

# epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e sguardo

**nel film**

**Babel**  
**Il segreto**  
**di Esma**

**l'intervista**

**Roberto Andò**

**l'altro film**

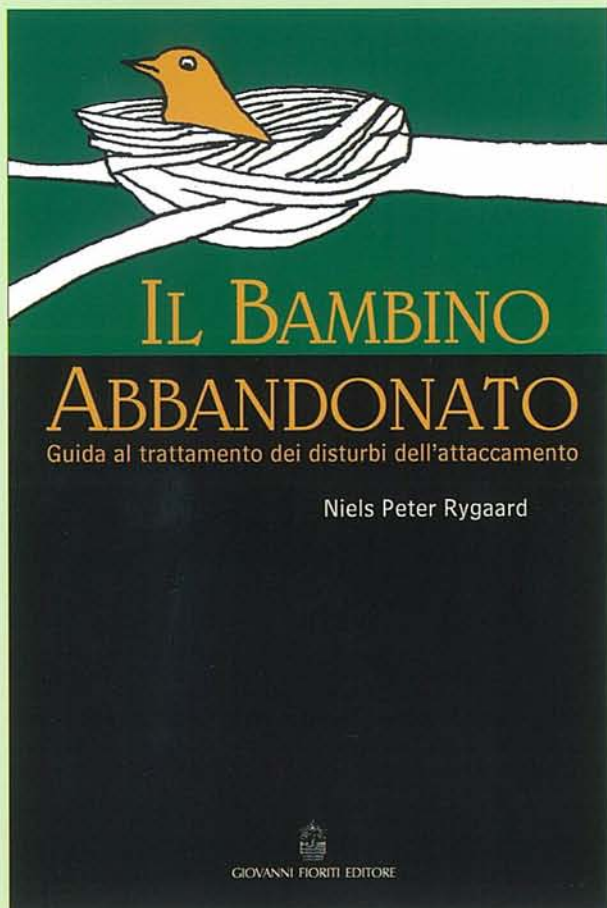
**Agostino Ferrente**

**arti visive**

**Studio Azzuro**  
**Facteur Cheval**







**Giovanni Fioriti Editore**

**IL BAMBINO ABBANDONATO  
GUIDA AL TRATTAMENTO DEI DISTURBI  
DELL'ATTACCAMENTO**

di Niels Peter Rygaard

Le capacità sociali ed emotive di un bambino si costruiscono sin dai primi anni dell'attaccamento.

Tuttavia per il 3-5% questo processo è disturbato da carenze precoci, assenza di cure, genitori che soffrono di patologie psichiatriche.

I problemi dei giovani che soffrono di disturbi gravi dell'attaccamento sono numerosi: assenza di adattamento sociale, relazioni brevi e superficiali, comportamenti aggressivi, violenti e criminali, maltrattamenti verso gli altri, litigi che turbano la vita familiare.

Niels Peter Rygaard è psicologo, specializzato nel trattamento dei disturbi dell'attaccamento; lavora in Danimarca da numerosi anni con i bambini affetti da disturbi dell'attaccamento e le loro famiglie, oltre che con famiglie adottive.

Le sue attuali ricerche sono finalizzate alla pianificazione di programmi educativi e di trattamenti da realizzare con il personale incaricato della sistemazione dei giovani in un ambiente stabile.

Roma, 2006

Info@fioriti.it www.fioriti.it



**Edizioni Magi**

**IL CANTO DEL LEONE VERDE  
LA MUSICA COME SPECCHIO DELL'ANIMA**

di Jörg Rasche

Milioni di persone sono state toccate nel profondo dell'anima da una fuga di Bach o da una ballata di Chopin, e altre lo saranno nei secoli a venire. Qual è il segreto del fascino che la musica esercita su di noi? Quali corde del nostro essere sfiora il suono per farci sentire così profondamente rapiti? Jörg Rasche ne offre un'inedita interpretazione dal punto di vista psicologico.

Specchio dell'anima, la musica riflette le strutture archetipiche della psiche e la loro costellazione nella storia. Dando voce a sensazioni personali, essa è nel contempo l'espressione di sentimenti collettivi e rappresenta temi psichici caratteristici dell'epoca. Il canto gregoriano è pura adorazione, in Bach fanno la loro comparsa le voci interiori, il Beethoven l'Io scopre la sua Ombra e l'individuazione si impone come tema e compito...

Nella musica si mantengono intatte, una volta entrate a farne parte, intere dimensioni della vita psichica: la singola voce, la molteplicità di polifonia, la sintonia, il pensiero che relaziona e si fa personalità reciproca.

Roma, 2006 - 371pp, 28€

In allegato il CD con le opere interpretate nel libro



## cinema e sguardo

a cura di Barbara Massimilla

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

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

### Distribuzione

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

### Modalità di abbonamento

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

### 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: Aimé Agnel, Simona Argentieri, Andrea Balzola, Luisa Barbato, Luca Bandirali, Paolo Boccara, Joelle Caimi, Lori Falcolini, Piergiorgio Giacché, Nicole Janigro, Luisa Mele, Paolo Rosa, Andrea Sabbadini.

### Ufficio stampa e pubblicità

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

### Progetto grafico e impaginazione

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

### Stampa

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

### Segreteria di redazione eidos

Via di Porta di San Sebastiano, 16 00179 Roma - cell: 340 7009183 [segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

Sostengono il progetto eidos: Paolo Aite, 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 marzo - giugno 2007

**4 editoriale**  
Cinema e sguardo

**6 cinema e psyche**  
Hitchcock psicologo  
di A. Agnel  
La finestra sul cortile  
di A. Sabbadini



cinema e psyche

**11 l'intervista**  
Sguardi sul passato  
di M. Vigneri

**16 nel film**  
**cinema e sguardo**  
Il segreto di Esma  
di N. Janigro  
Maria Antonietta  
di P. De Silvestris  
Babel  
di L. Barbato



nel film

The prestige  
di P. Boccara  
Le luci della sera  
di L. Falcolini  
Il grande capo  
di A. Angelini

**31 outsider**  
Quei loro incontri  
di L. Bandirali

**32 il personaggio**  
J. Ford  
di F. Troncarelli

**35 film cult**  
L'insolito caso di Mr. Hire  
di I. Senatore

Eva contro Eva  
di L. Ravasi

**38 film corto**  
Ciao, Lara  
di S. Mangoni



film corto

**40 docu film**  
Grizzly man  
di E. Ferreri  
Born into brothels  
di E. Salvatorelli

**44 l'altro film**  
L'Orchestra  
di Piazza Vittorio  
di B. Massimilla

**48 arti visive**  
Studio Azzurro  
di A. Balzola e P. Rosa  
Il palazzo ideale  
L. Tarantini



arti visive

**56 esperienze**  
Cinema e teatro  
di P. Giacche  
L'eros della visione  
di L. Mele

**58 anteprima**  
I viceré  
di M. Vigneri

**60 eidos news**  
Corrispondenza dagli USA  
di J. Caimi  
Recensioni  
di S. Argentieri  
e B. Massimilla

## nel prossimo numero cinema e perversioni

**intervista**  
Sergio Donati:  
*Giu la testa*  
di S. Mangoni

**speciale**  
Capalbio alla pari  
VII Rassegna Internazionale  
Luglio 2007  
di L. Tarantini

**arti visive**  
Il processo alchemico  
nella scultura di Arman  
di M. Caci



# Cinema e sguardo

## in copertina

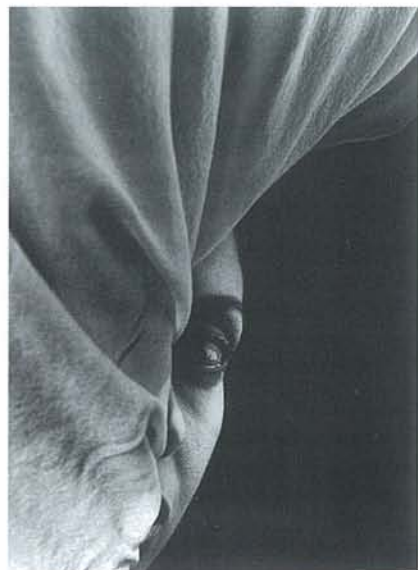
### Lo sguardo di Eidos

La foto in copertina è tratta da *Marie Antoniette* di S. Coppola. "Non un film storico, ma umano". All'inquietudine e alla bellezza dell'immagine si sottomette il commento: "La bellezza non esiste oggettivamente. E' un sentimento totalmente soggettivo che si prova davanti a certi oggetti, o a certe persone.

Ogni epoca propone dei canoni estetici che semplicemente non hanno realtà, e che per fortuna cambiano ogni dieci anni. L'unica cosa che riesce a fabbricare la bellezza è lo sguardo dell'altro.

Così come si può rendere belli gli altri con uno sguardo".

(Eric-Emmanuel Schmitt, intervistato da Tiziana Lo Porto sul nuovo libro *Quando ero un'opera d'arte*, Edizioni e/o - cfr: supplemento "D" della Repubblica - 9 settembre 2006)



La necessità di affinare uno sguardo interiore invoca Jacques Derrida quando descrive l'artista come un cieco "senza occhi". Veggente e visionario, nonostante la cecità, l'artista vede senza vedere. Si tratta di spingersi al di là della percezione, di sentire con tutto il proprio Essere cosa si muove sotto la pelle delle immagini. Il non visto, ciò che si cela all'interno, diventa l'inconscio dell'immagine: l'essenza germinativa che anima il nostro vivere nel mondo. Prezioso monito per dire che l'immagine non è un punto d'arrivo, ma è la soglia da cui si può intravedere lo stesso futuro dell'immagine, quel prender forma che disegna un'identità, che offre un nome all'esperienza e non rinuncia all'incontro con l'altro. Lo sguardo interiore esplora fra visibile e invisibile, vagando nomade tra superfici e profondità; diventa tattile, afferra le cose del mondo e sonda gli abissi dei traumi che attraversano l'esistenza umana. E' difficile poter far sopravvivere l'intensità di questo sguardo, il cinema e la psicoanalisi ci provano da sempre. Al contrario molteplici sistemi organizzati, permeati da logiche di potere, si servono oggi della comunicazione per immagini per giungere rapidamente ad inquinare lo sguardo... Si cerca di avvolgerlo nelle spire di una visione deprivata di emozioni e pensieri, appiattita, fatua. Siamo tutti freneticamente schiacciati da messaggi espressivi vuoti di significato. Riusciremo ancora a distinguere lo sguardo che crea verità, che apre verso uno spazio crepuscolare e profondo dell'anima da questo retromondo illusorio e falso, dal doppio in quanto superfetazione aliena di egemonie economiche e fondamentalismi, che occludono lo sguardo a qualsiasi possibile visibilità? Non si parla del diventare sensorialmente più recettivi, realizzando la sintesi dei sensi attraverso la simultaneità di percezioni naturali e artificiali, reali e virtuali. In questo campo con un pizzico di utopia si potrebbero collegare identità assai diverse, generando un'esperienza artistica; se questo avviene in nome dell'arte e dell'etica ben venga! E' dalla violenza del vuoto che dobbiamo difendere lo sguardo. Proteggere lo sguardo interiore, per non chiudere gli occhi della mente sull'infanzia violata; sulle culture tradizionali dei paesi poveri; sui limiti che la natura ci impone; sul linguaggio onirico che unifica ogni cosa e che va oltre il vedere e il sentire; sui cortili intimi ove si affacciano le finestre della psiche; sui deliri che abitano la storia universale; sui segreti che hanno fatto da sentinelle ai nostri traumi. Non possiamo non essere vigili, non proporre una costante riflessione sulle immagini che ci appassionano e che ci toccano.

Nel frattempo per rilassarci potremmo coltivare un sogno, che in un piccolo luogo del mondo, lo sguardo ascolti un'orchestra che suona le musiche di tanti paesi, indubbiamente un inno etnico alla vita, un gran bel sogno. ●

foto di Gabriele Morrione  
tratta dal catalogo VELI, Edizioni KAPPA

Barbara Massimilla



# DESIGN

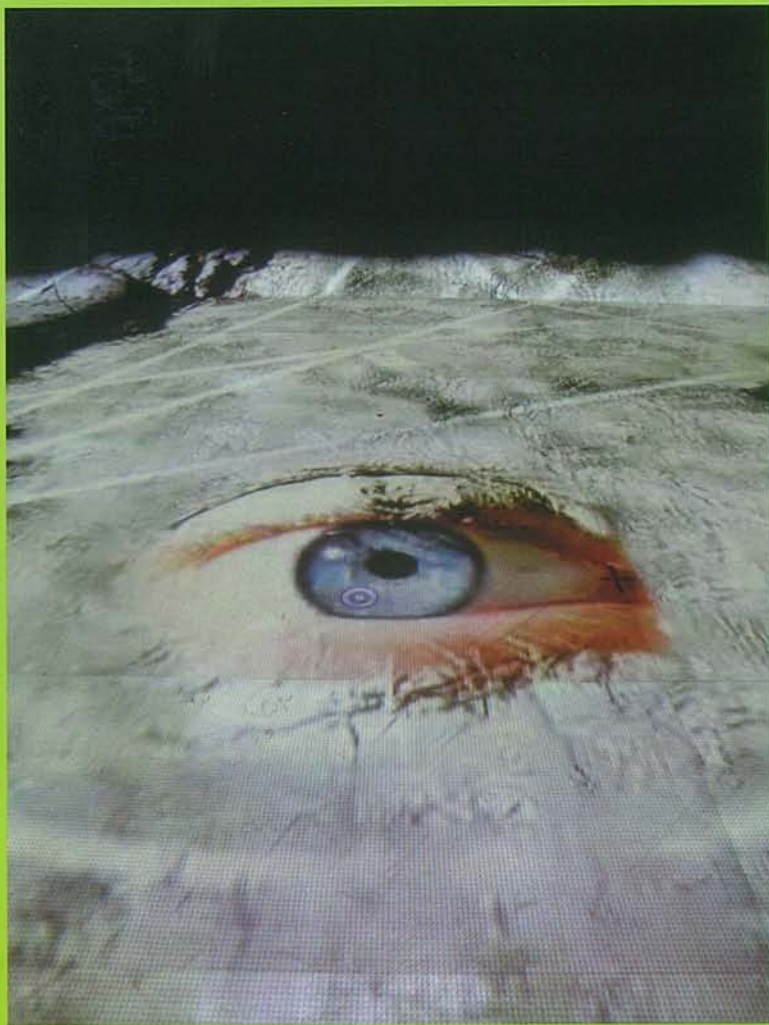
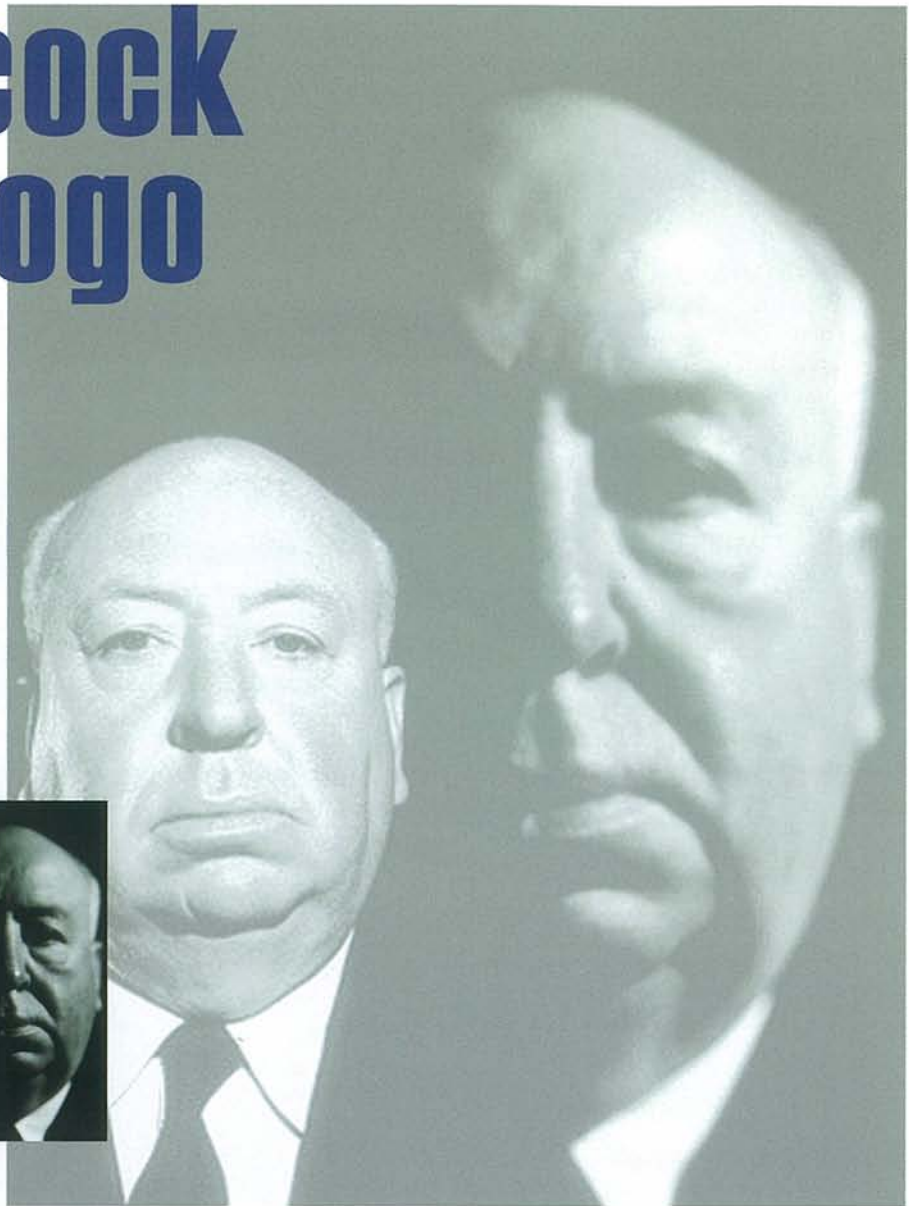


foto: Studio Azzurro



# Hitchcock psicologo



di Aimé Agnel

La psicologia spontanea, non appresa, che si sprigiona dai film dei grandi registi hollywoodiani – nella misura in cui essi hanno potuto realizzare i loro film assai liberamente per rendere giustamente conto della propria psicologia, cosciente e inconscia – è sovente sottile e complessa. E' tutt'altro quando questi registi si riferiscono alla psicoanalisi, nella forma caricaturale, causalista e meccanica, che aveva corso negli studios cinematografici, e che si può riassumere con lo schema seguente: il trauma dell'infanzia, responsabile della nevrosi dell'eroe, deve essere rivisitato da quest'ultimo per esserne infine liberato. Qualcuno, psichiatra o non, rappresentando il ruolo supposto dell'analista, deve aiutarlo, talvolta anche spingerlo a ritrovare la scena traumatica dimenticata. Hitchcock, si sa, ha ceduto a questa moda in due dei suoi film: *Io ti salverò* e

*Marnie*. La colpa morbosa del dottor Edwardes (Gregory Peck) sarà tolta quando riconoscerà, grazie alle interpretazioni selvagge di una collega psichiatra (Ingrid Bergman) e del suo vecchio professore, che non era responsabile della morte del suo giovane fratello. Quanto a Marnie (Tippi Hedren) essa sarà guarita dalla frigidità e dalla compulsione a rubare quando si ricorderà, con l'aiuto efficace di suo marito (Sean Connery), l'assassinio, commesso da lei all'età di cinque anni e a lungo rimosso, di un marinaio ubriaco che brutalizzava la madre prostituta. All'opposto di questo assoggettamento servile e riduttivo della psicoanalisi, la psicologia non specialistica dei registi, come quella dei grandi scrittori, rivela una visione del mondo del tutto singolare, più "prossima al delirio", nel senso in cui lo intende Deleuze, che ad un affare personale.



Un delirio che non ha niente di patologico, che è, al contrario, nella sua barbarie feconda, “una possibilità di vita”. Passando per “i popoli, le razze e le tribù”, il delirio abita, ci dice Deleuze, la storia universale (*Critica e clinica*). Portando la soggettività al suo culmine, il creatore si confronta, in effetti con una immaginazione che, prendendo la sua fonte nella matrice inconscia, non rinvia soltanto al suo passato e alle sue nevrosi, a un affare “di padre e madre”, direbbe Deleuze. L’immaginazione creatrice apre uno spazio psichico di cui nessuno schema preliminare può rendere conto, uno spazio di non sapere e di rêverie, sensibile alle potenzialità, orientato verso il divenire, che dà accesso a questa “memoria del cosmo” che mescola “fino al limite del reale” ricordi e immaginazioni, che Bachelard oppone giustamente alla “memoria della storia” che tratta i fatti come semplici accidenti (*Poetica della rêverie*). E’ così che un’opera risolutamente soggettiva, che un’opera sognata, prende l’aspetto paradossale di un mito impersonale.

E’ vano, di conseguenza, voler spiegare una tale psicologia istintiva – un “pensiero” così complesso sullo psichismo umano – con la biografia dell’autore come certi critici provano a fare. Penso, per esempio, a Joseph McBride che, in una recente biografia di John Ford, usa una pretesa “personalità da alcolizzato” di Ford per spiegare l’alternanza rapida nella sua opera di momenti tragici e momenti comici. O ancora penso a Donald Spoto, biografo di Alfred Hitchcock, che nel suo libro, ricco peraltro di informazioni interessanti sulla vita e l’opera: *Il volto nascosto di un genio, la vera vita di Alfred Hitchcock*, vuole vedere nei suoi film “dei documenti di un carattere straordinariamente intimo”, e interpreta l’opera intera come una “autobiografia fondata su esperienze esteriori che si sono tramutate in torturati fantasmi, schiacciati dal peso della colpa”.

Tali interpretazioni – che sono più denunce che spiegazioni – si fondano su postulati molto strani. In particolare quello di un “intimo” che si confonderebbe con una debolezza o una paura nascosta, e quello di un’esperienza esterna che sarebbe all’origine dei fantasmi personali che si ritroverebbero in certi segni ricorrenti. Penso, invece, che l’intimo di un creatore è quel luogo psichico paradossale in cui si incontrano l’Io conscio e la sua base inconscia, un luogo dunque dove coabitano i contrari, dove soggettività e oggettività si misurano, si differenziano, si confrontano con le loro potenze. E’ il nucleo stesso, il centro dell’immaginazione creatrice. Quanto all’esperienza che ha spinto Ford o Hitchcock a fare i loro film, essa non è, o molto poco, esterna, come lo presuppongono Joseph McBride o Donald Spoto, ma molto più essenzialmente interna. Essa non può ridursi ai soli fantasmi: la realtà interna, come già lo riconoscevano Melanie Klein e Winnicott, e come lo svilupperà Jung, è ricca in tutt’altro modo; essa raggruppa nel suo seno, ricordo e immagina-



Sopra e sotto: Fotografie tratte dal film *Marnie*







Sopra e sotto:  
Fotografie tratte dal film  
*Giovane e innocente*



zione, oggetti del tempo passato e forme in divenire. Essa si manifesta all'Io cosciente attraverso la sorpresa dell'affetto, il sorgere di un'emozione che ha senso solo quando può divenire, per l'umile lavoro dell'Io su di essa, quella "emozione meditata" di cui parla Georges Bataille nel suo bel libro intitolato proprio *L'esperienza interiore*.

I grandi creatori non sono interessati a quella causalità esplicativa che è il pane quotidiano dei biografi e talvolta persino il loro dio, tanto sembrano affascinati dalle misere verità che svelano. Lungi dal rinviare a un fantasma personale, un tema ricorrente, che corre da un film all'altro, testimonia piuttosto una emozione o un'intuizione che ha bisogno del divenire dell'immagine per prendere corpo e senso. Non c'è niente di meglio di un'immagine che si trasforma secondo una sua propria dinamica per mettere in luce l'emozione sorgiva venuta dall'inconscio come una informazione parcellare tutta impregnata ancora di oscurità.

Jean Epstein ha ben visto questa funzione luciferina dell'immagine in movimento nel suo libro intitolato *Il cinema del diavolo*. Il film, tuttavia, come peraltro lo sottolinea, non ha la possibilità di dedurre o di provare qualcosa, se non "per evidenza"; né di convincere, se non "per amore o per odio". Detto altrimenti, il film ci fa vivere dei "percetti", come li chiama Deleuze, e non dei concetti. Dei percetti in movimento che danno forma e senso al tema più ricorrente del cinema hollywoodiano: quello della trasformazione progressiva dei personaggi, confrontati a delle prove e sottomessi agli errori e ai mutamenti del processo di individuazione. La questione allora non sarebbe più di domandarsi, fondandosi su una ricerca biografica, da dove viene il senso di colpa nei film di Hitchcock, ma piuttosto qual è la sua ragione d'essere e da quale trasformazione procede questo sentimento. Ci si accorgerebbe che il personaggio che accede a questa colpa è un innocente - senza dubbio come lo è stato Hitchcock stesso - cioè un bambino che non conosce ancora la colpa, che non ha incontrato il male, ma che stagna in quello stato paradisiaco e che scopre contro voglia che è colpevole, come lo è ogni essere adulto.

Esteriormente, egli pare accusato a torto (*Giovane e innocente*, *Il ladro*, ecc.) ma questa accusa gli porta come un beneficio ingombrante, il polo opposto, l'ombra che mancava perché l'energia circolasse infine tra i contrari. Nello stato d'innocenza, è la noia che domina, "la pozza stagnante" della noia, il suo "motivo incolore" direbbe Hitchcock. Come uscire da una tale noia? Per quali circostanze, per quale prova? La suspense è una risposta, che ridà all'emozione il suo posto e il suo ruolo. La vita ridiventa palpitante, il ritmo, la sua energia, i suoi contrasti e i suoi accenti succedono finalmente alla misura troppo regolare, che ci culla e ci addormenta con i suoi ritorni senza sorprese. ●

( Traduzione di Pia De Silvestris)





# La finestra sul cortile

di Andrea Sabbadini

Sembrirebbe una commedia gialla, o un mini cliff-hanger, ma *La finestra sul cortile* (*Rear window*, 1954) di Hitchcock risulta invece essere un originalissimo e complesso *objet d'art*, esso stesso bersaglio esibizionistico di intriganti ipotesi scopofiliche. Diamo un'occhiata ad alcune di quelle d'ispirazione psicoanalitica.

Alcuni autori (fra i quali Truffaut) vedono in Jefferies, il protagonista interpretato da James Stewart, l'equivalente di uno spettatore al cinema. Lo schermo sarebbe rappresentato dagli appartamenti affacciati sul cortile – scatole di burattini semivivi spinti da mille frustrazioni a perversione, suicidio e omicidio. Quel che ci è concesso di vedere sarebbero solo proiezioni del desiderio di risolvere i nostri problemi in un mondo di fantasia (Douchet). Per altri *La finestra* è un sogno: non solo perché si lascia interpretare come potremmo appunto fare con un sogno (costruendone una narrativa coerente a partire da frammenti assemblati attraverso i meccanismi del Processo Primario), ma anche perché il suo potere deriva dal fatto che il film stesso, la cui storia si svolge durante intervalli dal sonno, del sogno avrebbe analoghe struttura e funzione (Benton).

Se alcuni obiettano all'etichetta di voyeurismo a proposito del comportamento di Jefferies in quanto il suo guardare sarebbe motivato non già da desideri sessuali perversi ma dalla noia e dalla curiosità (Scharff), per altri il film "è sostanzialmente ancorato alla congiuntura di due meccanismi psicologici convergenti; una paura intensa di perdita dell'oggetto ed una scena primaria interpretata come sadica" (Almansi). Infine alcuni autori sottolineano che Jefferies è un uomo che non ha mai fatto i conti con se stesso e che solo spiando altri riesce a sfuggire ad un esame della propria situazione, dal momento che lo sguardo gli dà un senso di potere su quelli che osserva senza però doverne sentire responsabile (Wood). Aggiungerei che gli sembra più facile inquadrare un uxoricidio, una sorta di *Doppelgänger* su cui proiettare le proprie fantasie *noir*, che lasciarsi incastrare in matrimonio dalla bella Lisa, interpretata da quella Grace Kelly che ci sarebbe poco dopo riuscita nel mondo reale con un vero Principe Azzurro.







