55

In Focu (katharmoi fuoco) di Alessandro Aiello il soffio igneo, il pneuma della mutabilità accede, anche tramite l'uso dello scatto singolo, agli interstizi della visibilità, a quelle zone, al limite tra visibile e invisibile, in cui si muta la materia. Forzare l'immagine in questo modo, perseguire gli scarti/di focalità, le zone interstiziali della visibilità, alternare visione a prossimità amorfa, campi lunghi a dettagli indiscernibili, e in questo modo far interferire pellicolare ed elettronico accomuna, anche e soprattutto nell'uso dello scarto di pellicola, del residuale cinematografico come iperfetazione del paesaggio elettronico, il lavoro della Torre, con quello di Cuccia o di Aiello.

Roma, maggio 1994

Note bibliografiche

- (1) Cfr.Mario Perniola Del sentire, Einaudi, Torino 1991
- (2) M. Perniola, op.cit., Torino 1991
- (3)Paul Virilio La macchina che vede, Sugarco, Milano 1989
- (4) Paul Virilio op. cit., Milano 1989
- (5) M. Perniola, op. cit., Torino, 1991(6)M. Perniola, op. cit., Torino 1991
- (7) M. Perniola, op. cit., Torino 1991
- (8)M. Perniola Enigmi, costa e Nolan, Genova 1990
- (9) M. Perniola, op. cit., Genova 1990
- (10) M. Perniola, op. cit., Genova 1990
- (11) m.Perniola, op. cit., 1990 Genova, 1990
- (12) Roger Caillois I demoni meridiani, Bollati-Boringhieri, Torino 1988)
- (13) M. Benedikt, Cyberspace, Muzzio, Padova, 1993
- (14) Tiziana Villani, Verità e divenire, attualità e necessità del nomadismo, in Millepiani-geofilosofia, Mimesis Milano 1993
- (15)Cfr. Gilles Deleuze-Felix Guattari Geofilosofia in op. cit., Milano 1993
- (16) Valentina Valentini L'uomo e la natura nel paesaggio elettronico, in Vedute, Sellerio, Palermo. 1992
- (17) T. Villani, op. cit., Milano 1993
- (18) m.Perniola, op. cit., Torino 1991
- (19) Valentina Valentini Bill Viola, vedere con la mente e con il cuore, Sellerio, Palermo, 1993
- (20) Paul Virilio, op. cit., Sugarco, Milano, 1989
- (21) Paul Virilio, op. cit., Milano, 1989
- (22) Paul Virilio, op. cit., Milano 1989
- (23) T. Villani, op. cit., Milano 1993
- (24)T. Villani op. cit., Milano 1993

Testi citati

James Hillman, Saggio su Pan, Adelphi, Milano 1977

Roberta Torre A sud della pellicola, in "Palermo cinema 4º rassegna internazionale di cinema e video", Palermo 1993

Ciprì/Maresco/Scaldati Quadri Cinici (a cura di Umberto Cantone) in Vedute, Sellerio, Palermo 1992

Roger Caillois I demoni meridiani, Bollati-Boringhieri, Torino 1988

Mario Perniola, Del Sentire, Einaudi, Torino 1991

A.A.V.V., Geofilosofia-millepiani, Mimesis, Milano 1993

Mario Perniola Il corpo di luce in Gran Bazar, nº 11 novembre 1983, Milano

Valentina Valentini, Bill Viola, vedere con la mente e con il cuore, Sellerio, Palermo 1993

Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, Dizionario dei simbili, Rizzoli, Milano 1987

Alessandro Aiello, gruppo "Cane CapoVolto"

I film vengono realizzati con cineprese e pellicole super-8 (a col. e b/nero) e montati sempre in pellicola. Il riversaggio in video rappresenta comunque l'immagine in uno stato ibrido - tra chimica e elettronica - ed ha lo scopo di rendere più fruibili i film.

Se il Cinema si può perseguire soltanto con cineprese, il supporto magnetico è particolarmente adatto a manipolare ed assemblare (nel mio caso) informazioni pre-esistenti; utilizzo il video per sperimentare possibilità significative del plagiarismo, assolutamente incurante di un'estetica.

Perché mai il patetico e scomodo super-8 invece del video?

Non esiste una risposta assolutamente ragionevole in nessuno dei due sensi. Col super-8 è ancora possibile fare un tipo di Cinema - comunque inconscio e sperimentale - con budget relativamente bassi e con innegabili privilegi estetici: il linguaggio "poetico", "visionario" etc. (alquanto misero se vengono invece accettate le convenzioni del Cinema) è in pratica fondato su limiti di tecnica cinematografica: il *flicker* e le esigue dimensioni del fotogramma... la "riproduzione tecnica" effettuata dalla cinepresa è ricchissima di "aura", se confrontata con la realtà elettronica dominante, a linee e puntini luminosi; il super-8 è autentica "delicatesse" quando viene manipolato in elettronica o gonfiato in altri formati.

Chi continua a filmare col super-8 (ed in particolar modo chi acquista adesso una macchina da presa usata) compie quindi una lucida scelta di diversità (ideologica o semplicemente estetica); l' "Aura" artistica del super-8, il folklore della sua oblolescenza, ben si prestano - Ahimé! - ad una difesa e resistenza romantica, che uccide questo formato più di quanto non faccia l'inesorabile selezione del mercato; è curioso notare come nell'immaginario comune la cinepresa sia in buona parte ancora associata alla registrazione amatoriale di compleanni ed eventi familiari; solo in seguito, quando verrà impugnata per fare film sperimentali (il design - guarda caso - è molto simile a quello delle armi da fuoco) rivelerà le sue caratteristiche anti-democratiche.

Il filmaker (spesso snob) viene soppiantato dal videomaker - poco importa se colonizzatore del visibile o sperimentatore di possibilità formali - ma autore/produttore/riproduttore di immagini; in un clima di guerra dell'informazione ad una maggiore "sperimentalità" del video (la post-produzione), il super-8 oppone, alla fine, un'estetica competitiva, la sensazione del recupero di qualcosa di perduto (il Cinema). Se i temi e le immagini dei superottisti non sono mutati più di tanto nell'arco di 20 anni, non lo si deve alle macchine da presa (rimaste limitate a ripresa e montaggio) ma al peso della suddetta "Aura".

Alessandro Aiello



Note biografiche

Alessandro Aiello, nato a Catania il 27/3/1961 ed ivi residente.

Dal 1989 al 1993 fa parte del gruppo teatrale "Famiglia Sfuggita", all'interno del quale produce lavori in diapositiva ed in super-8 e cura il programma di quattro edizioni di Pollicino - festival indipendente del cortometraggio. Cura inoltre rubriche sulle riviste Auditorium e Vital e rassegne di cinema/video sperimentale. Nel 1992 fonda "Cane CapoVolto", una confraternita dalla struttura elastica attraverso la quale tiene seminari sul plagiarismo e continua a realizzare cortometraggi in super-8 e lavori in video.

Video filmografia selezionata

Produzione Famiglia Sfuggita (1989/93): Religioni temporanee, 1-23 (in diapositiva) Focu (Katharmoi Fuoco), col. Estasi e scrittura meccanica, b/nero Colour flicker, col. Prova d'amore, 1-7 col. Lavori in corso, b/nero Estasi del socialismo II e III, col. Il servitore buio, b/nero

Produzione Cane CapoVolto (dal 1992):

Endo und Nano, b/nero Meatbeat Glamour, col. Scraps Brakhage Stolen, col. Behind your Eyelids, col. Sleeping Electricity, col.

Invasione (per 2 o 3 giocatori), b/nero (in lavorazione)

La vita e l'opera di Salvatore Azzeri (Super-8 e video), b/nero e col. (in lavorazione).

Schede

Estasi e scrittura meccanica 1990, b/nero, 8'16" Ideazione e montaggio: Alessandro Aiello, Daniela Orlando Camera: Alessandro Aiello Attori: Daniela Orlando - Max Trager Colonna sonora: Kronos Quartet

Da un episodio della vita di Santa Teresa D'Avila, la grande mistica e scrittrice dell'Estasi. Il Diavolo (nelle sembianze di Angelo della Luce) inganna Teresa. Il pessimismo del soggetto è preannunciato dalla presenza della macchina per scrivere, medium infernale che ci rimanda alle scritture creative da droghe veloci.

Focu (Katharmoi Fuoco) 1991, col., 7'

Ideazione, camera e montaggio: Alessandro Aiello

Colonna sonora: Biagio Guerrera

Fiamma che non distrugge, ma rianima. Il film fa parte del progetto Katharmoi con altri 2 cortometraggi sugli elementi.

Sleeping Electricity 1992; colore, 2'35'

Ideazione, camera e montaggio: Christopher Reeves, Alessandro Aiello Colonna sonora: Hte hafler trio

Natura morta a corrente elettrica. Filmato a fotogramma singolo

Defective Meat 1992, colore, 2'35 Ideazione, camera e montaggio: Alessandro Aiello Attori: Famiglia Sfuggita, Peter Duimelinks Colonna sonora: Current 93

Videoclip psichedelico.

Delaminazione dell'emulsione più colori su immagini d'amore biblico.

Scraps Brakhage Stolen

1992, colore, 5'27'

Ideazione, camera e montaggio: Alessandro Aiello

Colonna sonora: Controlled Bleeding

Film gemello di Brakhage ScrapsSstolen. Saturazione e dissoluzione dell'immagine, urlate dalla musica industriale della colonna sonora. Ho immaginato che Stan Brakhage abbia rubato e rilavorato il film per poi rivendermelo (...)

Behind your Eyelids 1993, colore, 4'16"

Ideazione: Augusto Arancio, Alessandro Aiello

Camera-montaggio: Alessandro Aiello

Colonna sonora: Z'ev

Processione di figure in fotocopia, interventi di colore

End und Nano

1993, b/nero, 7'30"

Ideazione, camera e montaggio: Alessandro Aiello, Stefano Meldolesi

Attori: Vincenzo Schilirò, Salvo Calì, Lino Greco, Claudio Floresta, Luigi Messina, Orazio Arena, Jessica Hauf.

Colonna sonora: Biagio Guerrera, Benedetto Caldarella

Endo il paraplegico ed il Nano. Una storia di amicizia ed Eresia dentro lo stomaco della "Società dello spettacolo". L'esistenza di due creature segnate dal difetto fisico, riscattate attraverso i disfacimenti della Religione ed il Delitto: sublime privilegio senza punizione.

Meatheat Glamour

1993, colore, 5'

Ideazione: Alessandro Aiello, Alessia Maida, Christopher Reeves

Camera: Alessandro Aiello

Montaggio: Alessandro Aiello, Alessia Maida

Casting: Alessia Maida

Sostegno tecnico: Christopher Reeves, Salvo Calì, Orazio Arena, Augusto Aran-

cio

Attori: 27 corpi

Colonna sonora: Psychick Warriors ov Gaia

Il glamour della carne battuta: studio sul limite tra immagini eccitanti ed orride, concetti assolutamente astratti (...).

Street Angels (with Virus)

1993, colore, 9' (video)

Ideazione: Alessandro Aiello

Montaggio e post-produzione: Stefano Aria, Alessandro Aiello

Plagium 001

Plagiarismo intenzionale. Un esperimento di fuori-registro audio/video con scopo educativo

Per soli uomini

Invasione (per 2 o 3 giocatori)

1994, b/nero, 10'35

Ideazione e montaggio: Enrico Aresu, Alessandro Aiello

Camera: Alessandro Aiello

Sostegno tecnico: Christopher Reeves, Salvo Calì

Attori: Giuseppe Andolfo, Genevieve Pesenti, Max Trager, Agata Maugeri, Bia-

gio Guerrera, Daniela Orlando, Ibrahim N'Dyaje.

Colonna sonora: 2 versioni: Elio e Maurizio Martusciello, Fabio Costantino

Storia di un male immaginario collettivo. Cortometraggio "psicologico" da un esperimento di montaggio di soggetti.

La vita e le opere di Salvatore Azzeri

Super-8 e video (in lavorazione)

Da un progetto di Alessandro Aiello, Nicola Catalano e Renato Minei.

Documentario sullo scrittore Azzeri.

Ninni Bruschetta

Sopravvivere a questo momento di estrema difficoltà per la fruizione, la diffusione e la produzione dell'arte, questo è il fatto.

Per il resto è difficile parlare della propria esperienza senza tenere l'occhio puntato verso un futuro incerto. Quello che dovremmo fare è trarre giovamento da ciò che abbiamo fatto per capire a che cosa è servito e a cosa servirà.

Il video è stato orientato, da noi stessi autori, verso un obbiettivo confuso. Parlo ovviamente solo degli autori che, come me, lo hanno interpretato come anticamera del cinema, altro è poi la video arte che mi sembra aver raggiunto notevoli e meritati riconoscimenti.

