

Foroellenico

pubblicazione bimestrale a cura dell'Ufficio Stampa dell'Ambasciata di Grecia in Italia

Anno VII - N 54

In redazioneGaia Zaccagni

Collaborazione ai testi Teodoro Andreadis

Progetto grafico Elisabetta Alfieri

Hanno collaborato a questo numero

Antoinetta Anghelidi, Manos Athanasiadis, Tiziana Cavasino, Sergio Grmek Germani, Michail Leivadiotis, Andrea Marinari, Roberto Nicosia, Chrisanti Sotiropoulou

Si ringrazia per la collaborazione

Greek Film Center, TORINO FILM FESTIVAL, Thessaloniki Film Festival

In copertina

Sullo sfondo una scena dell'ultimo film di Anghelopoulos "La sorgente del fiume"

00198 Roma - Via G. Rossini,4 Tel.068546224 - FAX 068415840

e-mail:ufficiostampa@ambasciatagreca.it



Vi ricordiamo che la versione digitale del Foroellenico è consultabile presso il sito www.ambasciatagreca.it dove potete trovare anche informazioni sull'attualità politica e culturale della Grecia, nonchè un'ampia gamma di notizie sui preparativi della Ventottesima Olimpiade, che si svolgerà ad Atene dal 13 al 29 agosto



Questo numero sul cinema ha costituito una sfida tanto interessante quanto complessa. Abbiamo deciso di occuparci di un tema, un settore della creatività artistica, che riesce come pochi altri a indagare le passioni, le luci e le ombre dell'animo umano, presentandoci, parallelamente, nella sua essenzialità, la realtà sociale e culturale di ogni periodo. Un mezzo che unisce e avvicina, ma che, negli ultimi anni, deve affrontare una specie di contraddizione, che è anche, in parte, una negazione della sua stessa natura: in ogni paese del Vecchio Continente, oltre ai film di produzione nazionale ed a quelli provenienti da Oltreoceano, è assai difficile, riuscire ad avere un'immagine soddisfacente della produzione degli altri paesi europei.

Numerose e costanti sono state le iniziative all'interno dell'Unione Europea, ma resta ancora molto da fare. Per molti italiani, il cinema greco rimane ancora un "illustre sconosciuto". Eccezion fatta per alcuni fortunati casi (i film di Theo Anghelopoulos, le interpretazioni di Melina Mercouri, Irene Papas e pochi altri) nulla o quasi si sa della produzione degli ultimi cinquant'anni.

Con questo nostro contributo, vogliamo cercare di accendere curiosità, interesse, far nascere domande che portino ad uno scambio più intenso e fecondo.

Sono molti i greci e le greche che negli anni '50 e '60 sono arrivati in Italia, conquistati dalla forza del neorealismo, per conoscere da vicino, indagare, comprendere l'arte del cinema. Altri ancora li hanno seguiti nei periodi successivi. E' auspicabile, quindi, che anche agli italiani, si inizi ad offrire la possibilità di entrare a più stretto contatto con la realtà cinematografica greca. Non solo per il principio di reciprocità, ma in base soprattutto alla constatazione che ciò che è artistico riesce sempre a diventare anche universale.

Cinema vuol dire musica, poesia, letteratura, contatto continuo con le arti figurative, e tutto questo è parte fondante del bagaglio culturale di tutti noi. Più di tutto, però, è bisogno di comunicare, di dialogo ininterrotto con lo spettatore. E in un mondo, che per molti versi diventa sempre più piccolo e interdipendente, non possiamo più permetterci di ignorare cosa angusti, laceri, o riesca ancora a far sognare il nostro vicino.

Foroellenico prova a fornire un altro piccolo stimolo. Perchè pensa che sia suo compito presentare ciò che è noto, ma cercare anche di soffermarsi su aspetti e personaggi non ancora conosciuti dai lettori italiani. E' il tarlo della ricerca. "Andate avanti, alla fine rimane sempre una traccia ...", ci ha detto Irene Papas durante il nostro incontro. E noi, umilmente, continueremo a provar e riprovar....





Il ruolo del cinema greco

di Chrisanti Sotiropoulou traduzione di Loredana Rasura Storica del cinema, docente

alla scuola d'Arte Drammatica
"Karolos Koun"
e al dipartimento di Studi Teatrali
dell'Università di Patrasso,
ci presenta, come ha fatto anche
durante una conferenza alla cattedra di Neogreco dell'Università
di Palermo, un profilo
completo del cinema greco,
ponendo l'accento sullo
spirito critico e l'analisi
sociale e aprendo la via
a chiunque voglia arricchire
le proprie conoscenze

in alto: "Gli anni di pietra" di Pandelis Voulgaris a sinistra: "Viaggio a Kithira" di Thodoros Anghelopoulos a destra: "Fotografia" di Nikos Papatakis

CINEMA

Grandi registi e intere correnti artistiche vengono ignorati o lasciati al pubblico specializzato dei cine-clubs e delle organizzazioni culturali, privando così la produzione artistica delle risorse necessarie per proseguire il suo sviluppo

> Il cinema è tanto una creazione dello sviluppo dei mezzi di comunicazione quanto il prodotto dell'incessante bisogno degli uomini di esprimersi individualmente e di raffigurare, nei limiti del possibile, la loro epoca e le inquietudini umane dominanti nell'ambiente sociale e culturale nel quale sono nati e cresciuti. Secondo Bela Balazs il cinema costituisce la prima ed unica arte generata dal capitalismo l'elemento che gli ha offerto possibilità enormi rispetto alle arti precedenti, ma gli impone anche infiniti vincoli, poiché la produzione e la distribuzione delle pellicole cinematografiche è stata costretta ad obbedire alle leggi del mercato commerciale che garantisce i fondi necessari per la sua realizzazione. E' evidente che il cinema non ha mai perso la sua dimensione culturale, intensa ed incessante nei primi decenni successivi alla sua comparsa; essa ha continuato a rivendicare il suo spazio in mezzo alle Simplegadi, da un lato delle centinaia di merci della produzione di massa, caratterizzate dall'omogeneità e dallo smussamento di ogni particolarità, e delle società di produzione multinazionali, che richiedono per i loro kolossal un'alta percentuale di luoghi di proiezione (sa.lelcatlali televisivi, video) dall'altro poiché il nuovo linguaggio di portata mondiale offre possibilità inimmaginabili di rapido guadagno, di influenza ideologica e di conquista di uno spazio vergine, (quello delle immagini in movimento per l'appunto, che collegano la parola, la musica e l'immagine), la concorrenza e i notevoli capitali investiti hanno portato le attività audiovisive a detenere oggi il secondo posto sul mercato commerciale mondiale degli USA. Il pericolo di un particolare imperialismo culturale e sulla realtà quotidiana, dal momento che i Majors (le cinque multinazionali americane che controllano il 95% del mercato mondiale dei film) hanno come alleato il vasto pubblico ormai assuefatto al consumo visivo di immagini che propongono, oltre ad un divertimento a basso costo e scevro da preoccupazioni, anche la possibilita di evadere da una quotidianità misera e spesso difficile verso un sogno luminoso seppur irrealizzabile. Tale situazione ha ridotto notevolmente le possibilita di accostarsi al pubblico internazionale per quei film che vogliano esprimere la realtà sociale contemporanea senza far uso di abbellimenti e di elementi rassicuranti. Qualsiasi tentativo di esprimere le peculiarità culturali di ogni popolo, di adoperare formule di racconto e di raffigurazione icastica proprie di ogni lingua, và incontro a molteplici difficoltà, dalla ricognizione di fondi per la produzione fino all'uscita nelle sale cinematografiche, tanto nel paese di produzione quanto a livello internazionale. Le statistiche, per quanto fredde possano apparire, mostrano una realtà effettiva allarmante. Gli analisti che si interessano alla dimensione culturale dei film, anche nel caso in cui riescano a portare a termine la produzione, spesso grazie a sovvenzioni statali, vengono limitati da una distribuzione a corto raggio, che per lo più si esaurisce nell'ambito del paese o dei paesi che parlano la stessa

lingua. Così il cinema, invece di fomulare una raffigurazione polifonica delle culture delle diverse civiltà e dei diversi paesi, si limita a proporre un'immagine unidimensionale dell'espressione culturale mondiale dato che, fattori che non hanno niente a che vedere con l'arte riescono ad isolare sia gli autori che appartengono a piccoli stati, sia quelli che trattano temi che noti interessano il canale commerciale di sfruttamento e distribuzione. Grandi registi e intere correnti artistiche vengono ignorati o lasciati al pubblico specializzato dei cine-clubs e delle organizzazioni culturali, privando così gli altri spettatorì del contatto con prodotti che esprimono altre situazioni culturali. Questo fatto influisce doppiamente sulla produzione artistica in quanto la priva delle risorse necessarie per proseguire il suo sviluppo allontanandola dal pubblico. La maggior parte dei paesi europei, avendo compreso la gravità della situazione, dalla seconda guerra mondiale in poi ha adottato misure adatte per sostenere la produzione nazionale e per la tutela di quelle pellicole cinematografiche considerate espressione dell'eredità spirituale e dell'identità culturale di ogni paese. Certamente i fondi concessi sono esigui in relazione al lavoro che si deve portare a termine. Sebbene nessuno neghi il ruolo della pellicole cinematografiche per la comprensione della realtà culturale, non si riesce ad interrompere questo bombardamento di immagini che non ha alcun significato e che non esprime alcun bisogno se non quello della propaganda e dello show business. In questo modo, ciò che dovrebbe costituire l'interesse predominante diviene l'eccezione, e sopratttltto nei piccoli paesi rischia di scomparire.

L' obiettivo che si cerca di raggiungere ora è la possibilità di diffusione delle pellicole prodotte in tutti i paesi della Comunità Europea.

Tutto quanto riferito in precedenza ha lo scopo di rendere maggiormente comprensibile la realtà greca, che non solo risente degli effetti conseguenti all'universalizzazione delle immagini, ma è ancora più complessa e poliedrica, dal momento che elementi extra-artistici quali la censura, l'indifferenza dello stato, l'inesistenza di un'attività produttiva organizzata e l'incostanza nella relazione con il pubblico hanno impedito il normale sviluppo del cinema greco. Perfino quando alcuni produttori hanno cercato di opporsi alla generale tendenza al conformismo e all'identificazione con modelli sociali accettati dal pubblico, l'indifferenza dello stato nel sostenere la dimensione culturale della produzione nazionale li ha lasciati del tutto indifesi.

Il totale dominio dei finanziatori privati ha condotto la procedura della produzione ad incredibili stravolgimenti, con conseguenze insormontabili tanto per l'espressione artistica quanto per il contatto delle pellicole principalmente con il pubblico greco, dal momento che a livello internazionale gli ostacoli sono ancora invalicabili per la maggior parte delle pellicole greche.

Il ruolo del cinema greco



MENTAL STATES OF THE PROPERTY OF THE PROPERTY

Durante il primo decennio del dopoguerra viene prodotto un numero
molto limitato di pellicole, finanziate
da produttori privati. Al di là di tutte
le imperfezioni, tali films sono
interessanti per l'immagine della realtà
culturale che raffigurano. I luoghi,
gli avvenimenti, i gesti, gli sguardi, le
reazioni e le situazioni, costituiscono
esempi del comportamento culturale
dell'epoca che rappresentano...

a sinistra: "La storia di Lilly" di Roviros Manthoulis in alto: "La gita" di Takis Kanellopoulos in basso: "Con gli occhi che brillano" di Panos Glikofridis La neutralizzazione dei problemi rende le pellicole così palesemente irreali che alla fine mancano l'obiettivo che si erano prefissate. La ricerca di ciò che è comprensibile e accessibile conduce a scenari che riproducono atteggiamenti quotidiani e persino dialoghi di semplici uomini di città, per lo più appena arrivati dalla provincia

Anche quell'ingenuità che caratterizza gli eroi, la leggerezza nell'affrontare i problemi sociali e le disperate vicende individuali, celano alcuni comportamenti comuni. La censura, che è nella sua fase più acuta, impone che si eviti ogni cenno alla politica, che si smussino le differenze sociali e si neghi l'esistenza dei conflitti economici. I drammi sociali e le commedie che prevalgono, sebbene si riferiscano unicamente a gruppi con forti disparità sociali e diseguaglianze sociali (armatori, padroni di fabbriche, donne di servizio, operaie) si concludono sempre con un lieto fine, secondo il prototipo americano.

La neutralizzazione dei problemi rende le pellicole così palesemente irreali che alla fine mancano l'obiettivo che si erano prefissate. La ricerca di ciò che è comprensibile e accessibile conduce a scenari che riproducono atteggiamenti quotidiani e persino dialoghi dei semplici uomini della città, la maggior parte dei quali è appena arrivata dalla provincia.

Succede che a volte tra queste vicende l'autenticità faccia capolino nella condotta degli eroi, principalmente di coloro che rappresentano i poveri che si guadagnano il pane a fatica, impersonati da grandi comici come il Logothetidis, l'Iliòpoulos, il Fotòpulos, il Makrls, il Papaghiannòpulos, lo Stavrìdis ed altri che, spesso improvvisando, riferiscono intere frasi e situazioni quotidiane nei rioni poveri di Atene, durante i decenni 1950-1960. Le loro condizioni professionali, le relazioni familiari, i luoghi nei quali vivono, si divertono e s'incontrano, gli abiti che indossano, i mobili che possiedono, le aspettative che si celano dietro i loro atteggiamenti, seppur resi superficialmente e senza sguardo critico, offrono agli esperti elementi sufficienti per determinare il comportamento culturale di guesti gruppi. Per quanto gli stessi registi non lo sospettino, dal momento che non rientra neanche nelle loro intenzioni, tali films costituiscono oggi preziosi documenti, poiché hanno fissato in immagini un'Atene che oggi non esiste più. I suoi angoli, i luoghi ove ci s'incontra, si cammina, le abitudini dei suoi abitanti, la loro vita sociale, le loro feste, i loro amori, le loro preferenze musicali, i loro ideali, i modelli che seguono nel vestirsi, nel pettinarsi, nei gesti, rivivono in una maniera irripetibile. I mutamenti del gusto e le influenze che esso ha accolto vengono fotografati di decennio in decennio. È caratteristica la scena del film "La zia di Chicago" del 1957, nella quale la Vasiliàdu cambia tutti i suoi mobili al ritorno dall'America. Inoltre i films dell'epoca, indipendentemente dal

loro valore artistico e dalle tematiche dominanti, propongono elementi isolati particolarmente interessanti per dedurre il modo di vita del tempo. Si deve considerare che in Grecia, a causa degli intensi spostamenti motivati dall'emigrazione interna, si osservano importanti e veloci mutamenti sia nel comportamento dei contadini, divenuti cittadini di una città dilatatasi a dismisura, sia nel comportamento dei suoi abitanti, arricchitisi velocemente per l'urbanesimo e la ricostruzione incontrollata

Questi due elementi si ripetono a sazietà, ad eccezione di alcune riuscite segnalazioni sulla nuova ricchezza e l'impotenza che invade gli uomini semplici che si sono trovati all'improvviso davanti un altro modo di vita con nuove esigenze e priorità.

A questo punto, bisognerebbe spiegare perché, quanto più il cinema diviene commerciale, tanto più si perde l'autenticità dei films. È indicativo che nel decennio del '50, al di là di tutti i problemi che riguardano la produzione, le pellicole girate, seppur prive di valore artistico, al di là di eccezioni, sono tuttavia più sincere e coerenti con gli obiettivi che perseguono. L'aumento quantitativo nel decennio successivo non corrispose ad un analogo approfondimento tematico ed estetico della cinematografia greca. L'incremento del numero di films (arrivarono a 190 in un anno) delle società di produzione, del numero di biglietti (150 milioni) e delle sale è indicativo di un boom che rimase unicamente a livello quantitativo, senza condurre alla creazione di una florida industria culturale, perché perfino nel settore imprenditoriale tutto avvenne in modo frammentario e occasionale, senza una prospettiva di lungo respiro. L'elemento principale era l'aspettativa di un guadagno facile e veloce e non la dimensione culturale dei films. Dietro l'alibi della censura e della palese indifferenza del governo, tutta la procedura cinematografica viene lasciata ai produttori, che divengono gli unici padroni del gioco, oscillante tra ridicolo e mediocrità. Alcuni registi, come Nìkos Kùnduros, Michàlis Kakoghiànnis, Tàkis Kanellòpulos, Rovìros Manthùlis, Alèxis Damianòs e Pànos Glikofrìdis, iniziarono timidamente ad osare uno sguardo più personale, e per questo più sensibile, sulla realtà contemporanea. Li seguirono anche altri registi più giovani, con pellicole che divengono più rivelatrici e richiedono la partecipazione dello spettatore a questioni che non sono sempre piacevoli e divertenti. Le immagini, attraverso la loro ambiguità, si prestano a molteplici letture, in relazione al bagaglio ideologico e culturale di ogni regista ma anche di ogni spettatore. Oramai il bisogno di esprimere la realtà culturale è cosciente, anche se non viene sempre raggiunto con lo stesso successo.

