

epidos

cinema psyche e arti visive

cinema e commedia

approfondimenti
Il senso profondo
della fiction

l'intervista
Dante Spinotti

nel film
Caramel
Juno

l'altro film
Riccardo Tozzi

arti visive
Mario Sandro
Riccardo Sabbadini



CD:0-3R 1^A Revisione

**Classificazione diagnostica
della salute mentale
e dei disturbi
di sviluppo nell'infanzia**



GIOVANNI FIORITI EDITORE

parole d'altro genere

Elena Liotta
A modo mio

Donne tra creatività e potere

Edizioni
Magi

eidos

cinema psycho e arti visive

cinema e commedia

a cura di Lori Falcolini ed Emanuela Ferreri

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

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

www.eidoscinema.it

Distribuzione

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

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 20 € Segreteria abbonamenti: segreteria@eidoscinema.it Giovanni Fioriti Editore www.fioriti.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, Elisabetta Salvatorelli, Ignazio Senatore, Lidia Tarantini, Fabio Troncarelli, Malde Vigneri.

Hanno collaborato in questo numero: Claudio Arnetoli, Luisa Barbato, Jean Marc Caïmi, Lulù Cancrini, A. Capasso, Giorgio Caputo, Enrico Menduni, Lella Ravasi, Federico Russo, Alice Sivo, E. Sassanelli.

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 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 Salvatorelli, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario marzo- giugno 2008

4 editoriale
Cinema e commedia

6 approfondimenti
Televisione
di E. Menduni



10 l'intervista
Dante Spinotti
di L. Falcolini

15 cinema e psycho
Il gusto
di L. Barbato

18 nel film
cinema e commedia
Caramel
di L. Ravasi



34 film cult
Monthly Python
di L. Tarantini e J. M. Caïmi

Junò
di A. Sivo
L'età barbarica
di A. Angelini
Cous Cous
di F. Troncarelli
La dea dell'amore
di C. Arnetoli
Breakfast on Pluto
di L. Cancrini
Risate sul lettino
di I. Senatore
Commedia all'italiana
di S. Mangoni

36 il personaggio
Carlo Verdone
di Pia De Silvestris

38 docu film
L'origine del male
di E. Salvatorelli

40 film corto
Pillole di bisogni
di G. Caputo



42 l'altro film
Sul crinale
del nuovo cinema italiano
di B. Massimilla

46 arti visive
A. Capasso & E. Ferreri
di E. Salvatorelli
Mario Sandro
di E. Ferreri
La "n dimensione"
di G. Sassanelli

60 esperienze
Il cinema che fa bene
di F. Russo

62 la suggestione
Commedia umana
di M. Vigneri



61 eidos-news
Fourth European
Psychoanalytic Film Festival
Plexus Black Box

nel prossimo numero

cinema e infanzia

cinema e psycho
La guerra dei fiori rossi
di Pia De Silvestris

esperienze
Lo sguardo di una bambina
sul cinema
di Barbara Massimilla

arti visive
L'illusiva mangiatrice
di fiori
di Alida Epremian

Massimo Troisi e Lello Arena (*Ricomincio da tre* Troisi, 1981):

-Chello ch'è stato è stato...basta, ricomincio da tre.

-Da zero.

-Eh?

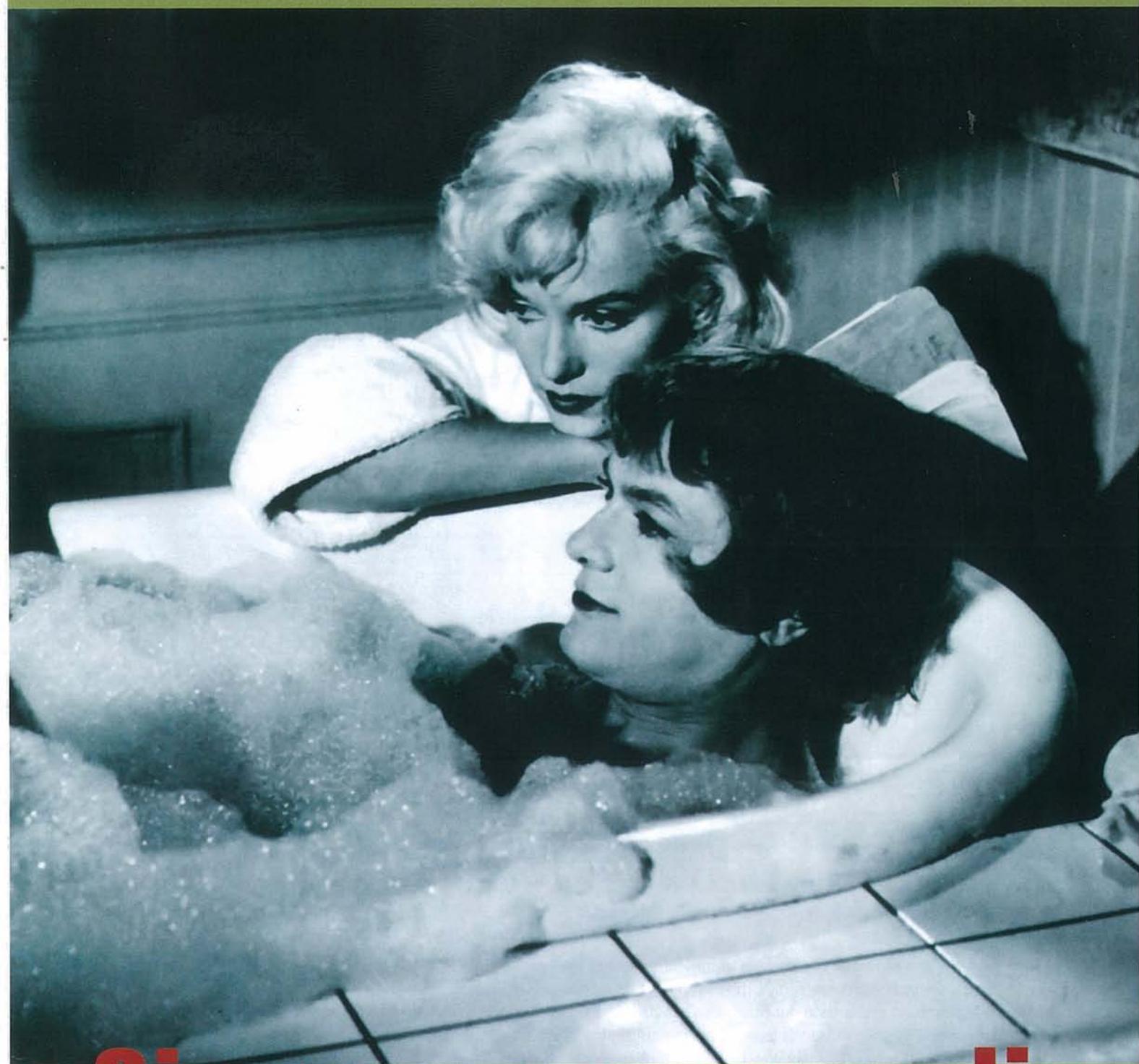
-Da zero: ricomincio da zero.

-Nossignore, ricomincio da...cioè...tre cose me so' riuscite dint'a vita, peccché aggi'a perdere pure chelle? Aggi'a ricomincià da zero? Da tre!

Quando abbiamo deciso di dedicare un numero di **eidòs** alla commedia, ci siamo subito posti il problema di quale taglio dare a questo genere così ampio e complesso, le cui radici si allungano fino alla Grecia, dove la commedia nasce nel teatro intorno al sec. VI a. C. Ma già prima di tale periodo si ha notizia di rozze farse recitate da attori mascherati con enormi sederi e grandi falli; ed anche di cortei, probabilmente legati ai riti agresti, con canti in onore di Dioniso, il dio dell'ebbrezza, del rinnovamento e del superamento delle inibizioni. La parola greca Κωμῳδία è, infatti, collegata etimologicamente a κῶμος, processione bacchica o festa, e ᾠδή, canto. C'è quindi un legame originario di questa forma di drammaturgia con 'il lieto fine' nel doppio significato di divertimento e fiducia nel futuro. Non a caso Northrop Frye, uno dei maggiori critici letterari del Novecento che ha teorizzato quattro forme archetipiche di narrazione, dice che la commedia è espressione del Mythos della Primavera. Alla luce di quest'ottimismo, che sa/vuole sperare perché "a da passà 'a nuttata" (*Napoli Milionaria!* di E. De Filippo, 1944) oppure che riesce a trovare per i problemi soluzioni alla portata di chiunque, le commedie d'ogni paese rappresentano le rispettive società come sono, oggi, anche quando parlano del passato o della storia dei padri. Tutto viene 'registrato' impietosamente: la disonestà della politica, gli stereotipi, la multietnicità con le intolleranze reciproche, il crogiuolo d'identità sessuali, le solitudini, la distruzione della famiglia, la sfiducia nell'amore che dura, gli 'ismi' di ogni genere, i tic e le ossessioni, le manie inconsapevoli. I contenuti sociali più duri restano sullo sfondo, perfettamente riconoscibili ma senza spargimento di sangue, ossia con tutte le convenzioni del genere, perché lo spettatore stia tranquillo - come dice lo sceneggiatore Robert McKee - che se anche i personaggi si trovano nell'inferno, le fiamme non riusciranno a bruciarli. Nella commedia non esistono gli 'eroi' degli altri generi cinematografici tutt'al più le storie parlano di personaggi che credono d'essere invincibili guerrieri, come Otto West (Kevin Kline in *Un pesce di nome Wanda* di Michael Crichton, 1988) che legge Nietzsche senza capirci niente ed è preda di passioni tremende; oppure millantatori irresistibili come il mitico Brancaleone da Norcia (Vittorio Gassman in *L'armata Brancaleone* di Mario Monicelli, 1966) metà 'samurai' e metà straccione che si definisce un gran condottiero ma ha alle spalle soltanto un manipolo di sbandati. Ogni punto di vista e appartenenza (la commedia italiana, inglese, tedesca, hollywoodiana, bollywoodiana etc) è un genere cinematografico ma anche televisivo, l'ultimo approdo della comedy. Appartengono ai mille volti della commedia sottogeneri nati oggi e ieri dall'humus della vita e dal teatro: la satira, la farsa, la parodia, la commedia sentimentale, quella demenziale o d'azione, la slapstick e la screwball, la blackcomedy, la fantasy, il film comico intelligente, bonario, caustico o sguaiato, la sitcom, il neonato sit-spot. I confini di questo genere millenario vanno allargandosi sempre di più ibridandosi con gli altri. Se ciò, da una parte, ha creato maggiori possibilità espressive, dall'altra, però, lascia talora un dubbio nello spettatore (ed anche in qualche critico cinematografico) di fronte a certi film che sollecitano emozioni contrastanti: si tratta di un dramma umoristico o di una commedia un po' troppo amara forse perché viviamo, come dicono i due psichiatri Miguel Benasayag e Gerard Schmit, ne *L'epoca delle passioni tristi* (Feltrinelli, 2004)?

Il genere cinematografico passa dal sapere degli addetti ai lavori allo stato d'animo e al temperamento dello spettatore che di ogni film si fa il 'suo' film, nel buio di una sala cinematografica, in casa davanti al piccolo schermo della televisione o nel mondo di fronte allo schermo mini di un cellulare. E così l'ottimista, per esempio, si lascerà sedurre dal romanticismo irriverente e dalla forza trainante della speranza nel dramma-commedia di Meggie (Marianne Faithfull in *Irina Palm* di Sam Garbarski, 2007), una donna mite e coraggiosa che per amore del nipote gravemente ammalato si trasforma in operatrice del sesso dalle mani d'oro e dall'appeal erotico-casalingo. Il pessimista, invece, vedrà soltanto il lato drammatico in un film come *Mio fratello è figlio unico* di Daniele Luchetti (2007) non aprendosi all'ironia e all'umanità con cui il regista racconta gli scontri familiari e sociali, in Italia, negli anni sessanta-settanta. Soprattutto non si aprirà alle immagini di fiducia nel futuro del 'lieto fine' in cui la famiglia si unisce intorno al bambino del fratello comunista ucciso - simbolo della possibilità di riconciliare gli opposti - ri/cominciando finalmente a vivere. In **eidòs** *cinema e commedia* ci siamo aperti a punti di vista diversi, profondamente convinti che "nessuno è perfetto" (*A qualcuno piace caldo*, Billy Wilder 1959). ●

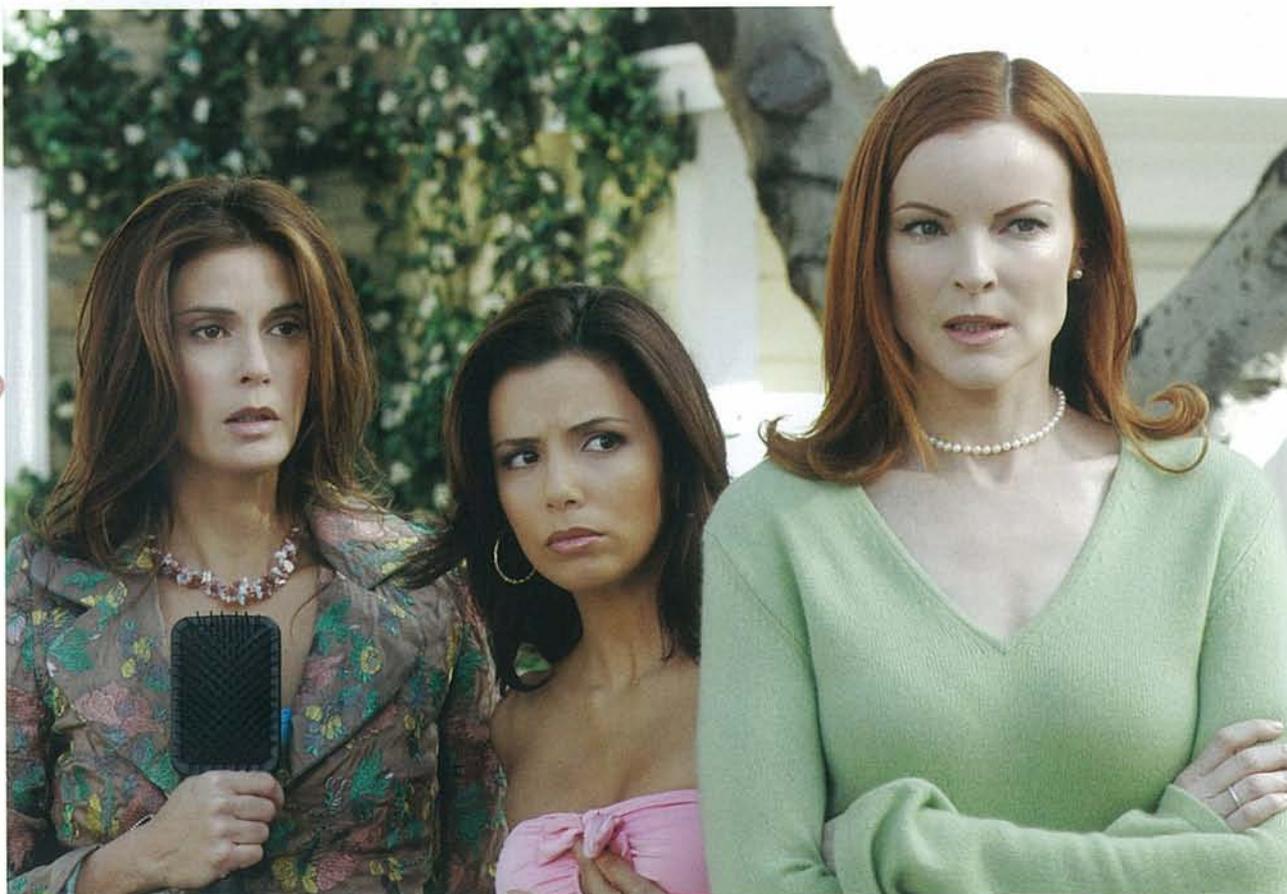
Lori Falcolini



Cinema e commedia

In copertina: Marianne Faithfull in *Irina Palm*, regia di Sam Garbarski

Marilyn Monroe e Tony Curtis
in *A qualcuno piace caldo*, regia di Billy Wilder



Televisione: Il senso

Molte persone non si rendono conto del significato che ha per la gente comune il racconto seriale di finzione in televisione. Si limitano ad esaminarlo dal punto di vista di chi si nutre di cinema d'autore, spettacoli teatrali, pagine culturali di quotidiani con il loro implacabile sistema di valutazione (stellette, quadratini, faccette sorridenti o corruciate) che accompagna ogni prodotto dell'industria culturale da loro preso in considerazione. Un paragone dunque di natura estetica sorretto dai valori culturali di un ceto medio-alto urbano. E' appena il caso di aggiungere che gli stessi quotidiani generalmente disprezzano la televisione, salvo aprire le loro pagine migliori ad ogni micro-notizia o pettegolezzo riguardante i divi del piccolo schermo, i programmi, le schermaglie parlamentari attorno alla politica in televisione e alla "governance" politica del sistema radiotelevisivo.

Sottovalutazioni e generico disprezzo sembrano classificare la tv come un genere basso. Come altri media così classificati (il fumetto, la radio, il cinema popolare), disprezzati fin-

ché sono forti ed egemoni, diventati poi oggetti di culto, riscoperti da critici che più a sinistra non si può, riabilitati, rimessi in circolazione, magari come supplementi o gadget degli stessi quotidiani. Il problema è che l'egemonia televisiva dura da un bel po' e questo giudizio sommario si è ormai come ossificato, stabilizzato. Da studioso della tv potrei dire che il mezzo è ormai vecchiotto, esibisce un gran potere proprio perché lo sta perdendo e quindi fra qualche anno il Goffredo Fofi della situazione (per capirsi, il critico che riabilitò Totò, prima considerato dai più – anche se non da tutti, vedi Pasolini – icona qualunque) non mancherà di affibbiare il termine "cult" a Raffaella Carrà o a *Centovetrine*.

Per capire un po' meglio questa tv bisogna prima di tutto riflettere sulla sua natura domestica. Essa rientra in un potenziamento della casa familiare (e dunque della sfera privata) che è in atto da metà dell'Ottocento, quando cominciarono gli allacciamenti del gas, dell'acqua, poi della luce e, non a caso, i media. La casa andava "in rete" (una rete

ancora fisica, fatta di tubi e cavi) e veniva potenziata: si potevano svolgere a domicilio attività ricreative e culturali prima precluse ai più e riservate ai ricchi. Se prima lo spettacolo era tipico dello spazio pubblico (fiere, teatri, circhi, cantastorie), adesso si divideva in due: una parte diventava sempre più imponente, pubblica, rituale, e ci porta al cinema, rito scopico collettivo consumato in un ambiente immersivo (la sala), in compagnia di amici, socialmente rilevante. L'altra parte, semplificata, stava dentro la casa: la pianola (il pianoforte meccanico che non richiede di conoscere la musica), il giradischi, poi la radio e la tv. Questo potenziamento naturalmente privilegiava chi sta più in casa e ha più difficoltà a percorrere lo spazio pubblico: donne, bambini, anziani, famiglie che non vivono in città.

La radio e poi la tv sono servizi a rete (una rete immateriale, fatta di onde), che riforniscono la casa di un approvvigionamento continuo di suoni e di immagini, come fa l'acquedotto per l'acqua. Se abbiamo sete possiamo comprare una bottiglia di acqua minerale nello spazio pubblico: un'acqua etichettata, di alta qualità, costosa. La logica dell'acquisto di un libro o di un disco, o di un biglietto cinematografico. L'acqua ha una sua misura, un litro e mezzo, come un film dura un'ora e mezza, poi finisce. Ma per placare la nostra metaforica sete, se siamo connessi ad un servizio a rete, l'acquedotto, possiamo aprire il rubinetto, da cui in ogni momento uscirà tutta l'acqua che vogliamo, di scarsa qualità e di prezzo irrilevante. L'acqua non finisce,

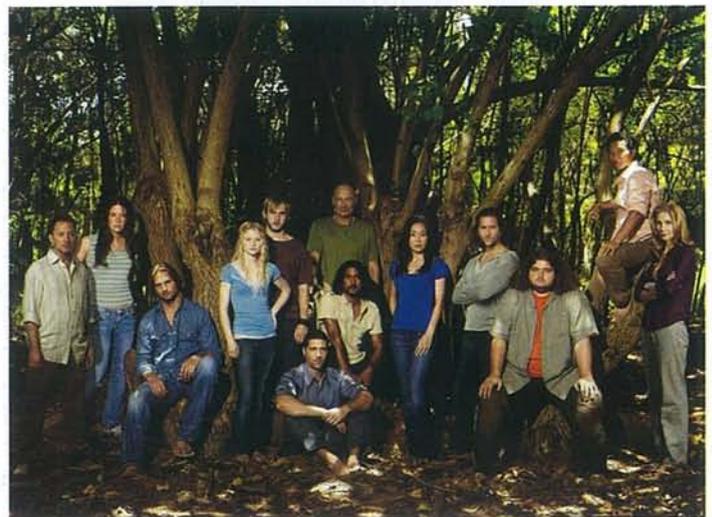
di Enrico Menduni



profondo della fiction

continua a uscire finché non serriamo di nuovo il rubinetto. Diciamo che l'acqua minerale è lo spettacolo cinematografico, quella del rubinetto la televisione.

Essa è dunque un mezzo della quotidianità. Molti entrano in casa e, come accendono la luce, accendono la televisione. Essa può rimanere accesa sempre. Non ha bisogno di un tempo proprio, di vestirsi e di uscire, è sovrapposta ai ritmi della quotidianità. E' incistata nella vita familiare, si congiunge con i riti familiari, tiene compagnia, genera conversazione. Ma questo non basta: diversamente dal cinema essa si rivolge a noi: dallo schermo persone sorridenti ci sorridono, ci pregano di rimanere con loro, a condividere esperienza. Al cinema nessuno ci dice buonasera, tutto avviene come se noi non ci fossimo. Inoltre mentre il cinema è il senno del poi, giunge sempre dopo i fatti che racconta, la tv ha la possibilità di andare in diretta. E' vero che non sempre utilizza questa facoltà, e certo non per il racconto di finzione, ma una particolare ebbrezza della simul-



taneità le rimane attaccata. Infine la tv fa molte cose insieme. Il giornale è prevalentemente informativo, il cinema soprattutto narrativo. La televisione è insieme informativa (il telegiornale), testimoniale (la diretta), narrativa (la fiction) e in più intrattenimento e perfino un po' di cultura. Queste in realtà sono distinzioni pedanti: la gente fa un frullato misto, aiutata dal telecomando e dalla molteplicità dei canali, di tutti questi generi. Magari considera narrazione un brano del telegiornale, intrattenimento la telepolitica o testimoniale il reality show. Difficile comunque dargli torto.

Insomma si può criticare la tv finché si vuole, ma si deve sapere che svolge funzioni complesse ed è un insieme di "mondi persistenti" ben più complesso di uno spettacolo in teatro o al cinema che comincia e finisce. Cosa sono i "mondi persistenti"? E' un'espressione che si usa per Internet ma pensate ad un negozio di scarpe in cui siete entrati due anni fa e in cui tornate oggi, perché avete deciso di comprarvi un nuovo paio di scarpe. Per voi il negozio è servito solo in queste due occasioni, quelle in cui vi siete "collegati" ad esso, ma nel frattempo esso è stato tenuto aperto, pulito, illuminato, rifornito di calzature che voi non avete mai degnato di uno sguardo, pronto ad accogliere la vostra richiesta appena entrate, senza rimproverarvi per la vostra assenza. Pensate ad un amante sparito d'improvviso, che torna dopo dieci anni e il/la partner che riprende la relazione come se niente fosse, senza neanche chiedere dove sei stato. La televisione potete accenderla in qualunque momento, e c'è sempre qualche cosa pronta per voi, che stava già funzionando prima che voi vi sintonizzaste.

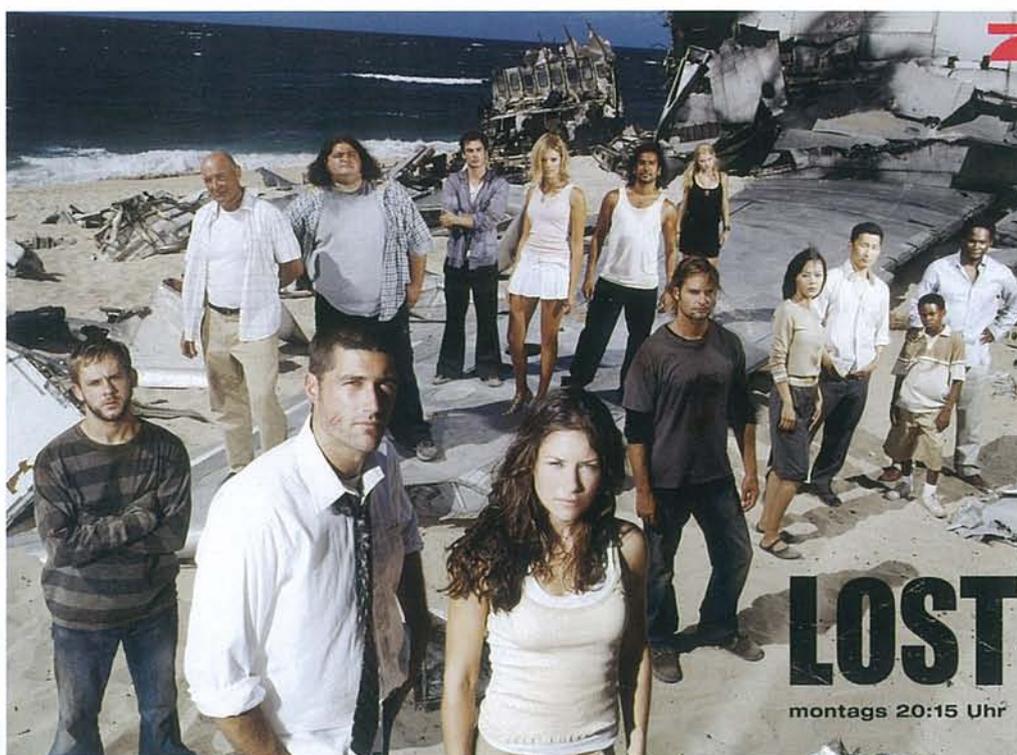
Veniamo adesso alla finzione. La fiction è una parte centrale dell'intrattenimento televisivo per ragioni strutturali. Lo spettacolo di finzione richiede che lo spettatore accetti di considerare provvisoriamente vero quello che notoriamente è invece una costruzione di fantasia e non sempre credibile. Noi accettiamo questa "sospensione" dell'incredulità nella previsione di guadagnarci qualche cosa, cioè il nostro piacevole intrattenimento o un arricchimento culturale. Il contratto che lega lo spettatore della fiction all'emittente è dunque un contratto esplicito e particolarmente forte, perché comprende una rinuncia (a criticare la scarsa verosimiglianza) in cambio di un'aspettativa di piacere; e dunque è qualcosa di molto simile alla fedeltà, una virtù di cui la televisione ha oggi, nella molteplicità dei canali disponibili, un grande bisogno.

Per gli stessi motivi la fiction oggi ha un andamento seriale, di cui invece il cinema non fa uso se non di rado, salvo per la presenza in più film degli stessi divi e temi o, per il pubblico colto, degli stessi registi. Il racconto si sviluppa in cicli che possono essere anche molto lunghi, o anche interminabili: *The Guiding Light*, *Sentieri*, è andata in onda dal 1937 al 1975, prima in radio e poi in tv. La narrazione può procedere per anni e anni introducendo nuovi personaggi ed eliminandone altri. Il senso della narrazione è plurimo: l'episodio deve avere una forma compiuta, ma deve essere

parte di una saga, in cui si intrecciano le vicende di più personaggi (anche venti-venticinque nelle più complesse) secondo un sapere ciclico che è molto antico nella storia umana e, come per i cantastorie, prevede molte ripetizioni e molta tolleranza (il cinema non ne ha alcuna) per coloro che si distraggono, devono andare di là a rispondere al telefono, o perdono – Dio non voglia – qualche puntata. Tutti gli episodi devono essere diversi, ma anche assomigliarsi, per creare un clima di famiglia. Poiché questo si svolge nell'intimità familiare, sul divano del salotto o su un mobile della cucina, di fronte a persone in vestaglia, con i bigodini in testa, a letto, nella loro privatezza, è facile considerare questi prolungati appuntamenti quotidiani come un'estensione unilaterale della propria vita affettiva.

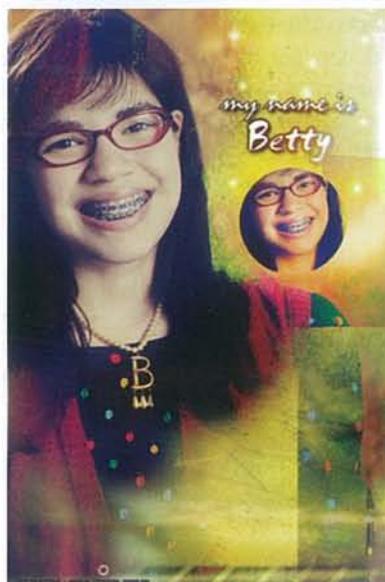
Chi della televisione ha un ricordo vago, e vedeva solo i vecchi telefilm (o serie televisive, in inglese *series*) non può rendersene conto. I protagonisti erano senza memoria; l'episodio era concluso in sé, non c'era un ordine predefinito delle puntate e la sequenza poteva essere alterata senza che nessuno se ne accorgesse. I personaggi rimanevano uguali a se stessi, non crescevano psicologicamente né impattavano mai con eventi della sfera pubblica, né facevano riferimento a luoghi o eventi storici determinati. Il Tenente Colombo o Perry Mason non imparano mai da se stessi, non ricordano mai un altro caso; risolvono in mezz'ora un delitto con un colpo di scena, il che è un capolavoro di sceneggiatura, ma non incontrano mai qualcuno che appartiene a un altro episodio. E' difficile innamorarsi di qualcuno che non parla mai del proprio passato, che non si sa dove abiti e in che tempo viva. Questi telefilm avevano i loro appassionati, come i Gialli Mondadori, ma non un coinvolgimento patetico, sentimentale, passionale, affettivo.

