

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e perversioni



nel film

Mare nero

Le vite degli altri

La voltapagine

speciale Capalbio

Integrazione e pari opportunità

arti visive

Arman

Vezzoli



**Fourth European
Psychoanalytic
Film Festival**

Honorary President
Bernardo Bertolucci
Chairman
Andrea Sabbadini

**1 - 4 November 2007
London**

children in focus

at **BAFTA**

British Academy of
Film & Television Arts
195 Piccadilly, London, W1

Enquiries

Ann Glynn, epff4, Institute of Psychoanalysis,
112a Shirland Road, London W9 2EQ.
(+44) (0)207 563 5017
ann.glynn@iopa.org.uk
www.psychoanalysis.org.uk/epff4

films
panels
lectures
discussions

psychoanalysts
filmmakers
academics
students

eidos

cinema psycho e arti visive

cinema e perversioni

a cura di Simone Mangoni

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

www.eidoscinema.it

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

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

Copyright

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

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Alberto Angelini, Renata De Giorgio, Pia
De Silvestris, Lori Falcolini, Emanuela
Ferreri, Simone Mangoni, Barbara
Massimilla, Lella Ravasi, Elisabetta
Salvatorelli, Ignazio Senatore, Lidia
Tarantini, Fabio Troncarelli, Malde
Vigneri.
Schede e box di approfondimento a cura
degli autori.

Hanno collaborato in questo numero:
Luisa Barbato, Massimo Caci, Jean Marc
Caïmi, Joelle Caïmi, Giorgio Caputo,
Daniele Ferrarese, Fabrizio Fontanelli,
Lorenzo Hendel, Camilla Seibezzi.

Ufficio stampa e pubblicità

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

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

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

Segreteria di redazione

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

Sostengono il progetto **eidos**:

Paolo Aite, Dario Argento,
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, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele
Salvatore, Studio Azzurro, Adamo
Vergine, Paolo Virzì.

sommario luglio - ottobre 2007

4 editoriale
Cinema e perversioni

6 cinema e psycho
La perversione
del sentimento
di R. De Giorgio



12 nel film
cinema e perversioni
La voltapagine
di P. De Silvestris
Mare nero
di L. Barbato



26 speciale Capalbio
Integrazione e pari opportunità
a cura di L. Tarantini
e J. M. Caïmi

34 il personaggio
Pedro Almodovar
di F. Fontanelli

38 film cult
Notorius
di F. Troncarelli



40 docu film
Il Che Guevara
di E. Salvatorelli

42 outsider
Shooting Silvio
di G. Caputo

44 l'altro film
Cinema indipendente italiano
di B. Massimilla

50 arti visive
Arman
di M. Caci



58 esperienze
Cinema, perversione
e creatività
di D. Ferrarese

62 eidos-news
Hollywood indipendente
di J. Caïmi
Neema drama
di E. Ferreri
Recensioni libri
di P. De Silvestris

nel prossimo numero

cinema e storia

Intervista
Sergio Donati
Giù la testa
di S. Mangoni

film cult
De Sade/Marat
di M. Vigneri

esperienze
Cinema, teatro e gioco
di L. Angelini

in copertina

L'immagine di copertina è tratta da un'opera di Studio Azzurro. La scelta di eidos è stata quella di non mostrare immagini esplicite, ma solo immagini evocative, allusive, sul tema della pornografia e sul fenomeno delle perversioni. In ogni immagine eidos cerca comunque la creatività e l'emozione positiva, quella che suscita il pensiero, la riflessione individuale e quella partecipata attraverso le pagine della rivista, con i diversi contributi degli autori. L'attenzione è andata a non favorire l'impressione nichilistica, il riduzionismo negativo e passivo. Confidiamo nell'esserci riusciti.

Foto di copertina tratta da "L'interattività desiderante", di A. Balzola e P. Rosa in Eidos N° 2 2005

In questa pagina:
Foto tratta da *The Wayword Cloud*
di Tsai Ming-Liang

Cinema e perversioni

“Complesso del re Marco”, “deviazione del pungitore”, “efefilia”, “frotteurismo”, “nevrosi della carmelitana”, “paggismo”, solo per citare i nomi più originali: abituati ormai da poco meno di un secolo a classificare le perversioni e a riferirne il concetto stesso quasi esclusivamente alla parafilia, alla perversione sessuale, in molti avremmo difficoltà ad interrogarci sulle sue accezioni più ampie. Anche se Freud definì la perversione “tensione al puro godimento”, spogliandola per un momento del senso negativo insito nel giudizio morale, della preliminare distinzione tra bene e male necessaria alla percezione del suo significato, la perversione non ha perso nel tempo il suo valore di devianza, e disegna ancora, almeno nel mondo occidentale, il territorio di confine della normalità. Pochi sembrano ricordare che altrove, come in Giappone ad esempio, la perversione è invece simbolo di libertà proprio per il pluralismo di cui è capace la cultura orientale, che include la contraddizione nella natura della realtà. Deviazione o onnipotenza, fragilità dietro il vizio, fantasia complessa e delirio, impulso sbilanciato, desiderio irrisolto, passione smodata o impotenza, maschera di Carnevale, sguardo immaturo, regressione infantile: la perversione è dunque peccato, o pura affermazione dell’individualità? La poeticità della visione orientale e la profondità della definizione psicanalitica, se recepite insieme a un pizzico di intraprendenza intellettuale e, si passi il gioco di parole, di perversità, potrebbero ispirare temerari approfondimenti. Perverso ci apparirebbe l’individuo reale, “unico” e non “diverso”, colui che si definisce nettamente, colorando i tratti astratti del concetto universale di individuo; perversione tutto ciò che siamo, la normalità il residuo.

Il cinema, il buio della sala, l’immedesimazione, le fantasie. Quando l’occhio dello spettatore incontra il cinema, allora, se il cinema è Cinema, e se le nostre premesse hanno un senso, la perversione può divenire atto d’amore verso la particolarità, consapevolezza di ritrovare la propria immagine attraverso la verità di altre immagini, la riscoperta di sé lavato il trucco delle convenzioni; spirito di sopravvivenza in un mondo di buoni padri di famiglia, quell’ingannevole *Matrix* che vuole gli individui efficienti macchine produttive e li nutre di verosimile, nascondendo loro, per sempre, il vero. Così il Cinema, dopo aver trasformato e travestito gli

attori e alimentato le pulsioni autoerotiche dei registi, arriva a nutrire di oggetti visivi l’onnipotenza dello spettatore, a stendere un tappeto rosso per il suo voyeuristico viaggio: il Cinema dunque “perverso” per definizione. O ancora, il “cinema perverso” unico vero Cinema, laddove la normalità risponderebbe al nome di cinema commerciale. Cinema perverso che è Cinema d’autore; Cinema che disvela il mondo; Cinema sovversivo che risveglia l’azione. Cinema dei film che stravolgono e sviano, inclini al diverso e per questo condannati; Cinema che è migliaia di bollini sui nudi dei manifesti, film apparentemente censurati per proteggere il senso borghese del pudore, in realtà temuti perché capaci di infondere impulsi vitali di ribellione che non è solo sessuale, ma politica e culturale. Cinema politico, *Ultimo Tango* di passione che scuote la società dei consumi, dell’ossessione per il marketing, dell’omologazione della cultura e dell’individuo, per ritrovarsi attraverso la metafora sessuale a perseguire un ideale politico lontano dall’ipocrisia. Film veramente perversi come manifesti della libertà. Film che spezzano le catene delle regole, si avventurano verso mondi inesplorati e raggiungono la poesia: Pasolini e Kubrick, Lynch e Cronenberg, Ki Duk e Kitano, Pechimpah e Cimino, Coppola e Lucas, Malick e Welles. Cinema di raffinata perversione erotica, come un certo Cinema francese, o disperato sadomasochismo e sublime violenza, come quel Cinema orientale. Non certo pornografia da edicole, volgare e modesta rappresentazione dell’osceno che disseta e non asseta. Il cinema veramente perverso non ammicca al proibito, non cerca la censura per il successo. Per questo Cinema non basta certo lo sfondo a base di sesso, rabbia, isolamento, eccessi, esplosioni: se la diversità è metrica e non linguaggio, punteggiatura occasionale e non essenza di significato, la perversione diviene mera pornografia, la fantascienza futuristica fiaba, l’horror parodia, e la fragorosa e fervida contestazione del Cinema d’impegno si perde come una voce timida nell’assordante silenzio del qualunquismo dei suoi epigoni. Il Cinema perverso, insomma, quello che guarda dentro l’abisso di Nietzsche sperando che l’abisso possa guardargli dentro. Se è così, se questo è il Cinema e le nostre premesse hanno un senso, quando vorremo chiederci chi siano gli altri se noi siamo diversi, allora forse la verità di un altro film perverso arriverà a risponderci. ●

Simone Mangoni



La perversione del sentimento

di Renata De Giorgio

Non è frequente per la critica cinematografica e tanto meno per la psicoanalisi applicata, occuparsi di pornografia la cui produzione filmica abbonda nelle cineteche, nelle librerie, nelle edicole ed è di facile accesso e pronto consumo in una società composita, permissiva, postmoderna quanto basta per la metabolizzazione di ogni potenziale eversivo di qualsivoglia provenienza. Tale disinteresse è talvolta interrotto dall'irruzione di qualche pellicola che riaccende brevemente i riflettori su quella bruciante terra di confine tra film erotici e film pornografici, tra il sublime e l'osceno: si riavvia così un qualche dibattito di ordine prevalentemente etico-giuridico con l'elusione di una riflessione che coinvolga le ragioni del-

l'estetica e della psicologia pur implicate in ogni accadimento dell'umano. Volendo affrontare tali ragioni è inevitabile mettere brevemente a fuoco le peculiarità della nostra vita sessuale che, pur se approdata ad una qualche "maturità", continua in ogni modo ad essere soggetta alla indiscutibile capricciosità estro variabilità dello spettro entro il quale Eros ricerca il suo appagamento e dove alberga quel ricco polimorfismo senza il quale risulterebbe snaturato il suo peculiare non-statuto, notoriamente al crocevia tra natura e cultura. Questa versatilità, questa plasticità della dimensione erotica, legata alle predisposizioni ereditarie e alle vicissitudini della storia personale e collettiva, è alimentata e garantita dalla



umana disposizione a farsi toccare, stimolare, sollecitare dalle cose del mondo esterno e dalle produzioni della mente: corpo e psiche ne risultano emotivamente coinvolti e, fatte salve grandi o piccole riserve protettive, si finisce per entrare in una relazione erotica con l'altro che comporta patimento, abbandono, rischio identitario, trasformazione.

Se dunque Eros è un dio dai molti e inafferrabili volti, abituato a vagabondare nei luoghi più inaspettati e a prendersi così spesso gioco di norme e convenzioni fisiche psichiche e sociali, trasportandoci ora nel paradiso della compiutezza ora nell'inferno della mancanza, del dolore e della perdita, il problema personale e collettivo può essere il come difendersi da

una divinità così polimorfa, imperiosa e intrinsecamente trasgressiva. Il tema è intrigante e vasto ma in questa sede e per i nostri scopi va riguardato nei rapporti che intrattiene con la creatività e con la ripetitività, tra le quali si gioca il confronto tra film erotico d'autore e film pornografico.

La definizione di Pornografia è pressoché univoca nei dizionari in riferimento al suo tema centrale se non unico: il comportamento sessuale; e al suo scopo esclusivo: provocare eccitamento sessuale. Nella filmografia specializzata tale obiettivo è perseguito attraverso modalità di ordine sostanziale e formale assolutamente peculiari: i "copioni", le trame paradigmatiche, che sembrano dar vita al sogno erotico diurno.

no dei suoi consumatori, si caratterizzano per una povertà di situazioni e di intrecci che, pur nell'apparente varietà dei contesti, appaiono rapidamente ripetitivi, uniformanti, conformistici se non ingenui, superficiali, lineari, e non è infrequente che sconfinino nella banalità e nella noia nonostante l'intento provocatorio, dissacrante, irrispettoso e l'abolizione della vergogna, la rottura dei valori convenzionali e dei vincoli del giudizio morale e delle responsabilità personali. La dimensione spazio-temporale è claustrofobica nella misura in cui gli eventi si susseguono in modo incalzante, precipitoso, e il rimando è ad una sorta di esercitazione compulsiva e ritualizzata in una gabbia illuminata in modo accecante. Mancano le pause, le modulazioni, le velature, i chiaro-scuro, le sfumature, che alludano ad un qualche mistero o a risvolti più segreti. Protagonisti della scena non sono le persone ma i loro corpi scandagliati in ogni dettaglio anatomico fino alla frammentazione: si situa qui un rimando essenziale del film pornografico che usa le persone come fossero cose, oggetti, esseri degradati perché la loro complessa umanità è ridotta a mero dato sessuale e l'amore che vi si rappresenta è parimenti cosale, pura materialità fisiologica. *Pornè* è la meretrice, colei che vende, colei che "sta davanti", ossia fuori di se, e dunque colei che non consiste in se stessa, che è corpo privato di identità e di spessore psichico. Tale scissione comporta talvolta che il corpo acquisti potenzialità straordinarie e sia capace di prestazioni eccezionali ed esaltanti dalle quali riemerge integro, inesauribile mentre eventuali elementi di violenza, di sopraffazione e di crudeltà risultano affrancati grazie ad una loro coatta sessualizzazione: ne risultano un corpo e una fisiologicità quasi inventati in modo arbitrario e simulatorio da una mente che ha tagliato i ponti con la matrice affettiva inconscia, custode del senso del limite al dolore e all'eccitamento. Domina un naturalismo in base al quale la sessualità è carne, è immanenza che si risolve nel breve tragitto tra la tensione e il suo esaurimento: non desiderio dell'altro, apertura all'altro, a quell'altro che trasforma l'eccitazione in desiderio erotico e che spinge verso quella che Umberto Galimberti chiama, laicamente, trascendenza, uscita dalla propria chiusura-clausura. Nei film pornografici dunque l'iper-realtà dei corpi abolisce ogni ombra e penombra, ogni rinvio, ogni allusione al permanente mistero della vita affettiva, che possiamo considerare una inesauribile matrice simbolica, e decreta, come nota ancora Galimberti, "il crollo di tutte le metafore e allusioni che, materializzate, sprofondano nell'opacità del reale". E' preclusa qualsiasi emozione intensa legata alla relazione con se stessi e con l'altro, è spenta la passione, il *patimento dell'altro*, è censurato l'amore come occasione per un reciproco trascendersi, come modalità perigliosa e perturbante per scoprire aspetti di se che solo l'incontro con l'altro può svelare.

Nella visuale della pornografia, abolita la passione, è allontanato il rischio di un modo nuovo di essere e dominano azioni di appropriazione del corpo-carne dell'altro, degradato feticisticamente in *oggetti parziali* eccitanti. Jean Paul Sartre

ci ricorda che l'oscenità infrange, nella rappresentazione diretta della sessualità, non un tabù etico-giuridico ma un tabù antropologico, e una norma poetica, quando l'incontro con il corpo dell'altro produce una stimolazione primitiva, naturalistica dei sensi e si riduce e risolve in esperienza della carne, in prefissata esperienza della fattività del corpo e delle sue contingenze: una collusione e un rispecchiamento di quell'eclisse della soggettività, variamente declinabile sul registro della dimensione affettiva, che affligge la nostra epoca.

Quando non c'è tempo e spazio per l'interiorità, l'intimità, la tenerezza, la condivisione di una relazione autenticamente erotica, il posto della *con -versione* all'altro, afferma Galimberti, viene derubato dalla *per-versione*. "Perverso è ogni amore che vive senza reciprocità, quindi senza la possibilità per il corpo di trascendersi in un altro corpo", ogni amore che, in un gioco mortifero, priva l'altro della sua soggettività per ridurlo alla pura opacità della sua carne. Il film pornografico, decomponendo in modo perverso l'erotismo, lo attacca nei legami che questo intrattiene con l'intimità emotiva e la privatezza, nonché con l'idealizzazione dell'amore passionale e con l'estetica. Come se trasgressiva non sia più la sessualità in se, ormai riassorbita dal potere omologante del mercato, ma la forza dirompente dell'eros, la fusione tra sessualità e amore, la complessa e ambivalente natura delle passioni umane, catastrofiche quanto basta per minacciare, nell'immaginario collettivo, gli assetti individuali e sociali. Voglio dire cioè che i film pornografici abbiano da una parte esaurito la loro carica dissacratoria e dall'altra abbiano tradito anche il cinema. Quest'ultimo, come grande medium, è sicuramente in grado di interpretare, con la peculiarità e l'integrabilità dei suoi strumenti, la vita vissuta e le tensioni affettive che la animano fino trasformarle in quell'esperienza estetica che sa tenere insieme l'intensità propria alle cose dell'amore e la loro tolleranza e comprensione per lo spettatore. Ciò vuol dire restituire all'amore erotico *la sua scena*: l'apporto dei sentimenti che, come riflesso soggettivo, come condizione e radice originarie, accompagnano e colorano ogni esperienza umana prima della ragione e della volontà. ●

Bibliografia

- Jung C. G. (1961), *Ricordi, sogni, riflessioni*, il Saggiatore, Milano, 1965.
- Sartre, J.-P. (1943), *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 1966.
- Galimberti U., *Le cose dell'amore*, Feltrinelli, Milano, 2004.
- Kernberg O. F., *Relazioni d'amore* (1995), Cortina Editore, Milano, 1995.
- De Giorgio R., "Cinema: una palestra per l'anima", *Rivista di Psicologia Analitica*, Vivarium, Milano, 2001, n. 63: *Felicità e patologia dell'immagine*.

La suggestione letteraria di **eidos**

Oggetti, troppo oggetti di desiderio

Tan Tan. "Il suo era un amore isterico, cieco. Gli piaceva essere innamorato, amava il mondo quando lo faceva piangere, inconsapevolmente ci ha usato tutte, amava i torti che il mondo gli faceva. A esser sincera mi faceva molta pena. Se bevo trovo che questo mondo si molto bello, mentre per lui era esattamente il contrario, quasi che ogni filo d'erba e ogni albero di questa Terra l'avessero offeso [...]".(*)

Qi Yiguo. "Oggi posso confidarti questo segreto perché ormai non significa più nulla per me. Allora fantasticavo di venir ferito, malmenato, immaginavo di essere maltrattato da un uomo molto crudele, e queste fantasie mi intenerivano come avessi ingerito una sostanza chimica. Avevo bisogno di essere protetto, nell'oscurità distinguevo un uomo, aveva caratteristiche precise e veniva a proteggermi. Venivo violato, venivo salvato, e provavo un grande benessere [...] Un giorno vidi quella ragazza. Fui preso da un senso di vertigine [...] Forse era paura, ma chiamai amore quella sensazione, amore e paura non hanno confini, saliva e sangue non hanno confini. Da allora cominciai il mio viaggio, nessuna droga eguagliava la mia immaginazione" (*).

(*) **Nove oggetti di desiderio**, *Nine object of desire*, è il racconto di Mian Mian (Shanghai 1970) che dà il titolo al volume curato e tradotto in italiano da Maria Rita Masci, Einaudi, 2001. E' anche il titolo dell'LP di Suzane Vega, amato e ascoltato dai protagonisti della storia, insieme ai Doors, i Nirvana e a tutto il meglio del rock struggente, per emozione, per messaggio culturale o per il connubio sesso e droga.



Shanghai baby. "Il mio nome è Ni Ke, ma gli amici mi chiamano Coco. Che coincidenza! Anche il mio idolo si chiama Coco (Chanel di cognome) [...]". Ogni mattina quando apro gli occhi, penso subito che dovrei fare qualcosa di straordinario, per attirare l'attenzione della gente. Desidero compiere una metamorfosi, trasformarmi un giorno o l'altro in uno sfavillante fuoco d'artificio che si lancia fragorosamente in alto, al di sopra della città: è la ragione della mia esistenza. [...] Ho appena compiuto venticinque anni.

Un anno fa ho pubblicato un volume di racconti, che non mi hanno fatto guadagnare molti soldi ma mi hanno reso molto famosa (ho ricevuto dai lettori di sesso maschile molte lettere d'amore, corredate quasi tutte di fotografie porno). Tre mesi fa ho dato le dimissioni dalla rivista dove lavoravo come giornalista, e ho trovato subito un altro lavoro come cameriera presso il Lotti's Bar, dove la divisa consisteva in una minigonna che metteva in mostra le mie bellissime gambe per la felicità dei clienti". (**)

(**) **Shanghai Baby**, è il titolo del noto romanzo di Zhou Weihui, trentenne, laureata in letteratura cinese a Shanghai, è la più popolare scrittrice cinese nonostante la censura governativa. Mian Mian l'ha accusata di plagio, elemento che contribuisce ad alimentare l'immagine delle due scrittrici "maledette", considerate esplicito esempio di una generazione perversa, o perversita dal rapido mutamento della società cinese verso i modi di vita "occidentali". Eppure i loro libri sono best seller ovunque, segno che la loro è solo una delle tante generazioni contemporanee, sia di personaggi letterari, tutti quelli che devono vivere immersi nelle emozioni, perché "la vita è una grande palestra e noi dobbiamo fare esercizi di tutti i tipi, No?", sia di scrittori che li ritraggono così i personaggi, in quest'epoca "dove nessuno rappresenta nessuno, non ci sono idoli, ogni vita è diversa, ognuno rappresenta solo se stesso, e la scrittura ha rapporto con la vita dello scrittore, ma questa non ha rapporto con i lettori" (Mian Mian). Una generazione qualunque, tra quante, ovunque, hanno nelle orecchie e nel cuore **Wish You Where Here** dei Pink Floyd. (*Shanghai Baby*, è edito da Rizzoli BUR, Milano)

Universo pornografico

di Lorenzo Hendel



Forse non tutti se ne sono accorti ma il cinema pornografico è scomparso da tempo, sommerso e dissolto in una galassia di micro produzioni pornografiche centrata sulle riviste, sul mercato di cassette e dvd, soprattutto su Internet. Si è ormai costituito un universo pornografico dal panorama molto frastagliato, in cui del vecchio "cinema a luci rosse" sono presenti particelle disperse, significative e importanti, ma completamente prive di quella identità di prodotto unitario e autosufficiente cui si pensa quando si parla di "cinema". Eppure, e forse a maggior ragione, resta importante conoscere e studiare il divenire di questa produzione mediatica, specialmente se si parte da un presupposto che vale per tutta la produzione dei media in generale: che le sue caratteristiche non provengono da un sistema di emittenti-produttori che impongono dei modelli di consumo a un pubblico passivo e inerte, ma proprio nella interazione sistematica tra emittente e pubblico trova le sue logiche di funzionamento e inventa, in un certo senso improvvisa, passo dopo passo la sua storia. In questo senso è possibile vedere in ogni prodotto mediatico una sorta di "doppia filigrana": da una parte le ansie, i deside-

ri, i bisogni, le fantasie, di un pubblico che si dispone ad accogliere quanto viene prodotto; dall'altra le convenzioni, le omologazioni, le riduzioni con cui quei bisogni vengono rilette e riscritti da chi produce nei media (torna forse utile qui il concetto espresso da Michel

Foucault di "polizia discorsiva", come funzione normativa di una sintassi esistente nel sistema della comunicazione che prevede che cosa e in che modo sia raccontabile). Non è possibile leggere solo una parte di questo dualismo, salvo perdere il senso del consumo di media in generale. Non esiste bisogno umano dentro la produzione mediatica senza una sua riscrittura riduttiva, ma non esiste nessuna riscrittura riduttiva senza che sia possibile leggere, come in filigrana, un bisogno umano originario (accontentandosi di trovarlo operante nel momento storico in cui viviamo, e rinunciando, per una volta, alla domanda rozza e pre-scientifica se sia "vero" o "indotto").

Nella produzione dentro l'universo pornografico questa premessa ha delle ricadute di un certo interesse. Qui la doppia filigrana si manifesta in modo vivido, perché sia le dinamiche del desiderio presenti nel pubblico, sia le riscritture riduttive presenti nei prodotti mediatici, si caricano di significati culturalmente molto rilevanti. E la tensione che ne deriva crea una energia straordinaria.

In particolare questa lettura rende stimolante l'analisi di questi generi "bassi" della produzione di media, la fa uscire dal ghetto di materiali volgari e irrilevanti, avvicina la sua origine, se non la sua dimensione compiuta, al cuore delle nostre inquietudini e del nostro spirito contemporaneo.

Un'analisi di questo tipo presuppone molto spazio, e anche molto tempo (anche perché non ci sono tanti prece-

denti), qui è possibile solo dare alcune molto schematiche indicazioni. Partendo da un (ulteriore) dualismo presente in questa produzione, da una parte la collocazione dei prodotti pornografici in universi narrativi di genere (le Mille e una notte, il Medioevo, la Fantascienza), che la colloca in un universo immaginario e "lontano"; dall'altra la tensione realistica, la pornografia vissuta nel quotidiano, quella centrata sul proprio letto, o su quello della porta accanto, o nell'ufficio, o sempre più spesso nella scuola, che la riporta in un universo familiare e "vicino". Come per ogni dualismo, questi due binari non sono affatto paralleli e non si escludono, ma vivono un intreccio continuo. E in una loro storia, nel senso che la seconda tendenza, quella della "vicinanza", col tempo, e con Internet, si è gradualmente imposta sull'altra. L'esibizione della bellezza, della giovinezza, della ricchezza, non poteva bastare, non poteva "chiudere il cerchio" nei confronti della propria esperienza individuale, c'è sempre stato il bisogno di rappresentare l'erotismo in una dimensione praticabile e quotidiana. Di qui la proliferazione, anche nei tempi passati, delle inserzioni e degli annunci nelle riviste specializzate, degli "autoscatti", dove alle splendide statuarie modelle si sostituivano corpi cellulitici e collant con i buchi; poi lo sviluppo di riviste di soli annunci, poi dei racconti autobiografici redatti da lettori. Poco importa se questi annunci, e questi racconti, fossero veri o falsi, importa che disegnavano un orizzonte "verosimile", e rappresentavano un mondo di uomini e di donne che avevano il costante e ossessivo pensiero del sesso e della sua realizzazione. Ognuno poteva immaginare di scrivere un racconto o un annuncio, o di rispondere a quelli che vedeva, e in questo modo poteva "riscrivere" la propria stessa esperienza, renderla raccontabile e compatibile con quella degli altri.

Ma il punto di svolta radicale è stata la diffusione di Internet. La polverizzazione dello stesso concetto di emittente, la trasmissibilità quasi individuale dei messaggi, la possibilità di interagire in tempo reale, la disponibilità di un immenso accumulo di immagini, accessibile con miracolosi motori di ricerca, tutto questo ha creato un pubblico di porno utenti di Internet di una estensione senza precedenti (la parola "sex" è recensita da Google in 418 milioni di documenti, contro i 346 milioni di "God", e i 191 milioni di "peace"). Si realizza, direi storicamente, la possibilità di una condensazione – rappresentazione dentro un canale comunicativo di tutte le fantasie, pulsioni, bisogni, inquietudini di una delle sfere più complesse e profonde dell'attività umana, quella della sessualità. La mancanza di censura, pressoché impossibile in Internet, dovrebbe rendere incontrollabile e autenticamente "scellerata" questa rappresentazione.

Invece non è così.

La ripetizione ossessiva delle scene di accoppiamento uomo/donna (o donna/donna, o uomo/uomo) avvengono

secondo dei canoni che sono ossessivamente ripetitivi: la scena dell'accoppiamento è quasi sempre concepito in funzione della macchina da presa, con i partecipanti che guardano verso l'obiettivo ma non si guardano tra loro; i rapporti uomo/donna sono quasi sempre centrati sulla "fellatio"; i volti sono spesso fuori quadro, e quando sono inquadrati esibiscono una gelida costruzione cosmetica, con chili di fondo tinta, fard, rossetti, sono pietrificati in espressioni distanti, o sgraziati in risate goliardiche, o involgariti da finti e macchiettistici atteggiamenti gaudenti. Sembra che il destinatario elettivo di questa produzione sia un consumatore che ha bisogno di vedere legittimate le sue fantasie, ma al tempo stesso ne ha una profonda paura. In particolare, il terrore che sembra stare alla base di questa complessa iconografia è proprio "il rapporto con l'altro". E la rimozione del rapporto con l'altro tra gli "attori" del set pornografico è il filo rosso che unifica tutte le ripetizioni e tutte le censure, attraverso la rimozione radicale degli elementi che solitamente lo rendono possibile: l'incontro degli sguardi, il sorriso, il bacio, l'abbraccio.

La conclusione è paradossale, perché indica che, al limite estremo della sua libertà, la pornografia non ce la fa ad accettare se stessa e un suo potenziale distruttivo degli ordini costituiti, ed implode in una imprevedibile autonegazione. Vuole restare immaginaria e "irrealizzabile" nel rapporto vero e carnale con un altro soggetto, perché solo così non è obbligata a sfondare veramente le convenzioni, in ultima analisi necessarie e rassicuranti, dell'interazione sociale. E le "polizie discorsive" vengano in suo aiuto.



Se però dei prodotti pornografici si compie una analisi attenta e capillare si nota che ogni tanto qualche particella sfugge al controllo: un gemito incontrollato in qualcuno degli attori, un sorriso inconsapevole, la ricerca fuggitiva di un bacio di cui spesso l'altro (di solito l'uomo) neanche si accorge: particelle di una tessitura alternativa, in realtà solo utopistica e appena immaginabile, per un futuro progetto di una scrittura pornografica realmente e creativamente perversa. ●

Tra mortificazione

di Pia De Silvestris

Cinema e perversioni

nel film



Titolo: La voltapagine (Francia 2006)

Regia: Denis Dercourt

Interpreti: Catherine Frot Déborah François

Distribuzione: Mikado

e vendetta



La voltapagine è un film misterioso in cui quello che conta è soprattutto l'immagine. Immagine che talvolta diventa icona, come all'inizio, quando vediamo Mélanie, graziosa bambina dal visetto appuntito, suonare seriamente il pianoforte. La musica è l'altro elemento essenziale del film: musica che c'è, e musica che manca.

Il regista Denis Dercourt è un musicista, un suonatore di viola, e come egli trasponga nella sua opera l'amore e la conoscenza della musica si sente. Ma quello che l'autore fa trasparire attraverso la storia rappresentata è che nel caso di Mélanie non esiste una sublimazione nella musica. Mélanie, bocciata all'esame per entrare al Conservatorio, è come rimasta interdotta nel tentativo di sublimare le sue tensioni e i suoi conflitti nell'ordine musicale. Con questa bocciatura, il film sembra preannunciare per lei la necessità di trovare altre modalità per canalizzare la sua aggressività. Ma ciò che fa scattare il "rivolgimento" nella personalità di Mélanie, è un episodio particolare. Durante la prova d'esame al Conservatorio, una delle esaminatrici, la famosa pianista Ariane, interrompe l'ascolto dell'esecuzione per firmare un autografo. Mélanie, allora, invece di continuare a suonare, si ferma e poi nel riprendere sbaglia, segno che non ha più l'animo rivolto unicamente alla musica. Si tratta di un'emozione simile alla rabbia che una bambina piccola può provare trovandosi di fronte alla distrazione di una madre che la sta accudendo. Da quel momento Mélanie il pianoforte lo chiude per sempre, assumendo contemporaneamente una posizione sadica, di vendetta. Lo scopo pulsionale regredisce al livello sadico vendicativo e in tal modo non può più cercare per sé una soddisfazione sublimata che non sia la pura vendetta. Detto altrimenti, la sofferenza esperita determina uno stato di forte disagio, la dipendenza da un potere corrotto (non attento), che arriva a suscitare al contempo sia una resistenza strategica che una spinta rivoluzionaria, alla ricerca del capovolgimento del potere opprimente.