Il ruolo del cinema greco



Tragicamente, l'avvento della dittatura del 1967 arrestò ancora una volta il tentativo di maturazione del cinema greco. Tutti i giovani registi greci, come Thòdoros Anghelòpulos, Pandelis Vùlgaris, Nìkos Panaghiotòpulos, Làmbros Liaròpulos, Tònia Marketàki e Làkis Papastàthis, i quali, principalmente con i loro cortometraggi, tentarono con passione e vivacità di operare una svolta tematica ed estetica in un cinema per lo più d'arte, furono ridotti al silenzio dalla nuova situazione politica e molti furono costretti ad allontanarsi dalla Grecia...

a sinistra: "Knock out" di Pavlos Tasios a destra: "Il prezzo dell'amore" di Tonia Marketaki in basso: "Gli anni di pietra" di Pandelis Voulgaris

Il cinema doveva necessariamente colpire gli spettatori con scene grandiose, in quanto la comparsa della televisione aveva già sottratto una parte del pubblico, tenendolo lontano dalle sale cinematografiche per decenni o per sempre

> Ciò significò un passo indietro per il cinema greco, dal momento che la censura non permetteva alcun tipo di libertà espressiva. Viceversa, venne incrementata a dismisura la produzione di pellicole di carattere epico e i kolossal con soggetto bellico ed in particolar modo anticomunista. "I prodi del Nord", "No", "Ai confini del tradimento" sono alcuni titoli indicativi del genere prevalente agli inizi del 1970. Questi film, per gli esperti, sono indicativi del modo in cui lo spettacolo, attraverso la semplificazione di avvenimenti sconvolgenti della realtà culturale e sociale, quali la guerra civile e l'occupazione, riesca ad operare stravolgimenti tali che le vicende non abbiano più alcuna relazione con la reale immagine dei fenomeni che si suppone che vorrebbe raffigurare. I kolossal di guerra di James Paris rendono i soldati degli eroi, ed esaltando il nazionalismo ed i pericoli reali e fittizi, a livello ideologico discendono dallo spirito dei valori ai quali i dittatori si richiamano per la soppressione di ogni libertà politica e di ogni rivendicazione sociale. Non è un caso che siano i dittatori stessi ad offrire ogni facilitazione per le riprese di queste pellicole. Interi battaglioni militari con relativi equipaggiamenti vengono concessi per girare scene che altrimenti i produttori greci non avrebbero mai finanziato.

> Il cinema doveva necessariamente colpire gli spettatori con scene grandiose, in quanto la comparsa della televisione aveva già sottratto una parte del pubblico, tenendolo lontano dalla sala cinematografica per decenni o per sempre. Ancora una volta il cinema greco, nel suo tentativo di appianare le situazioni, senza volerlo diviene specchio delle tensioni ideologiche dell'epoca. Tutte le questioni trattate sono messe in risalto come importanti e fondamentali. Il modo in cui vengono affrontate, però, sottovaluta il livello intellettuale tanto degli spettatori quanto di coloro che ne sono partecipi, poiché le conclusioni sono del tutto prive di fondamento ed eccessivamente ottimiste. L'immagine della società greca che il cinema mostra ha perso del tutto la spontaneità e la freschezza di alcune vecchie pellicole, poiché ora ogni cosa viene presentata come splendida e appariscente, rimanendo mille miglia lontana dalla vita reale.

La nuova ricerca muove da registi-produttori indipendenti, che s'interessano principalmente alla scoperta degli elementi della realtà piuttosto che al loro occultamento. Il film "La ricostruzione" (1970) di Thòdoros Anghelòpulos costituisce una pietra miliare ed una censura proprio per tale motivo. Luogo dell'azione è la provincia greca, dove la vita individuale e le relazioni professionali e sociali sono dure e spietate, senza facili e pronte soluzioni. L'impossibilità della ripresa economica, imputabile tanto al suolo quanto all'indifferenza dello stato, conduce all'emigrazione interna e all'estero: conseguenze ne sono l'estrema desolazione di una terra

già sterile e l'isolamento e l'alienazione dei pochi abitanti, fatto che suscita conflitti, contrapposizioni e persino atti criminosi. La realtà culturale è tanto spietata ed esasperatamente disumana, che gli individui che la sperimentano sono divisi e profondamente infelici.

L'immagine qui non concede nulla né alla durezza del luogo né agli atteggiamenti degli eroi. E' spietata come spietata è la realtà che vivono gli abitanti dell'Epiro. La scrittura cinematografica, anche se sobria, è rivelatrice e ambigua, poiché la ripartizione delle colpe non è una questione facile. La verità non viene occultata ma viene ricercata nel contesto della situazione più generale, che conduce a concrete azioni e decisioni. I personaggi, e principalmente le donne, sono intrappolati in situazioni che non hanno né provocato né perseguito. Il modo di vivere e l'ambiente culturale e sociale priva gli uomini di ogni possibilità di scelta. E' naturale che films di questo tipo incontrassero le riserve del pubblico che, abituato a versioni divertenti e "di facile digestione", respinge un'analisi in profondità. D'altro canto è chiaro il bisogno dei registi di esprimere liberamente le loro opinioni riguardo alla società che li circonda, di denunciare le storture e di sperimentare temi e forme fino a quel tempo sconosciute, rimanendo spesso indifferenti verso il vasto pubblico. Ciò ha portato ad una contrazione della produzione, ha spinto il pubblico verso la televisione o le pellicole straniere, ma ha aiutato il cinema, attraverso la sua interiorizzazione, a ricercare una personale strada di espressione della propria identità culturale. Per quanto possa apparire strano, furono questi limitati tentativi di autodeterminazione, in primo luogo del linguaggio cinematografico e successivamente della tematica, a fornire l'unica immagine della realtà greca del tutto libera da qualsiasi tipo di pressione, come la recepivano secondo le loro opinioni e possibilità i cineasti greci. I films "Eudocia" di Alèxis Damianòs, "Il matrimonio combinato di Anna" di Pandelìs Vùlgaris, "Giovanni il violento" di Tònia Marketàki "Terra devastata" di Kòstas Aristòpulu, "I colori dell'arcobaleno" di Nìkos Panaghiotòpulos, "La recita" di Thòdoros Anghelòpulos, "Le due lune di Agosto" di Kòstas Fèrris, "L'ordinazione" di Pàvlos Tàsios, costituiscono alcuni rappresentativi esempi della pluralità espressiva ma anche della comune necessità di ricercare il reale volto dell'epoca.

Gli effetti, a livello sociale e politico, dello sradicamento di massa dei contadini, dalla terra nella quale sono cresciuti nelle megalopoli dell'Europa o ad Atene, vengono ora discussi e analizzati con attenzione e rispetto per la serietà che contengono. Le donne, gli emarginati, gli intellettuali diventano oggetto di studio e rivelano nuovi atteggiamenti maturati sulla base delle nuove contingenze.
È il periodo in cui i giovani e gli uomini partecipano

Il ruolo del cinema greco



MEN EN CO

Nel decennio dell'80 la situazione diviene più regolare: da un lato, si inizia a sperare in un maggior interesse dello stato nei confronti della cultura, cosa che in parte avvenne, e dall'altro i film, sfuggendo alla politicizzazione diretta, si rivolgono verso altri indirizzi, come le relazioni umane, la solitudine nella megalopoli contemporanea, l'emigrazione e la disperazione alla quale essa ha condotto non solo coloro che la sperimentano ma anche i loro figli...

in alto: "Immersione libera" di Ghiorgos Panussopoulos a sinistra: "Fotografia" di Nikos Papatakis a destra: "Theofilos" di Lakis Papastathis Il cinema doveva necessariamente colpire gli spettatori con scene grandiose, in quanto la comparsa della televisione aveva già sottratto una parte del pubblico, tenendolo lontano dalle sale cinematografiche per decenni o per sempre

> attivamente alla politica, e chiedono di appurare tutta la verità sulla guerra civile, la Giunta militare e la realtà sociale contemporanea. Molti films somigliano più a saggi che a storie cinematografiche con inizio, svolgimento e conclusione. Per la prima volta vengono girati anche documentari con acceso spirito di denuncia delle storture della società. Per quanto il cinema del tempo sia oggetto di limitate sovvenzioni e di scarso interesse statale, è vivace e ricco di ricerca e di problematiche. La spiacevole circostanza della mancanza di un sufficiente numero di spettatori che le avrebbe permesso di autofinanziarsi, condusse la produzione ad una contrazione tanto marcata da minacciare l'esistenza stessa del cinema. Quest'epoca tuttavia fu tra le più feconde e rappresentative. La ricchezza delle idee e lo sforzo di registrare una realtà che fino ad allora era stata taciuta, portò gli autori a rivolgersi agli essi temi e alle medesime questioni con un nuovo approccio ed un nuovo metodo di analisi. L'immagine che ne emerge è strettamente collegata alle ricerche ideologiche e sociali del suo autore. Sebbene non si possa parlare di una determinata tendenza o corrente in mezzo alla pluralità degli indirizzi della cinematografia, tuttavia vengono fissate le diverse opinioni che sono insite nella società greca. La disgregazione e la frammentazione ne sono fenomeni peculiari e il film "Alessandro Magno" di Anghelòpulos lo mostra con chiarezza. Le utopie e i personaggi mitici sono scomparsi senza lasciarsi dietro soluzioni per le questioni che preoccupano sia gli individui che i gruppi sociali. Tutte queste ricerche indicano lo sforzo di accostarsi ad una situazione dalla natura poliedrica e complessa. Tanto nella società quanto nelle pellicole di questo periodo è fortemente presente la necessità di definire sia le questioni politiche che quelle culturali ed estetiche. Molti criticano il cinema del periodo di narcisismo e di disprezzo nei confronti del pubblico. In realtà esso non fà altro che manifestare un bisogno generale di rideterminare e ricollocare gli atteggiamenti ed i comportamenti davanti alle nuove circostanze. Nel decennio dell'80 la situazione diviene più regolare: da un lato, si inizia a sperare in un maggior interesse dello stato nei confronti della cultura, cosa che in parte avvenne, e dall'altro i films, sfuggendo alla politicizzazione diretta, si rivolgono verso altri indirizzi, come le relazioni umane, la solitudine nella megalopoli contemporanea, l'emigrazione e la disperazione alla quale essa ha condotto non solo coloro che la sperimentano ma anche i loro figli. Vicino ai registi della generazione prece

dente, i giovani registi propongono i loro personali approcci: Frìda Liàppa, Ghiòrgos Panusòpulos, Lakis Papastàthis, Ghiòrgos Katakouzinòs, Nìkos Peràkis, Nìkos Verghìtsis e alcuni altri, con le loro personali osservazioni contribuiscono ad arricchire il panorama della cinematografia greca, e ad ampliarne il repertorio figurativo sulla realtà circostante. Accostandosi maggiormente ai problemi individuali degli eroi in essi riflettono parallelamente i risvolti e le problematiche di diversi gruppi e categorie sociali. I giovani, le donne, i disoccupati, gli omosessuali, coloro che tornano in patria, attraverso le loro storie personali divengono prototipi degli atteggiamenti di categorie più generiche, alle prese con le difficoltà corrispondenti. Queste pellicole vengono accolte con maggior favore da parte del pubblico, poiché si protendono maggiormente verso l'uomo, e si accostano ai problemi ideologici e sociali attraverso le relazioni degli

La prima volta che ci si interroga sulle complesse conseguenze della diaspora per l'equilibrio individuale degli emigranti e dei loro figli. I films "Fotografia" di Nikos Papatàki, "Buon ritorno in patria, compagno!" di Leftèri Xanthòpulos e "Viaggio a Kithira" di Thòdoros Anghelòpulos, pongono su basi molto solide questa enorme questione. Una questione che non è unicamente economica, sociale, culturale o esistenziale. E' tutte queste cose insieme, dal momento che ha influenzato e continua ad influenzare la società greca a tutti i livelli. Si ribadisce il concetto che l'arte, se vuole essere veritiera deve necessariamente intrecciarsi ai fenomeni che dominano nell'epoca alla quale appartiene. L'autore, "come individuo, è il recettore di queste richieste; dipende semplicemente dalla sua disponibilità ma anche dalla sua capacità se riuscirà a penetrare al fondo e a portare in superficie elementi che ai più sfuggono o si limiterà semplicemente ad indicarli. La forza dell'arte, attraverso la polisemia delle immagini e la possibilità di comunicare con gruppi di spettatori molto ampi, è di riuscire a sfiorare le pieghe degli atteggiamenti umani con una verità che sconvolge. Il volto di Manos Katràkis mentre ritorna in nave, dopo decine di anni di esilio per motivi politici, racchiude tutta quell'amarezza ma anche la determinazione alla vita. Attraverso un'unica immagine nell'anima dello spettatore penetra tutta la tensione accumulata ma anche la delusione per i sogni in rovina, per la vita non vissuta, per i figli non goduti, per le speranze che ha visto crollare. Attraverso il volto di un grande attore trapela la totale disfatta del sogno di una vita migliore. I

La forza dell'arte, attraverso la polisemia delle immagini e la possibilità di comunicare con gruppi di spettatori molto ampi, è di riuscire a sfiorare le pieghe degli atteggiamenti umani con una verità che sconvolge. Attraverso un'unica immagine nell'anima dello spettatore penetra

tutta la tensione accumulata ma anche la delusione per i sogni in rovina, per la vita non vissuta, per i figli non goduti, per le speranze che ha visto crollare. Attraverso il volto di un grande attore trapela la totale disfatta del sogno di una vita migliore. I suoi silenzi rivelano più che le sue parole



in alto: "Vendetta" di Nicholas Verghitsis a destra: "Il giardino dei ciliegi" di Michalis Kakoiannis

Diversi registi si rivolgono agli scrittori perché collaborino alla trasposizione cinematografica di opere letterarie e alla stesura delle sceneggiature. La tematica così si arricchisce di nuovi argomenti, quali le difficili situazioni delle coppie, i problemi dei disoccupati, dei malati di AIDS, dei disabili, degli anziani, dei ragazzi, dei clandestini

suoi silenzi rivelano più che le sue parole. Il film "Fotografia" di Nìkos Papatàki, ove un emigrante preferisce uccidere un suo compagno pur di non vedere distrutto il sogno della felicità che lo attende al ritorno, mostra senza veli la precarietà dell'equilibrio psichico di chi è costretto a vivere la scissione tra due patrie e due culture.

Le pellicole del periodo vennero tacciate di pessimismo. Tuttavia, esse cercano di accostarsi ai fenomeni nella loro reale dimensione. Non adulano il pubblico: lo spingono invece a confrontarsi con i dilemmi esistenziali e i vicoli ciechi che lo circondano. Ad ogni modo, non bisogna dimenticare che è l'epoca di generale dislocazione, sia nell'ambito degli atteggiamenti che in quello ideologico. Alcuni si sentono traditi e altri vacillano insicuri, poiché i vecchi modelli si sono esauriti e i nuovi non sono ancora stati creati.

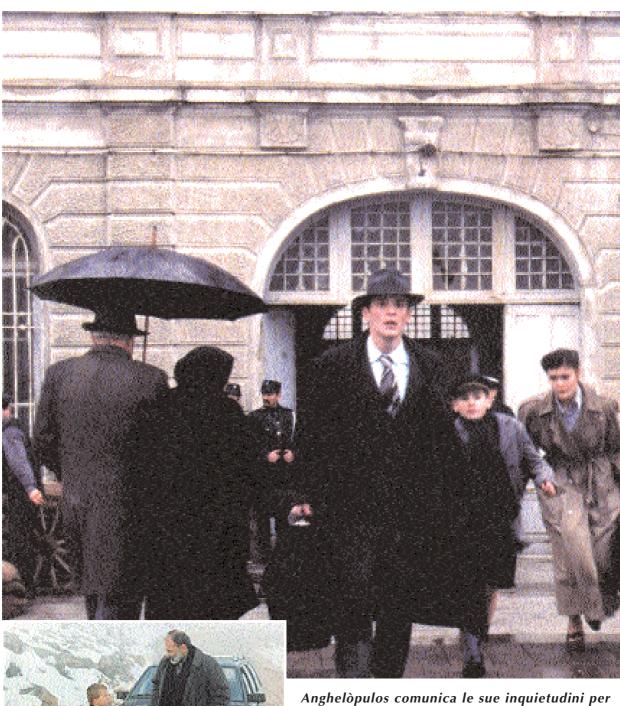
Questa inquietudine traspare con intensità maggiore dalle pellicole del decennio seguente, del '90, nelle quali i giovani registi tentano di trattare con maggiore serietà le relazioni umane, professionali, sociali o individuali che siano. La vita nella megalopoli contemporanea diviene la trama intorno alla quale si diramano, a volte con successo altre senza i parametri che regolano le relazioni tra i due sessi, tra i giovani, tra gli anziani, tra gli emarginati, tra le vittime sacrificali della società.

Si assiste ad una svolta tematica verso i fenomeni della vita quotidiana.

Diversi registi si rivolgono agli scrittori perché collaborino alla trasposizione cinematografica di opere letterarie e alla stesura delle sceneggiature. La tematica così si arricchisce di nuovi argomenti, quali le difficili situazioni delle coppie, i problemi dei disoccupati, dei malati di AIDS, dei disabili, degli anziani, dei ragazzi, dei clandestini. Si viene a creare un quadro di riferimento molto ampio e, indipendentemente dal risultato finale, per la prima volta ci si accosta a determinati fenomeni sociali con un simile intento di ricerca. Questi films offrono un'immagine della realtà culturale relativa a luoghi e situazioni mai affrontati prima dalla resa figurativa. La vita notturna, i luoghi nei quali i giovani s'incontrano, discutono, s'innamorano, vengono coinvolti in piccole azioni illegali, in risse e tensioni, i loro atteggiamenti, lo slang che usano, il modo in cui esprimono i loro desideri e i loro sogni, costituiscono preziosi elementi per comprendere in che modo le condizioni spersonalizzanti della metropoli contemporanea abbiano trasformato la realtà. Gli spazi ampi e indifferenti, asettici e privi di poesia, le abitazioni moderne ma fredde, gli indumenti uniformi e a volte impersonali, i condomini affollati ma disumani, non hanno più il calore degli angoli pittoreschi di un tempo.