Tutte queste interpretazioni sono convincenti, coerenti con il testo esplicito ed implicito del film di Hitchcock, ed esteticamente valide. Non possiamo fare di meglio che aggiungere un'altra tessera al mosaico complessivo - una metafora adatta, questa, in quanto l'aspetto di *La finestra* su cui vorrei soffermarmi è proprio quello della sua frammentazione. In questo senso, la gamba fratturata di Jefferies (eretta nel gesso, eppure impotente) non sarebbe che il punto di partenza di ulteriori frammentazioni che costituiscono la spina dorsale della pellicola. Hitchcock ci invita a puntare lo sguardo, o il binocolo, sui molteplici film muti

(oltre un terzo di *La finestra* non ha dialogo) inquadrati da finestre e proiettati sugli appartamenti di vicini dal comportamento preoccupantemente normale - artisti frustrati e alcolizzati, cuori solitari suicidi, farfalloni amorosi, coppie di mezza età che hanno spostato il loro amore su un cagnolino *Deus ex machina*, e sposini assetati di sesso nascosti dietro persiane abbassate. Per non nominare, naturalmente, l'innominabile.

Frammentazione perturbante nel contenuto e nella forma delle identità dei protagonisti, dell'istituzione matrimoniale in quanto struttura portante della società, dell'architettura degli edifici (che ci fa pensare alla pittura di Mondrian), e infine del film stesso - per non parlare poi del corpo di una donna probabilmente fatto a pezzi. Roba davvero macabra, come afferma Benton quando suggerisce che *La finestra* è "la storia misteriosa di una mutilazione. E' davvero avvenuta? In caso affermativo, come sono state eliminate le varie parti? in una valigia, in un baule, o seppellite? Quali pezzi son finiti dove? Il corpo della signora Thorwald - tagliuzzato in parti trasportabili - è una presenza che ci perseguita per tutto il film senza peraltro venirci mai mostrato". I numerosi spunti umoristici non bastano a proteggerci da questo assalto; ci serve anche un elemento unificatore. Lo troviamo nell'identificarci quasi completamente col punto di vista di Jefferies, altrettanto paralizzato nella sua claustrofobica camera con vista (sul cortile) di quanto lo siamo noi immobilizzati sulla comoda poltrona di un cinema. Con poche eccezioni, come quando ci viene concesso di osservare Lars (L-A-R-S: anche il suo nome è composto di parti separate) Thorwald uscire con una misteriosa signora mentre Jefferies è addormentato, vediamo soltanto quel che vede anche Jefferies, sappiamo soltanto quel che sa anche lui. Ma questo serve a rassicurarci che almeno non siamo più psicotici, anche se non siamo meno perversi, di lui. Per sopravvivere in quanto spettatori, il nostro compito interpretativo consiste nel ricomporre gli elementi dissociati, rimembrare i frammenti smembrati.

Il film di Hitchcock può anche esser visto come l'espressione di una critica morale al voyeurismo in quanto invasione della privacy - un tema che deve avere preoccupato i cineasti hollywoodiani durante il maccarthismo. Persino Lisa, che possiamo tranquillamente affermare che non ha mai letto *I tre saggi sulla teoria della sessualità*, sa che gli occhi sono la zona erogena del voyeurista: infatti allontana dalla finestra la sedia a rotelle di Jefferies, gli toglie di mano il binocolo, e gli dice: "Il tuo modo di guardare dentro le finestre della gente è patologico". Ma, viene da chiederci, cosa ci sta a fare Mr Hitchcock dietro alla macchina da presa che riprende Jimmy Stewart incantato dietro quel fallico occhio protesico del suo teleobiettivo? E noi? Non guardiamo forse *La finestra sul cortile*, protetti dal buio del cinema, nella speranza di soddisfare le nostre curiosità edipiche più primitive (su sesso, castrazione e omicidio)? "Certo che Jefferies è un guardone", disse Hitchcock a Truffaut, "ma forse che non lo siamo anche tutti noi?" ●





# Sguardi sul passato

## Intervista a Roberto Andò'

di Malde Vigneri

Nella tragedia antica, *extòs átas* segna il limite che la mente umana non può troppo a lungo oltrepassare. *extòs ate* è oltre la sventura, lì dove giace la memoria di eventi intollerabili. *Ate*, volgendo in atroce e in *átaptos=insepolto*, indica, nell'opera sofoclea, l'ineludibile accento di pietà del travaglio umano alle prese con antiche lacerazioni. Il destino di ognuno di noi dipende da quella elaborazione del dolore, da quella riconciliazione interiore che sia in grado di restituire alla storicità, dalla più arcaica alla più dolorosa, consapevolezza e nuova capacità simbolica. Le passioni divengono allora il mezzo attraverso il quale l'esperienza verrà dotata di significati.

Noi non possiamo cambiare il fatto che particolari catastrofi siano accadute nella nostra esistenza ma possiamo cambiare, ricostruendone il dolore e gli eventi, il modo in cui vediamo, capiamo, ricordiamo, un modo nuovo in cui depositare alla memoria ciò che prima era *átaptos insepolto*. In questo senso l'esperienza psicoanalitica ha sempre una sua dimensione tragica.

*Viaggio Segreto*, inquietante e raffinato film di Roberto Andò, si immerge nel dramma, il più atroce e mitologico, tratteg-

### Viaggio segreto

Opera cinematografica liberamente tratta dal libro *Rivelazioni* di Josephine Hart. La storia, ambientata nel testo in Irlanda, viene efficacemente trasposta dal regista in Sicilia, dolente terra di "identità perdute e molteplici separazioni".

Il film, è stato presentato in anteprima a Palermo il 2 novembre 2006. Al termine della proiezione, in un clima caloroso e partecipe, Roberto Andò, Alessio Boni e Valeria Solarino, introdotti dalla giornalista Giovannella Brancato, dal critico cinematografico Sandro Volpe e dagli psicoanalisti Lucio Sarno e Malde Vigneri, hanno risposto ai numerosi interventi del pubblico (*Eventi Speciali* alla 1a Edizione - *Festa del Cinema di Roma*, 2006).

### La storia

Uno psicoanalista quarantenne, Leo Ferri (un sofferito e meditativo Alessio Boni), dedica interamente la propria solitaria vita ai pazienti, di cui si prende cura con sollecitudine ed accorata attenzione, ed alla sorella amatissima Ale, una bellissima giovane donna sprovveduta ed "eternamente" infantile (interpretata da Valeria Solarino con grande e verosimile intensità). Leo è proteso a difendere, in un legame affettivo simbiotico ed assoggettato, l'equilibrio psichico della sorella reso labile da un terribile episodio infantile, lasciando che il ricordo traumatico resti immemore e negato. Quando un importante artista cinquantenne di origine sarda (il sempre efficace ed esotico Emil Kusturika), innamoratosi di Ale decide di farle dono in occasione delle nozze della casa nativa teatro della antica tragedia, Leo si adopera ancora una volta a preservare la sorella. Parte quindi, superando le proprie ansiose ritrosie claustrofobiche, verso i luoghi d'origine ben deciso ad evitare la vendita della avita dimora. Si tratterà di uno speciale viaggio dell'anima in cui il ripercorrere della memoria consentirà la rivelazione, la ricostruzione ed infine la riconciliazione con un passato prima obliato, il trauma segreto, l'assassinio della propria madre.





giando, in una rara abilità visionaria, un processo di ricostruzione biografica ed emotiva che riconduce l'anima alle sue origini. Ne risulta un intimo percorso mentale, cui il regista riesce mirabilmente a conferire visibilità e narrazione pur senza sacrificare il carattere interrotto, frammentario e discontinuo della vita psichica alle prese, in luci ed ombre, con le proprie ferite.

**M.V.** Ho ritrovato in *Viaggio segreto*, oltre ad una abilità scenografica in grado di rendere la condizione intermittente e "frattalica" degli stati mentali e dei pensieri (un mixer di consapevolezze, cognizioni, comprensioni, ricordi, emozioni e rimozioni), uno degli elementi propri della psicoanalisi: l'intima relazione fra due menti che giunge a tratti a livelli simbiotici, una fusione in cui l'analista include l'alterità ed il sé, colui che soffre e colui che interpreta, pervenendo, nel suo porre a prestito la più profonda immedesimazione possibile, al ritrovamento di ciò che non era prima pensabile. In tale precipua "funzione", vissuto, ricostruzione ed interpretazione si costituiscono come un "terzo in essere" tramite il quale due individualità percorrono il proprio processo maturativo. Il protagonista diviene in tal senso una versione metaforica dello psicoanalista così come il film una parafrasi della psicoanalisi. Al di là di una mera supposizione esperienziale, mi chiedo quale sia il tuo rapporto (storico, letterario o intuitivo e profondo) con la psicoanalisi.

**R. A.** Il mio rapporto con la psicoanalisi è contrassegnato da una certa fedeltà. Direi che nel tempo la psicoanalisi ha abitato la mia vita in modi diversi, dall'interesse intellettuale puro a una implicazione più diretta, più autobiograficamente motivata. Insomma la psicoanalisi mi ha nutrito e tuttora è un riferimento imprescindibile. Con una certa libertà, con un certo impegno, con una certa leggerezza, la leggerezza che contraddistingue le relazioni che non temono nel tempo contrappassi negativi. Al di là di ogni implicazione personale la psicoanalisi è di per sé, con l'apparato mitologico derivante dai suoi compleanni, lo scenario più grandioso mai concepito per dar conto dell'oscurità da cui proveniamo, e con essa delle nostre più segrete immaginazioni. Il suo tragitto storico, inteso come riflessione teorica, è un'alta, acrobatica testimonianza del nostro tenace illuminismo. Dico acrobatica perché in Freud convivono il medico positivista e una certa esitazione ad aprire il campo ad altre forme di razionalità, alternative a quella dominante e indiscussa del secolo in cui egli pone le basi del metodo. Questa esitazione è un dato prezioso che sembra riflettere il suo percorso sino a cristallizzarsi come "formazione di compromesso". Da allora il carattere precario della razionalità, la conquista faticosa, dolorosa che ne racconta la storia, hanno ricevuto una luce diversa. Dal punto di vista dell'ottica di chi scrive, di chi immagina delle storie, di chi investiga la realtà con delle proprie invenzioni, creando



**Regia e sceneggiatura: Roberto Andò**  
**Cast: Alessio Boni, Valeria Solarino,**  
**Emir Kusturica, Claudia Gerini,**  
**Donatella Finocchiaro, Roberto Herlitzka.**  
**Distribuzione: Medusa 2006.**



altre immagini fittizie, la scoperta più sorprendente è proprio la rottura dell'immagine unitaria di noi stessi, dell'unicità del nostro io, della decomposizione della propria personalità. Questo è certamente un dato molto fecondo, irradiato dalla psicoanalisi. Ma c'è un altro aspetto che ha a che fare con la casualità. E' un terreno estremamente insidioso, con delle conseguenze influenti su ambiti fatidici del nostro stare al mondo. Il più rilevante è nel rapporto con la casualità, questo togliere spazio all'arbitrio della fede, ci restituisce senza alibi al nostro ruolo di giocatori, del tutto estranei alla verità. Estraneità che non impedisce una possibile ricostruzione o una menzogna, la verità non potendoci riguardare. E' stato proprio Freud a mostrarci come "il pensiero non è altro che il sostituto del desiderio allucinatorio". Siamo venuti da una scena dove non eravamo, ma che il nostro desiderio raffigura e i nostri sogni riproducono. Questa capacità di spostare la visuale, di ricombinare la propria carta geografica, di assecondare le potenziali autobiografie che convivono dentro di noi mi sembra un lascito enorme che dobbiamo alla psicoanalisi. Lo dico con una certa enfasi perché credo che la gratitudine sia doppia per chi è implicato in un lavoro d'immaginazione, per chi produce, a contratto, menzogne. E non dico qui della psicoanalisi come campo di esercizio di una terapia, campo per il quale peraltro provo grande fiducia. Dico di quel dizionario irregolare, che uno come me ha potuto adattare

alle circostanze della propria vita e della propria espressione artistica. Penso anche che una certa dose di fallimento è la controprova dei grandi meriti della psicoanalisi, del suo camminare nelle zone dell'indicibile e del segreto. Penso alla depressione, alla sfida inane di verbalizzare il segreto o come dice la Kristeva di riascoltare la voce del Sacro. Sono stato molto fortunato perché ho avuto degli incontri che hanno anche segnato un certo modo di aderire ai modi del pensiero psicoanalitico; l'incontro con Francesco Corrao, con il quale si è per un breve periodo stabilito un rapporto di una certa intensità di cui vi è traccia nel libretto che ho pubblicato dopo la sua scomparsa. Un libretto di conversazioni - *Il maestro e i porcospini* - dove Corrao si racconta e ripercorre i primi passi della psicoanalisi in Italia. Era un uomo straordinario, nel corso di una vita di uomini con una mente così se ne arriva ad incontrare al massimo un paio. Straordinario nel dare voce a quella che Manganelli definisce la "penombra mentale", la capacità di mettere in movimento il nostro rapporto con la caverna, il recesso oscuro. Mi sembra che la sua peculiarità fosse un certo regime di curiosità, di ubiquità del pensiero, che rendeva il suo pensiero libero di circolare senza stagnazioni, senza dogmi. E mi sembra anche che in lui ci fosse la preoccupazione costante di una ricerca - anche nell'affrontare la terapia - volta a preservare nelle mutazioni, nelle trasformazioni dolorose del singolo percorso umano il senso dell'identità, e questa costante cura - affatto scontata - gli facesse anche vedere in negativo i rischi che la Psicoanalisi si costituisse, per sfuggire ad una crisi storica fatale, come Feticcio. Mi sembra un'avvertenza che nel festeggiare questo lungo, straordinario tragitto non può essere trascurata. Ma c'è un altro aspetto in cui si fondono fantasmi personali e quello strano assestamento di macerie e materie in cui si può fissare la codificazione di un metodo per organizzare la propria voce artistica. E' un bivio in cui s'intrecciano per me la psicoanalisi e il romanzo. Non mi riferisco al romanzo tout court ma al romanzesco, come categoria per investigare il mondo. Categoria che mi pare anche contrassegnare l'origine della ricerca di Freud, quel romanzesco elaborato attraverso miti e narrazioni che gli permette di tracciare le prime folgoranti ipotesi sull'inconscio. Ecco il romanzesco postula un dato che a me sembra irrinunciabile e che è già proiettato nella psicoanalisi, anzi, che dalla scoperta freudiana è divenuto un orizzonte comune. Questo dato riguarda il nostro rapporto col passato. Il romanziere, colui che muove il romanzo, è uno che lavora di fantasia, raccontando fatti mai accaduti mescolati a brandelli di realtà, fatti ipotetici che vengono fatti passare per reali. Il romanzesco presuppone un rapporto col Passato come fantasma e presuppone una sfiducia, una consapevolezza della difficoltà di ricostruirne gli elementi. Non vi è certezza nel Passato, non vi è nulla che possa farci credere che la congiura di Cesare sia nella sua effettualità ricostruibile. Se il passato è un fantasma, una delle sue grandi vittorie è la menzogna o il non detto. Questo terreno malfermo è quello in cui per me si muove la grande letteratura, il grande cinema e gran



parte della nostra esistenza di consumatori di vita, come anche degli analisti. La memoria, l'horror vacui ad essa connesso sin dal nostro primo articolare con l'avvento del linguaggio la nostra prima forma di ricordo, ha ricevuto nel secolo appena trascorso il più grande oltraggio: la Shoa, lo sterminio. L'opaca indeterminatezza in cui ci muoviamo ha ricevuto un sinistro dato oggettivo, un buco di cenere e fumo che ha inghiottito milioni di ebrei. E per tutti noi quest'opacità è divenuta tangibile, segna il punto di non ritorno in cui si staglia un passato sfigurato di cui non è rimasta traccia, una mappa senza strade e senza segnaletica. Questo paesaggio è quello che sta alle spalle del mio modo di immaginare storie legate alla memoria. C'è una boutade che ci scambiamo col mio amico Moni Ovadia e riguarda quello che accomuna un siciliano e un ebreo. La nostra comune risposta è: la certezza che l'identità è un'invenzione. Questa fluttuazione in cui siamo fatalmente immersi, che non ci esime dal continuo tentativo di ripercorrere le nostre tracce dimenticate o sepolte per ricostruirne o reinventarne i tasselli è la nostra condizione. Siamo tutti nella condizione di Alfeo, condannati a risalire le correnti per ritrovare la nostra esiguità personale.

**M. V.** Nel tuo film tu ben descrivi l'angoscia e la forza permutativa che il trauma ha non solo sulla psiche ma sulla intera esistenza dei protagonisti fino ai loro *minima* quotidiani. Sono dunque i traumi "nostri genitori"?

**R. A.** Dal punto di vista dell'immaginario, rimanendo cioè nella cucina di chi crea storie, sarei portato a rispondere che siano le macerie e gli enigmi i nostri genitori. La distesa di macerie reali e immaginarie, che è alle nostre spalle, la natura morta enigmatica di immagini indelebili e sigillate nel mistero, che abbiamo immagazzinato nell'infanzia, nell'adolescenza, immagini che continuano a ossessionarci apparendo improvvisamente come visioni accanto alle macerie che cominciamo progressivamente a creare noi, da che entriamo nel mondo degli adulti. Enigma significa riluttanza, impossibilità di sciogliersi, inafferrabilità. Bernardo Bertolucci ha detto più volte che il cinema è una postilla, una meravigliosa interminabile postilla alla scena primaria. Il cinema è la possibile ricostruzione di quell'enigma di corpi. A me interessa solo ciò che non arriva sotto la protezione rassicurante della conoscenza, del già noto. Il nostro paesaggio interiore è abitato da enigmi... Fratture, traumi, ma anche da vuoti, da assenze. C'è una distesa opaca, più rispondente all'idea del vuoto, che ci occupa e che io trovo terribile e in questa terribilità feconda. C'è una espressione tecnica che è il fermo-immagine, un momento in cui il movimento si blocca, il film diviene fotografia, il linguaggio accetta di mostrarsi inerme, di mostrare il suo panico originario. L'oblio non cancella, seppellisce ciò che è insopportabile. Il pensiero è votato alla finzione perché è votato a negare qualcosa di assente. Siamo tutti da bambini, prima o poi, vittime di una defezione. L'identità personale è soltanto una nozione di comodo per descrivere quell'insieme di lotte contro la catastrofe, contro lo sfacelo, contro ciò che è venuto meno



quella prima volta nell'infanzia, contro quella notte dove il silenzio non è stato una nostra scelta ma il blocco in cui si sono ritirate le nostre emozioni. La vera suspense in cui ci muoviamo è quella del tempo che ci separa da quell'attimo in cui le nostre labbra sono state privata del linguaggio. Mi sembra di poter dire che faccio dei film per affrontare quella emozione lontana, che somiglia ad una fascinazione, sigillata nel mistero che la rende irrevocabile, una emozione che non può tornare, perduta. Perseo affrontò e tenne testa a Medusa attraverso due precauzioni. Decise di penetrare di notte nella grotta mostruosa e prima di farlo lucidò per bene il suo scudo. Fu così che non la guardò in faccia nell'istante in cui entrò nell'antro, nel buio si servì dello scudo come di uno specchio. Vedendovi la sua immagine riflessa, Medusa si spaventò. E sempre aiutandosi con l'immagine riflessa nello specchio lucido dello scudo, Perseo, di spalle alla grotta, intravide l'ombra del corpo di Medusa e con un colpo esatto della falce ne tagliò la testa. Non è un caso che Medusa sia l'unica dea la cui maschera è quella del volto umano. E' un volto femminile con la bocca spalancata, nel terrore. Fare dei film è un po' quell'arretrare cauto e avventuroso di Perseo che cerca Medusa nella superficie di uno specchio.

**M. V.** Consentimi infine una domanda ingenua (ma anche profondamente connessa all'esperienza psicoanalitica, ogni





paziente resta per sempre nel cuore e nell'anima): quale relazione si stabilisce dentro di te con gli attori e con i personaggi dei tuoi film?

**R. A.** Direi che prevale nel tempo un rapporto affettuoso. Non c'è un attore protagonista di uno dei miei film con cui non si sia stabilito un rapporto d'affetto, di una certa intensità. In parte dipende da come li scelgo. Ho un'idea bressoniana dell'attore. Cerco un riverbero di anime che corrispondono alla storia che devo raccontare. Faccio così degli incontri, non proprio dei provini, cerco di poter perdere del tempo insieme. So già che ciò che può dare forma a quello che mi interessa si manifesterà come una rivelazione. Ecco per me l'attore si rivela, è già in potenza quel personaggio. Lo può diventare solo se ha dissimulata dentro di sé quella rivelazione. Si tratta di intuirne la presenza. I protagonisti de *Il manoscritto del principe* sono un grande attore d'età come Michel Bouquet e un esordiente, oggi molto apprezzato, Paolo Briguglia. Bouquet lo incontrai per caso. Aspettavo Philippe Noiret dopo la recita di uno spettacolo teatrale...e gettai un occhio nel camerino di fronte al suo: c'era un uomo anziano, seduto al piccolo tavolino che arredava la stanza. Stava in silenzio, assorto, a un certo punto alzò lo sguardo verso di me. Era lo sguardo che cercavo, altero, grandioso e intensamente empatico. Lo salutai, ci stringemmo la mano silenziosamente, come se ci fossimo

riconosciuti a vicenda. A Paolo Briguglia diedi da leggere un sonetto di Shakespeare, uno di quei meravigliosi sonetti dove si racconta la doppiezza dell'amore. Lo lesse molto bene, ma non era quello soltanto che mi poteva far decidere, c'era mistero nella sua voce, c'era una incrinatura che rivelava in modo preciso la sua aderenza al personaggio ispirato a Francesco Orlando. Quando Francesco lo vide al cinema ebbe una profonda commozione. Daniel Auteuil è un mio amico ed è probabilmente il più grande attore europeo in questo momento. Ho scritto *Sotto falso nome* pensando a lui, senza averlo mai incontrato. Quando lo ha letto mi ha chiamato al telefono e mi ha ringraziato. E' un attore che ha già inciso nel volto il segreto. Mi sono accorto, solo a posteriori, di avere scelto nei miei film come personaggi chiave dei ruoli che riflettono ambigualmente la vita. In *Diario senza date*, il mio primo lungometraggio, il regista che interpretava Bruno Ganz, nel *Manoscritto* e in *Sotto falso nome* due scrittori, uno Lampedusa vero, l'altro d'invenzione, e in *Viaggio Segreto* uno psicoanalista. In somma sono tutti dei personaggi al quadrato, particolarmente vocati a vivere e guardarsi vivere, degli agenti segreti della vita. Sono personaggi che mi sono rimasti dentro come pezzi di vita, probabilmente perché prima ancora che un mestiere il cinema è una forma di vita. ●



**Cinema e sguardo**

**nel film**





# Il segreto nello sguardo di Esma



di Nicole Janigro

Una lunga sequenza scorre i volti, inquadra trucchi e fogge, segue le rughe, esita sulla bocca di quella che forse riuscirà a parlare. Hanno molte età, appartengono a differenti classi sociali, vestite all'ultima moda o con il fazzoletto legato al collo: sono un insieme solo femminile, la macchina da presa porta ogni faccia in primo piano - anche un fenomeno collettivo come la guerra non riesce a cancellare ciò che ciascuno di noi ha di unico. Sommesse, accennano qualche strofa di una *sevdalinka*, canto tradizionale senza tempo che tutte conoscono. In uno dei numerosi centri di sostegno alle donne vittime, che fanno meno fatica a chiedere l'assegno di sussistenza che raccontare per elaborare il loro trauma come i terapeuti (stranieri) desidererebbero, l'atmosfera rimarrà

sempre opprimente, in silenzio o in pianto, nessuna potrà mai dimenticare il motivo per il quale si trova lì.

Siamo a Sarajevo, capitale della Bosnia-Erzegovina, un anno indefinito di un dopo guerra infinito, il cielo scarica sulla città neve e pioggia, sull'asfalto si scivola sul fango, il ritmo metropolitano corre veloce, ma gli esseri umani e l'ambiente sono ancora pieni di lividi, i cimiteri che spuntano ovunque non permettono di dimenticare, basta un nonnulla per sentire aria di minaccia.

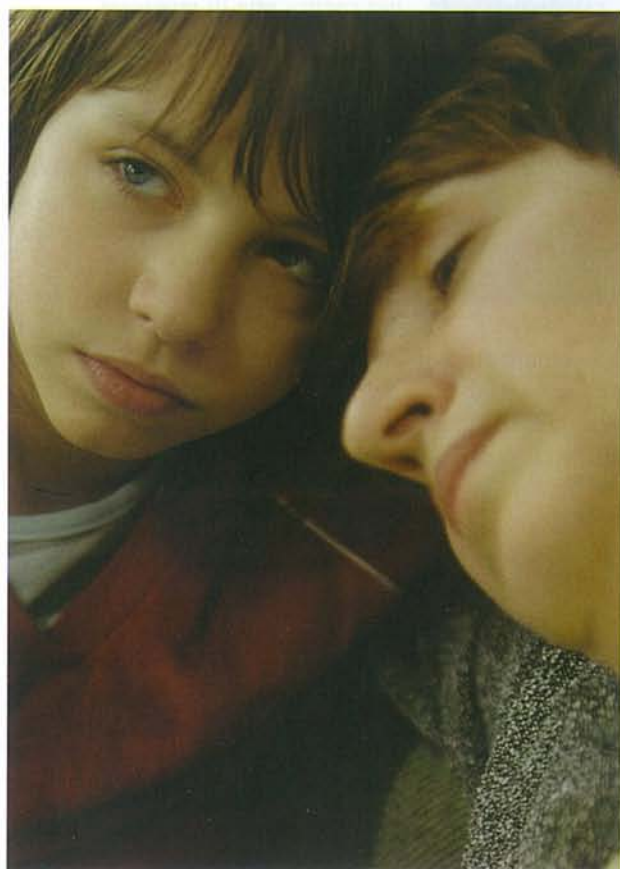
*Grbavica. Il segreto di Esma*, Orso d'Oro al Festival di Berlino 2006, sminuzza la coppia amico/nemico, il bianco/nero del conflitto, in storie individuali, in vicende quotidiane segnate dal passato recente ma che vivono oggi una loro urgenza e attualità.

Durante la guerra il quartiere di Grbavica è stato la linea del fronte,

gli abitanti rimasti ostaggio dell'esercito serbo, esposti a soprusi grandi e piccoli. E chi ora ci passa sa che dentro gli edifici screpolati dell'edilizia popolare socialista spesso è andato in scena l'orrore. Ma Grbavica vuol dire anche donna con la gobba, metafora del peso che Esma non riesce a scrollarsi di dosso. La seguiamo nei suoi spostamenti, nella ricerca di un lavoro, i soldi che non bastano per mantenere Sara, la figlia dodicenne. Approda come cameriera in un night club dove ogni notte il ritmo metallico della *turbo folk music* si mischia con l'alcol e i soldi di chi si è arricchito, con l'alterarsi dei molti che non riescono più a fare a meno della violenza. Esma suda e sobbalza davanti ad ogni imprecazione che esce dai petti villosi, ricoperti di catene d'oro e giacche di finta pelle, vomita, fuma e si impasticca.

Chi vuole sottrarsi al machismo da branco è Pelda, che





cerca di uscire dal giro paramafioso, vorrebbe poter corteggiare Esma senza che fra i due si levi l'ombra della violenza che lì accanto le donne hanno subito. Se nell'agognato estero Pelda potrà inseguire una normalità, Esma non se la sente di partire: "bisogna rimanere per i nostri morti", per quelli che non sono stati ancora ritrovati, anche se ogni giorno in più di uno sbucano fuori da qualche fossa comune.

