

filmcritica

I festival
Cannes '89, festival immaginario
Verona, Salsomaggiore, Pesaro
Akerman, Bertolucci, Egoyan, Piovano,
Kieslowski, Kramer, Zwerin:
autori di tendenza

396-397



filmcritica

SOMMARIO

396-397

Anno XL
giugno-luglio 1989

In copertina:
*A short film
about love*
(*Krotki film
o milosci*)
di Krzysztof
Kieslowski

Direttore respons.:
Edoardo Bruno

*Comitato
di fondazione:*
Umberto Barbaro,
Galvano della Volpe,
Roberto Rossellini

Direttivo:
Sergio Arecco, Edoar-
do Bruno, Enrico
Ghezzi, Vittorio Giac-
ci, Riccardo Rosetti,
Francesco Salina,
Giuseppe Turrone

Redazione:
Sandro Bernardi, Fa-
brizio Bettelli, Fabio
Bo, Gisella Bochic-
chio, Michelangelo
Buffa, Silvana Cielo,
Fulvio Contenti, Fa-
bio Ferzetti, Marco
Giusti, Gianfranco
Graziani, Andrea Pa-
stor, Marcello Pec-
chioli, Alberto Pez-
zotta, Carlo Scarro-
ne, Sebastian Schau-
dauser, Giovanni Sci-
bilia, Daniela Turco,
Paolo Vernaglione,
Ettore Zocaro

Segretaria di redaz.:
Gisella Bochicchio

Francia:
Max Chemla, 1 rue
du Marché
Pompincourt
Paris XI

Gran Bretagna:
"Framework",
University of East
Anglia -
Norwich NR4

346	Argomenti
	Cannes '89
347	E. Bruno, A. Pastor e D. Turco, C. Piccino, B. Roberti, S. Silvestri Festival immaginario
385	Conversazioni con Chantal Akerman, Atom Egoyan, Krzysztof Kieslowski
	Salso '89
400	Paolo Vernaglione Dimensione video
405	Conversazione con Emanuela Piovano
409	Bruno Roberti « Fantasm d'amore »
414	Conversazione con Giuseppe Bertolucci
428	Paolo Vernaglione Il jazz e altre storie
431	Conversazione con Charlotte Zwerin
	Pesaro '89
437	Paolo Vernaglione I '60, i '70 e il prossimo millennio
443	Massimo Causo Presenze, assenze, ricordi
445	Paolo Vernaglione Va tutto bene mamma sto solo morendo
453	Conversazione con Robert Kramer
	Verona '89
464	Sergio Arecco L'incanto di Gosho
467	Alberto Pezzotta Modelli di realtà nel cinema italiano
471	Fabio Bo Forever young
475	Massimo causo La perdizione dello spazio

editori del grifo

Conversazione con Emanuela Piovano

Salso '89

a cura di Paolo Vernaglione

Come inizia la vostra storia di gruppo e qual è stata la genesi dei due video Camera oscura e Videolettere dal carcere?

Camera Woman nasce come gruppo nel 1983 e nasce con l'esigenza di confrontarci tra donne che lavoravano già in questo campo; donne della RAI o indipendenti, quindi nasce non tanto come collettivo di produzione o di lavoro ma come gruppo di confronto. Sapendo che esistevamo ci hanno proposto di organizzare delle rassegne, dei corsi alla casa delle donne che erano un po' sempre dei laboratori; abbiamo infatti prodotto in betamax *Il corpo, il gesso, la donna e il cinema* che lavorava sullo scarto tra lo stereotipo della diva e la gestualità, il comportamento quotidiano, ed è venuto un delizioso documentino in cui c'erano tre dive assunte come alter ego di tre donne; dopo di che erano state girate alcune scene con protagoniste le donne, montate con alcune scene chiave di alcuni film di queste dive; era una specie di *Il mistero del cadavere scomparso*, ma questo sempre in un ambito di analisi, seminario, tra di noi. Abbiamo decostruito questi film classici hollywoodiani e abbiamo cercato di giocarci. Questo lavoro nel carcere ci è stato chiesto dalle detenute che ci hanno scritto una lettera e ci hanno chiesto di fare nel carcere quello che facevamo fuori. Interessante perché non abbiamo deciso un mattino di fare un lavoro sul carcere; ci è stato chiesto perché conoscevano il nostro modo di lavorare. Abbiamo chiesto un finanziamento regionale e avevamo due possibili scelte, una era quella di entrare e girare un lavoro sul carcere. Al maschile avevano fatto una cosa di questo tipo, noi invece abbiamo scelto l'ipotesi di lavorare con i soggetti, questo non per annullare noi come autori, ma per potenziare il concetto in una dialettica tra momento della regia e momento del personaggio; abbiamo lavorato con attori non professionisti, però questa è anche una indicazione di possibile lavoro con attori professionisti. Per esempio ad un prossimo lavoro che sarà un po' l'approfondimento e lo sviluppo delle *Videolettere* e sarà un film in 16 mm con finanziamento regionale e ministeriale, (costituendoci in Società per cui sia noi che le detenute ci pagheremo) dovrebbe partecipare Laura Betti dal momento che è un'attrice che dovrebbe prestarsi ad una copartecipazione alla regia; non solo perché funziona nel personaggio che dovrebbe interpretare in questo contesto. Ci interessa un meccanismo di testo in cui i personaggi siano a loro