Molti criticano la nuova cinematografia per la sua incapacità di penetrare l'essenza dei fenomeni e per la superficialità con la quale affronta i complessi fenomeni sociali contemporanei, a causa dell'inesperienza della maggior parte dei registi. Indipendentemente da tali critiche, che a volte colgono nel segno e a volte no, i films, attraverso la polisemia delle immagini, riescono a segnalarci atteggiamenti, luoghi, situazioni che costituiscono fondati criteri per l'analisi della realtà culturale contemporanea, particolarmente per quelle categorie sociali che forse non sono state ancora indagate. Parallelamente ai giovani, i registi della vecchia generazione, come Thòdoros Anghelòpulos, Pandèlis Vùlgaris, Nìkis Panaghiotòpulos portano avanti e arricchiscono le loro problematiche. I nuovi problemi sociali, scaturiti dalle ultime guerre e dalla situazione nei Balcani, divengono lo spunto per ampliare la tematica, e vengono trattate questioni attinenti alla nuova mancanza di linee di demarcazione tra gli stati e alle molteplici conseguenze della nuova situazione, in particolar modo dopo la caduta del modello socialista nei paesi Orientali. Per quanto l'epoca dell'intensa politicizzazione sia irrimediabilmente trascorsa, nel complesso i registi continuano a rivolgere il loro interesse verso le problematiche sociali. Thòdoros Anghelòpulos comunica le sue inquietudini per la nuova situazione in tutti paesi dei Balcani e, con la sua personale problematica, contribuisce a ricordare l'esistenza di questo problema anche al pubblico mondiale, dal momento che è l'unico autore greco che riesca a raggiungere molti paesi del mondo. "Il passo sospeso della cicogna " e "Lo sguardo di Ulisse" sono massimi esempi della sua problematica. Ma anche altri registi, come Sotìris Goritsas e Ghiòrgos Kòrras, si occupano dei problemi degli emigrati albanesi. Il cinema greco diviene così fonte di immagini che indicano una realtà culturale disgregata e scissa in gruppi che vivono una quotidianità tutt'altro che ideale, ognuno con la propria filosofia e sensibilità il modo frenetico in cui si vive ad Atene, la perduta purezza della generazione dei vecchi protagonisti delle vicende del Politecnico di Atene (1973), la delusione dei giovani per la disoccupazione, per l'ipocrisia e l'indifferenza di chi è giunto in alto, la solitudine dei vecchi nella grande città, l'incomprensione nei rapporti di coppia, l'indebolimento

Il ruolo del cinema greco



dall'alto: "La sorgente del fiume" e "L'eternità e un giorno" di Thodoros Anghelopoulos

la nuova situazione in tutti paesi dei Balcani e, con la sua personale problematica, contribuisce a ricordare l'esistenza di questo problema anche al pubblico mondiale, dal momento che è l'unico autore greco che riesca a raggiungere molti paesi del mondo

Il ruolo del cinema greco

Il cinema greco forse non ha dato vita ad una corrente cinematografica o ad una scuola che possieda tratti distintivi e che esprima determinate condizioni ed epoche, tuttavia è riuscito, attraverso il suo personale sguardo, a tratteggiare i molteplici risvolti della realtà culturale che dominava nel momento di creazione di ogni film

dei sentimenti di amicizia e la costante caccia di denaro e fama. Sono tutti elementi di punta di molti film del nostro tempo. Sebbene molti di essi si svolgano nelle città, e principalmente ad Atene, alcuni, come "L'isola di Donusa" e "Pulce" si rivolgono alle isole o a piccole comunità per mostrare come si vive in quei luoghi.

Per concludere, potremmo affermare che il cinema greco forse non ha dato vita ad una corrente cinematografica o ad una scuola che possieda tratti distintivi e che esprima determinate condizioni ed epoche, tuttavia è riuscito, attraverso il suo personale sguardo, a tratteggiare i molteplici risvolti della realtà culturale che dominava nel momento di creazione di ogni film. Il tempo è un elemento importante per la comprensione sia dell'arte che della società che viene rappresentata. Lo stesso regista produce ogni suo film tenendo presente il momento temporale nel quale esso viene composto e portato a termine.Il Nikos Kùnduros del film "Città magica" del 1954 e di "Satiro" del 1955 è differente dal Nikos Kùnduros del film "1922"del1978 e di "Bordello" del 1984. Sono cambiati .sia lui che le condizioni che lo ispirano e lo spingono ad esprimersi attraverso le immagini. Le inquietudini del 1950 sono ben diverse da quelle del 1980. Il Pandelìs Vùlgaris di "Il matrimonio combinato di Anna " de11972, "Happy day" del 1976, " Anni di pietra " del 1985 e di "Ogni cosa è strada " del 1998 differisce di film in film, ed in ogni pellicola sono differenti le priorità che lo spingono alla sua realizzazione. La realtà culturale nella quale nasce la prima opera è assolutamente diversa nel momento. in cui vengono alla luce le altre. L'analisi diacronica dei films di uno stesso artista ci offre preziosi indizi per analizzare le trasformazioni avvenute nel tempo tanto nel modo di vivere quanto negli atteggiamenti e nelle percezioni dell'autore, del pubblico, ed anche della stessa società. Ci sono poi le peculiarità di ogni regista sia nella scelta del tema quanto nella sua valutazione estetica. Alcuni manifestano intense inquietudini sociali, altri rivolgono il loro interesse più verso le questioni esistenziali e le relazioni interpersonali. Tutti e due gli aspetti non possono funzionare prescindendo dal contesto spaziale e temporale. Nikos Papaghiotòpulos e Nikos Nikolaidis sono tra i casi più interessanti del cinema greco; anche se essi affermano di non interessarsi a qualsivoglia ideologia, attraverso i loro films vengono alla luce risvolti sconvolgenti dello spazio circostante, proprio perché, oltre ad essere notevoli artisti, sono dotati di sensibilità nel recepire tali istanze.

I film "I colori dell'arcobaleno" del 1974 e "Melodramma " del 1980 del primo e "Gli stracci cantano ancora" del 1979 e "La dolce masnada" del 1983 del secondo costituiscono attimi preziosi per comprendere la cinematografia greca e il modo in cui essa affrontò il luogo nel quale si è espressa. È anche vero che non esistono solo momenti fortunati. Il ricercatore ha la possibilità, tra i molteplici elementi che gli vengono offerti dalla produzione cinematografica, di isolare quelli che ritiene interessanti per l'oggetto della propria ricerca. A questo punto vorremmo sottolineare i molteplici risvolti della realtà culturale che possiamo indagare attraverso le immagini cinematografiche. La ricchezza dei fenomeni che si intrecciano a livello tematico, ma anche l'approccio estetico ai luoghi, agli oggetti e agli individui forniscono materiale sufficiente per molteplici e diverse vie d'accesso ad un vasto numero di questioni. Spetta agli studiosi e ai comuni spettatori, sensibili però a molteplici letture, trarre le conclusioni. I film sono lì, gli spettatori se lo desiderano possono vederli anche attraverso il prisma della comunicazione culturale e non unicamente del punto di vista univoco e monotono del semplice consumatore di tutte le immagini offerte. I giudizi e le critiche sono elementi fondamentali della duplice relazione e dell'essenziale dialogo tanto con l'autore quanto con il paese e l'epoca che il film rappresenta. Le occasioni possono essere scarse, ma sicuramente determinanti per l'immagine che si forma di una realtà culturale che a volte è lontana e diversa e a volte vicina e familiare. Queste piccole rivelazioni danno vivacità alla relazione con le culture di altri paesi grazie bisogna dirlo, all'universalità del linguaggio cinematografico e all'abilità dei registi di infondervi la loro problematica e il loro sguardo sulle questioni della loro epoca. E non dimentichiamo che " ciò che è vero è anche nazionale" (come dice il grande poeta Dionìsios Solomòs). Nessuno in questo momento può dire con sicurezza se il cinema greco ha vinto o no questa scommessa di comunicazione. E' tuttavia evidente che gli sforzi erano per lo più sinceri e muovevano da amore per gli obiettivi proposti. E' compito dello spettatore e del ricercatore rimanere libero di scoprire quegli elementi che maggiormente lo interessino e

lo commuovano



di Andrea Marinari

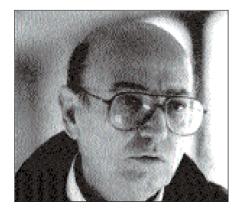
Un sottile quanto forte filo di poesia lega tutti i film di Theo Anghelopoulos, dai "Giorni del '36", fino a "La sorgente del fiume", da poco uscito nella sale italiane. La Grecia, nei suoi film, è contemporaneamente il mondo intero, in un profondo viaggio introspettivo fatto anche di profondi, eloquenti silenzi e di una dolce lentezza. Andrea Marinari ci parla di questo regista-affabulatore, e delle sue tante collaborazioni con artisti italiani. "Un regista con cui si riesce a comunicare senza il bisogno di troppe parole", come ci ha confermato il grande sceneggiatore Tonino Guerra, nella sua testimonianza

La carriera di Anghelopoulos, il regista greco più conosciuto e importante della storia del cinema, inizia con la trilogia "storica": *I giorni del '36* (Meres tu '36, 1972), suo anno di nascita, è ambientato nel periodo precedente la dittatura di Metaxas; *La recita* (O thiasos, 1975), narra il girovagare attraverso la Grecia di una compagnia di attori dal 1939 al 1952; infine *I cacciatori* (I kynighi, 1977), in cui la scoperta del corpo di un partigiano da parte di sei cacciatori introduce il racconto della storia politica greca dal 1949 al 1977. *La recita*, presentato al festival di Cannes, lo rende famoso e lo rivela come uno dei più grandi maestri del cinema. I suoi film parlano della Grecia, della sua storia, ma anche della sua geografia, poiché uno dei personaggi fondamentali è il paesaggio in cui gli attori si muovono.

Ma il film d'esordio *Ricostruzione di un delitto* (Anaparastasi, 1970), presentato al Festival di Berlino, fa già parlare di sé, e si può cogliere nelle immagini in bianco e nero e nella tematica un richiamo molto forte ad uno dei capisaldi della cinematografia italiana: *Ossessione* di **Luchino Visconti**. La scoperta di un delitto, un adulterio, una passione, il desiderio di ricchezza e la carnalità di due amanti a Janina, una provincia sperduta della Grecia, così come nel film italiano Clara Calamai e Massimo Girotti, amanti clandestini e omicidi nella valle del Po. Certo alla base della sceneggiatura del film di Visconti c'è un classico della letteratura americana, *Il postino suona sempre due volte* di James Cain, poi riproposto sul grande schermo diverse volte, mentre il riferimento diretto per Angelopuolos è la tragedia di Agamennone e Clitemnestra, prima parte dell'Orestiade alla cui struttura il regista rimane fedele anche per film successivi.

Nel 1980 viene presentato al Festival di Venezia *Alessandro il Grande* (O' Megalexandros), che vince il Leone d'oro. Il ruolo del personaggio principale, il bandito che alle soglie del novecento vorrebbe stravolgere l'ordine politico con la rivoluzione, viene affidato ad un attore italiano: **Omero Antonutti**.

"La sorgente del fiume"



"... per me Marcello Mastroianni è stato uno dei grandi attori di un cinema che mi ha spinto alla regia. Il cinema che amo, quello di Fellini ed Antonioni. Il cinema dei nostri padri..."

Molto complesso e ricco di livelli di lettura, è uno dei film più teorico-politici del regista, con riferimenti alla cinematografia italiana e ad autori come i **fratelli Taviani**. Omero Antonutti è l'interprete di un importante film dei due registi (*Padre padrone* che vince a Cannes la Palma d'oro nel 1977), e la rivoluzione politica, fulcro centrale del film, è una tematica che i Taviani affrontano in uno dei loro film più difficili: *San Michele aveva un gallo* (1973), interpretato da **Giulio Brogi**,

che non a caso sarà scelto da Angelopoulos come interprete principale del film successivo, *Viaggio a Citera* (Taxidi sta Kithira, 1983). Inoltre un gruppo di attori italiani (**Laura De Marchi, Francesco Ranelutti, Brizio Montinaro, Norman Mozzato**) interpretano le parti di alcuni anarchici italiani che accompagnano l'ascesa vittoriosa e la tragica sconfitta del bandito soprannominato Alessandro il Grande. Dall'incredibile esperienza del set di questo film, girato fra molteplici difficoltà in un villaggio isolato al nord della Grecia, Brizio Montinaro ricava un libro "Diario Macedone" (Milano, Edizioni il Formichiere) dove si narrano le vicissitudini quotidiane a cui il regista sottoponeva l'intera troupe per portare a termine il film.

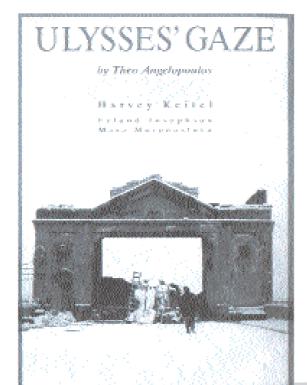
Nel 1984 inizia "la trilogia del silenzio" con Viaggio a Citera, film particolarmente sfortunato poiché in Italia non esce nelle sale cinematografiche, ma passa solo in televisione tagliato in alcune parti. Si è già anticipato che il regista sceglie per la parte principale un attore italiano, famoso più in teatro che al cinema, Giulio Brogi, affiancandolo ad un attore greco molto bravo e importante come Manos Katrakis. Ma il film rivela altre analogie con il cinema italiano e questa volta con un vero e proprio caposaldo dell'intera storia cinematografica internazionale: 8 e mezzo di Federico Fellini. La storia di un regista cinematografico in crisi di ispirazione che deve riuscire a ritrovare se stesso. Naturalmente Anghelopoulos sviluppa e risolve le angosce esistenziali del personaggio in maniera totalmente diversa da Fellini., ma non si può prescindere dal riferimento, un vero e proprio omaggio, al mondo del regista riminese. Per questa nuova fase creativa è fondamentale l'incontro con Tonino Guerra, importante sceneggiatore e poeta italiano che già vanta collaborazioni con molti registi, in particolare con Fellini e Michelangelo Antonioni, altra fondamentale figura di riferimento per Angelopoulos. A proposito dell'incontro con Tonino Guerra lo stesso regista dice in un'intervista: "Una sera ero a Roma, cenavo con Tarkovskij, e parlavo della necessità che avevo di uno sceneggiatore per Viaggio a Citera. Il giorno dopo mi porta a casa di Tonino. Ci presentiamo, gli racconto un po' la storia del film, cerco di capire se gli interessa. Dopo cinque minuti eravamo già al lavoro, e in un pomeriggio avevamo imbastito la scenaggiutura, come se ci conoscessimo da sempre. Sono incontri meravigliosi". Da questo momento crea con Tonino Guerra un rapporto costante e continuativo, che prosegue fino ad oggi. "Tonino è diventato molte altre cose per me: a volte si comporta come un padre, mi chiede se ho freddo, se ho caldo, se ho mangiato, altre volte sembra mio figlio. Sa far emergere le cose contenute nell'inconscio, proprio come uno psicanalista. Spesso lui sta seduto ed io gli passeggio davanti dicendo qualsiasi cosa mi passi per la mente. Quando sente qualcosa di interessante mi ferma, prende appunti e poi mi dice di continuare". Anche l'ultimo film presentato recentemente al Festival di Berlino, La sorgente del fiume, nasce con il suo contributo.

Nel 1986 esce *Il volo* (O melissokomos), il cui interprete principale è di nuovo un attore italiano, uno dei più famosi e importanti: **Marcello Mastroianni**. Interpreta un personaggio cupo e disperato, un apicoltore in viaggio per la Grecia, che abbandona la sua famiglia, alla ricerca di un nuovo senso della vita, ma che alla fine troverà solo la morte in risposta alle sue domande. Mastroianni rappresenta un cinema di autore italiano che Angelopoulos ha sempre ammirato. "Per me, dice il regista, è stato uno dei grandi attori di un cinema che mi ha spinto alla regia. Il cinema che amo, quello di Fellini ed Antonioni. Il cinema dei nostri padri. Arrivava sul set senza idee preconcette e caricava le sue batterie pochi minuti prima di iniziare a girare. Gli indicavo quello che doveva fare, ma la percezione del suo ruolo passava per una via emozionale, non logica. Gli bastavano duo o tre parole per entrare nell'atmosfera giusta".

Mastroianni torna all'inizio della "trilogia della frontiera" nel film *Il passo sospeso della cicogna* (To meteoro vima tou pelargou, 1991) insieme all'attrice, simbolo della cinematografia francese, Jeanne Moreau. Non è un caso, perché loro stessi recitano insieme anche in un film di Michelangelo Antonioni del 1960, La notte, di cui, tra l'altro, lo sceneggiatore era Tonino Guerra.

