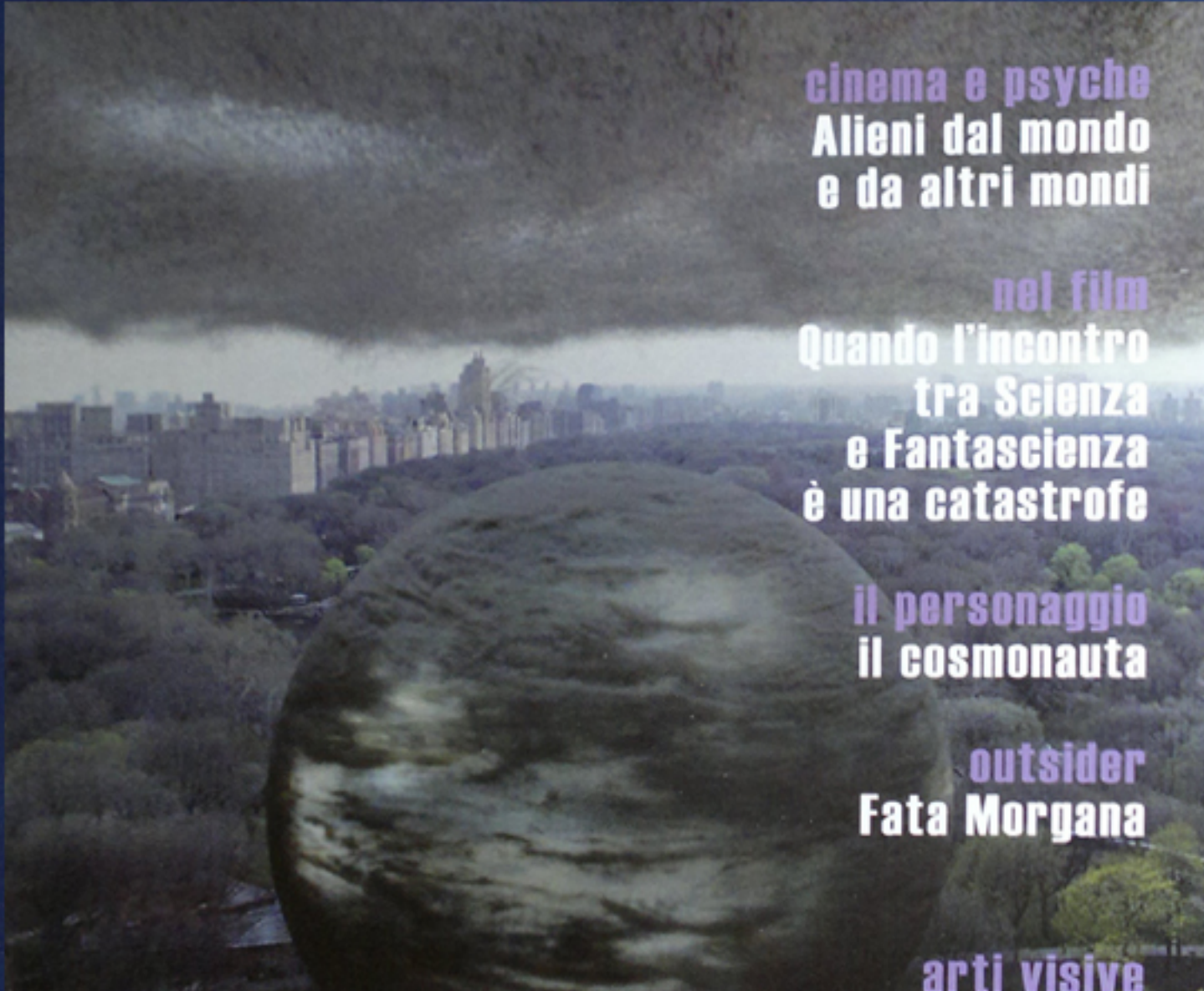


epidos

cinema psyche e arti visive

cinema scienza e fantascienza



cinema e psyche
Alieni dal mondo
e da altri mondi

nel film
Quando l'incontro
tra Scienza
e Fantascienza
è una catastrofe

il personaggio
il cosmonauta

outsider
Fata Morgana

arti visive
Fabrizio Fontanelli
Marco Fedele di Catrano
Alessia Parenti



41°54'20.07" 12°28'31.33"

**COORDINATE DI ETICA
METROPOLITANA**

19 racconti per una Roma diversa



**MAKE
NOISE**

MAKENOISE. L'ARTE LIBERA CHE FA RUMORE.

eidos

cinema psiche e arti visive

cinema scienza e fantascienza

a cura di A. Angelini ed E. Ferreri

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

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale di Roma n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

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 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Emanuela Ferreri, Simone Mangoni, Barbara Massimilla, Lidia Tarantini, Fabio Troncarelli.

Hanno collaborato in questo numero: Leonardo Angelini, Simona Argentieri, Felipe Bermejo, Luisa Barbato, Eleonora Battistel, Paolo Boccarda, Lulù Cancrini, Giorgio Caputo, Ernesto Maria Elona, Fabrizio Fontanelli, Paolo Izzo, Giuseppe Riefo, Francesco Salina, Adamo Vergine.

Ufficio stampa

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

Progetto grafico e impaginazione

Silvana Chiozza
silvana@chiozza.com

Stampa

Ugo Quintily s.p.a.
Via E. Ottolani 149/151 - Acilia (RM)

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

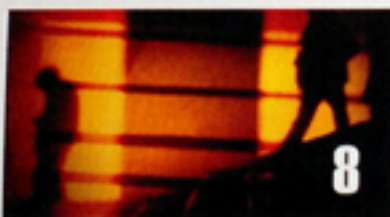
Sostengono il progetto **eidos**:

Paolo Aste, 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 Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzì.

sommario

novembre 2009/febbraio 2010

- | | | | |
|----|--|----|--|
| 4 | editoriale
Cinema scienza e fantascienza
di A. Angelini | 38 | film doc
Il tempo e lo spazio
dell'animale chiamato uomo
di L. Barbato ed E. Ferreri |
| 6 | cinema e psyche
Alieni dal mondo
e da altri mondi
di S. Argentieri
Effetti speciali
con anima tronica
di L. Falcolini | 42 | outsider
Fata Morgana
di L. Barbato ed E. Ferreri |
| 14 | nel film
cinema scienza e fantascienza
District nine
di E. Battistel
Cinema cubano
di F. Salina
Cinema fantascientifico
spagnolo
di F. Bermejo
Quando è una catastrofe
di S. Mangoni | 44 | arti visive
Orogenesi
di F. Fontanelli
A(s)tratti confini
di L. Angelini
Il coraggio dell'immagine
di A. Vergine |
| 22 | il personaggio
Il cosmonauta
di F. Troncarelli | 56 | film corto
La città nel cielo
di G. Caputo |
| 26 | film cult
Nirvana
di P. De Silvestris
Svegliati Neo!
di P. Boccarda e G. Riefo | 58 | sopra le righe
Lie to me
di L. Cancrini |
| 31 | l'altro film
Lo spazio bianco
di B. Massimilla | 60 | esperienze
ETNA
di L. Tarantini |
| 36 | la suggestione
Il senso di Maja
di E. M. Elona | 62 | eidos-news
Una Venezia autentica
di B. Massimilla
Il mio paese, gli invisibili
di P. Izzo
Coordinate di etica
metropolitana
Recensioni |



nel prossimo numero
cinema e amore

Film Cult: Jules e Jim
Arti Visive: Sculture Nomadi



La fantascienza è la mitologia contemporanea; è ciò che meglio si presta per indagare gli archetipi della contemporaneità. Ombre, proiezioni e fantasie che trovano le loro incarnazioni negli alieni, nei robot, nelle saghe spaziali e nelle altre espressioni del genere.

D'altro canto, se si esclude il genere documentaristico, al cinema anche la scienza tende a diventare fantastica e ad avvicinarsi alla fantascienza. Basti pensare a quei film dedicati a plausibili situazioni, come il rischio epidemico in *Virus letale* (1995), dove la scienza diviene uno strumento prometeico di riscatto, contro la sciagura imminente. Tuttavia, in senso strettamente psicologico, c'è una differenza tra fantastico e fantascientifico. Il cinema fantastico chiede una rinuncia alle nostre, più o meno realistiche, convinzioni scientifiche, poiché tratta di cose che non esi-

stono e non possono esistere; quindi non richiedono alcuna spiegazione. Invece, il cinema di fantascienza si proietta psicologicamente nell'universo, così come riteniamo di poterlo conoscere.

La fantascienza vorrebbe *spiegare*, anche se in modo solo formalmente scientifico, ciò che propone. In senso estremamente astratto, si è indotti a credere che la vicenda filmica fantascientifica potrebbe o potrà accadere; che nulla idealmente si oppone, alla luce delle conoscenze contemporanee, rispetto alla possibile realizzazione di ciò che accade sullo schermo. A ben analizzare, è solo una convinzione psicologica, non basata su fatti scientificamente concreti ma, cinematograficamente, è sufficiente per distinguere il genere fantascientifico dal fantastico, dall'horror e da tutto il resto. Una ennesima prova dell'immenso potere



Cinema scienza e fantascienza

di Alberto Angelini

In copertina e qui sopra le foto sono tratte dal film *Ultimatum alla terra*

delle emozioni, nei confronti della realtà.

Nell'esperienza della fantascienza, come in ogni situazione filmica, si esprimono potentemente i meccanismi dell'identificazione e della proiezione. Ciò avviene particolarmente nella tematica dell'alieno che, sia come singolo individuo, sia come comunità organizzata, viene rappresentato, tranne rarissime eccezioni, come una minaccia pernicioso per l'umanità. A partire da storici film, come *La guerra dei mondi* (1953), o la serie di *Alien*, degli anni settanta e ottanta, fino alle pellicole contemporanee, assistiamo prevalentemente a fenomeni proiettivi, ovvero ad aggressioni portate da esseri somiglianti a rettili, insetti e via dicendo. Sul piano psicoanalitico, è ipotizzabile che queste intenzioni violente e aggressive trovino origine nella sfera dell'inconscio. Questo tipo di proiezione si sviluppa in due fasi. In un primo momento, presentando gli alieni come entità assolutamente diverse dagli esseri umani, biologicamente e nella forma, si attua una totale estraneazione dai medesimi, ovvero dagli oggetti della proiezione. Per ottenere questa estraneazione si accentuano quegli aspetti non umani che sottolineano la *estraneità biologica*; da cui l'abbondare delle citate forme di insetti e rettili che sottolineano la *non appartenenza* alla specie umana. Ciò fatto, quando lo spettatore è convinto che non ha nulla in comune con loro, si possono attribuire agli alieni tutte le caratteristiche violente che si vuole. È il secondo momento del processo proiettivo, in cui viene lanciata sugli extraterrestri l'aggressività emergente dalla sfera inconscia.

Rarissimamente, l'alieno può essere descritto positivamente, come accade nello storico *Ultimatum alla terra* (1951); dove, non a caso, è fisicamente identico a noi e propone mete elevate, come la fine della corsa agli armamenti, ammonendo paternamente e anche minacciando chi non si vorrà adeguare. Sempre in casi molto rari, come ne *L'uomo che cadde sulla Terra* (1975) e nel recente *District 9* (2009), l'alieno è presentato come una figura problematica, che riflette i conflitti e le ambivalenze che ci appartengono. In questi ultimi casi, la tematica dell'alieno è usata, artisticamente, per riflettere su problemi squisitamente umani.

Ricordiamo che i meccanismi psicodinamici dell'identificazione e della proiezione operano contemporaneamente.



Bisognava avere il coraggio di osare, di trattare le diapositive con quei liquidi impropri perché virassero verso quei colori che nella mia mente si erano posati sulle cose osservate, posati al loro interno, non sulla loro superficie. Processo irreversibile, liquido sbagliato perché non corretto per lo sviluppo delle diapositive; sbagliato perché diverso, ma forse capace di comunicare più di ogni corretta definizione il respiro nascosto di cose, esseri viventi e perché no, il silenzio stesso della vita. Nell'attesa della scoperta lasciare che il tempo scorresse, accettare l'attesa. Procedere senza verifica, senza il continuo monitorare la perfetta riproducibilità dell'immagine come avviene nel digitale, senza l'usa e getta immediato, del piacere e del non piacere; accogliere una prova, un risultato quasi dal caso. In questa non prevedibilità forse il desiderio di opporsi a questo delirio di controllo che su cose ed eventi sembra stabilizzarsi come metro di potere, nella manipolazione di una realtà che non sembra poterci sorprendere più in nulla: esseri umani e cose, cibo, diventano risultati di laboratorio, non più forme permeate di un loro mistero da rispettare, ascoltare, carpire, ritrarre, sentire. Poter ritrarre in modo svincolato dalla buona fotografia, attraverso contorsioni della tecnica e utilizzo di effetti: cross processing (impiego nello sviluppo delle diapositive del C-41 al posto dell'E6), doppie e triple esposizioni in ripresa e da proiezione, inquadrature scenterate, sfocamento, mosso, falsamento delle prospettive. E lasciare che l'immagine risalga da sola alla coscienza affettiva.

Daria Morucci

eidos ringrazia Daria Morucci per la gentile concessione delle sue fotografie in Editoriale e nelle rubriche Cinema e Psiche e Suggestione.

Esiste una dialettica psichica per cui, se da una parte, per effetto dell'identificazione, l'individuo diviene il personaggio del film, dall'altra, a causa della proiezione, il personaggio è lo stesso individuo.

Un altro classico filone della fantascienza è costituito dal tema dei robot e delle macchine pensanti. Che siano o no dotate di forme antropomorfe, esse psicologicamente rappresentano quel caratteristico timore che prende profondamente tutti gli esseri umani, quando hanno paura di perdere il controllo sui propri istinti e sulle proprie forze interne. Il robot è un essere dotato di enorme forza e intelligenza; ma proprio per questo deve obbedire. Cosa accadrebbe, se queste energie si manifestassero in forma incontrollata, senza alcun codice, senza rispettare le *Tre Leggi della robotica**, ideate dal grande scrittore Isaac Asimov, a immaginaria salvaguardia del genere umano? E' ciò che accade in *2001: Odissea nello spazio* (1968), quando il calcolatore che guida una nave spaziale verso Giove, viene disinnescato, avendo deliberatamente attentato alla vita dell'equipaggio e muore recitando una filastrocca infantile. Anche in *Io Robot* (2004) ci troviamo di fronte ad un robot deviante dalle tre leggi e mortalmente pericoloso per gli esseri umani; un pericolo che cesserà solo con la restaurazione delle leggi della robotica, a protezione dell'umanità. Sono vicende che riecheggiano il timore che noi stessi abbiamo per le energie presenti nell'inconscio: immense e senza regole. E' la socializzazione individuale che ci impone l'acquisizione e l'accettazione di precise norme. L'equivalente delle leggi della robotica per i robot. L'alternativa fra obbedienza e timore della distruzione è presente anche nello sviluppo individuale umano; ma ogni volta che l'individuo si sottomette alle regole rinuncia, in parte, a soddisfare il nucleo istintuale. Il robot simbolizza un conflitto antico quanto la civiltà e rappresenta le estreme conseguenze del possibile predominio di una delle due forze sull'altra. In esso si tende ad un estremo dove, mitologicamente,

la misura e la freddezza apollinea si devono imporre completamente all'io dionisiaco.

Poiché la fantascienza può essere usata come un ambiente in cui collocare una commedia o un dramma, i generi fantascientifici sono tanti quanti possono essere gli spunti narrativi. Viaggi nel tempo, mondi paralleli, guerre spaziali, imprevedibili evoluzioni biologiche e via dicendo. Tuttavia, generalizzando, si deve constatare una buona frequenza nella comparsa di film catastrofici; anche se le catastrofi hanno origini disparate.

In senso psicoanalitico, le ipotesi negative abbondano perché le idee di sofferenza e di catastrofe appartengono al concetto stesso di progresso civile. Come se la civiltà e la conoscenza non possano separarsi dalla dolorosa idea inconscia di restaurare un benessere scomparso con la perdita del primitivo oggetto d'amore.

Visitando la mitologia contemporanea, troviamo sempre Prometeo. Egli è l'eroe archetipo del principio di prestazione, che è la forma storica del principio di realtà; ma questo eroe civilizzatore, ribelle contro gli dei, simbolo del progresso e dello sforzo incessante di dominare la vita, paga con pene eterne la sua iniziativa. Egli rappresenta la metafora di quel peccato originale dell'intera umanità che si concretizza nella curiosità scientifica. In lui la maledizione e la benedizione, il progresso e la sofferenza vivono e restano inestricabilmente legati •

*Tre Leggi della robotica

- I. Un robot non può recar danno a un essere umano né può permettere che, a causa del proprio mancato intervento, un essere umano riceva danno.
- II. Un robot deve obbedire agli ordini impartiti dagli esseri umani, purché tali ordini non contravvengano alla Prima Legge.
- III. Un robot deve proteggere la propria esistenza, purché questa autodifesa non contrasti con la Prima e con la Seconda Legge.

(Manuale di Robotica, 56a Edizione - 2058 d.C.)

Alieni dal mondo e da altri mondi

di Simona Argentieri

Alla fine degli anni quaranta, nella cittadina di Santa Rosa in California, vive Ed Crane (Billy Bob Thornton), modesto aiuto barbiere, marito tradito che finge di non sapere e trascina passivamente una piatta esistenza senza ribellioni e senza passioni: è *"L'uomo che non c'era"*, eroe negativo protagonista del raffinato e fortunatissimo film di Joel e Ethan Coen del 2001.

In una sequenza apparentemente marginale, una vicina di casa bussa alla porta per confidargli la sua angoscia: è terrorizzata dall'incombere di una invasione degli extra-terrestri ed è convinta della segreta connivenza di tutte le "autorità", ma nessuno le vuole credere.

E' il modo conciso e acuto con cui gli autori del film evocano, dietro le paure depressive del periodo post-bellico, il clima paranoico che circolava in America al tempo della guerra fredda; quando "gli alieni" rappresentavano, con sbrigativa metafora, la minaccia sovietica, e piccoli deliri suburbani vedevano ovunque "comunisti" nascosti tra la gente comune.

La rilettura a posteriori dei tanti film di fantascienza di quegli anni, opere di prim'ordine, ma anche modesti prodotti di routine, illustra efficacemente il sotterraneo meccanismo collettivo di difesa dalle inquietudini socio-economiche ed esistenziali, espulse così in uno spazio esterno sconosciuto e ostile.

D'altronde, da sempre la fantascienza è luogo di proiezione delle nostre parti inquietanti, al limite psicotico dell'*unheimlich*: alieni, marziani, UFO, "cose da un altro mondo"; talora ammonitrici (come *Ultimatum alla terra*, del 1951) ma più spesso persecutorie, vendicative e distruttrici. E' singolare pensare a come, in precisa paradossale simmetria, il marxismo, nella linea della filosofia hegeliana, vedesse invece proprio nel capitalismo la causa dell' "alienazione" psicologica dell'uomo moderno.

All'ambiguo confine tra dramma civile e fantascienza si

colloca *Il pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, 1956), nel quale una comunità di coloni terrestri tenta di distruggere il mostro che abita il nuovo mondo; fino a quando si scopre che l'orrenda creatura non è che la proiezione dell'inconscio megalomane dello scienziato (Walter Pidgeon). Sono evidenti gli influssi psicoanalitici entusiasti ed ingenui dell'epoca, che condizionano il tragico finale nel quale la salvezza dalla minaccia coincide con l'autoannullamento del professore.

L'uomo che non c'era, giustamente celebrato da critica e pubblico, è un piccolo capolavoro di "falso d'epoca"; una rivisitazione del glorioso *noir* degli anni cinquanta, nutrito di molta cultura non solo cinematografica, pieno di riferimenti impliciti ed espliciti, di citazioni come quella delle angosce persecutorie proiettate sui marziani. A mio avviso, la complicata ma legittima operazione compiuta dai fratelli Coen -autori a tutto tondo (soggetto, sceneggiatura, produzione, regia, perfino la preziosa fotografia sotto pseudonimo)- è però quella di aver gettato un ponte tra la cupa cifra depressiva del *noir* americano e le angosce esistenziali tutte europee dell'alienazione.

Il referente occulto letterario e cinematografico de *L'uomo che non c'era* è infatti a mio parere *Lo straniero* di Albert Camus, tradotto da Luchino Visconti nel 1967 in un film bello e intenso (a suo tempo maltrattato incomprensibilmente dalla critica) con una superba interpretazione di Marcello Mastroianni. Non a caso -come molti studiosi di cinema hanno notato- un personaggio quasi immancabile del *noir* americano è un ambiguo *straniero*; colto, intelligente, ma con un passato misterioso e infido. (Spesso, in ragione dell'immigrazione causata dal nazismo di gente dello spettacolo di origine ebrea, secondo l'asse Vienna-Berlino-Hollywood, lo straniero parla con accento tedesco).

I fratelli Coen -maestri del sincretismo- stabiliscono così un ardito ma non arbitrario collegamento tra due contesti psicologici e culturali apparentemente remoti: la raffinata corrente del pensiero filosofico francese dell'esistenzialismo e l'oscuro dramma dell'America del dopo guerra. D'altronde, il termine stesso di *noir* è importato dalla Francia, e fin dalle origini questa inconfondibile cifra stilistica attraversa nei due sensi l'oceano con rivalità, rimandi e profondi reciproci influenzamenti.

Vediamo così a confronto due tipi di "alienità": quella fantascientifica dei marziani, alieni per eccellenza provenienti da un altro mondo; e quella del mondo interno degli umani, le cui parti affettive sono escluse dalla circolazione intrapsichica e interpersonale. "Alienato" d'altronde è il termine raffinato per definire il folle.

Ed Crane e Mersault sono entrambi "stranieri a se stessi", incapaci di comunicare con le loro emozioni; entrambi tentano -invano- di vivificare le loro insignificanti esistenze con la sensualità di una figura femminile;

ed entrambi, loro malgrado, compiono un delitto che li trascinerà alla rovina.

Ma forse sono più importanti le differenze, a cominciare da quelle tecniche ed estetiche. Ne *L'uomo che non c'era* i Coen usano uno splendido bianco e nero, carico di ombre e penombre come dettano le regole del *noir*. (E' da segnalare a margine una curiosità: la distribuzione ha preteso per motivi commerciali anche una versione a colori, che mi fa pensare alle funeste tecniche di "ricolorazione" a posteriori delle pellicole; un oltraggio estetico che -nel caso dei *noir*- mi sembra un vero crimine contro l'identità stessa dell'opera).

Visconti invece ha ribaltato il gioco espressivo, scegliendo la fotografia sovra-esposta, dimostrando che il sole accecante può rappresentare altrettanto efficacemente l'alienazione e l'angoscia.

La divergenza sostanziale è però nello statuto della colpa e nella "malinconia" dei protagonisti.

Come abbiamo visto, la fantascienza mette in atto la soluzione proiettiva; e quando il "rimosso" torna sotto le vesti persecutorie del mostro alieno, la re-introiezione della propria parte distruttiva non produce integrazione, bensì un esito fatale.

Si può dire, nel linguaggio psicoanalitico, che i due "generi cinematografici" mettono in scena due diversi livelli della colpa: la fantascienza quello delle angosce persecutorie schizo-paranoidi, il *noir* quello del collasso nelle angosce depressive.

Nel classico *noir*, dramma popolare per eccellenza, abitano maschi perdenti, che tentano invano di sfuggire alla meschinità del loro destino tramite un crimine. Il castigo segue inesorabilmente il delitto, ma la colpa è più la conseguenza che la causa del fallimento; e il lieto fine è bandito in una sorta di collasso depressivo, più individuale che metafisico.

Non c'è alcuna ragione morale trascendente infatti a sancire la punizione di Ed Crane, assassino per caso restato impunito per il misfatto compiuto, che altrettanto casualmente viene condannato per un altro omicidio che non ha commesso, secondo una fredda logica impersonale maligna. Il cupo anti-eroe dei fratelli Coen, riconsegnato alla fine alla sua mediocrità, non espia, non si pente e non si ribella. La sottomissione finale non è segno di un'assunzione di responsabilità; è solo la resa a un destino che, secondo le leggi del *noir*, non è dato cambiare.

Nel personaggio di Ed è peraltro evidente quanto i modelli classici freudiano e kleiniano di "lutto e melanconia", "colpa e persecuzione" siano inadeguati per comprendere alcuni "stati" psicopatologici di "alienazione" moderna, connotati da un vuoto interiore di emozioni e di senso, da una compromissione dei livelli precoci, pre-rappresentativi dello sviluppo, che forse a torto continuiamo a chiamare depressivi.

Il Mersault di Camus/Visconti -per contro- è radicato nei





Titolo originale: *The man who wasn't there*

tormenti esistenziali; nella scia di Sartre, la sua alienazione non è una malattia, ma un dato costitutivo doloroso della condizione umana. La condanna alla pena capitale per l'arabo che ha ucciso senza ragione, subito dopo il funerale della madre, trascende il senso di colpa; poiché paradossalmente costituisce per lui l'opportunità di ritrovare l'amore per se stesso e per la vita, di poter compiere, tramite la sua stessa morte, il lutto per la morte della madre, in un momento struggente di estrema bellezza e rappacificazione con se stesso.

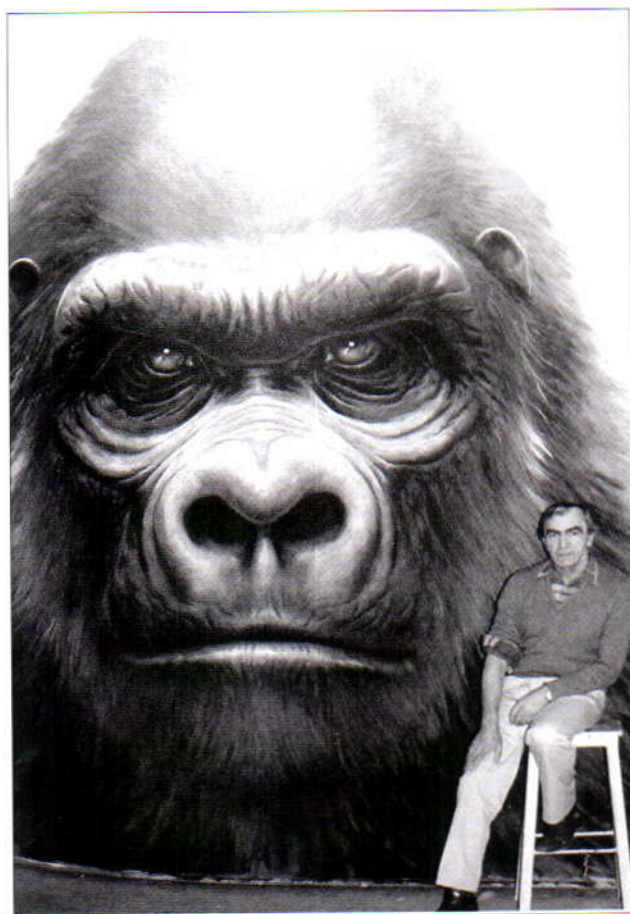
D'altronde, se Visconti era emotivamente e profondamente coinvolto, i Coen hanno invece confezionato un meccanismo perfetto, ma gelido, tutto di testa. Così come massimamente costruita -seppure pregevole- è l'interpretazione di Thornton, a cominciare dal trucco (qui appare bello e tenebroso, con una folta chioma ondulata alla Robert Ryan, mentre quasi non lo si nota in tanti altri film della sua lunga carriera)

Forse, la più suggestiva rappresentazione del malessere

della modernità, a metà strada tra il dramma esistenziale dell'alienazione e la patologia della depressione, ce lo offre il personaggio di Titta -una mirabile interpretazione di Toni Servillo nel film *Le conseguenze dell'amore* (Paolo Sorrentino, 2004)- raggelato in una tranquilla disperazione, relegato da anni in una solitaria stanza d'albergo sulle rive di un lago del nord come rappresaglia per un errore commesso all'interno della legge perversa di una organizzazione mafiosa. Anche Titta, in apparenza, cerca di riprendersi la vita invaghendosi di una giovane donna, realizzando uno stravagante crimine ai danni dei suoi persecutori; tuttavia il riscatto non è nell'amore, bensì nella ribellione a una colpevolizzazione esteriore e ingiusta (infatti regala il valigione dei soldi rubati a una vecchia coppia squinternata). Anch'egli alla fine muore, ma è riuscito a ricostituire un nesso deterministico di causa-effetto tra le azioni e le relative conseguenze, riprendendosi il ruolo di protagonista del suo pur terribile destino ●

Effetti speciali con anima tronica

di Lori Falcolini



Carlo Rambaldi davanti al suo dipinto di King Kong

Il sette maggio 1982, in un'anteprima oramai storica, a Houston luogo simbolo della perfezione tecnologica e della connessione con lo spazio, un applauso lunghissimo iniziò il viaggio trionfale di un film di fantascienza che lanciò tra le stelle del firmamento Hollywoodiano un personaggio magro e grinzoso, con la testa simile ad un periscopio, il collo lungo, la faccia un po' da gatto e la mascella larga. Il personaggio era *E.T.* (*E.T. L'Extra-Terrestre* regia di Steven Spielberg) la "creatura" più famosa di Carlo Rambaldi, un artista geniale le cui opere cinematografiche hanno impresso profondamente l'immaginario fantastico degli ultimi cinquant'anni.