Non possiamo davvero presupporre che l'intenzione del regista fosse quella di rappresentare queste dinamiche, eppure dinamiche come quelle descritte sono plausibili rispetto al comportamento primitivo che il personaggio rappresenta: Mélanie che resiste e che aspetta il momento propizio alla vendetta.

La Mélanie che vediamo nelle immagini seguenti del film, è una giovane donna, assunta, guardacaso, come dipendente, proprio dal marito della famosa pianista, e che si vede offrire la possibilità di occuparsi anche del figlio

della coppia per un week-end. Il regista non ci spiega se Mélanie abbia perseguito questo incarico come un astuto stratagemma, il film mostra piuttosto una coincidenza, un caso, un destino verso il quale tutti convergono ignari.

A questo punto l'atmosfera si fa quella tipica di "noir" alla Chabrol. La bella casa borghese fuori città, è abitata da anime fragili: la famosa pianista, infatti, in seguito ad un incidente, è diventata una donna insicura; il giovane figlio ha bisogno di condividere con qualcun'altro il tempo libero dallo studio del pianoforte. Come in *Teorema* di Pasolini, chi arriva in una casa piena di solitudini e conflitti e riesce a soddisfare le esigenze di tutti, si rende così indispensabile. Mélanie, che conosce la musica, diventa la voltapagine di Ariane che non può più fare a meno di lei; diventa la compagna inseparabile del figlio, che con fermezza quasi crudele spinge a superare se stesso sia nel nuoto che nello studio della musica. Di nuovo, il regista non svela se questo risultato, questo quadro familiare, sia stato tenacemente perseguito o se Mélanie improvvisamente e senza premeditazione, si sia accorta di avere in mano un potere immenso, la vendetta che può risarcirla della sofferenza subita. Il non detto fa parte della struttura portante di questo film, come se l'autore volesse raccontarne la vita ma non spiegarla.

Il finale è drammatico. Mélanie, senza un motivo apparente, decide di andarsene, di lasciare la famiglia. Ariane, allora, compie un gesto che inconsapevolmente ricongiunge i fatti con l'inizio della storia. Il gesto di Ariane è dettato dalla disperazione della perdita, è il tentativo anzi di non perdere completamente Mélanie, infatti le regala una sua foto autografata dove nella dedica le scrive di amarla. E' tanto forte ed evidente il capovolgimento del potere. Mélanie, molto verosimilmente, non può che contrapporre la soddisfazione attuale al passato, al momento in cui la pianista-madre si è distratta per poi bocciarla. La pianista-madre ora l'ama, ma evidentemente questo non basta. Mélanie inconsciamente deve aver già giustapposto lo schema del suo passato con il contesto familiare attuale, e su questa base porta la sua vendetta fino all'estremo, fino al punto originario del dolore: probabilmente infondo, fino ad un padre amato ma indifferente.

Come ultimo suo atto, Mélanie lascia la foto con dedica amorosa nella posta del marito di Ariane e se ne va. Così il film sembra attribuire alla figura di Mélanie quella capacità crudele di compiere il "gesto difficile", quel gesto che un adolescente vorrebbe compiere per trovare la propria individualità. ●

Mare nero

di Luisa Barbato

La perversione si insinua gradualmente e inaspettatamente nella vita di un individuo e lo coinvolge in tutti i suoi aspetti da quelli privati, la relazione di coppia, a quelli sociali, il lavoro di detective. Questa potrebbe essere la sintesi dell'ultimo film di Roberta Torre, regista che ci ha abituato a uno stile graffiante, ironico e tragico allo stesso tempo.

La vita di un poliziotto, Luca, interpretato da un incerto Luigi Lo Cascio, insolito per sensibilità e tormento interiore, viene lentamente invasa dalle indagini sull'omicidio di una studentessa che si prostituiva, lo portano ad entrare in contatto con un mondo notturno fatto di locali a luci rosse, prostituzione, più o meno esplicita, voyeurismo, scambi di coppie. Luca-Lo Cascio si lascia coinvolgere dal mondo che man mano scopre per via delle indagini, fino a entrare in una dimensione ossessiva nella quale include anche la sua fidanzata francese, Veronica, interpretata da Anna Mouglalis, l'affascinante prostituta di *Romanzo Criminale* di Michele Placido.

L'attrazione che Luca prova per un mondo ambiguo e enigmatico, fatto di allusioni a una sessualità morbosa e trasgressiva, viene riversato su un immaginario che vede Veronica protagonista, con fantasie nelle quali la di lei attività di agente immobiliare diviene occasione per incontri perversi con i clienti del lavoro. E questi incontri diventano anche la traccia di racconti che sono in bilico tra un godimento morboso e una gelosia violenta. Veronica sembra all'inizio partecipare al gioco fantasioso e perverso del racconto, della parola, per poi rifiutarlo nettamente, o meglio la partecipazione iniziale di Veronica si trasforma, secondo una tipica declinazione femminile, in un rifiuto che è soprattutto un sottrarsi per lasciare un posto vuoto.

E' difficile fare un film sulla perversione e Roberta Torre centra solo parzialmente l'obiettivo. Il merito principale del film è nel non esplicitato, nel rimando continuo a una dimensione immaginaria. Il sesso è sempre e solo accennato, il film non cade mai nella trappola di rendere il gioco chiaro, di mostrare quanto viene continuamente richiamato. Ma che cosa è la





perversione, concetto quanto mai ambiguo, nel vissuto del film? Si può dire che la fascinazione perversa è soprattutto dello sguardo; è lo sguardo di Luca che veicola una pulsione che rende quanto mai ambigue e attraenti le situazioni con le quali entra in contatto. Si chiariscono così le ripetute incursioni del protagonista in un parcheggio di periferia, nel quale si ritrovano coppie disponibili a scambi occasionali, e l'occhio della cinepresa si sofferma sul movimento di automobili, sulle portiere aperte, sulle donne enigmatiche e ambigue. Quando Luca prova a rendere esplicito il gioco, seguendo una coppia nella loro casa, il riferimento sessuale non riesce a diventare manifesto, non ha un suo compimento, perché il vero godimento è nello sguardo, nella fantasia, anzi, all'improvviso, l'appartamento dove tutta la sequenza si svolge diviene freddo, a tratti algido, pieno di simboli astrusi: una statua greca, un acquario, e Luca fugge via quasi inorridito. Alla stessa maniera, le foto porno della ragazza uccisa vengono riviste, ossessivamente setacciate dal protagonista sul computer dell'ufficio, alla ricerca delle pratiche sessuali che le foto lasciano intuire, immaginare.

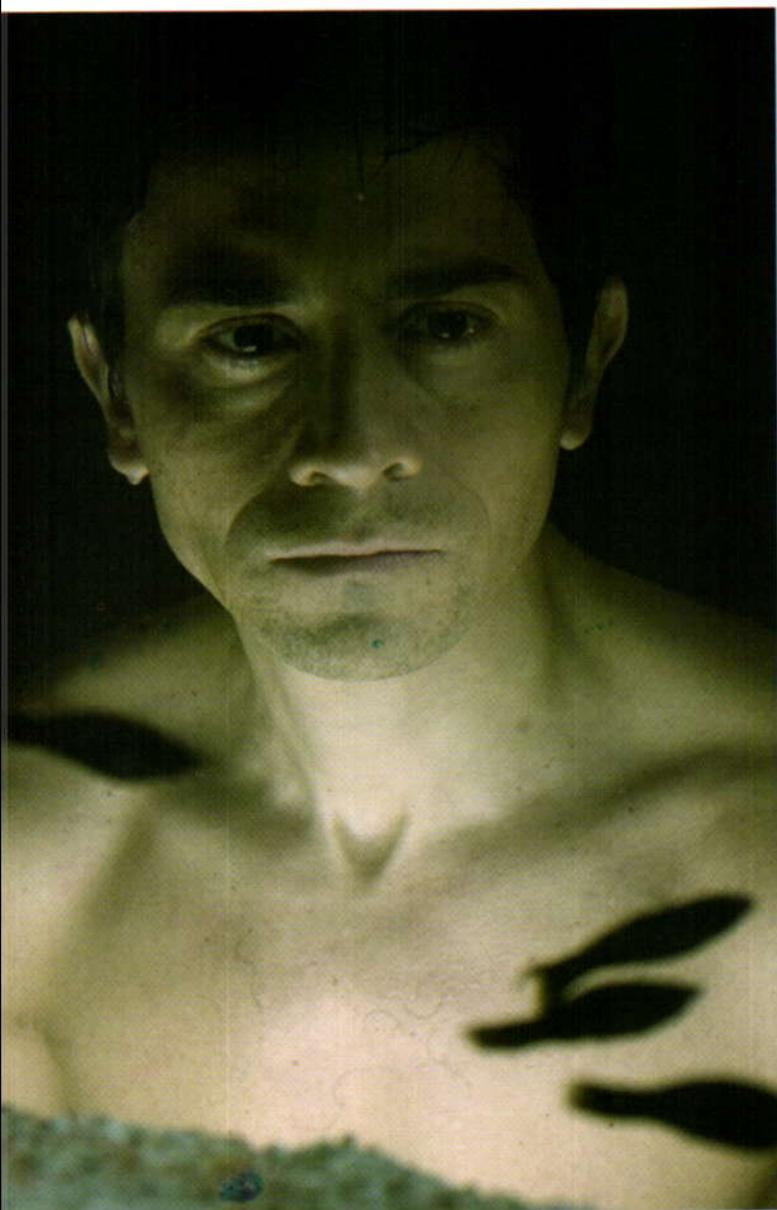
Il film si riferisce quindi continuamente alla dimensione inconscia, la perversione come sguardo, come immaginario, come rimando a un godimento oscuro e fantastico, ma anche a un orrore sempre sotteso, non occorre infatti dimenticare che la trama del film si svolge sul filo delle indagini per l'omicidio di una ragazza.

Ed è proprio questo il limite sul quale Roberta Torre si incaglia, in un certo senso riproducendo una modalità alla quale molti film "psicoanalitici" ci hanno abituato, ossia un certo formalismo, che dovrebbe rimandare alla simbologia dell'inconscio, e che invece risulta essere un po' sterile, freddo, in qualche maniera stridente con il mezzo cinematografico che è soprattutto immagine e pathos.

Quando la storia tenta di divenire simbolica, di riferirsi al conflitto interiore del protagonista, diviene inspiegabilmente fredda, lontana, quasi intellettuale e il tutto perde di



Titolo: Mare nero (Italia - Francia 2005)
Regia e sceneggiatura: Roberta Torre
Interpreti: Luigi Lo Cascio, Anna Mouglalis, Maurizio Donadoni, Massimo Popolizio, Andrea Osvert, Monica Samassa, Rossella d'Andrea
Distribuzione: O1 Distribution
Produzione: Cattleya S.p.a., Babe (Parigi) in collaborazione con Rai Cinema



mordente. Questo non era accaduto nei precedenti film della Torre: nei primi due, *Tano da morire* e *Sud Side Stori*, la simbologia era veicolata dall'ironia e dal grottesco, nel terzo, *Angela*, erano i sentimenti, l'amore, a funzionare da collante e a riscattare il tutto. Forse è stato rilevante l'abbandono dei temi della cultura siciliana, così cari alla regista. Indubbiamente anche questo film, come gli altri, è coraggioso, include una ricerca, una sperimentazione che sovente mancano nella cinematografia nazionale. Forse la perversione, vista con gli occhi di una donna, non riesce comunque a convincere pienamente. Viene da pensare alla *Pianista* di Michael Haneke.

Roberta Torre ha dichiarato di aver voluto raccontare una dinamica di coppia nella quale il sesso è solo una chiave di lettura, ma esiste anche la paura di essere traditi, abbandonati, così come esistono "i pensieri più ancestrali delle coppie quando talvolta si giunge a vivere una trasgressione controllata". E' stato anche colto un riferimento a *Eyes Wide Shut*, ma visto al femminile. Di nuovo, tuttavia, lo sguardo femminile sulla dinamica di coppia e sulla trasgressione perde di mordente, manca la complessità e la sovrapposizione di piani che rendono equivoco e affascinante, continuamente irrisolto, il film di Kubrick.

Infine, può anche essere trovata un'assonanza con il bel *L'odore del sangue* di Mario Martone, film che è analogamente centrato sulla crisi di una coppia che oscilla tra il legame e la trasgressione, dove la dimensione morbosa e perversa sperimentata dalla donna si tramuta, ancora una volta, in racconto, in parola che suscita godimento e repulsione allo stesso tempo, separazione e attaccamento. Ma anche lì, la dimensione perversa vissuta fino in fondo, portata sul piano del reale conduce alla distruzione, all'orrore della violenza, al silenzio della morte. ●



Profumo

di Ignazio Senatore

Triste destino quello dell'olfatto. Tutta colpa di Platone che lo relegò all'ultimo posto della gerarchia dei sensi e lo bollò come "senso della lussuria, del desiderio e dell'istinto che porta il marchio dell'animalità". Su questa scia, Fliess, allievo di Freud, arrivò, addirittura ad ipotizzare uno stretto legame tra sessualità e cavità rino-nasali e si adoperò, con scarso successo, ad operare le povere pazienti isteriche al setto nasale.

Caduto per secoli nell'oblio, perfino sullo schermo, l'olfatto non ha mai goduto di grande fama e spulciando le pellicole prodotte sul tema solo due sono quelle che mi vengono in mente: *La commedia di Dio*, piccolo gioiellino diretto nel 1995 dal regista portoghese Joao Cesar Monteiro, ed *I cinque sensi* di Jeremy Podeswa, girato in Canada nel 2000.

Il primo film narra di Joao De Deus, un gelataio che, grazie ad una lavorazione "particolare", confeziona gelati che sprigionano speciali profumi che fanno riaffiorare, nella mente di chi lo assaggia, antichi ricordi caduti nell'oblio. Il secondo, corale e composto da più storie, narra di Robert, un gay in crisi esistenziale ed esperto in profumi che dà appuntamento a tutti i suoi ex amanti per annusarli e per scoprire se essi hanno addosso il profumo dell'amore.

In entrambi i film, con alterne fortune, sia Joao De Deus che Robert sono ossessionati dall'idea di voler distillare un profumo che sia la quintessenza dei profumi. *Profumo, storia di un assassino* di Tom Tykwer non fa eccezione alla regola.

Ambientato in Francia, nel diciottesimo secolo, il film narra di Jean-Baptiste Grenouille (Ben Whishaw) un giovane dotato di una capacità olfattiva unica al mondo che gli permette di distinguere, con precisione matematica, la composizione di ogni profumo. Con il passare degli anni, giorno dopo giorno, con il suo naso sopraffino incamera, memorizza e registra odori, essenze, fragranze, aromi e spezie. Orfano sin dalla nascita vivrà la sua infanzia in un orfanotrofio e poi in una conceria. Divenuto adulto s'imbatte in Giuseppe Baldini (Dustin Hoffman) maestro profumiere, caduto ormai in disgrazia, perché incapace di mescolare essenze originali. Sarà grazie alle magiche doti di Jean Baptiste che la fama di Baldini tornerà in auge. Ma Jean Baptiste non punta né al denaro, né alla gloria. Il suo unico scopo è quello di raggiungere l'anima delle



cose, ed inizierà ad uccidere le giovani fanciulle di Grasse per ottenere l'essenza dell'amore. Un finale dal taglio fiabesco chiuderà la vicenda.

Nel trasportare sullo schermo il complesso ed affascinante romanzo di Patrick Suskind, il talentuoso regista tedesco incappa in una serie di errori fatali; l'eccessivo e didascalico uso della voce fuori campo, una narrazione troppo statica, l'assenza di guizzi visivi ed un intreccio narrativo povero e privo di colpi di scena. Si potrebbe obiettare che l'ambizioso progetto era stato già accantonato da Stanley Kubrick e che Tom Tykwer, dopo aver sbalordito gli spettatori con *Lola corre*, il suo spettacolare film d'esordio, aveva deluso critica e fan con due film (*La principessa + il guerriero* ed *Heaven*) incerti e discutibili.

Critiche a parte, questo film statico ed imperfetto, ti lascia dentro qualcosa. Sin dall'apertura del film il regista spiazza lo spettatore e la voce fuori campo ci informa che la madre di Jean Baptiste lo aveva dato alla luce "nel luogo più putrido del regno; il mercato del pesce di Parigi". La macchina da presa, impietosa, ci mostra il povero neonato abbandonato in quel luogo maleodorante e nauseabondo, circondato da topi, da canali di fogna e da scarti di pesce. Ed è proprio questo contrasto tra l'idea stessa del profumo (volatile, odoroso ed inafferrabile) e l'ambientazione cupa e claustrofobica, la chiave di svolta del film. Il regista ispiratosi a Rembrandt ed ai pittori barocchi, ci mostra lo squallido e tenebroso orfanotrofio dove era stato allevato il piccolo e successivamente l'asfissiante, opprimente e tenebrosa conceria dove Jean Baptiste lavorerà per anni. Perfino il laboratorio di Giuseppe Baldini assumerà le stesse caratteristiche dei luoghi precedenti e grazie alla magistrale fotografia di Frank Griebe, il giovane e geniale distillatore di profumi sarà sempre circondato dal buio e da una fitta penombra. E' mia opinione che dietro questa scelta stilistica Tykwer abbia voluto visualizzare i pensieri del protagonista. Nell'inferno della sua mente non poteva esserci posto né per la leggerezza, né per la luce, né per il soffio di un respiro. Vissuto senza amore, con un corpo che non emanava alcun odore (passaggio questo presente nel romanzo e incomprensibilmente omesso dal regista), a Jean Baptiste non restava altro che tristezza, cupezza e disperazione. E sarà proprio quel buio che coltivava nella propria mente a spingerlo a macchiarsi di quegli atroci delitti. ●



Ragione e sentimento

di Lori Falcolini

Primo giorno del trimestre. In piedi dietro una finestra, Barbara Covett (Judi Dench), anziana professoressa di storia in una scuola della degradata periferia londinese, guarda gli studenti entrare nel cortile della scuola. Dimessa nell'abbigliamento démodé e con lo sguardo tranquillo del domatore che attende i leoni in gabbia, non si fa illusioni su quei giovani costretti a frequentare le lezioni fino a quando "potranno finalmente abbracciare i loro destini di idraulici e commessi...". La voce del *Diario*, a cui Barbara confida i pensieri intimi, spalanca subito la finestra sul mondo segreto di questa spietata ma ironica 'signorina', che ha come unica compagna di vita una gatta e che guarda tutto e tutti dall'alto dei suoi giudizi, incapace d'amore ma bisognosa di legami. Tra gli studenti appare Sheba Hart (Cate Blanchett), neo-professoressa di materie artistiche della scuola, bella, passionale e inesperta. Il desiderio si accende subito nel cuore dell'impenetrabile professoressa di storia. Barbara parte alla conquista di Sheba e, con una performance di consumata sapienza, la salva dalle turbolenze di due scalmanati studenti. Uno dei due è l'amante di Sheba. Lo spettatore lo scoprirà attraverso gli occhi increduli e furiosi di Barbara. Il film segue gli sviluppi del rapporto tra le due donne e dell'illecita storia d'amore fino allo scoppio dello scandalo.

Diario di uno scandalo di Richard Eyre, candidato a quattro premi Oscar e presentato al 57° Festival di Berlino con grande successo di critica, è un film non convenzionale che piace e fa discutere per lo stesso motivo: la neutralità con cui affronta il tema dell'amore di un'insegnante per un suo alunno e l'ossessione erotica di

una donna per un'altra donna. Liberamente tratto dal drammatico e ironico romanzo in forma di diario *La donna dello scandalo* della giornalista Zoë Heller- premio Booker Prize-, il film è sostenuto dalla sceneggiatura di Patrick Marber il quale indaga, con intelligente e impietosa ironia, le ragioni e i sentimenti che spingono i due personaggi femminili, Barbara e Sheba, ad invischinarsi in relazioni distruttive. Gareggiano in bravura nelle due difficili parti Dame Judi Dench, regina del teatro-cinema britannico che riesce ad esprimere nello stesso tempo il dolore della solitudine di Barbara e la spietatezza della perversione; e la dolce e bella Cate Blanchett che conferisce al personaggio di Sheba un'irresistibile innocenza.

Ad una prima lettura del film, il regista sembra presentare questo ultimo personaggio con più scusanti rispetto a quello della vecchia insegnante. Sheba è una donna che agisce guidata dal sentimento, ha la sfortuna di avere un figlio affetto da sindrome di Down ed un marito molto più anziano; è vittima dell'ossessione erotica di Barbara e cerca un risarcimento a tutto ciò in un amore impossibile. Grazie alla consumata bravura dell'attrice e al raffinato gioco d'illusionismo di Richard Eyre, Sheba seduce Barbara, ma anche lo spettatore, mentre si perde per amore con l'ingenuità di un'adolescente o espone la sua fragilità alla manipolazione dell'amica ossessiva. Sembra soltanto una vittima, ma non lo è.

Costruito come un thriller psicologico, il film svela e nasconde le strategie dei due personaggi. Come nel raffinato film di Losey *Il Servo* (1963), nel quale un aristo-



Diario di uno scandalo

Titolo: *Notes on a Scandal*

Produzione: GB/Usa 2006

Regia: Richard Eyre

Protagonisti: Judi Dench, Cate Blanchett;

Andrew Simpson; Bill Nighy

nella perversione

cratico (James Fox) e un maggiordomo (Dirk Bogarde) ribaltano senza fine i ruoli di padrone e servo avviluppandosi sempre più strettamente in una relazione perversa, anche in *Diario di uno scandalo* Barbara e Sheba sono ora vittime ora carnefici. La strategia di Barbara, grazie alla voce del *Diario*, è scoperta: fredda e paziente come un ragno costruisce la rete per catturare e fagocitare la sua vittima. Inutilmente, però, perché alla fine è più sola di prima e deve ricominciare il rituale erotico con un'altra vittima.

Il personaggio della giovane insegnante nasconde, invece, la strategia della predatrice sotto un'apparente fragilità. Sheba sceglie Barbara, temuta e rispettata nella scuola, per condividere il terribile segreto; finge di non capirne l'ambiguità e compra il suo silenzio aprendole per 'amicizia' un mondo nel quale la provinciale insegnante è un patetico pesce fuori dall'acqua. Anche con il giovane amante Sheba si 'traveste' seguendo i suoi bisogni: ora abbandona lo scomodo ruolo di adulta e si comporta come una quindicenne innamorata; ora è una donna qualunque che chiede aiuto e consolazione al suo uomo e in cambio riceve un rifiuto egoista. Chi è la vittima? Sheba è da condannare o soltanto da capire? Questi gli interrogativi che il film lascia aperti.

Con ritmo incalzante sottolineato dalla colonna sonora di Philip Glass, il film sviluppa le due storie scandalose disegnando personaggi a tutto tondo; non soltanto Sheba e Barbara ma anche Conolly, il quindicenne, e gli altri personaggi s'intrecciano tra loro formando un affresco vivo e privo di pregiudizi. ●

Il Regista

Richard Eyre. Direttore artistico del Royal National Theatre dal 1988 al 1997. Per la sua attività teatrale ha vinto numerosi premi tra cui un Oliver Award alla carriera. Rappresentante della New British Renaissance degli anni '80, ha diretto per il grande schermo *L'ambizione di James Penfield* (1983), *Loose Connections* (1983), il famoso *Il giorno delle oche* (1984). Ha realizzato programmi per la BBC prima di tornare al grande schermo con *Iris* (2001), storia della scrittrice Iris Murdoch (sullo sfondo un intenso rapporto tra donne). Nel 1993 ha esordito nell'editoria con il libro *Utopia and other placet*. Per *Diario di uno scandalo* si è avvalso della collaborazione di artisti eccezionali: Dame Judi Dench, vincitrice di moltissimi premi, un Oscar per un cameo di 8 minuti nel film *Shakespeare in love*; Cate Blanchett, vincitrice di un Oscar per il film *Aviator*; Patrick Marber, sceneggiatore, autore di *Closer*; Philip Glass compositore di musica classica contemporanea, capofila del minimalismo musicale; Chris Menges, grande direttore della fotografia, due volte premio Oscar.

Le vite degli altri

di Lella Ravasi



Un film di finzione che risuona vero ci racconta il clima paranoico di una società già avviata allo sfacelo, in cui controllo sistematico e sospetto sono i pilastri del sistema su cui si regge la violenza dello Stato. Sono passati solo vent'anni da allora, e non pare vero. Il film racconta una vicenda del 1986: tre anni dopo - il nove novembre 1989 - il crollo del muro di Berlino sancirà la caduta del regime. Solo tre anni dal tempo in cui la Stasi (la Polizia di stato della Germania dell'Est) ancora dominava l'intreccio dei rapporti tra pubblico e privato, con la perversione organizzata a sistema del controllo capillare dei cittadini potenzialmente dissenzienti. Di perversione si tratta quindi quando la "banalità del male" di cui parla Hannah Arendt forma le menti, costruisce un sistema parallelo, si insinua nell'anima e la fa da padrona, decide le sorti dei singoli e della collettività. Nessuna opposizione è consentita; l'artista - in questo caso uno scrittore - può solo riprodurre i fantasmi di vita che sono permessi dal regime. Rimane il dubbio che non sia perfettamente allineato, e che il temuto occidentale compaia dietro l'angolo? Si costruisce una trappola di intercettazioni per farlo cadere. La descrizione del sistema della Stasi (dagli interrogatori come forma di tortura psicologica alla rete di informatori spie) non ha niente di inventato: tutto è visibile attualmente dai cittadini tedeschi che ne facciano richiesta negli stessi locali della Stasi oggi divenuti museo a Berlino. Schedari che contengono le storie minute degli indagati, gli appostamenti, le intercettazioni, i silenzi di tutta una rete di complici a volte per forza, o le parole spietate di funzionari o di fiancheggiatori, in nome di qualche piccolo privilegio da niente. Un sistema paranoico che, sulla base dell'esistenza del nemico, crea un mondo parallelo a cui credere, i cui valori diventano assoluti. Questo è il senso intero della vita del poliziotto a cui viene affidata la sorte di un sospettato particolare, uno

scrittore di teatro: bisogna scoprire la sua slealtà, il tradimento, la congiura con l'occidente; e per farlo gli si crea un sistema di intercettazioni telefoniche dentro casa, e una rete di controlli di polizia per ogni spostamento suo e della sua compagna. I protagonisti principali sono tre: l'artista, la donna (un'attrice protagonista dei suoi lavori) e il poliziotto. Nel corso del tempo il funzionario della Stasi scopre l'interesse privato del ministro (che in quanto amante dell'attrice punta a distruggere lo scrittore) e allo stesso tempo impara a conoscere momento per momento la storia, la vita, il modo di essere umanamente etico, del suo controllato. Nella sua postazione segreta in cantina - nel luogo in cui con le cuffie ascolta le parole e le emozioni che circolano al piano di sopra - si scheggia in lui l'appartenenza al sistema paranoico, perché ne scopre la viltà. Gli appare l'abuso di potere del ministro: non è per protezione dello Stato che cerca la presenza dei nemici, tentando a tutti i costi di incastrare lo scrittore, ma per non perdere la donna che gli sfugge. Questa scoperta incrina nel poliziotto (fanatico ma puro) la fedeltà all'assoluto, e comincia a farsi lettore da dentro delle "vite degli altri": entra di nascosto nella casa dell'artista e prende un suo libro da leggere. Sono poesie di Brecht. Ascolta la vita e la storia dell'altro, e sempre più gli appare desolata e vuota di senso la propria vita. Gli accade di identificarsi con lui, poco per volta, quasi suo malgrado. Non è più "il nemico": se cede l'impianto schizoparanoide della proiezione del male sull'altro, il mondo si capovolge.

E' la poesia di Brecht che li unisce:

"E quel bacio l'avrei dimenticato / non fosse per la nuvola in alto / La ricordo e ricorderò sempre / bianchissima, veniva verso di noi./ Forse i susini fioriscono ancora / forse lei ora ha sette figli./ Ma quella nuvola fiori pochi minuti / spari nel vento quando tornai a guardare in alto".



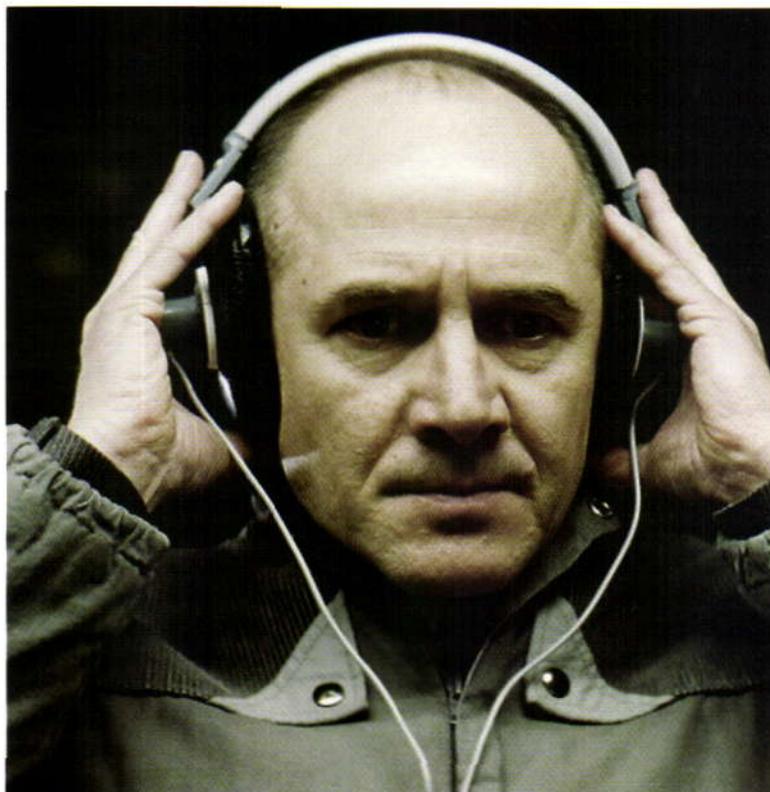
E' il tempo comune della poesia che incrina l'assoluto della deumanizzazione. L'altro non è più una "cosa" da usare fino a quando si decide a confessare (non importa la verità, importa la presunta verità che deve essere confessata), è un uomo, un suo simile, più riuscito anzi di lui - basso servitore dello stato - ha una casa più bella, una donna che lo ama e che ama. E allora, paradossalmente, da controllore e indagatore diventa suo complice segreto, fino a coprire in realtà una colpa per cui potrebbe incastrarlo, uno scritto che comparirà su un giornale della Germania occidentale sul suicidio, l'ultimo tra i tanti, di un autore teatrale invisibile al regime. Addirittura scrive falsi verbali di riunioni tra lo scrittore e i suoi amici e colleghi, in cui inventa un immaginario testo teatrale a gloria dello stato. E' un senso di giustizia che impone al poliziotto di aiutare l'altro da sé, in quanto riconosciuto nell'umanità comune, contro la falsità di un sistema a cui aveva fermamente creduto. Non gli riuscirà però di salvare la donna, costretta dalla Stasi a collaborare, che per orrore e vergogna della sua colpa non ce la farà. Un'altra delle moltissime uscite di scena di intellettuali su cui proprio lo scrittore suo compagno aveva scritto. Il poliziotto viene degradato in quanto sospettato di non aver fornito un adeguato controllo. Dopo tre anni cadrà il muro, e cambierà la Germania. Dei protagonisti: la donna è morta; lo scrittore - che non pensava di essere mai stato controllato - va alla ricerca della verità, scoprendosi negli archivi della Stasi vigilato da un poliziotto che non ha un nome ma un numero in codice, "HGW xx/7", e sa così di essere stato salvato da lui quando legge i verbali che HGW si è inventato per proteggerlo. Il poliziotto infine, trasformato in postino, gira per la città col suo carico di lettere da consegnare. Ciascuno un diverso destino. "Le vite degli altri" sono strettamente intrecciate, l'una nell'altra, in un passato che è storia di ciascuno e di tutti. ●

Titolo originale: Das Leben Der Anderen (Germania 2006)

Regia: Florian Henckel Von Donnersmarck

Interpreti: Ulrich Muhe, Sebastian Kock

Distribuzione: 01 Distribution





Mio fratello è figlio unico

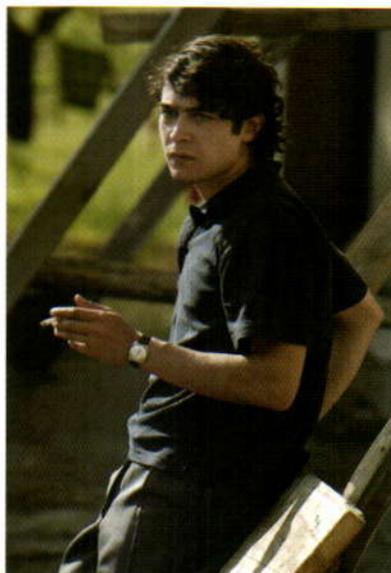
di Alberto Angelini



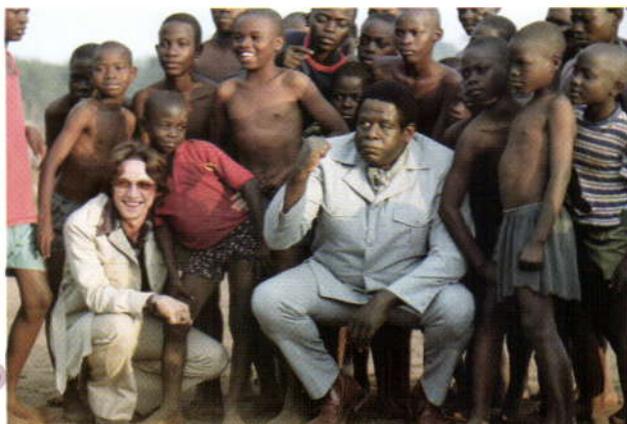
Questa gradevole commedia offre l'opportunità di riflettere su quello che Freud descrisse come il fenomeno psichico della razionalizzazione e sulla dimensione individuale e storica della violenza.

