

Giampiero Cleopazzo

Spaziocineforum (Consiglio Nazionale Cinit - Venezia)

## *Il viaggiatore immobile*

*E come questo spettacolo senza  
realtà che ora è svanito  
tutto il mondo scomparirà nel nulla  
senza lasciare  
dietro di sé neppure il vapore di una  
nube. Noi siamo fatti della stessa  
sostanza di cui sono fatti i sogni; e  
la nostra breve vita è cinta di sonno.*

*(William Shakespeare, La tempesta - IV atto)*

### **Abstract**

*Experiencing time through cinema. Reading “Nostos - the return”, the movie by Franco Piavoli (Italy 1989), as a process of introspection into the states of consciousness associated with the cinematographic practice; return to the mythical nature of the human emotional structure; psychological consequences of extreme applications of film language (film editing in sequence shot, dialogues in an invented language, screenplay without temporal coherence).*

**Keywords:** *Cinema - Odyssey - myth - dream - nostalgia - back home*

Attraversare il tempo nell'esperienza filmica. Il cinema come percorso nell'introspezione e ritorno alla natura mitica della materia emozionale umana con il film *Nostos - il ritorno* di Franco Piavoli.

Andare al cinema. Entrare al cinema. Sono le formule consuete, e banali, della pratica sociale contemporanea di accedere allo spettacolo cinematografico: entrare in una sala buia su una parete della quale si proiettano luci e ombre da una matrice trasparente, prodotta in precedenza, che con l'effetto stroboscopico di successive immagini, riproduce la sensazione di movimento. Si anima così una scena virtuale che l'aggiunta del sonoro (dialoghi, musica, rumori) completa rendendo molto efficace l'illusione di realtà. Illusione che prende vita quando, seduti in sala, abbiamo compiuto l'attraversamento dello spazio, in genere breve, che in un altrettanto breve periodo di tempo ci conduce al tempio cinematografico. E da questo momento parte l'esperienza di un viaggio nello spazio/tempo immaginario che nel tempo si anima di uno specifico rituale (collettivo, malgrado la frammentazione individualistica che le nuove tecnologie dell'immagine sembrano consentire). Il rituale si mette in funzione come un duplice attraversamento, un doppio viaggio a valenza plurima, con le esperienze che la coscienza può innescare, ma che prenderà vita negli strati polimorfi della psiche fino agli esiti estremi (identificazione e simbolizzazione, come in seguito avremo modo di approfondire, con l'analisi di un'originale produzione filmica, nella pragmatica dello spettacolo cinematografico).

La duplicità di attraversamento dello spazio dell'immaginario è relativa ad un primo movimento verso l'universo della rappresentazione (che sarà corrispondente e simmetrico all'introiezione delle evenienze simboliche generate nello stesso universo), e ad un secondo movimento, subordinato e conseguente al primo – anzi all'efficacia del primo –, che riguarda l'effettiva partecipazione, sulla base dei dati sensoriali

percepiti, agli attraversamenti messi in scena dal film proiettato. Di questi sono soprattutto gli attraversamenti temporali che al cinema (forse solo al cinema) riescono “visibili”, e al disvelamento dei quali queste note – sulla base esemplificativa delle occorrenze linguistiche di uno specifico oggetto filmico – sono finalizzate.

***Nostos – il ritorno*** Italia 1989

Sceneggiatura, regia, fotografia, montaggio e suono di Franco Piavoli.

Personale rivisitazione del mito di Ulisse. “*Nostos*” esprime le nostre paure, i rimorsi, le disperazioni, ma anche le illusioni, gli incanti e soprattutto il bisogno di ripararsi nella casa della memoria e degli affetti più cari<sup>1</sup>.

La lettura del film, data la sua particolare struttura linguistica, risulta più agevole se suddivisa in quattro macro-sequenze (composte a loro volta da scene liberamente ispirate alla traccia omerica) introdotte da una sequenza a guisa di prologo, e concluse da un'altra come epilogo.

La prima scena (prologo) vede una nave apparire come immagine fantasmatica nella bruma rossastra di cielo/mare, un piatto nulla su cui scivola la vela con i guerrieri che hanno lasciato la terra degli scontri sanguinosi.