Con *E.T.* Rambaldi ha conquistato l'Oscar per gli effetti speciali di un film tutto giocato su atmosfere incantate, suoni e luci -fin dalla prima scena- in cui il pubblico "incontra" l'extraterrestre sulla terra, di notte, anzi ne intravede le dita insolite e smisurate che gentilmente sradicano, sotto lo sguardo curioso di un coniglio, la pianta di un sottobosco umido e reso vivo da una fotografia nitida che ne rimanda tutto il profumo.

Con *King Kong* (regia di John Guillermin) -il film ma principalmente lo scimmione meccanico di tredici metri dalle reazioni "umane" che urla e si dimena nella giungla d'asfalto e che da solo regge il peso di un remake privo del mistero e dell'erotismo del film originale del 1933- Rambaldi ha vinto il primo Oscar della sua lunga carriera.

Un altro Oscar ha premiato la sua maestria per *Alien* (regia di Ridley Scott) un fanta-horror cupo ed esplosivo, non a caso in una scena cult l'alieno letteralmente esplode dal petto del suo ospite involontario tra schizzi di sangue e di terrore.

Rambaldi ha realizzato la testa dell'alieno -opera del pittore Hans Reudi Giger- concentrando nella perfezione "extraterrestre" della forma meccanica e nella sua originalità espressiva il significato profondo del personaggio. Anche tutti gli altri effetti speciali e i trucchi inquietanti di questo film riescono creativamente ad esplicitare la sceneggiatura che da una parte introduce con violenza lo spettatore in un mondo sconvolgente, dominato dalla paura perché sconosciuto; dall'altra parte lascia intravedere scenari futuri diversamente "alieni" grazie alla bellezza androgina eppure incredibilmente "terrestre" di Sigourney Weaver, l'unica superstite dell'astronave Nostromo.

"Gli attori meccanici devono essere convincenti", dice Rambaldi in un'intervista passata e ricorda che sul set del film "tutti coccolavano E.T. come un bambino, ci parlavano, gli facevano anche degli scherzi. Spielberg voleva sempre una nebbiolina sul set. Usavamo un gas un po' tossico che ci costringeva a stare con delle mascherine sul volto. Un giorno anche E.T. entrò in scena con la mascherina e tutti scoppiammo a ridere".

Il meccanismo che dà vita ed espressione a questi personaggi fanta-scientifici è un sofisticato sistema meccanico-elettronico, detto "animatrone", rivestito in lattice o altri materiali, in grado di compiere movimenti grandi ma anche minimi, come quelli che determinano l'espressività del viso. L'animatrone, in realtà per rendere nel cinema il movimento servono molti modelli meccanici con infiniti punti di movimento, può essere comandato a distanza per cui si muove "autonomamente" senza trucchi fotografici, proprio come si vede nei film; la sua realizzazione richiede competenze speciali che vanno dall'anatomia, all'ingegneria, alla chimica e alla fisica.

Per dare maggiore espressività fisica alle sue complicate creature Rambaldi ha fatto anche studi sull'articolazione dei movimenti nei quadrupedi e negli uccelli. Sue sono le ali meccaniche di Pygar -l'angelo cieco del film *Barbarella* (regia di Roger Vadim)- che si allargano con eleganza regale dalle spalle di John Philip Law. Questo attore è anche l'interprete di un altro film in cui ha collaborato Rambaldi, *Diabolik*; il regista era Mario Bava, maestro dell'Horror ed anche degli effetti speciali "made in Italy".

Ma la scienza non è tutto; ci vuole arte e soprattutto la capacità d'infondere nell'opera la "magia" del cinema. Non a caso gli effetti speciali sono nati sullo schermo con le illusioni fantascientifiche di Georges Méliès, un "prestigiatore" visionario capace di suscitare emozioni e meraviglia.

Per questo ancora oggi E.T. seduce teneramente mentre guarda lo spettatore dallo schermo con gli occhi smarriti eppure curiosi del mondo nuovo, invece i quattro cani vivisezionati di *Una lucertola con la pelle di donna* (regia di Lucio Fulci) creano orrore. E che dire dell'inquietudine che suscitano il mostro meccanizzato che prende vita dalla statua di pietra in *Conan il distruttore* (regia di Richard Fleischer) oppure il pupazzo dall'espressione satanica e la testa mozzata di Clara Calamai in *Profondo Rosso* (regia di Dario Argento)?

E' Rambaldi stesso a ricordare in modo vivo un episodio che

riguarda il film *La mano*: "E' bravo Oliver Stone. Ma è proprio matto. Pensa che un giorno c'era la mano per terra, in teatro, che doveva camminare e a lui piaceva che gli ronzassero intorno delle mosche. Allora sai che ha fatto? Si è sbottonato i pantaloni e ci ha pisciato sopra. Così, davanti a tutti. E io mi sono messo ad urlare "Fermo! Che fai?! Me l'arruginisci tutta!" (D.Grieco).

Anche effetti speciali meno appariscenti rivelano la sua capacità di "dare anima" alle opere come l'arancia che si apre da sola nella mano di Manfredi in *Pane e Cioccolata* (regia di Franco Brusati); l'aspide di *Cleopatra* (regia di Joseph L. Mankiewicz); le *Quattro mosche di velluto grigio* (regia di Dario Argento) e tanti altri ancora.

Un po' artigiano, un po' scienziato, un po' sognatore Carlo Rambaldi, oggi, un signore di ottantaquattro anni con lo sguardo da ragazzo -perché come dice la bimba alla madre a proposito di E.T. "I grandi non possono vederlo"- è rimasto sempre fedele alle sue capacità manuali ed all'inventiva che lo ha caratterizzato fin da bambino, quando s'incuriosiva dei congegni e degli ingranaggi meccanici e costruiva da solo i suoi giocattoli. Questo artista speciale "devoluto al servizio del cinema" ha attraversato tutti i generi cinematografici "modellando" la sua creatività ma restando sempre fedele alla cultura della bottega d'arte, anche dopo l'avvento della computer grafica che ha rivoluzionato il mondo degli effetti speciali. Del resto il suo mito è Leonardo da Vinci, il grande genio del Rinascimento ed anche "l'artigiano" precursore degli effetti speciali.

"Con la meccanica, il movimento è veramente reale. Il pubblico lo sente, come sente che gli effetti al computer sono "falsi"; oggi il computer fa tutto ma decade il mistero, riduce lo spettacolo", ha detto Rambaldi in un incontro con il pubblico nell'ambito del recente "FantaFestival" organizzato al cinema "Trevi" di Roma. "Per il teatro è molto più complicato che in un film perché le cose si vedono materialmente". Ma le difficoltà non sono un ostacolo.

L'ultima fatica è stata la progettazione dei mostri danteschi -realizzati da Sergio Stivaletti- per il musical teatrale "La Divina Commedia". Hanno così preso vita le Furie, un Lucifero possente e un Grifone progettato per muoversi anche tra il pubblico.

Per terminare questo ritratto d'artista profondamente legato ad atmosfere "aliene" ricordiamo i suoi dipinti. Attraverso la pittura, che è la sua prima passione e "il modo più libero per dare forma alle immagini", Rambaldi ha creato città volanti immerse in silenzi infiniti, monoliti enigmatici su sfondi oscuri, architetture spaziali. Anche i suoi soggetti terrestri sembrano contaminati da una magia "extraterrestre" come le Donne del Delta - un quadro dipinto molto prima della creazione di E.T. di cui anticipa le forme - oppure un Crepuscolo Texano che cela nel colore un mistero insondabile.

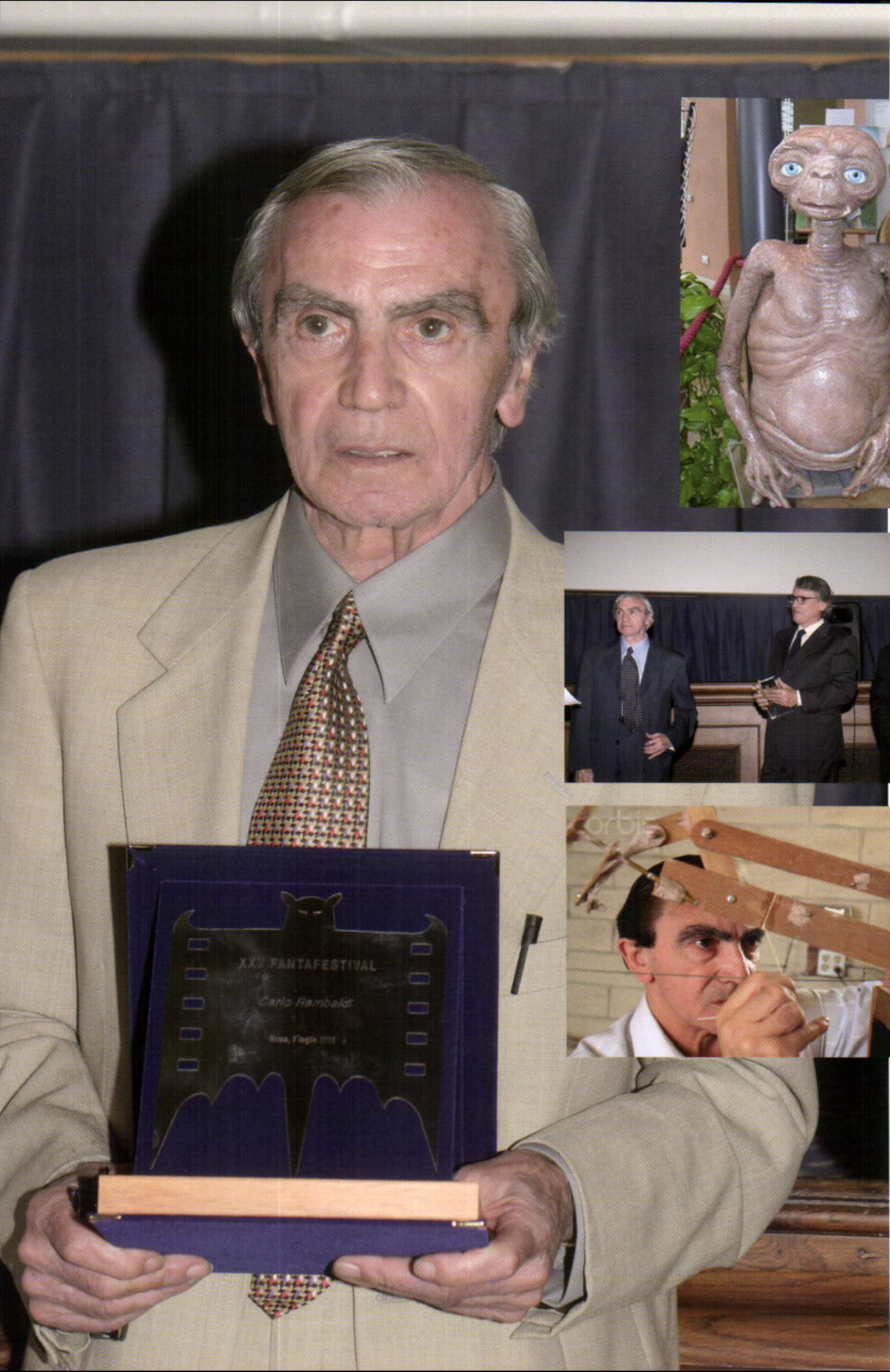
"A me, ogni tanto, vengono in mente delle visioni e mi dispiace se non riesco ad esprimerle. Sono spinto a realizzare quello che mi viene in mente" ●

A sinistra: XXV FantaFestival

Carlo Rambaldi con il Premio alla Carriera

Foto piccola: FantaFestival 2009 Carlo Rambaldi

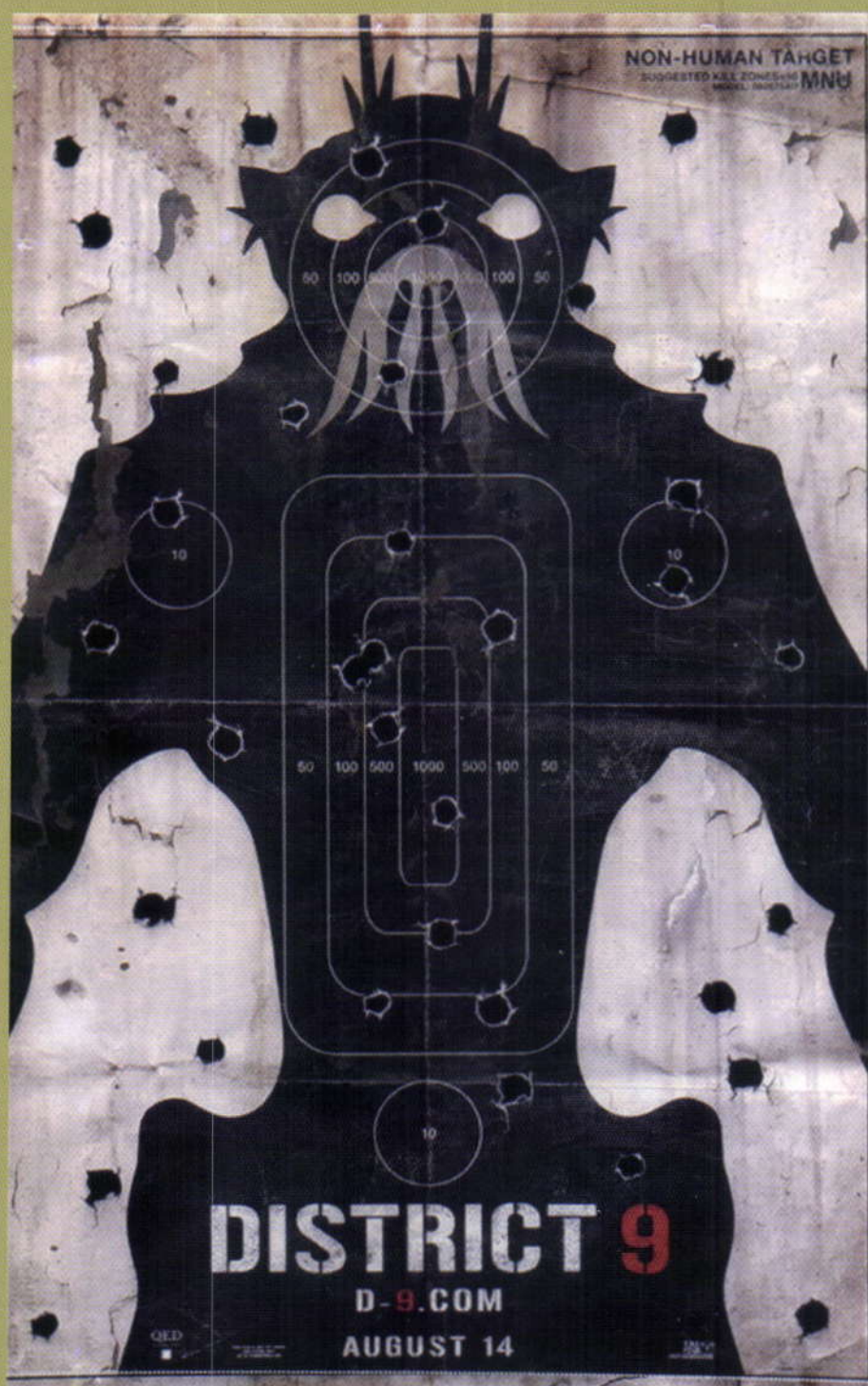
con Adriano Pintaldi (Presidente) e Alberto Ravaglioli (Direttore Artistico)



Mettersi nell'altro

di Eleonora Battistel

Cinema scienza e fantascienza



nel film



District 9 è il primo film del regista di origine sudafricana Neil Blomkamp che sceglie di raccontare la storia del suo paese, nello specifico il dramma dell'apartheid, in chiave fantascientifica.

Il titolo stesso *District 9* è un rimando al tristemente noto "District 6" area del centro urbano di Cape Town, nella quale avvenne la rimozione forzata di oltre 60.000 abitanti durante gli anni '70.

Il nucleo tematico della storia riguarda lo scontro tra due "razze" diverse; si tratta di un film di denuncia sociale dai forti contenuti politici che analizza in un contesto alternativo i problemi che nella realtà affrontano le minoranze etniche e gli immigrati.

All'inizio degli anni '80 un'astronave in avaria si ferma nei cieli della cittadina di Johannesburg, i passeggeri, gli alieni, incapaci di ripartire, vengono collocati provvisoriamente dagli uomini in un'area a loro riservata: il distretto 9.

Con il passare del tempo la convivenza tra gli umani che abitano le zone limitrofe il distretto, e gli alieni diviene sempre più problematica e quando ormai la sicurezza della città sembra essere compromessa dai continui scontri, una task force del governo sudafricano viene mandata ad evacuare la zona. Ad occuparsi del trasferimento degli alieni è il funzionario Wikus Van Der Merwe che lavora per un'organizzazione dai fini poco chiari chiamata MNU, il cui reale obiettivo è quello di studiare le armi aliene e capire come farne uso.

Il regista propone un'inversione al tema dell'invasione aliena tipica dei film di fantascienza. In questo caso, infatti, non abbiamo extraterrestri che minacciano la terra, la loro non è un'invasione di conquista e distruzione dalla quale l'uomo è costretto a difendersi per la salvaguardia della sua stessa specie.

L'unico intento dei "gamberoni" (come in maniera dispregiativa vengono chiamati dagli umani) è infatti quello di tornare a casa.

Sono quindi gli uomini i veri malvagi, con la loro violenza agita al tempo stesso per paura del diverso e per la sete di potere nei confronti di esseri resi deboli, indifesi e dipendenti da cibo per gatti.

La storia riguarda soprattutto il percorso interiore di Wikus, il personaggio principale che viene presentato attraverso l'originale modalità della docu-fiction (il film infatti si struttura in maniera semi documentaristica con telegiornali e interviste che si intrecciano alla trama).

Meticoloso collaboratore del governo Wikus fa parte della corporazione privata che si occupa della bonifica del distretto. Con lui il regista crea un personaggio che durante tutta la prima parte del film ricalca alla perfezione, per atteggiamen-

ti e caratteristiche personali, un tipico burocrate delle fazioni più razziste del Sudafrica.

Wikus non sembra avere autonomia di pensiero, il suo comportamento è rigidamente conforme a regole stabilite da altri ed è ciò che lo fa risultare un personaggio ottuso, chiuso nei suoi pregiudizi.

Durante la perquisizione di una baracca all'interno del distretto, Wikus verrà accidentalmente a contatto con una misteriosa sostanza che determinerà in lui una mutazione genetica in base alla quale si trasformerà progressivamente in alieno.

La metamorfosi di Wikus rappresenta la possibilità che il protagonista ha di mettersi nei panni dell'altro, del diverso da sé e sperimentare su se stesso, attraverso un doloroso percorso (dal punto di vista fisico oltre che psicologico) tutte le frustrazioni, le angherie e il rifiuto riservato solitamente agli emarginati.

In un susseguirsi di scene angoscianti si assiste al crollo dell'intera vita di un uomo.

Wikus infatti in questa forma ibrida tra l'umano e il non, perderà tutto: la moglie, gli amici, il lavoro, ogni riferimento e sarà costretto alla fuga poiché perseguitato da coloro che fino a poco tempo prima erano i suoi compagni, i suoi simili.

Così quando nel film tutto comincia a svelarsi Wikus comincerà lentamente a capire di essere solamente uno strumento del sistema che intende sfruttare lui non meno degli alieni. Saranno proprio gli alieni, per i quali, fino ad allora non aveva manifestato alcuna forma di rispetto, gli unici di cui si potrà fidare.

Nel momento in cui tutte le sue certezze e convinzioni vengono meno è costretto a rendersi conto dell'assenza di valori del suo mondo e sceglie di ribellarsi e combattere al fianco degli oppressi.

La storia di Wikus affronta il complesso tema esistenziale del livello di consapevolezza di sé e della ricerca della propria identità, già presente in altri film di fantascienza come ad esempio *Blade Runner* o il primo *Matrix*.

Dal punto di vista filosofico si tratta del problema fondamentale del rapporto tra soggetto e oggetto e di tentare di dare una risposta a quesiti quali "Chi è l'altro?", "E' diverso da me?", o è proprio il percepirlo come tale che mi permette di confermare la mia identità che altrimenti andrebbe perduta?

Nonostante il regista presenti un quadro degradante della società odierna e il film si concluda in maniera drammatica, è comunque presente un messaggio di speranza: talvolta è possibile che almeno un uomo accetti di affrontare il prezzo della solitudine, come nel caso di Wikus, per una giusta causa ●



Cinema cubano

di Francesco Salina



Tratto caratteristico, e forse caratteriale, del cubano è la passione per il Cinema che già alle sue origini, lì nel 1906, fu amore a "prima vista". Il cinema cubano, con i suoi numerosi e noti capolavori, dai primi anni '60 a tutt'oggi, non ebbe e non ha punti di incontro con la parallela ricerca scientifica nell'Isola notoriamente avanzata. I due specifici vanno di concerto, ma asintotici: Arte/Scienza. In un solo cineasta, colto e ben noto alle cinematografie internazionali, Pastor Vega, Arte↔Scienza si incontrano. Scienza disincanta e cinema incanta, tuttavia questo cineasta appare predisposto all'incontro Arte↔Scienza, in un "ordine implicato", direi, parafrasando David Bohm. Sì, Pastor Vega è in due dei suoi numerosi film:

Habanera, del 1984, narra di Laura Durán, una psichiatra responsabile del reparto che pratica psicoterapia, duale e gruppale, tra gli specifici di un vasto ospedale di La Habana. Laura si prende cura dei suoi pazienti e unitamente deve cimentarsi in frangenti sopraggiunti nella sua stessa vita affettivo-familiare. Non si presenta impreparata a fronte della sofferenza implicata nei propri, e non solo attuali, conflitti. L'interprete, Daisy Granados, assume il difficile personaggio con sottile sapienza attoriale. Il regista, Pastor Vega, evidenzia anche l'organigramma e le diverse articolazioni specialistiche dell'ampio complesso medicale. Si saprà così ma nel film, niente affatto apologetico, non si dirà che: l'Organizzazione Mondiale della Sanità, L'OMS, assegna a Cuba i primi posti nella propria classifica; che il centro di immunologia molecolare è all'avanguardia, così come biotecnologie e industria farmaceutica; che il chirurgo Noel Gonzales è tra i pionieri dei trapianti cardiaci; che la dottoressa Concepción Campa ha creato l'unico vaccino efficace contro la meningite B e il governo di Washington, nel 2001, ha consentito con deroga al gigante farmaceutico Suitkline Beechamp di partecipare alle prove cliniche per la sua commercializzazione; e tuttavia che paradossale contraddizione, nelle strutture sanitarie cubane scarseggiano medicinali di base. Ma questo paradosso ha un nome: *barqueo*, il blocco commerciale imposto dagli USA. Tornando alla protagonista del film, in una significativa sequenza la vediamo a colloquio con una giovane paziente. La ragazza piange, lamenta un abbandono e quanto patisce nell'attuale solitudine. La terapeuta interviene mentre, sincronica, la cinepresa panoramica lenta dalle due donne fino all'ampia finestra dell'atelier e, statizzando la movenza cinematografica, si intrattiene sull'inquadratura e in campolungo, a pieno quadro, vediamo la città a quell'ora "esemplarmente" vivace e popolata: *immagine e parola*: quello che la terapeuta "dice", con pacato suono di fondo che non decifriamo, la cinepresa "vede": *immagine e parola*. Cinema!

Las profecías de Amanda, del 1999, narra vita e gesta di

una nota sensitiva cubana. È anche un film sul quotidiano, sulla vita di un *barrio*, il quartiere popolare dove Amanda è nata e vissuta tra le "sue" strade, quelle che gridano e ballano, le più povere, quelle della straordinaria e fatiscente *Habana Centro* contigua ad *Habana Vieja*, il gioiello architettonico barocco. Il fenomeno che la talentosa veggente presenta è stato studiato da psicologi, psicofisiologi, psichiatri e descritto da cronisti di numerosi paesi. Amanda ha detto "Vedo come in un film futuro e passato dimenticato di chiunque me lo chieda". Pastor Vega crea il proprio film con linguaggio consono al modello. In una drammaturgia frammentata ma armonica. L'autore intreccia gli eventi temporali, li anticipa, li sovrappone, li pospone con sottile mimesi alla padronanza del tempo della stessa veggente. Flash-back e flash-forward, montaggio e suono si contengono in un film ondivago tra passato e presente, e che vanta una qualità che lo proietta anche nel proprio futuro. Immanuel Kant nella Sezione terza di *Forma e Principi del mondo sensibile e del mondo intelligibile* dice: "L'idea del tempo è singolare, non generale. Un qualsivoglia tempo infatti non lo si pensa che come una parte di un tempo unico, identico e immenso". Daisy Granados interpreta il modello reale con tale maestria da apparirne essa stessa *avatar*. Vega, della propria opera e del fenomeno, ha detto "Più che ogni altro mio film questo esprime la mia necessità di riflettere ma anche di dubitare. Nonostante Amanda sia un autentico fenomeno di chiaroveggenza, alludiamo ai ciarlatani e alle farse che popolano il mondo. Amanda presenta il lato sinistro del cervello più sviluppato del destro. L'interesse e la ricerca scientifica più avanzate vertono anche sul fenomeno della parapsicologia. Credo che le persone che si negano la possibilità di prendere in considerazione fenomeni come quello che narriamo, nascondono nell'ignoranza e nell'intolleranza la paura di fronte all'ignoto". Sigmund Freud il 7 marzo 1926, evidentemente risentito, scrive a Ernst Jones: "La mia conversione alla telepatia è una mia questione personale, come il fatto che sono ebreo, che fumo appassionatamente e molte altre cose". Arthur Schopenhauer in *Memorie sulle scienze occulte* scrive: "Per ciò che concerne il nostro principale obiettivo, resta il fatto che noi abbiamo il potere di rappresentare intuitivamente [...] Il così detto *second sight*, seconda vista, è un secondo potere di visione che non si effettua per mezzo dei sensi [...] Dove bisogna concludere che questo potere è una funzione del cervello". Nella *Introduzione* al testo di Roberto Cavanna *Aspetti scientifici della parapsicologia*, opportunamente segnalati da Alberto Angelini, Vittorio Somenzi cita J. R. Smythies che in *Scienza e percezione extrasensoriale* scrive "Un universo a *n* dimensioni non sarebbe né immateriale né idealistico e rispetterebbe tutti i principi del materialismo scientifico" •



Habanera, Cuba 1984, col, 101', regia: Pastor Vega; interpreti: Daisy Granados, Adolfo Llauro, Ely Manz, Marcia Barreto, Miguel Benavides, Cesar Evora; fotografia: Livio Delgado; musica: Carlos Fariñas; sceneggiatura: Ambrosio Fornet; produzione: ICAIC.

Las profecías de Amanda, Cuba 1999, col, 112', regia: Pastor Vega; interpreti: Daisy Granados, Adolfo Llauro, Laura Ramos, Doren Granados, Maricela Berti, Consuelo Vidal; sceneggiatura: Pastor Vega e Aaron Vega; fotografia: Rafael Solís; produzione: ICAIC.



