

epidos

cinema psycho e arti visive

cinema e infanzia

cinema e psycho

**Me and you and
everyone we know**

l'intervista

Antonello Geleng

nel film

Caos calmo

l'altro film

Rosso come il cielo

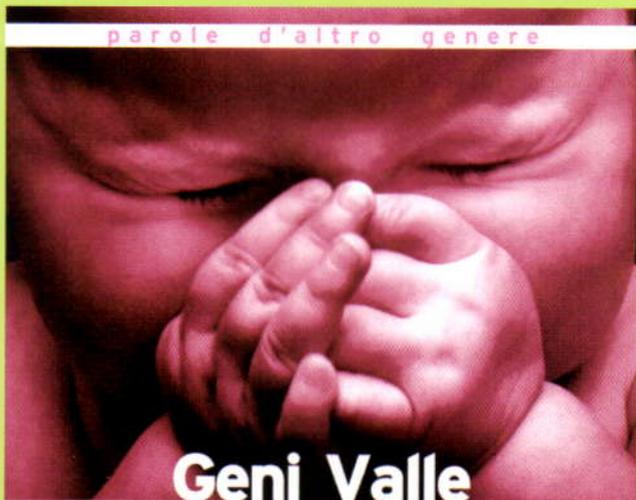
arti visive

Alida Epremian

Amedeo Lanci



parole d'altro genere



Geni Valle

Odorabili figli



Edizioni Magi
ODORABILI FIGLI

di Geni Valle

«Tutti questi mini-poemi nascono all'insegna della separazione, in quel bilancio perennemente instabile tra acquisizioni e perdite; eppure ogni parola dolente, con una capriola del suono o della rima, si scioglie in un sorriso o si spolvera di ironia.

[...] gli elementi sensoriali di base dell'esperienza – visivi, uditivi, gustativi, tattili, olfattivi soprattutto – si scindono e si ricombinano in configurazioni sempre nuove, capaci di evocare minuscole meraviglie, inesauribili come le immagini dei vecchi caleidoscopi, grazie solo al rimescolamento di pochi pezzetti di vetro.

[...] messe in scena di sapori, odori, suoni, contatti, immagini che acquistano senso e memoria grazie al collante degli affetti. Queste poesie sono dunque ricette per lenire la tristezza della separazione, che ci sono offerte garbatamente come profumati biscottini fatti in casa».

Dalla Prefazione di Simona Argentieri

Roma, 2008

isbn: 978-88-7487-264-0

formato: 13X21

pagg. 92

Prezzo: € 8,00

Saggi fenomenologici

psicopatologia, clinica, epistemologia

di Luciano Del Pistoia

Tutta la storia della psichiatria è del resto un'illustrazione dell'assunto di codesta funzione della psicopatologia e ne abbiamo ricordato alcuni convincenti esempi fra i molti possibili; come l'esempio di Freud che ha sostenuto e legittimato il suo "diverso" modo di curare i malati con una teoria psicopatologica inedita; e come la divergenza terapeutica fra i due padri fondatori della psichiatria moderna – Pinel e Chiarugi – che discende da una divergenza psicopatologica la quale porterà Pinel alla psicoterapia del "traitement moral" e confermerà Chiarugi nel solco delle tradizionali terapie somatiche.

L'augurio che faccio a questi saggi è di andare incontro al desiderio di conoscenza di molti psichiatri di oggi, giovani e meno giovani che vogliono ritrovare il piacere e l'orgoglio della psichiatria come saper/fare specifico in quanto colto e tollerante, memore in particolare delle sue radici illuministiche.

Nella specificità psicopatologica della psichiatria risiede anche il suo rischio di perdizione. Se infatti da un lato la psicopatologia è la struttura di senso del sapere e del fare della clinica psichiatrica, essa ne è anche dall'altro, il rischio di ideologia. Questo succede quando il significato della follia che essa veicola diventa un a-priori che, rifiutando di confrontarsi con la realtà della clinica, a essa pretende di imporsi.

Prezzo: € 28,00

www.fioriti.it

ISBN: 978-88-87319-56-1

info@fioriti.it

LUCIANO DEL PISTOIA

Saggi Fenomenologici

psicopatologia, clinica, epistemologia



GIOVANNI FIORITI EDITORE

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

eidos Associazione Culturale
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, Fulvio Baglivi, Andrea Baldassarro, Jean Marc Caïmi, Giorgio Caputo, Fabio Castriota, Elvis Mazzoni, Christa Pardatscher, Luigi Vagnetti.

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 Castellitto, Claudio Cavazza, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Maria Teresa Colonna, Giorgio Corrente, Cristina, Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatore, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario luglio - ottobre 2008

- 4 editoriale**
Cinema e infanzia
- 6 cinema e psyche**
Io, te e tutti quelli che conosciamo
dialogo tra E. Ferreri ed E. Mazzoni
- 10 approfondimenti**
Note sulla temporalità
di F. Castriota
- 12 l'intervista**
Antonello Geleng
di L. Falcolini
- 34 il personaggio**
Il mondo poetico dei Dardenne
di I. Senatore
- 36 film corto**
Il torneo di Michele Alhaique
di G. Caputo



film corto



l'intervista

- 18 nel film**
cinema e infanzia
La guerra dei fiori rossi
di P. De Silvestris



nel film

Caos calmo
di A. Angelini
Jona che visse nella balena
di C. Arnetoli
I 400 copli
di L. Vagnetti
L'infanzia di Ivan
di A. Baldassarro
Los olvidados
di F. Troncarelli

- 30 la suggestione**
Il cacciatore di aquiloni
di M. Vigneri

- 32 film cult**
Bellissima
di R. De Giorgio

- 38 docu film**
Voci distanti dal mare
di E. Salvatorelli
- 40 l'altro film**
Zoe e lo sguardo dei suoni
di B. Massimilla

- 44 arti visive**
L'illusoria mangiatrice
di fiori- Alida Epremian
di E. Ferreri
Il luparo- Amedeo Lanci
di C. Pardatscher



arti visive

- 56 esperienze**
Mostri, miti, miracoli
di F. Baglivi

- 57 la suggestione**
Cinema e infanzia.org
di E. Salvatorelli

- 58 eidos-news**
Recensioni libri

- 61 SPECIALE CAPALBIO'08**
VIII Rassegna internazionale
del lungometraggio
a cura di L. Tarantini
e J. M. Caïmi

nel prossimo numero

cinema e violenza

cinema e psyche
Violenza del cinema,
violenza nel cinema

l'altro film
Gomorra

arti visive
Corrado Bonicatti

Cinema e infanzia



In copertina:
Il protagonista del film *La guerra dei fiori rossi*

In alto:
"La vicinanza"
Bambini a Manali, Ladack, luglio 2007
foto di Giovanna Botticella
Nella pagina affianco:
Ed ecco a voi!
Bronzo policromo fusione a cerapersa,
di Antonio Nocera



Capire i bambini

Il rapporto con l'infanzia nel cinema è sempre stato emblematico.

I grandi autori come François Truffaut hanno cercato di rivivere, attraverso i personaggi della finzione, le loro storie di bambini difficili o le loro idee sull'infanzia. Per esempio, Truffaut, nella sua bellissima serie romanziata che ha per protagonista Antoine Doinel/Jean Pierre Léaud, ha espresso a piene mani la sua vita e la sua immagine della vita.

Ricordiamo Antoine Doinel nei *Quattrocento colpi* che, per giustificare una assenza a scuola, dichiara che la madre è morta. Viene quindi severamente punito poiché è un bambino non amato, non voluto. Sin da questo episodio si vede quel solco profondo che divide questi due aspetti della vita: quello prorompente del bambino e quello ordinato ed efficiente dell'adulto. Abbiamo sempre davanti agli occhi la figura di Antoine che fugge dal riformatorio e il suo volto serio davanti al mare.

La vita di Truffaut non è stata proprio quella di Antoine, ma forse la tristezza di un'infanzia solitaria e un po' costretta, la madre gli impediva di fare rumore per cui l'unico suo svago era la lettura, deve avergli ispirato la creazione di questo straordinario personaggio.

Ci sono vicini i bambini di Jean Vigo in *Zero in condotta*, dove la carica anarchica e l'anticonformismo sono descritti con i caratteri del capolavoro, quelli di De Sica in *Paisà*, *Sciuscìà*, *Ladri di biciclette*, *I bambini ci guardano*, che sono di una tenerezza e di una luminosità che ci fanno amare di più l'essere umano, proprio quando in questa particolare epoca della vita l'essere ci appare più indifeso e quindi più vero nella sua essenza.

Anche la bellissima storia di *Pinocchio* di Comencini è costruita come ogni bambino può capirla e amarla.

Infine vorrei dire qualcosa sul pensiero lucido e penetrante che hanno i bambini di Wim Wenders. Nel nostro desiderio essi dovrebbero rimanere così per sempre affinché la loro autenticità non finisse mai di farci del bene. Nel *Cielo sopra Berlino*, una città offesa dalla storia, alcuni angeli sono stati mandati forse a rinnovare e a riabilitare quel luogo. I loro dialoghi sono intesi solo dai bambini che, immersi nei loro giochi, possono ancora intendere parole d'amore e di pace. Nel cinema di Wenders dunque, c'è una grande sapienza sulla natura e sui bisogni dell'infanzia:

i bambini parlano e si esprimono con le persone da cui si sentono amate, si ribellano quando non sono capiti e quando sentono che si impone loro di essere ciò che loro non sono.

Pia De Silvestris

Io, te e tutti quelli

**Dialogo tra
Emanuela Ferreri
ed Elvis Mazzoni**

In questa pagina:
Ritratto di Miranda July

E. F. : *Me and You and Everyone We Know*, ambientato in un'anonima cittadina di qualunque parte del mondo, è la storia intrecciata di:

a) due coniugi che si separano e dei loro due figli che pur rimanendo ben al centro delle loro vite da ragazzini, Peter quattordici e Robby sette anni, si ritrovano alle prese con le "mattane" dei grandi a cominciare da quelle del padre Richard, commesso venditore di scarpe nel grande magazzino dell'isolato dove tutti si conoscono e non si conoscono affatto;

b) Christine, un'aspirante video-artista trentenne che per svolgere il lunario ha messo su "l'eldercab", un servizio taxi per anziani non limitato al mero trasporto urbano ma decisamente sostanziato da un saperci essere di quotidiana disponibilità ed affetto, e che si innamora a prima vista di Richard

durante l'acquisto di scarpe non sue;

c) due ragazze appena sedicenni che vorrebbero scoprirsi abili nel sesso ma che in realtà mettono alla prova soltanto la loro competitiva amicizia femminile ed i freni inibitori di un immaturo vicino di casa;

d) una bambina decisamente intenta nel farsi il corredo da sola, con particolare predilezione per gli elettrodomestici, che allaccia una confidente amicizia con Peter, l'unico con cui riesce a condividere l'immaginazione del suo futuro e ad aprire la cassa degli oggetti desiderati e voluti per aggiungerci un peluche;

e) la direttrice artistica della locale Galleria d'arte contemporanea che mentre si confronta on-line con la propria solitudine sessuale e sentimentale, vive intensamente il compito e l'ambizione di raccogliere e restituire performances artistiche al pubblico, il prossimo che scopre umanamente disorientato quanto lei tra realtà e finzione;

f) un pesciolino rosso che non si può salvare; un paio di scarpe rosa da non indossare; un quadro di nessun valore da non buttare; un rumore misterioso all'alba d'ogni nuovo giorno. Insomma, *Me and You* è uno di quei film che o ti piacciono o li rifiuti in toto, ma questo succede anche con la simpatia e l'antipatia tra le persone, tu cosa ne pensi?

E. M. : Sono d'accordo con te ed il film mi è piaciuto, lo trovo simpatico, così trasognato e insolito com'è. Mi hanno colpito tre aspetti sostanziali della storia e dell'interpretazione cinematografica. Primo, il senso del tempo che il film esprime; tutti i personaggi infatti si trovano in un frangente della loro esistenza per cui qualcosa è successo, sta succeden-

do e succederà.

Secondo, lo stupore che i personaggi dimostrano; i loro volti si dipingono continuamente di espressioni di sorpresa o di pacata meraviglia che non si capisce mai se sia dovuta a quello che effettivamente accade o a quello che avvertono che potrebbe accadere e che accadrà.

Terzo, i legami che si rintracciano e si verificano tra i protagonisti; il racconto filmico in definitiva gira intorno ad una comunità, ad una serie di legami che deboli, critici o fortuiti che siano, si evidenziano come cruciali per affetto e sentimento.

Non è trascurabile parlando del linguaggio artistico, come il film riesca a mostrare con grazia e leggerezza quasi surreale argomenti, gesti, intenzioni e azioni che altrimenti potrebbero risultare negativi, violenti e riprovevoli. Ad esempio il fatto, iniziale nel film, del padre che si dà fuoco ad una mano davanti ai figli per esternare tutta la sua disperazione per la fine del rapporto con la moglie; le avances sessuali piuttosto esplicite tra le due ragazze minorenni e l'uomo vicino di casa; la ricerca in internet di contatti sessuali per predilezioni particolari in cui si ritrovano i due fratellini e la direttrice della Galleria dentro la stessa chat erotica. Ecco, anche episodi come questi finiscono per mostrare una realtà non straordinaria ma quotidiana, non negativa in assoluto ma di ricerca dell'altro e di sé stessi, attraverso l'esplorazione delle emozioni, dell'eros, della sessualità, del coinvolgimento personale e dell'amicizia, sostanzialmente con il vivere l'immaginazione e la fantasia.

Riflettendo sugli stati d'animo che i personaggi esprimono,

che conosciamo

direi che a mio parere tutti nel film vivono in una perenne attesa: ma è l'attesa stessa, la speranza, il desiderio o semplicemente il fatto di non sapere ciò che succederà che rende molto più stimolante, eccitante vivere l'attesa in sé stessa piuttosto che l'evento, i fatti concreti.

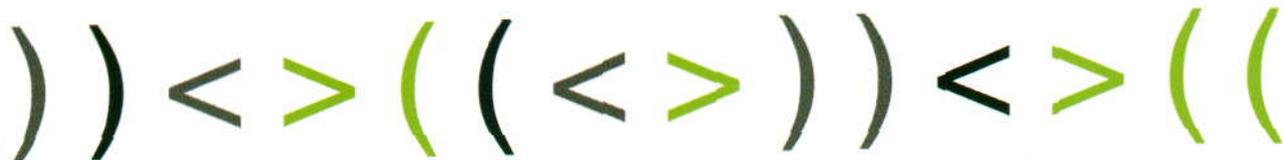
Le due ragazzine e il loro vicino di casa si attendono un incontro sessuale a tre, ma quando il momento giusto arriva, lui si nasconde in casa e non si fa vedere, le due "tipette" suonano alla porta nemmeno troppo convinte e dopo un attimo fuggono via contente che nessuno abbia aperto.

La titubanza di Christine quando si reca per la seconda volta al negozio di scarpe di Richard, anticipa tutto quello che consegue e scaturisce tra i due, che attratti uno dall'altra si lasciano andare ad un gioco da ragazzi percorrendo la strada che separa lo shopping center dal parcheggio dove hanno lasciato le auto, un gioco che lascia presagire qualcosa di più importante tra loro, una possibilità che si dissolve completa-

mente appena lei inavvertitamente sale sull'auto di lui che allora si irrigidisce e le intima bruscamente di scendere, malgrado un attimo prima sorridesse compiaciuto di quella compagnia tanto graziosa, insolita e affettuosa.

Le due ragazzine con Peter organizzano una sorta di gara per capire quale di loro è la più brava in un certo tipo di contatto orale. Per il ragazzo è un sogno quel momento, al quale si prepara secondo i meticolosi dettami delle ragazze, salvo poi ritrovarsi alla fine senza nemmeno troppa felicità per quanto è accaduto.

L'episodio clou è certamente quello dell'attesa dell'incontro tra il bambino e la direttrice artistica che ignari uno della realtà dell'altro e travisando perciò i molteplici significati del loro stesso messaggio on-line, si sono dati appuntamento al parco. Questa particolare attesa fantasticata è davvero molto più dell'avvenimento, dell'incontro che proprio in questo tipo di comunicazioni virtuali tra persone, mai dovrebbe



essere agito concretamente, rischio e pena la disillusione se non il danno. Tra i due, per fortuna, tutto si risolve con reciproco riconoscimento ed un bacio sulla fronte dalla donna al bambino.

Messaggio chiaro e forte:

-è il fatto di vivere in perenne attesa di qualcosa che ci fa andare avanti!

E. F. : Un'umana ricerca e costruzione dell'attesa. A questo punto, però, vorrei soffermarmi su tre aspetti fondamentali della condizione umana che il film implicitamente rappresenta e che mi sembrano adatti per parlarne con te che professionalmente ti occupi di Psicologia e di strumenti di comunicazione virtuale. Si tratta a mio avviso dell'ondivaga connessione tra l'infanzia e l'età adulta o meglio tra l'infantilità e l'adulthood; dell'intermittenza tra la percezione del tempo reale e quella del vissuto personale; della polisemia del linguaggio creativo e sentimentale e della sua fondamentale importanza nelle relazioni affettive, familiari e sociali. All'inizio del film Richard dice: "se invertissimo le parti... i figli ci metterebbero in castigo, a riflettere su quello che abbiamo fatto", eppure non è l'inversione dei ruoli la chiave del film, è la compresenza dei ruoli. Gli adulti rivelano se stessi, ovvero le loro paure e i loro desideri, facendo i bambini e viceversa i bambini rivelano se stessi, paure e desideri comunque, facendo i grandi.

Nel film appaiono solo persone, persone piccole e persone grandi, o meglio persone con corpi da piccoli e persone con corpi da grandi. Ad esempio, la bambina del corredo in una scena semplice quanto significativa si affaccia dallo spioncino in alto della porta di casa e chiede a Peter: "a vedermi così diresti che sono alta o che sto in piedi su una sedia?". Direi che allo stesso modo nel film nessuno è così maturo da non pensare di dover vivere ancora una stagione completamente nuova, e nessuno è così giovane da poterlo più dare per scontato, sono tutti in stato di ambigua adultità, con la vita in media res e in media stress sentimentale tutti quanti, perfino l'anziana signora alla quale capita di dover morire.

E. M.: La durata delle varie fasi della vita, le età e le relazioni importanti, la fragilità delle relazioni familiari e sentimentali, la persistenza degli investimenti affettivi e quella della perdita degli stessi investimenti. Anche il gioco che fanno Christine e Richard per strada non è che questo: un "tot" di passi vale un "tot" di anni, tanta strada assieme significa tanta vita assieme; i due si intrattengono in quella fantasia infantile che li fa parlare del loro ritrovarsi single, disponibili e non disponibili ad una nuova storia d'amore, c'è una frase del tipo: "bella e divertente la vita insieme, ma poi si deve morire o ci si deve lasciare...". Ma interessante e suggestiva è certamente la sequenza sulle scarpe che lei trasforma in "Me and You", ancora un paio di scarpe che lei compera quasi contro voglia, suggestionata dalla presenza di lui, e che creativamente poi trasforma in un oggetto, un dispositivo che le consente la rappresentazione della relazione sentimentale desiderata. "Me and You" sono la destra e la

sinistra, le scarpe che normalmente ai piedi procederebbero parallele nel passo consueto, invece, lei ci inventa un balletto, un movimento che coinvolge tutto l'equilibrio del corpo, l'agilità delle gambe, nel condurre le scarpe ad avvicinarsi, Me and You alternativamente a parlarsi, mettersi in relazione...Devo dire che il film è pieno zeppo di questi colpi di genio, almeno tre, però, sono dei veri e propri cammei, tre immagini nelle quali il film è come se si fermasse restituendo qualcosa che vale di per sé, per tutto quello che con creatività e poesia riesce a mostrare.

Il bambino che guarda il sole all'alba e sente il suono che per lui annuncia il giorno: il ritmo del tempo, il mistero del giorno ogni nuovo giorno.

Il ragazzino e la sua piccola amica che guardano il soffitto insieme, immaginando la vita che sarà come una bellissima cucina.

Il quadro appeso su un cespuglio e i due che finalmente si prendono per mano avviandosi nella casa da risistemare. Il quadro che rappresenta un usignolo, è fin dall'inizio un elemento del film in attesa di significato, in sé non è certo un'opera d'arte, tant'è vero che il bambino lo utilizza per scarabocchiarci sopra e non appena ci si trasferisce è tra le prime cose che vengono accantonate per essere forse gettate via dopo; bene, quel quadro di così poco conto riceve lo sguardo nuovo col quale può essere visto diversamente, attende la sua giusta collocazione e la trova casualmente su una pianta in giardino.

E. F.: Hai descritto le tre scene con le quali le relazioni ed i sentimenti in gioco nel film si ricostituiscono e si esprimono in pienezza di significato.

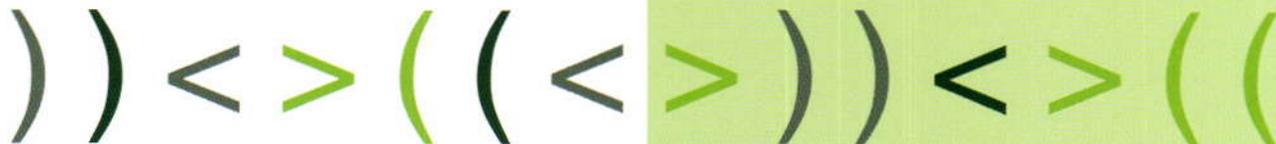
Il bambino riconnette la propria fantasia con il dire ed il fare degli adulti. Infatti la madre suggerisce al figlio una spiegazione oggettiva per il suono-luce che arriva al mattino presto: è il rumore dei pali della luce che si spengono automaticamente al sorgere del sole; ed un uomo incontrato alla fermata dell'autobus, regala al bambino la moneta con cui al solito picchietta contro la palina di metallo, consegnandogli in questo modo il segreto del ritmo e il mistero della luce-suono del giorno.

Il ragazzino con la ragazzina ormai si capiscono così bene da isolarsi dal resto del mondo per godere della propria immaginazione del futuro.

L'uomo con la donna si accettano e prendendosi per mano, la mano di Richard che all'inizio è stata gravemente offesa, la mano di Christine che si avvicinava malgrado il rifiuto, gesti e linguaggi prima conflittuali e contrastanti diventano reciprocamente accolti e condivisi.

Comunicazione e polisemia, eros e affetto: l'arbitrio umano sta nel decifrare i messaggi secondo i diversi linguaggi, nel leggere i segni sapendo rispettarne tutte le possibilità di significato, sceglierli ed usarli con flagranza e pregnanza per la propria vita.

Ci sono diversi frammenti importanti del film in cui vengono tirati in ballo sia il computer come mezzo di comunicazione



e la virtualità delle relazioni così attivabili, sia le capacità di auto-rappresentazione virtuale dei protagonisti. Christine stessa è autrice-attrice di un video, guarda caso su una storia d'amore, che sottopone, ancora una volta con insolito stragemma, alla locale Galleria d'arte, dove la nota direttrice è inquadrata tra infinite fotografie ed e-mail da selezionare per allestire la prossima mostra in programma, mentre rimane colpita dal ritratto di un malato terminale di AIDS e dice alla sua collega: "se l'AIDS non esistesse non ci sarebbero neanche le e-mail". Se non fosse per la paura, una enorme universale paura che va ben al di là del potere dei virus, le persone non eviterebbero il contatto fisico con i risultati che l'attualità dimostra nell'uso per adulti di internet. La direttrice stessa, infine, con una trovata che porta a soluzione questa tematica trasversale del film, cioè la pericolosità del contatto e della comunicazione, sceglie come logo della mostra il simbolo usato da Robby in chat, proprio il codice equivocato tra loro due, il segno riprodotto con la tastiera del computer che per il bambino non era stato che proposta trasgressiva di un uso possibile della popò, e per la donna una proposta di sessualità fortemente trasgressiva: ora per i visitatori della Galleria chissà cos'altro mai potrà significare, suggerire, evocare.

E. M. : Vorrei concludere spendendo ancora due parole sull'immagine dei due ragazzini davanti allo schermo del computer che scrivono, immaginano e inventano una "figura di relazioni" in cui situarsi. Punti e virgole, tanti punti e virgole da ricoprire un foglio: "Sono le persone viste dall'alto, in piedi e distesi...Questo sono io, questo sei tu...e tutti quelli che conosciamo", questa è la frase che Peter dice a Robby, quella che dà il titolo al film. L'individuazione di una comunità, di un insieme vitale di relazioni e connessioni a partire da sé, questo è il gioco dei due fratelli davanti al computer. Mi viene in mente una di quelle famose immagini gestaltiche, dove si possono vedere a contrasto dall'esterno all'interno, nella forma e nel contenuto, ora un uomo e una donna nudi, ora dei delfini; il bambino percepisce subito l'immagine dei delfini, l'adulto l'immagine della nudità fisica. Dunque, nella comunicazione a distanza la percezione di differenze di significato per gli stessi segni, l'impossibilità di verifica diretta dell'identità e dell'intenzione dell'interlocutore, l'assenza di altri canali percettivi oltre alla comprensione delle parole scritte velocemente, crea continuamente uno stato di incomprensione reciproca o sospensione della comprensione definitiva a vantaggio di un'autoreferenzialità del discorso dei singoli, ed una maggiore centratura del significato sul soggetto che scrive e molto meno sulla coppia dialogante... Le risorse emotive e creative degli interlocutori intervengono a sostegno della volontà e della finalità di comunicazione, ma l'esito, l'efficacia e perciò la relazione tra gli interlocutori rimane imponderabile e imprevedibile come in qualsiasi altra forma di comunicazione umana che si adatta e si sostanzia della tecnologia a disposizione, dagli organi di fonazione e dal linguaggio in poi e a seguire, tanto da bambini, quanto da adulti. ●

Me and You and Everyone We Know

Scritto, diretto e interpretato da Miranda July, il film è stato apprezzato al Sundance e premiato come migliore opera prima a Cannes nel 2005.

Miranda July, al secolo Jennifer Grossinger, è nata trentaquattro anni fa nel Vermont ed è cresciuta in California a Berkeley. *Me and You* è il suo lungometraggio d'esordio, attualmente sta lavorando a *Things We Don't Understand and Definitely Aren't Going to Talk About*. Sul suo Blog www.learningtoloveyoumore.com raccoglie racconti, progetti, testimonianze e sogni ad occhi aperti di ogni genere di persone e personaggi. Scrive regolarmente per *New Yorker* e *Paris Review*, realizza le sue performance multimediali nel network del Guggenheim a New York, nei concept store di tendenza a Parigi ma anche in anonimi locali underground. In Italiano è stato pubblicato da Feltrinelli, *Tu più di chiunque altro*, la raccolta a sua cura di sedici racconti.

Elvis Mazzoni

**Dallo sviluppo degli artefatti web
all'evolversi delle attività umane.
I processi del cambiamento**



Morlacchi Editore

Elvis Mazzoni

È ricercatore presso la Facoltà di Psicologia dell'Alma Mater Studiorum (Università di Bologna), membro del Collaborative Knowledge Building Group (CKBG), membro dell'International Society for Cultural and Activity Research (ISCAR) e di altre organizzazioni che si occupano di evoluzione tecnologica e cultura. Fra i suoi interessi di ricerca ricordiamo l'usabilità del web, i metodi di raccolta e analisi di dati in ambienti di rete e la Social Network Analysis applicata alle interazioni virtuali. Collabora con vari centri di ricerca italiani e internazionali e scrive regolarmente su riviste scientifiche di settore.

Note sulla temporalità

di Fabio Castriota

“Come è difficile far passare il tempo, ma il passato non passa mai. Perché lo chiamiamo passato se non passa mai?”

Quest'aforisma di Fabrizio De Andrè c'introduce in alcune brevi riflessioni su un tema esistenziale / filosofico su cui anche il Cinema come la Psicoanalisi si sono ripetutamente interrogati. Contraddicendo Einstein, un esperimento condotto al CERN di Ginevra ha recentemente dimostrato che anche le particelle sub-atomiche, nel loro decadimento, “distinguono” tra passato e presente e che la freccia del tempo viaggia nella fredda e indifferente materia così come accade per la materia vivente. Ma a livello psichico il passato diventa realmente “passato”? E' innegabile che il rallentamento con l'età dei processi biologici e del metabolismo, corrisponde ad un'accelerazione apparente degli eventi esterni, così che il tempo dell'infanzia è inesorabilmente più lungo di quello della vecchiaia, un'accelerazione che gli antropologi correlano anche a livello della stessa specie, il che spiegherebbe tra l'altro l'intensificarsi della storia contemporanea.

Se la cultura orientale è legata ad una visione circolare dell'esistenza senza tempo, dominata dal ciclo delle reincarnazioni nel “samsara” e dal potere di Shiva, dio della danza cosmica che tutto distrugge perché incessantemente rinasca fino al suo esaurirsi nel nirvana dell'illuminazione, l'Occidente è stato attraversato da diverse speculazioni filosofiche, ma anche religiose, improntate a diverse visioni della temporalità. In quest'ottica lo stesso concetto cristiano del Giudizio Universale può essere considerato come l'evento capace di ridefinire in senso lineare il percorso di un tempo chiuso, senza quest'evento finale, in una logica ciclica.

Nel campo letterario la grande rivoluzione in relazione al rapporto con la temporalità avviene con l'affermarsi della nuova forma narrativa della *novel* che, sul finire del '700, acquista l'accezione di “romanzo”, legato alla nuova narrazione di finzione. Questo attraverso lo sviluppo della *followability*: una nuova relazione che s'intesse tra testo e lettore che poggia (come ricorda la Loretelli) su un diverso orientamento temporale. Il lettore, nel nuovo modello letterario, è costretto contemporaneamente a due microreazioni: una rivolta al comprendere ed al mettere insieme azioni, pensieri e sentimenti secondo un filo narrativo che tiene conto del passato, l'altra invece protesa all'evoluzione dell'azione che lo trascina inesorabilmente in avanti. Il presente si carica così della memoria del passato mentre,

nello stesso tempo, il futuro affiora come continua tensione dell'attesa. Questo favorito anche dall'affermarsi della lettura silenziosa, che ha rivoluzionato l'approccio al testo letterario. Speranza e ricordo, orizzonte di attesa e spazio d'esperienza intrecciano così ora futuro e passato. L'esperienza è un passato presente e l'attesa è un futuro presentificato: è questa tensione tra esperienza ed attesa che genera nella cultura letteraria del primo ottocento un nuovo modello di tempo storico.

In questo filone s'inserisce anche il pensiero psicoanalitico che sul finire dello stesso secolo propone un modello di temporalità psichica che, tramite il concetto di ritorno del rimosso, cerca di spiegare ed affrontare clinicamente le grandi tematiche nevrotiche, come espressione di un passato che, come ricordava De Andrè, non passa mai, ma si ripresentifica nei sintomi come nei sogni e nel transfert. E' comunque con gli scritti degli anni venti del '900 che Freud analizza a fondo il tema della ripetizione. Attraverso l'analisi si può così ora mettere in evidenza l'agire inconscio di quella pulsione di morte che intrappola la psiche in una ciclicità rappresentazionale ed emotiva senza uscite. La vita mentale è allora dominata da un senso del tempo contratto che, nella successione degli eventi, costituisce una continua reiterazione di un presente atemporale senza alcuna prospettiva di un futuro evolutivo. La vita psichica finisce così per impoverirsi e la ripetizione riduce al silenzio, fino all'ammutolimento, il capitale rappresentativo, il tempo viene “assassinato” e proliferano tracce che possono manifestarsi solo nell'azione, spesso compulsiva. Per modificare questa ripetizione, come aspetto di un destino imm modificabile, l'analista dovrà col paziente sviluppare nuovi spazi psichici nei quali possa evolvere una nuova temporalità mentale non ciclica, ma anche lineare, capace di affrontare la novità di un futuro che, in ogni caso, rimanda inesorabilmente alla finitezza del soggetto.

Il Cinema, a differenza del testo letterario (che lascia il lettore libero di scegliere modi e tempi della lettura) e del percorso analitico (che non prevede un tempo ben definito di chiusura del processo terapeutico, ma solo delle sedute), si confronta invece con una temporalità spesso ben definita: il film deve chiudersi in un tempo determinato e la storia non può essere interrotta dallo spettatore. I personaggi cinematografici soffrono di questo poco spazio che gli viene elargito rispetto a quelli letterari, per cui “allargare il retroterra di una storia cinematografica, darle profondità e



**"L'artista di strada
ruba o regala attimi
di tempo ai frettolosi
passanti?"**

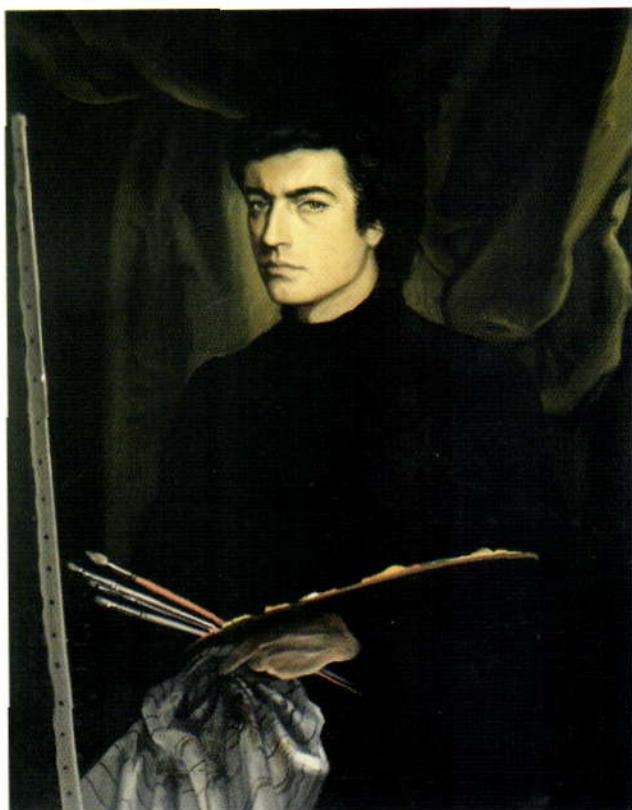
Ritratto di Giuseppe
Fonzo, attore di teatro
mentre sorride ai
bambini beneventani
in uno spettacolo
di strada durante
il Natale del 2007.
Foto di Giovanna
Botticella

passato, è una delle preoccupazioni principali dello sceneggiatore e del regista. E dato che non è possibile, come in letteratura, usare il tempo a piene mani, si devono inventare altri sistemi, sperimentare strade che appartengono solo al Cinema, che ne fanno un'arte indipendente dalla Letteratura" (C. Comencini). Quando comunque l'Autore riesce in questa ardua operazione narrativa credo che, come spettatori, possiamo sperimentare, tra l'altro, quella profonda ed indecifrabile emozione che ha a che fare col desiderio/timore di cogliere l'aspetto storico/lineare dell'esistenza, la stessa sensazione che prova talvolta il paziente quando comincia a sentirsi liberato dai vincoli della ripetizione nevrotica per sentirsi immerso nella dimensione lineare del corso della vita: una dimensione fluida, oscura, misteriosa, ma profondamente più autentica, di modo che l'aspetto della continuità dell'esistenza possa essere vissuto non scisso, ma profondamente e reciprocamente legato a quello della discontinuità. ●

Arte ed esercizi di arte

Antonello Geleng, pittore scenografo

di Lori Falcolini



Autoritratto

Antonello Geleng

Pittore scenografo ha lavorato per la televisione e per il cinema con registi italiani e stranieri (Federico Fellini, Duccio Tessari, Margarethe von Trotta, Agnès Merlet, Ruggero Deodato e molti altri); con tutti i maestri italiani dell'horror (Michele Soavi, Dario Argento, Sergio Martino, Lucio Fulci, Lamberto Bava, Sergio Stivaletti). Della ricca filmografia ricordiamo *Il cartaiò*, *Non ho sonno*, *L.D.C. Maschera di cera*, *Dellamorte Dellamore*, *Roma*, *Amarcord*, *Casanova*, *Artemisia*; per la TV *Edda*, *Padre Speranza*. Ha vinto numerosi premi e realizzato mostre personali di pittura; ha dipinto i 15 bozzetti per *L'attore* e *L'inferno*, film che la malattia e la morte hanno impedito a Fellini di realizzare.

