e Adrien Brody, questo mega evento di sei settimane ospiterà musica, letteratura, danza, teatro e cinema provenienti da 23 paesi europei, compresi quelli dell'allargamento. Tra le performance previste ad ottobre, il *Northern Lights Jazz Series* al Lincoln Center, una serie di concerti dedicati al jazz scandinavo, la Italian Woman Big Band, formazione femminile di jazziste italiane che si esibiranno al Symphony Space e il reading di poesie dell'autore greco Yorgos Chouliaras al Bowery Poetry Club. Durante *European Dreams*, inoltre, si celebra la Youth of Europe Film Series, una sezione dedicata alla cinematografia dei giovani registi europei dove, in rappresentanza dell'Italia, Daniele Lucchetti presenta il film *Dillo con Parole Mie*.



Margaret Mead Film Festival

dall'8 al 12 novembre 2006

American Museum of Natural History

Central Park West/ 79 street

New York

Giunto alla sua trentesima edizione, il *Margaret Mead Film Festival*, intitolato alla nota antropologa americana, è considerato il più prestigioso festival di film documentari sociali e antropologici degli Stati Uniti. Ospitato nella splendida location del Museo di Storia Naturale nel Central Park di New York, presenta ogni anno prime mondiali di registi di tutto il mondo. Tra i grandi nomi di questa edizione, il regista Spike Lee, con il suo *When the Levees broke: Requiem in 4 acts*, un lungometraggio sul disastro dell'uragano Katrina e le contraddizioni sociali che, insieme ai tetti delle case, ha trascinato con sé. Dalla Cina, Micha X. Peled con il suo *China Blue*, racconta la storia di Jasmine, giovanissima operaia di una fabbrica di jeans nel sud del paese che lotta per la sopravvivenza e per i suoi diritti contro il padrone della fabbrica e la globalizzazione forzata che egli rappresenta. Dall'India, *John and Jane Toll-free*, diretto da Ashim Ahluwalia è uno scorcio sul mondo dei call center dislocati a Mumbai, dove gli operatori locali, a costi ridicoli, rispondono in un inglese perfetto alle chiamate dei clienti occidentali per conto di compagnie straniere, cambiando i loro nomi indiani in più rassicuranti nomi anglofoni. Oltre ai film, una curiosità: durante il Festival saranno presentati anche due video game "educativi": *A Force More Powerful* (www.afmpgame.com), che trasporta il giocatore nel ruolo di un militare di una forza di pace in aree di crisi come l'Iraq e *Darfur is dying* (www.darfurisdying.com), dove, grazie alla tecnologia, è possibile mettersi nei panni di uno dei due milioni di rifugiati del Darfur e capire, comodamente seduti in poltrona, cosa significhi sopravvivere al terrore delle milizie Janjaweed.