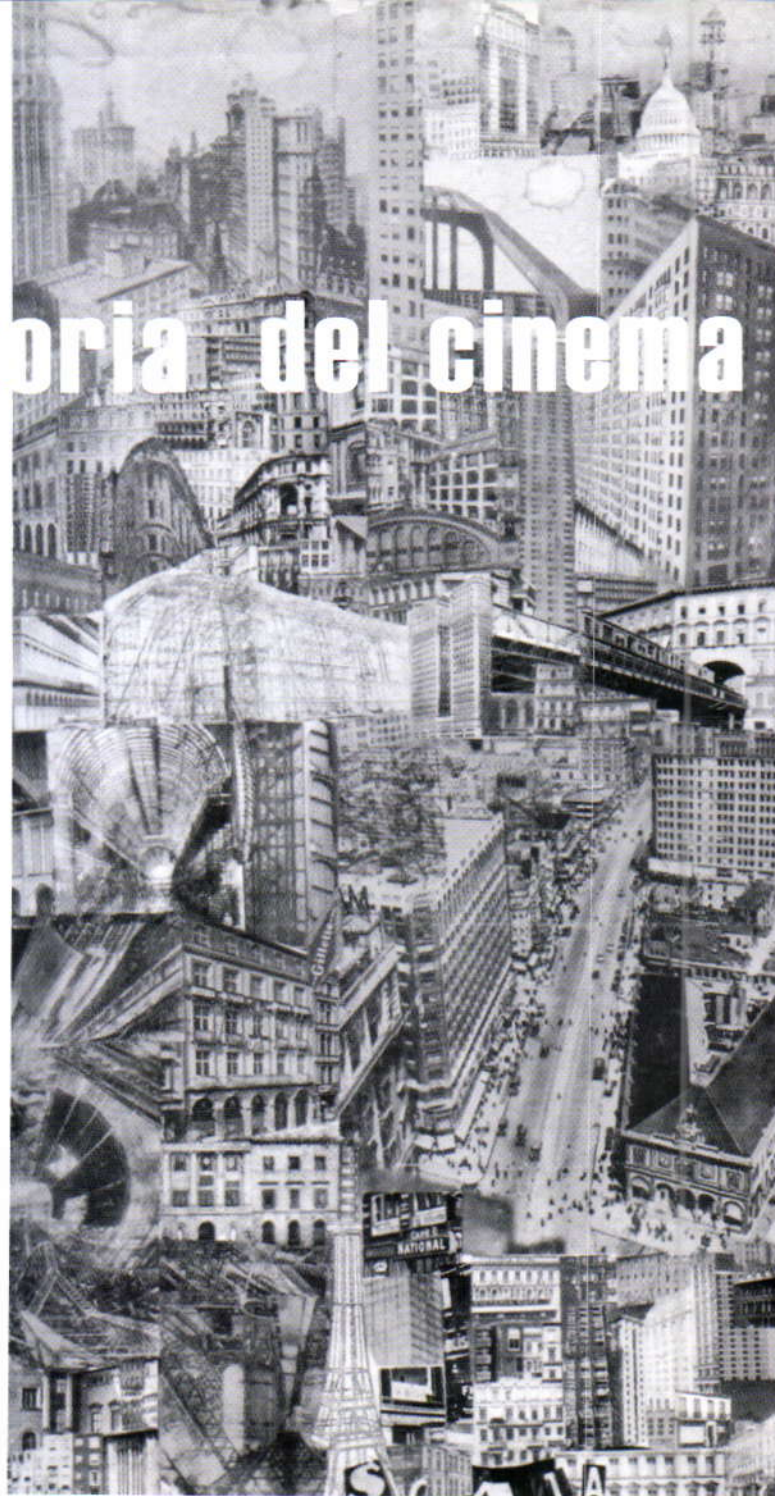
Brevissima storia del cinema

Il cinema, come è noto, nacque in Francia. Louis Lumière uscì di casa con la sua invenzione e riprese ciò che aveva più vicino: la fabbrica di suo padre. La pellicola fu chiamata *Uscita degli operai dalle fabbriche Lumière*.

In quegli stessi anni, un calzolaio trasformatosi in mago, Georges Méliès, costruì degli studi di posa, col sogno di ricreare una diversa realtà, spettacolare e piena di effetti speciali. Nel 1902 girò *Viaggio sulla luna*. Da allora il cinema si divise in due strade differenti: quella "documentaristica", che cerca di riprodurre la realtà attraverso la finzione e quella "fantastica" (fiction), che cerca di superare la realtà sempre tramite la finzione cinematografica.

I PRIMI TEMPI

La vocazione della cinematografia spagnola è stata sempre indirizzata verso il realismo, in modo quasi imbarazzante; come se la fantascienza fosse un subgenere minore di lontana origine anglosassone. Ma pochi ricordano che già Cervantes, capostipite della letteratura ispanica, ci presenta Clavileño, il cavallo di legno che fa viaggiare nel tempo don Chisciotte e Sancio. Se esaminiamo la storia del cinema spagnolo troviamo, ai suoi inizi, una figura fondamentale: Segundo de Chomón e la sua "ciencia ficción". Spesso paragonato a Méliès, Segundo de Chomón appare come un precursore. A Parigi conosce il celebre produttore Charles Pathé, per il quale lavorerà alcuni anni. La sua immensa opera comprende più di 500 film tra reportage, documentari ed altro; ma è nel genere fantastico che Chomón lascia libero corso al suo genio. Dopo una breve parentesi a Barcellona parte per l'Italia, dove svolgerà la maggior parte della sua carriera; sono famosi i suoi effetti speciali in *Cabiria* (1914) di Giovanni Pastroni. *L'Hôtel électrique* (1908) è considerato il primo e migliore film fantascientifico spagnolo; è qui che inventa la tecnica del "giro di manovella", grazie alla quale gli oggetti sembrano spostarsi come per arte magica. La storia si svolge in un hotel, dove arrivano due personaggi che al momento di chiedere una stanza, scoprono che non c'è personale. E' tutto un grande macchinario che funziona mediante elettricità. La pellicola intende ironizzare sulla tecnologia mostrando il suo lato oscuro. Anticipa quello che molti scrittori e registi avrebbero sviluppato tempo dopo: la ribellione delle macchine che, senza il giusto controllo, possono essere più nocive che benefiche. Il secondo regista spagnolo che propone un film di fantascienza è Manuel Noriega. Nel 1925 dirige *Madrid en el año 2000*. È una delle tante pellicole perse. Nessuna copia si conserva o almeno non è stata ancora trovata; quindi tutto quello che si sa proviene da informa-



zioni di altri autori e da riferimenti delle riviste dell'epoca. Nel film, Madrid è diventata una città fluviale. L'urbe è un centro di affari internazionale. La navigabilità del fiume permette a Noriega di creare una Madrid irreale, dove al lato dell'acqua si possono osservare i più noti monumenti.

L'ECLISSI

Dopo di ciò, il deserto. Nulla o quasi ci offre il resto del XX secolo, in Spagna, per quanto riguarda il genere fantascientifico. Né la II Repubblica, né la Guerra Civile, né i primi anni del dopoguerra vedono produrre film di fantascienza.

GLI ULTIMI TEMPI

L'assenza di una produzione solida e continuata in più generi cinematografici è uno dei sintomi più evidenti della debo-



Fantascientifico spagnolo

di Felipe Bermejo



Foto tratte dal film:
Plutón B.R.B. Nero di Álex de la Iglesia

lezza industriale del cinema spagnolo.

Soltanto la commedia di fattura televisiva, fonte di ispirazione per tante fiction italiane, quali *I Cesaroni*, *Un medico in famiglia* e *Raccontami*, sembra mantenersi in buona salute. Ciò grazie alla sinergia con l'intero sistema audiovisivo ed al profitto commerciale proveniente dalla trasposizione di facce popolari dal piccolo al grande schermo, con effetti alla lunga pacchiani.

Per quanto riguarda la "ciencia ficción", quasi solo Julio Fernández (Filmax) e la sua succursale Fantastic Factory rappresentano oggi un riferimento costante; con deludenti risultati in botteghino malgrado il desiderio di esportare i prodotti. Nel passato, negli anni sessanta e settanta, si mascheravano e commercializzavano con una etichetta di serie B, in (sub)produzioni di basso budget, registi come Jess Franco,

Paul Naschy, León Klimovsky o Juan Piquer Simón.

Senza spazio o mercato alternativo per i prodotti di serie B, il cinema spagnolo di genere fantascientifico aspira oggi ad imitare formule d'importazione che, comunque, negli ultimi anni hanno permesso l'arrivo d'importanti successi commerciali. Titoli come *Apri gli occhi* di Alejandro Amenábar (1997), dal quale gli americani hanno fatto il remake *Vanilla Sky* (Cameron Crowe, 2001); *Intacto*, di Juan Carlos Fresnadillo (2001); *El espinazo del diablo* (La spina del diavolo, 2001) ed *El laberinto del fauno* (Il labirinto del fauno, 2006) di Guillermo del Toro, confermano questo filone. In questa stessa linea dalla vocazione internazionale, María Lidón ha insistito nel rivisitare l'iconografia della fantascienza spaziale in *Náufragos* (2002), con risultati poco soddisfacenti.

Risulta, invece, più interessante l'attualizzazione del *esperpento** o del comic spagnolo attraverso l'ibridazione con la fantascienza ed il cinema di Hollywood, iniziata da Álex de la Iglesia in *Acción mutante* (1993). Questo stesso regista è il creatore della attuale fiction di fantascienza *Plutón B.R.B. Nero* (2009). Miguel Bardem si unisce alla moda di questa fantascienza squallida con *La mujer más fea del mundo* (1999), irregolare favola parodico-futurista ambientata in una Spagna repubblicana e mediatica.

Autore solitario e unico, in questo panorama minoritario e vacillante, Agustí Villaronga ha forgiato un percorso molto personale, in cui si mischiano elementi della fantasy con la fantascienza, tramite un perverso sguardo, dove la crudeltà ed il macabro emergono come argomenti ricorrenti: *Tras el cristal* (1985) o *El niño de la luna* (1989).

Infine, *Fuera del cuerpo* (2004) di Vicente Peñarrocha, *3 días* (2008) di F. Javier Gutiérrez e *Los cronocrímenes* (2007), del popolare autore di corti Nacho Vigalondo, ci offrono interessanti riletture di vecchi temi della fantascienza più eterodossa (i viaggi nel tempo, la fine del mondo) riproposti in un universo locale. Essi incorporano nuove strutture narrative come quelle del videogioco, trasformando le limitazioni di budget in una sfida per l'ingegno visivo e rivendicando una topografia e una tipologia locali. Soprattutto questi ultimi film, utilizzando il tema fantascientifico, sembrano consolidare un interessante filone nel cinema commerciale spagnolo •

*Genere letterario creato dal drammaturgo spagnolo Valle-Inclán (1866-1936), nel quale si deforma la realtà caricando gli aspetti grotteschi dei personaggi e del linguaggio.



Quando l'incontro tra Scienza e Fantascienza è una catastrofe

di Simone Mangoni

Il grande genere cinematografico della fantascienza è da alcuni anni ossessionato dalla scoperta (o riscoperta) del filone della fantascienza apocalittica. Questo sottogenere, derivato da un'ibridazione di stili, in realtà comprende la fanta-scienza in senso stretto, ovvero scienza di un futuro possibile e più o meno probabile, e la pseudoscienza di un presente deviato e quindi fantastico, ma da risvolti mistico-medianici tali da renderne l'atmosfera più simile al medioevo che al futuro. Non ci troviamo più di fronte alla fantascienza di fantasia di Spielberg: questa è anti-scienza, che mescola tutto e tutti. Passato e futuro, streghe e veggenti, azione e catastrofe, horror e thriller, navi e astronavi, marziani e mostri, angeli e demoni.

Questi frullati di genere pur nella discontinuità stilistica trovano una loro continuità narrativa nella prossima fine del mondo: raccontano infatti un'umanità sconfitta dagli alieni o ad essi sottomessa, disastri astronomici, esperimenti falliti che minacciano, virus letali o cambiamenti climatici killer.

Dalle spore di tutti questi generi, sono da un paio d'anni spuntate, come funghi, pellicole che per produzione e distribuzione potrebbero essere considerate di serie A, e invece si sono rivelati classici blockbuster d'estate, che avrebbero fatto meglio a rimanere nascosti ai nostri occhi per tutto l'autunno e l'inverno e il resto delle stagioni a venire.

Siamo d'accordo: non ci si può certo aspettare sempre l'ispirazione poetica e la fotografia di *Blade Runner*, l'intreccio e l'innovazione di *Star Wars*, o la ricerca, la filosofia e la perfezione stilistica di *2001: Odissea nello spazio*; siamo ormai abituati a quel senso di delusione profonda infuso da trame che fanno inizialmente ben sperare e poi sviliscono al ritmo di 24 fotogrammi al secondo.

Teorie che non reggono, passaggi inspiegabili o irrisolti, personaggi scontati e registi pigri che si accontentano di soluzioni mediocri sono oggi una costante, ma non per questo possiamo far finta di non "sentire" la spazzatura che da anni riempie sale e videoteche: trame che giocano in modo ridicolo coi grandi temi dell'Uomo (chi sono?, dove vado?, Dio esiste?, finirà tutto o c'è un aldilà?, siamo soli o esistono altri esseri intelligenti in altri mondi?) o con le sue grandi paure e i suoi sensi di colpa (apocalissi, rivolta delle piante e degli animali, alieni ostili, squilibri climatici devastanti).

Sceneggiature dalla struttura precaria che la superficialità dei dialoghi e la volgarità dei personaggi non rendono degne di volare alle altezze del pensiero che pretenderebbero di indagare.

Senza scomodare i grandi maestri, sono certo che ci accontenteremmo di scoprire ogni tanto almeno un *Matrix* che sorprende e meraviglia e rompe con i sottogeneri della fantascienza tradizionale, introducendo una nuova prepotente

Pollice verso di EIDOS per:

E venne il giorno (USA-India 2008)

di M. Night Shyamalan con Mark Wahlberg, John Leguizamo.
Uscita nelle sale: giovedì 12 giugno 2008.

Il regista fra gli altri di *Il sesto senso*, *Unbreakable*, *Signs*, e *The Village*, che ha dimostrato di muoversi con agilità fra normale e paranormale e che sempre ha fatto della paura il collante delle sue storie, vorrebbe stavolta raccontare la solitudine e la paura degli uomini di fronte ad una minaccia globale. Trova solo inquadrature di alberi, erba e piante e regala a Wahlberg la peggiore interpretazione della sua carriera. Penoso il personaggio della vecchia paranoica e il tentativo di inserire nel film un plot amoroso fra i due protagonisti.

Da salvare: l'inquietudine e il senso di smarrimento iniziale, le morti provocate dalla neurotossina, le tinte livide della fotografia.



Ultimatum alla terra

Di Scott Derrickson con Keanu Reeves, Jennifer Connelly
Uscita nelle sale: venerdì 12 dicembre 2008.

Il remake di un classico di genere allora (1951) innovativo e ancora oggi amato da tutti. Solo per questo nessuno avrebbe dovuto cimentarsi nuovamente col soggetto. Il risultato è la solita americana che nulla aggiunge all'indagine sul dualismo dell'uomo, combattuto tra Ubris e sottomissione alla sconfinata potenza del globo (e degli Dei). Ingiustamente natalizio (2008) avrebbe meritato un'uscita a settembre: potere della distribuzione.

Da salvare: la nostalgia del primo film.



Segnali dal futuro (USA-GB 2009)

di Alex Proyas con Nicolas Cage, Rose Byrne.
Uscita nelle sale: venerdì 4 settembre 2008.

Ecco un altro regista di talento (*Il corvo*, *Dark city*, *Io robot*) che nella seconda parte dei suoi film non riesce a reggere alle grandi promesse della prima. In questo esagera: inizio convincente, segni misteriosi e indagini, in una trama che pure eccessiva riesce ad avvolgerci per quanto insolita, nonostante i capelli di Cage. Ritmo e stile illudono fino alla fine, lasciando preludere a soluzioni interessanti dei molti temi introdotti. Invece è farsa totale, ridicolo assoluto e il film è "bruciato", come tutta la Terra.

Da salvare: l'incidente aereo, gli alieni alla David Bowie e il popcorn.



teoria cyberpunk (nonostante non sia quel capolavoro assoluto come qualche esaltato lo ha battezzato: il vero capolavoro dei fratelli Wachowski è stato semmai rendere perfetto anche un attore come Keanu Reeves).

Siamo invece testimoni della più grande crisi creativa della storia del cinema, peggiorata dal cinismo di un marketing che porta produttori e registi a soddisfare i bisogni più bassi, a spendere più del necessario per mezzi tecnici, Star e distribuzione e tutto per ottenere il decisivo successo salva-budget del primo weekend in sala.

Così sono costruiti veri e propri "mostri": involucri di celluloidi enormi e costosi, che luccicano e seducono celando il vuoto del pensiero che (non) gira al loro interno.

Oggi trash e kitsch sono generi d'arte; volgarità e pornografia sono affari di Stato, ma non si può rimanere insensibili di fronte ai tanti soldi buttati nell'inutile produzione di queste opere di fanta-fantascienza. Sequel, prequel, fumetti morti e sepolti riesumati: oggi ogni porcheria che si rispetti ha il vestito del kolossal. E quelle che una volta erano rarità produttive (e anche per questo, in quanto rare, sempre gradite anche se non completamente riuscite) oggi sono diventate uno standard di mercato, l'asso nella manica di ogni Major per sopperire alla mancanza di idee con la potenza dei mezzi loro concessi dalle enormi dimensioni di una distribuzione globale multilingua e multimedia.

Sono tutti film per i quali spesso è pagato un alto prezzo per i diritti d'autore del soggetto tratto da questo o quel romanzo celebre. La postproduzione a base di effetti digitali e la superstar di rito, poi, gonfiano il budget a livelli mostruosi: ma ciò che davvero è paradossale è che queste pellicole destinate a far cassetta spesso ricevono sonore batoste anche dal pubblico in sala, rivelando la fragilità del progetto anche da un punto di vista strettamente commerciale.

Tutto ciò, oltre a deludere lo spettatore, pone questioni legittime sugli squilibri del mercato cinematografico mondiale, sul masochismo - o altra perversione a scelta - dei produttori; sui vuoti di talento di sceneggiatori e registi e sulla pigrizia del pubblico, che continua ad assistere passivo rendendosi complice del declino dell'arte cinematografica, rimbambito e confuso com'è dall'enfasi rivoluzionaria degli effetti digitali e del suono 3D, dal *full HD* dei loro Lcd e dai dischi Blu Ray. Per tutti i nostalgici della grana della pellicola e di altri raggi, quei raggi B che da tempo non balenano più nel buio vicino alle porte di Tannhäuser, ecco la selezione "CONTRO" di EIDOS: una mini raccolta che non vuole essere una classifica dei tre film "più inqualificabili", ma piuttosto una selezione delle produzioni (nome che si addice loro più di film) maggiormente colpevoli. Produzioni degli ultimi due anni che per il budget a disposizione, l'idea e il soggetto di partenza, gli attori e i registi ingaggiati potevano, anzi dovevano, dare di più. Produzioni che a dispetto di queste buone premesse hanno invece tradito e provato ad uccidere la speranza di chi nel Cinema cerca sempre il Sogno: una speranza che per spettatori inguaribilmente innamorati è comunque l'ultima a morire. ●



il cosmonauta

di Fabio Troncarelli

Il cosmonauta è un film tenero, svagato, lirico, struggente. Non lasciatevi ingannare dalle recensioni. E neppure dalle interviste della regista, tutta sulla difensiva di fronte alle domande petulanti e invadenti di cronisti prevenuti.

Il film narra la storia di due ragazzini, ma il filo rosso che lega tutto è la cronaca inesorabile della corsa verso lo spazio delle superpotenze degli anni sessanta, gli Usa e l'Urss. Arrivare per primi sulla luna era un traguardo ambito per due nazioni che cercavano spasmodicamente il trionfo, coinvolgendo in tutto il mondo tifosi giovani e vecchi. Il tifo per un cosmonauta contro l'altro era anche il tifo per un sistema politico contro l'altro, nell'ingenua convinzione che il sistema migliore è anche quello che ottiene sempre successi e primati, come se la politica fosse una forma di sport. Ma tant'è. Allora le cose andavano così (invece adesso...). Ritorniamo al *Cosmonauta*. Siamo nel 1957. La cagnetta Laika è stata appena mandata nello spazio dai sovietici. Gagarin, Valentina Tereshkova - la prima donna cosmonauta - sono gli eroi di Luciana e Arturo (i bravissimi Pietro Del Giudice e Miriana Raschillà), due ragazzini che vivono nella periferia di Roma e vagano tra Monteverde e il Trullo con la testa piena di sogni. Ciccio, bruttini, stralunati, i due ragazzi vivono in un mondo a parte. Arturo ha l'epilessia. Prende pillole che lo stordisco-

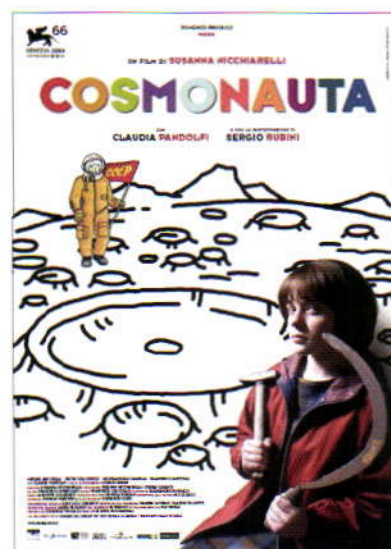
no. E' assillato dall'Unione Sovietica, e assilla sua sorella: la gara per lo spazio è la metafora della gara tra il mondo dei buoni e quello dei cattivi. Luciana è forte e spericolata: porta sulle sue spalle la malattia del fratello e i destini del mondo, ma non lo sa neppure lei cosa vuole. I due ragazzi vivono nel ricordo del padre, un vecchio comunista, morto da anni. La madre (la brava Claudia Pandolfi), debole e incerta, ha finito col risposarsi con un avvocato grigio e perbenista (l'ottimo Sergio Rubini). Luciana non sopporta il patrigno, i suoi soldi, e il suo goffo tentativo di farle da padre. E litiga dalla mattina alla sera. La madre, preoccupata per la salute di Arturo e impaurita dalla vita, non sa che pesci prendere. Arturo a volte esce di casa e non ritorna. Tutti hanno paura di lui. E hanno ribrezzo. Solo Luciana lo capisce. Ma sotto sotto, anche lei è sconcertata ed alla fine del film diventerà cattiva con il fratello e lo farà fuggire di casa. Il punto è che Luciana vuole la luna come il cosmonauta russo. E come il cosmonauta russo fallisce nella sua impresa.

A quindici anni Luciana entra nel circolo della FIGC, nella sezione che frequentava suo padre, che tutti ricordano con ammirazione. In sezione incontra i suoi coetanei che sembrano tanto simili a lei e sono così diversi; ed i grandi che sembrano così diversi dai genitori e sono così simili a loro,



COSMONAUTA

Vincitore della sezione "controcampo italiano" alla 66^a edizione del festival di Venezia. Un film di Susanna Nicchiarelli, con Claudia Pandolfi, Sergio Rubini, Angelo Orlando e Susanna Nicchiarelli e per la prima volta sullo schermo, Miriana Raschillà. Una produzione Fandango in collaborazione con Rai Cinema. Scenografia: Alessandro Vannucci; Costumi: Francesca Casciello; Suono: Maricetta Lombardo; Musiche: "Gatto ciliegia e il grande freddo", Max Casacci.



come la neo-conformista Marisa (interpretata dalla stessa regista del film). Luciana vuole uscire dall'anonimato di una carriera scolastica catastrofica e di rapporti vuoti con compagni superficiali e strafottenti. E trova un altro vuoto, pieno solo del batti e ribatti di idee ossessive, mascherate da dibattito. Ma questo vuoto è riempito dalla presenza di un ragazzino, aureolato dal fascino del leader (Angelo Orlando). E dalla scoperta di poter piacere, anche se poi piace a un torsolo che invece dei fiori le regala slogan da guerra fredda (Valentino Campitelli). Luciana si innamora piena di voglia e si lascia amare controvolgia: e, come in un miracolo, diventa un'eroina di Von Kleist o di Balzac, senza accorgersi di essere rinata nell'Ottocento. Il cuore ha le sue ragioni che la ragione non comprende. Ed ecco allora che succede di tutto: un casino inimmaginabile pieno di baci, corna e furori, che coinvolge giovani e adulti, tutti un po' meschini, tutti un po' citrulli, tutti chiacchieroni, tutti fifoni, tutti cattivi e tutti in fondo buoni. Personaggi che, a torto, regista e giornalisti paternalistici definiscono "pasticcioni". No, non sono pasticcioni. Sono esseri umani, con la disarmante mediocrità degli esseri umani. E tra loro il primo posto ce l'hanno i giovani che vogliono la luna. I giovani, innamorati, incerti, entusiasti, depressi come tutti i giovani. Che mettono il mondo sottosopra perché vivono

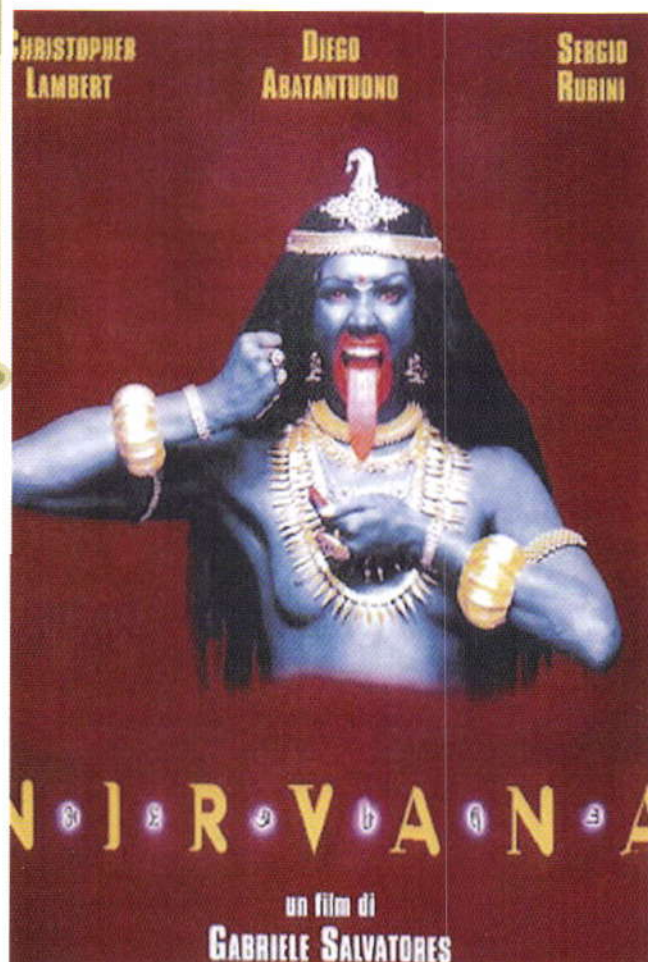
al contrario. Sottolineare che sono goffi e patetici e fanno sorridere è solo assumere una maschera: l'ironia è una maschera che la regista adotta e che estasia i suoi critici entusiasti delle mascherate, vivendo immersi fino al collo in una società di cartapesta come la nostra. E invece no. L'ironia è una maschera vuota come la vita vuota dei nomadi che svernano a Monteverde Vecchio perché d'estate bruciano a Monteverde Nuovo. Lo capiamo dagli interni delle case, così squallidi, così ovattati, così inutilmente, ignobilmente decorosi per indecorosi abitanti. Lì non c'è ironia che tenga. Lì c'è la disperazione piccolo borghese, dura e pura. E lì si impara ad amare quello che sei costretto ad odiare, perché è tutto quello che hai. Sì, i giovani di ieri e di oggi non hanno da perdere neppure le loro catene. E imparano ad amare il nulla. I colori stinti. I rumori spenti. Quella *quiet desperation* che scaraventa fuori casa gli allievi ardenti di Thoreau che cercano Walden a Piazza Donna Olimpia. E non la trovano mai. Come non trovano mai pace, amore, sicurezza. E non imparano a crescere, come ci vogliono far credere regista, critici e produttori del film, spaventati come gli apprendisti stregoni delle forze oscure che hanno suscitato. I giovani, nel film come nella vita, non crescono mai. Si perdono e si ritrovano, sempre soli, sempre incomprensibili per il mondo dei grandi. Ci



fanno sorridere? Ci fanno tenerezza? Forse sì, ma diciamo-
ci la verità: la vera emozione, sottopelle, che trasmettono è
un senso di inquietudine, appena rischiarato da una segreta
forza vitale che prima o poi esploderà con la forza di un
fiore. Un fiore appunto. Quanto di più fragile e di più effi-
mero possiamo immaginare. Un fiore che ci fa felici per un
attimo e poi, in un attimo, ci fa sentire l'angoscia di ciò che
vive e muore in un giorno. Se togliamo la patina di garza
che nel film avvolge ogni cosa; se ce ne infischiamo delle
battute divertenti e del bozzettismo alla Nanni Moretti; se
prendiamo le distanze dall'accortezza, dall'astuzia con cui
ci vengono proposti brani degli anni sessanta mixati dal
Gatto Ciliegia; insomma se ci liberiamo di quest'insoppor-
tabile capacità tutta italiana da regista italiano esordiente
che deve dare i resti a tutti e non sa più a chi dare i resti e
la piantiamo di essere fieri di essere sempre giusti, fini,
corretti e fighetti, allora l'angoscia ci acceca, forbita,
tagliante, abbagliante come Excalibur: una spada che non
taglierà mai i nodi di Gordio che ci avvinghiano, ma che
taglierà per sempre i ponti dietro di noi.