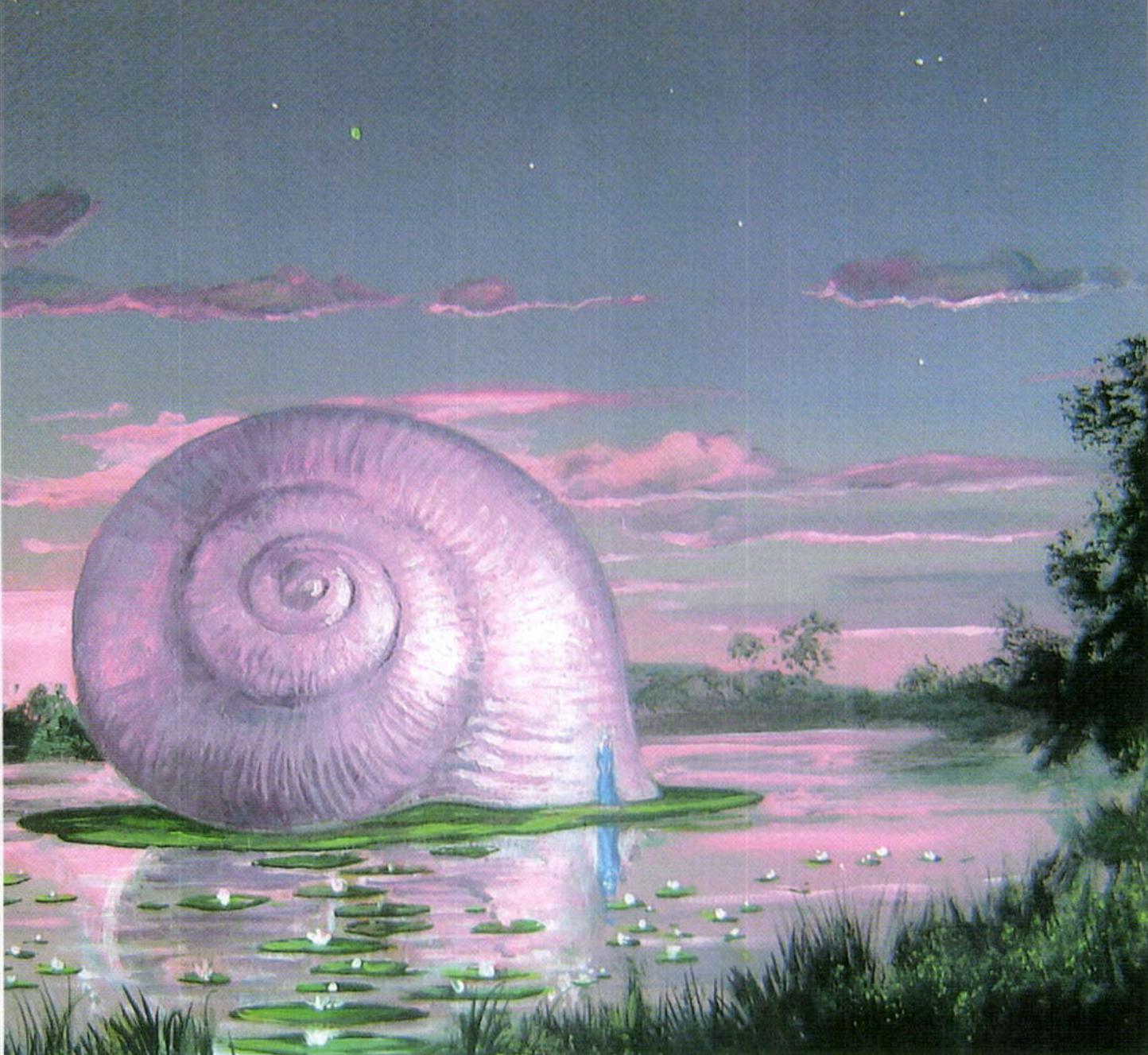


L'intervista si svolge a Roma nella casa studio di Antonello Geleng piena di grandi quadri accatastati - pronti per la mostra personale d'ottobre - dai colori decisi e dalle forme "aliene" con piccoli particolari come insetti, un uovo al tegamino oppure galline, magnetici nella loro perfezione. L'autoritratto - utilizzato come immagine dia-bolica da Lucio Fulci in *Paura nella città dei morti viventi* - guarda l'osservatore risucchiandolo in una dimensione fuori del tempo.

dipingere i bozzetti...

Il paese dei balocchi è stato rappresentato in tv, in teatro, nei film d'animazione, attraverso le magiche scenografie di Danilo Donati (*Pinocchio* di Roberto Benigni) e quelle di Piero Gherardi (*Le avventure di Pinocchio* di Luigi Comencini). Come lo hai immaginato nei tuoi bozzetti per il nuovo *Pinocchio* televisivo?

Nell'idea originaria si doveva ricostruire in Lituania il vil-



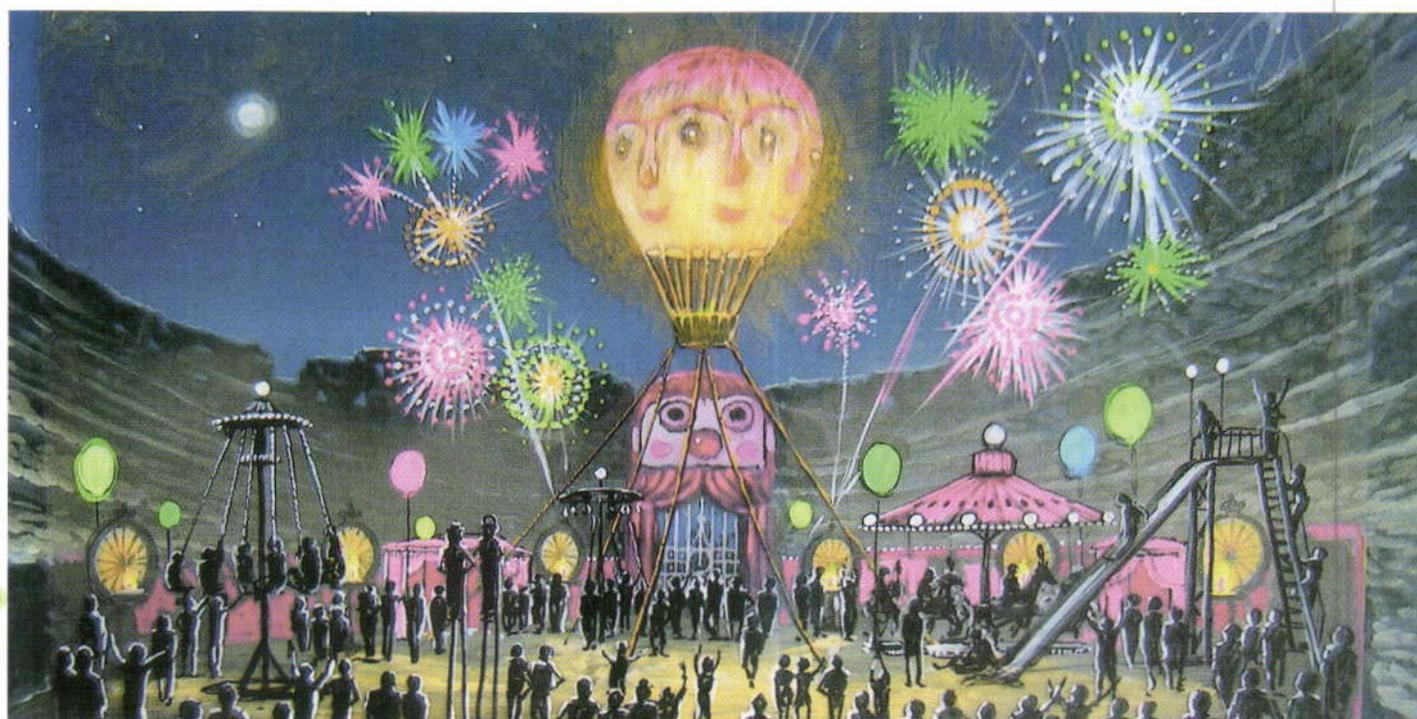
Bozzetto per *Pinocchio* - *La casa della fatina* (idea originaria di Alessandro D'Alatri)

laggero di Collodi (un personaggio della fiction come Pinocchio la sua 'creatura' ndr) e Alessandro D'Alatri, che doveva essere il direttore della miniserie, voleva che fosse lo stesso villaggio di Collodi a trasformarsi nel paese dei balocchi grazie ai bambini - immaginali come graffitari - che lo rendevano diverso con interventi trasgressivi. L'idea mi sembrava molto interessante e mi ero inventato una lanterna magica che avrebbe dovuto proiettare le immagini della trasgressione su tutto il paese. Nel 2008 la trasgressione non può essere rappresentata come nell'edizione dell'ottocento, deve assumere forme più moderne. Per la casa della fatina avevamo pensato ad una grande conchiglia galleggiante completamente in digitale. Quando è subentrato Alberto Sironi, ho voluto cambiare questa idea originaria perché è nata insieme ad Alessandro. Il mio lavoro di scenografo infatti consiste fondamentalmente nel mettere a disposizione del regista la mia creatività e le mie competenze. Sironi preferisce scenografie più tradizionali dal vivo e con pochi effetti speciali, anche se questi devono

comunque esserci perché i bambini sono abituati alla spettacolarità dei colossal hollywoodiani, non si accontentano, si accorgono se c'è una carenza tecnica. Per esempio Sironi, per la scena in cui i bambini si risvegliano ciuchi, ha suggerito il teatro di Sutri. Il bozzetto del teatro, così spoglio, cupo e quasi un po' sinistro, si adatta bene alla drammaticità del momento in cui per i bambini la festa è finita e il paese dei balocchi è scomparso. In un altro bozzetto invece ho disegnato lo stesso teatro così come l'immagino all'inizio della storia: con interventi di luci, fuochi d'artificio, mascheroni e giocattoli ha l'aspetto gioioso del paese dei balocchi.

E' felliniano il tuo paese dei balocchi.

Lo è abbastanza. In realtà, tutto il circo è felliniano; Federico Fellini lo ha raccontato così bene che ogni volta che si fanno mascheroni, giganteschi come quelli del film *Roma* o di *Casanova*, automaticamente si pensa a lui... Per la casa della fatina mi è venuta un'idea che prevede effetti



Bozzetto per *Pinocchio - Il paese dei balocchi* (regia di Alberto Sironi)

speciali visivi e che ho realizzato in due bozzetti. Nel primo c'è la casa della fatina ma non si percepiscono bene le forme perché l'architettura non è importante; la cosa più importante è che la casa appaia piena di vita così completamente sommersa da rampicanti tipo glicine che ne fanno una specie di spugna colorata di fiori, con un'architettura non connotabile perché altrimenti si ricade nel solito liberty; si vedono delle luci e dei fiori e, a ridosso, la cascata delle Marmore. Non tutti sanno che la cascata delle Marmore è a tempo, cioè artificiale, per cui si può accendere e spegnere; così quando la fatina è viva e Pinocchio va a trovarla, la casa è in fiore con la cascata rigogliosa etc, etc; quando invece la fatina è morta, la casa diventa quasi rinsecchita con tutti i fiori morti e la cascata è spenta. Per abbandonare l'idea della conchiglia gigante doveva venirmi un'idea ancora più bella!

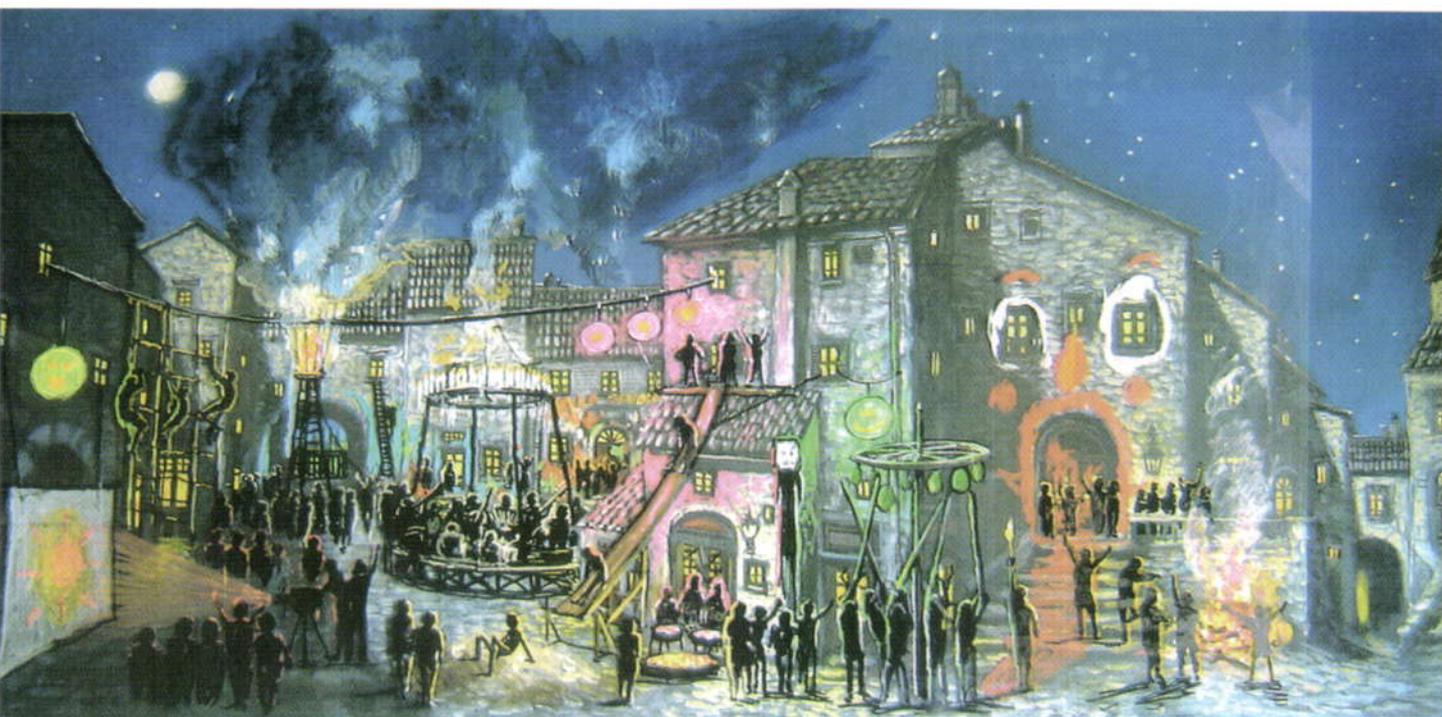
Hai lavorato con tutti i maestri italiani dell'horror. A cosa ti sei ispirato per i tuoi bozzetti, hai seguito una certa iconografia dell'horror?

L'horror, come le favole, nasce per ridurre l'inquietudine, l'angoscia; dai Grimm in poi o anche prima di loro, le fiabe hanno sempre una dose di orrore: gli orchi, le streghe servono ad esorcizzare la paura; il bambino ha paura del vuoto, ne viene devastato se non riesce a dare una connotazione fisica, un'immagine al nulla. Non bisogna evitare che i bambini abbiano paura, bisogna indirizzarla: le paure vanno capite, analizzate. Come bozzettista leggo la sceneggiatura e cerco di realizzare l'immagine che mi suggerisce, la illustro e poi ne parlo con il regista. A proposito per esempio de *Il fantasma dell'opera* di Dario Argento che è regista ma anche sceneggiatore dei suoi film, c'era una descrizione di ambiente abbastanza particolareggiata, quella dell'antro del fantasma, ma non si poteva girare tutte le scene in una grotta vera così lo abbiamo ricostruito in teatro di posa. Ho disegnato dei bozzetti e poi per rendere più

comprensibile la mia idea ho costruito un plastico, in modo che Argento potesse capire come organizzarsi per i movimenti di macchina, per l'inquadratura, lui non ama improvvisare, sa esattamente quello che deve girare...Esiste indubbiamente un'iconografia dell'horror ma è chiaro che tutto ciò che è iconografico deve essere rapportato all'idea che tu vuoi trasmettere attraverso l'immagine, quindi ti devi rifare a cose che sono state comunque già viste. Ci sono vari tipi di rappresentazione dell'horror, un po' come nell'iconografia pittorica il male ha subito delle metamorfosi a seconda del periodo storico e della filosofia del tempo.

Ti lasci ispirare anche dalle tue paure?

Sono scenografo ma non mi ritengo autore...Con Michele Soavi, per esempio, dovevamo fare un film gotico, *La chiesa*, ed io mi sono rifatto a immagini goticheggianti, ci siamo ispirati per la chiesa ai quadri di Bosch... E' chiaro che poi dentro portiamo paure riportabili a immagini già viste. Da bambino mi ha molto impressionato il quadro di Goya *Saturno che divora i suoi figli* l'ho visto per caso a quattro anni e ne ho avuto un terrore folle; questo quadro mi ha fatto quasi un buco dentro dove le paure si annidano. Ci sono poi i ricordi anche dei primi giorni di vita...certe volte so che ci si costruisce un ricordo ricombinando nella mente situazioni che non abbiamo vissuto ma che ci sono state raccontate, ma io ho precisi ricordi di quando avevo sei mesi, per esempio mi ricordo di quando stavo in braccio a mio nonno. Le paure si ereditano come i geni; ci sono poi le paure ancestrali che sono istintive: sono convinto che se noi sentiamo un ululato nella notte rabbriviamo perché nel nostro inconscio c'è il terrore dei lupi. Io per esempio non riesco ad addormentarmi nel buio e nel silenzio assoluto, mi sento come in una bara; mi addormento tranquillamente invece davanti alla televisione accesa o sentendo chiacchierare perché forse, quando gli uomini



Bozzetto per *Pinocchio - Il paese dei balocchi* (idea originaria di Alessandro D'Alatri)

primitivi vivevano in comunità nelle grotte o nei boschi intorno al fuoco che serviva per scacciare le fiere o gli aggressori, ci si poteva addormentare se c'era qualcuno che montava la guardia e c'era brusio...

La tua collaborazione prima con Federico Fellini poi con i registi dell'horror è casuale?

I film fantasy-horror comportano la necessità di visualizzare le immagini che ci si prefissa di ricreare perché vanno in qualche modo programmate, non si può improvvisare, ci sono effetti speciali, ottici, effetti trucco che vanno comunque realizzati dopo essere stati progettati e disegnati. Per autori come Fellini, che è un "visionario", la necessità è la stessa. C'è il bisogno di progettare quello che poi si deve filmare perché sono delle situazioni abbastanza anomale di ricostruzione, di citazione figurativa che spesso "pesca" nell'onirico. Fellini ha sempre ricostruito teatralmente le sue immagini, i film tipo *Otto e mezzo*, se vuoi anche *La strada* o i suoi primi hanno sempre raccontato una dimensione di realtà ma trasfigurata e ricostruita in teatro di posa perché lui raramente si è affidato a delle situazioni pescate direttamente dal vero, anche le scene di via Veneto de *La dolce vita*, in un certo senso, le ha ricostruite in studio almeno le parti importanti.

Questo dal punto di vista tecnico e da quello immaginale?

Ci sono dei comuni denominatori che possono riportarsi alla dimensione del sogno. Fellini racconta dei sogni, Dario Argento degli incubi. Fellini parte da una sua emozione, poi filmicamente ci costruisce un percorso, però parte da un'intuizione, il resto è una "costruzione" per arrivare all'emozione che vuole proporci. Lo stesso fa Argento parte da un flash, un'immagine, da un incubo, poi costruisce un percorso. Anche in pittura tu hai un flash, poi compri la tela, imbastisci i colori: arrivi ad un risultato che hai

già in mente. L'artista si copia, copia l'intuizione. Non ricordo quale filosofo greco diceva che tutte le espressioni artistiche nascono come intuizioni; lo strumento ti consente di arrivarci, ma arrivi a ciò che hai già intuito in te stesso. L'esecuzione dell'opera è uno strumento per riuscire ad evidenziarlo. Certamente questo percorso di realizzazione è esaltante ma l'artista vive nell'accumulare queste intuizioni, nel momento in cui le realizza, le esaurisce, l'opera è morta per lui, continua a vivere per gli altri. Fellini, quando finiva un film, diceva "non lo voglio più vedere"; la stessa cosa ha fatto con i sogni. Quelli che io ho, perché me li ha regalati, li aveva consumati. Me li ha regalati dopo che li aveva realizzati in un film: avevano perso la loro funzione e se ne poteva liberare.

dipingere...

Anche il tuo mondo pittorico è "visionario"?

Sicuramente sì. Mi considero un pittore espressionista perché l'espressionismo di per sé è un'interpretazione della realtà che mira a sottolinearla, ad esaltarla o mortificarla in base alla personale sensibilità ed ottica di chi l'analizza. Il pittore ha dei filtri, delle lenti ed è interprete di ciò che ha intorno. C'è una forte analogia tra la pittura e l'espressione cinematografica. In fondo è la stessa cosa: il cinema si arricchisce di ulteriori supporti che sono il movimento dell'immagine...La luce fa parte secondo me del bagaglio artistico pittorico, perché i pittori sono da sempre dei datori di luce e a seconda del periodo storico e della corrente pittorica c'è un ventaglio d'interpretazioni di luce che vanno dalla luce diffusa e soave di Piero della Francesca alla luce tagliata e contrastatissima di Caravaggio. La luce è filosofia dell'immagine se vuoi, è un modo di vedere le cose. In questo c'è molta somiglianza tra cinema e pittura, come anche tra cinema e scultura, in più il cinema ha il supporto della musica che l'arte figurativa non può tra-



In alto:
La adultera, tecnica mista
In basso:
La sacra famiglia, tecnica mista

Nella pagina affianco in alto:
 Bozzetto per
La sindrome di Stendhal
 (regia di Dario Argento)
in basso:
 Bozzetto per *L'attore e L'inferno*
 (progetto di Federico Fellini)

smettere e della parola. Il cinema è la forma artistica più completa perché fonde in sé tutte le arti.

Tuo padre era un ritrattista famoso, il tuo bisnonno un pittore, lo è anche tuo fratello, uno dei tuoi figli è scenografo. La creatività, secondo te, è più questione di geni o di apprendimento?

Non lo so... Quando ero bambino, mio padre lavorava in casa; a tre, quattro anni camminavo tra i pennelli, i manifesti cinematografici, credo che venga istintivo per un bambino prendere contatto con delle cose che fanno parte del suo mondo. Mio padre non mi ha volutamente insegnato nulla, però mi ricordo che da bambino lo osservavo mentre dipingeva; quando poi si è trasferito a Parigi e vivevo insieme a lui perché mia madre stava a Roma, mi portava con sé nello studio ed io passavo intere giornate a vederlo dipingere. Non ha mai voluto insegnare disegno o pittura, perché per lui l'arte non può essere insegnata; la scuola ti può insegnare la tecnica per esprimerti. Io per esempio ho frequentato l'Accademia di belle arti e sono stato allievo di grandi maestri - Guttuso, Gentilini, Montanarini, Maccari e Guccione - ed ho volutamente cambiato corso ogni anno per non essere "marchiato" dalla tendenza che hanno questi grandi maestri a creare "una scuola". Per cui quelli che seguivano la scuola di Guttuso disegnavano alla guttuso, quelli che facevano il corso di Gentilini erano "costretti" a usare il sistema del colore impastato a sabbia perché Gentilini portava avanti questa ricerca; Maccari patito d'incisione tendeva a lavorare sul concetto della sovrapposizione stratigrafica e incisoria. L'arte non si può imparare, si può apprendere da un maestro la tecnica, come si usano i pennelli, come si stende o si usano i colori ma l'espressione è istintiva, lo dimostrano i bambini anche se poi la didattica tende ad arginare la creatività che ogni bambino ha. L'arte esiste in modo embrionale in ogni essere umano ma crescendo la creatività viene incanalata. L'artista è quello che riesce a recuperare la sua infantilità; come diceva anche Picasso, sono riuscito dopo anni a recuperare la capacità di trovare in me stesso il bambino che sono stato.

Che rapporto hai con la pittura?

Dipingo soltanto quando sento di farlo. Non ho mai considerato la pittura come un mezzo di sostentamento economico perché non mi voglio sentire costretto a dipingere per vendere. Dipingo per me stesso, non sistematicamente, sto lunghi periodi senza farlo. Sistematicamente, se voglio, faccio quadri che firmo con uno pseudonimo, ma non li riconosco come miei, li faccio tecnicamente come faccio i bozzetti per un film, in un certo senso, perché non sono una mia espressione emozionale ma interpretazione, un modo per corrispondere a quello che mi viene chiesto in termini di realizzazione tecnico-creativa. Quando progetto una scena devo tenere conto dell'impegno economico di cui posso disporre sia degli input che mi danno il



regista e lo sceneggiatore; non faccio come mi pare ma come si deve mettendo comunque la mia creatività e la mia genialità se vuoi. Io non sono autore, non considero la scenografia arte, mi esprimo soltanto nei quadri; sono un pittore che fa lo scenografo perché comunque mi piace il cinema, mi divertono i rapporti con la gente. La meraviglia del cinema è che cambi situazioni, epoche storiche per cui

cambi modo di vedere la realtà, la filtri attraverso dimensioni figurative variabilissime. E' come rinascere continuamente! Ho cavalcato questa dimensione parallela senza un impegno condizionante perché non ho adoperato il cinema come mezzo di espressione della mia arte ma come esercizio di arte applicata. La mia vera arte sono i quadri. ●

Come non riconoscere

La guerra dei fiori rossi

di Pia De Silvestris

Cinema e infanzia

nel film



l'infanzia



La guerra dei fiori rossi, raro in questi tempi è un film italo-cinese sull'infanzia.

Tratto da un romanzo di Wang Shuo, che sperimentò la crudeltà e la severità degli asili dopo la rivoluzione maoista, è messo in scena dal dissidente Zhan Yuan che, per comunicarci un suo messaggio sul mondo infantile, usa un linguaggio simbolico.

Il piccolo Qiang di quattro anni viene lasciato da un padre, indaffarato quanto indifferente, in un collegio dal tenore militaresco. In quel luogo tutto è dettato da un super-io rigido e severo, a cui i rapporti tra le maestre e i bambini devono uniformarsi. Tutto questo è il frutto di un'ideologia che non tiene conto della realtà psicologica dell'essere umano.

Un gruppo di venti bambini viene irreggimentato nell'esercizio di ogni suo bisogno: dal cibo al sonno, dalla pipì alla cacca e non si sa se questo avviene per semplificare il lavoro o per soddisfare il sadismo degli adulti.

Mentre la maggior parte dei bambini si adegua a questa ferrea condotta, Qiang, seguendo un istinto tipicamente infantile, si ribella a tutto ciò nonostante che questo comporti la rinuncia al desiderato premio, agognato da ogni bambino: un fiore di carta rossa appuntato vicino al suo nome alla fine della giornata scolastica.

La poesia del film sta proprio nella descrizione degli sguardi e delle espressioni di questo piccolo bambino in guerra con un mondo assurdo, nei suoi atteggiamenti imbronciati alla vana ricerca di affetto e di un po' di comprensione che trova solo da una amichetta vicina di letto che lo aiuta a vestirsi e gioca con lui.

Qiang, per sopportare quel mondo folle a cui i suoi compagni per non essere puniti si adeguano come burattini, sogna di fare la pipì nella neve e, così facendo, bagna il letto e viene severamente castigato. Continuando con le sue fantasie Qiang immagina che la maestra cattiva abbia una coda e perseguiti i bambini. Egli diventerà, per un breve momento, come per magia, il capo di una ribellione fugace che, immediatamente spenta, lo lascerà in una situazione di abbandono e di isolamento.

La fine di Qiang è un tentativo estremo di fuga, gesto impossibile ed umanamente irrealizzabile per un bambino così piccolo ed in un rapporto di forza così a suo sfavore. Il regista riesce ad esprimere quel momento di sofferenza e di impotenza del bambino con grande sensibilità ed efficacia. A parte l'estremismo di quel tipo di educazione, nociva per ogni genere di bambino, Qiang con la sua ostilità in risposta al maltrattamento degli adulti sottolinea l'insensatezza dell'ostinazione umana nel voler formare con la violenza un tipo di bambino che non esiste e soffocarne in tal modo la creatività. ●

Titolo originale: Kan Shang Qu Hen Mei
Regia: Zhang Yuan
Produzione: Italia Cina
(Beijing Century Good-Tidings Cultural Development Ltd - Downtown Pictures)
Distribuzione: Istituto Luce
Musiche: Carlo Crivelli

Acclamato nella sezione World Cinema al Sundance e nella sezione Panorama a Berlino dove ha vinto il premio C.I.C.A.E., ha ricevuto anche il premio Robert Bresson 2006.

La frase scelta per *Eidos, Cinema e Infanzia* :

"Chi, ogni giorno, avrà espulso la giusta quantità di escrementi sarà premiato con un piccolo fiore rosso".

Caos calmo

di Alberto Angelini



Nel paragrafo 44 dei *Saggi di Teodicea* (1710), Leibnitz afferma: “Niente accade, senza che ci sia una causa o almeno una ragione determinante, cioè qualcosa che possa servire a rendere ragione *a priori*, perché ciò che esiste esiste piuttosto che non, e perché esiste così e non in un altro modo”.

Con ciò formulava il principio di ragion sufficiente, rielaborando quella norma di causalità, già definita da personaggi come Galilei e Cartesio. La causa è ciò che dà ragione dell'effetto. Interpretare il mondo in questa prospettiva meccanicistica significa ritenere che vi sia un nesso necessario, razionalmente descrivibile, che collega fra loro gli eventi. L'universo intero, in questa prospettiva, si manifesta come una gigantesca catena di relazioni causali.

Il contesto in cui si colloca la formulazione leibnitziana del principio di ragion sufficiente, come risulta dallo stesso titolo (*Teodicea = Giustificazione di Dio*) è teso a dimostrare razionalmente il diritto e la giustizia di Dio,

tramite la soluzione dei problemi del male e della libertà. In altre parole: la razionalità intrinseca del reale è collegata anche alla giustizia divina. La presenza del male nel mondo, empiricamente innegabile, non può far dubitare di questa giustizia e neppure del fatto che il mondo stesso sia, comunque, “Il migliore dei mondi possibili”. Ma il *Caos*, anche se *calmo*, è nemico dell'ordine e della causalità. Alberga in esso il diabolico Caso e sembra proprio per caso che, mentre Pietro Paladini coraggiosamente salva dal mare agitato una bella donna bionda, sua moglie muore di colpo, sola e senza nessuno in grado di aiutarla.

Il lutto e la colpa, o meglio *l'idea* della colpa, implicano disordine e dolore; ma Pietro non intende, anzi, non può vivere questi sentimenti. Il film non descrive un dolore, ma l'impossibilità di misurarsi con esso, da parte del protagonista. Faro di salvezza diviene sua figlia, riferimento attorno a cui prende a ruotare l'intera quotidiana esistenza. La presenza o comunque la prossimità della

bambina esorcizzano il suo male. Ogni giorno Pietro aspetta la figlia dinnanzi alla scuola. Seduto sulla panchina di un giardinetto, apparentemente lontano dal mondo, come un “Barone rampante” dell’anima, deciso a non accettare le comuni regole della sofferenza. Senza potersi abbandonare al dolore, senza poter riprendere a vivere, diviene il centro di un vortice intenso di presenze. Amici, parenti, colleghi e passanti lo trasformano nel soggetto di tante differenti storie e sempre, ogni giorno, quando la sua bambina esce da scuola, egli trova conferma al bisogno di dare alla vita almeno un significato: il suo amore per la figlia e l’amore che da lei proviene. L’assoluta devastazione del lutto supporta la struttura di

una tragedia aristotelica. Alla “felicità” familiare della prima parte, subentra la più totale infelicità nella seconda. Conforme alle direttive aristoteliche, inoltre, è l’irruzione nella storia di un evento letteralmente *catastrofico*, la morte della moglie, impreveduta, ma verosimile. Non vi è, però, rappresentazione del dolore. Pietro attua piuttosto una reazione post-traumatica che neutralizza gli effetti possibili del lutto; ovvero “pensare alla morte” sentendosi obbligati a *crederci*. La sua panchina non è il luogo desolato di una *meditatio mortis*. Essa piuttosto accoglie un *oratorio* sulla morte, ma infine anche sulla resurrezione, basato sulla tacita idea che la prima, anche cinematograficamente, al di là dei *morti*, non sia rappre-



Caos Calmo

Regia: Antonio Luigi Grimaldi
 Sceneggiatura: Nanni Moretti, Laura Paolucci, Francesco Piccolo
 Cast: Nanni Moretti, Valeria Golino, Isabella Ferrari, Alessandro Gasmann

Le riprese sono state effettuate nella primavera-estate 2007 a Roma. Il film è stato realizzato con il contributo del Ministero dei Beni Culturali ed è stato premiato con tre David di Donatello nel 2008

sentabile in immagini. Pietro nega la realtà affettiva del lutto; non può accettarlo come “reale”, poiché in tal caso nessuna *consolazione* sarebbe davvero possibile. Egli “guarda altrove” per non dover fissare il volto della Gorgone. Fortunatamente, dinanzi ai suoi occhi si muove la figlia, testimonianza tangibile e vivente di una realtà di affetto. Lentamente, senza nessun particolare riscatto, o meglio risveglio, se non quello erotico, squisitamente fisico, offertogli dalla stessa donna da lui salvata, Pietro ritorna alla quotidianità delle parole e dei comportamenti usuali. Non appare segnato, né “promosso” dall’esperienza di un dolore che non eleva, né apparentemente induce trasformazioni. Riprende a vivere soprattutto perché sua figlia lo rivuole come padre.

Non vi è alcuna ragionevole morale conclusiva. Non si manifesta nessun leibnitziano tentativo di giustificare la sofferenza nel mondo e ancor meno la morte, che di essa è l’espressione compiuta. Eppure, nonostante l’umano dolore del protagonista, l’intrinseca e incancellabile

positività della vita si impone come un mistero che sfugge a qualunque riflessione sul male.