Ciò avviene con altri generi che oggi sono molto diffusi. Le "Soap operas" sono commedie sentimentali dall'infinito numero di puntate (di 25'), sempre imperniate sulle traversie amorose di pochi personaggi fissi, così chiamate perché un tempo sponsorizzate dalle industrie dei detersivi. Di provenienza radiofonica. La struttura narrativa è caratterizzata da lentezza, ciclicità e ridondanza nel presentare informazioni e contenuti. La "Sitcom" (*Situation comedy*) è una commedia di carattere brillante, spesso umoristico. E' realizzata in interni ed è composta da quadri familiari con personaggi fissi di cui emergono periodicamente tratti caratteristici; programmata in orari relativamente pregiati (nel tardo pomeriggio tutti i giorni, o nel week-end) ha personaggi più caratterizzati psicologicamente. La sitcom, che tipicamente dura mezz'ora, è animata da un dialogo vivace con molte battute, spesso con sottofondo di risate e applausi, che deriva dall'usanza americana di riprenderla in un teatro, davanti a un vero pubblico. La struttura narrativa è vicina a quella del teatro leggero e del cinema di consumo americano. La "telenovela" è una variante latina della soap opera dove l'elemento sentimentale è più cupo ed ele-



mentare e gli affetti sono un mondo geloso e chiuso. La televisione italiana ha fatto un largo uso di fiction importata dagli Usa. Ciò avveniva per il basso costo di questi prodotti e il gran numero di puntate disponibili, e per deviare sulle proprie reti l'immagine di successo dell'America. Da dieci anni circa si produce anche in Italia in quantità sempre più ingenti. *Un posto al sole* e *Vivere* sono state le prime soap italiane; serie di successo (*Montalbano*, *la Squadra*, *Distretto di Polizia*) hanno gradualmente occupato il palinsesto, oggi sfidate da prodotti americani straordinari e costosissimi, diffusi in Italia prevalentemente da Sky sui canali Fox, come *CSI*, *ER*, *Ugly Betty*, *Desperate Housewives* e soprattutto *Lost* che ha tratto dalle varie "isole" (dei famosi, *Survivor*) tutto ciò che si poteva estrarne.

La struttura della finzione televisiva si è quindi progressivamente sviluppata nel proporre al telespettatore domestico accessibili processi di identificazione e di mimesi che, insieme rappresentano un allargamento della sua vita affettiva. Questo naturalmente ha carattere virtuale e asimmetrico, secondo un paradigma già presente nei fan di qualche divo, cantante o sportivo: il fan ama il divo, che neanche lo conosce e non lo ricambia salvo fornire generici e collettivi feedback, prodotti da qualche ufficio marketing, alla comunità dei suoi appassionati. L'unilateralità di questo "amore" è evidente e non ignota anche a chi lo pratica, che tuttavia procede con una "sospensione dell'incredulità" già presente nell'identificazione con lo spettacolo filmico. Del resto, se siamo contenti del lieto fine di una pellicola, pur conoscendone il carattere funzionale, perché non dovremmo godere anche del generico sorriso che qualcuno ci rivolge dallo schermo? Possiamo considerare illusorio tutto ciò, ma sempre rispettando i modi talvolta affannosi con cui le persone si aiutano a vivere. ●



di Lori Falcolini

Intervista a Dante Spinotti

Il linguaggio della luce

Tre Nominations all'Oscar per la fotografia di *Heat-La sfida* e *Insider-Dietro la verità* (regia di Michael Mann) e *L.A. Confidential* (regia di Curtis Hanson), numerosi riconoscimenti, Dante Spinotti è uno dei maggiori direttori della fotografia a livello internazionale. Nel 1986, con *Manhunter-Frammenti di un omicidio* (Michael Mann) ha iniziato la collaborazione con Hollywood; da anni vive e lavora negli Stati Uniti. Lo abbiamo incontrato a Roma in occasione di un seminario sulla fotografia nell'ambito della Festa del Cinema.

Lo spettatore capisce fin dalla prima inquadratura a quale genere cinematografico appartiene il film, sa che soffrirà, avrà paura, gioirà. Forse è anche questione di luce?

Quando parliamo di cinema, parliamo anche di un linguaggio molto specifico. Per me, il linguaggio inizia dalla prima parola scritta sul copione ed è rappresentato da tutte le scelte che si fanno da quel momento fino al completamento del film. Niente è casuale. La luce è uno degli aspetti fondamentali del film. Intanto ha una funzione selettiva,

illumina quello che vuoi sia rappresentato, dall'inquadratura all'intero film. Il cinema è forse l'unica forma d'arte che si basa sostanzialmente sulla riproduzione di una realtà: mentre un libro lo leggi immaginandoti dove e come i personaggi possano essere; la pittura sappiamo che può dare emozione anche semplicemente con una tela tagliata; il film, invece, dà un'emozione se c'è un elemento reale che viene rappresentato. Se tu vedi una donna che piange o che ride ricevi emozione da questa immagine perché ne riconosci la realtà. Quindi la funzione della luce è di selezionare quello che vuoi trasmettere, di costruire un'atmosfera che può essere reale, iperrealistica, surreale, senza dimenticare poi la funzione anche dell'uso della macchina da presa, le due cose vanno molto insieme. Se usi uno stile documentaristico e molto reale nell'aspetto illuminante anche l'uso della macchina da presa sarà un modo documentaristico. La luce può essere drammatica. Come dice Vittorio Storaro, l'ombra ha a che fare con l'inconscio, mentre la luce con il conscio. Se in un'immagine hai un'enorme zona d'ombra, hai a che fare con l'inconscio ma anche non sai cosa ci può essere; anche questo è un elemento di trasmis-





sione d'informazione, di racconto di storia, di suspense o forse una gioia estetica.

In psicologia e nel linguaggio comune si usano i colori come metafore di emozioni. Come usi il linguaggio della luce per dare ad un personaggio determinate caratteristiche psicologiche?

Intanto credo che nessuno di noi sia un artista, non lo è il regista, non lo è l'architetto o la persona che disegna i costumi, ma un film può essere un'opera d'arte; se lo è, è perché c'è una combinazione d'interventi che viene da differenti parti che funzionano con lo stesso intento. Il colore. Una delle cose più elementari è che se il colore ha un rapporto con la realtà, è certo che il blu ti dà un senso di distanza, come il cielo quando sei di fronte ad un paesaggio, il verde ti dà il senso della natura; ma è anche vero che il blu può essere estremamente romantico e il verde usato con dei neri, con dei viola o dei magenta può avere una valenza inquietante.

Ci sono anche studi sulla psicologia del colore. Tendo a evitare, per esempio, i rossi in scene monocromatiche per-

ché immediatamente il tuo occhio, se passa una macchina rossa dietro la scena di attori, invece di continuare a guardare gli attori va a finire dietro. Puoi usare i colori in modo che ti portino un certo tipo di rappresentazione ambientale - una stanza con tutti verdi dà un senso di opulenza - ma puoi usare i colori anche in senso contrastante. In *Manhunter* quando l'assassino crede di vedere che tra l'oggetto del suo amore, la ragazza cieca, ed il collega di lavoro che l'ha accompagnata alla porta di casa ci sia un rapporto amoroso, la sua violenza esplode. Abbiamo rappresentato questo con una luce viola che esce dalla finestra all'improvviso, come un'immagine metafisica o iperrealistica. Lo stesso colore viola lo abbiamo usato in quel film quando il detective guarda la cella interamente bianca di Hannibal Lecter, lo psichiatra cannibale, e dei colori viola strani escono fuori dal lavandino, dalla libreria, dai libri. In *Manhunter* abbiamo usato i blu in modo estremamente romantico per le scene d'amore. Con Michel Mann ci fu uno scambio in quel film: lui m'introdusse al dramma e al senso di pericolo e di suspense, all'incertezza che dà il colore verde, io invece lo introdussi al colore blu. In una

**Kevin
SPACEY**

**Russell
CROWE**

**Guy
PEARCE**

**Kim
BASINGER**

**Danny
DeVITO**

Todo
es sospechoso...

Todo el mundo
se vende...

Y nada
es lo que parece.

L.A. Confidential

REGENCY ENTERPRISES ARNON MILCHAN / DAVID L. WOLPER "L.A. CONFIDENTIAL"
KEVIN SPACEY RUSSELL CROWE GUY PEARCE JAMES CROMWELL DAVID STRATHAIRN KIM BASINGER DANNY DEVITO JERRY GOLDSMITH
RUTH MYERS BRIAN HELGELAND PETER HONESS, A.C.E. JEANNINE OPPEWALL DANTE SPINOTTI, A.C.E. DAVID L. WOLPER DAN KOLSRUD
BASED UPON THE BOOK BY JAMES ELLROY
SCREENPLAY BY BRIAN HELGELAND & CURTIS HANSON
DIRECTED BY CURTIS HANSON
CASTING BY MICHAEL NATHANSON
COSTUME DESIGNER CURTIS HANSON
PRODUCTION DESIGNER CURTIS HANSON
EXECUTIVE PRODUCERS ARNON MILCHAN CURTIS HANSON MICHAEL NATHANSON
PRODUCED BY CURTIS HANSON

PRELIMINARY
RATED R



REGENCY
ENTERPRISES
www.newregency.com/lacconfidential



Pendiente de calificación por edades



delle scene iniziali – la scena d'amore tra il detective e la moglie girata nella casa di fronte all'oceano - usai una serie densissime di gelatine blu alle finestre in modo che l'esterno (l'oceano) sembrasse quasi un effetto speciale, come se fosse un notturno girato di giorno, e allo stesso tempo c'era questo colore blu che rappresentava il rapporto tra i due.

Un colore o un certo contrasto che si ripete nel film può essere considerato un filo conduttore o il tema narrativo del film reso cromaticamente?

Certo, lo è in molti casi. Ultimamente ho girato un film che si svolge tra la fine degli anni '60 e i primi '80, c'è quindi un riferimento iconico alla situazione dell'epoca dove i colori erano diversi; a noi interessava una fotografia abbastanza monocromatica. Ci può essere un motivo d'atmosfera per cui si vuole stare sui toni caldi o freddi. Abbiamo usato, per esempio, molti blu-verdi per *Heat-La sfida* perché sono colori a tonalità più cinetica, mentre i colori caldi - il rosso o l'arancio, un tono di colore tendente verso il giallo - danno un senso più rassicurante. Così se tu usi questi colori in una situazione non provochi sensazioni pericolose a meno che non li usi in modo contrastante con qualche altra cosa che succede sullo schermo. Ne *L'ultimo dei Mohicani* (Mann) la scena del massacro degli inglesi avviene in una valle che era stata preparata con due mesi di anticipo con piante con fiori arancio. L'idea era che in questa valle verdissima e serena - girammo in un giorno di sole, i colori erano esplosivi - si scatenava una delle scene più drammatiche del film.

Con quali registi ti sei trovato maggiormente in sintonia?

Idealmente, quando inizi un film, cerchi o hai qualche dato che ti dice che sarai in sintonia con quel regista, intanto perché è lui che ti cerca e mette insieme un gruppo di collaboratori e tu accetti il film anche perché sai che ci sarà un rapporto di comprensione. Il mio rapporto iniziale come direttore della fotografia è sempre con il regista ma lo è anche molto con la storia. Leggere il copione è forse l'apporto più forte perché ti dà sollecitazioni su cosa pensare, sulla costruzione del linguaggio. Poi c'è il

rapporto con lo scenografo, con il costumista e il truccatore. E' un mestiere il cui maggior fascino deriva dal fatto che è un lavoro di gruppo.

T'ispiri ad una certa pittura o cambi ogni volta?

Si lavora con l'immagine quindi qualsiasi cosa abbia a che fare con l'immagine è importante. Per esempio con *L'ultimo dei Mohicani* abbiamo cercato di fare un film in cui la natura avesse dimensioni quasi più grandi del reale, dove questi uomini piccoli interagissero in una natura più forte di loro, che determinava anche i loro destini. Allora avemmo riferimenti nella pittura di Bierstadt, paesaggista dell'800, di Rothko e anche del pittore tedesco Gaspar Friedrich. In *L.A. Confidential* abbiamo visto le fotografie di Robert Frank, un fotografo svizzero emigrato in America nei primi anni '50 che aveva un modo particolare di vedere la fotografia quasi che volesse togliere una certa realtà da quello che stavi vedendo per imporre lui la sua realtà.

Come dice Storaro, quando fai qualcosa su un set cinematografico, ti porti dietro 2000 anni di storia umana; in effetti usi tutto quello che hai, influenze che hai avuto da bambino, le tue memorie, i tuoi ricordi. Quando feci *L.A. Confidential* rappresentai Los Angeles degli anni '50 e siccome ho vissuto quel periodo da ragazzino, forse c'era dentro un certo ambiente, una certa luce...c'è qualcosa d'impalpabile a volte, che non sai neanche bene come descrivere, che ti porta a fare sì che capisci e riesci a fotografare una storia in modo migliore di un'altra.

Quali paesaggi interiori ti porti dietro?

Ho vissuto molto nel Veneto. A me piace l'ombra, l'oscurità, non riuscirei a pranzare al sole, a passare delle giornate sulla spiaggia, preferisco zone ombrose. Quando ero in terza media i voti erano appena sufficienti in quasi tutto meno che in disegno, riuscivo a disegnare molto bene le nature morte con la luce e l'ombra. L'aspetto solare può essere visivamente straordinario ma sono naturalmente attratto verso situazioni dove c'è l'ombra, il buio, il pericolo, dove c'è il mistero, forse, dove c'è la curiosità. Da dove questo derivi non lo so, forse è un combinazione di psiche o di come sei fatto fisicamente....

Anche di scelte di vita. Nel passaggio dall'Italia all'America, cos'hai perso o guadagnato?

E' un discorso molto più difficile. Il mio lavoro non ha schemi precisi come quello di un medico, capita in modo abbastanza casuale. Come si fa il cinema in Italia: per quanto ci siano moltissime similitudini, c'è forse uno spazio molto maggiore per l'improvvisazione anche nel grande cinema degli anni '70, il cinema di Fellini. Come si fa il cinema a Hollywood: è destinato ad essere preparato e organizzato e previsto prima, perché i costi sono molto più alti. La tradizione degli studi di Hollywood, la straordinaria competitività e il fatto che in America ci sia sempre stata una necessità di vincere al box office, ha portato il cinema americano ad una grande capacità di restare in contatto con il pubblico, sempre, e dal punto di vista del linguaggio e delle tecniche questa capacità è importante. In Italia si è persa moltissimo specialmente negli anni della televisione quando c'era solo la RAI, molti autori facevano un po' il film che volevano.

Il linguaggio per il cinema è così complicato, ci sono centinaia di soluzioni tecniche che puoi adottare quando inizi a preparare un sequenza, devi scegliere tra tutte queste possibilità...Mi era congeniale.

Molte commedie sono accostabili nei loro schemi narrativi a fiabe famose; *Pinocchio* (Benigni) è una vera favola. E'anche quella della tua infanzia? Ti sei servito di ricordi particolari?

Pinocchio l'ho letto da bambino...una favola che invece mi ha impressionato era la storia dei Nibelunghi, Sigfrido, il Valhalla. Mi ricordo ancora le illustrazioni del libro dove c'erano queste finestre gotiche con i vetri piombati, con queste luci scure, dark, che entravano dentro illuminando a malapena i personaggi. Quella storia la ricordo ancora adesso e mi porta subito un riferimento visivo. *Pinocchio* è un discorso un po' diverso; è veramente una fiaba. Donati, lo scenografo che è morto prima che uscisse il film, lo avrebbe voluto girare tutto in teatro di posa, in effetti, è stato impossibile. Io ho portato al film un apporto di effetti visivi speciali che nel 2001 non era poi così consuetudine come oggi. Dietro alle scenografie di Donati - erano straordinarie i palazzi avevano due facce, potevamo girarli perché erano montati su ruote, componendo strade - mettevo enormi panni verdi e blu in modo che poi, andando a girare in Toscana i cieli veri con gli uccelli e le nuvole in movimento, ci fosse questa integrazione tra favola e realtà. Un'operazione, devo dire, non completamente di successo anche sul piano visivo. Forse è vero che avremmo dovuto fare tutto in teatro, ma è anche vero che alcune cose fatte in teatro non erano poi così efficaci. Poi in realtà, ci sono delle situazioni in cui ciò che veramente conta per lo spettatore è la storia e la recitazione degli attori. Puoi avere un film assolutamente di grande bellezza visiva, di scenografie straordinarie ma se non c'è la drammaturgia, se manca una storia con il suo andamento emotivo...forse quel film avrebbe dovuto fare ridere un po' di più visto che c'era Benigni.



Mi sembra di capire che la commedia non è nelle tue corde.

No, anche se per qualche ragione particolare. Da un punto di vista interpretativo di un direttore di fotografia la commedia ha delle regole, devi vedere tutto, l'intero volto, cosa dicono e fanno gli attori; in questo senso, la commedia è una narrazione molto più semplificata. Dal punto di vista delle regole è molto meno interessante per noi anche se puoi avere una commedia realistica o straordinariamente elegante, quelle di Woody Allen, se pensi a *Manhattan* all'epoca in cui Gordon Willis era il migliore direttore della fotografia di New York e faceva cose veramente straordinarie...Una volta feci una lezione ad una famosa scuola di fotografia di cinema, a Rockport nel Maine, ed inventai una storiellina molto semplice e divertente che era una commedia; dovevo guidare io la regia perché era un gruppo di studenti e mi divertii moltissimo.

Se poi pensi ad un film come *Amarcord* (Fellini) che puoi definire commedia, anche da lì capisci quanto in effetti puoi raccontare la vita e la verità in senso anche drammatico e girare una commedia, ovviamente. Il dramma, se devo dire, mi attrae di più, però la commedia può raccontare la vita a volte anche meglio. ●

Dante Spinotti

Membro dell'ASC (American Society of Cinematographers) e dell'AIC (Associazione Italiana Autori della Fotografia Cinematografica) le cui sigle appaiono nei titoli di testa di un film accanto al suo nome, ha diretto la fotografia per il cinema e anche per la televisione lavorando sia con registi italiani (tra gli altri Ermanno Olmi, Salvatore Samperi, Lina Wertmüller, Gabriele Salvatores, Roberto Benigni) che americani (Michael Mann, Curtis Hanson, Peter Bogdanovich, Paul Schrader, Michael Apted, Sam Raimi, Brett Ratner e molti altri). Oltre ai già citati film ne ricordiamo alcuni della sua ricca filmografia: *La leggenda del santo bevitore*, *Il segreto del bosco vecchio*, *L'uomo delle stelle*, *Nell*, *Wonder Boys*, *The Family Man*, *Bandits*, *Red Dragon*, *After the Sunset*, *X-Men: Conflitto finale*, *Slipstream* inoltre *Women's Murder Club* (TV Series) *Prison Break* (Pilot, TV Series). Con registi di grande prestigio ha girato anche gli spot pubblicitari per Barilla, Dolce & Gabbana e altre ditte internazionali.

Il “gusto” del cinema, della televisione e della pubblicità

di Luisa Barbato



Il gusto degli altri è il titolo di un bel film francese di qualche anno fa della regista Agnès Jaoui che racconta la graduale emancipazione di un uomo dalle aspettative e dal gusto degli altri intorno a sé. Le trasmissioni televisive ci propongono al contrario immagini seriali che corrispondono al gusto di un generico Altro che è stato definito come il “pubblico”, se ci si accontenta dell’abusata definizione che colloca l’Altro in una dimensione completamente immaginaria. In realtà, è difficile dare delle connotazioni precise al sistema audiovisivo che dilaga intorno a noi. La tv, il cinema, internet, la pubblicità, i dvd fanno parte di una gigantesca trama che tende ad integrarsi sempre più. Viviamo nell’illusione che siano mondi separati e diversi, ognuno con i suoi spettatori, i

suoi “utenti” per usare un termine moderno, ognuno con un suo gusto, ossia con una sua sensibilità espressiva, e tutti insieme contribuiscono a rappresentare la rete di comunicazione di massa.

Il processo in atto si muove invece verso una progressiva integrazione e standardizzazione delle immagini e del modo di raccontarle, con il supporto della tecnologia e la trasformazione della produzione audiovisiva in immagini digitali. Sarebbe errato pensare che la standardizzazione sia nelle situazioni raccontate, anche se anch’esse superficialmente vi contribuiscono, ma si tratta piuttosto dello sguardo che narra, che vede, che indaga sulle cose e sulle persone, ed è uno sguardo che è stato a tal punto introiettato da tutti noi che

diviene di difficile definizione.

Si tratta di uno sguardo semplificato, generalizzante che esprime un modello di vita rassicurante e prevedibile. L'emblema di questa modalità di raccontare è la pubblicità i cui personaggi, anche quando sono rappresentati come volutamente negativi, sottostanno sempre a dei *cliché* precisi, sono medi nel loro modo di esprimersi, adeguati al vivere quotidiano, all'inseguimento di status sociali inaccessibili e di obiettivi materiali. La famiglia che vediamo nella pubblicità, ad esempio, si adatta perfettamente agli ideali di comunicazione e di efficienza che il nostro modello sociale si propone, così come le ambizioni dei singoli, siano essi professionisti o casalinghe, sono rivolte alla medesima idea di realizzazione personale, all'insegna del successo, o dei soldi, o della soddisfazione individuale, il mondo giovanile è allegro e comunicativo, gli anziani sono penserosi e saggi, i bambini ingenui e curiosi allo stesso tempo.

In realtà, viene continuamente riproposta la stessa visione dell'essere umano, del suo sentire e del suo modo di relazionarsi agli altri, in definitiva è la visione del nostro sistema sociale occidentale che viene veicolata principalmente tramite due modalità: la prima, di natura più tecnica, è la tipologia delle immagini e la seconda, più narrativa, è la scansione del tempo.

Tecnicamente le immagini pubblicitarie sono le più avanzate, la vera sperimentazione delle potenzialità tecniche viene effettuata proprio dalla pubblicità, ma questo il più delle volte si accompagna a un immaginario piatto, alcune volte addirittura volgare, con una corrispondenza quasi totale tra ciò che si vuole esprimere e i particolari mostrati, come dire che il potenziale evocativo è ridotto al minimo. Esiste nella rappresentazione pubblicitaria e di molta produzione televisiva una linearità delle storie raccontate, una compattezza e sequenzialità della narrazione che vengono considerate come le più vicine alla realtà.

Ma si tratta di una realtà senza discontinuità, senza frammentazione, con una evidenziazione dell'orrore quasi auto giustificata. L'orrore televisivo o pubblicitario è infatti spesso dotato di una coerenza interna che, da una parte, lo amplificano, dall'altra, rischiano di nascondere l'essenza vera dell'orrore: la mancanza di senso profondo, l'irrazionalità e lo sbigottimento che ne consegue. Si pensi alla narrazione dei fatti di cronaca proposta dai telegiornali, il mostro, entrando nell'immaginario collettivo, acquisisce una coerenza interna, una "storia" che rischiano di trasformare l'orrore in spettacolo. Questo accade perché il mondo che viene proposto dalla pubblicità e dalla televisione è mancante di "resto", non comprende i momenti in cui gli avvenimenti della vita non trovano più una giustificazione, ma sono esposti a un movimento che, oltre l'irrazionale o l'istintuale, diviene in senso più ampio inesplicabile, qualcosa che si sottrae a ogni catalogazione, inclusa quella psicoanalitica.

La pubblicità si ritrova così ad escludere il vuoto e a riflettere di conseguenza la connotazione ideologica profonda della cultura che l'ha prodotta, non narra la "realtà", ma la medio-

crità, talvolta la volgarità che intessono la nostra epoca, il nostro vivere collettivo. Si può ipotizzare che esista un collegamento tra la ricerca tecnologica nella produzione pubblicitaria e il vuoto dello sguardo narrante che viene riempito con la perfezione delle immagini.

Vi è poi la questione del tempo e quindi del ritmo della narrazione. Spesso si sottovaluta l'importanza del tempo nella scansione delle immagini, la velocità è una caratteristica determinante della narrazione. La pubblicità solitamente ha un ritmo molto serrato sia per ragioni di costo, la durata degli spot è rigidamente controllata, sia per le tecniche di convincimento o di controllo che implicano una certa rapidità nella proposizione degli avvenimenti e delle loro suggestioni.

La velocità delle immagini crea un pieno, una saturazione che simbolicamente appaga, infatti nelle storie pubblicitarie non c'è sospensione, tutto si svolge con continuità, rapidamente, efficacemente. Vi è una fibrillazione alla quale siamo avvezzi e che permette di non sentire, una specie di antidepressivo o di anestetico perché nell'agitazione non c'è tempo e modo di sentire, di collegare le varie parti dell'essere, il ragionamento si scinde dai sentimenti, i sentimenti dagli impulsi, gli impulsi dai veri bisogni del corpo ed è come se la velocità delle immagini creasse un'apparenza di continuità che in realtà cela una profonda frammentazione. Spesso il messaggio pubblicitario isola un'emozione, un bisogno o un desiderio che vengono richiamati e catturati dalla promessa di un possibile e facile appagamento. Si pensi a uno spot pubblicitario lento, nel quale ci fosse il tempo di pensare, di soffermarsi su una storia o anche solo su una sequenza, immediatamente ci sarebbe una perdita di mordente, uno sviluppo immaginario, un richiamo di sentimenti o associazioni che distoglierebbero dalla finalità primaria dello spot: la vendita del prodotto.

La pubblicità realizza quindi l'isolamento di una o di poche componenti dell'interiorità, siano esse relative alla sfera pulsionale o a quella affettiva, facendole diventare il bersaglio privilegiato del messaggio promozionale. Occorre ricordare che il processo evolutivo dell'interiorità dovrebbe invece andare verso una progressiva integrazione delle diverse componenti istintuali, emotive e cognitive dell'individuo, mentre molto dell'immaginario pubblicitario e televisivo: le fiction, i telegiornali, le trasmissioni a quiz o di intrattenimento, realizzano la frammentazione, la separazione da se stessi, sanciscono la propria alienazione.

Gran parte del cinema contemporaneo è allineato a questa espressività, riproducendo la stessa separazione, la stessa globalizzazione dei sentimenti, la stessa standardizzazione delle immagini e del loro ritmo. Il cinema americano, le grandi produzioni internazionali estendono tutto ciò alla narrazione cinematografica che poi si tramuta in serial televisivi e infine viene ripresa dagli spot pubblicitari. La produzione americana, anche quella "impegnata" e colta spesso rivolta più a un pubblico europeo, detta gli standard che vengono poi ripresi dagli altri Paesi e che si trasmettono a tutta la catena audio-visiva.

Questa produzione è molto rassicurante, conferma continuamente il modello di vita occidentale e viene percepita come il racconto del tempo presente, come lo specchio della realtà. Lo sfondo rimane il rapporto tra realtà e rappresentazione con le domande ad esso collegate: esiste una realtà che sottende la rappresentazione? O invece la rappresentazione, soprattutto quella visiva, crea una realtà nella quale gli individui si riconoscono e che tendono quindi a riprodurre? La rappresentazione contenuta nelle immagini è in ciò che viene espresso o in quello che viene evocato?

L'attuale gigantesca produzione cinematografica, televisiva e pubblicitaria sembra suggerirci una fedele riproduzione della realtà tramite immagini che dovrebbero aderire perfettamente all'oggetto dell'indagine visiva. Si pensi all'attendibilità che fatti e opinioni, se proposti dalla televisione, automaticamente assumono per il "pubblico", fino ad arrivare all'estremo, largamente accettato, che l'esistenza stessa di un avvenimento o di una persona è legato alla sua esistenza televisiva, rovesciando completamente l'assunto che vuole la tv come riproduttrice e non creatrice di realtà.

La confusione si situa ad un livello ormai molto avanzato: negli ultimi spot la RAI pubblicizza se stessa con degli sketch nei quali alcuni personaggi sono in scene di vita quotidiana, ma si comportano come se stessero partecipando a dei varietà televisivi. In realtà, essi sono davvero in uno spot televisivo e mimano delle scene di vita normale fingendo di essere in tv. C'è un rimando continuo nel quale si perdono completamente i confini tra realtà e rappresentazione, fino ad una specie di sbigottimento, un *Truman Show* più complesso e destabilizzante.

Esiste ancora un'alternativa a questa proposizione delle immagini?

Il cinema dovrebbe essere il mestiere di raccontare storie e "lo stile conta più dello spunto reale dal quale si parte" secondo la felice definizione di Paolo Sorrentino. La storia, gli avvenimenti spesso sono solo un pretesto, anche perché la ripetitività delle storie proposte, la loro serialità sia nel cinema sia nella televisione è divenuta impressionante, è come se da decenni assistessimo allo stesso racconto del quale vengono di volta in volta cambiati gli attori, le ambientazioni, i particolari. Ma se la storia narrata è meno importante, quale può essere la funzione del cinema che si vuole sottrarre alla standardizzazione imperante?

Si può partire dalle immagini, se il loro potere viene spostato dalla rappresentazione all'evocazione, se l'ambizione non è quella di riprodurre più o meno fedelmente la realtà, ma di suggerire ciò che sfugge, di creare delle assonanze, di muovere i sentimenti e le emozioni, allora il cinema può costituire un sistema di rappresentazione alternativo che si sposta sul versante delle forme artistiche, che si avvicina alla letteratura disincagliandolo dalle secche dell'omologazione televisiva e pubblicitaria. Il cinema ha un grande potenziale immaginativo e può rimanere l'espressione dell'immaginario collettivo di un'epoca, così come lo è stato nel passato.