Ed ecco allora che il mito del cosmonauta che si perde
negli spazi siderali diventa qualcosa di molto più profondo
di quello che i cinegiornali di allora e i giornalisti caramel-
lati di oggi vorrebbero farci credere. Goffo, intabarrato
dalla sua tuta, lento nei movimenti ma amleticamente sor-
ridente a stelle che non vinceranno mai il buio che lo
avvolge, il cosmonauta è come un ragazzo perduto per la
strada, nel buio di una notte senza fine. Se arriverà alla
luna, sia esso russo o americano, potrà solo piantare una
ridicola bandierina, che sembra quella di carta dei bambi-
ni, su una sabbia gelida su cui barcolla e ballonzola come
un orso. La luna è lì, ai suoi piedi. Ma forse era meglio
quando illuminava, misteriosa, la notte, senza rispondere
alle domande che non hanno risposta. ●





Nirvana di Gabriele Salvatores

di Pia De Silvestris



Ogni essere umano si colloca sul crinale tra realtà e virtualità, perché nessuno ha la capacità enorme di vivere solo di realtà. L'uomo, pur essendo all'apice della scala dell'evoluzione biologica, non è ancora adatto a tollerare pienamente la realtà.

Con questo film Gabriele Salvatores, uno dei migliori cineasti contemporanei, ci fa vedere come tutto ciò che vive, in qualsiasi modo viva, vuole anche sottrarsi alla vita. *Nirvana*, film del 1997, prodotto e diretto da Salvatores, non è l'assenza, l'estinzione di ogni desiderio ma è la metafora, attraverso il nome dato a un videogioco, dell'aspirazione di pace e tranquillità di ogni essere sia umano che virtuale. È il grido del protagonista di un videogioco, Solo, che prende coscienza di come la realtà sia pura ripe-

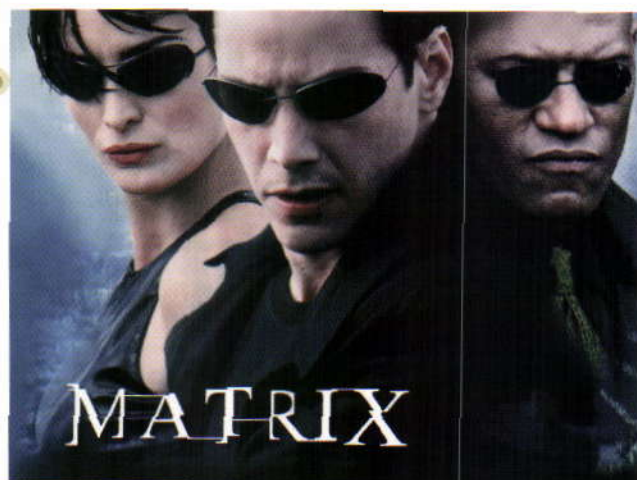
L'uso della metafora nella fantascienza



tizione. Questa consapevolezza insopportabile si riflette a tutti i livelli di realtà e virtualità, di creatore e di creato. Solo, nome indicativo di uno stato dell'uomo, chiede al suo ideatore Jimi, programmatore di una grande compagnia giapponese, di essere cancellato, allo stesso modo in cui si potrebbe chiedere la "dolce morte". Il tema del viaggio, così caro a Salvatores, presente sempre nei suoi film e celebre soprattutto a partire da uno dei suoi capolavori, *Marrakech Express* del 1989, è centrale anche in *Nirvana*, dove il programmatore e ideatore Jimi, insieme a Joystick e Naima, esseri virtuali, percorrono le periferie più disastrose del nostro mondo per introdursi nel sistema della multinazionale giapponese e operare un cambiamento, la cancellazione del protagonista Solo. "L'esperienza ecce-

zionale" del viaggio, come dice Salvatores, comporta una scelta e la perdita di qualcosa per arrivare a trovarne un'altra.

La capacità di cambiare, argomento centrale di un libro della scuola psicoanalitica di Palo Alto, *Change*, è una ricerca fondamentale di questo grande regista che nei suoi film ci comunica i pensieri profondi e dolorosi dell'uomo. *Nirvana* è un film prodotto con grandi mezzi, anche con l'apporto di altri Paesi (Francia e Gran Bretagna) ricco di effetti speciali e musicali che immergono lo spettatore in un futuro visionario dove cade sempre una neve leggera, ma dove due grandi ideali dell'umanità permangono con fiducia: l'amore è amare comunque e la giustizia sociale può essere realizzata su questa terra. ●



Anno 1999. Esce *Matrix*, secondo film di Larry e Andy Wachowski, 33 e 31 anni, i due fratelli di Chicago ex autori di fumetti Marvel. Dopo pochi mesi dall'uscita, il film è già un cult. Si parla di "anno zero del cinema contemporaneo". Gli effetti speciali, stavolta usati in senso intelligente e non fine a se stessi, strabiliano tutti. Si schierano in campo filosofi, appassionati di cibernetica, neurobiologi, critici, intellettuali di ogni sorta e, tra il pubblico più giovane, il film è subito un'icona, un manifesto di un nuovo modo di vedere la realtà, di pensare il cinema e il mondo. "Svegliati Neo!" "Matrix ha te!". Dallo schermo nero di un computer appaiono queste parole e chi le legge si è appena svegliato. Il film inizia pressappoco così e dopo poco appare una terza frase: "Segui il coniglio bianco!" (vi ricordate "Alice nel paese delle meraviglie"?).

Basta questo avvio un po' misterioso per essere subito catturati dalla stessa curiosità del protagonista del film. Thomas Anderson (Keanu Reeves), conosciuto nel mondo underground come Neo, è un hacker che si rende conto di come nella sua vita "qualcosa non va". Percepisce una stranezza che non riesce a descrivere, ha dei vaghi sospetti che lo isolano dal contatto con gli altri, prova la sensazione di vivere in un sogno e non nella vita reale. E subito anche noi ci sentiamo vicini a lui, per la nostra comune incertezza sul senso del mondo in cui

Svegliati Neo!



viviamo. Capiamo allora che vedere *Matrix* (e soprattutto rivederlo!) può diventare non solo un'esperienza cinematografica, come per altri film di fantascienza, ma una piccola ma significativa esperienza di vita!

Innanzitutto la storia.

In un indeterminato futuro le macchine controllano e sfruttano la razza umana che, pur credendo di vivere liberamente nel mondo del XX secolo, in realtà viene tenuta prigioniera per dare l'energia necessaria alla sopravvivenza dei loro dominatori. Pochi umani sono liberi dal controllo delle macchine. Essi chiamano 'Matrix' il sistema di controllo cerebrale che imprigiona i loro simili: un sistema di impulsi elettrici inviati al cervello umano in modo tale da convincerlo di vivere in un mondo che, ormai, non esiste più da centinaia di anni. All'interno di 'Matrix' la gente vive senza accorgersi minimamente della sua vera condizione. Soltanto pochissime persone, tra cui Neo, hanno l'oscura sensazione che la propria esistenza sia immersa in un sogno. Convinti che Neo sia "l'eletto" (in grado di restitui-

di Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo

re la libertà alla razza umana), un gruppo di uomini della cosiddetta "resistenza" lo contatta e lo pone a conoscenza della cruda verità: "Svegliati Neo! Hai mai fatto un sogno tanto realistico da sembrarti vero? E se da un sogno così non ti dovessi più svegliare? Come potresti distinguere il mondo dei sogni da quello della realtà?".

Neo apprende così che la sua vita quotidiana è solo un sogno collettivo, nient'altro che un impulso elettrico fornito al cervello da una forma di vita artificiale che ora controlla la Terra e che alleva il genere umano per estrarne l'energia necessaria alla propria sopravvivenza. Il genere umano crede di vivere nel mondo del 1999, ricostruito virtualmente fino ai minimi realistici dettagli. Morpheus (Lawrence Fishburne), uno dei capi della "resistenza", conosce la verità. Insieme all'affascinante e battagliera Trinity (Carrie Ann Mosse), vive con pochi altri in un *navicella* spaziale capace di spostarsi nelle *fognature* del poco che resta del vero mondo, e tenta di sfuggire, quando entra in *Matrix*, ai tanti agenti Smith, programmi in forma di uomini fortissimi capaci di evitare le pallottole. Morpheus crede di aver trovato l'eletto in Neo e lo sottopone a un duro training di *arti marziali e disciplina mentale*. Lo fa incontrare in *Matrix* con l'oracolo (rappresentata come una simpatica casalinga di una certa età) che gli propone *il percorso*, e non *l'improvviso svelamento*, come indispensabile passaggio per la conoscenza. Gli fa vivere esperienze importanti sia in *Matrix* che nella realtà vera, attraverso cui imparerà a contrastare il mondo dell'illusione imposto dalle macchine. Ma Neo è veramente l'eletto? E poi sarà in grado di rivelare a tutti la verità? O rimarrà anche lui vittima insieme agli altri di un terribile inganno?

Sì, è vero: al termine del film si esce sempre un po' frastornati, affascinati, turbati, con tante immagini in testa, ma anche con 'molti pensieri' in più. *Matrix* investe esplicitamente questioni filosofiche classiche, peraltro abbondantemente presenti anche nei dibattiti colti contemporanei: il tema dell'autonomia e dell'autosufficienza dell'artificiale, il tema del rapporto tra mente e corpo, il tema della distinzione tra realtà (o "vita vera") e sogno, ed infine, strettamente connesso al precedente, il tema dell'illusione perfetta o, come si usa dire da un po' di tempo, della realtà 'virtuale'.

Ma a noi psicoanalisti succede anche qualcos'altro. Il film sembra parlare del nostro lavoro clinico, della stanza di analisi e di quello che succede là dentro. Attraverso quelle potenti immagini evocative, infatti, ci ritroviamo sorprendentemente a ripercorrere sullo schermo qualcosa delle nostre esperienze più comuni sia come terapeuti ma anche (e soprattutto!) come pazienti.

Proviamo a capire perché. Innanzitutto il film ci propone qualcosa che tutti (psicoanalisti e non) conosciamo da tempo. Esistono due (o più) realtà: una "esterna" che per molto tempo ci sembra l'unica e una "interna" che, a un

certo punto della nostra esistenza, ci appare nella sua importanza e che anzi, a tratti, sembra essere la più importante, in quanto ci condiziona enormemente nelle nostre scelte di vita concreta. La realtà interna è quella che ci fa sognare di notte, a volte anche di giorno (*ad occhi aperti*) e che ci influenza al punto da trasformare anche i nostri sensi più comuni e i nostri pensieri al riguardo.

Sappiamo quanto la scoperta della psicoanalisi si basò fin dall'inizio proprio sulla rivelazione dell'esistenza di quella sfera psichica che, sfuggendo al controllo della coscienza, assume un grande rilievo, proprio perché interferisce con la soluzione della patologia, al punto da far ipotizzare la sua responsabilità nella formazione dei disturbi mentali stessi.

Anche l'ulteriore scoperta che i ricordi inconsci non corrispondono necessariamente alla *realtà materiale* fu di estrema importanza, perché sottolinea come la conservazione di una loro pregnanza di *realtà* rende del tutto ininfluenza, rispetto alle successive conseguenze, la distinzione tra ciò che è *materialmente* accaduto e ciò che è *psichicamente* reale. E fu proprio in questa direzione che nacque il concetto di *realtà psichica* e con essa la prima teoria della psicoanalisi che cercava di dar conto della realtà psichica mediante l'*ipotesi della fantasia inconscia*.

Successivamente tramite il pensiero di Bion abbiamo riflettuto a come le esperienze emotive (che ci attraversano durante un qualsiasi atto quotidiano) si trasformano dentro di noi in immagini e pensieri visivi, in modo tale da non pervadere e perturbare la nostra coscienza. Da lì ci siamo convinti che il sogno (notturno e diurno) è il modo attraverso cui la mente lavora anche quando è sveglia e che comprende in sé quella serie di processi mentali che riguardano gli eventi che vengono percepiti e contemporaneamente sognati mentre accadono. Immagini mentali del sogno che, come funzioni del pensiero, rappresentano quasi una barriera di contatto e di separazione tra conscio e inconscio.

Sono iniziate da qui una serie di domande. Ma queste esperienze emozionali, una volta prodotte e immagazzinate nella nostra mente sotto forma di immagini, come tornano ad essere comunicabili? Che rapporto hanno con i nostri sogni notturni? In quali particolari condizioni evocative, dentro e fuori la stanza di analisi, vengono richiamate agli occhi della nostra mente?

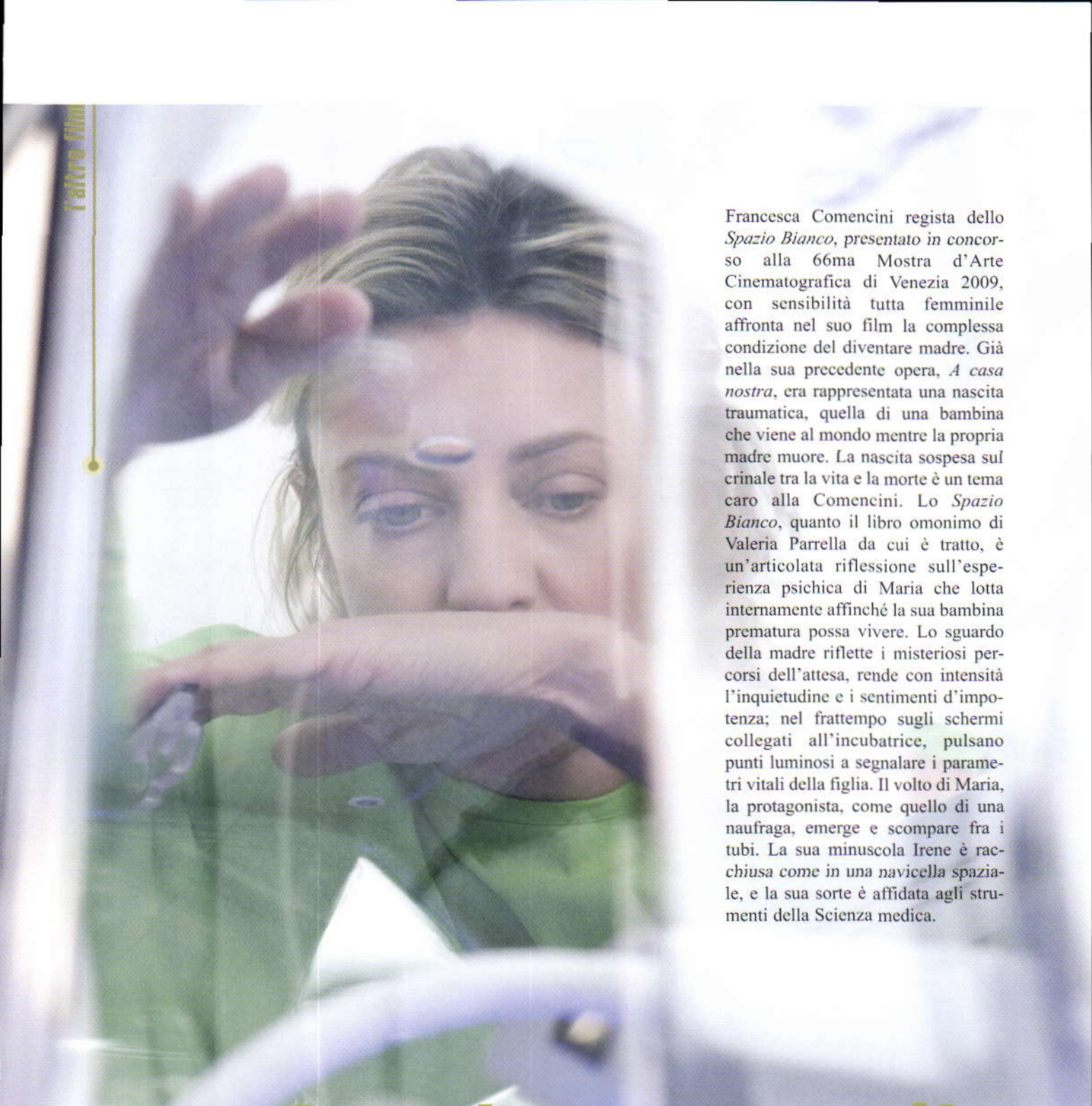
Le risposte a questi interrogativi sono tutte interne alla vita in generale, a quello che ci propone ogni giorno, all'esperienza analitica stessa e il film ci aiuta a 'giocare' con le possibili risposte.

Proviamoci. Intanto anche durante un percorso analitico ci accorgiamo che esistono (perlomeno) due dimensioni di esperienza: una rappresentata dall'esistenza che conduciamo ogni giorno (un po' la nostra personale dimensione 'Matrix'), l'altra nascosta, non sempre accessibile, ma

costantemente funzionante e influenzante la prima (il mondo che Neo scopre dalla navicella capitanata da (!) 'Morpheus'). I nostri affetti, il nostro vissuto interno, la storia delle nostre relazioni passate e presenti vivono spesso nel non sempre accessibile mondo interno della nostra mente e (... i vari aspetti di sé, compressi, impensati, non vissuti e temuti come 'Morpheus', 'Trinity', 'Chipher'), risultano via via fondamentali per l'importanza che assumono nell'influencare, anche a nostra insaputa, il nostro vivere quotidiano con una sorta di spietato auto-mascheramento. Le macchine del film siamo noi stessi, o almeno quella parte di noi intenta alla manipolazione e alla mistificazione dei nostri stessi vissuti soggettivi, rimasti sotto traccia sotto forma di inganno e di auto-tradimento. Il mondo esterno viene da noi vissuto sotto l'influenza di queste esperienze interne, molte delle quali traumatiche, frutto di conflitti antichi (la guerra tra le macchine e gli umani) che ci portano a vivere (spesso per fortuna non costantemente come in *Matrix*) in un "come se" e addirittura a costruirci davanti a noi qualcosa che assomiglia a una realtà virtuale. Ecco allora che è proprio lungo questo stato d'animo che la nostra mente di spettatori viaggia in sintonia col racconto, magari perdendosi un po', ma anche ritrovandosi spesso in sensazioni tante volte provate come quando, durante i diversi momenti del percorso analitico, rivediamo con altri occhi la realtà materiale che ci circonda. Una volta conosciuto il *mondo reale* (che paradossalmente è quello interiore a ciascuno di noi e non solo quello esterno), abbiamo anche noi la sensazione di risvegliarci ("Benvenuto nel mondo reale!" dice Morpheus a Neo dopo averlo scollegato dagli elettrodi). Anche noi (e i nostri pazienti) continuiamo a vivere nel mondo con una nuova consapevolezza, magari anche con più fatica e sofferenza, sapendo che da quel momento sarà molto difficile tornare indietro e, forse proprio per questo, tutto potrà essere più autenticamente, ma anche più dolorosamente, affrontabile. Anche noi (e i nostri pazienti), come Neo, diventando consapevoli di vissuti soggettivi rimossi o scissi nel corso del tempo, riscriviamo una storia e possiamo valutare momento per momento l'opportunità di essere maggiormente sinceri con noi stessi. Ed infine. Anche noi (e i nostri pazienti) cominciamo ad intuire che restare nell'illusione di un'unica vita reale (in *Matrix*, adesso si potrebbe dire così), al di là di una ingenua e apparente semplicità, ci renderebbe molto più schiavi di qualcosa della nostra storia che non siamo stati in grado di avvicinare. Ma chi intraprende un tale percorso è un po' come Neo, che inizia lentamente a capire, a credere, a non vivere aspettando. E continua poi a vivere (proprio come succede nel film a Neo) nel mondo con una nuova consapevolezza (magari anche con più fatica e sofferenza), sapendo che in seguito sarà molto difficile tornare indietro e, forse proprio per questo, tutto potrà essere più autenticamente, ma anche più dolorosamente, affrontabile. Come colui che

comincia a conoscere sempre più se stesso e il senso della propria storia, Neo associa, ricorda, racconta, interpreta, ricostruisce, riconsidera. Lentamente regola la sua vita, non si interroga solo sul perché, ma va avanti, segue il suo cammino che, pur sembrando già tracciato, può invece ancora trasformarsi, passando paradossalmente per una continua ripetizione. Gli agenti Smith (tutti vestiti in giacca e cravatta, con gli occhiali scuri rettangolari e tutti con lo stesso volto) sembrano allora proprio la rappresentazione delle nostre difese, in azione contro ogni cambiamento. "L'altra immagine imperfetta di noi", da cui non possiamo liberarci e che ci propone continuamente un aspetto potenzialmente autodistruttivo, che impedisce di trasformarci. Ed è qui che come psicoanalisti potremmo dire a noi e ai nostri pazienti che non si tratta di distruggere gli agenti 'Smith', ma di riconoscerli, di incorporarli nel progetto, per evitare il rischio di distruggere se stessi. Si tratta di valorizzare i sentimenti rimossi o scissi, collegare la realtà materiale in cui si è immersi alla nuova realtà interna, in modo tale da permettersi di rischiare per un progetto di vita più autentico. In fondo i sabotatori interni potrebbero allora essere affrontati con i nuovi strumenti riconosciuti e acquisiti all'interno di un percorso di conoscenza di se stessi. Essi sono parte di noi. Anzi sono l'altra faccia del nostro desiderio di cambiamento. Ecco il gioco è finito. *Matrix* è diventato per un po' un film 'psicoanalitico' e ci siamo appassionati ad un insolito rimpiazzamento tra immagini, ricordi, pensieri e sensazioni provenienti dalla stanza di analisi. Ancora un particolare. L'ultimo. Il film si conclude con una telefonata di Neo alle macchine, sullo sfondo del programma 'Matrix' che indica "System Failure": "So che ci state ascoltando. Avverto la vostra presenza. So che avete paura di noi. Paura di cambiare... Io non conosco il futuro, non sono venuto a dirvi come andrà a finire. Sono venuto a dirvi come comincerà. Adesso appenderò il telefono, e farò vedere a tutta questa gente quello che non volete che vedano. Mostrerò loro un mondo senza di voi, un mondo senza regole e controlli, senza frontiere e confini, un mondo in cui tutto è possibile. Quello che accadrà dopo dipenderà da voi e da loro". In fondo non è quello che promettiamo (implicitamente) ai nostri pazienti e, ancor prima, a noi stessi, alla conclusione dell'analisi? ●





Francesca Comencini regista dello *Spazio Bianco*, presentato in concorso alla 66ma Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia 2009, con sensibilità tutta femminile affronta nel suo film la complessa condizione del diventare madre. Già nella sua precedente opera, *A casa nostra*, era rappresentata una nascita traumatica, quella di una bambina che viene al mondo mentre la propria madre muore. La nascita sospesa sul crinale tra la vita e la morte è un tema caro alla Comencini. Lo *Spazio Bianco*, quanto il libro omonimo di Valeria Parrella da cui è tratto, è un'articolata riflessione sull'esperienza psichica di Maria che lotta internamente affinché la sua bambina prematura possa vivere. Lo sguardo della madre riflette i misteriosi percorsi dell'attesa, rende con intensità l'inquietudine e i sentimenti d'impotenza; nel frattempo sugli schermi collegati all'incubatrice, pulsano punti luminosi a segnalare i parametri vitali della figlia. Il volto di Maria, la protagonista, come quello di una naufraga, emerge e scompare fra i tubi. La sua minuscola Irene è racchiusa come in una navicella spaziale, e la sua sorte è affidata agli strumenti della Scienza medica.

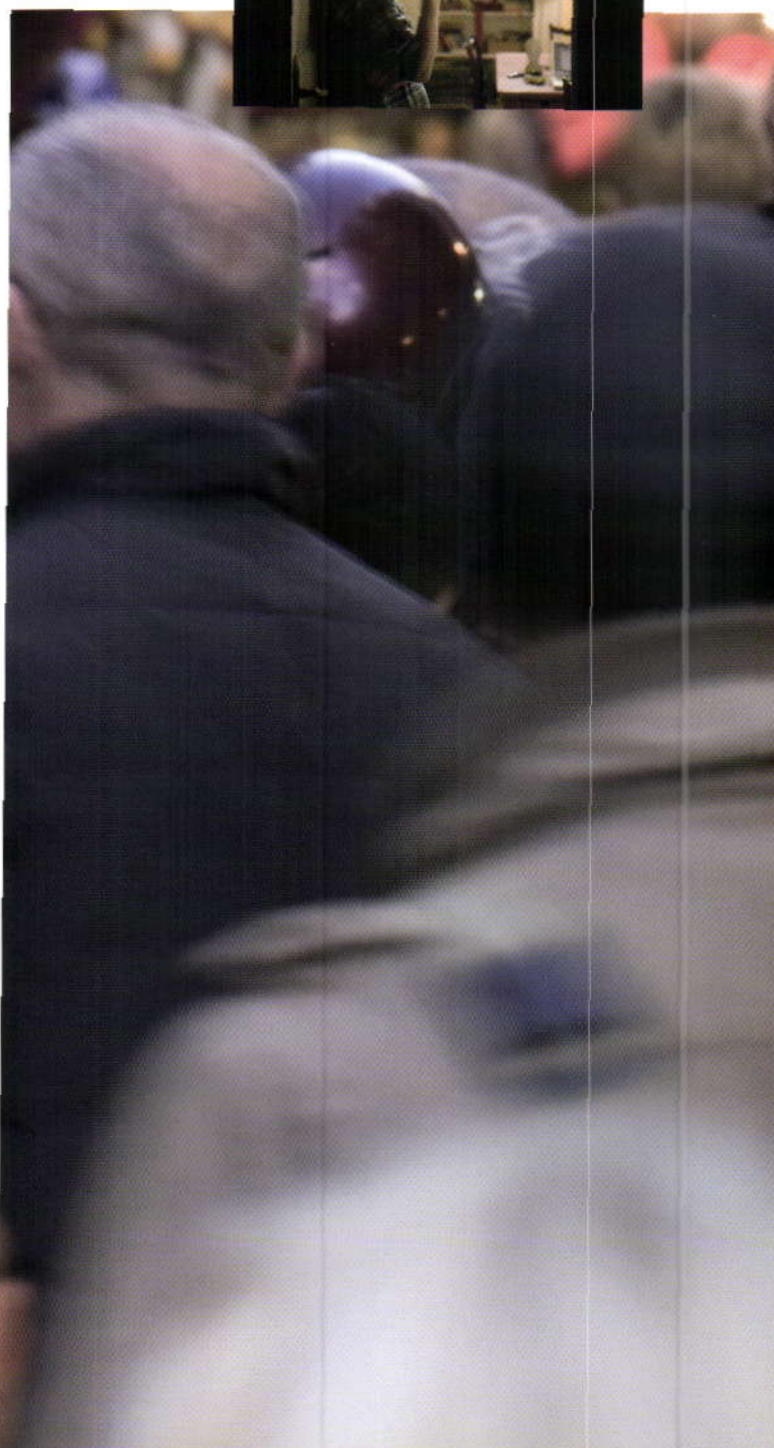
La scienza smarrita nello spazio della maternità interiore

di Barbara Massimilla

Paradossalmente la Scienza nelle nascite premature non ha il potere di garantire un esito di vita, può solo tentare di risolvere le complicazioni che sopraggiungono, per tutto il resto bisogna attendere. L'ambiente asettico dell'Ospedale fa da algida cornice al processo trasformativo che attraversa il mondo affettivo della protagonista. La Scienza si ferma, offre esigue speranze e i suoi tempi sono sospesi, surreali. Sarà invece la madre, prendendo coscienza della propria storia nel travagliato raggiungimento di un Sé femminile - e sviluppando nell'attesa un desiderio profondo di maternità messo a confronto con i propri nuclei conflittuali - *colei che scaverà in sé uno spazio nuovo per nutrire la vita*. Sorelle di viaggio nel suo percorso interiore saranno le altre madri di bimbi prematuri. Il testo letterario, la sceneggiatura e le immagini sono un esempio interessante di come la visione del film s'intrecci felicemente alla lettura del romanzo. La regista ha affermato che è stata una sua scelta quella di narrare il qui e ora della storia e di lasciare intuire la genesi delle condizioni che avrebbero predeterminato l'evento di una nascita prematura. Vorrei riprendere quel filo che dal film al libro descrive le origini psicologiche dell'assenza di un *grembo mentale* che possa aiutare la crescita di una *maternità interiore*.

