



L'intervista

David Lynch e Isabella Rossellini parlano del loro film «scandaloso» (Rondi non lo volle alla Mostra) che sta per uscire in Italia



Kyle MacLachlan e Isabella Rossellini in una inquadratura del film di David Lynch «Velluto blu»

Un incubo di velluto

ROMA — Diciamo francamente: tutto questo scandalo attorno a *Velluto blu* (*Blue Velvet*, in originale) fa un po' sorridere. Rondi che fa interrompere la proiezione privata alle prime torbide nudità di Isabella Rossellini in nome dell'antica amicizia con la Bergman (non farò mai a Ingrid un simile affare), Dino De Laurentiis che dal festival di Montreal gli risponde per le rime erigendosi a paladino dello spirito di iniziativa americano, Isabella che, tra una pubblicità per la Lancôme e una favoletta per la Cannon (fa la mamma di Cappuccetto Rosso), lamenta d'essere stata doppiata nella versione italiana e rimpiange il personaggio «maledetto» di Dorothy («Mi manca la sua follia»).

In realtà, *Velluto blu* è un bizzarro thriller da vedere per quello che è, ovvero una fantascienza ad alta gradazione macabra partorita da quel talentaccio della cinepresa che è David Lynch. Già regista di *Elephant Man* e *Dune*, il quarantenne regista del Montana torna con questo film alle atmosfere allucinate del suo primissimo *Eraserhead*, la mente che cancella, goniale «deli di laurea» realizzata tra il 1972 e il 1976. Solo che, dieci anni dopo, De Laurentiis gli ha messo a disposizione un apparato hollywoodiano in piena regola: sei milioni di dollari, attori conosciuti, orchestre prestigiose, studi attrezzati e tanta pubblicità. Il risultato è un film sconcertante — ora audace e scioccante, ora banale e sfocato — che sulla schermo quasi a dispetto della storiella gialla che racconta (tutto) comincia

quando un ventenne di una cittadina del North Carolina trova in prato dietro casa un orecchio mozzato di natto con un paio di forbici... Inutile dire che i patiti di Lynch vi ritroveranno dentro il meglio dell'amato regista: quel gusto maniacale per il sound inteso come partitura sonora (acqua che sgocciola, ronzii minacciosi, echi labirintici, stoffe che frusciano); quel concepire l'immagine come dilatazione del reale, in un susseguirsi di tagli, sequenze «rotte», dettagli mostruosi e iperrealistici; quella continua alleanza tra atmosfere grottesche e incubi infantili, quasi a voler «lasciare il retroterra spirituale di una nazione. E' lo stesso regista a confermarlo nel corso di una lunga conferenza stampa che affronta in coppia con la «scandalosa» Isabella Rossellini. Avanti con le domande, allora.

— Signor Lynch, perché un titolo come «Velluto blu»? — Si chiamava così una canzone di Bobby Vinton che andava per la maggiore nel 1964. Una bella melodia (la ascoltate all'inizio del film), ma per me fu qualcosa di più. Talvolta una canzone crea delle impressioni, le impressioni fanno nascere le idee, le idee, a loro volta, provocano una specie di «scoppio» mentale. I miei film sono sempre frutto di processi creativi intuitivi e astratti. I personaggi, le storie, i dialoghi vengono dopo... — Come definirebbe, allora, il suo film? — «Difficile dirlo. Parte come un giallo ma si conclude come una metafora, in mezzo

c'è il mio personalissimo punto di vista sull'America di provincia. Per certi versi, è l'opposto di *Elephant Man*. Lì ad una mostruosità esteriore corrispondeva una intelligenza ed una generosità d'animo nascoste; qui, dietro le rose, le palizzate bianche e i pompieri sorridenti di Lumberton, si cela un'anima nera, un marcio che avvolge, a poco a poco, tutta la cittadina. In entrambi i film, comunque, quel che conta è l'atmosfera. Non è questione di decor, di luce o di equilibri della cinepresa. L'atmosfera è un vero e proprio luogo della mente: un posto da investigare con la fantasia».

