

N° 39 - novembre - febbraio 2018 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive

Numero speciale
**Ninth European
Psychoanalytic
Film Festival**

INTERNI / ESTERNI

ISSN 1124-8733



9 771824 871008

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in Abbonamento Postale
D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n.46)
art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

eidos

cinema psyche e arti visive

Interni/Esterni

a cura di Barbara Massimilla e
Andrea Sabbadini

Creata e scritta da psichiatri,
psicoanalisti junghiani e freudiani ed
esperti di cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale
di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale
ed è distribuito nelle maggiori librerie.

Distribuzione nelle librerie Feltrinelli:

JOO DISTRIBUZIONE

Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite
versamento su c/c postale n° 51697142
intestato alla Associazione Culturale Eidos
di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:
L. Albrigo, N. Ben-Nun Melamed, A. Berge,
E. Berman, C. Drazin, P. W. Evans,
P. R. Goisis, M. Krüze, S. Lejniece,
L. Manu, E. Marchiori, M. Peled,
A. Sabbadini, G. Schneider, R. Valdrè,
S. Wigoder

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Stampa

Pressup
Via Cassia 36/300 - 01036 Nepi (VT)

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**:
Paolo Aite, Dario Argento,
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,
Mimmo Calopresti, Stefano Carta,
Sergio Castellitto, Domenico Chianese,
Luis Chiozza, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,
Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio,
Giuseppe Maffei, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

The Girl, the Mother and the Demons di
Suzanne Osten.

sommario novembre / febbraio 2018

editoriale

EIDOS – epff9
di B. Massimilla



cinema e psyche

European Psychoanalytic
Film Festival
di A. Sabbadini

intervista

Intervista con
Alessandra Balloni
di E. Marchiori



film

*The Girl, the Mother
and the Demons*
di A. Berge
Fritz Lang
di G. Schneider
La puerta abierta
di P. W. Evans
Room at the Top
di C. Drazin
A Week and a Day