Il 1995 Lo sguardo di Ulisse (To vlemma tou Odyssea), la storia di un regista alla ricerca attraverso i Balcani delle prime immagini cinematografiche girate in Grecia, vince il secondo premio del Festival di Cannes. Purtroppo durante la lavorazione accade un episodio drammatico che segna profondamente la vita del regista. Per la parte del conservatore della cineteca di Sarajevo, ruolo fondamentale nella narrazione del film, era stato scelto **Gian Maria Volontè**, uno degli attori simbolo del cinema italiano politicamente impegnato. L'attore muore sul set proprio mentre gira le scene che lo riguardano. Di Volontè Anghelopoulos, che lo avrebbe voluto anche come interprete di *Alessandro il Grande*, dice: " io e Volontè siamo della stessa generazione, abbiamo percorsi artistici e politici molto simili. Credo che il suo contributo sarebbe stato fondamentale per il film. Volontè si era preparato da tempo a quella parte e avrebbe dato al film una sua impronta personale". Per lo stesso ruolo successivamente viene scelto l'attore bergmaniano Erland Josephson.

Nel 1998 esce, a conclusione della "trilogia della frontiera" *L'eternità e un giorno* (Mia eoniotita ke mia mera). Inizialmente per il ruolo principale, uno scrittore durante il suo ultimo giorno di vita, si pensa ancora una volta a Mastroianni ma purtroppo è già molto malato e non può lavorare per un ruolo così impegnativo. Allora viene scelto Bruno Ganz, ma nel cast del film partecipa comunque per un importante ruolo un attore italiano. **Fabrizio Bentivoglio**





Locandina del film "Lo sguardo di Ulisse" Marcello Mastroianni in una scena de "Il passo sospeso della cicogna"

interpreta il poeta Dionysios Solomòs, nato in Grecia ma cresciuto in Italia, autore de *1 liberi assediati*. Racconta Anghelopoulos che "per il poeta cercavo un interprete giovane, che potesse parlare greco con accento italiano e ho pensato a Fabrizio Bentivoglio, conosciuto nel film dei Taviani *Le affinità elettive*: quando l'ho visto in costume era veramente l'immagine che cercavo. Gli ho inviato una cassetta con tutti i testi che doveva dire e ha imitato la mia voce in maniera incredibile".

La nuova trilogia di Anghelopoulos

La sua presentazione al Festival del Cinema di Berlino ha riscosso un grande successo di pubblico e di critica. "Το λιβάδι που δακρύζει" (la sorgente del fiume), riporta in primo piano i temi cari al grande regista greco, sempre pronto a rivolgere il suo sguardo poetico ai decenni passati, al secolo che ci siamo appena lasciati alle spalle, secolo di orrori, ideali, utopie e sogni infranti. Il film è il primo di una trilogia- epopea e ci presenta una donna che è al contempo bambina, adolescente, moglie, madre, individuo isolato. E' costretta ad abbandonare la sua terra e viene a contatto con la morte e l'esilio, ma anche con l'amore, che porta in sè una passione tragica. Ha un nome simbolico, Elena. " E' l'Elena del mito, l'Elena di tutti i miti che è oggetto di rivendicazione, ma che al contempo rivendica la dimensione assoluta dell'amore" ha spiegato Anghelopoulos. Il film è stato girato interamente in Grecia, nel lago di Kerkina, dove è stato tirato su un intero paese, ed a Salonicco, nella quale le esigenze del regista hanno portato alla ricostruzione di un quartiere di profughi. Le vicende de "La sorgente del fiume" si svolgono dal 1919 al 1949, (anni tragici per la Grecia, che comprendono la seconda guerra mondiale e la sanguinosa guerra civile). Lo sguardo si posa sulle sofferenze dei profughi, "sulle vite di persone che hanno affrontato come eroi della tragedia classica i momenti dolenti del popolo greco e della storia del ventesimo secolo", ha detto il regista. Il film inizia con l'arrivo dei profughi greci da Odessa, nel 1919. Un gruppo di persone stremate, con pochissimi averi, giunge dal delta del fiume e si stabilisce nella terra che gli era stata promessa. E quì inizia la storia d' amore tra Alexis ed Elena, due bambini che crescono sulle rive del fiume. Un amore contrastato inizialmente dal padre del piccolo, che non vede di buon occhio un futuro matrimonio, mentre in seguito gli ostacoli saranno di ben altro tipo, legati agli accadimenti storici ed agli sviluppi economici e sociali. I due protagonisti gireranno per tutta la Grecia, dopo esser stati banditi dal villaggio, cercando di tenere vivo il loro amore, lottando contro la sorte. Una sorte, tuttavia, impossibile da eludere. Alexis emigrerà in America, il paese che promette a tutti un futuro... Elena, rimane in Grecia, e viene arrestata per aver coperto un nemico dell' ordine e dello stato.

E la Storia non si ferma: i loro due figli perdono la vita combattendo su fronti opposti. Alexis muore ad Okinawa, dove è stato spedito come soldato americano. Elena, seguendo la sorte del ciclo tebano, è costretta a seppellire i suoi figli, e, pagando un forte tributo per aver seguito la via del cuore, passa il confine, e si confonde, tra la folla, verso il Nord ed il freddo del socialismo reale. Non riesce ad odiare ma la vita non le permette neanche di amare.

La sceneggiatura è stata scritta da Theo Anghelopoulos in collaborazione con Tonino Guerra, Pertos Markaris e Giorgio Silvagni. La musica è di Eleni Karaindrou e la fotografia di Andreas Synanos. Nei ruoli principali, troviamo Alexandra Aidini, Nikos Poursanidis, Iorgos Armenis, Vasilis Kolovos, Eva Kotamanidou, Toula Stathopoulou, Michalis Iannatos, Thalia Argiriou e Grigoris Evanghelatos.

Anghelopoulos ha scelto di girare con attori, comparse e scenografie "vere", senza l'aiuto di realtà virtuali e ricostruzioni al computer. Molti i richiami a sue opere precedenti. Come, ad esempio, l'abito da sposa di Eva Kotamanidou (*Alessandro il Grande*) o le barche con le bandiere nere riprese dalla scena de "I cacciatori". Solo che qui l'abito da sposa è freddo, quasi irreale, e le bandiere non sono più quelle rosse della rivoluzione.

To λιβάδι που δακρύζει è il primo film di una trilogia. Seguirà "La terza ala", che sarà ambientato in un periodo che va dalla morte di Stalin alla fine della guerra del Vietnam, mentre il terzo, ancora senza titolo, partirà dalla caduta del muro di Berlino e giungerà fino ai giorni nostri, per concludersi negli Stati Uniti, a New York

UNO SGUARDO SU THEO ANGHELOPOULOS

di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis

Un'antologia di studi critici dal greco, dall'italiano, dall'inglese, dal francese e dallo spagnolo sul più grande regista greco contemporaneo sta per essere pubblicata in Italia. L'idea di realizzare un'antologia di saggi su Anghelopoulos è nata in seno ai lavori del master di Il livello in *Traduzione Specializzata* dell'Università di Roma La Sapienza, che ha consentito il fertile incontro di esperti e appassionati del cinema di Anghelopoulos con traduttori da varie lingue europee. Questo lavoro congiunto, coordinato da Paola Maria Minucci, docente di lingua e letteratura neogreca, con la collaborazione di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis, è in corso di pubblicazione presso la casa editrice *Revolver* e verrà presentato alla Fiera del Libro di Torino a maggio. L'antologia nasce dal desiderio di offrire al pubblico italiano un volume che raccolga i saggi di alcuni tra i più rappresentativi studiosi di Anghelopoulos e che, allo stesso tempo, copra il più ampiamente possibile tutta l'opera del regista, dai film più vecchi, *Ricostruzione di un delitto* e *I giorni del '36*, ormai introvabili in Italia, fino all'ultimo, *La sorgente del fiume*, in uscita nelle sale cinematografiche italiane in questi giorni. Il volume si apre infatti proprio su una testimonianza inedita di Tonino Guerra dal titolo "Theo è un prato di erba umida" e si chiude con una pagina di presentazione dell'ultimo film dello stesso regista. L'antologia si rivolge ad un pubblico folto di studiosi e appassionati certamente desiderosi di saperne di più su un cinema a volte considerato 'difficile' e spesso disertato dal grande pubblico.

La scelta degli autori da includere nell'antologia non è casuale ma è dettata dall'intento di offrire un panorama quanto più vasto della critica europea dando maggiore spazio agli studiosi greci, pressoché sconosciuti al pubblico italiano, e agli studiosi italiani, senza trascurare però il punto di vista di alcuni tra i più noti critici europei. Tale scelta non ha tuttavia la pretesa di essere esauriente ed esclusiva. L'antologia vuole essere un contributo, uno strumento per tutti coloro che, come gli stessi ideatori, subiscono il fascino dei paesaggi nebbiosi dei film di Anghelopoulos, della lentezza dei suoi piani sequenza, dei lunghi ed eloquenti silenzi dei suoi personaggi, della commistione di mito e storia nei suoi racconti, delle coreografie con cui il regista mette in relazione le masse con il paesaggio, della fotografia che rende unici e immediatamente riconoscibili tutti i suoi film.

dicono di lui

"Efficacia e sobrietà (pregi rari nel cinema greco) sono le sue armi. La sua arte consiste nel non mostrare mai i fatti e le situazioni facendosi condizionare da elementi esterni, ma lasciando che si rivelino da soli. La tecnica e la regia tendono a rendersi invisibili; 'l'artificio' è celato. Il pensiero del cineasta non sembra intervenire se non per cancellare le tracce del suo passaggio." (BAKOGHIANNOPOULOS, G., "Il volto del ritorno", traduzione di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis)

"L'approccio unico all'antichità da parte di Anghelopoulos si fonda, non soltanto su nessi tematici, ma anche su corrispondenze formali tra il film e i testi classici, in particolare la poesia greca orale. [...] Parry e Lord hanno dimostrato chiaramente che, per effettuare la trasmissione di storie ben note e il loro costante rinnovamento, i bardi omerici e serbocroati, ricorrono a formule narrative e metriche quali principi compositivi della loro poesia orale. I film di Anghelopoulos rivelano la presenza di formule che fungono da procedimenti mnemonici per gli spettatori e da procedimenti compositivi per l'autore?" (LETOUBLON, F., "Dall'analisi filmica alla teoria orale formulare: il caso delle cerate gialle", traduzione di Elena Imbergamo)

"Nessuna delle immagini da lui proposte è esclusivamente sua: la filmografia degli anni sessanta e settanta è ricca di immagini simili. Anghelopoulos, però, vi si concentra così specificamente e le esplora con tale fantasia che esse sono state identificate con il suo lavoro, come se su ogni film apparisse il timbro 'di Angelopoulos'." (BORDWELL, D., "Modernismo, minimalismo, malinconia: Anghelopoulos e lo stile visuale", traduzione di Herta Elena Rudolph)

"A differenza di altri cineasti, che hanno bisogno della parola per trasmettere i concetti e concepiscono le immagini come semplici illustrazioni, le immagini-simbolo di Anghelopoulos costituiscono l'elemento fondamentale per la trasmissione del discorso." (QUINTANA, A., "L'immagine-simbolo: la poetica del cinema di Angelopoulos", traduzione di Giulia Canali)

"La musica del film, acuminata come uno strale, riconcilia le unità. Sfreccia nel paesaggio e nella topografia del mito, porta la minaccia." (XANTHOPOULOS, L., "Tragedie e mito", traduzione di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis)

"Anghelopoulos potrebbe essere considerato un tardivo esponente della Beat Generation, ma con una fondamentale differenza: il vagabondaggio ostinato e liberatorio non si compie, come avviene per la Beat Generation, al di fuori del tempo, ma si realizza in un tempo storico." (RAFAILIDIS, V., "Lo sguardo del poeta", traduzione di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis)

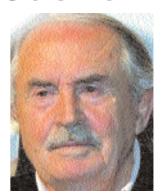
"L'opera di Anghelopoulos esiste come un insieme di utopie, visto che ogni sua parte (film) ha un aspetto o dimensione utopistica. La particolarità di ciò, tuttavia, è che lo stesso autore ricerca e trova – da un testo filmico all'altro – un'altra utopia, andando oltre quella cinematografica." (KOLOVOS, N., "La ricerca dell'utopia nell'opera di Thodoros Anghelopoulos", traduzione di Tiziana Cavasino e Michail Leivadiotis)

ANGHELOPOULOS

La testimonianza di **Tonino Guerra**

Come vi siete conosciuti con Theo Anghelopoulos, come è nata la vostra collaborazione?

Non ricordo l' impatto iniziale, non ricordo, ma la collaborazione è arrivata, perché, naturalmente, io sono sempre stato un suo ammiratore, si dai suoi primi film: "La recita", "I giorni del trentasei" eccetera. Ci siamo conosciuti perché c' era qualcosa che ci univa...lo devo dire che sono felice di aver collaborato, in qualche modo, alla stesura di otto sceneggiature, dichiaro subito, però, che con un artista come Theo, non importa avere in bocca molte parole. E' un uomo che capisce immediatamente se c' è un soffio di vento ed un profumo poetico. Dopo, a tutto il resto, alla struttura e all' impianto, pensa lui...Non è vero che sono sempre incantato da tutti i suoi dettagli, ma resto continuamente stupito dal suo modo, il suo stile, il suo fascino nel raccontare le cose. Vorrei che si smettesse di dire che Anghelopoulos racconta la realtà di oggi e che anche tutte le vicende di questo secolo che presenta, nascono dalla storia della sua Grecia. No, Theo racconta la storia totale di tutti i secoli che abbiamo avuto addosso, dentro i suoi film c'è tutto.. E c'è il respiro, le parole, i pensieri, che ha dato al mondo la grande Grecia, da Omero a oggi. Ed è questo profondo filo di seta, che si alza dalle sue immagini, trascinando a galla i grandi dolori, ad aver creato il nostro mondo e il nostro modo di pensare. E più ancora di prima sono validi i suoi lavori, soprattutto oggi, con questa caduta di ideali, è uno di quelli che ci può aiutare a cercare un grande sogno collettivo.



Il cinema di Anghelopoulos e la vostra collaborazione sono la prova provata che anche paesi che non hanno la forza commerciale degli Stati Uniti possono mandare, attraverso il cinema, messaggi che travalicano i confini nazionali....

Naturalmente, anche in questo campo, quando uno è un grande artista è un grande artista per tutti..Ci sono nazioni grandissime che tuttavia non hanno questa







grande forza espressiva. E' valso anche per l' Italia, che piccola com' era, nel dopoguerra, ha saputo indicare strade, sentieri, al mondo. Quindi Theo Anghelopoulos è un grande, non ci sono discussioni. Vorrei che in Grecia ci fosse questa attenzione e questo affetto per lui, perché unire un fatto di cronaca, un fatto che può sembrare televisivo, una piccola storia che riguarda la Grecia ma che alla fine riguarda tutti(la storia di un periodo di non libertà, di un mondo che è stato totalitario, che ha dato repressione, cose che avvengono a volte ancora oggi.) unire tutto questo, ad avvenimenti già raccontati, al mondo greco, ai grandi viaggi che sono la base di tutti i nostri passi, è assolutamente straordinario. E' ciò che si riceve, guardando i lavori di questo uomo...

Ci può dire qualcosa sul come vedono e sentono la realtà Theo Anghelopoulos e Tonino Guerra?

Certamente lui ha una grande ammirazione per la parola. Non sembrerebbe così, ma lui ha una grande ammirazione , arriva a "cantare" la parola, anche quando sceneggia, riesce in questo grande intento... C' è una profondità intensa, ed è questo che mi piace, perché in fin dei conti io sono uno schiavo della parola. E lo è anche lui. Poi sembra che la dimentichi e la metta un tantino in disparte, e cioè che la affianchi all' immagine, che è più grande. Ma questo altro non è che un momento di profonda unione tra noi, e la parola finale, la Poesia. Se c'è un odore, se c'è un profumo di Poesia, noi col naso, andiamo subito da quella parte...

In alto in "Stella" di Kakoiannis; in basso in "Passione greca" di Dassin

Melina Mercuri

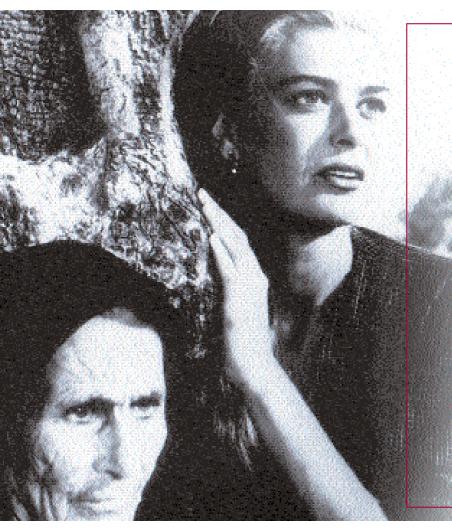
unica, con la sua energia incontenibile

Attrice, combattente per la libertà, ministro della Cultura, Melina Mercuri è stata tutto questo e ancor di più.

Non poteva quindi mancare un omaggio di Foroellenico a questa donna- simbolo, che tra l'altro, si è battuta fino all'ultimo per far tornare in Grecia i fregi del Partenone,"ospitati" al British Museum.

Al posto di un saggio critico, o di una testimonianza esterna, abbiamo preferito "ascoltare" le parole stesse di Melina

introduzione e traduzione di Roberto Nicosia



Filmografia

Stella, cortigiana del Pireo 1955

La zingara rossa 1957

Colui che deve morire 1957

La legge 1958

Mai di domenica 1960

Fedra 1961-1962

Giudizio universale 1961

I celebri amori di Enrico IV 1961

I vincitori 1963

Topkapi 1963-1964

Amori di una calda estate 1965

Alle 10.30 una sera d'estate 1966

M5 codice diamanti 1966

Chicago Chicago 1969

Promessa all'alba 1970

Una volta non basta 1975

Cattive abitudini 1976

"... c'è solo un modo per riprendersi Cipro". Egli gettò uno sguardo tutt'intorno la stanza: "Riprendersela"...