Le quattro macro-sequenze successive possono essere considerate *flashback* (tradotte opportunamente come “*retrospezioni*”, continue e prive di cesure temporali esplicite) che simboleggiano quattro regressioni temporali della mente del protagonista, intrecciate con l'attraversamento degli spazi da lui visitati.

---

<sup>1</sup> [www.zefirofilm.it](http://www.zefirofilm.it).

La prima, che diremo *angoscia del rimorso*, è delimitata da due risvegli (a suggellare lo statuto onirico della rappresentazione) all'interno dei quali, la lenta navigazione trascina il dolore dei ricordi della recente battaglia: elmi e cadaveri, il fuoco e le urla belliche della strage.

Si raggiunge il primo approdo su un'isola: antri di roccia in ambulacri chiusi (di atmosfera lunare) completano una possibile purificazione; dopo l'uscita all'esterno (sotto un albero maestoso al sole) il richiamo dei compagni, inascoltato, è seguito dal cedere dell'eroe alla seduzione della ninfa (che offre una conchiglia simbolica), fino al secondo risveglio e alla ripresa vitale e gioiosa della navigazione.

Il secondo movimento (non appare inopportuna la denominazione come di partitura sinfonica)

è il *superamento del ricordo di morte verso la natura*. Riprende il largo la nave con i gabbiani nel cielo e i delfini nel mare. Ma sarà breve la navigazione serena, dopo l'apparizione acquee delle sirene nel sole rosso, giunge la sera; la luna livida porta la tempesta notturna (le vele sferzate dal vento ricoprono i guerrieri come fantasmi). Il naufragio. L'eroe solitario è trascinato dalla marea e giunge solitario sulla riva (nudo sulle dune, nella regressiva posizione fetale sulla sabbia).

Nel terzo brano, *Approdo ai lidi della dimenticanza*, assistiamo alla succube seduzione dell'Eden. Tra frutti e fiori di densa sensualità (loto), circondata da acque dolci, appare la Ninfa, il corpo nudo bianchissimo nell'acqua e poi la notte e l'idillio del guerriero, in lenti piani sequenza di ombre lunari nella notte silente. Riappare (come era già accaduto nella prima sequenza) il *topos* visivo della malinconia del ricordo: il cerchio che un (il) bambino rincorre giocando nella luminosa terra delle

origini. Si risveglia il desiderio del ritorno; la ninfa dalla rupe lontana guarda la zattera pronta alla ripartenza.

Nel quarto movimento, *secondo naufragio e visita agli inferi*, nel mare in procella, in solitudine, inizia la catarsi. Cala la notte, si disfa la zattera e, perduto nel mare, il protagonista segue l'immenso disco della luna che traccia il tempo, e può ricondurlo, quale divinità, alla terra. Infine raggiunge la terra nella luce blu di camminamenti oscuri con le porte del cielo in forma di trapezio (simbologia della casa) fatte di luce. Si visualizza così la prolessi del ritorno nel tempo futuro (speranza/sogno).

Nell'epilogo, *la nostalgia della casa* (visione/sogno) e del ritorno alla vita domestica.

L'eroe non sconfitto vola sulle acque, portato dall'invisibile forza divina fino a riva, ritrova la terra e il mare d'erba, un monolite a lama ne è il totem. Ma il ritorno a "casa" è da un'altra dimensione, esterna; da estraneo vede l'atrio domestico e l'ombra di Penelope che la tela, ormai inutile, ripone. Resta sullo schermo nel finale la sua figura matriarcale immobile, lontana, ritagliata nel buio dell'inconscio.

È un film di viaggio *Nostos - il ritorno*, viaggio di ritorno appunto, che adombra il più celebre ritorno della narrazione della civiltà occidentale, l'Odissea. Ma all'archetipo dei ritorni, quello di Ulisse dopo la guerra di Troia, è solo vagamente ispirato; il film di Franco Piavoli compone la storia di questo "ritorno" solo per suggestioni dalla narrazione omerica. Tutti gli accadimenti sono basati su una giustapposizione onirica e sono indipendenti dalla coerenza logica – causa/effetto – e da quella cronologica. Tutta la diegesi della narrazione ruota intorno all'anelito al ritorno, che in un certo senso non si realizzerà mai.