di N. Ben-Nun Melamed,
E. Berman, M. Peled,
S. Wigoder

The Documentarian

di M. Krüze, S. Lejniece

Perfetti sconosciuti

di E. Marchiori, R. Valdrè

Fuocoammare

di P. R. Goisis, E. Marchiori

Chuck Norris vs. Communism

di L. Manu

arti visive

Biennale Arte

Venezia 2017

di L. Albrigo

B. Massimilla



eidos-news

Eidos e Dun-Onlus

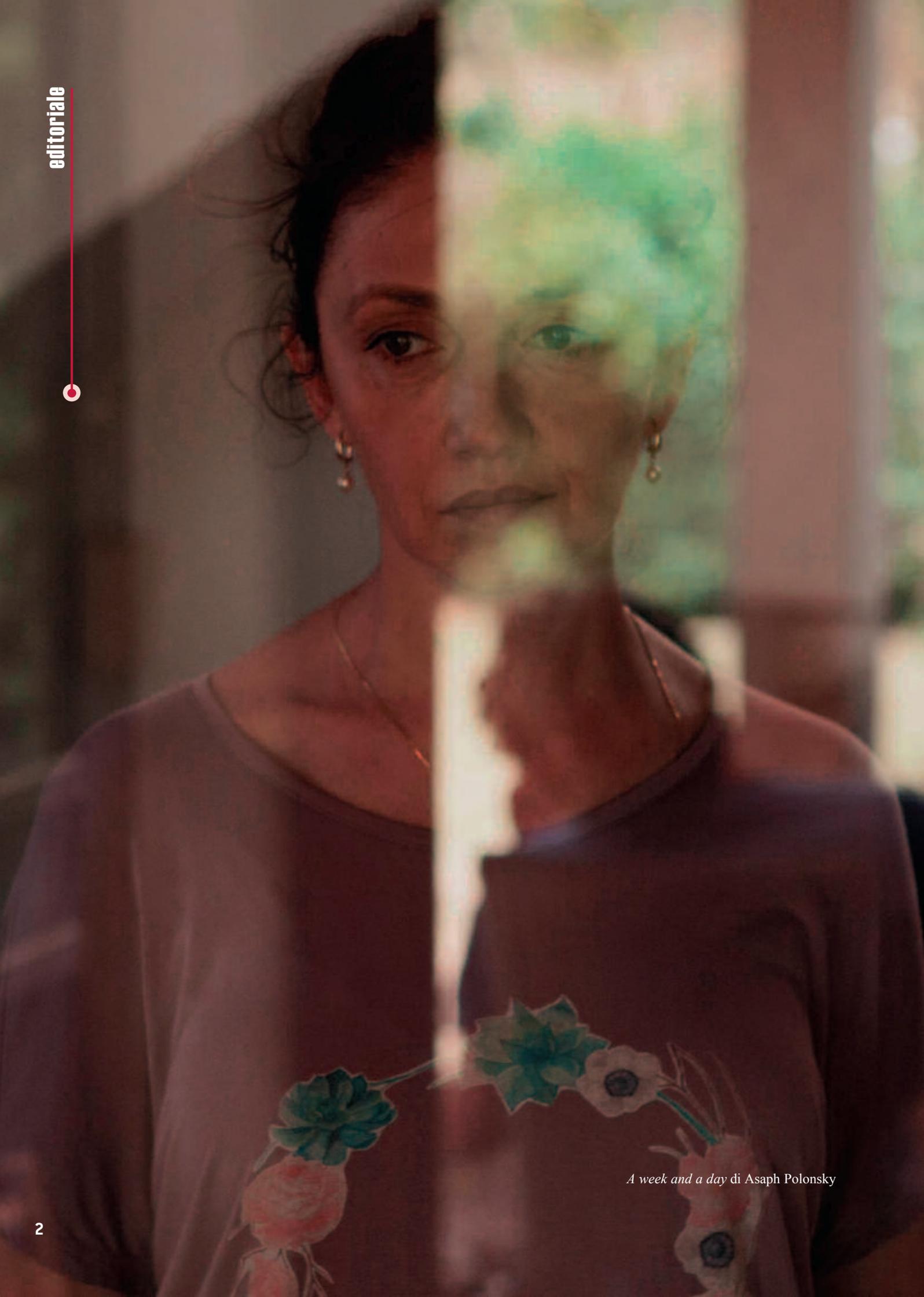
S-Cambiamo il Mondo

II edizione

di B. Massimilla



Nel prossimo numero **Cinema e futuro**



A week and a day di Asaph Polonsky



Barbara Massimilla
Fondatrice e Presidente EIDOS

Il gemellaggio tra Eidos ed European Psychoanalytic Film Festival si rinnova felicemente anche per la nona edizione di questo importante e partecipato evento londinese che da anni riscuote grande successo alternando proiezioni a conferenze, a cura, fin dalla prima edizione, del Direttore Artistico e psicoanalista Andrea Sabbadini. La nostra rivista italiana Eidos, fondata da psicoanalisti junghiani, freudiani ed esperti di cinema, è un quadrimestrale che esiste dal 2004. Eidos non è solo una rivista ma organizza anche eventi culturali sul cinema e rassegne. Nel giugno 2017 ha avuto luogo la seconda edizione di *S-Cambiamo il Mondo* a Roma presso la Cineteca Nazionale, rassegna di cinema organizzata assieme all'Associazione Dun-Onlus sul tema dell'Intercultura, per l'occasione è stato prodotto un cortometraggio sigla ispirato a una storia vera.

Come per ogni edizione di *epff*, ciascun nuovo numero di Eidos è monotematico, questo permette di approfondire l'argomento trattato da più prospettive descrivendo attraverso lo sguardo psicologico: contenuti artistici, estetici, etici, sociali e non solo, racchiusi nel grande cinema d'autore.

L'analogia più evidente, a mio avviso, che avvicina le linee guida di Eidos a quelle di *epff*, consiste nel comune atteggiamento di esplorare il mondo del cinema attraverso la lente della psicoanalisi e non della critica cinematografica. Tuttavia l'intenzione non critica che anima Eidos ed *epff* costituisce soltanto la premessa necessaria per osservare l'opera. Credo che il passaggio successivo per lo psicoanalista che si avvicina ai film sia quello di esplorare con rispetto il processo artistico come ricerca creativa esistenziale di senso, senza analizzare l'opera seguendo criteri interpretanti – è la psicoanalisi ad adattarsi all'oggetto artistico e non viceversa. Rispettando l'essenza e l'energia vitale della visionarietà del cinema. Lo psicoanalista riconosce quanto la narrazione per immagini possa aggiungere qualcosa d'inatteso e imprevedibile alla sua capacità di accogliere e di ascoltare.

Quanto semmai l'arte cinematografica fa maturare lo strumento analitico arricchendolo.

In questo nostro incontro tra psiche e cinema non si ricercano conferme teoriche ma *conformazioni*: forme diverse appunto possono coesistere senza sovrapporsi, possono ampliare i significati, le emozioni, la comprensione e la visibilità a tutto raggio.

Per questi intenti comuni e scelte condivise, mi auguro assieme alla Redazione della rivista che il fecondo gemellaggio tra Eidos ed *epff* prosegua nel tempo...