A riprova di quanto totalizzante risultasse l'esperienza cinematografica di Melina, il brano scelto dal cap. XI, dimostra la complessa ricchezza dell'impresa artistica della nostra attrice; il brano, che richiama gli anni immediatamente successivi all'incontro di Cannes (1955) tra Melina e Jules Dassin - vincitore in guell' anno dell'Oscar alla regia con Rififi -, riguarda il sopralluogo in Creta per la traduzione cinematografica dell'opera dello scomunicato Katazantakis de L'ultima tentazione di Cristo (edito nel 1955). Nel brano, chiaro affiora l'intreccio della molteplice e complessa gamma dei livelli dell'esperienza cinematografica della Mercouri, che passa: da un'elaborazione tipo praticoprosaica (l'importanza della scenografia, la recitazione, la sceneggiatura etc..), a una di tipo sentimentalepoetica (la scelta della Grecia come scenario, il rapporto 'personale' di Creta con l'opera 'scomunicata' di Katzantakis, il sentimento di rinascita e riscatto politico contro i giochi della diplomazia internazionale nel Mediterraneo [Cipro] etc...).

Avevamo bisogno di qualcosa di più di uno sfondo. Avevamo bisogno di un villaggio in cui la gran parte della popolazione avrebbe preso parte al film. Non solo come comparse, ma anche in piccole parti. Ogni paese insisteva perché il film venisse girato da loro. Nessuno mai ci parlò del denaro che poteva essere guadagnato. Era una questione di onore. Kazantakis era un idolo vero. Andammo da Iraklio a Chanià. In ogni piccolo villaggio c'era ad aspettarci un comitato di accoglienza. Le scadenze erano una cosa, ma rifiutare una tazza di caffè e il rinfresco al sindaco era un insulto. I tempi previsti furono ovviamente disattesi. Julie nel fare i suoi programmi giornalieri, metteva in conto ora almeno due ore per caffè e discorsi di saluto. C'era un piccolissimo paese in cui decidemmo di non fermarci. Impossibile. Qualche chilometro fuori la cittadina, un comitato di circa 20 persone era lì ad attenderci per accompagnarsi in città. Avevamo una macchina in cui viaggiavamo io, Julie [Dassin], Trauner, e un pittore cretese, Phanourakis, che ci aveva offerto il suo aiuto. Non ci fu altro modo di arrivare al paese se non con l'auto attorniata dal comitato d'accoglienza. Il villaggio era formato da poche case e un piccolo caffè dalle mura imbiancate, non esisteva via di fuga. Ci avevano preparato il pranzo. Erano poverissimi. Sulla mensa v'erano pane, formaggio, qualche noce, e una bottiglia di vino. Fu un pranzo difficile da dimenticare, anche perché quasi non perdevamo Dassin. Intorno a noi, soltanto uomini che senza fare complimenti insistevano a rimanere in piedi. L'unico uomo che sedeva al nostro desco era il sindaco, perché aveva 90 anni. Il villaggio aveva meno di 100 anime, ma possedevano il loro sindaco e ne erano fieri, presto capimmo anche il perché. In un primo momento si diede spazio alle formalità di rito. Io studiavo il sindaco. Era vestito in modo sciatto, ma indossava un simpatico cappello da cronometrista e uno straordinario paio di occhiali colorati: davvero alla moda! La montatura si curvava ai lati a forma d'ala di pipistrello, il tipo i occhiali che indossano a Miami

Beach. Ero indaffarata ad immaginare come fossero arrivati fin lì, quando il sindaco si rivolse a Julie. Era un novantenne, ma la sua voce era profondamente aggressiva, disse: 'Tu sei inglese'.

Julie rispose: "No, Sono americano".

- "Fà lo stesso".

Ciò fu detto con un tono di disprezzo. E' bene ricordarvi che nel 1956, l'affare Cipro era diventato scottante. I Cretesi provavano un grande risentimento contro gli Inglesi. Durante la guerra avevano rischiato grosso e in qualche caso si erano anche sacrificati pur di proteggere e nascondere i parà Inglesi ricercati dai nazisti. Ed ora erano proprio quegli inglesi erano i primi ad opporsi al sogno cretese della Grecia unita. Gli americani appoggiavano i disegni inglesi.

Il sindaco guardò Julie da sotto gli occhiali a forma di pipistrello ed ingiunse: "Restituiteci Cipro". Indicò Julie come se lui tenesse Cipro in tasca. E Julie, pensando che era un gioco divertente ribatté: "No penso proprio che la tengo per me".

Nessuno dei presenti trovò la battuta divertente. Tutti i sorrisi e il buon umore d'un tratto svanirono. Un silenzio greve cadde nella stanza. Phanourakis calciò la gamba di Julie sotto al tavolo.

"Non scherzare su questo", ingiunse a bassa voce. Il sindaco si piegò in avanti, con aria di sfida, provocando. Scosse la testa in segno di disapprovazione. E gli uomini comiciarono ad avvicinarsi al tavolo. Ora ero davvero spaventata.

"Non fare l'idiota", sussurrai a Julie in francese. "Ridagli Cipro!".

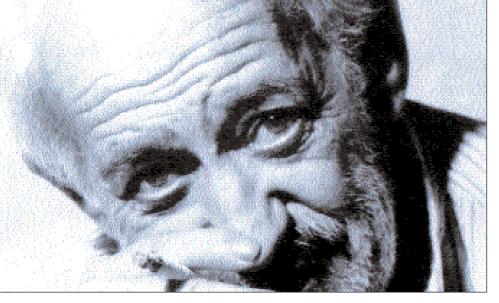
Forse Julie gliela avrebbe pure concessa Cipro, ma il sindaco disse: "Ce la ridarai, perché gli Americani sono dei codardi".

Ecco fatto. Era diventata una questione di onore, Julie si alzò in piedi. Fece una faccia come quella di John Fosset Dulles: "Io ho bisogno di Cipro per le mie basi militari".

Il sindaco si rizzò subito, sfidando Julie: "Noi vogliamo Cipro".

Gli uomini si fecero ancora più vicini. Si respirava aria di rissa. Julie non era un ragazzino, ma rispose: "C'é solo un modo per riprendersi Cipro". Egli gettò uno sguardo tutt'intorno la stanza: "Riprendersela". Ci fu una lunga, lunga e tesa pausa. Phanourakis e Trau, si erano preparati a balzare su Julie per difenderlo. Tutti gli occhi erano rivolti al sindaco. Allora, in un momento magnifico, la sua faccia si illuminò di un sorriso. Abbracciò Julie e lo baciò. Dopo quell'episodio, tutto era tornato fantastico. Quando partimmo ci salutarono ricoprendoci di fiori.

Costruito sulle pendici di una montagna cretese c'è un villaggio di nome Kritsa. Lì vivemmo e lavorammo felicemente per 4 mesi. Era un villaggio poverissimo, ma la gente era simpatica e generosa. Erano orgogliosi che avevamo scelto la loro Kritsa. Ci presero a cuore; noi, di contro, il cast, la compagnia, i tecnici, diventammo tutt'uno con essa. Eravamo d'un tratto più ricchi di centinaia di nuovi amici. Tutti conoscevano Kazantakis, ma molti non sapevano leggere. Julie pensò che gli si dovesse raccontare la storia sin nel minimo dettaglio. Voleva che capissero tutto quello che stavamo facendo. L'impegno occupò tre notti del nostro soggiorno, tre notti che furono così belle che ogni volta che le ricordavamo con Julie venivano le lacrime agli occhi



Il Festival del Cinema di Salonicco tre anni fa, ed in seguito, alla fine del 2003, Torino Film Festival, hanno deciso di organizzare un omaggio ai film e alla figura di Stavros Tornès. Un cineasta polimorfo, vissuto per molti anni in Italia, dove girò tre dei suoi film (Addio Anatoli, Coatti ed Ecsopragmatico) che ha fatto dell'anticonformismo una scelta di vita. A diciassette anni dalla sua scomparsa, quest'uomo schivo, refrattario a qualsiasi logica di mercato, innamorato del cinema come puro mezzo di espressione, continua a suscitare un interesse sempre più vasto

Un incontro sul cinema di Tornès

di Sergio Grmek Germani

Non è concluso il percorso per rendere evidente la grandezza del cinema di Stavros Tornès (1932-1988), ma ciò che è avvenuto in occasione della retrospettiva al Torino Film Festival (13-2 novembre 2003) ha avuto caratteri di eccezionalità, con un momento di massima intensità nell'incontro del 20 novembre. Quando il festival aveva deciso di includere Tornes tra le tre retrospettive dell'anno, ci si è accorti che la recente riscoperta del cineasta in Grecia (con una retrospettiva e un volume al festival di Salonicco 2001), se risultava preziosa per i materiali raccolti da Stavros Kaplanidis e Elias Kanellis, non poteva offrire un lavoro concluso semplicemente da riproporre. Tornes era stato esule in Italia dal 1967, e vi si era fermato fino al 1982: di quel quindicennio, che vede tra l'altro la realizzazione del suo primo lungometraggio Coatti, andavano rintracciati i fili e scoperte le testimonianze. I curatori italiani (Sergio Grmek Germani e Roberto Turigliatto) hanno voluto che ciò ricevesse finalmente il giusto riconoscimento: la retrospettiva italiana e il volume che l'accompagna, ampliato e riorganizzato, prendono perciò il titolo "Stavros Tornès, cineasta greco

Dei testimoni che hanno permesso di ricostruire la presenza del regista in Italia, hanno anche partecipato all'incontro Mimmo Rafele, che per primo lo utilizzò come attore protagonista, Ciriaco Tiso, che più a lungo lo frequentò e Vincenzo Attingenti, che seguì la transizione al ritorno in Grecia.

Non ha potuto intervenire Nico D'Alessandria, per una grave malattia che poco dopo il festival si sarebbe conclusa con la morte; ma ha voluto inviare un bellissimo testo, che dimostra come parlare di Tornès non possa essere una celebrazione, bensì il rilancio dentro il cinema che si fà delle istanze del cinema che non si riesce a fare, e che solo combattendo con la tenacia che fu di entrambi talvolta diventa esistente.

La presenza a distanza di Nico D'Alessandria è stata tra le cose più emozionanti dell'evento, rivelando l'irripetibilità della proposta di un cinema splendidamente inattuale nel nostro presente.

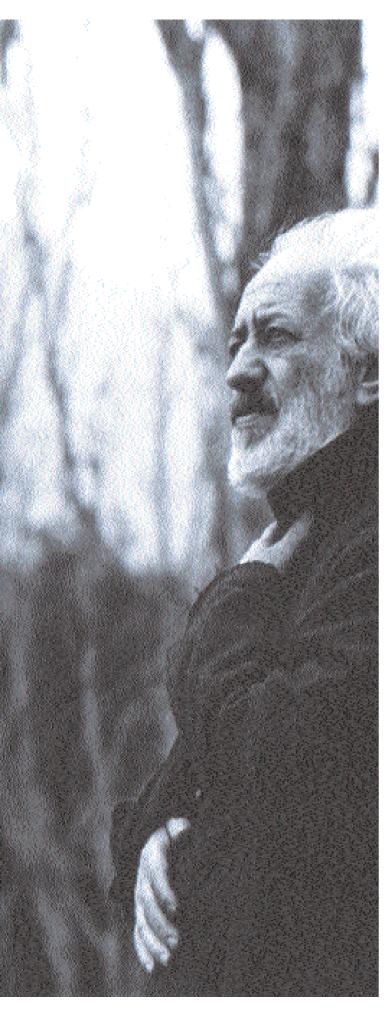
Ha avuto un carattere di unicità anche la presenza di Charlotte van Gelder, compagna e collaboratrice dell'autore dal periodo italiano in poi, che sino a quel momento aveva vissuto in modo estremamente riservato il ricordo di Stavros.

La sua difficoltà a parlarne trasmette più intensità di un discorso, e fa emergere alcune parole rivelatrici: come la percezione che forse sia stata la vita, di Stavros e sua, a essere diretta dal cinema. L'evento torinese ha fatto incontrare persone che non si erano viste da decenni e che attraverso Tornès si erano conosciute: Charlotte, gli amici italiani, Kaplanidis e Kanellis, e il critico francese che per primo si accorse della grandezza del regista, Louis Skorecki, autore degli scritti più belli su Tornès (insieme a quelli di alcuni grandi critici scomparsi, Christos Vakalopoulos, Serge Daney, Marco Melani, Alberto Farassino).

Tornes più in rapporto con Eraclito che con il resto del cinema e di riconoscerne la grandezza nel rifiuto di un'idea di "opera" qual è quella, per esempio, di Angelopoulos, bensì nel suo rendersi cinema a ogni film.

Ha visto inoltre l'unicità di Tornès tra i grandi cineasti nel fatto che l'uomo fosse stato puro quanto il suo cinema.

Testimoni che hanno portato a Torino una folgorazione che li aveva segnati si sono incontrati con quanti in questo festival hanno scoperto il regista: un altro grande critico francese, Jean Douchet, che ha parlato per la prima volta con Skorecki, ha detto cose bellissime su quel rapporto di *Coatti* col rosselliniano *Viaggio in Italia*, che tutti a Torino hanno intuito come la chiave per scoprire la grandezza di Tornes anche nel cinema italiano



Siamo impazienti...

Innanzi tutto voglio evitare qualsiasi malinteso. Il mio cinema non è una ricetta medica o una ricetta di cucina che dice come si deve fare un film. Insisto su questo punto e intendo dimostrare che combatto, se non altro, quella che potremmo chiamare illusione. Perché, se oggi ci sono film che hanno a disposizione 2, 4, 8, 20 o 50milioni di dollari sarebbe terribilmente stupido pensare di essere a buon punto con 20milioni di dracme, pensare di poter reggere il confronto e vendere o altre illusioni del genere. Io credo in qualcos'altro. Non credo tanto negli investimenti materiali quanto in un investimento d'altro tipo, culturale, esistenziale e così via: credo nella ricchezza antopologica che un film può avere. E' questo che mi spinge a iniziare un film, perché se domani non dovessi trovare la pellicola non so cosa potrei fare, forse cercherei i ritagli di stoffa di mia nonna, li metteri in fila e comincerei a scriverci sopra, creando un nuovo tipo di cinema. E, in tutta onestà, dico che la ricchezza e la generosità di un film non dipende dalle mille, dalle cinquanta o dalle venti luci che ho a disposizione... Per cominciare un film bastano un operatore e poche altre persone: lo faremo insieme. Troveremo il modo... Se abbiamo da mangiare, se abbiamo da bere, procediamo con il nostro lavoro.

A un certo punto mi sono chiesto: "Adesso cosa stai facendo?" e mi sono risposto: "Faccio solo questo". Cioè faccio solo cinema. Anche nei periodi in cui in realtà non faccio niente che abbia a che fare con il cinema, nei momenti in cui voglio farla finita, darci un taglio, non voglio averci più nulla a che fare, non è così: il cinema ritorna sempre, nelle mie espressioni, nel modo di muovermi, di vivere... Certo è un fenomeno che ha assunto dimensioni per me sconosciute... Questa avventura con il cinema è quasi uno stato patologico.

Per quanto la tecnologia sia necessaria, bisogna sottometterla a ciò che siamo, alla dimensione umana. Altrimenti è un'imposizione, perché la tecnologia può creare soltanto una perfezione standardizzata, qualcosa di morto, una forma morta... A questo punto è necessario mettere in discussione anche la tecnica. Attraverso i nostri bisogni vogliamo esprimerci, vogliamo parlare, ma la tecnica non può ancora arrivare ai sogni e a tutte le cose importanti che abbiamo dentro di noi.

[...] Il cinema greco è una realtà diversa da quella del cinema americano, europeo o italiano. Per lavorare in un film greco dovevi fare molte cose diverse. Ma è stata una liberazione: ho liberato forze, cioè azioni. Non bastava saper fare un carrello, dovevi anche saper fare un costume, trovare un attore, gestire le dieci dracme che ti venivano affidate per risolvere mille problemi, dovevi sapere, sapere, sapere... Dovevi sapere tutto. E' l'eredità dei vecchi del cinema greco.

Siamo impazienti perché ciò che sta accadendo adesso davanti ai nostri occhi non può ripetersi. Siamo più impazienti ancora perché pensiamo che non ci sia più margine. E siamo impazienti anche perché ormai il termine regista ha cambiato definitivamente valore, nessuno ti chiede di essere un regista. Per quanto mi riguarda, però, credo che anche il peggior regista rappresenti un universo umano, a prescindere dal cinema attuale e dalle sue colpe. Viviamo in un'epoca tecnocratica, dove le persone che pensano, che cercano di vedere qualcosa nell'uomo sono automaticamente *out*, sono Terzo Mondo, terza classe, come dicono gli italiani... Il regista cinematografico è una specie in via di estinzione...

tratto da *Stavros Tornès, cineasta greco e italiano,* pp. 34, *Torino Film Festival 2003*



"Prometheus Enantiodromon"

Cineasta autodidatta, non nasconde la sua matrice ideologico-culturale di ispirazione marxista. Sin dalle sue prime opere predilige la tecnica della "sottrazione figurativa dell' immagine". Nei suoi film, come spiega egli stesso, attraverso brani dei saggi di Savvas Michail, troviamo una forte componente di critica sociale, che passa attraverso il simbolico e l'allegoria. Tra i suoi lungometraggi, ricordiamo "Metropoli" (1975), "Allegoria" (1986) "La donna di...e il collezionista" (2002). Agli inizi della sua carriera collaborò con Stavros Tornès, mentre il suo film "Modello" è stato premiato dal Festival di Salonicco come miglior film artistico

Colui che ha agito ritiene se stesso non adatto e presenta frammenti dei saggi del massimo pensatore marxista Savvas Michail

In forma di Resoconto di Kostas Sfikas - Il cinema di Sfikas non è "sperimentale" nel senso di esperimento di laboratorio che ricerca e conduce, attraverso un risultato positivo o negativo, ad un risultato certo. Al contrario, interpreta ogni certezza come una negazione, e cerca di negarla. Crea, continuando l'opera di Eizenstein, un cinema - come mezzo di liberazione dal giogo dell'illusione della rappresentazione e della riproduzione (da Savvas Michail, "Oltre gli astri").