Nell'esistenza femminile la maternità rappresenta la possibilità naturale di compiere un passaggio maturativo, varcare la soglia dell'essere figlia e diventare madre, la messa in opera di una trasformazione che arricchisce il processo personale d'individuazione della donna. L'estensione, tuttavia, del registro femminile da uno statuto interiore filiale ad uno statuto materno comporta una serie di complessi sconvolgimenti psicologici che possono in alcuni casi riattivare in modo imprevisto dinamiche di ogni genere, dai fenomeni narcisistici, al riemergere di identificazioni arcaiche, al riaccendersi di intense conflittualità edipiche. Per simili fattori di rischio la maternità costituisce un evento che costringe ad una riorganizzazione profonda dell'identità. Il lavoro psichico che accompagnerebbe tutte le fasi procreative, dal progetto di avere un figlio alla gestazione sino al parto, necessita di un *ascolto* interiore sia da parte della futura madre, sia da parte del contesto familiare e sociale di appartenenza. Il ruolo pubblico e competitivo che la donna ha raggiunto nelle società contemporanee e la progressiva destrutturazione della famiglia allargata -là dove in genere esisteva un apporto affettivo e solidarietà alla gravidanza da parte del clan femminile- hanno contribuito a limitare l'atteggiamento mentale predisposto all'accoglienza e all'ascolto che consentiva alla donna di poter affidare i desideri più intimi, le sue paure e fantasie, non solo a se stessa ma anche a degli interlocutori partecipi.

Pur essendo un'esperienza individuale, la maternità necessita dunque di condivisione, con il proprio partner ma anche con la società -poiché mettere al mondo un figlio non è solo un fatto personale, ma anche comunitario- e con un fronte solidale di donne, una sponda accogliente di figu-



re femminili che aiutino la donna a far levitare un movimento affettivo verso il proprio grembo e il futuro beb . Tuttavia la predisposizione naturale a costruire gradualmente una immagine interna del proprio modo di diventare madre, pu  essere ostacolata da vari fattori principalmente connessi alla propria storia infantile e alle dinamiche di identificazione con la figura materna. Per la donna il vivere con passione e affetto l'esperienza sensoriale della gestazione   correlato direttamente con l'introyezione di una figura materna positiva, che la futura madre sin dalla propria infanzia ha interiorizzato come un modello valido di riferimento. Dal punto di vista della trasmissione tra le generazioni, ereditare dall'asse materno di discendenza un

modello sufficientemente adeguato in cui coesistono senza conflittualit  patologiche codice materno e codice femminile, costituisce per il processo di formazione del S  femminile una premessa fondamentale allo sviluppo della *maternalit *. (MASSIMILLA B. *Quaderni di Psicoterapia Infantile* N.59, "Desideri di maternit " a cura di N. Neri e C. Rogora, Borla, 2009).

La *Maternit  interiore*   un *luogo* della mente, uno spazio "utero di lana", "un luogo-tempo i cui confini si confondono con quelli delle aree pi  antiche che hanno a che vedere, nella realt  e nella fantasia, con l'immagine e il ricordo dei propri genitori", con l'intrecciarsi dell'eredit  psichica e dei destini individuali. (MONTI F. *Un tempo per la*





maternità interiore a cura di G. Ferrara Mori, Borla, Roma, 2008, p.141).

Nei casi di alterata trasmissione, lo spazio interiore della maternità perde i colori della vita, si impoverisce di oggetti, si riduce a delle pareti nude, mentre all'interno di questo spazio si aggirano fantasmi che soffocano la maturazione del Sé femminile rendendo inerti le sue potenzialità. Non ci si riferisce ovviamente alla quota fisiologica d'ambivalenza e persecutorietà che accompagna alcune fasi della gestazione e del parto, bensì all'esplosione di vissuti patologici di scissione e di fantasmi di morte che invadono la psiche. Nella mente femminile lo spazio per sentirsi e pensarsi madre è sequestrato dalla vita psichica dell'altro, è questa che detta legge e governa, che procura un dolore psichico impensabile e indicibile o scissioni radicali, per le quali tutto ciò che dà turbamento viene tagliato fuori dalla pensabilità. Conseguenze drammatiche di queste patologie dell'eredità psichica sono spesso le minacce d'aborto e i parti prematuri, in quanto espressione biologica diretta di contenuti conflittuali che non possono essere accolti dalla mente.

Lo spazio bianco è dunque metafora della camera vuota della mente, ciò che resta scarnificato e sullo sfondo in seguito al disinvestimento della propria realtà oggettuale femminile. Per il codice biologico della maternità è l'utero che espelle precocemente la vita dovendo affidare il bambino alla scatola bianca dell'incubatrice...

La Maria del libro e del film è una donna sola di quarantadue anni che, dopo una breve relazione d'amore, mette al mondo una bambina al sesto mese di gravidanza. Educatrice territoriale, la protagonista insegna, con passione ed umanità agli adulti italiani e stranieri, che studiano per conseguire il diploma di scuola media. La cornice è quella di una Napoli attuale, un luogo bello e dannato, oggetto da diversi anni dell'attenzione della cronaca, dei media e dell'arte per vicende di ogni genere. Città in qualche modo *materna* per la sua vicinanza al mare, ma anche



teatro di guerra, luogo immerso in una provincia dove si consumano lotte fratricide. Proprio la lotta per la sopravvivenza e l'amore per la giustizia sociale avevano spinto il padre di Maria, operaio alla Cirio, a diventare punta di diamante delle rivendicazioni sindacali. La figlia eredita dal padre la passione per l'etica e attraverso gli studi cerca un'emancipazione e sviluppa il diritto di difendersi con l'intelletto dalle incongruenze di una realtà sociale contorta e malata: "Crescere figlia di un operaio negli anni Settanta, e poi proprio per questo studiare, intestardirsi sui libri, diventare la generazione dello scarto intellettuale, erano cose che davano una certa arroganza. Perché a vedermi da fuori io lo sentivo, di essere la prima persona della famiglia che non avrebbe avuto le braccia corrose dal succo di pomodoro" (p.57). Eppure i pesanti sforzi della famiglia si erano rivelati "una protezione quasi nulla di fronte ai casi della vita". Crescere all'ombra di un'ideologia, seguendo come esempio il rigore della figura paterna sembra essere l'unico garante identitario per la donna. La propria madre, non era in grado di offrire la giusta attenzione e un adeguato riconoscimento ai suoi vissuti emotivi. La parte femminile di Maria sembra essersi auto-generata, da sempre *sola*, è lei che provvede a se stessa. Questo vuoto di rapporto col materno la porterà a non sviluppare alcune funzioni del Sé femminile che sono fondamentali nella cornice della maternità interiore, come ad esempio quello di tollerare l'*attesa*: "Non sono buona ad aspettare. Aspettare senza sapere è stata la più grande incapacità della mia vita". Anche la gravidanza è vissuta in solitudine, senza un uomo accanto. Dopo il parto prematuro finisce



nel reparto di terapia intensiva neonatale a condividere le angosce dell'attesa con un gruppo di donne che si trovano nella sua stessa situazione. Il brano riportato descrive in profondità le difficoltà identitarie e le ambivalenze verso il materno che evidenziano la genesi di un vissuto depressivo nei confronti della maternità:

"Avevo sedici anni quando mi ero impiegata nello sforzo più capillare della mia esistenza: rimuovere la corona di spine. Era stata un'eredità di mia madre: lei era una suora in borghese. Si nascondeva da mio padre, che le rideva addosso e si era fatto il segno della croce solo il giorno del matrimonio, e si nascondeva da se stessa, per stare al passo con i tempi. Aveva sepolto nel comodino e in sé 'L'imitazione di Cristo', alla cui lettura era stata condannata dalla zia che l'aveva cresciuta. (...) In mia madre c'era un vago compiacimento per qualunque rinuncia, una sottile perversione nel non andare al cinema, nel rarefare le cene tra parenti, nel perdere di vista le amiche. Non aveva mai lavorato, altrimenti la casa sarebbe andata in rovina, ed io sarei stata tirata su da chi sa chi. Quando si truccava proclamava a gran voce oltre la porta del bagno che lo faceva contro voglia, e i soldi dei vestiti che non aveva mai comprato per sé erano andati ad arricchire l'altare di famiglia. (...) Gli ultimi tempi prima che mia madre morisse, quando andavo a trovare una vedova stanca il cui mondo era precipitato nel televisore, mi sedevo a tavola con lei e la osservavo mentre mi guardava. Sul fondo, dietro i vetri della cucina, oltre lei che scolava la pasta, si stagliava ancora la ciminiera delle conserviere, al cui posto ora c'erano un bingo e un supermercato discount, e mi



chiedevo chi di noi due avesse rinunciato di più."

I sentimenti di precarietà interiore e il dolore psichico provato per il parto prematuro fanno maturare nella protagonista sofferte riflessioni sul femminile e il materno: *"...Sentivo che l'errore c'era comunque: a sposarsi e a restare soli, a fidanzarsi e ad amare, a innamorarsi e a sostenersi, a sfidarsi, a vincere e a perdere, a proteggere e a farsi proteggere. E io non sarei mai stata pronta a difendere nessuna di queste cose"* (p.89). Una sintesi che descrive con efficacia la paralisi dell'impossibilità di investire su un oggetto d'amore perché nella relazione psichica con la propria madre non si è mai veramente realizzato uno spazio di distinzione. La versione cinematografica del libro dona allo spettatore un volto indimenticabile di questa donna (l'attrice Margherita Buy) quando avvolta dalla luce bianca e azzurra del cielo e del mare scruta immobile le ombre delle immagini ecografiche della sua gravidanza. Come accennavo sopra, Maria ha uno sguardo sospeso, velato di stupore e paura: sfiora i contorni del piccolo essere racchiuso nel guscio dell'incubatrice, ne misura l'improbabile esistenza attraverso le onde delle funzioni vitali e il pulsare del cuore sul monitor. Saranno il gruppo solidale delle madri, unite dallo stesso destino, l'affetto sincero degli amici, l'umanità e la gratitudine dei suoi allievi a riscaldare quello sguardo - a permetterle di costruire nella sua interiorità quel *grembo psichico* che fa crescere in lei la capacità di diventare una buona madre in grado di *riaccolgere* dentro di sé la figlia fino al momento della *nascita* dall'incubatrice. Il viaggio psichico di Maria nel campo della maternità è dunque un viaggio che si nutre di *contatti* visivi, è con gli occhi che la donna impara a conoscere ed accettare la propria bambina e ad amarla, a condividere, attraverso uno sguardo interiore e gli scambi emotivi con gli altri, la sua vicenda umana. Alla fine del libro come del film, lo spazio bianco non ha più il significato di un vuoto privo d'immagini e pensieri ma diventa uno spazio reale simile all'*albedo* alchemica, la possibilità di far nascere e di *donare forme infinite* alla vita ●

Il senso di Maja

Racconto breve

di Ernesto Maria Elona

"Era giunta a quel livello di conoscenza dove si incontrano le sensazioni indotti dalle arti ed i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce ebbe un battito del cuore, la vita per me si era incalciata, cominciava tremende di cadere" (Stendhal)

C'è gente convinta che l'artista sia solo un egoista, pazzo, disonesto, incomprenduto e fumoso goffante, comunque felice di se stesso. In realtà si tratta di una persona spudata e di un geniale, autentico costruttore. Felice proprio non direi, come può esserlo qualcuno che si ostina ad essere pazzo che intorno a lui non vivono ancora?

Si può dire bene da ragazzi, male in mezzo all'arte, sarà che quella vera intimità nella realtà, passa per i disegni, acquarelli, stampe d'ogni genere.

Stato felice della sua verginità non l'arte lo normalizza. Non è possibile come un geniale, non è così. Si sforza di cominciare ad imparare ciò che le avevano tolto le sperte, troppo. Al Carlo non regredita curando la stessa donna ad una stanzetta fatiscente. A Reggio di Calabria l'avrei giurato nel suo

petto che il Bronzo respirava. Eccome se respirava! Ora, al Prado, mi domando che ne sarà di me.

Devo risolvermi a visitare un solo padiglione, di più non reggerei.

Il senso profondo dell'opera d'arte, la mia versione della sindrome di Stendhal, ce l'ho, come la mia copia d'artista dentro la testa.

Sono sicura, Goya.

Non mi prende, no, dopotutto è moderno, *Francisco*, mi è vicino, lo sento.

E' il nero il bianco il rosso; la morte il valore la passione.

Sento tutto guardando, una sinestesia ideologica.

Vedo la tirannia nell'esecuzione della libertà.

Cammino nell'incubo pagano attraverso l'immagine del tempo che divora i suoi figli.

Mi scaldo di sentimento e mi riparo nell'ombra luce del desiderio.

L'orrore implacabile dell'esistente mi fa male; poi è un bene che mi commuove trovare l'ambivalenza nella fantasia reale.

L'arte non esula dalla vita ed io le appartengo. Al mondo, anima e corpo gli appartengo. Eppure... *Lo siento*.

"*Digame amor*". La voce della guida in un gruppo organizzato, sgradevole, mi attrae. E' roca, irresistibile, né da uomo né da donna. Dice distinta che la visita è privata, chi non fa parte del gruppo deve allontanarsi: è con me che ce l'ha ma io non voglio distogliermi, voglio ascoltare invece, sentire il timbro, quel tono, l'accento erotico.

"*Digame amor*", risponde all'unico ragazzino nel gruppo di visitatori, il solito genio precoce. Lo ridimensiona quell'espressione di finta tenerezza; è un'aggressione in realtà, una mozione sessuata. Una proposizione sessuale direi, ora che siamo di fronte al nudo dipinto, il più famoso dei due mondi. Quel biancore del corpo muliebre, adiposo, l'incredibile espressività di una debole linea alba. *Non mi dirai che è fica; non lo è!* Sensuale è la resa, il sesso è Goya, la *desnuda* è l'artista che la muove ancora viva, d'eros, Maja sta ferma immobile e stupida.

"*Digame amor*", insistente, tenace, presuntuosa quella voce e il suo modo di porsi, riproporsi da uomo, da donna. Alla terza domanda del *nano*, all'ennesima asserzione sull'esclusività del gruppo, non trovo altro da fare che identificarmi col sorriso dipinto, indecifrabile, nel quadro.

Mi eternizzo in quello sguardo ebete, faccio finta di niente mentre tutto si allontana da me, resta con me. Nella mia testa sono io quel corpo nudo disteso quasi su un lato, quella donna molle e molcevole, languida e serena, bella e brutta. Allora...

Amore dimmi, amore dimmi, amore dimmelo cos'è che io non ho!

Dio, se c'è da star male. La mia parola l'intende chiunque, il mio corpo è un discorso ovvio che chissà da quanto tempo non ti rivolgo.

Vorrei che fossi qui, in mezzo a tutto questo, con me, mal-

grado il mio incedere patetico. Vorrei ce ne andassimo fianco a fianco per le stanze, passando nella vena ad orlo floreale del verde malachite, nel reticolo d'oro del blu lapislazzulo, nel muscolo bianco del marmo: ritrovarci noi due, in un *Hermitage* astrale.

Dei miei sguardi, dei tuoi sguardi farei rose di quarzo e giada, da riportare con noi tornando nella carne, nel vibrare dei suoni reali. Piccole perle di nerissima onice a ricordarci le pupille della luce irreale.

Amore mio che non mi guardi, allora...

Mi guarderesti se fossi il mio più vero ritratto?

Il Tempo respira.

Respiro dell'immagine, aria e pietra.

Linguaggio senza fiato, carne della voce.

Ce ne sono *vivi* da resuscitare i morti e *morti* da trascinarsi i vivi in un algido eremitaggio. Gli artisti e gli amanti ce l'hanno spesso l'identica finalità di darsi l'altro mondo. Rappresentano solo se stessi gli uni come gli altri, non più del loro amore.

Miedo. Miedo de l'olvido, proprio davanti a me dovevi capitare nel dirle tutte le sciocchezze? 'Sinestesia ideologica' e a me lo dici, io che *Cristo* l'ho dipinto morto di freddo! Non l'avessi mai fatto per quanto m'è costato metterci l'ideologia nei sensi.

Se succede qualcosa di un'opera quando viene esposta, lo stesso avviene di un soggetto qualunque che faccia di sé altrettanto. Non sta qui il mistero, né il mestiere dell'arte. Stupida donna, ti stizzisci della sensualità della tua pancia, sciocca giumenta, t'ho pasciuta e non me ne sei grata. *Qué tal, Maja?*

Non è la testa, non è lo sguardo che ti fa difetto, lo vedi come sei. E lo sei davvero donna bella e brutta per ogni sentimento tuo, per l'incoscienza che hai di guardarla dritta in faccia la mia follia, di sentirla pienamente la sordità, la cecità dei miei giorni non dei miei colori.

Bruja y loca, m'è sopravvissuto un figlio di tanti che ne ho messi al mondo; fredda te ne addolori.

Valiosa y loca, non assolvi me né la mia arte; tranquilla te ne esalti.

Hermosa y loca, mi regali fiori di granito che tremano di sensi imperfetti come i tuoi pensieri; sicura te ne spaventi. Il tuo più vero ritratto lo sei, qui ed ora, cuore bianco cuore nero cuore rosso, fossi anche di pietra sei viva *mi vida*.

'L'arte non esula dalla vita', dici, per me che in eterno muoio e vivo. *Entoces...*

Dimmi amore, dimmelo ancora, dimmelo sempre cosa vuoi da me! ●

Ernesto Maria Elona ha dedicato questo racconto ai cinque anni delle visioni diverse di **eidos**, ed in extremis all'intelligente film *L'Artista* di M. Cohn e G. Duprat.

Il tempo e lo spazio dell'animale chiamato uomo

Rivedendo e riascoltando

• *Koyaanisqatsi, Powaqgatsi e Naqoyqatsi*

di Luisa Barbato ed Emanuela Ferreri



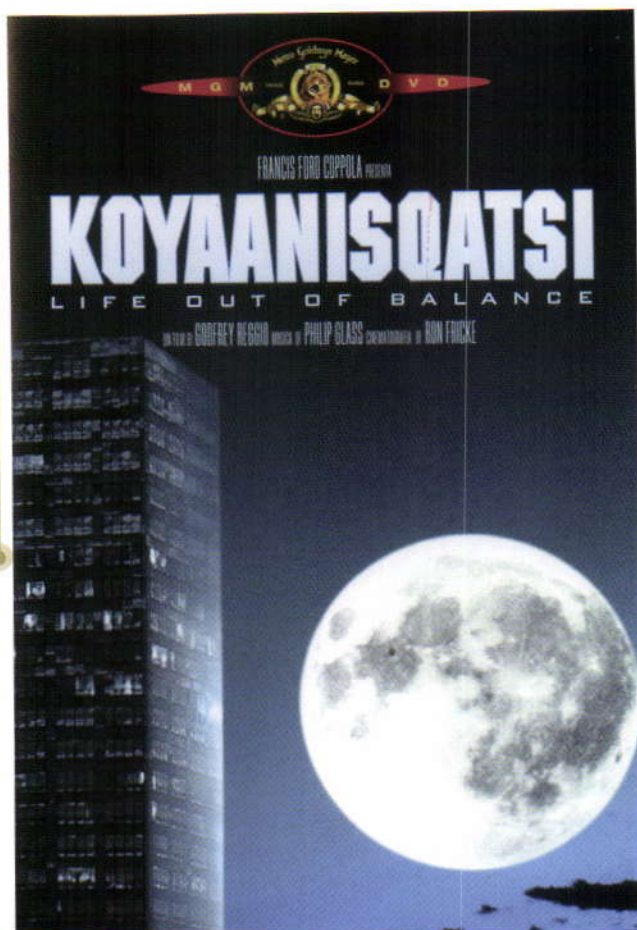
E. "Qatsi" è la parola Hopi (popolazione indigena dell'Arizona) che significa vita, modo di vita e pertanto condizione condivisa dell'umanità. *Koyaanisqatsi* significa "vita tumultuosa, vita squilibrata, vita in cerca di un altro modo di vita", ed è il primo capitolo (1982) dell'epopea del regista Goffrey Reggio e del compositore Philip Glass, il secondo (1988) è *Powaqqatsi*, ovvero "la vita in transizione, la vita aggredita da un'altra vita che per accrescersi le sottrae con malvagio artificio la forza vitale", mentre il terzo ed ultimo lungometraggio (2003) è *Naqoyqatsi* che significa la "vita in guerra, vivere uccidendosi gli uni contro gli altri". L'allegoria dell'evoluzione della società umana globale per questi due autori è una trilogia tragica che toglie il respiro al pensiero, sollecitando sentimenti ambigui, tanto quanto sono ambivalenti e contrastanti le immagini e la musica. Una miscela travolgente, perfino troppo, e per frenarla accade che intervenga la critica intellettuale o un po' di sano cinismo. Intanto che ne recuperiamo, chiarisco un punto. Il regista ha dichiarato (interviste e materiali speciali sono disponibili nel cofanetto dvd riedito in italiano) che *Koyaanisqatsi* è dedicato al Nord del mondo, all'Occidente, mentre *Powaqqatsi* al Sud, al Terzo mondo; *Naqoyqatsi* sarebbe invece il mondo al completo della globalizzazione, una Babele dannata e in pieno scontro di civiltà, per questo del terzo epilogo io sono portata a scartare a priori sia l'ipotesi della guerra di tutti contro tutti, sia quella della incomunicabilità-incommensurabilità tra differenze. Ovviamente la trilogia "Qatsi" va considerata nel suo insieme.

L. La chiave dell'evoluzione della società umana è sicuramente la principale e anche la più immediata, tuttavia la visione con qualche anno di distanza delle opere cinematografiche permette di cogliere aspetti ulteriori o forse celati. In questa prospettiva, mi sono domandata se tutta la trilogia non sia una grande riflessione sul tempo, o meglio sulla lettura del "progresso" tecnico, materiale, economico, come un'accelerazione del ritmo di vita, una corsa all'impazzata verso una meta entropica. La questione del ritmo è essenziale in tutti e tre i film. Nel primo, è nel confronto tra i ritmi della natura -la lentezza dei paesaggi, delle nuvole, della luna- e i ritmi delle città, delle macchine, dei contesti umani. Nel secondo, è nell'osservazione, lenta, meditata, del dolore umano, del disadattamento e emarginazione del Terzo mondo, cui si accompagnano i ritmi disumani dello sfruttamento dei poveri del mondo. Nel terzo, non c'è nemmeno più un ritmo, ma una sequenza quasi impazzita di immagini che si compongono e scompongono all'infinito, è un tempo non più veloce, ma catastrofico, disarticolato. In realtà, la dimensione del tempo è strettamente legata a quella evolutiva, non c'è evoluzione senza tempo, e non c'è tempo che non scandisca un cambiamento. I nostri sono tempi accelerati, e tanto più aumenta il ritmo, tanto più si perde il senso delle cose, questo potrebbe essere il filo conduttore dei tre

film. Ma è da dire che il tempo segna anche l'esperienza spirituale o essenziale, come alcuni la definiscono, e in questa esperienza transpersonale, secondo un'ulteriore definizione usata dalla psicologia transpersonale, il tempo si ferma, si esce dalla contingenza, dalla ciclicità della vita. Allora, l'estrema accelerazione rimanda, per contrappunto, all'immobilità delle esperienze estatiche, con le quali il primo film, *Koyaanisqatsi*, sembra prendere avvio perché ci propone paesaggi quasi onirici, quasi immobili. Del resto tutta la trilogia suggerisce una visione spirituale della vita. Ricordo di un raccontino letto da piccola nel quale un monaco si domanda come sia possibile non annoiarsi in paradiso, dovendo starci per l'eternità. Mentre così si interroga, viene attirato dal canto di un usignolo che è lì, nel giardino del suo convento e si ferma ad ascoltarlo. Quando si guarda di nuovo intorno, scopre che il giardino è cambiato e che ci sono monaci che non riconosce. Chiede spiegazioni, e scopre che sono trascorsi ben trecento anni ascoltando il canto dell'usignolo. Allora capisce che il tempo dell'esperienza spirituale non è quello della vita ordinaria, che nell'eternità il tempo non c'è più.

E. Non è facile metabolizzare la visione di un capolavoro d'arte visiva come *Koyaanisqatsi*, eclatante oggi come 27 anni fa. L'impressione emotiva, estetica e morale, è tale da rilasciare, come tu dici, più di una interpretazione del film. Per sintetizzare, la domanda posta dall'opera è: -dobbiamo salvare l'uomo ed il progresso o la natura e l'incolumità del pianeta? - Rispondo volentieri che l'attualità potrebbe essere matura abbastanza da disfarsi una volta per tutte della domanda stessa. Per natura l'animale uomo vive compenetrato e circondato unicamente di tutto ciò che è la sua seconda natura a concedergli e a consentirgli: la cultura, cioè l'immaginazione, il linguaggio, il pensiero, la riflessività, la memoria, l'identità, la coscienza di sé e l'esperienza delle cose. Solo se ci si preoccupa di salvare l'uomo come animale culturale, ovvero come essere sociale, allora esiste qualche ragionevole speranza di salvare anche la natura ecologica. Per cominciare questa salvaguardia, basta comprendere le due dimensioni antropologiche della vita umana, l'animale pensante e l'attore sociale.

Koyaanisqatsi è stato definito l'epopea visuale della natura selvaggia aggredita e uccisa dal progresso sempre più accelerato dello sviluppo tecnologico, il che vale a dire che la natura è distrutta dalla razionalità umana, svenduta alla logica del profitto e dello sfruttamento. Fin qui tutto chiaro, ma come possiamo essere sicuri che la paura del disastro ecologico totale non sia solo l'ennesima versione di un enorme, inelaborato senso di colpa che la razionalità stessa dovrebbe farci ridimensionare e risolvere in progetti di buon senso ecologico? Come non domandarsi se la stima negativa del rischio ambientale non sia anche un raffinato strumento di abuso ideologico e di ricatto di massa? La razionalità umana non è solo la fisica nucleare applicata agli armamenti, la



matematica della speculazione finanziaria o un mero supporto alle tante espressioni di materiale utilità prive di orientamento etico, la razionalità umana è anche elevatezza e alternativa di pensiero, quella dei paradossi di Zenone, tanto per fare un esempio che conosciamo tutti fin dai banchi di scuola. Non è detto che il mondo sia un'unica società lanciata in una folle corsa verso l'autodistruzione. Non tutte le componenti sono ugualmente dinamizzate, eterodirette, orientate, stravolte. Personalmente preferisco essere la Tartaruga e non Achille, pensarmi come in *Alice nel Paese delle Meraviglie*, in grado di oppormi al "modus ponendi" del mitico Piè veloce. Preferisco immaginare il mio scibile come la freccia immobile nel percorso frammentato all'infinito, e non un dardo omicida che ricade sul suo stesso folle amigero.

L. E' interessante anche osservare che i tre film si snodano nell'arco di un ventennio, essendo il primo del 1982 e il terzo del 2003. Tra l'altro, solo il primo, *Koyaanisqatsi*, è stato distribuito in Italia, con un discreto successo, mentre gli altri due non sono mai arrivati al grande pubblico. Cosa rimane ancora attuale di un percorso così lungo? E' sorprendente notare che le immagini proposte, soprattutto del primo film, rimangano molto attuali, merito anche della musica di Glass, mentre, paradossalmente, è proprio il più recente, *Naqoyqatsi*, a risultare poco originale, a tratti molto simile alle elaborazioni di computer grafica che riempiono tanta pubblicità. Ma c'è un elemento in questo ultimo film che forse non è stato colto completamente ed è l'esasperazione

del ritmo in cui le immagini, a volte molto discontinue tra loro, si rincorrono. Il ritmo del montaggio così veloce e l'astrattezza delle visioni, spesso ottenute rimaneggiando graficamente immagini comuni, crea un disagio, quasi la perdita di un senso e quindi una sorta di psicotizzazione. E' come se il regista avesse volutamente svuotato le sue suggestioni dei contenuti o delle esperienze proposte negli altri due film, nei quali la critica allo sviluppo sociale ed economico è evidente. Manca pure la nostalgia e l'amore per i contesti naturali, le montagne, i fiumi, i campi coltivati, le nuvole, anzi nella sequenza iniziale di *Naqoyqatsi* viene presentata una gigantesca torre di Babele che poi diventa una specie di cattedrale in abbandono dove tutto è lasciato andare verso la distruzione. Il resto è la riproposizione dei significanti della cultura contemporanea: le macchine, i computer, la scienza ecc. che sono come scarnificati e accelerati fino all'esasperazione. Ma lo svuotamento dei significanti equivale alla psicosi e il film cerca di riprodurre nello spettatore questa esperienza di svuotamento di senso, non la racconta, la agisce, creando, tramite il susseguirsi delle immagini, un disagio crescente. In questo senso, si passa dall'esperienza onirica e quasi mistica del primo film, alla commozione per le ingiustizie sociali del mondo del secondo film, per finire nella dispersione e nella caduta di energia della psicosi. La conclusione è che il mondo attuale è in preda alla follia, preso da una corsa senza senso e distruttiva. E con l'idea della distruzione si concludono tutti e tre i film.