Adesso le cose cambiano e rientrerà in campo un concetto che un tempo ci era caro ed un altro che, secondo me a torto, non ci è mai stato caro: l'underground da un lato e il mercato dall'altro. Il mezzo video ha una sua grammatica, prevede in sé un modello narrativo. La prima cosa da fare è comprendere le possibilità che il prodotto televisivo ci offre. Basti pensare a maestri del cinema, come Godard o Greenaway, che si sono cimentati con questo mezzo, mantenendo intatto il loro stile, ma cambiando (e mi ripeto!) la grammatica del racconto.

Ora credo che sia il momento di uscire dalla magra consolazione dell'arte elitaria. L'arte, per lo più, è sempre riservata ad un'élite, ma non è vero che è vera arte quanto più è elitaria.

I futuri prodotti video, quelli di domani e quelli del duemila, dovranno confrontarsi con un mercato immenso, che è quello televisivo. L'offerta del prodotto video comincerà ad entrare nelle case, si aprirà un vero mercato dell'arte, più o meno come quello che è sempre esistito per l'arte figurativa. È evidente che alcuni compreranno i "nipotini" dei naturalisti, altri, Dio li benedica, guarderanno con più gusto alle opere dei "figli" di Man Ray.

La nostra cultura sarà, mi auguro, un prodotto naturale di anni di ricerca e di sperimentazione. Adesso qualcosa l'avremo pure trovata! È vero quel che diceva Carlo Ludovico Ragghianti, che l'arte, al contrario della scienza, non si evolve, ma si trasforma. Io sono certo che siamo pronti a questa trasformazione, nel nostro campo. Abbiamo bisogno di prodotti competitivi, questo è certo. La qualità, cui abbiamo mirato attraverso la ricerca, deve dare i suoi frutti.

Ninni Bruschetta

Note biografiche

Ninni Bruschetta nato a Messina il 6 gennaio 1962

Sceneggiature cinematografiche

La gentilezza del tocco di Francesco Calogero (co-sceneggiatore F. Calogero). Prod. Arte e Spettacoli di Messina 1987. Premio Miglior Film Indipendente dell'anno Anteprima Bellaria 1988. Sacher d'oro per la migliore opera prima 1988. Visioni private di Bruschetta-Calogero-Ranvaud (co-sceneggiatori F. Calogero e D. Ranvaud). Prod. Nutrimenti Terrestri in collaborazione con RAI TRE. 1989. Nessuno di Francesco Calogero. Prod. Nutrimenti Terrestri 1992. Grolla d'Oro a Roberto De Francesco, come miglior attor giovane 1993.

Regie cinematografiche

Visioni private (co-regia F. Calogero e D. Ranvaud)

Interpretazioni cinematografiche

La gentilezza del tocco di F. Calogero, nel ruolo del Maestro 1987 Visioni private di Bruschetta-Calogero-Ranvaud, nel ruolo di Carlo 1990 Ladri del futuro di E. De Caro, nel ruolo dell'Attore 1990 Il trittico di Antonello di F. Crescimone, nel ruolo di Messina 1992

Libera di P. Corsicato, nel ruolo di Pistoletta 1993

Il giudice ragazzino di Alessandro Di Robilant, nel ruolo del giudice Di Salvo. Regie video

Syrma-traccia d'Antigone (co-regia F. Calogero) Prod. Arte e Spettacoli Messina. Riccione TTVV 1987.

Moti del cuore Prod. Nutrimenti Terrestri. Riccione TTVV 1988.

Italia '90 Lavori in corso (co-regia AAW) Prod. Minnie Ferrara & Co.Milano. Bergamo Film Meeting 1990.

School Prod. Liceo Scientifico "Seguenza" di Messina. Anteprima Bellaria 1990. Premio Speciale della giuria al Festival dei programmi didattici Videoland di Cesena - sezione fiction.

Finché il giorno verrà Prod. LAM Lega Antidroga Messinese. Messina 1992. Regie teatrali

Tre pezzi d'occasione di Samuel Beckett. (Messina 1983)

Bob Wilson e figli maltrattano i sordi di Ninni Bruschetta. (Messina 1984)

Lecture on nothing di John Cage. (Messina 1984)

Samule Beckett sul mare di Ninni Bruschetta. (Siracusa 1985)

Caramelle al fruttosio di N. Bruschetta (Barcelona - Tendencias 1985) Il silenzio delle cicale da Vivre sa vie di Jaen-Luc Godard (Messina 1986) L'incredibile incontro di N. Bruschetta e A. Caldarella. (Nizza Sicilia 1986) Antigone da sofocle. (Messina 1987)

Antigone come nonè di N. Bruschetta e A. Glessi (Narni 1987)

Il battello degli amanti di N. Bruschetta e F. Calogero. (Messina 1988)

Tre fogli bianchi di N. Bruschetta (Santarcangelo 1989)

Chi ci vuole morti? di N. Bruschetta. Prod. LAM e Facoltà di Magistero di Messina. (Messina 1992)

I carabinieri di Beniamino Joppolo. Prod. Nutrimenti Terrestri e Ente Teatro Vittorio Emanuele di Messina. 1993.

Altre attività

assistente alla regia di Elio De Capitani per *Le amare labrime di Pietra Von Kant* di R.W. Fassbinder, Prod. Teatro dell'Elfo, (Milano 1988)

aiuto regista di Mario Martone per I persiani di Eschilo. Prod. I.N.D.A. (Siracusa 1990)

co-sceneggiatore con F. Calogero e C. Marabello di *Lonesome*, video-trailer prodotto da Salsomaggiore Film Festival e RAITRE.

Schede dei video e dei film

Syrma traccia d'Antigone

1987

Regia: Ninni Bruschetta e Francesco Calogero

Interpreti: Laura De Domenico, Maurizio Puglisi, Andrea Bellantone

Direttore della fotografia: Corrado Bertoni

Musiche: Fabio Blandini

Interventi grafici: Aldo Di Domenico

Montaggio: Roberto Burchielli e Andrea Soldai

Consulenza artistica: Carlo Infante

Produzione: Nutrimenti Terrestri / Arte & Spettacoli s.r.l.

Syrma Antigone è una località situata nei pressi di Tebe; il suo nome, stando all'etimologia, dovrebbe significare «traccia di Antigone". Da questo indizio - la traccia lasciata sul terreno dal cadavere di Polinice mentre Antigone lo trascina faticosamente verso la sepoltura - nasce il video di Nutrimenti Terrestri, formazione teatrale guidata da Ninni Bruschetta. Moti del cuore 1988, 39'30"

sceneggiatura: Ninni Bruschetta, dalla pièce teatrale Il battello degli amanti di Ninni Bruschetta, Francesco Calogero, Carmelo Marabello

fotografia: Angelo Strano

fonico: Gigi Spedale (presa diretta)

montaggio: Giorgio Garini musica: Giovanni Renzo

interpreti: Francesca Tardella (Francesca), Maurizio Puglisi (Maurizio), Antonio

Caldarell (Antonio), Annibale Pavone, Laura Di Domenico.

Produzione: Nutrimenti Terrestri e Movietronies.

Il video, programmaticamente, non intende confrontarsi con il cinema né con il teatro, per non restarne sconfitto, ma si rivolge ad entrambi con l'umiltà di voler trascendere tutti e due i loro specifici. C'è piuttosto una ricerca del «punto di vista», che viaggia all'interno della costrizione dell'inquadratura, trasformando in una ricerca formale anche la trama. La narrazione, nel corso di Moti del cuore, diventa una sorta di «esperimento sentimentale». Una storia d'amore non può concedersi più di «uno sguardo distratto» sui mondi circostanti, aspira all'incompletezza e all'imperfezione, consapevole che «una cosa completa muore».

Visioni private

1989, 16mm, 110', colore

Sceneggiatura: Ninni Bruschetta, Francesco Calogero, Donald Ranvaud

Fotografia: Angelo Strano Musica: Giovanni Renzo Suono: Gigi Spedale Montaggio: Dovido Assign

Montaggio: Davide Azzigana

Interpreti e personaggi: Jessica Forde (Virgina De Winter), Patrick Bauchau (Boris Devereaux), Ninni Bruschetta (Carlo), Antonio Caldarella (Ettore), Antonio Alveario (Gianfranco), Donald Ranvaud (Donald), Maurizio Puglisi (Pino), Peter Berling (Petronious), Nathalie Roche (Nathalie), Tatti Sanguineti (Cordiè), Lella Costa (Annamaria), Giovanni Moschella (Piperni), Francesca Tardella (Simonetta), Maurizio Marchetti, Roberto De Francesco, Sandro Anastasi, Mario Venuti, Francesco Calogero e con la partecipazione straordinaria di Cyd Charisse, Mohammed Lakhdar Hamina, Chris Sievernich, Bob Swaim.

Produzione: Nutrimenti Terrestri (in collaborazione con RAI 3)

Una troupe sta girando un film tratto dal Faust di Goethe. Tra gli attori si chiacchiera del caso di Virginia De Winter, che ha lasciato il set per correre in Italia ad un festival cinematografico sulle tracce del losco produttore Petronious, che le ha promesso un ruolo importante. Al festival non tutte le cose vanno per il meglio. Il direttore è in crisi per i ritardi nell'organizzazione. Il suo assistente Gianfranco assume Carlo ed Ettore, camerieri in un bar, allettandoli con il miraggio del cinema. Il frenetico factotum Donald conduce le conferenze stampa e sconvolge l'ordine delle proiezioni alle quali assiste uno sparuto gruppo di critici. La situazione sembra precipitare quando Virginia scopre che la parte è andata ad un'altra, Petronius

viene trovato morto nella piscina e Boris, fidanzato di Virginia accorso in suo aiuto, sospetta che lei possa essere l'omicida. Anche il festival volge a termine. Tutti ritornano alle loro occupazioni abituali, salvo Ettore, deciso a partire per Parigi alla ricerca di Virginia di cui si è innamorato. Al tavolo di un bar, i critici discutono del prossimo festival, dei problemi di accredito e di possibili nuove avventure.

"Visioni private doveva essere un cortometraggio. Alle partecipazioni straordinarie di famosi attori presenti al Festival di Taormina del 1988 si affiancava una piccola ipotesi di narrazione. All'inizio si faceva la conta per chi dovesse chiedere il favore ai divi di turno. Poi quando l'operazione partì e i giornali ne scrissero, insospettabili personalità presenti al Festival si offesero perché non coinvolte nel progetto. Ci trovammo così tra le mani un cast da fare invidia a produzioni miliardarie, e per di più completamente gratuito. Prese quindi corpo l'idea di fare diventare il materiale girato un lungometraggio. Donald Ranvaud estorse giuramenti a tutti gli attori presenti nella prima parte affinché tornassero a completarlo, rinchiudendo per due settimane in casa sua Ninni Bruschetta e Francesco Calogero, tutti condannati a scrivere una sceneggiatura che completasse e giustificasse le scene già girate durante il Festival. Il film è finito. Speriamo che sia divertente e drammatico come la sua gestazione. Ma il vero successo è stato fare del cinema, divertirsi e crederci".

Ninni Bruschetta, Francesco Calogero, Donald Ranvaud

School

1990. U-Matic. 12'

Regia, fotografia: Ninni Bruschetta

Produzione: Liceo Scientifico G. Seguenza- Messina

Interpreti: gli alunni del Liceo Scientifico G. Seguenza di Messina

School è stato realizzato a conclusione di un seminario sull'interpretazione, tenuto dal regista tra gennaio e febbraio del 1990 presso il Liceo Scientifico Seguenza di Messina. Il testo sul quale si è svolto il lavoro è Atto senza parole di Samuel Beckett. Il punto di arrivo è la dimostrazione del potere di astrazione che l'interpretazione teatrale e successivamente quella cinematografica possono esplicare rispetto al testo originario, fino a trasformare il lavoro in testo originale: nel suo formarsi il prodotto tende infatti ad abbandonare completamente le indicazioni testuali ed a fare di loro una memoria culturale sempre più rarefatta.

"Il video é un'opera che potrebbe negare il suo supporto con il testo beckettiano, potrebbe solo citarlo. Per quanto mi riguarda invece ho voluto riportare questo riferimento perché credo che il senso di una messa in scena contemporanea sia contenuto proprio in questo rigore ed in questa libertà; nella volontà di imporsi un confine o una gabbia entro cui spaziare seguendo percorsi geometrici e coerenti. Mi viene in mente una frase di Keynes che sosteneva che l'economia è una scienza morale, perché è un modo di pensare secondo modelli organizzati. In questo senso credo si possa accettare la messa in scena di School ed il suo rapporto con Beckett, sia con il suo teatro che con il suo modo di fare televisione e cinema".