— Quanto incide nella realizzazione del film il suo amore per la pittura? — Non moltissimo, eccetto forse per una cosa. Amo il bianco nero, mi piace dipingere «con i denti», per catturare lo sguardo della gente. I quadri colorati sono diventati, per lo più, oggetti di mobilia. Io, invece, voglio scuotere, allarmare, intimorire... — A costo di confondere continuamente lo spettatore? — Beh sì, lo confesso. *Velluto blu*, sotto la crosta poliziesca, è un film tutto da decifrare. Ci sono omicidi, torture, dettagli sado-masochistici, ma in realtà è un film astratto. Più di un giornalista, nelle interviste, mi ha chiesto: «Perché quell'uomo vestito di giallo resta in piedi dopo essere stato ucciso?». «Perché il bagliore improvviso della candela quando Dorothy sta per essere picchiata o soggiace alla passione di Frank?». «Perché que-

stona arrogante e tantomeno sexy. E' una vittima, una ragazza che cerca in ogni maniera di ricomporsi fisicamente. Guardatela: ha le labbra troppo rosse di rossetto, gli occhi troppo blu, le unghie troppo smaltate. Non ho provato disagio nel girare quelle famose scene di nudo e di violenza. E' Dorothy a essere a disagio con la vita. La verità è che spesso quello che disturba, spaventa o fa orrore non è tanto quello che si vede con gli occhi ma quello che si vede col cervello».

— Nessun problema, allora? — No, Dino (De Laurentiis, ndr) è stato gentile, quasi paterno. Non è facile togliersi i vestiti davanti alla macchina da presa ed esporsi alla curiosità della gente. Un'esperienza affascinante. Per questo punto, tutto a fare l'attrice. Ho due o tre progetti in corso: una partecina nel nuovo film di Michalkov (sarà la figlia di Mastrolanni e della Mangano), un'esperienza in *Siesta* di Mary Lambert e un ruolo più importante nel film di Norman Mailer, tratto dal proprio romanzo, *Idiot non ballare*. Sarò accanto a Ryan O'Neal.

— Lynch, invece, che cosa farà? — Girerò in Inghilterra *Ronnie Rocket*, un altro film a basso costo. E' una commedia dell'assurdo, ambientata in un oscuro mondo industriale, che ha per protagonisti un ragazzo con alcuni difetti fisici. Qual'è? E' alto novanta centimetri, calvo e tormentato da una persistente acne giovanile.

Chi poteva dubitare? Michele Anselmi

Il film Nei cinema il nuovo discusso lavoro del regista britannico Peter Greenaway

Ma questo zoo sembra un labirinto



Brian ed Eric Deacon in un'inquadratura del film di Peter Greenaway

LO ZOO DI VENERE — Seneggiatura e regia: Peter Greenaway. Interpreti: Andrea Ferreol, Brian Deacon, Eric Deacon. Fotografia: Sacha Viny. Gran Bretagna, 1985. Al cinema Odeon di Milano (sala n. 7).

Anche volessimo, sarebbe pressoché impossibile dare conto dettagliatamente di tutto ciò che succede nel film *Lo zoo di Venere* (in originale *A Zoo & Two Noughts*, cioè alla lettera *Una zia e due zeri*), film d'animazione strutturato dal cineasta inglese Peter Greenaway. Già salito alla notorietà internazionale col bellissimo *I misteri del giardino di Compton House*, l'autore in questione, di formazione pittorica e letteraria, si è cimentato in passato con notevoli esperienze creative (tra queste significative resta il lavoro d'«impianto sperimentale» *The Falls*, cioè *Le cadute*), mentre ha da poco concluso a Roma le riprese de *Il ventre dell'architetto*. Impossibile, si diceva, perché sono tali e tanti gli armoieonimenti grotteschi, le intrusioni spurie, i rimandi colti, ora virati sui toni ironici, ora recuperati in senso letterario, che tutto si fonde, si confonde in questo film traboccante di motivi, immagini, suggestioni ritagliati via via dalla sfera mitologica, da quella psicologica, dalla coscienza profonda e dalla più contigua realtà.