Nel 1962 Accio Benassi ha dodici anni. E' in seminario perché da piccolo sognava di fare il missionario ed essere eroicamente mangiato dai cannibali. Ora però è stufo e decide di tornare a casa, a Latina, dove lo aspettano una sorella, un fratello, un padre operaio e una madre buona, ma un po' manesca. Qui inizia un percorso circolare, emotivo ma non realmente politico, che lo porta da un fascismo superficiale, scazzottatore e antiborghese a un comunismo teatrale, violento per incoscienza. Il pretesto tematico esplicito è quello delle ideologie; l'argomento vero è il mondo privato delle relazioni familiari e personali; ma con ciò viene anche raccontata l'Italia di quegli anni, fra il rosso il nero, i capelli lunghi e le canzonette. Quando Accio (Elio Germani), per dispetto è di destra, quasi emarginato e senza una ragazza, il fratello maggiore, Manrico (Riccardo Scamarcio) è comunista per tradizione e incanta seduttivamente donne e platee. Davanti all'ennesima fidanzata di Manrico, Accio resta senza fiato; ma non può fare altro che ammirarla, prepararle un caffè, proclamarsi orgogliosamente fascista e congedarla con un sonoro "Mavvammoriammazzata" che è la più bella e inattesa dichiarazione d'amore dei film di questo anno. La storia propone spunti di effettivo valore psicologico. E' uno di quei casi in cui nel film emerge un "pensiero", non già come rinvio ad una sfera di significati esterni all'opera in quanto tale, ma come sua specifica orditura immanente al film. La "psicologia del film" cede il passo al suo contenuto, se vogliamo ontologico, che solo un errore vorrebbe attribuire *ab extrinseco*. Qui non è la psicologia ad occuparsi di cinema, ma è il cinema che, lievemente, si occupa di psicologia, ponendo domande. La prima tra tutte riguarda la differenza politica e caratteriale fra i due fratelli. Sarebbe però errato tentare di trasformare l'emozione cinematografica di questa vicenda in un sapere ideologico o antropologico, anche perché tutto il film trasmette il messaggio che gli affetti e le emozioni trascendono, perfino eticamente, le scelte dell'ideologia. Anche se ciò, sul piano storico, non è vero e le responsabilità individuali hanno comunque il loro peso, il film bene illustra come pesanti e condizionanti scelte ideologiche possano essere determinate da situazioni assolutamente emotive e lontane dal raziocinio personale. Esemplificativa è la scena in cui Accio viene educato al fascismo da un amico più grande (Luca Zingaretti), che gli spiega come la fedeltà alla "idea" è fondamentale perché "l'idea è l'idea". Non ha sorte migliore Manrico che, senza l'apparire di particolari consapevolezza teoriche, finisce per fare il brigatista nel Nord Italia con tanto di pistola e passamontagna e viene sparato dalla polizia, secondo uno spunto drammatico non pienamente riuscito. Del

resto la psicoanalisi ha sempre suggerito che, anche sul piano sociale, i veri motivi per cui noi promuoviamo una azione o un atteggiamento non sono percepiti. Attraverso un processo definito *razionalizzazione* l'individuo cerca di dare una spiegazione logica e moralmente accettabile alle sue scelte, prevalentemente causate da vicende emotive interiori. Anche se ciò non toglie valore storico e teorico alle diversità ideologiche, la dice lunga sui motivi personali e a volte casuali per cui le persone abbracciano determinate convinzioni o fedi. Un importante psicoanalista russo, Boris D. Fridman, prima che la psicoanalisi, non a caso, venisse cancellata dal panorama scientifico sovietico dal ciclone stalinista, cercò di spiegare come i meccanismi dell'ideologia politica e sociale, apparentemente diretti dalla ragione, siano invece alimentati e condizionati dalle emozioni. Indipendentemente dal contesto, l'aspetto più originale del film è rappresentato dalla stretta interazione tra i due fratelli. La loro relazione riecheggia, a volte, alcuni esempi classici di "Doppi" nella storia del cinema e della letteratura. Alla contiguità fisica ed esistenziale dell'adolescenza, si sostituisce un processo di divaricazione comportamentale, che non intacca, però, la matrice psicologica. Letteralmente provengono *dallo stesso grembo* e sono entrambi *legittimi*. Come *fratelli* appunto si *assomigliano* e vicendevolmente si richiamano. Il messaggio, se proprio lo vogliamo esplicitare, riguarda la profonda comunione psicologica dei protagonisti e dei due destini apparentemente diversi. Nessuno di loro è un conformista, anche se in entrambi, a tratti, appare qualcosa di omologato. E' difficile scegliere tra i due, chi maggiormente soggiace all'ordine e chi si ribella veramente al *tyrannos*; forse perché queste verità profonde non appaiono mai come trasparenza cristallina, ma in forma ambivalente, se non a pezzi e bocconi. Del resto, questa profondità, che a cercarla pure esiste, il film non la pretende, né la propone. In forma lieve, ma consapevolmente, la nostra attenzione è indirizzata verso un passato chissà quanto remoto, fatto di manifestazioni e risse politicizzate, canzonette esaltanti e pessimi maestri, ideologie cerebrali e amori viscerali. ●



Titolo: Mio Fratello è figlio unico
Regia: Daniele Luchetti
Sceneggiatura: Sandro Petraglia,
Stefano Rulli, Daniele Luchetti
Interpreti: Riccardo Scamarcio, Elio Germano,
Angela Finocchiaro, Massimo Popolizio, Luca
Zingaretti, Diane Fleri, Alba Rohrwacher,
Anna Bonaiuto, Ascanio Celestini,
Claudio Botasso, Ninni Bruschetta.
Distribuzione: Warner Bros
Anno 2007



Il Nero e il Bianco

di Emanuela Ferreri

Titolo: L'ultimo re di Scozia (Gran Bretagna 2006)

Regia: Kevin MacDonald

Protagonisti: Forest Whitaker (Oscar 2007)
James McAvoy

Sceneggiatura: Peter Morgan, Jeremy Brok

Distribuzione: 20th Century Fox

«Non mi piace l'Africa in prima pagina, non mi è mai piaciuto il modo che ha l'Occidente di guardare alla mia gente. Per voi siamo la terra degli estremi, una riserva di caccia del sensazionalismo: guerra, siccità, corruzione, Ruanda, Darfur, Idi Amin». (Wole Soyinka)

Se la perversione è innamorarsi del torto che ci viene fatto, allora la perversione non è una rarità.

Stare al gioco, agirlo, divenire il gioco nelle mani altrui come nelle nostre. Compiacersi dell'intenzione che ci vuole oggetti, che ci usa, perché superba e unica quell'intenzione ha scelto noi e nessun altro, ci ha eletti. Confondere l'angolo ristretto nel quale si viene e si rimane costretti con l'ampiezza dell'orizzonte, scambiare la tenebra con la luce, la morte con la vita. Accade alle persone, accade alle società, al pensiero individuale e alle "culture", è il gioco forte delle ideologie. Accade al mondo, al potere che si spartisce il mondo.

Questa è la grande perversione che *L'ultimo re di Scozia* rappresenta, raccontando l'assurda, violenta amicizia tra un sanguinario dittatore nero ed il suo giovane medico personale bianco (1).

E' un'incontro d'anime stravaganti, all'inizio, quasi un colpo di fulmine tra il gigante ugandese Idi Amin e l'esile scozzese Nicholas Carrigan. Come si riconoscessero, sembrano due attori che inscenano un confronto teatrale, allorché un caso gli fornisce un pretesto. Un incidente. Una mucca ha tagliato la strada all'auto del Presidente che si ferisce una mano, interviene il giovane, si dichiara medico, si appresta a curare la ferita per nulla intimidito dal marziale colosso che si trova di fronte, ma è fortemente infastidito: i lamenti dell'animale investito e morente, gli astanti che sembrano immobilizzati; con gesto repentino Carrigan si impadronisce della pistola del Presidente, spara all'animale, riconsegna l'arma, riprende a medicare. Azione, coraggio, senso del dovere, curare e uccidere: il dottore europeo e il condottiero africano sono uno di fronte all'altro, si guardano negli occhi, sono affascinati. L'apparenza non conta, l'evidente megalomania del grande uomo, la sconsiderata incoscienza del piccolo uomo, in quel momento loro sono "gli importanti". Non potrebbero essere più diversi, eppure entrambi impersonano un potere, il potere di dare la vita e di toglierla. E' questo a renderli uno all'altezza dell'altro, il non *plus ultra* della "forza" e del "sapere" prestati ad una causa, la buona causa. Sono due "campioni" votati alla missione universale: la liberazione degli oppressi, la difesa dei più deboli, il progresso dell'Africa post-coloniale, la conquista di una nuova umanità. Qui si innesca l'iperbole della tragedia che svelerà in breve come l'amicizia folle tra i due sia solo un gioco perverso capace di stringerli in un legame orribile di complicità e di connivenza, un gioco che finisce nel terrore, nella persecuzione degli oppositori, nella tortura, nell'omicidio, nella mattanza, nel crimine genocida, nell'infamia, nella disumanità totale.

Ma da dove vengono questi due uomini? Dal niente, come moltissimi altri. Si tratta però di "niente" di diversa matrice e



Note

(1) *The Last King of Scotland* è tratto dall'omonimo romanzo del 1998 di Giles Foden, inglese vissuto in Africa e noto reporter del quotidiano londinese *The Guardian*. Il personaggio di Nicholas Carrigan è inventato sia nel romanzo che nel film. Idi Amin Dada, però, un medico personale scozzese l'ha avuto veramente. Sembra, dalle testimonianze dell'epoca, che un giorno il dittatore si sia vantato proprio con questo medico di essersi cibato di Michael Ondonga, il suo ministro degli Esteri, il cui cadavere in realtà fu ritrovato nel lago Vittoria. Il più ascoltato consigliere del dittatore era un inglese, conosciuto come il "Maggiore Bob". Per un riscontro sulle vicende: R. Orizio, *Parola del diavolo. Sulle tracce degli ex dittatori*, Laterza, Bari, 2002.

(2) Idi Awo-Ongoo Angoo, chiamato Idi Amin Dada dopo la sua conversione all'Islamismo, era figlio di poveri contadini. Per la cosiddetta "africanizzazione" dell'esercito in vista dell'indipendenza, nel 1962 Amin era uno dei due soli soldati ugandesi elevati al rango di ufficiali. Prese il potere in Uganda nel 1971, con un colpo di stato contro Milton Obote, e lo mantenne fino al 1979, quando venne destituito da un golpe interno e dall'attacco dell'esercito tanzaniano di Julius Nyerere. Riparò in Libia sotto la protezione del Colonnello Gheddafi, e poi definitivamente in Arabia Saudita, sotto la protezione della Famiglia Reale, dove è morto nel 2003.

(3) Amin Dada ha fatto uccidere veramente una sua moglie, Key, rea di aver abortito. Ordinò di tagliarle gambe e braccia e di ricucirla invertendo la destra con la sinistra. Mostrò lo scempio ad alcuni parenti come monito.

(4) L'epilogo del film si svolge sullo sfondo delle note vicende di Entebbe. Nel 1976, sette terroristi palestinesi dirottano un aereo della Air France con 248 passeggeri a bordo, di cui 102 cittadini israeliani. Amin Dada aveva messo a disposizione dei terroristi l'aeroporto di Entebbe. Un raid delle teste di cuoio israeliane liberò tutti gli ostaggi (eccetto uno, Dora Bloch, che non tornò mai a casa). Nella finzione Nicholas Garrigan riesce a fuggire con l'aereo degli ostaggi liberati.

(5) Gli squadroni della morte di Amin Dada hanno ucciso più di 300.000 persone - 50.000 famiglie asiatiche "indesiderate", furono espulse praticamente da un giorno all'altro. Il giornalista italiano Riccardo Orizio, riuscì a rintracciare Amin Dada a Gedda, nel 1997. Riportiamo un brano di quell'intervista: "E dell'Uganda di oggi che dice? Di Meseveni?" - "Che la deve smettere di screditarmi. Potrei anche invocare Dio onnipotente e pregare che gli accada qualcosa di male. E spero che la smetta di attaccare il Congo, di far uccidere africani da parte di altri africani" - "Ha dei rimpianti?" - "No. Ho nostalgia" - "Quali?" - "Di quando ero un sottoufficiale che combatteva contro i Mau Mau in Kenia e tutti mi rispettavano. Ero forte come un toro. Ero un bravo soldato dell'esercito britannico. Ero il terrore dei Mau Mau. I miei ufficiali, tutti patrioti scozzesi, mi amavano" (op. cit. p. 26).

Filmografia sugli stessi avvenimenti

General Idi Amin Dada, documentario di Barbet Schroeder (1974); *Rise and Fall of Idi Amin* di Sharad Patel (1980). Sul raid di Entebbe, a ridosso degli avvenimenti, furono realizzati tre film: *La lunga notte di Entebbe* di Marvin J. Chomsky, con Anthony Hopkins e Liz Taylor; *I leoni della guerra* di Irvin Kershner, con Charles Bronson; *La notte dei falchi* di Menahem Golan, con Klaus Kinski. *Mississippi Masala* (1991) di Mira Nair con Denzel Washington e Sarita Choudhury, sulle vicende di famiglie indiane forzatamente espulse.

latitudine, di diverso interesse e colore.

Idi Amin è cresciuto ingoiando gli affronti della miseria, la violenza, l'oppressione coloniale, la prevaricazione razziale. I pregiudizi dei bianchi lui se li è da subito appuntati addosso, come fiori all'occhiello, come sarà poi per le copiose medaglie taroccate sull'alta uniforme. Ha scalato i ranghi dell'esercito britannico, da attendente cuoco bistrattato a soldato scelto paracadutista, a caporale. Ha fatto tanti mestieri dando sempre dimostrazione di eccezionale forza fisica ed efferatezza. "Magnifico esemplare della sua razza" lo definivano gli inglesi, le autorità coloniali in campo. Idi Amin era pronto per il ruolo di golpista spietato, adatto al ruolo di duce tracotante, perfetto per incarnare la leggenda e per essere disprezzato, incensato e diffamato, "il cannibale" sorretto e tirato giù dal suo trono di armi e di sangue all'occorrenza (2). Nel suo piccolo mondo grigio e ordinario, in un nucleo familiare diretto dal narcisismo paterno e dalla modestia della madre, senza infamia e senza lode Nicholas Carrigan ha resistito giusto il tempo di mettersi in condizione di andarsene, con la laurea in medicina, la missione umanitaria, ma in cerca di evasione e di personale affermazione. Una meta vale l'altra, per i suoi occhi azzurri, purchè lontanissima ed esotica. Cosa di meglio della selvaggia Africa nera, dell'Uganda degli anni '70, destinata per i mass-media a divenire "la perla" dello sviluppo autodeterminato. Carrigan vuole solo provare a se stesso di saper sedurre. Ci prova con la moglie dello stesso direttore sanitario che l'ha introdotto nel presidio umanitario di Kampala, ci riesce con una delle mogli di Amin, giovane, bella, angosciata per la salute di un figlio epilettico, sola. Alla ricerca convulsa di un posto dove abortire nell'anonimato - il medico bianco non può fare neanche questo per lei dopo averla messa incinta - la donna viene scoperta, catturata, barbaramente uccisa e smembrata (3).

Al regista Kevin Macdonald il merito di aver rappresentato tutto questo, senza retorica, senza eccessi da horror, ricercando realismo. Ineccepibile, inoltre, la scelta dei colori saturi. Si andavano a genio, il dittatore e il suo medico personale si ammiravano, si manipolavano, si usavano diventando uno la minaccia dell'altro. Finiranno con l'odiarsi, urlandosi in faccia quello che altro non sono: "Sei solo un bianco presuntuoso e ingrato che considera gli africani inferiori come bestie al suo servizio" - "Sei solo un enorme bambino, pazzo e spaventato".

Nel film il giovane scozzese si salva (con una fuga, questa si troppo rocambolesca rispetto all'insieme del film), nascondendosi tra altri sventurati (4). Allo spettatore rimane la domanda: - come ci si può "salvare" da tanto abominio? Nella storia, quella vera, quella che abbiamo potuto vedere nei telegiornali, Idi Amin Dada si è salvato, in esilio, col favore di poteri imperanti più del suo e della disumanità della quale è stato strumento. Non ha mai subito un processo, non è mai stato condannato per i suoi crimini, ed uno dei suoi figli, il comandante mercenario Sherrif Taban Amin, gli stessi crimini ha continuato a perpetrarli nel cuore straziato dell'Africa, tra il Sudan e la Tanzania, tra il Congo e il Ruanda (5). ●

PIRELLI RE

Pirelli RE è leader in Italia nel settore immobiliare e uno dei principali operatori a livello europeo, grazie a un modello di business innovativo, un'organizzazione flessibile e dinamica e standard professionali elevati. Pirelli RE gestisce fondi e società proprietari di immobili e NPL e fornisce tutti i servizi immobiliari specialistici per una gestione integrata del patrimonio immobiliare.

Attraverso le sedi operative di Milano, Roma e Napoli e un network qualificato di agenzie in franchising, il Gruppo è in grado di operare su tutto il territorio italiano. Pirelli RE ha inoltre recentemente avviato l'espansione nell'Europa Centrale e Orientale ed è oggi presente in Germania e in Polonia. Il Gruppo può contare su circa 2700 dipendenti tra Italia ed estero.

Quotata in Borsa dal giugno 2002, Pirelli RE è controllata con una quota del 50,3% da Pirelli & C. S.p.A. ed è la prima società immobiliare italiana per capitalizzazione pari a oltre 2,3 miliardi di euro.

ATTIVITÀ DI FUND E ASSET MANAGEMENT

In qualità di **investment manager**, il Gruppo opera attraverso **Pirelli RE SGR**, la cui attività ha preso il via nel corso del 2003, e **Pirelli RE Opportunities SGR**, autorizzata a fine 2005, con funzioni e logiche di investimento differenziate in relazione alle diverse fasi del ciclo industriale degli immobili con accesso ad investitori differenziati per profilo di rischio/rendimento atteso.

In qualità di **asset manager**, Pirelli RE si occupa della gestione attiva e strategica di investimenti nei diversi segmenti del mercato immobiliare, a cui partecipa con quote di minoranza qualificata come partner di alcuni tra i maggiori operatori finanziari internazionali.

ATTIVITÀ DI SERVICE PROVIDER DIRETTA E TRAMITE FRANCHISING

Come **service provider**, Pirelli RE fornisce a clienti privati e pubblici, attraverso società specializzate, un'ampia gamma di servizi specialistici connessi all'acquisizione, realizzazione e gestione di immobili (facility-project e property management, i cosiddetti servizi tecnici) a cui si aggiungono i servizi di commercializzazione di immobili nel settore residenziale e terziario e quelli di gestione giudiziale e stragiudiziale di crediti garantiti da immobili.

In Italia, completa la struttura di attività di servizi **Pirelli RE Franchising**, la rete per la distribuzione di servizi immobiliari e finanziari al mercato retail.



PIRELLI RE

building **the Future**

A REAL ESTATE **INVESTMENT&ASSET MANAGEMENT AND SERVICE COMPANY**

www.pirellire.com

SPECIALE

CAPALBIOART

Rassegna Internazionale del Lungometraggio

VII edizione
Capalbio
27/7 14/8

TOP MOVIES

- Scoop
- Babel
- Le Vite Degli Altri
- Little Miss Sunshine
- Blood Diamond
- Mio Fratello è Figlio Unico

CINEMA E MUSICA

- Crossing The Bridge
- Dream Girls

CINEMA E INTEGRAZIONE

- La Sconosciuta
- Water
- Il Nuovo Mondo
- Apnea

DOSSIER

CINEMA E ANTIMAFIA

Interviste:
Don Luigi Ciotti
Piero Luigi Vigna
Michele Placido

Scarlett Johansson

CINEMA ALLA PARI

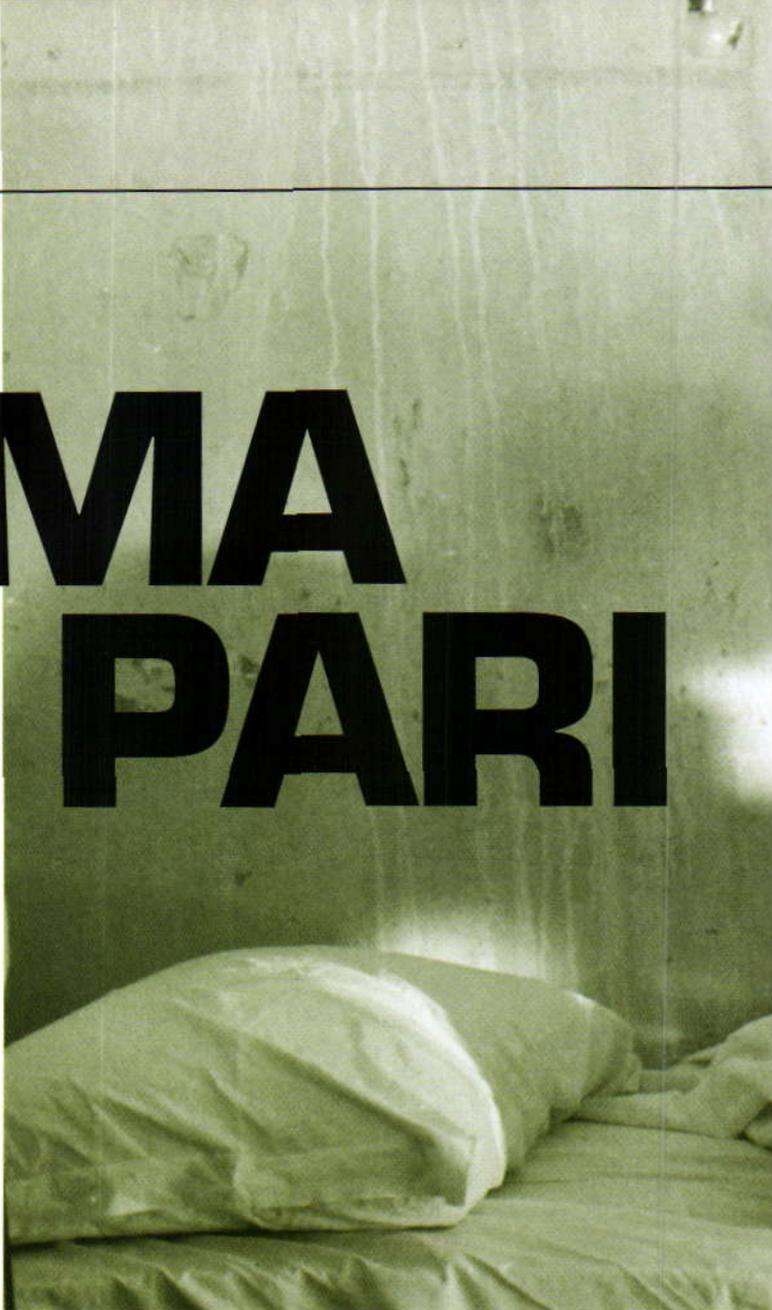
100 passi per l'integrazione

di Joëlle Caïmi

La prima parte della Rassegna di Cinema di CapalbioArt edizione 2007 è dedicata alle pari opportunità, uno dei capisaldi alla base di ogni democrazia evoluta, che tuttavia ancora fatica ad essere applicato naturalmente. Pari opportunità per donne, soggetti svantaggiati e immigrati nell'accesso al lavoro e nella retribuzione, pari opportunità nel vedere riconosciuti i propri diritti civili e nella libertà di scegliere il proprio futuro senza dover scendere a compromessi. Questo ciclo si apre con il film di Marco Tullio Giordana "I cento passi", dedicato alla figura di Peppino Impastato, un uomo, un siciliano, che ha pagato con la vita la rivendicazione del diritto di vivere nella sua terra senza accettare di piegarsi alle logiche di controllo mafiose. Un giovane attivista e fondatore di una radio libera e quindi scomoda che, con la mafia, non voleva convivere, rifiutandosi di essere l'ennesima pedina di una storia già scritta per lui, altrove.

Di pari opportunità per i giovani del sud Italia, che combattono (e sempre più spesso vincono) la battaglia contro il controllo del territorio da parte delle mafie ne abbiamo parlato con Don Luigi Ciotti, presidente di "Libera: associazioni, numeri e nomi contro le mafie" e con Pierluigi Vigna, già Procuratore Nazionale Antimafia, sostenitore del ruolo del cinema come catalizzatore di legalità e formazione.

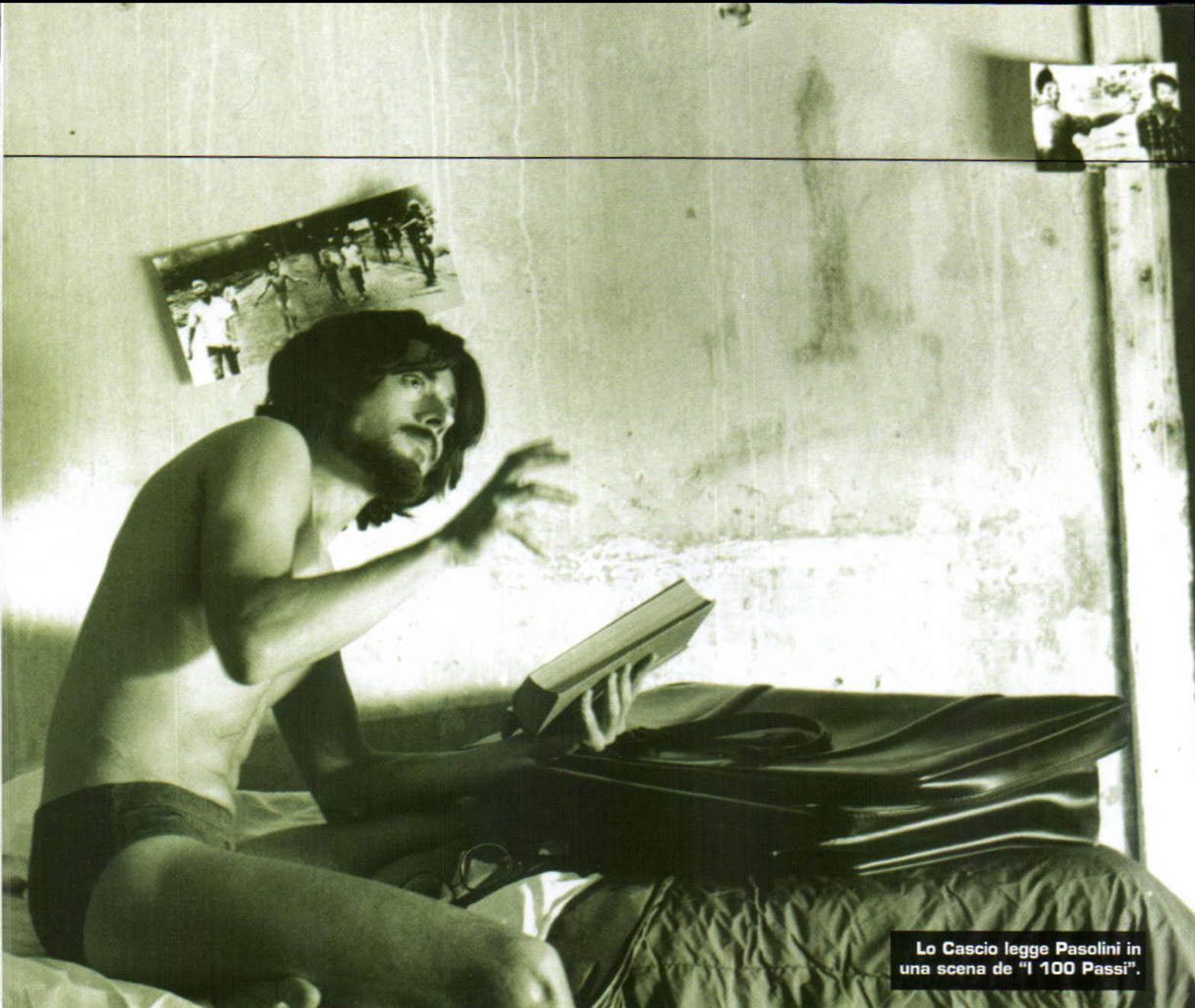
Abbiamo scoperto una realtà di cambiamento, di opposizione tenace, creativa e produttiva alla morsa dell'illegalità. Non parole, ma progetti concreti, come quelli delle cooperative sociali di giovani lavoratori svantaggiati che gestiscono e coltivano i terreni confiscati alla mafia e che di recente hanno lanciato sul mercato il primo vino rosso prodotto su vigneti confiscati a Totò Riina. Un vino, presentato alla serata inaugurale di Capalbio Art 2007 e in vendita nella rete Coop nazionale, che si chiama, non a caso, "I cento passi". La sua etichetta ritrae un uomo che alza le braccia al cielo in segno di vittoria, finalmente libero di essere padrone della sua terra e dei frutti che essa produce, come dovrebbe accadere



ovunque. A restituire la Sicilia ai siciliani, concedendo ai suoi cittadini onesti l'opportunità di beneficiare di un lavoro regolare, trasparente e redditizio proprio come succede in altre parti d'Italia, ci prova e, spesso, ci riesce, Don Luigi Ciotti con "Libera", un network che raccoglie più di 1000 realtà associative nazionali. Artefici del progetto del vino "I cento passi", ad esempio, sono i ragazzi della cooperativa "Placido Rizzotto" che, insieme alle altre associazioni riunite sotto il marchio "Libera Terra", sfidano il più radicato dei pregiudizi: che in Sicilia nulla si muove senza la benedizione della mafia. La cantina "I cento Passi" conta già una produzione di media consistenza: alle 25.000 bottiglie di rosso, sono infatti affiancate circa 100.000 bottiglie di bianco cataratto piantato sui terreni che furono di Giovanni Brusca.