Ninni Bruschetta

Ciprì e Maresco di Bruno Roberti

Per voi Palermo è una terra di elezione o una terra di maledizione?

Per noi Palermo è insieme città eletta e città maledetta. L'una cosa richiama l'altra. Spiegare perché sia terra di maledizione è fin troppo ovvio, la cronaca è nota a tutti.

Negli anni Ottanta la nostra generazione ha vissuto a Palermo l'esplosione folle della violenza mafiosa.

Ma non c'è solo una maledizione legata alla violenza e al terrore, a Palermo c'è anche una maledizione atavica, metafisica legata alla gente, a una condizione che non è solo riconducibile al sociale. Sciascia, scrittore che non amiamo particolarmente, diceva però una cosa giusta: "Questa è una terra che non ha mai creduto alle idee, al pensiero, li ha sempre rifiutati, quasi fossero una maledizione. Non è mai stata in grado di investire nel futuro". Questo, si, lo viviamo come una maledizione. E' molto difficile, in questo senso, costruire. Ma è anche vero, e forse proprio anche per quello che si diceva, che Palermo è un osservatorio eccezionale, unico. Qui abbiamo la possibilità di vedere ciò che altrove non è possibile vedere. Da un punto di vista creativo Palermo offre uno scenario unico. Dove tutto è amplificato. Dal punto di vista estetico vedi delle contrapposizioni straordinarie, nel paesaggio, non solo fisico ma anche umano, vedi contraddizioni, caratteri, bizzarrie, follie. Vedi crudeltà, Palermo offre una sorta di anteprima del "Giudizio Universale".

Totò diceva: "Signori si nasce e io lo nacqui"; c'è contraddizione tra la vostra intransigenza aristocratica e la spinta, invece, a creare, a comunicare, a organizzare un' "area" di lavoro anche produttiva?

Totò diceva anche che il "Principe De Curtis" era un po' il magnaccia di "Totò", del comico. Se il principe avesse dovuto campare con le sue risorse sarebbe morto di fame.L'aristocratico aveva bisogno della spinta creativa del comico. Noi ci stiamo bene in questa contraddizione: non vogliamo lasciare questa città che è un osservatorio privilegiato, che ci stimola e arricchisce. D'altra parte però, dato che non si può vivere d'aria, la difficoltà consiste nel fatto che qui se hai voglia di essere autonomo e indipendente è quasi impossibile sopravvivere. A meno di scendere a patti con logiche di clan. Cosa che costituzionalmente, caratterialmente, prima ancora che moralmente, siamo incapaci di fare.

Allora abbiamo dovuto organizzare il nostro lavoro in modo che si potese gettare un ponte con le altre realtà geografiche. O con realtà istituzionali come la televisione. Ma anche qui il rapporto non è sempre facile.

Godard e Rossellini parlavano di "moralità" del punto di vista. Fino a che punto, nello scegliere un paesaggio e una inquadratura vi ponete una questione "morale"?

Non è che amiamo molto Rossellini, lo ammiriamo, si, ma il nostro grande amore semmai è De Sica. Forse perciò quando scegliamo un paesaggio non ci poniamo tanto una questione morale.

La scelta di una inquadratura è innanzitutto istintiva. Come in musica, c'è un sesto senso, se un accordo ti piace lo utilizzi se non ti piace lo scarti. La musica è una regione lontana dalle parole e dalla morale, i suoni messi insieme in un certo modo possono essere geniale o mediocri.

Perciò una inquadratura per noi è assoluta, o ci piace o non ci piace.

Nel rapporto con i vostri "personaggi" quanto siete sadici e quanto masochisti, quanto distaccati e quanto partecipi?

Sicuramente siamo sadici, siamo crudeli, nel nostro lavoro con i nostri pesonaggi. Il sadismo ha una ragion d'essere alla luce dei risultati che vogliamo ottenere.

Ma questa crudeltà la paghiamo a caro prezzo: nel quotidiano siamo costretti a gestire il rapporto con questi personaggi, a fare gli psicologi, a seguire le loro esigenze, ad averne "cura". Per cui da sadici diventiamo fortemente masochisti.

Lavorando con facce, con corpi, e non con attori professionisti, è necessario essere crudeli, per ottenere quello che vuoi.

Per esempio dobbiamo *caricare* un personaggio come Marcello, (che è quello muto) facendo sul set una sorta di analisi. Dobbiamo dirgli che è un fallito, che non avrà mai una donna. Allora otteniamo da lui quell'espressione depressa e svuotata, perché prende coscienza della sua condizione.

I nostri personaggi sono sculture e statue, ma noi li animiamo, con una specie di analisi che è anche un'autoanalisi, anche un processo di riconoscimento di noi in loro, un'empatia. Riusciamo ad essere distaccati e partecipi contemporaneamente. Siamo partecipi sul piano emotivo, per ottenere una certa atmosfera, siamo distaccati per mantenere, sul piano creativo, una distanza.

Fare cinema, Televisione, Video... c'è una indifferenza del mezzo e una "differenza" dell'immagine?

Ciò che conta per noi è l'essenza dell'immagine.

Che, se vuoi, è anche la sua "differenza". Sia il video, che la televisione, che il cinema, sono immagine. Ne nostro caso il mezzo è un aspetto secondario, una ulteriore differenza, ma ciò che ci interessa, soprattutto, è lavorare sull'immagine. E' vero che cerchiamo anche di sconvolgere una gerarchia: far capire che il video o la televisionel non sono meno "nobili"







1-2-3 Ciprì e Maresco, *Cinico Video*, 1989-92 Foto: Antonello Idini

o più limitati rispetto al cinema, proprio sul piano della composizione dell'immagine. Ci piace questa sfida, ottenere dei risultati sorprendenti con mezzi tradizionalmente più "poveri" del cinema. Quelli che mettono in cima a una scala di valori il "cinema", come Tornatore, poi ottengono una immagine che è spesso al di sotto della peggiore televisione.

Che rapporto c'è tra la "luce" di Palermo e la costanza del vostro bianconero?

Sicuramente la luce di Palermo è una luce diversa.

Se ne accorsero i grandi viaggiatori stranieri del XVIII secolo. Già Goethe sapeva che la luce di Palermo è magica.

Una luce metafisica, intensa. In primavera o in estate, nel primo pomeriggio, c'è una luce forte, che sembra incantare e cristallizzare tutto. La luce che per esempio gli impressionisti in musica o in pittura, da Monet a Debussy, hanno saputo restituire.

Una luce che suscita panico, solitudine, memoria. Il fascino di questa luce è straordinario. Quando lavoriamo ad esempio vicino al mare, e ci sono le nuvole, cogliendo il momento in cui la luce sta per scomparire, e basta appena per impressionare l'immagine, hai questa strana mistura, tra una luce che trapassa dall'alto e il riflesso in basso del mare.

L'utilizzo del bianco e nero ci permette di cogliere questa qualità luminosa, che poi si fonde con la nostra terra, proprio in senso materico (le rocce, le montagne) in una fusione drammatica, tragica e vitale.

Tra i vostri personaggi alcuni, ad esempio Marcello, sembrano comunicare una "tristezza" della carne, un dolore nel portare il peso del fardello corporale, altri, come Paviglianiti, sembrano invece beati nel loro corpo, delle sue funzini fisiologiche (mangiare, defecare, emettere peti). Voi da che parte state? Il vostro sguardo tende a disincarnare ciò che vedete, oppure ad esaltare la corporalità?

Certi film pornografici riescono a parlare dello spirito più che della carne, in modo straordinario.

Marcello sicuramente, tra i nostri personaggi, è quello che esprime di più ciò che tu chiami "tristezza della carne", o dolore universale. E quindi anche la voglia di "sollevarsi" di liberarsi della zavorra corpolare. Ma poi insieme è testimone tragico di questa corporalità. Quando Marcello, nell'inquadratura, è spettatore malinconico delle esibizioni di Paviglianiti (il personaggio orribilmente grasso) assiste invece a una corporalità beata, all'apoteosi della carne (i peti, i rutti, etc...). Sono entrambi necessari l'uno all'altro, danno una visione scettica e disperata e insieme agognante. Si vorrebbe credere in un Dio, volare: Marcello vorrebbe volare, ma non riesce a sollevarsi. Dall'altra parte nel godimento di Paviglianiti, c'è la smorfia tragica e disperata che esprime una rabbia camuffata da grottesco.

In questo dolore della carne c'è ironia, come nel godimento beato c'è uno sberleffo scettico, virile e doloroso.

Noi allora siamo proprio lì, su questa scena del disincanto. Divisi, ma anche uniti, tra le due visioni che si specchiano e hanno un senso complessivo.

Un aspetto importante del vostro lavoro, al di là della voce fuori campo, è l'uso dei suoni, delle pause di silenzio, e in alcuni casi di scelte musicali precise (soprattutto jazz), come lavorate su questo lato del "sonoro"?

Le pause sono musica. Utilizzate per esempio da musicisti geniali come Miles Davis, diventano arte musicale. Le nostre pause sono un mezzo, la musica di dentro, il sonoro interiore, la risonanza dell'anima. Lavoriamo scrupolosamente sul suolo e sul rumore, in montaggio, usiamo un brusio indistinto, un po' alla maniera di Tati. Per esempio aggiungiamo un sonoro inesistente, una musicalità amplificata, rumori che partono dal di dentro, sui paesaggi rurali o desolati in cui inseriamo i personaggi. L'uso musicale per noi poi è il jazz: quello di "Dixie", di New Orleans, di Armstrong, delle grandi cantanti jazz degli anni venti e trenta. Oppure, dove ci sembra opportuno, l'avanguardia jazz: musicisti come Mingus.

In questo senso, per quanto riguarda il sound jazzistico delle origini, facciamo un omaggio anche al mito del cinema americano classico che noi amiamo. In altri casi il jazz d'avanguardia ci sembra giusto per commentare quella "sofferenza della carne" di cui parlavamo. Ci sono poi delle analogie tra il jazz e il nostro lavoro. I tempi, i ritmi, le contaminazioni dei generi, le assimilazioni: nella natura stessa del jazz ritroviamo delle analogie con il processo del nostro lavoro.

Nel vostro lavoro ci sono almeno tre anime: una legata al vostro "bestiario" (i personaggi), un'altra più politica o "pamphletistica" (i lavori su Castagna, sui Ragazzi di Palermo, sulla Mafia), una terza totalmente astratta fatta di paesaggi, sperimentazioni su materiali preesistenti, insomma lavoro percettivo sull'immagine. Quale di queste tre anime vi stimola di più in questo momento?

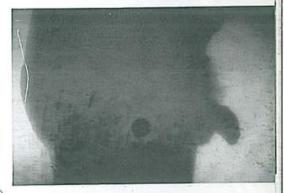
Sicuramente ci sono più anime nel nostro lavoro.

Quelle a cui siamo più legati sono senz'altro da un lato il "bestiario" come tu lo chiami, dei personaggi, e dall'altro l'astrazione dei paesaggi apocalittici. L'aspetto invece "politico" del nostro lavoro è più legato al contingente, alla commissione di alcuni programmi televisivi, come Avanzi. In quei casi la satira che si riferisce all'attualità si è rivelta anche profetica, ma comunque faceva più parte delle esigenze dei contenitori che di una nostra predilezione per il "politico". Ci siamo divertiti a farlo, e funziona quando si avvale degli altri aspetti, il paesaggio e i personaggi. L'aspetto che più ci stimola è forse il paeaggio come proiezione di uno stato interiore, insieme un teatro tragico e una galleria comica.

luce - B/N Impredictine







Fyvre

4-5-6 Ciprì e Maresco, *Cinico Video*, 1989-92 Foto: Antonello Idini

Ci sono anche due costanti nel vostro lavoro: una è la passione per la Televisione, l'altra quella

per il Cinema. Vi divertite a scardinare i generi televisivi (la pubblicità, la Tv del dolore etc...) e anche a citare, o mettere in scena cineasti che amate (Fuller, Scorsese, Kubrick, Ford...) che rapporto c'è tra le due passioni?

All'interno dei minuti di passaggio televisivo racchiudiamo le nostre impressioni e ossessioni. Sicuramente ci divertiamo a citare il cinema che amiamo. Ma riusciamo insieme a stabilire delle differenze, a inglobare la necessità di una scelta che ci obbliga a condensare, a concentrare, in una immagine ciò che potremmo ampliare se domani ci fosse data la possibilità di fare cinema. D'altra parte la televisione ci offre la possibilità di essere dei guastatori, di sfidare il pubblico. Una volta Ghezzi ci ha riferito un parere di Moretti nei nostri confronti, e cioè il fatto che noi siamo sempre sul filo del rasoio. Noi predilegiamo questo rischiare mettendo in scena il lato estremo delle cose, e quindi sovvertendo anche la televisione, anzi immettendo nel "basso" del comico le citazioni "alte", musicali o visive. La passione per la TV allora è data dall'immediatezza, dalla possibilità di verificare subito il risultato di quello che facciamo.