"Il cinema di Sfikas è la Rivoluzione Permanente contro l'illusione della riproduzione, in ogni presentazione di un ordine delle cose votato alla condanna".

"Con i suoi mezzi inaspettati e sorprendenti, sottrae le regole oggettive che muovono la Storia, e esprime il loro palesarsi dentro la soggettività, al massimo grado di passione e tensione ".

"Sfikas rimane fedele al CAPITALE, creando il MODELLO, come Geronimo Bosch è rimasto fedele, con i suoi mezzi, all'APOCALISSE. Sfikas non fa lezioni di politica attraverso il cinema. Non illustra il Capitale, ma attraverso questo, come in uno specchio, vede dentro di noi i riverberi oscuri delle verità che si è celata, permettendoci di vedere il sogno di Eizenstein (preparava una sceneggiatura sul tema) in svolgimento. Quali elementi dell'inquadratura intesi come sistema, distinguiamo due coppie antitetiche: il velocissimo flusso di figure, sul ponte che taglia in verticale la sala macchine del fantastico e del reale, si trasforma in una marcia lentissima di esseri che hanno perduto ogni definizione qualitativa, che vanno verso una strada senza fine, e nei lavoratori-manichini, che appaiono dalle macchine-sarcofagi, come dei loro accessori antropomorfi, venendo oggettivati come il prodotto stesso del loro lavoro, come un flusso di merci che va verso la macchina da presa, con la gloria monumentale del feticcio.

Con il MODELLO, terminano le sterili discussioni metafisiche, che mettevano in rapporto, esteriormente, la forma artistica, con il tema-contenuto. La forma è sostanziale, la sostanza prende forma. la forma è contenuto ed il contenuto forma. Ogni cosa il suo contrario. Il contenuto viene denudato. Scopre se stesso, attraverso se stesso. Il piano sequenza del film, diventa il microcosmo. La forma primaria, molecolare, del capitalismo, con le sue incongruenze motrici. Gli uomini si fanno oggetti le cose si personificano, attraverso il dominio del tempo morto, il ratto del tempo dell'altro. Il futuro come superamento del dominio del tempo compiuto, all'interno di questo sistema, è impossibile.

Il lavoro morto, predomina su quella viva, come una divinità misteriosa ed onnipotente. Feticista.

Il MODELLO di Sfikas è la durata fatta film. In METROPOLI, la sostanza dell' epoca imperialista viene esteriorizzata come esistenza diretta e l' esistenza viene interiorizzata nella fonte storica.



La locandina del film "La donna di...e il collezionista"

Sulla porta delle METROPOLI sono incise le parole: "La Storia del mondo è la crisi del mondo". La coscienza alienata conquista la forma ulteriore della "coscienza infelice", sotto condizioni di decadenza imperialista. Si tratta di un periplo in un arcipelago di foto-cimeli, dove lo spettatore Odisseo viene circondato dalle ombre dei morti, parla con i fantasmi che tengono compagnia, durante la morte, al capitalismo moribondo. Il film di Sfikas è una escatologia materialista *sui generis*, una riflessione cinematografica sull'inizio e la fine del capitalismo, agli estremi della forma di concorrenza estrema delle società di classe.

Una sinfonia audiovisiva nella quale l' immagine viene scelta insieme a brani della terza sinfonia di Sain-Sans, frammenti di alcune "Elegie di Duino" di Rilke e della "Ricerca del tempo perduto" di Proust.

Nell'ALLEGORIA, assieme alle origini protocapitalistiche del mondo contemporaneo, si getta luce sulla prima apparizione della "coscienza infelice", sotto forma di coscienza del mondo cristiano, dal momento che il mondo antico stava crollando, facendo ingigantire la distanza tra la *polis* ed il *politis* - il cittadinotra il pubblico ed il privato, tra l'oggetto ed il soggetto. Lo sviluppo dello scontro in incongruenza, si ha attraverso l' arrivo del Cristianesimo nella sfera temporale, con la sua trasformazione in potere repressivo. Un mondo come ruota nella ruota, che gira intorno all'asse orizzontale. La "ruota nella ruota" di Ezechiele. Ogni ruotare della macchina da presa all' interno di un luogo ciclico decorato in stile bizantino, viene interrotto viene interrotto da continui tagli, che richiamano con la loro presenza, le rovine del mondo antico... Attraverso la dialettica di "continuo e discontinuo", abbiamo il passaggio verso la fine dell' antichità, per mezzo del Cristianesimo, con il suo innestarsi nel potere statale e la completa personalizzazione di quest'ultimo. E' la condizione che permette ad una società basata sulla proprietà capitalistica personale di esistere.

Con la scoperta però del carattere storico dell'alienazione, ogni aureola metafisica viene meno. I pepli mistici che la presentano come "condizione ontologica eterna della vita umana", cadono.

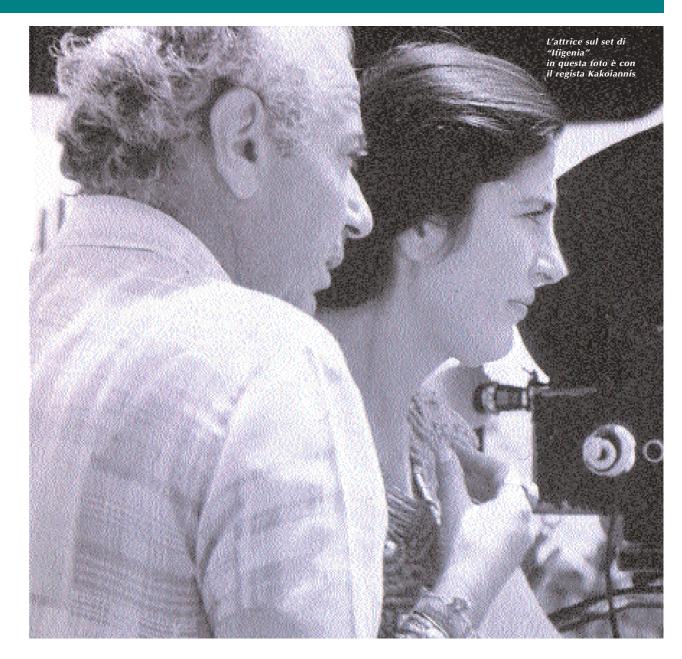
Nell'ALLEGORIA num. 3, (LA DONNA DI... ED IL COLLEZIONISTA) dove si ripete la stessa resistenza alle regole convenzionali del vedere, pretendendo il loro rovesciamento dallo spettatore stesso, il Borghese riesce a prendere il posto di Zeus e del Pantocrator, finch0 non arriva il momento dell' inevitabile rovina. Si palesa improvvisamente, come immagine modificata di Don Chichotte, che cavalca la donna di Dalì. E' il collezionista che raccoglie le lacrime dell' umanità. L' insieme delle lacrime e l'accumulo del capitale si identificano. E' lui che diventerà l'espugnatore del luogo dell'apoteosi accompagnata dai suoni del Messia di Hendel. Messia-parodia. La gang del male storico si presenta come lo svolgersi di una matassa, come la donna che gira vorticosamente su se stessa, "La donna di Zante" di Solomòs, che la incarna. Tuttavia, non si presenta mai con una sola ed unica forma. A volte come una lucente figura rinascimentale, altre come una trottola mostruosa, donna con i cassetti di Dalì, Madre di Dio regina dei Cieli, umile Mariam, Elisabetta d' Inghilterra, Maria dei Medici, Santa Teresa in estasi del Bernini, o la meretrice dell' Apocalisse. Il tumulto totale della storia arriva al suo apice nell'oceano tempestoso delle sofferenze umane, dove immagini del naufragio della invincibile armata, si affiancano a quelle dei neri, che vengono trasportati, schiavi, verso l'altra costa dell'oceano, mentre si sente il canto spiritual per l 'assedio di Gerico, uno scontro che avviene sulle onde degli schiavi sofferenti, mentre al di sopra di tutto si trova il potere della regina dei cieli e della terra, fino a quando le onde dei dannati della terra si ingrossano si scagliano verso l' alto, come un assalto al cielo. Nel tempo presente, però, il borghese ha la meglio. Il Gesù massificato della secolarizzazione perde il suo volto, che viene sostituito da un orologiocontatore del tempo morto del lavoro, il quale viene incorporato nella produzione mercificata. L' attribuzione del divino al capitale è accompagnata dall' apoteosi del suo capitalista. Diventa luogotenente della legge del valore, perdendo perfino il proprio volto

IRENE PAPAS: un incontro sempre "speciale"

di Gaia Zaccagni e Teodoro Andreadis

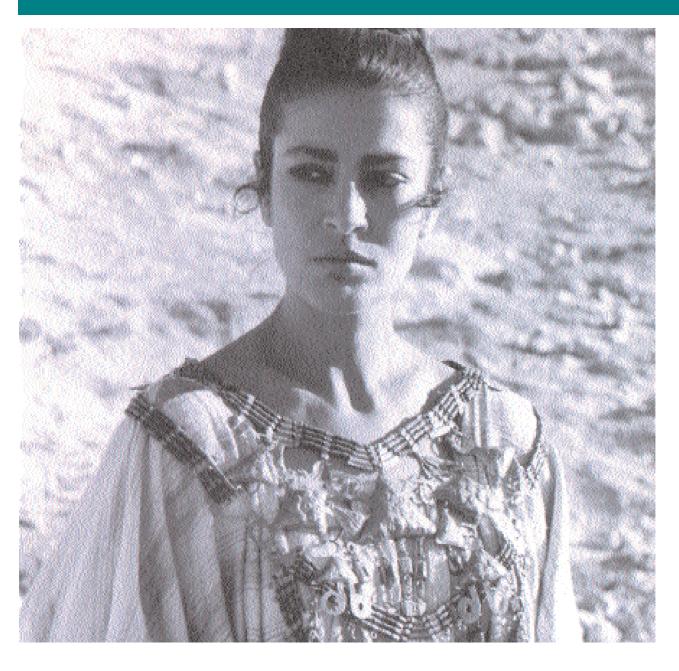
Profondamente amata dal pubblico italiano, capace come pochi di incarnare lo spirito tragico, Irene Papas, si divide ora, per i suoi tanti progetti, tra Atene, Roma e Barcellona. Energica, entusiasta, riflessiva ed irruenta nello stesso tempo, riesce a coniugare come pochi, la forza della Grecia classica, che nasce dai testi dei tragici, con i problemi ed il bisogno di punti di approfondimento del mondo di oggi

E' ancora più energica, se possibile, del nostro ultimo incontro. Irene Papas non smette mai di stupire. La incontriamo anche stavolta nella sua casa al centro di Roma, dove ci accoglie con l'entusiasmo di una eterna adolescente. Le abbiamo chiesto di parlare di cinema, delle sue tante fatiche e dei suoi tanti successi, ma capiamo subito che per Irene il cinema non può essere disgiunto dalla sua altra grande passione, il teatro. E' reduce, d'altronde, dal successo autunnale delle "Troiane" e di "Ecuba", presentate nello spazio scenico allestito all'Università di Tor Vergata. E proprio partendo da qui, ci rivela che il suo spettacolo della durata di circa tre ore, verrà riproposto, in una specie di videoclip, una tecnica che "permette la massima libertà e non sottostà alla schiavitù della logica, per poter rendere ogni piccola sfumatura, dalla gradazione delle luci, ai momenti di maggior tensione emotiva". Un videoclip



sperimentale che verrà presentato al Festival di Cannes. Non nasconde di voler arrivare ad " un dialogo il più diretto possibile con il pubblico, che è giudice supremo, ancor più dei critici, i quali vanno comunque rispettati". O meglio sarebbe più corretto parlare di spettatore, che secondo la Papas, alla fine dei conti, è un collega, non un estraneo o un uomo che siede distante per vedere e giudicare. Una commistione di emozioni e commozioni, non un rapporto sterilizzato ed asettico. " In questa fase, mi interessa di più la regia - ci dice ancora - . Voglio dirigere "Ifigenia in Tauride", in Messico, "Elena" di Euripide in Egitto (un'opera che grida un forte no alla guerra) e "I sette contro Tebe", in Grecia. Tutt' e tre per il cinema". E non possiamo sfuggire all'amore che l' attrice greca più conosciuta oggi in Italia, nutre per la forza e l' intensità dei Tragici. " Eschilo, Sofocle, Euripide, sono arrivati a livelli di indagine psicoanalitca mai sperimentati prima. Hanno dato grande forza al coro, per fargli esprimere il pensiero e le angosce del popolo, e, cosa più importante, con la lingua del popolo. Il martirio di Prometeo può rendere benissimo la sofferenza patita da tante vittime delle dittature. Ogni tragedia è politica", ci incalza. Per questo si schiera apertamente a favore di una

rappresentazione dei tragici, resa anche oggi con un linguaggio diretto, quotidiano, affinchè possa arrivare a toccare tutte le coscienze, ogni tipo di sensibilità. Ma cinema, per Irene Papas, è ovviamente anche "Zorba il Greco", "I cannoni di navarone", e tutti gli atri grandi successi internazionali. Non sarebbe possibile non rammentare, poi, per l' Italia, il film per la televisione(girato con ottime tecniche cinematografiche) de "L'Odissea", con la regia di Franco Rossi: "l'Italia mi ha amato e mi ha accolto con grande affetto, l' intesa con Rossi era dovuta al forte legame, basato sull' universalità del testo omerico. Per quanto riguarda "Zorba", e tanti altri film, non potrei non ricordare- aggiunge Irene- il rapporto creativo, viscerale con il regista greco Michalis Kakojannnis. Un grande che ha saputo amare come pochi i testi dei tragici,in special modo Euripide." E non si può che essere d' accordo con lei quando ci dice che "Zorba", tratto dal romanzo di Nikos Kazantzakis, ha travalicato i confini della Grecia e dell' Europa intera, grazie alla sua aspirazione di libertà, grazie alla ricerca di un modo fiero di invecchiare e di morire. I grandi interrogativi e le grandi angosce universali che ritornano, ciclicamente, a dispetto dei progressi tecnologici e delle realtà virtuali. E



"...le donne sono considerate solo carne da macello, per una televisione che propone esclusivamente le ventenni per poi gettarle via..."

Irene, da eterna adolescente, rimane piena di progetti: trasmetterà la sua arte nelle scuole di Atene, Roma e Sagunto, continuerà a schierarsi a favore del "realismo astratto, tanto a teatro quanto al cinema, e non del naturalismo, poichè questo ammanta il comportamento umano di buone maniere e convenzioni." La forza dei testi; è questo che continua ad appassionarla più di tutto, a questo si riferisce anche quando parla di "Zeta, l'orgia del potere", diretto da Kostas Gavràs e tratto dal romanzo di Vassilis Vassilikòs. E ci ricorda, che anche in questo caso, la forza stessa del testo, permette alla versione cinematografica di non dovergli essere pienamente fedele per riuscire a trasmetterne appieno il messag-

gio. In un'epoca, nella quale "le donne sono considerate solo carne da macello, per una televisione che propone esclusivamente le ventenni per poi gettarle via, in cui gli attori possono cadere nella trappola dell'imitazione, come Maril Streep con Bette Davis, o Fay Dunaway con Joan Crowford", Irene, insiste, e va per la sua strada. Ha fiducia nei giovani e nella loro voglia di contatto reale, oltre la virtualità, e sa bene che solo chi ha passione riesce a sfuggire la trappola della ripetizione e del senso di vuoto che incombe, sempre, su tutti. Continuerà a trasmettere emozioni. Il mezzo, che sia televisione, cinema o teatro, passa certamente, in secondo piano....