Realtà come quella della cooperativa agricola "Placido Rizzotto" esistono grazie alla legge 109/96, una delle normative contro le mafie più avanzate in Europa, in quanto prevede, oltre alla confisca dei beni appartenuti ad organizzazioni criminali (regolata in Italia dalla legge Rognoni-La Torre del 1982), anche il loro riutilizzo sociale. Proprio grazie a questo aspetto della legge, alcuni beni confiscati si sono trasformati in occasioni di lavoro e sviluppo economico per soggetti svantaggiati, inclusi i giovani disoccupati.

"Un provvedimento che tocca i mafiosi nel portafoglio e nell'orgoglio", spiega Don Luigi Ciotti che per questa legge ha raccolto più di un milione di firme. Le sue parole sono confermate dai recenti fatti di cronaca che



Lo Cascio legge Pasolini in una scena de "I 100 Passi".

Foto Angelo Turetta hanno visto due delle cooperative "Libera Terra" (una in Sicilia, l'altra in Calabria) attaccate e distrutte da "ignoti" criminali.

"Il nostro obiettivo è che l'uso sociale dei beni confiscati diventi presto anche una normativa europea, perché le mafie, oggi, non hanno più confini nazionali. La situazione della legge, però, oggi è ferma. Sono ancora troppi i beni confiscati che ancora non sono stati assegnati. L'uso sociale di questi beni è ancora un fatto straordinario, mentre noi vogliamo che diventi prassi", afferma Don Ciotti. "Tra i punti fondamentali per una svolta, c'è la necessità di formare un'agenzia nazionale ad hoc che gestisca dalla confisca fino alla destinazione per uso sociale i beni mafiosi. Un'agenzia, altamente specializzata, in grado anche di rintracciare il vero patrimonio della mafia, quello dei soldi liquidi".

In Sicilia, nel territorio degli otto comuni situati nel triangolo tra Palermo, Corleone e Trapani e riuniti nel consorzio "Sviluppo e Legalità", la realtà delle cooperative sociali è in pieno sviluppo e conta più di 80 persone coinvolte a tempo pieno. Oltre al vino, l'attività comprende anche la produzione di pasta, legumi, olio e frutta biologici, nonché la gestione diretta di alcuni beni riconvertiti in strutture turistiche e ricreative. Tutte iniziative che possono contare su bilanci in attivo o che hanno comunque raggiunto il break-even, a dimostrazione del fatto che un'economia della legalità, anche nelle aree più colpite ed inquinate dal controllo mafioso, può essere un'alternativa di successo. Un successo, però, guadagnato con fatica, che ha esposto i giovani lavoratori della "Placido Rizzotto", della

"Lavoro e Non Solo", "NoE", "Casa dei Giovani" e "Tempio di Monte Jato", tra le altre, a non poche difficoltà.

"All'inizio era difficile trovare i braccianti che venissero a lavorare nei nostri campi", spiega Francesco Galante, ufficio stampa di "Libera Terra". "Adesso, invece, c'è una lunga lista di richieste. Contributi, contratti trasparenti e affrancamento dal pizzo iniziano ad essere una realtà anche da queste parti. I prodotti a marchio "Libera Terra" sono andati esauriti in tutta Italia. I più restii ad esporli nei propri negozi sembrano essere proprio i commercianti della zona, sia per un problema di distribuzione, che per una certa diffidenza degli esercenti". Intanto, però, i ragazzi che desiderano entrare a far parte di un circuito di lavoro pulito aumentano, e le cifre parlano chiaro. "L'ultimo bando presentato al comune di Palermo per la costituzione di una nuova cooperativa a Corleone che gestirà 130 ettari di terreni confiscati a

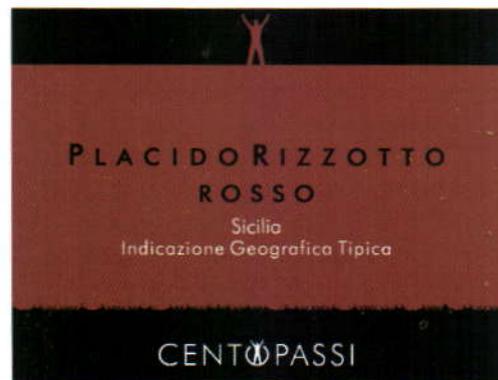


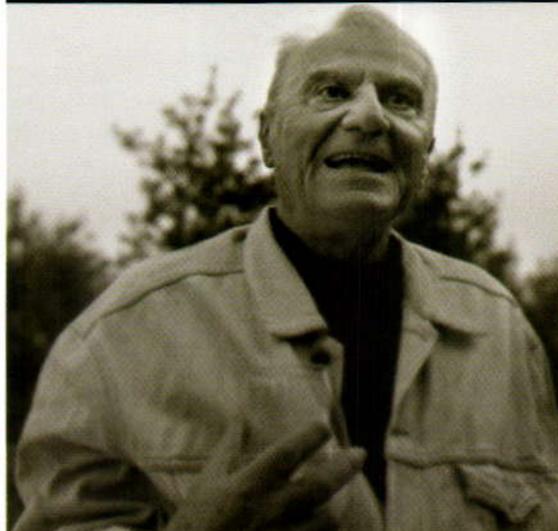
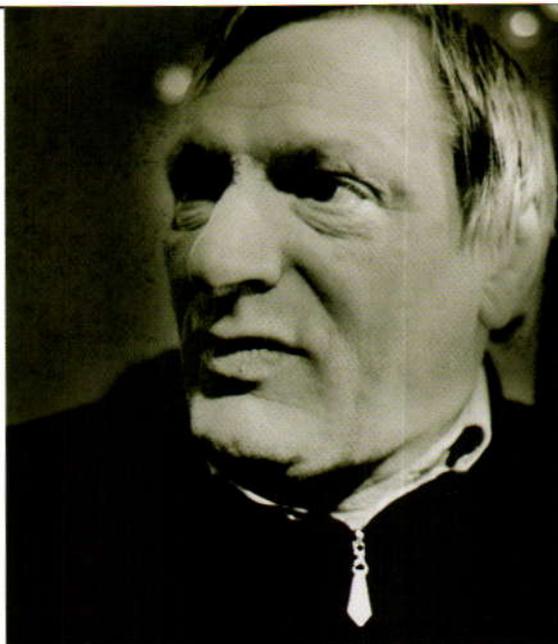
Foto: Jean Marc Catimi

Riina ha ricevuto 380 richieste di adesione, per 15 posti disponibili. Cinque anni fa, per un progetto simile, erano meno della metà", dichiara Davide Pati, responsabile nazionale dei beni confiscati. I 15 ragazzi selezionati gestiranno, oltre ai terreni, un agriturismo da 16 posti letto, 90 coperti e campo di calcio, ricavato da un casolare di Riina immerso nel verde in contrada Drago, a Corleone. Si tratta del secondo agriturismo aperto ai turisti dopo quello di Portella della Ginestra gestito dalla "Placido Rizzotto", dove si possono anche prendere lezioni di equitazione nel vicino maneggio dedicato a Giuseppe di Matteo, il bambino strangolato e sciolto nell'acido per ordine di Giuseppe Brusca.

"Ai ragazzi della Lavoro e Non solo a Canicattì, l'anno scorso hanno divelto le viti e impiccato un cane nei terreni", racconta Francesco Galante, ufficio stampa "Libera terra". "Soprattutto nei nostri terreni che si trovano incastonati tra appezzamenti di proprietà mafiosa, c'è qualche tensione. Sono tutti molto cordiali, ma ogni tanto scoppia un incendio o viene commesso un furto. In particolare, questo si verifica nel momento in cui i provvedimenti di sequestro diventano confische definitive".

Insieme alle attività che combattono la logica dell'illegalità sul territorio,

che ruolo posso rivestire il i media come il cinema per la formazione di una coscienza civile nelle giovani generazioni? Secondo Pierluigi Vigna, già Procuratore Nazionale Antimafia " proprio il cinema, se ben fatto, può colmare quel vuoto di conoscenza su mafia e terrorismo, le due grandi macchie oscure della nostra storia recente, che purtroppo si può riscontrare in molti giovani di oggi. L'assenza quasi totale nei programmi scolastici di queste tematiche non soddisfa la sete di sapere che, per esperienza, riscontro invece in tanti studenti. Basti pensare che alla fine della proiezione del film "I cento passi" in una scuola elementare fiorentina, più di trenta ragazzi mi hanno rivolto domande spontanee, non di quelle scritte in classe con la professoressa. Un bambino mi ha addirittura chiesto quale fosse il rapporto fra mafia e politica, dimostrando come questi ragazzi abbiamo voglia di capire i meccanismi più profondi della criminalità organizzata". Tra i diversi film sulla



In alto: Don Luigi Ciotti presidente di Libera Terra, associazioni, numeri e nomi contro le mafie. Qui: Piero Luigi Vigna, già Procuratore Nazionale Antimafia.

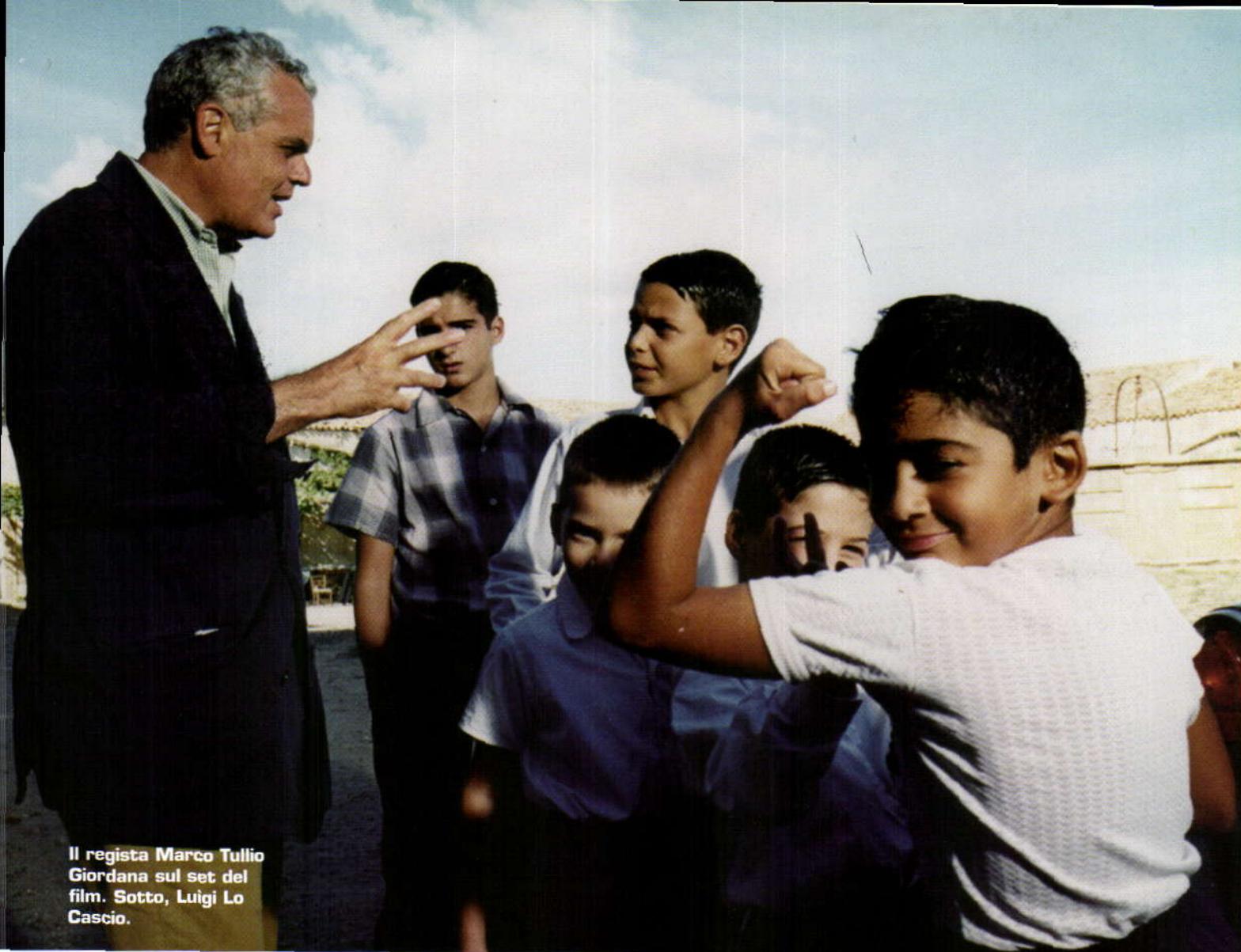


Il lavoro nelle terre confiscate alla mafia, a Portella della Ginestra.

mafia girati negli ultimi anni, proprio "I cento passi" di Marco Tullio Giordana è per Pierluigi Vigna uno dei più rappresentativi. "In questa pellicola è molto ben descritta l'atmosfera tipica dell'affermazione della mafia negli anni '70, con luoghi e caratteri ben delineati, insieme anche alla nascita di quella coscienza civile dei siciliani onesti che alla mafia si sono opposti. Anche se con una valenza diversa, credo che anche i cortometraggi di Ciprì e Maresco abbiano proposto un'iconografia interessante, per quanto sconsolata, di alcuni luoghi del sud Italia". Accanto a film di denuncia come "I cento passi" e "Alla luce del sole" di Roberto Faenza, esiste anche una produzione che dei mafiosi e della criminalità organizzata propone ancora un'immagine "pittorica" e quasi casereccia, come nel caso del telefilm americano "I Sopranos", grande successo di pubblico negli Stati Uniti e non solo. "Credo che telefilm come "I Sopranos" giochino su una certa attrazione che il mondo del crimine esercita su ognuno di noi, sulla curiosità rispetto alle dinamiche criminali e la voglia di comprenderne logiche e strategie", dice Pierluigi Vigna. "C'è ancora la tendenza a ritrarre il mafioso come una sorta di eroe, la cui vita è popolata da belle donne, belle macchine e adrenalina. Questo può essere pericoloso per i giovani, ai quali

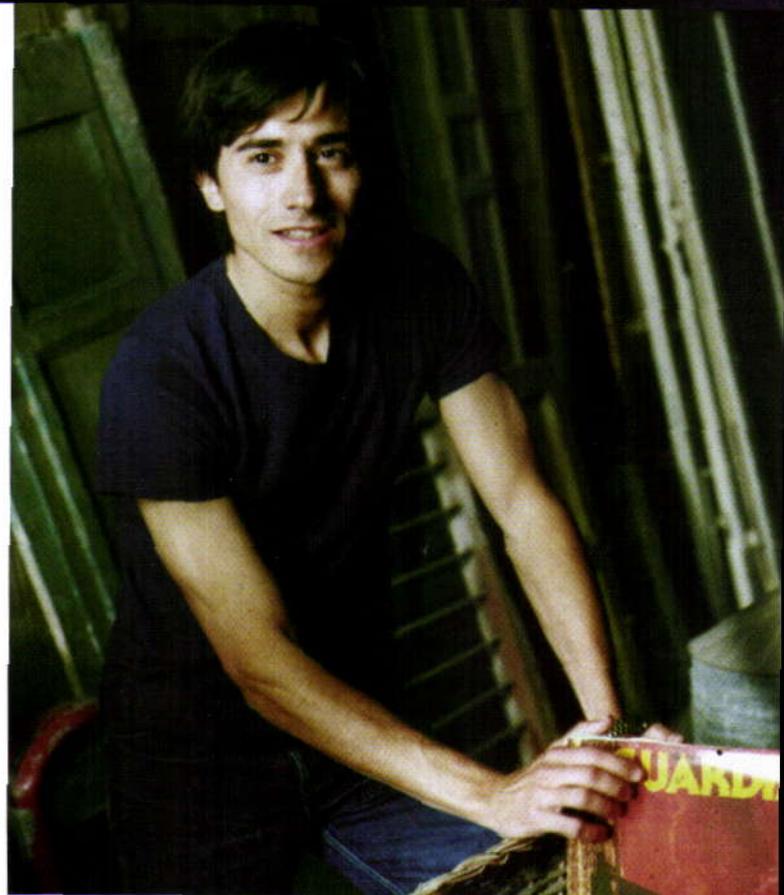
cerco invece di spiegare che, in realtà, la vita del mafioso viaggia tra due poli di morte: l'uccidere o l'essere ucciso. Insomma, una vita sconsolante. Per convincerli, a volte faccio loro l'esempio di un mafioso che interrogai nel '92, il quale mi chiese se io fossi solito fermarmi al casello autostradale per ritirare il biglietto d'ingresso. Alla mia risposta affermativa lui si stupì molto e mi consigliò di cambiare abitudine, perché quella pausa poteva essere l'occasione d'oro per un nemico che vuole eliminarti. Stessa storia per ogni invito a pranzo o a cena, per accettare i quali il mafioso è costretto ad un'attenta ricerca sugli invitati presenti e i loro parenti, tra i quali potrebbe nascondersi un potenziale assassino. Una vita assai poco godibile, direi".

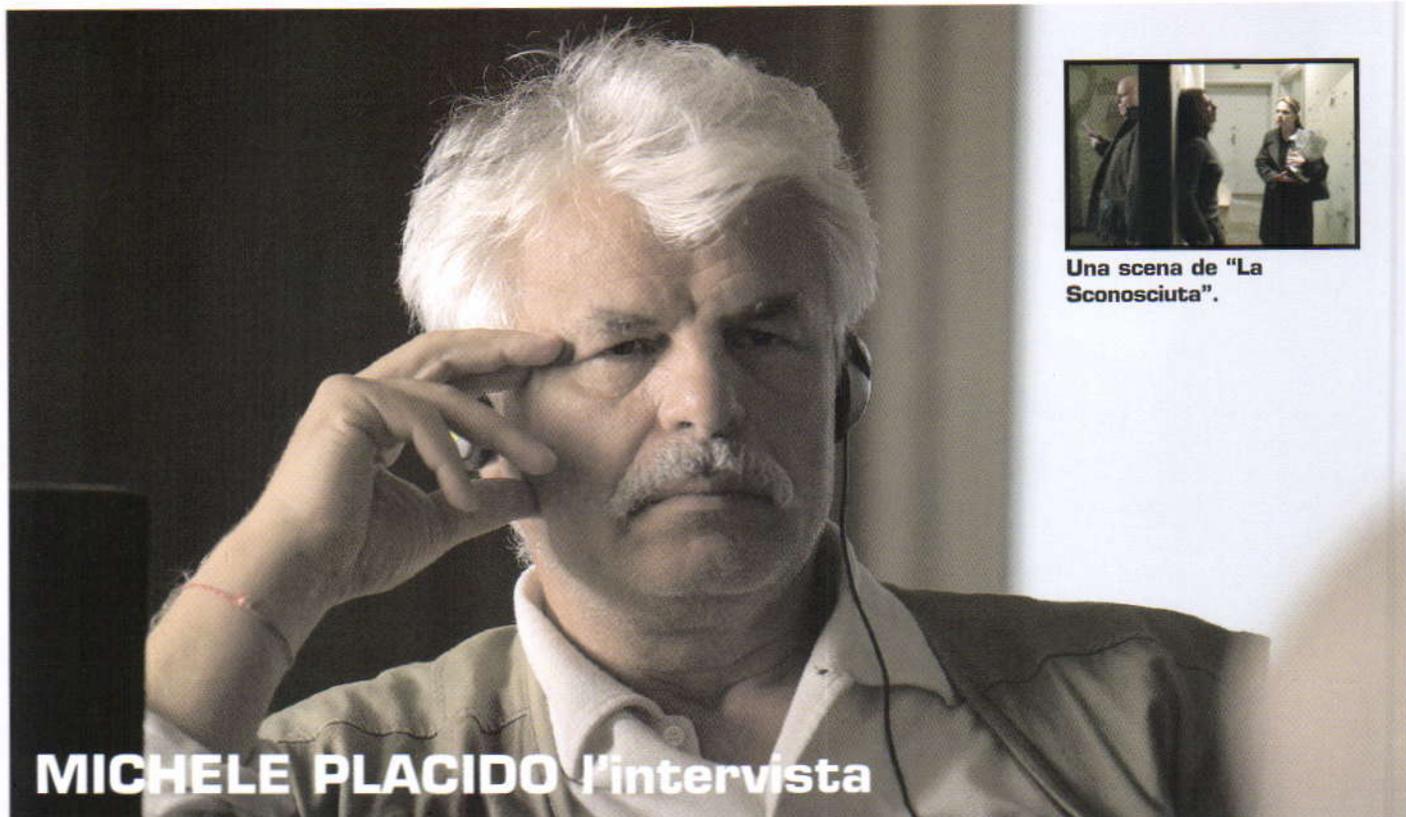
Ma quale potrebbe essere, allora, una rappresentazione moderna e realistica del "mafioso del 2007"? "I veri padrini di oggi sono fuori dall'organizzazio-



Il regista Marco Tullio Giordana sul set del film. Sotto, Luigi Lo Cascio.

ne mafiosa che opera sul territorio. I colleghi di Palermo parlano di borghesia mafiosa: commercialisti, avvocati, finanziari in grado di entrare nelle maglie del sistema e "riciclarci" al suo interno fino a sembrare puliti, pur rimanendo sempre legati e fedeli al potere della famiglia a cui sono affiliati", continua Pierluigi Vigna. "Oggi la criminalità organizzata ha bisogno di menti e non a caso si dice che a capo delle mafie non ci sia più l'uomo di pistola, ma l'uomo di economia. Per questo credo sarebbe importante che in un nuovo ipotetico film sulla mafia si evidenziasse la differenza tra la nuova mafia e quella tradizionale. Penso ad un protagonista economicamente compromesso, che interviene negli affari mai in prima persona, ma piuttosto attraverso investimenti di capitale in imprese nate sane di cui sfrutta il know how, ma che tiene in scacco da un punto di vista economico. In questo senso, una storia interessante da raccontare potrebbe essere quella delle indagini sulla costruzione del ponte di Messina, un'impresa che ha sollevato molte polemiche. All'inizio noi pensavamo che la mafia potesse inserirsi a livello di infrastrutture come le strade o i distributori benzina, ma non sulle strutture vere e proprie del ponte, dove è necessario un know how ingegneristico che l'impresa mafiosa non ha. Invece la DDA (Direzione Distrettuale Antimafia) di Roma ha dimostrato come un imprenditore, in contatto con un mafioso residente in Canada che aveva 5 milioni di euro da riciclare nel progetto, abbia partecipato alle gare d'appalto, non per vincerle (aveva ommesso in tutte le procedure burocratiche il documento di iscrizione alla camera di Commercio, conditio sine qua non per concorrere alla gara), ma per poi condizionare i vincitori con l'ingente investimento. Pensandoci bene, il soggetto per un film ce lo abbiamo già!". •





Una scena de "La Sconosciuta".

MICHELE PLACIDO l'intervista

CAPALBIOART: Il 2007 è l'anno delle pari opportunità. La rassegna Capalbioart dedica all'argomento un ciclo di film, fra questi "La Sconosciuta". Una pellicola dai toni forti, a tratti scomoda per il pubblico. Qual è a suo avviso il messaggio più importante che arriva allo spettatore di questo film?

MICHELE PLACIDO: Forse dovrebbe chiederlo proprio ad uno spettatore!

Il personaggio che interpreta è quasi l'incarnazione del male. Quasi il diavolo. Come ci si sente ad interpretare un ruolo del genere?

Lo stato d'animo dipende dal punto di vista drammaturgico, dalla psicologia del personaggio, non conta che sia buono o cattivo, anche perché trovo questa un distinzione troppo netta.

Lei è diventato celebre per film che hanno lanciato un forte messaggio sociale, di denuncia. Quanto crede sia importante che il cinema si assuma questa responsabilità?

Io credo che il cinema di partenza non si ponga questo problema di responsabilità sociale. Un regista fa un film in base alla sua cultura, alla sua storia, alla sua sensibilità, con tutte le conseguenze che queste variabili comportano.

Contrariamente al pensiero comune, la sua carriera di successo ha dimostrato che il pubblico è ancora disposto a "pensare" andando al cinema. Qual è a suo avviso il segreto per far piacere al grande pubblico un film difficile?

In realtà non credo di poter definire i miei film difficili. Romanzo Criminale è una storia popolare, un film non impegnato ma di genere. Per me è importante che un film arrivi al cuore della gente e che questa si possa riconoscere nei suoi personaggi, questo trovo sia il "segreto".

Capalbioart durante la manifestazione presenterà l'attività di una cooperativa di ragazzi che con grande coraggio lavorano sulle terre espropriate alla mafia. Lei che la mafia l'ha incarnata in tutti i ruoli possibili, ricorda un aneddoto speciale, rivelatore, un incidente legato ad uno di quei film?

Nessun aneddoto in particolare: sono tematiche talmente serie e delicate che mi preme solo ricordare che la Sicilia, oltre ad essere il set principale di questi film e di gravi fatti legati a questa piaga, è la terra che ha cresciuto figure come Falcone e Borsellino.

Come attore è più difficile entrare nei panni del buono o del cattivo? Chi è lei, il commissario Cattani o il sicario mafioso di Pizza Connection?

Dipende dalla storia e soprattutto dal regista. Non esiste a mio parere una distinzione così netta tra personaggi buoni e cattivi, esistono personaggi. Nel personaggio apparentemente più negativo io cerco l'umanità e in quello apparentemente positivo le debolezze e gli aspetti negativi. Dal bene si origina il male e viceversa.

A suo avviso ci sono ancora maggiori difficoltà per un ragazzo del Sud di integrarsi nel mondo del lavoro, rispetto ai suoi coetanei del Nord?

Sono convinto che oggi come oggi non sia più il caso di fare queste differenze, le armi e le possibilità sono le stesse e dipende solo dal carattere della persona.

Crede nella pari opportunità?

Ci credo e mi rendo conto che esistano nel mondo le pari opportunità. E' innegabile tuttavia che la nostra sia una società maschilista e che la religione cattolica sia molto radicata perciò aspetto un Papa donna!

CAPALBIOART: Un attore come te guarda un film con un occhio critico differente rispetto ad uno spettatore "comune"?

CLAUDIO SANTAMARIA: Il lavoro che fai ti influenza molto, sai quali sono le difficoltà nel fare alcune scene, nell'interpretarle. Ma per il resto cerco di godermi il film, per commentarlo soltanto alla fine.

Fra i Top Movies che vengono proiettati durante la rassegna Capalbionart 2007 ce n'è qualcuno che ti ha particolarmente colpito?

Premetto che ho lavorato molto quest'anno e ho avuto poche occasioni di andare al cinema. "Little Miss Sunshine" l'ho trovato molto bello per questo sguardo ironico e amaro sull'America della provincia, con i suoi piccoli sogni di gloria e le sue contraddizioni.

E in Italia esistono film di questo genere?

Ad esempio il cinema di Paolo Virzì ("Ovosodo", "Caterina Va in Città", "N lo E Napoleone"...), per quel modo insieme tagliente e leggero di descrivere la realtà di tutti i giorni.

A proposito di cinema intimista e di grandi blockbuster, cosa ne pensi della crisi di idee di Hollywood?

Mi chiedo spesso come si faccia a produrre un numero così elevato di film. A Hollywood hanno spremuto tutti i filoni, adesso stanno riciclando temi e spunti. Molti film sono pre-testi, guarda i sequel, spesso film pessimi che escono solo per tenere fede ai contratti.

C'è un elemento comune nella cinematografia italiana che può decretare il successo di un film?

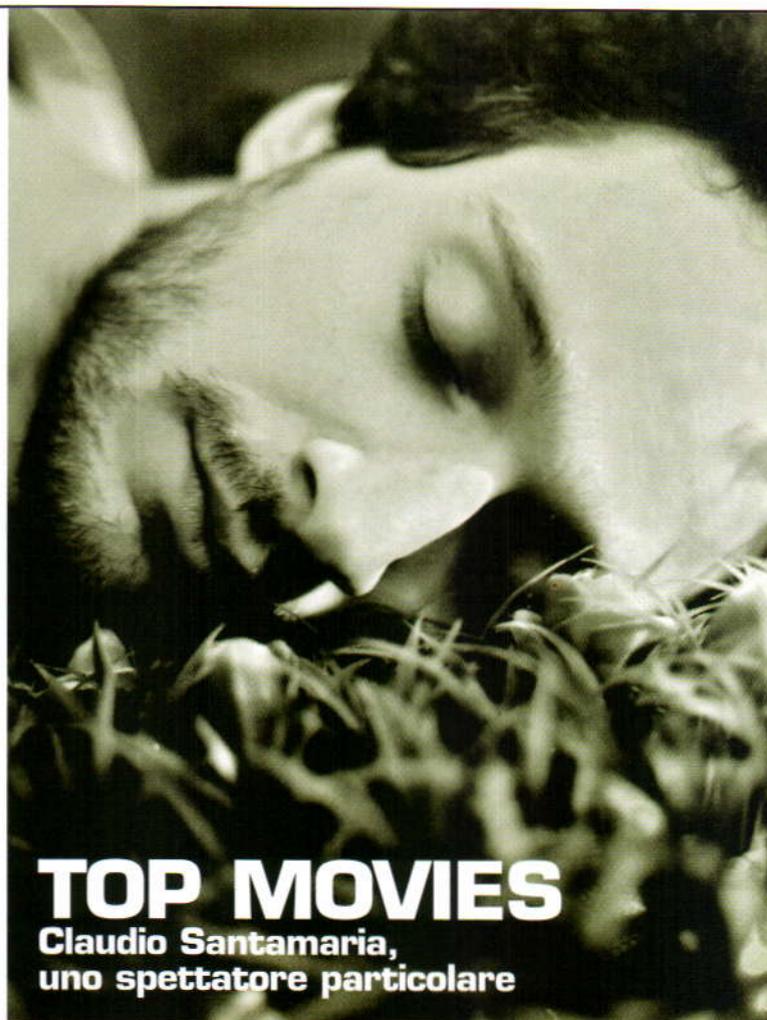
Siamo abituati al sentimentalismo. Film un po' buonisti e rassicuranti. Noi non abbiamo i sequel, ma appena un film funziona ecco spuntare l'esercito dei cloni! Addirittura si imitano i colori della locandina.

A proposito di film di dubbia qualità. Il Natale decreta regolarmente il successo di film improbabili...

Si tratta del consenso del "pubblico della domenica". Sono stato a vedere "Natale In India", per capire questo mistero.



foto bianco e nero di Jean Marc Caïmi



TOP MOVIES

Claudio Santamaria, uno spettatore particolare

Il livello delle battute del film era da scuola elementare. E la gente in sala ne era ben consapevole, non c'erano queste gran risate. Malgrado questo molti vanno al cinema quasi per inerzia, come per partecipare ad un rito purificatore, per spegnere il cervello per un paio d'ore e non pensare ai problemi della vita quotidiana.