volta dei narratori. L'idea è anche quella di dare il primato anche ad altri elementi dell'identità individuale quali il corpo, la gestualità.

Uno degli elementi che colpiscono è il fatto che nel vostro video, forse per la prima volta in maniera così decisa, c'è un lavoro su una dimensione sociale forte e d'altra parte questa dimensione proviene da un luogo di estrema chiusura.

È un discorso molto pericoloso, nel senso che si tende da parte dei canali ufficiali a fare del segno forte di certe realtà tutta una retorica sulla possibilità di dare un segno debole, così come si presenta in TV; ma a parte questo discorso massmediologico, anche a livello di fruizione corrente c'è il discorso della agiografia, della beatificazione anche delle situazioni più disastrose che a mio avviso è molto pericoloso. In particolare le detenute sono le prime che si ribellano a questo modo di vedere le cose, perché paradossalmente non fa che mantenere un certo stato di cose. Finché ci sono i buoni e ci sono i cattivi si contribuisce a questa separazione. L'idea che tutti siano molto assetati di andare a vedere che cosa c'è dentro al carcere io non credo che sia sempre una forma di curiosità attiva, critica; a volte è una forma di compiacimento, di morbosità o di esotismo molto pericolosa. Allora il rischio di fare dei detenuti un momento di esotismo nella nostra società è molto presente, tanto più che nel cinema ci sono dei generi, il genere carcerario, che lavorano su questo. In positivo, noi abbiamo iniziato questo lavoro nell' '87 e non con la necessità primaria di fare un video; in un momento in cui anche a livello di femminismo c'è di nuovo una grossa accademizzazione e un nuovo trombonismo, trovarsi con questa comunità dell'area omogenea, donne che sono entrate dentro alla fine degli anni settanta e che hanno un'esperienza di gruppo di sette, otto anni — di un gruppo coatto, astratto però molto più in comunicazione con la realtà di quanto non si creda perché leggono, scrivono — tutto questo è stato un grande momento di fascinazione. Intanto era come tornare indietro di dieci anni, con momenti forti di comunicazione tra donne che adesso non si rivelano più; d'altra parte c'erano due scelte, o quella di avallare certi comportamenti politici, il che è anche rischioso, oppure quella di avallare la detenzione. Questi due momenti che si verificano per chi entra in un carcere, sono invece molto pericolosi da agire.

Loro da dentro negano che questo sia stato un percorso di crescita o di formazione; per questo noi non abbiamo scelto di fare un film su di loro né di annullarci completamente, quanto di agire una dialettica. Questo elemento dovrebbe essere più forte nel prossimo film; le *Videolettere* rimangono un corpus omogeneo e non tanto dialettico, invece si tratta sia di vedere le nostre reazioni dentro, sia le loro reazioni rispetto al fuori, perché è facile identificarsi in modo astratto con una situazione di detenzione; c'è tutta una poe-

tica anche cinematografica sul carcere come luogo chiuso che però non è il caso di percorrere quando ti confronti con una realtà sociale molto forte e che non ha niente né di poetico né di possibilmente idealizzabile in questi termini.