Meglio, quindi, tenersi alla dichiarazione d'intenti dello stesso Greenaway. Specie quando così argo-

menta sulle origini, sulle motivazioni di fondo, appunto, dello *Zoo di Venere*: «Sono sempre stato affascinato dagli zoo e volevo fare un film che mi permettesse di lavorare sugli animali. Avevo sempre pensato a Rotterdam o a Berlino, perché la disposizione di questi zoo è particolarmente cinematografica. A Rotterdam inoltre ho visto un gorilla femmina con una gamba sola che se la cavava molto bene e aveva addirittura adottato il piccolo di un altro gorilla. Da tempo, inoltre, volevo fare un film sulla decomposizione del corpo. Avevo visto dei materiali della *Bob* che mi avevano colpito moltissimo. Terzo elemento, la questione dei gemelli, un altro chiodo fisso per cercare di capire come due gemelli identici percepiscono il mondo. Questi tre elementi procedettero separatamente per un po' di tempo, e per primo cominciai a definirli il rapporto tra i gemelli che vogliono essere riuniti perché sono nati insieme. Questa «operazione» mi ha portato a considerare il fatto della mutilazione e dell'aspetto materno del personaggio interpretato da Andrea Ferreol. Il desiderio di essere uniti e la perdita degli arti: uno zoo umano, insomma».

E un caos inestricabile, anche. Poiché effettivamente *Lo zoo di Venere* brulica di tantissime presenze, vero e fittizio che siano. L'avvio, del resto, è per se stesso simbolico. Un incidente d'auto vicino allo zoo di Rotterdam. Vittime: due donne mo-

gli di due fratelli gemelli occupati quali etologi nel contiguo zoo, il cigno che ha provocato l'incidente andando a sbattere sul parabrezza dell'auto, l'occasionale automobilista al volante, ferita in maniera non grave, ma costretta a subire di lì a poco, in seguito ai postumi dell'incidente, l'amputazione prima di una gamba e, quindi, anche dell'altra. Per riacquiescente ed eccezionale che appaia la faccenda, la storia è ulteriormente complicata dal fatto che entrano in campo via via stratificati registri espressivi e spettacolari. Così che al piano tutto immediato della tortuosa vicenda di Alba (Andrea Ferreol), vittima sacrificale di un sadico chirurgo e provvida tutrice dei gemelli etologi in cerca del senso della vita e, massimamente, di quello della morte (peggio, della dissoluzione fisica vera e propria), si sovrappone, si mischia poi l'elemento allegorico, parodistico, mitologico orchestrato in assoluta libertà tra incongrue evocazioni della *Veneri* di Milo (qui riciclata in puttana di buona cor., del mitico anepistola tra Leda e il cigno che, per l'occasione, si risolvono nella concretissima nascita dei fratelli Castore e Polluce. E via di seguito mitologizzando, scherzando, delirando.

Non bastasse tanto, musiche colte, rumori e strepiti di vario tipo confluiscono poi nel lento, vischioso procedere dell'informe materia narrativa che si srotola in questo davvero indescrivibile film. Certo, Greena-

way torna qui alla predilezione dei suoi inizi, quando soprattutto suo primo intento era indagare potenzialità e prospettive d'ogni spunto, di tutte le forme narrative, per trovare infine il linguaggio specifico, più «suo», per far cinema, cultura e altro ancora. E vero che lo stesso autore mette le mani avanti sottolineando a proposito, appunto, dello *Zoo di Venere*: «C'è tutto quello che uno spettatore è abituato a trovare in un film ordinario: amore e sesso, violenza e divertimento. Allo stesso tempo, però, c'è un'operazione di deliberato distanziamento che, permette allo spettatore di rendersi conto che la pellicola è un artefatto».

E altrettanto vero, peraltro, che non basta «cittare», smontare e successivamente ricostruire un famoso quadro di Vermeer per dare precisa cognizione del processo che presiede alla creazione artistica; né, ancor meno, si può indagare morbosamente la malattia, la morte, la decomposizione per coglierne, come si diceva, il senso della vita. In fin dei conti, Greenaway fa ricorso per l'occasione ad espedienti e mezzi espressivi davvero troppo meccanici, spesso peraltro, e non va oltre il bizzarro, ostico, pedantesco esercizio di stile. O, forse, la mancanza d'ogni stile. Non è un caso che questo *Zoo di Venere* ricordi, di quando in quando, le demenziali imprese del Monty Python.