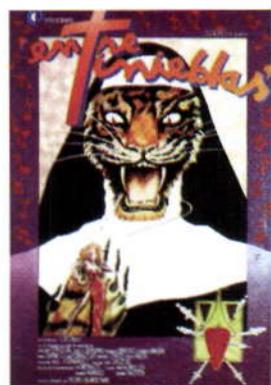
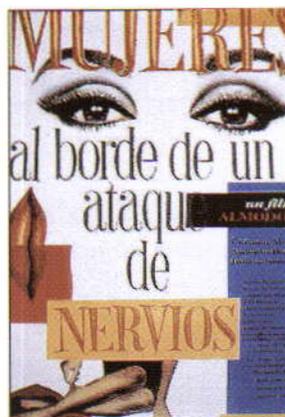
Come presenteresti al pubblico di Capalbionart il film "Apnea", che ti vede protagonista?

Bisogna considerare che è un film di "genere". E' un noir, non un film che ha pretese autoriali o di denuncia sociale. La storia, naturalmente, ha sullo sfondo una tematica dura, quella delle morti bianche ed è ambientata in una delle zone più ricche d'Italia, dove ci sono oltre 700 concerie. Il protagonista, un ex campione di scherma, indaga sulla misteriosa morte di un amico e si ritrova quasi per caso a scoprire il lato oscuro ed inquietante di questa realtà italiana. E' un film intenso, che è stato preso molto a cuore dalla CGIL e da Epifani.

Il tuo prossimo progetto?

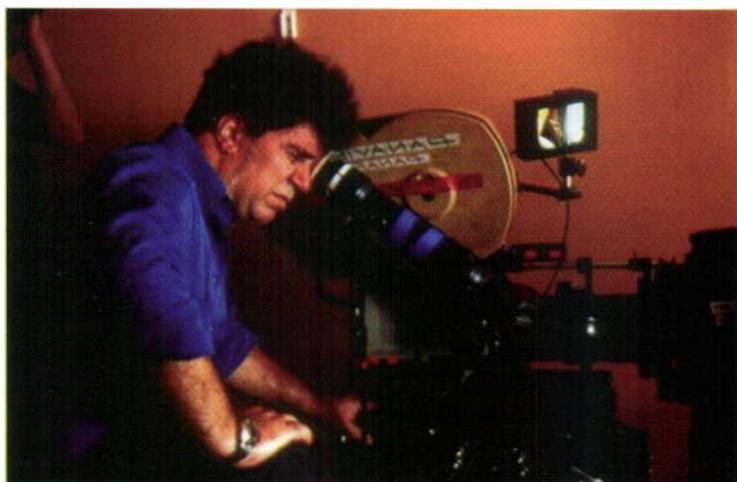
Stiamo girando un film di Agostino Panini, "Aspettando il Sole" una storia folle e bellissima che si svolge tutta in una notte. Un film autoprodotta con gli attori retribuiti al minimo sindacale. Ma siamo in molti a crederci: oltre a me nel cast ci saranno Claudia Gerini, Raul Bova, Gabriel Garko... Un bel colpo per un'autoproduzione! •

JMC



Pedro Almodóvar: La trasgressione dentro la

di Fabrizio Fontanelli

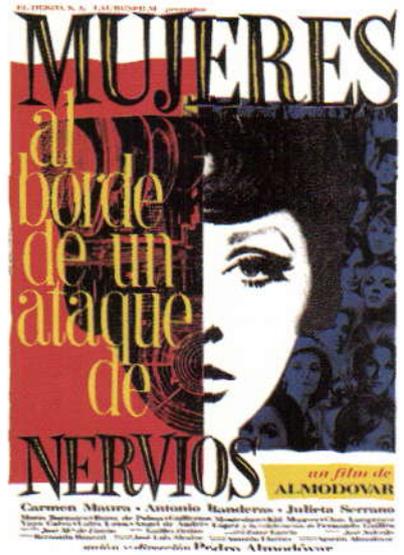
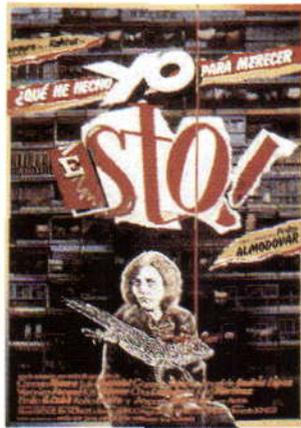
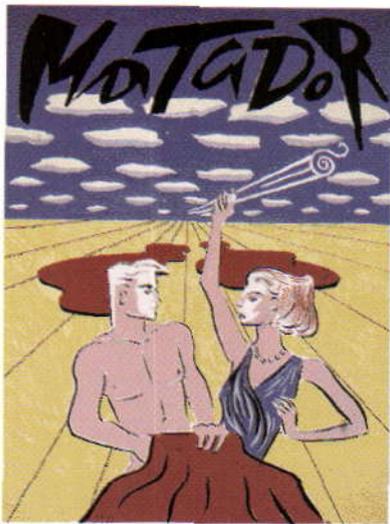


Come descrivere con poche parole il cinema e la persona di Pedro Almodóvar? Una sola parola: Passione. La chiave di lettura di tutti i suoi lavori passa per questa parola, passione per la vita: chiunque si trovi, per la prima volta, a vedere un suo film, non potrà non rimanere intrappolato nelle emozioni che sprigionano le vite, le storie dei suoi personaggi.

Non è una prerogativa esclusiva di Almodóvar, quella di raccontare storie, spesso umanamente molto forti, ma sicuramente il suo stile risulta unico, un marchio di fabbrica inconfondibile.

Tutto questo, ovviamente, nasce e si forma durante la sua esperienza di vita. Pedro è cresciuto in un paese di provin-

cia (vita che ritornerà in parte nel film *Mala Educación* e di prepotenza in *Volter*), dove l'unico svago era il cinema, quel cinema dei "classici" hollywoodiani, la nouvelle vague francese, il neorealismo italiano, guardando le grandi attrici del bianco e nero che influenzeranno tutta la sua carriera cinematografica; nutrendo la sua voglia di raccontare ed inventare con le rielaborazioni dei film visti, raccontati alla famiglia, stravolgendo spesso la storia originale. Fino all'arrivo, alla fine degli anni sessanta, a Madrid. Qua inizia il rapporto d'amore che lo lega fortemente, tuttora a questa città, ed è qua che si forma la sua "impronta" cinematografica, iniziando a girare i primi cortometraggi, story-board per fumetti, alcuni spot pubblicitari (sempre presenti nei suoi film), fino a realizzare un fotoromanzo, da cui sfocerà il suo primo lungometraggio (in realtà il lungometraggio noto come "il primo" si intitola *Folle.. folle... folleme... Tim*) *Pepi, Luci, Bom y las chicas del monton*. Tutto questo in un contesto specifico: La Movida, movimento sociale intenso, diffuso, al termine della dittatura, nel quale confluiscono mille forme di "rinascimento" e ribellione contro le lunghe decadi di oppressione franchista e di mancanza di libertà. Questo quadro sociale, unico in Europa in quegli anni, è paragonabile forse (e non a caso dopo la caduta del muro) alla Berlino di questi ultimi anni. Uno dei segni più evidenti della Movida è la trasgressione, quella in cui tutto il proibito, il perverso, il peccato, com'erano per il modello franchista e cattolico, diventano uno stile di espressione quasi inevitabile, e che Pedro farà suo fin dai suoi primi lavori.



normalità

Le prime opere 1980-1986

Entrando nelle sue storie fin da "Pepi, Luci...", si scopre un mondo apparentemente folle, fantastico, a volte spaventoso, dove i personaggi vivono vite associate ad un universo "lontano", fatto di emarginati, di trasgressioni ed esperienze che molti ritengono al di là del "normale".

Ma, forse, Pedro vuole dirci proprio il contrario, con le sue storie ed i suoi personaggi. Chissà quanti di noi si ritrovano nei panni di Luci (Eva Siva), una donna che vive una vita repressa con un marito, poliziotto franchista, che la tratta come "una sorella", ovvero con "rispetto", e che stanca della quotidianità grigia, fugge nel mondo di Pepi (Carmen Maura) trasgressivo e vitale, dove scopre la realtà omosessuale con Bom (Alaska) e cosa più importante, riscopre il piacere di vivere. All'apparenza il personaggio di Luci vive un'esperienza di ribellione, si sociale, anche trasgressiva, ma per liberarsi, per poter vivere la propria vita in maniera piena, fino ad ottenere quello che ha sempre desiderato: un marito che le dia amore, che la faccia sentire viva. Ed è qui che il regista, vuole esagerare, stupire, facendo "raggiungere" la felicità a Luci attraverso il masochismo: il fatto che Luci pretenda di essere dominata e maltrattata, spiritualmente e fisicamente, per sentirsi pienamente donna e moglie. In sostanza, Almodovar usa la perversione (la scena in cui Bom urina su Luci è molto significativa) come liberazione, da una vita priva di libertà e di passione, proprio come la Movida è liberazione dagli anni del franchismo; la perversione e la trasgressione diventano quindi mezzo per arrivare alla vera "normalità", repressa in decenni di privazioni.

La trasgressività è una forma espressiva decisamente aggressiva, spesso esagerata, usata però non come protagonista ma semplicemente come "rafforzativo", come lo sono d'altronde i colori accesi delle ambientazioni e dei costumi, che spesso, anzi specialmente nei primi suoi lavori, sfociano nel Kitsch, da molti ritenuto una mancanza di cultura, una forma espressiva di basso livello, mentre -e lo si può capire meglio oggi- proprio quel Kitsch rappresenta la forma più vera, usata dal regista in maniera ironica, della cultura e dell'arte Pop.

Riassumendo, Almodovar dice: "Ho sempre usato l'esagerazione come forma teorica".

Nella sua pellicola successiva *Laberinto de pasiones*, il regista sviluppa in pieno quello che si vive nella Madrid anni '80, La Movida, presentandoci in maniera sempre ironica e tagliente l'universo pop di quegli anni. Vengono rappresentati il mondo della moda, della musica, del divertimento, nella maniera più eccessiva, trasgressiva possibile, per raccontare, quasi in maniera oggi documentaristica, un mondo già lontano. Nella sceneggiatura originale Almodovar progettò di esaltare il momento storico con una scena estremamente provocatoria: l'incontro tra Dalí ed il Papa, da cui sarebbe nata una storia d'amore! Pur nella baroonda narrativa dei tanti personaggi presenti, il filo conduttore ritorna, anche se in maniera più leggera, in forma di commedia, nella ricerca della libertà. Ricerca di libertà sono infatti i tentativi dei due protagonisti, Sexilia (Cecilia Roth) e Riza Niro (Imanol Arias), di vivere la loro storia d'amore, dove entrambi, ragazzi, provengono da esperien-

ze tanto lontane come tanto vicine. Lei è ninfomane, schiava del sesso, lui, ricco principe ereditario, è omosessuale; entrambi sono in fuga, alla ricerca di una libertà vissuta, infine, in maniera pura, solo nell'incontro e nella relazione che vivranno profondamente e quasi castamente.

L'anno successivo, ad Almodovar viene commissionato un film - da un ricco e potente personaggio che per non perdere la fidanzata aspirante attrice (Cristina S. Pascual), apre una casa di produzione (la Tesauro) - ed è la nascita di *Entre Tinieblas* (mal tradotto in: *L'indiscreto fascino del peccato*).

Per il regista si apre la possibilità di avere i buoni mezzi per girare. Realizza "per la prima volta un primo piano da mettere a nudo l'anima", quella della madre superiora (Julieta Serrano), e migliora la sua tecnica di ripresa, con "le scene dall'alto delle monache", un po' "a rappresentare lo sguardo di Dio". Entrano in questo film tematiche che verranno riprese spesso nei film seguenti, il melodramma e la religione. Per quanto riguarda la religione, Almodovar ha sempre avuto un "occhio speciale", sia per ovvi motivi socio-culturali, vista la cattolicità spagnola, che per la sua personale educazione, quella ricevuta al collegio dei salesiani, la vera protagonista in *La mala educacion*. Ma ad Almodovar interessa più che l'aspetto mistico della religione, quello simbolico, che rappresenta costantemente con l'uso di raffigurazioni Kitsch, della Madonna, di Gesù o di icone sacre, e soprattutto con la rappresentazione di "relazioni umane" che "religiosamente" da comuni diventano intime, in maniera però molto teatrale, come nel caso della dichiarazione d'amore della madre superiora durante la comunione, e più esplicitamente in molte scene de *La mala educacion*. In questo film la trasgressione entra di prepotenza nel "luogo" religioso. In monastero, le suore vivono una situazione di crisi: c'è mancanza di peccatori da soccorrere, e perciò subiscono un periodo di abbandono, di noia, che le spinge ad andare a ricercare la "vita" nel peccato stesso che loro devono combattere. Si scopre così un mondo fatto di droga, sesso, delinquenza vera e propria (lo spaccio). Ma anche in questo caso il messaggio non è "blasfemo", al contrario di quanto si può vedere nell'immediato. Il contenuto proposto è ancora quello basato sui sentimenti, sulla ricerca della libertà: dall'amore impossibile tra la madre superiora e la cantante, alla storia d'amore tra il sacerdote e la monaca sarta, fino all'emblematica e suggestiva presenza della tigre, che rappresenta, per il regista, non solo il maschile, ma ancor di più la personalità stessa delle monache che diventa ogni giorno più grande e forte, come un felino.

Que he hecho yo para merecer esto? si stacca dalle opere precedenti, approfondendo il melodramma in maniera completamente diversa da *Entre tinieblas*. Il film è un omaggio al neorealismo, dove a farla da padrona è un mondo sociale povero, lo stesso da dove proviene Almodovar, grigio, in cui combatte, specialmente contro la solitudine, Gloria (Carmen Maura). La trasgressione

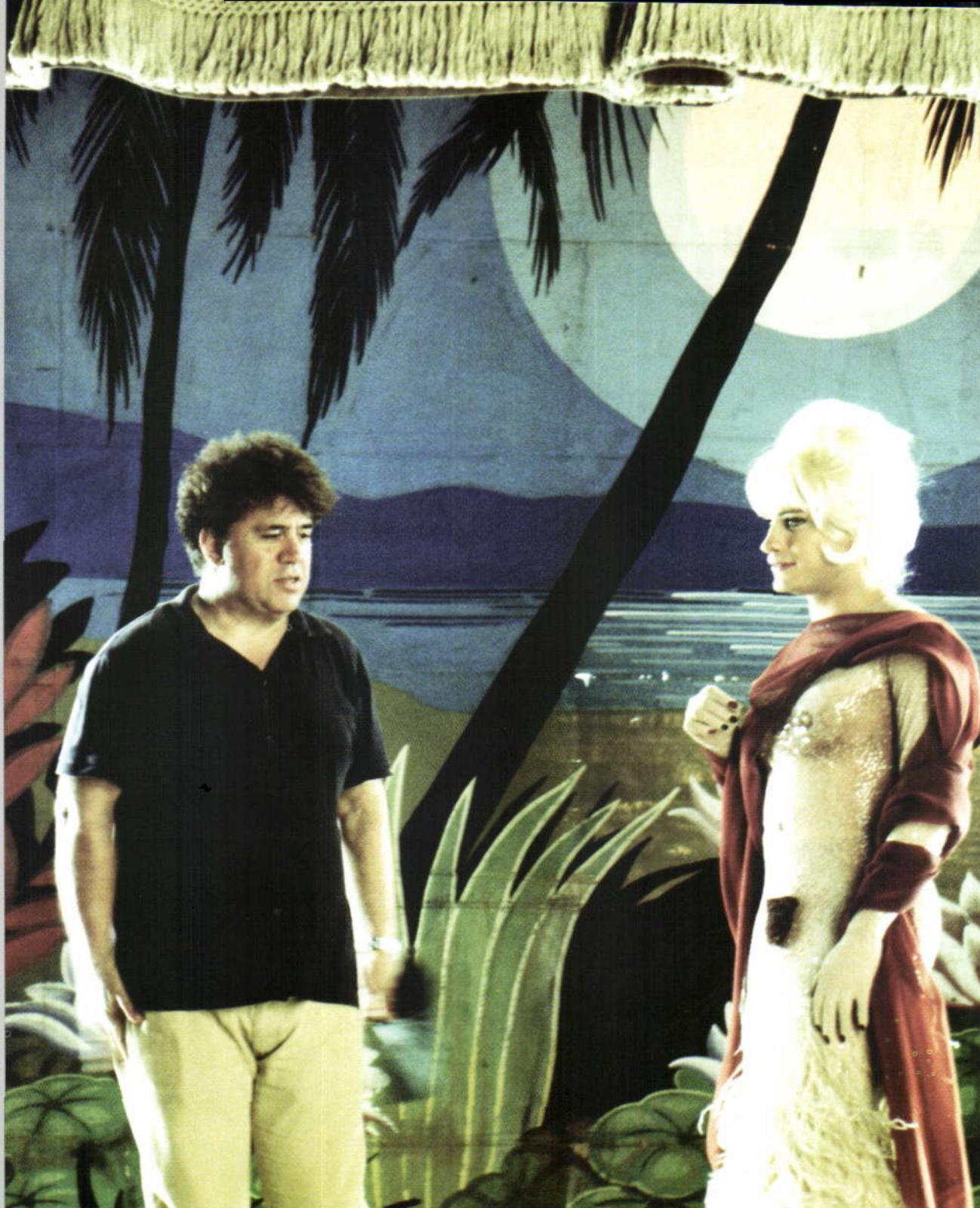
non scompare, ma muta, si fa più sottile, meno enfaticizzata, forse diventa più grottesca, più violenta e drammatica rispetto ai lavori precedenti. Lo scopo, però, è sempre lo stesso, la ricerca di libertà e riscatto della protagonista. Una donna che per resistere alle miserie e alle frustrazioni casalinghe, nonché per attuire la fame, si droga con calmanti, arriva addirittura a vendere ad un dentista pedofilo il figlio minore, si fa voyeur per un'amica prostituta, fino alla liberazione drammatica, segnata dalla partenza del figlio e della suocera, nell'omicidio del marito con un osso di prosciutto.

Con *Matador* si assiste ad un netto cambio di stile narrativo, si passa dal precedente "que he hecho..." neorealista e naturalista, ad un film totalmente simbolista e astratto il cui soggetto è la morte ed il piacere sessuale. Un soggetto che lo stesso regista confessa di non essere riuscito ad esprimere ed approfondire. Entra prepotentemente nel film il "fattore" sessuale, come mezzo di relazione. Con questo "fattore" i vari personaggi si trovano diversamente ad interagire. Per primo Angel (Antonio Banderas), un allievo torero che la madre (Julieta Serrano), un'attivista dell'Opus Dei, rende un uomo castrato, schiavo di psicosi suscitate sempre dallo stesso lato materno. Uno stupro fallito è il risultato che non gli lascia altro da fare che confessare, ma confessare quello che l'impotenza sessuale non gli ha permesso di fare. Per il regista, una storia come questa, in una società dove l'educazione religiosa ha creato complessi e sensi di colpa verso la sessualità, ha una capacità di denuncia. Da contraltare recitano altri due personaggi: l'avvocato e l'ex torero. Con loro Almodovar gioca ad livello più raffinato, rappresentando lo svolgersi dei loro rapporti verso un compimento della relazione come fosse una "corrida", l'evento culturale in Spagna di grande valore sociale (quasi più della Funzione domenicale). Si uniscono con i due personaggi le due componenti: la morte ed il piacere sessuale, ed il regista li mostra unirsi in amplessi sincronizzati, con l'uccisione dell'amante come fosse un toro.

Così dice Almodovar: "Se hai sognato un piacere straordinario e la vita ti dà modo di essere alla portata di questo piacere, devi essere anche disponibile e pronto a pagare un prezzo straordinario per ottenerlo e farne una realtà".

Già nelle prime pellicole di Pedro Almodovar, si vede, inequivocabilmente, "un desiderio" di raccontare, di comunicare storie, a volte estreme, a volte passionali, a volte drammatiche, ma sempre con "il desiderio" di dare forza alla vita, alla speranza, e questo attraverso risorse narrative originali e trasgressive che fanno delle sue opere momenti di emozioni forti, a tratti insopportabili o strazianti.

Sul futuro Pedro ha detto: "...Oggetti che mettono in scena se stessi. Persone che crescono l'amore. Una realtà di scarto. Il sogno si fa reale. La realtà che sogna. Tutto questo, almeno spero."



Biografia / Filmografia

Pedro Almodóvar Caballero nasce il 25 Settembre 1951 a Calzada de Calatrava, La Mancha, all'età di otto anni emigra con la famiglia a Estremadura. Nel 1968, arriva a Madrid in cerca di fortuna e diventa un ambulante nel mercato per le pulci di El Rastro. In seguito, fa il centralinista per dodici lunghi anni in una compagnia telefonica, con i risparmi dei suoi stipendi, compra una cinepresa Super 8. Dal 1972 al 1978, comincia a girare dei cortometraggi.

Nel 1980, dirige il suo primo film *Pepi, Luci, Bom e le altre ragazze del mucchio*. Nel 1982 torna al cinema con *Labirinto di passioni*, una delle sue commedie preferite.

Nel 1987, lui e suo fratello Agustín Almodóvar costituiscono la casa di produzione El Deseo. Il successo sarà replicato con: *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), *Légami* (1990), *Tacchi a spillo* (1991) e *Carne Tremula* (1997). Nel 1999, dirige il suo capolavoro, il pluripremiato *Tutto su mia madre*. La pellicola entra di diritto nella storia del cinema, Almodóvar vince il César, il David di Donatello, il Golden Globe e l'Oscar come miglior film straniero. Nel 2002 esce nelle sale *Parla con lei* che vince l'Oscar per la Miglior Sceneggiatura Originale, poi *La Mala Educacion* (2004) e infine un ritorno alle donne nella tragicommedia *Volvèr* (2006).

Notorius

di Fabio Troncarelli

E' sempre difficile proporre una nuova interpretazione di un'opera famosa. Il pubblico prova subito un senso di fastidio, di avversione, rifiutandosi di credere che il capolavoro, che ha visto e rivisto mille volte, possa essere letto in altro modo. Pensiamo ai film di Hitchcock: i cinefili li venerano, gli studenti di cinema li prendono a modello, gli spettatori comuni li conoscono a memoria. Sfidare una simile roccaforte di granitica adorazione e fanatica ammirazione è rischioso. E provoca spesso incredulità. Possibile che il primo sconosciuto debba saperne di più dei *fans* scatenati? Eppure il caso del libro di Truffaut su Hitchcock (F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Milano, Net, 2002) dovrebbe insegnare a tutti una maggiore umiltà: senza le parole lucide e toccanti di quel ragazzo di trentacinque anni, chi avrebbe apprezzato la profondità umana di un regista etichettato superficialmente come "mago del brivido"? L'opera d'arte è viva grazie alla sua continua rilettura nel corso del tempo.

Proviamo allora a riparlare ancora una volta di un'opera famosissima come *Notorius*: a riparlare in un altro modo seguendo il filo di un nuovo ragionamento. Qual'è la storia di *Notorius*? Lasciamo la parola al dizionario del cinema curato da Morandini (*Dizionario dei Film*, a cura di M. Morandini, Bologna, Zanichelli, 2003):

"Alicia Huberman (Ingrid Bergman) è figlia di un tedesco stabilito negli Stati Uniti e di un'americana. Suo padre viene condannato a 20 anni di reclusione per spionaggio a favore della Germania, e s'avvelena in carcere. La figlia, che ha sempre manifestato i suoi sentimenti di buona americana, viene arruolata nel servizio segreto americano di controspionaggio ed inviata a Rio de Janeiro, dove dovrà introdursi nei circoli degli agenti nazisti e raccogliere utili informazioni. Benchè ami, riamata, un agente americano, T. R. Devlin (Cary Grant), per assolvere il suo compito sposa Alexander Sebastian (Claude Rains), un suo antico spasimante, precedentemente respinto, che è il capo degli agenti nazisti. Riesce così a carpire un geloso segreto, che rivela ai suoi superiori attraverso Devlin. Sebastian, quando si accorge di aver sposato una spia americana, pur amandola appassionatamente, decide di sopprimerla col veleno. Quando l'agente, amico di Elena, preoccupato sul suo conto, viene a cercarla, la trova quasi moribonda per il veleno e a stento riesce a trar-



Titolo: *Notorius, l'amante perduta*

Regia: Alfred Hitchcock

Nazionalità: Usa - Anno 1946

Durata: 102 minuti

Produzione: Alfred Hitchcock per la RKO

Soggetto: Alfred Hitchcock

Sceneggiatura: Ben Hecht

Fotografia: Ted Tetzlaff

Musica: Roy Webb

Montaggio: Theron Warth

Interpreti principali: Ingrid Bergman (Alicia Huberman nell'edizione italiana si chiama Elena Huberman) Louis Calhern (Paul Prescott) Cary Grant (T. R. Devlin) Madame Konstantin (Mrs Sebastian) Claude Rains (Alexander Sebastian) Reinhold Schunzel (Dr Otto Anderson)

la in salvo dalla casa del marito.”

Il film, che Truffaut giudica “la quintessenza di Hitchcock” entusiasma da sempre gli spettatori, affascinati da ciò che il regista inglese ha definito: “il vecchio conflitto tra l’amore e il dovere”. Fiumi d’inchiostro sono stati versati sull’opera. Gli elogi si sprecano. Qualche critico schifiloso ha deplorato che la poesia dell’amore venga sacrificata alle regole commerciali del film di spionaggio. Qualcun altro invece ha notato che il film è “crudele” e “trasmette allo spettatore...malessere”. Altri hanno detto altre cose, svariando dal femminismo al post-moderno, con incursioni frequenti nella filosofia da *boulevard* e nella psicoanalisi “selvaggia”(si veda a riguardo: V. Pravadelli, *Alfred Hitchcock. Notorious. Analisi del film*, Torino, Lindau, 2003). E’ possibile aggiungere un’ulteriore interpretazione? Dal momento che i critici hanno tirato in ballo la psicoanalisi (come, del resto, Hitchcock stesso nei suoi film e parlando dei suoi film) a me sembra corretto suggerire un’interpretazione in chiave psicoanalitica, a patto di tenere presenti modelli teorici più approfonditi e più aggiornati di quelli di molti commentatori che parlano di psicoanalisi solo per sentito dire.

Dall’epoca di Khan e Stoller, più di uno psicoanalista ha sostenuto che la teoria freudiana classica della perversione debba essere arricchita e sviluppata, in rapporto alla teoria delle relazioni oggettuali. Secondo i più recenti orientamenti psicoanalitici, le singole perversioni nascerebbero da un meccanismo più generale, un’atteggiamento di sopraffazione dell’altro, che assume forme molteplici esternamente: quello che Paul-Claude Racamier ha chiamato il “pensiero perverso”(Il *genio delle origini*, Milano, R. Cortina 1993). Alla base del “pensiero perverso” vi è una distorsione del rapporto con l’altro per stabilire, in qualunque modo, una “relazione perversa” (S. Filippini, *Relazioni perverse*, Milano, F. Angeli, 2005). Quando la relazione diventa narcisistico-perversa l’oggetto assume lo statuto di *vittima*. Il perverso ha bisogno di un altro, da usare ai propri fini, da manipolare, da distruggere, indipendentemente dal fatto che la relazione sia vissuta sul piano sessuale. Lo scopo di chi maltratta un altro è ottenerne il controllo negandone separatezza e autonomia.

Tenendo presente quest’impostazione la storia “d’amore” narrata dal film acquista una nuova luce. Non vogliamo, naturalmente, ridurre il film a resoconto di un caso clinico. E’ però possibile sottolineare sfumature psicologiche dei personaggi che forse sono sfuggite alla critica.

Il fatto è che il presunto “amore” di cui danno prova i protagonisti è piuttosto ambiguo. Devlin, l’agente americano, ama a tal punto la sua donna da...spedirla nel letto del suo rivale! E il suo rivale, Alexander, ama a tal punto sua moglie da... avvelenarla lentamente, spiando soddisfatto i progressi del veleno, spalleggiato dalla mamma gongolante. E la vittima, la povera Alicia? In apparenza è schiava d’amore, al punto da morire per una causa in cui non crede.

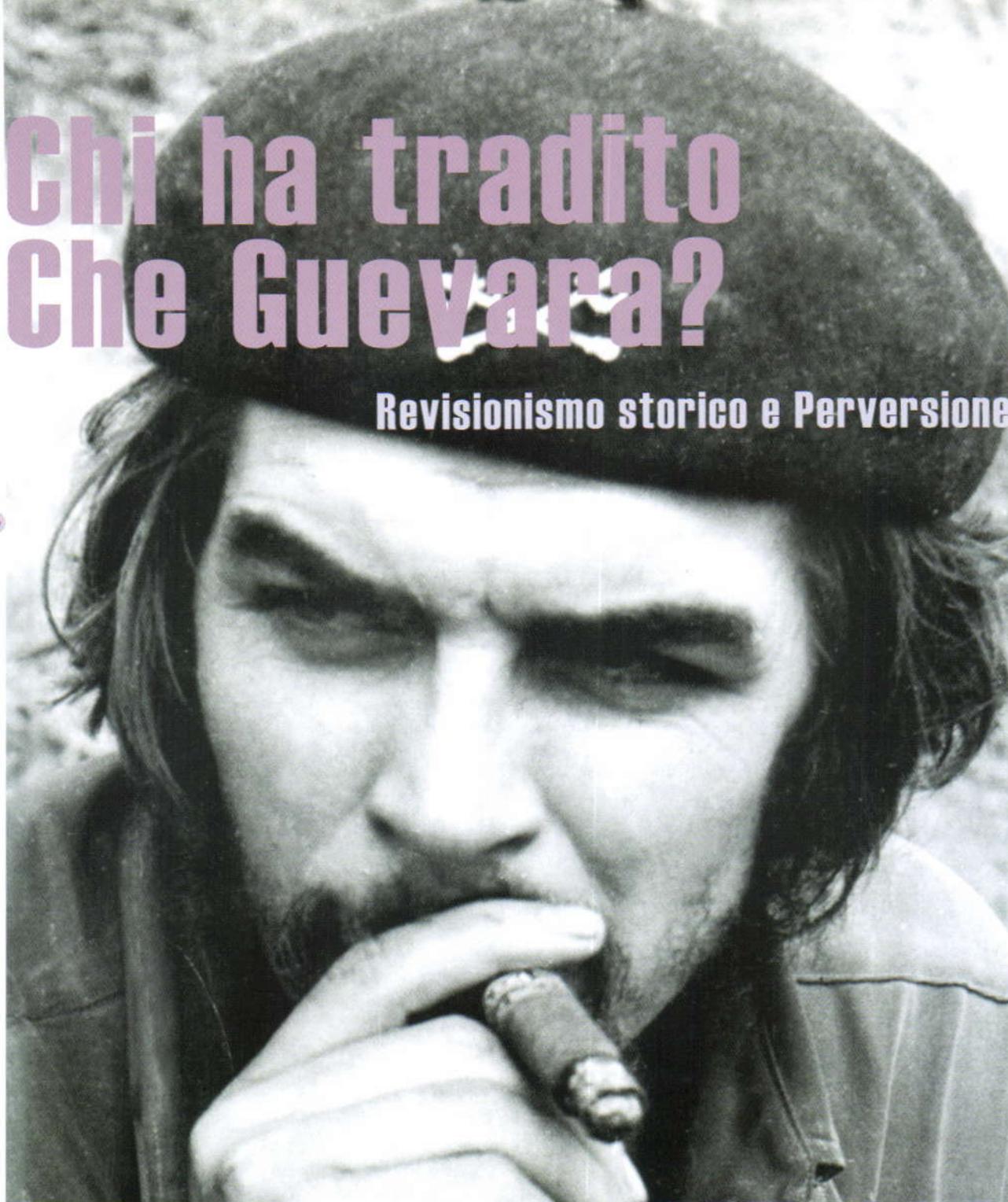
Ma è proprio vero che fa tutto per amore? Andare a letto col rivale dell’amante, con la scusa di compiacerlo, non può essere definito inveterata consuetudine delle coppie affiatate. Come si fa a parlare di conflitto tra amore e dovere e non piuttosto di conflitto tra “scambisti”?