La struttura temporale, priva di consequenzialità razionale, non solo articola con ampie analessi/incubi (l'orrore della guerra) e prolessi/sogni (il desiderio della purezza originaria) la traccia mostrata dall'intreccio, ma consente che tutto il piano della rappresentazione sia basato su un ricordo e – contemporaneamente – su un desiderio (*nostalgia: dolore del ritorno*), come un futuro già presente all'esperienza sensoriale passata. Solo il sogno può consentire questa contraddittoria sovrapposizione, il risultato è una temporalità agita solo al presente (come lo spazio onirico può rendere unitaria una storia di frammenti<sup>2</sup>); questa formulazione degli eventi in modalità sincronica è omologa alla percezione temporale dei sogni, dove la concatenazione causale/cronologica risulta indipendente dalla materia rappresentata<sup>3</sup>.

Fin dagli inizi il cinema ha tentato di trovare i mezzi per rappresentare il sogno, il ricordo, il discorso indiretto, ricorrendo alla dissolvenza o ad altri procedimenti oggi generalmente respinti. Ma attualmente esso dispone di una vastissima esperienza per tradurre il presente in altri tempi verbali e il modo reale dell'azione nei modi irreali<sup>4</sup>.

Questo genere di messinscena, che possiamo chiamare – esemplificando – “onirica”, che si riferisca a incubi (al passato) o desideri (al futuro), nel cinema è particolarmente efficace, il tempo canonico del cinema è infatti il presente, è sempre al presente la scena che sullo schermo si svolge, anche quando ricorda il passato (come nei *flashback*) questo passato è sempre in atto al momento della sua apparizione: è sempre presente<sup>5</sup>. Solo una convenzione percettiva rimanda lo spettatore alla

<sup>2</sup> Sul piano psicanalitico: ‘condensazione’ (C. Metz, 2006 p. 157).

<sup>3</sup> Piano psicanalitico: ‘spostamento’ (ivi).

<sup>4</sup> J.M. Lotman, 1979 p. 102.

fabula originaria (con la sua coerenza logico/temporale: passato > presente > futuro) che egli deve inferire dal *récit*, ma lo può fare a posteriori, a proiezione conclusa.

Nel caso del film di Piavoli si aggiunge una particolarità: la conclusione (realizzazione del desiderio) è come se non avvenisse mai, ma soprattutto è come se non fosse neanche attesa, dopo che le immagini ci hanno trasmesso uno speciale senso di eternità, un'aura di "senza tempo" che aleggia in tutta l'opera. Tale strutturazione della componente narrativa del film può essere paragonata al letterario flusso di coscienza, con il corollario di un "appiattimento" del montaggio (l'elemento linguistico fondamentale del cinema) che deforma, scollegandola dal flusso diacronico, la "proiezione" (conoscitiva) schermo > spettatore, duplice e simmetrica a quella (simbolizzante) spettatore > schermo. In pratica si deve trasformare il dubbio di un errore di percezione nel riconoscimento di una speciale tipologia espressiva, restaurando il primato del montaggio – riferito alla categoria tempo – necessario nel cinema (soprattutto in questo genere di cinema) per la trasposizione drammaturgica da *histoire* in *récit*.<sup>6</sup>

Ciò che importa è solo che si possa dire, allo stesso tempo, che la materia prima del film è autentica e che, tuttavia, «è cinema». Allora lo schermo riproduce il flusso e il riflusso della nostra immaginazione che si nutre della realtà alla quale progetta di sostituirsi, la favola nasce dall'esperienza che essa trascende<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> "In qualsiasi arte legata alla vista e ai segni iconici il tempo possibile è uno solo: il presente". J.M. Lotman, 1979 p. 101.

<sup>6</sup> Tutte le relazioni tra l'*histoire* (diegesi) e *récit* (narrazione) riguardano la categoria tempo (G. Genette, 1987).