Narra Esiodo, ne *Le opere e i giorni*, che sul fondo del vaso colmo di sventure, recato da Pandora all’umanità, era rimasta solo una cosa, apparentemente insignificante rispetto al peso dei precedenti mali e lutti. Eppure *elpis*, la speranza, è l’unico antidoto idoneo a rendere gli uomini capaci di affrontare tutte le sventure, senza soccombere di fronte ad esse. *Elpis* compare, nell’antichità e nel periodo rinascimentale, come una donna giovane e bella, sempre ornata da un paio di grandi ali. Pietro incontra la sua speranza nella persona di una bellissima sconosciuta, che sembra attraversare quotidianamente il giardino, levitando, in un silenzio leggero. E’ l’unico personaggio del film che non si trasforma in una, anche breve, narrazione. Ella rimane una visione non definita; quindi una vera possibilità. Forse Pietro amerà qualcuno. Forse amerà lei, che si presenta ogni mattina, sempre più bella e ben curata, e lo guarda da lontano. ●

Jona che visse nella balena

Anni di infanzia in un lager nazista

Esperienza importante ritrovare il film di Roberto Faenza, *Jona che visse nella balena*, incontrando per la prima volta anche il libro di Oberski, *Anni d'infanzia*, da cui Faenza ha tratto il suo film, un film bello e toccante anche quindici anni dopo la sua uscita nel 1993.

Anni di infanzia è un frammento di autobiografia, la storia vera di Jona Oberski, ebreo, deportato con i suoi genitori, all'età di quattro anni a Bergen Belsen, e lì immediatamente separato dal padre che nel campo perderà la vita. Jona ne riemergerà invece dopo tre anni, nel 1945, insieme a sua madre, che morirà di malattia e sfinimento poco dopo la loro liberazione. La ricchezza del libro e del film non è tanto quella di accrescere la nostra conoscenza sui lager o sull'Olocausto, ma di farci vivere qualcosa in più riguardo all'esperienza infantile; una ricchezza che diviene più evidente e coglibile proprio grazie alle lievi discrepanze e agli scarti esistenti tra il libro e il film: sfumature non pienamente espresse nel film ma che senza il film potrebbero andare perdute.

Sto parlando della coscienza di Jona - un bambino di quattro anni, e poi di cinque, e poi di sei, e poi di sette; una coscienza che si rivela alla luce della terribile esperienza della deportazione e del lager nazista. Il rapporto tra illusione e disillusione, lo sguardo lucido sul mondo, lo sguardo affascinante e terrificante su cui insiste Roberto Faenza nel film, nel suo esplorare il campo con gli occhi del protagonista, ma anche nell'esplorare l'animo del protagonista attraverso gli occhi dei due bambini che ne hanno recitato il ruolo.

Sguardo di Jona, quello sguardo vuoto che hanno i bambini quando osservano qualcosa di nuovo che li interessa ma che è ancora loro estraneo. Uno sguardo che sembra assorbire tutta la luce all'intorno, penetrante senza essere indagatore, assente e pur così presente, distaccato eppur curioso, che tutto registra, al di là della critica e del giudizio.

Jona ha uno sguardo sul mondo in cui l'illusione creativa sembra conservarsi non attraverso la costruzione di travisamenti della realtà - perché a Jona non vengono mai raccontate bugie da parte dei suoi genitori, né favolette che possano addolcire la sua condizione - ma attraverso la possibilità di continuare a crescere in uno spazio transizionale privato, come ritagliato all'interno della terribile realtà della sua epoca e delle sue vicissitudini. Questo accade grazie al rapporto con entrambi i suoi genitori prima, e poi con sua madre: una relazione che, pur all'interno del campo, non permette

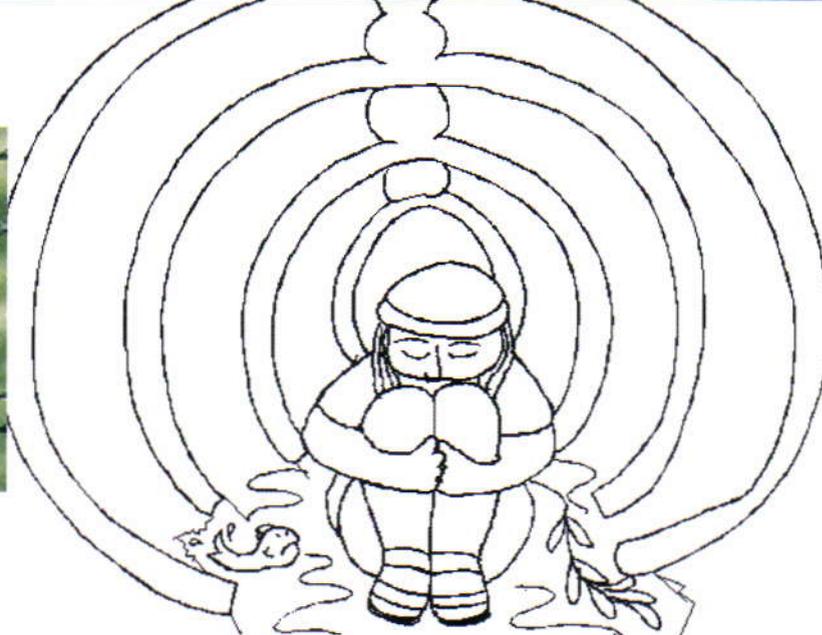
alla tremenda disillusione che la deportazione e il lager propongono di disintegrare la sua mente infantile. In tre momenti la sua mente vacilla, dissociandosi parzialmente: quando suo padre sta morendo e lui è incaricato dal medico dell'infermeria di andare ad avvertire sua madre; poi durante il lungo trasferimento in treno dal campo di Bergen Belsen, prima della liberazione da parte dei russi; e infine, ancor più gravemente, in una crisi insieme psichica e fisica dopo la morte della madre a liberazione ormai avvenuta.

Il mondo di *Jona* è veramente altra cosa rispetto a quello raffigurato ne *La vita è bella* di Benigni, un film tutto giocato sul tentativo del padre di mantener l'illusione mascherando la realtà del campo agli occhi del figlio. Gli occhi di Jona sono aperti e vedono ciò che realmente succede.

La mamma non dice bugie."Te ne ricordi ancora, no? Lei [un'amica di famiglia] voleva darti a intendere che i bambini si trovano sotto i cavolfiori. Ma tu lo sai che i bambini nascono dalla pancia della mamma. Tu sei uscito dalla mia pancia, lo sai, no?" dice la mamma a Jona di quattro anni, mentre fanno la prima breve esperienza concentrazionaria, lontani da casa e dal padre. Il tema dell'aprire e chiudere gli occhi è continuamente presente nel libro e, necessariamente, il film non riesce a darne l'evidenza che merita. Jona vuole sempre vedere e vederci chiaro, anche perché può permettersi di farlo, contenuto all'interno del rapporto con i suoi genitori.

"Devi chiudere bene gli occhi", disse la mamma", mentre portava in braccio il bambino verso la stanza con i regali - il suo compleanno pochi giorni prima della definitiva deportazione. "Io aprii gli occhi solo un momentino, per vedere cosa succedeva". E la mamma, che con il papà ha preparato la sorpresa, gli dice: "No, tesoro, ben chiusi, lo hai promesso". "Siccome gli occhi mi si volevano aprire continuamente, ci misi sopra una mano. Mi accorsi che andavamo da papà". E poi, finalmente: "Adesso puoi aprirli!". Jona riceverà tra gli altri regali un bel burattino per il suo compleanno.

L'irruzione dei nazisti in casa, sbrigarsi, vestirsi sotto la minaccia di un fucile, partire. Trovo straordinaria la capacità di Oberski di rimandarci la sua esperienza infantile dal punto di vista del bambino di quattro anni; frammenti di memoria che ridanno l'interesse del vissuto soggettivo e della relazione tra lui e i suoi genitori. Il soldato accelera, dilania il tempo, la mamma e il papà rallentano, cuciono, integrano: "La mamma tornò per domandarmi ancora una volta che cosa



di Claudio Arnetoli

volevo portare con me, perché doveva chiudere la valigia. Non avevo nessuna idea. Lei prese la mia amata copertina e la cacciò nella valigia. Ci infilammo i cappotti". Solo allora, dopo che il suo mondo transizionale è stato salvato, la mente può di nuovo pensare: "Allora mi venne in mente che volevo portare con me il mio burattino". E la sera stessa si ritrovano nella baracca di un campo di smistamento, lui e la mamma separati dal papà: "Con il burattino e la mia copertina me ne andai a dormire".

Dopo un lunghissimo periodo la mamma e Jona riescono a incontrare di nascosto e con la complicità interessata di un sorvegliante, il papà ormai esausto e prossimo alla morte. In un gesto di amore disperato e come in un ultimo tentativo di rianimarlo, la donna cerca di convincere suo marito ad avere un rapporto sessuale. Il bambino è di intralcio e gli si dice di aspettare fuori; ma lui piange e crea pericolo; viene fatto rientrare nella stanza ma girato verso la porta: "Non ti devi voltare, capito?", gli dice la mamma; ma "la testa mi si voltava continuamente verso di loro", racconta Jona; "guarda la porta - mi disse il papà. Ma io continuavo a tenere la testa voltata". Anche allora Jona vuole vedere e, anche quando suo padre muore, gli occhi e il vedere rimangono in primo piano nella sua esperienza del mondo: "Il dottore si avvicinò e passò una mano sul viso di papà. Chiesi alla mamma perché faceva così e lei rispose che era per chiudergli gli occhi. Io guardai gli occhi di papà. Adesso erano chiusi".

Un bambino scopre l'angoscia di morte: "A letto cominciai a piangere. La mamma mi domandò se piangevo perché era morto il papà. Io dissi di sì, per questo, ma anche perché avevo una gran paura di dover morire anch'io".

Jona inserisce tutte le sue esperienze in un contesto di crescita.

Una differenza tra Jona e Elie Wiesel, che ne *La Notte* racconta la sua deportazione ad Auschwitz con suo padre, mi sembra proprio nel loro diverso rapporto con la disillusione e la delusione. Questa difformità è dovuta innanzitutto alla diversa età dei due protagonisti, ma forse anche a quella della loro educazione. Jona è un bambino di quattro anni che non ha ancora sviluppato pienamente dei valori, non ha ancora costruito interamente quegli ideali dell'io che si costituiscono al termine del processo di interiorizzazione delle figure genitoriali. Elie Wiesel è invece un'adolescente di 13-14 anni, allevato in una famiglia di ebrei rumeni osservanti, nel pieno dei

processi di idealizzazione adolescenziali, tutto preso dallo studio e dalla pratica del misticismo ebraico. Ha stabilito un rapporto profondo con l'idea di Dio, e il lager diviene una catastrofica esperienza di disillusione e delusione che provoca un crollo dei suoi ideali, e che determina in lui quella esperienza di senso di colpa che ha annientato molti di coloro che nei campi hanno lottato per la sopravvivenza.

Mettiamo ad esempio a confronto la prima notte nel campo raccontata da Jona che si addormenta col suo burattino e con la sua copertina, con quella di Elie: "Per la prima volta sentii la rivolta crescere in me. Perché dovevo santificare il Suo nome? L'Eterno, il Signore dell'Universo, l'Eterno Onnipotente taceva: di cosa dovevo ringraziarlo? [...] Mai dimenticherò quella notte, la prima notte nel campo, che ha fatto della mia vita una lunga notte e per sette volte sprangata [...] Mai dimenticherò quelle fiamme che consumarono per sempre la mia Fede. Mai dimenticherò quel silenzio notturno che mi ha tolto per l'eternità il desiderio di vivere. Mai dimenticherò quegli istanti che assassinarono il mio Dio e la mia anima, e i miei sogni che presero il volto del deserto".

Per Elie l'imperativo è sopravvivere, per Jona invece la spinta continua ad essere quella di crescere, e anche il campo si costituisce come area di gioco, di emulazione e confronto con gli altri bambini, area dove vivere le sue esigenze di gruppalità, di acquisizione di competenze e dove arrivare a sentirsi un soggetto agente, anche attraverso le terribili esperienze iniziatriche alle quali il gruppo dei bambini più grandi lo sottopone.

Incredibilmente il rapporto con sua madre riesce a fornirgli anche in questo luogo - dove domina la *nuda vita* di Agamben - il contenimento, l'empatia, la validazione affettiva e la funzione di testimonianza di cui egli ha bisogno. "Non odiare, ricordati di non odiare", dice la mamma a Jona nel film, travisando completamente - e mi sembra l'unica sbavatura grave della sceneggiatura - la mamma del libro, nel ripetere frasi che questa non si sognerebbe neanche di pensare: una mamma che non spinge all'odio, ma che neanche lo disconosce, tutta tesa come è a cercare di salvare brandelli di cura materna e a rammendare con infinita pazienza gli strappi della sua coscienza e quelli del mondo esperienziale del figlio; il burattino è perduto e anche la copertina non c'è più, "ma una signora aveva un po' di filo e la mamma mi fece l'orlo a una nuova pezzuola triangolare". ●

I 400 Colpi

*Romanzo di formazione
su un ragazzo in fuga verso l'oceano*

di Luigi Vagnetti



Jean Pierre L aud

L'Enfant terrible di Truffaut

L'interprete di *Les quatre cents coups* ha apportato un contributo notevole al successo riscosso da questo sorprendente esordio registico. Figlio di uno sceneggiatore e di un'attrice, l'indisciplinato Jean-Pierre L aud non era totalmente estraneo alla cinematografia. Francois Truffaut rammenta il primo incontro con l'enfant terrible: "Ricordo d'aver annotato su un foglio: interessante, ma il viso   troppo femminile. Poi invece, quando   venuto, aveva i capelli quasi rasati, era esattamente il contrario: di colpo mi sembr  troppo brutale. [...] Era chiaro che sarebbe stato lui il mio Antoine Doinel. Per  c'erano degli scollamenti con la sceneggiatura: Jean Pierre L aud era pi  aggressivo, meno sottomesso come personaggio [...]. Perci  vedevo il personaggio allontanarsi leggermente, ma lui gli apportava una vitalit  tale che mi piaceva, e lo accettai. Anche per questa idea, che avevo forse imparato da Renoir, che l'attore   pi  importante del personaggio". Se il fondatore della celeberrima pubblicazione *Cahiers du cinema* Andr  Bazin era stato un padre adottivo per il cineasta della Nouvelle vague, negli anni successivi lo stesso Truffaut avrebbe seguito la formazione di L aud. Dopo *I quattrocento colpi*, la storia di un preadolescente in fuga si   inaspettatamente evoluta nella saga di un uomo in cerca del suo posto in questo mondo. Per quanto non fosse nei suoi programmi, Truffaut   cos  tornato a dirigere L aud nel ruolo di Antoine Doinel, seguendo la sua parabola dall'adolescenza alla maturit : l'episodio *Antoine e Colette* dal film corale *L'amore a vent'anni* (1962), *Baci rubati* (1968), *Non drammatizziamo...   solo questione di corna* (1970), *L'amore fugge* (1979).

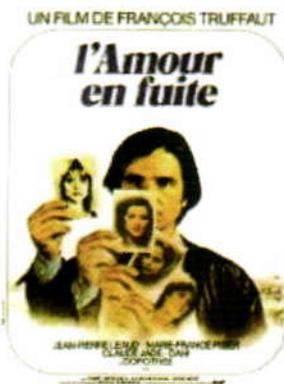
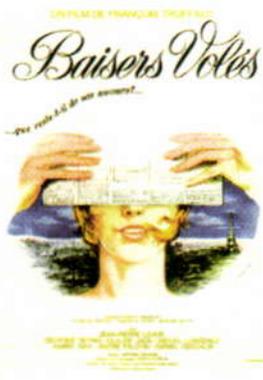
Jean Pierre L aud ha inoltre lavorato con Truffaut in *Effetto Notte* (1973). Meritano un'ultima menzione le sue interpretazioni per Jean-Luc Godard in *La cinese* (1967); per Pier Paolo Pasolini in *Porcile* (1969); per Bernardo Bertolucci in *Ultimo tango a Parigi* (1972) e in *The dreamers* (2003).



Questa espressione idiomatica d'oltralpe, "Les quatre cents coups", potrebbe venir tradotta nella nostra lingua come "fare il diavolo a quattro", ma non ne esaurirebbe il significato di radicale sovversione delle regole imposte inteso da Francois Truffaut. Come l'irrequieto protagonista del film, anche il suo metteur en scene aveva manifestato una precoce avversione verso i dogmi istituzionali. Allo stesso modo di Antoine Doinel, l'adolescente Truffaut aveva trovato nella letteratura e nel cinema la via di salvezza dall'ostile mondo adulto. Questa palese prospettiva autobiografica offre al regista l'occasione di restituire - senza ricorso a pietismi di sorta - un senso di complicit  verso l'infanzia con un'inedita libert  stilistica: durante un dettato in classe, un compagno di Antoine pasticcia il quaderno con l'inchiostro, arrivando a strapparne tutti i fogli, dimostrando l'impossibilit  dei bambini di star dietro le regole dettate dagli adulti e dalle istituzioni.

Nella fattispecie l'odissea di Antoine Doinel   segnata dal suo rapporto conflittuale con le istituzioni, a cominciare dalla Famiglia. Mentre la madre   troppo distratta dalle proprie relazioni extraconiugali per badare responsabilmente all'educazione del figlio, il patrigno non   pi  d'un surrogato di un'autentica figura paterna.   un uomo negligente che, attraverso continue allusioni al proprio rapporto con la moglie, tende a coinvolgere il ragazzo in un'ambigua complicit  che annulla la sua funzione genitoriale. La madre rinfaccia indirettamente ad Antoine di esser giunto a sproposito nella sua vita e forse di essere stato persino la causa del suo matrimonio con quest'uomo che non ama. In ultima istanza, dunque, Antoine risulta per entrambi i genitori un peso e un problema da risolvere.

Questa mancanza di considerazione   la principale causa delle "cattive azioni" di Antoine. Inventando addirittura il decesso della madre per giustificare il mancato svolgimento dei compiti scolastici, Antoine - per quanto inconsapevolmente - decreta effettivamente la morte del ruolo genitoriale della donna. Nella spontanea ingenuit  di questa bugia   insito il risentimento nei confronti di una madre dalla quale sa di non esser stato mai amato. Allo stesso



Les Quatre cents coups

Francia 1959
 b/n-101 minuti
 Regia, produzione e sceneggiatura di
 François Truffaut
 Con Jean-Pierre L aud
 Claire Maurier, Albert R emy
 Interpreti: Jean-Claude Brialy, Jeanne
 Moreau
 Francois Truffaut

modo, tenta di ritorcersi contro l'immaturo patigno sottraendogli la guida Michelin o rubando una macchina per scrivere dal suo ufficio. Ma la "piccola ascesa criminale" di Antoine lo condurr  verso una condizione di emarginazione ancor pi  radicale. La sua prigionia   presto presagita:   recluso a casa, dacch  dorme in un letto ricavato dall'ingresso dell'appartamento, in un sacco a pelo (come dovesse esser pronto a partire al primo errore commesso); a scuola, dove viene messo in castigo dietro la lavagna ("qui fu punito Antoine per una pin up piovuta dal cielo", chiosa il protagonista, capro espiatore d'una marachella collettiva); in questura, dove   tolto dalla cella comune all'arrivo delle prostitute; in riformatorio, quando all'amico Ren e   preclusa la possibilit  di fargli visita.

Quando Antoine viene effettivamente condotto nell'istituto correzionale, il punto di vista oggettivo sul giovane s'accompagna a una visione soggettiva di Antoine della citt . Questa scelta tecnica costituisce in realt  una presa di posizione nei confronti di Antoine e del mondo. Tale decisione non   infatti solo il segnale di un profondo rapporto di simbiosi tra Truffaut e Antoine, ma   l'indice del motivo strisciante della costrizione e della prigionia. Dal punto di vista narrativo, la sequenza segna il traumatico distacco di Antoine dalla sua Parigi, e non a caso   l'unica occasione nella quale vediamo il protagonista piangere: il dramma del distacco si consuma in quelle stesse strade che avevano accolto Antoine nel suo solitario vagabondare.

Portato a colloquio dalla psicologa del riformatorio, Antoine appare in una mezza figura in penombra, con il volto illuminato da sinistra da una lampada, come fosse in procinto di subire un interrogatorio poliziesco: nel mero intento di metterne a nudo l'anima pi  intima, le domande inquisitorie della terapeuta rivelano la loro brutalit . La rinuncia al controcampo sulla psicologa assume una forte valenza simbolica: l'assenza in colonna visiva della donna interrogante permette alla sequenza di ergersi a sin ddoch  di tutte le interpellazioni colpevolizzanti cui il mondo ostile degli adulti sottopone Antoine.

La Famiglia, la Scuola e la Legge risultano dunque inadeguate ad accompagnare la crescita di Antoine. Sono Istituzioni che puniscono senza neppur tentare di comprendere, esigendo disciplina e rispetto delle regole ad onta della creativit . Si palesa cos  l'ottusa quanto implacabile logica degli adulti che si ostinano a leggere nel comportamento ribelle del ragazzo - finalizzato inconsciamente a suscitare l'interesse degli altri - le premesse di un'inclinazione al crimine in realt  inesistente. Il dramma di Antoine, e di molti adolescenti come lui,   dunque imputabile alla decodificazione errata dei loro segnali da parte degli adulti.

Antoine fugge allora da un ambiente tanto ostile, dirigendosi verso l'oceano. Precedentemente evocato nel corso del film, il mare rappresenta lo spazio utopico della libert , ma soprattutto una meta misteriosa, metafora del desiderio indefinito di affrancarsi dal peso di un'esistenza infelice. Il ritmo dato alla sequenza in fase di montaggio (sei stacchi in cinque minuti) ci rende partecipi della corsa di Antoine; possiamo leggere sul suo volto prima la stanchezza, poi il livore, la frustrazione, infine lo sconcerto. Le lunghe carrellate che propongono la corsa di Antoine verso la spiaggia esaltano la tensione al movimento e alla libert  del protagonista, mettendolo in rapporto con il paesaggio. La sequenza potrebbe essere collocata nell'ambito di una dialettica chiuso/aperto o prigionia/libert  operante nell'arco del film se a questa sensazione di libert  e movimento non si contrapponesse in questo caso un commento musicale malinconico. La sequenza, infatti, non prelude a un definitivo affrancamento di Antoine: giunto finalmente sul luogo in cui il suo sogno utopico di libert  avrebbe dovuto realizzarsi, il ragazzo prende atto della sua illusoriet . La ricerca di libert  si tramuta ancora una volta nel suo opposto, lo spazio chiuso della coercizione, in una dialettica infinita. Il suo ritorno alla costrizione, alla gabbia sociale,   cristallizzato nello stop-frame conclusivo che rivela, nel volto di Antoine, l'irrequietezza della vita. Ma lo sguardo pu  finalmente perdersi senza paura verso gli anni dell'et  adulta. ●

L'infanzia di Ivan

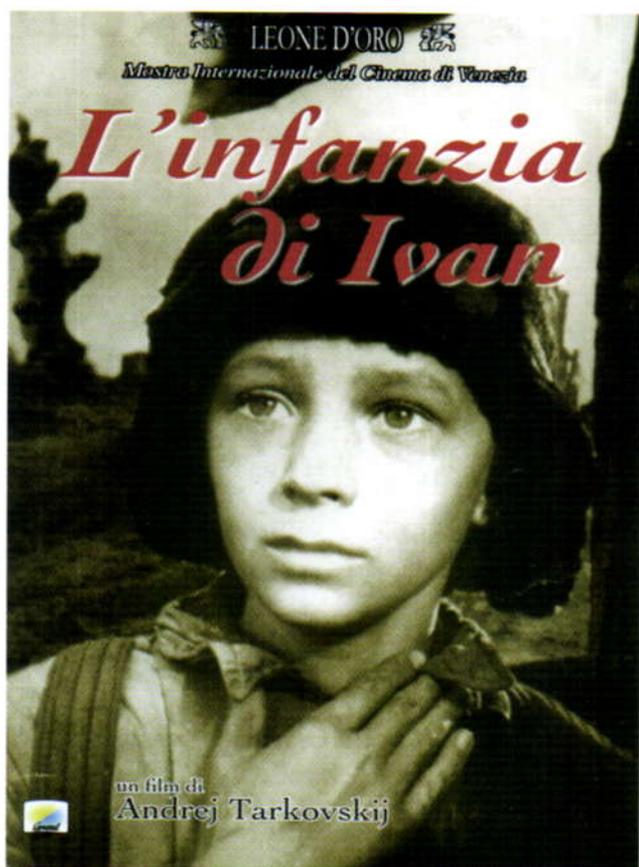
di **Andrea Baldassarro**

Andrej Tarkovskij è stato senza dubbio uno dei registi più ispirati della storia del cinema russo. La sua poetica visionaria e spirituale ha raggiunto forse il suo culmine nell'opera che l'ha fatto conoscere al grande pubblico, *Nostalgia*, interamente girato in Italia nel 1983, e dopo il quale il regista ha chiesto asilo politico presso il nostro paese, rompendo definitivamente i rapporti con lo stato sovietico. Ma già *Andrei Rubliov*, del 1966, affresco potentemente visionario del monaco e pittore russo di icone vissuto all'epoca delle invasioni dei tartari, e *Solaris*, del 1972, film di fantascienza impregnato di motivi spiritualistici e onirici, l'avevano consacrato come il regista sovietico più originale e sensibile del tardo novecento. Ma, a mio parere, il suo capolavoro è stato però *Stalker*, del 1979, viaggio metaforico di due intellettuali in una "zona" misteriosa ed interdetta alla ricerca di un incontro con la propria stessa verità, condotti da una guida mistica e ispirata ben più delle proprie convinzioni culturali e scientifiche.

L'infanzia di Ivan, film del 1962 del quale qui ci occupiamo, è stato in effetti il primo film di Tarkovskij, se si esclude il mediometraggio *Il rullo compressore e il violino*, con il quale il regista si diplomò nel 1960 all'Istituto nazionale di Cinematografia di Mosca. Ne *L'infanzia di Ivan*, storia triste e delicata di un bambino strappato alla sua infanzia dalla brutalità della guerra, troviamo infatti già quelle immagini e quelle tematiche che avrebbero ispirato la sua produzione cinematografica successiva. Basti pensare al motivo ricorrente dell'acqua, agli scenari apocalittici della natura devastata dalla distruttività umana, o ancora ai dialoghi tra i protagonisti che alludono sempre ad altre questioni, altri mondi immaginari cui è possibile però solo accennare, mai parlare direttamente, e rivelati solo dagli sguardi o dai silenzi.

La vicenda di questo film, Leone d'oro a Venezia nel 1962, e ispirato alla stagione dell'avanguardia russa degli anni venti, è solo apparentemente banale: è la storia di un bambino dodicenne strappato alla sua infanzia che, rimasto orfano, fa l'informatore per l'esercito russo attraversando le due sponde di un fiume, dall'altra parte del quale è attestato l'esercito tedesco. Scene cupe di distruzione si succedono anche se non accade mai nulla che possa far comparire la guerra nella sua essenziale brutalità: si odono spari di tanto in tanto, alcuni cadaveri compaiono in alcune





scene, come quelli dei due soldati russi impiccati per aver cercato di andare in missione sull'altra sponda del fiume. Razzi illuminano costantemente il teatro della battaglia che non avviene mai, e cadono di continuo sullo sfondo della scena, come vite che si spengono senza esser viste. Ma quello che colpisce subito è la dimensione traumatica nella quale Ivan è costretto a permanere per tollerare la brutalità della sua stessa esperienza: se l'infanzia è un luogo idilliaco che si è tenuti prima o poi ad abbandonare, esuli da quel grembo materno fonte di piacere e di cura, per Ivan è quello stesso mondo che ritorna ostinatamente in sogno, o nel ricordo. Se l'infanzia è come un sogno dal quale si è costretti a risvegliarsi, ad un certo punto, più o meno bruscamente, il desiderio di Ivan è solo quello di ritornare a quello stato iniziale, a quella condizione infantile definitivamente perduta di scoperta incantata del mondo, di ritrovare quelle emozioni iniziali e quel grembo materno perduto. Viceversa, la realtà impone ad Ivan di stare sempre sveglio, sempre pronto alla dura realtà della guerra, come indifferente alla sua stessa sorte: "Io non ho paura", dice Ivan ad un certo punto, quando un ufficiale russo va a assicurarlo durante un bombardamento nemico. La mancanza di paura è quanto può esperire chi, già traumatizzato dalla perdita, non può temere più nulla. È la situazione di chi cerca anzi, come Ivan, di mantenere sempre attuale quella condizione traumatica, di perseverare in quello stato come se fosse necessario non rimuovere mai, non cancellare, non rendere il fatto traumatico una memoria. Perennemente attivo, il trauma non può "passare", perché in questo modo passerebbe anche ciò che gli ha reso la vita: sarebbe necessario, per vivere, fare il lutto, il lutto

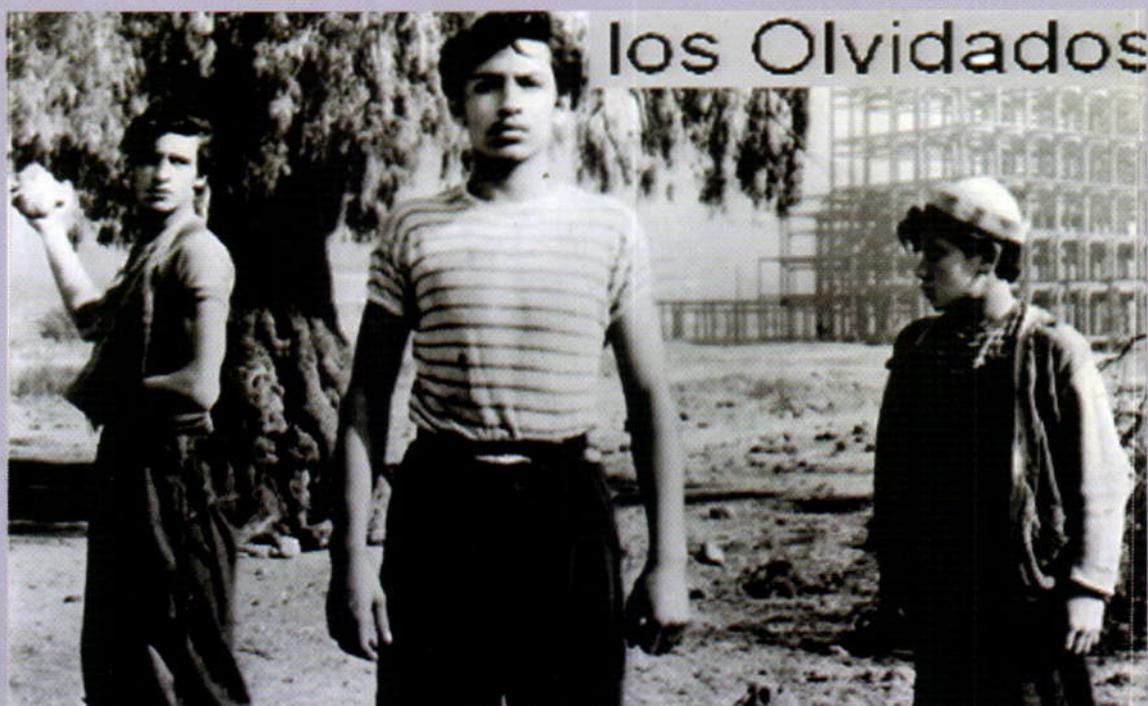
della perdita e della morte dei genitori e della madre in particolare, fare il lutto anche della propria infanzia. Ma così facendo sancirebbe l'ingresso nella realtà, ed anche nella realtà brutta della guerra, che Ivan non conosce davvero: è inquietante la scena dove, da solo, gioca alla guerra, senza soluzione di continuità con la guerra vera che uccide e che distrugge. Perché dalla dimensione traumatica della guerra Ivan non può o non vuole uscire, come quando si rifiuta ostinatamente di accettare di andare nelle retrovie alla scuola militare quando lo scontro con l'esercito nemico si fa imminente. Solo verso la fine, Ivan dirà "Ho paura... mi sento nervoso", quando dovrà lasciare i due soldati che l'hanno accompagnato al di là del fiume, poco prima di doversi separare da loro. Infatti, non lo vedremo più.

Ivan è allora come un esule, altro tema che diverrà sempre più pressante nella poetica di Tarkovskij: un esule come tutti alla ricerca di una condizione perduta che solo il sogno o la fantasia possono restituire. La madre e l'infanzia felice ritornano a popolare i sogni ed i ricordi del bambino, sin dalla scena iniziale, nella quale si risveglia bruscamente: le scene di bellezza e di vita con la madre lasciano subito il passo al mondo devastato nel quale Ivan si incammina per raggiungere il "suo" esercito, unico luogo nel quale può essere ora riconosciuto. Non c'è tregua, non c'è riposo per il soldato-bambino: in guerra, dirà Ivan, si riposano solo i vigliacchi o gli invalidi. La vestizione di Ivan, prima di una missione, è quella di un guerriero, di un eroe, ma fanno impressione gli abiti laceri e le scarpe sporche, ed il suo corpo di bambino, visto con lo sguardo di un ufficiale, magrissimo ma mai sofferente. Ed il suo volto, impassibile, irrigidito nell'esperienza che si ripete ogni giorno, così diverso da quel volto neppure troppo lontano di un bambino che gioca e che si incanta su un camion carico di mele sotto la pioggia mentre guarda una bambina, presagio di quella dimensione libidica alla quale Ivan non è destinato. È infatti singolare che mentre Ivan può vivere solo la dimensione traumatica della guerra, gli altri, gli adulti, continuano a temere la morte eppure allo stesso tempo non possono sottrarsi alla dimensione del desiderio: non sarà un caso che le uniche scene nelle quali il bambino non è presente sono quella del tentativo di seduzione di un ufficiale con una giovane infermiera, o quella dove i soldati parlano delle donne o dei nemici tedeschi.