I personaggi di *Notorius* sembrano invischiati in una fitta rete di relazioni perverse. Per carità, agiscono in nome dell’Amore con la “A” maiuscola; oppure no, della patria, del dovere, di Dio sa che cosa! Ma proviamo a togliere la maschera ai personaggi, a dimenticarci che si tratta di spie e di agenti segreti e a ricordarci che sono solo esseri umani. Ridotta all’osso, la storia racconta le prodezze di terribili sadici, rimpannucciati da 007 e/o da damerini da salotto, che, tra un frizzo e un lazzo e tra il lusco e il brusco procurano una morte lenta ai malcapitati masochisti che cadono nelle loro grinfie. Come mantidi avidi, i cinici emuli di Lucrezia Borgia e di Landru attirano amanti nel nido d’amore, per dominarli o ucciderli. La metafora del veleno è illuminante e ci rimanda dal senso stretto al senso figurato del termine. Ciò che porta alla morte è il corrompersi delle relazioni umane: l’odio s’infiltra subdolamente al posto dell’amore e intossica a poco, a poco chi dell’amore si fida. Se è vero che il padre di Alicia muore in carcere avvelenato e che Alicia rischia di morire per il veleno, è altrettanto vero, sul piano spirituale, che diventano veleno l’affetto di Devlin per Alicia, l’affetto di Alicia per Devlin e l’affetto di Alexander per Alicia.

Accettando una simile interpretazione, qual’è, allora, il significato del film dal punto di vista psicologico? A mio parere esso non è quello che tutti, compreso il suo autore, vogliono farci credere. Dietro il lieto fine, dietro il senso apparente si cela un senso segreto: quel sentimento di malessere, di spaesamento, di inquietudine che qualche critico ha sottolineato, senza tuttavia spiegarne la causa. Il senso di disagio che proviamo è l’equivalente artistico della profonda angoscia dell’uomo comune nel sentirsi irretire in un labirinto di relazioni perverse. Il film mette in scena il terrore di essere inghiottiti dalla perversione. Il perverso potenziale - come ha detto Masud Khan - ha sempre paura di incontrare il perverso incallito, che lo trascinerà in un abisso senza ritorno. Non è strano, dunque, che provi ripugnanza per ciò che fa e sogni, inconsciamente, di redimersi e magari anche di impietosire e convertire chi lo porta sulla cattiva strada. E’ proprio questo ciò che avviene in *Notorius*. Alicia, sulla via della perversione ma ancora dotata di un barlume di umanità, riesce a commuovere il suo sadico amante, perché riesce ancora a rendersi conto di sprofondare in un baratro: il baratro del morire avvelenata nei sentimenti, prima che nel corpo. Lo spettatore si identifica con lei e prova l’orrore di chi, folgorato dalla Gorgone, sta mutando in pietra ma sente ancora gli ultimi battiti del cuore: il *cuore rivelatore* del celebre racconto di Poe, che, sotto i nostri occhi, smaschera l’assassino e spalanca una voragine. ●

Chi ha tradito Che Guevara?

Revisionismo storico e Perversione



di Elisabetta Salvatorelli

Foto tratta dal libro "Ernesto Che Guevara"
Piccola Biblioteca Oscar Mondadori

"La nostra generazione è cresciuta con la sensazione che il mondo non ci appartenga: la realtà ci arriva sempre più solo attraverso immagini e parole su uno schermo e tutto si consuma con distacco. Così la percezione della realtà diventa illusoria, astratta e superficiale; ormai un'icona come quella di Che Guevara sembra tanto irreali, da avere l'impressione che gli eventi non siano accaduti. "Sacrificio" è stato il nostro viaggio personale alla riscoperta, e alla riconquista, di quella realtà che ci era stata tolta". Sono passati quarant'anni dalla morte di Che Guevara (esattamente il 9 ottobre 1967) e alla generazione dei quarantenni appartengono

Erik Gandini e Tarik Saleh, due nomi che sembrano usciti dal mondo dei folletti, registi, e autori di queste parole con cui aprono il libro che accompagna in Italia l'uscita (purtroppo in ritardo, il film è del 2001) del loro *Sacrificio*, in una formula libro+DVD che è ormai il modo migliore per veicolare quei prodotti, che seppur ottimi, sono stati ignorati dalla distribuzione.

"I rivoluzionari non sono gente normale", è Che Guevara che parla, lo slogan diventa il leitmotiv del film, scandito a ritmo rap, lega immagini, volti, ricordi raccontando una Storia che volutamente i due autori scrivono con la lettera

maiuscola. Montato secondo tecniche veloci proprie dei video musicali (il montatore, ha lavorato per i video di Madonna, usa le tecniche del montaggio trasferendovi la ritmica delle percussioni) affonda le mani nel "Mito del Che", Cristo laico delle famiglie "a sinistra", come quelle dalle quali provengono i registi, icona dei nostri tempi in quell'immagine famosissima, scattata dal fotografo cubano Korda e che Feltrinelli divulgò in tutto il mondo. Ora quella stessa immagine è ancora usata da due giovani graffitari con lo spray in un'anonima città svedese. E' la prima scena di *Sacrificio*, forse l'inizio di una nuova Storia. Sul famoso basco non splende più la stella. Interrogati i due giovani spiegano che, a loro, la stella, sembra troppo legata al comunismo. La Svezia, ha un ruolo importante nel film: la sua televisione ha in parte contribuito economicamente alla realizzazione del documentario (il resto è stato pagato di tasca propria da Gandini e Saleh), è la patria di nascita e adozione dei due registi, Erik vi vive da circa 20 anni, Tarik è svedese per metà (per l'altra è egiziano), sotto i suoi crepuscolari cieli vivono o hanno vissuto due dei protagonisti della Storia. Parliamo di *Ciro Bustos e Orlando Jimenez Bazan*, detto Campa, due compagni del "Che". Il primo, *Ciro*, ancora vivente, è colui che la Storia addita come Traditore. Arrestato nella giungla boliviana assieme al filosofo francese Regis Debray, pare che fornì le notizie utili che permisero all'esercito boliviano assieme alla CIA di scovare alcuni mesi dopo il Che. L'altro, *Campa*, scomparso da alcuni anni, fu attivista del partito comunista boliviano ed uno dei primi a seguire Che Guevara. Fu condannato ad un destino da Codardo dal suo stesso Comandante, nel famoso Diario, perché non condivideva più con lui le modalità della guerriglia. Sono loro le vittime sacrificali alle quali è dedicato il film in un tentativo di riscatto di colpe che non furono solamente riconducibili al loro operato. Stereotipi e strutture applicati alla realtà hanno costruito una Storia di eroi senza macchia da una parte e traditori e codardi dall'altra. *Ciro* e *Campa* si sono immolati per alimentare il "Mito del Che" che ancora oggi vive avvalendosi di una serie di rituali ben precisi. Hanno mantenuto il silenzio, vivendo nell'anonimato, subendo l'onta del disonore, eppure, nonostante tutto continuando a credere nella rivoluzione. Ma si sa "i rivoluzionari non sono gente normale". E' rintracciabile una forma di perversione in tutto questo? Creare capri espiatori può essere una forma di crudeltà e malfavità da parte degli uomini verso altri uomini?

E' la casualità a far scoprire ai due registi questi "particolari" e quanto mai anonimi vicini di casa. Da qui il piccolo progetto iniziale di Erik e Tarik, avevano infatti pensato di fare una serie di documentari sulla percezione della realtà da parte delle nuove generazioni, diventa qualcosa di molto più grande di loro. L'incontro con *Ciro Bustos*, il Traditore, è determinante. Di lui si sa pochissimo, raramente ha concesso interviste, vive nell'ombra da quarant'anni, solo con un cane che lo accompagna in lunghe passeggiate nella grigia Malmo, dimenticato dal mondo, dai suoi compagni, dalla

Storia. Poco alla volta i due registi conquistano la sua fiducia, lui sente per la prima volta di potersi fidare, non verrà "tradito" ancora una volta da chi lo vuole per sempre Traditore. E' solo l'inizio per Erik e Tarik di un'ossessione che durerà più di un anno, un lavoro che sforerà ogni previsione di spesa. Diventerà un'inchiesta, e loro investigatori, riesumeranno il Mito e cercheranno di capire se davvero quella Storia è così inamovibile da diventare immortale, definitiva, data una volta per tutte. Andranno in giro per il mondo a scovare gli ultimi e ormai pochi testimoni diretti di quella Storia. Ed ecco gli altri protagonisti di *Sacrificio*: a Miami vive nel lusso, malato di protagonismo crudo e crudele, *Felix Rodriguez* (esule-cubano), artefice di molte missioni della CIA in Sudamerica, affiancò l'esercito boliviano nello scovare il Che nella giungla, in Francia tra un castello e l'altro dove tiene prestigiosi corsi di mediologia, il filosofo *Regis Debray*, guru della sinistra anche per il suo trascorso "rivoluzionario", prima osannato e poi screditato da Cuba, intervistato a tranello, perché di quella Storia non vuole più parlare, concluderà frettolosamente l'intervista dicendo di non ricordare, in Bolivia troveranno *Gary Prado*, generale dell'esercito, partecipò alla cattura del Comandante, mentre il sergente *Mario Teran*, fece il lavoro sporco sparando al Che. Sono gli ultimi veri testimoni, tutti gli altri sono scomparsi, spesso in maniera tragica come segnati da un destino comune o forse da una maledizione che va ad alimentare ulteriormente il Mito. Verranno poi intervistati i biografi del Che, che da testimoni indiretti non faranno altro che confermare la Storia già scritta. Ma sono proprio le voci di chi c'era e che nessuno sembra aver voluto ascoltare a parlarci di un'altra Storia "che non è mai così semplice come la si legge nei libri". La Storia si libera della parola scritta e diventa parlata, immagini, suoni, slogan, memoria, tutto crea movimento rompendo la stasi in un continuo fluire di ricordi che perversamente, nel suo significato etimologico di *perversum* "sconvolto", mette sotto sopra una verità che sembrava assodata. Il "Sacrificio" di Erik e Tarik, folletti di un mondo dove la follia umana a volte supera la fantasia, è tutto questo.

I due registi si sentono solo ora, finalmente, di far parte di quei "rivoluzionari che non sono gente normale", hanno riconquistato una realtà dandole significato, senso. ●

Sacrificio ha vinto diversi premi in vari paesi.

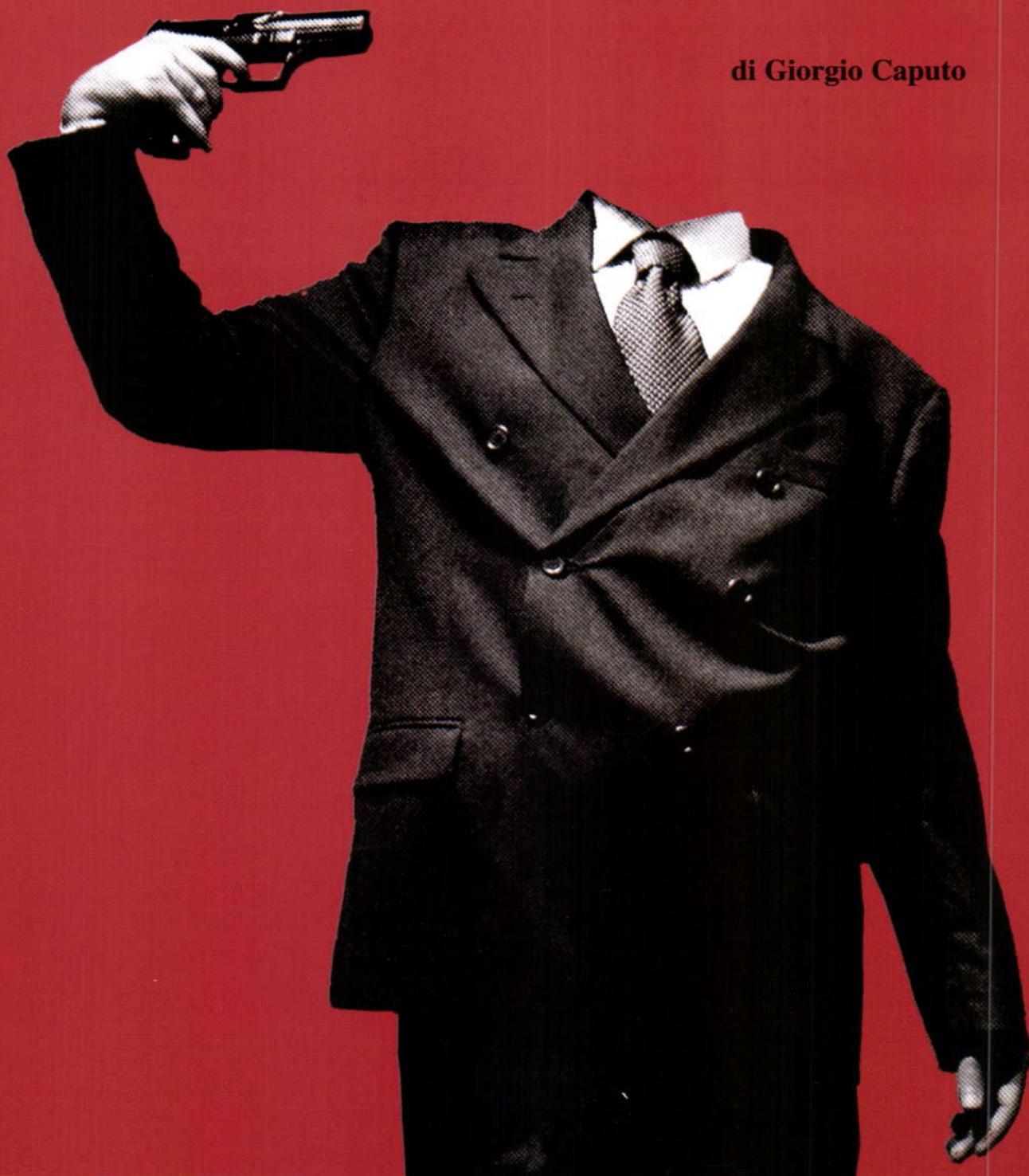
Erik Gandini, ha realizzato altri documentari premiati in tutto il mondo, tra i quali *Raja Sarajevo* (1994) sulla guerra in Bosnia, *Surplus* (2003) sul consumismo globale, *Gitmo* (2005) sulla prigione di Guantanamo.

Tarik Saleh, ha cominciato come artista di graffiti, ha fondato riviste in Egitto e in Svezia e lavorato in campo pubblicitario. Ha girato corti d'animazione. Come regista collabora da anni con Gandini. Insieme hanno fondato la casa di produzione ATMO.

Shooting Silvio

L'itinerario perverso di un giovane scrittore
a caccia di un ideale

di Giorgio Caputo



Il titolo è forte, provocatorio, un gioco di parole (sparare/filmare Silvio), ma l'argomento centrale del film non è il nostro ex premier. Il protagonista (Federico Rosati) è Giovanni detto Kurtz, nome preso in prestito al fascino e carismatico Brando di *Apocalypse Now*, di cui conserva l'inquietudine e l'attitudine al delirio. È un giovane scrittore, orfano, ricco, eccentrico e senza punti di riferimento. Ha quasi trent'anni e appartiene a quella generazione cresciuta nel vuoto di valori degli anni ottanta. Gli anni dell'edonismo reaganiano, di Bettino Craxi, della Milano da bere, del *Drive in* e dei paninari. Un ragazzo che si trova a fare i conti con l'inconsistenza della propria vita, con la mancanza di ideali in cui credere, con le proprie frustrazioni di aspirante scrittore senza materiale e idee proprie. Colpevole del male che affligge lui e tutta la sua generazione è inevitabilmente Silvio Berlusconi. Kurtz si convince che l'unico modo per dare una svolta alla propria vita e dimostrare a se stesso e agli altri di essere in grado di fare qualcosa di importante, è colpire l'origine di questo disagio generazionale. In un primo momento decide di scrivere un libro su di lui, un libro collettivo, un'invettiva, un'ironica denuncia. Con questo obiettivo organizza una festa cui invita tutti i suoi amici nella speranza di coinvolgerli nel progetto. Vorrebbe che tutti ne scrivessero una pagina, ma questi non sembrano dividerne l'entusiasmo. Lo scherniscono, trovano la sua idea poco originale e lo abbandonano. Giovanni/Kurtz però non si scoraggia. Decide di andare avanti da solo. Procedendo nelle sue ricerche, tuttavia, si rende conto che il potere mediatico di Berlusconi è talmente grande che non c'è modo di occuparsene senza che questi ne tragga beneficio. È a questo punto che l'ossessione per il personaggio, l'invidia del suo potere, l'identificazione in lui della causa di tutti i propri insuccessi, fanno nascere in Kurtz l'idea di eliminarlo fisicamente. Con maniacale lucidità studia un piano, si procura delle armi e si predispone a un'azione di forza. Riesce a rapire il premier e a allontanarsi con lui per portare a termine il suo disegno omicida. Durante la fuga in macchina, però, Kurtz sembra intuire che neanche l'assassinio sarà risolutivo del problema. Si renderà conto che uccidere è sbagliato, sempre e comunque. Ma ormai è tardi. Si è spinto troppo oltre. Non potendo più tornare indietro metterà fine alla sua avventura nell'unico modo che gli sembrerà possibile.

"Nel film c'è il disagio verso il potere politico di Berlusconi - spiega Carboni - , verso un sistema di valori basato sull'essere vincenti a tutti i costi, ma anche il disprezzo per ogni azione violenta. Considerare *Shooting Silvio* un film che incita alla violenza sarebbe come ritenere *Platoon* un inno alla guerra. Fatti recenti, come l'arresto di alcuni terroristi, hanno reso il film ancora più attuale, ma il mio non è un documento giornalistico. Io voglio raccontare soprattutto il disagio esistenziale di una generazione che non si rispecchia in un certo tipo di

Titolo: Shooting Silvio
Regia: Berardo Carboni
Sceneggiatura: Berardo Carboni, Daniele Malavolta, Carlo Durante
Interpreti: Federico Rosati - Kurtz
Sofia Vigliar - Sofia
Melanie Gerren - Melanie
Alessandro Haber - George, Notaio
Antonino Iuorio - Baffo
Fabrizio Raggi - Marco
Giovanni Visentin - Giornalaio
Mia Benedetta - Samantha
Gianni Lillo - Luciano
Antonella Bavaro - Signorina Olga
Giovanni Martorana - Paolino
Marcello Prayer - Stefano
Remo Remotti - Taxista
E con la partecipazione straordinaria di:
Erlend Nye (Kings Of Convenience)
nel ruolo di se stesso
Marco Travaglio
nel ruolo di se stesso
Produzione: Mork & Berry S.r.l./Kubla Khan S.r.l.
Anno: ITA 2006

società. Il mio è un film sulla vita". Insomma, pur non essendo un film politico, né un documentario su/contro Berlusconi, *Shooting Silvio* è un film che in Italia non si può produrre in modo tradizionale: "bello, ma irrealizzabile" è la risposta che si sono sentiti ripetere il regista e il produttore alla ricerca di fondi. Il film, quindi, oltre che per i suoi contenuti, è interessante anche dal punto di vista produttivo/distributivo. Girato con telecamere amatoriali, su cui sono montate ottiche cinematografiche, è costato circa centoquarantamila euro. Il cast artistico e gran parte del cast tecnico sono entrati in quota partecipativa ed è grazie alla *Cinedance* (organizzazione finalizzata alla distribuzione di film indipendenti d'autore), che il film è arrivato nelle sale questa primavera. Con un meccanismo analogo a quello di un tour musicale o di una tournée teatrale la *Cinedance* fa precedere il debutto nei grandi centri da una serie di feste promozionali a pagamento, partecipando alle quali si riceverà il biglietto per vedere gratuitamente il film. "È un metodo di distribuzione innovativo - ha aggiunto il regista - che in futuro potrà servire anche ad altri giovani registi che non riescono a mostrare le proprie opere". Nel film, oltre a Federico Rosati, compagno Sofia Villar, Melanie Gerren, Antonino Iuorio, Mia Benedetta e, in dei raffinatissimi cammei, Alessandro Haber, Marco Travaglio e un insuperabile Remo Remotti. ●



Un cinema puro

Omaggio a Sergio Grifi

di Barbara Massimilla



“E perché nel cosiddetto mondo libero la gente possa sopravvivere nell’illusione di esser libera, in una schiavitù senza catene, il cinema “d’evasione”, il cinema dei padroni, attraverso la manipolazione dei linguaggi mantiene uno stato di fatto dove si “fa finta di vivere”, prolungando una condizione umana rassegnata e sottomessa che è il doppio sbiadito della galera.

Manipolare i linguaggi, costruire una vita “più bella” in moviola, vuol dire rinunciare a vivere. Ci si illude di poter dire la verità ricucinando i linguaggi del sistema, dimenticando che l’unica regola di questi linguaggi è la menzogna. Occorre avere il coraggio di spezzare le catene dell’isolamento, dell’ignoranza, della sopraffazione, della paura, imparare ad amarsi, lavorare insieme e creare una vita nuova, non dei film. La questione dei “nuovi linguaggi” è un falso problema: solo una vita nuova, autentica e non visuta esteticamente, si esprimerà con linguaggi nuovi.”
www.albertogrifi.com

Sembrava un grande ritorno, una festa destinata a non finire mai quella sera del premio speciale “Festa del Cinema di Roma” conferito ad Alberto Grifi l’undici marzo 2007, in collaborazione con Apollo 11 e la Cineteca di Bologna. Lo ha ricevuto accolto da lunghi applausi sul palcoscenico dell’Auditorium in seguito alla proiezione del suo *Anna*, il film realizzato con Massimo Sarchielli. Forse era immaginabile che sarebbe stato per Alberto l’ultimo atto della sua esistenza, ma nonostante la malattia sembrava ancora pieno di progetti, così vitale ed amabile. Queste pagine di *Eidos* sarebbero state dedicate a lui e ai suoi compagni del *Cinema Indipendente...* gli rendiamo omaggio con Tonino De Bernardi, regista, e Adamo Vergine, psicoanalista, nel ripercorrere quel periodo in cui il cinema coraggiosamente inventava un nuovo mondo e fondava nuovi linguaggi. Negli anni Sessanta-Settanta l’occhio con le sue protesi, obiettivi e pellicole, avrebbe dovuto compiere la sua rivoluzione: “Mi ero servito - scrive Grifi - di lenti, prismi, specchi di vari tipi e dispositivi d’illuminazione, nel tentativo di fondare una nuova grammatica visiva che tendesse a far emergere, insieme al passato filogenetico dei corpi in uno spazio a più dimensioni, l’inconscio biologico della visione”. La messa a punto di questa grammatica visiva condannava il cinema delle grandi produzioni, per quella generazione realizzare cinema significava liquidarlo, per Alberto Grifi il film entrava nella vita.

TONINO DE BERNARDI (TDB)

Il cosmonauta del cinema Italiano

BM: Il vostro è stato un cinema povero, sempre schierato contro il cinema commerciale e le perversioni del suo potere economico. Un cinema marginale che sceglieva di restare nell’ombra.

TDB: Sino agli anni ’80 in cui la parola Underground si è trasformata in Sperimentale. Solo allora ebbi il coraggio di

confrontarmi con la RAI, che per me era come il diavolo, con *Donne* un film di dodici ore.

BM: La ‘colpa’ alle origini di aver creato un cinema alternativo generava persecutorietà? La sensazione di essere perseguitati per Grifi diventò proprio realtà: gli dettero due anni di carcere per la detenzione di due grammi di hashish.

TDB: La pena che subì Alberto fu assurda, per il sistema era il contenuto politico dei suoi film ad essere scomodo. In Italia è come se io dovessi nascondere quel periodo, sono sempre stato riduttivamente assimilato al genere Underground, senza comprendere come quel cinema abbia aperto la strada ad altri linguaggi.

BM: Una ‘diagnosi statica’, un marchio per un cinema extra-sistema.

TDB: In quaranta anni può cambiare tutto di te, modi, stile. All’estero è più facile ricreare una tua verginità. Sono stato abbastanza traumatizzato da Roma, piuttosto preferisco fare un film in Giappone o in Brasile.

BM: Ma sempre in linea con la ricerca di orizzonti più ampi; un sentimento di libertà era elemento costitutivo della nuova vita che permeava il linguaggio del vostro cinema negli anni ‘60.

TDB: Provavamo un raro senso di appartenenza, con Alberto avevo un’unione viscerale, anche con Pia De Silvestris Epemian ci nutrivamo a vicenda vedendo i nostri film, lei è stata la prima che ha trasportato tematiche femminili nel genere Underground.

BM: Legami forti ed irripetibili che i registi italiani contemporanei forse non vivono più tra loro. Il vostro era un movimento, un gruppo nomade, ma unito al suo interno.

TDB: Attingevamo al Surrealismo, al Dadaismo, alla Pop Art. Non delegavamo lo sguardo all’obiettivo, il fatto di dover ricaricare a mano la macchina ci permetteva di non eseguire una delega totale al mezzo tecnico ma di affinare invece un’osservazione costante nei confronti della visione dell’oggetto: si creava un contatto più intimo, si attivava uno sguardo interno.

BM: Mentre guardavo il film *Anna* di Grifi ho provato una sensazione di grande coinvolgimento nella vicenda umana di questa ragazza sarda incinta, drogata, sola, che il set raccoglie e cura come fosse un dispositivo-utero per accompagnarla sino al parto con la dichiarazione di un amore nato durante le riprese: il giovane elettricista di scena che le rivela nel film il suo innamoramento. Alberto aveva la capacità di farti entrare nella vita del film, di farti sentire che non ci sono barriere tra realtà e rappresentazione e che non è giusto difendersi da un contatto profondo.

TDB: Nell’esplorare la realtà volevamo sempre conquistare una vicinanza. Superare i limiti era anche rischioso, come per l’uso di droghe, perché allora erano viste in funzione di ciò che ti permettevano: un allargamento della visione, un’auto-analisi; non pensavi che era un viaggio senza ritorno. Questa perdita di confini dava una sensazione di libertà enorme, ma avevi un’assenza di percezione





dei rischi. L'obiettivo era di preservare l'intensità iniziale di uno slancio che permetteva di ricercare sempre una verginità. Nella vita reale la tendenza a conferire purezza alle mie scelte l'ho mantenuta scegliendo di insegnare in una scuola di campagna; mi assicurai da vivere ed anche il mio cinema poteva rimanere puro. La campagna, gli allievi, rappresentano una marginalità che da sempre è oggetto della mia ricerca. Ancor oggi la *Medea* girata con Isabelle Huppert a Parigi è stata girata non nel centro della città ma nella banlieu. Una scelta continua e perseverante di fedeltà. Una tensione verso la purezza che non sempre è realizzabile: niente è mai integralmente puro.

BM: Percorsi paralleli il tuo, quello di Grifi, di Vergine, di De Silvestris Epreman, ma tutti avete scelto modi diversi di marginalità.

TDB: Alberto è rimasto fedele alla sua visione iniziale, ma è stato molto ferito. Altra caratteristica che mi ha avvicinato al cinema di Grifi è l'invisibilità. Un paradosso perché il cinema dovrebbe esistere per essere visto. In passato mi confortavo con l'idea di diventare un autore postumo, in seguito ho deciso di esistere nel mio momento storico. E' stata una continua lotta interna e credo che anche Grifi l'abbia provata. La mia fortuna è che, pur non avendo distribuzione, con *Fuori Orario* di Enrico Grezzi ho acquistato visibilità.

BM: Sei rimasto fuori dai circuiti di potere ma alcuni tuoi film sono andati nelle sale ed hai avuto riconoscimenti... sei un esempio di come si possa essere fedeli a sé stessi e diventare a tratti visibile senza scendere a compromessi. Questo aspetto è interessante.

TDB: All'estero molti artisti hanno ricalcato queste tracce, ma sono stati aiutati da persone sensibili nel dare visibilità al nostro modo di fare cinema. Il grande film-maker Jonas Mekas, fondatore della Film-Coop di New York, ad esempio, è stato aiutato da una stilista di moda francese mentre da noi Armani ha co-prodotto *Scorsese*... l'Underground americano ha avuto una risonanza che non ha avuto quello italiano. I miei film sono stati presentati a New York da Film-Coop. In ogni caso ci sono state anche rassegne europee dove sono stati proiettati... Posso dirti che ho avuto la fortuna di vivere in quegli anni, è stata un'epoca speciale che mi ha dato uno slancio nei confronti dell'esistenza, lo stesso slancio che aveva Alberto.

ADAMO VERGINE (AV)

Da un mondo creativo all'altro...

AV: Il nostro cinema d'avanguardia era intriso dei movimenti del '68, combatteva le perversioni del potere e dei sistemi politici, ma contemporaneamente dava la libertà alle proprie perversioni di potersi esprimere. Nella *Verifica incerta* di Grifi e Baruchello, gli autori avevano fatto il montaggio di porte che si aprono e chiudono, tratti da pellicole hollywoodiane, il film oltre ad essere atto di denuncia, rivela anche un'ossessione che nasconde un contenuto segreto. Nel mio film *Espiazione*, ma l'ho compreso solo

dopo aver fatto l'analisi, esprimevo un desiderio inconscio incestuoso. Il film rappresenta una regressione solitaria: la luce di una lampadina riflette sovra-impressioni d'immagini come fossero ricordi, simboli materni, e termina sulla visione ravvicinata di un corpo di donna nudo.

BM: Immagini coraggiose per quei tempi.

AV: Nel Cinema Indipendente esisteva una libertà mentre nelle produzioni questi linguaggi non erano accettati. Era una liberazione in tutti i sensi, ma anche liberazione di contenuti perversi agiti inconsapevolmente. La nostra cooperativa nacque nel '67 e coinvolse molti artisti. Eravamo creativi, ma molto sofferenti. Per questo nel '68 decisi di fare l'analisi e per alcuni anni ho continuato a fare ancora cinema.

BM: Nel vostro cinema rappresentare la vita doveva essere più forte di tutto; la narrazione non era importante, la sceneggiatura non c'era, né il fatto tecnico centrale, bisognava lasciare libera l'ispirazione, non la si poteva incastrare, sistematizzare.

AV: La formalità e la spettacolarità erano adeguate solo al capitale. Grifi costruì il vidigrafo, noi lavoravamo solo con otto, superotto e sedici millimetri. Ci interessava la libertà e non passare attraverso il filtro economico delle produzioni. Volevamo mantenere una modalità anarchica, ma per avere una distribuzione, anche se marginale, era necessario mettere il nome di un responsabile; solo per questo motivo feci il presidente: era solo una formalità mentre nel gruppo eravamo tutti uguali. Con Pio Baldelli avemmo l'idea di utilizzare l'Archi per proiettare i nostri film nelle case della cultura per un pubblico di contadini, operai e poveri. Con loro avevamo il massimo successo perché usavamo un linguaggio primario... come il bambino che capisce il bambino, in quel caso ci spogliavamo della nostra scorza intellettuale ed eravamo come bambini che si vogliono esprimere liberamente. Da un'altra prospettiva la matrice profonda del nostro movimento era il Surrealismo ed anche la musica contemporanea, autori come Lennon e Yoko Ono ci sostenevano. Nessuna censura imposta ci autoregolava, perché per consolidare una ricerca creativa è fondamentale affinare la funzione intuitiva, lasciarla scorrere. Ho continuato a fare l'analista come facevo i film, utilizzando l'intuizione nel controtransfert e nell'autoanalisi, così ho sviluppato la capacità di ascoltare me stesso. Quel tipo di cinema mi ha sensibilizzato a non avere censure con me stesso, a dialogare fino in fondo con l'angoscia e a contenerla al mio interno. L'intelligenza e l'arte di Alberto Grifi si sono espresse nel saper provocare una situazione in cui di sicuro la creatività umana si sarebbe manifestata da sola, senza che nessuno induca gesti, sensazioni e sentimenti.