Il tema specifico di *epff9*: *Interni/Esterni* può offrire dal suo vertice un prezioso contributo a incrementare questi scambi tra mondi interni ed esterni, facilitare il loro reciproco confluire dell'uno nell'altro, favorire uno sguardo che sappia cogliere le distinzioni e valorizzarle – che sappia ugualmente contenere la tensione tra realtà opposte armonizzandole di continuo tra loro. •

Barbara Massimilla medico psichiatra, psicologo analista, membro didatta dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA), dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), del Laboratorio Analitico delle Immagini (LAI). Presidente dell'Associazione DUN-Onlus: Cure psicologiche ai Migranti. Redattrice della "Rivista di Psicologia Analitica". Fondatrice e redattrice della rivista "Eidos – Cinema, psyche e arti visive".

Curatrice del volume *La Perdita. Lutti e trasformazioni* (2011 – Ed. Vivarium). Coautrice dei libri: *Psicosi e psiconauti* (2009) Ed. Magi; *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico* (2012) Ed. Moretti e Vitali; AA.VV. *Lo spazio velato. Femminile e discorso psicoanalitico* (2012) Ed. Frenis Zero; *Il dolore alle soglie della vita* (2017) Ed. Bollati Boringhieri. Ideatrice e Curatrice della rassegna annuale su 'Cinema e Culture' *S-Cambiamo il Mondo* a Roma presso la Cineteca Nazionale. Vive e lavora a Roma. barbara.massimilla@gmail.com

European Psychoanalytic Film Festival

Andrea Sabbadini

Direttore *European Psychoanalytic Film Festival*

Fritz Lang di Gordian Maugg



The Girl, the Mother and the Demons di Suzanne Osten

Sono grato che mi sia data l'opportunità di introdurre questo numero speciale bilingue di *Eidos* sulla nona edizione del biennale *European Psychoanalytic Film Festival (epff9)* che avrà luogo a Londra nella prestigiosa sede londinese di BAFTA dal 2 al 5 novembre. Questa è la terza volta che il nostro Festival, di cui sono direttore fin dalla prima edizione nel 2001, collabora con la rivista, presentando brevi saggi sui film che saranno proiettati e discussi ad *epff*. Tutte le pellicole in programma, come in passato, sono "Made in Europe" – un fatto che riteniamo importante perchè tali film normalmente ricevono una distribuzione insufficiente rispetto a quella dei loro 'ricchi cugini' americani, a cui si aggiunge quest'anno il significato simbolico di rappresentare la nostra modesta risposta a una Brexit che sta cercando di isolarci, non soltanto politicamente ed economicamente, ma anche culturalmente, dal resto del continente. Nelle precedenti otto edizioni il programma di *epff* ha avuto fra i suoi temi: *Perdita, Bambini, Emigrazione, Segreti e Punti di svolta*. Questa volta, per la nona edizione, il tema centrale del Festival è "Interni/Esterni" con un programma che comprende lungometraggi, documentari e 'corti' provenienti da Italia, Gran Bretagna, Germania, Spagna, Latvia, Israele, Romania e Svezia, oltre a conferenze e dialoghi su argomenti quali la rappresentazione cinematografica di architetture e panorami. "Interni/Esterni" è un soggetto vasto che dovrebbe consentire a quanti saranno presenti al Festival – come in passato, un pubblico di circa 300 persone, composto da analisti, terapeuti, cineasti, e ricercatori – di esplorare i confini che separano, nella vita reale e nella mente di coloro che la vivono, quello che appartiene all'interno da tutto ciò che si trova "là fuori". La barra obliqua (/) fra le parole "Interni" ed "Esterni" ha la duplice (o forse l'ambigua) funzione di separare questi due mondi e, al tempo stesso, di tenerli uniti. Quel simbolo grafico è, e rappresenta, una linea di demarcazione – parecchio spesso a volte, altre volte quasi invisibile – che attraversa territori diversi. Questi possono coesistere armoniosamente o al contrario scontrarsi gli uni con gli altri, o magari spostarsi, a volte gradualmente altre volte all'improvviso, da una condizione all'altra e viceversa. Il Cinema sembrerebbe essere il medium ideale per farci riflettere sul tema di questo Festival: rappresenta al contempo spazi interni ed esterni, si concentra su 'eventi' che avvengono sia nella realtà esterna che nella mente dei suoi protagonisti – così facendo cattura immagini