Fra madre e figlia il rapporto conosce solo gli alti e i bassi, gli abbracci sfociano in rissa, i gesti dell'amore trasmutano in odio - e viceversa. La ragazzina ama i suoi capelli, pensa di averli simile al padre, la madre non racconta, non dà notizia né mostra fotografie. Sara è un maschiaccio, ribelle anche a scuola dove fa coppia con Samir, figlio di un martire della guerra. Per una gita scolastica i soldi non bastano, i parenti non aiutano, solo le amiche di Esma fanno una colletta. Come orfana Sara avrebbe diritto all'esonero, il documento necessario però non arriva. I compagni la sbeffeggiano, l'accusano di mentire, un padre caduto in guerra costituisce (come nella Jugoslavia di Tito) un pedigree. Provata ed esasperata la madre esplode e confessa: non c'è un padre, non ci sono eroi né martiri, solo uomini che hanno visto in lei, come in oltre ventimila donne bosniache, il "nemico riproduttivo" - e l'hanno violentata. Stupro è la parola della vergogna, quella che fa tenere gli occhi bassi, vivere nel timore di incontrare per strada o al bar il proprio carnefice, è l'interrogativo tragico se tenere il bambino della violenza, frutto del seme che l'altro ci ha ficcato in corpo, o abortire (e molto spesso a bambino già nato perché era troppo tardi per interrompere la gravidanza). Come sarà capitato alla protagonista che non riesce a guardare la figlia senza rivivere questa ambivalenza. E sarà proprio lo sguardo di Esma (una intensa Mirjana Karanovic già vista nei film di Kusturica) che continuerà a perseguitare lo spettatore fuori dal cinema, mentre Sara parte per la gita scolastica, e sul pullman la classe canta "Sarajevo, mio amore", motivo degli anni settanta, quando la città non avrebbe mai potuto immaginare di poter essere divisa.

*Grbavica. Storia di Esma* è il primo lungometraggio di Jasmila Zbanic, regista bosniaca che si è fatta conoscere per i suoi documentari e diversi corti che hanno ricevuto riconoscimenti internazionali. Nata a Sarajevo nel 1974, la guerra l'ha vissuta da adolescente, a due passi dal fronte, la scoperta dell'amore, per lei e le sue coetanee, è avvenuta in contemporanea alla scoperta della violenza sessuale. La duplicità dei sentimenti provati quando ha avuto una figlia, dice nelle interviste, l'ha avvicinata al segreto di Esma, ha voluto un titolo impronunciabile per trasmettere l'immagine sonora del suo mondo interiore. Così *Grbavica* non diventa un film didascalico, ma rivela scene di un'antropologia della sofferenza che per essere elaborata deve poter continuare a raccontarsi. ●





# Un'adolescente a corte

**Maria Antonietta  
di Sofia Coppola**

di Pia De Silvestris

La storia di Maria Antonietta è rappresentata in questo film in un modo molto originale e suggestivo.

La regista Sofia Coppola ce la racconta come può farlo una newyorkese del suo rango, con i ritmi rock del nostro tempo (brani di Gang of Four, Bow Wow Wow, New Order, Cure) mescolati a musica d'epoca settecentesca, in feste sfarzose che ricordano: le torte, le scarpe, gli incontri della società americana del trionfo aristocratico-borghese.

Mi sembra in effetti di cogliere, nello spirito del film, la giovinezza spensierata della regista, i luoghi ricchi da lei fre-



nel film: cinema e sguardo





quentati e la paura di allontanarsi da essi, sì, il timore di crescere perché la vita può riservare destini incredibili.

Le vicende di questa delfina ragazzina, che a quattordici anni lascia l'Austria per entrare nuda, secondo il rito, nel regno di Francia, attesa da un delfino ugualmente adolescente, sono motivate più che da un'ambizione personale dal bisogno di obbedire ad una volontà materna.

L'inizio del film, che è bellissimo nelle sue immagini, ci mostra una bambina che ascolta le disposizioni materne e che poi subito corre con il suo cagnetto, attorniata dalle sue dame, incontro al suo destino.

Invece di un film storico, *Maria Antonietta* è un film umano. Arrivata in Francia la piccola donna deve affrontare i rifiuti sessuali di Luigi che, invece di adempiere ai doveri coniugali, va a giocare con la caccia alla volpe. Anche di fronte a questo evento *Maria Antonietta* si comporta come una bambina che ha a che fare con un gioco che la diverte ma che non la riguarda e, solo attraverso l'ambasciatore austriaco, che le porta le insistenze della madre *Maria Teresa* preoccupata da un eventuale ripudio se la figlia non riesce a sedurre il delfino e a dargli un figlio, dopo sette anni diventa abile e astuta, come la madre desidera, per assecondare il bisogno di dominio della genitrice.

Memorabili sono la visione delle scene del risveglio della coppia davanti alle dame di corte che controllano se è avvenuta l'unione e quelle in cui i volti ieratici dei due giovani mostrano di gradire o non i cibi raffinati delle colazioni.

Dopo l'incoronazione, avvenuta dopo la morte di Luigi XV, la giovane donna, ribelle alle regole del Palazzo, per sconfiggere la sua solitudine, si distrae organizzando festini per stare principalmente fra donne, in un tripudio di oralità spontanea e infantile, di feticismo materno e di sensualità ridondante.

Come dicevo all'inizio, c'è molta contemporaneità in questo racconto che viene da lontano ed è anche questa la bellezza del film: scrivere una storia vera che ha i caratteri dell'universalità, nel senso di una dimensione umana senza tempo.

Le feste colme di dissipazione e l'amore per il conte Fersen, sempre invase dalla musica rock, le alienano completamente le simpatie del popolo, che veramente fin dall'inizio ha odiato "la straniera". Vediamo la ribellione popolare avvicinarsi alle porte di Versailles ed è straordinario scorgere per la prima volta la rivoluzione dall'interno del palazzo reale.

Il popolo urla e i sovrani all'interno tremano, tutto si è capovolto, ma anche qui lo spettatore non sa da che parte stare, perché non siamo di fronte a un film storico o politico. Ancora una volta ci viene da ammirare la donna *Maria Antonietta* perché, solidale con il re, rimane al suo fianco, ha il coraggio di restare fedele a quel suo ideale di bambina, quel suo dover essere, come le aveva insegnato la madre.

Il film si chiude con la fuga della coppia reale, cioè come una storia qualunque, mentre noi sappiamo dai libri che in seguito *Maria Antonietta* si schiererà dalla parte dell'aristocrazia e, una volta catturata, sarà ghigliottinata nel 1793 dal tribunale rivoluzionario. ●

## Sofia Coppola

Nasce a New York nel 1971 e muove i primi passi nel cinema ne *Il Padrino* (1972) nel suo seguito *Il padrino 2* (1974) ed in *Cotton Club* (1984), pellicole dirette da suo padre, il grande Francis Ford. Come sceneggiatrice Sofia realizza nel 1989 l'episodio (bruttino e confuso) *Life without Zoe* del film *New York Stories* diretto dal padre. Nel 1990 interpreta Mary Corleone in *Il Padrino Parte III* (1990). *Il giardino delle vergini suicide* (1999) è la sua prima regia. Il film narra la triste vicenda di cinque angeli biondi che non osando ribellarsi ad una madre severa, sessuofobica ed anaffettiva, decidono di suicidarsi nel giardino di casa. La pellicola è un po' statica ma è attraversata da una melanconica poesia. Sofia raccoglie unanimi favori di critica e nel 2003 dirige *Lost in translation* un film incentrato sull'incontro tra Bob, un maturo attore in declino e la giovane Charlotte. La pellicola è abbastanza deludente ma è delicata e sospesa. L'ultima sua fatica è *Marie Antoniette*. Oscar 2007 per i migliori costumi a Milena Canonero.

**Il film è disponibile in DVD distribuito dalla Sony Pictures.**



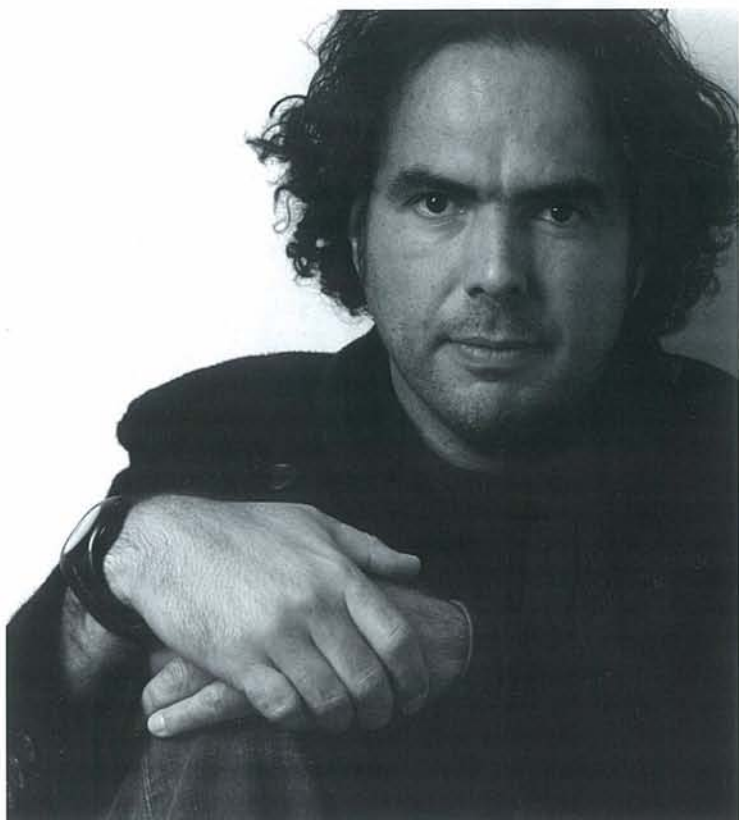


# Babel

di Luisa Barbato

## Alejandro Gonzalez Inarritu

Quarantenne regista messicano nasce come DJ radiofonico e come produttore di colonne sonore per film. Nel 2000 fa il suo esordio dietro la macchina da presa con il suo *Amores perros*, un thriller atipico ambientato a Città del Messico teatro di combattimenti tra cani, di rapine in banche e dove si aggirano loschi sicari e modelle da capogiro. Dopo aver girato nel 2001 un episodio del film corale *11 settembre 2001*, raggiunge fama e successo con *21 Grammi - Il peso dell'anima* pellicola presentata al Festival del Cinema di Venezia nel 2003 interpretata da Sean Penn, Benicio del Toro e Naomi Watts. Il film strizza un po' l'occhio al botteghino ed il regista impagina una vicenda che è (forse) un po' troppo sentimentale ma è girata con un tocco particolare. *Babel* (2006) il suo ultimo film sta raccogliendo premi e consensi. Che stia nascendo un vero autore?



*Babel* richiama la biblica Torre di Babele dove le lingue del mondo vengono confuse senza comunicare tra di loro, un'anticipazione, quasi un monito, della più moderna globalizzazione. E per il terzo film del regista messicano Alejandro Gonzalez Inarritu si può parlare di una globalizzazione innanzi tutto sul piano degli avvenimenti, la vicenda si svolge contemporaneamente in tre luoghi molto lontani: California, Marocco e Giappone, ma in un senso più ampio di una globalizzazione dei sentimenti.

La moderna Babele delle lingue viene illustrata con il colante della storia di un fucile: scelta non casuale, perché ciò che lega paesi e personaggi molto diversi fra loro è un oggetto di offesa, un'arma che inizialmente donata da un ricco a un povero, da un giapponese ad un marocchino, e quindi inscritta nell'ambito di uno scambio simbolico pacifico, finisce ben presto con l'assumere una vita propria, più coerente con la sua essenza immediata, e divenire la rappresentazione di un rapporto che implica la negazione dello scambio che ha dato avvio alla storia. L'ordine simbolico viene dipanato a rebours, poiché solo alla fine verrà svelato questo elemento catalizzatore di quanto lega fra loro Marocco, Stati Uniti, Messico e Giappone, ed i personaggi disposti, o giustapposti, su questo scacchiere planetario.

Cosa hanno in comune una coppia americana che cerca di dipanare la crisi matrimoniale con un viaggio organizzato in Marocco, una tata messicana che deve trovare il modo di recarsi al matrimonio del figlio in Messico con due esili bambini americani, un'adolescente giapponese sordomuta alla ricerca di una, anche estrema, affermazione personale? L'avvio è nel ferimento accidentale di una turista americana ad opera di due pastori adolescenti marocchini che usano in maniera avventata il fucile dato loro dal padre per tenere lontani gli sciacalli dal gregge, ma i vari passaggi di mano del fucile determinano una scansione di gesti, di eventi, ai quali nessuno riesce più a sottrarsi, come a un invisibile destino. Un destino che diventa tanto più inevitabile, quanto più la vicenda si ramifica in parti così distanti nel mondo, quanto più diventa corale.

Come fare a ricomporre le conseguenze di un solo gesto? Il film lascia aperta ogni possibilità che nasca dal sentire, dalla partecipazione emotiva dello spettatore, come dire che le vicende in posti lontani, tra persone diverse, rimandano a una comune ricerca di definizione, di senso, che parla un unico linguaggio: quello dei sentimenti. Una Babele che può essere ricomposta solo dagli affetti.

Ma il film del regista messicano non è solo questo. E' sempre presente l'osservazione rispettosa, ma in qualche maniera comprensiva, della macchina da presa. Si esprime negli sguardi della gente dei villaggi del Marocco che nella loro immobilità sembrano tutto comprendere e assecondare. Lo stridere tra civiltà diverse diviene a tratti esasperato, il mondo globalizzato è comunque ancora fatto di grandi differenze, sembra suggerirci il film, e queste differenze si venano di ironia nel disagio e nella rabbia dei turisti americani, persi tra le





stradine di uno sconosciuto villaggio del deserto marocchino, o nello stupore dei due ben educati bambini americani, alle prese con gli eccessi di una festa di matrimonio messicana, o nell'esasperazione del richiamo a modelli estremi occidentali degli adolescenti giapponesi.

Del resto, a legare inesorabilmente destini diversi non c'è solo il fato, ma nella nostra modernità anche la politica. La ricomposizione dei contrasti delle differenti culture, e della relativa ingiustizia sociale, avviene anche con la violenza, accade così che sia la violenza, oltre che le emozioni, ad accomunare le vite delle persone. Violenza della polizia, innanzi tutto, sulla quale il film sembra esprimere un giudizio severo in qualsiasi parte del mondo, violenza delle istituzioni e delle burocrazie, che impediscono le soluzioni più semplici, violenza della comunicazione massificata e invadente.

Inarritu ha dichiarato di aver voluto fare non un film politico, ma una riflessione sul peso della politica nella nostra vita, peso che può a volte essere schiacciante. I due bambini marocchini, in qualche modo alter ego di quelli californiani, divengono vittime di un ingranaggio che attribuisce al loro tragico giocare con un fucile una valenza terroristica, e quindi terrificante, e quindi immediatamente globale. Da lì parte un concatenarsi di eventi che nessuno riuscirà più a fermare e che farà proprio dei bambini o degli adolescenti, di tutte le parti del mondo, le principali vittime. Il film illustra bene l'attivarsi di un corto circuito che, pur se all'inizio involontario, innesca una sequenza tanto più catastrofica, quanto sempre più insensata, di conseguenze. Verrebbe da chiedersi quante volte le cose, nella nostra storia più recente, siano andate proprio così.

Non c'è soluzione a tutto questo, sembrerebbe suggerirci il film, la confusione, ormai non più delle lingue, ma della comunicazione, crea l'impossibilità a capirsi e il film, come il precedente *21 grammi*, è venuto da un senso tragico dell'esistenza. Il paragone con i film di Altman è quasi immediato, la sovrapposizione di piani spaziali e temporali, l'incrocio dei personaggi che si chiarisce solo nella parte finale del film, ma l'apparente confusione, e anche la leggerezza, che sempre aleggia nelle opere di Altman, qui vengono sostituite da una certa cupezza, quasi disperazione, che può

essere lenita, come in *21 grammi*, solo da una comunicazione empatica.

Le varie parti del mondo visitate dal film colpiscono, infine, per le differenze cromatiche: l'ocra del deserto in Marocco, il grigio del vetro e dell'acciaio di Tokyo, il giallo spento del deserto californiano, come a condensarne le differenze culturali. E sono le culture tradizionali dei paesi poveri che sembrano contenere le uniche risposte possibili alla Babele contemporanea. In Marocco, come in Messico, la comunicazione tra gli individui, le famiglie, le comunità è ancora possibile, parrebbe suggerirci il regista, i gesti sono portati dall'accettazione delle situazioni, la solidarietà rimane un valore, la sopravvivenza ha una sua dignità. Il contrasto con l'agitazione, spesso grossolana e aggressiva, di coloro che appartengono ai paesi ricchi ha l'evidenza della necessità.

Una sequenza per tutte sintetizza la distanza culturale: l'offerta di denaro da parte dell'americano (Brad Pitt) alla guida locale marocchina che, con il suo aiuto all'americana ferita (Cate Blanchett), aveva cercato, invano, di mediare due culture per certi versi inconciliabili, viene dignitosamente rifiutata. ●





# The prestige

di Paolo Boccara

Varcando la soglia del cinema, mi sono subito ritrovato nella Londra di fine ottocento, in quel periodo in cui nei teatri inglesi la gente era affascinata per gli spettacoli di abilità, di magia e di ipnotismo. Mentre davanti ai miei occhi si susseguivano le prime scene, ho iniziato ad ascoltare le parole di un attore conosciuto da tanto tempo. La sua voce era quella di chi stava per raccontare una fiaba: *“Ogni magia si svolge in tre atti: il primo è quello della promessa, in cui l’illusionista mostra qualcosa di ordinario: un mazzo di carte, un uccellino, un uomo. Il secondo atto è chiamato la svolta: l’illusionista prende quel qualcosa di*

*ordinario, e lo trasforma in qualcosa di straordinario. Ma ancora non applaudite, perché far sparire qualcosa non è ancora sufficiente; bisogna anche farla riapparire! Ecco perché ogni magia ha bisogno di un terzo atto: la parte più ardua, la parte che chiamiamo: il prestigio!”*.

Il film proponeva la storia di due illusionisti, il primo un vero uomo di spettacolo, sofisticato e affascinante, il secondo un po’ ruvido e purista, vero genio creativo, privo però della capacità di fare apprezzare al pubblico le sue idee. All’inizio li conosciamo come amici e compagni di lavoro, ma presto diventano acerrimi nemici, dal momento



in cui il loro più grande trucco di prestigio finisce male. Magia dopo magia, inganno dopo inganno, spettacolo dopo spettacolo, aumenta la loro feroce competizione, fino a non avere più limiti. Davanti al mio sguardo un po' turbato, la loro rivalità li trascinava in un'estenuante battaglia per la supremazia, impregnata di ossessione, di bugie e di gelosia con le più pericolose conseguenze, insieme a svolte mirabolanti e improvvisi colpi di scena.

Spettacolare ed elegante, drammatico e denso di humor, il film proponeva un sottotesto sul tema del doppio e lo declinava su figure come quella del gemello, del padre, dell'avversario e dell'antagonista. Col passare delle immagini notavo poi anche un continuo rimando tra il mondo di quei due illusionisti e le loro reazioni emotive *reali*. Anche il film funzionava come un vero e proprio gioco di prestigio: la finzione non finiva una volta che i due artisti scendevano dal palcoscenico. Anzi, tutto nella loro vita aveva a che fare con un'illusione (si trattasse di un dispetto per prevalere sul rivale, o di una dichiarazione d'amore per la propria donna), e al centro della loro esistenza c'era la cosa per loro più preziosa: il segreto che, in quanto non conosciuto dall'altro, permetteva il proseguimento della competizione.

Il film trascinava per un po' dentro questo stesso inganno, come invitando a scoprirlo, per poi riuscire a convincere che tutto non è mai quello che sembra davanti ai propri occhi. Quello che è importante notare, sembravano dire quelle immagini, è ciò che i nostri occhi non vedono: nel momento del trucco, i nostri occhi sono spesso coperti, o sviati. Così – sembravano ancora proporre – è spesso nella vita dove, come nello spettacolo, c'è una *tenda* a nascondere quello che accade, una *botola* dove spariscono le persone e la loro verità". Riecheggiavano le suadenti parole ascoltate all'inizio: "*Ora voi state cercando il segreto, ma non lo troverete, perché non lo state cercando. Non volete sapere. Volete essere ingannati!*". Si trattava di stare al gioco, farsi abbindolare, abbandonarsi al *prestigio*.

Alla fine del film ho cominciato a ripensare a quella strana sensazione per cui gli spettatori che affollavano i teatri londinesi mi sembravano un po' troppo ingenui. Come se nell'essere così alla ricerca dello straordinario, della sorpresa, della magia che non si vedeva, mi apparissero come troppo desiderosi di farsi ingannare. Poi mi sono però reso conto che, seguendo gli sviluppi di quella storia intricata, le immagini si erano susseguite anche nella mia mente come le mosse di un mago sul palcoscenico, fino ad essere anche io convinto di scoprire qualcosa che in realtà non sarei mai riuscito a *vedere*. Anche a me era stata fatta una *promessa*, mi era stata proposta una *svolta*, un colpo di scena, e avevo assistito infine ad un *prestigio*!

Il film, in quanto tale, era basato anch'esso su un'illusione intesa come inganno. Un'illusione però che, oltre che divertirmi in quanto spettacolo, mi aveva anche fatto vivere in un'area della mente direttamente collegata ai miei



## The Prestige

**Regia**  
**Cast**

**Christopher Nolan**  
**Hugh Jackman, Christian Bale,**  
**Scarlett Johansson, Michael Caine,**  
**Rebecca Hall, Andy Serkis,**  
**Piper Perabo, David Bowie**

**Sceneggiatura**  
**Durata**  
**Produzione**  
**Distribuzione**  
**Genere**

**Christopher Nolan, Jonathan Nolan**  
**2 h 15', colore**  
**USA, Gran Bretagna, 2006**  
**Warner Bros**  
**Azione**

sentimenti, "allo spazio crepuscolare e profondo della mia anima, che sfiorava la mia coscienza diurna"(I. Bergman). Attraverso quella dimensione particolare tra realtà interna ed esterna, avevo sviluppato dei pensieri, mi ero avvicinato a dei ricordi. Come spettatore mi ero un po' trasformato ed avevo avuto la possibilità di avviare un nuovo processo di conoscenza di me stesso e di un altro modo di rapportarmi con la realtà. Dando un mio senso ai vari personaggi, avevo attivato un processo creativo, avevo costruito su quella storia un'altra storia, di cui mi sentivo anche... un po' autore. ●



# Lo sguardo da cantastorie

## Le luci della sera

di Lori Falcolini



### Aki Kaurismäki

Autore, regista, montatore e produttore dei suoi film, Aki Kaurismäki è nato a Helsinki nel 1957. Grande appassionato di cinema, inizia come critico cinematografico; approda alla regia nel 1981 con il fratello Mika, anche lui regista, con cui realizza *La sindrome del lago Saimaa*, omaggio alla musica rock. Aki Kaurismäki esordisce nel lungometraggio con *Ariel* (1988). Tra i tanti film di successo realizzati ricordiamo *La fiammiferiaia* (1989), *Tatjana* (1994), *Nuvole in viaggio* (1996) e *L'uomo senza passato* (2002) che segna la consacrazione definitiva di Aki Kaurismäki da parte della critica e del pubblico. Insieme al fratello Mika ha fondato il Midnight Sun Film Festival di Sodankyla.

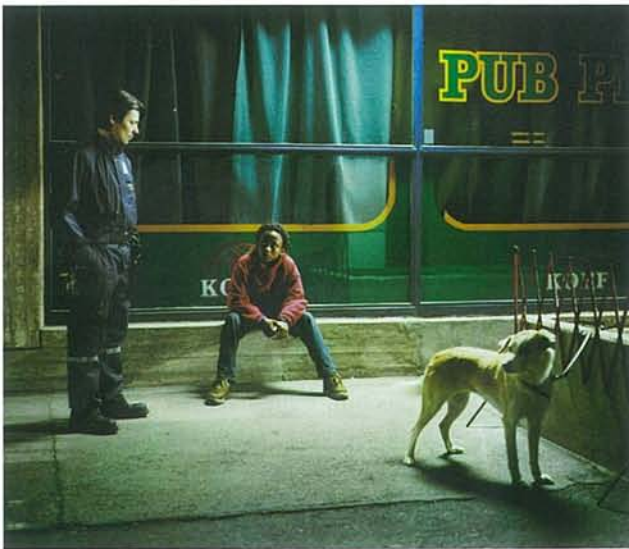
*Le luci della sera* ha vinto il Gran Premio della Giuria al Festival di Cannes 2006.



Si conclude con *Le luci della sera* la trilogia dei perdenti, come il regista finlandese Aki Kaurismäki ha definito i personaggi tristi e squallidamente quotidiani di suoi tre film. *Nuvole in viaggio* (1996) è la storia di due perdenti, marito e moglie, che si ritrovano senza lavoro da un giorno all'altro; *L'uomo senza passato* (2002) racconta le disavventure di un uomo che perde la memoria in seguito all'aggressione senza senso di tre balordi; *Le luci della sera* (2006) è la storia di una guardia notturna di nome Koistinen che per solitudine cade nella rete di una donna, complice di un gruppo di delinquenti, e finisce implicato in una rapina nel centro commerciale dov'è di sorveglianza. In quest'ultimo capitolo della trilogia, lo sguardo impietoso di Kaurismäki "sulla pazzia del mondo contemporaneo e sulle alienazioni che ci siamo abituati a subire ma che giorno dopo giorno ci annientano" potrebbe fare pensare a un film agghiacciante da evitare con cura anche per la lentezza della narrazione e i dialoghi quasi inesistenti. Ma...

Notte. Il tango *Volver* nell'interpretazione nostalgica e sensuale di Carlos Gardel sembra estraneo alla periferia fredda e anonima di Helsinki. Koistinen cammina con la divisa, l'espressione triste e un grande mazzo di chiavi alla vita; si sofferma a guardare tre uomini che chiacchierano





## Le luci della sera

<b>Regia</b>	<b>Aki Kaurismäki</b>
<b>Cast</b>	<b>Janne Hyytiäinen, Maria Heiskanen, Maria Järvenhelmi, Ilkka Koivula</b>
<b>Fotografia</b>	<b>Timo Salminen</b>
<b>Montaggio</b>	<b>Aki Kaurismäki</b>
<b>Produzione</b>	<b>2006, Finlandia, Germania, Francia</b>
<b>Durata</b>	<b>78' colore</b>
<b>Distribuzione</b>	<b>Bim</b>
<b>Genere</b>	<b>Drammatico</b>

senza accorgersi di lui ed entra infine nella centrale di sorveglianza dove lavora. Sguardi veloci e significativi parlano, prima delle parole, del mondo maschile e duro a cui appartiene ed anche della diversità che lo estrania da tutti. Koistinen ha sogni di rivalsa: non sarà per sempre un povera guardia notturna; si metterà in proprio e avrà una donna. Ma le nuvole arrivano nel suo cielo e per un incontro del destino la vita cambia in un attimo di male in peggio. In un bar fumoso e squallido come possono esserlo solo quelli di periferia, una bella bionda si siede al suo tavolo. Koistinen, assurdamente fiducioso nei suoi sogni, non si chiede chi sia o cosa voglia. Dopo pochi convenevoli le chiede "Ci sposiamo?", e lei "Magari dopo, prima andiamo al cinema e conosciamoci meglio". Anche se da questo punto in poi Koistinen inizia la discesa verso un baratro che sembra non avere fondo, lo sguardo da cantastorie di Aki Kaurismäki, impietoso ed incantato nello stesso tempo, riesce a dare a *Le luci della sera*, come anche alle altre storie della trilogia, una dimensione di fiaba e un senso psicologico profondo alla condizione di perdente.

A differenza di altri personaggi 'perdenti' del cinema - come la protagonista del film *Le onde del destino* di Lars von Trier che lotta fino a morire contro il destino che ha colpito il marito in un folle desiderio di sacrificio - i perdenti di Kaurismäki si abbandonano alla perdita che li colpisce come se fosse un destino ineluttabile. In questa loro accettazione non c'è però masochismo, bensì uno stralunato e istintivo ottimismo fondato sulla convinzione che dal male alla fine nasce un bene. In effetti è proprio nel momento in cui i personaggi accettano di dover perdere tutto che inizia la trasformazione delle loro vite. In *Nuvole in viaggio* i due disoccupati riescono a trovare un nuovo lavoro quando perdono i ruoli lavorativi a cui sono stati fino ad allora aggrappati per esistere: l'ex tranviere si ritrova senza patente e l'ex capo cameriera si abbassa a cercare un lavoro di parrucchiera. Nel film *L'uomo senza passato* lo smemorato ha la possibilità di tornare al suo passato ma vi rinuncia per un presente umile ma più affettivo.