<sup>7</sup> A. Bazin, 1973 p. 70.

Il problema della “rappresentazione”, rispetto alla pura “mostrazione”, appare quindi a partire proprio dalla necessità di rendere sullo schermo il flusso di coscienza, o tutto quello che narrativamente gli è omologo, proprio con l’uso del montaggio, anzi con il suo indiscusso primato. Infatti, quando si percepisce l’autenticità accettata di una scena (malgrado la formula che resta sempre alla base della psiche per cui “in fondo è solo cinema”) stiamo già inconsapevolmente applicando canoni percettivi - ed evolutivi - del linguaggio cinematografico ormai definitivamente introiettati<sup>8</sup>.

È proprio con l’uso del montaggio che *Nostos* struttura il suo fondamentale statuto espressivo, quello che fa riferimento al modello di sogno/meditazione del *récit*, che abbiamo rilevato nella breve analisi tematica del corpo filmico. La natura della successione delle sequenze è così pregnante sin dalle mosse iniziali da far passare, nel flusso immaginativo, come sottinteso (quando non proprio dimenticato) il montaggio, che ne è invece il primario protagonista. Potremmo applicare per questo genere di concatenazione delle inquadrature la formulazione teorica posta, a proposito del montaggio, da Gianni Rondolino (montaggio connotativo, formale, discontinuo) attribuendo al film il modello *formale*.

[...] un montaggio non sottomesso alle leggi della narrazione e che a una logica spazio-temporale preferisce invece unire due inquadrature sulla base di qualità puramente grafiche che

---

<sup>8</sup> Non è irrilevante notare come le iniziali forme canoniche della lettura filmica (diciamo dalle origini del muto e fino a dopo gli anni '30) siano andate evolvendosi in forme che accettano come realtà il percepito, grazie alla funzione linguistica “istituzionalizzata” nel cinema dal montaggio, aggiunto al sonoro e alla maggiore sensibilità delle emulsioni (pancromatiche). L’iniziale “paradigma indiziario” della lettura filmica, con la sua diffusione diventa un accettato (anche se tacito) “protocollo d’intesa”.

tuttavia possono ovviamente prestarsi a interpretazioni di tipo semantico<sup>9</sup>.

Essenziale per questo, oltre alla coerenza dei movimenti di macchina nelle inquadrature, è la tipologia delle dissolvenze che compongono le sequenze in periodi (macro-sequenze), queste unità diventano così occorrenze della materia dell'espressione che recuperano ogni volta al principio di realtà l'atmosfera sognante in cui sono immersi i personaggi e la natura che li circonda<sup>10</sup>. Le dissolvenze del film sono in pratica dissolvenze in nero, con una prolungata durata di sospensione dell'immagine, quasi a voler ricordare ad ogni passaggio di sequenza la natura di sogno/memoria dei singoli brani; in un certo senso lo spazio nero tra due epifanie di luce serve paradossalmente a "risvegliare" lo spettatore dalla deriva (sogno) della sua personale identificazione con il contenuto della fabula. Il procedimento mette al riparo in questo caso da quella, ormai classica, legge estetica del "montaggio proibito" di Bazin<sup>11</sup> in quanto la simultaneità nelle scene è totalmente ricondotta a una speciale contemporaneità di tutta l'azione, quale risultato di un'esperienza meditativa profonda della psiche, generata a "tempo sospeso". In questo senso l'attraversamento del tempo in tutta la storia avviene in forma "immobile", paradossalmente senza tempo, anzi "fuori dal tempo", così come lo si intende nel

---

<sup>9</sup> G. Rondolino, 1995 p. 194.

<sup>10</sup> La natura onirica che risulta dalle sequenze è in realtà basata solo sul sogno/cinema; la realtà dei flussi interiori nasce solo dalla già citata proiezione inversa, dallo spettatore allo schermo, essendo la materia dell'espressione del cinematografico comunque una realtà oggettuale.

<sup>11</sup> «Quando l'essenziale di un avvenimento dipende da una presenza simultanea di due o più fattori dell'azione, il montaggio è proibito» (A. Bazin, 1973 p. 72).

mito, elemento fondamentale dell'interpretazione dell'opera, da considerare nell'analisi delle forme dell'espressione del testo.