La caratteristica delle immagini del nostro tempo è l'eccesso,

il pieno, tutto è già stato visto, e la funzione del cinema attuale può essere piuttosto nel sottrarre, nello spogliarsi dalla bulimia audio visiva perché, più che di un nuovo affastellamento di immagini, è importante effettuare un cambiamento dell'angolo visuale, del punto dal quale si osserva. Ogni volta che vediamo un film, ci viene proposto di metterci in una prospettiva che può essere rassicurante, omologante, conformista, o nuova, inusuale, scomoda, persino sgradevole. Può essere un angolo visuale completamente inedito che fa entrare la realtà in maniera inaspettata ed ecco, allora, che il cinema diviene molto più realistico di tanta produzione televisiva apparentemente rappresentativa della "realtà". Questo accade quando il cinema, con il suo potenziale evocativo e tramite le immagini, si infila nella nostra soggettività dove si forma la percezione del reale. Si tratta di un passaggio molto delicato perché crea una risonanza che fa emergere il provvisorio e l'incompleto del nostro sentire, come un fermo-immagine della coscienza in cui non c'è più saturazione, ma vengono centrate emozioni, associazioni, ricordi. Si realizza allora uno spostamento dal contingente della storia narrata al permanente della nostra soggettività dove albergano relazioni, sentimenti che non ci appartengono solo singolarmente, ma sono collettivi, non sono solo temporanei, ma strutturali, con un doppio passaggio: dal generale di una narrazione cinematografica al personale della nostra interiorità che rimbalza di nuovo su un generale che diviene collettivo, permanente, che ci collega all'universalità ed eternità dell'arte, ai grandi temi dell'umanità.

Il tempo del cinema può divenire così estremamente instabile, opponendosi alla velocità e stabilità televisiva e pubblicitaria. Diviene il tempo dello sguardo narrante. Nella storia del cinema abbiamo avuto esempi molto diversificati dell'uso del tempo: si pensi alla velocità ossessiva del film *Koyaanisqatsi* (letteralmente: la vita senza equilibrio) del regista indipendente Godfrey Reggio o alla lentezza, a volte esasperante, di tanti film di Tarkovskiy o di Oliveira.

Ma anche sul ritmo delle immagini esiste un passaggio perché l'instabilità del tempo cinematografico richiama il tempo soggettivo, spesso entrando in assonanza con esso, con il tempo del film che diviene il tempo della coscienza, l'instabilità delle immagini che rispecchia l'instabilità della nostra psiche, della nostra interiorità, con l'evocazione che richiama l'inconscio.

Per questo il cinema fa risuonare, come ogni espressione artistica, qualcosa che è già dentro di noi, uno spostamento di visuale al quale siamo predisposti ed è anche per questo che il cinema e la psicoanalisi hanno sempre avuto un rapporto privilegiato e molto stretto, entrambi si rivolgono alla parte dell'essere che vuole fissarsi nel fluire della coscienza.

Ed è anche per questo che la tecnica impiegata ne costituisce lo strumento, ogni mutamento tecnico nella produzione delle immagini è stato assecondato da nuove produzioni e potenzialità cinematografiche. Infatti, generalmente, l'adozione di nuove tecniche ha corrisposto a nuove possibilità espressive, rendendo così attuabile ciò che prima era interdetto. ●

Caramel

di Lella Ravasi Bellocchio

Cinema e commedia



nel film

Nadine Labaki

Storia di donne: allegre, tristi, innamorate, disperate, ridenti, deluse, tradite, molto giovani e no, dentro e fuori un negozio-bazar di parrucchiere/estetista con l'insegna mezza sbrindellata, in case eccessive e provvisorie, nella Beirut di oggi. Un piccolo gruppo di donne che lavorano come possono per tenere viva la bellezza. E sopra tutte e tutto domina la produzione e la funzione del "caramel", il caramello, la mistura zuccherina fatta scaldare nel pentolino, sciogliere e filare al punto giusto per essere spalmata con gesti rapidi, sapienti, e un poco sadici, per fare la "ceretta", tortura ben nota a tutte le donne. Come possa questa dolcezza trasformarsi, diventare una sostanza inquietante eppure seducente, un caramello che s'appiccica caldo e porta via pelurie e pelacci, ce lo racconta questo film giovane, denso di speranza, infiltrato di tenerezza.

Il caramello, la sua sostanza e il suo uso, assumono qui, senza darlo troppo a vedere, un significato che racconta tante storie: è metafora di come bene e male stiano assieme, di come si possa con uno strappo deciso levigare la pelle, tentare la sorte, fare un sortilegio d'amore. Preparare il "caramel" nel retrobottega vuol dire ascoltare le pene d'amore, giocare il bisogno di sentirsi belle, desiderabili, e tentare di fermare il tempo. Nel negozio trascorre il ripetersi infinito delle storie, come l'eterno ritornello della donna che si illude alle parole dell'amante ("sai, con mia moglie non c'è più niente...") per scoprire poi che la moglie è una donna innamorata e trepidante, disposta a soffrire pur di farsi bella per lui. E allora le ombre negli occhi scuri della protagonista principale - un'attrice bellissima, Nadine Labaki, che è anche regista del film - scivolano nella vita della rivale, ne spiano il corpo, segretamente, in cerca delle tracce del corpo dell'amante. Sono sfumature, mezzi toni, è la traccia di una bellezza che cerca il luogo dove stare senza dover essere strappata. Passano le storie delle donne che lavorano al negozio, e che alla sera, dopo tinture e chiacchiere di tutto e di niente, tornano a casa, in famiglie tradizionali, con tavole ingombre di dolci che appiccicano come la musica. Le madri hanno il velo in testa, e le figlie la minigonna, ma al momento del matrimonio bisogna trovare il chirurgo compiacente per ricostruire l'imen.

Donne "diverse", eppure si assomigliano, ci assomigliano un po' tutte, anche la vecchia con l'Alzheimer che si imbelletta in una fantasia d'amore, e taglia la strada alla più concreta fantasia della donna che sta con lei e che l'accudisce (figlia, sorella?). Ed è proprio quest'ultima, sarta, a farci attraversare una storia di pietà quasi insostenibile: per un breve momento potrebbe vivere una tenerezza amorosa con un anziano cliente gentiluomo, ma non può, semplicemente non può lasciar sola la vecchia parente. Le donne sono quelle che sacrificano sempre comunque una parte di sé per farne fiorire un'altra, ma sono anche quelle che inventano una giovinezza per negare il tempo inesorabile (come la donna che tinge, macchia di rosso, una gonna o la carta in bagno per fingere mestruazioni che non ci sono più, ma lo fa più per sé che per gli altri: è la stessa donna che tenta la strada delle apparizioni televisive, fasciata da completini leopardati, disperatamente kitsch, ma

Fino a poco tempo fa poco conosciuta in occidente ma star nel mondo arabo occidentalizzante, esordisce negli anni '90 grazie ad un concorso organizzato dall'emittente musicale Studio El Fan con un videoclip su Carla, oggi una delle più famose cantanti del Libano. Successivamente realizza un video musicale che ha per protagonista una cameriera di una tavola calda egiziana. Dai videoclip passa agli spot commerciali - ne ha girato uno per la Coca Cola - fino ad approdare al cinema dove si è cimentata come attrice, per poi dirigere e interpretare *Caramel* candidato all'Oscar per il miglior film straniero.

consapevole in fondo del suo "viale del tramonto").

E ancor più "diversa" è un'altra donna, forte di una androginità che nega orpelli femminili: mai messa una gonna, pur lavorando nel negozio in cui soprattutto esplose il bisogno delle donne di consegnarsi a un "femminile" su misura dei desideri dell'uomo; anche lei cederà al "caramel" e alla gonna per la festa del matrimonio della più giovane di loro. E mentre le sue mani accarezzano la testa di una cliente, il desiderio la attraversa con una sensualità che passa dallo shampoo e tocca nella giovane signora lo stesso inespresso desiderio.

Tutto passa dalla bottega della bellezza: a un certo punto entra anche un uomo, il vigile di quartiere, che è guardato male per le multe che inesorabilmente lascia sul parabrezza della parrucchiere-estetista di cui è innamorato. Proprio la donna invischiatasi nella storia con l'amante (bella la scelta di non mostrarlo mai fisicamente) è il suo oggetto d'amore: l'uomo entra con innocenza nel negozio, invitato a una seduta gratuita, e a quel punto è in balia delle donne che vede avvicinarsi come "monstrum". Le mani dell'amata che in modo esperto si passano da un dito all'altro il caramello per ripulirgli il viso da basette e baffi sono una metafora della libertà della donna di essere la dispensatrice del bene e del male. Il caramello guarirà poco per volta la ferita d'amore, e ripeterà la storia di un'altra seduzione, l'accettazione di uno strappo per mettere in luce la bellezza, e assieme la libertà della donna di decidere, lei sola, se come quando e con che mezzi sedurre.

Le luci della Beirut bombardata raccontano i mille scorci di una città che non si è lasciata sconfiggere, passano oltre i controlli di polizia; entrano nei vecchi negozi in cui rifugiarsi per trovare ancora un modo di essere antico - la bottega di riparazioni della sarta, il mercato, il caffè - accompagnano nella risata, come nella paura o nella malinconia, ci riportano in luoghi della memoria del dopoguerra nostrano, quello in cui le nostre mamme inventavano la forza di continuare, con quel che c'era, la vita, così com'era.

Caramel racconta molte più vite di quello che sembra al primo momento; narra la possibilità di ricostruire, di credere che tutto ricominci, il sole e la polvere e la speranza letta nei fondi del caffè, che ci si possa sposare con una verginità ritrovata, che si possa lasciare un amante senza morirne, con un cielo azzurro e una musica che ricomincia. *Caramel* racconta un mondo di donne che sanno come si fa a continuare a vivere, anche se l'insegna del negozio è sbrindellata, e accanto alla vecchia saracinesca i buchi dei proiettili lasciano i segni sul muro. ●



Juno

di Alice Sivo

Il ribaltamento degli stereotipi

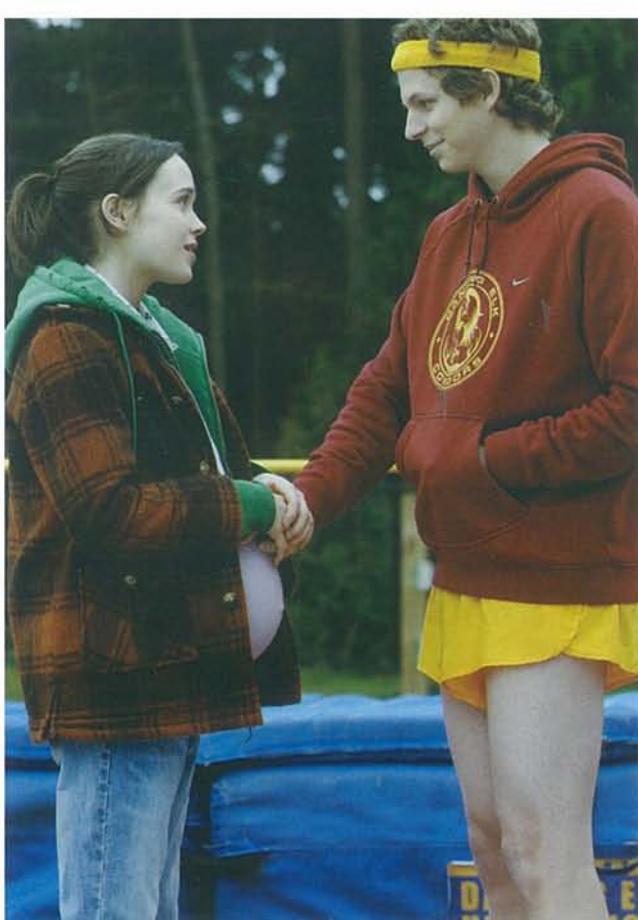


Una moderna Giunone di sedici anni, intelligente, sveglia e anticonformista, si ritrova incinta per caso e diventa la dea protettrice del parto, il suo. *Juno* di Jason Reitman, vincitore dell'ultima Festa del Cinema di Roma, dimostra come si possa fare una commedia parlando di temi molto seri (aborto, maternità indesiderata, adozione), evitando scelte scontate e facendo ridere e commuovere fino alle lacrime.

L'opera seconda del giovane Reitman, figlio d'arte del regista Ivan Reitman (*Ghostbusters*, *I gemelli*, *Un poliziotto alle elementari*), è firmata da una ventinovenne che si fa chiamare Diablo Cody, al suo esordio nella sceneggiatura dopo un passato da operatrice telefonica in una linea porno. Personaggi e snodi della storia sono costruiti attraverso una demolizione continua degli stereotipi. E il film stesso, pur essendo incentrato sulle vicende di una liceale americana, ribalta e complica le atmosfere e i territori strano- noti del teen movie. Juno – che ha la faccia impertinente e la spiazzante sincerità della straordinaria Ellen Page – è infatti una ragazzina piuttosto atipica, se paragonata alla classica rappresentazione dell'adolescente americana, tutta moda, trucchi e risolini. Eppure il personaggio sfugge anche allo stereotipo opposto, quello dell'adolescente emarginata, della “diversa”. Schietta, divertente, affascinante e sicura di sé, Juno ha un ragazzo (il tenero e goffo Paulie Bleeker, con la passione per la corsa e per le tic-tac all'arancio), un'amica del cuore molto diversa da lei – è una cheerleader, una che in una canonica commedia non potrebbe mai essere sua amica – e una famiglia comprensiva alle spalle.

E proprio le figure del padre e della madre/matrigna, ricoprono un ruolo essenziale nel film. Alla notizia della gravidanza della figlia i genitori, dopo un attimo di stupore (più che altro della matrigna e non per la gravidanza in sé ma per il fatto che la figlia sia “sessualmente attiva”), non urlano, non fanno scenate, non cacciano la figlia “immorale” di casa (altri stereotipi frequenti in occasioni del genere), ma la aiutano e la sostengono sin dall'inizio. L'ipotesi dell'aborto non è rimossa (situazione tipica nelle commedie sulla gravidanza indesiderata, ormai un vero e proprio sottogenere, da *Molto incinta* a *Waitress*), ma presa in considerazione e scartata. E la critica conservatrice che ha voluto vedere *Juno* come un film anti-abortista (l'articolo de *Il giornale* del 28 ottobre 2007 firmato da Maurizio Cabona titola così: “Premiato un film anti-aborto girato con lo stile delle sitcom”) ha ovviamente forzato la mano con una lettura tendenziosa e fuorviante, non capendo che si tratta semplicemente di un film sul passaggio all'età adulta e non cogliendo l'evidente ironia con cui viene trattato il personaggio della compagna di scuola “pro-life”, che cerca di fermare Juno all'ingresso della clinica dicendole che il suo feto ha già le unghie.

Il personaggio della matrigna, ruolo sociale che dalla tradizione delle fiabe popolari alla traduzione italiana del ter-



mine (legata al suffisso peggiorativo -igna) conserva un'accezione negativa e dispregiativa, è tratteggiato con una sensibilità e un'originalità particolari. Bren, solo in apparenza dura e scontrosa, è in realtà affettuosa e comprensiva e accompagna passo dopo passo Juno durante i mesi della gravidanza con spirito pratico e protettivo. E c'è un'altra matrigna fuori dagli stereotipi in *Juno*. Si tratta di Vanessa, la donna alla quale Juno sceglie di dare in adozione il suo bambino: moderna, in carriera, nevrotica, pignola e rompiscatole, ma con una voglia di essere madre così sincera e disarmante da convincere persino la cinica Juno.

E poi c'è il personaggio di Mark, marito di Vanessa, in un certo senso il più “classico”, il più corrispondente ad un archetipo riconoscibile, quello del “puer aeternus”: un uomo che si rifiuta di crescere, un perenne adolescente che suona la chitarra in ricordo del suo passato da roccettaro. Incapace di impegnarsi in modo maturo nella relazione con la moglie, vedrà nell'irresistibile Juno la fuga definitiva dalle sue responsabilità. Quello che è originale è il modo in cui si sviluppa la storia tra Mark e Juno: la loro affinità fatta di conversazioni musicali e cinematografiche non avrà gli attesi sbocchi pruriginosi. La malizia e la tensione sessuale che c'è tra i due è infatti a senso unico e non sfocia nemmeno in un tentativo esplicito da parte di Mark (il trentacinquenne che ci prova con la sedicenne è l'ennesima situazione tipica che viene evitata).

Il capovolgimento sistematico delle attese prosegue fino alla fine del film. L'happy end familista è evitato e Juno porta avanti con decisione il suo viaggio verso l'età adulta, dando in adozione il figlio a Vanessa, con convinzione, senza ripensamenti, pronta a proseguire la sua vita sommergeando d'amore, di canzoni e di tic-tac all'arancio il timido Paulie Bleeker. ●

Sogno e risveglio in

di Alberto Angelini



Antichissima, coincidente con l'aurora della filosofia, è la polemica contro la "moltitudine dei dormienti", contro coloro che, sosteneva Eraclito, rinchiusi nel loro mondo, "non comprendono le cose nelle quali si imbattono", incapaci di cogliere la sostanza al di là dei molteplici aspetti della forma. Costoro perseguono tenacemente la *doxa*, ovvero quella opinione che è "mal caduco che la vista inganna" e testimoniano il detto: "pur presenti sono assenti".

Jean Marc, impiegato ministeriale del Quebec, che ama frequentemente evadere in un suo mondo di sogni ad occhi aperti, sembrerebbe appartenere a tale schiera di dormienti; ma presto lo spettatore si accorge che il regista mira ad un altro obiettivo. Con *L'età barbarica* (titolo originale *L'età delle tenebre*) Denys Arcand chiude la sua trilogia, iniziata venti anni fa con *Il declino dell'impero americano* e proseguita con grande successo con *Le invasioni barbariche*, al quale ammicca il titolo italiano, oltre alla locandina troppo uguale. L'età delle tenebre è il Medio Evo e la pessima traduzione del titolo smarrisce il senso dell'opera. Il Medio Evo è l'età contemporanea, la vita quotidiana, un lavoro frustrante e inutile, una famiglia virtuale, la negazione dei rapporti affettivi, una tecnologizzazione estrema che emargina nella solitudine. Tra caricatura e paradosso, Jean Marc è semplicemente solo, in una società ricca e terribile. Il suo lavoro nell'ufficio reclami di un dipartimento statale è inutile e devastante; la burocrazia impedisce la soluzione di qualunque problema gli si presenti. Il suo capo, la bella Carole, lo censura frequentemente e l'umiliazione è temperata solo dai sentimenti di solidarietà espressi da una collega omosessuale e da un vicino di scrivania definito "uomo di origini equatoriali" da una apposita Commissione Statale che ha abolito la scorretta parola "negro". Tra ridicoli incontri per la motivazione dei dipendenti e sigarette fumate in clandestinità, sfuggendo alle pattuglie antifumo, con tanto di cani lupo, mentre il surriscaldamento globale spinge la popolazione ad uscire di casa con inquietanti mascherine antismog, le giornate di Jean Marc si consumano nella pochezza. E' un film senza trama, descrittivo e non narrativo; ma non per questo meno efficace. Il rientro a casa del protagonista è altrettanto

L'età Barbarica

amaro. Le due figlie vivono in un mondo fatto di video e ipod, mentre la moglie, assorbita e isolata da una forsennata carriera d'immobiliarista, favorisce la separazione.

Jean Marc sogna; sogna non solo per dare sfogo al suo erotismo con una donna bellissima, ma soprattutto per contare qualcosa, per essere ascoltato, per sentirla chiedere "Come sta tua madre?", mentre gli offre da bere. Non è una fantasia, è un bisogno; in una età in cui non si è ancora invecchiati, ma le aspettative per il futuro diminuiscono. Il regista vuole descrivere una situazione che oltrepassa la semplice evasione dalla realtà. Jean Marc è un *alieno* dal mondo, anche quando ancora non lo sa. E' *alius*, cioè irriducibilmente *altro* rispetto a coloro che pure fanno lo stesso lavoro; è *altro* nei confronti di quel che da lui ci si attende; è *altro* dal lasciarsi assorbire dagli schemi, dai ritmi, dalle consuetudini di un mondo al quale sembra non appartenere. Il suo mondo *vero*, per la maggior parte del film, è quello *immaginario*. Sul piano della realtà, questo suo *stare* nel mondo senza *appartenervi* lo rende un disadattato, uno *straniero*. Come straniero *transita* nel caos sociale, sempre strutturalmente "extra-ordinario". La morale, se la vogliamo cercare, constata come l'essere in "molti" non solo non implica necessariamente "avere ragione", ma al contrario potrebbe indicare la sottomissione ad un mondo distorto. Alla *moltitudine* di coloro che da sempre vivono immersi nelle tenebre della caverna platonica e che di conseguenza considerano vera realtà le ombre proiettate sulla parete, quanti da essa si sforzano di uscire, alla ricerca di un mondo diverso e più autentico, sembrano dissennati; perciò, inevitabilmente, sono biasimati e derisi.

Jean Marc, in un processo evolutivo, decide di abbandonare i suoi sogni di erotismo e gloria, come ha abbandonato la moglie e il lavoro, per identificarsi e oltrepassare simbolicamente quel confine che separa l'adolescenza mentale da una età psicologicamente più adulta. Ma è uno sviluppo che, fortunatamente, non lo normalizza, non lo rende conforme alle regole sociali. Per il regista egli rimane un individuo sveglio tra i dormienti, soprattutto quando, in un finale aperto, si sforza, lontano dal mondo, di comprendere e costruire, nella mente ancor prima che nel reale, la propria identità e il proprio futuro. ●



Denys Arcand

E' forse il maggiore rappresentante del cinema canadese francofono. Regista, sceneggiatore, attore, direttore della fotografia ed anche montatore, ha iniziato nel 1962 con il suo primo cortometraggio *Seul avec d'autres*. Nel 1985 realizza il TV movie *Murder in the Family*. Nel 1986 con *Il declino dell'impero americano* riceve la nomination all'Oscar come migliore film straniero; vince il premio della critica al Festival di Cannes e il premio come migliore film canadese al Toronto Film Festival. Con *Jésus de Montréal*, nel 1988, vince il premio della giuria al Festival di Cannes e riceve la nomination all'Oscar come miglior film straniero. Nel 1993 realizza *La natura ambigua dell'amore*, nel 2000 *Stardom*. Con *Le invasioni barbariche* (a Cannes, Marie-Josée Croze vince il premio come migliore attrice e Arcand il premio per la migliore sceneggiatura) nel 2004 vince l'Oscar come miglior film straniero. Realizza nel 2007 *L'età barbarica*.

Cous Cous

di Fabio Troncarelli

Alla mostra di Venezia *Cous Cous* è stato osannato dalla critica. I giornali lo hanno celebrato come una "storia ...allegria...come erano certe vecchie commedie italiane con problemi sociali, alla maniera di *Totò cerca casa*." (L. Tornabuoni) Ma il pubblico in sala resta deluso e reagisce male, scoprendo che si ride poco e non c'è *happy end*. Io ce l'ho messa tutta: la storia è bella, gli attori sono meravigliosi e poi, andiamo, è un film giovane, impegnato, antirazzista... Che vi devo dire? Nonostante tutto un po' di delusione l'ho provata anch'io. Ma non perché si tratta di un'opera amara e dura che non ha niente a che vedere con Totò. Il fatto è che questo film, che sembra anticonformista, è più conformista di quanto non sembri. Parliamoci chiaro: il regista Abdellatif Kechiche è un intellettualino *politically correct*, cerebrale, affatturato, infrancesato, prigioniero di un falso sé europeizzante, che guarda ai suoi padri, anzi a suo padre (a cui il film è dedicato) come a un puro perdente. Per carità: lui mica pensa come i francesi razzisti che il padre è un perdente perché è un proletario tunisino; pensa che sia perdente perché vorrebbe integrarsi in una società che lo rifiuta. Ma, come sempre succede, l'estremismo di sinistra coincide con quello di destra. Kechiche pensa che il padre sia un per-

dente perché vuole mettere insieme cani e gatti. Il padre cerca di conciliare gli opposti e non ci riesce. A questo, del resto, allude il titolo originale del film *La graine et le mulet*, alla lettera "semola e cefali", i due componenti del mitico *cous cous* che il vecchio cerca invano di far gustare ai francesi. Semola e cefali - dice il regista - sono come il diavolo e l'acqua santa. La semola è il cibo dei contadini, il pesce è il cibo dei marinai. Metterli d'accordo è impossibile. Ok. Ma il film non convince lo stesso. Lasciamo stare il suo contenuto manifesto e concentriamoci su quello latente. Dunque il padre è un perdente. Eppure, per dire questo, Kechiche non trova niente di meglio che fare una lunga citazione del "cinema di papà", riprendendo, come egli stesso ha detto, una scena famosa di *Ladri di biciclette*. Se poi vogliamo essere un po' più spregiudicati e meno ingenui dei critici di professione, oseremmo dire che oltre al film di De Sica, *Cous Cous* saccheggia, senza tanti complimenti, *Big Night*, il bellissimo film di Stanley Tucci, che magari non è un padre simbolico, ma almeno un fratello maggiore. Ecco, ma se allora il film è pieno di debiti verso padri e fratelli maggiori, com'è che poi Kechiche sputa nel piatto in cui mangia (è il caso di dirlo) e trova che tutti coloro a cui deve qualco-

Quando *la graine et le mulet* non si amalgamano



Abdellatif Kechiche

Tunisino, prima di dedicarsi alla regia ha lavorato come attore di teatro e di cinema. E'anche sceneggiatore. Ha debuttato sul grande schermo nel 1984 come protagonista nel *Le thé à la menthe* diretto da Abdelkrim Bahloul. Ha lavorato come attore in *Un vampiro in paradiso* (1991) *Bezness* (1992) *La Scatola magica* (2002). Ha esordito come regista con il lungometraggio *Tutta colpa di Voltaire* (2000) presentato alla 57ma Mostra Internazionale del Cinema di Venezia; successivamente ha realizzato *La schivata* (2003). Ha realizzato *Cous Cous* nel 2007.

sa sono dei falliti? Non sarà che dice che l'uva è acerba perché non riesce a prenderla? Cerco di spiegarmi. Sul piano stilistico il film, pesantemente debitore delle ottuse teorie di Lars Von Trier, simula spesso che l'azione si svolga in tempo reale. Per esempio, l'ultima parte del film, la più bella e trascinate, dura circa un'ora, perché gli eventi si svolgono realmente in un'ora. La lunghissima ora è senza dubbio bella, ma anche molto prolissa. Certo la prolissità è voluta, intenzionale, per dare l'illusione del tempo reale, spiazzare e angosciare lo spettatore. Eppure funziona solo a metà. Prendiamo un esempio del cinema di papà: *Mezzogiorno di fuoco*. Anche lì tutto si svolge in un'ora, in tempo reale o quasi: però lo spettatore resta incollato sulla sedia e vuole solo sapere come va a finire, non angosciato ma coinvolto. Invece la lunghissima ora di Kechiche risulta, ahimé, lunghissima e basta. E lo spettatore si alza e se ne va, come purtroppo ho visto con i miei occhi. La parte finale del film è un po' noiosa, nonostante la bellissima trovata della danza del ventre e la superlativa bra-

vura della giovane attrice che danza. Forse dai papà c'è qualcosa da imparare. Per esempio il senso del ritmo, che nasce dal rispetto del principio di realtà, contro l'onnipotenza del narcisismo. Oppure l'audacia della sfida delle convenzioni. Quando invece le convenzioni diventano convinzioni largamente condivise, come le teorie di Von Trier, allora i presunti ribelli divengono ribelli convenzionali, ribelli da salotto, anche se sono figli di poveri emigrati. Ce l'ha già detto Puskin: Eugenio Onegin, imbevuto di cultura occidentale e artificioso fino alla cima dei capelli, si salverebbe se credesse a Tatiana, ingenua, passionale, attaccata alle sue radici russe. Ma non ci riesce perché non riesce a entrare in sintonia con la sua anima. Forse anche Kechiche si salverebbe se invece di prendersela col padre, mascherandosi con le convenzioni che oggi vanno di moda, esprimesse in modo più onesto il suo complesso di Edipo ed avesse il coraggio di ammettere che odia suo padre non perché è un perdente, ma proprio perché è suo padre. Solo così potrebbe ammettere l'amore per sua madre e capire perché le figure femminili del suo film sono, nonostante l'apparenza, molto più positive di quelle maschili, aureolate di luce, come sempre accade agli oscuri oggetti del desiderio. ●

La dea dell'amore

Tragedia e commedia in Woody Allen

di Claudio Arnetoli



Commedia e Tragedia sono due generi letterari ma anche due modalità diverse di vivere la realtà.

Woody Allen ha tematizzato il rapporto e la differenza tra tragedia e commedia in due film: *La Dea dell'Amore* e *Melinda e Melinda*.

In *Melinda e Melinda* mostra come due sceneggiatori, dalla diversa inclinazione, possano trarre spunto dalla stessa situazione – l'improvviso arrivo a cena di una vecchia amica – per scrivere un dramma o una commedia.

In *La Dea dell'Amore*, di cui mi occuperò in particolare in questo articolo, utilizza invece l'ambientazione e la forma della tragedia classica - teatro greco di Taormina, coro tragico, schema narrativo e personaggi dell'*Edipo re* di Sofocle - per sottolineare quanto gli stessi eventi della vita possano essere vissuti come una tragedia o come una commedia. E fa questo svelando alcuni aspetti del pensiero tragico, cioè di quella forma del pensiero e delle emozioni che trasforma un avvenimento della vita in evento tragico.

La storia narrata nel film segue da vicino, senza tuttavia parodiarle, le vicissitudini di Edipo e delle sue due famiglie: di Corinto e di Tebe. La buona famiglia adottiva di Corinto nel film è rappresentata da una coppia di intellettuali newyorkesi, Lenny e Amanda, che adottano un bambino, Max. Una crisi di coppia spinge Lenny (Woody Allen) a cercare la madre naturale di suo figlio, immaginata come donna perfetta e straordinaria, e a ricostruire la genealogia del bambino. Scopre così che Linda, madre di suo figlio, un'attricetta fallita di film porno - *La Patata Passera* è la sua opera principale - fa la prostituta a tempo pieno; e che il padre del bambino è ignoto, uno tra cento possibili clienti, come rivela Linda (sciagurata famiglia di Tebe).