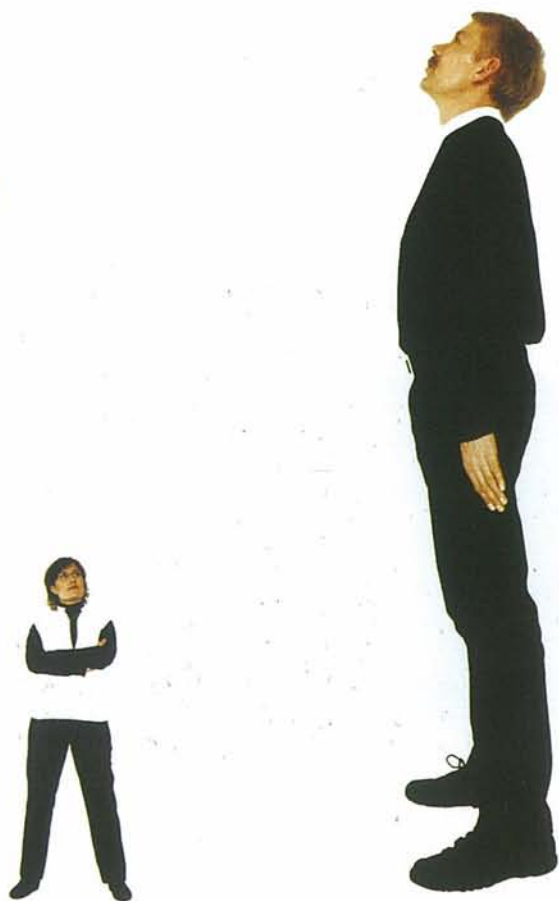
In *Le luci della sera* Koistinen è solo perché non sa godere di ciò che ha a portata di mano; non ha amici e viene ammaliato dal canto di una sirena perché non si accorge



della donna del chiosco di salsicce che lo ama in silenzio. Koistinen deve perdere tutto quello che ha - lavoro, casa, libertà e sogni - per riuscire ad accettare la mano che gli porge la donna del chiosco. Come in una fiaba Koistinen, povero cristo, vive avventure straordinarie, incontra orchi e una fata cattiva, supera da solo prove tremende ed alla fine, quando tutto sembra perduto, si salva.

"Chaplin — dice il regista finlandese — è il più grande in assoluto. In una sua singola inquadratura c'è tutto, dal dramma al comico". Koistinen, un po' *vagabondo* di Chaplin, un po' Buster Keaton, lascia intravedere sotto le vesti da perdente un ostinato ottimismo ed una dignità commoventi, come quando per un cane affronta tre omaccioni che a guardarli si capisce subito che lo riempiranno di botte; oppure quando potrebbe sfuggire al suo destino tradendo la donna che l'ha sedotto ma, inguaribile romantico, resta a fumare aspettando che lo arrestino. Per la mancanza totale di effetti speciali, per i continui piani fissi e un'arte fondata sulla sottrazione che riduce all'essenzialità luoghi ed attori, lo spettatore è costretto ad entrare in una dimensione quasi onirica che unifica ogni cosa e che va oltre il vedere e il sentire. E così gli oggetti si animano, il cane 'parla' e Koistinen e gli altri attori non hanno più bisogno di parole. ●





# Il grande capo

regia di Lars Von Trier

di Alberto Angelini

“La dismisura genera il tiranno” si legge in Sofocle. Il confine che separa il legittimo re dal *tyrannos* è sottile e, a volte, quasi impercettibile. Edipo, assunto al trono di Tebe, dopo aver superato l’ordalia della Sfinge, si trasforma, da salvatore, sovrano sollecito del benessere dei suoi sudditi, nella causa della punizione divina, la terribile pestilenza, il *miasma* che ammorba la città. Ciò avviene inconsapevolmente, senza segnali visibili, quindi contrastabili. Edipo, suo malgrado determina la rovina dei suoi sudditi perché il potere, autonomamente, prevede questa possibilità ed è comunque esposto, in senso mitologico, alla possibilità di determinare la catastrofe della tirannide. Al di là del mito, ciò che fa emergere il tiranno dal benevolo regnante è il venir meno di una “misura” che indirizzi l’assolutezza del potere verso “il bene dei sudditi”; che mantenga un potere non *ab-soluto*, sciolto, ma anzi *vincolato* all’obiettivo di giovare alla comunità. Altrimenti il re diviene un despota e il potere un dominio.

Per trasformare queste e altre serie riflessioni provenienti dal materiale della tragedia nell’elemento di una paradossale commedia capace di sfociare in scene farsesche, occorre l’arte di un valido regista come Lars Von Trier. Egli abbandona parzialmente il suo tradizionale pessimismo e sospende il film *Wasington*, senza acca, l’ultimo della sua trilogia americana, dopo *Dogville* e *Manderlay*, per offrirci una commedia gradevolmente demenziale e barocca. Sono passati anni dal manifesto *Dogma 95*, di cui Von Trier fu promotore, che rivendicava l’esigenza di superare i rigidi codici del linguaggio filmico. Tuttavia egli non rinuncia mai al suo anticonformismo drammaturgico e tecnico.

Ne *Il Grande Capo*, fin dall’inizio, le intenzioni sono dette e la finzione svelata. Per una volta il regista non si nasconde, proprio mentre narra quanto sia importante, per il potere, non farsi riconoscere. Nel riflesso di un vetro del palazzo

dove si svolgerà tutta l’azione si specchia una cinepresa (citazione da Vertov degli anni ’20), mentre, evocando una certa drammaturgia favolistica, l’Io dell’autore diviene il narratore,

la voce fuori campo il *deus ex*, o meglio *extra machina*, che ci mette a conoscenza delle sue intenzioni. Ci comunica che stiamo guardando una commedia, ci spiega, bontà sua, come dobbiamo leggerla, valutarla e di quali emozioni è opportuno far tesoro. Questo tipo di irriverenza nei confronti dello spettatore e di alcuni codici del cinema determina una espressività ancor più strutturata e complessa, anche se tecnicamente problematica. Comunque, il risultato è una commedia gradevolmente demenziale, la cui organizzazione narrativa è garantita proprio dalle regole espresse dall’Io narrante. E noi siamo disposti a credergli, perché sembra che tali regole vengano rispettate: dalla pretesa



che una commedia non debba far riflettere, al commento finale, a mò di epitaffio: “Chi è venuto qui, aspettandosi questo, se l’è meritato”. E’ un esercizio che ha le sue radici in una tradizione barocca, assai lontana dalla cultura danese, quindi più nuova in quel contesto che in ambito latino, dove i Cervantes e i Pirandello hanno fin troppo svelato, nel corso dei secoli, finzioni e controfinzioni nella messa in scena del mondo. Sono consapevoli finzioni anche i propositi modesti dichiarati dalla voce narrante. L’opera offre molto di più di quanto si prefigge. La consapevolezza di ciò trapela da una frase che il regista si lascia sfuggire: “Ogni buona commedia non è mai innocua”. Similmente, sarebbe un atteggiamento superficiale ritenere più facile la messa in scena, anche cinematografica, di una commedia, per sue intrinseche caratteristiche di “leggerezza”. La materia narrativa del film è vivace; la messa in scena è originale e fin troppo ricca di sperimentazioni; la forma appartiene alla commedia, la sostanza possiede spunti tragici.

Il fondatore e proprietario di una azienda danese di informatica, tale Ravn, psicologicamente insicuro e bisognoso di approvazione, da anni, per essere ben visto dagli impiegati, attribuisce le decisioni più sgradite a un immaginario “Grande Capo”, residente negli USA. E’ un soggetto invisibile e impopolare, ma mentalmente immanente nei dipendenti, ciascuno dei quali ha interiorizzato con il capo un virtuale rapporto personale, a seguito di subdole e rare e-mail che lo stesso fondatore, nel corso degli anni, ha spedito fingendosi il capo medesimo.

Il personaggio Ravn è un re egoista e vile, che coltiva il seme della tirannia senza saper regnare ed è interpretato da Von Trier, un regista che, invece, sa dirigere. Quest’ultimo anzi, in questo film, è ossessionato dal desiderio di controllare la camera e, contemporaneamente, con ambivalenza, dalla voglia di trasgredire i codici linguistici cinematografici, a costo di forzare i processi mentali e fisici della percezione visiva.

Accade che Ravn voglia vendere l’azienda, addirittura all’insaputa dei dipendenti e con l’intenzione di lasciarli sul lastrico. Il suo “potere occulto” assoluto lo ha assolutamente corrotto e, in forma scissa, organizza la rovina dei suoi colleghi di lavoro, continuando a ricevere dai medesimi, ignari, le manifestazioni di affetto e stima di cui ha bisogno. Per realizzare la vendita, però, è necessaria la presenza fisica di un amministratore delegato che firmi: il “Grande Capo”. L’unica soluzione è assoldare un attore che lo impersoni.

Compare Friedrick, farsa vivente dell’attore disoccupato e pieno di sé, alla disperata ricerca di un pubblico disposto ad ascoltare il suo “*Monologo di uno spazzacamino in una città senza camini*”, per recitare il quale, nei momenti meno opportuni, tende a sporcarsi il viso di fuliggine. Come i dipendenti dell’azienda, con le loro reciproche relazioni affettive, evocano ridicoli psicodrammi e assurde tecniche di psicoterapia grupppale, così Friedrick è la cari-

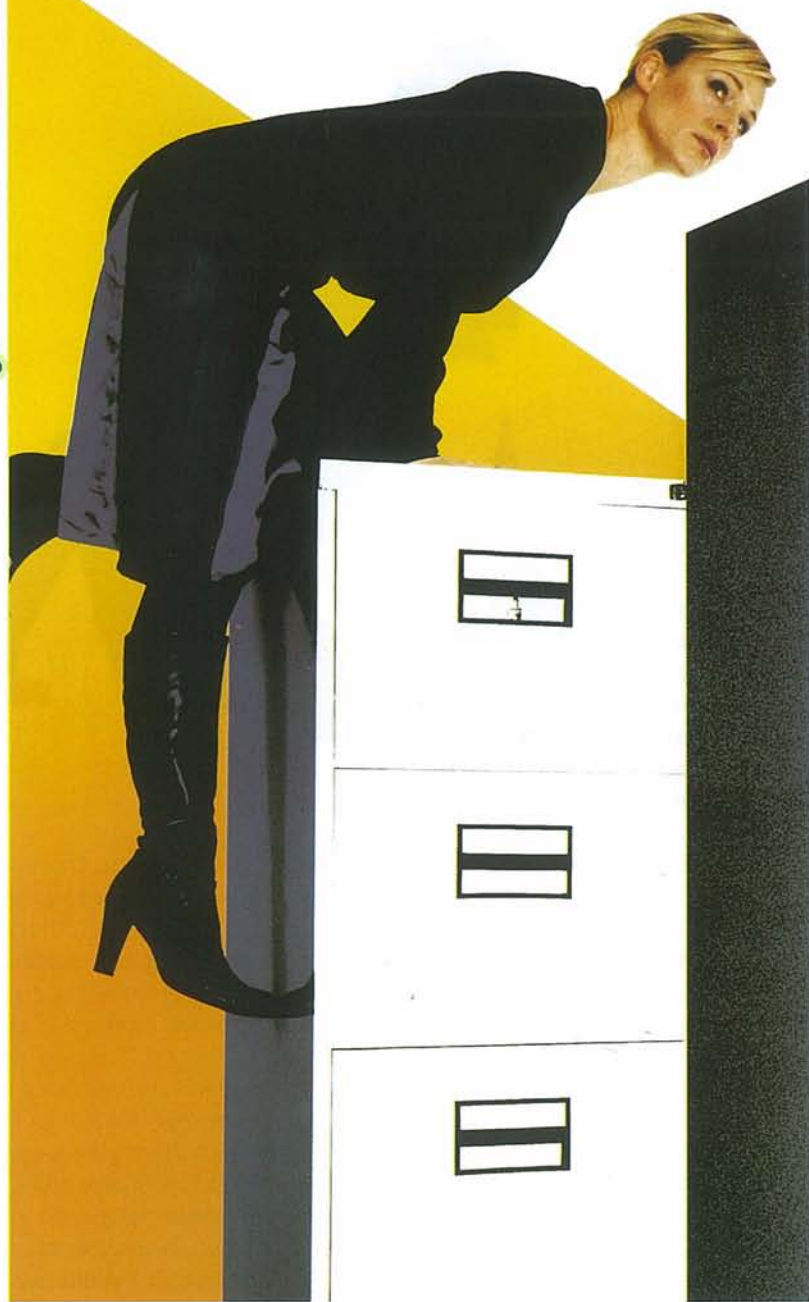


catura dell’attore narciso e infantile, immerso in fantasie d’arte e successo che potrebbero redimerlo dalla sua inconsistente situazione. E’ l’ennesima presa in giro del “Gioco della recitazione” e del *metodo Stanislavskij*, assieme all’incomprensibile e intangibile mondo informatico e al rapporto, a quanto pare, particolarmente aspro che gli acquirenti dell’azienda, islandesi, hanno con i danesi. Il personaggio di Friedrick è il più riuscito e, analogamente a Ravn, sembra qualcosa che non è. Come Narciso non ha la forza di perseguire la ricerca dell’autenticità e gioisce per la vittoria del riflesso sulla “vera” realtà, con la conseguenza di un epilogo tragico. Sarà l’infantile narcisismo di Friedrick, che difende il suo Eden fittizio da spazzacamino senza camini a danno di tutti, a causare la vendita dell’azienda. Un avvenimento vessatorio e castrante che, oltretutto, renderà vano ogni tardivo ripensamento e senso di colpa dell’occulto padre-padrone Ravn.

Una farsa dal finale infausto; ma la materia umana è sempre la medesima. In questo caso, inoltre, al centro narrativo sono collocati sia i personaggi, sia la narrazione stessa, nella voce del regista. Egli si compiace così di ricordarci, in forma anche troppo classica per un innovatore, come tutto è finzione e che si può acconsentire ad essa solo tenendola a bada con una superiore consapevolezza.

Escludendo pretese pedagogiche, anche la tecnica di ripresa cinematografica può essere una riflessione estetica. Von Trier, in virtù di una proposta concettuale, aveva girato i suoi film sostanzialmente con la camera a mano proponen-





## Lars Von Trier

A Lars Von Trier **eidos** ha dedicato la rubrica "Il Personaggio" nel numero 1 *Cinema e Affetti* del 2004. Si veda "Da Dogma a Dogville: l'universo di Lars Von Trier", di Francesca Calioni Bembo.



do, in contesti di ottimo valore drammaturgico, immagini tremolanti e scompensate, estranee alla psicofisiologia dello spettatore in sala, con l'intento di superare i tradizionali "codici cinematografici". E' questa moda fastidiosa, fortunatamente, ad essere superata ne *Il Grande Capo*. Finalmente le scene sono girate con la macchina fissa, eliminando i viscerali tremolii propugnati dal manifesto *Dogma 95*. Ma Von Trier, anche a scapito dell'equilibrio percettivo e tecnico, proprio non ce la fa ad evitare le provocazioni ideologiche. Le riprese del film sono state realizzate con il cosiddetto sistema Automavision, dove un computer, al posto del direttore della fotografia, decide, in

base a un programma predefinito, il taglio e la luce delle inquadrature. Come risultato, una commedia vivace e divertente viene raccontata con una cinematografia brusca e disallineata, con forti sbalzi di luce, contestando ideologicamente la tradizionale fluidità del girato; magari consueta, ma conforme ai meccanismi della percezione cinematografica. Come accade spesso, in ambito ideologico, si scambia la natura con la cultura. Ripensando, in grande, alla cosiddetta sconfitta delle ideologie, verificatasi nella seconda metà del secolo scorso, faticare, in piccolo, nella visione di un bel film, per motivi ideologici, non è detto sia un progresso. ●



# Quei loro incontri

regia di Jean-Marie Straub  
e Danièle Huillet

di Luca Bandirali



Quasi trent'anni dopo un film di svolta come *Dalla nube alla Resistenza*, che ne definì il profilo storico-geografico di "cineasti italiani" – come loro stessi hanno amato definirsi, nonostante il disinteresse degli italiani nei loro confronti – lo scorso anno Straub e Huillet sono tornati a un testo a loro molto caro, i *Dialoghi con Leucò* di Cesare Pavese. Hanno selezionato gli ultimi cinque dialoghi; li hanno condivisi con il gruppo di attori non professionisti che da qualche anno sono gli interpreti privilegiati delle loro opere; li hanno, infine, filmati. L'esito è una delle massime autoaffermazioni che attualmente il cinema può ancora conoscere. Ogni film di Straub e Huillet è una scuola di sguardo e di ascolto; questa, che è forse la loro conclusiva lezione, ha l'evidenza di un teorema dimostrato: c'è il quadro finito (un "quadro di ferro", come dice Straub citando Fritz Lang) e c'è il reale infinito, che accade, e che il quadro circonda. Questa inquadratura insegna che non c'è estetica senza logica; che il progetto è la precondizione del gesto espressivo e del caso; contro tutte le teorie del genio, Straub spiega che "se all'inizio non c'è costruzione e pensiero, il caso non vi farà alcun regalo; porta via tutto, oppure non gli si lascia la possibilità di intervenire, al poveretto".

## Cesare Pavese Dialoghi con Leucò



Einaudi

Ciascuno dei cinque dialoghi è messo in scena sulla base di un principio di composizione visiva e sonora; nel primo, per esempio, i due attori cominciano la scena di spalle alla macchina da presa; il totale consente di interessarsi tanto degli aspetti plastici di questa composizione, quanto di quelli figurativi; quindi attraverso un montaggio letteralmente analitico ci si avvicina ora all'uno ora all'altro attore, senza che questo violi l'integrità dello spazio fondato dalla prima inquadratura (si mantiene il medesimo punto di vista su quello spazio, è l'ottica della macchina da presa che cambia, precisando questo punto di vista che diventa, appunto, analitico). I corpi sono fermi, vivi, come gli alberi che fanno loro da appoggio o da sfondo. Vivono nella presenza: non nell'enfasi della gestualità, ma nell'asprezza rocciosa della parola. La parola letteraria è elaborata metricamente da Danièle Huillet, che è responsabile dell'inquadratura sonora, e restituita dagli attori sfrondata di patine culturali; scompare la "letteratura" e si affrontano, in una dialettica serrata, gli elementi linguistici e paralinguistici, i significati e i respiri.

Questo è il cinema sonoro! Direbbe Straub con la veemenza dei giusti. ●



# John Ford

## Uno sguardo sull'altra faccia del western

di Fabio Troncarelli



La psicoanalisi diffida del western. L'aria aperta, il gusto per l'azione, le sparatorie, i duelli, le spaccate, il maschiismo... Che cosa ha che vedere tutto questo con l'analisi dell'inconscio? Non si tratta, in fondo, di un intrattenimento superficiale fatto di personaggi stereotipati e di storie sempre uguali? A ben guardare, le cose non stanno così. Ho detto "a ben guardare" intenzionalmente. Infatti bisogna guardare bene, con molta attenzione, se vogliamo entrare in sintonia con i grandi autori di western.

Prestare attenzione è un impegno gravoso oggi: nella civiltà delle immagini l'occhio è saturo. Cento anni fa le cose andavano diversamente. Cento anni fa la fotografia e il cinema erano stati inventati da poco e tutti guardavano le figure riprodotte su pellicola come guardavano un quadro o uno spettacolo teatrale: senza distrarsi, con calma, con acume, cercando di decifrare il significato di ogni immagine.

Cento anni fa si diffusero negli Stati Uniti i primi western e non è un caso: il film d'avventura era infatti il massimo divertimento possibile per spettatori incollati allo schermo e pronti a captare ogni segnale. Il film all'aria aperta bombardava il pubblico di stimoli e lo inebriava con i violenti contrasti tra luci ed ombre, sfruttando l'onda lunga della rivoluzione visiva dei quadri degli Impressionisti. Nello stesso tempo affrontava temi fondamentali per l'identità culturale americana, temi già divulgati ampiamente dai romanzi d'appendice e dai quotidiani. Si formò così rapidamente un repertorio di personaggi e situazioni tipiche, il canovaccio di tutte le storie western. Come nella Commedia dell'Arte italiana il principio guida è quello della variazione sul tema: il pubblico si affeziona alle infinite rielaborazioni di trame e maschere fisse che gli permettono di divertirsi senza pensare, di identificarsi senza riserve, di sognare senza paura.

Che cosa si può ricavare da un simile straordinario strumento?

I mediocri si limiteranno a sbarcare il lunario, ma uno Shakespeare tirerà fuori capolavori dagli stereotipi. Tuttavia questi stereotipi sono fondamentali per il capolavoro stesso: se vogliamo capire l'innovazione del genio dobbiamo capire e rispettare il repertorio cui attinge. Ritorniamo così al punto di partenza: dobbiamo saper vedere, saper osservare, saper distinguere perché il messaggio dell'autore si cela nelle pieghe dello stereotipo e ne costituisce la trama segreta. Dunque non dobbiamo disprezzare le sparatorie, gli inseguimenti, le forti tinte, il manicheismo del western: è questa la materia di cui sono fatti i sogni di esseri umani che hanno diritto di essere ascoltati.

Ma se questo è vero che può scoprire la psicoanalisi nei western? Prendiamo un capolavoro di John Ford: *Sentieri selvaggi* (1956). Ethan Edwards, un razzista spietato, insieme a Marty, un trovatello con sangue indiano, cerca con folle accanimento la nipote Debbie, rapita dai comanches e divenuta a forza moglie del capo tribù Scar: non vuole salvarla, vuole ucciderla per lavare l'onta e vendicarsi degli indiani. Ma al momento in cui la ritrova dopo



un'autentica odissea durata anni e anni, viene sopraffatto dall'affetto e segue l'esempio di Marty: salva la ragazza e la riporta a casa.

Ridotta all'osso la storia è tutta qui. Ma se sappiamo guardare scopriamo ben altro. I critici hanno notato più volte che il capo indiano Scar è una sorta di "doppio" di Ethan. Dunque, la lotta tra due individui opposti è simbolicamente la lotta di un solo individuo con sé stesso: il bianco represso e solo superficialmente civilizzato se la prende paranoicamente con il suo alter ego, selvaggio e disinibito, ma altrettanto paranoide, perché realizza ciò che egli desidera e non osa confessare: l'incesto con la nipote. Il film è dunque una sorta di allegoria del conflitto tra un Io immaturo e un Es brutale.

Non è questo l'unico significato del film. Lo comprendiamo se sappiamo distinguere altri messaggi cifrati che ripropongono temi psicoanalitici sotto mentite spoglie. Perché Ethan non riesce mai a spendere i suoi soldi e alla fine gioca compulsivamente con una monetina? Perché pur conoscendo benissimo la cultura degli indiani e parlando bene la lingua *comanche* è razzista? E Scar, il grande capo, perché è così crudele? Perché ha la collana che Ethan ha regalato alla nipote? E perché Debbie ha perduto la sua bambola? Perché Debbie dice che i *comanches* sono la sua famiglia? Perché Marty non riesce mai a coprirsi con una coperta e si arrabatta sempre, combinando pasticci? E perché alla fine è solo grazie a lui, il bastardo con sangue indiano, che il conflitto tragico si scioglie?

Il filo conduttore del film è la perdita dell'oggetto transizionale, dell'illusione e della speranza. I personaggi del dramma sono "fissati al trauma" che distrugge le loro illusioni "transizionali" e il loro futuro, inchiodandoli al furore psicotico che li muta in belve o all'angoscia di annientamento che li pietrifica. Ethan, amico degli indiani diventa loro feroce nemico perché hanno ucciso sua madre (lo sappiamo da una lapide su una tomba: basta saper guardare con attenzione!) e hanno rapito e violentato la nipote; Scar, che ha avuto i figli assassinati dai bianchi, strappa feticcisticamente scalpi ai bianchi in cambio dei figli perduti, senza riuscire mai ad andare in pareggio in questa macabra contabilità; Debbie, che ha perso l'infanzia e la sua bambola, ha solo l'imbarazzo della scelta tra essere schiava del suo rapitore o essere uccisa dallo zio; e Marty, che ha perso prima i genitori e poi la famiglia che lo ha adottato, non riesce mai a coprirsi perché, nella sua condizione di *outcast*, non sa che cosa sia la "coperta di Linus". In questa situazione è sintomatico che il denaro di Ethan non sia mai speso: senza la "transizione" non c'è più "transazione"! Ed è altrettanto significativo che sia un ragazzo senza famiglia e senza onore colui che risolve tutto con un gesto impulsivo: lo slancio di chi non ha da perdere neppure le sue catene. L'adolescente descritto da Erikson negli anni in cui il film fu realizzato, per quanto sbandato ed emarginato, si dimostra più sano, con il suo istinto vitale, dei sedicenti adulti,







dilaniati da tendenze schizo-paranoidi degne di Melanie Klein.

A conferma dell'atmosfera psicoanalitica del film vanno segnalate due "citazioni" che nessuno ha mai notato. La prima è nella bellissima scena in cui Ethan salva la nipote: il gesto che fa l'uomo è una chiara citazione del celebre *I misteri di un'anima* di Pabst. Ethan solleva in alto Debbie esattamente come il protagonista del film di Pabst, che solleva la figlia, alla fine dell'opera, dopo essere guarito dalle sue ossessioni grazie alla psicoanalisi. La seconda "citazione" è quella di un saggio giovanile di Freud, *Le neuropsicosi da difesa* nel quale compaiono due personaggi femminili che ritroviamo del film: "la madre che si è ammalata per la perdita di un figlio ed ora culla incessantemente un pezzo di legno tra le sue braccia", cioè una delle prigioniere degli indiani; e "la sposa abbandonata, la quale abbigliata col vestito da sposa, aspetta da anni il promesso sposo", cioè Laurie, l'eterna fidanzata di Marty che lo aspetta per anni e anni e alla fine lo ritrova vestita con l'abito delle nozze (anche se questo abito doveva servire per sposare un altro). Qualcuno potrebbe chiedersi: com'è possibile che un uomo come Ford, che si faceva passare per rozzo ed incolto, potesse conoscere Freud? Gli increduli devono ricredersi. Guardate con attenzione (la solita "dovuta attenzione") un altro film di Ford (stavolta non è un western) *L'Ultimo urrà*: nell'ufficio di uno spudorato Spencer Tracy, che recita la parte di un vecchio marpione della politica, c'è il ritratto di Freud. E' questo il nume tutelare dei vecchi volponi che si sono fatti da sé e che devono nascondere ad un mondo brutale la loro cultura, la loro vulnerabilità, la loro fragilità psichica.

Freud è onnipresente nei film di Ford, siano essi western o no. E' presente in *Pilgrimage*, nel quale la madre tiranna ammette di aver provocato la morte del figlio per il suo morboso attaccamento edipico. E' presente nel meraviglioso

so *Judge Priest*, che sembra una metafora del concetto freudiano di *Après-coup*. E' presente nel pirandelliano, struggente, bellissimo *L'uomo che uccise Liberty Valance*, che ripropone un'altra volta il tema del doppio, del sosia, dell'alter ego (che Ford affronta anche in altri films, come *Tutta la città ne parla*).

Da dove veniva la cultura psicoanalitica fordiana? Innanzi tutto va considerato l'influsso della cultura espressionista tedesca. Ford fu sempre un grande ammiratore dei registi tedeschi come Lang, Murnau e Pabst e studiò le loro opere con cura. Nel 1927 ebbe occasione di visitare gli studi dell'Ucla di Berlino e si fece proiettare in una saletta privata tutti i capolavori dell'espressionismo, in compagnia di Friedrich Murnau che fu prodigo di spiegazioni e commenti: tra i films visti c'era anche *I Misteri di un'anima* che era uscito sugli schermi l'anno prima.