Nei corti, nei video, nei piccoli film che facciamo, mettiamo un altro aspetto di noi, quello più riflessivo e meno impaziente, un lavoro meno ansioso e più assorto.

Ma comunque tutto si fa con l'immagine. La nostra passione quindi è l'immagine, dovunque la si possa far passare.

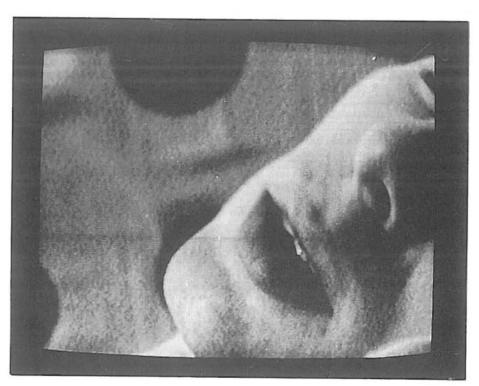
Palermo, maggio 1994

Per quanto riguarda note biografiche, videografia e bibliografia si rimanda a *Vedute*, a cura di Valentina Valentini, Catalogo della VII Rassegna del Video d'Autore, Sellerio Editore, Palermo 1992

Salvo Cuccia

Ho iniziato ad occuparmi di video come promotore, con l'organizzazione di alcune rassegne di videoarte a Palermo. In precedenza avevo assistito a vari festival italiani e stranieri ed ero rimasto colpito dalla "leggerezza" new dada del grande artista apolide Nam June Paik. Fu la sua opera, così come vari aspetti della cultura del corpo e del tempo, sebbene molto differenti tra loro, presenti nelle opere di Bill Viola, Marina Abramovic e Marie-Jo La Fontaine, che mi diedero una spinta per cominciare a "giocare" col mezzo elettronico, ben distinguendolo intenzionalmente dalla possibilità di fare cinema. Molti giovani ancora oggi in Italia continuano a non fare differenza sui mezzi e sui linguaggi da adoperare, intendendo il video come possibilità di fare cinema con pochi soldi. Può sembrare banale affermarlo nel 1994, ma proviamo a fare un giro nei festival italiani che si occupano di video e constateremo che accanto ad una minima parte di lavori che hanno una radice video o quantomeno televisiva, viene presentato un buon numero di opere di fatto cinematografiche seppure realizzate in elettronica.

Questo comunque è solo un problema di partenza, in quanto proprio negli ultimi anni as-



mulpunse



1 Salvo Cuccia 2 Salvo Cuccia, *Evidènce de Dionysos*, 1993



sistiamo ad una profonda interazione tra le arti, che sarà acuita dalle possibilità offerte dalla tecnologia virtuale. A tal proposito sono stato invitato agli inizi di marzo a *Mutations de l'Image*, una manifestazione che si è svolta alla Videotheque de Paris, le cui tematiche erano rivolte ai possibili sviluppi e ai campi d'applicazione della realtà virtuale, nonché alle possibilità creative offerte dai nuovi mezzi. Io credo che molto abbia già contribuito in questa direzione la videoarte con le possibilità di "immersione" nell'opera e con il carattere interattivo insito in molte videoambientazioni.

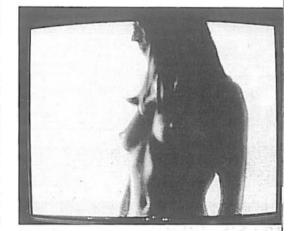
Ho cominciato da poco tempo a lavorare con autori di musica contemporanea e musica di improvvisazione e questo ha portato la mia ricerca verso una possibile rappresentazione dell'uomo, della vita e il racconto dell'esperienza sensoriale. Su questa linea si è innestato un progetto: Dance of the Invisibles, in cui il ritrovamento di code di pellicola nelle cabine di proiezione, una sorta di microarcheologia del cinema, mi ha portato ad un uso della pellicola lacerata dal tempo come una seconda pelle. Diceva Hitch "amo il cinema ma ancora di più la pellicola" e per me, che sono nato e cresciuto nel cinema di mio nonno, in provincia, la pellicola rappresentava già allora cibo, ma anche piacere tattile. Dopo Duo with Peter Kowald è iniziata una fase di riflessione- sugli sviluppi di questa ricerca. Ho definito questo lavoro un "antivideoclip", nel quale la videocamera viene usata come un altro strumento musicale, anche se è la musica dell'occhio ad esprimersi. Quello che vedi nel video è ciò che io ho intuito in tempo reale nel mio rapporto con Kowald e il contrabbasso, e che ho amplificato nella post-produzione, realizzata in maniera quasi invisibile.

In un brano di improvvisazione la continuità dell'immagine e del suono possono essere messe in relazione con la continuità della vita stessa, "fino all'ultimo respiro", come nel caso ad esempio del respiro circolare di un sassofonista che, visto attraverso l'occhio elettronico, può sintetizzare in tempo reale l'arco vitale di un uomo, il suo respiro, il battito cardiaco, la velocità con cui il sangue percorre il corpo, ma anche ciò che fa parte del sentire dentro e attorno, e che, attraverso innumerevoli variazioni, perviene comunque ad un'interruzione. Lo stesso vale per l'esecuzione che si può interrompere per un guasto tecnico dello strumento, l'esaurimento momentaneo della vena interpretativa o, ancor più, delle energie, per compimento del brano e per la videocamera, fortuito black out o fine nastro. C'è inoltre una mia ricerca dell'immagine corrispondente a quella della mia mente, nel momento in cui la intuisco. In questi anni ho cercato di escludere il superfluo dall'inquadratura e vorrei citare Calvino che, parlando dell'esattezza, cita Leopardi: "...la luce del sole o della luna, veduta in luogo dov'essi non si vedano e non si scopra la sorgente della luce; il riflesso di detta luce, e i vari effetti materiali che ne derivano; il penetrare di detta luce in luoghi dov'ella divenga incerta e impedita e non bene si distingua... A questo piacere contribuisce la varietà, l'incertezza, il non veder tutto e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione riguardo a ciò che non si vede."

La ricerca verso cui procedo intende mettere in relazione l'esprimersi in "tempo reale", proprio del video, con una sorta di *fiction*, ma una *fiction* molto particolare necessariamente invisibile, rispetto ai canoni del cinema. Ho già nel cassetto alcuni progetti di videoambientazioni porterebbero ad uno sviluppo delle linee di ricerca verso cui sono orientato, ma è molto difficile trovare una produzione.

Nel 1993 ho realizzato con Federico Incardona, autore di musica contemporanea, *Obelisque. Una deposizione per immagini ed ensemble*, videoinstallazione in memoria di Ciajkovskij e unica possibilità ad oggi, per me, di lavorare in questo ambito. È estremamente difficoltoso in Italia individuare dei punti di riferimento. Chi può essere interessato a produrre lavori di questo tipo? L'assenza di una politica culturale ci allontana sempre di più dai paesi del nord Europa, dove la presenza dei musei, di mediateche, di scuole specialistiche e di una certa apertura nei confronti dei nuovi media e della sperimentazione, danno molte più possibilità e spazi.

Lo scorso anno ho partecipato come aiuto regista al film siciliano di Raoul Ruiz *Il viag*gio clandestino - Vite di santi e di peccatori. La sua grande lezione è che è possibile fare un film, utilizzando quello che hai a disposizione, volgendo a tuo vantaggio anche quel-







3 Salvo Cuccia, *Shiki*, 1993 4 Salvo Cuccia, *Immaterial Love*, 1993 5-6 Salvo Cuccia, *Duo with Peter Kowald*, 1993

lo che non hai. Da questa esperienza è nato anche un video sul film, che ho realizzato insieme a Gaspare Pasciuta. Abbiamo trascorso due settimane immersi nella lavorazione di un film che veniva scritto di pari passo dall'autore. Un film fatto con 15 milioni, il cui budget era, come si divertiva a dire Ruiz, di un miliardo allegorico. Nessuno sapeva cosa sarebbe accaduto o ciò che il film sarebbe poi divenuto nel progetto dell'autore: dunque un viaggio clandestino anche per gli attori e la troupe. "In Italia c'è oggi un ritorno dello gnosticismo": è un'affermazione di Raoul Ruiz. Il nascondimento, tema gnostico e struttura portante del film, diventa testimonianza/occultamento del suo farsi e "giocata anomala" come un not-making.

In questo momento sto anche lavorando ad alcuni nuovi lavori che, come nel caso di Raoul not making, sono senza budget. Naturalmente è possibile lavorare senza soldi o quasi solo se c'è un numero di persone, di professionisti e tecnici, di attori disposti a collaborare e di società che mettono a disposizione mezzi e post-produzione. A Palermo oggi non è impossibile "lavorare" col video, forse perché non ci si arrende. Come ho scritto recentemente in un dialogo tra due personaggi immaginari di un mio lavoro, la città ha molte entrate ma non sono state previste le vie d'uscita. Le arti invece possono sorvolarla ad alta quota, nel segno della "leggerezza".

La circuitazione dei miei lavori è quasi esclusivamente festivaliera. Alcuni video sono passati su RAI SAT nel 1992: *Così il poeta muore, Sguardi sul futuro dall'interno dell'isola* e *Antichi cortili. Toccare* fa parte del progetto *Sensi unici* prodotto da Scottish TV e Anonimi e Indipendenti.

Shiki ha partecipato al Riccione TTVV del 1993 e a *Mutations de l'image* alla Videotheque de Paris nel 1994, *Duo with Peter Kowald* a Torino Cinema Giovani nel 1993, *Dance of the Invisibles* al Fringe film festival di Edimburgo nel '93. Alcunl dei miei video sono passati a Monitor 94 in Svezia e a video Joven Sevilla.

Salvo Cuccia

Note biografiche

Ho iniziato ad occupami dal 1977 di organizzazione di rassegne cinematografiche, nell'ambito dell'attività del cinema Cuccia in provincia di Palermo, aperto dal nonno paterno all'inizio degli anni '50, che comprendeva anche la programmazione estiva nelle piazze dei comuni siciliani con il "cinemobile".

Nel biennio 1984-85 ho frequentato un corso regionale per operatori del linguaggio audiovisivo.

Nel 1984 ho fondato insieme a Fabio Oliva, Gaspare Pasciuta e Domenico Franzone l'associazione culturale Arte Visiva Elettronica, con la quale mi sono occupato della promozione e della diffusione della produzione indipendente e della videoarte, proponendo diverse rassegne a Palermo:

Video Performing Arts 1984, Video/TV 1985, Personale di Bob Wilson 1986, Invideo Palermo 1988/89, due edizioni, The Elusive Sign 1989, in collaborazione con il British Council di Roma.

Nel 1987 ho fondato Ayalon, una cooperativa di produzione video. Attualmente lavoro presso la Filmoteca del Centro Regionale per l'Inventario, la Catalogazione e la Documentazione (Regione Siciliana).

Videografia

Come autore ho realizzato i video: Il Baglio, 1986 18'U-Matic Video messaggio, 1988, 4' U-Matic Così il poeta muore*, 1989, 10'30"1" Antichi cortili* 1990, 10'20", Betacam Dal restauro 1990, 6'40", Betacam Sei tavole illustrate 1990, 12'20", Betacam Monte di Pietà 1991, 12'30", BVU 40° all'ombra 1991, 4'20", BVU Giulio X 1991, 3'10", BVU Ritmi & Orishas 1992, 27', Betacam Notturno 1992, 12', Betacam Sguardi sul futuro dall'interno dell'isola* 1992, 12', BVU Ad libitum 1992, 3', BVU Syrena 1992, 7'20", BVU Obélysque 1993, Betacam Shiki 1993, 17', Betacam Duo with Peter Kowald 1993, 12'30", Betacam Duo with Gianni Gebbia 1993, 13'50", Betacam Sex without me 1993, 1'35", Betacam Evidence de Dionysos 1993, 13', Betacam Immaterial love 1993, 1'50", Betacam Menstrual groove 1993, 7', Betacam Toccare 1993, 4'30", BVU Episodio da Sensi unici per Scottish TV e Channel 4 Sul restauro dei libri antichi 1993, 20', BVU

Come producer ho realizzato i video:

Il portafogli ritrovato di Gaspare Pasciuta, 1988, 10', U-Matic

Marcel di Sheila Concari 1991, 18', BVU

Il demone e la sfinge di Fabrice de Nola 1991, 3'10", Betacam

Magdalene di Cinzia Fasino 1993, 12', Betacam

Come aiuto alla regia cinematografica:

Il viaggio clandestino, Vite di santi e peccatori di Raoul Ruiz, 1h30', 16mm film

* Passaggi televisivi su RAI SAT

Schede dei video

Shiki

1993, 17', Betacam

di Salvo Cuccia da un'idea di Tadashi Endo.