Il montaggio attiene alla scansione temporale, ma anche a quella spaziale, e il film di Piavoli ripete per la contiguità spaziale la contemporaneità temporale, collegando in un universo intra-psichico le occorrenze spaziali indipendentemente dalla logica prossemica e causale (la stessa topologia irrazionale del sogno, che destruttura i dualismi logici – prima/dopo, causa/effetto, vicino/lontano –).

Bazin sottolinea che il potere di astrazione del montaggio agisce manipolando tanto la dimensione della realtà quanto quella spaziale. [...] Egli nota come tale tendenza rafforzi la propensione dello spettacolo cinematografico ad essere non tanto “immagine” e quindi “rappresentazione”, quanto “realtà” e perciò “rivelazione”<sup>12</sup>.

La presenza di questa “rivelazione” nel corpo dell'espressione onirico/filmica apre un interessante spazio di riflessione sulla natura psicanalitica dell'esperienza cinematografica (come omologia). Nell'esame di queste corrispondenze occorre preliminarmente precisare un asse fenomenologico dei due oggetti (film/sogno) esaminati, per conservarne chiara la differenziazione, al di là delle suggestioni simboliche, che possono facilmente indurre ad arbitrarie trasposizioni verbali. Accade a volte che la critica cinematografica, che possiamo definire “impressionistica”, usi tali suggestioni di origine letteraria (socio-letteraria), esprimendo le valutazioni stesse in forma – necessariamente – letteraria, con i contenuti che tendono, traslati nel verbale, a far dimenticare gli assunti dati in partenza dal linguaggio cinematografico. Può succedere, in altri termini, che l'incremento di comprensione dei contenuti tematici

---

<sup>12</sup> L. Termine, C. Simonigh, 2003 p. 138.

sussista a danno della comprensione più generale, interna – per così dire – al medium cinematografico.

Per il primo dei termini in gioco, il sogno, si fa riferimento alla notazione freudiana che fonda la forma ormai classica dell'attività onirica come esperienza del subconscio (S.Freud, *L'interpretazione dei sogni*), pertanto le evidenti analogie non potranno mettere in ombra le sostanziali differenze. Se si può parlare per l'esperienza al cinema come di una allucinazione, ma di genere molto particolare – temporanea e fluttuante –, le due esperienze (la proiezione vera e la trasposizione allucinata) restano ben distinte all'analisi non simbolica (salvo le deformazioni patologiche – per es. di tipo paranoico –). Queste irriducibili differenze portano a considerare la forma cinema come allucinazione sì, ma allucinazione contraddittoria nei riguardi dello stesso mezzo che la genera.

[Il cinema è] allucinazione paradossale perché gli manca quel carattere tipico dell'allucinazione vera e propria, di produzione psichica interamente endogena: il soggetto, invece, ha allucinato ciò che era veramente di fronte a lui, ciò che nello stesso momento egli percepiva effettivamente: le immagini e i suoni del film<sup>13</sup>.

In conclusione, per quanto possa apparire potente l'immagine allucinatoria al cinema, essa resta normalmente allo stato di *impressione*:<sup>14</sup> lo spettatore, infatti, sa di assistere ad uno spettacolo cinematografico, mentre di norma il sognatore non sa di sognare. Va aggiunta a questo proposito una chiosa riguardante la base dell'atteggiamento psichico messo in atto dallo spettatore (dal lettore) all'atto della ricezione di un "testo", la cosiddetta sospensione dell'incredulità, certamente di radice

---

<sup>13</sup> C. Metz, 2006 p. 110.