Il mondo adulto, fatto di paure e di passioni, di desideri e di dolori, è ciò da cui Ivan è escluso. Per sempre. Alla fine della guerra, gli ufficiali russi trovano nel palazzo del Reichstag a Berlino i documenti dei prigionieri russi giustiziati dai nazisti: tra questi, in uno scenario apocalittico di distruzione e di orrore, viene ritrovata la foto di Ivan. Il tempo andato della fanciullezza non tornerà, e la scena conclusiva è paradossalmente felice, senza risparmiare il dolore: è quella di Ivan che prima gioca con altri bambini, e poi corre a perdersi sull'acqua, accompagnando prima e poi superando nella corsa quella bambina della quale non scoprirà il desiderio, e neppure il proprio. ●

Los olvidados

di Fabio Troncarelli



Los olvidados è una delle opere più terribili mai realizzate sull'infanzia e l'adolescenza. I piccoli criminali protagonisti del film sono completamente al di fuori della morale. Se qualcuno di loro prova qualche sentimento è destinato a essere massacrato e abbandonato in mezzo all'immondizia. Alla fine del film lo spettatore resta annichilito. Come ha scritto il grande critico francese André Bazin: "In questo mondo nel quale tutto è miseria e tutti lottano contro tutti, con qualunque arma gli capiti sottomano, nessuno è veramente peggio di sé stesso. Piuttosto che al di là del bene e del male, siamo al di là della felicità e della pietà." Il film è sempre stato apprezzato dai critici per il suo "realismo". Ma si tratta di un'opinione errata. Se è vero che il regista ha preso a modello il De Sica di *Sciuscià* è altrettanto vero che ha tenuto presente la tradizione picaresca spagnola e in particolare il *Lazarillo de Tormes*. Del resto, così facendo, ha permesso alla sua opera di superare il livello della testimonianza e della cronaca. La maggioranza dei registi di oggi che affrontano il problema di "certi bambini" che popolano l'inferno delle metropoli cadono infatti nella trappola del realismo e credono che per essere efficaci bisogna inseguire la cronaca. Buñuel invece è grandissimo perché della cronaca se ne infischia e colloca i suoi bambini in un'atmosfera fuori del tempo, quasi da *Kammerspiel*. I suoi bambini sono dei mostri proprio perché non sono dei mostri dal punto di vista realistico, ma solo delle ombre di un teatro di ombre. Perfino il sangue e i particolari macabri ci sono risparmiati. Che bisogno c'è di esibirli? Quello che ci spezza il cuore, quello che deve restare conficcato nel cuore, è lo sgomento degli occhi irrequieti, smarriti, terrorizzati dei protagonisti, che possono chiudersi per sempre, da un momento all'altro, ma prima di chiudersi vedono come in un incubo avanzare verso di loro esseri solenni, misteriosi, crudeli che svelano che la vita è stato solo un sogno angoscioso. Come fa Buñuel ad essere così distaccato senza divenire freddo? La ragione vera della sua grandezza sta nel fatto che il regista ha una solida, anche se spietata, visione del mondo: i bambini non gli interessano in sé e per sé, ma solo in quanto manifestazioni della malvagità dell'universo. Certo, i bambini gli fanno pena; gli suscitano perfino una stanca, desolata pietà. Né più, né meno, però, di tutti gli altri esseri umani, tutti egualmente abietti, tutti egualmente disperati. Buñuel, che da giovane studiava con passione l'entomologia, vede gli esseri umani come insetti, replicanti del Gregory Samsa di Kafka che un sortilegio ha mutato in scarafaggio. Di simili creature si possono solo analizzare, con precisione maniacale, i comportamenti disumani. La lotta per la vita è lo sfondo delle loro imprese poco eroiche. Non è un caso se il prologo del suo capolavoro giovanile, *L'Age d'or*, fosse una descrizione della vita degli scorpioni. Sotto l'insegna di questo blasono satanico va collocata l'avventura umana: anzi la disavventura umana, nella quale gli individui, come gli scorpioni, pieni di furore, si scontrano con forze più gran-

di di loro. E' interessante osservare che il protagonista dell'*Age d'or*, simbolo dell'uomo che vorrebbe abbandonarsi ai suoi istinti sessuali represso dalla società, aggredisce un cieco, sfogando per un attimo su un altro oggetto le pulsioni rifiutate dall'ordine sociale. Allo stesso modo, anche negli *Olvidados* il protagonista, il crudele Jaibo (*granchio* in spagnolo: quasi uno scorpione!) assale un cieco con altri ragazzi, sfogando così la sua rabbia, il suo rancore di emarginato. Il suo gesto malvagio lo affratella all'uomo che lottava per liberare la sua libido. E questo provoca uno choc allo spettatore che conosce i trascorsi giovanili del regista. Dunque il ribelle che a vent'anni credeva come Freud e Rousseau che l'uomo fosse vittima della società, giunto a cinquant'anni è divenuto un cinico, insensibile osservatore della realtà? E' solo apparenza. Il regista continua a credere che l'uomo è una bestia, anzi un insetto, che non può reprimere la sua natura. La differenza è che prima poteva solo distruggere l'ordine sociale o essere distrutto dalla società. Adesso a distruggersi ci pensa da solo. Un simile atteggiamento può rivelarci qualcosa sui bambini o sugli adolescenti dal punto di vista psicoanalitico? Ad essere sinceri no. Se cerchiamo una descrizione attenta, empatica, sincera della vita dei piccoli protagonisti del film non la troveremo. L'immagine terrificante dell'infanzia negli *Olvidados* dipende da una visione del mondo indipendente dal mondo dell'infanzia. Una visione profondamente radicata nell'identità spagnola del regista. Buñuel, il poeta dell'abbruttimento è feroce e dissacrante come Goya. Ha imparato da Ribera e da Vélazquez l'arte di esibire il lato ripugnante, selvaggio, indecente, indigeribile dell'esistenza, senza battere ciglio. Il suo presunto "realismo" o "neorealismo" si ferma qui. Ma non si ferma qui la sua mente fervida. Al di là del deserto chiamato vita c'è quella realtà superiore, quella superrealtà che può conoscere solo il surrealismo, in cui ha creduto con passione nella sua giovinezza: la realtà del sogno, della visione, del mistero. E' questo il lato che può offrire spunti di riflessione allo psicoanalista. La scena più bella e significativa del film è, a mio parere, la rappresentazione irrealistica ma lucida di un sogno: il sogno di un bambino disperato a cui appare sua madre, nei panni di una Vergine sacrilega; un idolo beffardo e crudele, che gli si accosta con oscena brutalità per offrirgli, con un sorriso di trionfo, un pezzo di carne cruda, simbolo trasparente della propria sessualità nuda e cruda. Mettendo in scena questa mostruosa allegoria, in cui l'incesto ha la violenza del delirio, Buñuel il surrealista ha veramente svelato una parte segreta di sé, che ci permette di comprendere, per analogia e senza ideologia, anche i segreti degli esseri umani. Stavolta il suo bambino atterrito ci atterrisce davvero: non perché è un insetto ricopiato da Kafka, ma perché è veramente un bambino terrorizzato, come possono essere terrorizzati i bambini sottoposti all'abiezione degli adulti, che non conoscono più il sogno, ma solo l'incubo. ●

Il cacciatore di aquiloni

di Malde Vigneri

Da trenta anni a questa parte l'Afghanistan è teatro di un succedersi sanguinario e implacabile di occupazioni e di guerre. L'invasione dell'Armata Rossa sovietica la vigilia di Natale del 1979, in timore di una potenziale caduta del governo polisovietico Taraki ad opera dei miliziani islamici, fu seguita da nove anni di tentativi di controllo politico senza successo. I mujahidin imperversarono infliggendo all'Armata Sovietica ingentissime perdite tanto da obbligarla nel 1989 a lasciare il paese. Il regime afgano resistette solo per tre anni, oltre i quali alla presa trionfante di Kabul da parte dei mujahidin fece seguito una spaventosa guerra civile cui pose fine l'ascesa al potere dei talebani, studenti delle scuole coraniche. Il più recente destino dell'Afghanistan, a seguito dell'attacco terroristico del 2001, popola attualmente la scena mediatica di tutto il mondo.

In tale potente cornice storica, sullo sfondo di un paese che è divenuto oggi l'emblema della crisi dell'Occidente, il regista Marc Forster descrive nel suo film tratto dal romanzo di Hosseini, l'appassionante e drammatica storia dell'amicizia di due bambini, Amir ed Hassan, che vivono a Kabul negli anni 70.

Amir, figlio di Baba, uomo facoltoso di etnia Pashun, padre amorevole ma austero, è venerato e protetto dal piccolo Hassan, il simpatico ed ingegnoso figlio del servitore di casa, di casta Hazara. I due bambini amano molto partecipare alle fantasmagoriche gare di aquiloni che coinvolgono l'intera città. Proprio subito dopo la conclusione vittoriosa di una gara per la bravura di Hassan che ne darà il merito ad Amir, quest'ultimo si renderà colpevole di un doloroso tradimento, l'aver assistito silente allo stupro di Hassan da parte di un gruppo di ricchi adolescenti razzisti. Piegato dal senso di colpa di cui porterà sempre il ricordo, Amir, allontanatosi dal suo piccolo amico, si trasferirà poi in America, divenendo da adulto uno scrittore famoso. Richiamato da un accorato appello telefonico, Amir tornerà in Afghanistan dove imperversa la guerra civile, per salvare, come in una nemesi e non senza avventurosi rischi personali, il figliolo di Hassan da una triste sorte di sfruttamento sessuale proprio da parte degli antichi aggressori.

Il coinvolgente e fortunato libro di Khaled Hosseini, assurto a notorietà planetaria per quella misteriosa e fluida corrente del passa-parola, verte su una storia di stupro, di tradimento e di amicizia che resta intatta al di sopra del senso di colpa e della tragedia. Una storia sull'infanzia e sul travaglio che ogni crescita comporta, ma anche una grande ed attuale storia politica. Il protagonista è un afgano non del tutto americanizzato, nonostante la lunga permanenza negli States, richiamato al proprio paese d'origine dilaniato dalle guerre, per salvare il figlio dell'amico che versa in gravi pericoli.

Nel dolente e trascinate fervore delle pagine di Hosseini, ci aveva interessato e colpito la mescolanza incompiuta e piena di opposte culture, affascinati dall'intrecciarsi di Storia e storie, nell'efficace descrizione di integrazioni difficili forse impossibili. In una composizione a spirale, sull'ottica occidentale che infonde struttura all'opera, prevarrà in un crescendo che sfiora alla fine l'eccesso in atmosfere intrise di tardo-romanticismo, l'animo arabo.

La drammatica storia dei personaggi, avvincente e ben costruita, e le vicende di un paese, l'Afghanistan con le sue traversie interne colme di razzismi, occupazioni e guerre civili, conducono alla più ampia Storia di un'epoca che tutti ci coinvolge in una intima necessità di ridefinizione. Ma ancor di più, oltre ogni accento secolare, al di là delle politiche e degli imperialismi, al di là di ogni violenza razziale, l'infanzia trova, nel libro di Hosseini, un'inaspettata perfetta cornice che ne rivela l'essenza. Rinveriremo le fresche promesse dell'esistere nel gioioso e dedito amore di Hassan, abile cacciatore di aquiloni. Nell'amato Amir, che all'insaputa dei due gli è fratello, ravviseremo ciò che toglie ogni serenità, il peso della consapevolezza della violazione dell'infanzia, del tradimento che vi è insito nel non opporsi, nel distogliere lo sguardo, nella cecità del diniego di fronte alla profanazione ed all'abuso. E diverrà Amir il protagonista di una storia eterna, dell'aspetto comunque sacrificale dell'infanzia nel suo rappresentare al contempo la speranza e l'ignominia del mondo. Di tutto questo cercheremo invano la forza nel prodotto cinematografico realizzato da Marc Forster. Il film ha qualcosa di inquietante.

Ben confezionato, più che dignitoso, efficacemente diretto, non si discosta mai tuttavia dall'essere meramente una discreta mercanzia. Troviamo che il regista aggiunga un suo proprio tradimento agli altri narrati dalla storia. E' qualcosa di più complesso che non un parziale fallimento di un'opera non ben riuscita. Nel tentare di comprendere le ragioni del nostro dissenso, ci troviamo a riflettere su tutt'altro di quanto descritto dal libro e dal film. Ci appelliamo a recenti letture filosofiche sul cinema invocando un supporto di pensiero che ci aiuti ad individuare ciò che sentiamo come pecca di un lavoro che comunque è piaciuto a molti e per giustificare il senso di delusione provato nell'assistere al così tanto atteso film di Forster.

Non ci limiteremo a deprecare lo stile narrativo monodico



che ci rimanda, sia pure a più raffinati livelli, a quello che ritroviamo in certe piatte regie stile *fiction*, né a motivare il risultato in nome della difficoltà a tradurre in scena visiva un libro complesso e multiarticolato. Del nostro disagio riscontriamo gli elementi, elegantemente camuffati nel film e dotati di una propria suadente fascinazione, nella descrizione di quella "creatività mediocre" di cui troviamo ragione nelle splendide note di Sergio Moravia a commento degli scritti di Adorno.

Come in certi prodotti di cui parla Moravia, l'intrattenimento filmico smarrisce nell'opera di Forster i propri contenuti di libertà, di invenzione, di piacere profondo. Il film illude e delude al contempo in una promessa non mantenuta dove fantasie e sensazioni sono risvegliate ma al contempo disperse in una sorta di prevedibilità scenica. Si tratta dell'affermarsi di un linguaggio che per quanto elegante e raffinato, appare piuttosto uniforme e privo di "particolarità". Nel film ogni elemento che avrebbe potuto essere innovativo esprime, ci accorgiamo con stupore, una sorta di versione "predeterminata e univoca", "asettica e celebrativa" della storia, come nota con arguzia Moravia argomentando sulle "false creazioni". Un elegante stile cinematografico impersonale, fedele e stereotipato in cui si disperdono sia le formidabili funzioni immaginative del libro sia quelle criticoriflessive che dalla lettura avevano preso spunto. Forster in un certo senso, mette sullo stesso piano realtà imparagonabili riducendole a "categorie e valori ad immagine della realizzazione più che del pensiero che lo sostiene", prevalendo con la propria versione cinematografica sull'opera che una volta portava l'idea e che è stata liquidata con essa, nella perdita delle sue più intime connessioni.

Senza che sia possibile definire categoricamente un giudizio negativo (autorevoli critici cinematografici ne hanno lodato la fattura) pensiamo che il film non lasci alla fantasia ed al pensiero quella dimensione in cui si possa spaziare e muoversi per conto proprio senza perdere il filo: è in grado di esigere attenzione e prontezza intuitiva, viene attivata la capacità di osservazione e di pertinenza emotiva ma a discapito dell'attività introspettiva del pensiero attutito dalla ordinata sequenza dei fatti che passano sullo schermo e che lasciano, nella fedeltà al testo, la sensazione che qualcosa di indispensabile (intimi vissuti, emozioni, atmosfere) ne sia stato soffocato e perduto. ●

Titolo originale: The Kite Runner (2007).

Regia: Marc Forster.

Sceneggiatura: David Benioff.

Fotografia: Roberto Schaefer.

Musiche: Alberto Iglesias.

Montaggio: Matt Chesse.

Cast: Ahmad Khan Mahmidzada (Hassan da Bambino), Zekeria Ebrahimi (Amir bambino), Khalid Abdalla (Amir), Atossa Leoni (Soraya), Homayoun Ershadi, Shaun Toub, Said Taghmaoui.

L'immagine (Bildhushet Ab/Hilden Design) è tratta dalla copertina del libro di K. Hosseini, edito in italiano da PIEMME S.p.a., Casale Monferrato.

Bellissima

di Renata De Giorgio



Bellissima di Luchino Visconti (1951) è ancora un film bellissimo, il trascorrere del tempo non l'ha invecchiato, anzi ha dato ulteriore spessore, profondità e dunque significato alle dolenti intuizioni di un Visconti alle prese con il cinema neorealista. Questo regista, aristocratico, raffinato, malinconico estimatore, per nascita e per scelta, dell'Arte con la A maiuscola, sceglie, nei lontani anni '50, un tema inusuale alle contingenze di quei tempi: un tipo peculiare di rapporto madre-figlia che ai nostri giorni è diventato centrale, e lo cala, forse per trovarne il riflesso amplificato di un dramma psicologico profondo, nel difficile dopoguerra italiano: anni nei quali le catastrofi e i lutti di un conflitto anche fratricida avevano lasciato il posto alla ricostruzione di una realtà ed una vita migliori. Anche la protagonista del film, Maddalena, una solerte ed espansiva infermiera, è impegnata in questo obiettivo con il marito Spartaco: lavoro e sacrifici promettono una nuova casa, nuovi spazi per la piccola Maria, forse un futuro migliore. In questo mondo popolare, genuino e risuonante del vociare di tante donne della periferia di Roma fa irruzione il Cinema attraverso un concorso a Cinecittà per scegliere la piccola protagonista di un nuovo film dal titolo ambiguo "Oggi domani mai", titolo che annuncia, come la profezia di una evoluzione psicologica, l'esito della vicenda. Maddalena, una Magnani in gran forma, che progressivamente invade con una esuberanza fisica ed espressiva incontenibili lo schermo, la storia, la figlia, viene catturata via via dalla fabbrica dei sogni in una marcia inarrestabile e rivelatrice. Stretta in un tailleur nero che non nasconde forme generose e sensuali, stretta alla mano della piccola figlia, inizierà un percorso lungo il quale si espliciteranno aspetti profondi del suo mondo interiore e del suo modo di relazionarsi con la dimensione femminile e maschile. Decisa a far partecipare la figlia alla gara dentro una folla rumorosa e competitiva di genitori speranzosi, si mantiene inizialmente critica e sprezzante nei confronti delle pretese dell'universo finzionale e rivendica l'importanza degli aspetti genuini della figlia, naturalmente "carina" e amabile nella sua spontaneità, e cerca di fronteggiare, in nome di un'empatia materna che le consente di "sapere com'è la figlia", le lusinghe di un mondo che ancora le riesce di percepire artificiale e forzante; ma rapidamente si butterà anima e corpo nell'avventura del cinema, se ne farà assorbire assorbendo e assimilando a sé, nel contempo, la piccola Maria. Non senza lasciar trasparire, nell'abito nero di lutti permanenti, le molte ferite affettive alla base di questa fascinazione. Penso a due scene soprattutto: nella prima Maddalena, al rientro dal primo impatto con Cinecittà, vorrebbe seguire il marito nell'evasione di una partita di calcio o almeno di una cena in pizzeria, ma Spartaco rifiuta e rudemente la ricaccia nel ruolo di madre: "pensa a dar da mangiare a tua figlia", come la suocera trattora; nell'altra, negli studi cinematografici, si commuove e gioisce nel vedere che l'autorevole e paterno regista, fuori scena, bacia affettuosamente la piccola Maria. Visconti, con grande maestria e

sapienza psicologica forse autobiografica, racconta in modo incalzante gli sforzi materni, i sacrifici, le umiliazioni per trasformare la figlia in una piccola star, investendola, in modo sempre più visibile e palpabile, dei suoi desideri di riscatto sociale, di successo, di ammirazione collettiva: "Deve diventare qualcuno...è un diritto, non un delitto. Non deve diventare come me.". Gli ingredienti per innescare quello che oggi chiameremmo un abuso narcisistico e un furto di identità ci sono tutti: Maddalena è una creatura insoddisfatta, ricacciata e "rovinata" dal contesto familiare sociale e culturale in un ruolo materno subalterno e senza evasioni possibili; la piccola Maria, timida impacciata debolmente reattiva e fisiologicamente plasmabile dai desideri materni, si presta ad essere manipolata nel corpo e nell'anima da una madre che, negando la realtà, insegue attraverso il cinema non solo la materializzazione della diva, del divino ma anche quello di essere la preferita, la prescelta e l'intoccabile. Gli idoli del cinema si situano in un "al di là", sono destinati a nutrirsi degli sguardi eccitati degli altri, possono preservare una bellezza pura e incontaminata dalle bruttezze e pochezze del mondo. Un doppio sogno a lungo covato, che chiudendo il cerchio-pri-gione della fascinazione narcisistica, appare a Maddalena finalmente realizzabile mentre Maria, invitata ad incarnare l'ideale materno, può vedere riscattato, in una collusione inconscia, il senso inevitabile della propria piccolezza "rispetto alla grandezza idealizzata della madre, grandezza che si incarna nel senso della bellezza". Ma nel film non c'è solo questo: mentre è in atto la trasformazione di Maria in attrice, anzi in "fenomeno" per il film anche interiore della madre - parrucchiere, costumista, maestra di recitazione, fotografo, che tutti "ti faranno bella", anzi bellissima" - il regista racconta il percorso parallelo, l'altra faccia più subdola di una stessa medaglia, verso un incesto platonico che inquieta e commuove insieme: la madre, mentre spinge la figlia verso la celebrità e l'uscita dall'anonimato di un mondo proletario, continuamente la tocca la accarezza la stringe la pettina la chiama "vita mia, amore mio"; "ci esci pure dopo cena" le dirà il marito sempre più emarginato e demonizzato come colui che ostacola e rovina. Un incesto platonico che vuol dire, nelle trame segrete del film, una fusione di identità: Maddalena è sorpresa dall'obiettivo mentre si dice davanti allo specchio: "anch'io potrei fare l'attrice se mi credessi un'altra" e poi mentre dice alla figlia, sempre in un gioco di specchi: "tu sì che puoi fare l'attrice...anch'io se avessi voluto". Ulteriori sequenze e dialoghi incalzanti raccontano via via come l'immaginario sia diventato reale, piegando al proprio desiderio il come se della rappresentazione e della messa in scena. Maddalena dirà al marito, guardando un film in una calda serata "Tu non mi capisci.. guarda quei luoghi, quegli uomini come sono belli...no, no...non sono favole". Ma se nella *Rosa purpurea del Cairo* l'attore esce dallo schermo per realizzare il sogno d'amore della protagonista, in

Bellissima assistiamo ad una progressiva estromissione del marito e della sessualità deludente e sporcante degli uomini, mentre la coppia madre-figlia si fa più serrata e segreta, notturna e intimista dentro un progetto che diventa sempre più una illusoria riparazione narcisistica, non solo un riscatto sociale: la figlia, corrispondendo al suo ideale, la renderà non solo felice, le darà il massimo della felicità, sarà bellissima, la più bella.

Fino alla svolta finale: in una scena memorabile, crudele, commovente, anche patetica Maddalena, con Maria stretta a lei e piena di gioiosa speranza, guarda, dalla posizione più distanziante della cabina di regia, la registrazione del provino di selezione della sua attrice in erba: la vedrà finalmente "piccola e lontana", la vedrà smarrita e balbettante piangere disperata, ascolterà gli altri ridere e sgomenta si dirà, coprendo gli occhi di Maria alla crudele realtà di quella visione: "Piange...perché tutti ridono.. perchè si divertono tanto.. perchè non hanno rispetto dei sentimenti e dei sacrifici?" Il sogno è infranto, il mondo del cinema ha svelato il suo volto spietato e anaffettivo, così affine all'altra faccia di un esasperato amore materno. In un tramonto desolato e solitario della periferia, Maddalena si allontana da Cinecittà per rientrare a casa, piangendo abbracciata alla figlia che ora sembra poter dormire tranquilla e rasserenata e provare ad essere, al risveglio, quella bambina autentica che si era perduta nei meandri dei teatri di posa. Questo esito positivo e fondamentalmente etico verrà ulteriormente elaborato e rinforzato da un ulteriore finale buonista per il mondo del cinema: i selezionatori pentiti hanno deciso di offrire la parte a Maria ma ormai Maddalena ha deciso e rifiuterà la proposta, aiutata, io credo, dalle parole vere di un uomo, lo stesso che, offrendosi come mediatore per l'impresa, l'ha pure ingannata: in un tentativo di delicata seduzione sulle rive del fiume le dirà, con dolcezza ed amarezza insieme:

"Se mia madre si fosse lasciata abbracciare da qualcuno invece che occuparsi di me e del mio futuro...Tutte le cose a cui ha rinunciato le ha trasformate in pressanti speranze per me". (1) ●

Nota (1)

Un'ultima brevissima notazione sul ruolo di questo film nel rapporto di Visconti con il neorealismo. L'idea ispiratrice di *Bellissima* proviene da Cesare Zavattini, un autore che vede nella finzione cinematografica uno strumento di conoscenza e di messa in forma della realtà, non una evasione dalla realtà, piuttosto uno strumento che consenta di perseguire e vivere la realtà in modo più intenso e consapevole. Dirà "...il problema consiste nel portare tutta la forza poetica dell'immaginazione fantastica nella rappresentazione del reale e tutta l'urgenza persuasiva della realtà nell'immaginazione fantastica". Visconti, attraverso la vicenda di Maddalena, Maria Spartaco, mantiene una posizione ambigua o forse sottilmente la ribalta proprio attraverso le vicissitudini di una donna che, delusa o disillusa dai molti inganni del cinema, ritornerà nel mondo reale pronta a "pagare per i suoi errori", anche se nell'ultima scena, restituita all'amore carnale e terreno del marito e ad una realtà limitata, continuerà ad ascoltare, come un'eco lontana, le voci provenienti da uno schermo fuori campo.

L'infanzia è negli occhi

Il mondo poetico dei Dardenne

di Ignazio Senatore

"Sono estremamente interessato al contrasto tra i bambini e gli adulti; c'è un mondo che guarda a un altro mondo, che sta declinando, ma questo nuovo mondo non sa se il suo destino sarà lo stesso. Lo sguardo di un bambino è sempre affascinante. Sembra dire: è questo che il fato ha in serbo per me? Il punto è: i bambini sono davvero puri? Non credo. La loro innocenza sarà distrutta. I bambini sono simboli di malinconia non di purezza. Di solito i bambini compaiono nei film verso la fine per dimostrare che sta nascendo una nuova generazione. Nei miei film, invece, voglio mostrare esattamente il contrario; penso che sia la tragedia che sta sempre ricominciando, sempre e sempre..." (Gianni Amelio)

"Rispetto all'importanza che ha nella vita quotidiana, il bambino al cinema è poco rappresentato. Naturalmente esiste un certo numero di film con bambini, ma pochi film "sui" bambini. Perché? Semplicemente perché non ci sono divi bambini. Poiché i film sono commercialmente costruiti sull'esibizione di attori famosi, il bambino non può essere utilizzato che in sovrappiù, ai margini dell'azione e spesso in funzione decorativa." (François Truffaut)

"L'infanzia finisce quando capiamo cos'è la morte" (da Kuang Fang - *Uninhibited* - 2004)

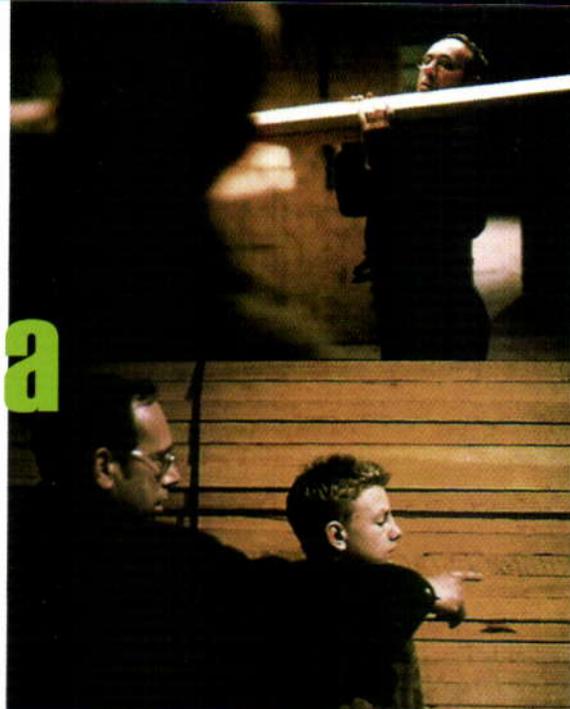


"Non ho mai rappresentato un bambino in un mio film anche se i miei film sono popolati da bambini. Tutti i miei bambini sono sempre degli adulti mascherati, delle proiezioni dell'adulto, qualche volta addirittura delle proiezioni consapevoli." (Gianni Amelio)

Alzi la mano chi ama la cinematografia belga. Poco strombazzata dalla critica e spesso misconosciuta al largo pubblico, deve la sua fortuna alle pellicole di André Delvaux (*Una sera...un treno* - 1968, *L'opera in nero* - 1988) di Jaco Van Dormael (*Toto le héros. Un eroe di fine millennio* - 1990, *L'ottavo giorno* - 1996) di Frederic Fonteyne (*Una relazione privata* - 1999, *La donna di Gilles* - 2004) ma soprattutto a quelle di Jean Pierre e Luc Dardenne.

Schivi e riservati, con una lunga esperienza di documentaristi alle spalle, i due registi di Awris pur sfornando nella loro lunga carriera solo cinque film (un sesto *Le silence de Lorna* è stato appena presentato all'ultimo Cannes) hanno mietuto diversi premi, vinto la Palma d'oro al Festival di Cannes con *Rosetta* (1999) e bissato lo stesso successo con *L'enfant. Una storia d'amore* nel 2005. A partire dal loro primo lungometraggio *La promesse* (1996), film sui problemi della disoccupazione e dell'emarginazione visti con gli occhi di un'adolescente, i Dardenne si sono sempre distinti per la loro personalissima cifra stilistica. Nel loro cinema, essenziale, asciutto, senza svolazzi, né orpelli non c'è spazio per la retorica, né per i sentimentalismi. Cantori dei diseredati e degli emarginati, i Dardenne si limitano a mostrare le umane sofferenze senza giudicare, condannare o prendere posizione. Più che sposare il cinema eroico, fatto di muscoli, di sudore e di arrabbiata ribellione, caro al cinema arrabbiato inglese, impaginare romantici e ribellisti road-movie tipici dei registi a stelle e a strisce, disertati intellettualismi, le asfittiche riflessioni sulle crisi delle coppie borghesi e gli incolori e sbiaditi teen-movie, i Dardenne lasciano sfilare sullo schermo un'umanità pulsante e sofferente che non può che esploderti in faccia. Con la loro macchina a spalla inseguono, pedinano, braccano, non danno tregua ai protagonisti che finiscono per essere denudati delle loro emozioni più profonde. Il loro cinema non è elettrico, né sincopato, stuc-

di chi guarda



chevole o sentimentale ma, autarchico ed essenziale. Senza concedere nulla allo spettatore il loro sguardo è fatto di lunghi piani sequenza, di dialoghi distillati fino all'essenziale, di un insistente dilatazione dei tempi narrativi e di trame scarnificate fino all'osso, non ingolfate con inutili sottostorie.

Rosetta, la pellicola che nel 1999 tributa loro il primo successo internazionale, è già il loro manifesto poetico e narra di una sedicenne (Emilie Dequenne) che vive con la madre (Anne Yernaux) una sbandata sempre mezza ubriaca in una roulotte parcheggiata in un misero campeggio alla periferia di Seraig. Impulsiva, selvatica, istintiva Rosetta lotta con le unghie e con i denti alla disperata ricerca di un lavoro che le permetta di condurre una vita migliore e dopo essersi imbattuta in Rigaud (Fabrizio Rongione) un ragazzo affettuoso e premuroso che vende delle cialde, rivela al suo datore di lavoro che lo truffa e prende il suo posto. Ma il finale non potrà essere che melanconico, cupo e disperato.

Ne *Il figlio* (2000) Olivier (Olivier Gourmet) uomo introverso, taciturno e silenzioso insegna falegnameria a dei ragazzi sbandati che provengono dal riformatorio. Un giorno al Centro arriva Francis (Morgan Marinne) un sedicenne volenteroso e desideroso di imparare il mestiere ed Olivier, estremamente gentile con lui e si prodiga nel dargli mille consigli e suggerimenti. Ma Francis cinque anni prima, per rubare un'autoradio, aveva ucciso, strangolandolo, l'unico figlio di Olivier e quando lui comunica a Magali (Isabella Soupard) la sua ex moglie che il ragazzo lavora da lui, lei dopo essere sbiancata, sviene. Olivier continua ad osservare in silenzio il ragazzo ed un giorno gli confessa di essere il padre del bambino. Il finale sarà dolorosamente spiazzante.

Non meno ipnotico e magnetico dei precedenti *L'enfant. Una storia d'amore* (2004). La vicenda mostra la diciottenne Sonia (Deborah Francois) che ha appena messo al mondo Jimmy un bel neonato paffuto e sorridente. Bruno (Jeremie Renier) il suo compagno ventenne, ladro e ricattatore da strapazzo, vive compiendo dei piccoli furti ed è a capo di una baby gang. In città c'è chi offre una bella

sommetta per un neonato e Bruno non ci pensa due volte e, dopo aver venduto Jimmy, come se nulla fosse, si presenta all'appuntamento con Sonia. Scoperta la verità, lei sviene e, ricoverata in ospedale, in uno stato d'alterata coscienza, racconta alla polizia quanto è successo. Bruno si difende dalle accuse e, dopo aver raccontato ad un agente delle pietose bugie, per evitare il peggio, contatta i malavitosi, si riprende il neonato ma è costretto, in breve tempo, a ripagarli del doppio. Sonia non vuole più rivedere Bruno che, a corto di quattrini, organizza uno scippo. Ma Steve (Jeremie Segare) il suo piccolo complice, prima di essere acciuffato dalla polizia, cade nel fiume e lui si prodiga per metterlo in salvo e riscaldarlo dal freddo che lo sta assiderando. Sorpreso da questa inaspettata vocazione alla paternità, solo e frastornato, si consegna alla polizia e quando Sonia va a trovarlo in galera, esplode in un pianto diretto. I Dardenne non tradiscono il loro cinema anti-retorico, fatto di dialoghi centellinati e di interminabili silenzi. Con la macchina a spalla pedinano i due protagonisti e regalano loro qualche fugace scambio di battute. Sonia, semplice e sorridente, dopo il gesto compiuto dal suo amato, si spezza dentro; Bruno, sbandato e superficiale, ha imparato a vivere alla giornata e a dare un valore economico a qualsiasi cosa gli capiti a tiro. Per lui tutto è in vendita; il suo Jimmy, l'inseparabile cappello e la carrozzina che trascina stancamente per tutta la città alla ricerca del miglior offerente. I Dardenne non prendono posizione e non mostrano né simpatia, né compassione per il giovane protagonista che, senza un briciolo d'emozione, come un disco rotto, per tutto il film non fa altro che ripetere a Sonia: "Ma che t'ho fatto? Ne facevamo un altro...". Sul finale, il pianto liberatorio del protagonista, rompe il clima cupo e disperato che avvolge la pellicola e lascia intravedere una piccola speranza per il futuro.

Cinema per palati fini quello dei Dardenne che non diventa mai autoreferenziale, supponente o eccessivamente estetizzante, da non consigliare a chi ama i tagli e le inquadrature televisive, le lacrime che solcano i volti dei protagonisti e le storie con amanti che, tra gemiti e sospiri, si agitano tra le lenzuola. ●



Un sogno innocente alla periferia di Roma

Il torneo di Michele Alhaique

di Giorgio Caputo

“Volevo raccontare uno spaccato di vita della periferia romana di oggi, così diversa da quella raccontata da Pasolini nei suoi film, e sempre più simile alle più note, cinematograficamente parlando, periferie americane. Interi quartieri che nascono, alle porte di Roma, attorno a centri commerciali, creando una sorta di villaggi a sé stanti e autonomi, che finiscono per somigliare sempre più a ghetti dove collocare la parte più depressa della popolazione”. Così Michele Alhaique, regista e attore, commenta il suo cortometraggio *Il Torneo*, appena presentato con successo all'ultima edizione del *Tribeca film festival* di New York, diretto da Robert De Niro.

Il soggetto e la sceneggiatura sono firmati da Federico Mazzei.

“Quando ho letto il soggetto - ispirato a una storia vera - l'ho sentito subito molto vicino, alla mia sensibilità, forse anche per le affinità con la mia esperienza personale”.