Filmografia	1971 Un posto ideale per uccidere
1952 Le infedeli	1972 Non si sevizia un paperino
1953 Dramma nella kasbah	1972 Piazza pulita
1953 Teodora	1973 La quinta offensiva
1954 Attila	1974 Le farò da padre
1955 Le avventure dei tre moschettieri	1976 Ifigenia
1956 La legge del capestro	1976 Mosè
1957 La spada imbattibile	1979 Cristo si è fermato a Eboli
1961 Elettra	1979 Linea di sangue
1961 I cannoni di Navarone	1979 Un'ombra nell'ombra
1964 Giallo a Creta	1981 L'assistente sociale tutto pepe
1965 Zorba il greco	1983 Erendira
1966 A ciascuno il suo	1983 Il disertore
1966 La fuga di Marek	1984 Assisi underground
1966 Trappola per l'assassino	1985 Tutto in una notte
1967 Le avventure di Ulisse	1987 Alta stagione
1968 Ecce homo i sopravvissuti	1987 Cronaca di una morte annunciata
1968 La fratellanza	1989 Il banchetto di Platone
1968 Z L'orgia del potere	1991 Un bambino di nome Gesù
1969 Anna dai mille giorni	1993 Lettera da Parigi
1969 La stirpe degli dei	1994 Giacobbe
1971 Le troiane	1996 Party
1971 NP il segreto	1998 Inquietudine
1971 Roma bene	2001 Il mandolino del capitano Corelli

Festival Internazionale del Cinema di Salonicco

Appuntamento con la *multiculturalità*

di Michel Dimopoulos

Dimopoulos, direttore del Festival Internazionale di Salonicco, arrivato alla sua 44° edizione, principale momento d'incontro tra la cinematografia greca e quella internazionale, ci parla dello spirito e delle strategie che ispirano le sue scelte, come anche quelle dei suoi tanti collaboratori



Sono passati ormai tredici anni da quando il Festival del Cinema di Salonicco si è aperto alla partecipazione internazionale, ha deciso di ospitare nuovi e vecchi autori, seguendo i passi, le problematiche e i sentieri di ricerca di quest'arte meravigliosa. Quello che ci rimane di questo difficile ma interessantissimo tragitto, è la pluralità e l'irrequietezza che caratterizza il cinema di oggi. E' questo che ci interessa davvero, la continua ricerca della sostanza, oltre ogni luogo comune e rilassatezza.

Nel decennio passato, aveva trovato spazio una tesi superficiale che parlava di fine del cinema, di un cinema che avevamo conosciuto durante decenni di passato fulgore. Il Festival di Salonicco non ha sposato queste previsioni. Potrei anzi dire che vi si è opposto, è andato oltre l'affaticato cinema di massa europeo ed americano, si è concentrato sul cinema creativo dell'America e dell'Europa e contemporaneamente ha prestato attenzione al cinema dell'Asia, dell'Argentina, dell'Iran.

Questa scelta ha trovato in Salonicco il suo luogo naturale di accoglienza e di accettazione. Il Festival è nato qui, e sempre qui è diventato maggiorenne e si è rinnovato. Dai 7.500 spettatori del primo anno, il 1992, siamo arrivati a 75.000, e speriamo di poter andare anche oltre.

La multiculturalità, la pluralità, l'orizzonte internazionale del Festival di Salonicco, hanno influenzato positivamente anche il cinema greco, che riesce a trovare terreno fertile per poter comunicare, potersi misurare e confrontare con le correnti che solcano il cinema mondiale. E si tratta, ovviamente, di una comunicazione a doppio senso, interattiva.

Ogni anno cerchiamo di scoprire un nuovo tassello identitario del cinema. Poiché siamo convinti che questo meraviglioso mezzo percorre il mondo intero, ma viene a sua volta percorso dall'angoscia, dalla malinconia, dalla felicità e dalla speranza del mondo. Nel Festival dello scorso anno, abbiamo ospitato molti film che si occupano del ruolo della donna, del suo posto nella società e della sua ricerca esistenziale,

della sua straordinarietà e della sua forza. Parallelamente, abbiamo organizzato delle retrospettive dedicate a registi di fama internazionale. Al "nostro" Nikos Panajotopoulos, che ha dato una spinta di rinnovamento al cinema greco, al grande e coraggioso Otar Ioseliani, dalla Georgia, un uomo della festa e del divertimento, un γλεντζές, ed al cinese Wong Kar-Wai. Abbiamo anche onorato l'importantissimo e non ancora abbastanza conosciuto in Grecia Cesar Monteiro, che ci porta la creatività del suo Portogallo. E' poi con molto piacere che voglio ricordare le retrospettive dedicate agli italiani Nanni Moretti, nel 1995, Bernardo Bertolucci, nel '97, ed a Marco Bellocchio due anni fa. Tutti e tre ci hanno onorato con la loro presenza e si è potuto sviluppare un interessantissimo dialogo con il pubblico del

Cerchiamo poi di seguire il più da vicino possibile la nascita e lo sviluppo di ogni nuova interessante cinematografia. Lo scorso anno abbiamo quindi voluto portare a Salonicco, film provenienti dalle lontane quanto affascinanti steppe dell'Asia. Perché non bisogna dimenticare che Salonicco è il grande crocevia dei Balcani, dove tutti possono comunicare ed esprimersi

Il cinema delle "stelle della steppa", è solitario e fragile, prodotto artigianalmente, con una gran quantità di ethos e pathos, lontano dai riflettori dell'Occidente. Ed è grazie a opere come queste che si riesce a rinnovare la riflessione sul valore, il peso morale e l'ansia creativa dell'arte cinematografica.

Nessuno può negare il predominio commerciale della produzione hollywoodiana. Ma anche se l'Europa sembra dare, a volte, segni di stanchezza e appare tentata di cedere al compromesso, da molti altri paesi dell'Asia, (come l'Iran), dell'America Latina, in particolar modo dall'Argentina, giungono molte voci portatrici di messaggi radicali e innovativi.

Un Festival come quello di Salonicco ha l'obbligo di tenere aperto il dialogo culturale tra le "storie" che arrivano dai più remoti angoli della terra, capaci di mantenere alto l'interesse e la curiosità degli spettatori

IL FESTIVAL: COME UN GRANDE MERCATO

di Manos Athanasiadis

Il giovane sceneggiatore Manos Athanasiadis, in questa "intervista a se stesso", si sofferma sulle tante luci ed ombre del suo lavoro, concentrandosi anche su cosa significhi partecipare ai vari festival del cinema (in questo caso quello di Drama, dedicato ai cortometraggi) che non sempre riescono a promuovere un vero dialogo fra gli autori. Tra i corti di Athanasiadis ricordiamo i più recenti: *Ancor*, 2000; *Pancia mia, fatti capanna*, 2001; *Lou e Lena*, 2003



L'intervista allo sceneggiatore Manos Athanasiadis è stata rilasciata al nostro collaboratore Manos Athanasiadis, in un giorno di pioggia, tra nubi di fumo e tazzine di caffè...

Ci dica qualcosa sulla sceneggiatura e sulle procedure di scrittura da seguire.

Innanzi tutto, vorrei dire che si tratta di una elaborazione molto faticosa. Del tutto anti-sociale e snervante. Di fronte ad una pagina bianca, tento di trascrivere ciò che ho in mente. Parto da un'idea, da una storia, da qualcosa che qualcuno mi ha detto o che ho visto da qualche parte e che ha attirato la mia attenzione, e tento di descriverlo in modo che possa diventare un film. Di filtrarlo, di mescolarlo con la fantasia, di richiamare ricordi ed esperienze personali. Come i monaci si isolano per comunicare con il proprio Dio, così lo sceneggiatore deve immettersi in un medesimo procedimento per comunicare innanzi tutto con se stesso e poi con gli altri. Anche in mezzo ad altre persone, la mia mente, da qualche parte là dietro, corre in luoghi stranieri. Di continuo osservo, succhio immagini, parole, situazioni dal mio ambiente, per quello che potenzialmente diventerà poi il materiale per la prossima sceneggiatura. E' così che io vivo la scrittura, ma probabilmente ciò non vale per tutti.

E quando finisce la scrittura cosa c'è dopo?

Dopo viene il difficile. All'inizio, si prendono contatti con il regista che pensi possa utilizzare al meglio la scenenggiatura. A quel punto avvengono i primi cambiamenti. Si inseriscono idee utili alla resa visiva, e così la sceneggiatura acquista un nuovo dinamismo. In seguito poi cambierà ancora per venire incontro alle possibilità economiche della produzione. E' lì che la fantasia s'incontra con la realtà e bisogna pregare di non cadere in un attacco di nervi. In sostanza, il lavoro di scrittura non finisce se non quando finisce il film. La sceneggiatura non è un testo sacro, viene scritta e riscritta, cambia e viene adattata.

Dove trovate i soldi?

Ci sono due tipi di finanziamento: quello statale e quello privato, sotto forma di denaro oppure sotto forma di servizi. La sceneggiatura viene letta e, se piace, viene finanziata. Le istituzioni statali sono il Centro Cinematografico e la televisione pubblica ERT. In particolare, la ERT, oltre al finanziamento, organizza incontri con i cosiddetti *script-doctors*, nell'ambito del programma Microfilm, dove la sceneggiatura passa attraverso un importante procedimento di ottimizzazione.

Dunque, una volta assicurati i fondi, iniziano le riprese?

Sì. Ovviamente dopo prove, infinite conversazioni con gli attori, con il direttore della fotografia, con il produttore e gli altri esecutori, fino ad arrivare a definire che film vogliamo e come si può realizzare. Durante le riprese, inizia una nuova avventura, in cui più è buona la "reazione chimica" tra tutti i partecipanti, più è buono il risultato. Al di là di tutto, sono le relazioni interpersonali che creano il film. Soprattutto nei cortometraggi, dove tutti sono lì con il desiderio comune di dare una mano e di collaborare creativamente.

A questo punto, qual è il tuo ruolo una volta che il film è entrato nella fase di realizzazione?

In teoria, devo essere presente in caso si ritenga necessario un cambiamento nella sceneggiatura, per proporre qualcosa di diverso. In realtà, però, sono presente anche per prendere parte alla magia della creazione. Per godere passo passo di questa costruzione che un tempo esisteva solo nella mia immaginazione e, una volta passata su carta, prende forma dinnanzi a me attraverso persone eccezionali, per sfociare in un film che un pubblico vedrà in una sala buia.

Passiamo dunque alla sala buia, alla proiezione...

Si comincia dai festival. La prima stazione obbligata, di solito, per i cortometraggi è il Festival di Drama. E' davvero un'iniziativa degna di nota e bisogna fare i complimenti agli organizzatori. Però, a mio avviso, si tratta di un festival ancora troppo chiuso in se stesso. I festival non devono essere fatti solo perché un regista possa dire all'altro che bel film che ha fatto o per autoincensarsi. Bisogna innanzi tutto che diventi un luogo di incontro per tutti coloro che si occupano del campo degli audiovisivi. Per essere più chiaro, lo dirò con parole più sem-



plici: oltre ad essere una festa, il festival deve anche essere un mercato.

Dovrebbero esserci i rappresentanti dei

canali televisivi, delle società pubblicitarie, i produttori e i distributori dei film. Dovrebbero essere tutti presenti per vedere e giudicare i lavori, per conoscere gli autori, perché ci possa essere, insomma, un fermento di opinioni e perché si possano creare futuri progetti e collaborazioni. E se gli addetti ai lavori non si scomodano a conoscere i nuovi talenti che potrebbero forse un giorno essere i loro collaboratori, bisognerebbe che il festival stesso li invitasse.

Alcuni film, però, vengono premiati e attirano l'attenzione...

Una giuria bene o male prende le sue decisioni. Un'altra giuria, molto probabilmente, avrebbe un giudizio diverso. E questo si verifica con film che passano inosservati in un festival, e poi in un altro vengono premiati. Ma la sostanza è il valore reale di ciascun film e poi il suo percorso. Ha a che fare con quello che ho detto prima sull'assenza degli addetti ai lavori. Se ci fossero, vedrebbero qualcosa di diverso da ciò che sembra. Un esempio calzante è l'ultimo festival di Drama (2003). E' stata, unanimenente, una delle migliori edizioni, se non la migliore, dal punto di vista della qualità dei film. Eppure, è stato premiato solo un film (con circa 11 premi), dando così l'impressione errata che fosse anche l'unico film valido. Il risultato più probabile è che nessuno s'interessa degli altri film, sia per ignoranza che per indifferenza.

Cosa succede dopo la prima presentazione?

Inizia la caccia. Il sistema crolla letteralmente ed è impossibilitato a sostenere un film. E mentre i lungometraggi hanno una seppur minima speranza di non essere troppo in perdita prima di passare nel dimenticatoio, i cortometraggi sono destinati a questa fine. Vengono realizzati con sacrifici e poi spariscono come se non fossero mai stati realizzati. Non rimane che il noto auto-sacrificio, perché l'autore riesca a far circolare il suo film: arruola il noto P.R. per trovare un distributore che inserisca il corto prima della proiezione di un lungometraggio, per trovare soldi in più per le copie. Il minimo che può fare è mandare il film in tutti i festival stranieri possibili, in modo che il film possa trovare il suo pubblico e magari un sistema che possa valorizzarlo al meglio. Fino a che il cerchio non si chiude per poi riaprirsi con un altro film. E se pensiamo che lo sceneggiatore è colui che mette in moto la creazione di un film, nel momento in cui fa cadere sul foglio la prima macchia d'inchiostro, fino a quando il film non entra a far parte della filmografia nel curriculum del regista, intercorre un intervallo di tempo che nel migliore dei casi è di tre anni.

In conclusione...

Quello che vivo in prima persona e che noto nei cortometraggi è che riescono ad essere realizzati in un modo per così dire eroico. Letteralmente. La loro realizzazione si fonda, per lo più, sull'auto-sacrificio, sull'amor proprio e sull'impegno disinteressato dei suoi esecutori. Chi ha visto ultimamente dei cortometraggi potrà constatare che nel loro complesso hanno un gran *production value*, o in altre parole, hanno un livello di produzione piuttosto costoso. Sembrano valere almeno il doppio di quanto sono costati. Vi assicuro che ciò non è dovuto ai finanziamenti. Ma al fatto che la metà delle persone, se non tutte, lavora gratuitamente. I soldi del loro compenso vengono utilizzati per le spese indispensabili. Siamo persone che vanno a caccia della magia della creazione, della grandezza della soddisfazione di fare un film per comunicare. Come dei Don Quichotte romantici. Sfortunatamente ciò che viene fatto e funziona in questo paese si fonda sulla spontaneità e sull'iniziativa personale di ciascuno. E non s'inserisce nel contesto di un sistema ben organizzato di finanziamento, produzione, proiezione di un prodotto culturale. Come popolo, siamo abituati a funzionare come degli *outsider* che commettono trasgressioni. Ma se vogliamo arrivare ad un certo livello, non ci possiamo basare sui nostri eroici slanci. Ogni tanto scoppierà qualche fuoco d'artificio e ci rallegreremo di avver realizzato l'impossibile. Fare film.

Cosa crede che manchi?

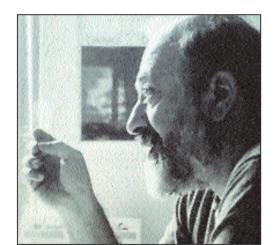
Non possiamo avere l'ambizione di avere un cinema serio se non facciamo investimenti, mettendo in conto anche i rischi insiti in ogni investimento, sia esso volto ad un bene culturale o commerciale. Non abbiamo un'industria dello spettacolo come l'America, lo so, ma vedo che non siamo neppure una piccola industria dignitosa. La sistuazione fa pensare piuttosto ad un laboratorio seminterrato, dove qualcuno tenta di costruire un'astronave con il suo coltellino svizzero. Ambizioni prive di mezzi, senza organizzazione e senza formazione.

Ha parlato di formazione. C'è il progetto di un'accademia per il cinema.

E' un passo che va nella direzione giusta. Meglio tardi che mai. Ma il problema continuerà ad esistere. Certo, una scuola ti offre le conoscenze necessarie, ma non ti può automaticamente dare una professionalità. Quella sei tu che la devi dimostrare continuamente con il tuo lavoro. Questo è il problema. Altrimenti assisteremo a cose paradossali, come: registi invecchiati che quando vengono premiati dichiarano di aver finalmente realizzato il film che sognavano da trent'anni; oppure altri d'età superiore ai trentacinque anni che fanno il loro primo cortometraggio e vengono considerati nuovi promettenti artisti. Sono in ritardo di dieci anni, secondo me.

Un'ultima frase...

A volte mi dispero e mi chiedo perché facciamo film. Fino alla prossima volta, quando da veri Don Quichotte troveremo davanti a noi un mulino a vento \Box



L'Intervista a... Pandelis Voulgaris

RIUSCIRE A *SOPRAVVIVERE*

di Gaia Zaccagni eTeodoro Andreadis

Pandelìs Voulgaris appartiene alla generazione di registi greci che si è affrancata dalle regole e dalle imposizioni del cinema commerciale, per esprimere un bisogno di profondo rinnovamento. Pur non trascurando la realtà sociale, è la persona, i rapporti umani, l'ambiente apparentemente ospitale ed in realtà ostile, ad attrarre maggiormente il suo interesse. Come ci conferma in questa intervista e come possiamo vedere anche in molti suoi film, (tra cui "La maglia numero nove", del 1988, "Tranquilli giorni di agosto, del 1991 e " Ogni cosa è strada" del 1998) la cosa più difficile è riuscire a sopravvivere. Sopravvivere mantenendo la propria sensibilità, il proprio mondo interiore, senza cedere all' isolamento emotivo ed alla negazione dei desideri

Esiste oggi un dialogo reale ed aperto del cinema greco con quello degli altri paesi europei?

Una domanda difficile. Credo che il cimema greco abbia sempre cercato di andare oltre le frontiere e comunicare. Ci sono stati molti alti e bassi: molti colleghi cadono nella tentazione di fare film e di scegliere storie che ricordano il cinema dei grandi paesi europei, ma credo che una storia che si sviluppa a Vienna presenta interessi diversi da una che si svolge nel quartiere di Atene Exarcheia. Ho sempre pensato che quanto più "nazionale" e cioè originale e vera, è una storia cinematografica, tanto più è in grado di comunicare con un pubblico diverso, anche completamente diverso. Un regista che è al contempo anche produttore, ha difficoltà a far arrivare all'estero il suo film. Il Centro greco per il Cinema è organizzato e sostiene la produzione dei film, ma la parte restante, da cui potrebbe emergere la possibilità economica di andare avanti e fare altri film, non è così curata.