E. Vorrei tornare al tempo, anche per me *Koyaanisqatsi* è la rappresentazione artistica della percezione del tempo, ma la leggo più come legata alla società moderna: il tempo che non ci basta mai, che manca e ci assilla, che ci impedisce di scegliere quello che vogliamo fare ed essere a vantaggio di quello che ci viene imposto. A complemento, *Powaqqatsi* è la percezione dello spazio sociale contemporaneo, spazio insufficiente, inquinato o insicuro, uno spazio dove avvertiamo la sovrapposizione di umanità che non conosciamo e con le quali non ci confrontiamo. Se il primo film esalta la bellezza dei paesaggi selvaggi, il secondo esalta la bellezza esotica, i tratti etnici, i diversi costumi, le diverse gestualità, sia religiose che profane, i riti sacri e il lavoro quotidiano che caratterizzano gli altri mondi culturali, ma separati dal nostro però. La trasposizione moderna delle "profezie hopi" mostra che il mondo disumanizzato dalla tecnologia e dalla società dei consumi, verrà distrutto da un razzo che lanciato verso altri pianeti, esploderà ricadendo ad offendere la Terra, mentre il Terzo mondo urbanizzato e stravolto dal progresso, imploderà su sé stesso, e l'esplosione mitica in questo caso non è che una banalissima automobile che esplode nel traffico facendo strage di passanti accalcanti.

Eppure, *Koyaanisqatsi* celebra la natura come non si accorgesse di paragonarla in modo esaltante all'opera umana di antropizzazione dell'ambiente: i "monumenti" naturali e geologici appaiono imponenti e incantevoli come quelli

umani, i grandi grattacieli ed i più vasti insediamenti urbani ripresi dall'alto della notte, così la potenza degli elementi, le masse di nuvole e gli enormi corsi d'acqua annichiliscono e affasciano quanto lo scorrimento incessante di luci e veicoli su velocissime autostrade che tagliano e legano lo spazio in un gomitolo di connessioni incalcolabili, inarrestabili. Allora, basta invertire la prospettiva dello sguardo, distaccato e dall'alto, sempre da molto lontano e dal profondo, un vertice posto fuori dal mondo con uno sguardo nel mondo, invece, presente in mezzo agli uomini e alle cose reali, poiché non possiamo dimenticarci che è anche il mondo in sé ad essere sottratto, alienato al soggetto moderno, e non soltanto miliardi di esistenze individuali, corpi e vite, sono alienate, deprivate della giusta ricchezza, della salute e della libertà.

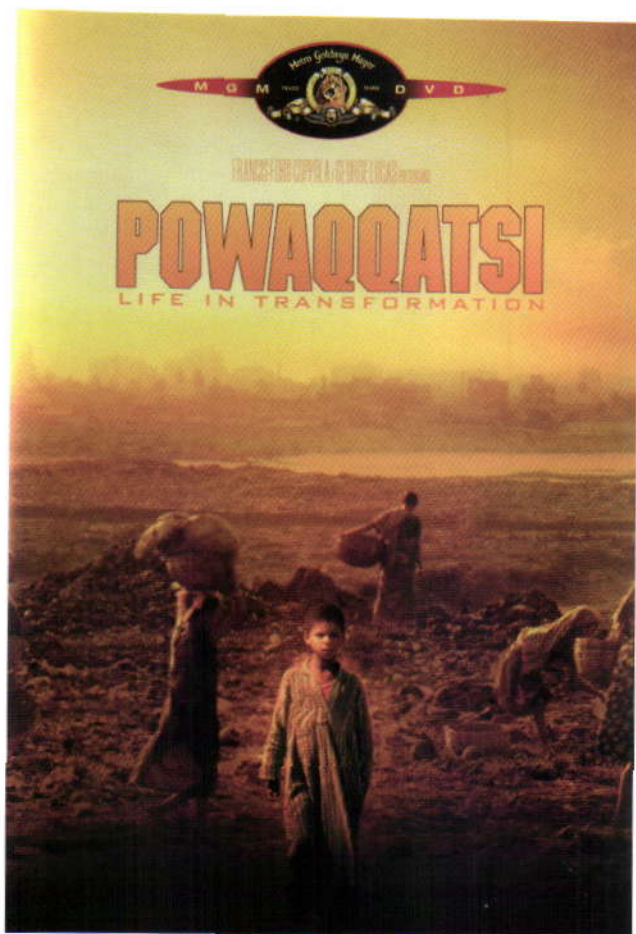
Powaqqatsi celebra la differenza e non si accorge di mortificarla proprio perché la dà per spacciata. Seppure tutti gli esseri umani diventassero cittadini ultra moderni di un *ecumene globale*, ciò non annullerebbe la differenza culturale. La specificità è solo l'altro polo di una relazione necessaria e in perenne trasformazione con l'universalità. Globale e locale non sono una dicotomia assoluta, sono la difficile condizione, questa sì in perenne ricerca di equilibrio e quindi a rischio, della società umana.

L. Eppure, in tutto questo squilibrio, Reggio lascia lo spazio per la consapevolezza, ogni tanto vengono proposti i simboli della contemporaneità, come i grattacieli, che riflettono il ritmo della vita: le nuvole che vi si specchiano veloci, la luna che vi tramonta dietro, o semplicemente l'accendersi e lo spegnersi delle luci al tramonto che segnalano le esistenze che vi si svolgono all'interno. Il grattacielo, in particolare, è molto ripreso in *Koyaanisqatsi* anticipando la fascinazione che suscitano questi edifici, anche nel senso più terribile, come per le immagini dell'11 settembre, dove i grattacieli sono divenuti il simbolo dell'orrore contemporaneo, della distruzione possibile e dell'incertezza dei nostri equilibri sociali. In particolare, vi è una sequenza nel film in cui le persone guardano stupefatte il riflesso sui vetri dei grattacieli delle nuvole che corrono veloci, ed è una ripresa quasi profetica delle immagini di venti anni dopo delle persone che, in strada, guardano in alto la distruzione delle Torri Gemelle. Anche lì c'è, come in *Koyaanisqatsi*, il fuoco distruttore, anche lì c'è l'ipnotismo per le immagini dell'orrore.

In questo senso, abbiamo tutti bisogno, tramite le immagini, di esorcizzare il male, la distruttività che ci minaccia e che può arrivare all'improvviso, inaspettatamente. E allora le immagini del male vengono riproposte all'infinito, si pensi a quante volte abbiamo visto le riprese dell'attentato delle Torri Gemelle, al fascino malefico che ancora suscitano, come se tutti fossimo diventati dei guardoni dell'orrore, del male che cerchiamo disperatamente di spostare fuori di noi, di simboleggiare nelle immagini che a volte non sono solo finzioni, come nei film, ma diventano realtà.

E. L'ambivalenza sorprendente, la polisemia delle immagini dei film è l'unica possibilità per la speranza e per un pensiero diverso sul futuro dell'umanità. Di certo i due film costituiscono un magnifico allestimento di immagini simboliche, icone potenti come tutte le immagini artistiche, proviamo in conclusione ad entrare nel merito di due: la primitività e l'infanzia.

Le pitture rupestri che fanno da incipit a *Koyaanisqatsi* potrebbero richiamare al nostro immaginario cinematografico o attivare nel nostro cinefilo discorso, il monolite primitivo di *Odissea nello spazio* di Kubrik, o gli indigeni, gli alieni e i nani di Herzog, nei film documentari che espongono l'antropologia filmica propria di questo autore e che ormai sono proiettati più nelle aule universitarie che nei cinema, ma personalmente io li ho visti come l'immagine iconica dell'istanza antropologica più profonda e radicale, il segno umano indecifrabile che ci sfida a comprenderlo: perché "la questione dell'Altro, non dell'Io, corrisponde all'inizio del pensiero" (E. Lévinas). I gruppi di bambini, volti ed espressioni di fanciulli e di giovani così presenti e insistenti in *Powaqqatsi*, i bambini sono l'Altro per eccellenza, sono il simbolo di quello che pur non essendo ciò che noi siamo, ci lega ineluttabilmente al passato da cui proveniamo e al futuro dove vorremmo rivolgerci, ma in questa simbologia è il presente che ancora una volta non va occultato: i bambini sono il presente, sono l'umanità, diversa e unica, potenziale e alternativa, resiliente su ogni latitudine e attraverso ogni storia ●



Fata Morgana

La provocazione artistica ed intellettuale di Werner Herzog

di Luisa Barbato ed Emanuela Ferreri

"Il deserto è tetro e primordiale, ma ci trovi tante cose strane..."

"Qualcosa deve essere andata male nella creazione" (W. Herzog)

E. *Fata Morgana* doveva essere un film di fantascienza, ma con il pretesto d'un reportage documentaristico in Africa, è diventato un'opera visionaria, folle, intramontabile.

Non è l'ennesima denuncia artistica della civiltà, dello sfruttamento delle risorse non rinnovabili del pianeta e degli Altri, è l'epopea poetica dell'unica colonizzazione umana sempre possibile e inarrestabile: l'accamparsi dell'inconsapevolezza, della vanità, dell'inconsistenza di molti saperi e conoscenze e al contempo dell'ingenuità, della curiosità beata, lo stupore per il mondo e per le altre forme di vita. *Fata Morgana* è la celebrazione dell'"effetto speciale" per eccellenza: il miraggio, il corto circuito tra le leggi della natura e quelle del desiderio umano. Forse l'esistenza umana non è che una continua apparizione di miraggi, di cose viste e sentite eppure inesistenti, vere pur non essendo del tutto reali.

La successione delle immagini del film, lunghe panoramiche ammalianti, struggenti nella musica che è la forte e dolce compagna del viaggio, procede sempre lungo un asse orizzontale. La voce fuori campo è un commento ora apodittico, ora ossessivo, ma diretto, inequivocabile, parole che si impongono tanto per autorevolezza dichiarata, la lettura di un testo mitico-religioso, quanto per non-senso deliberato, le affermazioni ridicole ed esagerate di bizzarri soggetti che guardano dritto in camera immortalando se stessi ed il loro rapporto con le cose.

Ed è all'orizzonte, sempre all'orizzonte che si muove l'oggetto incognito: sembrerebbe una macchina nera, ma si muove come un animale, la vibrante rifrazione di luce e forma si lascia seguire, richiama dall'inizio alla fine la visione: l'immaginazione sul reale.

L.: Anche in *Fata Morgana*, come per la trilogia *Qatsi*, siamo in un cinema completamente soggettivo, che prende

le mosse dall'apparente osservazione della realtà, dalla forma nominale del documentario, per ripiegarsi nell'interiorità e da lì partire con una riflessione più ampia sulla condizione umana universale, in questa epoca storica, su questo pianeta. Nella trilogia di Reggio l'osservazione è più immediata, il "documentario" si concretizza come opera d'arte visiva con un senso morale che diviene quasi un monito; in Herzog, nel suo rapporto con l'Africa che ha descritto in numerosi film, il "documentario" prende avvio dalla natura per poi diventare sogno, visione, miraggio - la fata morgana del titolo - con un senso profondamente etico, quasi sacro dell'esistenza.

Nella trilogia *Qatsi* il ritmo è sempre più accelerato, in *Fata Morgana* rallenta, nella trilogia la costruzione delle inquadrature si riferisce a una dimensione verticale: i grattacieli, le visioni aeree, o dal basso verso l'alto, in *Fata Morgana* siamo quasi sempre in una dimensione orizzontale, con l'orizzonte che sfuma in un miraggio, impalpabile, evanescente, quasi a ricordarci l'inesistenza di confini precisi nella nostra condizione umana.

Sia Reggio che Herzog hanno un'osservazione accogliente dell'Altro, a tratti amorevole, compassionevole, che permette di confrontarsi con la follia, l'emarginazione, l'incomunicabilità. I personaggi di Herzog sembrano, o sono, spesso matti o fissati, parlano una lingua incomprensibile, fanno gesti incomprensibili di fronte alla macchina da presa. Il ritmo lento delle riprese non è caotico, frammentato, mentre è il pensiero umano ad essere caotico e il linguaggio frammentato. Per capire alcune differenze tra i due registi, occorre anche ricordare che la trilogia è un prodotto americano, mentre *Fata Morgana* è europeo.

E.: Hai ragione, anche se a me piace sottolineare i punti di similitudine. Il film di Herzog comincia con un'immagine che si ritrova pressoché uguale in *Koyaanisqatsi*, quella dell'aereo che atterra in un gioco di luce che ne altera il profilo. In effetti è stato da qui e poi dall'immagine del deserto, che abbiamo sentito di poter riprendere e continuare il nostro percorso a confronto sul film visionario e non documentario.



UN FILM DI  WERNER HERZOG

FATA MORGANA

UN FILM DI WERNER HERZOG



In *Fata Morgana* gli atterraggi sono molti, successivi e sempre più strani, estrani, nel tremolio delle forme nell'aria surriscaldata sulla pista e attorno ai veicoli: è la trasposizione ancora una volta dell'effetto ottico noto col nome di fata morgana, è la venuta al mondo degli uomini, il loro atterraggio come fossero degli alieni, esseri di un altro pianeta sbarcati alla scoperta del Pianeta Terra. Gli uomini sono alieni nel proprio mondo, al mondo, in mezzo ad una natura che si ostinano a voler approcciare con demente autoreferenzialità, con passione cieca e inesauribile ma troppo spesso fine a se stessa.

Come ha detto il regista, questo "film è fatto di finestre sul mondo, e la fantascienza è visione... molte cose che vediamo non esistono...". Ma molte altre esistono malgrado tutto e per nostra fortuna.

L.: In *Fata Morgana* c'è un'inquadratura molto bella, si tratta della sequenza con le bambine di un villaggio che si muo-

Titolo: *Fata Morgana*

Regia, soggetto e sceneggiatura: Werner Herzog

Fotografia: Jörg Schmidt-Reitewin

Musica: Leonard Cohen (Suzanne, So long Marianne; Hey, that's no way to say good-bye); Composizione di un anonimo del 16° sec.; Musica per organo; Francois Couperin (Lecons des Ténèbres - 12a Lecon); Third Ear Band (Senza titolo); Mozart (Krönungsmesse - Kyrie)

Riprese: novembre 1968 in Kenia e Tanzania; maggio-settembre 1969 nel Sahara algerino, Nigeria, Alto Volta, Mali, Costa d'Avorio, dicembre 1969 a Lanzarote (Isole Canarie)

Prima proiezione pubblica: 17 maggio 1971 a Cannes

vono curiose e intimorite di fronte alla telecamera lasciata ferma. L'immagine, spiega il regista, si compone naturalmente con i suoi protagonisti involontari, o meglio il senso dell'immagine si costruisce da sé, trova il suo equilibrio di luce e composizione tramite lo sguardo non invasivo, fermo, ma allo stesso tempo, o forse proprio per questo, includente e amorevole. Come a suggerirci che, se aumentiamo la nostra distanza dalle cose, se siamo meno identificati, le cose si palesano a noi nella loro verità, ne capiamo l'essenza interiore e così ci ricongiungiamo con il tutto. Questo sguardo è presente in tutto il film, ne costituisce la sua bellezza profonda, ci permette di entrare in contatto emotivo con i paesaggi, con le persone, di sentirli, oltre che di guardarli tramite le immagini della telecamera.

E.: Vorrei dire un'ultima cosa, ed è che in questo film davvero immaginifico (ed io personalmente lo preferisco alla trilogia *Qatsi*), c'è anche la caricatura surreale del rapporto tra uomini e animali: l'uomo dei varani, il ragazzo con la volpe del deserto al guinzaglio, il sub con muta e pinne in una piscina con le tartarughe, sono personaggi inquietanti, come lo è il loro legame con le bestie che mostrano orgogliosi e insistenti alla telecamera. Il loro maneggiare gli animali dimostra una passione che è anche una sfida assurda, una conoscenza che finisce nel misconoscere l'animalità che viene ridotta nel ridicolo o asservita al divertimento dell'essere umano, anche quello intellettuale. Mi viene in mente una frase netta di Darwin che mi sembra interessante per questo numero di *eidos* dedicato alla scienza ed alla fantascienza: "Nella sua arroganza l'uomo attribuisce la propria origine a un piano divino. Io credo più umile e verosimile vederli originati dagli animali". Finché l'essere umano non avrà trovato un valido rapportarsi con le altre specie viventi, il mondo non avrà alcun equilibrio, ma certamente questo non avverrà fintanto che gli uomini non avranno fatto i conti con la differenza, tra di loro e in loro stessi, questo sì che è un problema di specie "homo sapiens sapiens".

L.: Mi domandavo se si può affermare che in questi film così visionari, così estatici, il cinema non sconfini nella poesia. Siamo in un viaggio pieno di incognite, di pericoli, come lo stesso Herzog ci racconta parlando delle paure, delle difficoltà e dello stress fisico affrontati per girare *Fata Morgana*, ma la meta è preziosa: una riflessione profonda sulla condizione umana e sul suo futuro.

E infine tornerei al tempo: nella trilogia *Qatsi* accelera vorticosamente, in *Fata Morgana* rallenta fin quasi a fermarsi, due modi speculari di avvicinarsi all'eternità. ●

arti visive

Orogenesi

di Fabrizio Fontanelli





«...Giace ella tra Scandiano, e Reggio, a cinque miglia dal primo, e a otto dal secondo, sulla pendenza d'una soave montagnetta, dove da lungi si mirano diciassette masse di bianca terra, formate a pane di zucchero, e più o meno verso la cima per traverso troncate, espandenti dalle troncatore fungosi rivoletti giù scendenti per la declività del terreno. Andandovi da presso, scorgiamo che ogni massa è conforme il solito internamente scavata a imbuto arrovesciato, dentro al quale bolle, si solleva, e fuor riversasi la fangosa semifluida materia, messa in moto, e all'insù sospinta da sotterranee bolle gazoze. Taluna delle coniche masse lascia soltanto uscir la fanghiglia dagli orli, ma tale altra la caccia a due, a tre, ed anche a cinque piedi di altezza, ed ogni cacciata viene accompagnata da picciol rumore, che odesi sempre a qualche lontananza. E' troppo chiaro che queste leggiere detonazioni sono il prodotto di uno sprigionamento di gaz, come effettivamente lo dimostra l'occhio avvicinosi ad essa...»

«...Accostato al gaz un lumicino, levavasi egli tosto in una fiamma azzurro-rossiccia, che durava finchè il gaz proseguiva ad uscir di sotterra ma veniva meno, come è ben naturale, subito che il suo corso rimaneva interrotto...»

L. Spallanzani, *Viaggi nell'Appennino Reggiano e Modenese* (**).

(**) Un ricercatore sperimentale. Le Due lettere sopra un viaggio nell'Appennino Reggiano e al lago di Ventasso, furono l'esordio scientifico di Lazzaro Spallanzani, nato a Scandiano, vicino a Reggio Emilia, nel 1729, e riguardavano il problema dell'origine delle sorgenti. Dal 1761 Spallanzani si occupò di una delle questioni più dibattute tra i naturalisti di tutta Europa, vale a dire la "generazione spontanea", senza uova, degli organismi. Dopo quattro anni di ricerche, nel *Saggio di osservazioni microscopiche concernenti il sistema della generazione de' signori di Needham e Buffon*, Spallanzani, grazie alle prove condotte con metodi sperimentali rigorosi e l'uso del microscopio, affermava la natura animale degli "infusori" e l'infondatezza della generazione spontanea. Con la diffusione del *Saggio* in tutta Europa, Spallanzani entrò a pieno titolo nella "repubblica" dei naturalisti iniziando la corrispondenza scientifica con Bonnet, che lo indirizzò verso una nuova ricerca sulle capacità di rigenerazione di vari animali.

La ricerca del fotografo reggiano **Fabrizio Fontanelli**, con diverse esposizioni personali e fiere d'arte all'attivo, nonché la partecipazione alle ultime edizioni di *Fotografia Europea* (rassegna internazionale promossa dal Comune di Reggio Emilia), si muove da anni in due direzioni: verso il paesaggio, naturale e urbano, e a ridosso della corporeità umana, a sua volta concepita come un ulteriore territorio da esplorare, manipolare e re-inventare. Uno sguardo tattile, come direbbe il grande coreografo francese Loïc Touzé, che cerca di rendere tangibile la durata dell'immagine, mettendo in luce una materia di bergsoniana memoria. Sotto l'obiettivo di Fontanelli, infatti, i rottami metallici si accumulano e le paste si stratificano, fino a creare un nuovo tessuto in cui, come chiarisce lo stesso artista dedicando una delle sue recenti mostre a Lavoisier, "nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma". È questo il caso delle fotografie del ciclo *Orogenesi*, che saranno esposte, nella prima metà del mese di dicembre, a Roma, presso Le Storie - Libreria Bistrot (Via Giulio Rocco, 37/39 - www.lestorie.it). Una selezione di immagini riprese all'interno delle Salse di Regnano, un paesaggio dai colori lunari, con crateri, coni vulcanici e fango freddo che bolle nel terreno argilloso, sul quale si sono concentrati diversi studi (tra i più importanti quello di Lazzaro Spallanzani) e leggende popolari, tutte legate ad inspiegabili sparizioni di bestiame. L'intento documentario è certo presente, ma lo sguardo del fotografo scorre veloce sull'ambiente, soffermandosi, invece, sulla "composizione" casuale di colate fangose, forme, addensamenti e fratture, insomma sulla materialità di un soggetto privo di una funzione evidente, che riprende vita diventando protagonista di un breve momento estetico. Da una parte lo spessore e la durata, il suggerirsi di frammenti di un passato che torna sempre a galla, di lenti ma costanti movimenti della crosta, dall'altro l'impalpabile vibrazione della luce, che rende pressoché irricognoscibile il paesaggio, enfatizzandone i volumi e le modulazioni tonali. Al limite dell'astrazione, queste immagini liberano la percezione dal vincolo del "cos'è", portandoci a vedere e sentire - quasi in modo tattile - il solido e il liquido, le polveri, le luci e le ombre. (Chiara Serri) ●

Per informazioni sull'artista:

www.csart.it/fabriziofontanelli - fonta67@alice.it





A(s)tratti confini

di Leonardo Angelini





Il percorso artistico di Marco Fedele di Catrano, classe 1976, è variegato e complesso. In pieno, continuo, divenire. Sono infatti numerosi i mezzi utilizzati per produrre Arte e i confini attraversati per comunicare: dalla fotografia al video, fino all'installazione.

Dopo aver realizzato reportage e ritratti fotografici – che lo hanno portato a collaborare con numerose riviste e a vivere per diversi anni negli Stati Uniti – è emersa la necessità di sperimentare altre possibilità espressive insieme a quelle fotografiche. Tornato in Europa e trasferitosi a Vienna, nel 2004 Fedele di Catrano realizza presso una sala del Wuk l'installazione *Raum fuer ein Klavier*, opera ispirata dalla musica della compositrice siciliana Nelly Li Puma, suonata dal vivo per l'occasione dalla pianista Maria Pagliafora. L'artista accorpa diversi mobili, tutti di legno, formando una sorta di barricata di oltre sei metri, completamente traforata con un trapano. «Una sorta di barricata come quando qualcuno si chiude dentro una stanza e tenta di isolarsi per proteggersi rispetto all'esterno. Questa barricata aveva, sia in quanto scultura sia in quanto referente emozionale e simbolico, il germe della dissoluzione».

Dissoluzione che si sarebbe completata un anno dopo: «Sognai che il lavoro prendesse fuoco. Intitolai la performance *I dreamed your end. Towards an other abstraction*. Il fuoco avrebbe creato una linea rossa nel paesaggio fuori di Vienna». Una linea immaginata che si dona come orizzonte

infinito dell'evento. Così l'opera/armadio dell'anno precedente viene trasportata in periferia – in un paesaggio tra l'industriale e la campagna, accanto ad un rivenditore di materiale edile che dà la concessione – e l'opera è bruciata dall'artista, rigenerata in una nuova opera e allo stesso tempo distrutta definitivamente, in un rito di espropriazione e separazione.

Fedele di Catrano continua ad utilizzare il mezzo fotografico nella propria ricerca. Ecco dunque che compone delle installazioni fotografiche le quali, in un grande gioco ad incastro condotto attraverso l'accostamento di sedici foto alla volta, ricostruiscono un luogo: dettagli di un bosco o di una spiaggia, scattati di notte. Una non simultaneità i cui tempi diversi formano però un'unità di luogo visiva, un territorio che prende forma chiaramente sotto i nostri occhi. Si gioca sulla estrema possibilità disordinante: l'insieme delle immagini costruisce un luogo inesistente.

Sempre nel 2006 l'immaginario e le immagini di Fedele di Catrano conquistano il movimento attraverso la videoproiezione: *Corner* è la silenziosa proiezione di un nido, nell'angolo di una stanza vuota. Le immagini riprodotte si possono percepire come un'azione sovrapposta di strati naturali e artificiali che sul piano architettonico si confondono nell'angolo. La madre degli uccellini è intenta a sfamare i suoi piccoli e, quando successivamente vola via, fa comunque presagire la sua presenza nella stanza vuota. Nello sfondo un

ramo si muove lentamente scandendo il tempo.

L'utilizzo della videoproiezione senza sonoro prosegue nel 2007 con *Omar*, dove una sequenza di immagini notturne ripropongono un cane fluorescente che proiettato sulle pareti dello spazio espositivo ne diventa solitario abitante e protagonista. Con la sua figura non sempre riconoscibile, a volte animale quasi mitologico, surreale ed astratto, esso si muove tra i rami di una foresta altrettanto misteriosa. Camminando proiettato sulle pareti, il cane dalle sembianze ferine si impadronisce del nuovo spazio e se ne appropria nella sua totalità. Tra l'osservatore con la camera da presa e lo spettatore si stabilisce un rapporto di corrispondenze: entrambi si trovano a confrontarsi con l'animale, che non ci appare mai nelle sue vesti reali, ma artificio di un'immagine onirica e non esistente in natura. I suoi movimenti sono incerti tra i rami del bosco ed esso diventa l'alter-ego della condizione umana e dell'artista, costretto a girovagare all'interno di un'architettura che cerca di costringerlo entro i suoi limiti, prigioniero della sua condizione e delle sue paure, inconsapevole delle sue direzioni e del suo futuro, immagine e rappresentazione della sua inconsapevolezza.

A Berlino, nello stesso anno, *Nord Sud Ovest Est*, a cura di Barbara Buchmeier, fonde insieme due luoghi: lo spazio privato dove si svolge la mostra e l'abitazione dell'artista. La casa dell'artista viene ospitata all'interno dello spazio espositivo, operazione che comporta una deformazione drastica dei normali canoni dello spazio, attraverso la costruzione di mura divisorie. Lo spazio espositivo è utilizzato come contenitore per un altro spazio, un modo per mettere in questione il senso del luogo, i suoi confini materiali e immateriali. La similitudine tra i due spazi crea una condizione di irrazionalità, un senso di disorientamento ricavato dal costruire uno spazio dentro un altro in scala 1:1. I punti cardinali evocati nel titolo indicano la "direzione" dell'opera: l'incidenza delle pareti, l'apertura e la chiusura degli spazi, i gradi di angolo sono tutti frutto del calcolo del rapporto che i due spazi hanno con i punti cardinali. Inoltre lo spazio espositivo, attraverso l'installazione della videoproiezione *Corner*, diventa sempre di più l'atelier dell'artista.

Per la mostra personale *Perpetuum Mobile* a cura di Lorenzo Benedetti presso la galleria Next Door di Roma, l'artista reinventa nuovamente i confini. Innanzitutto costruisce nuove mura, sovrapponendo allo spazio della galleria quello espositivo di Berlino che a sua volta riprendeva le pareti della casa dell'artista. La combinazione di più architetture nello stesso luogo porta ad una incostante sintassi dello spazio: un trittico di spazi che forma uno spazio a se stante. La fusione dello spazio pubblico, dello spazio espositivo e di quello privato dell'abitazione dell'artista, porta il visitatore ad avere la sensazione di trovarsi contemporaneamente in tre luoghi. Sulle pareti sono poi appese delle fotografie che ricordano i precedenti "confini" realizzati nella città di Berlino. Infine è presente l'immagine proiettata in scala reale di un pallone da basket, che si muove avanti ed indietro,

come a dare il battito e il ritmo di un perpetuum mobile. Nel suo spostamento il pallone perde gradualmente il colore diventando un'immagine in bianco e nero, ma al suo ritorno al punto di partenza lo riacquista, per poi perderlo di nuovo, fino a perdere sempre di più le sue qualità di oggetto reale per diventare un'immagine altra.