'dentro' la macchina da presa per poi proiettarle 'fuori' su uno schermo dandoci la possibilità di guardarli. Le opere che saranno mostrate e discusse nel corso delle tre giornate del Festival (da giovedì sera a domenica mattina) sono state scelte da un piccolo comitato londinese, fra le molte proposte che ci sono arrivate da tutta Europa. I film saranno proiettati con sottotitoli inglesi e discussi nel corso di tavole rotonde di psicoanalisti, cineasti e studiosi di cinema, in conversazione gli uni con gli altri e con il pubblico. Riteniamo probabile che i contributi originali degli psicoanalisti a tali incontri consistano in osservazioni su come il mondo interno di alcuni personaggi dei film in questione sia plasmato dagli eventi esterni, e come questi ultimi a loro volta influenzino lo stato mentale di coloro che vi partecipano. Da parte loro invece i cineasti concentreranno forse la loro (e la nostra) attenzione su come hanno cercato di tradurre la propria visione 'privata' e personale di idee, immagini, parole, suoni nel proprio lavoro creativo rivolto al 'pubblico'. Auguro il nostro benvenuto a tutti quanti fra voi saranno presenti ad *epff9*. Spero che gradirete i film che abbiamo scelto di mostrarvi, che sarete stimolati intellettualmente da come saranno discussi, e che godrete degli aspetti sociali di questo avvenimento in cui avrete l'occasione di incontrare vecchi amici e di farne di nuovi. •

Andrea Sabbadini, direttore dell'*European Psychoanalytic Film Festival*, è membro Ordinario della *British Psychoanalytical Society*. Lavora a Londra come psicoanalista, è docente all'*University College London (UCL)*, membro del comitato direttivo del Freud Museum e del comitato su 'Psicoanalisi e Cultura' dell'*Associazione Psicoanalitica Internazionale*, e organizzatore presso l'*Institute of Contemporary Arts (ICA)* di *The Stuff of Dreams*, un programma di film ispirati alle opere di Shakespeare. Ha fondato la rivista *Psychoanalysis and History* ed è stato per diversi anni direttore della sezione cinema dell'*International Journal of Psychoanalysis*. Ha pubblicato articoli nelle principali riviste psicoanalitiche, ha curato *Il tempo in psicoanalisi* (Feltrinelli 1979), *Even Paranoids Have Enemies* (Routledge 1998), *Projected Shadows* (Routledge 2005), *Il lettino e lo schermo cinematografico* (Borla 2006), e *Psychoanalytic Visions of Cinema* (2007), è l'autore di *Boundaries and Bridges: Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis* (Karnac 2014) e di *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film* (Routledge 2014).

Intervista ad Alessandra Balloni

Sigmund Freud. Origini e Attualità della Psicoanalisi

Elisabetta Marchiori



Alessandra Balloni, Psicoanalista della Società Italiana di Psicoanalisi (SPI), ha diretto, sceneggiato e prodotto, con il patrocinio della SPI, lo straordinario documentario *Sigmund Freud. Origini e attualità della Psicoanalisi*.

Lo ha realizzato con materiali diversi: scene girate ad hoc, sequenze di repertorio e di film, fotografie e interviste, a

quattro psicoanalisti e un filosofo italiani (Anna Ferruta, Cono Aldo Barnà, Tiziana Bastianini, Antonino Ferro e Carlo Sini). Le voci e la musica s'intrecciano alle sequenze filmiche creando una narrazione fluida, dotata di quella "leggerezza pesante" di cui parla Italo Calvino, che arriva con efficacia allo spettatore.

Presentato come un progetto che ha l'ambizione di raggiungere persone potenzialmente interessate alla Psicoanalisi, appare concepito in sintonia con la strategia di "outreach" condivisa dall'International Psychoanalytic Society. Ispirata a una metodologia anglosassone utilizzata nei processi di "progettazione partecipata", prevede un "abbassamento della soglia di accesso" delle persone a un determinato ambito istituzionale, culturale, scientifico, aumentandone la visibilità e la fruibilità.

Nel caso dell'Oggetto-Psicoanalisi – e qui cito Stefano Bolognini – esso deve "farsi trovare", in modo serio e rigoroso, evitando modalità propagandistiche, "andando incontro" a chi desidera avvicinarsi, o creando il desiderio di farlo.

Come nasce, in una psicoanalista, l'idea di usare il cinema per far conoscere la Psicoanalisi?

Credo che molti siano interessati a comprendere se stessi e gli altri, a dare un senso a ciò che accade nel proprio mondo interno. La Psicoanalisi offre gli strumenti per farlo, ma ancora oggi appare alla ricerca di modalità adeguate per essere presente nella cultura e nella società in modo significativo. Attorno ad essa e a Freud permane un alone di mistero, a volte di diffidenza, dovuti a mancanza di conoscenza.