Il Coro è utilizzato da Allen soprattutto per palesare, con il suo controcanto, la forma del pensiero tragico e quindi, per contrasto, l'essenza della *commedia*. Il pensiero tragico tende, tra l'altro, ad accentuare in modo estremo la contrapposizione delle categorie puro/impuro: quanto più si cerca di mantenere l'assoluta purezza - dell'anima, dell'amore, dell'azione, dei comportamenti sessuali - tanto più si struttura un pensiero che connota come tragiche le reali ed inevitabili sofferenze della vita, creandone sempre di nuove, in una catena senza fine.

Dal punto di vista del pensiero tragico succederanno sicuramente un sacco di guai, per di più aggravati dalla ricerca che Lenny ha iniziato a fare. Siamo infatti nella più completa impurità: madre prostituta, padre sconosciuto e puttaniere, Lenny che va in giro rimestando nel torbido cercando un compenso alla sua crisi di coppia (farà alla fine una figlia con Linda). Ma la tesi sottesa al film è differente: la vita è perlomeno ancipite. Accadono nell'esistenza di una persona una serie di eventi, anche banali, che possono essere vissuti in modo tragico o comico: dipende dal punto di vista di colui che li vive. Commedia o tragedia originano da uno stato d'animo, da una inclinazione, da una accentuazione, da un modo di strutturare il romanzo della vita, da un piccolo ma decisivo spostamento della messa a fuoco.

Per commedia dobbiamo però qui intendere un genere alto, del quale *Sogno di una Notte di Mezza Estate* di Shakespeare può essere un esempio - una commedia che Woody Allen trasformerà in *Commedia Sexy in una Notte di Mezza Estate*, un'opera deliziosa e ingiustamente dimenticata. La commedia deve far ridere, o almeno sorridere: ma pur nella ricchezza delle sue risorse sceniche e narrative, le quali prevedono, ad esempio, gli equivoci, il tema del doppio, gli scherzi e le beffe, andrebbe tenuta distinta dalla farsa, dalla satira e dal genere grottesco, forme letterarie con le quali può intrattenere proficue relazioni, ma con le quali non deve essere totalmente confusa. In genere, nella commedia, pur nella girandola delle passioni e delle situazioni, spesso paradossali, viene mantenuto un quadro di riferimento con dei valori precisi nei quali i protagonisti credono e continuano a credere nonostante i problemi e le sofferenze che incontrano. Nel *Sogno* shakespeariano, il mondo delle forze magiche e primordiali della foresta e il mondo delle rigide leggi umane (la legge del Padre, con la sua quota di violenta arbitrarietà) devono trovare una mediazione - l'uno non può sottomettere l'altro e viceversa - e questa mediazione è rappresentata da Teseo, duca di Atene, e dalla sua corte, capaci di dare ascolto sia alle voci istintuali della bellezza e dell'amore sia alle esigenze di una ordinata vita sociale. E in ogni caso la commedia della vita, come uno scrigno, contiene al suo interno una parte di tragedia non eliminabile - nel *Sogno*, quella di Piramo e Tisbe - che ne accresce la sofferenza ma anche la profondità.

Da questo punto di vista la cosiddetta Commedia all'italiana - *Amici miei* di Monicelli, ad esempio - è impropriamente, a mio avviso, definita commedia, e sembra piuttosto appartenere a quella modalità di vedere il mondo, beffarda, cinica, amorale e dal riso amaro, che Leopardi (*Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*) aveva identificato come un lato caratteristico della cultura italiana: i protagonisti infatti non credono a niente, irridono a tutto e a tutti e non hanno valori, a parte quello della beffa feroce. Per Leopardi questo atteggiamento interiore, fondamentalmente disperato, nasce da un eccesso di filosofia che

toglie senso a qualsiasi cosa.

Nella cultura anglosassone in generale - come Giacomo Leopardi (ibidem) aveva già ben compreso nella prima metà dell'ottocento - i valori che la filosofia pura non riesce a fornire sono pragmaticamente fondati nella *Società civile*. Per società civile dobbiamo intendere il sistema formato dalle istituzioni e dalle relazioni sociali: arte, cultura, chiese, politica, scuole, club, associazioni, feste e anniversari, che concorrono nel loro insieme a formare quei valori condivisi che non vanno traditi, valori che, secondo Leopardi, la società italiana non riesce a strutturare per un nichilismo di fondo (per il nostro poeta filosoficamente comprensibile, anche se non giustificato), che la porta a non credere a niente.

Nelle commedie di Woody Allen, con i suoi personaggi dalla coscienza esasperata, alle prese con angosce metafisiche ed esistenziali, privi di riferimenti religiosi, i valori sono rappresentati dai riti e dai giochi del contesto newyorkese: dall'edizione domenicale del NY Times, a "troviamo un partner per l'amico/a single", alle sedute psicoanalitiche, ai localini del Village, ai vernissage, riti che non sono elementi accessori, ma il setting, il quadro di riferimento che delimita uno spazio armonico fuori del quale esiste il caos.

Così come la commedia non va confusa con la farsa, ugualmente la tragedia non va confusa con il dramma borghese, il quale nasce proprio dal contrasto, spesso inevitabile, tra valori sociali condivisi e comportamenti istintuali: le passioni, i tic e i desideri più profondi degli esseri umani. Nel dramma borghese qualcuno soccombe, deve cioè rinunciare ad aspetti importanti di sé, o per debolezza di fronte alla società o per acquiescenza perbenista.

Nella commedia, gli affetti e i desideri più veri e spontanei, anche nella loro piccineria, devono potersi manifestare senza che un eccessivo senso di colpa, dovuto appunto a una accentuazione delle categorie puro/impuro, a una concezione fatalistica della vita, a una idea della divinità arcaica e vendicativa, porti a una svolta tragica e/o a una critica eccessivamente distruttiva - cinica, intellettualizzata o beffarda - sia delle istituzioni che dei valori condivisi. Nella commedia si può continuare a sperare e si può "peccare", cioè infrangere la Legge, ma riuscendo a contenere sia il proprio senso di colpa che l'ostracismo sociale.

Seguendo lo spirito della commedia, se Menelao ad esempio, non avesse avuto un eccessivo senso dell'onore e non avesse dovuto così lavare ad ogni costo l'onta subita da Paride (puro/impuro), la guerra di Troia non sarebbe scoppiata, Ifigenia non sarebbe stata uccisa quale vittima sacrificale, Clitennestra non avrebbe ucciso Agamennone per vendetta, Oreste non avrebbe trucidato sua madre e, per finire, Menelao avrebbe fatto un viaggio e si sarebbe poi ricostruito una vita.

Woody Allen sembra aver dedicato tutta la sua vita personale e la sua vita di artista a sfidare i meccanismi del pensiero tragico e a costruire commedia. ●



Breakfast on Pluto

Regia di Neil Jordan



di Lulù Cancrini



Gattina (un favoloso Cillian Murphy) è un'orfana che insegue l'amore, in tutte le sue forme e infinite sfumature. Cresce in una piccola cittadina irlandese in cui la sua diversità è sentita come una minaccia al tranquillo vivere quotidiano, fatto di uomini e di donne, di pettirossi parlanti, di preghiere e di bombe. Il linguaggio cinematografico è fedele alla sua creazione e narra gli eventi con la stessa semplicità e frivola libertà con cui Gattina affronta la sua storia. Il lento scorrere del film culla e incanta come la marea di un oceano emotivo che sale lentamente per poi infrangersi sulla riva, sconcertando e ammaliando lo spettatore come la vista inaspettata dell'esplosione cromatica di un qualsiasi quadro tardo di Van Gogh. Ed è così che varie imperfezioni cinematografiche passano pressoché inosservate a chi si lascia catturare dallo sguardo di Gattina e condurre in un mondo, incantato e nello stesso tempo amaramente disincantato, così dolorosamente simile al nostro. La musica è parte integrante del film; note e testi si fondono con immagini e contenuti sprigionando scene di imprevedibile intensità (lo stesso titolo del film, e dell'omonimo romanzo, rimanda a una canzone di Don Partridge).

Bambino infelice, Gattina, da subito lo vediamo affermare con spontanea decisione e senza vergogna la sua diversità. Non si nasconde e asseconda con entusiasmo la sua natura nella speranza che un giorno qualcuno potrà amarla per quello che è, per la sua sfrenata fantasia e le sue perversioni, mai viste come tali ma solo come naturali inclinazioni. Non stupisce la reazione dei preti quando Gattina, spinto a liberare la fantasia, narra una favola erotica immaginando il suo concepimento attraverso l'idealizzazione di una madre somigliante a una diva del cinema, Mitzi Gaynor, e a un padre la cui sessualità è celata da una lunga tonaca nera. E non stupisce nemmeno che Gattina senta il desiderio di imbarcarsi in un lungo viaggio alla ricerca di se stesso, delle sue radici e di sua madre, Lady Fantasma, "inghiottita dalla città".

Il viaggio di Gattina si dispiega ritrovando la grigia solitudine londinese di *Oliver Twist*, in piacevole contrasto con i colori sgargianti del *Paese dei Balocchi*, con tanto di Gatti e Volpi di turno. Lo osserviamo attoniti come guarderemo un acrobata in equilibrio su una fune o forse la nascita di una vita; Gattina, con il suo inestinguibile sorriso sulle labbra e la sua pelliccia striata sulle spalle.

Gattina sorride ma una profonda tristezza si cela nei suoi grandi occhi blu da principessa. Ed ogni tanto la realtà irrompe con ferocia con eventi che la riportano a percepire la crudeltà del mondo, del conflitto tra inglesi e irlandesi, delle armi e delle bombe. "Sprovveduta", Gattina non comprende la "serietà" della situazione. O forse ne comprende l'insensatezza fin troppo bene, tanto da non cogliere le ragioni della violenza quando sa che basta poco, in fondo, per trasformare una squallida baracca in un nido d'amore o per gustarsi una ricca colazione su Plutone. "Alienazione"? Termine che appare stranamente inadeguato. La colazione



su Plutone indica un bisogno di libertà, un'esigenza di scrollarsi di dosso i pregiudizi, le convenzioni, (ricercate, invece, volendo azzardare una libera associazione, in *Colazione da Tiffany*) e le maschere date dagli altri. Gattina è alla ricerca di una forma di vita dove poter ritrovare se stessa e le sue radici (che intravedrà tra le braccia di suo padre, uno splendido Liam Neeson), rinnegando un "se stesso" inautentico e riappacificandosi con l'assenza di una madre-fantasma.

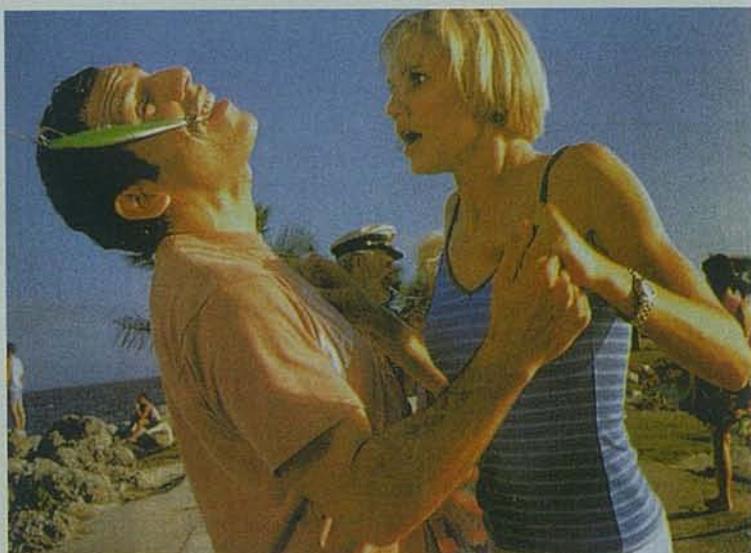
Tale è il bisogno d'amore di Gattina che ogni contatto umano ne sprigiona una quantità inaspettata. Seviziata dai poliziotti Gattina si sente improvvisamente a casa; anche nelle loro botte riesce a trovare una fonte di vita, un contatto umano. S'innamora anche del carcere e i poliziotti cadono ai suoi piedi, comprendendo la profonda saggezza, il profondo coraggio e la dolcezza con cui Gattina affronta la vita e il mondo, la cui violenza è per lei inconcepibile ma la cui sofferenza è rispecchiata nei suoi grandi occhi color mare. Gattina sarà pure un "casino", ma il mondo è senz'altro più incasinato di lei. E questo lo sa bene la sua amica Charlie, che sceglie di tenere un bambino destinato a nascere in un contesto apparentemente, o convenzionalmente, "incasinato".

L'amore trionferà, come in ogni favola che si rispetti, contro ogni pregiudizio e anche il prete, padre di Gattina, si farà avanti, avendo finalmente capito che nulla è più importante dell'amore per suo figlio (o per sua figlia, che è lo stesso, in fondo). In un necessario scambio di ruoli (in una delle scene più belle del film) confesserà a Gattina il suo peccato; la paura di vivere l'amore. Gattina ascolterà coperta unicamente dalla sua "uniforme", maschera che paradossalmente non cela ma rivela Gattina nella sua intima essenza. Padre Liam avrà a quel punto intrapreso il suo complesso viaggio interiore accettando le proprie debolezze così profondamente che non rinuncerà alla tonaca da prete che, anzi, continuerà a sfoggiare con orgoglio facendosi chiamare "papà" per strada, incurante dello sguardo incriminante e incendiario della gente, che vorrà cacciarlo. Ma, nonostante tutto, continuerà a sorridere.

E sarà proprio questa la lezione insegnatagli dalla sua tenera Gattina, la quale, inaspettatamente, canticchiando canzoni d'amore, affronterà i suoi fantasmi e si riconcilerà con un mondo fatto di uomini e di donne, di pettirossi parlanti, di preghiere e di bombe, trovando finalmente in sé la forza di vivere pienamente l'amore, in tutte le sue forme e infinite sfumature. ●

Risate sul lettino

di Ignazio Senatore



L'industria cinematografica fonda il proprio successo sulla presenza di chiare marche di riconoscimento, di specifici tratti distintivi, sulla serialità, sulla ripetizione. Francesco Casetti ricorda che "è abitudine dare un seguito ad un film di successo, ricorrere al ricalco delle formule vincenti, i generi cinematografici che lasciano il posto ai filoni che ripropongono, fino all'esaurimento, una medesima situazione. Da questa premessa ne discende che la fabbrica dei sogni deve il suo successo alla riproposizione sullo schermo di codici iconografici di rappresentazione stereotipati e standardizzati". A questa modalità seriale di rappresentazione non sfuggono quei film che ripropongono, in un numero sempre crescente, la figura dello psichiatra/psicoanalista sullo schermo, Gli "analisti in celluloide" fanno capolino in ogni genere cinematografico dai musical (*Girandola* di Mark Sandrich...) al thriller (*Vestito per uccidere* di Brian de Palma...) dal drammatico (*La signora della porta accanto* di Francois Truffaut...) all'erotico (*Emmanuelle nera 2* di Adalberto Albertini...) ma sono certamente le commedie a fare la parte del leone e con la loro copiosa produzione sul tema alimentano, da decenni, la rappresentazione caricaturale degli scrutatori dell'anima.

Data la vastità dell'argomento focalizzerò l'attenzione solo su alcuni espedienti narrativi più collaudati da registi e sceneggiatori per scatenare l'ilarità tra il pubblico e citerò solo alcune pellicole sul tema.

In alcuni film gli psicoterapeuti/psicoanalisti appaiono come dei seri ed affidabili professionisti che, facendo appello a delle teorie fumose e strampalate, elargiscono consigli e ricette sul mal di vivere ma nel corso della vicenda sono impunemente sconfessati. In *Donne vi insegno come si seduce un uomo* di Richard Quine (1964) la dottoressa Helen Gurley Brown diviene famosa per aver scritto un volume che mette in guardia le donne dagli inganni e dalle insidie perpetrate dagli uomini e suggerisce alle lettrici come accalappiare la futura preda ma un giornalista simpatico e senza scrupoli la smaschera e svela che lei non solo non ha mai avuto una relazione sentimentale soddisfacente e duratura ma che è ancora vergine.

In *Giù le mani da mia figlia* di Stan Dragoti (1989) Doug Simpson, giovane vedovo non sa come fronteggiare lo stuolo degli ammiratori di Bonnie, la sua figlia adolescente e si rivolge al dottor Fishbinder uno psicoterapeuta, autore di un bestseller su come affrontare i problemi adolescenziali. Doug esegue alla lettera i suoi suggerimenti ma

il rapporto con sua figlia precipita; sul finale, scopre che il dottore non è sposato e non ha figli.

Ad un secondo gruppo appartengono quei film nei quali psicoterapeuti/psicoanalisti discettano amorevolmente e con aria filosofale sull'amore e sui rischi legati ai rapporti di coppia ma, incapaci di mettere ordine nella loro vita privata e sentimentale, si invaghiscono delle loro pazienti (*La signora e i suoi mariti* di J. Lee Thompson 1964, *Amore e magia* di Terry Hughes 1991) e finiscono per mettersi ancora di più nei pasticci.

Ad un terzo gruppo fanno riferimento quelle commedie nelle quali un ex paziente (*Lo strizzacervelli* di Michael Ritchie 1987) od un ciarlatano (*Mumford* di Lawrence Kasdan 1999) si spacciano per psicoterapeuti/psicoanalisti e quei film nei quali un paziente si rivolge ad una persona, ritenendola uno psicoanalista (*Un divano a New York* di Chantal Akerman 1996, *Martha da legare* di Nick Hamm 1998). In tutte queste pellicole i presunti indagatori della psiche, pur non avendo mai effettuato nessun training specifico, mostrano una notevole capacità d'ascolto, appaiono più bravi, più sensibili e più competenti degli psicoterapeuti/psicoanalisti ed in poche sedute, facendo appello alla loro sensibilità ed umanità, riescono ad aiutare il paziente a sbarazzarsi delle loro paure ed ossessioni ed a vivere più serenamente.

All'ultimo gruppo appartengono quelle pellicole che mostrano un paziente, disteso sul lettino. Dopo qualche battuta si scopre che il paziente sta parlando da solo perché lo psicoanalista, nel frattempo, si è allontanato di soppiatto dalla stanza della terapia per farvi ritorno successivamente, senza colpo ferire. Ne *Il visone sulla pelle* di Delbert Mann (1962) il dottor Gruber ha in cura Roger il fido segretario tuttofare di Shayne. In un'esilarante scenetta non appena il paziente si sdraia sul lettino il dottore gli chiede dell'andamento in Borsa. Roger gli suggerisce di comprare delle azioni di una società e mentre continua a parlare imperturbato, lo psicoanalista, in gran segreto, si allontana dalla stanza per telefonare al suo broker e gli chiede di comprare alcune azioni. Il dottore rientra ma da quel momento in poi, per un divertente malinteso è spinto a credere che Roger si sia innamorato di Shayne e che il suo equilibrio psicologico stia vacillando. Dopo aver interrotto frettolosamente la seduta, richiama il suo broker, annulla l'acquisto delle azioni e nel corso delle sedute successive, rivela al paziente di sentirsi smarrito e di dover tor-

nare a Vienna per un corso di aggiornamento.

In *Tutti pazzi per Mary* di Bobby e Peter Farrelly (1998) Ted è sdraiato sul lettino e sta raccontando al suo analista (Richard Jen) del suo primo incontro con Mary e della sfortunata disavventura di cui era rimasto vittima prima di accompagnarla al ballo della scuola. Si scopre solo allora che Ted sta parlando da solo perché il suo analista, senza farsene accorgere, è sgusciato via dalla stanza per sgranocchiare qualcosa sotto i denti. Un attimo dopo rientra con un bel tovagliolo ancora annodato al collo e, dopo aver masticato con gusto qualcosa, si rivolge al paziente, accenna alla rinfusa alla sua presunta omosessualità e gli annuncia che il tempo della seduta è scaduto.

In *Equilibrium*, secondo episodio di *Eros*, diretto nel 2004 da Steven Soderbergh, Nick, un pubblicitario, teso e preoccupato per il lancio di un nuovo tipo di sveglia, dopo aver passeggiato su e giù per lo studio dello psicoanalista, superate le resistenze, si sdraia sul lettino, si rilassa ed inizia a raccontare il suo sogno/incubo. Lo psicoanalista lo ascolta distrattamente e, dopo essersi aggirato nello studio senza far rumore, apre un cassetto, estrae un binocolo ed inizia a spiare una dirimpettaia. E mentre il povero Nick si arrovela per cercare di capire chi si nasconde dietro la donna che popola il suo sogno, il dottore continua a fare dei grandi gesti d'intesa alla ipotetica dirimpettaia e gli lancia un aereoplanino di carta. Sul finire si scopre che tutta la vicenda non era altro che un sogno del protagonista.

Dopo questo breve excursus sul tema risulta evidente che, generalmente, nelle commedie (e non solo) seppure con sfumature diverse, compaiono solo terapeuti incauti, pasticcioni ed imbroglioni.

In tutti i miei volumi ho sempre ribadito che, grazie a questa stereotipata rappresentazione, lo spettatore in sala può sentirsi rassicurato ed essere certo di essere meno folle degli analisti comparsi sullo schermo. Generalmente queste commedie, pur non essendo sempre irresistibili, strappano sempre qualche sorriso e sono punteggiate da battute gustose e divertenti.

La più graffiante di tutte? *La tela del ragno*, film diretto nel 1955 da Vincente Minnelli si apre con Steven, un giovane paziente ricoverato in una clinica per malattie mentali che si rivolge a Karen, la moglie del direttore della struttura e le dice: "*Nella clinica sono tutti matti... Non si distinguono i pazienti dai medici*". Karen gli sorride e prontamente gli ribatte: "*Io sì, i pazienti migliorano.*" ●

La "Commedia all'italiana" e la commedia italiana

di Simone Mangoni

Nasce tra i 50 e i 60, con l'Italia del boom. Il Belpaese cresce, gli italiani cambiano; si scoprono piccolo-borghesi e provinciali, religiosi, ma viziosi, leggeri e disillusi, così patetici nel loro opportunismo. Le cineprese filmano, la pellicola s'impresiona. Ogni giorno un film registra con cura quasi maniacale l'attualità.

E' la cronaca filmica della nuova Italia, dei raccomandati che fanno carriera, dell'insolenza dei giovani, degli amori corrotti, della povertà mascherata di chi il boom ancora non conosce. C'è lavoro per tutti in questa Italia, fatevi avanti: operai o avvocati, commissari o banditi, vigili o giudici, medici o imprenditori; l'Italia si veste di mode e colora di tic, imita la grande America e adula i potenti e i ricchi. Dimentica l'amore per il denaro, conosce il cinismo nel lusso, l'ambizione nella povertà.

La cronaca quotidiana non diffonde più quel senso di fiducia nell'uomo caro al neorealismo. I tratti mondani di italiani che non si conoscono sono così lontani da quelli dell'impegno sociale che aveva raccontato il cinema del dopoguerra. Questi italiani sono scapoli, vedovi, bigami, divorziati o adulteri, ma amano la famiglia; fanno carriera con le amicizie e le raccomandazioni, l'adulazione e la meschinità. Tengono all'onore, ma preferiscono l'onorabilità. Vivono nelle città festose che s'esaltano nella malinconia del progresso o nella sonnolenta e perfida provincia che fa ridere nelle lacrime.

Tra evoluzioni e contraddizioni, uno dopo l'altro, ecco scoprirsi i lati oscuri dell'impetuosa crescita. Insieme alla nuova Italia nasce così un genere: la commedia all'italiana. Una commedia unica perché i suoi protagonisti sono gli italiani del tempo. Satira sapida o pungente, allegra o cupa, sempre inesorabilmente feroce.

Non è una società benevola quella che descrive, ma la carica di umorismo caldo dei suoi personaggi, quell'umorismo che non fa ridere a crepapelle, ma riempie il cuore e te li rende amici per sempre, farà innamorare il mondo.

E oggi?

La nostra migliore commedia ancora s'ispira al quotidiano, ai vizi e agli abitudini degli italiani, ai difetti e alle ossessioni, ai loro amori o ai conflitti personali, alle piccole meschinità;



è il segno che quella "grande commedia" ha indelebilmente marcato l'immaginario e i gusti di molti cineasti italiani. Eppure oggi la commedia italiana manca di spessore e profondità d'analisi sociologica, non tocca, né commuove o appassiona. Mancano forse grandi registi di commedie? Risi, Germi, Comencini, Scola, Monicelli e tutti gli altri sono inarrivabili?

E' la mancanza di sceneggiatori capaci? Come Age, Scarpelli, Benvenuti, De Bernardi, Sonogo, Amidei non se ne fanno più?

Oppure queste risate così diverse, subito dimenticate, sono forse colpa di attrici che non saranno mai la Vitti, la Sandrelli, la Lisi, la Melato, la Loren, e attori che mai eguagliarono Totò, Sordi, Gassman, Manfredi, Tognazzi e Mastroianni?

Forse. O forse, soltanto, oggi non c'è un'Italia che cambia da raccontare; in altre parole, non esistono milioni di nuovi italiani ai quali affezionarsi per sempre. ●

COMMEDIA ALL'ITALIANA - I Film

Impossibile ricordarli e citarli tutti. Ecco una selezione:

I soliti ignoti, 1958, di Mario Monicelli con Vittorio Gassman, Marcello Mastroianni, Renato Salvatori, Totò.

La grande guerra, 1959, di Mario Monicelli con Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Silvana Mangano.

Tutti a casa, 1960, di Luigi Comencini con Alberto Sordi, Serge Reggiani.

Adua e le compagne, 1960, di Antonio Pietrangeli con Simone Signoret, Marcello Mastroianni, Sandra Milo.

Tutti a casa, 1960, di Luigi Comencini con Alberto Sordi e Eduardo De Filippo.

Una vita difficile, 1961, di Dino Risi con Alberto Sordi, Lea Massari.

Divorzio all'italiana, 1962, di Pietro Germi con Marcello Mastroianni, Daniela Rocca, Stefania Sandrelli, Leopoldo Trieste.

Il sorpasso, 1962, di Dino Risi con Vittorio Gassman e Jean-Louis Trintignant.

Una storia moderna: l'ape regina, 1963, di Marco Ferreri con Ugo Tognazzi e Marina Vlady.

I mostri, 1963, di Dino Risi con Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman.

Ieri, oggi, domani, 1963, di Vittorio De Sica con Sophia Loren, Marcello Mastroianni.

Sedotta e abbandonata, 1964, di Pietro Germi con Saro Urzi, Leopoldo Trieste, Stefania Sandrelli.

Signore e signori, 1965, di Pietro Germi con Virna Lisi e Gastone Moschin.

Il medico della mutua, 1968, di Luigi Zampa con Alberto Sordi.

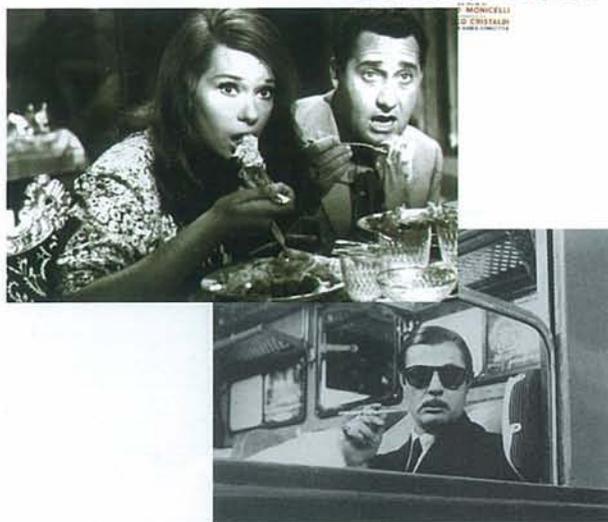
Dramma della gelosia, 1969, di Ettore Scola con Marcello Mastroianni, Monica Vitti, Giancarlo Giannini.

Il merlo maschio, 1971, di Pasquale Festa Campanile con Laura Antonelli e Lando Buzzanca.

Pane e cioccolata, 1973, di Franco Brusati con Nino Manfredi e Anna Karina.

C'eravamo tanto amanti, 1974, di Ettore Scola con Vittorio Gassman, Nino Manfredi, Stefania Sandrelli.

Amici miei, 1975, di Mario Monicelli con Ugo Tognazzi, Gastone Moschin, Philippe Noiret, Adolfo Celi.



I Monty Python

Il senso della vita

...ovvero, non sapere che pesci prendere..

di Jean Marc Caïmi e Lidia Tarantini

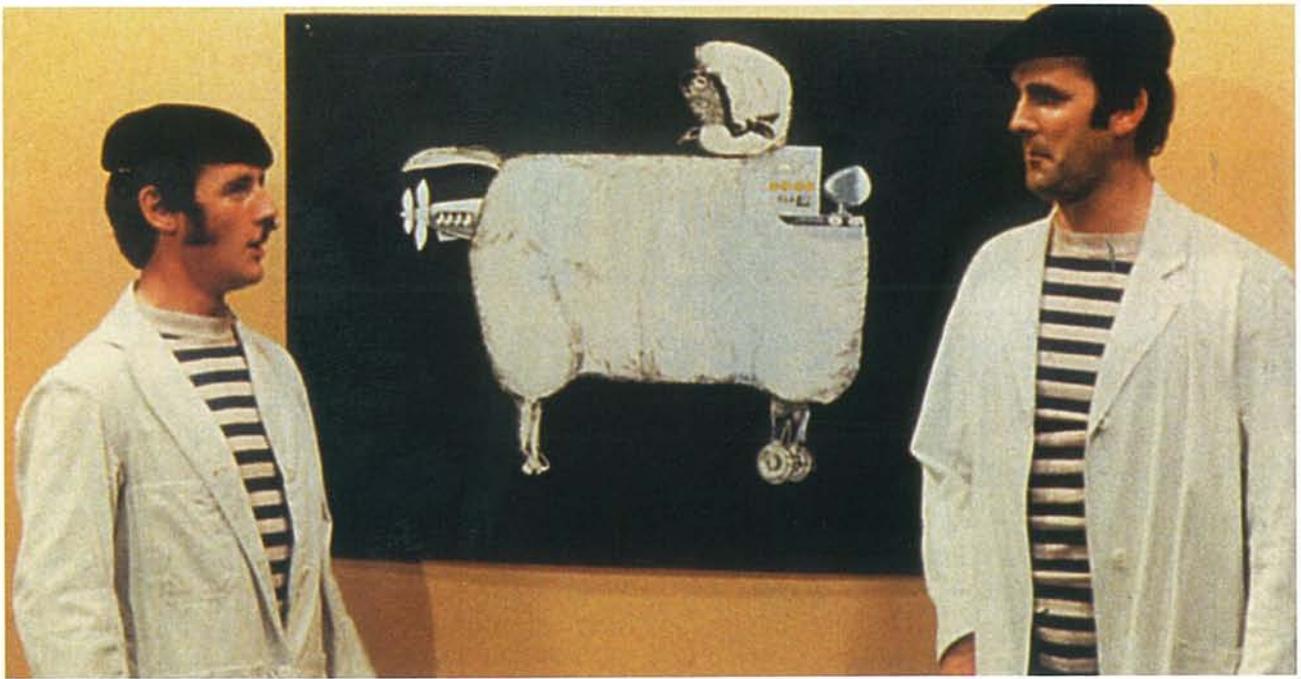
“Viscerale, sanguigna, sgradevole, oscena, sporca e alquanto puzzolente e nauseabonda”. Insomma, la vita.