Ecotopia

Triennale di Fotografia e Video

fino al 7 gennaio 2007

International Center of Photography

1133, Avenue of the Americas / 43 street

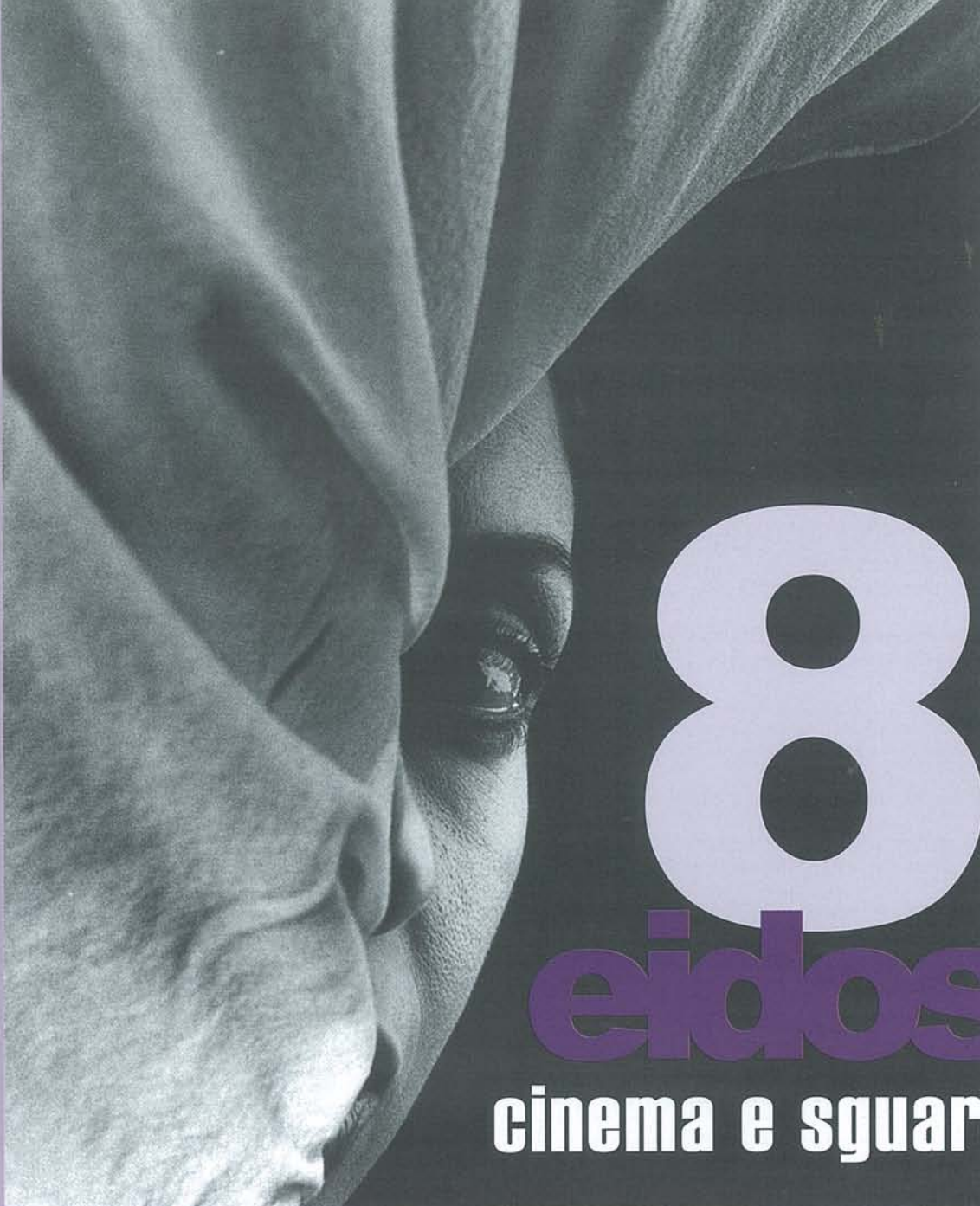
New York

La seconda Triennale fotografica di uno dei più importanti istituti fotografici degli Stati Uniti, *Ecotopia*, accoglie 39 artisti di tutto il mondo che, con macchina fotografica e cinepresa, ci regalano immagini, suoni e suggestioni della Natura, così come questa interagisce con l'uomo e lo richiama all'attenzione in questo nuovo millennio tecnologico. Una Natura in certi casi maligna, come quella che ha devastato New Orleans durante l'uragano Katrina, oppure aggredita e uccisa, come avviene ogni giorno nell'ambito del traffico illegale di animali protetti o del fenomeno del riscaldamento globale che affligge luoghi e uomini. Immagini filmate e fotografate che, lontane dagli stereotipi della fotografia naturalistica tradizionale, esaminano nuove possibili interazioni tra uomo e natura nel prossimo futuro e documentano le modificazioni di quell'ambiente naturale che ci nutre, ci incanta e, sempre più spesso, ci spaventa.

Fino al 20 novembre, *Ecotopia* sarà in contemporanea, ogni lunedì sera, al cinema IFC Center di New York (www.ifccenter.com), con le proiezioni dei cortometraggi, dei backstage e dei video degli artisti in mostra. In rappresentanza dell'Italia, l'artista Francesco Jodice (www.francescojodice.com) con il progetto *Natura: il caso Monte Maggiore*, un film sulla fragilità dell'uomo nei confronti dell'impenetrabilità della natura.

Joelle Caïmi

foto di
Gabriele Morrione
tratta dal
catalogo VELI



8

eidos

cinema e sguardo

coupon di abbonamento

eidos

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

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

- versamento su c/c postale n° 51697142

intestato a: **Associazione Culturale Eidos**
Via di Porta di San Sebastiano, 16
00179 Roma

- bonifico bancario su c/c 51697142

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

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

- Per abbonamento ai prossimi 3 numeri (un anno) versare importo di € 18,00 (o 35,00 quota sostenitori) sul conto sopraindicato e contemporaneamente inviare e-mail di richiesta a segreteria@eidoscinema.it (per l'estero 9 € in più di spese postali)

- Per numeri precedenti versare importo 7,5 € (+ 3 € di spedizione postale dall'estero) 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

SOTTOSCRIZIONI E RINNOVI **eidos** 2007

Un abbonamento annuale ad **eidos** equivale ad aderire all'associazione culturale EIDOS e a ricevere tre numeri presso il recapito indicato al momento della sottoscrizione

eidos ha tre tipi di sottoscrizione:

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

tutti gli abbonamenti sottoscritti dall'estero (recapito non italiano) costano € 9 un più di spese postali

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

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 oppure 340/7009183

nome _____ cognome _____

indirizzo _____

cap _____ città _____

tel _____ fax _____ e-mail _____

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

desidero ricevere gli arretrati _____

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

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

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

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

informativa sulla riservatezza:

i dati personali verranno trattati dall'Associazione EIDOS esclusivamente per dare corso alla richiesta di sottoscrizione/abbonamento alla rivista. Il sottoscrittore/abbonato può in ogni momento e gratuitamente richiedere i dati trattati per conoscenza ed aggiornamento, farli integrare, modificare o cancellare o opporsi al trattamento dei dati stessi da parte del titolare, scrivendo a:
Associazione culturale EIDOS, Via di Porta S. Sebastiano, 16 - 00179 Roma



TELEMATICA ITALIA

Presenta

AGEVOLAZIONI ALLE **IMPRESE**



<http://www.agevolazioni.telematicaitalia.it>

Il portale delle opportunità

www.telematicaitalia.it

Assiste la tua impresa, migliora il tuo futuro.

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008