Sauro Borelli

MILANO — Dopo la «Frankie Parade», scatta il «Brian Eno Day». Si inaugura questa sera in San Carlo (aperta al pubblico da domani fino al 26 ottobre) «Place 16», cinque delle ultime videoinstallazioni dell'artista inglese assemblate e riconfigurate per l'occasione. Il posto — la chiesa sconsacrata di via Formigini, nel centro di Brera — è già stata teatro di *Crystals*, due anni fa, un ambiente video dove non c'era niente da «vedere» se non lo spazio ridefinito dalla luce e dai colori prodotti dal monitor. Tutto qui? Tutto qui.

Brian Peter St. John La Baptiste de la Salle Eno — questo il nome completo — ha in media un'idea geniale ogni quattro-cinque anni e tanti ne impiega a svizzerarla. Se vi sembra poco confrontate pure con la media — la media delle idee geniali in campo artistico — in circolazione. Così Eno si è lasciato alle spalle un periodo passato nella buca del suggeritore del pop e della (allora) new wave, un periodo basato sulle *ambient music*, musiche per ambienti — e qui sta l'idea, tanto lontana da precedenti avanguardistici — rigorosamente inventati, artefatti, sintetizzati. E qui sta il fascino ancora recente di *Fort Airport* o *On Land*. Infine — e siamo arrivati, anche se i primi approcci risalgono addirittura al '79 — il video.

«La materia prima dell'artista video non sono le storie, non sono i concetti e non sono nemmeno le immagini. E' la luce. Manipolando la luce l'artista racconta storie, mostra

conetti, crea immagini. Ma può anche semplicemente giocare con la luce». Questo il biglietto da visita. Eno lo mette sotto il naso di tutti raffredando entusiasmi confusionisti (ah, il video!), accendendo aneliti speranzosi in quanti si erano chiesti fino a quel momento cosa aspettasse la video arte — una musa così recente e già così compresa di sé, indifferente — a presentare il conto, dopo vent'anni di nobile servizio nelle gallerie d'arte, alla Grande Cultura Contemporanea. Ma soprattutto patinando concetti cari a se stesso e in seguito più volte ribaditi. Se è successo qualcosa di interessante nell'era del videoclip è infatti anche grazie ai suoi video da guardare come quadri, da spiare come statue, da sentire come ambienti: non il video nel senso di schermo, beninteso, ma i giochi di luce, i con e i rombi che il più popolare degli elettrodomestici proietta come fantasmi discreti fuori dello schermo. *Cruci Pendenti*, *Calypto*, *Kate*, *Picture from Venice*, e la stessa *Crystals* sono le installazioni contenute in *Place 16*, permeate della stessa dottrina e realizzate in tempi molto recenti.

Altre opere, alcune per la verità minori, sono circolate in questi ultimi mesi a Amsterdam, Stoccolma, Venezia Biennale compresa. Il progetto, e di conseguenza la scelta, è interamente di Eno, sponsor Milano Suono, il Comune di Milano e Montedison Progetto Cultura. La mostra sarà successivamente a Roma (novembre) e Cremona (dicembre).



L'artista e musicista Brian Eno torna a Milano

Autodisciplina? Quella pubblicitaria funziona

(INVITO ALLA PROVA)

1. L'autodisciplina risponde a un'esigenza sentita da tutti: che la pubblicità sia «onesta, veritiera e corretta», a difesa dei cittadini-consumatori, degli operatori pubblicitari e della funzione da essa svolta.
2. L'osservanza del sistema autodisciplinare è assicurata dall'impegno delle maggiori organizzazioni degli utenti, dei professionisti e dei mezzi pubblicitari, nonché da un'apposita clausola dei contratti di inserzione.
3. Espressione della comune volontà è il Codice di autodisciplina pubblicitaria. I suoi principi e le sue norme, ispirati a comuni fonti internazionali, sono il portato di una conoscenza e competenza tecnica che consentono di andare oltre i limiti e la rigidità della legge e delle sue applicazioni.
4. Proprio perché volontaria e autonoma, l'autodisciplina ha la sua prima attuazione nella funzione preventiva, essendo fatta propria dagli operatori al momento stesso della formulazione dei messaggi.
5. I messaggi pubblicitari ritenuti scorretti danno luogo all'intervento dell'apposito

Comitato di Controllo che agisce d'ufficio nell'esclusivo interesse dei consumatori, anche su segnalazione degli stessi e delle loro organizzazioni.