Eric Idle, il “cinico” dei Monty Python, intervistato a proposito del celebre film del 1983 *The Meaning of Life*, non ha dubbi.

Partendo da questa certezza, insieme ad un gruppo di amici che la pensava allo stesso modo, aveva creato nel '69 quello che sarebbe diventato uno dei punti di riferimento storici dello humour britannico: il Flying Circus. Nato inizialmente come un piccolo programma umoristico per la seconda serata del sabato sulla BBC, le gag presentate dal gruppo, diventano un nuovo linguaggio della comicità. Una comicità difficilmente classificabile e di difficile decodificazione per il pubblico italiano, costretto ad eseguire un doppio lavoro di interpretazione. Quello di penetrare la fitta nebbia dello stile comico britannico, con le sue sfumature linguistiche e culturali e quello – imprescindibile - di accettare le sintesi iperboliche di un pensiero “deviante”, vera e propria testa d'ariete dello stile comico dei Pythons.

E' difficile accettare di lasciarsi andare alla letteralità di certe immagini, disgustose, crude, oscene, ma presentate con una sorta di semplicità e ingenuità infantili, senza essere tentati dal bisogno “adulto” di metaforizzarle. Indimenticabile, ad esempio, la scena del signor Creosote (nel film *The Meaning of Life*), abominevole e iperbolicamente obeso, che, entrato in un ristorante di lusso, mentre chiede di mangiare l'intero menù, riversa quintali di vomito sugli impassibili camerieri che continuano a servirlo con deferenza e nonchalance, fino alla sua catastrofica e finale esplosione, che sommerge di liquami l'intero ristorante e i suoi eleganti clienti. La tentazione di interpretare la scena come la metafora impietosa degli aspetti disgustosi del mondo occidentale opulento, fagocitante e onnivoro è evidentemente molto forte, ma probabilmente sviante. Gli stessi Pythons, infatti, commentando la scena, durante un'intervista, si divertono a ricordare semplicemente che la loro preoccupazione era stata quella di aver dovuto ripulire l'intero ristorante da litri di brodaglia simil-





vomito sparsa ovunque, perché il giorno seguente in quella sala ci sarebbe stato un pranzo di nozze, con una sposa vestita di bianco. Una gag nella gag: il senso della vita.

Ciò che siamo soliti definire come nonsense, provocazione, surrealtà, demenzialità, oscenità o perfino splatter, attraverso la lente dei Pythons, diventa improvvisamente accettabile, quasi purificato e soprattutto... terribilmente normale. In uno sketch del Flying Circus, gli impiegati di un ufficio vedono precipitare i corpi dei propri colleghi dai piani superiori, letteralmente "defenestrati", e restano impassibili, annoiati: "Che succede?" "Nulla, era solo Mr. Jones". Folgorante esempio di questa modalità di pensiero "letterale".

I Monty Python, con la loro comicità, ci mettono nello stesso imbarazzo che proviamo da adulti di fronte a certe sconvenienti osservazioni, ingenui, ma terribilmente pertinenti, tipiche dei bambini. Mentre il perbenismo della nostra società tende ad occultare con le parole la crudezza della realtà (per cui non si è ciechi ma "non vedenti", non si è disabili ma "diversamente abili", etc), l'operazione verbale e visiva dei Python va esattamente nella direzione inversa. Se volessimo paragonarli ad una comicità che ci è più familiare, potremmo citare alcune gag dei fratelli Guzzanti o meglio ancora lo stile crudo di Cipri e Maresco.

In Italia i Monty Python sono diventati famosi per un vero e proprio scherzo del destino (non avrebbero potuto sperare di meglio). Il film *Un pesce di nome Wanda*, nel quale recitavano solo John Cleese e Michael Palin, ha un grande successo. A questa pellicola, una commedia divertente, ma ben lontana dalla cruda e bruciante comicità del gruppo, viene automaticamente associato il marchio Monty Python. Forse la cosa più autenticamente Pythoniana del film è proprio il titolo, con questo richiamo al "pesce". Il pesce, infatti, come dichiara Palin in un'intervista è il loro animale d'elezione, quello che preferiscono, che li rappresenta e che spesso compare nei loro sketch. Un animale silenzioso, che si limita a nuotare, sospeso nel liquido, senza offrire il fianco a interpretazioni e antropomorfizzazioni di sorta. Il suo linguaggio è impossibile da comprendere e impossibile da riprodurre (come facciamo per

tutti gli altri animali), il suo corpo liscio e scivoloso è difficile da afferrare, come la sua vita, il suo pensiero, le sue emozioni che restano totalmente incomprensibili e aliene per l'essere umano. Ma, soprattutto, ogni nostra interpretazione del pesce, è esposta al rischio di venir contraddetta da una "letteralità" assoluta di questo strano essere che non è nient'altro che quello che noi vediamo. Il pesce, confinato nei nostri acquari, è assolutamente bidimensionale, un salvaschermo del computer, un gadget estetico, un vezzo del quotidiano, in definitiva un nonsense...come la vita.

Probabilmente anche la possibilità di definire e raccontare la comicità dei Python non può che subire la stessa sorte, di essere cioè uno sforzo vano, come decodificare il pensiero dei pesci: inestricabilmente semplici e infinitamente superficiali, pateticamente geniali, assurdamente logici e imprevedibilmente ovvii, con questi irritanti bambini di mezza età non si può che avere un rapporto di ingenua adesione o di innamoramento irrazionale. ●

I Monty Python sono:

Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Eric Idle, Terry Jones, Michael Palin.

Filmografia:

1971 – And Now For Something Completely Different

1975 – The Holy Grail (Alla Ricerca Del Sacro Graal)

1979 – Life Of Brian

1983 – The Meaning Of Life (Vincitore del premio speciale della giuria a Cannes)

Pubblicazioni consigliate:

Francesco Alò, Monty Python, la storia gli spettacoli i film (Lindau 2004).

Marco Zatterin, Il Circo Volante (Quaderni dell'Alce, 1987).

Emanuela Martini, Storia Del Cinema Inglese (Marsilio, 1988).

Carlo Verdone

Un fenomeno di comicità

di Pia De Silvestris



Carlo Verdone: una maschera straordinaria, una timidezza autentica che, quando esplode, è all'insegna dell'autenticità, quella che solo il bambino è capace di avere perché rappresenta nudamente il pulsionale.

Questo attore regista ci ha dato, attraverso i suoi tanti film, una vasta panoramica dei nostri difetti e delle nostre sofferenze.

Con la sua naturale lente d'ingrandimento Carlo Verdone sa cogliere i lati più deboli e anche i più imbarazzanti della natura umana del nostro paese, ma con una vena d'ironia e di affetto che non può non farci sorridere e aiutarci a comprenderli. Il suo genio si costruisce in casa: un ambiente colto, dei genitori particolari, una madre ironica come lui la descrive, un padre, Pietro Verdone, critico d'arte, il gusto della rappresentazione con i fratelli, i genitori che lo portano al cinema, a teatro, al circo.

Mi piace immaginare che Carlo Verdone piccolo amasse far sorridere la madre e da questo destino sia nata una sequela di personaggi indimenticabili: pensiamo alla nonna di *Bianco, rosso e verdone*, la Sora Lella, a Fausto e a Magda, all'emigrato italiano che torna dalla Germania, al suo moltiplicarsi dall'una all'altra maschera con una verve e una ferocia talvolta sbalorditiva.

Penso all'amore di Elias Canetti per la madre ed alla sua rigorosa e enciclopedica formazione sotto la sua pressione e il suo insegnamento. Forse un genio nasce da una grande dedizione materna e anche da un rispecchiamento che poi viene centuplicato dall'autore nei vari personaggi della sua creazione.

Mi piace quando Carlo Verdone parla, in una sua ultima intervista pubblicata nel suo sito ufficiale, del vero attore dotato di una "lucida incoscienza". In questa specie di ossimoro mi pare di vederlo quando recita: la sua intelli-

genza e nello stesso tempo il suo lasciarsi andare alle libere associazioni dell'inconscio.

Credo che il suo cinema, in cui vengono presi in giro seriamente i vari tic dell'umanità, sia profondamente etico, perché, come nei grandi moralisti del Seicento francese La Bruyère (*I caratteri*) e La Rochefoucauld (*Massime*), sono denunciate le miserie umane senza infierire ma anche senza pudori. Tuttavia, c'è qualcuno almeno che riesce a dirle non solo senza paura ma anche divertendo moltissimo lo spettatore. Il pubblico è grato a questo folletto della comicità e gli è molto affezionato, aspetta i suoi film e va a vederli con gioia perché si riconosce e apprende divertendosi.

Le regie e la recitazione di *Un sacco bello*, affidatogli da Sergio Leone, di *Bianco rosso e verdone*, di *Borotalco*, di *Compagni di scuola*, di *Viaggi di nozze*, di *Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, di *Ma che colpa abbiamo noi*, per citare i film che ho amato di più, nascono dalla storia umana e nevrotica di questo straordinario creatore di personaggi che, con Alberto Sordi, rimane il più grande critico di costumi che il cinema italiano abbia avuto.

Carlo Verdone ha espresso, nei due ultimi film da me citati, il suo odio-amore per la psicoanalisi e l'attento interesse per i moti dell'anima.

In *Maledetto il giorno che ti ho incontrato*, dove, più che un riferimento critico allo psicoanalista, che sembra il personaggio più confuso e stonato, l'amore del regista attore è rivolto ai due pazienti così "incasinati" in cui si identifica e con cui sinceramente simpatizza.

Sempre di argomento psicoanalitico, centrato questa volta sul gruppo, *Ma che colpa abbiamo noi*, più riuscito come idea che come realizzazione filmica, affronta la morte dell'analista, tema legato alla perdita e alla mancanza. Il regista attore trasforma, in questo film dai contenuti tragici, la malinconia in satira e tutto diventa, a mano a mano che si procede, esagerazione e macabra farsa. La vera cura è evitata e ci sono solo mostri o macchiette piene di formule pseudopsicologiche che non servono e fanno male.

La maestria di Carlo Verdone è però sempre presente per il coraggio di affrontare dei temi molto seri di cui la gente ha paura e che non vuole vedere. ●





L'origine del male

Storia di una controversa teoria sull'origine dell'AIDS

di Elisabetta Salvatorelli

“La scienza non significa verità, certezza, significa soprattutto riconoscere i limiti della nostra conoscenza”, con queste parole Christian Biasco, giovane autore di questo prodotto teatrale poi diventato anche video, spiega la sua “origine del male”, il male del secolo, quello nostro, che solo in Italia tra i paesi di lingua latina, continuiamo a chiamare ostinatamente AIDS (in inglese), invece di SIDA (Sindrome da Immuno Deficienza Acquisita). E' solo uno dei tanti misteri, o miti metropolitani, o suggestioni da letteratura giallistica, che gravitano attorno al Male che da quando ha fatto la sua comparsa ufficiale (1981) ha colpito e ucciso circa 30 milioni di persone. E anche di teorie sull'origine del male ne sono circolate tante. Una di queste è sicuramente inquietante, cioè che tutto abbia avuto origine in maniera non accidentale da un vaccino di prevenzione della poliomielite che fu testato in Africa, alla fine degli anni Cinquanta sugli scimpanzè, che poi sarebbero diventati il veicolo di trasmissione all'uomo (vedi nel boxino la

breve ricostruzione della teoria).

Alcuni anni fa Christian Biasco inciampa casualmente su questa teoria, ci lavora per tre anni, con scrupolo scientifico (è laureato in matematica) studia il materiale bibliografico sul tema e sostenuto da una grande passione per il teatro, nonché da un forte senso civico per la ricerca delle “verità” nascoste, decide di raccontarla. Ne nasce un lavoro che è un ibrido tra una pièce teatrale e un documentario, un monologo che diventa racconto multimediale attraverso la proiezione di immagini e video, cioè un “documentario teatrale” così come lo definisce l'autore stesso. E' la forma di teatro-verità privilegiata da autori come Marco Paolini e Ascanio Celestini, e più in generale appartiene al teatro di narrazione di Dario Fo. Gli spettacoli teatrali diventano così uno strumento di comunicazione riappropriandosi della dimensione civica: la memoria, i fatti, gli accadimenti vengono ricostruiti e narrati al pubblico sollecitandone il senso critico. Lo spazio del teatro come un luogo di discus-

Cenni sulla teoria dell'origine del male

La teoria ripercorsa dall'opera teatrale di Biasco, afferma che il virus dell'Hiv potrebbe essere stato trasmesso all'uomo attraverso un vaccino antipolio sperimentato in Africa, nell'ex Congo belga, oggi Zaire, alla fine degli anni Cinquanta. Il vaccino sarebbe stato contaminato da un virus degli scimpazè (antenato dell'Hiv) e quindi passato all'uomo in maniera non accidentale. La teoria, ampiamente discussa negli Stati Uniti da giornalisti non allineati alla stampa ufficiale, spesso affiancati da scienziati e studiosi "outsider", è stata sempre condannata dalla scienza ufficiale nonostante i suoi esponenti l'abbiano ripetutamente discussa in simposi scientifici. Il primo a parlarne fu il giornalista Tom Curtis nel 1992 con due articoli su *Rolling Stone* e su *Science*; il secondo fu Edward Hooper con il suo libro *The River: a journey to the source of Hiv and Aids*, seguito a una lunga e approfondita indagine sulla campagna di vaccinazione in terra d'Africa. Accanto a Hooper, nelle sue ricerche sul campo, c'era anche Bill Hamilton, il grande biologo inglese definito da molti come l'erede di Darwin. La teoria fu sottoposta a processo nel grande meeting della *Royal Society* di Londra nel settembre del 2000. Fu dichiarata non vera ma "plausibile", come disse Robin Weiss, microbiologo del dipartimento di Immunologia del *University College of London*, quindi assolta in mancanza di prove ma di fatto ridotta definitivamente al silenzio e quindi mai più sottoposta all'attenzione del grande pubblico, né tanto meno a prove scientifiche ulteriori.

Breve biografia di Christian Biasco

Christian Biasco nasce in Ticino (Svizzera) nel 1973, da emigranti italiani. Dopo la laurea in Matematica e diverse esperienze di lavoro si dedica a tempo pieno al teatro professionale, portando in scena "Novecento" di Alessandro Baricco e "BARicco SPORT". Studia il Metodo Laban/Bartenieff con Richard Haisma e Maria Consagra, ed espressione vocale con il Roy Hart Theatre. Nel 2004 debutta in Ticino con il documentario teatrale "L'origine del Male". Il progetto si trasforma inoltre in una ricerca sulle origini dell'AIDS presso l'Istituto di Storia della medicina dell'Università di Ginevra. Da inizio 2007 vive e lavora a Modena.

Note sullo spettacolo

Lo spettacolo, costruito in modo da potersi adattare a diversi contesti, come ad esempio le scuole o i convegni specialistici, ha debuttato nella Svizzera italiana nel 2004. È stato in seguito presentato in varie città italiane. Il DVD dello spettacolo è stato realizzato in collaborazione con la televisione indipendente e gratuita in Internet arcoiris.tv.

La regia della versione teatrale è stata curata da **Mariela Reyes Hernandez**, giovane attrice e regista di origine venezuelana, formatasi presso il Taller Experimental de Teatro (TET) di Caracas.

Per maggiori informazioni sull'autore, sul suo progetto e sulla teoria dell'origine dell'Aids si può consultare il sito: www.biasco.ch

Per informazioni sul progetto di una forma di comunicazione libera e gratuita si consiglia il sito: www.arcoiris.tv



sione in cui la comunicazione si fa più umanizzata rispetto a qualsiasi altro mezzo proprio perché le persone si incontrano e si confrontano. Scopo del lavoro di Biasco non è quello di stravolgere e contestare la scienza ufficiale ma sollecitare il pubblico a riappropriarsi della capacità di giudizio su temi scientifici, capacità che troppo spesso viene negata sia dalle "autorità competenti" (scienziati) sia dagli organi di stampa ufficiali al servizio degli stessi.

Lo spettacolo ripercorre così la storia di una controversia scientifica che alla luce della ricostruzione, fatti, persone, avvenimenti, come in un giallo medico-scientifico, fa apparire un quadro, che se fosse accertato, diventerebbe sconcertante per i risvolti politici e sociali. Nello stesso tempo è l'occasione per raccontare un pezzo di storia dell'Africa, quella coloniale, mentre le mani affondano in quella scienza che definiamo moderna e che coinvolge l'etica della sperimentazione, ma anche il nostro diritto, come cittadini, ad essere informati, perché scienza è soprattutto... conoscenza. ●



Pillole di Bisogni

Regia di Ivano De Matteo

un insolito sguardo sui nostri "bisogni"

di Giorgio Caputo

Un cortometraggio a episodi è, già di per sé, cosa poco comune nella cinematografia italiana e straniera. Quando poi, tutti gli episodi – le pillole appunto – si svolgono in uno stesso ambiente (un bagno), e ci raccontano il nostro bisogno di amore, di affetto, di attenzione, nel luogo deputato, solitamente, all'espletamento di bisogni di altro tipo, la curiosità si fa incontenibile.

Ivano De Matteo, regista e attore, prolifico (teatro, cinema, documentario) e alla continua ricerca di un linguaggio personale, torna oggi, dopo dieci anni (*Grazietante '97*), al cortometraggio. Lo fa alla sua maniera però, stravolgendo tutte le regole di questo microcosmo. "Fare Cortometraggi non è mai stata una mia priorità. Ho sempre prediletto storie che avessero tempi di svolgimento più ampi, per raccontare al meglio i miei personaggi. In questo caso, proprio per non rischiare di perdermi, ho voluto frammentare ulteriormente la narrazione, imprigionando ciascun carattere in una singola emozione". Il risultato è, infatti, a volte esilarante, a volte commovente, altre ancora crudele, disgustoso o addirittura indignante.

Più di quindici attori si alternano nel bagno di un bar, dando vita a otto sketch, il cui comune denominatore, oltre all'ambiente, è il bisogno, la mancanza, il disagio, che i vari personaggi, ciascuno a suo modo, esprimono. Tutto ciò in un luogo che sembra, allo stesso tempo, inadeguato, ma anche unico teatro possibile in cui collocare certe manifestazioni. Emozioni vissute tra un rotolo di carta igienica e lo scarico di uno sciacquone, spiate attraverso il buco di una serratura o nel riflesso di uno specchio, attimi di intimità violate in bilico tra realtà e paradosso: un uomo geloso e la sua compagna, una coppia di amanti e il loro sogno di un figlio, un guardone in cerca di emozioni, uno scaltro poliziotto e la sua vittima, un playboy, una donna alle prese con una colica, un punkabbestia, un bambino e l'immane barista formano la colorata galleria di personaggi che spesso popola le opere del regista. Ad interpretarla un cast d'eccezione, alquanto insolito per un cortometraggio (se non altro nei numeri), a testimonianza, anche, della stima che molti attori affermati ripongono nelle qualità di De Matteo. Tra i tanti, per citare i più noti, Rolando Ravello, Cecilia Dazzi, Thomas Trabacchi e Giorgio Gobbi. "Lavorare con gli attori è uno degli aspetti che prediligo del mio mestiere. Un attore è uno strumento, accordarlo e farlo suonare mi suscita forti sensazioni. Ovviamente mi sento più a mio agio a suonare strumenti che conosco (ride). Il cast lo avevo già in testa quando abbiamo scritto la sceneggiatura". Il regista firma la sceneggiatura insieme alla sua compagna, Valentina Ferlan, autrice o co-autrice di quasi tutti i suoi lavori. "In principio l'idea ci sembrava adatta per un *format* televisivo, pillole che riempissero i momenti di buco della televisione, ma l'atmosfera ancora troppo patinata ed edulcorata della nostra TV ci ha fatto desistere. Per ora ne ho fatto un corto, poi si vedrà".

Il film è girato in pellicola (super 16mm) e il suo stile è quanto mai pulito. A differenza dei suoi documentari, dove

la macchina a mano si attacca ai volti dei suoi personaggi, esaltandone sopra ogni cosa l'umanità e la verità di cui sono esclusivi portatori, qui i movimenti sono morbidi, puliti e i mezzi usati elegantemente (lungi carrelli a terra o sospesi su binario). "La mia sfida era dare un taglio cinematografico classico a delle storie ambientate in uno spazio non più grande di due metri quadrati. Ho cercato una fluidità e una pulizia del movimento che ritenevo necessarie per raccontare l'impalpabilità di certe emozioni".

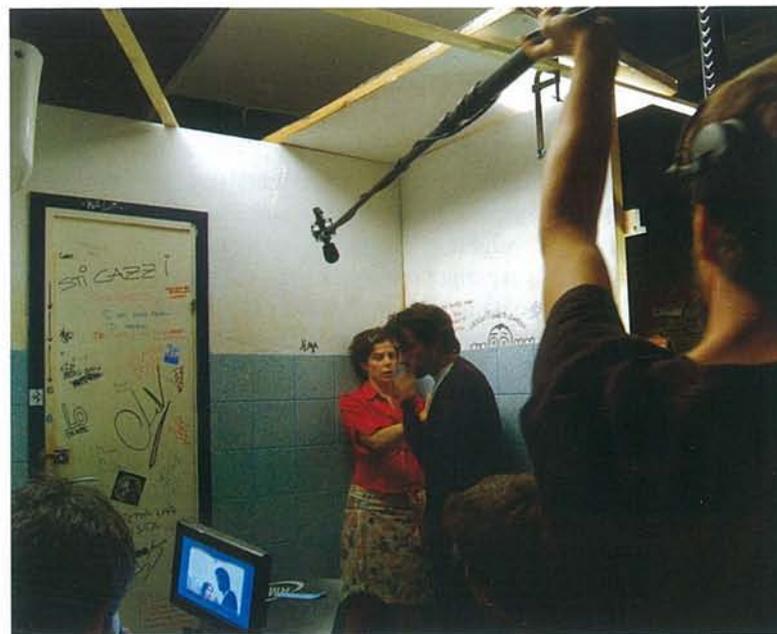
Ivano è un personaggio difficile da intervistare. Le frasi qui riportate gli sono state estratte con le pinze. Tende a semplificare, sminuire, sdrammatizzare tutto, con battute, frasi mozzate, sottotesti e espressioni romane difficilmente traducibili. Lo diventa ancor di più quando gli si chiede come veda la situazione del nostro cinema. Il suo "no comment" la dice lunga, ma poi in uno slancio di confidenza fa scivolare nella conversazione una sua idea di come dovrebbe funzionare il cinema sovvenzionato, che, rischi di burocratizzazione a parte, sembra interessante. Oltre ad augurarsi, come tutti, che un domani possano esservi più soldi a disposizione, si sofferma in particolare sul problema della distribuzione, famigerata spada di Damocle con cui si confrontano tutte le opere indipendenti del nostro cinema. La sua proposta è sconcertante per la sua semplicità: invece di destinare una parte del fondo alla distribuzione, soldi che spesso vengono spesi in maniera poco chiara o, nella migliore delle ipotesi, finiscono nelle mani delle major, che tengono il film in sala al massimo per un fine settimana, costituire una sorta di *distribuzione di Stato*. Il ministero fornirebbe, in prima persona e sotto il suo diretto controllo, una serie di servizi: un certo numero di cartelloni pubblicitari, un certo numero di passaggi televisivi nei contenitori di *trailers* cinematografici (ANICAGIS è statale) e una permanenza minima in sale convenzionate (gli avrebbe dato anche un nome *salaotto*). Lo spettatore in questo modo andando in una delle tante *salaotto* d'Italia saprebbe che va a vedere un film ritenuto di interesse culturale dal ministero e il ministero stesso, così facendo, costituirebbe una sorta di incubatrice per le opere prime e seconde del nostro cinema, fornendogli un corredo iniziale uguale per tutti. Il futuro, come quello dei bambini, starà poi alle capacità e alla fortuna del singolo.

Insomma una proposta che val la pena, a mio avviso, tenere quantomeno in considerazione, fatta da un personaggio simpatico, pieno d'iniziativa e con un'esperienza ormai quasi ventennale nel campo. Forse dovremmo ascoltare di più chi questo mestiere lo fa in prima linea? ●



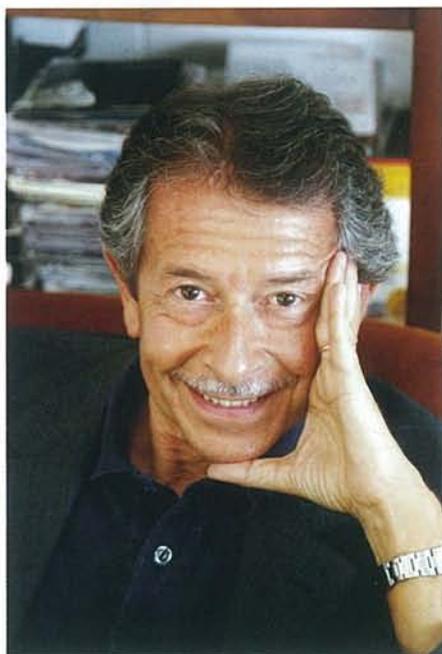
Ivano De Matteo

Cinema: *Ultimo stadio*. Cortometraggi: *Grazietante*, *Pillole di Bisogni*. Documentari: *Requiem XIII*, *Sulla zattera*, *Fermata Pigneto* (Premio speciale della giuria al festival Arcipelago), *Codice a sbarre* (candidato al david di donatello, Premio del pubblico e premio speciale della giuria Siena Film Festival, miglior documentario International Film Fest Forli), *Barricata San Calisto*, (Premio Libero Bizzarri, "Zoom" Festival of Italian Cinema di San Francisco), *Provocazione*, *Mentalità Ultras*, *Prigionieri di una fede* (Menzione speciale al Torino Film Festival ed al Premio Libero Bizzarri). Teatro: *Traditi* (Premio Lazio Teatro), *Storia di un mancato ceffone*, *Il ritratto di Dorian Gray*, *Interno Tamagotchi*, *La Venere solitaria* (Premio Fondi La Pastora, giovani protagonisti) *Uomini e vasi* (premiato al Festival di Fondi e al Festival di Fogliano), *Road Movie*, *KorovaMilkBar* (selezionato per il premio Ubu Re), *Buongiorno Mrs Pendleton* e *Siamsiamesi*.



TITOLO: *Pillole di Bisogni*
REGIA: Ivano De Matteo
FORMATO: Super 16 mm
DURATA: 17min
FOTOGRAFIA: Duccio Cimatti
PRODUZIONE: Utopia, Solaris, Xfilm

CAST: Elisabetta Pellini, Rolando Ravello, Cecilia Dazzi, Thomas Trabacchi, Siddharta Prestinari, Simone Colombari, Giorgio Gobbi, Giada Fradeani, Giacomo Gonnella, Emanuela La Salvia, Lidia Vitale, Elisa Alessandro, Francesca Nunzi, Lupo De Matteo, Nazzareno Bomba.



di Barbara Massimilla

Sul crinale del nuovo cinema italiano

Non è certo il classico produttore di cinema, almeno quello che da sempre eravamo abituati ad immaginare associandolo ai risvolti commerciali dei film... Riccardo Tozzi alias la più emergente casa di produzione italiana, Cattleya, è un raffinato signore autenticamente appassionato del cinema e dei suoi destini. Forse si sta formando una nuova generazione di produttori italiani... sensibili all'ascolto della creatività, ma in particolare, pronti a *prendersi cura* del fare cinema. Sguardi allenati a considerare i limiti che il mercato impone senza dimenticare l'aspirazione irrinunciabile a divulgare il cinema come forma d'arte e cornice in cui si rappresentano tracce di vita... in alcuni casi anche ad intendere il cinema come *luogo* dove ci si può abbandonare a sensazioni di rigenerante leggerezza.

Un produttore, a me sembra, che modula le sue scelte su alcuni principi di fondo: garantire un buon avvenire al cinema e incrementare il suo sviluppo analizzando lo spirito dei tempi e le variazioni antropologiche nell'area del collettivo; proteggere l'etica dell'immagine e osservare i mutamenti che si registrano nel linguaggio delle rappresentazioni visive; saper interpretare di continuo la dialettica che esiste tra un autore e il pubblico, osservando la crescita e i percorsi che si riflettono dal punto di vista storico nella sua espressione artistica.

Alchimie complesse, messe a punto da chi vuole rendere una festa più intensa attraverso la scelta degli ingredienti necessari, del momento opportuno per comunicare una storia, del giusto mix tra emozioni e fantasia. Insomma, chi produce film deve concretamente realizzarli attraverso una sorta di *fabbrica* che ha costruito dentro di sé, un apparato mentale che programma e struttura un progetto creativo senza cessare

mai di osservare il mondo.

La capacità recettiva e l'intuito potrebbero essere le armi segrete di un produttore, le sonde che in questa professione esplorano la quotidianità in cui siamo immersi per cogliere in che area si collocano i gusti, le tendenze e i desideri della gente e come si trasformeranno nel tempo.