Performance di Tadashi Endo (danza butoh), Peter Kowald (contrabbasso), Gianni Gebbia (sassofoni,clarinetto, strumenti vari).

Produzione: Avalon - Edit - Beta View

Fotografia: Massimiliano Trevis, Salvo Cuccia. Suono: Fabrizio Trevis.

Montaggio: Gino Garpino, Massimiliano Trevis.

Shiki è il tempo di inizio, ma anche morte, stagioni, celebrazione, coraggio. La danza, la musica e la videocamera danno luogo ad una cosmogonia che si trasforma in un intero ciclo vitale: la natura offre le condizioni, ma è l'incontro tra gli uomini che decide il futuro. Scandito in tre parti (Tuono, Metamorfosi, Acqua) come la performance ideata da Tadashi Endo, il video, attraverso un montaggio "circolare", ripercorre con un linguaggio elettronico i grandi interrogativi della moderna danza butoh.

Duo with Peter Kowakd 1993, 12'30", colore - b/n Produzione: Avalon Fotografia: Salvo Cuccia.

Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso

Il primo "anti video clip" di una serie dal titolo Duos. È il tentativo di un avvicinamento tra sensi: la vista e l'udito, in cui lo sguardo diviene parte,attiva e performativa, dell'esecuzione musicale. Un'improvvisazione per contrabbasso e videocamera

Duo with Gianni Gebbia 1993, Betacam, 13'50" Produzione: Avalon Fotografia: Salvo Cuccia

Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso

Un'improvvisazione per sax e videocamera della serie Duos.

Dance of the Invisibles

Dance of the Invisibles è un progetto che, partendo da una sorta di ricerca archeo-

logica nelle cabine di proiezione delle sale cinematografiche, intende ricollegarsi in senso mentale e del tutto personale, non filologico, alle arti, al cinema e ai media del Novecento. Esso nasce anche come possibilità di raccordo ideale con le nuove forme espressive che fanno uso dell'interattività e della realtà virtuale. Il lavoro è iniziato con il recupero delle parti "invisibili" del film, quelle che gli consentono di poter essere proiettato per intero (start, tempi di avvicinamento, fine rullo e "code"), per continuare col recupero di parti anche molto brevi, composte da pochi fotogrammi, rimaste nella polvere e dimenticate, che hanno avuto una vita consumata lungo i percorsi e gli ingranaggi del proiettore, che nel loro riutilizzo mostrano i segni dell'esperienza e del tempo trascorso, come accade anche per la pelle umana. I primi quattro capitoli riguardano il corpo, che ha rappresentato uno dei temi fondamentali delle arti performative e plastiche del nostro secolo, nonché del cinema e ultimo in ordine temporale anche del video.

Chapter I. Sex Without Me.

Produzione: Avalon Betacam, 1993, 1'30" Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso.

Realizzato interamente con immagini da pornofilm e montato sul brano sonoro "Love I" di John Oswald. Le immagini sono montate quasi esclusivamente sulle pause del sonoro.

Chapter II. Evidênce de Dionysos

Produzione: Avalon Betacam, 1993, 12'30"

Con: Fabrizio Gangi, David Menni.

Fotografia: Salvo Cuccia.

Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso.

Un ragazzo si masturba e un altro suona un tamburo.

Un'esplorazione ravvicinata sui corpi e sulla materia muscolare. Intimo il rapporto tra la pelle e il tamburo, in una microperformance nata da un'idea del compositore Federico Incardona.

Chapter III. Immateral Love

Produzione Avalon-Edit, Betacam 1993, 1'50"

Fotografia: Salvo Cuccia.

Musica: Lesli Dalaba.

Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso, Antonio Messina, Gino Garpino.

Un esempio di rappresentazione di danza indotta dal mezzo elettronico. In esso è lo sguardo, aiutato dal montaggio elettronico a far "danzare" un corpo su un brano musicale. Un gioco di avvicinamenti tra due corpi di cui uno in soggettiva, alla ricerca di un possibile contatto.

Chapter IV. Menstrual Groove.

1993, Betacam, 6'30"

Produzione: Avalon

Montaggio: Salvo Cuccia, Ivan Monterosso

Effetti speciali: Alessio Di Marco

Musiche: Peter Kowald, Gianni Gebbia, John Oswald, Miriam Palma

Un omaggio al corpo attraverso un omaggio alle attrici porno. Un palinsesto scandito da necessarie interruzioni tecniche, la cui durata potrebbe essere infinita. Le musiche sono di Peter Kowald, Gianni Gebbia (che ha appositamente composto Porno piece I), John Oswald. Nella parte finale un prezioso intervento vocale di

Miriam Palma che scandisce un frammento dal Cantico dei Cantici.

Obélisque

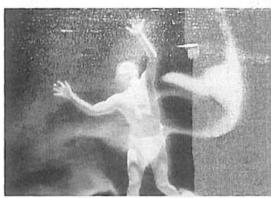
1993, videoinstallazione

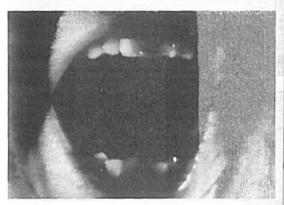
"Un' «opera videomusicale» piuttosto che una «videoinstallazione» come ha suggerito Sylvano Bussotti in un incontro con il pubblico dopo l'anteprima di martedi scorso? Forse. Ma al di la delle definizioni (suggestiva quella del sottotitolo: Deposizione per immagini e ensemble), questo Obélisque di Cuccia-Incardona (che si inscrive tra le iniziative per il centenario della morte di Ciajkovskij curate da Piero Violante) é indubbiamente un lavoro di straordinaria sintonia (emotiva e linguistica tra la scrittura musicale di Incardona (il Cantico di ragazzi) che rielabora l'op. 54 n. 16 di Ciajkovskij: un'anomala canzoncina infantile in la minore, trasformata in un malinconico compianto per sei strumenti) e la (partitura d'immagini di Cuccia articolata su cinque monitor disposti uno sull'altro, e tre piste video simultanee di 20 minuti.

È una casta e vibrante scomposizione e riarticolazione del corpi di quattro giovani nudi, lavorata sulle microfisionomie e sulla plasticità dei dettagli sulla grana della pelle e sui volumi di torsi e nuche, a volte statuari ma non estetizzanti: giocata sulla moltiplicazione e sui ribaltamenti delle inquadrature, e sugli scarti minimi di riprese quasi identiche: e infine plasmata sulle seduzioni del pieno-vuoto, scandita dal respiro quasi fisiologico degli attacchi, delle entrate delle immagini, delle specularità e dei rimandi da uno schermo all'altro. Referenti figurativi? Canova (soprattutto) per i quattro schermi in bianco e nero e Caravaggio per le immagini a colori che genera il monitor terminale di questa stele elettronica: che - come dicono gli autori - intende rendere giustizia alla vita privata sussurrata del compositore russo, non sussurandola più.'

Alessandro Rais, La Sicilia, 26 marzo 1993



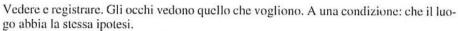






Umberto De Paola

...è possibile solo tornare dove non si è mai stati Heidegger



Gli occhi sono la prima macchina da presa diceva Sternberg. E non è detto che raccontino qualcosa di più di quello che vedono.

Ma ciò che vediamo è più di quello che inizialmente ci sembra di vedere, è un raggio di visione supplementare. Quando un'immagine si cristallizza dinanzi ai miei occhi mi pare che abbia un'altra vita, che palpiti di una seconda, di una terza esistenza, sottintese. Un'immagine è quello che vedo e sempre qualcos'altro. La stessa immagine si moltiplica ai nostri occhi a seconda di come la guardiamo.

Sto pensando in questi giorni ad alcune storie raccontate dalla stessa immagine. Perché il luogo quando si offre alla registrazione trasmette al nastro magnetico questo mistero recondito.

E per ogni visione le storie aumentano, si frammentano per un gioco a perdersi. Un miraggio che si fa mille volte visione.

Sento il paesaggio, lo interpreto con quello che ne percepisco, luce, colore, vento, nuvole in questo viaggio dei tempi frazionati, che è la nostra memoria.

E queste visioni giocano con il tempo. Sono esperienza pura.

Talvolta mi sembra che ciò che guardo parli, abbia un suo rumore, una sua storia offerta alle ingiurie del tempo. Uno spazio succube che rendendo infinite le storie in esso contenute si consegna alla memoria.

Quando riprendo vorrei riuscire a dilatare lo spazio oltre il campo inquadrato riuscire a ampliare ciò che vedo. Esporre questo spazio ai travagli del tempo, alle sue offese generose. Perché nell'atto stesso di riprendere, il tempo si ferma, lo spazio esplode come presenza assoluta, proponendo un'altra verità ancora: la lotta di ciò che resta fuori dall'inquadratura, ciò che non è visto e che comunque contribuisce all esserci di quella immagine là, quella che sarà estratta dal bisturi dell'inquadratura. Una sorta di set che soccombe ogni volta che muore. Le immagini riprese vivono di questa perdita necessaria, di questa cesura del visibile. Compio una lacerazione. Ogni volta per sopravvivere. E ogni immagine che vedo riprodotta, per me è anche quello strappo, quella faglia di desiderio, poter inglobare il tutto. Nella durata dell'evento riprodotto. Eppure quando i mici occhi hanno scelto quella partizione è perché questo frammento, scheggia impazzita, condensava la qualità del momento.

Vedo, rivedo, ancora, di nuovo. Comincio a vedere tracce, percorsi già segnati, visionario. E vedo ancora, più volte. Per capire che quella ferita imposta al paesaggio è la dinamica di un altro racconto del visibile. Mille e una visioni.

È un'immagine che, fissata in quell'attimo temporale, si sviluppa indipendente dal tempo, storia di se stessa. La vedo ed è ancora dell'altro. L'essere venuta meno ad una promessa. Di ritornare.

Le immagini non narrano niente. Nemmeno noi narriamo le nostre storie. Proviamo a narrare le storie di ciò che vediamo, proviamo ad articolare una frase di immagini.

Le immagini sono quello che vediamo e basta, non significano mai niente, sono quelle. Ma il vizio di vederle per la prima volta, di sceglierle, di eleggerle privilegio della visione, è scoprirne una storia. Quella di raccontarmi in qualche maniera. Lì in quel luogo, senza altro scopo.

Per questo mi piace girare in video, perché mi permette di non cercare immediatamente una storia, da cui partire, per poi narrarla, che non vuol dire non avere un progetto. Mi piace registrare, e registrare. Purtroppo delle immagini tante volte non sai che fartene, e pensi che sarebbe meglio avere qualcosa di preciso.

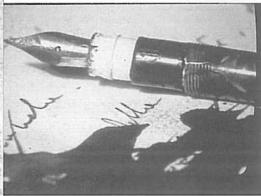
Eppure quelle immagini sono la storia della mia vita, i miei desideri, non raccontati, semplicemente visti.

Molte volte non ho la telecamera. I miei occhi cercano di sostituirla, di fermare nel mio pensiero certe immagini. Che lentamente si perdono, si sciolgono al tempo. Mi resterà soltanto il potere di evocarle, di passaggio. Un odore, o ancora un fenomeno atmosferico. E tante altre volte il trucco sta nel ricostruirle, e, mediando per le vie del falso, nel provare a ritrovarle.

Mentre riprendo nel campo visivo avviene qualcosa che, per la nostra ossessione a trovare sempre storie, sembra racchiudere il senso di quell'immagine. Come se l'immagine comunicasse una storia esemplare da ricordare, come se fosse un terreno colmo di storie che essa stessa può provare a narrare servendosi del mezzo elettronico. Ma forse quello che vediamo non è che un evento, una foglia cadere, un battito di ciglia socchiudersi, ma nient'altro. Evento irripetibile che va fissato, osservato, goduto, attimo della visione, come se fosse un'altra immagine, frazione di quella più grande che la contiene, l'inquadratura. Un'immagine bucata, attraversata da un'altra immagine, questo mi pare di









1-2-3-4 Umberto De Paola, *O caminho do de-sassossego*, 1993 5 Umberto De Paola

vedere. Un miraggio filtrato che attraversa l'immagine, no, non la buca, semmai la congela. Si sovrimprime per effetto di freezer. Schermo.

E torno sui luoghi che m'hanno accompagnato in queste storie, e mi ritrovo in altri luoghi a vedere altre storie. Il tempo ha introdotto la precarietà delle cose, l'inconsistenza a resistere. Il mutamento.

Là non è possibile trovare altro che una nuova visione, e quindi un nuovo modo di guardare.

Ritornare sui luoghi che non conosci più, perché sono ciò che non è più.