Lei ha preso parte anche alla Biennale del Cinema di Venezia con il film "Gli anni di pietra". Qual è stata la sua impressione da questa partecipazione e cosa le è rimasto?

La sera del nostro arrivo, con Themis Bazaka, Dimitris Katalifòs e mia moglie, la scrittrice Ioanna Karistiani (subito dopo ci ha raggiunto anche Melina Mercouri, ministro della Cultura) siamo subito andati a vedere un film inglese in concorso, nostro "avversario". Era "Legend" di Ridley Scott. Ed ho avuto un vero shock. Il risultato, sia per le immagini che per il suono, era straordinario. E sono rimasto in qualche modo deluso. Noi, con un budget molto più basso, che c'entravamo in una gara tra mega produzioni? Gli "Anni di pietra", tuttavia ha commosso il Festival, è stato molto applaudito e Themis ha impressionato per la sua interpretazione. Ho constatato ancora una volta che, alla fine (ed è quello che poi noi registri ricerchiamo per tutta la vita) quello che ci appaga è avere qualcosa da dire, da raccontare per riuscire a commuovere il nostro pubblico ed anche quello di altri paesi. I costi, certo, sono quelli che sono, di solito molto alti, ma quello che continua a contare di più e ciò che abbiamo nella mente e nel cuore, e come cerchiamo di parlare con i nostri spettatori. Le possibilità che hanno oggi gli autori giovani col dv e le macchine digitali, danno grande libertà, che ti permette di raccontare qualcosa che ti brucia, anche se non hai assistenti e grosse troupe. Probabilmente a Cannes, fra una decina di anni, prenderanno parte al Festival, delle famiglie che avranno prodotto " in proprio" i loro film, senza un solo regista

Negli "Anni di pietra" il pubblico e il privato si incontrano. C'é una coppia in crisi, ma sullo sfondo abbiamo molti decenni di storia della Grecia moderna. Ed anche nei "Tranquilli giorni di Agosto", incontriamo storie private di anziani, ma dietro c' e sempre la realtà sociale. Attraverso queste sue opere, ma anche in tutte le altre, la sua ricerca di identità che strada ha preso?

Funziona molto la "commozione primaria". Sento cioè una frase da cui può nascere la storia che mi condurrà ad un film. Ma può essere anche una canzone o una persona...Mi può commuovere più un uomoche incontro in una taverna, o una donna che fa la spesa nel supermercato (invitandomi a "segurli poi con la mia mente e l'immaginazione) piuttosto che partire dal contesto storico o sociale. Mi commuovono le persone, sia come regista che come spettatore. Naturalmente mi auguro che ciò a cui dedicherò tre anni di lavoro, sia il risultato anche di un mio particolare momento di forte ispirazione e creatività. Non è certo un fattore secondario, ma ciò riguarda tutti, da Spielberg fino al più giovane dei ragazzi polacchi

Nei "Tranquilli giorni di Agosto" uno dei temi principali è la solitudine e la ricerca di un contatto, di rapporti. Credo sia aspetto della nostra vita a cui lei dedica grande attenzione....

E' un problema che vivo anche io. Ho un fratello di cinque anni più grande, con cui mi vedo assai di rado, malgrado non abiti poi così lontano...Parliamo di città, come Atene e probabilmente Roma, in cui non è facile vivere tutti i giorni. Chi lavora otto o dieci ore (e quando giriamo un film noi lavoriamo anche di più...) quando torna a casa pensa solo a mettersi a letto, dormire ed alzarsi presto. Cose della



Una scena del film "Tutto è strada"

vita quotidiana del passato che forse resistono in provincia (sono appena tornato dal paese di Galaxìdi dove abbiamo girato un promo con il cantante Andonis Remos) non fanno più parte della norma, anzi... Piccoli bar o taverne dove poter andare e avere il tempo di comunicare, le trovi ormai solo nei paesini. Non può non interessarmi la solitudine delle metropoli, e quindi anche quella di Atene, malgrado si tratti di una città "affollata", abitata da quattro milioni di persone...

Sua moglie è un'affermata scrittrice. In Grecia, la poesia, la narrativa, la canzone popolare, sono fonti di ispirazione molto forti, di grande intensità. Il cinema riesce a intessere un dialogo proficuo con queste altre arti?

Penso ci siano dei problemi. Specialmente le generazioni più giovani di autori cinematografici, ho l'impressione che abbiano come riferimenti solo immagini di cinema. Quello che credo, da anni ormai è che questo dialogo con la musica, la pittura, la poesia, non solo è indispensabile, ma è una logica conseguenza. A volte, quando faccio delle lezioni in scuole di cinema, parto da alcune ossservazioni, fatte da una persona. Solo alla fine rivelo che non si tratta di un regista. Sono circa trenta osservazioni di un artista, che parla della luce, dell' aria che ci deve essere in un giorno in cui deve succedere una determinata cosa, di come sono fatti i corpi di alcuni personaggi, e dopo aver finito la lettura, chiedo ai ragazzi, "chi pensate che abbia preso questi appunti"?. Mi rispondono Fellini, Kurosawa, ecc.,ma gli rivelo che non è così: si tratta di Dionìsios Solomòs, il poeta nazionale greco, vissuto nel diciannovesimo secolo. Nell' opera teatrale "La donna di Zante" alla fine del libro, ci sono le osservazioni appuntate dal poeta mentre scriveva l'opera. Se non sai che si riferiscono ad una lavoro dell' 800, sembrano appunti che riguardano un film. Ha parlato della canzone...Credo che i migliori registi siano i compositori popolari, come il greco Tsitsanis: in tre minuti racconta una storia che ha luce, clima, atmosfera e contiene tutto. Noi purtroppo non siamo riusciti a fare film così...

Pensa che oggi, in Grecia e nel resto d'Europa, continui ad essere un punto di riferimento essenziale, ad essere uno specchio, anche deformante o critico, per il pubblico e l'insieme delle persone?

Che dire....In gran parte penso che la bilancia tenda dalla parte dell' evasione, senza volere sottovalutare questo bisogno. I film che attirano il grande pubblico e che hanno a disposizione molte sale, sono quelle come "Il signore degli anelli", film in costume o ancor meglio basate su effetti del digitale. Il personaggio, rimane un po' al margine. Ma non si può anche condannare il pubblico che per sfuggire all' antropofagia quotidiana o all' imbarbarimento dei telegiornali, vuole entrare in una sala e viaggiare, dievrtirsi, con immagini di forte impatto. La critica sociale, le storie personali, i film "a bassa voce" con cui siamo cresciuti, sono un po' sacrificate...

Dopo tanti film, a questo punto della sua carriera, è soddisfatto del rapporto con gli spettatori, delle loro reazioni, ed è ottimista, se si può usare questa parola...?

Sono fortunato ad aver fatto questa scelta. E' un'arte sia sociale sia manuale, poichè il film non lo puoi fare da solo, ci vogliono collaboratori molto stretti e motivati.. Ho ancora molta ansia riguardo alla reazione degli spettatori, aspetto di vedere se verrò accettato, perchè non faccio certo un film per vederlo la sera da solo con la mia famiglia... E vuoi vedere se ciò che commuove te, riesce a commuovere anche gli spettatori, che sono degli estranei. In questi anni di lavoro ho incontrato delle persone, per cui una, due, tre imagini dei miei film, una scena, o un film intero, sono state importanti. Magari hanno dato il primo appuntamento alla moglie per vedere un mio film, vent'anni fa, o si sono ritrovati in uno dei dialoghi. Rimane questo, alla fine di tutto. Per concludere, ciò che ho scelto all'età di venticinque anni, continua a commuovermi anche oggi, e anzi, più passa il tempo, e più quando decido di fare un film, mi pongo nuovi interogativi su come riuscire ad arrivare all'espressione e la trepidazione aumenta...

Un quadro, per colui che lo osserva, può frammentarsi in pezzi composti da materiali diversi che si sono uniti solamente per il fatto che qualcuno li ha posti tutti insieme, con i giusti rapporti,su di uno schermo



In alto "Thief", a destra"Hours" diretti da Anghelidi

La luce può diventare suono e una parola diventare luce

di Antoinetta Anghelidi

Antoinetta Anghelidi, regista del cinema "d'avanguardia", ha iniziato il suo cammino dalle arti figurative, per approdare, alla fine degli anni settanta, alla macchina da presa. Due mondi, come lei stessa ci spiega, molto meno distanti di quello che si potrebbe pensare, di mantenere un dialogo aperto e proficuo

Da quando ho ricordo di me stessa, il luogo da me prescelto per concentrarmi è sempre stato la pittura. Il nucleo da cui ho iniziato a comprendere la produzione del senso è stata la pittura. Luogo di concentrazione, concentrazione e materia-lizzazione del mondo. Intorno a questo luogo si intrecciavano i caotici elementi del mondo "reale" della vita. Attraverso la pittura, trasformavo la realtà angusta, in qualcosa che la era proprio il suo opposto. Non esisteva lo spazio, esisteva la superficie. Per questo la mia pittura non aveva niente a che fare con la pittura che mi ispirava, sia allora che adesso. Ho studiato architettura, però, per non andare alla Scuola di Belle Arti e tradire la pittura. Finchè non ho sbattuto il muso, da una parte su un sogno che somigliava a un quadro di Magritte, avendo però al suo interno questo impercettibile movimento che lo trasformava in cinema, e dall'altra sulla mostra *Documenta* di Cassel, del 1972. Ho scelto definitivamente di fare cinema. Un cinema- come vissuto figurativo nel tempo, un cinema che dovevo dimenticare cosa fosse, allo stesso modo in cui dimenticavo di fare pittura quando pitturavo. Ho avuto la mia prima esperienza con la teoria nel 1975, al IDHEC di Parigi. C'era un clima fertile, il modernismo metarealista era in via di formazione. La formavano le nostre stesse opere. Nulla non era dato per scontato. Per questo non deve apparire strano il fatto che non sono mai caduta nella trappola di pensare di riprodurre la realtà. Il realismo, per me, è sempre rimasto una struttura de una ideologia.

Un certo tipo di cinema è stato chiamato "figurativo", "saggistico", "riflessioni in immagini", "significati resi immagine in movimento", "poesia e teorema", "luogo dilaniante della memoria" o "regia dell'illogico", facendo sempre apparire chiaro che era difficile catalogarlo.

Prendiamo la definizione "figurativo": la prima reazione sarebbe pensare che il cinema sia, oltre tutto il resto, un'arte figurativa. Il campo di una definizione simile, però, è passato attraverso numerosi scontri, poichè non dobbiamo dimenticarci che se la fotografia ha liberato le arti plastiche dall'ossessione della similitudine, anche il cinema ha assorbito sin da principio tutti gli aspetti rappresentativi. Non a caso, l' arte astratta, il romanzo contemporaneo e la musica atona, hanno fatto la loro comparsa, contemporaneamente con i primi tentativi di dare forma al cinema. Malgrado ciò, all' inizio, questi tentativi, hanno preso direzioni diverse, in modo da poter riconoscere il filone dell' immagine, del montaggio e della chiarezza narrativa. Esistevano daltronde già esperimenti di cinema "astratto" da parte di Viking Eggeling e di Walter Ruttmann, o di cinema "pulito", come il *Balletto Meccanico* del pittore Fernand Léger. Esperimenti, a cui hanno dato seguito, dopo la seconda guerra mondiale, al cinema *underground*. Quello che ha però maggiore importanza, è il tentativo di scandagliare dei valori figurativi astratti anche all' interno dell' immagine fotografica del cinema. Approcci simili si sono avuti anche con il ritorno del modernismo, dopo la seconda guerra mondiale.

Una diatriba che ha avuto come conseguenza il blocco momentaneo della ricerca nel cinema riguardava la domanda: il

Un quadro, per colui che lo vedrà, può diventare un filo che collega molti, se non tutti, i fascinosi rumori della paura - e della sua passione - che senza questo filo vagano come fantasmi senza scopo alcuno nello spazio privo di forma



meccanismo cinematografico è puramente ideologico? Questo, per il fatto di aver creato un codice prospettico che discende direttamente dal modello della prospettiva scientifica del Quattrocento, e quindi la macchina da presa, non può mantenere un rapporto oggettivo con il reale. Ciò non è però che un approccio basato sulla metafisica dell' oggettività della realtà. Quello che rimane, da questo scontro, è l' identificazione primaria obbligatoria dello spettatore. L'identificazione, quindi, dello spettatore, con l'oggetto dello sguardo, l'occhio della telecamera. L'identificazione, cioè, non tanto con ciò che viene riprodotto o con la stessa rappresentazione, ma con ciò che costituisce la rappresentazione. Con ciò che non è visibile, ma mostra. Mostra con lo stesso movimento che lo spettarore vede- obbligandolo a vedere ciò che viene visto da quello- cioè dal funzionamento della telecamera. Questa identificazione cinematografica primaria, attraverso la quale lo spettatore si identifica ccon il suo sguardo personale e sente di essere come un luogo nodale della rappresentazione, di essere quindi avvantaggiato, l'oggetto più alto e centrale dello sguardo, è la condizione necessaria per far sì che esista il cinema, il bisogno estremo grazie a cui si può plasmare il mito di uno sguardo. Può essere una trappola, solo nel momento in cui noi consideriamo il realismo come unica realtà, e non come uno dei suoi aspetti, come non può che essere. A noi appare chiaro, che ogni film - persino i documentari - essendo un prodotto dello sguardo, sono materiale appartenente alla fiction. E' un processo significativo, indipendente dalla realtà che viene riprodotta. La trappola della riproduzione dello spazio tridimensionale non è la sola, dal momento che, assieme alla linearità temporale, ha costituito la regola di quasi tutta la produzione cinematografica. Solo una parte della produzione europea ha conservato il diritto di porsi domande. Il modernismo metarealista. Comprende films di diversa specie, ad esempio Gorard, Ruiz, Greenway, Duras, Oliveira, ecc. In questi casi, oltre all' emancipazione dello spettarore, dal quale pretende concentrazione, si ha l'emancipazione del cinema anche per ciò che ri guarda i suoi rapporti con le altre arti, alle quali riesce a rapportarsi in modo paritario. Questa parità si estende anche al principio di cui sono costituiti gli elementi che danno vita alla sua forma. Questi rapporti costituiscono una scelta, dal momento che si possono disgregare ed in seguito riaggregare in base a precise scelte.

Nell'ambito di questo rapporto paritario, inserisco anche il rapporto del mio cinema con la pittura. Una pittura del primo o tardo Rinascimento, italiano o del Nord Europa. In guesta pittura ritrovo e scelgo la regia o la direzione dello sguardo. Scelgo elementi che poi ritrasformo e dissemino, elementi che non riproduco mai. Mi immergo nelle loro immagini per fargli assorbire come delle spugne gli anni in cui sono state create e gli accadimenti di vissuti personali, in modo che possano dare a questi elementi la forma di anastrofi temporali, ribaltate e complesse. Tempi che possono essere resi solo da un rapporto segreto con la pittura. E' quel rapporto segreto ed appena visibile che può avere la "scultura del tempo" (secondo Tarkovskij) con il tempo della pittura. Per quanto riguarda il tema del tempo, l'obiettivo del mio lavoro è andato sempre oltre il rapporto lineare. E' mia intenzione far lavorare tutti i diversi elementi dell'opera, in modo narrativo. Farli comporre - scomporre - ricomporre, per tutta la durata del film. La luce, il suono, i movimenti dei personaggi, dei corpi, le supellettili e tutti i particolari, devono raccontare. L'uno deve rispondere all'altro. Devono colloquiare. I funzionamenti dei codici devono essere in dialogo traloro, ma anche confrontarsi, scontrarsi. Vedi il rapporto a tre livelli nel quadro San Giorgio e il drago, di Paolo Uccello, che passa attraverso attraverso La visione di Sant'Orsola di Carpaccio, mentre la concezione di un imbellettamento dei corpi che dev'essere una continuazione delle vesti, arriva dalla Deposizione di Pontormo, Simone Martini, Giotto, Fra' Angelico, Paolo Uccello, Andrea Mantegna, Piero della Francesca, ma anche di Brugel, Dürer o Giorgio De Chirico, Magritte, ed il movimento dei corpi viene guidato dal tendersi delle figure nell' opera di Balthus. Quando, per esempio, nel Luogo (1985) si apre una luce e udiamo contemporaneamente un lacerarsi, il rumore non viene prodotto dal contatto dei corpi, ma esclusivamente dalla luce. Perchè la luce può diventare suono ed una parola diventare luce.

Senza dimenticare, certo, la divisione dello spazio che crea l'inquadratura e che definisce e separa ciò che è *all'interno dell'inquadratura* da ciò che è *all'esterno*, e costituisce una realtà fra la macchina da presa e lo spazio-attori.

L'inquadratura che si trova tra le due cose e che deve essere pensata, costrutita e assemblata come un quadro, con materiali destrutturati. Memorie personali immerse nell' inconscio collettivo della pittura. Un'infraoggettività che non deve però essere necessariamente venir riconosciuta e letta come tale. Poichè il nostro obiettivo è sì produrre un' opera con una infraoggettività che si espanda nel continuum culturale del mondo contemporaneo, ma senza che questa dissolva l' opera, ma dando un materiale adatto a molteplici letture, a più livelli. Poichè credo che sia un *procedimento* che ci allontana dalla realtà per farci avvicinare al reale, al non-riproducibile