Un'altra occasione per Ford di familiarizzarsi con Freud potrebbe essere stata offerta dal lungo rapporto con lo sceneggiatore Dudley Nichols. Raffinato intellettuale, Nichols scrisse e diresse films esplicitamente ispirati dalla psicoanalisi, intrattenendo un rapporto personale con un autore altrettanto ispirato dalla psicoanalisi, il drammaturgo O'Neill.

Ma oltre a ciò ed oltre alle informazioni tratte dalle sue letture, sterminate anche se mascherate, Ford ebbe un'altra fonte di ispirazione insospettata in casa propria. La moglie Mary, da giovane, aveva lavorato in una clinica come infermiera dei reduci di guerra affetti da nevrosi posttraumatica, dopo essersi specializzata sull'argomento. Il manuale per questo tipo di infermiere era allora *Shell shock and his lessons* di Grafton Elliot Smith e di Tom Hatherly Pear (Londra 1917) che prendeva esplicita posizione a favore di Freud e ne divulgava le teorie. Chi l'avrebbe mai detto che dietro ai più bei films di cow boys c'è la psicoanalisi "fatta in casa"? ●



# L'insolito caso di Mr. Hire



di Ignazio Senatore

*“La mia avidità di guardare è tale che i miei occhi finiranno per consumarsi e quest'usura delle pupille sarà la malattia che mi porterà a morire. Una notte guarderò così fissamente nel buio che ci finirò dentro.”*  
Michelangelo Antonioni

*“La scopofilia comincia a partire dall'osservazione del movimento dell'oggetto spiato. (...) Lo scopofilo non spia soltanto ciò che è proibito ma anche ciò che è sconosciuto; in altri termini, la scopofilia ha bisogno di scoprire l'ignoto.”*

Da “L'uomo che guarda” di Alberto Moravia

Schivo, taciturno e sempre rannicchiato in se stesso Monsieur Hire (Michel Blanc) conduce una vita riservata, in un anonimo condominio di una cittadina francese. Solo e senza amici, la sera dopo aver lavorato nella sua piccola sartoria, rientra a casa e spia nel buio Alice (Sandrine Bonnaire), la sua bella ed inquieta dirimpettaia. Una donna viene assassinata ed i sospetti della polizia ricadono su di lui. Hire sa che il delitto è stato compiuto da Emile (Luc Thuiller) il fidanzato di Alice, ma tace, nel timore che la sua amata possa essere accusata di complicità. La ragazza comprende che Hire è uno scomodo testimone, inizia a ronzargli intorno e lo smaschera, rivelandogli che ha scoperto che ogni sera la spia dalla sua finestra. La polizia brancola nel buio ed Hire, in cambio del proprio silenzio, propone ad Alice di andare a vivere con lui in Svizzera. Lei accetta ma l'aspetterà, invano, alla stazione. Deluso e con il cuore in frantumi ritorna a casa dove troverà ad attenderlo la polizia; Alice lo ha incastrato nascondendo la borsetta della vittima nell'armadio di casa sua... Per sfuggire alla cattura, Hire si arrampica sui tetti e muore, precipitando nel vuoto.

Chi è veramente questo personaggio dal pallore cereo e cadaverico, bassino e del tutto ordinario che si aggira sulla scena: un voyeur che si eccita nello spiare, al buio, i movimenti della dirimpettaia od un uomo alla ricerca disperata d'affetti e tenerezza? Leconte, uno dei registi più sensibili cantori dell'animo umano, traspone fedelmente sullo schermo il romanzo *Il fidanzamento di Mr Hire*, scritto da Georges Simenon nel 1933 e tradotto successivamente sullo schermo nel 1946 da Julien Duvivier con il suo impareggiabile *Panico* (Panique). Rispetto al testo originario dello scrittore belga ed al film di Duvivier, il regista dona ad Hire un aspetto più fragile ed indifeso e soprattutto depura al massimo gli aspetti erotici della vicenda non concedendo al tenero e sconso-



lato protagonista neanche la felicità di scambiarsi con Alice un timido bacio. Il film, sospeso, poetico e melanconico, è immerso in un'atmosfera impalpabile ed impreziosito da frasi sommesse e trattenute. Ma il fascino del film risiede soprattutto negli sguardi; non solo quelli dal sapore voyeuristico che Hire rivolge dal buio della sua stanza verso l'appartamento di Alice ma quelli che le lancia, per tutto il film, alla ricerca di un'impossibile rêverie.

A differenza degli altri insolenti guardoni che hanno popolato la storia del cinema (*Omicidio a luci rosse*, *Sesso, bugie e videotape*, *L'uomo che guarda*) Hire è un uomo costretto a rubare un amore che, da sempre gli è stato negato per il suo aspetto fisico. Eppure il suo sguardo è candido e puro e lui non scruta Alice per ricavarne un piacere sessuale ma solo per cercare di stabilire un flebile e fugace contatto emotivo con lei. In un dialogo struggente Hire, a bassa voce, le confesserà: *"Ci sono dei giorni in cui comincio a piangere da solo in casa, senza poter smettere... Non l'ho mai detto a nessuno. Da quando lei è venuta a vivere di fronte, tutto è cambiato... La prima volta l'ho vista per caso, poi non ho più potuto staccare gli occhi da quella finestra. E se non faccio più l'amore con queste ragazze è perché sono innamorato di lei. Io l'amo Alice..."* E quando Hire scoprirà che lei l'ha tradito non proverà rabbia nei suoi confronti e prima di scappare, si congeda, dicendole:

*"Le sembrerà ridicolo Alice, ma non riesco egualmente ad avercela con lei. Sono solo triste da morire. Ma non fa niente. Lei mi ha donato la gioia più grande della mia vita."*

Leconte dosa perfettamente i tempi della narrazione ed al tenero e smarrito protagonista contrappone Alice, una delle creature più algide mai apparse sullo schermo, moderna dark-lady, con il cuore arido ed impagliato, che pur di salvare il suo Emile, accuserà Hire senza provare il minimo rimorso. Film sull'inaccessibilità di certi sentimenti e sull'illusione che lo sguardo possa (da solo) riempire (e nutrire) il cuore di un innamorato.

Splendido l'arrangiamento del Quartetto in sol min. op. 25 di Brahms.

Da sottolineare come il titolo in italiano generi confusione; in luogo del più semplice "Monsieur", è stato imposto un confusivo "Mr". Per chi è così timido che può toccare le donne solo con gli occhi. Per chi nella paura di essere respinto non si dà il permesso di amare.

Tenero, delicato, commovente, un film che travolge l'anima dello spettatore... Non averlo mai visto...un vero delitto. ●

# Eva contro Eva

di Lella Ravasi

Un film di culto del 1950, che non smette di essere giovane a distanza di anni, racconta la perfidia del rapporto tra donne, lo sguardo dell'invidia, l'appropriazione dell'identità dell'altra, le mille astuzie della finzione di un sentimento amoroso, della sottomissione per conquistare la fiducia, per rubare l'identità. Un "furto d'anima", come si dice, nella vischiosità del confronto-competizione tra donne. Racconta l'avventura di una giovane che si presenta come dolce, ingenua, perfetta, grande "fan" di una attrice di teatro affermata. Entra nelle sue grazie in realtà da consumata attrice, mettendo in scena la parte della fanciulla timorosa e devota, si insinua nella sua vita come aspirante accompagnatrice, e poco per volta si appropria dello spazio, diventa molto brava a interpretare gli umori della primadonna, ne studia i difetti come le virtù, gli abiti, il make-up, il rapporto col pubblico, le debolezze, le miserie, conosce tutto di lei. Il processo di imitazione è totale, per giungere a un'autentica identificazione, implacabile: da quasi ragazzina come si presenta, all'apparenza sprovveduta, con la voce tremolante e lo sguardo adorante, diventa via via come la donna matura, l'altra, ne assume i gesti, i modi, la teatralità. Usa tutti i trucchi che conosce per entrare nella pelle dell'altra, rendendosi indispensabile, muovendosi attorno a lei come una bestiola, un cagnetto bisognoso e allo stesso tempo utile ad allontanare le presenze moleste. Ma solo all'apparenza, mentre in realtà punta a farle il vuoto attorno, mira a sostituirsi a lei sulla scena della vita come sul palcoscenico. E nel film, attraverso una serie di flash-back a incastro e narrazioni di diversi protagonisti, la scopriamo essere ben altra da come si presenta, sappiamo che si inventa un finto passato lacrimevole, una autosceneggiatura da interpretare, la vediamo scardinare le regole e giocare il ruolo (proiezione e identificazione proiettiva), per raggiungere con trucchi e inganni il grande successo, a cui da sempre mirava, come attri-



## Joseph L. Mankiewicz



Dopo aver mosso i primi passi, alla fine degli Anni Venti a Berlino come traduttore per i sottotitoli dei film muti prodotti dalla tedesca UFA e distribuiti dalla Paramount, Mankiewicz diventa sceneggiatore e nel 1946, a causa di una malattia, sostituisce Ernst Lubitsch alla regia del film *Il castello di Dragonwick*. Nel 1949 vince l'Oscar con *Lettera a tre mogli* ma l'anno successivo firma il suo capolavoro: *Eva contro Eva*. Regista poliedrico nella sua lunghissima carriera è passato da un genere all'altro; polizieschi *Il bandito senza nome* (1946), di impegno sociale *Uomo bianco, tu vivrai* (1950), storici *Giulio Cesare* (1953), commedie musicali *Bulli e pupe* (1955), kolossal *Cleopatra* (1963), giallo *Masquerade* (1967). Nel 1987 la Mostra di Venezia gli assegna il Leone d'Oro alla carriera. Da non perdere assolutamente *Improvvisamente l'estate scorsa* (1959) film con una splendida Elisabeth Taylor nei panni di una paziente affetta da "dementia precox", presa in cura da Montgomery Clift.

ce e primadonna. Il gioco le riesce in un quadro in cui dominano arrivismo e scaltrezza dalla sua parte, di giovane aspirante attrice, ma anche paura di invecchiare e di perdere bellezza e potere dalla parte dell'attrice matura (una magnifica Bette Davis). I passi della trasformazione seguono un copione brillante, che mantiene nel tempo una genialità narrativa e una verità psicologica immutate. Le donne sono impegnate in un corpo a corpo sul potere del femminile, visto attraverso la metafora del teatro, della rappresentazione, della parola e dell'inganno. Nel film a un certo punto una voce narrante, forse quella di un disilluso e amaro critico teatrale (alla fine una sorta di deus ex machina) trae uno spunto morale il cui succo è legato al recitare la commedia sul palcoscenico come nella vita in cui "vince chi recita meglio e nasconde meglio, chi è più insinuante, cinico, funzionale, e usa la parola non per rivelarsi ma per nascondersi, per perdere l'altro". Un testo lieve all'apparenza che in realtà descrive i meccanismi dell'invidia tra donne con raro acume. Sono i gesti, il linguaggio del corpo, a rivelare quello che passa prima delle parole che pure, è vero, fanno parte della finzione, raccontano la trama dell'inganno, ma è la realtà fisica a dominare.

E sono i meccanismi distruttivi dell'invidia a nascondersi dietro la maschera della benevolenza, della adorazione, dell'appropriazione dell'identità altrui. Invidia di tutto quello che ha l'altra e che non si possiede, dalle pellicce al marito, e soprattutto è in campo il successo, l'affermazione: il meccanismo della scissione e della identificazione con l'altra passa attraverso i gesti, il modo di porsi, maschera esteriore del modo di essere. La perfidia dell'imitazione serve a mantenere in piedi sia l'invidia sia la struttura della personalità narcisistica che sta alla base delle due donne. Quale modo migliore inventarsi per convincere l'altra, nel rispecchiamento narcisistico, che si può fidare? Come non arrendersi alla presenza dell'alter-

ego, costante ripetizione della bontà della propria esistenza? Come diffidare di chi continuamente ti loda, ti si mette ai piedi adorante, ti gratifica con mille attenzioni? Come non essere conquistati dal suo apparente metterti al centro del mondo, se proprio li ti conduce continuamente il tuo narcisismo?

L'invidia appare come materia di una relazione tra donne alla cui base c'è una competizione di stampo narcisistico: la coppia invidiata-invidiante riproduce la coppia madrefiglia nei suoi aspetti distruttivi, nel vincolo che lega nella ripetizione e nel rispecchiamento e impedisce la libertà della trasformazione e della individuazione. Oltre l'identificazione non si procede. La strada dell'identità è bloccata dalla ripetizione che perseguita. Quello che non è elaborato si ripete. La catena non può che proseguire, e infatti alla fine del film (quando il confronto Eva contro Eva pare concluso con la vittoria della giovane, coronata da un premio prestigioso durante una serata mondana, e il ritiro dalle scene dell'attrice più matura) si apre una porta: una "piccola fan" - aspirante alla carica di novella Eva - si introduce in casa della ormai affermata giovane attrice e ripete lo schema iniziale di lei, e mentre propone con modestia la sua presenza, si ammira allo specchio, gingillandosi con la statuette appena vinta dalla Eva ancora effettivamente in carica. Ma per quanto?

Una conclusione che appare come un nuovo possibile inizio di una storia che si può ripetere, mutando il quadro esterno, ma non la sostanza. Come sappiamo bene non solo dalle storie d'analisi, ma dai molti pericoli nella vita perennemente a rischio nel pozzo del transfert-controtransfert: è proprio la vischiosità della ineliminabile distruttività della creazione (come scrive Sabina Spielrein) che ci espone all'aria malsana attraverso la quale comunque passare per andare oltre, quando ci si riesce, se possibile senza dover uscire di scena. ●



film corto

# Ciao, Lara

di Simone Mangoni







La prima pagina del sito web [www.propseven.com](http://www.propseven.com) presenta il "Manifesto degli spot cinematografici" di Ernesto Spinelli. Il commento recita: "Lo spot cinematografico è un genere di cortometraggio. Le sue caratteristiche sono la rapidità e la fusione di cinema e linguaggio pubblicitario. Uno spot cinematografico non pubblicizza altro che la creatività".

Così annuncia il suo manifesto Ernesto Spinelli, giovane regista romano, già copywriter pubblicitario e autore di numerosi spot per Studio Universal. Il suo intento è razionalizzare un'idea di genere, dettare le regole del gioco, metterle nero su bianco con l'obiettivo di ricordare a sé stesso, e comunicare agli altri, che il cortometraggio ha l'autorevolezza di un'opera, fa genere a sé, è altro dal cinema, possiede una "completa autonomia formale ed una solida indipendenza di genere" e si è ormai affrancato dalla antica definizione di film breve, quando rappresentava soltanto una dimostrazione di forza e abilità di registi e case di produzione.

Il regista considera il cortometraggio più simile ad uno spot che al cinema per questo i suoi corti non vogliono essere capiti, ma come afferma egli stesso "si fanno capire".

E sono brevi, brevissimi. Ricchi di inquadrature. Hanno una propria dignità e non pagano il prezzo di atteggiarsi a lunghi-brevi. Un corto è un corto, "non perde tempo": "inquadrature significanti, suono significativo e montaggio essenziale".

Scritto dal grande Sergio Donati, con il quale il regista collabora nella scuola di scrittura creativa "Omero", e con la fotografia e il suono, rispettivamente, dei talentuosi emergenti Raffaele Massa e Giulio Del Prato *Ciao, Lara* è il titolo dell'ultimo corto di Ernesto Spinelli. Diversamente da quanto ispiri in un primo momento, il saluto nel titolo potrebbe essere letto come un addio all'Uomo: è questo il lascito dell'interrogativo dettato dall'ultima inquadratura e della risposta, lasciata volutamente sospesa tra amarezza e sorpresa, nell'incertezza di una sarcastica metafora o di una triste profezia.

Il corto-spot di Spinelli funziona a meraviglia, pur sviluppato intorno ad un tema che, almeno nel cinema, non può dirsi certo originale: cosa accade all'essere umano quando diviene incapace di governare il progresso? Cosa se, da artefice, finisce per riconoscersi vittima dell'innovazione tecnologica che egli stesso ha inseguito con eccessiva, morbosa insistenza?

Se l'interrogativo è divenuto ormai quasi un classico, certo non sono scontate le risposte. Al regista di *Ciao, Lara* va riconosciuto il merito di aver saputo adattare, con grande personalità e sensibilità, la personale soluzione del quesito alle forme del cortometraggio. Senza ammiccare al cinema lungo o sentirsi figlio minore di esso, *Ciao, Lara* trasforma immagini dida-

scaliche in emozioni, parole in suggestioni, suoni in beffarde minacce, elevando gli interni di un appartamento allo spazio aperto di una rappresentazione dell'universale e dilatando il tempo-corto dei tre minuti e mezzo di visione fino a tutto il tempo necessario allo spettatore per una riflessione accurata sull'assoluto, anche molto dopo i titoli di coda.

Spinelli non utilizza alcun effetto speciale, a dispetto del tema, ma in linea con le esigenze di produrre in economia. Per mettere in scena il suo "futuro" utilizza una splendida fotografia 35 mm in costante sovraesposizione alle luci (che, appunto, ricorda gli spot), colori assoluti, abiti e ambiente curatissimi; l'utilizzo del ralenti e, soprattutto, l'esotica bellezza e l'azzeccata ironia delle espressioni della protagonista (Christine Hassan) servono invece a sospendere e sottolineare. I quadri del regista sono infatti dei punti di domanda che chiedono risposte, non le offrono. "Un corto è riuscito", dice Spinelli, "quando lo spettatore vuole rivederlo."

Noi lo rivedremo.\*

\*Per vedere *Ciao, Lara* e leggere il *Manifesto degli spot cinematografici*, **eidos** consiglia ai lettori il sito [www.propseven.com](http://www.propseven.com).

### **CIAO, LARA** Shortfilm (3'30") 35mm Kodak

<b>Protagonista</b>	<b>Christine Hassan</b>
<b>Voce FC</b>	<b>Nanni Baldini</b>
<b>Regia</b>	<b>Ernesto Spinelli</b>
<b>Fotografia</b>	<b>Raffaele Massa</b>
<b>Sceneggiatura</b>	<b>Sergio Donati</b>
<b>Costumi</b>	<b>Olivia Bellini</b>
<b>Sound Design</b>	<b>Giulio Del Prato</b>
<b>Montaggio</b>	<b>Luca Di Marino</b>

### **Ernesto Spinelli**

Ernesto Spinelli, regista e copywriter, ha 33 anni. Vive e lavora a Roma. Nel 1999 entra come copywriter in Saatchi & Saatchi, una delle più famose agenzie di pubblicità internazionali. Nel 2004 scrive e dirige due cortometraggi per NBC Universal. Da allora scrive e dirige promo, documentari e spot. Ha ricevuto 6 Telly Awards e numerose nomination ad alcuni dei più importanti premi internazionali per la pubblicità e la televisione. Nell'estate 2006 apre la casa di produzione indipendente Proposition Number Seven. Nel 2006 dirige due cortometraggi, prodotti in collaborazione con Sergio Donati, Enrico Valenzi e Paolo Restuccia: *Ciao, Lara* e *Lo Stesso tetto*. I due cortometraggi sono il frutto del laboratorio di cinema della Scuola "Omero".



# Tutta la verità su Timothy Treadwell

## Oltre il "grado zero" della visione

di Emanuela Ferreri

Dire che *Grizzly Man* sia un discutibile documentario sulla vita di un pazzoide pseudo-ambientalista che finisce sbranato da un orso dimostrando l'incontrollabile ferocia della "bestia" e l'altrettanto incontenibile stupidità dell'"uomo", non basta: eppure tutti i fattori chiave del cinema di Werner Herzog sono in questa frase già delineati. Procediamo con ordine.

Natura *versus* Homo. La natura è un travolgente, caotico, infinito insieme di limiti sconosciuti e fin troppo noti, manifesti e insondabili. Ma per l'essere umano cosa è più naturale sfidarli o rispettarli? Cosa resta di chi supera il limite a costo della vita, e cosa di chi il limite cerca di comprenderlo a costo di sopravvivere? Senza meno restano anche le ideologie della natura e dell'umana specie. Herzog enuncia, ancora una volta, la sua: "...in natura non esistono armonia ed equilibrio, ma caos, conflitto e morte...". Ma è la seconda natura dei personaggi che la visione di Herzog insegue e racconta; una natura non meno assurda, caotica e inconsapevolmente poetica della prima, comunque affascinante, struggente e data.

Timothy Treadwell (come Klaus Kinski in *Fizcarraldo* o Brad Dourif in *The Wild Blue Yonder*) può sembrare - lo era - un esaltato, un pazzo, un emarginato in cerca di riscatto, eppure la poetica che il cinema di Herzog gli conferisce, lo rende una sorta di cavaliere romantico, destinato ad esternare a tutti i costi una altrimenti incredibile dignità, attraverso una missione tanto impossibile quanto radicale, un'impresa che finisce non solo per travolgerlo, ma per renderlo immancabilmente la metafora dell'uomo che vede l'universo come un progetto meraviglioso e passibile d'intervento, "la metafora dell'uomo attorno a cui girano tutte le cose" (Herzog lo disse a proposito del suo Kaspar Hauser, quasi venti anni fa).



Documentario *versus* Film. Herzog ha incontrato la storia di T. Treadwell (la tragedia è avvenuta il 6 ottobre 2003), o meglio ne ha incontrato le immagini - quelle girate dallo stesso Timothy in tredici anni di spedizioni in Alaska, quelle degli ultimi giorni, riprese dalla compagna Amie Huguenard - ha ascoltato i testimoni, oculari e sentimentali, dunque non ha potuto non coinvolgersene, non riconoscere in Treadwell il suo protagonista per eccellenza, non vederci pienamente il suo Soggetto e, al contempo, vedere nel Grizzly, il più grande e feroce orso del pianeta, negli occhi della belva - fotogramma dove effettivamente il film si ferma immortalandone l'Oggetto - lo sguardo della natura: la natura che può essere "stupida, oscena e sbagliata" (vedi box accanto).

Il grande cineasta si contamina totalmente con le immagini, interseca, manipola le testimonianze, i ricordi, le interpretazioni di coloro che per un verso o per un altro, con la vita di Timothy hanno avuto a che fare. Il regista allora, contagia di se, rappresenta a suo modo la storia per riuscire a restituire la verità, e non c'è da sorprendersene, da



## Anno 2005. Realtà *versus* Finzione

Nello stesso anno l'immaginifico Herzog ha realizzato *The Wild Blue Yonder*, lo straordinario *science fiction fantasy* accanto al quale è importante considerare *Grizzly Man* nel contesto dell'attuale produzione cinematografica del regista tedesco. Il dubbio fondamentale sul protagonista (con il volto di Brad Dourif) è qui del tutto cinematografico: si tratta di un alieno o di un alienato? Sulla realtà delle immagini al cinema il regista si è sempre espresso con forza: "Bisogna stare attenti alla realtà nel cinema, io ci credo molto poco. Il cinema si alimenta di sogni, di nostalgie e di desideri collettivi, molto più che di realtà. [...] Hanno detto che sono un appassionato della natura perché ho girato nella giungla e nel deserto, ma è completamente sbagliato. Credo che la natura sia stupida, oscena e sbagliata". Ed era il 1988, nel documentario-intervista di Peter Buchka, *Il mondo contemplativo di Werner Herzog*. Oggi con *L'ignoto spazio profondo* (il titolo italiano del film, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2005) la cinematografia di Herzog va oltre: "Nel cinema, c'è bisogno di immagini nuove adeguate al livello della nostra civiltà. Quando si osservano le nostre cartoline o pubblicità, si vedono delle immagini in ritardo rispetto all'attuale grado di civiltà. Questa è una catastrofe, perché una civiltà che non trova una lingua o delle immagini adeguate è condannata a morire, come i dinosauri". (Vedi: [www.sguar-domobile.it](http://www.sguar-domobile.it)).

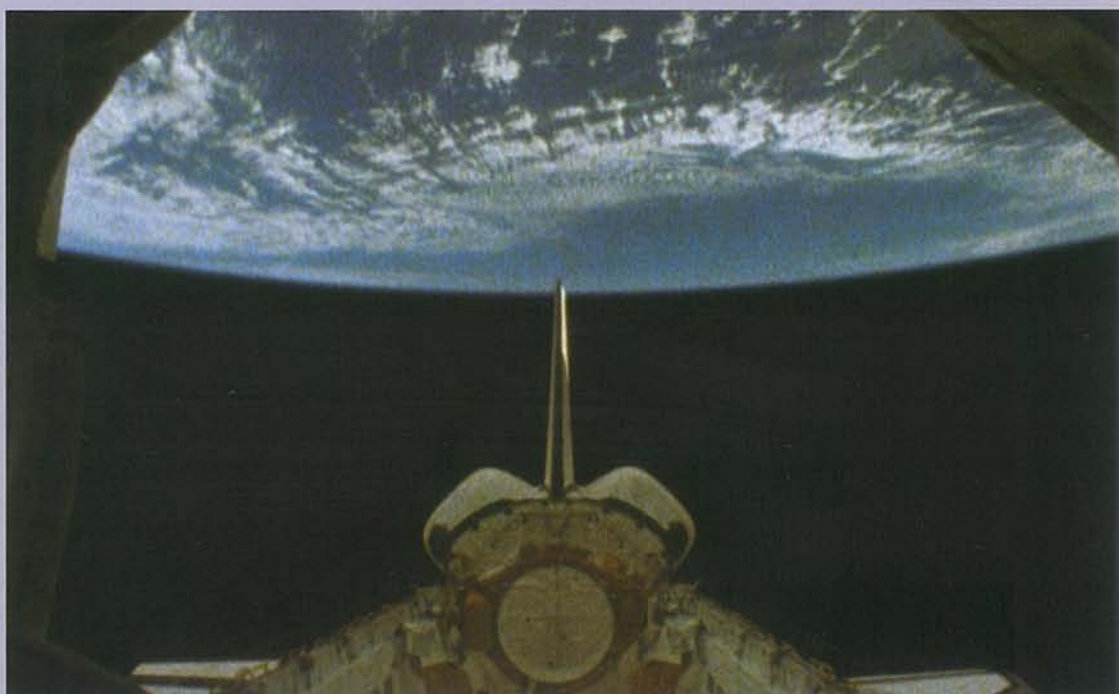
Dopo i titoli di coda di *The Wild Blue Yonder*, si legge un ringraziamento alla NASA per il senso poetico che le immagini di repertorio sugli U.F.O. esprimono.

In *The Wild Blue Yonder* Werner Herzog rappresenta il futuro primordiale: navicelle spaziali al suono di tradizionali canti sardi, dotti sproloqui su autostrade energetiche nell'antimateria, tunnel intergalattici che come gli Alisei sospingono *cargos* alla volta di mondi nuovi, neo argonauti che vagano, sperduti, 820 anni, mentre la natura selvaggia riconquista il "Pianeta" trasformandolo lentamente in una sorta di enorme "eco-parco" inaccessibile. Blu: spazio siderale abisso marino. La metafora è quella dell'uomo che vede l'universo come un progetto meraviglioso e passibile di intervento; poi qualcosa va storto, c'è sempre l'imprevisto, e gli esseri umani, *alias* alieni, si ritrovano in mezzo a quanto non sanno di loro stessi.

Ancora, al centro rimane solo "l'uomo attorno a cui girano tutte le cose".

## Grizzly Man

**Regia:** Werner Herzog  
**Produzione:** U.S.A. 2005.  
**in Italia:** Sezione "Americana" del 23° Torino Film Festival  
**Distribuzione:** FANDANGO  
**Genere:** Documentario  
**Durata:** 103'  
**Interpreti:** Timothy Treadwell, Marc Gaede, Marnie Gaede, Franc G. Fallico, Sam Egli, Kathleen Parker  
**Sceneggiatura:** Werner Herzog  
**Fotografia:** Peter Zeitlinger  
**Montaggio:** Joe Bini  
**Musiche:** Richard Thompson





fargliene torto, perché lo sappiamo che una vita non è ciò che si è vissuto veramente, ma ciò che ne ricordiamo e come lo ricordiamo, e sappiamo altrettanto bene che non c'è oggetto senza soggetto quando si osserva, si rappresenta, si vede.