Ho cercato di utilizzare il potenziale creativo e comunicativo che ritengo insito nelle contaminazioni della Psicoanalisi con la letteratura, il teatro, la pittura e, ovviamente, il cinema. Non ho una formazione specifica, ma volevo sperimentare uno strumento che attingesse da questo potenziale per raccontare la Psicoanalisi cercando di suggerire, evocare, incuriosire, senza pretese di esaustività e senza mistificazioni.

Un aspetto importante è come l'evoluzione della Psicoanalisi sia indissolubilmente legata a quella dell'approccio verso il disagio psichico. Come hai intrecciato i due percorsi?

Attraverso il filo delle origini. Nel 1869 Edward Von Hartman pubblica un libro dal significativo titolo: *Filosofia dell'inconscio*. Il Professor Sini, con rara chiarezza e profondità, illustra come la psicoanalisi sia in debito con la storia del pensiero filosofico, iniziando da Spinoza, per arrivare a Schopenhauer e Nietzsche.

Freud ha indagato l'inconscio sul piano clinico, le sue scoperte hanno permesso di superare la distinzione tra "pazzi e sani", cambiando irreversibilmente la nostra concezione del soggetto. Molti i dipinti che mi hanno aiutato a raccontare questa storia: dall'inquietante *La nave dei folli* di Hieronymus Bosch, fino a *La sala delle agitate* di Telemaco Signorini, un quadro di forte denuncia sociale.

La narrazione filmica si dipana attraverso il ritratto del suo fondatore e le parole di psicoanalisti di rilevanza internazionale. Hai fatto un enorme lavoro "per via di levare", data la quantità del materiale a disposizione, come ci sei riuscita?

Ho cercato di fornire qualche chiave di accesso a questioni complesse, e sono grata agli psicoanalisti intervistati, di grande spessore umano e culturale, per aver utilizzato un lin-

guaggio semplice e chiaro, mantenendo il rigore scientifico. Volevo anzitutto valorizzare il ruolo di Freud come figura di ponte tra due secoli, con la sua duplice natura di scienziato dell'Ottocento, darwinista e positivista, e di uomo del Novecento, "maestro del sospetto", che interpreta la destrutturazione del soggetto in divenire, "non più padrone in casa propria", che fa del dubbio il motore della propria conoscenza. Volevo anche tracciare una bozza di quella che è la Psicoanalisi contemporanea e le sue molteplici trasformazioni, mettendo in luce alcune tematiche cardine: il metodo delle libere associazioni e del sogno, l'importanza del setting, l'unicità della relazione tra analista e analizzando, i cambiamenti che avvengono attraverso la narrazione e la ricostruzione della propria storia, la concezione di una mente la cui funzione principale è quella di formare e preservare i legami con gli altri.

Il tuo è un "prodotto" di elevata qualità tecnica, come hai ottenuto questi risultati?

Ho potuto realizzare questo progetto grazie alla collaborazione di un gruppo di lavoro fatto da persone amiche, competenti e comprensive. Gli aiuto-registi e voci narranti, Luisa Merloni e Daniele Natali, sono due attori con i quali ho realizzato reading di letteratura contemporanea agli ultimi Congressi della SPI. Daniele ha anche curato il montaggio. Infine c'è il prezioso contributo del fotografo Gianluca Moro. Per la musica originale devo ringraziare Paolo Vivaldi, compositore, fra le altre cose, della colonna sonora del film di Caligaris *Non essere cattivo*.

Nel corso del film, "il lettino" torna come un "simbolo" in evoluzione, dalla foto del lettino di Freud vuoto, a quelle di "pazienti" sdraiati, alle sequenze che riprendono un bambino che ci fa le capriole, è stato intenzionale?

Non mi riconosco un'esplicita intenzionalità in questo senso, ma certamente volevo rappresentarlo in modo non convenzionale.

Il bambino che fa le capriole sul lettino è il figlio di Gianluca, colto in un momento di gioco spontaneo. Potrei dire che è stato un modo per raccontare le potenzialità creative di questo strumento psicoanalitico. •

Titolo originale: Sigmund Freud. Origini e Attualità della Psicoanalisi.

Anno: 2015

Paese: Italia

Durata: 56 minuti

Regia: Alessandra Balloni

Aiuto regia: Luisa Merloni, Daniele Natali

Sceneggiatura: Alessandra Balloni

Fotografia: Gianluca Moro

Musiche: Paolo Vivaldi

Voci: Luisa Merloni, Daniele Natali

Cast: Cono Aldo Barnà, Tiziana Bastianini, Antonino Ferro, Anna Ferruta, Carlo Sini

Consulenza scientifica: Giuseppe Moccia



The Girl, the Mother and the Demons

Mondi immaginari per sopravvivere

Anders Berge

Una donna diventa sempre più psicotica, perdendosi in pensieri magici. Forse che orribili esperienze passate l'abbiano ferita e fatta diventare disperata e piena di rabbia? La donna dovrebbe liberarsi di questi sentimenti e del senso di colpa che li accompagna. Ha fantasie suicide ed è costretta a lottare per sopravvivere. In un luogo segreto del suo mondo interno confliggono parti di sé, mentre cerca di usare energie volte alla vita, per sopraffare l'odio contro se stessa che minaccia di frammentarla. Per difendersi costruisce un universo immaginario fragile in cui tutto quello che risulta pericoloso viene esternalizzato. I suoi sentimenti orribili sono proiettati sugli altri. Sono loro, non lei, a essere pericolosi.