Un altro elemento del vostro lavoro è l'ironia. Dire che nasce dalla situazione è un discorso paradossale però probabilmente se non ci fosse stata una dimensione chiusa, una possibilità di lavoro che diventa necessità forse non sarebbe stata esplicitata.

Mah, secondo me questo appartiene sempre alla mitologia del chiuso. Per esempio in lavori con donne che non hanno mai avuto un'esperienza di particolare margine c'era una fortissima ironia. L'ironia è anche una grossissima forma di clandestinità, di tentativo di tradurre dei contenuti molto forti in modo che non siano troppo espliciti. Io penso che questi lavori siano molto clandestini ancora oggi e la clandestinità è però secondo me una scelta di finezza, nel senso pascaliano del termine. Con fenomeni come « Telefono Giallo » o « Io confesso » la verità è dimostrato che non si può più spiattellare così perché diventa immediatamente voyeurismo. Allora io penso che l'ironia sia un tentativo di affinare la verità. Susanna Ronconi cita Marguerite Duras in quel pezzo in cui dice: George Figon, che era un amico che era stato in carcere, ha avuto un grosso trauma per cui uscito dal carcere pensava di dover raccontare come era la vita dentro e si è reso conto che non poteva farlo. Doveva dimenticare prima tutto e reinventare di nuovo tutto. Il momento dell'ironia è il momento della reinvenzione per non scadere nella verità che si dà come una specie di grande puttana che si dà in pasto alla famiglia che sta mangiando.

In Videoletture il filo rosso narrativo è dato dalla messa in scena di una telefonata che si ripete e che diventa una comunicazione con un esterno immaginato. Che rapporto c'è stato tra le attrici detenute e il ruolo attoriale?

Noi abbiamo lavorato per sei mesi sul linguaggio cinematografico, su tutti i suoi elementi, dalla scenografia all'inquadratura, al corpo dentro l'inquadratura. Una delle prime cose che noi abbiamo detto loro è che il cinema non è una finestra sul mondo. Lo può essere, come lo può essere qualsiasi linguaggio nella misura in cui tu apri questa finestra sul mondo. La finestra sul mondo non la apri con una candid camera. Questo è stato il nostro percorso di lavoro di gruppo. *Camera oscura* nasce dalla proposta di mettere in scena la rappresentazione della stanza di socialità, cioè lo stanzino dove ci trovavamo per fare questo corso. Lì erano stati elaborati cinque soggettini, con cinque sceneggiature e le riprese. Alla fine delle riprese loro ci hanno proposto di fare anche noi tre pezzettini sulla stanza. Siccome i tempi stringevano abbiamo detto

che il nostro intervento sarebbe stato il tentare un'ipotesi di montaggio. Ne è venuto questo video di otto minuti in cui noi abbiamo fatto l'ipotesi della donna fuori che parla attraverso i vetri, che era però una sequenza di uno di questi cinque soggetti e man mano loro hanno elaborato il dentro. Il lavoro è molto significativo di una certa situazione del corpo rispetto allo spazio doppio, quello del cinema e anche quello del carcere.

Poi per Bellaria ci hanno chiesto di portare dell'altro materiale e noi abbiamo sfruttato un'idea che avevamo all'inizio, quella delle videolettere; siccome ci si scriveva per mettere in piedi il corso abbiamo detto, visto che sappiamo come si usa il linguaggio cinematografico, che cos'è un piano sequenza, un'inquadratura, facciamo delle videolettere, dando come regola la seguente: fare dei piani sequenza di due tre minuti massimo, in cui l'autrice fosse anche attrice; a quel punto loro avevano l'esatta dimensione di cosa significava stare dentro l'inquadratura, o come mettere la camera ad una certa distanza ed effettivamente ciascuna di loro è stata autrice e attrice della sua videolettera.

Errata corrige - (Lo spazio-affetto di Alberto Pezzotta)

Nel numero 393 a pag. 188, riga 17, è da leggersi: « ce dans quoi nous » e non « ce quoi nous ».

A pag. 189, riga 18, è da leggersi: « spazio affettivo » e non « spazio effettivo ».

A pag. 191, nota 8, è da leggersi: « Ai tempi di Tucker (1947) » e non « (1974) ».

N. B. Come di consueto ad agosto *Filmcritica* non sarà pubblicata. Il prossimo numero sarà in distribuzione a fine settembre.