BM: Nel lontano '91, due anni dopo il crollo del muro, Wenders parlava di cinema europeo e fondava con registi, produttori, attori e autori europei l'European Cinema Society, che senza scopi di produzione o distribuzione voleva rappresentare la coscienza e l'autorità del cinema europeo. "La battaglia concerne la possibilità per i nostri film di avere un loro pubblico. Oggi, il cinema europeo, purtroppo, è diventato piccolo. Ma ciò non significa che debba darsi per vinto".

Che tipo d'evoluzione hai colto partendo dal discorso di speranza di Wenders di poter offrire un cinema di cultura e popolare al livello europeo o comunque esteso a un vasto pubblico?

RT: A distanza di anni stiamo assistendo ad un fenomeno molto diverso che si differenzia dalla meta iniziale a cui allude Wenders di ricercare un'identità collettiva europea. A sorpresa e in modo reattivo al processo di globalizzazione si stanno, a mio avviso, rinforzando le identità culturali nazionali a favore delle produzioni locali. Ovunque nel mondo, gli artisti, gli autori, i produttori, desiderano raggiungere il loro pubblico, talvolta ci riescono con successo, come in Francia dove la cinematografia nazionale è fortissima.

Esistono ad esempio realtà come quelle indiana, egiziana, cinese, della Corea del sud in cui la produzione non locale ha

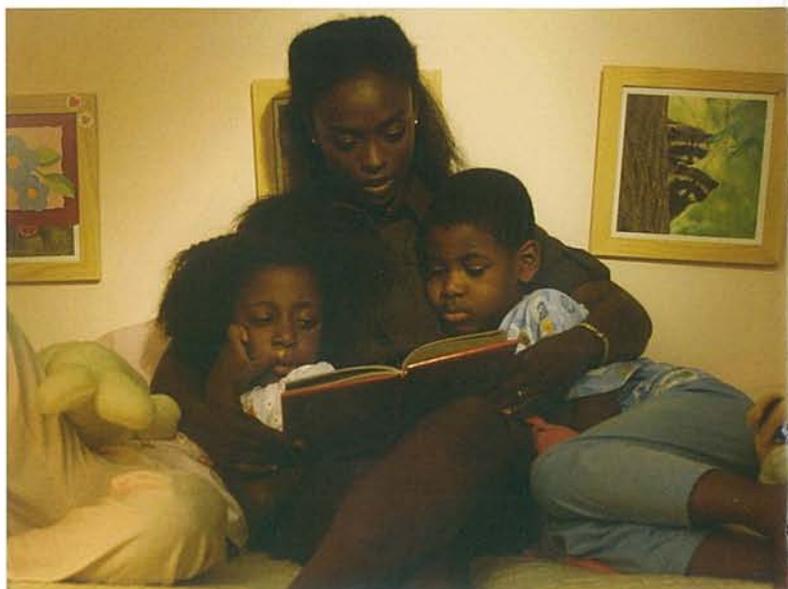


quote di mercato marginali. In nazioni come la Spagna, con forti articolazioni territoriali, emerge addirittura un cinema regionale; in India molti film circolano con i sottotitoli nei diversi territori nazionali. Questi processi di localizzazione non riflettono in senso stretto i confini di un paese bensì le differenti identità culturali, le anime culturali dei luoghi. Si è andato consolidando un forte desiderio di rispecchiamento del pubblico nel suo cinema nazionale, sulla base di questa necessità l'industria cinematografica dovrebbe cogliere l'opportunità di raggiungere il pubblico accogliendo questa profonda esigenza identitaria. L'ideologia dominante del cinema europeo negli anni '70-'80, aveva fatto perdere ai cineasti, il concetto che fare un film esprime il tentativo di rapportarsi ad un pubblico per attivare un ascolto, una relazione reciproca. Unicamente in Francia non è accaduto perché hanno sempre mantenuto vivo il rapporto con il loro pubblico. La Spagna ha avuto una fiammata nell'ambito del movimento culturale post-franchista, ad esempio con il cinema di Almodòvar, ma è ancora oscillante. Il cinema italiano attualmente sta avendo una straordinaria ripresa e sta conquistando il suo mercato. Tale fenomeno culturale generale del mercato cinematografico si associa ad un orientamento specifico del cinema americano, che si rivolge sempre più alle fasce giovanili concentrandosi quasi esclusivamente su un cinema "meccanico" d'azione e ad effetti speciali. Il cinema americano ha abbandonato il dramma e la commedia. L'unico film americano drammatico che ha avuto di recente un successo internazionale, è stato quello girato dal nostro Gabriele Muccino: *La ricerca della felicità*. La produzione americana non realizza un genere di film che permette l'attivarsi di dinamiche identificatorie, l'assenza di questa tipologia di film lascerebbe spazio negli altri paesi alle produzioni nazionali locali. In Italia la tendenza verso dramma e commedia è fortissima, credo che anche la Germania vada in questa direzione. Possiamo ricollegarci a Wenders: in Germania, cuore culturale dell'Europa, la riunificazione ha rappresentato una grande fonte d'ispirazione. I film tedeschi che abbiamo visto negli ultimi anni sono tutti collegati a quel tema. Quanto Wenders affermò nel '91 mi sembra ampiamente comprensibile... ma la posizione di molti autori intellettuali europei è rimasta quella di allora. Nella loro testa non è entrato il concetto che l'industria culturale nazionale del cinema non parte più da una posizione di debolezza ma da una posizione di forza che andrebbe considerata ed esercitata.

BM: Anziché il sogno del cinema europeo di Wenders si tratterebbe di dare rilievo al cinema che esprime le radici dell'identità specifica di ciascun popolo?

RT: Wenders stesso diceva che nessuno sa di preciso cosa sia il cinema europeo oppure lo sanno tutti e che la vera battaglia concerne invece nell'aver un pubblico. A me pare che non ci sia spazio per il cinema europeo in quanto europeo mentre esiste uno spazio per ogni singolo paese. Certamente è presente la curiosità per l'altro.

BM: A New York a proposito d'integrazione hanno rivisitato



la metafora del Melting Pot in cui la mescolanza prevede con la cottura degli elementi originari la trasformazione profonda di ciascuno, mentre sarebbe più pertinente parlare di Big Salade dove ogni elemento, pur nella vicinanza con l'altro, conserva la sua primaria identità. Riguardo al cinema, l'Europa tenderebbe naturalmente a far emergere lo specifico culturale di ogni nazione che la compone.

RT: Direi di sì, ma è probabile che con i tempi lunghi si possa sviluppare una maggior parentela.

Un prodotto locale potrebbe essere interessante sotto un certo profilo ma non necessariamente più bello di un prodotto internazionale. L'affermarsi di un cinema locale può non coincidere con un cinema di qualità, può soltanto significare che quel cinema dialoga con il pubblico del suo paese.

BM: A proposito di radici e d'identità vorrei riprendere il discorso sulla commedia. Fellini definiva la *commedia all'italiana* lo specchio di un certo momento della nostra società, ma non critico e d'indignazione bensì compiaciuto e ammiccante. E a chi lo accusava di deformare la realtà, rispondeva che invece lui la rappresentava seguendo il suo punto di vista e i suoi sentimenti, cercando l'equilibrio del racconto e spinto dalla necessità di far partecipare il pubblico. Una realtà filtrata, riorganizzata nella rappresentazione, che allude ad una "riconoscibilità tutta interiore", a un *sentimento estetico*. Mi sembra che Fellini metta a fuoco un passaggio fondamentale a proposito di autenticità e identificazione...

RT: La *commedia all'italiana* è finita da tempo perché è finito quel tipo di rapporto tra l'autore, il suo materiale, e i suoi personaggi. Scomodando Gramsci si trattava veramente del 'non' nazional-popolare, perché quegli scrittori e registi si mettevano in una posizione di superiorità rispetto ai loro personaggi e li osservavano come l'entomologo farebbe con le formiche. Alcuni film erano anche geniali e divertenti, c'erano capolavori come *Il sorpasso*, *Tutti a casa*, *I soliti ignoti*. L'intellettuale si sentiva superiore al popolo e lo metteva in scena con affetto ma anche prendendolo in giro. In una società di massa, la distanza tra l'intellettuale che rappresenta e l'oggetto rappresentato non è più credibile e chi ancora l'adotta diventa predicatorio e ridicolo. Attualmente il cinema italiano d'autore, che contiene anche la commedia, non



presenta tale distanza: l'autore ama i suoi personaggi, vi si rispecchia e ci s'identifica.

BM: L'impegno di cui parla Fellini a rappresentare la propria realtà interna. Non a caso lui aveva grande dimestichezza con la psicologia analitica e i sogni. A proposito del produttore il grande regista ne parlava quasi come della figura di un *genitore*, come colui che ha la funzione di aiutarti a realizzare il tuo sogno, senza imporre limiti alla creatività. Si dice che nel tuo lavoro sei un ottimista, che hai molto a cuore la ricerca.

RT: Agli inizi della mia carriera c'è stato un momento di svolta in cui sono diventato ottimista, era il momento peggiore a cavallo tra gli anni '70 e '80 e mi sembrava di assistere al crollo del cinema europeo al cospetto della grande ondata di cinema americano. Alcuni autori americani proponevano il racconto simbolico intriso di mitologia, un fenomeno culturale mondiale di elevato spessore. Sembrava che il nostro cinema potesse essere schiacciato da questo evento. Allora ebbi l'idea che ci potesse essere uno spazio per il nostro modo di raccontare puntando sulla televisione. Volevo produrre un buon racconto televisivo per battere l'equivalente produzione americana, più che per ottimista mi presero per cretino, perché non c'era traccia d'iniziativa simili. Con altri pionieri lavorai in questo campo per un decennio. Nel tempo si è creata così la grande industria della fiction che ha spazzato via completamente la produzione americana. Quando negli anni '90 mi spostai dalla televisione al cinema pensai che questo tipo d'esperienza fosse esportabile anche al cinema. Si trattava di aver fiducia nel processo che rinforzava le matrici di un'identità culturale nazionale.

Il mio ottimismo era legato a delle previsioni che si sono rivelate attendibili, frutto di un'analisi e non di un generico volontarismo.

BM: E sul rapporto con gli autori, la ricerca e le prospettive?

RT: In questi anni abbiamo lavorato molto con il cinema d'autore attingendo anche alla narrativa italiana che nel contempo ha raggiunto una densità di racconto traducibile nel cinema. Come dei cuochi abbiamo assemblato materia e stile, scrittura e regia, facendo crescere intorno degli attori con una levatura un po' mitica. Questa è stata l'alchimia che ha permesso l'affermarsi del cinema italiano d'autore in que-

sti anni. Ma ora la situazione sta cambiando, mi sento in una fase di riflessione perché stiamo acquisendo un vasto pubblico che viene da altre abitudini di consumo e questo potrebbe comportare l'abbassamento degli standard di qualità. Cosa diventa il cinema d'autore in questo contesto? Bisogna spingerlo in direzione più commerciale o mantenerlo minoritario o esiste una terza via? Potremmo riuscire a fare un cinema d'autore che conquisti ed elevi il pubblico più esteso che abbiamo portato al cinema italiano? Si apre una sfida più complessa di quella che abbiamo vinto negli anni passati: un cinema d'autore che possa dialogare con un pubblico più vasto. Tra il cinema di ricerca che giustamente non cerca il pubblico e che sperimenta il futuro e quello che produce dei buoni prodotti "medi", esiste il cinema di autori come Ozpetek, Comencini, Luchetti, Placido, Salvatores, Amelio, Bellocchio e altri. Da che parte refluirà questo cinema?

BM: Forse starà sul crinale.

RT: Non ho ancora una risposta, perché come sempre, quando una tendenza si dispiega, è già finita.

Si conquista il pubblico ma si perdono spazi di libertà. Tendenzialmente oggi il pubblico è composto da individui che sono alla ricerca di loro stessi. Desidera rispecchiarsi nelle problematiche esistenziali che il film rappresenta, e sentirsi toccato da toni più profondi o più leggeri, come ad esempio quelli di *Saturno contro* o *Bianco e nero*.

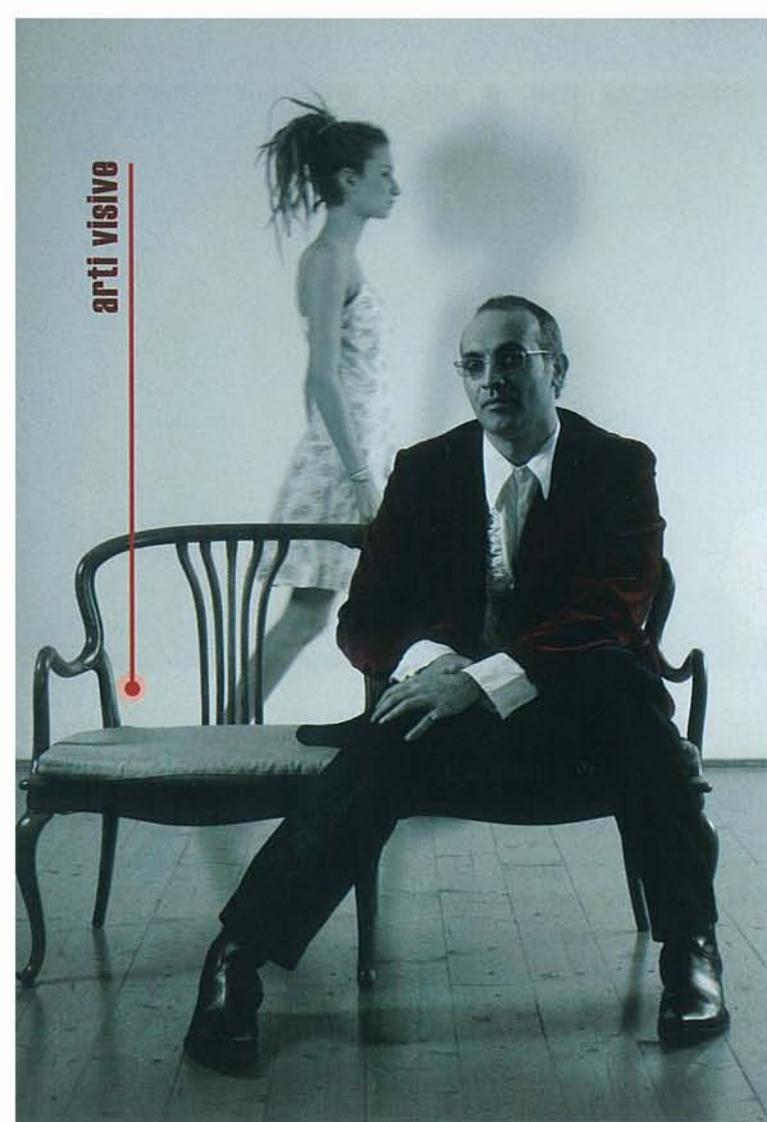
BM: Muovere affetti è importante. Il cinema che dà emozioni.

RT: Sicuramente, lo spettatore esce dal cinema rincuorato come se fosse avvenuta una trasmissione di calore, questo è un po' il crinale su cui ci si può addentrare.

BM: Tutto gira intorno alla necessità d'interiorizzazione, di creare un'intimità.

RT: Un contatto con te stesso che ti permette di relazionarti all'esterno con un'affettività più fluida.

Lo puoi notare anche sul volto della gente quando esce dalle sale. Il cinema italiano è in ascesa, un grande risultato, ma è utile ricordare che siamo entrati in un territorio sconosciuto. Non possiamo mantenere la mentalità dei pionieri, poiché il lavoro del *coltivatore* è diverso da quello del pioniere, penso che il *crinale* che abbiamo precisato nel nostro dialogo sia un sentiero che vale la pena di seguire. ●



Quando l'arte non esula dalla vita

*Dialogo tra
Angelo Capasso
ed Emanuela Ferreri*

a cura di Elisabetta Salvatorelli

E. Non potevo non invitarti qui, al "Museo dei Gessi" dell'Università *La Sapienza*: un "museo non museo", aule di studio e di lettura, in mezzo a tanta "arte non arte" (1). Mi è sembrato il posto giusto per realizzare un dialogo tra *Eidos* ed il critico d'arte Angelo Capasso; per un provocatore d'artisti come te che hai letto a Luigi Ontani *Ode sopra un'urna greca* di John Keats e *Navigando verso Bisanzio* di William Butler Yeats (e la bellezza dei fregi del Partenone è pur sempre in una di queste stanze) perché dai celebrati versi si manifestasse la realtà dell'arte... e lui ti risponde: "*pensavo all'immagine di Dafne, al bivio tra l'arteficio e la natura... forse compiacendomi ancora una volta dell'Albero... dell'albero d'Ontano*". Il tuo ultimo libro *Opere d'arte a parole* è come un viaggio intorno all'arte, un viaggio che sosta nell'arte attraverso le persone degli artisti (2). Ad Ontani tu muovi direttamente un invito al viaggio, per "andare oltre la Grecia".

A. Devo dire che il dialogo con Ontani risale a molti anni fa. La questione del viaggio, nel suo caso, ha un doppio valore: uno simbolico, il viaggio come esperienza dell'arte; e uno concreto: il viaggio come esperienza nell'arte. Il suo è un "Passaggio in India" che si ripete, e va oltre quella che negli anni cinquanta e sessanta era stata un'esperienza collettiva propria della cultura beat. Quello di Ontani è un lungo viaggio per la vita e per l'arte. Non è una fuga. L'India per lui è il luogo dell'eterno ritorno... Ontani è il primo artista che ho conosciuto personalmente, l'ho volutamente scelto come punto di partenza e punto d'arrivo del mio viaggio ideale attraverso i dialoghi con gli artisti, proprio perché i suoi viaggi segnano questo percorso fatto di continui ritorni. Senza fine. I dialoghi che ho intrattenuto con gli artisti sono molti di più di quelli che il libro contiene. Mi piace molto l'idea di tornare... si tratta di un principio sostanziale del lavoro del critico: leggere e rileggere. E' un principio sostanziale per l'analisi, un modo per valutare e soppesare gli equilibri. Lo psicoanalista Jacques Lacan parla dell'analisi in termini di "scansione". Interpretando per certi versi il ruolo del critico come fosse quello dell'analista con il paziente -anche se in definitiva gli artisti sono loro stessi "inconsci in atto"- questo fatto di tornare secondo Lacan è un procedimento della psicoanalisi che non si misura solo con la profondità ma che, nella scansione appunto, nel tornare su certi temi nel tempo, finisce per misurare il valore di quei temi stessi.

Il primo incontro formale con Ontani era in occasione della mostra *Bell'imbusti*, in seguito le circostanze sarebbero diventate più libere, e poi sono trascorsi dieci anni, adesso c'è l'idea di rincontrarci tra dieci anni ancora. Con tutti gli artisti la mia posizione è stata quella di "scavare", mettere "sotto scacco", togliere le certezze legate all'evento del momento. Lo stesso è accaduto con Marc Quinn, si è aperta una nuova disponibilità.

E. La disponibilità di cui parli emerge chiaramente nel libro: il tuo voler usare il dialogo come un dispositivo per arrivare a mettere a fuoco qualche cosa che non emergerebbe altrimenti. Il dialogo è una "situazione" particolare di interlocuzione

in cui si arriva alla personalità dell'artista, anche all'opera, ma sicuramente e in definitiva all'arte per l'arte. C'è un girare intorno a quello che arte non è, a quanto non costituisce discorso artistico in senso stretto, ovvero, il vissuto, la storia personale, anche l'introspezione individuale; eppure, guarda caso, l'arte ne esce prepotentemente; è "arte" questa "non arte", l'esperienza sociale, la militanza politica e culturale e maggiormente le contraddizioni nella vita degli artisti.

A. E' questo uno degli obiettivi del libro. Vedi, quando indico l'origine del mio lavoro nelle *Vite* del Vasari intendo far capire che la critica non è mai stata un occhio fisso puntato sull'opera solamente, ma deve necessariamente tenere in considerazione gli artisti che "di lavoro" fanno opere. Il dialogo con gli artisti è un canale importante per giungere all'opera. Il grande male della scena corrente della critica è la sindrome da "comunicato stampa": quanto leggi nelle riviste è spesso palesemente la trascrizione creativa del "comunicato" prodotto da un ufficio stampa, o nel caso delle gallerie d'arte, dal gallerista stesso, tanto che ormai i galleristi hanno imparato la lezione e scrivono quello che vogliono loro, praticamente il gallerista suggerisce quello che si deve dire nel comunicato. La morte della critica quindi non è per mancanza di idee, quanto per questa sindrome eccessiva che consiste nella ridondanza di informazioni imparate a memoria dai cosiddetti "critici" come una brutta poesia. Il mistero dell'opera d'arte rimane celato sia per il critico che per l'artista: entrambi partecipano al suo disvelamento attraverso il dialogo. Questo è il principio determinante del mio libro. Per ogni artista, e ne cito qualcuno, Enzo Cucchi, Urs Lüthi, Jorge Molder, Iannis Kounellis, Michele Zaza, Thorsten Kirchhoff, Rebecca Horn, il valore della parola ha un peso diverso, che in quanto critico soppeso attraverso lo scambio, attraverso il dialogo. Per Gilbert & George, ad esempio, il dialogo è stato storicamente un modo per chiarire meglio dei significati, che quindi esistono di per sé con autoevidenza nell'opera ma possono essere declinati sul presente perché se ne abbia una percezione totale. Quando Gilbert & George dichiarano di fare "arte con significato", significa che quel significato deve essere trasparente, comprensibile, condivisibile. Questo è il senso politico dell'arte. Il caso più eclatante è quello di Rebecca Horn: rifiuta la trascrizione del dialogo perché questa fornirebbe una lettura artefatta di un artificio: lo scambio tra me e lei è avvenuto in una lingua terza, l'inglese e in un linguaggio che non è il suo specifico, quello della parola appunto.

E. E' interessante il viaggio che propone il tuo libro attraverso paesaggi umani in cui si stagliano identità d'artisti, e sono molti quelli che esternano la necessità e/o libertà di essere artista. Mi torna in mente Jimmie Durham che dice: "io sono un intellettuale prima che un artista, e questo prima ancora che un militante... Ho dovuto fare quello che dovevo fare, sia quando ho lottato per i diritti civili dei nativi americani, sia quando ho fatto l'artista di avanguardia in USA, sia quando ho lasciato l'America per l'Europa..." e così via, una necessità di identità prima che una libertà artistica e poi libertà



d'identità intellettuale prima che necessità artistica.

Ovviamente nel tuo libro abbiamo a che fare con personalità mature di artisti, e per questo non solo con "la libertà d'arte" ma anche con "la necessità d'arte", rispetto ad un'identità culturale, sociale, all'insieme di tutto quello che si costruisce attorno all'immagine di un'artista...

A. Vedi, quello che ho cercato di fare -e lo scrivo anche- è una sorta di "ready made rettificato", o meglio di "autoritratto rettificato", cioè un autoritratto che gli artisti costruiscono attraverso una persona che li guarda mentre parla, e li pone in una prospettiva, li spinge verso il dettaglio in più che aggiunge trasparenza a questo autoritratto, poi, è chiaro che dipende dal "tipo" di artista. Ci sono artisti che hanno un'immagine pubblica così grande, come nel caso di Wim Wenders, che è difficile riuscire a fargli dire delle "cose rimaste sotterranee". Wim Wenders, Lou Reed sono stati scelti proprio per questo motivo: sono artisti con un ego strategicamente puntato soprattutto nella fase della comunicazione, quindi il dialogo, nel loro caso rischia di tornare ad essere una tradizionale intervista...ovvero quanto io rifuggo dal mio lavoro. L'esperienza è molto interessante perché ci sono livelli diversi di "flessibilità" tra gli artisti. Possiamo dire che chi opera nel Cinema ha un pubblico "automatico" sempre, mentre per l'arte questo non accade, per l'arte il pubblico è una costruzione in atto, tant'è vero che ci sono tipi di arte in *performance* e altre cose assimilabili, fa parte della scena, per il cinema invece c'è un meccanismo specifico che si chiama spettatore, pubblico, e allora chi opera in quell'ambito deve continuare a seguire una linea che già esiste e che non rivela altro, se non quanto è perfettamente visibile. Il grande pubblico, per certi versi, corrode la possibilità che escano fuori dei dettagli rivelanti, invece quando siamo calati in una sorta di dialogo vero e proprio, come il nostro in questo momento, come quelli che ho cercato di mettere nel libro, allora c'è la libertà di dire che quello che stiamo facendo un pubblico lo troverà naturalmente per proprio conto, anzi per propria natura: l'arte, come diceva Picasso, "non cerca, trova". Qualcuno ci accoglierà sicuramente.

E. Viene fuori una forza speciale dai dialoghi con i tuoi artisti, come ci fosse una fiducia incrollabile dell'artista verso il prossimo, voglio dire che l'artista abbandona l'opera fuori di sé sapendo che incontrerà un interlocutore che potrà dire di incontrare se stesso dentro quell'opera; su questo non c'è

dubbio per l'artista. A proposito, di Bonito Oliva tu citi nel libro la sua definizione di artista come "errore biologico" dell'arte...

A. Certo: l'opera sopravvive all'artista...

E. Mi ha colpito il dialogo dove Fabio Mauri ti dice che è difficile trovare un'artista relativista assoluto; che per l'artista la realtà esiste ontologicamente; che l'arte attesta, rinforza il reale... ed anche questa è un'immagine piuttosto forte, dell'artista, dell'artisticità, che non emerge facilmente in altri interventi...

A. La scelta operata non è stata casuale, nel libro ho dovuto selezionare alcuni dialoghi tra tanti che ne avevo a disposizione, e chiaramente il materiale che fa emergere più realtà d'arte è stato preferito, privilegiato. Io di incontri con gli artisti ne ho avuti davvero molti, mi sento un esperto in questo, e quello che mi hai appena detto mi chiarisce ancor di più perché ognuno di questi artisti presenta delle specificità -sembra una banalità ma nella realtà è più complesso di così- o meglio tutto quello che poi rende riconoscibile il loro lavoro e che si proietta automaticamente in quello che loro stessi ne pensano, quindi in quello che noi pensiamo del loro lavoro. Il critico per certi versi è una voce fuori dal coro, un microfono aperto, non un porta-microfono ma una cellula che registra, seleziona, interpreta, stimola, rilancia... in questo si colloca la differenza tra l'intervista e il dialogo. Il formato "intervista" va molto di moda nell'editoria, devo dire. Ci sono migliaia di interviste, e qualcuno ha anche pensato di raccogliercle in libri. Il mio è un libro sul dialogo. Nel dialogo l'interlocutore gioca alla pari. Nell'intervista, gli intervistatori devono porsi una domanda esistenziale a cui spesso sfuggono: io esisto o no? L'intervistatore è spesso una "spalla", per usare un termine da avanspettacolo, magari anche di qualità, come nel caso di Peppino De Filippo per Totò, ma il ruolo resta sempre quello di portare acqua a qualcun altro, fargli fare bella figura. A volte capita su circostanze costruite a tavolino... a volte in momenti particolari della loro storia...

E. Il dialogo con Cattelan risulta particolarmente forte... originale...

A. Quel dialogo è stato realizzato prima della sua amicizia con Massimiliano Gioni... E' in effetti molto originale, e direi molto personale. E' un Cattelan che racconta ancora la sua storia ed evita strategie di comunicazione. Maurizio l'ho conosciuto in occasione della campagna *Absolut Cattelan* che io ho curato per *Absolut Vodka*. (3)

E. E' interessante quando nel dialogo Cattelan dice: "non mi interessano le appartenenze ma le differenze... il bello è cominciare dove finisce la politica".

A. Certo, e in realtà a me piace molto Cattelan ancora oggi, perché rappresenta per certi versi il punk della fine degli anni '70, primi anni ottanta... Lui è da considerare un artista di quella scena. Ha anche fatto un'opera che si intitola *Charlie don't surf* con un titolo preso da un brano dei Clash. Purtroppo il destino dei rivoluzionari è quello di diventare dei conservatori... Malcom MacLaren, il produttore dei Sex

Pistols, negli anni ottanta è diventato d. j. e ha fatto della disco music. Coloro che non si sono integrati si sono suicidati con overdosi di droga o di musica... Io stesso provengo da quella cultura. Negli anni ottanta ero un musicista della scena post-punk. Poi c'è stato il rock italiano commerciale, quello di Ligabue... e allora capimmo che il grande business si era aperto anche alla chitarra col distorsore...

E. Un'altra affermazione interessante è quella in cui Luca Patella ti dice che "bisogna essere colti, molteplici, mai aggressivi", ma culturalmente assertivi sì, però!

A. Questa mi sembra una cosa molto intelligente.

E. E qui, dunque, siamo in dirittura di arrivo: -l'hai interpretato come un monito questo di essere colti, molteplici e culturalmente assertivi?

A. Come dico spesso, io critico d'istinto. Il mio istinto ha origine nella mia storia personale che comprende sia il post-punk, la chitarra distorta e disarmonica che suonavo a vent'anni, sia la figura di mio nonno materno, operaio, licenziato in malo modo dal suo lavoro presso le botteghe del Vaticano perché "comunista"... in realtà, si era semplicemente rifiutato di inginocchiarsi davanti al passaggio del Papa mentre era al lavoro... Il messaggio di quel gesto è: il lavoro vale più del rituale del lavoro. Il motivo per il quale ho scelto il dialogo con Luca Patella, tra gli altri, è anche quello di sostenere un artista che ha operato a lungo anche in solitudine, non ha sposato ideologie dell'arte, e la sua assoluta precisione è molto importante, anzi direi che è un modello del tutto originale in un contesto che facilmente si spersonalizza ed è sensibile alle mode o alle scelte del mondo.

E. Parliamo ora di un fenomeno emergente, quello degli artisti "orientali" -con alcuni ci dialoghi anche nel tuo libro- e delle "provocazioni" che soprattutto pongono nel mondo dei mass media ...

A. Quello che è successo negli anni '80 - il postmoderno- ha dato l'evidenza di qualcosa che esisteva già ma di cui non ci siamo mai accorti: quanto oggi è segnalato come l'emergere dell'arte africana, cinese, indiana, è semplicemente il risultato della "saturazione del mercato" che impone ai galleristi di ricercare le novità nell'esotismo. La scelta del mio libro va in linea del tutto opposta: ho scelto degli artisti per quello che dicono. Quindi ce n'è un campione rappresentativo di tutto il globo terrestre. Ovviamente si tratta di un piccolo campione, considerati gli spazi editoriali disponibili. Yang Jiechang, Wang Du, ma anche H. H. Lim, che è il primo artista cinese ad aver operato in Italia. Ma c'è anche Avish Khebrehzhadeh, un'artista iraniana che vive negli Stati Uniti... la mia intenzione era quella di presentare un mondo che non si chiude a Roma, o in Italia, ma vorrebbe essere un grande dialogo, forse lo è...