C'è qualcosa di giusto in assoluto nella missione di Treadwell: salvare gli orsi e il loro habitat, conoscere il loro mondo, imparare da loro un pò della magnificenza della natura a vantaggio dell'essere umano; eppure c'è qualcosa di totalmente assurdo in realtà, perché i Grizzly dell'Alaska non sono a rischio di estinzione e il loro habitat è sufficientemente tenuto a distanza dall'insediamento umano. Treadwell non è uno scienziato, è un ex attore fallito, un ex tossico-dipendente, un cacciatore di notorietà mass-mediale. E poi c'è un'altra persona trascinata nell'orrenda fine che Treadwell in fin dei conti si è cercata, la donna amata, la donna che l'amava, la donna che ha condiviso tutto pur non potendo accettare, pur avvertendo il rischio e ancora più forte, probabilmente, il delirio. *"Prima non avevo una vita"* dice Timothy *"gli orsi me ne hanno data una...ed io farò di tutto per salvarli"*. Nulla per salvare se stesso, un grido straziante per cercare in extremis di salvare Lei. Al medico legale dell'inconsueta autopsia (i resti dei due corpi straziati sono stati recuperati anche dallo stomaco dell'orso, ucciso dai rangers del Katmai National Park il giorno dopo), alla testimonianza del terrificante sonoro della telecamera scagliata via al momento dell'aggressione, è affidato gran parte del riscatto umano di Timothy Treadwell, la sua relazione d'amore, il voler credere alla salvezza di Amie, urlando, già preda della belva *"...Scappa...non voltarti... Salvati!"*.

Istinto di morte *versus* Istinto di sopravvivenza. Questo è il tragico epilogo, così sta scritto negli occhi dell'orso: *"non lo sguardo di un salvatore, ma solo il meccanico sguardo della ricerca di cibo..."*. *"Non esiste un mondo segreto degli orsi"*, perché non esiste la specie felice del regno animale. Non esiste un rapporto con la natura che possa salvare l'uomo da se stesso, non è accaduto a Timothy che solo se stesso cercava, al di là del mondo comune, un uomo che soffriva il limite oscuro della propria vita, il dolore di non appartenere al rapporto con l'Altro e dunque a se stesso. ●



# Lo sguardo dell'altro

## Born into brothels

regia di Zana Briski e Ross Kauffman

di Elisabetta Salvatorelli

Gli occhi sono quelli dei bambini, grandi e scuri, penetranti e dolci, malinconici e gioiosi...come solo gli indiani possono averli. I bambini sono quelli di Calcutta, ed ancor di più i bambini di Sonagachi, il quartiere a luci rosse della città, cioè uno degli inferni di questo mondo dove a volte è preferibile abbassare lo sguardo, o chiudere gli occhi. E' qui che invece, la giovane fotografa newyorkese Zana Briski, decide, quasi per caso o seguendo un istinto o un'empatia (come lei stessa sostiene di provare spesso), di puntare l'obiettivo della sua macchina fotografica. Lei, che usa esclusivamente il bianco e nero, discende gli inferi e li "guarda" attraverso gli occhi dei bambini e le loro foto, a colori, nonostante tutto. Zana scopre con ingenua consapevolezza un mondo che stranamente può affascinare nella sua crudezza, un mondo "vero" che agguanta le viscere per colpire nel profondo del proprio essere. La fotografa si immerge in questa realtà al tal punto da dedicarvi un tempo che, nel vortice delle nostre esistenze, potrebbe sembrare impensabile, due anni. Con caparbia si fa affittare una casa in uno dei vicoli del bordello, superando diffidenze e chissà quant'altro, per cercare di documentare "quelle" donne, usando la macchina fotografica come strumento di comunicazione e non per violare ancora una volta la loro dignità.

Ma non è facile nel "ghetto" conquistarsi la fiducia. Intorno, incuriositi dal suo lavoro e dal suo essere "altro", ci sono continuamente i figli di quelle donne che lei vorrebbe ritrarre. Un giorno seguendo l'istinto, compra delle macchinette fotografiche e le distribuisce ai bambini. Dal nulla si inventa una scuola di fotografia che per alcuni istanti sottrae quell'infanzia negata alle incombenze lavorative di tutti i giorni, chi sbriga le faccende di casa, chi rincorre i "clienti" delle madri che, ubriachi, non saldano il conto. Nello stesso tempo si improvvisa regista, e successivamente chiama vicino a sé



il suo amico Ross Kauffman, cineoperatore e montatore. Insieme seguono i bambini che se ne vanno in giro per il quartiere con le macchinette al collo, fotografando quello che vedono: persone, cose, particolari, altri bambini, la vita di tutti i giorni. Li portano in gita, una volta allo zoo, come gli animali anche loro sono in gabbia, non hanno scelta, li portano al mare, in libertà, fuori dal buio asfissiante di Sonagachi, a giocare, a rincorrersi con i piedi nell'acqua, e si rimane stupiti da tanta spensieratezza, così come tutti gli altri bambini del mondo. E scattano foto, in continuazione, l'obiettivo della macchinetta diventa per loro il terzo occhio con cui guardare una realtà "altra". Il risultato è spesso sorprendente. Alcuni di loro mostrano un talento e una sensibilità particolari, le foto sono bellissime, sono "vere". E' il loro sguardo, senza mediazioni. In una sorta di riunione collettiva i bambini assieme alla fotografa, discutono, criticano, spiegano cosa hanno voluto fissare con lo scatto. Un gruppo più assiduo si affeziona alla "zia" Zana, come affettuosamente viene soprannominata, e le chiedono l'impossibile: spezzare un destino già segnato. Per le bambine, la strada, per i maschi, ogni genere pensabile di attività illegali. Uno di loro le dice "Mi chiedo sempre, se potessi ricevere un'istruzione, cosa potrei fare". La via di uscita è la conoscenza ma i pregiudizi di una società divisa in caste, sorprendente scoprire che vi è divisione anche per le mestieranti del lavoro più antico del mondo, e un pachiderma chiamato burocrazia, sembrano far perdere ogni speranza di far uscire i bambini da Sonagachi per mettere piede nei collegi, nelle scuole. Serve tanta forza di volontà e di persuasione, ma anche, e soprattutto, soldi. Tra le mani di Zana scorrono le belle foto, impossibile sottrarsi alle richieste dei bambini, e allora ecco l'idea di creare un business, di sollecitare i cuori al di là del mondo per pescare nelle tasche della ricca Manhattan. E così tra un happy hour newyorkese e un passa parola nel "mondo che conta", le foto cominciano a circolare nei posti giusti. I soldi arrivano assieme alla notorietà, alcuni bambini del gruppo prendono coscienza che uscire dal quartiere delle luci rosse è possibile. Per altri invece il destino ha già preso il sopravvento o vengono piegati dalle decisioni degli adulti. *Born into Brothels*\* è insomma una bella storia, niente vittimismo o toni melensi, raccontata in maniera veloce e con un montaggio eccellente e dinamico che alterna gli scatti fotografici alle scene. A pieno titolo ha vinto il Premio Oscar nel 2005 come miglior documentario, oltre tutta una serie di altri premi importanti, ma soprattutto è diventato qualcosa di più. "*Kids with camera*"\*\* è il nome del progetto che, per volontà dei suoi ideatori, viene replicato in varie parti del mondo (Haiti, Gerusalemme, il Cairo) e i proventi di tutte le iniziative collegate vanno ad alimentare un sogno... stavolta ad occhi aperti. ●



\**Born into Brothels* è in vendita in DVD distribuito dalla Fandango doc.

\*\* Per quanto riguarda il progetto si può consultare il sito [www.kids-with-camera.org](http://www.kids-with-camera.org)



L'ORCHESTRA DI  
PIAZZA VITTORIO

# Uno sguardo sul mondo

Agostino Ferrente e L'Orchestra di Piazza Vittorio

di Barbara Massimilla



## Agostino Ferrente

Lo sguardo è quello di un mediorientale, anche se stranamente pugliese. Ha la stessa luce degli occhi di Bilal, personaggio da fiaba del suo *film dal vero*, come Agostino ama definire il suo film. Una vitalità mercuriale, che è ben rappresentata dal suo continuo e appassionato girovagare in quel piccolo mondo racchiuso nello scrigno di Piazza Vittorio. Agostino sa estendere la sapiente capacità di movimento anche oltre frontiera e lo sta dimostrando ora che la sua creatura-orchestra ha spiccato il volo e lo sguardo si allarga verso l'orizzonte europeo. Dioniso fa capolino dietro la sua tendenza naturale a costruire drammaturgie, a provocare l'esplosione di emozioni che, nel caso del film, diventano una fioritura di corpi scossi dal far musica, dal *fare anima*, come direbbe James Hillman.

**B** Nel tuo film c'è una ricerca di verità...

**A** C'è una forte ricerca di verità ma in un certo senso anche una creazione di verità: cento diversi registi osservando la stessa cosa farebbero cento documentari diversi. La realtà che si filma è negli occhi di chi la guarda, non esiste uno sguardo neutro; la scelta dell'inquadratura, delle musiche, lo stile narrativo sono interpretazioni soggettive della realtà. Io però cerco sempre di spingermi oltre, io amo provocare, cerco di attivare situazioni, di mettere in moto stati emozionali per poi farmi da parte e seguire da vicino i percorsi espressivi degli affetti.

Insomma faccio un grosso uso della messa in scena, finalizzata alla riscoperta della verità del personaggio. E' un artificio narrativo per stanare le verità sottostanti ad un accadimento, come avvenne per esempio durante le riprese di *Intervista a mia madre*, un vecchio documentario realizzato in co-regia con Giovanni Piperno. Volevamo portare quattro ragazzini napoletani nelle Murge, volevamo isolarli dal contesto caotico della loro città e farli conoscere tra loro in un luogo quasi lunare. Uno di questi suonava col padre nei ristoranti, era molto dotato, il padre gli faceva fare la serenata, "la posteggia", nei periodi più turistici per speculare al massimo, il ragazzino non aveva momenti di svago per sé e non poteva mai condividere con amici e compagni di scuola gite o altre iniziative comuni di divertimento. Il padre nel nostro caso era invece disponibile a fare un'eccezione, e ce l'avrebbe affidato, ma solo perché eravamo registi, cioè nelle sue intenzioni quel gesto poteva rivelarsi un investimento professionale per la carriera artistica del ragazzo. Se l'avessimo portato con noi dunque, avremmo raccontato una verità contraffatta, e per questo gli chiedemmo di recitare nel film una scena in cui dichiarava che il padre non lo lasciava venire con noi per non perdere giorni di lavoro; e così in gita portammo solo gli altri tre ragazzini. In questo modo, pur usando un artificio, abbiamo raccontato una cosa più vera. Poi però in tutti i festival dove abbiamo presentato il film ci siamo portati lui per risarcirlo e si è divertito tantissimo e ha anche riflettuto molto sulla sua condizione, prendendo un po' più coscienza dei suoi diritti di bambino...

**B** Uno sguardo dunque che cerca all'interno di ciò che si vede, che disvela i contenuti più nascosti. Nell'ordine della

Aiuto regista di Silvano Agosti e collaboratore di Nico Cirasola, diventa famoso come regista con i corti *Poco più della metà di zero* (1993) e *Opinioni di un pirla* (1994) con cui ottiene riconoscimenti in festival internazionali. Nel 1997 abbandona definitivamente il lavoro di assistente operatore per dirigere documentari, «docu-fiction» e filmati prodotti principalmente dalla Rai. Dirige con Giovanni Piperno, e produce con la sua Pirata Manifatture Cinematografiche, due documentari pluripremiati: *Intervista a mia madre* (1999) e *Il film di Mari'* (1999-2001). Nel 2001, insieme ad una decina di complici, fonda a Roma il gruppo Apollo 11 che salva lo storico cinema-teatro Apollo dal rischio di diventare un bingo. Con Apollo 11, insieme a Mario Tronco degli Avion Travel crea l'Orchestra di Piazza Vittorio. Da un paio d'anni è membro dell'Accademia del Cinema Italiano.







realtà, di cui il cinema si fa testimone, rientrano anche quelle immagini artificiali, che arricchiscono il film sia su un piano di verità, sia su quello artistico. La finzione in quel caso completa il contenuto di verità che si vuole esprimere. A Uno sguardo potremmo dire demiurgico (... e sorride autoironico), in fondo siamo artisti, a Milano dicono "creativi", e il nostro compito è quello, creare: a me piace creare personaggi, o meglio far diventare tali delle persone raccontandole nel loro quotidiano. E' questa la presunzione di noi documentaristi, credere che le persone cosiddette normali possano risultare interessanti sullo schermo almeno quanto quelle interpretate da attori più o meno famosi.

Non sono un antropologo, un sociologo, uno psicologo - sono un regista, un artista e l'arte vive sull'invenzione, di creazione, l'importante è dichiararlo sempre, soprattutto quando si raccontano storie vere. Nei titoli di testa del film io dichiaro che c'è una sceneggiatura, e quindi che si tratta di un documentario di creazione e sottolineo che è un'opera corale, dove anche i personaggi hanno creato, recitando se stessi.

Con Mario Tronco abbiamo chiesto alle persone vere d'interpretare sé stesse, la loro vera storia, la loro vera vita, in modo che emergessero gli elementi più interessanti e rappresentativi del loro essere. Ma poi è lo sguardo del regista che tra riprese e montaggio crea l'intreccio tra la verità del soggetto e l'aspetto estetico inscritto nella sua espressività.

**B** Una presenza, quella del regista, che si allea con l'interprete, lo sostiene, si naturalizza accanto a lui, diventa parte della sua quotidianità. Mi fa pensare ad una forma di eros che osmoticamente fluisce tra mondo interno ed esterno e permea il tuo modo di ricercare la verità dei personaggi.

**A** Al tempo stesso invitare l'altro a dimenticarsi della tua presenza... mi fai pensare alla scena in cui il cantante arabo dipinge sul balcone mentre la compagna gli parla.

**B** Una scena preziosa nel film, ti domandi veramente se stanno recitando o sono loro stessi.

**A** Sono loro stessi, e perché risultassero tali anche davanti alla mia telecamera ho dovuto provocare una dinamica specifica e così la telecamera è diventata per loro l'occhio del mondo cui mostrare il loro punto di vista rispetto al proprio funzionamento di coppia che naturalmente avevo osservato molto prima di cominciare a filmare. Avevamo un rapporto

di complicità e potevo permettermelo. In quei casi bisogna essere un po' raddomanti e un po' provocatori, la gelosia, le rivendicazioni reciproche, i silenzi, le cose non dette e quelle che non si devono dire, sono situazioni che mi affascinano, che spesso sono lì in attesa di comparire magari inibite o inquisite dalla presenza di una telecamera. Si tratta solo di aiutarle a palesarsi, in maniera sincera e non contraffatta, e con un personaggio come Houcine non è difficile, vista la sua innata tendenza all'esibizionismo e all'autoironia. Dopodiché una volta messa in moto la situazione il regista deve tornare ad essere invisibile.

**B** La tua capacità di mettere in relazione...

**A** Dici una cosa importante, per me quello è un tentativo sistematico e non sempre riesce, spesso non riesco a superare l'imbarazzo della persona filmata, ma quando accade mi piace considerarlo così come l'hai definito tu, "cinema di relazione".

**B** E' un tuo modo di lavorare ma è anche una forma mentale, un impegno costante a creare connessioni: è il cinema della memoria, non solo di un luogo, di un paese, ma l'attivazione di una memoria multietnica.

**A** Così come molti altri dell'Apollonia, cioè l'associazione con cui abbiamo creato l'Orchestra, Mario ed io siamo due immigrati, un casertano e un pugliese, che si relazionano ai nuovi immigrati. Quando abbiamo iniziato ad autofilmarci non sapevamo che un giorno sarebbe esistita l'Orchestra di Piazza Vittorio. L'idea di fare il film era contemporanea a quella di creare l'Orchestra e noi due come Don Chisciotte ci aggiravamo per Roma per raccontare un'utopia, un sogno che poteva rivelarsi irrealizzabile. Se non ci fosse stato lo sguardo della telecamera, tutte le delusioni, le aspettative mancate, le difficoltà sarebbero state più dure da sopportare, invece la sua presenza incarnava un terzo complice: se fosse andata male almeno sarebbe esistito un film. Insomma è come se il nostro sostegno fosse lo sguardo alleato del pubblico ipotetico. E anzi, col senno di poi, ci piace pensare che la tenacia con cui abbiamo cercato di dare un lieto fine al film e al pubblico immaginario che nel frattempo faceva il tifo per noi, sia stato uno stimolo in più a compiere l'impresa, forse uno stimolo determinante. E tutto questo, nonostante l'occhio osservante della telecamera, spesso si è rivelato un ostacolo: molti immigrati erano restii a farsi riprendere



perché non possedevano il permesso di soggiorno. Considera che il tutto è cominciato all'indomani dell'11 settembre quando bastava essere immigrato per essere considerato un potenziale terrorista e di contro, io e Mario, che ci aggiravamo tra immigrati alla ricerca di musicisti facendo domande su domande, spesso siamo stati scambiati per poliziotti in borghese in cerca di clandestini...

**B** Infine lo sguardo si è protratto per anni.

**A** Si è creato un circolo virtuoso per cui i due progetti, film e orchestra, si sostenevano a vicenda. E ancora oggi i due progetti realizzati, il film e i concerti, viaggiano insieme e si promuovono reciprocamente.

**B** Anche tra te e Mario Tronco è andata così?

**A** Mario per me è un fratello maggiore più che un amico, ed è una delle persone più intelligenti e talentuose che ho incontrato nella mia vita. E per me all'inizio non è stato semplice, perché quando abbiamo cominciato a collaborare lui era già un musicista affermato, io invece un autore al suo primo film, di certo si metteva in gioco più di me artisticamente e umanamente: mi ha aperto la porta alla sua intimità, alla sua vita privata, fidandosi dell'uso che avrei fatto di quelle immagini. Certo nel corso del tempo ha avuto, come molti altri, momenti di scoraggiamento e perdita di fiducia, ma io ho resistito, anche grazie al sostegno di alcuni preziosissimi collaboratori. E a conti fatti posso dirti che Mario è stato una specie di co-produttore, forse un co-regista, per come ha diretto se stesso e per come ha fatto da spalla agli altri personaggi, spesso è stato lui stesso ad incoraggiarmi nei momenti di sconforto, quando i primi produttori mi hanno sbattuto la porta in faccia, o quando in molti cercavano di dissuadermi dal persistere nell'impresa di voler racchiudere in un'ora e mezza di film una storia che sembrava troppo grossa, con troppi personaggi ed argomenti, ma che poi un po' alla volta ha acquisito una fisionomia narrativa.

**B** Un *work in progress*?

**A** Sicuramente. L'orchestra che ha debuttato è molto diversa da quella di oggi, dei 21 musicisti che quel 24 novembre del 2002 salirono sul palco del Roma Europa Festival, solo otto sono rimasti. E così tra riprese e montaggio col tempo c'è stata una sorta di selezione naturale dei personaggi su cui concentrarmi maggiormente, che sono sicuramente quegli otto più altri, come gli indiani, che hanno dovuto lasciare l'Italia per ostacoli burocratici derivati dalla Legge Bossi-Fini, ma che rimangono fortemente presenti nella storia di questa orchestra anche grazie al film. E poi non volevo narrare un reperto storico, quella formazione iniziale fece una mezza dozzina di concerti, l'orchestra che ho raccontato ne ha fatti nel corso di questi anni più di duecento, quindi è molto più rappresentativa e credo che per diverso tempo rimarrà quella attuale. Il periodo che è passato dal debutto è servito all'orchestra per comprendere meglio la propria identità, per rafforzare i rapporti umani e artistici tra i componenti, che tra l'altro nel frattempo ho avuto modo di conoscere e frequentare maggiormente e

questo mi ha aiutato a raccontarli.

**B** La tua capacità relazionale mi fa pensare al prendersi cura di un oggetto nel tempo: non bisognava bruciare dei passaggi nella crescita di questo oggetto-creatura a te molto caro.

**A** Questa è una cosa che molti non comprendevano, spaventati dalla durata insolita della lavorazione, insolita soprattutto per l'Italia. Ma per me è sempre stata così naturale!

**B** Invece tutti i musicisti ci tenevano a questo contenitore che includeva le loro singole individualità.

**A** Il costituirsi di un'orchestra stabile ha creato una coscienza collettiva in ciascuno di loro, e anche per questo lo scorrere del tempo è stato necessario.

**B** Sei stato determinato a perseguire il desiderio che le cose continuassero...

**A** Quando si compiono azioni sociali, piccole come la creazione di un'associazione culturale, o un po' più grandi come fare i girotondi o grandissime, come fare la rivoluzione, alla radice, secondo me, c'è sempre un elemento scatenante, racchiuso nella nostra sfera personale. Un nucleo che emana energia, voglia di agire-reagire, protestare... che infine prende forma. Prima che mettessimo in moto il progetto dell'Apollo 11, dell'Orchestra e quindi del film, mio padre era stato molto male, e anche Mario aveva vissuto dei problemi familiari. Ma non credo sia l'idea artistica a nascere da un dolore, piuttosto l'energia vitale che ti permette di sostenere le fatiche necessarie alla sua realizzazione. Penso che per intraprendere certe iniziative diciamo così, un po' spericolate, serva un po' di disperazione. Non si tratta di sublimare, di rifuggire il dolore, ma di starci attaccati con l'energia e l'ostinazione che serve a proteggere e a consolidare l'idea. L'idea artistica arriva in tre secondi, poi servono a volte degli anni per realizzarla ed è necessario resistere... e continuare ad avere un transfert verso il mondo. ●





# Verso uno sguardo

## Il ruolo dell'arte nella trasformazione percettiva prodotta dall'innovazione tecnologica

Dialogo tra

Andrea Balzola e Paolo Rosa

P C'è una definizione di Remo Bodei che mi piace molto: "l'arte è quell'elemento capace di disincagliare il sentire". Sentire inteso come percezione del contesto attraverso i nostri sensi, costruzione del pensiero sulle cose, della loro esperienza e memoria. E dunque capacità di elaborare risposte. Parlare oggi di questa funzione dell'arte capace di liberare il sentire, in un'epoca di impressionanti sollecitazioni sensoriali sottintende la consapevolezza che ci sono dei momenti, probabilmente sempre più frequenti, in cui certe percezioni della realtà circostante si incagliano, tendono a cristallizzarsi, ad anestetizzarsi, diventando insensibili. E qui l'arte potrebbe avere il ruolo, uno dei tanti che gli si addicono, di smuovere questa condizione di stallo. Ancor più quando queste condizioni sono amplificate anche dalle estensioni sensoriali che abbiamo prodotto attraverso le tecnologie (occhi che si prolungano nei satelliti, che vanno oltre le possibilità della vista con i raggi infrarossi o dell'ascolto con gli ultrasuoni e tanto altro). Se è vero infatti l'assioma che dice "che ad ogni estensione corrisponde una privazione, un'amputazione", vuol dire che tutte queste attuali amplificazioni sensoriali rischiano anche di divenire, nell'era dell'ipersguardo, vere e proprie privazioni del vedere.

A Nella società industriale e ancor più post-industriale, c'è stato un divenire artificiale del contesto ambientale, per cui sia l'artista sia l'uomo comune hanno perso il proprio contatto con il mondo naturale e vivono ormai in un mondo artificiale, quello urbano, dei mezzi di trasporto, delle telecomunicazioni e dei media, che ha modificato l'uso dei sensi e le loro relazioni.

Indubbiamente l'evoluzione delle tecnologie e dei linguaggi multimediali ha notevolmente potenziato l'esperienza sinestetica, modificandone però la natura. Gli studi neurologici e scientifici più recenti hanno dimostrato che il fenomeno sinestetico è molto più diffuso di quanto si pensi, e che nelle persone creative questo fenomeno è accentuato, cioè gli artisti sembrerebbero naturalmente predisposti alla sinestesia. E non è forse un caso che nella recente storia delle arti, da Baudelaire ad Artaud e alle avanguardie storiche, la sinestesia sia un aspetto centrale e programmatico, collegato all'utopia dell'opera d'arte totale e della sintesi dei linguaggi: cioè mettere il fruitore nelle condizioni di poter percepire l'opera d'arte mediante tutti i sensi simultaneamente. Però c'è da domandarsi se con l'evoluzione della tecnologia e dei media questa utopia della sintesi dei sensi, della sinestesia, si sia realizzata e come.





# tattile?

P Io ho in proposito una mia fissazione perché credo che la sinestesia oggi non sia soltanto più un fenomeno di simultaneità fra percezioni sensoriali naturali diverse ma anche una simultaneità di percezione naturale e percezione artificiale. E' come se i sensi si fossero quasi raddoppiati, la relazione non è più soltanto fra sensibilità reali ma anche tra queste e una nuova sensibilità virtuale prodotta dall'evoluzione tecnologica. Nella dimensione di ipersimulazione che si produce attraverso i sistemi tecnologici, tocchi qualcosa e non sai di che materia sia fatta, ascolti suoni puramente sintetici, hai percezioni illusorie nei mondi virtuali, c'è una dimensione percettiva e quindi estetica più complessa della sinestesia tradizionale. Qui c'è la trasposizione di un senso dentro un altro senso che è come il suo doppio, come la sua ombra, la mia sensibilità s'intreccia con una dimensione visuale che però non è la vista naturale, ma una visione tecnologica come quella ad esempio che avviene tramite i raggi infrarossi. Sperimentiamo perciò una sinestesia di doppia valenza che ci fa riconsiderare i processi di relazione fra i sensi e anche tutti i processi legati alla percezione e alla cognitivtà...

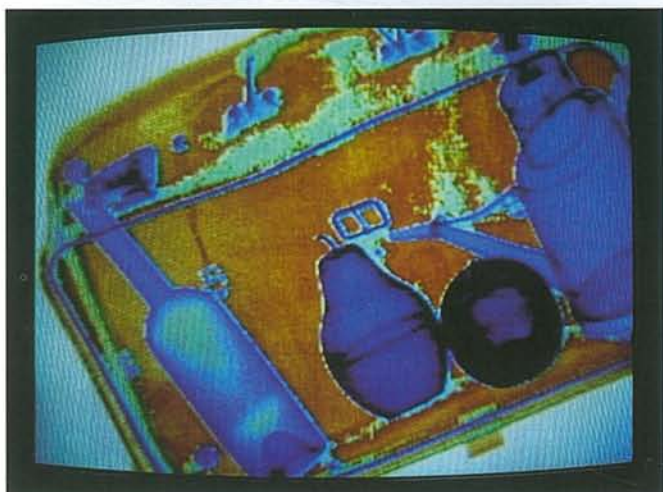
A Nel nostro divenire tecnologico esiste però una forte discriminazione di alcuni elementi sensoriali rispetto ad altri, ad esempio il tatto, il gusto e l'olfatto sono decisamente discriminati rispetto all'esperienza visiva e all'esperienza sonora, e anche su questa ultima quella visiva ha decisamente il primato. Sia dal punto di vista della percezione sia rispetto allo sviluppo della complessità dell'interazione con la tecnologia. Infatti, anche tutte le ricerche artistiche sull'interattività privilegiano sempre l'aspetto visivo e acustico, quando ci si sposta sul piano del tatto si riduce a poca cosa. E' come se oggi ci fosse un problema di potenziamento differenziato di alcuni sensi rispetto ad altri e poi un effetto desensibilizzante dovuto all'abitudine alla sollecitazione artificiale della tecnologia, per cui i sensi riescono a fare un'esperienza soltanto se sono continuamente sollecitati mediante l'artificio tecnologico e vivendo in un ambiente completamente artificiale.

P I sensi si potrebbero classificare anche secondo la velocità, oggi sono fortemente premiati i sensi veloci come la vista e l'udito, e sono più penalizzati i sensi lenti come l'olfatto, il tatto, il gusto. E questa penalizzazione sconta il fatto che la nostra percezione più veloce è anche, di solito, più superficiale, vedi e senti le cose ma non le tocchi, non le assaggi, non le annusi, se devo annusare, toccare, morsicare devo avvicini-



narmi, mentre la vista mi permette di conoscere a distanza. Questo costo di avvicinamento alle cose è il costo della lentezza, che nella nostra società è un costo molto alto. Guadagnarsi la lentezza ha costi alti. Questa celebrazione della rapidità impone viceversa una contrazione e una compensazione tra i sensi, che conduce facilmente all'idea dei mondi virtuali, perché basta che ti si proponga un'immagine associata a un certo suono e tu hai la sensazione di avere percepito una realtà nella sua interezza.