BM: La capacità innata di alcuni uomini di attivare di continuo il 'brodo primordiale', aree originarie della mente dove le cose prendono forma naturalmente. Questi percorsi artistici hanno aiutato il tuo ascolto analitico... non esercitare un controllo sulla relazione, ma riuscire a lasciarsi



andare, a farsi toccare dall'altro.

AV: Non censuri il processo che nasce né lo temi.

BM: Non si temeva nulla nel vostro movimento artistico? La vostra posizione di anti-potere sosteneva e legittimava tutto?

AV: In realtà l'assenza di limiti era una sfida ad oltranza ed il segno che si poteva sconfinare nella psicosi. La nostalgia della follia, dell'infans e dell'onnipotenza fanno parte dell'essere. Ci permettevano però anche di avere la massima libertà espressiva; magicamente potevamo tutto aggirando i circuiti produttivi. Il risultato si vede bene in *Anna*, forma nuova di neo-realismo, oltre tre ore di film, una testimonianza assoluta d'autonomia. Ci sono state molte morti tragiche tra di noi...il nostro osare era rischioso. Il motivo per il quale ho fatto l'analisi è stato di creare un argine alla tendenza di osare. La libertà non può essere portata alle estreme conseguenze, Freud e Nietzsche ce l'hanno insegnato. Entrambi facevano lo stesso discorso: lasciar esprimere la follia oltre un limite per cui è incontrollabile, o, nel caso di Freud, contrapporre l'Io che contiene e trasforma i nuclei di

follia. Ebbi la fortuna di fare analisi con Anna Muratori che accoglieva modi diversi di esprimere la psiche ed aveva sensibilità per la diversità e le persone creative. Ancora oggi ci sono analisti che tentano di ridurre, di essere normativi. Ma gran parte di noi psicoanalisti non la pensa più così: ogni essere umano ha il diritto di diventare ciò che può e desidera diventare, l'analista può accompagnarlo nel suo viaggio. ●

Grifi – La collana su Internet

L'Associazione Culturale Alberto Grifi, in collaborazione con Interact s.r.l., presenta :

Il Cinema Contro di Alberto Grifi, la collana dvd con i principali titoli dell'autore di *Anna*, prossimamente disponibili su www.albertogrifi.com. Un'iniziativa per portare alla luce e disvelare l'opera inedita di Alberto Grifi attraverso la proposta in versione dvd dei suoi lavori più importanti (con inediti su Zavattini, Carmelo Bene, Man Ray, J.F. Lyotard).

Il processo alchemico nella scultura di Arman

di Massimo Caci



immagine 4

Introduzione

Negli ultimi anni '50 si svilupperà in Europa una corrente artistica equivalente a quella americana dei neo-dadaisti che sarà chiamata dal critico francese Pierre Restany 'Nouveau Réalisme'. Questi artisti, tra cui Yves Klein e il poeta Claude Pascal hanno in comune gli stessi interessi culturali: il buddismo zen, Gurdjef, i Rosa Croce, l'astrologia, e gli stessi interessi sportivi: il judo, le arti marziali ed inoltre la passione per gli scacchi.

Arman conosce a 16 anni la pittura di Van Gogh e nello stesso periodo il padre lo inizierà alla pittura. Il giovane Arman però non si entusiasma per i pittori che abitano nella sua Nizza come Matisse, o in Costa Azzurra come Bonnard, Chagall, e Léger, e abbandonerà il figurativo per interessarsi a tutto ciò che è organico.

La caratteristica principale del lavoro iniziale di Arman consiste nell'accumulazione casuale di oggetti, tutti della stessa specie, avvolti da plastica trasparente. Queste accumulazioni sono assemblate o tridimensionali. Alla fine degli anni '50 Arman inizia le 'Allures'. Le 'Allures' consistono nell'immergere differenti oggetti comuni, scarpe, utensili, collane di perle, cinghie, gusci d'uova, bruciatori a gas, pezzi di meccanica ecc. nell'inchiostro e scagliarli sulla tela o il foglio, dove lasciano l'impronta del loro tragitto. Ogni traccia è condizionata dall'istantaneità e dall'intensità del gesto che acquista un nuovo potere espressivo; quanto all'oggetto questo esiste solo in funzione della traccia che lascia.

Negli stessi anni erano stati pubblicati i testi fondamentali di Jung sul rapporto tra psicologia analitica e alchimia. Jung riteneva l'alchimia come uno dei precursori di una indagine moderna sull'inconscio e sulla trasformazione della personalità. Gli alchimisti si prefiggevano due scopi tra loro collegati: 1) quello di trasformare la materia vile in oro, la pietra filosofale; 2) quello di trasformare la materia vile in Spirito, ovvero di liberare l'Anima. In termini psicologici quello che stava dentro all'anima dell'alchimista veniva proiettato all'esterno cercando di renderlo materiale.

L'anello di congiunzione tra Jung e Arman è il loro comune interesse per i Rosa Croce. Il punto centrale che lega Jung e Arman è l'importanza attribuita al Mysterium come realtà che simboleggia qualcosa di indicibile, di inconscio, che però ritorna di continuo a reclamare considerazione e attenzione dalla coscienza. I Misteri operano nel senso di favorire la crescita e la salute psichica dell'individuo. Ogni individuo che si pone in uno stato di ascolto verso l'inconscio trova come sua guida l'Anima-Sibilla che come una nuova Beatrice mette l'uomo a contatto con l'*imago Dei*. L'Anima-Sibilla di Arman è stata la seconda moglie Corice che attraverso l'iniziazione alla scultura africana ha consentito a Arman di penetrare all'interno del mistero della vita e delle sue rappresentazioni.



immagine 1

Il processo alchemico nella scultura di Arman

“Lo scopo di uno scultore è di definire uno spazio attorno a un volume, o un volume in uno spazio. È per caso che realizzo delle cose in tre dimensioni servendomi degli oggetti; sono una specie di parascultore. Conosco le leggi della scultura e i dati di ogni opera in tre dimensioni, ma ciò che faccio diviene scultura solo a cose fatte. Concepisco la scultura come cambiamento o trasformazione dell'oggetto, oppure come accumulazione degli oggetti.” (1).

Così Arman definisce il suo lavoro di scultore, sottolineando il processo creativo che interviene nel momento in cui incontra un oggetto o una serie di oggetti. L'artista non rimane indifferente a questo incontro, ma subisce pure lui una trasformazione contemporanea a quella dell'oggetto.

Nel 1959 alla galleria “Europa” di Nizza, Arman espone la sua prima *poubelle*, creata con dei rifiuti presenti nel bidone della spazzatura della casa, dove è stato ospite alla fine degli anni '50, durante il suo soggiorno a Parigi. (Immagine 1)

Questo primo passo nel suo lavoro di artista ha rappresentato l'inizio delle trasformazioni del Mercurio nel vaso ermetico. Il vaso ermetico di Arman contiene: la sua infanzia, nel cui periodo collezionava gli oggetti più diversi, in scatole che lui datava; Nizza, che in quel periodo ospitava pittori come Picasso, Matisse, Chagall; la nonna parigina, gli amici pittori e scultori del “Nouveau Réalisme”, la seconda moglie Corice, di origine africana, che l'ha iniziato all'arte africana e alle sue maschere rituali.

Perché Arman rivolge così grande attenzione all'oggetto, che cosa proietta su questo?

“Arman, lungi dal privilegiare la contemplazione estetico-formale della singolarità di una forma lavorata, s'impegna al



immagine 2

contrario a dissolverne per collegamento seriale le proprietà singolari a vantaggio di una estetica del continuum dell'addizione che sottrae il valore di ciascun termine addizionato. ... la potenza di questa opera decisiva dipende dall'annullamento che fa del principio stesso della proprietà e dell'appropriazione che implica il mantenimento continuo di una differenziazione e quindi di una distanza distintiva." (6, p. 23)

Con questo procedimento lavorativo Arman restituisce all'oggetto prodotto in serie un'anima bloccata nella fissità della sua forma perfetta. Il movimento che si viene a creare è reso possibile dal passaggio dall'arte figurativa all'arte astratta. Dal punto di vista alchemico si tratta della *nigredo*: "La nerezza, *nigredo*, è lo stato iniziale o preesistente come qualità della *prima materia*, del caos o della *massa confusa*, oppure provocato dalla decomposizione (*solutio, separatio, divisio, putrefactio*) degli elementi." (4, p. 228) (Immagine 2)

Nella fornace alchemica è difficile riconoscere la materia che diventa confusa, perché è sottoposta ad un procedimento di trasformazione. Come potremmo definire i violini nel *Chiaroscuro* del 1976? Quale musica potranno più suonare? Eppure guardando attentamente questi violini bruciati e smembrati, sembra che rispondono ad un'altra legge musicale, non più percepibile dall'orecchio umano, ma da un orecchio interiore che coglie la sua forma melodica.

A questa ricreazione della forma era già arrivato Cézanne con le sue nature morte. "Una semplificazione dei dati della natura è indispensabile per chi tende a una ricostruzione sistematica dell'universo. Non implica affatto una minore sottigliezza della percezione: il concreto al contrario deve essere analizzato nella sua diversità, nelle sue corrispondenze più segrete al fine di poter essere realizzato, una prima sintesi del

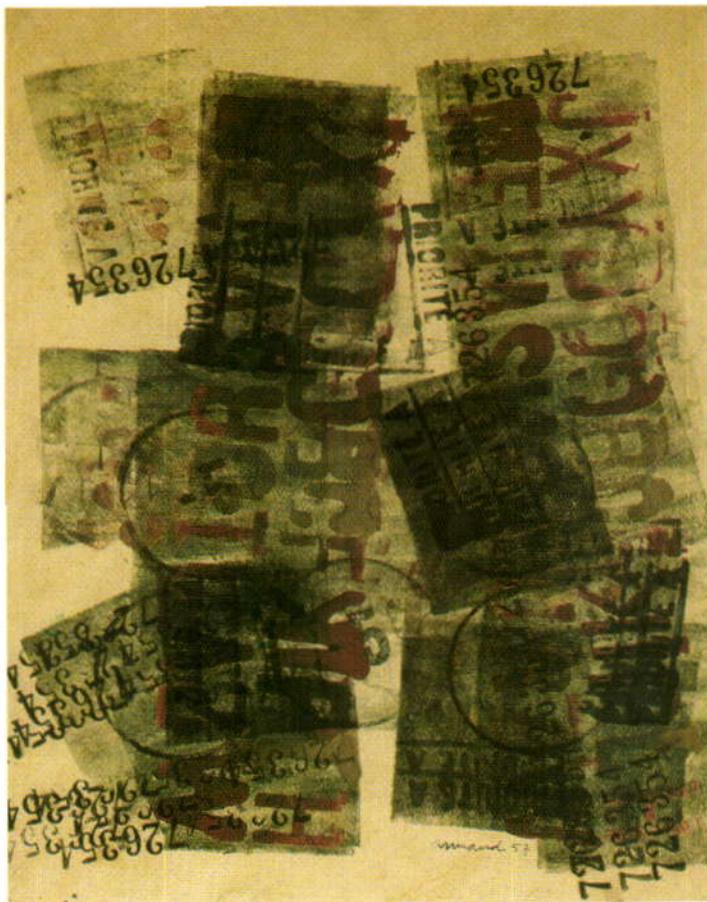
reale che permetterà la trasposizione nell'astratto. Ma accade che il mondo ricreato secondo leggi autonome appaia singolarmente precario (...). Lo spazio, porta ad una geometrizzazione del reale, ad un sistema stranamente vacillante per via del fatto che ha perduto il suo punto di appoggio naturale e che deve trovare ormai in se stesso le sue leggi statiche." (2, p. 124) (Immagine 3)

Arman già nelle sue *Cachets* e nelle *Allures* non rappresenta più l'oggetto ma il suo doppio rivelato dal gesto creatore. Queste tracce non dipendono più dagli oggetti originari ma vivono di vita autonoma, creando degli spazi che non possono essere più utilizzati, ma solo contemplati. È come se gli oggetti non si potessero completare nella loro forma originaria senza perdere la loro perfezione ripetitiva. (Immagine 4)

La tensione sale e sembra preludere al fatto che anche le ultime forme residue vengano completamente dissolte per creare una nuova forma. Aumenta la pressione di fuoco e tutto viene distrutto. Ma il fuoco, come *aqua permanens*, è anche il rigeneratore. (Immagine 5)

Nelle *Colères* Arman, attraverso diverse procedure di distruzione come il taglio, la combustione e l'esplosione, partecipa alla ricreazione di diverse forme fissando nella memoria il percorso della trasformazione. È come se non ci potesse essere nuova creazione senza una partecipazione diretta a questa attraverso gesti unici e significativi nell'atto della collera. (Immagine 6)

Se da un lato, dopo la loro distruzione, in questi violini, macchine da scrivere e altri oggetti, esistono ancora delle tracce della loro esistenza precedente, attraverso le quali la nostra memoria riesce a ricostruire l'identità storica dell'oggetto, dall'altro, in realtà, i nuovi engrammi visivi restituiscono a queste tracce la loro identità originaria, al di là di ogni tempo



storico. A questo punto la visione dello spettatore si modifica, come si è modificato l'oggetto. Si sostituisce alla percezione prospettica quella della visione frontale di una sequenza lineare; si modifica anche il tempo dello spettatore, dal mondo reale al *mundus imaginalis*. "Lo spettatore si può identificare nell'istante produttore, nell'istante decisivo che decide del percorso e dunque della narrazione spazio-temporale dei colpi, o del percorso della combustione, ed infine la composizione fissata dalla disseminazione dell'oggetto perduto permette il ritorno all'unità (...) del tempo globale che l'opera condensa".(6, p. 66).

Arman non si sofferma su tutti gli elementi che compongono la nuova immagine del lavoro, ma partecipa all'atto creativo, come il monaco buddista zen nel momento in cui dipinge nell'aria, col pennello, il mondo racchiuso nell'ideogramma. (Immagine 7)

"Dalla *nigredo* si poteva passare mediante lavaggio (*ablutio*, *baptisma*) o direttamente all'imbianchimento, oppure l'anima fuggita dal corpo al momento della morte era unita nuovamente al corpo morto per vivificarlo, oppure ancora i molti colori (*omnes colores cauda pavonis*) servivano di passaggio a un colore unico, il bianco, contenente tutti i colori. Con ciò era raggiunta la prima meta principale del processo, ossia l'*albedo*, *tinctura alba*, *terra alba foliata*, *lapis albus*, ecc., meta che certi autori decantavano in modo tale quasi si trattasse della meta definitiva. Era lo stato argenteo o lunare, che però doveva essere ancora innalzato allo stato solare. L'*albedo* è, in certo qual modo, l'alba; ma soltanto la *rubedo* è il sorgere del sole. Il passaggio alla *rubedo* è costituito dall'ingiallimento (*citrinitas*), il quale, venne più avanti soppresso. Aumentando l'intensità del fuoco fino al suo grado massimo, la *rubedo* sorge diretta-



in alto:
immagine 3
a sinistra:
immagine 6
a destra:
immagine 5

mente dall'*albedo*. Il bianco e il rosso denotano la Regina e il Re, che anche in questa fase possono celebrare le loro *nuptiae chymicae*." (4, pp. 229-230)

In questa citazione Jung ha ben descritto il passaggio dalla nigredo all'*albedo*, che precede l'unione dell'*albedo* con la rubedo, rappresentata dalle *nuptiae chymicae*. Questo Processo alchemico in Arman si visualizza in due biciclette, inserite all'interno di pennellate di bianco e di grigio. In questo lavoro - *Snowy duet*, 1991 - le due biciclette non si muovono più esclusivamente nella nigredo (le pennellate grigie), ma sono inserite ormai in dei vortici bianchi (le pennellate bianche), l'*albedo*. Le quattro ruote ricordano le ruote di



Ezechiele, e, come quelle, rappresentano la via mistica dell'unione degli opposti. Nella Bibbia, tradotta dal testo originale ebraico, così vengono descritte le ruote di Ezechiele: "L'aspetto delle ruote e la loro struttura somigliava al topazio; tutte e quattro avevano la stessa forma; e per il loro aspetto e la loro struttura, era come se una delle ruote fosse incastrata nell'altra. Quando si muovevano, andavano verso i loro quattro lati, senza voltarsi nel loro movimento. I loro cerchi erano di un'altezza temibile, e tutte e quattro avevano i loro cerchi pieni di occhi tutto attorno. E quando gli esseri misteriosi si muovevano, anche le ruote avanzavano con loro, e quando gli esseri misteriosi si alzavano da terra, le ruote si alzavano pure. Dove lo spirito voleva andare, essi andavano, e le ruote si alzavano nello stesso senso di questi, perché lo spirito dell'essere misterioso era nelle ruote. E sulle teste degli esseri misteriosi appariva un firmamento, come un cristallo immenso che si estendeva al di sopra della loro testa, in alto. E sotto questo firmamento le loro ali erano diritte l'una contro l'altra, ciascuno ne aveva due che ricoprivano il corpo da un lato e due che lo ricoprivano dall'altro lato." (5, p. 707-708)

È interessante notare come le quattro ruote rappresentino delle raffigurazioni mandaliche all'interno di un altro mandala. Queste ruote si muovono contemporaneamente agli esseri misteriosi. Questo ci fa comprendere che ciò che muove le ruote del nostro destino non è la volontà dell'uomo, ma sono questi esseri alati che portano verso un movimento di unione con il Sé. (Immagine 8)

A questo punto entra in scena Mercurio. "La neve accenna al *Mercurius depuratus* nello stato di *albedo* (bianchezza, purezza, alias "spiritualità"), dove incontriamo nuovamente l'identità di spirito e materia. Degno di nota è la dualità dell'anima determinata dalla presenza del Mercurio: da un lato, l'immortale *anima rationalis*, infusa da Dio padre, che distingue l'uomo dagli animali; dall'altro, l'anima vitale (mercuriale), che secondo ogni apparenza è connessa con l'*inflatio* o *inspiratio* dello Spirito Santo: fondamento psicologico della doppia sorgente d'illuminazione." (3, p. 246)

In *DHL* Arman presenta due figure di Mercurio, un Mercurio legato alla terra e alla materia, e l'altro invece sul punto di distaccarsi dalle motociclette. La motocicletta può indicare la tecnologia, ma anche il movimento verso lo spirito. Mercurio contiene in sé il passaggio dalla *rubedo* all'*albedo*, e Arman lo rappresenta attraverso l'utilizzo del bronzo. Nonostante il bronzo contenga in sé gli elementi necessari per il processo alchemico, perché è una lega di rame, di colore rossastro, e di stagno, di colore bianco-argenteo, è importante la partecipazione dell'artista affinché l'opus si compia.

È importante a questo punto l'intervento di Arman che contorna i due Mercurio con delle profilature metalliche di colore oro. È una ulteriore trasformazione del bronzo, che con linguaggio alchemico possiamo chiamare *citritinitas*. La presenza di *citritinitas* indica che Arman sta portando a compimento l'Opus: "(...) la forma, che è l'intelletto dell'uomo, è l'inizio, la meta e la fine del processo: e questa forma è resa visibile

a sinistra: immagine 8
nella pagina accanto
sopra: immagine 7
sotto: immagine 9



mediante *informatio* (chiamata anche *fermentatio*). “Forma” è identica a “idea”. Oro, argento ecc. sono forme della materia ed è perciò che, qualora si riesca a imprimere la forma aurea (*impressio formae*) alla *informis massa*, ovvero al caos, alla *prima materia*, si può fabbricare l’oro.” (4, p. 257n).

La nuova forma che si va delineando, contornando le due figure di Mercurio con profili di metallo di colore giallo, prelude alla comparsa dell’*Anthropos*. Questa forma non assomiglia più a quella precedente legata alla realtà visibile, ma svela una nuova realtà. La trasformazione alchemica è anche una trasformazione morale-intellettuale dell’uomo e come si può evincere dall’evoluzione della sua opera, Arman ne è un chiaro esempio.

“Negli ultimi anni del suo lavoro Arman oppone alla libertà e alla spensieratezza del suo primo periodo di artista, una coscienza della finitezza. (...) La distruzione irreversibile commessa dal tempo è uno dei soggetti principali dell’opera matura di Arman. (...) Il tempo, come potenza di riassorbimento, di entropia e di distruzione si situa all’interno del bronzo”. (6, pp. 67-68) Il punto finale della sua opera è quindi la distruzione di questa, a partire dal suo interno, e questo viene ottenuto paradossalmente con i materiali pietrificati che dovrebbero invece garantire la resistenza all’usura del tempo. Questo è il periodo delle grandi sculture pubbliche americane ed europee, le cui caratteristiche compositive rispondono alle esigenze della duplice natura di Mercurio. (Immagine 9) I monumenti americani sono degli slanci aerei aperti all’avvenire, segni ascendenti della conquista melodica dello spazio. Alla cristallizzazione inglobante del cemento Arman preferisce utilizzare il bronzo reso lucido, e le cui saldature consentono una estensione all’infinito del monumento attraverso il procedimento dell’accumulazione. (Immagine 10)

Le sculture europee sono scure, assemblate, chiuse al mondo



circostante, ma oppongono una chiara visione della necessità di fare fronte alla nostra storia e di occuparci dei nostri residui, pena di scomparire sotto i nostri rifiuti. “Alla rabbia nietzschiana degli inizi, si sostituisce in America una grande ondata di sogno lirico dell’accumulazione, mentre in Europa è una vasta e profonda eco del pessimismo di Spengler - che Arman consacra attraverso un percorso di monumenti - che sono dei giganteschi fossili sulle cui pareti le tracce dell’età



in alto:
immagine 10
sotto: immagine 11



meccanica affiorano come degli immensi mausolei.” (6, pp. 69-70) (Immagine 11)

Il culmine della sua opera Arman lo raggiunge, però, con il monumento *La discesa agli inferi* realizzato alla Documenta 8 di Kassel. In questa opera Arman accentua il fondo tragico dei monumenti europei, la loro austera pienezza. “Sul registro inverso dell’accumulazione, chiamato da Arman “dispersione” lo scultore ha disposto delle motociclette su più file, che sono sul punto di essere progressivamente sepolte. Dalle prime moto quasi sepolte, a quelle poste nella direzione della loro scomparsa, si stende la frase severa della morale generale dei monumenti europei: tutto deve scomparire.” (6, p. 70)

In un primo momento sembrava che il movimento di Mercurio fosse solo ascensionale, come la scultura *DHL* di Arman lasciava supporre; questo monumento “Discesa agli inferi” ne fa vedere il movimento opposto, quello discensio-

nale. Questo movimento verso il “centro della terra” è necessario per il raggiungimento della “coincidentia oppositorum”. “Mercurio, la luce rivelatrice della natura, è anche il fuoco infernale, che stranamente altro non è se non una composizione o sistema di ciò che è superiore, cioè delle virtù celesti, spirituali, nel basso, della sfera ctonia, quindi in questo mondo materiale (...). Il fuoco infernale, l’energia propria del male, appare qui come la chiara antitesi di ciò che è superiore, spirituale e buono, di sostanza in certo modo essenzialmente identica. Non può quindi più suscitare scandalo il fatto che un altro trattato dica che il fuoco mercuriale è quello “in cui Dio stesso arde di amore divino”. (...) Poiché il Mercurio stesso è della natura del fuoco, il fuoco non lo danneggia in alcun modo, esso vi rimane immutato.” (3, p. 243).

In questa descrizione sintetica dell’opera di Arman ho voluto sottolineare come il suo lavoro abbia contribuito non solo a restituire all’oggetto la sua identità segreta, che viene rivelata dall’azione, ma anche a tracciare la sua individuazione. Il suo rifiuto di rimanere costellato nella “persona” del pittore di successo, che fa arte astratta alla maniera di Poliakov e di De Stael, lo ha condotto verso un percorso a lui sconosciuto. È proprio dalla materia vile dei rifiuti che lui ha iniziato una ricerca di se stesso, delle sue radici profonde. La sua volontà di liberare la materia dall’ingenua presunzione di possederla, lo ha collocato nella giusta strada della ricerca della *prima materia*. Come afferma Jung: “(...) all’alchimista era ignota la vera natura della materia. Egli la conosceva soltanto per allusioni. Tentando di indagarla, egli proiettava sull’oscurità della materia, per illuminarla, l’inconscio. Per spiegare il mistero della materia, proiettava un altro mistero, e precisamente il proprio retroscena psichico sconosciuto, su ciò che doveva essere spiegato (...) Una proiezione, a rigore non viene mai fatta: avviene, in essa ci si imbatte.” (4, p. 242).

L’incontro con Corice ha rappresentato per Arman l’incontro con la sua *anima*, nella funzione di mediatrice tra conscio e inconscio. La sua anima, che ha messo in comunicazione l’Io con il Sé, è stata la musa creativa del suo lavoro. Questa relazione dinamica tra conscio e inconscio può essere compresa dalle seguenti parole di Arman: “Io ho una teoria molto semplice. Ho sempre sostenuto che gli oggetti si autocomponevano”. (6, p. 60). ●

Bibliografia

1. Arman (2000), *Arman. Portrait d’un sculpteur*. ARTE Television
2. Brion-Guerry L. (1966), *Cézanne et l’expression de l’espace*, Éditions Albin Michel, Paris.
3. Jung C. G. (1943/1948), *Lo Spirito Mercurio*, Opere complete, vol. 13, Studi sull’Alchimia, Boringhieri Ed., Torino, 1988.
4. Jung C. G. (1944), *Psicologia e Alchimia*, Opere complete, vol. 12, Boringhieri Ed., Torino, 1992.
5. *La Bible* (1966), Les Éditions Colbo, Paris.
6. Lamarche-Vadel B. (1998), *Arman*, La Différence, Paris.



Il potere delle immagini Le immagini del potere

a cura di Camilla Seibezzi

Lo spazio creato per la proiezione di *Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula* (2005) di Francesco Vezzoli è simile ad un piccola sala cinematografica. Il buio domina lo spazio, ne confonde i confini e permette che la contiguità spaziale tra uno spettatore e l'altro sia del tutto casuale o meglio ancora ignota. Accade così che il pubblico venga liberato da ogni dovuto confronto con la realtà ed entri a far

parte di un sofisticato gioco di ruoli ad effetto. *Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula* prende spunto da una pellicola dal destino complesso ed irrisolto: *Io, Caligola* di Tinto Brass. Il primo tentativo di montaggio dell'originale risale al 1977, ma non viene portato a compimento a causa dei contrasti tra l'autore e la produzione. Gore Vidal, sceneggiatore insieme a Masolino D'Amico ne rifiutano la

paternità. Alla sua prima uscita il film viene censurato ed attaccato aspramente. Ritirato dal mercato, rimontato e riproposto alcuni anni dopo *Io, Caligola* non incontra sorte più felice. Anzi, lo stesso Tinto Brass ne misconosce la regia e chiede di comparire nei titoli di testa in un ruolo di minor rilievo. Francesco Vezzoli, colto divoratore di pellicole cinematografiche, coglie l'occasione al volo ed individua nella difficile vita del film, a suo modo divenuto un cult, e nella prorompente e visionarietà delle immagini originali, una fonte ricca di potenzialità per un suo nuovo lavoro.

Vezzoli si muove con domestichezza tra l'eredità di Pier Paolo Pasolini, Roberto Rossellini, Jean Cocteau sino alla punta massima della cultura popolare, intuendo sagacemente quanto una comprensione del nostro tempo implichi uno sguardo a 360 gradi. Con la stessa abilità sceglie per *Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula* un cast di attori vario ed eterogeneo dove le stelle del

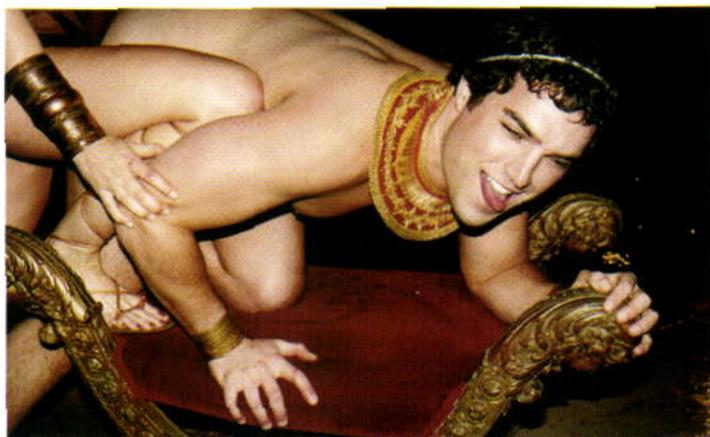
passato e le star della scena hollywoodiana attuale scoprono con equità ognuna un ruolo da protagonista: Benicio del Toro, Milla Jovovich, Karen Black, Gerald Buckler, Barbara Bouchet, Adriana Asti e altri ancora.

Il video è un susseguirsi senza tregua di immagini lussuose, kitsch, fetish. L'inizio è dettato da una voce fuori campo che recita "Oltre la sensualità, c'è la sessualità. Oltre la sessualità, la perversione!". Adriana Asti si spalma lo sperma di un servo sul volto ed oltre ancora un'esplosione orgiastica fatta di fellatio e sodomie sullo sfondo di una villa hollywoodiana. Sfarzo, opulenza ed eccesso sono gli imperativi che catturano la nostra attenzione per cinque minuti.

L'autore tra gli attori, gli attori con l'artista, *Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula* è una saga corale che parla della perversione del potere dove la sessualità spinta all'estremo diviene in realtà solo espressione di quel linguaggio. Una delle ultime immagini porta in primo piano un sesterzio: da un lato l'immagine di Caligola, dall'altro Papa Benedetto XVI a ricordare che potere e controllo sociale sono due binari di una stessa rotaia e che questo è un viaggio senza tempo che ancora oggi prosegue.

Alla fine della proiezione ci sono molti modi con cui uscire dalla stanza. L'unico per comprendere quanto si è visto è una momentanea sospensione di giudizio che lasci lo spazio di emergere alla coscienza, dopo una pioggia di immagini tanto cariche, dell'ironia e dello spirito unitamente alla complessità dei contenuti propri di quest'opera.

Trailer for a remake of Gore Vidal's Caligula è uno spettacolo di visionario talento che in soli cinque minuti descrive l'efficacia degli strumenti della comunicazione di massa, dove la commistione di linguaggi è studiata e scelta fino all'ultimo dettaglio. L'offerta paradossalmente generosa di quest'eccentrico lavoro è la consapevolezza consegnata allo spettatore di potere non essere un semplice bersaglio ma, a sua volta, un protagonista del proprio tempo. ●



Il video è stato presentato alla Biennale di Venezia nel 2005. Francesco Vezzoli è un videoartista bresciano nato nel 1971. Ha partecipato a importanti mostre personali e collettive tra cui ricordiamo le mostre personali al Castello di Rivoli e al New Museum for Contemporary Art a New York nel 2002, alla Fondazione Prada a Milano nel 2004, alla Tate Modern a Londra nel 2006, ha partecipato alla Biennale di Istanbul nel 2000, alla Biennale di Venezia nel 2001, alla Biennale di San Paolo nel 2004 e nel 2006 è presente alla mostra *Taipei Biennial: Dirty Yoga* al Taipei Fine Arts Museum.