I luoghi si fanno reperto, consegnati all'indissolubilità della storia. È come tali si offrono a ripercorsi. Il ritorno è così un intento. È la sfida a ritrovare quelle visioni future che altrimenti potevano andare perdute. È ciò che non è stato, essendoci, e che poi nel ritorno sarà.

E ritornare sui luoghi di visioni, già compiute è darsi all'offerta di questa impossibilità, che il luogo abbia subito altre mutazioni. A registrarle, a definirle, perplessi. Il ritorno si fa falso proprio per questa vocazione del luogo al mutamento.

Una scommessa all'infinito succedersi, all'eterno ritorno, ai cicli, alla meccanica della ripetizione. Meccanica colma del desiderio di reperire altre modificazioni, visibili, o non ancora tali.

Il gioco diventa la chiamata in presenza, evocativa, dei corpi testimoni della trasformazione. Corpi di set, del mio stesso essere set, corpo d'autore, con gli altri. Il corpo reperisce le tracce di un passaggio, e di un ritorno. La mutazione stessa del mio corpo, del mio essere presente nella dilatazione del tempo offerta dalla riproduzione e dalla contingenzialità effimera del set. La mia presenza come scelta originaria di lacerazione dell'immagine registrata dal resto.

Corpi su corpi che s'innestano nel paesaggio. Che si fondano sul paesaggio. Corpi di uomini che costellano queste immagini, le popolano come silenzi offerti alla sofferenza, sorrisi ricordati, fissati per sempre. O soltanto, cercato, un afflato fuori campo.

Registrare per un archivio infinito. Con la forza di saper perdere tutto, d'un tratto, per ricominciare dalle stesse immagini, privilegiate, e già repertorio infinito.

Gli uomini attraversano queste immagini come suonatori ipnotizzati e traditi dalla flagranza del corpo. Limine che li separa dal paesaggio. Loro che pure sono paesaggio. Bocca, naso, guance, fronte, occhi.

Mi sono fermato molte volte a guardare passare la gente, gli uomini, le donne, pensando a quante storie si avvicinano alla mia vita. Quante vite possono popolare il mondo. Sono storie cieche fatte di sguardi, sempre.

Umberto De Paola



67

Note biografiche

Sono nato il 19 maggio 1964. Sono laureato in filosofia. Dal 1990 insegno Storia dello Spettacolo presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo.

Ho cominciato ad interessarmi di *visioni* con Michele Mancini che negli anni '80 dirigeva il laboratorio cinematografico dell'università di Palermo. Vigo, la nouvelle vague, l'animazione di McLaren, i primi riferimenti. Poi il salto con Mancini nel 1985 a Roma per un progetto multimediale dedicato a Michelangelo Antonioni. Sono tornato a Palermo, e ho cominciato a provare i primi video. Con un intento documentaristico iniziale. Documentari *falsi*, comunque.

Poi le installazioni. Ad Acitrezza per *La terra trema* di Visconti, con Corsetti per un progetto barocco sul set mitico di Gongora. Anche un esperimento scenico, *Harena bibula*, un pò troppo sofferto.

Nel 1990 ho incontrato Franco Scaldati (è l'anno della messa in scena de Il Pozzo dei Pazzi e del cortometraggio omonimo realizzato da Raul Ruiz). Con Scaldati ho fatto Angeli, questa volta come attore.

Ancora un'installazione. È *Visioni* che mi offre la possibilità di verificare alcune

Nel 1991 il Festival di Segesta mi ha permesso di realizzare un frammento video dedicato alla realizzazione dell'Antigone di J.M.Straub e D.Huillet.

Per la Rai ho diretto un programma in due puntate sui set cinematografici siciliani, confrontandomi con un altro modo di produzione, e con i suoi tempi.

L'incontro e la felice collaborazione, che prosegue tuttora, con Gianfranco Anzalone, Poi Lisbona con Fernando Pessoa, la Spagna con mia moglie.

Quest'anno, con *Quadri*, ho ripreso alcune suggestioni iniziali. Di questi giorni *Il marinaio* e *Agamennone*, due video ideati con Anzalone, lavorando sulla voce e sulla parola non detta.

Videografia

Falsi ritorni, 1987, lh 10°, 3/4 L.B. regia: Umberto De Paola

cura: Michele Mancini, Renato Tomasino edizione: Valentina Alabiso, Cristina Cristini

montaggio: Pino Dispenza produzione: Zattera di Babele

È un video-documentario che percorre il mito omerico per le coste della Sicilia occidentale. Archeologia di un set, immaginario.

Dubbio sull'ordine naturale, 1988, 1°, VHS Torna, Biagio cane, 1988, 5°, VHS

29/03/88 per ritornare ancora, 1988, 30", VHS

Trent'anni dopo, 1988, I', VHS

Si tratta di quattro video realizzati come riflessione semplice, un po' distratta sulle possibilità di osservazione del video. Sono registrazioni della realtà privilegiata. Niente di più. Adesso comincio a intravvederne gli sviluppi.

Favola di Polifemo e Galatea (video-installazione), 1989, 38', 3/4 L.B. regia: Umberto De Paola

interprete: Giorgio Barberio Corsetti

musica: Lelio Giannetto montaggio: Mario Liga

produzione: Università di Palermo - Centro Teatro Ateneo di Roma

È un video progettato totalmente per una visione su tre file di monitor, in prospettiva sfalsata. Sulla lettura di Giorgio Barberio Corsetti ho provato a ripercorrere archeologicamente i luoghi mitici della fabula gongorina. Perché un luogo forse è la sua parola narrata.

Videoappunti. Intervista a 'Ntoni de "La terra trema", 1989, 15', 3/4" L.B. Un'intervista. Ma chi risponde è Nino Arcidiacono, 'Ntoni de La terra trema di Luchino Visconti. Il suo è uno strano destino, che ha ripercorso metaforicamente le vicende della fiction nella sua vita reale. Il film come ferita.

Ricordi, 1989, 4', 3/4" L.B.

La terra trema, ancora una volta. Un album di fotografie fra fiction, set, vita reale. Per non dimenticare, per consegnare alla memoria i nomi di una storia.

Harena bibula (video-spettacolo), 1989, 40', 3/4 L.B.

regia: Umberto De Paola

interpreti: Elina Lo Voi, Veronica Pecoraino, Franco Scaldati

musica: Lelio Giannetto montaggio: Peppe Puntarello

produzione: Premio Mondello per il teatro

Sulla scena sei monitor. Su ognuno la presenza tutta corporea, flagrante, esibita di due donne. La loro voce è reperto disselpolto. Le donne si parlano, si osservano, a testimoniare la propria sparizione. Fuori campo la voce di Scaldati commenta le azioni dette e non realizzate. Le donne sono pure in scena a fissare per gesti la loro parola riprodotta.

Il luogo giusto, 1989, 2'30", 3/4 L.B. da Super8

29/03/88, un anno dopo. Ancora un ritorno. D'amore.

Irlanda, Egitto, Olanda, 1990, 12', Betacam

regia: Umberto De Paola voce: Loredana Bona montaggio: Pino Gargano produzione: RAITRE

Si tratta di un montaggio di materiali di repertorio della RAI prodotti in occasione dei mondiali di calcio Italia 1990.

Istánbul: appunti di viaggio, 1990, 15', VHS

Un viaggio. Eis ten polin. Alla Città. Is-tàn-bul Una voce ad un passo dal baratro, un azzeramento della visione.

Visioni (videoinstallazione), 1990, 40°,3/4 L.B.

Video-installazione per 32 monitor nella chiesa barocca di Santa Maria in Valverde di Palermo. Performance recitanti sui testi evangelici.

regia: Umberto De Paola

interpreti: Ester Cucinotti, Maria Cucinotti musica: Weihnachtsoratorium di J.S. Bach

montaggio: Mario Liga

ricerche: Giampaolo Montesanto, Roberta Matracia

produzione: Università di Palermo

Quattro piramidi di monitor poste sulle cappelle speculari della chiesa e una stele dietro l'altare, per tre programmi video sincronizzati sul tema della Natività nelle arti figurative dal Trecento al Seicento. I monitor vetrate policrome articolate in altro artificio per narrare questa storia elettronica, hanno esibito gli elementi di un catalogo privilegiato. Secondo categorie elaborate (mani, ali, corpi celesti, superfici, ecc.) le immagini si sono succedute per un gioco di alternanze, slittamenti, profanazioni fra immagini originali, dettagli, traiettorie, evidenziazioni.

Viaggio a Itaca, 1991, 25',3/4 L.B. e VHS corealizzazione con Michele Mancini, Gianfranco Anzalone

Riprendendo l'esperienza di alcuni *falsi ritorni* realizzati da Mancini con Ghezzi, abbiamo provato a realizzare un'ipotesi di archeologia del fantastico sulle tracce del set odisseo, fra luoghi reali e dell'immaginario.

Sul set dell' Antigone di J.M.Straub e D. Huillet, 1991, 40°, 3/4 L.B. regia e montaggio: Umberto De Paola produzione: Festival di Segesta

Straub e la Huillet sotto il sole rovente di Segesta mentre realizzano Antigone. Pause, silenzi, sorrisi, furori. Alcune categorie di un set. Furtato.

Nuova enciclopedia di scienze naturali, 1990, 20', VHS e 3/4 L.B. Corealizzazione con Gianfranco Anzalone

È una manipolazione delle immagini della pubblicità televisiva. Estrazioni clonate per un'altra visione. Per non lasciarsi ingoiare.

Quattro ritorni ai set dell'isola, I e II, 1992, 1h 50', Betacam

regia: Umberto De Paola

cura: Umberto De Paola, Renato Tomasino montaggio: Piero Rotondo

riprese: Alberto Amato

ricerche: Roberta Matracia, Anna Sica

produzione: RAITRE

Sulle tracce dei set siciliani di Germi, Rosi, Cimino per un delirio di ricerca.

"Ottuso" secondo l'accezione di Roland Barthes. Perché per sovrapposizioni i luoghi di un set si consegnano all'oblio, alla dimenticanza infinita, ma anche a falsi ritorni, secondo un altra storia. Per provare a fissarne l'esposizione al tempo.

O caminho do desassossego, 1992, 20', 3/4" HB.

regia: Umberto De Paola

ideazione: Giampaolo Montesanto, Richard Zenith da O livro do desassossego di

Fernando Pessoa

montaggio e fotografia: Agostino Conforti

voce: José Pedro Gomez

musica: Gnossienne n.3 di Eric Satie

produzione: Wesson & Boyle

patrocinio: Fundação C. Gulbenkian

È un'interpretazione urbana del viaggio di Fernando Pessoa attraverso Lisbona. Un uomo veglia alla finestra. Si chiama Bernardo Soares. Nella notte ripercorre i giorni della propria vita attraverso i luoghi della città, microcosmo nel quale si consumano, sconsolati, i destini dell'umanità.

La vedetta, 1993, 8', 3/4 L.B.

Corealizzazione con Gianfranco Anzalone

Interpreti: Toni Costagliola, Milvia Vigneri Un uomo e il suo racconto. Frammento dall'Agamennone di Eschilo.

Il marinaio, 1994, 30°, 3/4 H.B.

regia e montaggio: Umberto De Paola, Gianfranco Anzalone

interpreti: Nadia Volpe, Sandra Zerilli, Rosaria Amari

fondo: Dario Taormina produzione: Naufragi

Un'altra indagine sulla scrittura di Pessoa. Questa volta il racconto è rinchiuso in uno spazio senza tempo, rimescolamento di voci, pensieri detti o soltanto intuiti. Una, due, tre donne per un silenzio del corpo separato dalla propria parola.

Quadri, 1994, 20', 3/4 H.B.

voci: Nadia Volpe, Sandra Zerilli

Un'immagine è qualcosa di più di se stessa. Si moltiplica in visioni altre. Un'immagine è sempre la sua visione indefinita. Perché da un luogo e solo in esso si producono certe visioni, si realizza la sua scrittura. Forse non più visiva.

Agamennone, 1994, 1h.10', 3/4 H.B.

regia e montaggio: Umberto De Paola, Gianfranco Anzalone

interpreti: Nadia Volpe, Sandra Zerilli

produzione: Naufragi

Da Eschilo. Una sinfonia di voci presagite da Cassandra. Sulla linea de *ll mari*naio le voci sono presagio di un volto. Il primo piano di un viso segnato dall'essere esso stesso paesaggio naturale. Popolato dalle voci di un ricordo a venire.

Bibliografia

Recensioni su alcune riviste (Sipario n. 4/89, Nuove Effemeridi n. 5/89, Acquario n. 2/89, ecc.), sulla stampa quotidiana (Giornale di Sicilia del 31/12/90, L'ora del 3/1/91, Gazzetta del Sud del 22/10/89, ecc.) e su alcuni volumi (R. Tomasino, Spettacolo della Memoria, Palermo 1989; D. Liggeri, Il giovane cinema siciliano, Catania 1993, ecc.).