A C'è la tendenza a creare una tattilità dello sguardo, vedi il fenomeno del 3D o degli ologrammi, produce una sensazione di tattilità ma che passa sempre attraverso la vista, e quindi attraverso l'immobilità e la distanza di chi guarda. Anche i termini stessi che utilizziamo sono significativi: l'epoca delle tele-comunicazioni, del tele-fono, della tele-visione, "tele" etimologicamente significa distanza...

P Questa distanza è la distanza dalle cose, tra le persone, una distanza dall'esperienza. E questa distanza noi dovremmo provare a colmarla, recuperarla. Sempre lavorando sulla binarietà che mi è cara, alla capacità di agire creativamente in una dimensione di distanza e di velocità, indispensabile nel mondo in cui viviamo, deve corrispondere altrettanta capacità di mordere le cose da vicino, sia che si tratti di oggetti reali sia che si tratti di oggetti virtuali. Il nostro lavoro si muove da tempo in questa direzione, cercando di far toccare qualcosa che si potrebbe anche osservare da lontano come le immagini, ma che toccandole generano un'altra storia. La storia di

*Tavoli*, la prima installazione interattiva di Studio Azzurro, nasce da questa prossimità del toccare l'immagine e farla vivere attraverso il tatto, in *Tavoli* lo spettatore fa una esperienza fisica, deve abitare le immagini, deve toccare la superficie di uno dei tavoli perché l'immagine prenda vita, questo toccare l'immagine è una concezione forte, si usano anche i sensi lenti per avvicinare un mondo fatto di cose rapide e leggere che si vivono da lontano, e che spesso non si riesce a penetrare.

A Questo apre il problema del rapporto tra il corpo e la macchina, perché gli "effetti collaterali" della tecnologia vanno sia nel senso della desensibilizzazione, quando l'esperienza sensoriale è amputata o simulata, sia nel senso dell'immobilizzazione del corpo.

Vedo due direzioni possibili della tecnologia, e quindi anche della sua interpretazione artistica: una che va verso l'immobilizzazione del corpo e la sua implementazione mediante l'hardware e il software (vedi il tema dell'Avatar virtuale, dove tu crei un alter ego immateriale, un'ombra virtuale che è assolutamente dinamica, si muove, viaggia e agisce nel mondo virtuale, mentre tu lo piloti nell'immobilità) e un'altra che viceversa procede verso una mobilitazione del corpo, che rende necessario lo spostamento fisico e quindi anche sensoriale.

P A noi capita di vivere simultaneamente l'esperienza della distanza e della prossimità, ad esempio mi è capitato di trovarmi in campagna e di sentire l'odore di una stalla mentre ero collegato a Internet e vedevo in diretta delle immagini del mare. E' una condizione di schizofrenia sensoriale abbastanza comune nella nostra vita contemporanea. Mi verrebbe di riportare questa esperienza alla cellula creativa definita da Rodari: "il binomio fantastico", cioè l'operazione di mettere insieme due elementi che non possono stare insieme, collegare due identità in un modo che non sarebbe mai stato ipotizzabile attraverso un'impostazione logica, è dunque un'associazione apparentemente insensata che però, soprattutto da un punto di vista narrativo, può stimolare l'immaginazione e generare un'idea creativa. Guardando l'immagine del mare e sentendo nello stesso tempo l'odore della stalla, se tu sei consapevole e se controlli questa esperienza sinestetica così esasperata, puoi ricavarne una suggestione e una forza creativa interessanti.

A Una delle chiavi e dei fondamenti dell'arte è infatti la capacità di mettere in relazione i contrasti, una delle più efficaci figure retoriche della poesia è non a caso l'ossimoro. Tutte le grandi opere artistiche sono questo: la possibilità di pensare insieme delle cose che mai nessuno ha associato, come possibile incontro e scontro. L'opera che contiene in sé il contrasto è l'opera che più fortemente riesce a coinvolgere perché apre mondi nuovi. Questo vale non da oggi naturalmente, ma acquista un nuovo significato e un nuovo universo di potenzialità nel momento in cui l'arte si intreccia con l'innovazione tecnologica. ●



# Il palazzo ideale del "facteur" cheval

Ovvero: le parole  
diventano pietre

di Lidia Tarantini

Faceva il postino, nella seconda metà dell'ottocento, l'autore di questa incredibile opera che si trova in Francia nella regione della Drome, nel paesino di Hauterives. Vedere questa opera è una esperienza di difficile traduzione in parole razionali, tanto si è presi dallo stupore e dall'incantamento, da un sentimento che si potrebbe forse definire come fascinazione dell'assurdo. Infatti questa enorme costruzione, questo palazzo ideale, come lo chiamò il suo autore, non possiede significato altro se non quello di essere la materializzazione di qualcosa dell'ordine dell'immaginario; voglio dire che esso non può venir né spiegato, (per esempio spiegando il motivo per cui o lo scopo o l'utilizzazione...), ma neanche può venire interpretato, ad esempio come espressione di una fantasia psicotica, perché è costruito secondo una logica e una strategia fin troppo banali e







## Les Bâtisseurs de l'imaginaire

Le foto sono tratte dal catalogo di Claude et Clovis Prévost e dalla Prefazione di Sami Ali.

Sami Ali vive a Parigi, dove ha lavorato con Mustapha Ziwar e ha tradotto in arabo testi di filosofia e psicoanalisi di gruppo, oltre che i *Tre Saggi sulla teoria sessuale* e il *Compendio di psicoanalisi* di Sigmund Freud per la Nuova Università del Cairo. Membro della Psychanalitique de Paris e professore all'UER de Sciences Humaines Clinique dell'università di Paris VII, ha fondato l'Unité de Recherche in Psychosomatique alla Sorbona. Autore di numerosi testi scientifici, ha pubblicato anche di estetica, di antropologia, d'arte. Poeta e pittore, ha tradotto dall'arabo al francese i poeti mistici arabi del medioevo, come Ibn Arabi e Hallaj. Ha esposto i suoi quadri a Lisbona, in Belgio, in Argentina e ultimamente a Losanna. E' noto anche per due film sull'immaginario.

ragionevoli, se non addirittura razionali. Allora, forse, bisogna solo lasciarsi possedere da una sovrabbondanza, da un'eccedenza intraducibile di visioni e sensazioni propriocettive, ad ogni passo ad ogni angolo, man mano che si procede dentro e fuori il palazzo. Un dentro che è anche un fuori. Infatti si incontrano, dentro, vie, case, costruzioni, labirinti, catacombe, tombe egizie, musei, tempi indù ecc. In questa sintesi paradossale tra ciò che vi è di più banale, da cartolina illustrata, da calendario esotico di terzo ordine, e di quanto di più fantasticamente onirico si possa immaginare, risiede il fascino dell'opera. Sembra quasi che la fantasia creativa lasciata a se stessa utilizzi brandelli desueti del discorso comune e stereotipo per assemblare una superfetazione immaginifica che si potrebbe rivelare infinita. Non c'è infatti motivo per cui la costruzione debba cominciare o finire là dove arbitrariamente il suo autore ha deciso di cominciare o di finire. Qualcuno potrebbe definirla un "work in progress". Anche la spiegazione che il facteur Cheval ne dà è del tutto irragionevole e riduttiva. Racconta

infatti che aveva fatto un sogno o meglio una fantasia, in cui apparivano un castello, un palazzo o forse delle grotte..., ma così affascinanti che per ben dieci anni aveva conservato nella memoria questa immagine. Ed ecco che un giorno, durante il solito giro per consegnare la posta, nell'aprile del 1879, il suo piede inciampa su una pietra dalla forma bizzarra che lo fa ruzzolare in terra. Questo incidente riaccende in lui il ricordo del sogno e da lì la decisione di iniziare la folle impresa di costruire, con le pietre trovate lì intorno e collezionate durante le passeggiate di lavoro, il palazzo ideale del sogno.

Un palazzo di ventitré metri di lunghezza, dodici di larghezza, da sei a dodici di altezza, per un totale di mille metri cubi. Ecco la meravigliosa spiegazione razionale "apres coup", di qualcosa che sfugge a qualsiasi tentativo di spiegazione. Ci vollero trentaquattro anni per completare un lavoro iniziato all'età di quaranta.

Qualcuno a proposito di questa opera ha parlato di "arte della marginalità" o anche di "art brut", arte primitiva, selvaggia, vergine. Sappiamo che il termine di "art brut" fu coniato da Dubuffet per definire tutte quelle opere "indenni da qualsiasi volontà di riconoscimento o da desiderio di guadagno elaborate in una solitudine drammatica per il solo piacere dell'autore". La prima raccolta di opere "brut" risale al 1947, ma negli anni '70, con la creazione a Losanna del primo museo permanente di "art brut", questa produzione entra nei circuiti ufficiali, nelle aste più famose dove le opere vengono vendute a prezzi altissimi.

A me piace però, se proprio voglio dargli un nome, quello di "arte marginale", perché credo che solo la parola marginale può in qualche modo adattarsi per definire questa esperienza sia di creazione che di fruizione. Dalla parte del fruitore il margine rappresenta quel punto di osservazione, né dentro né fuori, da cui si può vedere la realtà con uno









sguardo obliquo, cogliendo cose che dal centro sono invisibili. Solo stando al margine e decentrandoci, in una posizione di pura ricettività possiamo stupirci e capire al contempo qualcosa della incomprendibilità di quest'opera. Nè può esservi dubbio alcuno sulla posizione marginale, anzi di emarginato, occupata per tutta la vita dal facteur Cheval (1836-1924): un povero postino di campagna nella Francia di fine 800, destinato a percorrere a piedi in completa solitudine, migliaia di chilometri per recapitare la

posta, casa per casa...in una Francia che in quegli anni aspirava a diventare una grande nazione, che ambiva alla "grandeur" anche oltre i confini nazionali, una Francia che aveva bandito ogni linguaggio che non fosse quello del francese ufficiale colto. Il povero postino invece parlava il patois, la lingua della sua regione, che rispetto alla omologazione imposta dal potere centrale, finisce per diventare così esotica e strana da essere osservata come un animale selvatico. Il facteur Cheval cerca allora di tradurre il suo



patois in uno stile comprensibile, in qualche modo banalizzandolo e privandolo di vita. Ecco allora che convivono i due piani che dicevo prima, quello razionale-banale e quello fantastico-marginale.

Queste sue due brevi poesie ne sono un esempio direi commovente:

Le soir à la nuit close  
Quand le genre humain repose  
Je travaille à mon palais  
De mes peines nul ne saura jamais.  
Ton Palais, né d'un rêve,  
Nous, tes outils, compagnons  
Et témoins de tes peines  
De siècle en siècle,  
Nous dirons aux générations nouvelles  
Que toi seul a bâti ce temple de merveilles.

Toutan ga gnan ma vie  
J'ai au cu pé ici me  
Mi nute de loizire  
A bâtir et sizolé ce pa lais  
De mille et une nuit  
Les générations à veni diron  
Diron en souveni  
Pre non ex pille sur lui.

Dice Sami Ali in una illuminante conferenza tenuta a Roma il 5 novembre 2006: "C'è in questo doppio testo come un abisso tra un francese che resta strettamente vicino alla fonetica parlata e quello che ha subito una "traduzione" grammaticale e ortografica ufficiale. Lingua selvaggia e lingua civilizzata. E la cosa più strana è che la scrittura fonetica nel caso del patois spezzetta le parole sia amalgamando le sillabe ("tout en" diventa "toutan") sia dividendo le parole in sillabe per farne delle parole monosillabiche ("au cu pé" sta per "occuper"). L'effetto finale è sorprendente: sembrerebbe trattarsi di un'altra lingua che non è affatto il francese ma che fa irruzione disorganizzando l'ordine razionale del linguaggio a cui siamo abituati. Si tratta del patois della Drome ancora parlato trent'anni fa e che una politica deliberata e messa in atto già dopo la rivoluzione francese ha prodotto l'annientamento di tutti i patois locali che erano una trentina. Parlare il patois rendeva i contadini stessi dei "primitivi" e dei "selvaggi": il marginale diventa quindi tutt'uno con la pratica del patois. Questo è il caso del facteur Cheval che crea la sua opera così come parla, in un idioma intraducibile in francese razionale.

Il patois diventa il contenitore di ogni genere di proiezione agli antipodi della lingua francese, portatore di tutti i sogni esotici dei paesi lontani che la Francia cominciava a scoprire proprio in quegli anni. Basta per tutti questo testo straordinario degli "Amici della Costituzione di Limoges" nel quale le parole monosillabiche del patois sono collegate a delle origi-



ni del tutto fantastiche:

"Queste parole per lo più monosillabiche, non hanno alcun rapporto con le parole latine ma un forte legame con le parole celtiche, con le parole e i suoni asiatici, con le parole e i suoni usati a Tahiti e negli altri mari del sud recentemente scoperti".

Si direbbe che il facteur Cheval abbia dato forma e concretezza proprio al suo patois creando qualcosa che sfugge alla lingua ufficiale razionale, utilizzando delle pietre prese nella natura, pietre che vogliono dire delle cose, ma che in definitiva non sono che le sillabe delle parole delle origini, parole della lingua materna, lingua dei sogni e degli affetti.

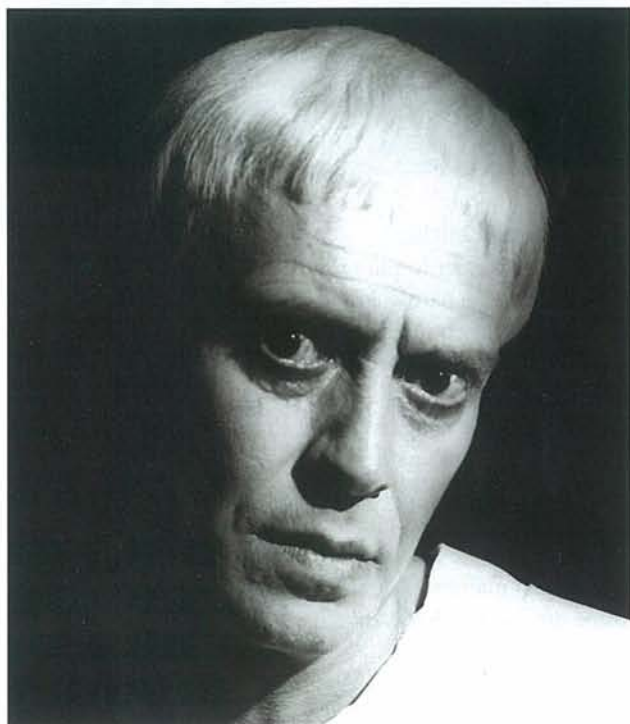
Come dire: le parole diventano pietre. ●



# Cinema e teatro, lo sguardo del corpo e quello della mente

di Piergiorgio Giacchè

Gente che va, gente che viene. Come da una porta girevole, con disinvoltura e spensieratezza, da sempre si passa dal cinema al teatro e viceversa. Come fosse per tutti facile, come fosse sempre permesso, anzi come se in fondo fosse lo stesso grande albergo. Ma non è affatto così. E il paradosso è che i clienti spettatori lo sanno meglio dei registi e degli attori. I primi al teatro ci vanno poco e al cinema sempre meno, ma riconoscono la differenza dell'offerta, tanto che cambiano non solo la quantità ma anche la sostanza della domanda. Gli altri, gli artisti, sembrano approfittarsi del fatto che il ruolo non cambia nome e che talvolta persino il personaggio è lo stesso, e finiscono per sottovalutare le differenze abissali che ormai dividono i due mezzi e i messaggi e i messaggeri. Per esempio il teatro non è più da tempo (o da sempre) un mezzo di comunicazione, così come il cinema non è più da tempo (o da sempre) un luogo di relazione. Anzi, con la scusa



di assorbire la funzione e di rubare la finzione del teatro, è nato proprio per superare i limiti oggettivi della scena e il dispositivo arcaico della compresenza di due soggetti. Insomma, malgrado la storia e soprattutto gli storici dello spettacolo, malgrado gli scambi e le ibridazioni, le sfide e le interazioni che hanno suggerito e alimentato uno strettissimo rapporto, ci sono più differenze nel cielo del cinema e nella terra del teatro di quante uguaglianze vorrebbe trovare la nostra filosofia.

A partire e a restare nello sguardo e dunque nel corpo dello spettatore – che si chiama anche lui sempre così, ma ha infiniti modi di vedere e sentire – molte e concrete sono le distanze e le differenze. A perdita d'occhio. E' intanto un problema di tecnologie e quindi di tecniche: di tecnologie diverse (a disposizione di artisti diversi) come possono essere 'la retorica in azione' e 'la fotografia in movimento'; e di diverse "tecniche del corpo dello spettatore", se è vero che lo sguardo funziona come un arto e si piega e si sviluppa a seconda dell'arte o dell'occasione. Lo sguardo dello spettatore cinematografico, per esempio, si applica a un occhio obiettivo e soggettivo che ha già visto e fissato per gli altri la vera e definitiva "prima visione". A teatro invece l'attore può al massimo prevedere o forse appena stimolare una visione che sta allo spettatore registrare e perfino e-laborare. Il teatro è "l'arte della rappresentazione per azioni", diceva Aristotele, e le conseguenti ma relativamente imprevedibili visioni si realizzano nello sguardo di un altro. L'attore è certo responsabile ma non è affatto proprietario del suo spettacolo. Teatro e Spettacolo – così come Azione e Immagine – non sono sinonimi e nemmeno fenomeni coincidenti, laddove al cinema lo spettacolo, anzi l'Immagine per così dire in Azione, è tutto quello che si dà e che c'è.

Si dirà che sono differenze ovvie, ma è appunto per questo che non si dovrebbero dimenticare ma anzi approfondire, invece di coprire con il trucco della finzione e la vernice di una recitazione (davvero sempre inconciliabile o inadeguata) quelle che sono due operazioni perfino opposte. Non è nemmeno vero che la seconda, il cinema, riassume e supera la prima, perché semmai la scavalca e magari la rende obsoleta agli occhi degli spettatori. Ma intanto gli spettatori si accorgono di aver perso i loro occhi, ogni volta che rientrando a teatro, per antichi vizi o nuovi prestigii, si arrampicano su faticose vedute senza più avere visioni.

Il teatro, si dirà, è noioso e poco affascinante. E' vero, ma anche molto cinema lo è. Solo che lì qualcuno ha già visto e approvato la veduta-visione unica, davanti alla quale si riesce peraltro a mettere in moto la mente, ma non più il corpo.

Come sappiamo è arrivata poi la televisione che sta provvedendo a far fuori anche la mente, ma questo è un altro discorso che con lo sguardo non c'entra più. Lì nessuno vede o prevede nulla, né dentro né fuori dalla scatola. Teleattori e telespettatori sono diventati ciechi a furia di specchiarsi l'un l'altro.

Ma poi, ciechi o "diversamente abili"?

All'ottimismo del grande fratello non c'è rimedio. ●

Piergiorgio Giacchè è l'autore del libro:  
*Carmelo Bene. Antropologia di una macchina attoriale.*  
Edizioni Bompiani, Milano.



# L'eros della visione si fa sguardo nel sogno, nel cinema, nello psicodramma analitico

di Luisa Mele



Uno sguardo *speciale* è convocato ogni volta che si è di fronte alla visione del film, del sogno e dello psicodramma. Il mito che ne parla è quello di *Amore e Psiche*: si può amare, vedere, pensare solo se si è stati iniziati all'assenza della luce. L'immagine più traumatica di questo processo, perché è di un processo che si tratta, ce l'ha regalata proprio il cinema: l'occhio tagliato da un rasoio, all'inizio di *Un chien andalou*, nato dalla collaborazione tra Dalí e Buñuel, è la schisi dello sguardo teorizzata da Lacan. Addestrarsi alla perdita della vista perché prenda vita lo sguardo. Già Platone nell'*Alcibiade* fa dire a Socrate: se si sostituisce l'iscrizione deifica del *conosci te stesso* con *guarda te stesso* cosa succede? Non puoi mai guardare il tuo occhio se non nello specchio o nell'occhio dell'altro che ti riguarda, lo sguardo è sguardo dell'Altro. E' lo sguardo nel quale, come neonati siamo accolti dalla madre che ci fa esseri di pensabilità. Winnicott dice delle facce dipinte da Bacon: *sembrano essere quanto mai lontane dalla percezione del reale; nel guardare le facce mi sembra che il pittore cerchi pensosamente di essere visto, il che è alla base del guardare creativo.*

Affinché ci sia sguardo ci si deve dunque addestrare alla cecità dell'organo. Tutti coloro che guardano e predicono il futuro sono ciechi: Edipo insegna.

Come *Apeiron*, scuola romana di formazione analitica permanente (S.I.Ps.A.-C.O.I.R.A.G.), nel training dei futuri terapeuti, per addestrare allo sguardo che ascolta il discorso dell'inconscio, avevamo lavorato l'esperienza perturbante di filmare, in modo artigianale, le rappresentazioni sceniche nate nella seduta per guardarsi, subito dopo, nella rappresentazione filmata.

Di qui è nata, sia all'interno del training formativo che di altre esperienze didattiche, la pratica della visione dei sogni rappresentati in alcuni film, per *rigiocarne* le scene con lo psicodramma analitico.

Anziu sostiene che i soggetti umani vanno nei gruppi allo stesso modo che, nel loro sonno, entrano in sogno. Assistere alla proiezione di un film in cui si racconta e spesso si vede il sogno è come mettere tutti gli spettatori nel sonno per farli entrare nel sogno. Sognare di sognare tutti insieme, si coagula nella vita psichica e in nuovi circuiti della memoria, una rappresentazione, prevalentemente visiva, di una *messa in scena intrapsichica* legata alla scena primaria.

Guardando un film, nell'oscurità di una platea, ognuno mette in moto un meccanismo, anche conoscitivo, capace di suscitare ed elaborare fantasie primarie, organizzabili in scenari che rendono ogni film lo schermo bianco sul quale proiettare, utilizzando gli stessi meccanismi del sogno e gli stessi codici simbolici risignificabili a posteriori. Per questo cinema, psicanalisi, sogno e psicodramma riguardano la pulsione scopica nel suo farsi creatività figurativa. A queste idee si è ispirata anche l'esperien-



za fatta nella facoltà di Psicologia dell'Università La Sapienza di Roma. Abbiamo proposto la visione dell'episodio del film *Sogni* di Kurosawa (1990) intitolato *Raggi di sole nella pioggia*. Si tratta di un sogno autobiografico straordinariamente poetico del regista, ormai ottantenne, che intreccia ricordi infantili ad un'antica leggenda giapponese *Il matrimonio delle volpi*. Scrive Kurosawa: *quando sogna l'uomo è coraggioso e audace come un genio. Nel mio film ho cercato di accogliere la sfida che avevo visto*. Il titolo originale del film è infatti *I sogni che ho visto*. Ritorna il guardare senza occhi in quanto veicolo di creatività. L'episodio scelto elabora lo sguardo infantile come pulsione sessuale che, dalla scena primaria, attraverso la castrazione, si sposta sulla pulsione conoscitiva.

La trama: la mamma vieta al suo bambino di uscire di casa (quella dell'infanzia del regista) perché il sole si è alzato ma piove ancora. In questa immagine ai confini del tempo, nella pioggia e nel sole, le volpi celebrano il loro matrimonio che non può essere visto. Il bambino trasgredisce il divieto ed incontra, nel corteo stilizzato di danzatori con maschere di volpi, la danza delle pulsioni sessuali, egli guarda ma lo sorprende l'angoscia di essere guardato. Ma cosa guarda di così perturbante allo sguardo da essere punito con la morte? Sappiamo che dalla relazione fusionale primaria si esce con la presenza del padre, la celebre *stecca nella bocca della madre-cocodrillo* (Lacan). Nel film la "bocca - porta" della loro casa viene chiusa dalla madre e il bambino rimane fuori solo, in mano la spada rituale del samurai, fallo simbolico con il quale dovrà affrontare, attraversata la castrazione della paura della morte, il mondo della cultura. Un arcobaleno segna il luogo dove si può ottenere il perdono.

Agli studenti viene posta la domanda che apre allo psicodramma: chi vuole giocare i vari personaggi? Si è pronti per la messa in scena quando il rappresentante del sapere, il docente, si propone per rappresentare la spada rituale del samurai. Assistiamo sorpresi alla rappresentazione. Non ci possiamo dilungare oltre ma si può immaginare la potenzialità emotiva del "mentale" del gruppo. Lo psicodramma analitico *lavora* la pulsione scopica nel mettere in scena il racconto, costituendo il tempo e lo spazio della metamorfosi: dalla visione del film al sogno *girato* dal soggetto divenuto testimone, attore e spettatore al tempo stesso. Anche il lavoro associativo che viene dopo nel gruppo continua il lavoro del sogno. Chi è il sognatore che sogna il sogno?

Questa breve esperienza ha permesso la messa in gioco delle emozioni e contemporaneamente un'interscambiabilità e impermeabilità con la vita del pensiero.

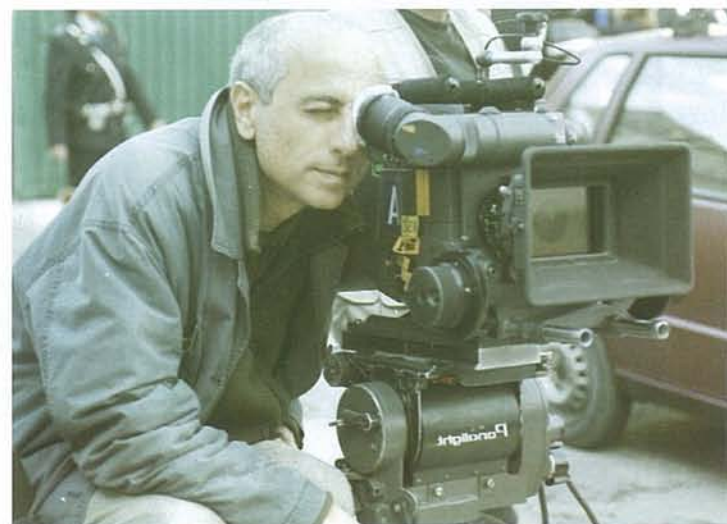
Dice Eraclito: *Per quanto tu possa camminare e neppure percorrendo intera la via, tu potresti mai trovare i confini dell'anima, così profondo è il suo logos.* ●



# I vicerè

Regia di Roberto Faenza

di Malde Vigneri







### Sul set

Via Crociferi, una delle più belle e antiche strade di Catania, si percorre come fosse la navata a cielo aperto di una grande Basilica con le magnifiche chiese di San Giuliano e San Francesco che si fronteggiano come grandi altari laterali e chiusa in fondo dal piccolo arco di San Benedetto, proteso fra il Convento di Clausura e la Chiesa delle Benedettine, che si dice essere stato eretto nel 1704 in una sola notte a difesa e salvaguardia dell'onore delle belle novizie che nell'attraversare il breve tratto venivano spesso circuite, a volte rapite.

La Via Sacra, di solito appartata e silente tranne un solo giorno l'anno quando si eleva il mirabile coro muto delle benedettine in onore di Sant'Agata patrona della città, è insolitamente animata. Oggi, un caldo giorno di settembre, un inconsueto brusio si riverbera sulle facciate sacre, una folla variegata gironzola senza meta. Fili colorati e cavi neri scorrono per terra intralciando il passo. Una incongrua diacronia rende la scena surreale: uomini e donne in fogge

ottocentesche ben adattati alla via, alle chiese, agli antichi ciottoli del selciato rendono coloro che vestono abiti moderni vagamente alieni.

C'è un'atmosfera d'attesa. All'improvviso ogni cosa, ogni persona trova il giusto posto. I segni della realtà contemporanea svaniscono del tutto, i tecnici si fanno da parte dopo l'ultimo controllo di luci. Gli ospiti ed i curiosi, accorsi in molti, sono gentilmente sospinti dietro le transenne. Un gesto del regista ed è il momento. Si gira.