E. E' un canale appena aperto.

A. Aperto in modo diverso rispetto alla relazione tradizionale tra Occidente e Oriente: un canale che non deve riprodurre una linea che già esiste nell'arte, quella dell'esotismo, ovvero delle scelte esteriori, delle mode di gusto. Nel 2003,

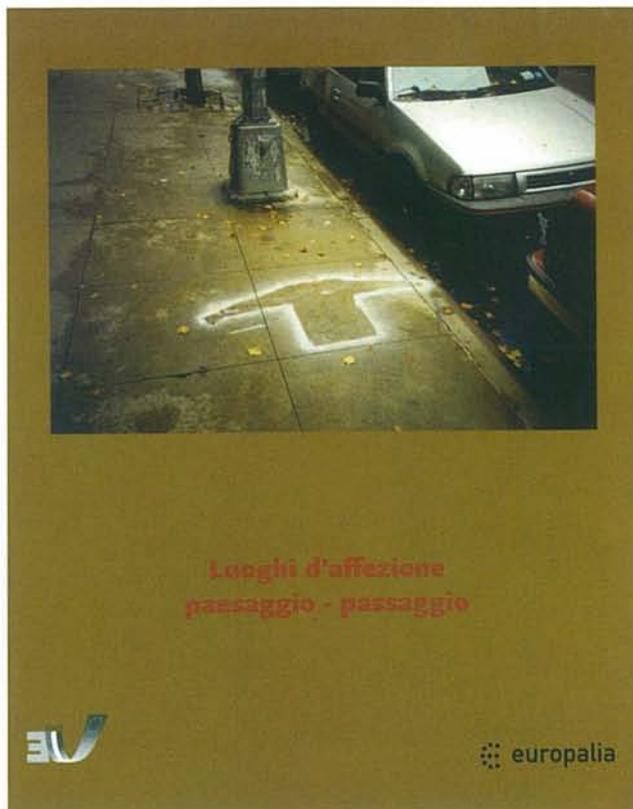
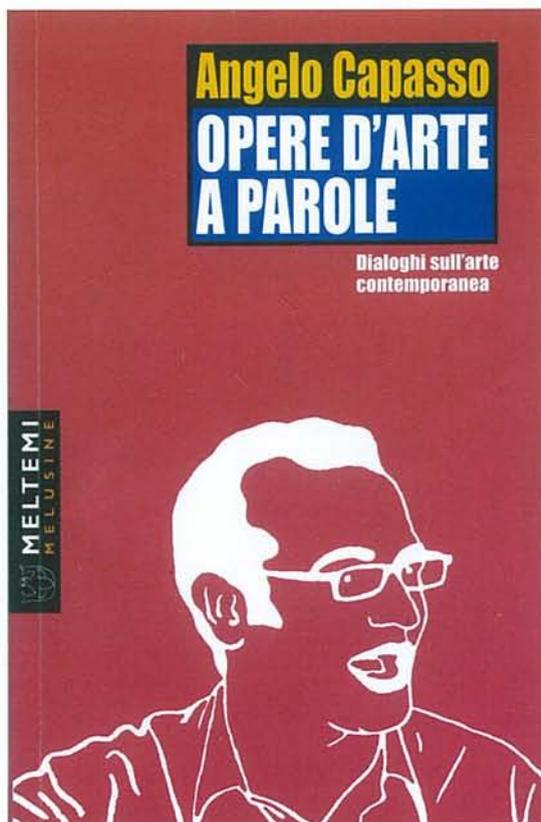
in occasione di *Europalia.Italia*, la grande rassegna dedicata all'arte italiana in corrispondenza della presidenza italiana alla Comunità europea, sono stato il commissario per l'arte contemporanea e ho realizzato una mostra che si è svolta su una doppia sede: Bruxelles e Eupen, intitolata *Luoghi di affezione. Paesaggio-Passaggio*. (4) E' una mostra che esponeva il lavoro di 45 artisti, italiani e stranieri che avevano però l'Italia come punto di approdo o di partenza per il loro lavoro. E' una mostra molto particolare, perché il suo obiettivo è quello di presentare i lavori degli artisti sulla base delle "qualità" legate al territorio, all'humus in cui sono nate, il loro contesto culturale prescelto, insomma quanto io chiamo il loro "luogo d'affezione". L'arte non ha una sua fissa dimora. Non è più possibile parlare di nazionalità per l'arte, intesa come diritto di sangue, ma per diritto di luogo.

E. Ora è il momento di dire che l'incontro tra *Eidos* e Angelo Capasso è avvenuto proprio a Bruxelles. Io ho visto quella mostra, è stata una piacevole sorpresa, ci sono capitata in mezzo, diciamo così, ed ora nel libro ho rintracciato alcuni tra quegli artisti esposti. Sorprendenti i letti surreali di Patella...

A. Pochi sanno che Patella ha realizzato una *Magritte Fontaine* in una delle piazze più importanti di Bruxelles.

E. E' Vero. Per chiudere ti cito ancora Patella: "mi permetto di esulare dal campo dell'arte. Il mio è un agire... opero nella relazione complessa delle cose", questa trovo che sia un'espressione eccezionale...

A. Possiamo esulare dall'arte, ma l'arte non può esulare dalla vita. ●



Luoghi d'affezione
paesaggio - passaggio



europalia

(1) La conversazione tra A. Capasso ed E. Ferreri è stata realizzata il 19 ottobre 2007 nelle sale del Museo dell'Arte Classica, dell'Università Degli Studi di Roma *La Sapienza*. Registrazione e trascrizione a cura di Elisabetta Salvatorelli.

Vedi: lettere.uniroma1.it

"Il Museo dell'Arte Classica, più noto come *Museo dei Gessi*, contiene più di duemila calchi di pezzi di scultura e glittica, ordinati cronologicamente dall'età minoica a tutto l'ellenismo. Dopo la distruzione avvenuta durante la Seconda Guerra Mondiale, di alcuni musei tedeschi, può considerarsi una delle raccolte di questo genere più importanti del mondo; gli fa pendant, per l'arte romana, il *Museo della Civiltà Romana* all'Eur. Fu fondato da Löwy nel 1892 con calchi di varia origine ed ebbe come prima sede alcuni locali nel quartiere Testaccio, dove rimase fino al 1925, quando venne trasferito nei locali dell'opera di San Michele. Un decennio più tardi, con la costruzione della Città Universitaria, trovò la propria collocazione definitiva al piano seminterrato della Facoltà di Lettere e Filosofia."

(2) Angelo Capasso, *Opere d'arte a parole. Dialoghi sull'arte contemporanea*, Meltemi, Roma, 2007 (€ 19.50) Dialoghi con: Jimmie Durham, Luigi Ontani, Jorge Molder, Enzo Cucchi, Thorsten Kirchoff, Yang Jiechang, Wang Du, Avish Khebrezadeh, Wim Wenders, Tennis Oppenheim, H. H. Lim, Lou Reed, Alberto Di Fabio, Jannis Kounellis, Roman Signor, Marc Quinn, Luca Patella, Rebecca Horn, Kendell Geers, Gilbert & Gorge, Georgina Starr, Maurizio Cattelan, Urs Lüthi, Fabio Mauri, Michele Zaza.

(3) Nel 1998 Capasso ha curato per ABSOLUT VODKA il progetto ABSOLUT CATTELAN, culminato con la realizzazione del progetto di Maurizio Cattelan per la serie ABSOLUT VODKA di cui vi è testimonianza su TIME con l'intervista "Maurizio Cattelan. The mouse that roared" (Time, 26 October 1998).

(4) "*Luoghi d'affezione. Paesaggio, passaggio*" svoltasi nell'ambito di *Europalia.Italia* 2003 (semestre presidenza italiana Parlamento Europeo), con: Andy Warhol, Joseph Beuys, Thorsten Kirchhoff, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Sol Le Witt, H.H. Lim, Urs Lüthi, Hidetoshi Nagasawa, Cy Twombly, Francesca Woodman, Sisly Xhafa, Hermann Albert, Karin Andersen, Xhiao Chin, Martin Disler, Dafni & Papadatos, Theo Eshetu, Fathi Hassan, Satoshi Hirose, Mark Kostabi, Myriam Laplante, Yoko Miura, Daniel Spoerri, Janine Von Thüngen. Vanessa Beecroft, Maurizio Cannavacciuolo, Maurizio Cattelan, Francesco Clemente, Alighiero Boetti, Domenico Gnoli, Luisa Lambri, Carlo Maria Mariani, Gina Pane, Luca Maria Patella, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Francesco Vezzoli, Michele Zaza, Valerio Adami, Olivo Barbieri, Nanni Balestrini, Stefano Gagol, Alberto di Fabio, Flavio Favelli, Casaluze Geiger, Aldo Mondino, Luigi Ontani, Annie Ratti.



Colori-di-versi

Mario Sandro, individuazione artistica

di Emanuela Ferreri



Mario Sandro espone i suoi quadri in mezzo ai libri, espone le sue poesie in mezzo ai quadri.

Mario espone, si espone con diversità di parola e colore:

“L’arte è espressione dell’individuo e può parlare solo ad altri individui. L’arte è la sola cosa che so descrivere perché ho capito che appartiene alla follia. E la mia follia è la mia fisicità... La mia fisicità è l’arte”.

Diversamente artista, diversamente uomo, dichiara lo scopo della sua opera: “il bisogno, l’urgenza che sento di liberare la diversità, prima che sia troppo tardi... l’individuo è auto-referente per cultura, e per natura deve rimanere nella condizione di avvertire la diversità, altre identità che lo circondano. Se si interrompe il rapporto cosciente -si badi bene cosciente- tra l’individuo e la cultura in cui si identifica e che lo identifica, tutto si mescola, con il risultato paradossale che pur avendo effettuato una somma di esperienze, in realtà si è dato corso a una sottrazione”.

Coinvolgersi nel discorso artistico di Mario equivale a confrontarsi, ricollocarsi dentro la condizione umana, sollecitarsi dentro la propria individualità.

“Quasi sempre dietro la confusione d’identità si cela una volontà formidabile: il potere. L’arte può divenire veicolo per la propaganda del sacro, del giusto, dell’onesto, perfino dell’amore, tutti intesi in senso generale e collettivo. In realtà l’arte può scavalcare tutto questo o riaffermare gli stessi valori in modo diverso, contraddittorio con il potere. E’ in questo che l’arte è espressione dell’individuo e può parlare soltanto ad altri individui... Non bisogna prendere il serpente dalla coda, ma schiacciargli la testa, là dove c’è il veleno!” ●

Sopra: L’inverso del giudizio universale

Nella pagina accanto: Giullare

Pagina 52: Depressione

Pagina 53, sopra: Il doppio senso del giorno

Pagina 53, sotto: Diversità... urla in riflesso

In sommario, pagina 3: Paradossale ma comica

Vorrei essere un granello di sabbia per non poter crescere

(19 aprile 1985)

Mario Sandro, nato a Racale (Lecce) il 25 novembre 1956, vive e lavora a Roma.

E’ stato ricoverato presso vari Istituti religiosi fin dalla nascita.

Ha praticato attività sportive ai massimi livelli.

Si è diplomato presso l’Istituto d’arte “Silvio D’Amico”.

Ha pubblicato la raccolta di poesie *Il dolce segreto della femminilità*, per *I libri di A. C.*, nel 1992 (*Prefazione* di Ida Magli).

Si è laureato nel 1995 in Lettere e Filosofia a Roma, *La Sapienza* con una tesi storico antropologica sull’infanzia nel Medioevo. Mario Sandro è intellettualmente impegnato nel mondo della disabilità culturale e dell’handicap.

Espone a Roma nelle Librerie Feltrinelli e Odradeck. Continua incessantemente la sua produzione poetica e pittorica con alcune incursioni nel racconto breve. E’ in corso di pubblicazione l’ultima raccolta di versi, *La vita nel disimmenso*.

Dalla riflessione antropologica all’arte antropologica è l’attuale direzione del suo estro.

Inediti - Giugno 2007

Messaggio cancellato per sempre
a fruscio d'ali...il fatuo mi colpisce
alla schiena.

Il ritratto del canto delle allodole
è stato raffrenato in alcun senso:
conoscetemi, se capire sia un'opera
d'arte o un gesto di pronto avvello.

Mi fermo e l'infreddatura del mio

sangue
è pronta a sgorgare da tutte le parti
del corpo...

...La cultura che parte da Abramo,
mi ucciderà.
So che mi ucciderà...l'arte.

Il canto delle allodole mi insegna
Il caos e lo stupore alla conoscenza...
"Mi" uccideranno anche rugiate
di Occidente.

Reciterà la vita e la morte nel sogno...
Terra che avrei nutrito di me
senza tagli né cuciture.

Il canto delle allodole mi insegna
anche l'ordine
e la natura non celebra l'eterno...
così l'aria mi annega per agonia.

Come sfogare la rabbia se l'insulso
Sacro annunciato, permane più a lungo
col suo interlocutore immaginario,
che è l'intaglio dell'uomo maschio.

L'intelligenza non ha rughe
ai lati degli occhi, ma ha iniziato un
percorso
di screpolature...e le lacrime
non intendono sprofondarsi a fiume.

Sento trafiggere negli occhi il guscio
spesso, sbriciolato della mia infanzia,
che
da quando a quando, ho inventato
con fatica e tenace freddezza.

Neanche correre da un pensiero all'altro,
o da un luogo all'altro, è bastato
per dare fermezza e dignità su di "sé".
Cerco di annusarmi la sparizione.

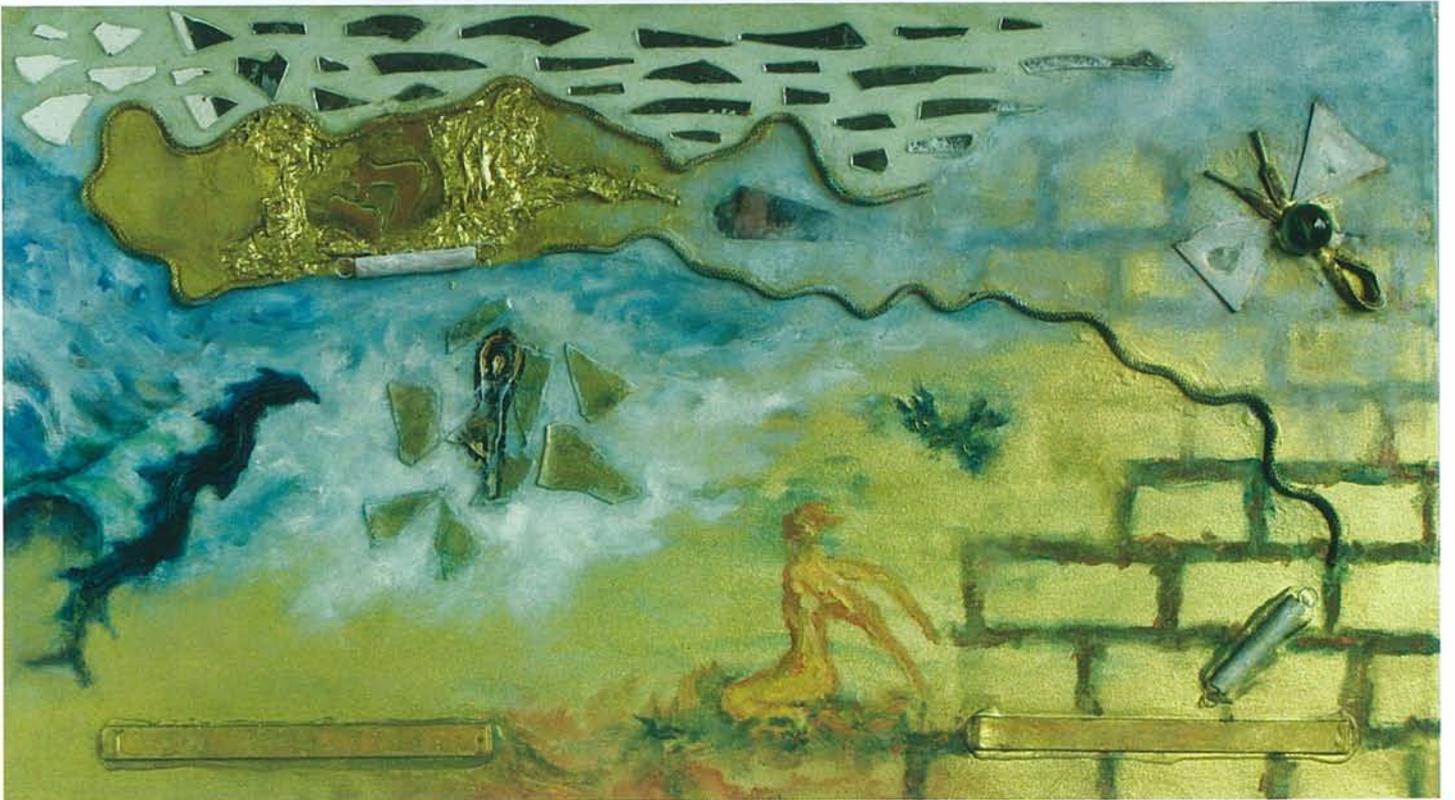
Lamento forse di quieta agonia
per un profumo stimato,
che da quel dolore immenso non è più
dolore.
Ma di che dolore è il mio profumo?
Qualcuno mi risponda...

La guerra si farà...comunque.
Non ci si sottrae al lento attendere
degli improvvisi
che l'invasore giustifica
o è giustificato dai potenti.

Mi rimane lo sdegno e non riesco
a chiudere il mio mondo interiore...
...che è l'Italia.

Accarezzo la tela, apro i raggi del sole,
cado in seria agonia, alzo il volume
della mia Musica, dipingo a barlume
la mia stanza, ma i colori avidi di vita
son bianchi di solitudine tutti.









Sopra:
Il volo medesimo
Pagina 54, sopra:
Danza follia
Pagina 54, sotto:
Movimento antico

Io, l'attimo

Scende la neve...Se l'im-mondo mi starnutisce.

E la memoria sa di squarciagola sulla morte.

La rammento se non mio padre... e lo vedo tossire d'infinito.

La rammento: "Mio padre tossisce".

E si ripete sempre morte, questa immagine...

Scende la neve con amore.

Scende la neve, anche se non c'è.

E la neve scende con amore.

Scende la neve...

Dove ogni attimo si ferma...
Comunque si ferma.

E' passato un qualcosa, si ferma.

Rimane lo stesso qualcosa, anche se in movimento, in movimento rimane.

Io, l'attimo, e la neve scende con amore...

Mi rattristo al pensiero che scorre di schianto

in schianto: "poso le labbra sul parto e vedo ripetere il soffocamento..."

E nell'intimo si fa neve...si fa neve...
che scende con amore.

Poso la mia ombra su di me:

"Vieni a me, plauso, fiocco di neve, vieni a me, posa un bacio sul mio cuore".

Scende la neve, riscende la neve
sull'alba mia, fredda...
ma scende con tanto amore.

Ed io tremo...

Le “n dimensioni” di Riccardo Sabbadini (Ricc Sabba)

di Giorgio Sassanelli

La telefonata di Alberto Angelini mi aveva colto di sorpresa: vuoi passare questo pomeriggio a vedere la mostra di un amico, un artista molto interessante? Magari poi ci scrivi sopra una pagina per **eidos**. La curiosità per qualcosa di nuovo mi spingeva ad acconsentire; al contrario, mi tratteneva la prospettiva di un compito che sentivo come un intruso nella mia già troppo fitta programmazione mentale e per il quale non mi ritenevo preparato in quanto semplice amante della pittura moderna ma non certo critico d'arte. Alla fine prevalsero la curiosità e l'amicizia; il risultato è sotto gli occhi di chi legge. E' così che, mentre percorrevo lentamente il ballatoio della galleria, le opere di questo “fotografo forse grafico” o di questo “grafico forse fotografo” che scorrevano sotto i miei occhi, cominciarono dapprima a interessarmi, poi ad attrarmi in modo un po' inquietante, infine quasi a stregarmi tanto da farmi sentire il bisogno, oltre che il desiderio, di avere per me e con me uno di questi quadri che ora mi guarda, con un suo fare ambiguo e continuamente spiazzante, mentre mi accingo a stendere queste righe.

Quest'ambiguità spiazzante che emanava da gran parte delle opere esposte, sembrava rimandare ad una ricerca di sintesi capace di non occultare ma, al contrario, di mantenere in evidenza la complessità e la contraddittorietà degli elementi di origine: ma quale poteva essere questa origine? La risposta la dava il titolo della mostra: “n dimensioni”.

Nei lavori di Sabbadini si propone una molteplicità di dimensioni al di là delle tre fondamentali nelle quali la nostra esperienza percettiva sembra ineluttabilmente imprigionata e alle quali alludono con estrema incisività

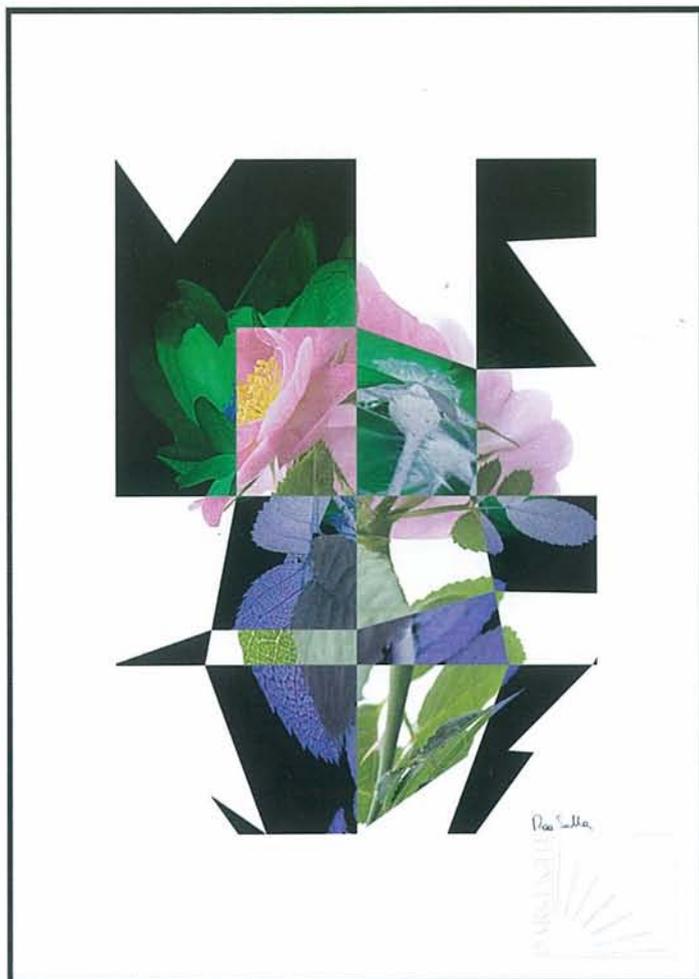
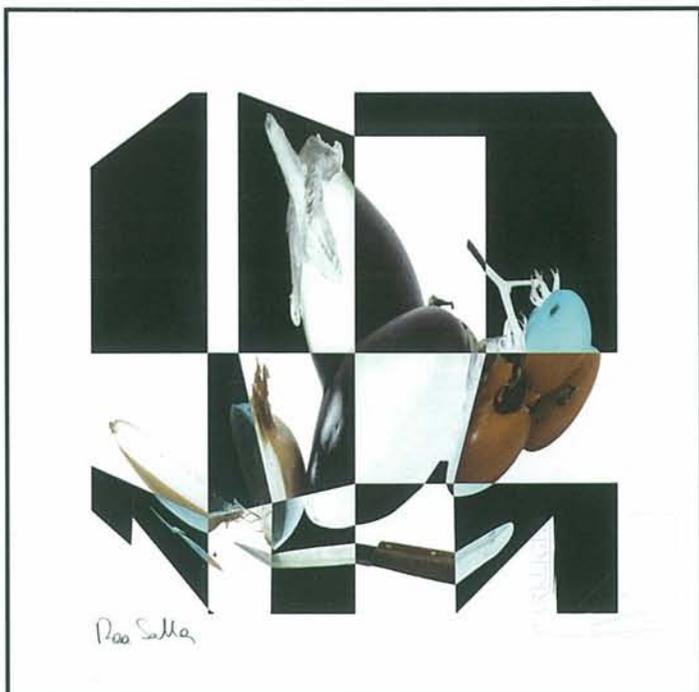
due quadri: *Couple* e *La casa nuova di Robert Anson Heinlein*; opere dove la normale prospettiva con le sue tre dimensioni viene continuamente riflessa e rifratta in una serie di riquadri geometrici a loro volta parte integrante dell'immagine complessiva. Oppure, l'immagine che sto osservando, *Cipolle e melanzane*, dove la molteplicità delle dimensioni emerge da una composizione di riquadri geometrici astratti, neri e bianchi, che s'intrecciano, in una sintesi frammentaria, con alcuni ortaggi in via di essere tagliuzzati.

In verità, non si tratta di semplici dimensioni spaziali quanto piuttosto di dimensioni dell'esistenza come risulta dall'ultimo quadro descritto dove una dimensione compositiva geometrico- astratta s'intreccia in modo armonico con un'operazione di ordine culinario (il taglio di cipolle e melanzane); e in effetti, una più autentica comprensione dell'opera visiva di Ricc Sabba nasce dalla simultanea lettura dei suoi commenti scritti, vere e proprie divagazioni esistenziali quanto mai puntuali, con le quali egli accompagna i cataloghi delle sue mostre, da *Bacilli* del 1999 a *n dimensioni*, attraverso *Ombre* del 2001 e *Fame/fame* del 2005. Per limitarci alla mostra recente, dopo quella che l'autore definisce “una reliquia di trentacinque anni fa” (1972) dove “una giornata feriale” viene descritta in tutte le sue ambiguità e contraddizioni, dalla vita sul posto di lavoro alla serata al bar e al cinema con la propria ragazza, a un sonno dove il sogno è una foto sbiadita della vita diurna, sino al risveglio e alla ripresa del lavoro, Ricc Sabba c'immerge con “*Monologo notturno*” in una realtà diurna quotidiana che, grazie a una libera associazione pressoché ininterrotta giocata soprattutto sul registro del significante, assume le sembianze di un sogno capace di smascherare



D'ARMI
Pao Salto

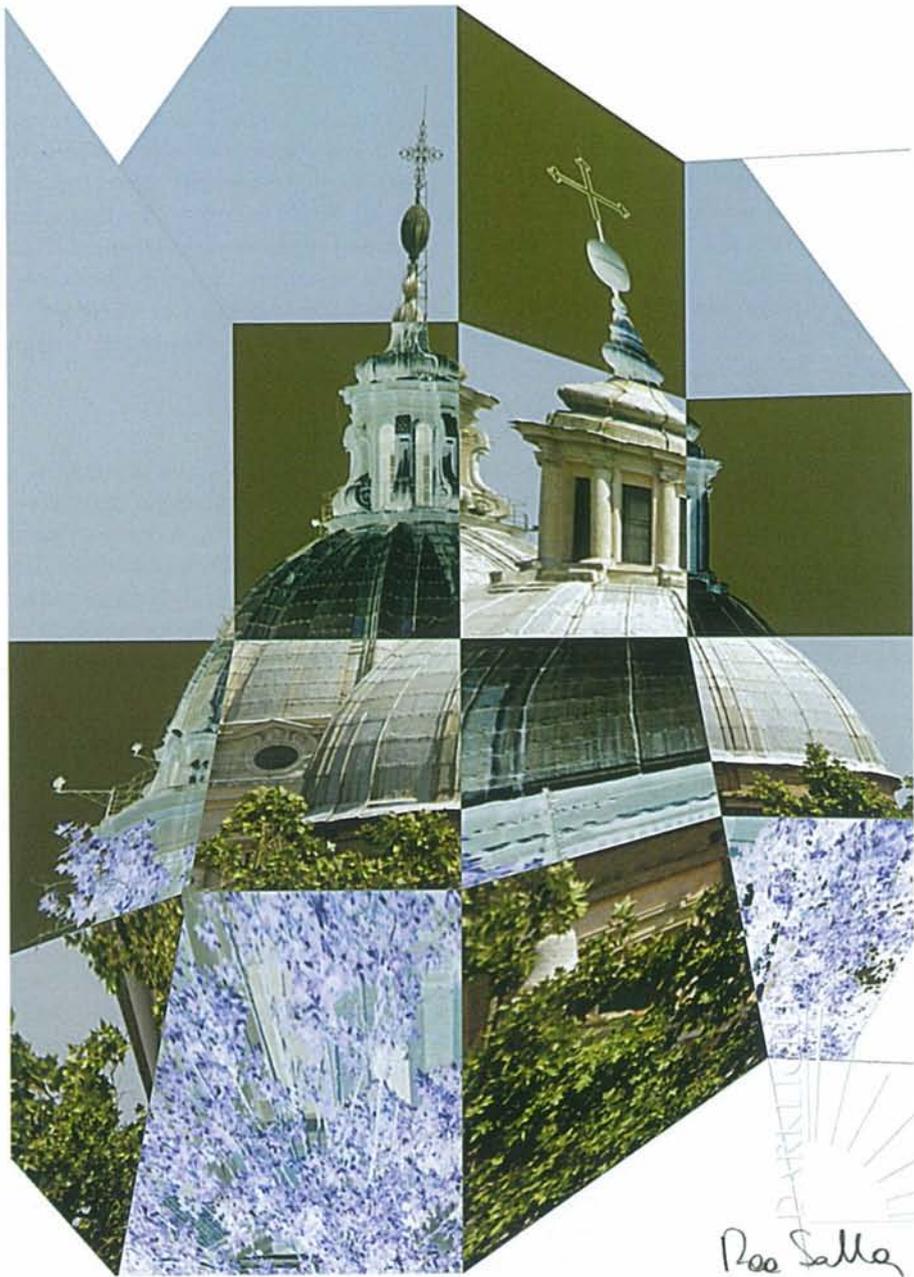
La casa nuova



le ambiguità e le contraddizioni; in una parola il “labirinto” della nostra esistenza biologica, logica, sociale, politica, religiosa, sessuale, tecnologica.