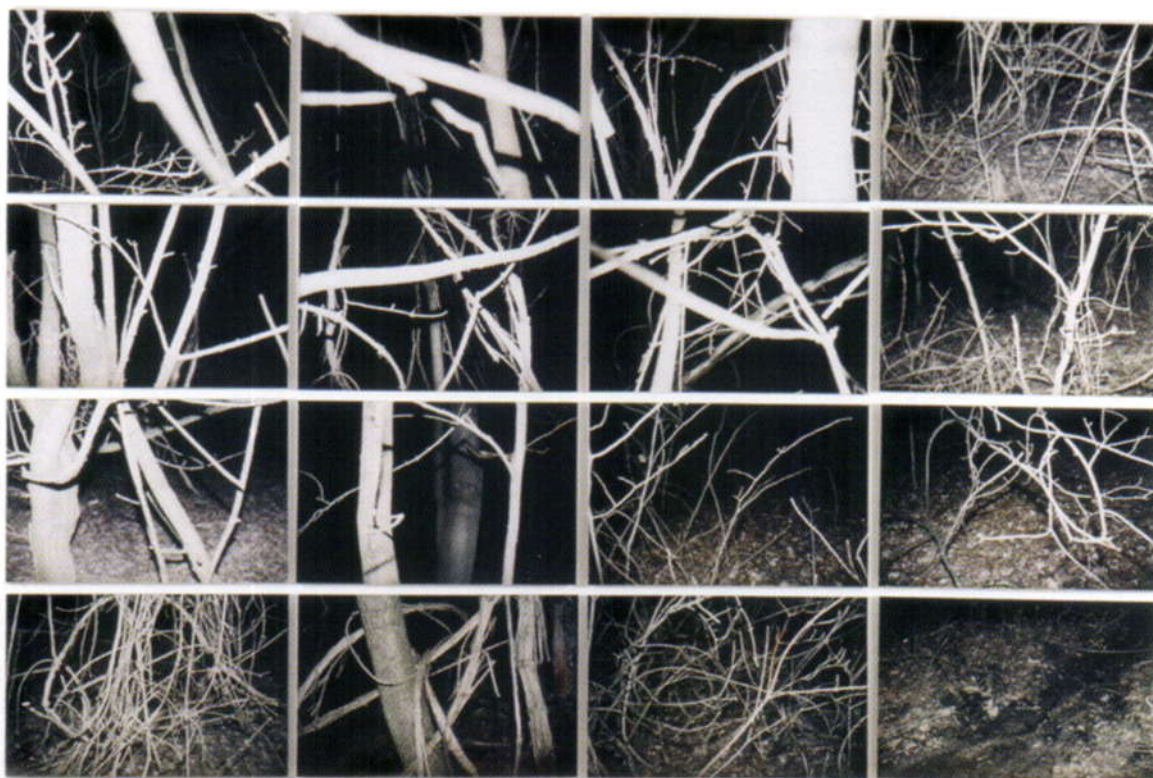
Nel 2008, in occasione dell'intervento *Beware of the Wolf* presso l'Accademia Americana di Roma, Fedele di Catrano realizza le opere *Exchange* e *Souvenir*: «Nella prima il lavoro consiste nello strappare dall'intonaco di una delle pareti dell'Accademia Americana le dodici stelle della bandiera europea, attraverso la medesima tecnica che si usa per lo stacco di un affresco, consentendone quindi la conservazione. È in questo senso che un materiale diventa sostanza per l'apparizione di un altro. Il processo potrebbe essere inverso: ciò che mi interessa è lo scambio. Il lavoro è in progressione ed una volta conservato, rielaborato e riproposto, diventerà la parte rivelata del negativo che sarà esposto. È per questo motivo che è stata utilizzata la tecnica dello stacco, in modo da avere in un secondo momento le stelle di un'altra bandiera costituite dall'intonaco dell'Accademia Americana. Diventa quindi per me limitativo vedere il lavoro concluso all'interno della mostra: esso vive in due o più spazi e tempi.

La stella a cinque punte o pentagono stellato, che risale alla scuola di Pitagora, rappresenta la figura bidimensionale che può essere disegnata con progressione infinita. Tracciando tutte le diagonali possibili di un pentagono regolare si ottiene una stella a cinque punte. La figura che si ottiene all'interno della stella è un secondo pentagono, all'interno di questo può essere tracciata un'altra stella e così fino all'infinito.

Il pentagono stellato racchiude in sé una serie di rapporti che rimandano sempre al numero d'oro $\Phi=1,618..$ e ad un'ideale di assoluta perfezione. È per questo motivo che ho scelto la bandiera europea e ho utilizzato il simbolo anche per un altro lavoro, *Souvenir*, in cui esso si sovrappone ad un drammatico momento di cronaca, un po' per chiedere a me stesso la distanza tra la proiezione ideale e la sua, a volte, triste e drammatica attuazione».

Tra gli ultimi lavori realizzati da Fedele di Catrano ricordiamo infine *So Far So West*, per il centro d'arte Standard-deluxe di Losanna, a cura di Federica Martini. Anche qui viene costruito un muro, lungo addirittura 18 metri, risultato del confronto fra la piantina della casa romana dell'artista e quella del centro d'arte di Losanna. In modo simile ad altre volte l'artista realizza un'architettura ad un tempo fisica e concettuale, che turba la logica della distribuzione degli spazi per effetto della presenza concreta dei mattoni e delle memorie – della casa, di opere ed esposizioni precedenti – che l'artista proietta al suo interno.

Come sempre Fedele di Catrano invade, cancella e ridisegna i confini dei luoghi dove porta le sue opere, le sue idee. In una costante ricerca e scoperta di un possibile oltre ●





di Adamo Vergine



il coraggio dell'immagine

L'opera di Alessia Parenti, è la seconda che vedo realizzata in modo analogo, sinteticamente potrebbe definirsi l'arbitrio di una genesi. La spinta iniziale sembra avere effettivamente una qualità divina, ma quella che la dirige nella paziente manifattura, certamente ha una qualità tutta umana. Non è la memoria divina che la conduce, sembra addirittura una memoria embriologica. Parte da se stessa per ritornare alla fine sempre a se stessa. Prima di iniziare prende le misure del suo corpo, perché l'opera deve corrispondere alla sua corporeità attuale. Per fare questo impiega poco meno di un anno quasi come una gravidanza, ma per partorire una cosa inerte imbastita con molto amore e pazienza, che sta tra un vestito di bambola e la corazza di un guerriero antico. Fa parte del-

l'opera il fatto che lei stessa, dopo aver fatturato questo lembo di organza e tela, che può ricoprirla tutta dalla testa ai piedi, se ne veste e come in un atto di redenzione la cosa morta si anima di lei. Come se fosse arrivato finalmente il momento di ricongiungersi.

Nell'osservare questo fenomeno che si ripete più volte come se il mito dell'eterno ritorno si manifestasse concretamente, rimane però da sapere chi è la bambola o il guerriero, se il suo corpo o la sua anima. Conosco Alessia principalmente attraverso le sue opere, ma ho l'impressione come se essa avesse la necessità di una tale costruzione come se lei istituisse un soggetto sempre in attesa di fecondazione, affinché un'anima possa avere un corpo ed un corpo possa avere un'anima. Come se lei



vivesse in più dimensioni dislocate nello spazio e nel tempo ed in tal modo il suo operare estetico, tra purezza e contaminazione, tendesse a ricostituire il suo vivere tutto nel presente.

Alessia conosce molto bene l'evoluzione dell'arte e la sua storia, anche perché se ne serve proprio in termini di salvezza. Per lei l'arte è ormai diventato un modo di vivere che si spalma su tutto il proprio fare. Non può più riguardare soltanto un momento contingente che magari si possa anche appendere al muro e disfarsene. La questione che interroga il suo operare estetico è sempre dentro di lei, ma è perpetua e sta a domandare continuamente perché sembra non prevedere una soluzione. E' la sua vita nel suo farsi.

Così se uno si chiede qual è il senso del suo operare uno pensa a quello che ha visto ma anche a tutto quello che ti ha raccontato per poter giungere a quello che si vede. Pensare all'opera di Alessia porta anche ad accogliere gli echi che provengono dalle sue radici. Si sente l'attesa del beato Angelico, la passione di Vermeer, l'iperbole maniacale di Velasquez, l'ossessivo riempimento dello spazio dell'architettura barocca, la perfezione di Canova, l'indefinitezza del tempo di Bill Viola, la messa a disposizione del corpo nell'opera come nella body-art. In definitiva sembra che lei concepisca il suo gesto artistico come un gesto totale che la riguarda tutta, anche il passato e il futuro sono nel presente.

Né significano meno tutti i passaggi che servono alla sua



realizzazione.

Tagliare a strisce la tela (proprio quella del pittore) più o meno larghe un dito e lo stesso l'organza, per poi cucire una striscia di tela con una striscia di organza fino a farlo risultare grande quanto un telo che si possa ripiegare su se stesso a modo di gonna stretta in vita e larga in basso. Inoltre vengono costruite anche una mantellina, una cuffia ed i guanti, tutti per essere indossati e poi dimessi. Ma poiché il senso di vuoto non è stato ancora sufficientemente soddisfatto, Alessia costruisce una quantità infinita di roselline fatte con petali di tela ritagliate e, una volta connesse a ventaglio, vengono munite ognuna di una ciappetta maschio, mentre quella femmina viene cucita lungo tutte le strisce di tela dell'abito, così che

congiungendo il maschio con la femmina il vestito viene fecondato innumerevoli volte, come se essa non fosse mai sicura di aver unito in maniera sufficiente.

Ma il suo terrore non è solo il vuoto è anche il pieno, per cui il pieno è necessario ma soltanto per essere sicuri che poi si svuota, si separa, si spezzetta e tutto possa ritornare ad essere materia prima elementare come alla sua origine. Mi sembra che in definitiva Alessia esprima il male e il dolore della sua epoca: quello di essere nato da qualcuno che non convince e che quindi possa esistere solo facendosi e disfacciandosi. Così ogni volta che riesce a passare dalla condizione bidimensionale a quella tridimensionale può sia amare che pensare. Poi quando ritorna nello stadio originario riflette a come deve nascere. ●



La città nel cielo

Una futuribile versione di un mondo futuro

di Giorgio Caputo

“Sin da bambino sono stato attratto dalla fantascienza e ho alimentato la mia fame consumando letteratura, fumetti e cinema di genere. Ciò nonostante, l'origine narrativa di *La Città nel Cielo* non è un'opera di fantascienza ma un racconto breve e contemporaneo ambientato in un motel del Nevada -*Enough to Bathe In* di Yair Packer- che narra dell'incontro tra un vecchio uomo in fuga e una giovane cameriera. Gli elementi della storia hanno ispirato me e Leonardo Rizzi, il cosceneggiatore, nel creare la mia personale versione di un mondo futuro”.

Così Giacomo Cimini, regista di *La Città nel Cielo*, commenta il suo cortometraggio, presentato con successo alla 66esima mostra del cinema di Venezia, nella sezione *Corto Cortissimo*. Cimini, classe 77, inizia la sua carriera lavorando come lettore di sceneggiature e assistente alla regia in diversi film indipendenti e video musicali. Dopo aver diretto alcuni cortometraggi, una serie televisiva, e un lungometraggio low-budget, nel 2006 si trasferisce a Londra per completare un Master in Filmmaking alla *London Film School*, dove trova anche il tempo per vincere il premio *Best in Brief* al Kodak Commercial

Awards 2007. *La Città nel Cielo* è il suo film di diploma. Siamo alla fine del XXI secolo. Le città sono state abbandonate, l'aria è ormai tossica e il sole è perennemente oscurato da una coltre di smog. Il giovane Quinto è in fuga dal suo spietato padrone e sta cercando rifugio nella leggendaria e irraggiungibile “Città nel cielo”. Ai è un'androide programmata per fornire prestazioni sessuali in attesa di essere disattivata a causa di un guasto. La sorte di Quinto e di Ai cambierà per sempre quando si incontreranno in un fatiscante albergo gestito da un transessuale insieme al figlio tossicodipendente.

“L'idea inizialmente era quella di trasporre in film il racconto di Yair Packer così com'era, omaggiando una certa America dalle atmosfere decadenti alla Sam Shepard fatta di *white trash* e storie borderline, ma poi, problemi logico-organizzativi a parte, mi sono reso conto che il Nevada e quella cultura erano troppo lontani da me. Dopo un primo tentativo di tradurre quella storia nella campagna laziale, ho capito che associarla al mondo della fantascienza -passione mai abbandonata- mi dava la possibilità, non solo di concentrarmi sugli elementi narrativi che più mi avevano colpito di quel raccon-



Titolo LA CITTA NEL CIELO
regia GIACOMO CIMINI
formato FULL HD (red camera)
durata 27 MIN
fotografia GARETH MUNDEN
produzione LONDON FILM SCHOOL
CAST Valentina Izumi, Massimo Triggiani,
Stefano Fresi, Taiyo Yamanouchi.

A destra:
Giacomo Cimini



to, ma anche di rendere il film più mio”.

Giacomo Cimini non è nuovo al film di genere. Nel 2003, a 24 anni, aveva già diretto un horror movie (*Red Riding Hood*), poi distribuito in dvd negli Stati Uniti. La sua regia si muove agilmente tra le regole e i codici del genere, senza risultare mai didascalica né retorica.

“Mi sento paradossalmente più libero a lavorare su un genere codificato e trovo che sia più facile anche misurarsi con certe categorie concettuali e ragionare su questioni filosofiche alte: la critica sociale per quanto riguarda l'horror e alcune riflessioni sull'umanità per quanto riguarda la fantascienza”.

Il genere, la fantascienza, diventa quindi il mezzo per raccontare altro. Il futuro la metafora del presente. E non a caso il suo è un futuro privo di luce, di cielo, di aria respirabile, di donne. Dominato da droga, denaro (cinese) e violenza. Un mondo in cui l'elemento femminile è rappresentato solo da un transessuale (Dora) e un androide (Ai - nella doppia accezione di Artificial Intelligence e la parola giapponese che vuol dire amore). In questa visione piuttosto cupa e senza speranza del nostro domani, l'unica luce è negli occhi incantati e innamorati del protagonista, che, come un bambino, insegue il suo improbabile sogno di libertà.

“Storicamente nel genere fantascientifico, fatte alcune eccezioni, le macchine, la tecnologia e lo sviluppo scientifico in generale, sono rappresentate sempre negativamente, in realtà io non credo che le macchine ci distruggeranno. Anzi, la tecnologia di fatto semplifica la nostra esistenza, ma è l'uomo stesso, con il suo atteggiamento autodistruttivo che sembra condannarsi a queste rappresentazioni apocalittiche del proprio futuro”.

In un mondo in cui appare più che chiara la necessità di aprire a tecnologie alternative e a fonti di energia pulita e rinno-

vabile, ma che risponde riproponendo ritorni a tecnologie desuete e di provata pericolosità, non possiamo certo dargli torto se la sua visione del futuro non è così luminosa e ottimistica come vorremmo.

Giacomo è a Londra, dove vive e lavora. La nostra intervista avviene via Skype, in videoconferenza (a conferma del fatto che la tecnologia è nostra amica), e quando gli chiedo che progetti abbia per il suo di futuro, se si veda in Italia o nel Regno Unito, e che cosa pensi del cinema italiano, la sua risposta suona, alle mie orecchie ormai assuefatte all'autoreferenzialismo del nostro ambiente, come quella di uno degli improbabili personaggi di un suo film, appena atterrato da un altro pianeta: “Io sono un cittadino del mondo e cerco di inserirmi negli spazi che ritengo ancora liberi del mercato cinematografico. Se poi siano italiani, inglesi, americani o africani, questo non ha importanza. Per quanto riguarda l'Italia credo ci sia, nel nostro paese, un pubblico pronto a recepire film diversi e sperimentazioni con il genere. Là dove le cose vengano fatte con passione e rispetto nei confronti del genere stesso e del pubblico”.

Chissà se dovremo aspettare un futuro post-atomico perché ciò accada... ●



Lie to me

Verità e menzogna del piccolo schermo

di Lulù Cancrini

“Ecco, o signori, come parla la verità!” Così, e con una fragorosa risata, Luigi Pirandello chiude la sua celebre commedia: “Così è (se vi pare)”. Nella *pièce* ogni personaggio si attiene a una sua dogmatica versione dei fatti, per cui è impossibile sapere chi abbia torto e chi ragione.

Cal Lightman sembra aver superato questa antinomia. Osserva un volto e subito sa quale è la verità. Il suo sguardo freddo e acuto è quello dello scienziato scrupolosamente attento a ogni minima variazione di equilibrio. Gli basta un attimo, meno di un quinto di secondo, per capire se il suo interlocutore “sta mentendo”.

Studioso di fama internazionale, Lightman è il più grande esperto mondiale di bugie. Enigmatico e cinico, disprezza la “sciocca felicità” dei matrimoni (purtroppo nella versione italiana sfugge la straordinaria battuta: “i matrimoni sono il Natale dei bugiardi”) e si nutre di uno scetticismo vissuto come una sorta di religione. In continua lotta contro la potenza inglobante delle sue scoperte tenta, invano il più delle volte, di separare l'uomo dallo scienziato e di frapporre tra sé e chi lo circonda un distacco che gli permetta di avvicinarsi a chi ama, nella ricerca di un frammento di felicità (come ci dice: “verità e felicità non vanno d'accordo.”). *Lie to me* è una serie televisiva americana di successo, che sta appassionando anche il pubblico italiano. L'ottima qualità delle storie e della realizzazione si sposano con lo splen-

dido volto del protagonista Tim Roth, regalandoci puntate ogni volta diverse, stimolanti e divertenti. Si perché il *Lightman Group* è una società composta da una squadra di scienziati che collabora con polizia, FBI, servizi segreti e quant'altro, offrendo una varietà di intrecci narrativi pressoché illimitati. Gli scienziati del *Lightman Group* scoprono le bugie. A farle trasparire sono delle incontrollabili e infinitesimali contratture dei muscoli facciali, le micro-espressioni.

Sorge naturalmente e cresce, nel susseguirsi delle puntate, una latente curiosità di saperne di più. C'è un fondamento scientifico alle micro-espressioni? Chi si cela dietro lo pseudonimo di Cal Lightman? Forse è il continuo riferimento al mondo esterno, caratterizzato da brevi *flash* inseriti nel flusso narrativo in cui riconosciamo volti ben noti (da Bush a Obama, dalla Rice a Clinton), a far emergere in noi il sospetto che non siano solo bugie quelle che Lightman ci racconta. Il personaggio di Cal Lightman è infatti ispirato a un famoso psicologo e antropologo americano, Paul Ekman. Romanzata, senza dubbio, la storia di Ekman non si allontana però molto da quella del suo *alter ego* diegetico. Negli anni '60 del secolo passato, Paul Ekman aveva condotto una serie di studi per dimostrare l'universalità di determinate espressioni facciali. Nonostante la celebre antropologa statunitense Margaret Mead avesse tentato di scoraggiarlo (“mi ha guardato come fossi pazzo”, racconta), Ekman partì alla volta del mondo per studiare le espressioni facciali delle più diverse culture negli angoli più remoti del pianeta. Aveva alle spalle il celebre saggio di Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli altri animali*, in cui l'autore si schierava contro la teoria psicologica dominante, l'associazionismo, volendo dimostrare che le espressioni sono frutto dell'evoluzione. Innate, trascendono dunque la determinazione culturale.

Le scoperte di Ekman furono interessanti. Osservò che per quanto il contesto culturale possa influenzare le modalità di comunicazione delle emozioni (si veda nella serie televisiva la puntata ambientata durante un matrimonio coreano) c'è però lo scarto di un qualcosa che Ekman ritrova universalmente in tutti i popoli: le micro-espressioni, appunto.

Le micro-espressioni sono delle contratture dei muscoli facciali che si manifestano per una frazione di secondo se una persona prova a celare un'emozione. Mezzo d'elezione per coglierle è la tecnologia audiovisiva; la possibilità di rallentare i movimenti facciali, e il poter studiare le variazioni di tono di voce, fa emergere tutta una serie di sfumature invisibili all'occhio nudo. Attraverso l'analisi di immagini fotogramma per fotogramma emergono alcuni segni, universali e incontrovertibili, che trasmettono la reale emozione provata. L'immagine proiettata sullo schermo, potremmo inferire, manifesta una recondita verità. Forse è l'attenzione al dettaglio, il soffermarsi sul primo piano di un volto, che fa emergere alcuni determinati aspetti, obliandone altri. Frazionare la realtà potrebbe voler dire comprenderla meglio, ricordando la celebre battuta di *Arancia Meccanica*: “È buffo come i colo-

ri del vero mondo diventano veramente veri soltanto quando uno li vede sullo schermo". Un meccanismo per cui l'allontanamento dato dalla rappresentazione della realtà in un mondo altro mette alla luce alcuni elementi del reale che solitamente sfuggono, rendendo un racconto di finzione, a volte, più vero del reale.

Non vi è, però, a scanso di fraintendimenti, un legame tra verità e tecnologia. Le macchine sono utili, ma non sono tutto. La verità, quella autentica che riporta ogni tassello al suo posto, è comprensibile solo alla sensibilità dell'essere umano; per coglierla bisogna saper osservare e ascoltare. Come ci dimostra Lightman, d'altro canto, la famigerata macchina della verità è efficace quanto un uovo (la "macchina della verità" usata in alcune tribù africane) tenuto tra le mani, che si infrange alla prima tensione.

Le vicende della squadra di Lightman, difatti, non mirano a incasellare gli esseri umani in due categorie, gli onesti e i bugiardi. Lightman sa bene che tutti mentono, anzi, come ci dice nella primissima scena del primo episodio: "le persone in media dicono tre bugie ogni dieci minuti di conversazione". Il sapere se una persona nasconde qualcosa non basta; bisogna scoprire il motivo implicito.

Analogamente, Gillian Foster (Kelli Williams) ci insegna che l'importante non è tanto la risposta quanto il riuscire a porre la giusta domanda.

I collaboratori di Lightman sono essenzialmente dei brillanti detective, seppur dotati di un "super-potere" e considerati dai "normali" dei fenomeni da baraccone, dei "pazzi" o dei "freaks". Oltre alla psichiatra Gillian Foster, la squadra è composta da Eli Loker (Brendan Hines) e Ria Torres (Monica Raymund), in grado di cogliere le micro-espressioni senza addestramento e per questo considerata un "talento naturale" (interessante la natura di quest'ultimo personaggio in quanto in America è da tempo studiato il fenomeno dei "Truth Wizards" (maghi della verità) o anche i "Mozart dell'inganno": individui realmente in grado di cogliere le bugie senza addestramento alcuno).

I bei primi piani di Tim Roth illustrano emblematicamente il metodo con cui Lightman scansiona l'anima del suo interlocutore. Coglie ogni velatura della verità e attraverso la menzogna giunge alla persona; la comprende intimamente e ne fa emergere la storia. Così verità e menzogna sono svincolate da un'ideologia rigida e riportate in un contesto umano. D'altra parte, lui è "il più grande dei bugiardi" ●





ETNA OPSICOLOGIA ANALITICA

di Lidia Tarantini

IL PROGETTO ETNA

ETNA, Progetto di Etnopsicologia Analitica, è una Associazione di Promozione Sociale nata dalla sinergia di un gruppo di psicanalisti e psicoterapeuti con un elevato livello di competenze nell'ambito della multiculturalità e multi etnicità e operanti da anni in questo settore.

Obiettivo principale dell'Associazione è quello di offrire alla popolazione immigrata in Italia una serie di interventi terapeutici mirati alla riduzione e prevenzione delle patologie psicologiche e psichiatriche legate alla condizione di migrante e alle difficoltà di integrazione in un paese straniero. Per raggiungere tale obiettivo **ETNA** organizza corsi di alta formazione clinica per specialisti in etnopsicologia e prevede l'attivazione di un centro d'ascolto dedicato agli immigrati per consulenze psicologiche gratuite.

A differenza di altri enti pubblici o privati che forniscono un'ampia gamma di interventi sanitari e di supporto agli immigrati, **ETNA** intende concentrare la sua attività sul crescente disagio psicologico e psichiatrico sofferto dal soggetto migrante: un disagio spesso messo in secondo piano rispetto alle necessità più immediate e pratiche, ma che rappresenta invece un aspetto fondamentale dell'integrazione del soggetto stesso e che richiede competenze specialistiche di comprovata professionalità.

ETNA intende quindi rispondere alla crescente richiesta di aiuto psicologico da parte degli immigrati per il trattamento di traumi, disagi e sofferenze causati da torture, guerre, abusi sessuali subiti nei paesi d'origine, di discriminazione derivata dal contagio di HIV o semplicemente dalle problematiche legate alla condizione stessa di "straniero" in una realtà sociale molto diversa da quella di provenienza.

La progressiva presenza di immigrati nel nostro Paese e, più in generale, il fenomeno crescente di mobilità transculturale, hanno evidenziato in misura sempre più rilevante la necessità di considerare i temi dell'integrazione, della salvaguardia dell'identità e della salute mentale delle popolazioni migranti attraverso modelli che tengano conto delle specificità culturali. Sia i temi relativi all'integrazione sia quelli relativi alla salute mentale, infatti, non possono più essere affrontati attraverso modelli deculturalizzati e "tecnici" o attraverso il mero ricorso alla psicofarmacologia.

La domanda di interventi terapeutici specifici e la conseguente necessità di personale specializzato è enorme. Basti considerare, ad esempio, il crescente numero dei casi di patologia o disagio mentale presenti nei servizi psichiatrici nazionali portati da soggetti immigrati o il crescente numero di detenuti stranieri nelle nostre carceri.

ETNA, di conseguenza, ritiene ormai urgente e indispensabile che gli psicoterapeuti vengano adeguatamente preparati entro l'orizzonte dell'etnopsichiatria/etnopsicologia.

ETNA ha dunque deciso di inaugurare la sua attività associativa con l'organizzazione di un **corso di alta formazione clinica** specifica per psicoterapeuti operanti nell'ambito della multiculturalità, con docenti esperti di etnopsicologia e/o etnopsichiatria identificati in ambito nazionale e internazionale. Il Corso, finanziato dalla **Fondazione Monte dei Paschi di Siena**, è stato articolato in 11 incontri intensivi distribuiti nel corso del 2008 ed è stato dedicato a 25 psicoanalisti (di estrazione psicologica o psichiatrica) con accumulata esperienza clinica, allo scopo di fornire una elevata specializzazione nel campo dell'intervento a vari livelli (diagnostico, terapeutico, di ricerca e pianificazione) sul disagio in ambito interculturale.

a) **Sede del corso:** AIPA, via Pisanelli 1, Roma.

Foto:
Francesco Zizola
Magnum Photos
per MSF



CONTATTI

ETNA Etnopsicologia Analitica

Viale Giulio Cesare, 59

00192, Roma

progettoetna@yahoo.it

CF 97522430582

Dott.ssa Lidia Tarantini

Dott.ssa Maria Paola Lanti



Arsenale, 2009, olio su lino, Silvana Chiozza

Una Venezia Autentica

Ministoria della 66ma Mostra del Cinema

di Barbara Massimilla



La 66ma Mostra del Cinema di Venezia ha offerto emozioni forti, come aveva promesso il direttore Marco Müller. Film coinvolgenti, affascinanti ma soprattutto popolari. L'obiettivo principale era di catturare gruppi diversi di spettatori, un pubblico vasto, appassionato, disponibile a lasciarsi trascinare da una polifonia di linguaggi nei quali fiction e realtà sarebbero stati mirabilmente mescolati. Un cinema contemporaneo la cui radice irrinunciabile affonda nella ferma intenzione di narrare la vita. In forma di documentario oppure fantastica, gli scenari culturali, politici e sociali si configurano come interconnessi. E' emerso un bisogno di verità e di eludere compiacimenti e narcisismi. Infatti non è più tempo di sostare sulla soglia, le problematiche umane richiedono ascolto, un'analisi partecipata, autenticità. In breve una sintesi dei film premiati, anche se questa rassegna di grande qualità dovrebbe essere ricordata non per i premi ma per l'intensità di emozioni e pensieri che è riuscita a suscitare.