<sup>14</sup> Ibidem.

letteraria<sup>15</sup>, ma ormai ampiamente traslata nella trattazione dei testi audiovisivi. La sospensione in questo caso, pur attiva nella partecipazione allo spettacolo cinematografico, è come se agisse su un livello inferiore rispetto all'abituale ricezione di ciò che accade sullo schermo. Lo spettatore di *Nostos*, dopo la presa di coscienza del tipo di spettacolo al quale si dispone ad assistere (nell'introduzione – in forma di prologo – presentata dalle immagini iniziali), stabilisce un mutuo accordo con l'emittente per cui, grazie alla doppia reciproca proiezione (schermo/spettatore) messa in atto dal significante filmico, la sospensione dell'incredulità (cfr nota<sup>15</sup>) può diventare meno intensa; lo spettatore, via via che procedono le immagini, comincia a percepire la suggestione di un sogno che sta a significare un altro sogno (significante primario del piano dell'espressione). Questo procedimento segnico ci rimanda alla natura di mito già citata per le immagini di questo film, significativa per la semiosi connotativa del mito inteso come significante del secondo ordine (in particolare teorizzato da Barthes<sup>16</sup>) che riconduce a 'naturale' il 'culturale' (ideologia), mentre il nostro film riconduce tutta la profondità dell'accaduto umano alle forme del naturale, perdendo così definitivamente il fulcro dell'antropocentrismo, nello scorrere delle scene che affiorano a lenti tratti dall'ombra del mistero dimenticato dal tempo. La rappresentazione della serie successiva di evenienze allucinatorie compone un universo ilozoistico, il cui montaggio spaziale riconduce alla radice ontologica dell'essere in una dimensione 'senza tempo', o meglio 'fuori dal tempo', come può essere appunto la dimensione del mito.

---

<sup>15</sup> U. Eco, 1994 p. 94.

<sup>16</sup> R. Barthes, 1994.

È funzione specifica del montaggio nel film la simbolizzazione del tempo in funzione della sua ciclicità, tutto il film struttura il tempo in successivi ritorni, come ricorrenza nell'intreccio del continuo recedere verso il desiderio sognato/allucinato. Scandito dalla morfologia ciclo/onda, il montaggio coordina il tempo delle successive esperienze collocandole in un ambito che si apre e si chiude tra due dissolvenze equivalenti: dimensione ritornante dell'ormai impossibile raggiungimento di una condizione "lontana" (futura) nel tempo. Le inquadrature non possono che sottolineare la stessa circolarità; simbolo e suggestione dell'eterno ritornare sono le geometrie rotonde, i corpi celesti: luna e sole dell'alternanza dei cicli del giorno; circolare l'apertura sul soffitto dell'edificio deserto e misterioso che l'eroe visita come suggestione dell'Averno; infine è un cerchio di metallo quello che un bambino rincorre, apparizione<sup>17</sup> periodicamente reiterata quando il desiderio del ritorno non è sopraffatto dalle tempeste della natura e della stessa passione di Ulisse (nominiamo così l'entità zoomorfa che presta occhi e volto nel film all'avventura panica nel profondo dell'animo umano).

La componente più umana emerge dal desiderio di ritornare a casa, [...] e al ventre materno. Nella scena della luna che si rispecchia grandissima sul mare, lui sembra infatti uno spermatozoo che raggiunge l'utero. Avviene quindi un ritorno allo stadio prenatale<sup>18</sup>.

Le altre epifanie della forma, oltre a quelle circolari, tracciate dalle immagini di *Nostos* sono relative a cicli periodici e ondulatori della natura: il tempo atmosferico della quiete e della

---

<sup>17</sup> "Rivalutazione degli affetti ed un ritorno ideale all'infanzia" (interv. di E. Compri a F. Piavoli, Pozzolengo 2009).

<sup>18</sup> (Interv. di E. Compri a F. Piavoli, Pozzolengo 2009).

tempesta come quello del giorno e della notte; il passaggio delle nuvole nel cielo come quello degli uccelli; le onde ordinate e successive del mare prima della tempesta, come le onde che il vento forma nel mare d'erba dei campi, equivalente oggettivo della superficie marina.