Alhaique ci racconta la quotidianità di un gruppo di ragazzini di circa dodici anni, i loro pomeriggi consumati tra asfalto, ruspe e edifici in costruzione, il loro desiderio di emancipazione da questa dimensione coatta e il loro goffo tentativo destinato irrimediabilmente a naufragare.

“Questa vicenda mi permetteva, inoltre, di raccontare un tema che mi sta molto a cuore: la non-relazione genitori-figli nella famiglia moderna”. Bambini che crescono senza modelli di riferimento, se non quelli proposti dalla TV o dal cinema commerciale americano, inneggianti a vite lontane e irrealizzabili, o quelli - a loro più vicini - come

Mario, il bullo del cortometraggio, anche lui vittima di un sistema e ignaro istigatore di soluzioni estreme, vissute poi dai protagonisti con grande ingenuità.

La storia narra del sogno innocente di questi ragazzi: prendere parte a un torneo di calcio. Unica chance per il gruppo di parteciparvi è recuperare i soldi necessari per l'acquisto delle uniformi, obbligatorie per l'iscrizione. La storia inizia e finisce alla stazione dei carabinieri, dove i tre protagonisti, Remo, Franco e Andrei, vengono portati dopo essere stati arrestati per rissa. Mario, il più grande del gruppo, ha rubato i soldi duramente racimolati dal trio e ci ha comprato droga. Andrei, scoperto l'accaduto, si confronta duramente con Mario senza successo. Il ragazzo convince allora i suoi amici a introdursi nottetempo in uno stadio per rubare le uniformi e i palloni tanto agognati. Quando il piano sembra aver ottenuto il suo scopo, i ragazzi sono raggiunti nuovamente da Mario, spalleggiato per l'occasione da altri due. Ne nasce una rissa che finirà al comando dei carabinieri, dove il film è iniziato e dove i nostri tre piccoli protagonisti si confronteranno con l'autorità costituita.

Una storia semplice e schietta, che riesce a raccontare, in modo realistico, importanti tematiche sociali come i rapporti familiari, le dinamiche di gruppo e il fenomeno del bullismo.

Tra gli interpreti, c'è il promettente Danilo Meloni (Andrei) alla sua prima esperienza attoriale. Nel cast anche Lorenzo De Angelis, Fabio Scotti, Alessio Attanasio, Giada Fradeani e Giordano de Plano.



“Quella della scelta del cast, e in particolare del protagonista, è stata una delle fasi più interessanti del lavoro. Ho fatto circa un mese di provini tra agenzie e scuole calcio. Un giorno, mentre guardavamo gli allenamenti di una piccola società sportiva, mi vedo arrivare un ragazzino. Era in ritardo e tutti i suoi compagni lo prendevano in giro e lo incitavano a sbrigarsi. Il ragazzo con grande calma e totale indifferenza agli sfottò si prepara e entra in campo. Quella sua serafica attitudine era proprio quello che stavo cercando per Andrei. La direzione dei più giovani è stata un'esperienza entusiasmante: li ho fatti lavorare, in una prima fase, senza fargli leggere la sceneggiatura, spiegandogli dettagliatamente le scene, quello che volevo che succedesse e dandogli degli obiettivi interni alla scena. In un secondo momento, poco prima delle riprese, ho dato loro il copione e, sulla base di quello, abbiamo fatto gli ultimi aggiustamenti. Con il ragazzo più grande, Lorenzo De Angelis, non ho avuto difficoltà. Il ruolo che avevo in mente per lui era molto diverso dalle cose che gli avevo visto fare fino ad allora, ma ero convinto che potesse darmi molto anche in una veste così lontana dal “bravo ragazzo” che solitamente interpreta. E così è stato. Infine per i ruoli degli adulti mi sono affidato all'esperienza e alla bravura di due attori come Giada Fradeani e Giordano De Plano, con cui avevo lavorato in precedenza e che, nonostante il poco spazio a disposizione, sono riusciti a restituirmi due personaggi molto veri e fondamentali per lo sviluppo della storia”.

Il Torneo è il quarto cortometraggio come regista per Michele Alhaique, non più un caso isolato, ma un'insistenza che rivela una vera passione. “La regia mi ha sempre affascinato fin dai tempi del centro sperimentale. Mi meraviglia che in Italia mi si chieda continuamente se voglio fare l'attore o il regista, come se fossero due cose in antitesi. Nessuno me lo ha mai chiesto a New York. Ho sempre considerato le due cose come due facce della stessa medaglia: ogni volta che interpreto un ruolo su un set è un'occasione per imparare nuove cose sulla regia, spesso da persone con molta più esperienza di me, viceversa quando dirigo gli attori che ho scelto, in ogni istante trovo in loro qualcosa che mi spinge a essere un attore migliore”.

Il Torneo

Regia: Michele Alhaique

Formato: super 16 mm Durata: 15 min

Fotografia: Gianni Giannelli

Produzione: Goodwind Production

Cast: Danilo Meloni, Lorenzo De Angelis, Fabio Scotti, Alessio Attanasio, Giada Fradeani, Giordano De Plano

Michele Alhaique

Diplomato al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma nel 2003, in recitazione, lavora come assistente alla regia nei film *Briciole* di I. Cirino e *L'appello di un'amica* di A. D'Alatri, mentre parallelamente prende parte, come attore, a numerosi progetti per il cinema e la televisione. Nel 2005 gira il suo primo cortometraggio *Sii serio*, subito seguito da *Runaway* (Nastro d'argento migliore attore Claudio Gioè). Nel 2007 torna alla regia con *Chi decide cosa*, ancora una volta immediatamente seguito da *Il Torneo* (Tribeca film festival 2008).



Voci distanti dal mare

La favola senza fine dei Saharawi

di Elisabetta Salvatorelli

"Oh bambino saharawi, ti voglio più alto, più alto di questo popolo che ti ha visto nascere, più alto di questo fucile che tanto vorresti imbracciare", è la poesia che recita Fatima Mahafud nel video *"Saharawi, voci distanti dal mare"*, realizzato nei campi profughi saharawi in territorio algerino e che costituisce l'appendice di un altro film *"Una favola Saharawi"*, di Mario Martone.

Sono passati già dieci anni da questo viaggio-esperienza che permise di realizzare questi due film-documentari sui bambini saharawi per un progetto commissionato dall'Unicef (vedi boxino) in questo angolo di mondo ai confini del nulla, nel mare di sabbia del Sahara. In totale, ad oggi, sono più di trenta gli anni che separano questo popolo dalla proprio terra, dal proprio mare. La loro Terra è il Sahara Occidentale, terra non meglio definita neanche dagli atlanti geografici. Il loro Mare è l'Atlantico, che appare quanto mai lontano all'orizzonte e come nelle storie mitologiche rappresenta una vera e proprio chimera. Un muro minato, lungo 2.700 chilometri, impedisce ad ormai due generazioni di abbracciare nonni, zii, amici, rimasti dall'altra parte, le loro voci distanti arrivano oggi grazie alla tecnologia dei cellulari.

Il mare è il tema ricorrente in entrambi i video, il suo rumore accompagna lo scorrere delle ultime immagini del film di Martone; lo ricordano gli anziani un tempo pescatori, ne parlano i bambini esprimendo un concetto vago e fluido come *"una massa d'acqua salata"*, lo spiegano le maestre nel tentativo di mantenerne vivo il desiderio. I bambini sono i veri protagonisti della storia senza fine dei Saharawi; nella favola di Martone è Sidi, il bambino morso

dal serpente che diventa metafora della resistenza di un popolo, nell'altro documentario si accalcano numerosi e onnipresenti, davanti alla macchina da presa, simbolo di una "nazione" che vuole vivere, nonostante tutto, e che continua a far figli per essere in tanti il giorno in cui torneranno a casa. E' da questi bambini che i Saharawi vogliono ripartire, è su di loro investono tutte le, poche, risorse che hanno. L'istruzione, in questo stupefacente modello di democrazia (vedi boxino), si fonda sul concetto di una solidarietà, senza praticamente compensi in denaro, che consente di far studiare tutti i bambini dei campi profughi (non esiste di fatto l'analfabetismo). Toccare con mano la realtà saharawi diventa un'esperienza di vita che travalica il concetto stesso del viaggio, lascia un segno indelebile su quanti hanno calpestato la sabbia di questa terra inospitale eppure così "ricca". E' stato così per chi scrive, e sicuramente lo è stato anche per Mario Martone, Antonietta De Lillo, Patrizio Esposito, Jacopo Quadri, autori di questi due lavori, e per Fabrizia Remondino che, accompagnando la troupe, scrisse con grande sensibilità un diario di viaggio (*Polisario. Un'astronave dimenticata nel deserto, Gamberetti Editrice, 1997*), come anche per tutti gli altri, centinaia e centinaia di persone, che in questi lunghi anni di esilio hanno visitato i campi profughi saharawi, tornando più volte, cercando di dare una mano (la Spagna e l'Italia sono impegnate da anni in progetti di solidarietà) e condividendo con loro il sogno di un ritorno. All'epoca della realizzazione dei video sembrava ancora una volta che la soluzione della questione dei Saharawi fosse imminente, avevano preparato nuovamente i bagagli, così come

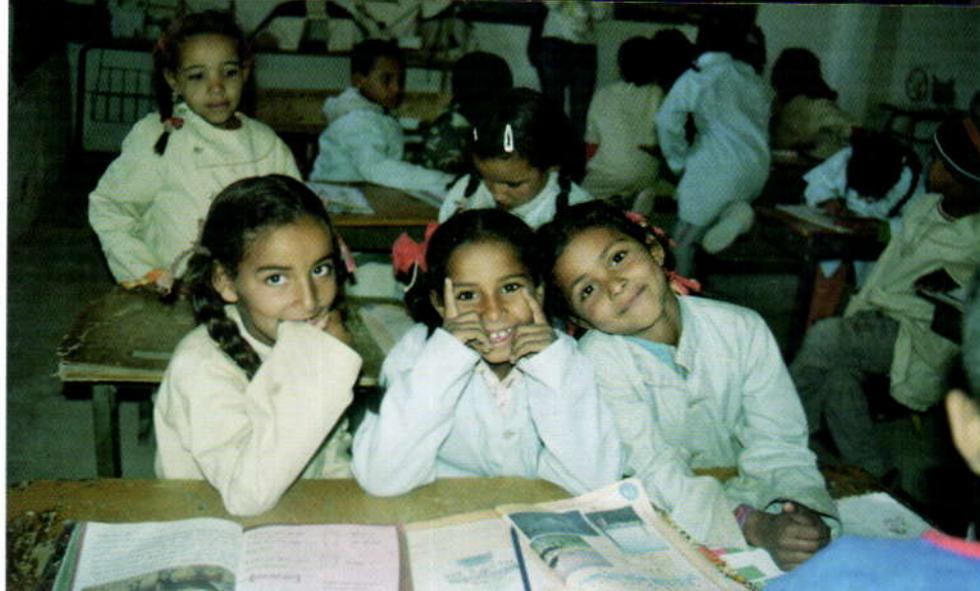


foto di Elisabetta Salvatorelli



avevano fatto in altre occasioni, ma ancora una volta li hanno dovuti disfare, ancora una volta si sono seduti, ingannando l'attesa con il rito del tè. In questa sospensione temporale, cioè il tempo dell'attesa, non si sono perduti, disgregati, ammutinati, non hanno permesso alla sabbia, e qualche volta all'acqua (una forte alluvione due anni fa ha sciolto le loro case di fango nei campi profughi), di cancellare il loro essere Saharawi, un concentrato unico di fiera-za, caparbità, ostinazione, che consente di tenere testa alle inaccettabili proposte marocchine per una soluzione addomesticata, autonomia ma non autodeterminazione, che non ripristinerebbe il loro diritto ad una terra sottratta con la forza. La tregua di pace firmata per non soccombere e nella vana speranza di una soluzione "ragionevole", ora dura da troppo tempo e di questo popolo le pagine dei giornali non si occupano più, mentre i magazzini degli aiuti alimentari si stanno svuotando ed avanzano sempre più, soprattutto tra i giovani, proposte per soluzioni più estreme: "...più alto di questo fucile che vorresti imbracciare" ●

"Non esiste l'infanzia come categoria. Esistono i bambini. E ogni bambino di questo mondo è innanzitutto una persona". Sono le parole con le quali il regista Gianni Amelio presentò il proprio cortometraggio **"Non è finita la pace, cioè la guerra"**, una raccolta di interviste a bambini di Sarajevo, girate all'epoca del conflitto nell'ex-Jugoslavia. Parole che furono riprese per introdurre il programma speciale, al festival *"Sottodiciotto"* di Torino, ***Oltre l'infanzia, cinque registi per l'Unicef***, durante il quale venne presentato il cortometraggio di Mario Martone *Una favola Saharawi* oltre a quello di Gianni Amelio, Marco Risi (*Eyup, il bambino dell'Anatolia*), Alessandro D'Alatri (*Il prezzo dell'innocenza*), Marco Tullio Giordana (*Scarpette bianche*). L'Unicef curò questo progetto sull'infanzia sfruttata in collaborazione con la RAI che mandò in onda questi filmati, che ancora oggi, a distanza di anni, sono di una scottante attualità.



Cenni sulla storia di un popolo dimenticato

Dal 1976 gran parte del popolo Saharawi vive nei campi profughi in territorio algerino. Altri vivono nei territori occupati, alcuni sono dispersi tra Canarie e Spagna. Alla fine della colonizzazione spagnola il Marocco e la Mauritania occuparono le terre Saharawi attratti dalla ricchezza di una miniera di fosfati e dalla costa pescosissima dell'Atlantico. Per i Saharawi iniziò un lungo periodo di resistenza e lotta armata, la Mauritania fu costretta a rientrare nei suoi confini, mentre il Marocco continuò la guerra e dagli inizi degli anni '80 cominciò a costruire pezzi di muro minato a difesa del Sahara Occidentale (oggi lungo 2.700 km). Nel 1991 si firma il cessate il fuoco e il piano di pace prevede un referendum per scegliere tra indipendenza e unione con il Marocco. Ad oggi dopo alterne vicende il referendum più volte annunciato non è stato ancora fatto. In questa lunga attesa i Saharawi hanno riorganizzato la loro vita secondo il modello democratico che avevano prima dell'esilio. La RASD (Repubblica Araba Saharawi Democratica) è un esempio unico di modello comunitario realizzato in un campo profughi in cui i principi della solidarietà e partecipazione dei cittadini permettono di gestire ospedali, scuole, assistenza ai disabili, agli anziani, ai feriti della guerra.

Zoe e lo sguardo dei suoni

di Barbara Massimilla

E' stata mia figlia Zoe, dieci anni, a segnalare *Rosso come il cielo* e a chiedere di poterne parlare con me a proposito di cinema e infanzia. Era andata a vederlo con la sua scuola e le aveva suscitato molta emozione.

Barbara: Sai Zoe il regista Cristiano Bortone mi ha confidato, riguardo ai tanti premi che il film continua a vincere, la stessa cosa che tu mi hai detto a proposito del coraggio del bimbo protagonista... quanto è importante farcela contro tutto e tutti quando devi difendere qualcosa di prezioso.

Zoe: Mirco pur essendo cieco è come se avesse gli occhi... incontra una bambina, la porta in bicicletta, vanno al cinema. La scena in cui perde la vista è una scena molto forte e commovente. Il padre lo chiama mentre lui tocca il fucile, parte un colpo e così perde la vista. Il fucile era un oggetto misterioso, lui non sapeva che danni poteva causare. Mirco voleva solo vederlo meglio.

B: E cosa ti viene in mente sulla scena iniziale del film?

Zoe: Mirco gioca a mosca cieca e si benda gli occhi, fa la stessa cosa quando nel finale del film ritorna a giocare con i suoi amici. Si benda gli occhi anche se non ci vede più. Fa finta di essere come gli altri bambini. Questo gesto rende davvero Mirco come gli altri bambini, perché ti fa capire che non è cambiato nulla. Se un bambino ha perso un *sensò* non vuol dire che è diverso dagli altri, è sempre uguale agli altri, rimane sempre un bambino, non cambia.

B: Da quello che tu dici ci si può adattare senza sentirsi meno degli altri.

Zoe: Se conoscessi un bambino che ha questi problemi lo tratterei come un bambino normale, come tratto te o mia sorella. Per me non fa differenza se non ha il tatto, l'udito, la vista, l'odorato, non fa differenza siamo tutti uguali. Ad esempio non è possibile dire 'Sei autistico e allora sei diverso', non è possibile dire 'Sei brutto, malato, non m'importa di te!'. No! Bisogna farlo entrare nel mondo. Pur essendo malato, non è diverso da tutti, non si deve escludere. Capisci il concetto che voglio dire? Quando il



foto di Gabriele Morrione

dottore dice al papà che deve portarlo all'istituto per ciechi a Genova, il papà è stupito e risponde al dottore: 'Lui è un bimbo che sta bene, perché non può stare con gli altri bambini? Non ha una malattia infettiva'. Poi ha bisogno della mamma e del papà che lo coccolano. Invece il dottore insiste: 'E' la legge. Non si può andare contro la legge'.

B: Negli anni '70 la legge imponeva che lui non stesse a scuola con i bambini vedenti.

Zoe: Una legge che fa male scusami! Ci sono i ciechi, va bene, ma non devono stare l'uno attaccato all'altro. Non devono stare lontani dalle persone che ci vedono, che hanno tutti e cinque i sensi, ma devono vivere con la mamma e il papà, con un fratello, lo zio, i parenti e gli amici. Pure se non ci vedono... infatti nella scena finale Mirco è tornato a casa sua, Mirco ritorna. Il mio amico Stefano ha in classe Riccardo che è un bambino cieco e la loro maestra lo ha presentato ai compagni di classe come un bambino normale, gli fanno solo usare un alfabeto speciale.

Mi piace che Mirco nel film venga aiutato da un giovane adulto, anche lui cieco, che gli fa da esempio... per questo uomo non è cambiato niente, lavora, fa tante cose. Anche la bambina aiuta Mirco, lei diventa la sua fidanzata e desidera provare quello che accade ai ciechi, allora chiude gli occhi e comincia a toccare, a tastare il volto di Mirco, così prova quello che lui sente dentro...

B: Cosa pensi di quella scena dopo l'incidente in cui Mirco si distende sull'erba davanti ai suoi amici che giocano?

Zoe: In quel momento si affligge e pensa perché ho fatto questa cosa così dolorosa? Perché mi tocca questo? E non sa spiegarsi.

B: Come sono i bimbi che Mirco incontra in Istituto?

Zoe: Mirco fa amicizia con Felice, un bambino cieco sin dalla nascita, e gli parla dei colori. Stanno su un albero, Felice chiede a Mirco com'è il blu: 'E' come il vento che si spiaccica in faccia' risponde Mirco; com'è il marrone:



MIRCO MENCACCI

"Sogno, suono, sono"

Mirco Mencacci è la figura a cui si ispira liberamente la storia del film, anche se le vicende narrate sono frutto dell'immaginazione degli autori. Nato a Pontedera nel 1961 e rimasto privo di vista da bambino in seguito ad un incidente, è oggi uno dei più apprezzati professionisti nel campo sonoro.

Il suo talento musicale e la sensibilità ai suoni gli hanno permesso di diventare montatore del suono per il cinema, musicista e produttore musicale.

Per molti anni Mirco ha diretto i propri studi di registrazione in Toscana, la sua regione natale. Nel 1999 ha fondato a Roma la SAM, società di post-produzione del suono. Da allora ha supervisionato il Sound Design per alcuni tra i più riconosciuti successi del cinema italiano, tra i quali *La finestra di fronte* di Ferzan Ozpetek e *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana.

Mirco Mencacci è da sempre molto interessato alla sperimentazione sonora ed è attualmente fondatore e promotore della fondazione "In suono", della Rete Interculturale delle Colline Pisane (2002) e del museo DINAMICO del Suono. Obiettivo di queste iniziative è quello di avvicinare il grande pubblico alla ricerca e promozione dell'universo del suono.

'E' come la corteccia di questo albero' e poi prende la manina di Felice e gliela strofina contro l'albero; e com'è il rosso? 'E' come una fiamma che brucia; è rosso come il cielo...'. Felice è contento di avere un amico, Mirco che lo aiuta, che lo fa valere, che gli dà la forza di combattere, di farsi vedere al mondo. Perché Felice non si era mai fatto vedere al mondo... era un ragazzo timido. C'è una scena in cui Mirco registra i suoni della primavera, delle stagioni, e lui la vive così la primavera, come se la primavera diventasse "suoni"; perché i suoni sono pure molto importanti.

B: C'è una scena in cui il regista rappresenta come lui vede i genitori quando lo lasciano in istituto e si allontanano.

Zoe: Mirco vede solo delle ombre quando il papà lo saluta, non capisce se sono degli estranei che lo salutano, perché vede tutto punteggiato, dunque lui non capisce.

B: Come deve essere la sensazione di non vedere più i genitori?

Zoe: Da una parte brutta, pensa: 'Mi hanno lasciato qui rinchiuso'. Dall'altra: 'Mi vogliono bene, vogliono che io guarisca, che io impari a contenere questo dolore'. Anche i genitori che sono molto provati devono accettare la crudeltà del destino e quanto è accaduto. Nell'entrare in istituto si accorge di non essere il solo e che ci sono altri bambini, oltre a lui nel mondo, che sono ciechi. Mirco si sente sollevato che esiste un bambino come Felice e altri bambini che gli vogliono bene. E' bello sapere che c'è un amico con cui ci si può confidare. Questo mi suscita un'emozione unica che non si può spiegare, è troppo forte. Secondo me quel bimbo si chiama Felice perché ricorda la gioia di vivere, è provato da una certa parte, ma ha la gioia di vivere. Quando i bimbi vanno in giardino è il momento più importante della giornata, perché escono all'aria aperta ad esplorare il mondo con le mani, con il tatto. E' all'aperto che Mirco conosce la bambina e la convince, così come pure persuade Felice e gli altri bambini, a comporre con lui una favola sonora.

B: Quando Mirco scopre per la prima volta che esiste un oggetto come il registratore è un momento incredibile. A te cosa ricorda?

Zoe: Io a tre anni ho scoperto tutto.

B: Tornando alle sensazioni, per te cos'è *rosso come il cielo*?

Zoe: Secondo me è rosso per sottolineare quanto dolore provano i bambini ciechi, infatti nella scena in cui a Mirco scappa un colpo dal fucile, *vede* il rosso del suo sangue.

B: Vede rosso e quindi rosso è il dolore.

Zoe: Rosso è il dolore. Mi fai risentire l'intervista da capo per piacere? Mmmm...

Poi Mirco ha un forte legame col maestro.

B: Oppure è il maestro che ha un forte legame con lui?

Zoe: Tutte e due le cose.

B: Si potrebbe dire che è il bimbo che aiuta il maestro a ribellarsi al direttore? Mirco rifiuta l'ambiente dell'istituto che lo reprime ed il maestro segue il bambino in questo perché capisce che Mirco sostiene qualcosa d'importante a proposito della sua identità, del suo desiderio di esistere come lui vuole.

Zoe: E' giusto quello che pensi. Lui e il maestro hanno un forte legame che si crea appena si incontrano, nel momento in cui Mirco gli dice, con fastidio, che non ha bisogno di imparare l'alfabeto speciale. Allora il maestro gli fa l'esempio dei grandi musicisti: quando suonano chiudono gli occhi per sentire la musica più intensamente, per sentirla dentro di loro. Così Mirco, anche se ha perso la vista, impara una cosa nuova: perdere la vista fa acquistare la voglia di percepire i suoni per sentirli intensamente dentro di sé. Questa è una scoperta bellissima.

B: Andando a caccia di suoni si scatena la fantasia di Mirco e con i suoi amici crea una favola sonora.

Zoe: E per far provare le stesse sensazioni a tutti i genitori che ascoltano la favola, mettono loro le bende sugli occhi...

CRISTIANO BORTONE

Laureato nel 1991 alla New York University in regia e produzione cinematografica e televisiva dopo aver seguito il corso di studi alla University Of Southern California - Los Angeles, nel 1992 torna in Italia dove fonda la società ORISA PRODUZIONI.

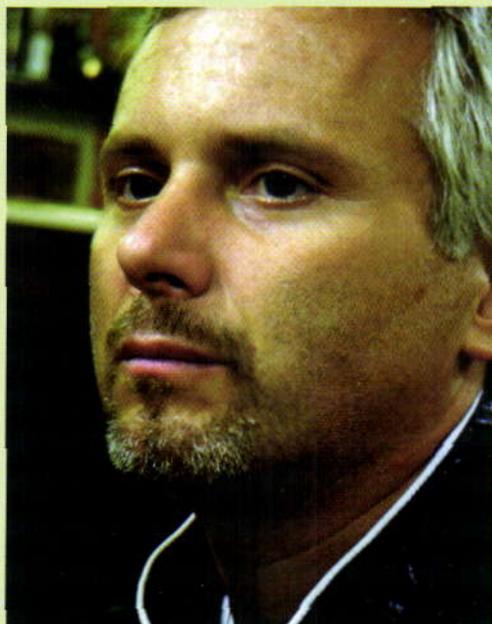
Come regista, sceneggiatore e/o produttore ha realizzato fino ad oggi, lungometraggi, documentari e programmi televisivi per i maggiori network italiani. Nel 2000 ha vinto il Premio "Ilaria Alpi" al miglior documentario italiano con *Robin Hood di fine millennio*. Nel 2006 ha ottenuto la candidatura al Nastro d'argento come miglior produttore per il film *Saimir*.

E' membro della European Film Academy, European Producer's Club e A.C.E. - Atelier du cinema Européen. Oltre all'audiovisivo, nel corso degli anni ha collezionato diverse esperienze artistiche e professionali. E' stato collaboratore free-lance delle riviste *Panorama*, *Espresso* (Portogallo), *Sopra il livello del mare*, *Opening*, ed ha esposto come artista visuale in Italia e negli Stati Uniti.

Filmografia

Lungometraggi: 2005, *Rosso come il cielo*; 2002, *L'erba proibita*; 2000, *Sono positivo*; 1994, *Oasi*.

ascoltando i bambini...





Cristiano Bortone: Mi sono posto molte volte la domanda sul perché si diventa registi o si sceglie di fare l'attore. In un'intervista a Wenders in cui gli chiedevano cosa pensava della creatività e del suo mestiere rispondeva: 'Mi sento un incrocio tra avvocato, talent scout e psicoanalista'. Mi riconosco nelle sue parole a proposito della funzione del regista e dell'essere costruttivi. Nel nostro lavoro c'è molto bisogno di riconoscimento ed è presente un forte narcisismo. Alla base esiste un senso d'inadeguatezza che si spera di poter compensare con la fama, il grande pubblico. Me compreso, però è già importante esserne cosciente, sviluppare la consapevolezza del limite ...

Barbara Massimilla: Stai parlando della difficoltà di tenere unito un cast, dell'abilità di farlo interagire. Esercitare quasi una funzione paterna, saper creare l'alchimia giusta. *Rosso come il cielo* è un po' lo specchio di questa tua capacità genitoriale, che si esprime nel rispetto profondo verso un'infanzia difficile. Al tempo stesso il tuo insistere sui colori, sulla tattilità del suono, mi fa pensare alla ricerca d'autenticità, uno sguardo adulto che sa ascoltare, che valorizza e non mortifica.

C.B.: Siamo esseri complessi fatti di tante parti, nel corso della vita puoi sforzarti di conoscerle tutte o invece, anche se hai un grande successo e diventi una persona importante, magari non ne conosci nessuna. Mi interessano i percorsi personali, i processi di conoscenza del Sé e del mondo. L'arte e il cinema possono essere una via che aiuta in tal senso, così come la psicoanalisi. Mi sono formato in arte contemporanea, ho studiato in America dove sono rimasto affascinato dal contatto che sanno creare tra filosofia, sociologia dell'arte, psicoanalisi, teoria della comunicazione. Così come parlare di cinema e psiche è fondamentale. Credo in questi riferimenti culturali, sono una persona molto curiosa, la curiosità è una componente importante per il mio mestiere. Fare un film sui bambini ciechi, non era un problema che mi toccava particolarmente, ma dopo aver conosciuto Mirco Mencacci, mi sono subito incuriosito. Un tema che assembla vari aspetti, il primo riguarda la politica, una parte di storia italiana che io non conoscevo, le lotte dei diritti dei non vedenti negli anni '70. Nella realtà gli istituti per ciechi erano più terribili di quanto si vede nel film. Presentavano abusi d'ogni genere e si verificavano episodi di corruzione amministrativa, mentre i bambini vivevano in condizioni d'indigenza.

Un altro aspetto è quello umano e psicologico, che a me sta sempre a cuore - il tema dell'identità, della lotta per l'identità in un ambiente eterogeneo dove è forte la problematica della diversità. Il mio psicoanalista leggeva questa propensione in rapporto ad una parte del mio *bambino interno* che si percepisce inadeguato e sofferente e che io stesso ritroverei nelle persone in difficoltà. Da lì nasce l'empatia che tu hai percepito nel film... con la psicoanalisi ho scoperto di avere capacità di empatia verso le parti fragili degli altri. L'attitudine all'introspezione è fondamentale riguardo la costruzione dei personaggi e la messa a fuoco dei desideri consci e inconsci. Gli stessi strumenti usati per la sceneggiatura sono preziosi, a mio avviso, per costruire insieme all'attore le sfumature psicologiche del suo personaggio.

Ho fatto anche diversi documentari, realizzare un film significa conoscere la realtà, sporcarsi le mani con la realtà.

Spesso da un documentario nasce la voglia di fare un film sentito, partecipato. In *Rosso come il cielo* c'è stato un enorme lavoro di ricerca e di preparazione con i bambini. Molti piccoli attori sono veramente ciechi. Prima delle riprese abbiamo fatto un training con i bambini vedenti per insegnare loro a muoversi come i bambini ciechi, anch'io ho partecipato bendandomi, è stata un'esperienza fantastica. Da questo materiale affascinante ho prodotto in parallelo al film un documentario: *Altri occhi* diretto da Guido Votano. E' la storia di due bambini non vedenti che si sono incontrati sul mio set come comparse e che il regista ha filmato per un anno intero.

Nei due film emerge come in condizioni difficili un bambino possa decidere di lottare per non rinunciare ai propri sogni e alla propria identità. Il terzo aspetto, che tu hai notato, è quello artistico-sensoriale, ossia la ricerca sulle potenzialità straordinarie del suono.

B.M.: Un limite che paradossalmente diventa una ricchezza. C.B.: Per noi film-maker fare un film del genere è una sfida fantastica. Di solito il suono è relegato ad un settore di secondo piano mentre invece nella percezione psicologica di un'opera cinematografica è molto importante.

B.M.: La tua natura di outsider ti porta a raccogliere questo genere di sfide...

C.B.: E' l'atto di credere in qualcosa che dà valore alla tua esistenza e ti rende felice. Oggi questa motivazione si sta perdendo ed è brutto se la perde il futuro del mondo, l'infanzia. Quando progettai *Rosso come il cielo* il tema dell'infanzia non l'avevo preso in considerazione, mentre in corso d'opera mi sono innamorato di questi bambini ed ho scoperto anche un desiderio di paternità. L'energia che hai sentito nel mio incontro con loro ha preso forma in un rapporto bellissimo. Un bambino che recita deve sentirsi rassicurato, rispettato e nello stesso tempo si deve divertire. Nel training di selezione ci siamo mossi al buio nello spazio ed è stato stupendo, i bambini si sono divertiti un mondo. Ho mescolato i vedenti ai non vedenti e per la prima volta erano questi ultimi ad insegnare agli altri. Tutti hanno seguito le regole; li ho resi partecipi del nostro comune obiettivo, quello di fare un grande film che ci avrebbe reso felici. Ed in particolare che i maschietti sarebbero stati visti dalle ragazzine! Quindi bisognava essere dei veri attori professionisti e questo leitmotiv è andato avanti per le otto settimane di ripresa.

I bambini si sono immedesimati nella rappresentazione. Ho cercato di far riemergere dalla loro interiorità la visione di una certa emozione, allora la situazione che gli evocai esce come un fiume in piena. Ad esempio quando nel film Mirco racconta i colori l'attore esprime le sue immagini... così è uscita la metafora del rosso come il cielo. Su un piano inconscio è il buio che si avvicina, il passaggio dal sole della Toscana dei campi di grano, di una vita felice, al tramonto della visione. Una metafora fantastica inventata dal bambino. Stimolare dunque i piccoli attori ma lasciarli liberi di esprimere la propria creatività. Bisogna aver fiducia nella loro capacità di saper infondere qualcosa di molto personale. Poi quando penso che centomila ragazzini come tua figlia si sono emozionati vedendo un film che li ha fatti pensare, forse ho fatto un piccolo graffio nella loro coscienza individuale e sono molto felice se ho contribuito alla loro educazione. ●



L'illus mangiatrice

di Emanuela Ferreri

L'illus mangiatrice di fiori è uno dei quadri di Alida Epremian.

L'illus mangiatrice di fiori è la vita, la stessa vita che non ci diamo da soli ma che da soli possiamo prendercela a morsi, morsi di belle e perfette cose, come bello e perfetto è un fiore, come belli e perfetti possono essere ventisette anni di vita in cui non ci si può illudere, perché non c'è che da viverli come sono e impararne a vivere.

Sui quadri di Alida la spontaneità è solo apparente. La ricerca e la sperimentazione sono filologicamente riconducibili agli studi, alla coltivata passione di Alida per l'arte figurativa contemporanea (per Matisse, Mirò, Klee, Ernst, Tanguy, Kandinsky).