Ma oltre questa partecipazione in quanto essere umano aperto all'esistenza, ritengo di essere stato ancor più coinvolto dall'opera di Ricc Sabba nelle mia veste di psicoanalista chiamato a confrontarmi quotidianamente con dimensioni dell'esistenza sempre le stesse ma sempre nuove e sconosciute; e la stessa psicoanalisi non è sfuggita a un tentativo di inquadramento tridimensionale sicuramente riduttivo allorché la si è definita *psicologia del profondo* o ci si è raccomandati di cominciare a interpretare a partire dai livelli “più profondi”. Immagino che con ciò ci si volesse riferire alle profondità dell'inconscio, a loro volta garanzia di una autenticità dell'esperienza; autenticità che, tuttavia, sembrerebbe non garantirla del tutto da una eventuale “stupidità”. Proviamo infatti a declinare lentamente il significante verbale della profondità e cioè l'indicativo presente del verbo scavare: io scavo ..., tu scavi ..., egli scava ..., noi scaviamo ..., voi scavate ..., essi scavano; e, dopo un prolungato silenzio, a rispondere al tacito e interrogativo imbarazzo di chi ascolta: “sembra stupida, ... ma è profonda!”. Ma allora, quale dovrebbe essere oltre alla profondità la dimensione dell'ascolto psicoanalitico rispetto alle dimensioni dell'esistenza? La stessa a cui allude Ricc Sabba quando, in un *Monologo notturno*, fatto di parole associate senza punteggiatura, parla della “logica [che] cade quando viene proposta come mito autosufficiente come routin(e) che porta a una cattedrale compiuta qualità preziosa per vivere e progredire oppure handicap ragionare migliora la vita se sappiamo vivere senza questo filtro perché ci piaccia o no per vivere basta vivere e pensare è l'overdrive e l'overdrive si usa in certe situazioni altrimenti si fa danno al motore [...] non siamo animali in armonia con la natura siamo agglomerati di cellule come le parole sono agglomerati di segni come le parole vogliamo significare e siamo pronti come le parole all'equivoco”; la stessa dimensione, in altri termini, che emerge dai suoi quadri dove la sintesi organica del pensiero (dell'immagine) lascia spazio ed evidenza in modo comprensibile la complessità e la contraddittorietà delle esperienze a cui fa riferimento. ●

In alto: Cipolle&melanzane
 In basso: Rosa
 Nella pagins accanto: Couple



Poo Salla

Il cinema che fa bene

di Federico Russo

Il metodo più antico, e forse più violento, di utilizzazione del cinema in campo terapeutico è quello proposto da Carrere negli anni '50, nella cura dell'alcolismo. Durante le crisi di delirium tremens il paziente veniva filmato. Prima della dimissione veniva esposto alla visione della propria crisi (psicochoc cinematographique). Si volevano in quel modo ridurre i fenomeni di negazione che sottendono alle ricadute alcoliche. Negli anni settanta, nell'ambito delle psicoterapie, applicazioni del cinema e degli audiovisivi hanno trovato largo impiego: auto-confrontazioni (il soggetto di fronte a sé stesso filmato), etero-confrontazioni (il soggetto di fronte ad un altro soggetto filmato), applicazioni nella terapia familiare, con forte attenzione alla comunicazione non verbale dei diversi membri durante la seduta di terapia.

Tutt'altra esperienza è invece quella di chi utilizza il cinema di fiction come evocatore o stimolo: è difficile immaginare un contesto terapeutico-riabilitativo psicologico o psichiatrico, senza la classica attività di "cineforum". Questi interventi possono essere svolti in modo diverso. Molto o poco strutturati, più supportivi o più espressivi, più attenti alla metodologia cinematografica, più spontanei come nei gruppi di animazione e di intrattenimento. Taluni ritengono che un buon film, proposto al momento giusto, sostenuto da una valida relazione grupppale, possa essere un efficace strumento terapeutico. E non si stenta a crederlo. Ma forse gran parte del merito sta nella qualità intrinseca del film, vale a dire: è il film che cura, non il terapeuta!

Diverso è fare cinema con un gruppo terapeutico. Qui di seguito viene sintetizzata un'esperienza: un gruppo attivo all'interno di una comunità terapeutica pubblica ("Tarsia", ASL RM/A), a cui accedono, in trattamento intensivo residenziale, giovani affetti da disturbi psicotici e di personalità. L'autore di questo articolo è il coordinatore del gruppo, e lavora presso questa struttura come psichiatra e psicoterapeuta. Il gruppo si riunisce ogni martedì pomeriggio.

Qualche appunto: *...le prime sedute erano molto frequentate. Si è parlato della scrittura di un film, dall'idea al soggetto fino alla sceneggiatura, facendo esempi presi dalla cultura cinematografica del gruppo, estremamente variegata. E' stato visto insieme qualche cortometraggio. La reazione a queste visioni è stata di tipo depressivo: "non riusciremo mai a fare cose del genere, noi". Il quarto incontro due partecipanti, apparentemente poco interessati e molto*

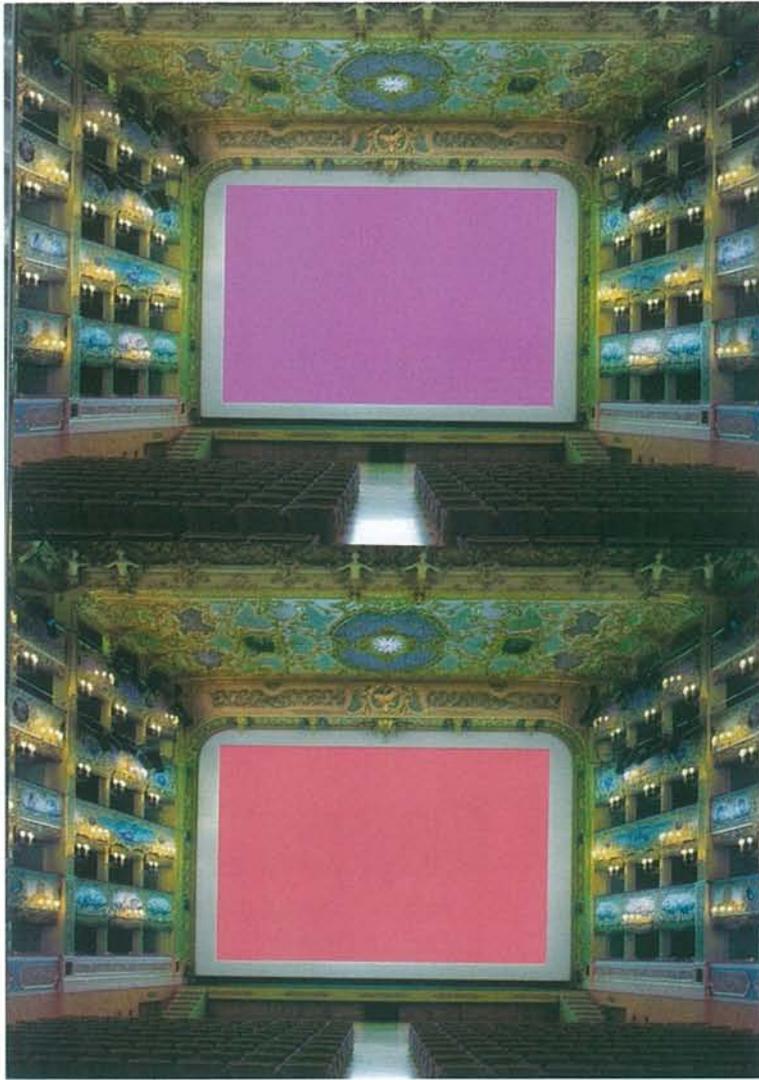
problematici, prendevano la parola e raccontavano due storie. Il coordinatore interveniva proponendo al gruppo di pensare agli adattamenti cinematografici che potevano rendere più incisivi, o più realizzabili, questi racconti.

Il primo soggetto è stato chiamato "La valigia". Le parole sono la trascrizione testuale del racconto, così come si compone durante la discussione del gruppo. I riferimenti ai fatti reali sono riadattati per rendere irricognoscibili le persone che li hanno vissuti.

La valigia

Carola, una giovane di bella presenza, sui trent'anni, parte con la sorella per Pantelleria, per una settimana di vacanza. Ha una valigia enorme. A destinazione la valigia non arriva. E' disperata, la sorella ha due tagli di più, si vede brutta e malvestita. In albergo incontra un ragazzo inglese, timido e gentile e l'ultimo giorno si baciano. Due anni dopo Carola è in crisi. Parte per l'Inghilterra con l'idea di andare a cercare il ragazzo di Pantelleria. Ma non parla una parola di inglese, di lui sa solo il nome di battesimo e a Londra vaga senza meta. Si guarda intorno confusa, pensando di vederlo ovunque. Chiede di lui a due italiani che gentilmente la riaccompagnano all'aereo per Roma. A Fiumicino va al recupero bagagli, anche se non aveva niente con se. Su di un nastro poco distante, sola e sperduta, gira la valigia di Pantelleria. Carola la prende, senza stupirsi, e immediatamente rinfrancata va a alla stazione dei taxi, per tornare a casa.

Il gruppo durante il racconto interviene, adatta la storia alle problematiche della realizzazione. Questo soggetto è definito "sentimentale e drammatico". Un membro del gruppo propone un nuovo soggetto, ambientato nella comunità, sostenendo che il precedente è troppo complicato da realizzare. Il suo è un "porno-horror" e lo descrive dettagliando le scene. Il livello delle fantasie creative del gruppo si sposta dal riadattamento di storie di vita vissuta alle vicende attuali. Tutti i membri possono ora condividere la storia, di cui sono partecipi. Ma il soggetto viene respinto dal gruppo. Il membro proponente si irrita per questo rifiuto e tende a disertare gli incontri immediatamente successivi. Più volte comunque il gruppo torna sui temi del soggetto respinto, che veicola angosce violente e persecutorie, mostrando interesse nell'affrontarle con la rassicurante distanza della rappresentazione filmica. Nasce l'idea di costruire un cortometraggio montando interviste dei membri della comunità.



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

pensiero psicotico-fantastico che non si dissolve tra mille possibilità e riferimenti ma si aggancia fortemente al reale. Il racconto tratta vagamente delle problematiche del gioco d'azzardo, con una narrazione evocativa. Rappresenta la espressione autentica di un gruppo che individua nella propria storia gli elementi per trattare vicende altre. Il messaggio che veicola è quello che nel gioco, come nella vita, il problema è fermarsi. Vale a dire il problema non è quello che si fa, ma la perdita della capacità di fermarsi a riflettere, a pensare su quello che si sta facendo.

Ma è nella fase di organizzazione della troupe che si osservano i più evidenti strumenti terapeutici che mobilitano la tecnica cinematografica. Ciascuno individua il proprio ruolo, e all'interno di quel ruolo percepisce di essere indispensabile per l'intero processo. Un operatore di camera con un assistente. Un segretario di edizione. Un aiuto regista che prepara la scena e gli attori. Gli attori e le comparse di ciascuna scena. Il coordinatore del gruppo viene investito del ruolo di regista, ma finisce per essere più un organizzatore e facilitatore, lasciando che il gruppo scelga e si esprima liberamente. Si osserva piuttosto la tendenza del coordinatore a proporre di modificare alcune scene in corso d'opera e la resistenza del gruppo che mantiene una stretta aderenza alla sceneggiatura originale. La mediazione tra queste posizioni è talvolta faticosa e richiede, in talune occasioni, vibranti discussioni.

Nell'interazione tra gruppo e mondo – quasi tutte le riprese sono in esterno – si osservano le capacità di relazione immediata con l'ambiente, con atteggiamenti fermi rispettosi e professionali mostrati dal gruppo nei confronti delle persone occasionalmente coinvolte o filmate.

Il risultato di questo processo è un breve cortometraggio di 4 minuti e mezzo che si appoggia sulla canzone di Ciampi, integralmente riproposta. Il montaggio è stato effettuato da Eduardo, un giovane montatore professionista, su un computer portatile, con una spesa molto contenuta. Il gruppo ha partecipato parzialmente a questa fase, mostrando grandi difficoltà nel comprendere cosa stesse accadendo. Ha tuttavia orbitato intorno alla stanza in cui si svolgeva il montaggio. In certi momenti, tra le sigarette e le passeggiate nervose lungo il corridoio, ha rievocato con forza l'attesa dei familiari, fuori dalla sala parto. ●

Il primo titolo proposto: "Gli altri". Comincia una stesura. Le interviste scorrono spontanee, i racconti non risparmiano critiche, ma riescono a cogliere nel fondo di ognuno una parte sana, vitale e riconosciuta dagli altri. Ma in questa fase la partecipazione si riduce, il clima diventa di forte instabilità psicotica e la sceneggiatura, che prevede la partecipazione costante e attenta di tutti i membri della comunità al processo, appare irrealizzabile. Si affacciano idee paranoide, "lo fanno apposta per non farci arrivare a nulla", intervallate con le vecchie posizioni depressive: "tanto non riusciremo a combinare nulla". Il coordinatore propone di superare l'empasse lavorando su un soggetto semplice, basato su una canzone o una musica. Nel materiale ascoltato c'è una canzone poco nota di un cantautore livornese: "Il Giocatore" di Piero Ciampi. E' la storia di un giocatore d'azzardo, alle prese con scommesse e giocate impossibili, dove è sottintesa la sconfitta. Le identificazioni scattano rapide. Il giocatore è un perdente, un illuso, il cantautore è un poeta maledetto, morto alcolista...le storie si intrecciano rapide e nasce forte un grande fattore di cura: l'interesse comune e condiviso. Il cortometraggio "La Fermata" costruisce intorno a sé un'identità grupale transitoria. I vincoli temporali imposti dalla traccia audio, la cadenza ritmica, le vicende narrate, i cambi di atmosfera della canzone fanno da cornice ad un



La “Commedia Umana” secondo Francis Ford Coppola

Youth without Youth

di Malde Vigneri

Nel 1834 Honoré de Balzac ebbe l'idea di fondere i suoi romanzi in un'unica opera in cui sarebbero riapparsi tutti i personaggi dei suoi scritti precedenti e che avrebbe riunito in capitoli autonomi ma complementari di un unico quadro. Il progetto nell'intento dell'autore avrebbe dovuto risultare una «esatta rappresentazione dei costumi della società moderna» e della «fisiologia generale del destino umano». Lo *Studio di costume del XIX secolo* (*Etudes de moeurs au XIXe siècle*) sarebbe culminato nel 1842, dopo la lunga elaborazione degli *Etudes philosophiques* che tentavano una indagine speculativa sull'uomo per consentirne una comprensione sociale, in un nuovo e più vasto disegno: *La Comédie Humaine*.

Nella *Commedia umana* Balzac si prefiggeva di delineare una visione globale dell'uomo e della società in grado di penetrare il senso dei drammi determinati dalla vita sociale, alimentati dalle passioni, e di illustrare il modo di pensare e di agire degli uomini del XIX secolo dipingendo lo sfondo culturale, storico, ambientale della loro vita. Una «storia dal vivo» dei costumi dell'epoca dominati dagli impulsi fondamentali dell'amore e dell'ambizione. Lucien, Adeline Hulot, la cugina Bette, Sylvain Pons sono, tra gli altri molteplici personaggi, tormentate figure

di un'era moderna il cui grande romanticismo pur al suo fulgore, premoniva oscuramente il sentore della fine. La *Commedia Umana* non fu mai del tutto terminata e restò incompleta nonostante il massiccio impegno di Balzac. Parrebbe che Francis Ford Coppola abbia meditato a lungo su questa sua ultima opera cinematografica, nella quale riversa una concezione amara ed illuminata della condizione attuale dell'umanità scrivendo - idealmente in linea con un'intenzione alla Balzac - un interessante ulteriore capitolo della *Commedia Umana*.

Nel suo inquietante e ben poco accattivante film, *Youth without Youth* (titolo originale che preferiamo all'italiano *La seconda giovinezza*), il regista attraversa con grande capacità allusiva la trasformazione dei tempi, e nel trapassare il travaglio della post-modernità, giunge alla soglia del mondo di colui che nella sua opera chiama "l'Uomo Postistorico". Non solo tempo e spazio sono oggi dimensioni da ridefinire al di là delle sequenze lineari, ma stili e narrazioni mutano nella necessità di recuperare eventi altrimenti in grado di distruggere il senso, la dignità e la giustificazione stessa dell'esistenza dell'Uomo.

Ecco quindi che Dominic Matei, personaggio di una Storia che ci riguarda tutti e di cui dovremo (un giorno) costruire



Youth without Youth (*Un'altra Giovinezza*)

Regia di Francis Ford Coppola.

Sceneggiatura dello stesso Coppola, tratta dal romanzo di Mircea Eliade ambientato negli anni trenta e ispirato alla vita del poeta rumeno Mihai Eminescu. Il film è stato presentato alla IIa edizione di 'Cinema. Festa internazionale di Roma' (2007) nella sezione 'Première'.

Direttore della fotografia: Mihai Malaimare Jr. Montaggio: Walter Murch.

Cast: Tim Roth, Bruno Ganz, Zoltan Batuc, Adrian Pintea, Mirala Oprisor, Alexandru Repan, Gelu Nitu, Dan Sandulescu.

Nel 1938 l'anziano professore rumeno Dominic Matei (recitato con strepitosa maestria da Tim Roth), un linguista aspirante suicida ossessionato dall'intenzione di scrivere il libro della sua vita nel quale avrebbe voluto tentare di rintracciare i protolinguaggi alla fonte della coscienza umana, viene colpito quasi mortalmente da un fulmine. Al risveglio in ospedale, sotto lo sguardo attento ed indagatore di un medico (un mediatobondo e sempre convincente Bruno Ganz), si accorge di un progressivo ringiovanimento. In questa seconda giovinezza sarà destinato ad essere testimone degli sconvolgimenti che il nazismo avrebbe arrecato al mondo, divenendo per di più un appetibile prodigio scientifico. Nel suo peregrinare in fuga verso la Svizzera, raggiungendo anche l'isola di Malta e perfino l'India, incontra Veronica (la ispirata e dolcissima Alexandra Maria Lara), colei che nella precedente vita fu l'amata e perduta Laura e che assumerà in un retrocorso sonnambulico la millenaria voce di Rupini, principessa egizia. In una spirale impossibile da narrare ma di grande efficacia scenica nonostante una sequela di citazioni cinematografiche e letterarie (il doppio, lo specchio etc.) e nonostante una certa patina di noia che a tratti dilata il secondo tempo del film ai limiti del tollerabile, lo spettatore viene coinvolto dall'autore del *Padrino* e di *Apocalypse Now*, nel cuore di una riflessione talmente profonda da conferire al testo cinematografico dignità filologica.

ragione e seguiti, folgorato da un fulmine ad ogni apparenza di avvertimento divino, è destinato, alle soglie di una fine della vita che non gli è concessa per quanto dolorosamente desiderata, a ringiovanire ed a rivivere non solo personali dolori e perdite lancinanti come quella della amata Laura, ma fatti ed eventi che, nel futuro che di lì a poco sarebbe accaduto, avrebbero avuto la forza ed il potere di distruggere ogni cosa passata e a venire.

In una giovinezza a ritroso talmente carica di consapevolezza e tanto intrisa di affannosa ricerca da perdere ogni intima traccia di sé, il protagonista segue un tempo a spirale in cui viene a conoscenza degli orrori successivi e li subisce - come tutti noi dovremmo sentire di averli subito - con una intensità talmente dolorosa e sconvolgente da dovere ad ogni costo ritrovare una via, un modo, un significato, quello che avrebbe consentito nonostante tutto un proseguimento. Siamo diventati vecchi, storicamente obsoleti, forse un attimo prima che la disumana tragedia si compisse. Il fulmine colpisce in un significativo 1938, al limite della rovina storica, tramortendo l'Uomo Moderno carico oramai di ogni vecchiezza. Al risveglio l'Uomo Postistorico dovrà accettare il prodigio di una rinascita, dapprima compiacendosene e poi, in una comprensione sempre più angosciante e luttuosa, facendosene carico in ogni senso, pena l'estinzione stessa.

Lo straordinario, inenarrabile, persino fastidioso film di Coppola ci ha ricordato le splendide concezioni di Koirè: il tempo progredisce secondo un movimento sinusoidale che consente l'avanzamento solo in ragione di una revisione e trasformazione del passato che così reinterpretato assicuri la trasformazione del futuro, perché le deflagrazioni degli accaduti non spazzino via ogni cosa. Comprendiamo allora il messaggio del vecchio signore, ma non subito. Usciamo dalla sala di proiezione frastornati, in qualche modo appetantiti ma già consapevoli.

Dovremo, allora un giorno, riappropriarci a ritroso di tutti i linguaggi dell'umanità, delle culture e degli antecedenti; dovremo lasciare che i nostri amori, le nostre scoperte, quelle splendide innovazioni che fanno di noi gli Uomini del Futuro, si pieghino sotto il carico inamovibile di ciò che il XX secolo è stato; per potere tornare giovani dovremo rinunciare ad ogni giovinezza e piegarci e imparare a piangere per quelle che sono state le definitive perdite di tutti noi.

Nella *Commedia Umana*, ci ricordava Umberto Eco, il riso, sia pur consolatorio e fresco, è puro veleno e neri monaci ne cospirano la condanna. Certo la giovinezza va perpetrata ardentemente, e assaporata con leggerezza e brio, ma Coppola sfuma ogni infingimento e ci avverte che noi non siamo solo noi e che, singoli e congiunti, portiamo il peso di preistorie e storie. Tutto questo comporta in qualche modo sempre una grande responsabilità; farcene carico ci consente di vivere, e, quando sarà, un giorno, si spera con subitanea serenità, morire. ●

Fourth European Psychoanalytic Film Festival

Honorary President
Bernardo Bertolucci
Chairman
Andrea Sabbadini

The 4th European Psychoanalytic Film Festival (*epff4*), which I had the honour to organize and chair on behalf of our Institute, took place in London on 1 - 4 November. Welcomed on Thursday night by our President, over 300 delegates from 20 different countries participated in the proceedings and enjoyed watching and discussing films with psychoanalysts and psychotherapists, in constructive dialogue with the filmmakers themselves: directors, producers, editors, screenwriters and actors.

The atmosphere - both at the Royal Society of Medicine where we held the Thursday night opening reception, and in the prestigious venue of BAFTA in Piccadilly where all the other events took place on Friday, Saturday and Sunday morning - was warm and friendly, and conducive to good presentations and fruitful discussions.

This year the Festival included films from European countries represented for the first time at *epff* (such as Greece, Portugal, Switzerland, Austria and Belgium) and centred around the theme of *Children in Focus*, as indeed most of the movies had children or adolescents as protagonists - either in playful or traumatic situations.

The programme of films included: Emily Cooper's 'short' *Laid Down* (discussed by the director and Peter Fonagy), filmed by placing the camera in a cot and looking at the world from the viewpoint of a baby.

The disturbing Portuguese *Alice* (presented by director Marco Martins with psychoanalysts Frederico Pereira and Teresa Flores) on a father's desperately obsessive search for her disappeared 4-years-old girl.

Zozo (discussed by Swedish analysts

Franziska Ylander and Cecilia Hector) on the vicissitudes of a Lebanese boy fleeing Beirut during the civil war and struggling to settle down in Sweden.

Nina's Home (discussed by our French colleagues Murielle Gagnebin and Adama Boulanger with producer Pascal Verroust) set in a house in the countryside giving shelter to persecuted children during the Nazi occupation in France.

The fairy-tale *Vitus* from Switzerland (discussed by director Fredi Murer with psychoanalysts Candy Aubry and Carole Bach) on a child prodigy's relationship with his grandfather.

A Song is Not Enough (presented by Marina Perris, director Elissavet Chronopoulou and actor Yannis Kokiasmenos) on the transformations in the relationship of a Greek actress persecuted during the years of the dictatorship with her nine-year-old daughter and her father.

the Belgian *Thomas in Love* (discussed by Susann Wolff with director Pierre-Paul Renders, screenwriter Philippe Blasband and actress Aylin Yay) on an agoraphobic young man engaging in a variety of erotic relationships on the internet.

Michael Hanecke's Austrian-French *Hidden* (discussed by colleagues Elisabeth Skale, Lissa Weistein and Bettina Reiter with film editor Michael Hudecek) on the upset created within a family by the delivery of videotapes related to a disturbing event from the protagonist's childhood.

Carol Reed's classic *The Third Man*, followed by a Power-Point presentation by Brigitte Timmermann on the pre-war Vienna of Freud compared with the dilapidated one represented in the film.

The *epff4* programme also included:

A lecture by film historian Ian Christie on the representation of dreams in European cinema.

A series of three Panels: with prominent scholars Cathy Portuges and Jeff Kline on a recent film about Freud and Princess Marie Bonaparte (played by Catherine Deneuve); with our American colleagues Diana Diamond on *The Lives of Others* and Alexander Stein on *The Science of Sleep*; and by Bruce Sklarew and Ira Konigsberg on the last few years and works of the recently deceased great Swedish director Ingmar Bergman.

The screening of an episode from the successful and controversial television series *In Treatment*, about a psychotherapist's practice - a programme eagerly followed every night in Israel by a record audience and soon to reach international screens. We were privileged by the presence of Nir Bergman, one of its directors, and Roni Baht, a consultant to the show, discussing their film with our colleagues Emanuel Berman and Shimson Wigoder.

Following the dinner and dance party on Saturday night in the spectacular venue of the London Aquarium, *epff4* was concluded on Sunday morning with a presentation by three colleagues on their first *Hungarian Psychoanalytic Film Conference*, held in Pecs in 2006 and modelled on our own *epff*; and by the screening of two of Hans Richter and Oskar Fischinger's experimental shorts from the 1920s, introduced by Andrew Webber, who then also co-chaired with Laura Mulvey and myself the final Plenary Session.

The general feedback about *epff4* was extremely positive, encouraging us to begin making plans for *epff5* in 2009. ●

di Andrea Sabbadini

recensioni

Plexus Black Box

*A multicultural
aesthetic inquiry into an
international community
based art project*

di Sandro Dermini,
Università La Sapienza,
Roma, 2007.

To open Sandro Dermini's Plexus Black Box is to begin a voyage of discovery for those unfamiliar with Plexus International. A collaboration of voices speaks to the need for a community-based artistic identity across ethnic and cultural lines. It is to challenge the separation of the artist from the community, resist the reduction of art to the Artworld, and to move beyond the limitations placed on aesthetic inquiry as an academic discipline.

David W. Ecker, Emeritus Professor of Art and Art Education, New York University; International Society for Advancement of Living Traditions in Art.

A provocative dissertation in which Sandro Dermini takes his cue from Derrida and writes the analysis in the margin. Happenings, conferences, art shows, exhibitions and extravaganzas, that connect the arts and life in extraordinary combinations for more than 25 years.

John V. Gilbert, Director of Music Education and Doctoral Studies, Department of Music & Performing Arts Professions, New York University.

The assumption of my dissertation was that a more participatory understanding of community-based art experiences was commendable in developing local and global alternative strategies for reinforcement of mutual respect necessary to cohabit with diversity. By linking the notion of "art" -as a culture-bound aesthetic experience- to the concept of "well-being", my overall assumption was that a multicultural sustainable paradigm to enhance the quality of life in the community would emerge.

Sandro Dermini, "Preface".



Sandro Dermini

PLEXUS BLACK BOX



*A multicultural aesthetic inquiry into
an international community based art project*



eidos

SOTTOSCRIZIONI 2008-2009

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** equivale a ricevere tre numeri presso il vostro recapito. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

l'abbonamento individuale €20,00**

con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori €37**

*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

l'abbonamento solidale con NATIVO € 26**

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

****L'abbonamento dall'estero (recapito non italiano) implica 12 € in più di spese postali per un totale di € 32 o € 49, o € 38 relativamente al tipo di sottoscrizione.**

La tariffa per Agenzie/Librerie è di €18 per ciascuno nominativo/ordine individuale.

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni:

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando sulla casuale l'anno o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo (1).

pagamento anticipato con versamento sul c/c postale n. 51697142

intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Roma;

bonifico bancario su c/c n. 51697142 - ABI 7601, CAB 03200, CIN Y

Paese IT, check 42 - codice BIC: BPPITRRXX.

intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta -

Ufficio di Piazza Dante, 25 00185 Roma;

Pagamento presso Giovanni Fioriti Editore srl (www.fioriti.it) :

con un assegno bancario non trasferibile intestato a Giovanni Fioriti Editore srl

tramite bonifico bancario da appoggiarsi su banca IntesaSanPaolo, coordinate bancarie CIN K, ABI 03069, CAB 03236, conto n. 100000001312 (IBAN IT75K0306903236100000001312);

tramite versamento su c/c postale n. 75864009, intestato a

Giovanni Fioriti Editore srl;

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

N. B. Le richieste relative alle spedizioni arretrati o ad eventuali mancati recapiti vanno segnalate a Giovanni Fioriti Editore ai seguenti recapiti:

segreteria@eidoscinema.it

Tel e fax (0039) 06 8072063

Via Archimede 179, 00179 Roma

eidos la trovi in LIBRERIA nel circuito FELTRINELLI

(1) INFORMATIVA SULLA RISERVATEZZA

I dati personali verranno trattati esclusivamente per dare corso alla richiesta di sottoscrizione /spedizione della rivista.

Il sottoscrittore può in ogni momento e gratuitamente richiedere i dati trattati per conoscenza e aggiornamento.,

farli integrare modificare o cancellare, scrivendo all'Associazione culturale EIDOS, Via di Porta S. Sebastiano, 16 - 00179 Roma.



12

eidos
cinema e infanzia

eidos

cinema psyche e arti visive

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

ISSN 1824-8713



9 771824 871008