### Il film e la storia

*I Vicerè*, tratto dall'anonimo capolavoro di Federico De Roberto scritto nel 1894, narra la complessa e spesso torpida storia di una antica e potente dinastia familiare catanese di ramificate origini spagnole, gli Uzeda di Francalanza, al tempo del Risorgimento e degli ultimi anni di dominazione borbonica alla vigilia del proclama dell'Unità d'Italia.

Nella cornice aristocratica tardo-romantica di opulenza e di sfarzi si delineano, attraverso lo sguardo dell'ultimo erede degli Uzeda, Consalvo, in un percorso di intensa e sofferta maturazione personale, le segrete intenzioni, le misere vicende e le torpide passioni della famiglia. Nello svolgersi di venticinque anni di storia, il potere diviene nello sforzo di evitarne la destituzione ragione della dissennatezza e dissoluzione di un intero casato.

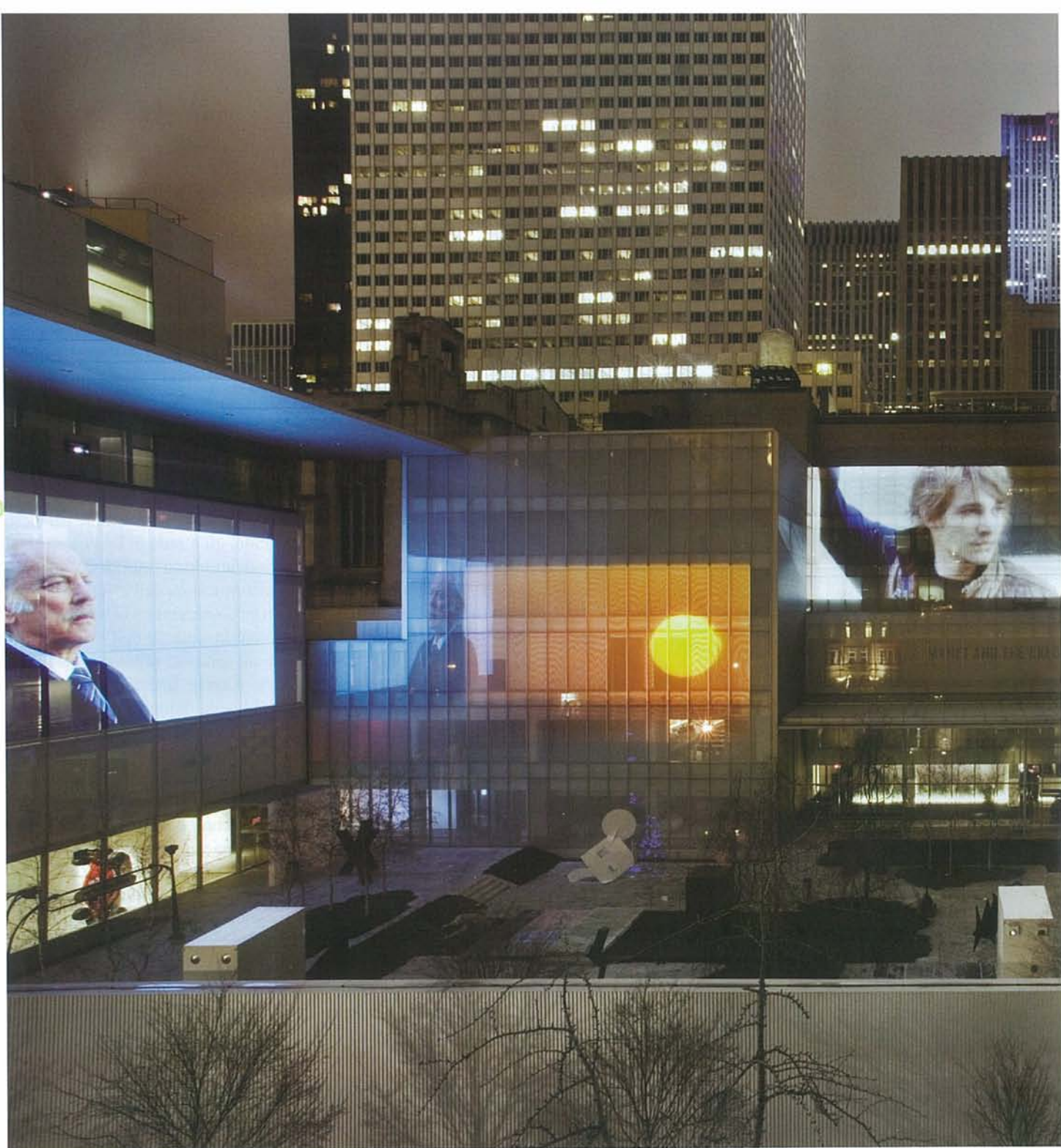
In una intervista il regista Roberto Faenza racconta di avere sentito parlare del testo da Visconti e poi da Rossellini che avrebbero voluto realizzarne una versione cinematografica, cosa che fu accantonata per la scabrosità dei temi e dei vissuti trattati. Gli stessi motivi per cui il libro, considerato oggi un capolavoro della letteratura di fine ottocento, non fu bene accolto alla sua pubblicazione. Erano i tempi dannunziani di una filosofia idealista che mal tollerava la narrazione del degrado morale delle più profonde e subdole meschinità umane. Queste caratteristiche potrebbero assumere oggi, se la abilità del regista ne darà risalto, valore metaforico e riferimenti alla condizione umana della modernità.

Il film, che si avvale della sceneggiatura di Roberto Faenza, Filippo Gentili, Andrea Porporati, Francesco Bruni, la produzione di Elda Ferri per Jean Vigo Italia e la I.C.C.S.A. Spagna, con la collaborazione di Rai Cinema e Rai Fiction, della fotografia di Maurizio Calvesi, dell'opera della costumista Milena Canonero (Premio Oscar per *Barry Lyndon* e *Momenti di gloria*), della cura delle musiche da parte di Paolo Buonvino e della consulenza storica di Sandro Bonella, per la ricchezza del cast e della scenografia ha l'impalcatura di un kolossal.

Ne sono previste una visione cinematografica ed una televisiva in due puntate. Uscirà nelle sale nell'autunno di quest'anno.

Protagonisti: Consalvo Uzeda, Alessandro Preziosi. Principe Giacomo Uzeda di Francalanza: Lando Buzzanca. Principessa Teresa: Cristiana Capotondi. Conte Raimondo: Franco Branciaroli. Donna Ferdinanda: Lucia Bosè. ●





## Il muro dei sonnambuli

di Joelle Caïmi

Corrispondente **eidos** dagli USA

**Foto in alto:** Doug Aitken: *sleepwalkers*. January 16-February 12, 2007. A Joint Project of Creative Time and The Museum of Modern Art. View from 54th Street. © 2007 Doug Aitken. Photo: Fred Charles.

Per tutto il mese di febbraio, gli otto muri esterni del Museum of Modern Art di New York ([www.moma.org](http://www.moma.org)) sono stati i più suggestivi maxi schermi mai messi a disposizione di un artista, creando una spettacolare sinergia tra l'austera architettura della struttura e delle gigantesche immagini video. Proprio su queste pareti (alcune delle quali sono il risultato di un ampliamento del museo firmato dall'architetto giapponese Yoshio Taniguchi), infatti, è stato proiettato per 28 giorni, dalle 5 alle 10 di sera, il progetto di video arte *Sleepwalkers* dell'artista Doug Aitken, che ha trasformato la 53esima e la 54esima strada di Manhattan in una surreale e magnifica opera d'arte a disposizione dei cittadini. Il progetto è un omaggio ai vizi e alle virtù della "città che non dorme mai". Cinque cortometraggi interconnessi che raccontano, senza sonoro, cinque storie, cinque "vite newyorchesi" del post 11 settembre. Ogni racconto, che segue il protagonista per una notte intera, è interpretato da un attore diverso: Donald Sutherland,





Tilda Swinton, il musicista e attore brasiliano Seu Jorge più due giovani musicisti sconosciuti al grande pubblico, Cat Power e Chan Marshall, un batterista di strada che Aitken ha ascoltato in una stazione della metropolitana e subito scritturato. Tra gli scorci più suggestivi c'è quello che si può ammirare dal giardino delle sculture all'interno del museo. In questo spazio all'aperto, le cinque proiezioni appaiono simultaneamente su tre facciate e sono rese ancora più affascinanti dalle ombre degli alberi spogli e dalle silhouettes delle sculture presenti nel giardino. Il trentottenne Doug Aitken è considerato un prodigio nel mondo dell'arte. Oltre ad aver esibito al Whitney Museum di New York e al Centre Pompidou di Parigi, Aitken ha anche vinto l'International Prize alla Biennale di Venezia 7 anni fa. *Sleepwalker* tuttavia è il progetto in assoluto più importante realizzato fino ad ora ed è stato prodotto in collaborazione con l'organizzazione di arte pubblica Creative Time ([www.creativetime.org](http://www.creativetime.org)).



## Il festival politico di Redford

La ventiduesima edizione del Sundance Film Festival, fondato da Robert Redford e dedicato al cinema indipendente americano e internazionale, si è chiuso il 28 gennaio nella suggestiva ed innevata cittadina di Park City, in Iowa. Dalla conferenza stampa di apertura fino alla scelta delle pellicole vincitrici, l'edizione 2007 si è caratterizzata per una tinta politicamente schierata e per aver suscitato una feroce polemica.

Nella conferenza d'inaugurazione Robert Redford, presentando il film-documentario di apertura *Chicago 10* (diretto da Brett Morgen e dedicato alle dimostrazioni pacifiste contro la guerra in Vietnam. Il girato è una combinazione tra immagini di animazione e filmati d'archivio dell'epoca), ha espresso il suo punto di vista sull'attuale situazione politica americana, in netto dissenso con le scelte dell'amministrazione Bush.

"Se subito dopo gli attacchi dell'11 settembre io, come tanti altri cittadini, abbiamo dato fiducia e supporto ai politici in nome della guerra contro il terrorismo, credo che oggi quegli stessi politici, insieme al presidente degli Stati Uniti George W Bush, debbano delle scuse a tutto il paese".

La denuncia politica di Redford e del direttore artistico del Sundance Geoffrey Gilmore, si è riflessa anche nella selezione delle pellicole presentate e di quelle uscite vincitrici. A ricevere il Grand Jury Prize come miglior film drammatico è stata infatti la pellicola messicana *Padre Nuestro* di Christopher Zalla (anche nel 2006 il festival è stato vinto da un film messicano *La Quinceanera*) sulla controversa questione dell'immigrazione clandestina dal Messico, mentre il film di denuncia sulla corruzione della politica brasiliana *Manda Bala* di Jason Kohn, è stato votato come miglior documentario. *Grace is Gone* ha invece guadagnato gli Audience Awards, il premio del pubblico. *Grace is Gone* di James Strass è la storia di un giovane padre costretto ad annunciare alle sue figlie la morte della loro mamma, soldato della forza militare USA in Iraq deceduta sul campo.

Oltre a quella politica, anche un'altra polemica ha infiammato la stampa americana e internazionale presente al festival. Si tratta della levata di critiche destinate al film della regista Deborah Kempmeier *Hounddog*, dove l'attrice dodicenne Dakota Fenning è filmata in una durissima scena di stupro incestuoso. Leader religiosi, parlamentari e associazioni per difesa dell'infanzia hanno condannato all'unanimità la pellicola, incitando anche al boicottaggio del film e all'istituzione di una commissione di inchiesta per il reato di pornografia infantile. Se tanto la Fenning, quanto tutto lo staff del festival hanno difeso *Hounddog*, ora la pellicola potrebbe avere serie difficoltà nel trovare una distribuzione nelle sale americane.



## International San Francisco Film Festival

Sarà un film italiano ad inaugurare la prestigiosa cinquantesima edizione del San Francisco Film Festival, che si terrà nella città californiana del Golden Gate dal 26 aprile al 10 maggio prossimi. Ad introdurre la kermesse presentata dalla San Francisco Film Society sarà infatti la produzione italo/francese *Nuovomondo*, il film di Manuele Crialesi con Charlotte Gainsburg. Il programma completo del festival sarà disponibile dal 3 aprile sul sito [www.sffs.org](http://www.sffs.org), ma già è stata confermata la

presenza dei registi Sofia Coppola, Clint Eastwood, George Lucas e Francis Ford Coppola.

Tra gli eventi speciali di questa edizione ci sarà anche una sezione dedicata ai nuovi cineasti italiani, il New Italian Cinema. L'International San Francisco Film Festival ha proiettato, nei suoi cinquant'anni di storia, qualcosa come 6.000 film di registi provenienti da 120 paesi. Oltre ai lungometraggi, il festival prevede premi per i corti, i documentari e i film di animazione. ●



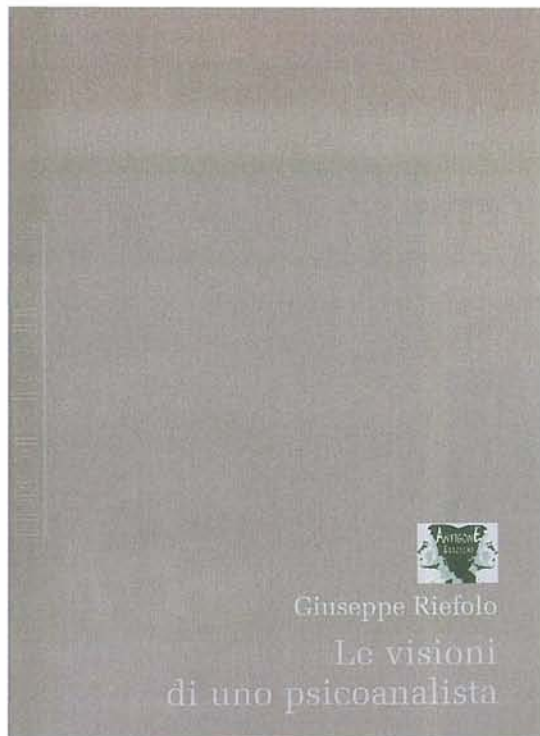
SAN FRANCISCO  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL



## in libreria recensioni

### LE VISIONI DI UNO PSICOANALISTA

Giuseppe Riefolo, Antigone edizioni, 2006,  
Torino - pagine 176, 13 €



Giuseppe Riefolo, solido psichiatra e psicoanalista, si lascia andare in questo piccolo libro a personali "visioni": proiezioni private di fantasie, riflessioni, emozioni che abitano la sua mente dopo che ha visto un film per lui significativo.

Uscito dal cinema, "tornato alla vita e alla stanza di analisi" -commenta l'autore- "continuo a pensare a quelle immagini e alle emozioni che ne coglievo, come quando si ricorda una bella giornata o un bel viaggio fatto nei giorni precedenti, o un buon incontro...". Sono immagini -scrive- "che ci aiutano a introdurre nuovi personaggi e a dare un nuovo ordine alle situazioni concrete della vita e del nostro lavoro, che ci saturano continuamente".

Non è un esercizio cinefilo (le brevissime "schede" dei film sono pudicamente citate solo alla fine) e tanto meno estetico (talora lo spunto glielo offre un'opera che considera "un'occasione mancata"), ma testi narrativi, nati nel clima dolcemente pigro e fertile di quando si esce dal buio della sala.

Le libere associazioni di uno psicoterapeuta -lo sappiamo- conducono inevitabilmente alla relazione con i suoi pazienti. Così, ad esempio, l'incantevole *Volver* consente all'autore di riandare con la mente a un grave psicotico che, tormentato dall'angoscia, gli ha detto: "Dottore, mia madre è morta per colpa mia!". Grazie al film di Almodovar, *après coup*, Riefolo comprende che gli ha parlato di una antica ferita inflitta al desiderio della madre e non della morte concreta di lei che -"poiché appartiene al mondo- è sicuramente cosa più lieve".

Simona Argentieri

### IL LETTINO E LO SCHERMO CINEMATOGRAFICO

A cura di Andrea Sabbadini

Editore Borla, Roma, 2006. Pag. 323, 30 €

Opera corale questo libro s'impone per la sua unicità e originalità. Orchestrato dalla sapiente regia di Andrea Sabbadini, psicoanalista italo-londinese, fondatore dell'European Psychoanalytic Film Festival di Londra, evento culturale di rilievo giunto ormai alla sua quarta edizione. Il volume è la trasformazione puntuale del primo Film Festival e nella sua struttura riesce a coinvolgere il lettore divenendo come "un luogo metaforico d'incontro" che invita ad interloquire intimamente con le riflessioni psicoanalitiche, i dibattiti, e i frammenti dei film citati. Tra le diverse sezioni del testo spicca l'Elaborazione del Trauma anche per la trascrizione della tavola rotonda con Nanni Moretti su *La Stanza del figlio*, esempio di quanto sia proficua ed empatica la comunicazione tra analisti e registi. Come ricorda la Mulvey, al centro di un dibattito vivo su questi temi c'è "la preoccupazione costante, sia di coloro che fanno i film che degli psicoanalisti, di documentare la realtà, sia quella oggettiva dell'ambiente esterno o quella più soggettiva del nostro mondo interiore", su queste due sponde oscilla la scrittura collettiva del testo. A proposito di *Cinema e Sguardo*, concordiamo con Sabbadini: "In un senso più generale, cinema e psicoanalisi condividono un'area alla quale ci possiamo riferire col termine insight, intendendo con esso una "visione interiore" o qualcosa come uno sguardo "all'interno della mente". L'analisi del film, richiede questa visione in profondità". Il cinema ci offre questi insight "pura illusione forse, eppure molto di più...".

Barbara Massimilla





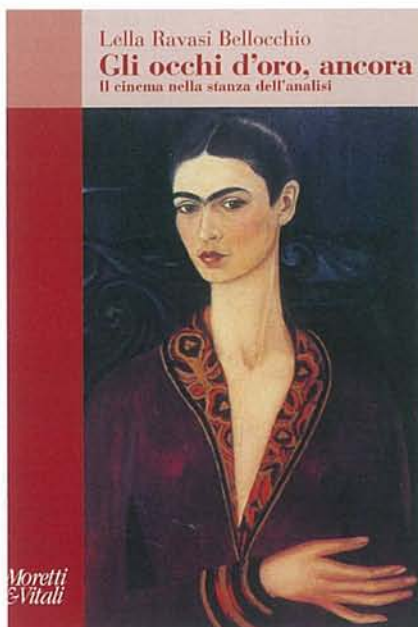


**Bambini con bisogni speciali**  
 Stanley I. Greenspan,  
 Serena Wieder, Robin Simons  
 Giovanni Fioriti, 2007

Tutti i bambini devono padroneggiare certi aspetti fondamentali dello sviluppo per diventare capaci a pensare, a interagire socialmente e a cimentarsi con un'ampia gamma di emozioni. Il bambino con bisogni speciali, ad esempio un bambino con un disturbo dello spettro autistico, deve essere aiutato a raggiungere questi stessi obiettivi. Nel corso di molti anni di lavoro, abbiamo imparato che anche i bambini con i bisogni speciali più gravi possono essere aiutati a costruire le fondamenta del pensiero e della interazione sociale. Essi possono imparare a concentrarsi e a mantenersi calmi, a rimanere agganciati agli altri, a scambiare gesti e segnali emotivi in una comunicazione a due vie, a partecipare a situazioni di problem-solving socialmente condiviso nel corso del quale vengono impiegate molte sequenze interattive di seguito per risolvere un problema, ed anche a usare le idee e a combinarle insieme in maniera logica e significativa. Naturalmente, alcuni bambini con bisogni speciali riescono molto rapidamente a padroneggiare questi fondamenti mentre altri, a causa di maggiori difficoltà biologiche o familiari, possono essere più lenti. È raro, tuttavia, non osservare un progresso continuo, e un sottogruppo di bambini ha destato stupore, nella propria famiglia e in coloro che hanno l'onore di lavorare con loro, per avere riportato successi che andavano al di là di qualsiasi aspettativa. In un recente studio di follow-up, questo sottogruppo di bambini ormai sul finire dell'adolescenza e quasi adulti, si è dimostrato non solo calmo e sollecito, ma

anche molto impegnato e interattivo con gli altri, creativo e astratto nell'uso delle idee, empatico e capace di capire i sentimenti altrui. Molti di loro si sono dimostrati molto più avanti dei loro pari che non avevano le loro iniziali difficoltà. Per quanto sia stato incoraggiante vedere un così vasto numero di bambini progredire oltre le aspettative, lo è stato ancora di più vedere bambini con difficoltà estremamente gravi diventare affettuosi, amabili e interattivi, pur continuando ad avere capacità linguistiche limitate. Speriamo che l'edizione italiana del nostro libro possa garantire a una vasta gamma di bambini e alle loro famiglie, interazioni di apprendimento ritagliate su misura alle qualità uniche del bambino e alle sue capacità evolutive. L'opportunità di lavorare con i nostri colleghi e molte famiglie in Italia è per noi un grande privilegio.

Stanley I. Greenspan e Serena Wieder

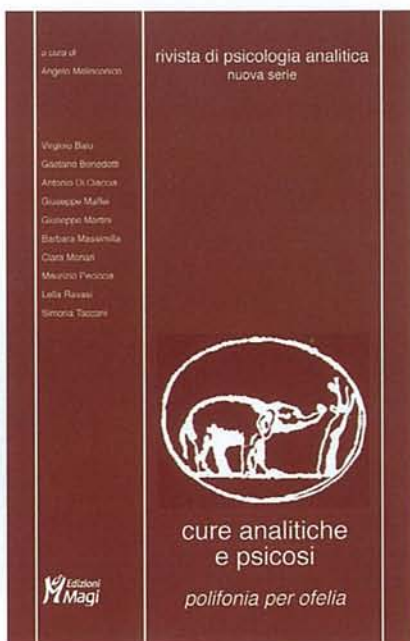


**Gli occhi d'oro, ancora**  
 Il cinema nella stanza dell'analisi

Lella Ravasi Bellocchio  
 Moretti e Vitali, 2007

“Gli occhi d'oro” sono quelli che possono vedere nello schermo del cinema, il potente motore di immagini e di analogie con lo schermo del sogno e con la sua drammatizzazione. Come il sogno, lo schermo del cinema ospita personaggi in relazione tra loro (la dimensione intrapsichica del sogno) e si offre alle nostre identificazioni di spettatori (la dimensione interpersonale del sogno). Il cinema è uno dei mezzi più adatti a trasmettere all'esterno le immagini del mondo interno. Il regista cerca gli attori più adatti a

rappresentarle. E con questi personaggi dello schermo noi ci identifichiamo al punto da poter fare del cinema l'uso che facciamo del sogno. In questa misura va intesa l'affermazione di Lella Ravasi che il film cura, come cura il sogno che permette al sognatore di oggettivare affetti ed emozioni proiettando sullo schermo le rappresentazioni dei propri oggetti interni, attori che il regista che opera in noi ogni notte sceglie per mettere in scena e drammatizzare le proprie esperienze ed emozioni collegandole, come un ideale ponte, alle esperienze ed emozioni dell'infanzia depositate nell'inconscio. In questa misura il cinema, come il sogno, permette di storicizzare il nostro inconscio facendoci rivivere emozioni rimosse o dimenticate per sempre.



**Cure analitiche e psicosi**  
 polifonia per ofelia

A cura di Angelo Malinconico

RPA n. 22 - V. 73/2006  
 Edizioni Magi

*Parla di niente, eppure il suo parlare sconnesso convince chi l'ascolta a trovarvi un senso...*

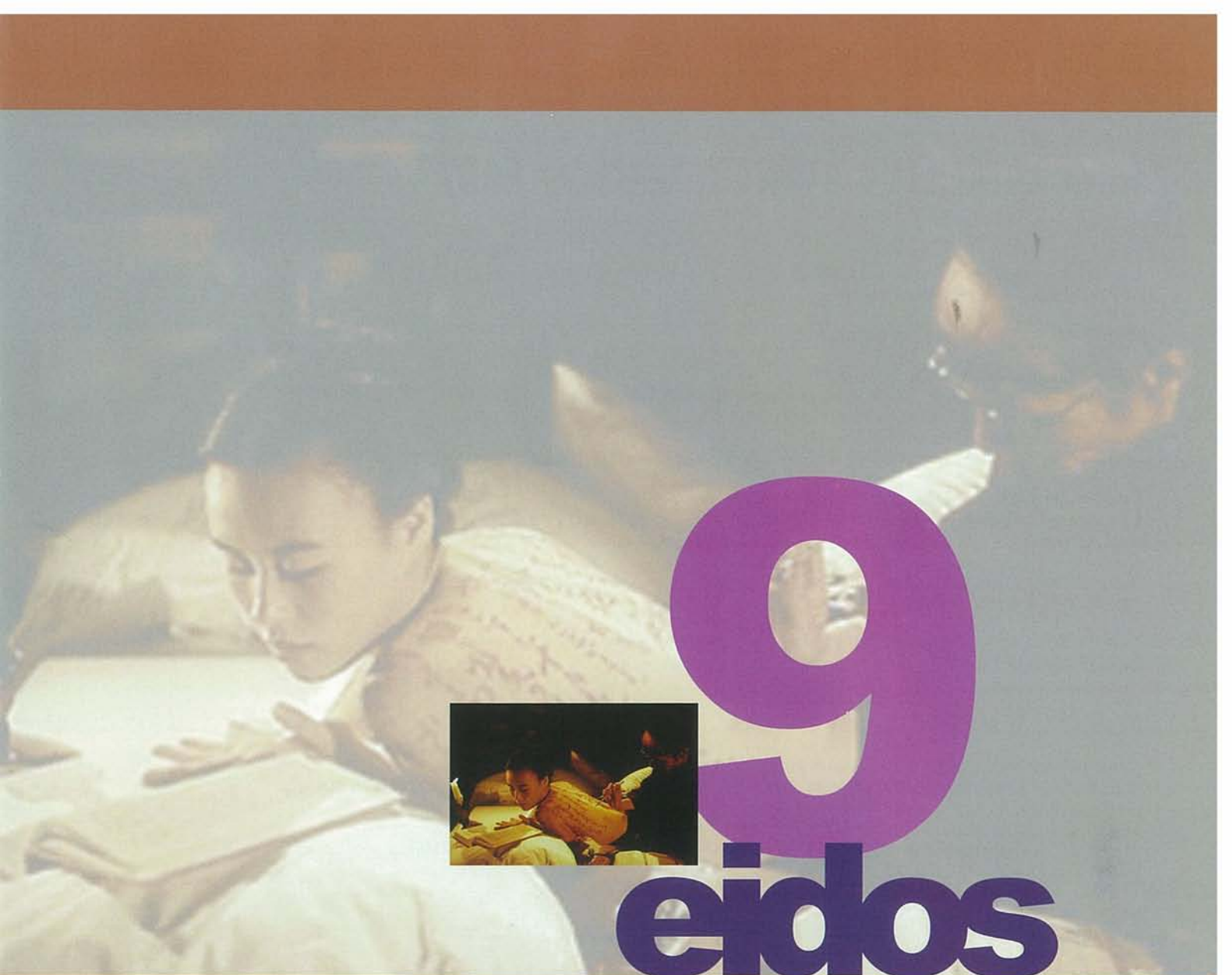
*E quelle parole che lei accompagna d'amicchi, di cenni e gesti, in verità fanno pensare che ci sia un senso in esse, niente affatto chiaro, e comunque molto triste.*

(W. Shakespeare, Amleto)

“Non frequentemente è possibile far risalire lo sviluppo di una scienza ad un singolo individuo; ma qui possiamo dire che prima di Jung una psicoterapia della schizofrenia, nel senso moderno e scientifico della parola, non esisteva neppure”.

Gaetano Benedetti





## cinema e perversioni

### coupon di abbonamento

# eidos

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

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

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

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

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

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



# ABBONAMENTI E RINNOVI **eidos** 2007

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

**eidos** ha tre tipi di abbonamento:

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

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

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

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](mailto: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://agevolazioni.telematicaitalia.it>  
**Il portale delle opportunità**

[www.telematicaitalia.it](http://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