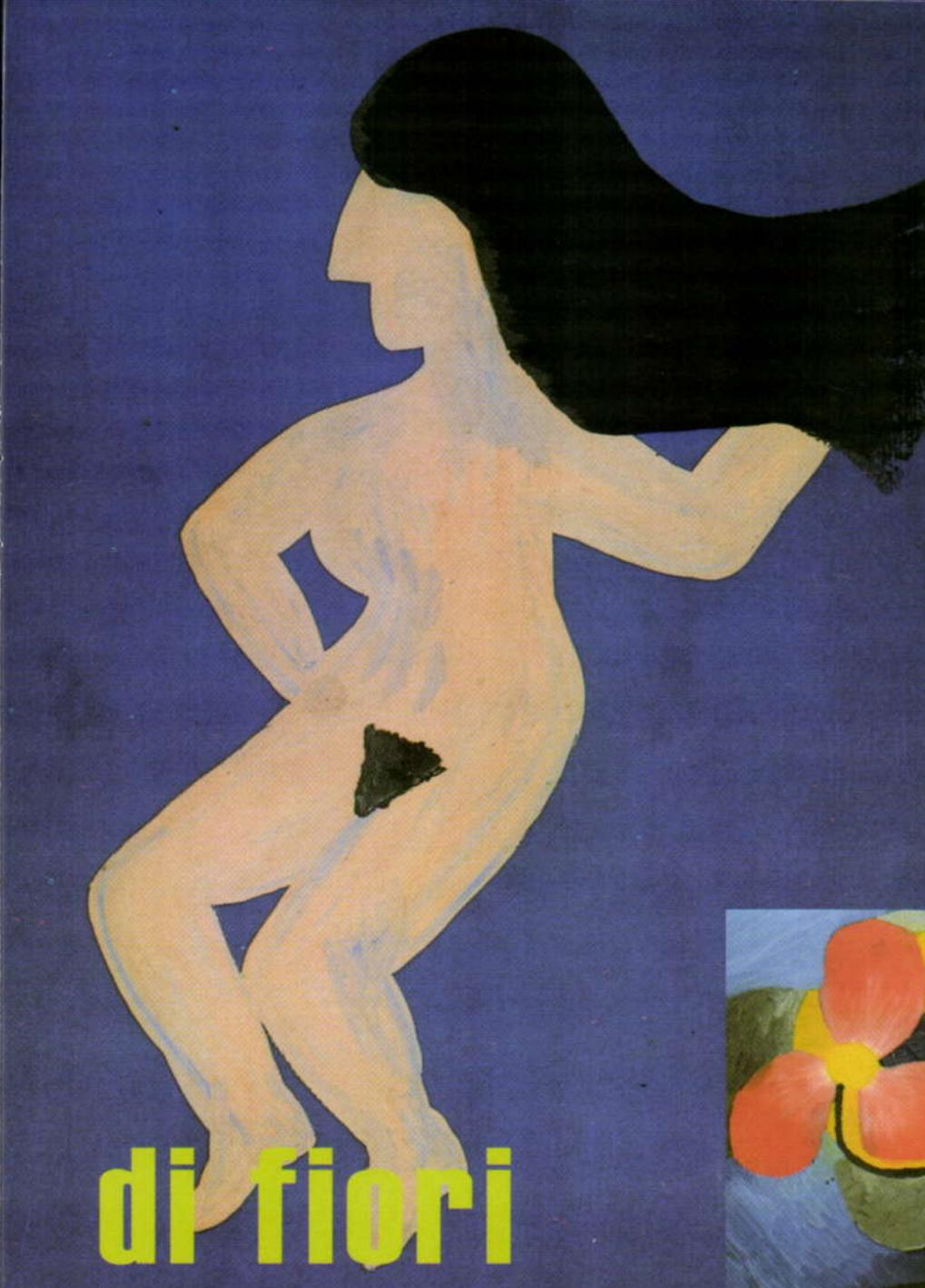
La naïveté è inesistente. Il discorso pittorico è voluto, cercato, costruito, razionalizzato e poi dichiarato, deliberato

in forma e colore.

L'impronta è individuale. Sensazioni concave, sensazioni convesse, coni d'ombra, montagne, imago di genere, identità in dialogo, incontro, doppie figure, istanze in relazione, connessioni e percorso. Per questo ai quadri di Alida gli puoi dire "ciao!", davvero, ciao col punto esclamativo in fondo, perché ci passi di fronte e ti riempiono di colori, linee e forme piene.

La vita si ferma, ma la vita c'è, evidente, segnante nella sua parabola interiore e nei quadri.

Qualcuno di noi impara presto a vivere e lo sa dire, lo vuole dire; qualcuno di noi non impara mai e non lo può dire. Come Alida sia una vita di volontà e d'orizzonte ce lo dicono la forza cromatica, l'ampiezza delle sue linee, la compiutezza d'ogni suo quadro, ma altrettanto ci testimo-



di fiori

nia la sua sete di conoscenza, di sapere. Quattro lingue per leggere qualunque cosa, corrispondenze e amicizie in tutto il mondo, poliedricità di interessi, serietà e perseveranza negli studi fino all'Università, alla Facoltà di Medicina e Chirurgia. La compiutezza della sua esperienza ce la restituisce l'immagine di lei ventiduenne che nel volgere di un solo calendario, porta a conclusione l'analisi iniziata a diciassette anni, si occupa, figlia unica, del padre naturale morente, vive appassionatamente il suo amore con Lorenzo, organizza e gestisce tutto ciò che resta, che deve andare avanti.

Ciao! Alida, a te che dici ciao all'illusoria mangiatrice di fiori, ai tuoi quadri che dicono ciao, riconoscimento immediato, d'affetto, linguaggio che arriva vicino e lontano dov'è che deve arrivare.

A sinistra:
L'identità ritrovata, 1985
olio su cartone telato
sotto:
I pesci mangiatori di fiori, 1992
pastello ad olio e pastello su carta

Nella pagina affianco:
Il delta, 1985
pennarello su carta

A pagina 46, in alto:
Relazione in rosa, 1986
acrilico su carta

in basso:
Relazione in viola, 1986
acrilico su carta

A pagina 47, in alto:
Relazione in azzurro, 1986
acrilico su carta

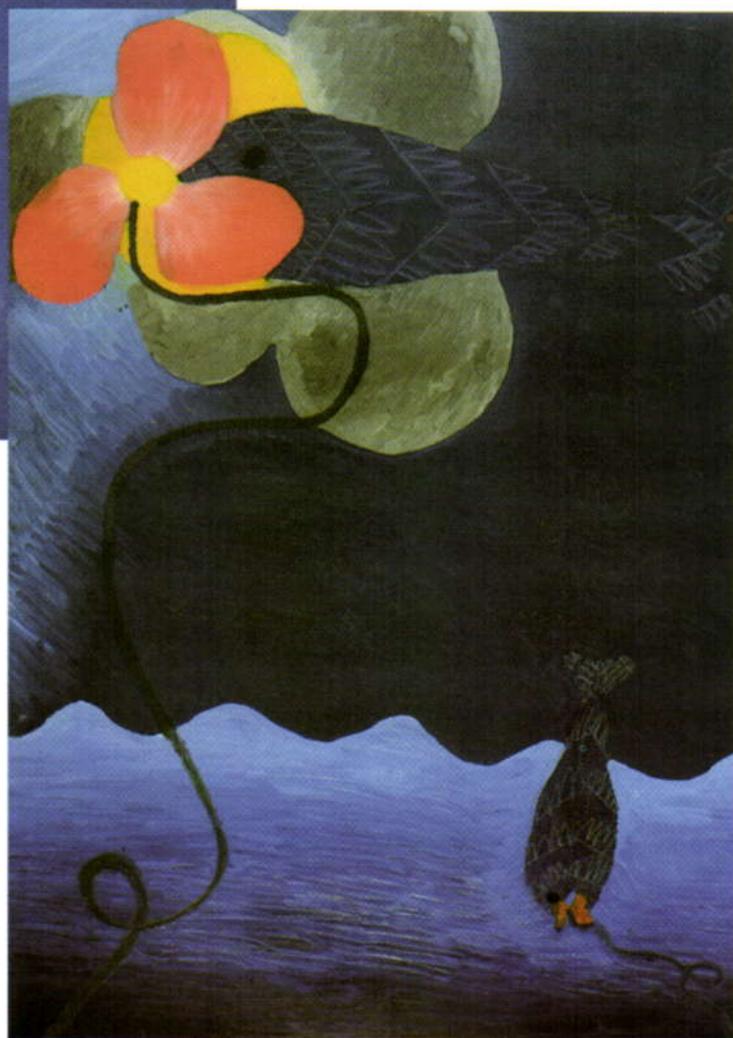
in basso:
Relazione in rosso, 1986
acrilico su carta

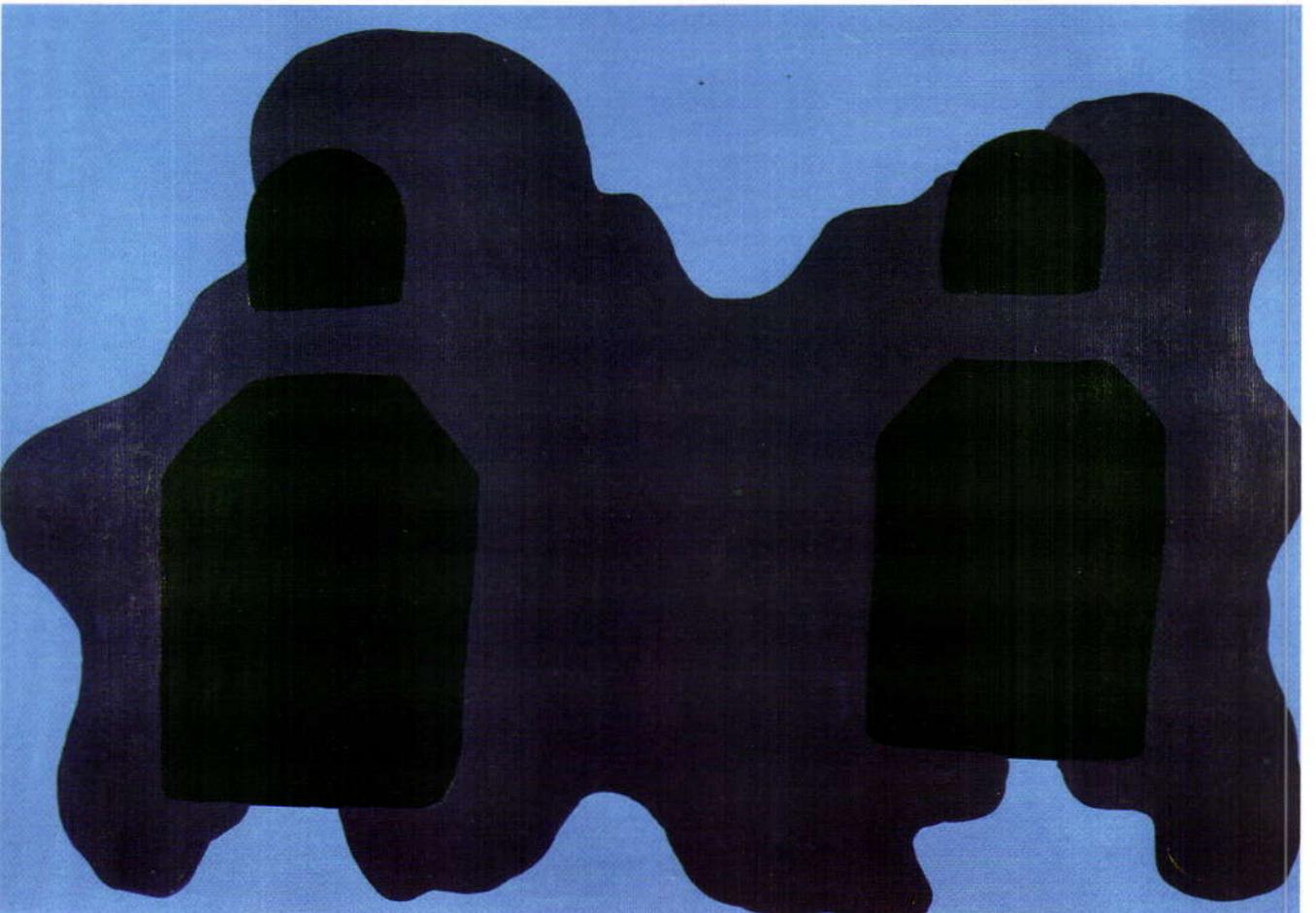
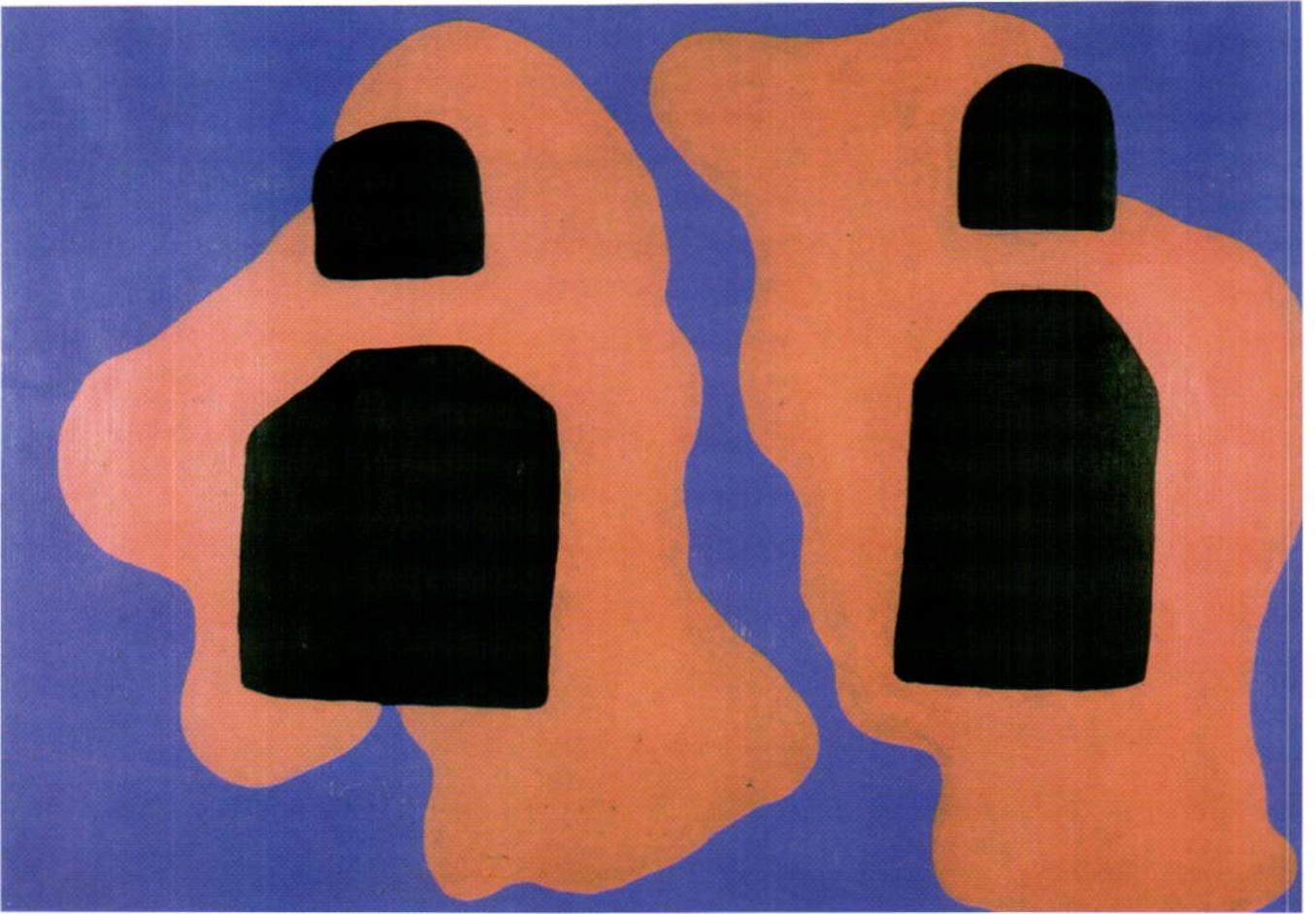
A pagina 48, in alto:
Autoritratto, 1985
pennarello su carta

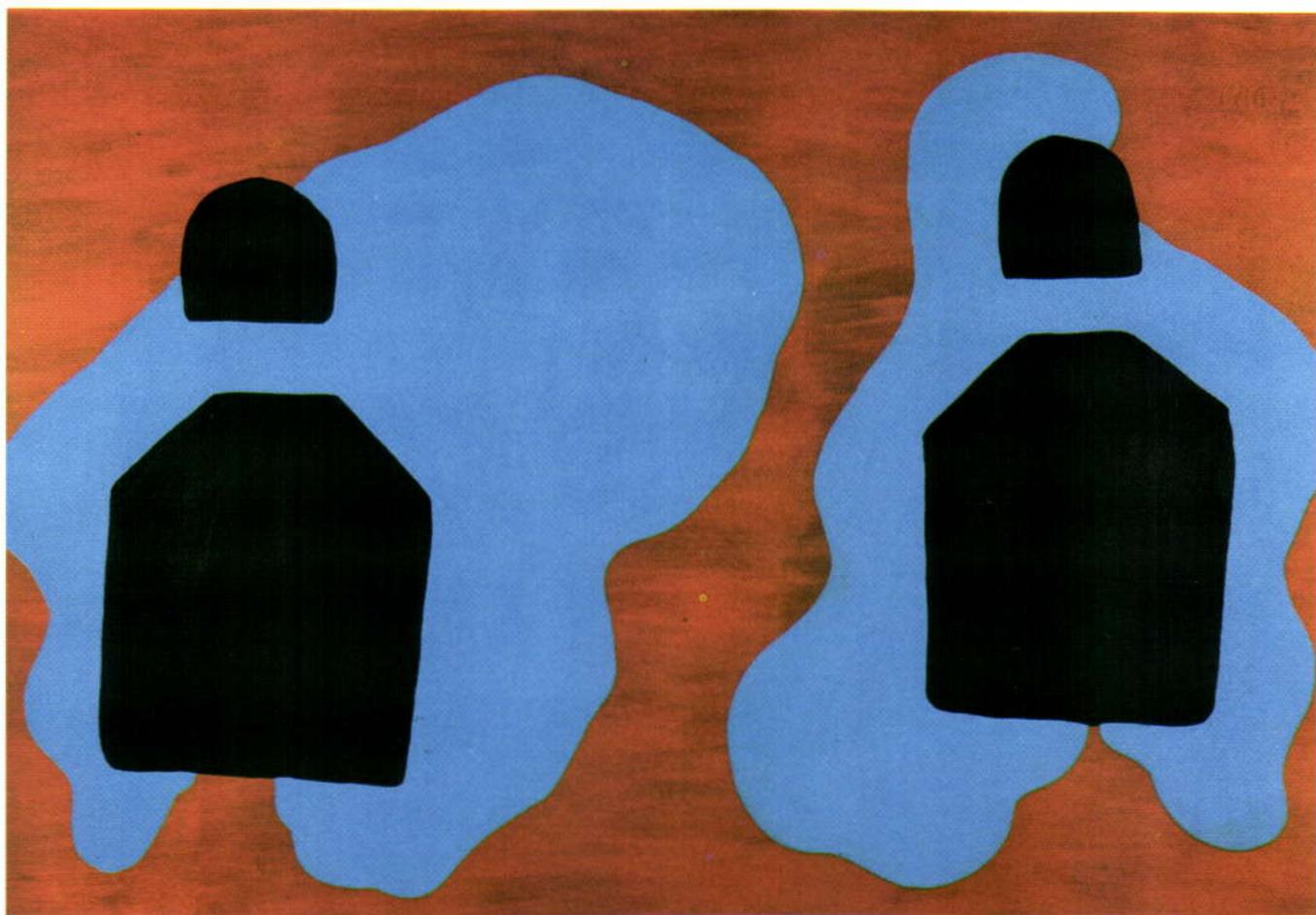
in basso:
Composizione (trinità maschile
e femminile), 1992
pastello ad olio e tempera su carta

A pagina 49, in alto:
Gli occhi di Susanna, 1992
pastello ad olio e tempera su tela

in basso:
I pesci (segno zodiacale di Lorenzo, Susy
e Muti), 1992
pastello ad olio e tempera su cartone





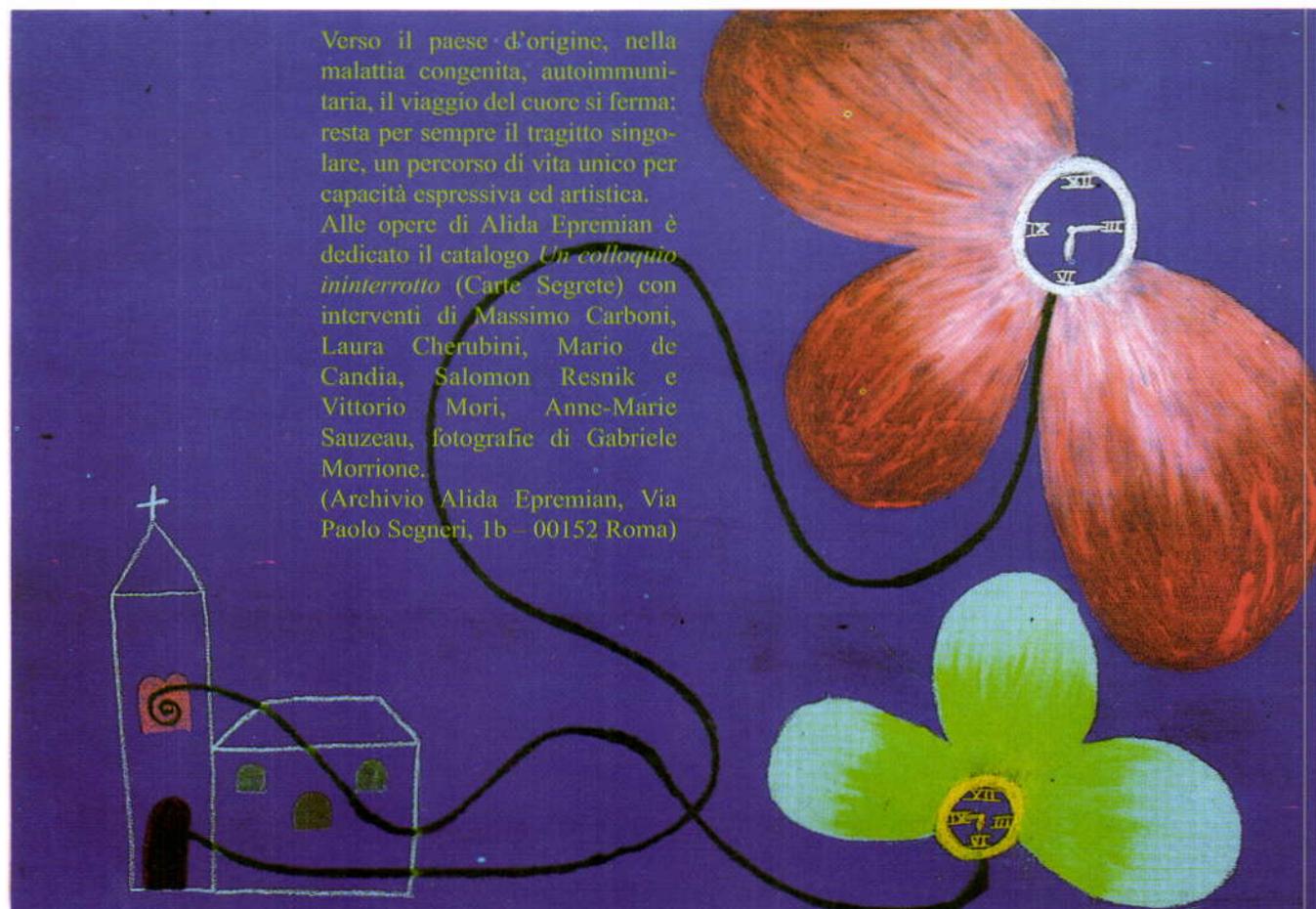


“Alida Epreman ha cominciato a dipingere da bambina. E la sua è rimasta sempre una pittura-bambina, una pittura che non vuol diventare grande, che non vuole invecchiare, non rinunciare al sogno ad occhi aperti e ai mezzi tecnici semplici e icastici, efficaci e intensi dell'infanzia” (Laura Cherubini).

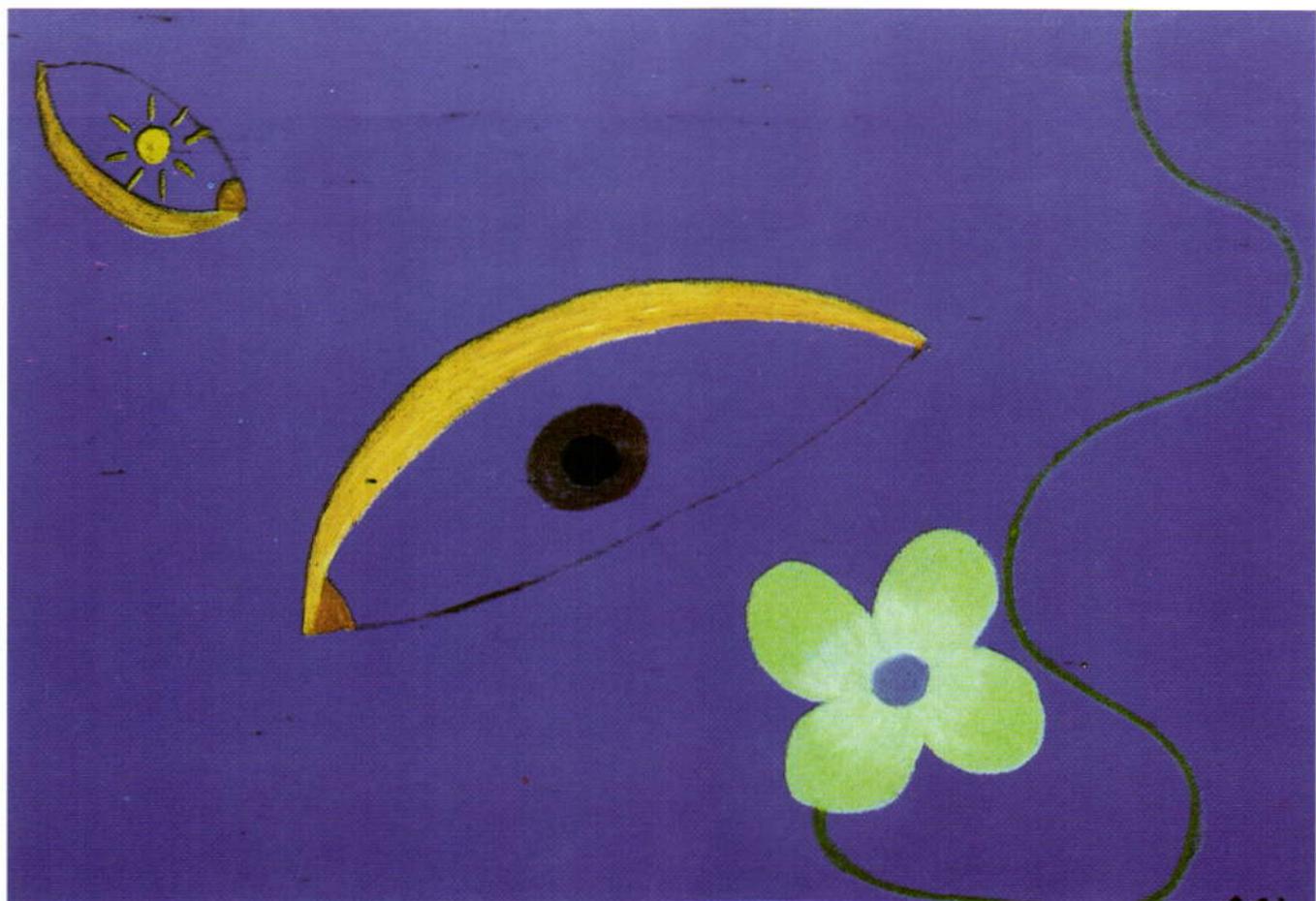
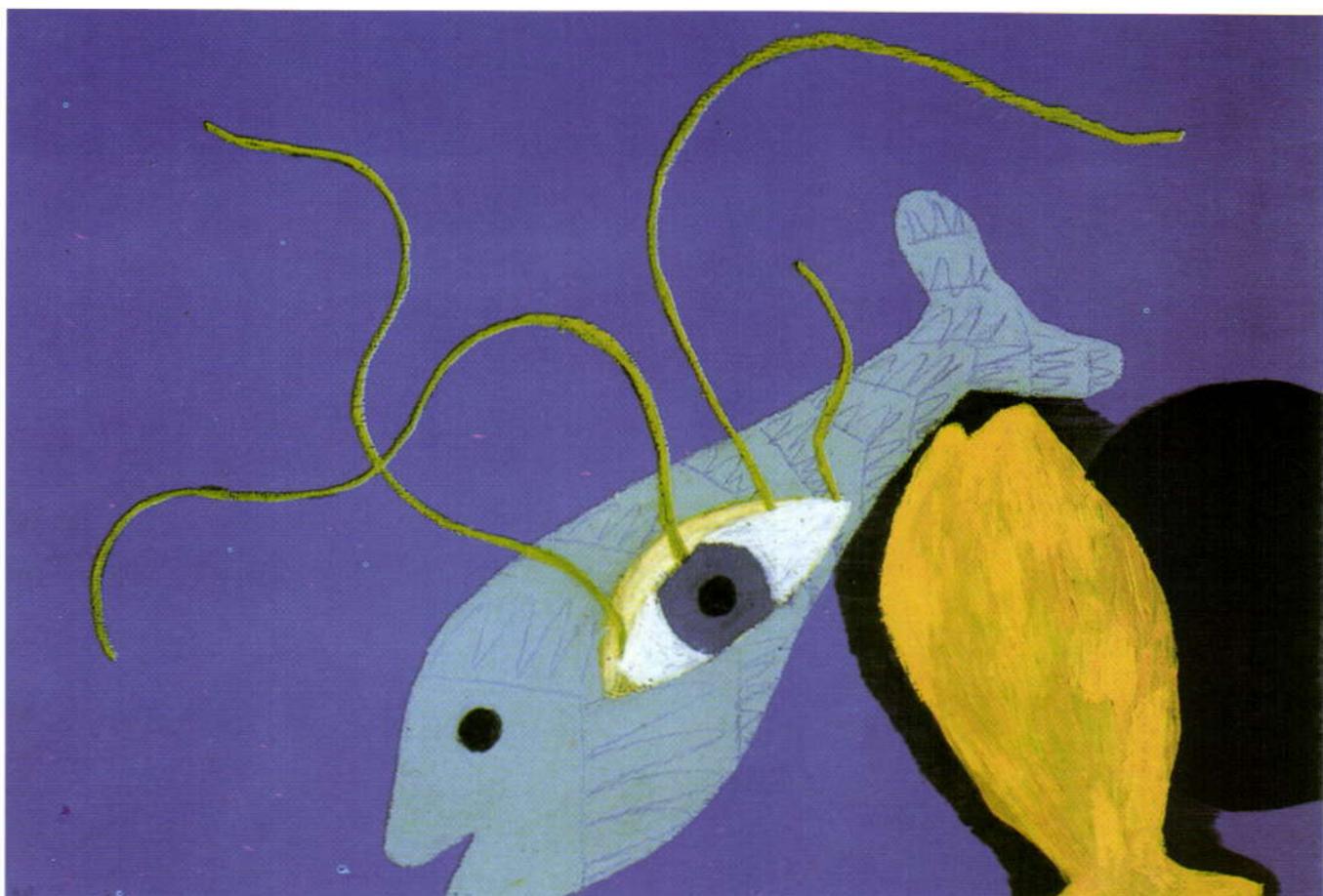


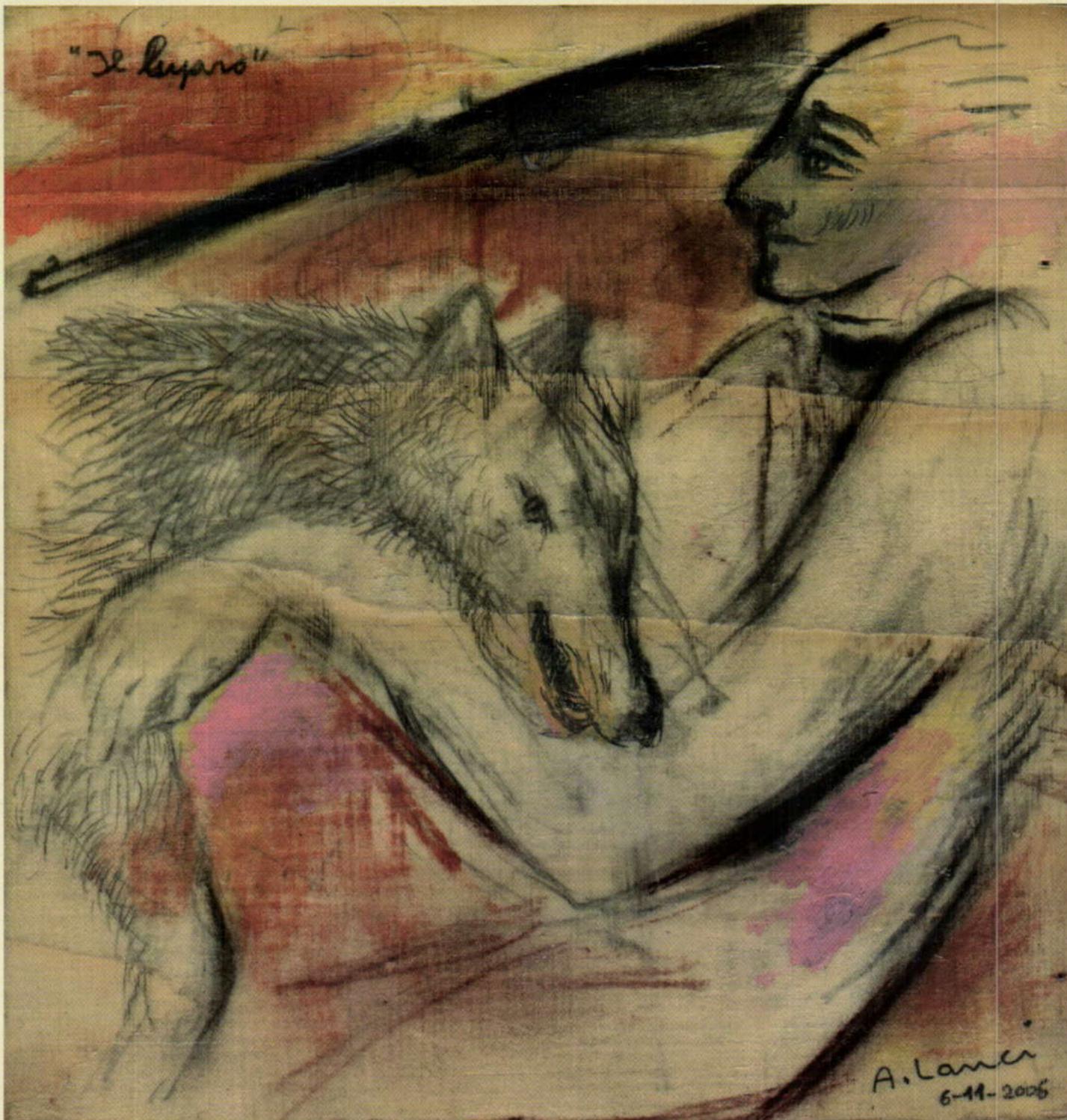
Alida Epremian

Nata a Torino il 28 maggio 1965. E' morta a Roma il giorno del suo ventisettesimo compleanno, d'infarto, come il proprio padre. Il cuore di Alida non ha potuto compiere il viaggio che desiderava e studiava di fare, un viaggio in Armenia, la patria del nonno.



Verso il paese d'origine, nella malattia congenita, autoimmune, il viaggio del cuore si ferma: resta per sempre il tragitto singolare, un percorso di vita unico per capacità espressiva ed artistica. Alle opere di Alida Epremian è dedicato il catalogo *Un colloquio ininterrotto* (Carte Segrete) con interventi di Massimo Carboni, Laura Cherubini, Mario de Candia, Salomon Resnik e Vittorio Mori, Anne-Marie Sauzeau, fotografie di Gabriele Morrione. (Archivio Alida Epremian, Via Paolo Segneri, 1b - 00152 Roma)





Il luparo

di Christa Pardatscher

“Al lupo al lupo!”: chi non conosce l’espressione con la quale questo animale compare come la personificazione delle nostre paure, incombente minaccia che proviene dal fuori, dagli altri, forse pure da noi stessi?