Cinema, perversione e creatività: una lettura psicologica

di Daniele Ferrarese



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

È certamente molto significativo che poco più di un secolo fa Cinema e Psicoanalisi nascessero contemporaneamente. A diversi livelli (mondo interiore e linguaggio corporeo) il messaggio era uguale: uscire dal mondo nascosto del corpo e delle emozioni per comunicare segreti, vissuti inconsci, parti nascoste. Il Cinema nella sua etimologia contiene le immagini in movimento, ma avendo bisogno di gruppi allargati come spettatori partecipanti, mette in movimento sollecitazioni e risposte emozionali individuali e gruppali. L’utilizzo della vista prima (cinema muto) e del sonoro poi, segnala la vista e l’udito come sensi principali nella fruizione. Il fatto che visioni e suoni siano gli stessi per molti spettatori che hanno

storie diverse, esprime lo stimolo a decodificare, nelle singole differenti persone, tutta una simbologia originale e notturna: non a caso nella sala di proiezione normalmente si hanno luci appena accennate che comportano una desensibilizzazione ed un riposo muscolare simile a quello del sonno. È come se, in coincidenza, corpo e mente facessero cadere tutti i veli sulle parti nascoste, sulle emozioni, che sono mozioni dello spirito che desiderano essere liberate e rappresentate.

L’interpretazione dei sogni, con l’abbandono da parte di Sigmund Freud della ipnosi e la creazione delle associazioni libere, promuove una *cinesi* filmico-privata che dall’inconscio arriva al conscio. La vista resta il senso privilegiato così nel sogno come nel cinema. Le emozioni vengono mobilitate dalla memoria *implicita* più che da quella esplicita: “*tutti quelli che se ne vanno ti lasciano sempre addosso un po’ di sé...è questo il segreto della memoria...*” (dal film *La finestra di fronte*, Ferzan Ozpetek, 2003). Il Cinema offre quindi una preziosa modalità di osservazione sul pensare ed il narrare per immagini. A partire dal 1910, il cinema viene in qualche modo istituzionalizzato: è sempre più sottolineata l’importanza di un punto di vista centrale per gli spettatori, e si stabiliscono regole sempre più precise. Infatti la macchina da presa dei fratelli Lumière riprendeva la realtà in modo casuale e disorganizzato, senza uno schema preciso. È la grande trasformazione, legata soprattutto all’evoluzione della tecnica del montaggio che porta il cinema ad essere visto come racconto, come narrazione, con uno spettatore che diventa interprete. Nel libro *Costruzioni nell’analisi*, Freud (1937) sottolinea che l’analista non deve limitarsi all’utilizzo delle interpretazioni, bensì deve organizzare il proprio lavoro, secondo un modello che lo porterà mattoni dopo mattoni a procedere per costruzioni, favorendo così nella mente della persona, con il recupero dei ricordi, la consapevolezza delle proprie esperienze di vita. Freud evidenzia come ogni struttura verbale contenga al suo interno una *matrice visiva* che favorisce nella persona una modalità costruttiva. Dunque parole ed immagini sono strettamente collegate e concorrono insieme a costituire l’origine del pensiero di una persona, ovviamente differenziate nella Psicoanalisi rispetto al Cinema. È importante sottolineare però, che nonostante la nascita contemporanea della Psicoanalisi e del Cinema, Freud non abbia mostrato una particolare attenzione alle “immagini in movimento”. È noto anche che Freud rifiutò una ricca proposta di consulenza da parte di produttori americani. Nonostante ciò riteniamo che il rapporto tra la Psicoanalisi ed il Cinema resti di fondamentale importanza per approfondire temi universali che riguardano la storia dell’uomo e la sua evoluzione, mettendo in luce processi mentali costitutivi della personalità di ogni individuo, promuoventi il processo creativo. Molti spettatori escono da una proiezione cinematografica affermando che il racconto filmico è stato per loro come un sogno. In realtà il *sogno psicoanalitico* va differenziato dal *cinema come sogno*: nel primo caso il residuo diurno mette in movimento l’inconscio individuale

raccontando una storia notturna e nascosta già iscritta nel mondo emotivo del soggetto addirittura dal periodo fetale. Nel Cinema invece la trama è già stata sognata dallo scrittore, dal regista, dallo sceneggiatore, dagli attori. Sergej M. Ejzenstejn affermava che la riproduzione filmica della realtà non ha in sé nessun particolare interesse: ciò che conta è il senso che da essa si può evincere attraverso la sua interpretazione. Ancora B. Balazs suggeriva come grazie alle innovazioni nel campo cinematografico lo spettatore non fosse più ai margini della storia, ma chiamato in prima persona a comporre le frasi suggerite dal regista, dando così un senso alla stessa narrazione cinematografica. Il cinema non può dunque limitarsi a riprodurre il reale, ma propone di interpretarlo e di risignificarlo. Freud approfondì il rapporto tra creatività e personalità. Egli pose il processo creativo in relazione ai processi psichici primari che sono collegati ai sogni ed ai sintomi nevrotici dove si esprimono fantasie, desideri e conflitti inconsci dell'individuo. In similitudine l'artista, che nel mondo cinematografico può essere il regista, l'attore, lo sceneggiatore, ha trovato una modalità di esprimere il proprio mondo nascosto (inconscio) attraverso la *sublimazione* che fa da ponte tra mondo immaginario e realtà. In questa prospettiva esiste anche uno stretto rapporto tra creatività e perversio-

quindi che il collegamento tra Cinema e Psicoanalisi può essere esplorato ed approfondito in relazione ai "mondi possibili" rintracciabili sia nella situazione cinematografica che in quella analitica. In questa prospettiva il Cinema si può considerare *relazionale*, perché permette di *riconnettere* in una storia *tante scene, tante vicende* che si svolgono e vengono "riprese" in diversi *set* o meglio in *contesti diversi*. Il Cinema è caratterizzato quindi da una dimensione comunicativa particolare analoga e differenziata rispetto a quella Psicoanalitica. La capacità di raccontare storie penso sia una dote, ma quella di far sì che queste storie vengano ascoltate *creandone altre possibili* sia una virtù.

Prendiamo ad esempio il Museo Nazionale del Cinema di Torino. Di solito un *museo del cinema* si può costruire esponendo e valorizzando oggetti, documenti o reperti che riguardino la settima arte. Insomma, come per ogni museo, l'obiettivo solitamente è quello di conservare un patrimonio che appartiene alla collettività svolgendo anche una funzione didattico-educativa e promuovendo una migliore conoscenza di una forma d'arte. Ora non è che tutte queste cose non siano in questo museo: ci sono eccome, però ciò che lo rende davvero unico è la caratteristica del suo allestimento espositivo. L'edificio che lo ospita è La Mole Antonelliana, un monu-



ne. La psicoanalista J. Chasseget-Smirgel, recentemente scomparsa, suggerisce nel suo libro *Creatività e perversione* che tali figure abbiano in comune la ribellione alla "legge fondamentale promulgata dal complesso edipico", per cui sia la creatività che la perversione sono processi ambivalenti poiché da un lato riconoscono la realtà, dall'altro la sconfessano risolvendola in una falsificazione idealizzante che è fondamentale per il processo creativo. Siamo di fronte ad una doppia verità. La perversione viene letta quindi come una dimensione della condizione umana, un desiderio di sfuggire ai propri limiti, di sostituire la realtà in un mondo ove tutto sia possibile, così da sconfessare la realtà contingente, le differenze di sesso e di generazione, sovvertendo l'ordine spazio-temporale ed etico nel quale l'individuo vive ed agisce. A ben vedere il rapporto tra perversione e creatività può essere così considerato a trecentosessanta gradi e non come un qualcosa che abbia a che fare esclusivamente con le variazioni "grottesche" del comportamento sessuale di ciascun individuo. Si capisce

mentto sviluppato in una dimensione verticale caratterizzato da spazi labirintici. I percorsi di visita del museo si sovrappongono e coloro che l'hanno progettato si sono proposti continuamente di giocare con gli stessi meccanismi cinematografici. Ci sono allestimenti di *set veri e propri* ed oltre ai *percorsi possibili* ove è il fruitore a darsi da fare per esplorare lo spazio del museo, ci sono continue proiezioni che evocano sequenze di capolavori appartenenti a tutte le epoche. Insomma, *l'esperienza è multidimensionale*. Ed allora il Cinema può rappresentare anche una "guida" così come lo è per un visitatore, tanti visitatori a dire il vero, che si inoltrano nei labirinti, negli slarghi, nei *percorsi* in penombra della Mole Antonelliana per trovare spunti, suggestioni che potranno così far *ripercorrere* un'esperienza emotiva che poi ciascuno di loro potrà significare, così da servirsene. Allora ecco che il Cinema come *narrazione* narra e può essere narrato. In questo senso le immagini cinematografiche sono metafore che ci accompagnano in territori inesplorati dei nostri mondi

e che attraverso le immagini in movimento ci fanno confrontare con la dimensione del tempo e dello spazio e soprattutto con la possibilità della *trasformazione*. In questo senso il rapporto tra creatività e perversione può essere analizzato in una prospettiva di cambiamento e quindi di arricchimento nella comprensione di vicende che caratterizzano la nostra epoca. Il Cinema nella sua evoluzione si è sempre rivolto ad argomenti inerenti la politica e la società occupandosi anche degli aspetti più personali, legati ai disagi della collettività. Alcune tematiche considerate "scottanti e perverse" (ricordiamo che il termine perversione viene descritto nei maggiori dizionari della lingua italiana come un comportamento anormale e socialmente condannato, specialmente nella sfera sessuale), non potevano essere rappresentate sullo schermo. In seguito alle trasformazioni sociali avvenute in questi anni, oggi assistiamo a diverse pellicole che trattano *il tema della perversione* a diversi livelli, anche se purtroppo non sempre costruttivi.

In questa prospettiva il film *Dogville* può essere considerato come un' "opera aperta" che si presta a interpretazioni molto diversificate su temi di enorme portata politica sociale ed etica, ove è rintracciabile la modalità perversa in relazione al processo creativo e trasformativo di ciascun individuo.

nioni che Tom promuove per la comunità chiamando a sé i concittadini, sono definite dal narratore con ironia ed arguzia "riarmo morale", ed hanno lo scopo di educare gli abitanti all'*accettazione*. E Tom così incita Grace ad usare il suo fascino per "farsi accettare" dai cittadini di Dogville: il tempo concessole è di quindici giorni. Grace accetta l'incarico e si impegna nelle attività che le vengono affidate. Ma ben presto Grace finisce per subire un rapido e *perverso* sfruttamento economico, psicologico e sessuale. In un crescendo di violenza, di prevaricazione e soprattutto di *perversione*, saltano tutti i meccanismi di accettazione. Tom, il referente culturale della comunità, sembra non aspettare altro che un passo falso di Grace per sbarazzarsi dei suoi buoni sentimenti. Ma Grace nasconde un segreto: suo padre. Questi, prima di ricondurla al suo ruolo psicologico e sociale, le dice: "*sei la creatura più arrogante che conosco*". Perché arrogante? Forse perché crede in un bene assoluto al di sopra di qualsiasi cosa. Il padre aggiunge: "*Ogni essere umano deve rendere conto delle proprie azioni. Ma tu non gliene dai neanche la possibilità. E questo è estremamente arrogante. Ti voglio bene da morire, ma sei l'essere più arrogante che personalmente io abbia mai conosciuto... Grace, hanno detto che hai dei problemi qui... Ascolta, il potere non è una brutta cosa, sono certo che riu-*



Attingendo a svariate forme letterarie il regista del film in questione, Lars Von Trier, propone una forma artistica che comprende diversi generi: il teatro, il cinema, la letteratura. Propone altresì una forma stilistica che offre un *set* in cui le case sono righe di gesso sul pavimento, arredate e collocate in vie immaginarie. Tutto il *set* è costruito all'interno di un grande teatro di posa. Il film è suddiviso in capitoli sottotitolati e vi è la presenza di un narratore fuori campo la cui voce guida con ironia lo spettatore nello svolgersi della storia nella cittadina Dogville. Il film racconta le vicende di un villaggio delle Montagne Rocciose dove arriva la bella Grace che si rifugia in quel luogo perché inseguita da pericolosi gangsters. Grazie all'intercessione di Tom, portavoce della comunità e giovane scrittore, Grace ottiene ospitalità e protezione a condizione che Ella sia disposta a lavorare per il bene comune. Quando gli abitanti di Dogville scoprono che la donna è ricercata, avanzano nei suoi confronti sempre maggiori pretese cercando di *manipolarla* in tutti i modi. Le riu-

scirai a trovare il modo di farne l'uso che più ti soddisfa". Il film si conclude con una strage poiché Grace scopre, attraverso il padre, *la responsabilità del potere* di giudicare e di assumersi la scelta tra bene e male in prima persona, senza distinguere tra rettitudine condivisa ed arroganza. Lo stesso Tom viene eliminato da Grace con la pistola del padre. Il film si chiude con un'ultima inquadratura che mostra l'immagine del cane tracciata a gesso sul pavimento che abbaia furioso materializzandosi in carne ed ossa. *Dogville* è un film che ha a che fare anche con il processo creativo, perché parla di etica e di morale come temi universali nella storia dell'individuo. Ancora in questo film si nota una tendenza che fa sfumare i confini tra realtà e finzione, ove il reale viene *sovertito* per essere rappresentato sotto altra forma. In *Dogville* è sperimentata questa diversità su sé stessa nel tentativo di poter cambiare l'etica del mondo, anche se solo parzialmente. Infatti il suo tentativo fallisce. Può essere superfluo ricordare che "dog" in inglese significa cane. ●

Hollywood indipendente

di Joelle Caïmi

Una delle venues che ospita il Los Angeles Film Festival



Si svolgerà dal 21 giugno al primo luglio la tredicesima edizione del Los Angeles Film Festival, prestigioso appuntamento dedicato al cinema indipendente americano e internazionale organizzato proprio nel santuario dell'industria cinematografica "mainstream" di Hollywood. Presentato da Film Independent, la più importante organizzazione no-profit americana dedicata alla promozione dei film indipendenti e dei registi emergenti, il festival aprirà i battenti con il film *Talk to Me* di Kasi Lemmons. Con Don Cheadle, il film è la storia vera di Ralph Waldo "Petey" Greene, un ex galeotto diventato una delle voci radiofoniche più popolari d'America e idolo della comunità afro-americana nella Washington D.C. degli anni '60. La chiusura del festival, invece,

è affidata al regista Danny Boyle (*Trainspotting*, *The Beach*) con il film *Sunshine*, ambientato in un futuro dove il sole ha smesso di scaldare la terra e dove il futuro dell'umanità è affidato ad una crew di astronauti con il compito di ridare energia vitale all'agonizzante sole. Una 10 giorni in cui saranno proiettati 230 tra lungometraggi, documentari e cortometraggi firmati da registi di tutto il mondo, incluso l'italiano Alessandro Angelini in gara con *L'Aria Salata*.

Tra le numerose star del cinema che interverranno durante il festival da segnalare Clint Eastwood al quale sarà consegnato lo Spirit of Independence Awards direttamente dalla mani del leggendario crooner Tony Bennett. Info: www.lafilmfest.com.

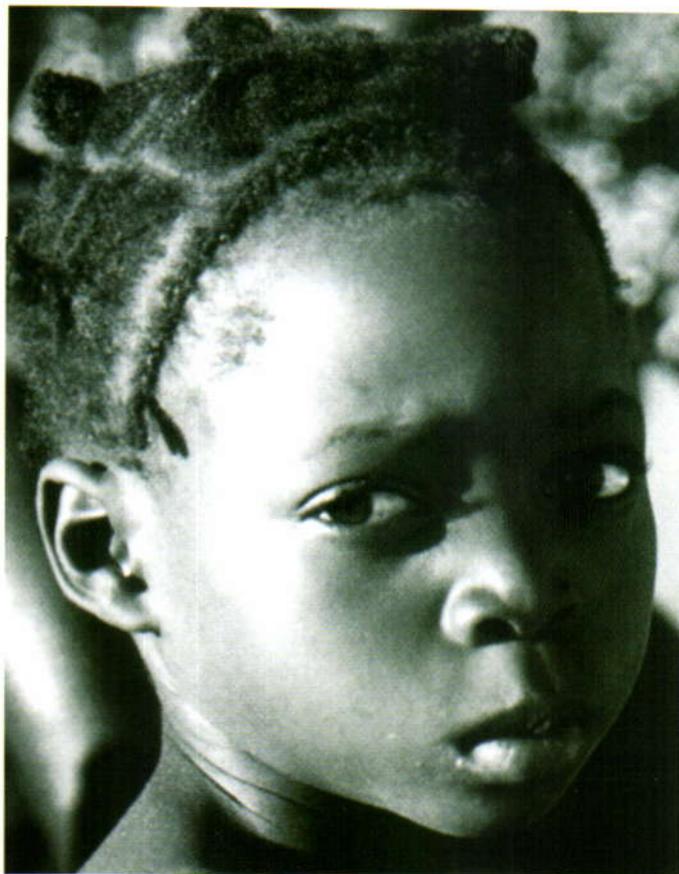
Neema drama

di Emanuela Ferreri

Neema è il nome di una giovane donna; di un progetto di solidarietà; è il titolo di un video racconto di Andres Arce Maldonado. Neema è un risultato concreto, una speranza, un obiettivo da ripetere, è l'impegno che l'Associazione NATIVO onlus porta avanti al fianco delle donne di Watamu, una cittadina nel nord est del Kenia. Qui le donne si sono organizzate in gruppi di sostegno, per prendersi cura degli orfani, delle ragazze e delle donne in difficoltà. Mwanko Mpya, che significa "nuova generazione", è una di queste associazioni di solidarietà, nata con lo scopo di realizzare attività di microcredito e training teatrale. Questo connubio solo all'apparenza inconsueto, offre opportunità di riscatto sociale alle donne condannate all'emarginazione e sensibilizza la comunità sui temi sociali più scottanti. *Neema*, giovanissima ragazza madre, come tante nell'Africa di oggi, racconta una e tante di queste donne: mostra la loro esperienza, le prove, tutte "le prove", la messa in scena del "drama" nelle strade di periferia, la loro vita quotidiana, le illusioni e gli abusi, la vitalità e il rischio, il coraggio e la vulnerabilità, la prossimità quotidiana con la malattia, per eccellenza l'aids, e con la lotta per andare avanti, per migliorare, per avere la loro nuova generazione.

Il video racconto, grazie al contributo della Regione Lazio - Direzione Servizi Sociali - e con il sostegno dell'Ambasciata del Kenia in Italia, è stato presentato al RIFF - Roma Independent Film Festival, il 14 aprile scorso, durante la giornata dedicata dalla manifestazione, come ogni anno, ai Diritti Umani.

Neema è un motivo in più per essere solidali:
info@nativonlus.com; www.nativonlus.com.



Reggio Film Festival
international short film contest

DONNE
WOMEN

dal 27 al 29 settembre 2007
REGGIO EMILIA

www.reggiofilmfestival.it

in libreria
recensioni

Equivoci di coppia

Il gioco del tormento e delle passioni in amore

Diana Norsa, Baldini Castoldi, Dalai editore, 2007, Milano

di Pia De Silvestris

Il bel libro della psicoanalista Diana Norsa *Equivoci di coppia* ha il grande pregio di essere leggibile da un largo pubblico, ma di non perdere mai per questo il carattere scientifico e la ricchezza culturale. Inoltre i racconti clinici delle coppie in crisi vengono riportati e commentati con profondità e con sapiente arguzia espositiva tale da costituire una lettura piacevole e interessante. La chiarezza con cui vengono profusi e spiegati concetti psicoanalitici, filosofici e storici rendono questo libro prezioso.

I temi della sessualità, dell'amore e del desiderio, così importanti per gli esseri umani, sono il filo conduttore di questo libro che cerca di rispondere agli interrogativi che tutti si pongono. Un altro aspetto piacevole del libro è che l'autrice non parla di quei temi ponendosi in cattedra, ma come perso-

na tra le altre che ha vissuto gli stessi problemi, con la consapevolezza però, di chi è stato per molti anni impegnato in una elaborazione di questo ordine.

Per essere più facilmente comprensibile, Norsa fa spesso riferimento alla letteratura e al cinema che hanno sempre raccontato le vicende dell'amore e dell'odio, delle unioni e delle separazioni.

Introducendo l'argomento della liberalizzazione degli anni '70, l'autrice parte dal film di Woody Allen *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere*, per raccontare con semplicità e umorismo le strane fantasmagorie del sesso, come fatti della vita quotidiana.

Un altro film cult degli anni '70 è *Easy Rider*, citato dall'autrice per esemplificare il modello ideale di uomo di quel-

Diana Norsa

EQUIVOCI DI COPPIA

Il gioco del tormento e delle passioni in amore



Baldini Castoldi Dalai editore

l'epoca "tutto sesso, droga e libertà". L'immediatezza dell'immagine artistica, talvolta, come diceva anche Freud, è più efficace di una lunga elaborazione scientifica del fatto psicologico.

Così anche il grande affresco cinematografico *Heimat* (Patria) del regista tedesco Edgar Reitz, riesce facilmente ad illustrare, ovviamente per chi lo ha visto con interesse, le vicende e l'evoluzione affettiva e psicologica di un nucleo familiare attraverso le varie generazioni.

CAPALBIOART
CINEMA E ALTRO

presenta

VII Rassegna internazionale del lungometraggio

**Integrazione e pari opportunità:
Il cinema nella società multiculturale**

dal 27 luglio al 14 agosto a Piazza dei Pini, Capalbio

Cinema, integrazione e pari opportunità.

28 luglio "I cento passi" di Marco Tullio Giordana
29 luglio "La sconosciuta" di Giuseppe Tornatore
30 luglio "Il nuovomondo" di Emanuele Crialesi
31 luglio "Water" di Deepa Mehta
1 agosto "Breakfast on Pluto" di Neal Jordan
2 agosto "Cronaca di una fuga" di Adrian Caetano
3 agosto "Apnea" di Roberto Dordit

Dedicato ai più piccoli

4 agosto "Le notti dei cartoni"
5 agosto "Le notti dei cartoni"

Cinema e musica

6 agosto "Crossing the bridge" di Fatih Akin
7 agosto "Dreamgirls" di Bill Condon
8 agosto "L'orchestra di Piazza Vittorio" di Agostino Ferrente

I top movies

9 agosto "Scoop" di Woody Allen
10 agosto "Babel" di Alejandro Gonzalez Inarritu
11 agosto "Mio fratello è figlio unico" di Daniele Luchetti
12 agosto "Le vite degli altri" di Florian Henckel von Donnersmarck
13 agosto "Little miss sunshine" di Jonathan Dayton e Valerie Faris
14 agosto "Blood Diamond" di Edward Zwick

Ogni film sarà preceduto da un cortometraggio della rassegna "Breve-mente": short movies inediti e autoprodotti che il pubblico di CapalbioArt premierà a fine rassegna.



10

eidos

cinema e storia

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. Fax 0744 428739
E-mail: segreteria@eidoscinema.it ; redazione@eidoscinema.it

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

- Per numeri precedenti versare importo 7,5 € (+ 3 € di spedizione postale dall'estero) per ogni numero desiderato sul conto sopraindicato specificando nella causale del versamento il numero o i numeri richiesti e contemporaneamente spedire una mail di richiesta all'indirizzo segreteria@eidoscinema.it

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

La sottoscrizione ad **eidos** e l'acquisto di libri della G. Fioriti Editore si possono pagare con un assegno bancario non trasferibile intestato a Giovanni Fioriti Editore srl - Via Archimede 179 - 00197 Roma, oppure:

tramite bonifico bancario da appoggiarsi su banca SanPaolo IML, filiale 36, coordinate bancarie CIN W, ABI 01025, CAB 03236, conto n. 100000001312 (IBAN IT30 W010 2503 2361 0000 0001 312);

tramite versamento su conto corrente postale n. 75864009, intestato a Giovanni Fioriti Editore srl;

tramite addebito su carta di credito Visa, CartaSi, Mastercard, American Express.

Regala un abbonamento **eidos**

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

nome _____ cognome _____

indirizzo _____

cap _____ città _____

tel _____ fax _____ e-mail _____

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

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



Riflessioni sulle istituzioni
La follia e i contesti
 di Robert D. Hinshelwood
 Collana I libri dell'Ailas:
 diretta da Roberto Tatarelli

In questo lavoro, Bob Hinshelwood trae da una vita di lavoro clinico e intellettuale, i lineamenti principali dei processi psicologici e sociali individuabili nelle strutture di salute mentale e in altre organizzazioni aziendali e sociali del ventesimo e ventunesimo secolo. Utilizzando concetti propri della psicoanalisi, egli esamina gli stretti rapporti che si sviluppano tra i gruppi e gli individui e il loro ambiente sociale. Queste relazioni possono essere creative o distruttive e possono portare rispettivamente alla soddisfazione o all'annichilimento personale.

Nella sostanza il libro propone risposte al fondamentale interrogativo: "Perché dovremmo optare per gli ospedali e le comunità psichiatriche che in passato hanno portato a esiti così negativi?" In altre parole: "Qual era il vero problema degli ospedali psichiatrici?"

www.fioriti.it

Ippoterapia
Istruzioni per l'uso

Il modello delle
 Attività Equestri Integrate

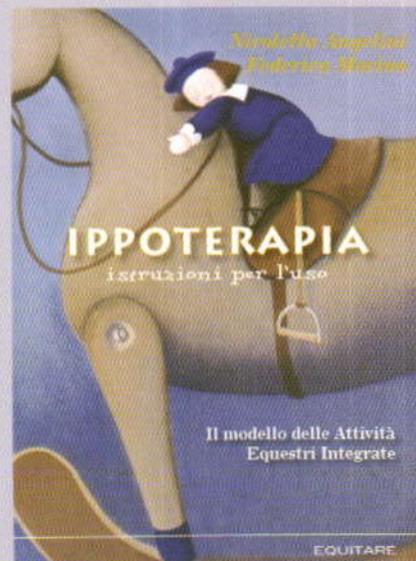
Nicoletta Angelini - Federica Marino
 Equitare, 2006

Il titolo, se non fosse una citazione, sarebbe megalomane: impossibile credere che in un libro, per quanto documentato, si possano fornire istruzioni per l'uso per quella pratica ormai comunemente definita ippoterapia e tanto ricca di contenuti e sfumature.

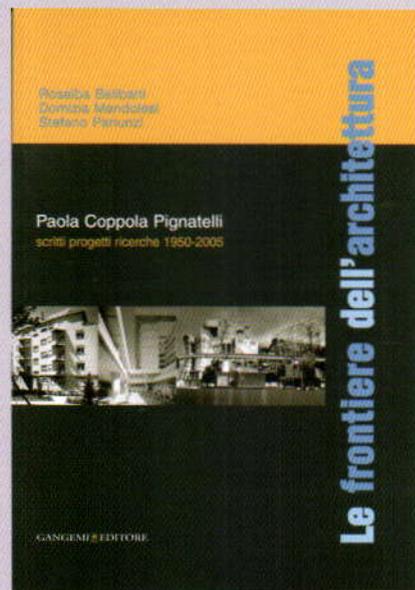
Le istruzioni per l'uso —che Georges Pérec applicava alla vita— riguardano qui la Riabilitazione equestre, e anche chiamarla genericamente *ippoterapia* è una provocazione: quando l'ippoterapia entra in una rivista di moda per presentare accessori ispirati al mondo del cavallo, significa che il termine ha avuto successo al di fuori del settore sociosanitario, che si è banalizzato. Questo libro cerca di tornare al contenuto etimologico del termine e racconta —prova a raccontare— il senso della *terapia con il cavallo* a partire dal rapporto storico che lega esseri umani ed esseri equini.

Uomo e cavallo, una relazione millenaria che negli ultimi decenni ha assunto nuove forme, che dimostrano non solo la piacevolezza delle frequentazioni "umano-equine", ma anche la loro utilità, quando l'umano è svantaggiato. Il legame profondo tra uomo e cavallo nasce nell'inconscio, cresce nel simbolo, nella storia e nella cultura e trova un senso nuovo nella cosiddetta ippoterapia: termine ormai di moda per una realtà tanto attuale quanto ancora fluida e ricca di interrogativi.

Cos'è? A chi è destinata? Perché il cavallo più di altri animali? Come funziona un maneggio? Quali le garanzie minime per le persone e i cavalli coinvolti nell'ippoterapia? E soprattutto: funziona? In che modo? Perché? La risposta è: sì, funziona, grazie a un semplice ingrediente che è forse possibile rintracciare in queste Istruzioni per l'uso. Tutto in una parola, "relazione", un concetto qui illustrato da prospettive molteplici, per un approccio globale alla questione, volutamente polidrico: etologia, psicoanalisi, benessere animale e aspetti gestionali del settore riabilitativo. Una visione "olistica" per una realtà complessa, che prende forma e senso solo nell'integrazione dei più diversi punti di vista. Il volume raccoglie le riflessioni e i risultati dell'esperienza più che decennale dell'associazione L'Auriga Onlus. Nata nel 1993 per "favorire, diffondere e praticare tutte le attività al cui centro si ponga in qualsiasi modo il rapporto tra l'uomo e il cavallo", L'Auriga ha dato vita a un Centro di Attività Equestri Integrate in cui si applica quanto qui illustrato, nel rispetto del benessere umano e animale. Colleghi e coterapeuti, uomo e



cavallo sono infatti individui diversi ma dotati di pari diritti e dignità e l'uguaglianza nella diversità è alla base delle attività de L'Auriga: una scelta fondante, imprescindibile, faticosa.



Le frontiere dell'architettura

Paola Coppola Pignatelli.
 Scritti progetti ricerche 1950-2005

Rosalba Belidani, Domizia Mandolesi,
 Stefano Panuzzi
 Gangemi Editore, Roma, 2007

Le frontiere dell'architettura sono quelle fasce di confine entro le quali confluiscono saperi che si incontrano e si fertilizzano a vicenda.

Questo libro esplora le frontiere dell'architettura indagate da Paola Coppola Pignatelli, nella convinzione che le connessioni interdisciplinari influenzino la sensibilità del progettista suggerendo modalità più adatte a concepire l'architettura nel contesto attuale; la complessità e il relativismo che lo caratterizzano richiedono, infatti, approcci non univoci ma trasversali tra le discipline, con un'attenzione sempre maggiore per le scienze umane. Strumenti e metodi disciplinari, valori formali ed espressivi dell'architettura devono pertanto poter avvalersi della semiotica come della psicologia, dell'antropologia come della comunicazione.

Leit motiv del volume è lo spazio architettonico, oggetto fondamentale della ricerca di Paola Coppola: uno spazio destinato in prima istanza alla vita della gente, influenzandone i comportamenti, traducendone i desideri, provocandone le emozioni. Un modo questo di intendere lo spazio architettonico che rende il libro un prezioso contributo alla crescente attenzione dimostrata nella contemporaneità per l'architettura da abitare e per le scienze della vita.

www.gangemeditore.it

CAPALBIOART

CINEMA E ALTRO

VII Rassegna internazionale del lungometraggio

Integrazione e pari opportunità:
Il cinema nella società multiculturale

dal 27 luglio al 14 agosto
Piazza dei Pini, Capalbio

rinnova l'abbonamento a eidos
e riceverai l'ingresso gratuito a due film della rassegna

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008