Il montaggio che disegna la struttura dello spazio/tempo del film (curato dallo stesso regista) si compone con il sonoro, altro aspetto fondamentale della poetica di Piavoli, perfettamente integrato con le altre due dimensioni. La “voce” del film è composta da musica, totalmente extradiegetica, suoni naturali (lo scorrere sereno delle acque interne o i versi stridenti ad effetto tragico degli uccelli<sup>19</sup>), dialoghi con la caratteristica espressiva estrema di essere senza significato verbale (e senza sottotitoli) in una lingua inventata che riprende arcaiche lingue mediterranee. Non è indifferente notare che la storia, strutturata dal linguaggio che stiamo analizzando, non presenta problemi di comprensibilità, malgrado la lingua/suono astratta dei dialoghi. Naturalmente nessuna voce fuori campo è proposta alla diegesi dei fatti proiettati, è come se in questa storia i fatti non ci fossero più, dimenticati nel passato remoto della componente mitica del testo.

Questa lettura non può essere solo un'impressione: siamo di fronte ad una potente rappresentazione di un universo panico che si ricongiunge a miti lontani e dimenticati nello stato di veglia, ma che restano vivi e presenti nelle forme generate da particolari stati di coscienza. Proprio questi stati di coscienza sono in generale alla base della filmografia di Piavoli, e di *Nostos* in particolare. Questo film configura un quadro poetico che non è un idillio, ma una composizione drammatica, come

---

<sup>19</sup> Piavoli ha registrato il verso di particolari uccelli delle Tremiti, detti Diomedee ([www.zefirofilm.it](http://www.zefirofilm.it)).

una partitura per immagini e suoni, che parte dall'ontologia di un mondo da noi molto lontano (Lucrezio del *De rerum natura* – Seneca dei *Dialoghi*) e segna un attraversamento del tempo come ritorno alla nostra natura più profonda ed autentica. Il cinema di Piavoli, in questo film come in quasi tutti gli altri, dissolve le prassi umane di “cultura” (accreditate come “naturali” dall'ideologia) in un asse sintagmatico che, attraverso l'associazione di elementi linguistici, dà luogo ad enunciati in forma di “natura”, in una particolare e straniante sospensione del tempo verso la scoperta di una nuova (antica) verità.

Le sue sequenze [di Piavoli] si compongono con ritmi e andamenti sinfonici, quasi con poteri sciamanici la sua macchina da presa crea una cosmogonia accostandosi ad una goccia d'acqua o a un filo d'erba. Ogni immagine, come ogni nota di un poema musicale, ha un'autonomia e una necessità assoluta. *Nostos* è un grande viaggio alla ricerca delle radici delle mitologie mediterranee, costruito sulla confluenza di più tempi, sull'idea che il passato, non solo per quanto riguarda le sue mitologie e la sua storia, ma per quanto riguarda le emozioni, i sogni, la costruzione di mondi mentali, è parte integrante del nostro patrimonio genetico<sup>20</sup>.

### *Bibliografia*

1. BARTHES Roland, *Miti d'oggi* (Einaudi, Roma 1994)
2. BAZIN André, *Che cosa è il cinema* (Garzanti, Milano 1973)
3. BRUNETTA Giampiero, *Cent'anni di cinema italiano* (Laterza, Bari-Roma 2008)
4. CASSETTI Francesco, *Teorie del cinema 1945-1990* (Bompiani, Milano 1993)

---

<sup>20</sup> G. Brunetta, 2008 p. 368

5. DELEUZE Gilles, *L'immagine-tempo* (Ubulibri 1989)
6. ECO Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Bompiani, Milano 1974)
7. FREUD Sigmund, *L'interpretazione dei sogni* (Bollati Boringhieri, Torino 1985)
8. GENETTE Gérard, *Figure III - discorso del racconto* (Einaudi, Torino 2006)
9. LOTMAN Jurij Michajlovič, *Introduzione alla semiotica del cinema* (Officina, Roma 1979)
10. METZ Cristian, *Cinema e psicanalisi* (Marsilio, Venezia 2006)
11. RONDOLINO Gianni, *Manuale del film* (Utet, Torino 1995)
12. TERMINE Liborio, SIMONIGH Chiara, *Lo spettacolo cinematografico* (Utet, Torino 2003)

*Siti internet*

[www.zefirofilm.it](http://www.zefirofilm.it)

[www.ec-aiss.it](http://www.ec-aiss.it)

[www.scuolalacaliana.it](http://www.scuolalacaliana.it)