Per molti aspetti tale meccanismo difensivo risulta transitorio: il pericolo è ancora presente dentro di lei che nella sua essenza esprime il rifiuto a vivere. Allucina demoni – con sembianze umane che le sembra non si vergognino di cospirare contro di lei – sua figlia e il mondo circostante, con crudeltà e arroganza. Nel film per noi spettatori i demoni

assumono le stesse sembianze che hanno per la madre psicotica. Invece per la figlia, che è coinvolta fino in fondo con il mondo della madre, questi sono invisibili, anche se pur sempre spaventosi. La donna dunque prende sempre più le distanze dalla realtà esterna. La sua psicosi appare bizzarra agli altri, ma per lei è l'unica realtà. Il suo vissuto assomiglia a quello che può provare una persona non psicotica durante un incubo – che può apparire reale solo finché dura il sogno. Nel film invece riguarda una persona che non sta sognando, che lotta per sopravvivere, e sta vivendo in uno stato di confusione progressiva. Con l'aumentare dell'ansia, le sembra di smarrire la percezione dei confini corporei, anche se riesce, almeno per un po', a intravederli nelle pareti del suo appartamento. Allora è convinta che l'odio mortale si trovi all'esterno delle pareti e in coloro che le sono vicini. Li chiama 'canaglie' e 'avvelenatori' e vorrebbe che fossero morti. Dentro di sé si sente multiforme e onnicomprensiva. La donna combatte per costruire un mondo composto di oggetti

frantumati e dispersi, che forse provengono da una precedente *catastrofe*. Suoi consiglieri sono i demoni neri che vogliono da lei la morte e l'annientamento. Ha una figlia della quale occuparsi... ma sospetta che la tradisca. Abita in questo mondo assurdo, dove il tempo si addensa in un presente violento e i ricordi si liquefano.

Figura centrale nel film è la figlia della donna psicotica, un personaggio con cui gli spettatori si possono identificare. La seguiamo durante tutta l'intera narrazione. Siccome prova affetto per la madre e dipende da lei, la ragazza si rifiuta di accettare i sentimenti di rabbia e disperazione che percepisce nei suoi confronti. Col passare del tempo la madre nega l'autonomia della propria figlia e si ostina a trattarla da piccola. La ragazza non capisce l'enorme rischio a cui è sottoposta, sembra disconoscere la paura e l'impotenza derivante dall'essere nelle mani di una madre onnipotente e mortifera. Siamo noi spettatori costretti a provare quei sentimenti in vece sua, ma la sola cosa che possiamo fare è quella di sperare che la ragazza trovi dentro di sé la forza di sventare il pericolo, di chiedere aiuto, di opporsi a questa pericolosa sudditanza psichica dalla figura materna.

Per uno psicoanalista l'incontro con una persona psicotica attiva sentimenti simili a quelli provati anche dai suoi parenti. Lo scopo è aiutare l'altro a uscire dalla propria dolorosa solitudine interiore. La premessa consiste nel fare una reciproca conoscenza per potersi fidare abbastanza l'uno dell'altro. "Conoscere una persona comporta conoscere la sua essenza, lasciarsi penetrare dal suo campo emotivo, entrare in risonanza con qualcosa in lei che esiste al di là dei fatti, della ragione e delle parole" (M. Yassa, 2017). Questo implica riconoscere e rispettare le idee e le esperienze dell'altro, anche se sembrano astruse. Uno psicotico può essere altrettanto convinto di quanto lo siamo noi di ciò che è reale. Da analista ascolti i messaggi nel linguaggio alieno che l'altro ti

comunica, li avvicini e cerchi di comprenderli. Poi ti apri all'impatto e lasci che le proiezioni dell'altro ti penetrino e ti provochino una reazione. Ti sentirai più volte sorpreso nel provare sensazioni strane e mai avute prima; dovrai accoglierle dentro di te e gestirle per sviluppare un contatto con l'altro e per sopravvivere...