Ho lavorato con il video per la prima volta a Palermo. È stato così che ho scoperto anche il Super 8: per necessità e per amore della pellicola. Prima, nell' '89 e nel '91 a Milano, avevo fatto due corti in pellicola sedici millimetri: *Cronica* e *Tempo da buttare*. In qualche modo ora li considero un po' due esperimenti, quando li ho fatti pensavo che avrei fatto cinema proprio come tutti quanti facevano, con il tipico dispiegamento di forze. Del "fare cinema" invece io non ho mai amato proprio tutto l'apparato tecnico-militaresco, la necessità di avere troppe figure frammentarie che mediano il raggiungimento di un'idea.

Ho sentito subito la necessità di costruire le immagini che volevo nel modo più possibile artigianale e immediato, di sentire e guardare in prima persona. In un certo senso il
desiderio di fare immagini è stato molto vicino a quello di dipingere e il video me ne ha
dato la possibilità, utilizzando la telecamera per appunti dipinti. Qui il Super8 è stato ideale: l'ho incrociato con il video come avrei fatto con l'acquarello e la china; ho cercato,
un po' per caso, un modo artigianale di combinare due materiali diversi: uno iperrealistico e l'altro impressionista. Il risultato di questa contaminazione che ho sperimentato
in alcuni piccoli film (primo fra tutti Zia Enza è in partenza) mi ha convinto a continuare su questa strada e ad usare il Super8 come una specie di "voce del film", un terzo occhio che osserva.

Ho scoperto il Super8 per necessità. Mi ha salvato dal video a tutti i costi, anzi a basso costo. E così, chi usa il video come la pellicola e crede che si possa prescindere dal mezzo, dalla forma, secondo me non ha capito niente.

Ho trovato il Super8 e l'ho incrociato con il video, un po' per caso, cercando un modo artigianale di combinare due materiali molto lontani: uno freddo, asettico, difficilmente impressionabile e impressionante, iperrealistico (il video). L'altro, fin troppo emotivo nei suoi colori sgargianti, impressionisti e macchiaioli. Il risultato lo si può vedere in alcuni piccoli film di *Femmine Folli (Mrs Jekill, La donna dei lupi)* che mi hanno convinta a continuare su questa strada dell'artigianato cinematografico. Ora ho girato materiale in Super8 per un film che è principalmente in 16mm e che verrà gonfiato in 35. Non è una gran novità, ma di solito nei film in cui ho visto farne uso era utilizzato come una sorta di materiale d'archivio (*Palombella rossa, JFK*, ecc.). Io l'ho voluto utilizzare come una voce differente del film, un altro punto di vista, folle e anarchico, una sorta di terzo occhio. Mi piace che il mio modo di lavorare possa mantenere forte un aspetto di artigianalità e di improvvisazione.

Ho scoperto dopo la "contemporaneità" del video, cioè il "qui ed ora", la possibilità di improvvisare e cogliere quel preciso momento, mai più esattamente uguale. Questo si può avere con il video, sia pure per una ragione strettamente produttiva. È più difficile poterlo fare con la pellicola e tutto quello che questa comporta. Il video è diventato necessario da quando ho iniziato a lavorare sulla mescolanza di realtà e finzione improvvisazione e recitazione (*Il teatro è una bestia nera*). Per registrare la realtà come una continua messinscena, ho la necessità di ridurre il mezzo tecnico senza eliminarlo; infatti ho cercato di valorizzare la sua presenza, di sfruttarlo. Il video è diventato il Mediatore delle interviste/confessioni su cui ho lavorato ultimamente (*Angelesse*) ed è stato determinante nel costruire un rapporto emotivo con chi ho intervistato: se mi fossi semplicemente trovata di fronte a queste *Angelesse* e avessi fatto le stesse domande senza la telecame-









Roberta Torre
 Roberta Torre, Angelesse, 1994









versa la tensione di chi parlava, minore la distanza tra me e loro e quindi minore la necessità di spiegare con le parole. Sarebbe anche mancata la motivazione di quel raccontarsi. La telecamera è stata il pretesto per quelle confessioni. E ancora una volta, con una cinepresa non sarebbe stato possibile: il rumore, i comandi, lo stop e le difficoltà produttive avrebbero reso troppa quella distanza che ha dato equilibrio al triangolo intervistatore/telecamera/intervistato.

Ho sentito sempre la necessità di un Altro, di una complementarietà creativa. Paradossalmente nel corso del mio lavoro sono arrivata a coprire da sola tutti i ruoli: la scrittura (che è andata sempre più riducendosi), le riprese, il montaggio, la fotografia. L'Altro
invece è diventato quello che stava al di là della macchina da presa e che riempie con il
suo agire, con il suo raccontarsi dei vuoti che io consapevolmente metto in forma. Lavorando sempre di più sull'improvvisazione a sulle interviste, quest'Altro non è mai un
attore in senso classico. È comunque qualcuno che ha una gran parte in tutto il lavoro; il
suo ruolo è generalmente quello che ha anche nella vita, piuttosto che un suo replicante/attore. Poi si tratta di costruirgli attorno un contesto adatto. La realtà si mescola con
la finzione e mi sembra che abbia più forza. Succede così che gli "attori" dicano cose
vere in un contesto falso, artificiale: il video mi dà la possibilità di stravolgere e ricreare una realtà.

I miei riferimenti, gli autori e il lavoro che amo non sono necessariamente cinematografici. Provo a sintetizzarne qualcuno sperando che non diventi solo un'elencazione: questi e molti altri spunti sono stati importanti.

I personaggi-maschera e gli stracci di Kantor, la cattiveria di Pinter, il teatro di De Filippo e di Beckett.

Il teatro di strada, soprattutto quello più popolare e in generale tutte le forme di spettacolo ritenute "basse", la sceneggiata, la tombola napoletana, i giochi da circo. La canzone napoletana. Per il cinema Charlie Chaplin, I fratelli Marx, Billy Wilder, Pasolini, Rossellini, De Sica e infine quella che è la mia grande passione: il cinema horror, dal più raffinato allo *splatter* più disgustoso. Se farò un lungometraggio sicuramente sarà un *horrorfilm*.

Ho prodotto i miei lavori più o meno secondo canoni tradizionali: c'è sempre stato un produttore che ha dato soldi, o materiale -tecnico o tutt'e due le cose. Naturalmente sono sempre stati piccoli budget (max 60 milioni). Per i lavori in video ho sempre limitato al massimo i costi di ripresa (le faccio quasi sempre in Super8 o in video8). Questa è stata un'esigenza artistica molto funzionale anche produttivamente. Il lavoro grosso à poi il montaggio. È stato fondamentale avere a disposizione una sala di post produzione che Cinico Video si è costruita negli anni, dove ho potuto lavorare montando da sola senza le limitazioni che avrei avuto in qualsiasi altro studio di montaggio.

Il Circuito più tradizionale per il cinema indipendente in Italia sono i festival. Anche per me è stato così: ho partecipato fin dai miei primi lavori al Festival CinemaGiovani di Torino, a Bellaria e a tutte le rassegne sparse nell'arco di tutto l'anno (Arcipelago al Palazzo delle Esposizioni, Filmaker etc.)

Abbastanza in fretta ho avuto la sensazione che la realtà dei festival rappresenti un buon osservatorio e un possibile punto di contatto con le realtà indipendenti e al tempo stesso sia un'occasione unica per l'incontro con giovani narcisisti e fannulloni. Quello di cui ho spesso sentito la mancanza in occasioni simili, è stato un momento di confronto interessante da cui si potesse anche arrivare (so che non è semplice) ad una progettualità artistica o produttiva o almeno distributiva. Il cinema indipendente è considerato da molti che lo fanno come il passaggio scomodo e obbligato verso il cinema tradizionale , un'occasione in cui dimostrare che si è così bravi che si potrebbe anche lare il fatidico "lungometraggio". A chi dimostrarlo non è chiaro, visto che le poche occasioni di cinema e video realmente originali provengono oggi da realtà marginali, autogestite anche produttivamente. C'è naturalmente una tendenza passiva di fronte al paternalismo del sistema culturale, che porta ogni sperimentazione verso l'insuccesso. C'è in sostanza la tendenza ad adeguarsi invece di credere in formule produttive e distributive diverse.

I miei corti sono stati trasmessi da varie televisioni (Telepiù, Raitre, Rai DSE, Channel Four, Scottish Television); il progetto collettivo *Sensi Unici* e stato co-prodotto da una televisione straniera (Scottish TV) che ogni anno produce opere di giovani autori. Il rapporto con la televisione resta per me uno dei più interessanti. Recentemente ho sperimentato un'altra possibilità distributiva: *Angelesse* è stato distribuito come videocassetta insieme ad un libro con i testi integrali delle interviste, con un circuito prevalentemente editoriale (libreria, negozi di videonoleggio, etc.)

Roberta Torre

Roberta Torre

Note Biografiche

Roberta Torre è nata a Milano nel 1962. Studi di filosofia all'Università Statale, regia alla Scuola di Cinema CFP, drammaturgia alla Scuola d'Arte Drammatica

Dal 1989 realizza cortometraggi in video e pellicola premiati in festival italiani e stranieri e trasmessi da emittenti televisive.

Dal 1991 vive e lavora a Palermo realizzando i suoi lavori con Anonimi e Indipendenti.

Videografia

Tempo da buttare, 1989, 16mm. 12', col.

Documentario sui rifiuti, premiato al Fringe Film Fest di Edimburgo nello stesso anno.

Zia Enza è in partenza, 1991, Super8/Video, 4', col. Progetto collettivo femmine folli, 1993, Super8/Video

Barbablù Tango, 4'

Mrs. Jekill e Mr. Hyde, 4'

Lady M., 4'

La Carmen, 4'

Progetto collettivo sensi unici, 1993, Super8/Video

Sentire 4

Il teatro è una bestia nera, 1993, Super8/Video, 9°, col.

Vincitore del Gabbiano d'Argento al Festival Anteprima per il cinema indipendente di Bellaria.

Hanna Schygulla, 1993, Super8/Video, 9', col. Orlando amoroso, 1994, Super8/Video, 4' Senti amor mio?, 1994, 16mm. (al montaggio)

Amor di pene perduto, 1994, Video, 9'

Angelesse, 1994, Video, 35'

Schede dei video

Tempo da buttare

1991/92, 16 mm, colore, 12'

Regia: Roberta Torrre

Sceneggiatura, soggetto: Roberta Torre, Marcello Siena

Fotografia: Marco Pipere, Nadia Confalonieri

Montaggio: Roberta Torre, Simona Makris

Musica: Maurizio Caldironi, Alberto Rabagliati con l'Orchestra Barzizza "Ba...

Ba..Ba..Baciami Piccina"

Produzione: SIRE, Milano

Tempo da buttare è un documentario sul tempo e sui rifiuti. È una riflessione sulla sottile linea di confine che separa ciò che è utile da ciò che non lo è piú e per questo esce dal gioco.

Zia Enza è in partenza

1992, Super8/BVU, colore, 5'

Regia: Roberta Torre

Sceneggiatura, soggetto: Roberta Torre

Fotografia: Daniele Ciprì con la collaborazione di Pigi Laffi

Montaggio: Roberta Torre, Daniele Ciprì

Produzione: Cinico Video, Palermo

Interpreti: Enza Rappa, Umberto Balsamo, Carlo Tortorici

Zia Enza è in partenza. In un'improbabile stazione, scendendo da un treno inamovibile, Zia Enza appare e scompare rendendo folli i parenti in attesa. Questo cortissimo è stato realizzato a Poggioreale, un paese fantasma in provincia di Trapani completamente distrutto dal terremoto. Le case e le strade sono esattamente come al momento della distruzione. Tutto sembra fatto apposta per un set di spettri.

Hanna Schygulla

1992, Super8/Bvu, b/n e colore, 8'

Regia: Roberta Torre

Fotografia: Daniele Ciprì - Montaggio: Roberta Torre

Produzione: Anonimi e Indipendenti

con Hanna Schygulla

Realizzato a Gibellina durante lo spettacolo teatrale di Amos Gitai Metamorfosi di una melodia nel corso delle Orestiadi '92. Hanna Schygulla si racconta, ricorda Fassbinder, la Germania e la sua passione per 'lo straniero in tutti i sensi'. Per finire: considerazioni sulla Sicilia di oggi e di domani.

In nome della legge!

1993, Betacam/Video8, b/n e colore, 3'

Regia: Roberta Torre, Giovanni Massa

Produzione: CLCT Palermo 1993 - Con Francesco Calogero, Aurelio Grimaldi, Umberto Cantone, Enrico Stassi, Roberto Andò, Gigi Spedale, Alessandro Rais, Egidio Termine, Domenico Liggeri.