E il lupo cosa dice? “All’uomo all’uomo!” forse, di sicuro ha paura anche lui di qualcuno o qualcosa.

La bella mostra di Amedeo Lanci, pittore e maestro di incisione, abruzzese di nascita e fiorentino di adozione, è intitolata a *Il Luparo*. Le sue tele raffigurano lupi dalle unghie affilate, dalle bocche assetate ma dagli occhi mansueti;

movimenti veloci immersi in grandi spazi di colore e di luce o calati in sfondi cupi da cui guizzano figure antiche, immagini che rimandano allo stupore terrifico del bambino che ascolta una favola. Lupi dunque, solitari o in branco, le zanne insanguinate, gli artigli sempre in vista. Mai soli tuttavia, quasi sempre compare una figura umana o qualche traccia che rimanda all’uomo: una maschera, una chitarra, un flauto o un bastone da pastore. L’allusione, esplicita, è sempre a una figura precisa, quella del Luparo, che nei secoli passati aveva il compito di tenere lontano i lupi dai



In alto:
Voci dell’Abruzzo,
2007
olio su tela

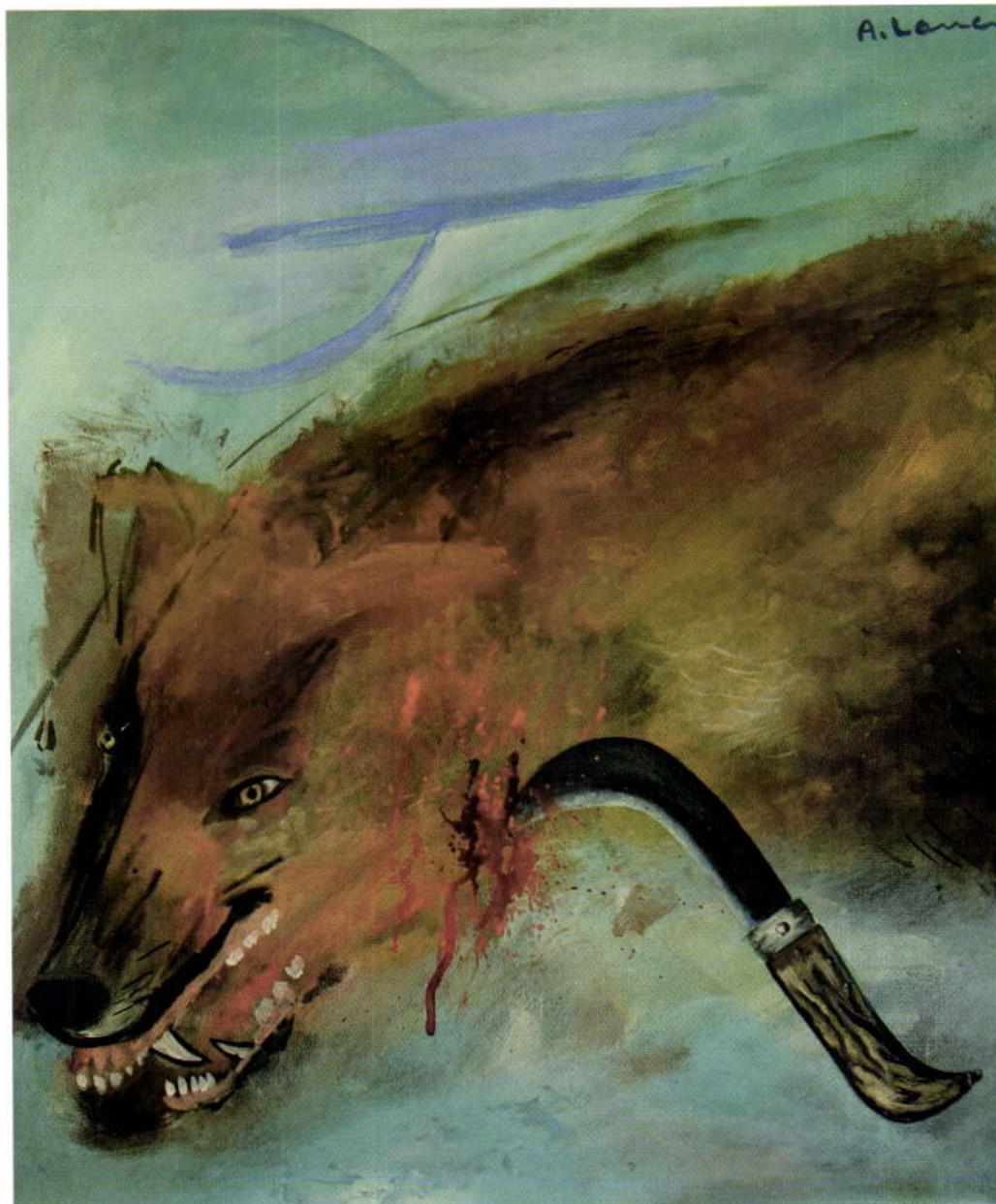
Nella pagina affianco:
Il Luparo, 2006
olio e grafite su tavoletta

centri abitati e che li eliminava nel caso fossero diventati troppo invadenti. Per ognuno di questi animali abbattuto i Borboni del regno di Napoli e lo Stato Pontificio davano al Luparo una lauta ricompensa in denaro e i contadini della zona non gli negavano un pasto come ringraziamento per i suoi servigi.

Il linguaggio ostensivo e suggestivo di Amedeo Lanci si muove tra sogni infantili e incubi adulti, tra rappresentazioni ingenui e familiari di un mondo contadino e segni colti di una pittura che non rinuncia ai suoi antecedenti novecenteschi; ci confronta senza mediazioni con una semplice verità: non solo noi abbiamo paura dei lupi, ma anche questi vivono nel timore di qualcosa e di qualcuno, e que-

sta paura si chiama uomo, Luparo. Amedeo Lanci, che è cresciuto nelle terre d'Abruzzo, che conosce la natura e l'uomo, nelle sue opere non dipinge la malvagità o la ferocia dell'uomo o dell'animale, piuttosto la loro complicità, il loro vivere la reciprocità che li lega e li accomuna nella paura. Il Lupo e il luparo si temono e si rispettano, le loro esistenze hanno bisogno l'uno dell'altro, la paura dell'animale non esiste senza la paura dell'essere umano. Nel '900 il lupo è quasi scomparso dall'Italia, grazie agli uomini senza paura e con la sua estinzione sono spariti anche i Lupari (l'ultimo rappresentante di quel mondo antico è morto negli anni '50 del secolo scorso).

La paura, se è reciproca, significa rispetto e stima, è vitali-



Note sulla mostra (Lanciano, ottobre 2007)

Il Luparo è una mostra ricca di 95 dipinti, alcuni dei quali di grandi dimensioni, che sono stati esposti nell'ottobre del 2007 nel prestigioso e storico Ponte Diocleziano di Lanciano. Il catalogo, con presentazione di Giandomenico Semeraro, riporta tutte le opere esposte a colori corredate da testi critici e da un'intervista all'artista.

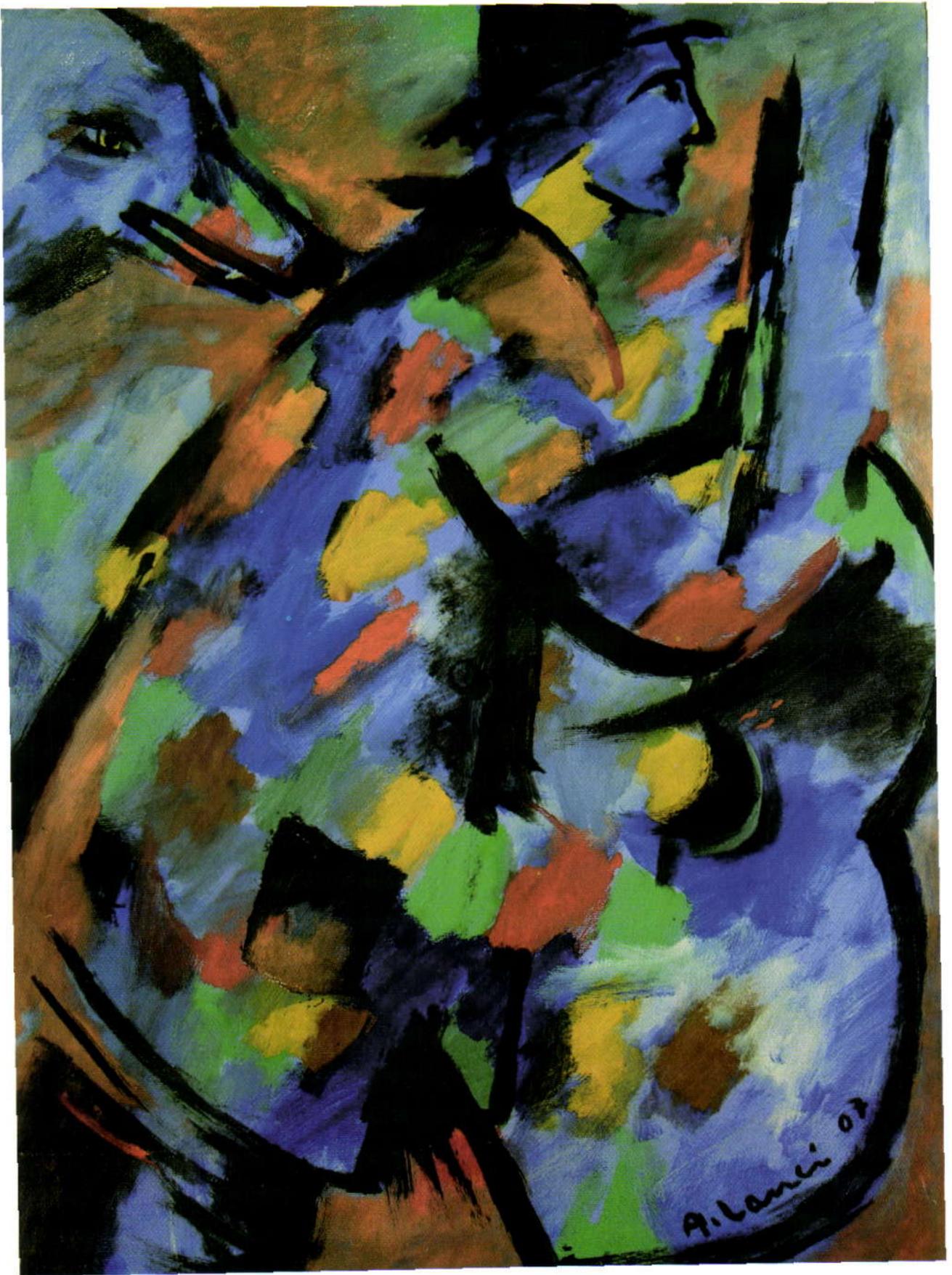
Con questa mostra, patrocinata dalla Regione Abruzzo e dal Comune di Lanciano, Amedeo Lanci è ritornato nella sua terra con dipinti ispirati da lupi, lupari e usanze della gente d'Abruzzo, una realtà in cui lupo e luparo si inseriscono nelle vicende e nelle immagini di un popolo antico che sa trarre dalla natura la sua parte più sana, per vivere senza alterare un equilibrio ecologico e sconvolgere il paesaggio.

Per Amedeo Lanci non è assolutamente necessario seguire le strade di un'arte che viene da lontano per essere contemporanei, ma si può essere addirittura precursori del contemporaneo per le vie della propria cultura di appartenenza, senza temere confronti.

Catalogo mostra, *Amedeo Lanci, Il Luparo*, Lanciano, ottobre 2007, realizzazione grafica e impaginazione, Legómena srl, Roma 2007

A sinistra:
Attacco finale, 2007
olio su tela

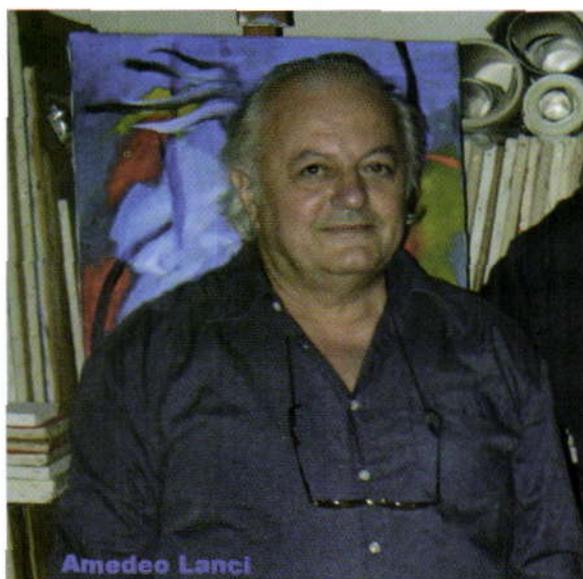
Nella pagina affianco:
Lupo curioso, 2007
olio su tela



tà quando chi la vive ha un antagonista paritetico. Amedeo Lanci, lui stesso un po' lupo e un po' Luparo, dà agli sguardi dei suoi animali e dei suoi uomini la stessa ferocezza e mitezza, e fa della ferocia dei suoi lupi quasi una debolezza; porta nel cuore e esprime nelle sue opere la paura che li accomuna e li apparenta: miti e feroci al tempo stesso.

Non conoscere la causa o l'origine della propria paura ti fa smarrire ma quando la riconosci e diventi complice di essa, quella paura diventa una vitalità che si tinge come la tavolozza di Amedeo e assume la forza dei tratti delle sue pennellate.

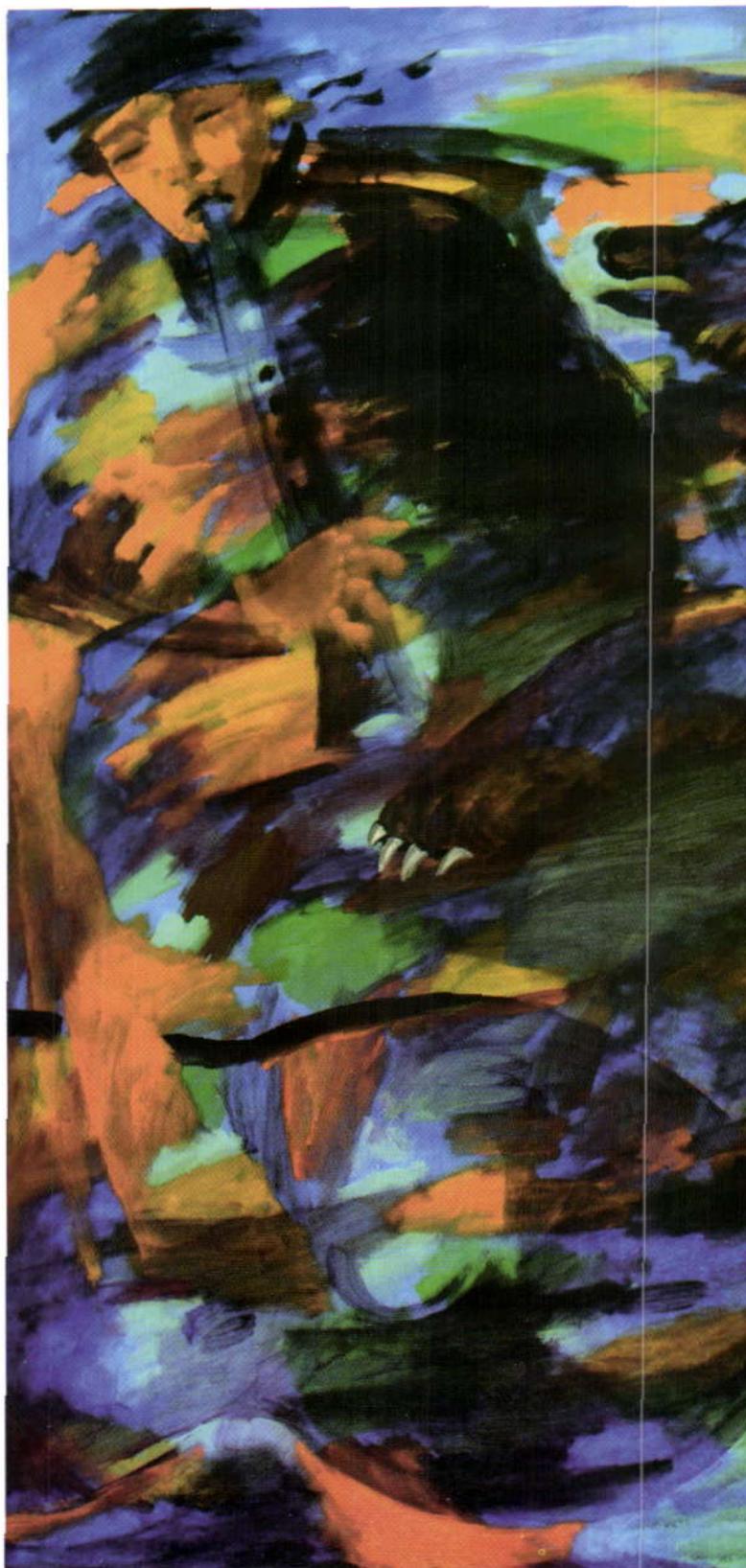
Se sei un po' Luparo non c'è lupo da temere. ●



Amedeo Lanci

Amedeo Lanci

Nato a Frisa in Abruzzo nel 1943 è pittore e incisore e vive a Firenze dal 1961. Si è dedicato ad una produzione strettamente personale legata ai temi della vita e alle riflessioni critiche sul suo tempo storico. Lanci ha iniziato ad esporre nel 1967 e ha partecipato ad importanti rassegne in Italia e all'estero: Museo Goroda di Khabarowsk (URSS), Maison du Migrant di Reims, Jacobit Convention Center di New York, Salon Ericsson di Buenos Aires, Palazzo Pontano di Napoli, Biennale Nazionale della Grafica Italiana, Palazzo Vecchio di Firenze. Ha partecipato alla Biennale di Venezia insieme alla Compagnia Chille de la balanza e nel 2002 è stato invitato dall'Università Normale, a tenere lezioni di pittura e a Xinjiang, in Cina. Nel 1999 nasce per suo volere il movimento *Arte Sentimentale* - per un'arte rivolta ai grandi temi della vita attraverso i sentimenti - al quale partecipano Guido Del Fungo, Umberto Falchini, Luciano Scarpante, Günther Wolf. Tra i critici e studiosi che si sono occupati di Amedeo Lanci possiamo annoverare Michelangelo Masciotta, Giandomenico Semeraro, Alberto Severi autore del libro 'Arte Sentimentale' e Nicola Micieli, autore di un volume su Lanci incisore. Dopo avere stampato la Xilografia più grande del mondo di 63 metri quadrati nel settembre del 2007 a Firenze, ha realizzato alcune mostre personali, in Abruzzo, insieme ad altre esposizioni collettive con *Arte Sentimentale*.



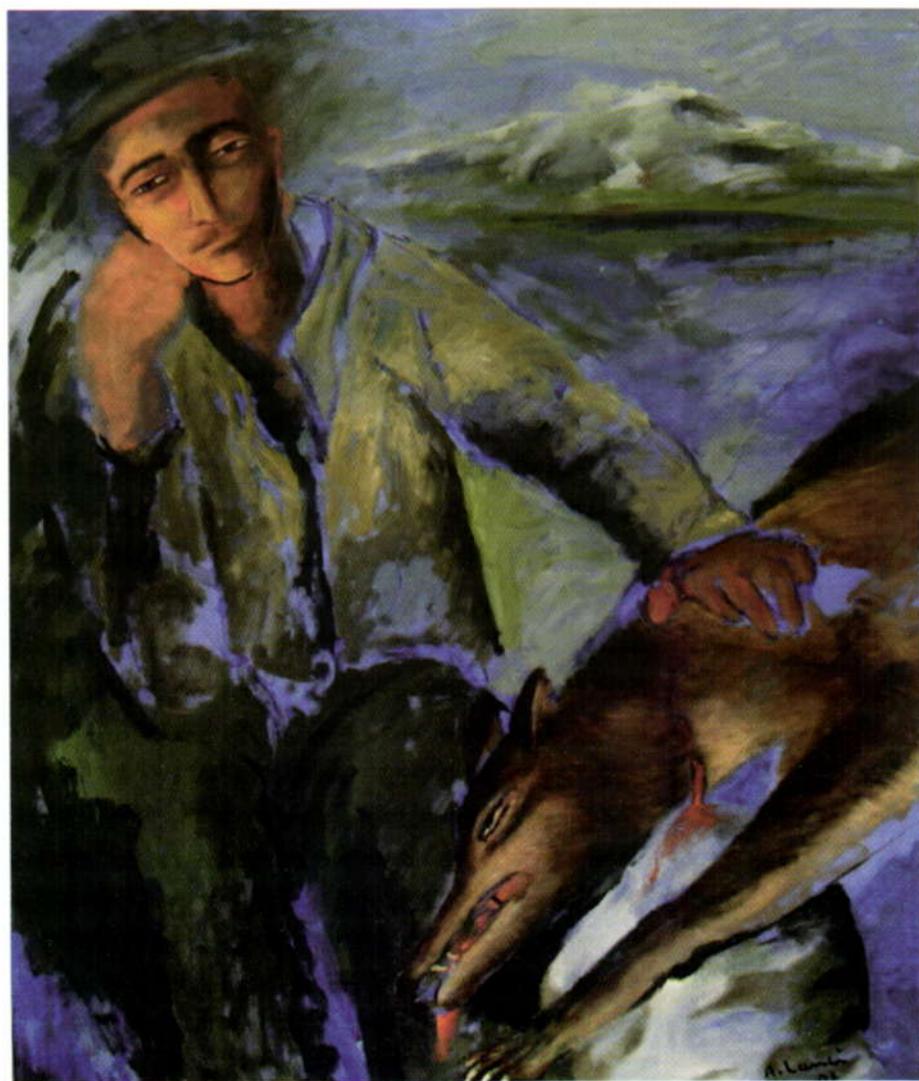
In alto:
Alba, 2007
olio su tela



A sinistra:
Il lupo nero, 2007
olio su tela

Qui sotto:
Sotto la luna, 2007
olio su tela

In basso:
Riflesso del luparo, 2007
olio su tela



Mostri, miti, miracoli

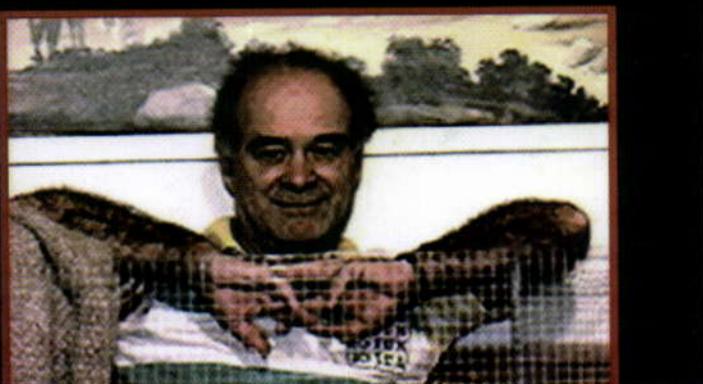
L'errare sfinito di Tonino De Bernardi

di Fulvio Baglivi



IL MOSTRO VERDE

1967, regia di Tonino De Bernardi, Paolo Menzio



In alto vediamo i tre nipoti di Tonino che sono presenti negli ultimi suoi film.

In basso Tonino De Bernardi grande pioniere, grande regista.

Questo il titolo trovato insieme a Donatello Fumarola per presentare l'omaggio di due giorni che la Cineteca Nazionale ha dedicato ad uno dei cineasti più longevi e prolifici nel cinema italiano degli ultimi quaranta anni.

Dovrebbe essere "una cosa normale" ripercorrere la filmografia sconfinata di Tonino, uno dei primi a credere e sentire che la rivoluzione estetica ed etica (il piano politico non è che inevitabile conseguenza) trovava nelle cineprese 8mm un mezzo fondamentale; uno dei primi a (s)fidarsi dell'impalpabilità numerica e satura del video; uno degli ultimi "non vinti" a credere che la realizzazione e visione collettiva di un velo atomico di immagini possa diventare momento sprigionante della vita mortificata a cui siamo costretti. Ma Tonino fa paura: può essere mostro, mito o miracolo ma non semplicemente cineasta, altrimenti tutto lo spettacolo intellettuale che si agghinda da medico o becchino nella parata socioeconomica di quanti dello spettacolo fanno industria e ministeri perde anche la sua funzione residuale di fanfara.

Il cinema di De Bernardi è la risposta viva alle paventate morti del cinema, al rimpianto di produttori, sceneggiatori, attori, tecnici.

E ancora non riesco a credere che sia stato un semplice caso che dopo vari rimandi si sia arrivati alla data del 29 febbraio, data residuale dell'artificiosità del computo del tempo (e del tempo stesso), giorno che supera i limiti imposti della durata come le sequenze e i film di Tonino (*Donne dura* più di 12 ore), che vivono di espansione continua. Anche nello spazio, motivo per cui un suo titolo significativo, *Latitudini*, lo avevamo scelto per dare il nome ad una sezione del Torino Film Festival circostanziata al cinema italiano. Tonino può filmare (letteralmente far diventare film) qualunque luogo e persona grazie al suo atteggiamento infante, non irreggimentato da nessun linguaggio, che gli permette di provare ancora la meraviglia e l'orrore, instaurando un gioco di rimandi e proiezioni tra il suo inconscio e il mondo. Nel suo "cinema totale" tutto annega e riaffiora continuamente, Parigi e la "star" Isabelle Huppert/*Medée Miracle* del 2007 come l'ambiente familiare nella campagna piemontese de *La favolosa storia (Il vaso etrusco/Il sogno di Costantino/Il bestiario, '67-'69, 8mm digitalizzati)*, flirtando con il vuoto ancestrale che si anima di fantasmi dal "passato" (il mito, la tragedia) e presenti, componendo una visione cieca da Infinito leopardiano. ●

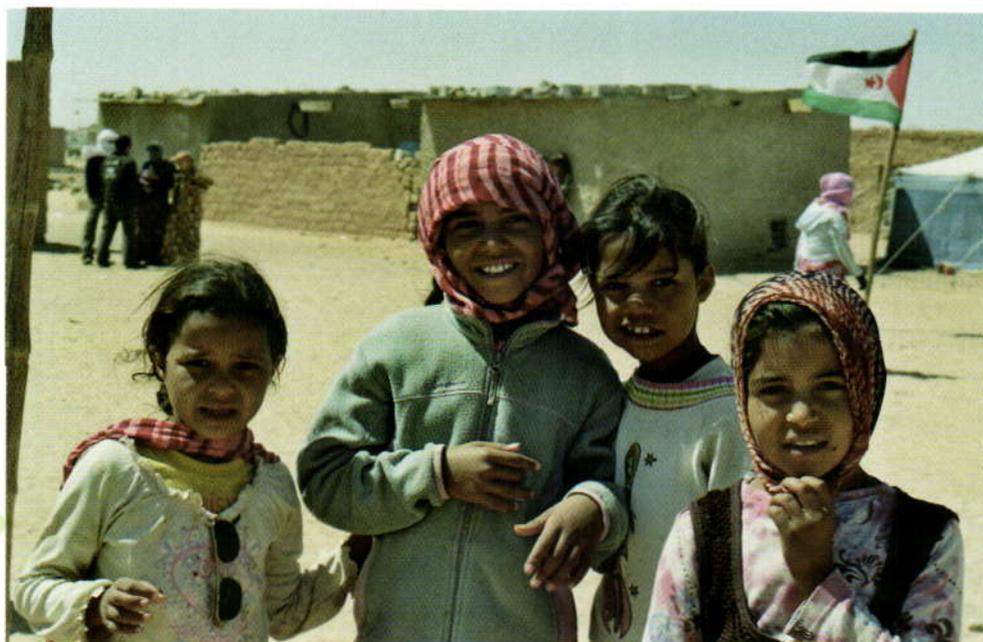


foto di Elisabetta Salvatorelli

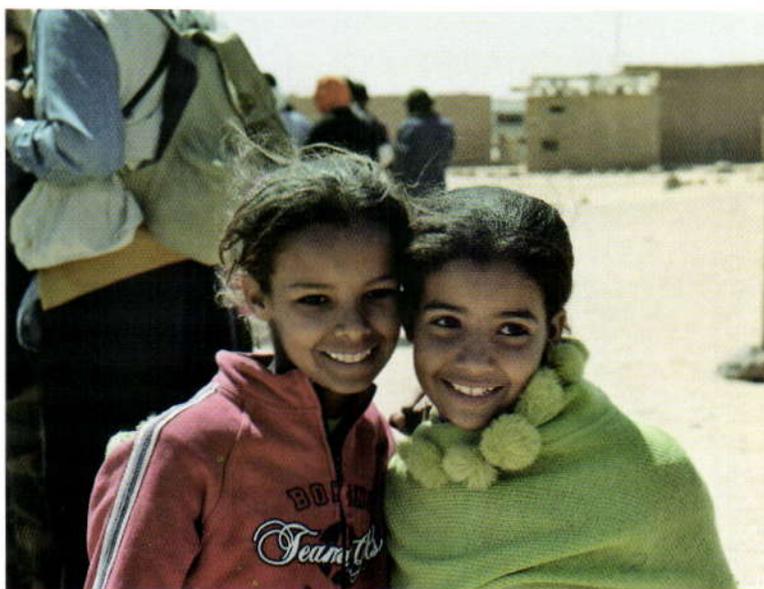
Cinema e infanzia.org

di Elisabetta Salvatorelli

L'Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia (Facoltà di Scienze della Formazione e Facoltà di Scienze della Comunicazione e dell'Economia) e il Cineclub Reggio - FEDIC (promotore ed organizzatore del Reggio Film Festival) hanno stipulato un protocollo di intesa per sviluppare e promuovere temi connessi ai processi educativi e comunicativi, alle innovazioni tecnologiche e didattiche, con particolare riferimento al linguaggio e alle tecnologie audiovisive, alle opere cinematografiche intese come mezzo di comunicazione, come fonte storica e come forma della didattica. Le prime azioni sono state: l'istituzione dell'Archivio Infanzia e Cinema (AIC) e il Concorso "Non uno di meno" che prevede la produzione di cortometraggi sull'infanzia.

L'archivio raccoglie i cortometraggi presentati nel corso delle ultime edizioni del Reggio Film Festival, in particolare nell'ultima edizione (2006) intitolata "Children", specificatamente dedicati all'infanzia.

Si tratta di un notevole patrimonio audiovisivo (centinaia di corti) che il progetto si propone di valorizzare sia mediante un preliminare lavoro di analisi e di classificazione, sia mediante la predisposizione di una infrastruttura telematica che consenta ad un pubblico più vasto di accedere all'archivio per avviare ricerche e consultazioni basate su parole-chiave riferite alle principali tematiche comunicative e pedagogiche.



L'obiettivo di lungo periodo è quello di realizzare un archivio che contenga un vasto repertorio di documenti audiovisivi che possano essere utilizzati sia come documentazione dei momenti più importanti della vita infantile e del processo educativo, sia come strumenti della didattica (specialmente quella riguardante la formazione dei docenti).

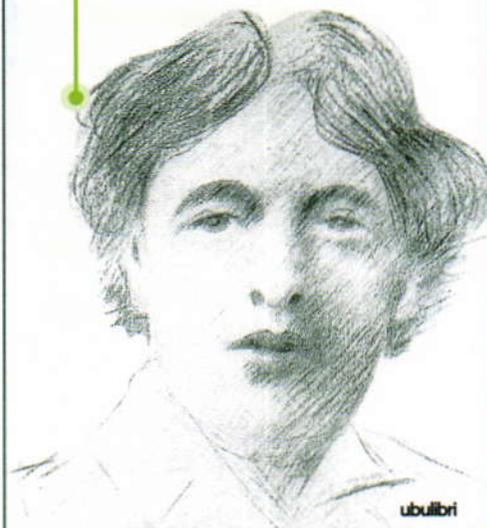
Per maggiori informazioni consultare il sito:

www.cinemaefanzia.org

recensioni

Il primo processo di Oscar Wilde
"Regina contro Queensberry"

a cura di Paolo Orlandelli e Paolo Iorio

Lord Alfred Douglas
*Io e Oscar Wilde*Traduzione e cura di Paolo Orlandelli*,
LadyBird Libreria Croce, pgg. 226,
2008, Roma.lord alfred douglas
io e oscar wilde

Lady Bird

Il primo processo
di Oscar Wilde
"Regina contro Queensberry"a cura di Paolo Orlandelli
e Paolo IorioTraduzione di Paolo Orlandelli,
Consulenza giuridica di Paolo Iorio.
Ubulibri ed. pgg. 176, 2008, Milano.

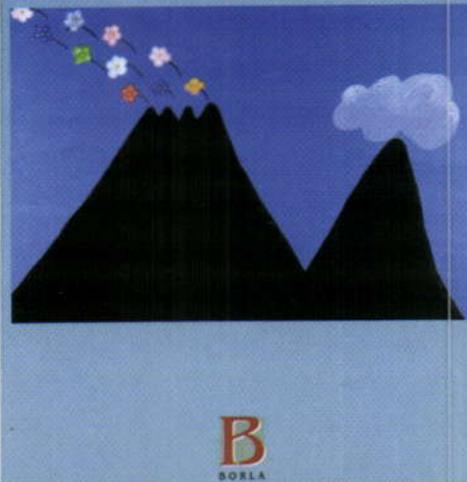
Nel 2000, presso la British Library furono reperiti i verbali completi del "Processo Queensberry" che sono oggetto della traduzione italiana presentata nel primo libro succitato. Come è noto, Oscar Wilde fu sottoposto a ben tre processi che lo portarono ad essere condannato al massimo della pena (due anni di prigione con i lavori forzati) per essergli stati attribuiti reati di sodomia. Il primo processo fu promosso da Oscar Wilde nei confronti del Marchese di Queensberry, padre del suo intimo amico Lord Alfred Douglas il quale, offeso dall'affiorare, in scritti inediti wildiani come il *De Profundis* (redatti durante la prigionia), di molte critiche negative nei suoi confronti, scrisse come risposta *Io e Oscar Wilde*. Tale ricostruzione porta a conoscenza una storia che accanto alla creatività ha presentato anche molta distruttività. Oscar Wilde, povero ed abbandonato da tutti coloro che lo adulavano e che Egli erroneamente considerava amici, morì a Parigi tre anni dopo essere uscito dal carcere.

Come dice nella premessa al primo libro Robert Seabrook Q.C., l'intensa vicenda umana del più grande commediografo del suo tempo abbraccia "il sesso, l'inganno, la politica, la vendetta, il tradimento, l'intelligenza e l'umana presunzione", in un clima drammatico e tragico. Non a caso nel *De Profundis*, O.W. scrive "la cosa terribile della modernità è di vestire la tragedia con gli abiti della commedia". Circa le Opere di Oscar Wilde, oltre alle molte oggetto di rappresentazione teatrale, vanno segnalati anche i film su *The Picture of Dorian Gray* e *The importance of being Earnest*.

Daniele Ferrarese

*Paolo Orlandelli è attore e regista, diplomato presso l' "Accademia Silvio D'Amico" di Roma.