Se per esempio una persona psicotica come la donna del film attaccasse furiosamente il suo psicoanalista e lo accusasse di essere un agente del diavolo, probabilmente questo provocherebbe in lui numerose e improvvise reazioni emotive. Nel suo ruolo professionale, l'analista non contrattaccherà e dovrà bloccare in modo netto la minaccia di un proprio *acting out*, ponendo dei limiti che la persona psicotica in quel momento è incapace di imporre a se stessa. Se l'analista non riesce a domare la propria rabbia vuol dire che i demoni dell'altro lo hanno invaso e che il suo odio ha allora un effetto paralizzante. Purtroppo in tal caso non potrà essere di aiuto allo psicotico, ma anzi ne favorirà la scissione. La condizione fondamentale è che le forze vitali dell'analista siano più forti di quelle distruttive, tanto in sé che nell'altro. Nella situazione terapeutica soltanto quando l'analista riesce a controllare l'odio in modo costruttivo la donna psicotica avrà la possibilità di tornare a vivere con gli altri. •

Titolo originale: Flickan, mamman och demonerna

Anno: 2016

Paese: Svezia

Durata: 92'

Regia: Suzanne Osten

Cast: Simon Norrthon, Maria Sundbom, Esther Quigley, Maja Embrink, Ulrika Nilsson

Sceneggiatura: Suzanne Osten, Erik Uddenberg

Fotografia: Sebastian Danneborn-Spjuth

Musica: Anders Niska





Fritz Lang

Studio visivo-psicoanalitico del film “M” - *Il mostro di Düsseldorf* (1931) di Fritz Lang

Gerhard Schneider

Fritz Lang (nato nel 1890 a Vienna, e morto nel 1976 a Beverly Hills) fu uno dei più importanti registi tedeschi durante la Repubblica di Weimar (1919-1933). I suoi film muti *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921/22) e *Die Nibelungen* (1924) lo resero famoso in tutto il mondo, e il suo celebre film di fantascienza *Metropolis* (1927) è una pietra miliare della storia del cinema.

L'ascesa dei film sonori a partire da *Il cantante di Jazz* (Alan Crosland 1927, USA) diede luogo a un pesante declino nella produzione di film muti. Gordian Maugg ci presenta Lang, che viveva a Berlino, nel 1930 quando la sua creatività era in crisi a causa di queste ragioni. Siamo inoltre testimoni della fine del matrimonio di Lang con Thea von Harbou, che era anche la sua sceneggiatrice. Su questo sfondo, Maugg esplora la concezione di *M-Il mostro di Düsseldorf*, un film su un serial killer (interpretato da Peter Lorre) e le sue vittime, che erano bambini, in forma convincente sia dal punto di vista filmico sia da una prospettiva psicoanalitica.

Il film di Maugg comincia con la conversazione fra uno psichiatra e un assassino (interpretato da Samuel Finzi) il quale descrive, con totale freddezza, come aveva ucciso una

donna e ne aveva poi bevuto il sangue. L'assassino è Peter Kürten che nel 1929/30 aveva ucciso a Düsseldorf otto persone e ne aveva aggredite oltre una ventina con l'intenzione di ucciderle, prima che venisse arrestato nel maggio del 1930 e condannato a morte nel 1931. L'attenzione di Lang (interpretato da Heino Ferch) a questa serie ancora irrisolta di omicidi era stata stimolata dalla lettura di un articolo di giornale che annunciava che l'ispettore berlinese Ernst Gennat (Thomas Thieme) avrebbe indagato su questo caso. Lang si mise immediatamente in viaggio per Düsseldorf per intraprendere la propria ricerca dello sconosciuto assassino. Maugg, regista e sceneggiatore (insieme ad Alexander Häusser) del film, segue l'indagine di Lang in modo psicoanaliticamente convincente, collegandola a uno studio sulla personalità dello stesso Fritz Lang, persino considerandone la distruttività e la sua tendenza a essere violento.

Maugg conduce la propria analisi filmica introducendo riferimenti alla biografia di Lang, alla sua infanzia, alla sua partecipazione alla prima Guerra Mondiale in cui non solo era stato ferito ma anche, o così almeno il film ci fa presupporre, avrebbe ucciso faccia-a-faccia dei soldati nemici. Inoltre nel 1920 la prima moglie Elisabeth Rosenthal, un'at-