6. I casi salienti vengono sottoposti all'organo giudicante, il Giuri, presieduto da un alto Magistrato e formato da autorevoli esperti di diritto e di comunicazione, del tutto indipendenti dal mondo della pubblicità.
7. La rapidità di intervento e di decisione, essenziale in questo campo (mediamente entro un mese si ha una pronuncia inappellabile) e la specifica competenza nel giudicare sono caratteristiche peculiari dell'autodisciplina. In 20 anni di suo funzionamento sono stati esaminati migliaia di casi e si sono avute centinaia di pronuncie.
8. La pubblicità riconosciuta contraria al Codice viene subito bloccata, il che rappresenta una severa sanzione. In tal modo, oltre a vanificare i costi per la preparazione della campagna, si incide pesantemente sull'attività commerciale e produttiva dell'azienda, nonché sulla sua immagine.

Per richiedere copia del Codice di Autodisciplina Pubblicitaria e per segnalare la pubblicità ritenuta in contrasto col Codice scrivere indirizzando all'I.A.P., via Larga, 15, 20122 Milano

Istituto dell'Autodisciplina Pubblicitaria

(Avviso pubblicato gratuitamente come servizio per il lettore)

COMUNE DI PAGANI

PROVINCIA DI SALERNO

Avviso di gara per la gestione automatizzata dei servizi comunali

IL SINDACO rende noto che questo Comune deve affidare, a mezzo appalto-concorso da effettuarsi secondo le modalità di cui all'art. 286 del T.U. della legge comunale e provinciale 3 marzo 1934, n. 383, la gestione automatizzata in tempo reale dei servizi comunali così come previsto dal capitolato d'appalto approvato da quest'Amministrazione.

Possano partecipare le imprese in possesso dei requisiti di legge e dei seguenti altri requisiti:

- 1) abbiano già fornito e forniscano alla data della lettera d'invito almeno un'Amministrazione comunale relativamente a tutti i servizi oggetto della gestione. Costituisce titolo preferenziale la fornitura dei servizi, oggetto dell'appalto, a più di un'Amministrazione;
- 2) siano fornite di almeno due unità centrali di elaborazione, regolarmente installate e funzionanti;
- 3) abbiano tali impianti dislocati in un raggio massimo di 25 Km. da questa sede comunale.

Le imprese interessate dovranno far pervenire nel termine di giorni 10 dalla data di pubblicazione del presente avviso sul Bollettino Ufficiale della Regione Campania, a questo Comune, istanze in bolla corredata di fotocopia d'iscrizione al Registro oltre temuto della CCIAA.

La richiesta d'invito non vincolerà l'Amministrazione.

Pagani, 17 settembre 1986.

IL SINDACO dott. Gaetano Petti

CITTÀ DI GRUGLIASCO

PROVINCIA DI TORINO

Avviso di licitazione privata

Per l'appalto dei lavori di:

Costruzione scuola elementare «Selva D'Acquisto»

Importo a base d'asta L. 2.397.600 a corpo.

Procedura prevista dall'articolo 1, lettera A) della legge 2 febbraio 1973, n. 14.

Domanda alla Segreteria generale del Comune entro le ore 12 del 21 ottobre 1986.

Detto avviso è stato inviato all'Ufficio delle pubblicazioni ufficiali della Comunità Europea.

Grugliasco 19 settembre 1986.

IL SEGRETARIO GENERALE dr. Giuseppe Pipile

IL SINDACO reg. Franco Lorenzoni

AMMINISTRAZIONE PROVINCIALE DI BRINDISI

Lavori di manutenzione ordinaria dei locali dell'Istituto Tecnico Agrario Statale «F. Fontanello» di Ostuni. Importo a base d'asta L. 62.000.000.

Esito gara: 1. POSTEGGIATE

visto l'art. 43, 5° comma della L.R. 27/8/78, è indetto il bando per i lavori di cui all'oggetto, a seguito di licitazione privata aperta il 8 aprile 1986 con il metodo di cui all'art. 1, lett. A della legge 2 febbraio 1973, n. 14 e successive modificazioni, sono state applicate all'Istituto Tecnico Agrario Statale di Ostuni le disposizioni del D.M. 11/1/78, art. 1, lett. A, e del D.M. 11/1/78, art. 1, lett. A, e del D.M. 11/1/78, art. 1, lett. A, con il ribasso del 31,70%.

IL PRESIDENTE dott. Ing. Nicola Melicagnolo