Lebanon, opera prima di Samuel Maoz, ha vinto il Leone d'Oro, anche perché frutto dell'esperienza diretta del regista, soldato nel 1982 della prima guerra del Libano. Non è difficile immaginare che Samuel debba aver vissuto l'orrore che lui rappresenta: la paura di uccidere. Nello spazio claustrofobico del carro armato esplode il dolore per essere costretti a combattere una guerra che cade dall'alto, pilotata da una voce che ordina di annullarti e distruggere. Invocazione alla pace è lo sterminato campo di girasoli che apre e chiude il film.

Shirin Neshat, famosa videoartista iraniana in *Women without men*, narra la condizione femminile nel colpo di stato del 1953 che provocò la trasformazione drammatica dell'Iran ma anche di sicuro travolse l'esistenza della regista, immigrata all'estero. Un sogno nel film quello di

poter salvare queste donne umiliate da mariti e parenti. Farle rivivere una nuova primavera nel ventre della natura è speranza impossibile. Destinate a morire, sepolte vive, suicide per libertà, l'unica libertà.

Si tinge di sole nella fredda Amburgo, l'avventura affettiva e culinaria di *Soul Kitchen* del regista turco Fatih Akin. Zinos, proprietario di un fatisciente ristorante, con il suo scapestrato fratello, riconquisteranno il diritto di un'appartenenza etnica riscattata dalla creatività e dal calore umano delle proprie radici.

A Single Man di Tom Ford sul tema della perdita, descrive con toni commoventi il senso di sopravvivere alla morte del proprio compagno. Come ha affermato Ford, gay dichiarato, è influente che la coppia sia omosessuale, l'amore è universale, si tratta di trovare significato nel futuro della propria esistenza, quando questa è stata ferita dalla scomparsa improvvisa dell'altro. Eppure è straordinario che un messaggio così profondo d'amore arrivi da un film che narra di omosessualità in tempi come questi, dove anche la civilissima California regredisce nei diritti a livello legislativo sulle unioni gay.

Jaco Van Dormael è autore di *Mr. Nobody* premiato per la migliore scenografia. E' la storia di Nemo in viaggio tra tempo e spazio: dal giorno della sua nascita nel 1975 ad un risveglio parallelo, in fin di vita, nel 2092 a 120 anni. L'ultimo uomo anziano, l'ultimo immortale appartenente ad una nuova razza in cui nessuno muore più. In una dimensione fantascientifica Nemo riflette sulle tante vite che ha avuto per riscoprire che l'unico filo conduttore della sua esistenza è stato l'amore.

Nella sezione "Orizzonti" il Leone del Futuro, premio Venezia Opera Prima, è andato ad un giovane esordiente filippino, Pepe Diokno. Il suo film *Engkwentro* è stato girato nelle bidonville di Manila ed i protagonisti sono bambini e adolescenti

dediti alla droga e ai furti. Una gioventù abbandonata che sopravvive con espedienti e maneggiando armi.

La morte per loro è sempre in agguato, spesso dovuta alle bande di adulti che uccidono i ragazzi per 'ripulire' la strada. Il film è una sintesi perfetta di documento e fiction. Lo spettatore vive la tragica sensazione di aggirarsi nel buio assieme a queste vite senza futuro.

Lo Spazio bianco di un'intensa Francesca Comencini, con la straordinaria interpretazione di Margherita Buy, è un'opera al femminile. Tratto dal libro omonimo di Valeria Parrella, la sceneggiatura confermata dalla Comencini, riflette la complessità del diventare madre in condizioni difficili, un tema che il nostro cinema non ha mai trattato. La fotografia di Luca Bigazzi dona al film quei toni di delicata drammaticità che la regista voleva far trapelare per rendere il senso della sospensione e dell'attesa vissuta in bilico tra la vita e la morte.

Premio Controcampo italiano a *Cosmonauta* di Susanna Nicchiarelli. Uno sguardo fresco che osserva gli ideali e le fragilità dei comunisti veri degli anni '50. La visione stimola nostalgie retrospettive e ci si chiede perché anche l'attuale sinistra non possa salire sulla navicella spaziale che voleva elevare un tempo l'uomo a conquistare gli spazi infiniti.

Perché non c'è più sentimento nella politica?

Se il filo conduttore dei film più belli è la ricerca d'autenticità e il desiderio di offrire senso all'esistenza, la Menzione Speciale al documentario *Negli occhi* di Anzellotti e Del Grosso, costella al meglio questo proponimento. Il ritratto dell'indimenticabile Vittorio Mezzogiorno, raccontato dalla voce della figlia Giovanna, è un invito a resistere alle tragedie della vita opponendo sempre e comunque le proprie passioni.

41°54'20.07" 12°28'31.33"

Coordinate di Etica Metropolitana

19 racconti per una
Roma diversa



Comune di Roma
Assessorato alle Politiche Culturali
e della Comunicazione

Si tratta di un progetto culturale innovativo e articolato che comincia dalla pubblicazione di 19 racconti di scrittori emergenti, ispirati ad un tema di etica. I racconti brevi sono accompagnati da un reportage fotografico di ricerca su Roma. La piccola e preziosa antologia viene distribuita gratuitamente durante una serie di eventi ed iniziative di sensibilizzazione alla responsabilità sociale e individuale nei 19 municipi di Roma.

Il progetto è disponibile anche sul web nella sua versione multimediale. Con audio-racconti musicati, video e percorsi interattivi, www.coordinatemetropolitane.com vuole diventare un luogo virtuale di scambio e di confronto tra chi ha voglia di offrire, attraverso la creatività, una "coordinata", appunto, per vivere meglio la città.

"41°54'20.07" 12°28'31.33", la latitudine e la longitudine delle coordinate geografiche del centro di Roma a "Piazza Venezia" (Campidoglio), diventa così, oltre al titolo della pubblicazione, il simbolo dell'orientamento al rispetto, alla solidarietà e all'apertura mentale.

"Coordinate di etica metropolitana" nasce con l'obiettivo di offrire soprattutto ai giovani romani un intrattenimento leggero ma che lasci il segno, e faccia riflettere sull'opportunità di un comportamento sociale più responsabile: rispetto e solidarietà sono la formula vincente per una migliore qualità della vita.

La presentazione ufficiale del progetto si è tenuta giovedì 15 ottobre 2009 mattina, presso la Sala Zetema di Piazza Venezia n. 11, alla presenza degli interlocutori, dei sostenitori e degli attuatori delle attività: l'Assessorato alle Politiche Culturali e della Comunicazione del Comune di Roma, l'associazione "Salvamamme" e l'associazione "Makenoise". Sono intervenuti: l'On. Federico Guidi, Consigliere Comunale di Roma, Francesco Marcolini,

Presidente di Zetema, Grazia Passeri, Presidente "Salvamamme", Veronica Marica, Direttore Artistico di "Makenoise", gli autori dei 19 racconti e del percorso fotografico ed anche la redazione di Eidos. (Ufficio Stampa: Alessandro Maola, Arianna Fioravanti). La pubblicazione continua ad essere diffusa attraverso diversi eventi in giro per la città: caccie al libro, teatro di strada, giornate di collette alimentari per le mamme ed i bimbi di "Salvamamme" presso i supermercati di Gruppo Mercurio, reading, iniziative per avvicinare alla lettura le donne disagiate in contatto con l'organizzazione.

Makenoise è un'Associazione culturale indipendente che ormai da qualche anno riunisce giovani artisti, fotografi e scrittori, desiderosi di misurarsi con le sollecitazioni del tempo e della città in cui vivono e lavorano. Un'officina culturale e un luogo di confronto dove poter sperimentare linguaggi inediti che facciano presa sulla straordinaria varietà del visibile e del reale, del sommerso e del virtuale. L'ambizione è quella di restituire i mille volti con cui il presente si mostra senza ammorbidirne i contrasti, sottolineandone le contraddizioni per poter meglio illuminare le potenzialità nascoste, la bellezza spesso confinata nelle zone d'ombra. L'intento è di documentare, anticipandoli, i processi sociali e umani in atto, cercando di cogliere il lato positivo e meno scontato del fenomeno, le sue evoluzioni e prospettive future mescolando i saperi e sperimentandoli sul campo. Makenoise è riuscita a unire, attraverso uno sforzo collettivo e partecipato, arti visive, giornalismo e scrittura creativa. Con il contributo di ognuno, cioè un apporto costante in termini di fantasia e curiosità, si possono raggiungere obiettivi impensati e perseguire progetti di largo respiro interrogando le



coscienze, suscitando emozioni, parlando chiaro e a tutti. Nessuno escluso.
www.makenoise.it

Salvamamme-Salvabebè. Una storia lunga, nata nel 1992 dai cuori in rivolta di fronte al ritrovamento di tanti neonati vivi o morti. E' sorto un comitato che si proponeva di lanciare una parola di salvezza a madri disperate, una via d'uscita anche attraverso nuove e più adeguate forme di comunicazione per contrastare l'infanticidio. La scelta è stata di volerci occupare di infanticidio, solo di infanticidio, non di mimetizzare una campagna antiabortiva. Prima tappa: nell'aprile del 2002 si avvia il Numero Verde Salvabebè insieme al Policlinico Umberto I - Università La Sapienza, attivo a Roma e più di recente per tutta la Regione Lazio, opera come servizio centralizzato di informazione e sensibilizzazione sulla possibilità legale, per le donne che non possono o non vogliono tenere con sé il loro bambino, di partorire nelle strutture ospedaliere pubbliche scegliendo l'anonimato e di fornire comunque alle gestanti in condizioni di gravi difficoltà un intervento di sostegno e di indirizzo al fine di evitare tragiche conclusioni di gravidanze indesiderate. E poi tante telefonate al Numero Verde del Policlinico che dicevano: "se è un Numero Verde Salvabebè allora deve dare una risposta anche a noi che vogliamo tenere il nostro bambino, che siamo per strada, che non abbiamo da vestirlo, che usciamo dall'ospedale con una creatura priva di tutto". Così, l'associazione Salvamamme opera oggi su diversi progetti tutti finalizzati ad aiutare concretamente mamme e bambini italiani o stranieri, primo tra tutti "Diritto di Pappa e di Poppata" per garantire il diritto al latte per tutti i bambini e "Family Trainer" in collaborazione con l'Azienda Ospedaliera San Camillo Forlanini •

www.salvabebe.org

L'approdo. Rendere visibile l'invisibile: potrebbe sembrare il fine recondito e terapeutico dell'interprete di sogni, ma anche rappresentare in poche parole il particolare esito di una rassegna di immagini che si chiama "SalinaDocFest". Arrivato alla sua terza edizione, quest'anno il festival cinematografico ideato e diretto da Giovanna Taviani, si è svolto dal 20 al 26 settembre ed ha avuto per tema: "Il mio paese: gli invisibili". Appunto.

La difficoltà di approdare alla splendida isola eoliana di Salina, in un variabile e inquieto fine-estate, doveva essere già sintomatica di quello che avremmo vissuto. Scovare gli invisibili, scoprire che le loro vite parlano anche delle nostre, è impresa per coraggiosi, per volenterosi. Le nuvole scuotono l'aeroplano, le superstrade si allagano di pioggia, le frange rendono impervio il passaggio e il mare è un impetuoso oceano in miniatura: sembrano gli dèi furenti dell'epica che si scatenano per impedire all'eroe di raggiungere la verità, di "seguir virtute e conoscenza". Anche Ulisse, proprio Ulisse arrivò in queste isole di fuoco, durante il suo pericoloso viaggio di ritorno: forse per concedersi le ultime emozioni prima della pace domestica?

In una Salina di nuovo calma scorrono, cullate dalle onde intorno, le voci e i volti di chi altrimenti non avrebbe parola e faccia. Persone e luoghi che non incontri altrove, storie che nessun altro racconta: "memoria, donne, emigrazione: sono i tre fili rossi che uniscono tra loro la selezione", ci spiega la Taviani. E invisibile è, spesso, anche chi gira questi documentari e li produce e li sostiene, a dispetto e all'ombra di una televisione che fagocita tutto e di un cinema che alterna brevi fasi di ricerca a lunghi periodi di appiattimento.

In pochi giorni, le tante storie in concorso sono piccoli tasselli di una curiosa geografia... temporale: un viaggio nelle varie decadi del secolo scorso e di questo, tra Argentina e Nuovo Messico, Canada ed ex Jugoslavia, Egitto e Spagna, fino al nostro profondo Sud, "continente" e isole...

Gli eroi. La giuria presieduta da Irene Bignardi, quest'anno ha conferito il premio a *Padre nostro* di Carlo Lo Giudice, intenso racconto di due solitudini mescolate fino alla fusione a tratti fisica, quasi inquietante: un figlio che si prende cura del padre novantenne, lavandolo, grattandolo, dormendoci insieme, nello stesso letto, in simbiosi totale. Con la vita che scorre intorno, fatta di lavoro quotidiano e arte, ospedali e strade polverose, battute da automobilisti in cerca di prostitute: strani intrecci e riprese ravvicinate, inte-

riori, per un film che sicuramente colpisce, nel bene e nel male.

A Salina, poi, un'altra storia, oggi e indietro nel tempo, parla del nostro Paese: *Earthquake 68. Gente di Gibellina*, il docu-film di Emanuele Svezia girato a 40 anni dal terremoto che sconvolse la Sicilia e che rase al suolo il piccolo paese di Gibellina. Gli invisibili abitanti di quel centro rurale ne hanno viste e vissute d'ogni sorta, dal 1968: prima la baraccopoli in cui erano confinati, poi il paese-dormitorio dell'incoerente urbanistica utopica che li ha ospitati, fino alla città-museo seguita alla chiamata in campo dei più grandi nomi dell'architettura e dell'arte. Il film (che si è aggiudicato una Menzione Speciale della giuria) dice di questa perenne e irrisolta estraneità di chi dovrebbe essere il primo destinatario di una ricostruzione post-terremoto e invece si sente sempre più straniero, ospite a casa sua. Non ricorda un po' L'Aquila?

Ma il "SalinaDocFest 2009", l'abbiamo detto, è andato ben oltre i nostri confini, ma sempre a caccia di marginalità "oscurate", che con le loro ribellioni riescono a mantenere la memoria al di qua della linea dell'oblio. Ci imbattiamo allora nella struggente ricostruzione di *Noi che*

siamo ancora vive di Daniele Cini, Premio Docume' e Premio Pubblico di Salina, che racconta il processo italiano a quei militari argentini colpevoli di torture, sequestri e omicidi ai danni dei cosiddetti "desaparecidos": il grido delle loro madri, il tormento di chi è sopravvissuto, insieme alla volontà di chi si batte da sempre per i diritti umani e da chi come Cini continua a documentare, sono l'unica via per scacciare tutti i revisionismi. Oppure seguiamo le vicende quotidiane di Dan, un rumeno senza casa, senza lavoro, senza permesso, senza identità in una Spagna davvero strana (almeno per noi che la vediamo così aperta e libertaria), nel documentario *In gennaio, forse* di Diogo Costa Amarante. Nonostante la Romania faccia parte dell'Ue dal 1° gennaio del 2007, infatti, il governo spagnolo emanò nello stesso giorno una moratoria che impediva di fatto ai rumeni di trovare lavoro sul suolo iberico per ben due anni! Due anni di paradosso, due anni di dubbi e incertezze, per centinaia di rumeni come Dan, in attesa di un gennaio, forse. Va a questo film un'altra meritissima Menzione Speciale della giuria. Grazie dunque a questo Festival, vediamo gli invisibili di oggi e di ieri. L'anno prossimo... rivediamoci a Salina •

"il mio paese, gli invisibili" SalinaDocFest 2009 e altre odissee

di Paolo Izzo





recensioni

Un enciclopedista romantico

*Psicoanalisi e mondo sociale
nell'opera di Otto Fenichel*

di Alberto Angelini
Liguori Editore; Napoli, 2009

Otto Fenichel nacque a Vienna nel 1897, in una famiglia ebraica, originaria dell'Europa orientale. Apparteneva a quel gruppo di psicoanalisti europei, come S. Bernfeld, E. Fromm, W. Reich ed E. Simmel, nati tutti nell'arco di pochi anni, a cavallo del novecento, che mostrarono una particolare sensibilità ai fenomeni sociali e politici. All'università entrò in contatto con il circolo gravitante intorno a Freud e nel 1922 si trasferì a Berlino per proseguire la sua formazione. A quel tempo, la capitale tedesca era uno dei massimi poli della cultura europea e attirava le migliori intelligenze del continente. Pur non tralasciando l'impegno verso il sociale, negli anni berlinesi Fenichel fu conosciuto soprattutto come un chiaro sistematizzatore delle conoscenze psicoanalitiche, in virtù di opere cliniche.

All'inizio degli anni trenta aveva già dato alle stampe, in Germania, numerosi lavori su vari temi della psicopatologia. Questi scritti furono pubblicati, in inglese, con il titolo: *Outline of Clinical Psychoanalysis* (1932). Nell'introduzione venivano esaminati i parametri storici delle nevrosi e respinta ogni tendenza al biologismo. Fenichel volle affrontare questi temi sociali nell'introduzione, proprio perché non intendeva concedergli spazio nel testo, che intendeva riservare alla clinica. A queste zone "più in ombra" tuttavia, avrebbe in seguito dedicato i *Rundbriefe*; ovvero le "lettere circolari" battute a macchina che Fenichel, per tutta la vita, scrisse e spedì affettuosamente ai suoi amici e colleghi. In esse troviamo anche interessanti informazioni sulla situazione, di allora, della psicoanalisi in Italia. Nella primavera del 1938, Fenichel emigrò negli Stati Uniti. Qui avrebbe prodotto fondamentali contributi psicoanalitici in ambito sia clinico, sia sociale. In quest'ultimo contesto è importante la lunga recensione critica al libro di E. Fromm del 1941, *Fuga dalla libertà*. La posizione storica di Fromm viene, generalmente, accostata ai cosiddetti "Neo-freudiani"; personaggi come H. S. Sullivan, K. Horney, C. Thompson, A. Kardiner e, nel settore antropologico, M. Mead. Costoro si discostavano dall'ortodossia biologica e medicalizzata della psicoanalisi americana per offrire più attenzione alle dimensioni interpersonali e ambientali. Fenichel era consapevole che la propria posizione, rispetto ai neofreudiani era difficile da delineare. Da una parte un solido aggancio alla realtà dei fenomeni istintuali e della sessualità. Dall'altra, una lucida critica al riduzionismo biologico e al disinteresse sociale della psicoanalisi ufficiale. Salutava quindi, nei neofreudiani, dei possibili alleati, ma criticava contemporanea-

mente la loro sottovalutazione della dimensione sessuale. Su questo punto era schierato con il cosiddetto conservatorismo psicoanalitico, con cui per altro aveva poco in comune. Il maggior contributo di Fenichel è il *Trattato di psicoanalisi*, un manuale del 1945 che viene ritenuto didatticamente valido ancora oggi. Sull'attualità e sull'importanza del pensiero clinico di Fenichel si sono espressi numerosi autori contemporanei. In particolare: Fisher e Greenberg (1977), Thomä e Kächele (1985), Etchegoyen (1986), Kernberg (1992), McWilliams (1994), De Mijolla (1996), Reichmayr e Mülleitner (1998). L'ultimo scritto di Fenichel, pubblicato anch'esso nel 1946, con il titolo *Alcune osservazioni sulla collocazione di Freud nella storia della scienza*, esalta la forza, scientificamente conoscitiva, del pensiero freudiano e la sua capacità di sostituire, con ragionevoli spiegazioni, fenomeni che precedentemente appartenevano al mondo della magia e delle convinzioni sociali. Un tema che ripropone e conferma il valore contemporaneo di questo grande pensatore •

Seno buono seno cattivo

*nell'arte nella malattia
nella ricostruzione*

di E. Orlandelli, G. Palazzoni, D. Terribile, D. Ferrarese
Editore: Alpes Italia

Nel libro si propone un lavoro svolto da diversi specialisti del campo senologico. Un aspetto molto interessante è proprio quello del "seno buono", suggerito da un'ottica psicoanalitica di "chiara impostazione freudiana-kleiniana-winnicottiana-bioniana", come specifica Ermes Orlandelli nella sua introduzione.

Molto interessante l'excursus attraverso la storia, dall'antichità ai nostri tempi: le Amazzoni ed il senso della mutilazione del seno, l'archetipo della battaglia tra i sessi, il mito e la Babilonia di Hammurabi.

Dalla funzione fisiologica alla funzione patologica, un ampio e interessante capitolo è dedicato al seno nelle arti (M.R. Montebelli). Dalla Fornarina di Raffaello alla Paolina Bonaparte, la testimonianza sulla perdita dell'integrità fisica in un percorso ad ostacoli in cui gli aspetti psicologici giocano un ruolo fondamentale. Il seno materno, il seno misantropo delle "androktones", il seno mortificato e torturato, sensuale e seduttivo, freudiano e visionario di Salvador Dali, sono alcuni



dei paragrafi che scorrono rapidamente descrivendo l'affascinante percorso del pensiero espresso attraverso l'arte.

Ricordo che anche il Cinema, come linguaggio artistico, ha saputo offrire spunti preziosi alla comprensione della neoplasia mammaria, con tutto ciò che essa comporta per la persona che ne è affetta, sia dal punto di vista sociale che psicologico.

È il caso del film *Nemiche Amiche* di Chris Columbus, nel quale S. Sarandon interpreta magistralmente Jakie, madre casalinga e divorziata di due bambini di dodici e sei anni, che scopre di essere affetta da un tumore ormai in stadio avanzato. Jakie conosce così Isabel (interpretata da J. Roberts), matrigna futura dei suoi figli poiché ha una relazione con Luke (E. Harris), facoltoso procuratore legale, nonché padre dei bambini di Jakie. Dopo tanti contrasti con la "nemica" rivale in amore e nella vita futura, Jakie comprende, dà un senso costruttivo alla sua malattia conciliandosi con la futura matrigna dei suoi figli: celebre in questo film è la scena del passaggio di testimone tra le due "nemiche amiche". Jakie, prima di morire, lascia ai figli una coperta intessuta dalle foto di famiglia, mentre Isabel si impegna a prendersi cura della famiglia di lei. Una storia di donne esemplificativa del discorso proposto nel libro ivi presentato.

Il capitolo di F. R. Di Stefano, S.

Carnevale, D. Ferrarese, E. Orlandelli, è centrato proprio sull'allattamento e sulla maternità come espressione dell'identità femminile e del ruolo della donna.

In questo capitolo troviamo i concetti fondamentali espressi in buona sintesi, degli Autori più rappresentativi della Psicoanalisi. La Fase Orale dello sviluppo psicosessuale introduce e presenta le altre tappe descritte da M. Klein. Si ripropongono rapidamente ed esaurientemente i concetti di Holding e la funzione di sostegno in senso winnicottiano. La manipolazione che salda psiche e soma. Nel capitolo, invece riguardante la sessualità e l'affettività delle donne con neoplasia mammaria, di (F. Aldrovandi, S. Pasquariello, S. Carnevale, D. Ferrarese, E. Orlandelli), troviamo concetti fondamentali che si rivolgono all'interpretazione di "stati d'animo, circostanze, fantasie e sentimenti" che riguardano le donne coinvolte nella e dalla malattia: il piacere, la gioia e la vitalità ed i loro collegamenti simbolici. La perdita, il vissuto legato alla sofferenza, alla consapevolezza assoluta "della finitezza della vita" spesso imposte con urgenza, in maniera improvvisa ed imprevedibile, sono lo sfondo sul quale si stagliano altri concetti importanti che riguardano il femminile contemporaneo. In questa prospettiva il film *Autumn in New York* di Joan Chen descrive sapientemente quanto detto.

Will (Richard Gere), un playboy dalla pessima fama, cinquantenne, incontra Charlotte (Winona Ryder) e se ne innamora. Ma la ragazza ha un tumore seppur desiderosa di provare nuove emozioni: quelle della vita adulta. Il suo slancio affettivo e passionale si confronta con la precarietà di ogni storia d'amore. Charlotte risponde a Will, quando lui le dice che non sa se può mantenere promesse in amore, in questo modo: "anche io sono del tutto certa che la cosa non potrà andare avanti".

Per fortuna nella realtà, a differenza del film, gli studiosi che si occupano delle neoplasie possono affermare ad oggi, grazie alla ricerca scientifica ed i suoi progressi, che dal tumore si può spesso guarire.

Il libro *Seno Buono Seno Cattivo*, in tal senso, offre ampi spunti di riflessione: dalle radici mitologiche e storiche, lungo il percorso del pensiero psicoanalitico, fino alla moderna concezione riguardo la psicopatologia ed i diversi approcci terapeutici della patologia senologica.

Non è un caso forse che, mentre veniva ideato e scritto questo libro qualche mese fa, la regista Renee Zellweger annunciava l'imminente realizzazione del film *Living Proof* (Prova vivente) che parla di cancro al seno e della storia di un farmaco innovativo per la sua cura.

Annalisa Martini

Futuro Anteriore

Cronache di un'età alessandrina

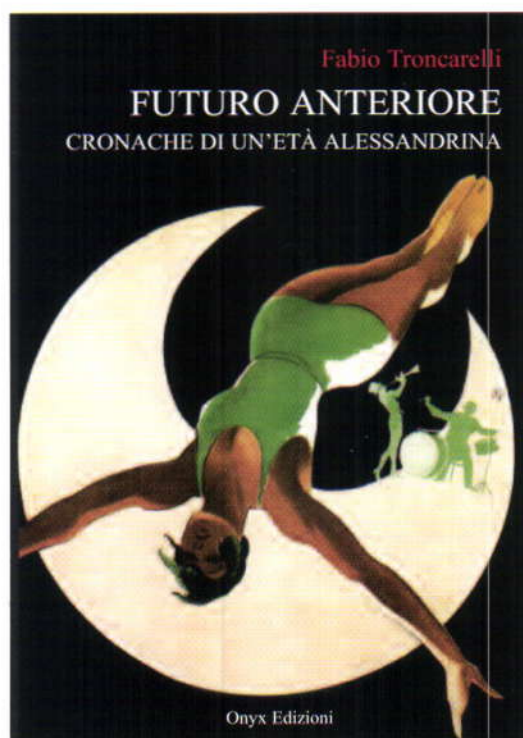
di Fabio Troncarelli

Onyx Edizioni

Il libro raccoglie diversi saggi sulla letteratura e l'arte contemporanea, uniti da un filo rosso: bisogna superare la palude del conformismo post-moderno e gli stereotipi di una critica letteraria e di una letteratura falsa e perbenista, molto "civile" in apparenza e molto incivile nella sostanza, vuota, arida e distruttiva com'è. Il "minimalismo" contemporaneo è solo l'altra faccia di un mondo tutt'altro che minimalista, animato da smisurati desideri di affermazione narcisistica, che alla fine portano solo al nulla: perché come dice la saggezza dei popoli "chi troppo vuole nulla stringe".

Contro questa megalomania arida, senz'anima offriamo nuda e cruda la nostra "humanitas", che ha fatto tesoro della lezione di umiltà per l'orgoglio offerta dalla psicoanalisi e che grazie all'aiuto della psicoanalisi cerca di ritrovare la strada di casa come Pollicino, ritrovando i pezzetti di pane che ha seminato, che sembrano solo frammenti e invece sono il pane degli angeli.

Indice del libro: Cronache alessandrine; Futuro anteriore; Letteratura senz'anima e critica senza oggetto; Lector in fabula, lector cum fibula; Canone inverso; Scrittori, scriventi, scrivani; La "scuola romana" del romanzo poliziesco; O Roma o morte; La solitudine di Dante; Manzoni al limite dell'ombra; Cinque pezzi facili; I nipotini di Eraclito; Il ladro di Copernico; La farfalla del biancospin.





cinema e amore

17
eidos

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:

. c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Roma;

. bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta
Ufficio di Piazza Dante, 25 00185 Roma

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni: abbonamenti@eidoscinema.it
fax (0744) 428739

eidos la trovi in **LIBRERIA** nel circuito **FELTRINELLI**

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

- **l'abbonamento individuale € 20,00****
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi
- **l'abbonamento sostenitori € 37,00****
*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***
- **l'abbonamento solidale con NATIVO € 26,00****
con questa causale sostieni anche le iniziative di solidarietà in Africa dell'Associazione onlus NATIVO grazie al 50% del costo dell'abbonamento sottoscritto

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 49,00 o € 38,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**



Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003 - (conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1, comma 1, Roma/Aut. N. 74/2004

ISSN 1824-8713