"Giovanni Massa lavora da tempo alla stesura di una legge regionale sul cinema. Povero lui. mi sono detta. E, soprattutto, poveri noi se aspettiamo soldi pubblici per fare i nostri film!! Ma, in nome della legge: glieli volete dare i soldi a questi quattro disgraziati???" (Roberta Torre).

Il teatro è una bestia nera!

1993, BVU, b/n e colore, 9'

Regia: Roberta Torre

Fotografia: Daniele Ciprì

Montaggio: Roberta Torre, Daniele Ciprì

Musica: Maurice Ravel - Produzione: Anonimi e Indipendenti

Interpreti: Giuseppe Cutino, Stefania Blandeburgo, Mari Siragusa. Gigi Borruso. Annamaria Buscemi, Ester Cucinotti, Maria Cucinotti, Margherita Gambino, Sabrina Petix, Maria Rosa Randazzo, Ignazio Romeo, Manfredi Scafidi, Mario Marcello, Maria Russo, Anna Morana, Rosalia Russo, Giulia Sabatano, Alessandro Rais, Umberto Cantone.

"Facendo provini a Palermo per altri lavori ho incontrato un gruppo di attori che hanno in comune la passione per il teatro e un'ammirazione incondizionata per il loro Maestro... Mi è venuta voglia di intervistarli per avere un ritratto di questo 'personaggio' attraverso le loro testimonianze... Non ho resistito alla tentazione di mescolare le loro, vere, con altre, false interviste che interpretassero un po' la mia visione di un Regista teatrale immaginario, un po' il regista da clichès, una mescolanza dei tanti Registi che ho conosciuto..." (Roberta Torre).

1993, 5/4' Super8/BVU, b/n e colore

Produzione: Anonimi e Indipendenti, Scottish Television

Nato da un'idea di Roberta Torre, il progetto si avvale della collaborazione tra cinque filmaker italiani e inglesi attorno all'idea dei cinque sensi. Produttivamente il progetto si avvale del finanziamento di una televisione britannica, Scottish Television, che mette annualmente a disposizione un fondo per produzioni di giovani autori e, da parte italiana, della collaborazione della casa di produzione Cinico Video che con l'etichetta Anonimi e Indipendenti intende produrre e distribuire opere di giovani autori .

Ecco come nascono: Ascoltare, Annusare, Gustare, Vedere, Toccare

Cinque corti di pochi minuti e un film collettivo che viene visto come unico. Sensi Unici.

E unico è il loro set: Palermo, città-set dove i sensi si ridestano.

Sensi unici è il risultato produttivo di una forma di cinema indipendente a basso costo: tutti gli episodi sono stati girati in Super8 e montati in video.

"Un omaggio, un arrivederci ai sensi, a quando li ritroveremo stravolti dalla realtà virtuale che ci farà sentire, vedere, toccare, gustare, annusare senza fare nulla di tutto questo... Comodo? Mostruoso? Comunque altro, altri mondi ci aspettano...' (Roberta Torre).

Ascoltare

Regia: Roberta Torre

Fotografia, montaggio: Roberta Torre

Musica: Mario Modestini

In una piazza deserta appaiono donne nere. Parlano, urlano qualcosa. Le loro parole restano mute. Poi un unico grido che diventa canto.

Femmine folli

"Femmine folli - femmine e folli - femmine è folle? E via dicendo. Si potrebbe continuare a lungo. Certamente la follia non è solo femmina, ma le donne l'hanno utilizzata, trasformata o malcelata per nascondere insoddisfazioni, repressioni, monotonie di esistenze decise da altri. Una via d'uscita, neppure troppo comoda, sicuramente insidiosa, spesso affascinante, altre volte tragica, a piacere, secondo le epoche e gli stili. Folli d'amore e folli di dolore sono state e saranno nei prossimi tempi ancora molte femmine, pronte a seguire le orme di una teatrante chiamata Lady M. o di una più cinematografica Giovanna o - con amore al grande Federico - dell'eterea eterna Gelsomina...

Queste Folli, nessuna esclusa, sono anche quelle donne impazzite d'amore per il cinema o per quello che ne resta in tutte le sue varie mutazioni; facilmente impressionabili, proprio come si crede in quanto femmine, quelle che lo creano: impressionate da una pellicola mobile e femminilmente sfuggente, ma pur sempre legata a quei 25 fotogrammi al secondo (secondo sarà lui visto che loro sono sempre le Prime Donne...) quelle che lo interpretano; ecco le Gilda, le Eva e le Mamma Roma di tutto il mondo, splendide indimenticabili Folli... Ecco come è nato il progetto Femmine Folli..." (Roberta Torre).

La donna dei lupi

1992, Super8/BVU, b/n e colore, 4*

Regia: Roberta Torre

Realizzato da: Roberta Torre, Daniele Ciprì, Anna Manzo, Elisa Paloski, Laura Schimmenti, Cecilia Di Vita

Interpreti: Giovanna Balsamo, Umberto Balsamo, Carlo Tortorici

Produzione: Anonimi e Indipendenti

Un esimio psicanalista ci racconta uno dei suoi casi più coinvolgenti.

MRS. JEKILL E MR. HYDE 1993, Super8/BVU, colore, 4'

Regia: Roberta Torre

Realizzato da: Roberta Torre, Daniele Ciprì

Interpreti: Enza Rappa

Produzione: Anonimi e Indipendenti

Jekill e Hyde, nonna e nipotino. Lei lo rimprovera, lui non se ne cura. Infine, l'orrido delitto; in tutte le vere storie amore e morte si mescolano...

Lady M

1993, Super8/BVU, b/n, 4'

Regia: Roberta Torre

Realizzato da: Roberta Torre, Daniele Ciprì, Elisa Paloski, Laura Schimmenti. Ce-

Interpreti: Gloria Liberati, Giuseppe Cutino

Produzione: Anonimi e Indipendenti

In un fumoso commissariato anni '40 Lady Macbeth cela le sue colpe... Eppure il marito da tempo la tradiva con certe vecchie streghe, e questo lei non l'ha proprio sopportato.

Barbablu tango

1993, Super8/BVU, b/n e colore, 4'

Regia: Roberta Torre

Realizzato da: Roberta Torre, Elisa Paloski, Cecilia Di Vita, Antonio Messina Interpreti: Rosalia Russo, Mario Marcello, Giuseppe La Licata, Francesco Puma, Giuseppe Cutino

Produzione: Anonimi e Indipendenti

Basta prenderli per la gola, cosí sostiene la signora Barbablú. E nel suo ristorante le ricette non mancano: orecchiette dell'intellettuale, linguine del maniaco, nasetti alla nostalgico...

Carmen

1993, Super8/BVU, colore, 3'

Regia: Roberta Torre

Realizzato da: Roberta Torre, Mariella Arena

Interpreti: Maria Di Girolamo Produzione: Anonimi e Indipendenti

Dice che gli uomini sono bugiardi e superficiali. Come darle torto? E poi rincara la dose: "ma se io t'amo dei tremar per te!". Ha settantacinque anni.

Senti amor mio?

1993, 16 mm, 50'

Soggetto e sceneggiatura: Roberto Torre

Fotografia: Nadia Confalonieri

Scene e costumi: Rosa Lombardo

Suono: Luigi Melehiondà

Interpreti: Ida Di Benedetto, Gaspare Cucinella, Claudio Russo, Adriano Giammanco, Giuseppe Cutino, Umberto Cantone, Stefania Blandeburgo, Lady Barbara. Melino Imparato

Produzione: Axelotil (Gianluca Arcopinto, Roma); Edizioni Tea Nova (Rean Mazzone, Palermo); Ila Palma (Renzo e Rean Mazzone, Palermo); Claudio Russo (attore, Palermo); Anonimi e Indipendenti (Daniele Ciprì e Franco Maresco, Pa-

Due gli episodi che compongono l'opera, due storie principali intorno alle quali ruotano altre piccole vicende. Gli episodi hanno una struttura narrativa a scatola cinese: si incontrano già nel primo episodio i personaggi che nel secondo diventano protagonisti.

Nel primo episodio un nomo innamorato costringe la sua amata ad un sacrificio

supremo e lei lo ricambia ferocemente.

Nel secondo episodio una donna disperata cerca di convincere il suo amante a restare con lei... invano; anche qui l'Amore è feroce e beffardo; una donna splendida (Ida Di Benedetto) tradita e oltraggiata da un inquietante nano. Attorno a questi amanti sbeffeggiati si muove una piccola folla di cuori tormentati: ad una coppia troppo intenta a litigare sfugge continuamente la carrozzina con il bebè, un perenne innamorato cerca di sedurre una Lei che continua a rifiutarlo, un povero maniaco rincorre senza posa sempre nuove fanciulle, due irresistibili postini anziché consegnarle le lettere le leggono e le ungono mentre divorano un pollo.

Infine la realtà: persone e personaggi ci raccontano la loro esperienza, commentando il film in diretta.

Amanti e amati rincorrono dunque amori sempre impossibili. Il protagonista vero del film è l'Amore che si fa beffe di tutti gli "amorosi", rendendoli folli e disperati nel vano tentativo di fermarlo.

Le coppie di amanti si alternano e le storie scivolano una nell'altra rimanendo un'u-

nica storia: rincorrersi, trovarsi, illudersi, tradirsi, uccidersi e poi ancora cercarsi, tradirsi... cambiando soltanto l'ordine dei fattori, lasciando intatti i sentimenti, pronti a ricominciare in eterno.

'Non ho mai pensato di girare questo film in nessun altro luogo che non fosse Palermo e la Sicilia. Non riesco ancora a vedere questa terra come lo sfondo di conflitti sociali o mafiosi. La Sicilia mi ha sempre evocato un mondo "altro", visioni assolutamente irreali, grottesche, mostruose, ataviche. La realtà siciliana è forse troppo presente per non fare venire voglia di oltrepasserla. Dal punto di vista produttivo non mi piace lavorare con metodi già sperimentati, per questo non mi attrae l'esperienza di un film condotto con tutte le caratteristiche di chi fa "er cinema". Mi piacerebbbe che si creasse in Sicilia un polo produttivo alternativo alle logiche logore del cinema italiano" (Roberta Torre).

1994, 35

di Roberta Torre con la collaborazione di Rosellina Canepa, Produzione: Anonimi e Indipendenti, Casba, Cinestudio di Palermo

Sette ritratti di donne palermitane dei quartieri-dormitorio della periferia urbana (ZEN e Borgo Nuovo), tradizionalmente considerati "a rischio". Ma l'intento non è quello di fare realismo (cinematografico o televisivo), ma di dare risalto a queste donne, alla loro soggettività fuori da ogni schema sociologico. L'amore, i figli, il lavoro, i desideri, sulla falsariga iniziale del rapporto di tre generazioni: le madri, le figlie, le nipoti. Dove i valori tradizionali di una generazione "antica" si mescolano a quelli delle più giovani, che vivono il rapporto con il passato ed il presente come una contraddizione drammatica. Emerge forte un contrastato desiderio di libertà e la mancanza di punti di riferimento per realizzare i loro desideri e le loro aspirazioni. Distacco dai valori tradizionali e familiari e scontro con una realtà che tuttavia delude le loro aspettative.

Sullo sfondo, tra le righe dei loro discorsi, emerge una città invisibile: la Palermo surreale dei disservizi, della mafia, del degrado, ma anche di una consapevolezza nuova di diritti finora negati a se stesse, di una intensa vitalità che si manifesta anche come quotidianità scandita da gioiosi rituali.

Bibliografia

Stampa nazionale

su Zia Enza è in partenza: La Repubblica 26 novembre 1992, Il Manifesto 8 giu-

su Sensi unici: L'Unità 11 luglio 1993, La Repubblica 19 agosto 1993

su Femmine folli: Il Manifesto 17 novembre 1993

su Il teatro è...: Il Manifesto 25 agosto 1993, La Repubblica 25 agosto 1993 su Senti amor mio...: Il Giornale di Sicilia 3 gennaio 1994, La Repubblica, edizione romana, 18 novembre 1993

su Orlando amoroso: La Repubblica, gennaio 1994

su Angelesse: L'Unità 9 marzo 1994, Il paese delle donne 23 marzo 1994, Il Giornale di Sicilia 8 marzo 1994, La Repubblica 28 aprile 1994

Corti d'autore 90/92, a cura di Gianni Volpi, p. 60 su Angelesse, in Casha, testi di Goffredo Fofi, Alessandro Rais, Simona Mafai

Cataloghi Festival

Arcipelago, 2a ed., 1993, pp. 52/60 Torino CinemaGiovani, 11a ed., 1993, pp. 109/112 Festival del cinema italiano, 1993, p. 44 Palermo Cinema, 1993