PIA DE SILVESTRIS

LA DIFFICILE
IDENTITÀ'

La difficile identità

Pia De Silvestris
Presentazione di Maria Luisa Algini
Borla, Roma 2006

L'autrice di questo lavoro prezioso e avvincente porta in primo piano le vicissitudini, a volte drammatiche, cui va incontro chi tenta di fare propria l'eredità psichica ricevuta dai genitori. Pagina dopo pagina, ci fa entrare, con grande chiarezza e delicatezza, in quel mondo segreto che porta bambini, ragazzi e giovani adulti ad intraprendere un'esperienza analitica tesa ad entrare in possesso di quella cifra segreta che ci fa sentire "unici", capaci di fare della nostra vita un inconfondibile segno solo "nostro".

Una caratteristica del volume è il procedere in alternarsi di riflessioni teoriche e storie cliniche, ma in ogni capitolo le storie cliniche sono poste "dopo" il pensiero teorico, al fine di illuminare meglio l'ottica che hanno contribuito a mettere a fuoco. Un filo rosso è dato dalla centralità del transfert nella vita psichica e relazionale, per cui pagina dopo pagina si coglie come il riconoscimento dell'identità prenda sempre avvio da un'esperienza di soddisfazione e di incontro con l'altro, e come il desiderio dell'altro promuova la ricerca di sé.

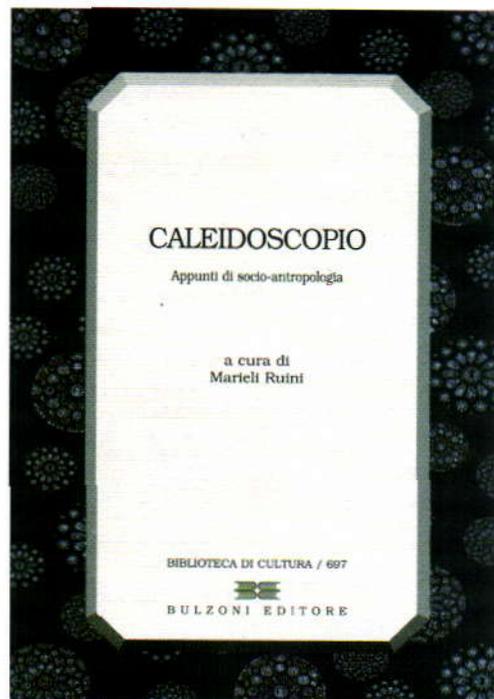
Caleidoscopio

Appunti di socio-antropologia

A cura di Marieli Ruini.
Bulzoni editore, Roma 2008

“La complessità del sociale induce ad una attenta riflessione sul significato che riveste lo svolgimento di una ricerca che potrebbe apparire illusoria tanto nella sua proposizione, quanto nella sua risoluzione. Illusoria perché la ricerca sull'uomo e sulle società rischia di concentrare e di fermare l'attenzione su categorie conoscitive, su sistemi di interpretazione, su dettagli culturali già acquisiti, su fatti avvenuti e considerati reali nella loro concretezza. Ma tutti questi elementi sfuggono al controllo scientifico di una serie di discipline che non hanno mai avuto la pretesa di annoverarsi fra quelle che si riteneva fossero scienze esatte e che, a maggior ragione, rifuggono oggi da questa pretesa proprio perché il relativismo scientifico si afferma in una indiscutibile riconoscibilità. Si aggiunga l'evidenza con la quale il dibattito fra etica e scienza avanza in una ripetuta diatriba teorica e filosofica [...]”. (tratto dalla *Introduzione* della curatrice)

Il volume contiene saggi di: D. Altobelli, E. Chiavarelli, E. Ferreri, M. M. Ligozzi, E. Rossi, M. Ruini, M. Ruzzeddu.



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**

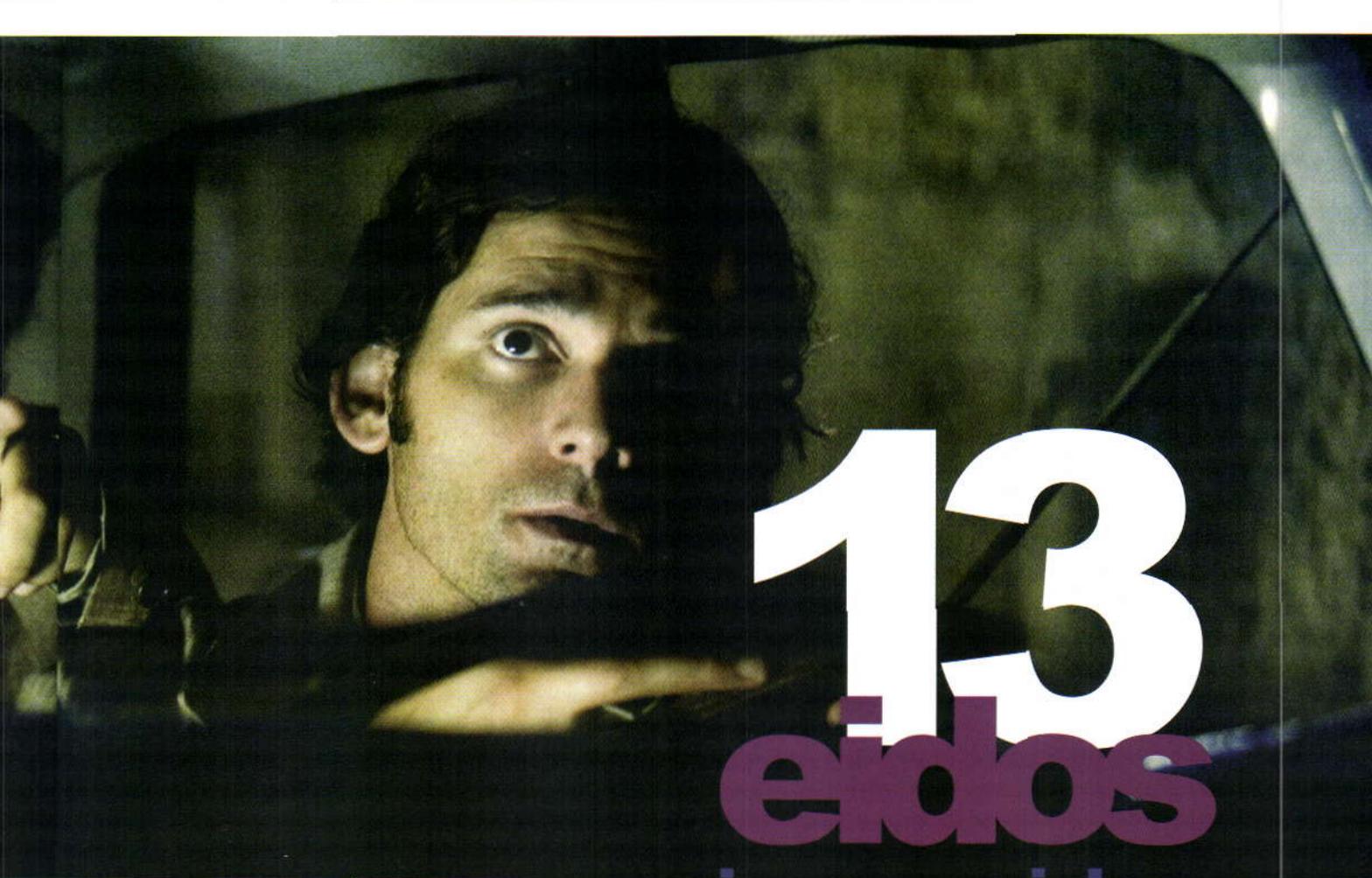
con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale eidos

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.



13

eidos

cinema e violenza

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.

SPECIALE

CAPALBIO ART

Rassegna Internazionale del Lungometraggio

VIII EDIZIONE
25/7-13/8

LO SPIRITO DEL TEMPO

- Persepolis
- Tutta la vita davanti
- Juno
- Il cacciatore di aquiloni
- Gomorra

ANTEPRIME

- La fine del mare
- Anita

FILM DOC

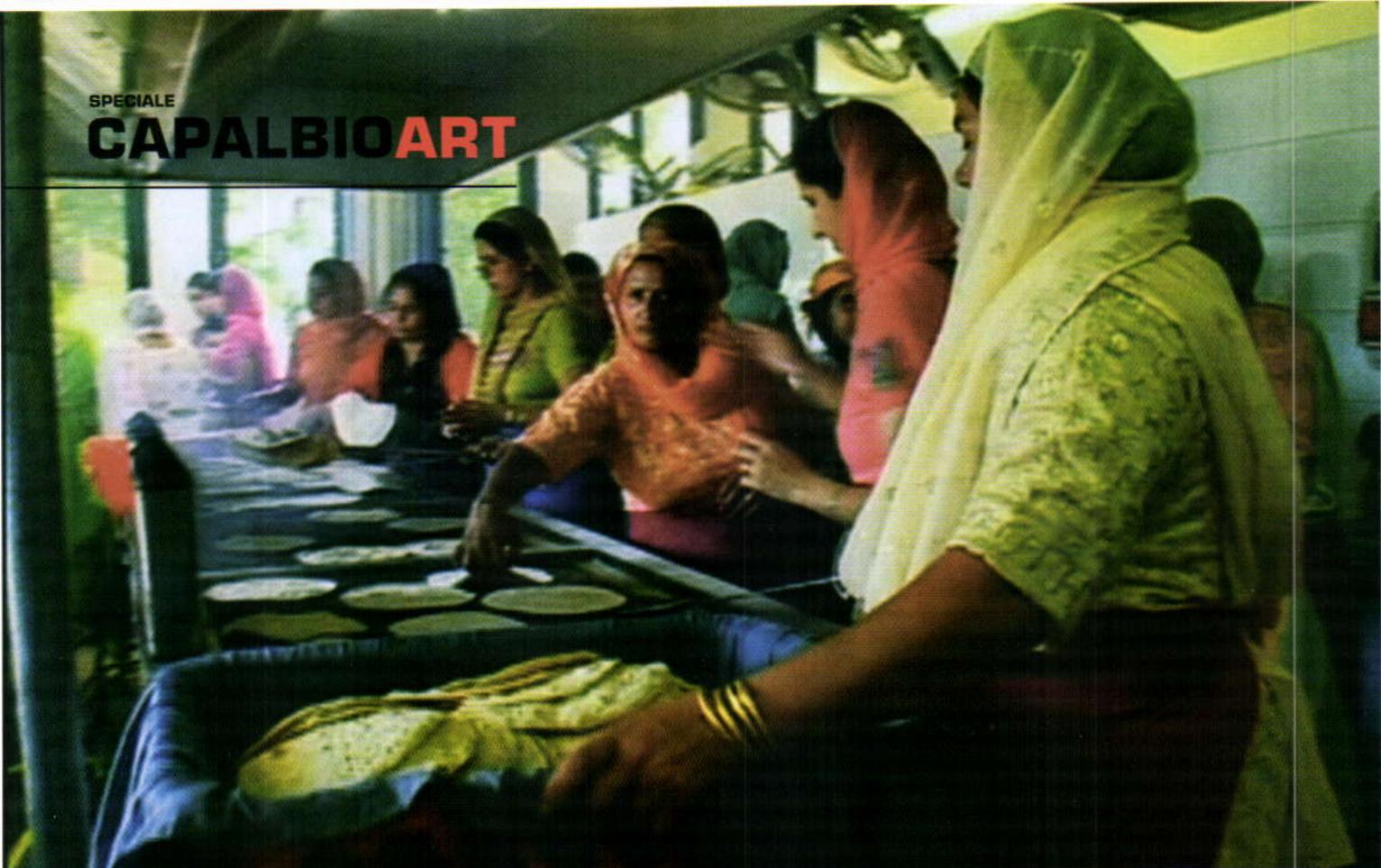
Il Cibo Dell'Anima

*Dall'Islam al buddismo: come
mangia
l'Italia etnica*

Interviste

*Hans-Hermann Koopmann
Nora Hoppe*

Capalbio - La Parguera 4 anteprime dal Portorico



IL CIBO DELL'ANIMA

di Luisa Antinori

Docufilm di Piero Cannizzaro

Il cibo, trait d'union tra natura e cultura, antico crogiolo dell'identità etnica, racconta la storia e racchiude le credenze degli uomini. Nelle tradizioni religiose il mangiare è nutrire il corpo, la mente e l'anima.

Il lavoro di Piero Cannizzaro "Il cibo dell'anima" è composto da sei "Storie", che illustrano lo specifico rapporto tra cibo e anima, tra corpo e spirito in religioni diverse.

Attraverso queste "Storie" si articola un discorso importante sulla memoria, che permette il mantenere le proprie radici e la propria identità individuale, etnica, culturale e religiosa, anche in un paese diverso da quello d'origine. L'intreccio tra ricordi personali e dettami religiosi permette la continuità temporale, sfondo dell'identità. Il cibo ha funzionato un po' da "grimaldello" per entrare in quelle comunità. Nei filmati le immagini passano da un livello onirico ad un livello di testimonianza, mentre le musiche realizzano un contrappunto raffinato e ricco di fascino che stimolano la curiosità e la riflessione.

Il film presentato a Capalbio si snoda attraverso quattro delle sei storie, le altre due sono: "Storie di Clausura", ambientato tra le colline nella provincia di Macerata, in un

convento di clausura delle monache benedettine, e "Storie Valdesi", che si svolge come un vero e proprio viaggio nel territorio valdese con alcuni personaggi della Val Pellice (Torino).

Storie Buddiste. Siamo in viaggio, dal finestrino scorrono colline, stagni, arbusti tra cielo, acqua e terra fino ad arrivare a Pomaia. Troviamo uno dei più grandi centri di tradizione tibetana. Nei fine settimana vi si svolgono prevalentemente attività didattiche residenziali, a cui partecipano persone di ambiti sociali, età, regioni diverse. A Pomaia c'è la colazione e il pranzo, non la cena. Il tempo recuperato serve per la meditazione, la preghiera, lo studio e il riposo.

Nel buddismo, ci dice Ghesce Campa Ghiatso, c'è il "cibo bianco", senza carne, cipolla e aglio, ma il cibo migliore rimane la concentrazione.

L'alimentazione a Pomaia è semplice e vegetariana, si segue una dieta mediterranea, si coltivano erbe medicinali, verdure, frutta in modo naturale. Ghesce Tenzin Tempel invita a prestare molta attenzione al cibo quando si mangia, è bene essere consapevoli di quanti hanno lavorato per avere quello che arriva sulla tavola.





Foto grande, festa tradizionale Sikh. qui accanto la cerimonia del ringraziamento buddista. Sotto donne islamiche al mercato e un ristorante Kasher del ghetto di Roma. Nel riquadro il regista con Nezha Elouafi.

Il cuoco della comunità, barese, racconta di antecedenti illustri, tra cui un monaco tibetano che scrisse: "Come raggiungere l'illuminazione lavorando in cucina". La cucina è meditazione, se gli si affianca la pratica altruistica, allora diventa una potente pratica spirituale.

Si assiste, poi, alla Cerimonia di Ringraziamento per la gentilezza dei maestri, che si tiene ogni quindici giorni. Si preparano torte speciali, che vengono benedette, offerte ai maestri presenti e a tutta la comunità. Una parte è lasciata agli spiriti che sono intorno, invisibili, per non renderli invidiosi. Ghesce Tenzin Temphele afferma che in Occidente l'interesse per il mondo esteriore è eccessivo, mentre c'è disinteresse per il mondo interiore, per la spiritualità. A Pomaia si offre l'occasione di una ricerca del proprio benessere, all'interno di un sistema in cui l'armonia e l'amore sono elementi fondanti. Ghesce Campa Ghiatso dopo pochi mesi le riprese del film-documentario, è venuto a mancare lasciando un grande vuoto nella comunità di Pomaia e tra i suoi discepoli sparsi in tutto il mondo.

Storie ebraiche. Le mura rinascimentali del ghetto di Roma fanno da cornice a Donatella Limentani Pavoncello che esordisce con: "E' importante ricordare quello che è avvenuto! Sia nel bene che nel male." Il racconto della nostra guida ci porta attraverso la storia del popolo ebraico: schiavitù sotto gli Egiziani, diaspora ai tempi di Tito, strutturazione del ghetto di Roma, detto anche serraglio degli ebrei, voluto dal papa Paolo IV Carafa. L'importanza dei piatti caratteristici, evocativi, propri delle ricorrenze, come quelli della Pasqua (Pesach) risulta chiara e inequivocabile. Sono pasti simbolici, ogni piatto serve per ricordare, specie per i bambini.

Il testimone di guida passa nelle mani di Marco Sed, ristoratore, che illustra tutte le prescrizioni che riguardano l'alimentazione in questa religione; sono regole antichissime, nelle quali s'intrecciano livelli igienico-sanitari e componenti spirituali molto intensi: è puro chi rispetta le regole della kosheruth. La distinzione tra ristorante kosher a base di latte e ristorante kosher a base di carne si fonda sul dettame: "Non mangerai il capretto nel latte della madre".

Sorprendente è l'aria mediorientale che si respira, le immagini del ghetto di Roma si sposano con musiche e canti ebraici. E' una giornata passata nel ghetto di Roma dall'alba al tramonto, attraversata da un'emblematica passeggiata del rabbino emerito Elio Toaff.

Storie dell'Islam. Siamo in un sogno, suoni, luci e immagini richiamano atmosfere da harem. Ci ritroviamo a Torino! Passiamo dal mercato di Porta Palazzo a ristoranti marocchini, a forni e a pasticcerie gestite da islamici.

E' il Ramadan, mese di digiuno, ma anche di festa, si digiuna da mattina a sera, ma "quando non distinguerai un filo bianco da un filo nero" dice il Corano il digiuno può essere interrotto. Allora ci si incontra, è festa, si condividono piatti tradizionali, tra cui molti dolci che aiutano a sopportare il giorno successivo. Il digiuno è uno dei cinque pilastri della pratica dell'Islam dice l'imam Abdeaziz Khounati, nel Corano c'è scritto: "digiunare e risanatevi". Nesa Elouafi parla di chi e di quando si può rompere il

digiuno. In questo mese sacro il rapporto corpo-spirito attraverso il digiuno può aspirare alla purezza. "Il divieto marca la frontiera tra purezza e impurità" dice Khaled Fouad Allam.

Abdeaziz Khounati afferma che il cibo può avvicinare i popoli tra di loro, così come Nesa Elouafi dice che il cibo apre al dialogo e rompe il silenzio, un detto musulmano recita: "Per avvicinare un uomo devi avvicinare il suo stomaco", "il cucinare è un'opera legata alla seduzione e all'amore". I piatti che scorrono via via nelle immagini sono molto colorati e succulenti. E' un tripudio di kebab, di cous-cous conditi in mille modi e presentati in modi semplici, ma articolati.

Storie dei Sikh. Acqua, terra, vegetazione.siamo nella bassa reggiana, ci guida un giovane sikh, in Italia da 8 anni e mezzo. I Sikh provengono dal Punjab, una regione dell'India molto fertile. Hanno un rapporto con l'agricoltura e l'allevamento del bestiame caratterizzato da rispetto e conoscenza. Sono vegetariani, uccidere gli animali è troppo "oneroso". Per un Sikh "avere un proprio orto è un sogno". D'altra parte averlo significa coltivare quelle verdure indiane che non si trovano in Italia.

Si arriva alla "Festa della Nascita del Libro Sacro", una grande festa per i Sikh, tanto che arrivano al tempio dai dintorni. Nella religione Sikh per arrivare a Dio basta gioire nella vita. Nel tempio si prega, e poi si mangia insieme, seduti a terra, non ci sono caste tra i Sikh. I componenti della comunità, a turno, cucinano e servono. Al refettorio del Tempio può accedere chiunque, anche persone di altre religioni.; è un modo per mettere in pratica la fratellanza umana, l'ospite è come un dono divino e gli è riservato il cibo migliore.

Mi piace chiudere con una riflessione del regista Piero Cannizzaro: «Capire, incontrare l'altro è tanto più importante in una società complessa, multietnica e attraversata da tensioni come la nostra. Il cibo non solo facilita l'incontro ma è un modo facile e diretto per capire molto di una cultura». Nelle sue parole e nelle sue immagini vi è un profondo rispetto dell'altrui diversità e il senso di una vera laicità.





NIDO NUDO

Intervista a Hans-Hermann Koopmann

a cura di Elisa Resegotti

Artista e biologo, quale è nato prima?

Sin dagli anni della scuola sono stato attratto dalle arti e mi sono presto avvicinato alla pittura. Poi, dopo aver conosciuto Beuys ed essermi lasciato coinvolgere profondamente dal suo lavoro, ho iniziato una ricerca personale per collegare la creazione artistica con le scienze naturali e ho abbandonato gli studi umanistici per laurearmi in biologia. Penso che se dovessi scegliere un mio motto sarebbe: conosci come uno scienziato e gioca come un artista.

Cosa vuoi suscitare in chi guarda le tue opere?

Vorrei riuscire con i miei lavori a stimolare ad una percezione estetica della realtà. A livello concettuale ancora più importante per me è collegare e giocare alla Duchamp sulla relatività e la conoscenza in assoluto: l'opera è un'altra realtà. Un trittico realizzato nel 2001 si intitola Forse il sogno ci sta sognando? volevo sottolineare che talvolta la realtà è così fantastica che in certi momenti si può aver paura di perdere il senso, o per lo meno il controllo razionale. Penso che un mio lavoro sia riuscito quando tocca, anche se a livelli diversi, idee percepibili da tutti, come gli archetipi.

Quali opere presenti al Castello per CapalbioArt?

Il mio percorso e in particolare gli ultimi lavori riflettono l'esigenza di inte-

grare arte e scienza, tempo e spazio. Nidonudo e Into the white open sono opere sempre in progress. Si trasformano in installazioni diverse a seconda degli spazi e dei linguaggi che utilizzo. nidonudo è una scultura organica alla quale faccio attraversare vari stadi, la annullo con il bianco e poi la reinvento come oggetto di richiamo che induce a riflettere sulla sua prima natura. Into the white open è un lavoro in video, una finestra del tempo trasformata in un'opera astratta e contiene vari segmenti girati in luoghi diversi e poi elaborati: i dettagli naturali diventano creazione artistica.

Recentemente hai partecipato ad una mostra collettiva La memoria dell'acqua. Questo titolo cosa ha che vedere con quello che fai?

È strettamente legato a studi scientifici, un fisico giapponese ha dimostrato che i cristalli dell'acqua se sciolti e poi ricongelati riassumono la stessa forma: è uno spunto incredibile per un artista. Finora ho realizzato una video installazione che ho presentato alla mostra di Argenta di Ferrara, ma sento che non ho esaurito l'argomento!

Hans-Hermann Koopmann nasce a Varel in Germania nel 1961 e studia a Berlino. Artista multimediale, dal 1999 vive e lavora in Italia. Le sue opere si trovano presso collezionisti privati in Germania, Italia, Francia, Gran Bretagna, Olanda, Svizzera, Iran e Stati Uniti.

• www.hhkoppmann.com

La fine del mare

Un film di Nora Hoppe

Intervista con la regista di Elisa Resegotti

Il tuo film potrebbe essere una possibile metafora di quello che abbiamo chiamato nel titolo della Rassegna "Lo spirito del tempo" (il nostro)?

"La fine del mare" parla di frontiere, di rifugiati, del traffico umano, forma contemporanea dello schiavismo, e mette in rilievo l'isolamento e l'emarginazione non solo di individui, ma anche di culture intere. Oggi la mondializzazione, il consumismo sfrenato, gli affanni del quotidiano ci lasciano poco tempo e poco spazio per cogliere ed accogliere altre vite diverse dalle nostre. L'ironia è che proprio la comunicazione ad alta velocità ci sottrae disponibilità per il vero contatto umano. Credo ancora nei piccoli miracoli degli incontri fortuiti e ho voluto raccontarne uno.

La luce... Il colore prevalente della bellissima fotografia del film è un blu-grigio metallico... gli spazi in cui si muovono i protagonisti sono per lo più vuoti... parlano ognuno una lingua diversa... quale è la metafora che vuoi trasmettere con questa scelta stilistica?

La luce, bella e sempre effimera, ci fa ricordare che le nostre vite sono brevi. E che si lascia meglio contemplare e ammirare quando emerge da un gran buio. Due lucine lontane in un mare scuro, così immagino i due protagonisti. Perduti, feriti, disperati, ma anche struggenti nel ritrovarsi per caso nelle tenebre.

E l'oscurità può essere bella... perché lascia vagare, spaziare, immaginare...

E questo vale anche per il Vuoto. Per me, l'oscurità e il vuoto sono essenziali per il cinema – non solo come mezzo per dar "spazio" allo spettatore per entrarci dentro con le sue reazioni, emozioni, contemplazioni... ma anche perché è nel regno del vuoto che si trova la fonte del dramma e l'enigma della vita; da qui le genesi e le trasformazioni effettive. Tutto il resto - il concreto, il visibile – mostra solo il risultato. Il blu poi è comunque un blu con un pizzico d'arancione, freddo con un po' di calore che viene esaltato per effetto di contrasto. Artisticamente l'ispirazione più forte viene dal pittore danese del novecento, Vilhelm Hammershøj, dove luce e silenzio evocano stati d'animo senza tempo.

Perché Trieste? Cosa rappresenta per te questa città?

Trieste è una città magica nel regno del "vuoto"... Tanti la chiamano "la città di nessuna parte"... Benché crocevia di culture diverse e perno di trasformazioni storiche, è sempre stata al limite e ha rappresentato il limite. Nei suoi vicoli spazzati dalla bora, nei palazzi derelitti e nel Porto Vecchio ormai abbandonato, ci scorgo uno strano Vuoto dinamico, visitato dal vento o da qualche fantasma. Trieste non evoca né un inizio né una fine.

Nora Hoppe, nata a New York City, cresciuta nel Suriname, ha vissuto a Londra, Roma, Monaco, Parigi, Rotterdam, San Pietroburgo, Aix, Berlino. Dopo studi universitari di pittura e teatro ha lavorato in vari settori della produzione cinematografica, scritto sceneggiature e realizzato i film: "Brief Gardens/Giardini sfumati" (15 min. b/n, Russia-NL, 1994); "The Crossing/La traversata" (91 min. colore, NL-D-DK, 1999); "La fine del mare" (109 min., colore D-F-I, 2007).



Todor (Miki Minoylovic), Nilofar (Diana Dobрева) e Aurelio (Luigi Maria Burruano) nella scuola rifugio

Sinossi del film

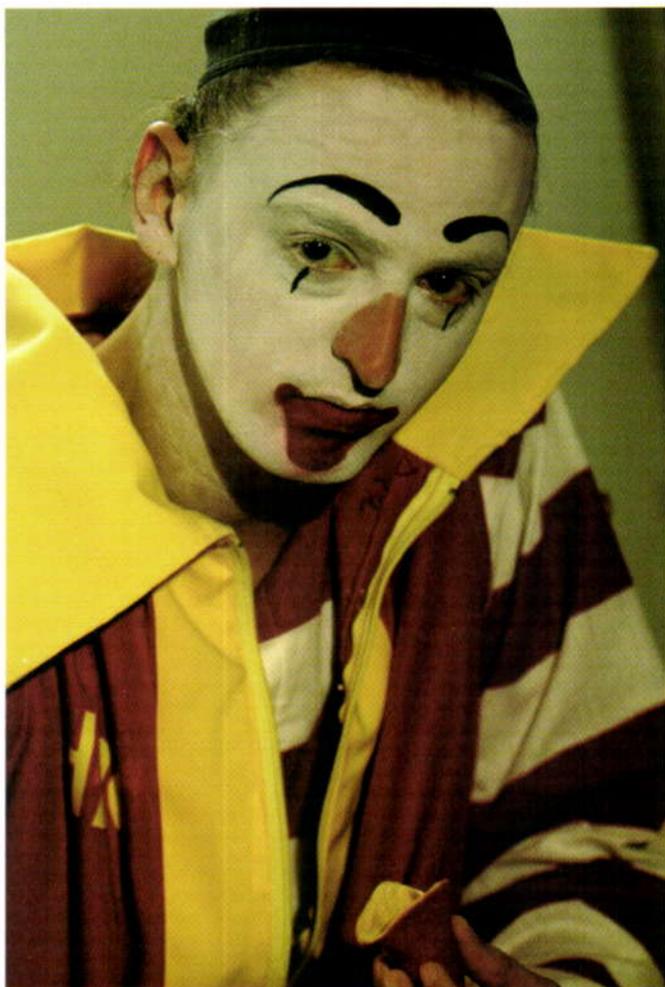
Todor viene dalla Serbia e fa piccolo contrabbando lavorando al porto di Trieste. Un giorno accetta di trasportare una casa insolitamente voluminosa. Solo, in mare aperto, scopre che contiene il corpo inanimato di una giovane donna. Todor decide di non portare a termine la consegna e di nascondere quel pacco umano che finirà per cambiargli la vita.

CAPALBIO - LA PARGUERA

Quattro anteprime di film portoricani

"L'arte non conosce frontiere, non guarda ideologie e neanche pensieri; l'arte è quel secondo in cui ci si sente coinvolti da profonda emozione..." - così Sigrid Llavina - organizzatrice del primo Festival di Lungometraggi Italiani in Portorico - nella presentazione di uno degli eventi di "Aspettando Capalbioart-LaParguera". L'idea è di proiettare durante il mese di Agosto,

sia a Capalbio che a La Parguera, pellicole dei due paesi. Quelle proiettate a Capalbio sono delle anteprime per l'Italia, avendo solo partecipato a Festival, ma mai proiettate nelle sale. Il pubblico di Capalbio avrà perciò il piacere di conoscere uno spaccato di una produzione cinematografica poco nota in Italia.



EL CLOWN

Regia: Emilio Rodríguez Vázquez

Sceneggiatura: Emilio Rodríguez Vázquez, Pedro Adorno

El Clown è la storia di Xavier del Monte, un pagliaccio di un piccolo circo di paese che, stanco della sua povertà, un giorno decide di allontanarsi dalla sua famiglia per approfittare dell'opportunità che potrebbe avere facendo l'"Hot Dog Clown", immagine pubblicitaria di una catena di fast-food, specializzata in hot dogs. La fortuna è immediata! Ma poi comincia a sentire nostalgia dei veri valori della vita; i suoi cari, i suoi vecchi amici, il calore umano che sentiva nel circo di Don Marcos Mazó "Tomate", nel municipio di Guayama...

CAYO

Regia: Vicente Juarbe

Sceneggiatura: Ineabelle Colón, Pedro Muñiz

Cayo è la storia di tre amici, due ragazzi ed una ragazza, che devono affrontare le avversità della vita. Il loro legame, spezzato da circostanze fuori dal loro controllo, si ricrea quando il destino li fa incontrare di nuovo come tre persone completamente diverse. Il film è ambientato a Culebra (Puerto Rico).

MALDEAMORES

Regia: Carlos Ruíz Ruíz

Mariem Pérez Riera co-director

Sceneggiatura: Jorge González

Produzione: Benicio Del Toro

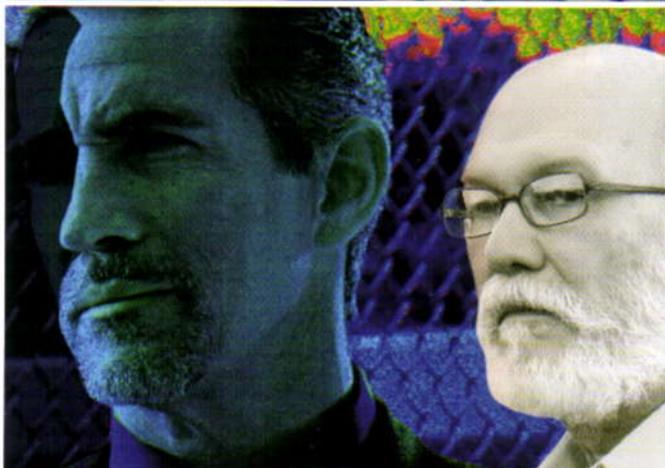
Un viaggio attraverso gli aspetti più disincantati dell'amore, con personaggi riflessivi e situazioni capaci di dimostrare anche quanto intenso e allo stesso tempo imperfetto possa essere l'amore. Tante storie e altrettanti personaggi ai quali Taormina e il Taormina Film Fest hanno portato indubbiamente un "pieno" di fortuna, forse grazie anche alla presenza di Benicio Del Toro, un futuro "Che" per il film di Soderbergh.

ANGEL

Regia: Jacobo Morales

Sceneggiatura: Jacobo Morales

Dopo 15 anni di carcere federale Mariano Farias ingaggia Juan Miranda per provare la sua innocenza nell'omicidio di sua moglie incinta. Miranda è un avvocato di quartiere alcolizzato ed in pensione. Nel frattempo Angel Lugo, il corrotto capitano della polizia responsabile dell'incarcerazione di Farias, cerca di intralciare le indagini...



Gli eventi da non perdere

Il meglio dell'ottava rassegna di Capalbioart

25 luglio

Castello Aldobrandesco (cortile) - ore 19.30

Presentazione della rassegna e tavola rotonda sul tema: **"Lo Spirito Del Tempo"** con la partecipazione di opinionisti, giornalisti, corrispondenti di quotidiani, registi e psicanalisti.

26 luglio

Piazza dei Pini - ore 21.00

Inizio delle proiezioni con l'anteprima assoluta **"La Fine Del Mare"** di Nora Hoppe. Presenta l'attore Luigi Maria Burrano e Luigi Lo Cascio.

1 agosto

Piazza dei Pini - ore 21.00

Docufilm **"Il Cibo Dell'Anima"** di Piero Cannizzaro, sulle tradizioni etnogastronomiche delle comunità islamiche, ebraiche, buddiste e sikh in Italia. Verrà offerto un buffet di cibi etnici.

2-3 agosto

Piazza dei Pini - ore 21.00

Serate dedicate ai più piccoli con ingresso gratuito. Proiezioni di cartoon a cura di Cartoon Network e Boomerang.

4-5-6 agosto

Piazza dei Pini - ore 21.00

Antepreme dei film portoricani per il ciclo Capalbio - La Parguera. Prima della proiezione dimostrazione di danza sudamericana con partecipazione del pubblico.

... e inoltre

Tutte le sere prima di ogni proiezione a Piazza dei Pini **"angolo aperitivo"** con degustazione gratuita di vini locali.

Altri film in programma: Il Cacciatore di Aquiloni, Tutta La Vita Davanti, Juno, Fine Pena Mai, Persepolis, Il Divo, Gomorra, Caramel, Irina Palm, I Vicerè, Anita.

dal 16 al 18 agosto

Spiaggia de "La Dogana" (loc. La Graticciaia)

Proiezione con schermo direttamente sulla spiaggia di **"Into The Wild"**, **"Non è Un Paese Per Vecchi"**, **"Shine A Light"**.

Per ulteriori informazioni:

Comune di Capalbio

0564.897726

Uff. Stampa: Silvia Di Marzo

silvia.dimarzo@libero.it

06.5086869



eidos

ISSN 1824-8713



9 771824 871008