trice, era morta di morte violenta nel loro appartamento dopo aver visto suo marito fare l'amore con Thea von Harbou (sua amante e poi sua seconda moglie). Si sparò da sola, Elisabeth, con il revolver di Lang (come sosteneva la versione della polizia) o fu lui a ucciderla? Il film ci offre prove che sosterrebbero questa seconda tesi, ma per essere più precisi in senso psicoanalitico, possiamo trovare indizi nel modo in cui nel film Lang si ricorda della morte di lei nel corso delle ricerche che stava conducendo per proprio conto a Düsseldorf. Il modo di ricordare è qui collegato al suo incontro con l'ispettore Ernst Gennat che, come il film suggerisce, dieci anni prima aveva anche investigato proprio sul caso di Lang. L'aspetto centrale, naturalmente, riguarda la colpa e le difficoltà di analizzarla da una prospettiva esterna. Per citare Fritz Lang, esiste "un'innocenza che appare in modo convincente come colpa, e d'altra parte c'è anche una colpa che appare convincentemente come innocenza". In *Fritz Lang* il tema della colpa viene affrontato nella conversazione che Lang intrattiene con Kürten in prigione, dopo l'arresto di quest'ultimo, in cui viene descritta la sua infanzia durante la quale era stato egli stesso vittima di brutale violenza. Nel film *M-Il mostro di Düsseldorf* Peter Lorre, in un celebre discorso di fronte alla corte di giustizia criminale (un'assemblea di giudici presieduta dal bieco fascista Gustaf Gründgens) mette in luce come fosse tormentato dai propri istinti essendo incapace di sopprimerli. *Fritz Lang* ha una presenza scenica che attrae il pubblico coinvolgendolo nell'atmosfera della storia che sta raccontando e del periodo in cui questa si svolge. È un film in bianco-e-nero girato in interni spesso angusti e deprimenti che comunicano allo spettatore la sensazione che "non ci sia via di scampo" ed è ciò che corrisponde al mondo interiore del protagonista. Anche gran parte delle scene esterne non trasmettono prospettive di spazi ampi, ma si limitano a visuali ristrette della grande città, a panorami

impregnati di omicidio e paura, per cui lo spettatore finisce per sentirsi emotivamente imprigionato.

Tuttavia la dote visiva più notevole del film riguarda la sua *fusione*. Da una parte si tratta di un film girato nel qui-ed-ora del 2016, dall'altra è montato servendosi anche di documentari e materiale d'archivio degli anni 1920 e '30. Per esempio, nel film Lang guarda fuori verso il mondo esterno dall'interno di un taxi, e lo spettatore, nello spazio interiore del cinema-taxi, vede insieme a lui una scena di strada originale degli anni Venti. In questo modo Maugg non solo ci rende partecipi dell'auto-investigazione psicologica di Lang, ma ci fa anche riflettere sulle dinamiche culturali e sociali della Repubblica di Weimar. Questo fa pensare a un altro aspetto, più nascosto, del coinvolgimento di Lang: l'ipotesi che, inconsciamente, Lang avesse sentore delle trasformazioni socio-culturali in corso, dalla liberale Repubblica di Weimar alla oppressiva dittatura criminale che sarebbe cominciata nel 1933, prefigurandola nel suo *M-Il mostro di Düsseldorf*. •

Schöning, J. (2016). Fritz Lang mit Heino Ferch – Augenmensch am Abgrund. Filmkritik.

[http://www.spiegel.de/kultur/kino/fritz-lang-mit-heino-ferch-
augenmensch-am-abgrund-filmkritik-a-1086264.html](http://www.spiegel.de/kultur/kino/fritz-lang-mit-heino-ferch-augenmensch-am-abgrund-filmkritik-a-1086264.html)

Titolo originale: Fritz Lang

Anno: 2016

Paese: Germania

Durata: 104'

Regia: Gordian Maugg

Cast: Heino Ferch, Thomas Thieme, Samuel Finzi, Johanna Gastdorf, Lisa Charlotte Friedrich

Sceneggiatura: Gordian Maugg, Alexander Häuser

Fotografia: Lutz Reitemeier, Moritz Anton

Musica: Tobia Wagner



La puerta abierta

Uno specchio bi-direzionale del desiderio

Peter William Evans

Il primo lungometraggio di Marina Seresesky, *La puerta abierta*, è un incrocio di favola e realismo sociale. La mise-en-scene di squallidi appartamenti madrileni costruiti attorno a un cortile in una zona 'sbagliata' della città offre un contesto perfettamente claustrofobico a personaggi intrappolati nella miseria. Il finale del film ci presenta due degli abitanti del caseggiato salvati da questo tetro ambiente, quasi che fossero stati toccati dalla bacchetta magica di una fata.

Fino a quel momento, anche quando l'azione abbandona balconi, corridoi ed edifici affacciati sul cortile, l'atmosfera di oppressiva reclusione persiste nelle scene, spesso filmate al buio, che si svolgono per strada o nel parco. I personaggi sono osservati in modo ripetitivo attraverso sbarre, le loro conversazioni sono incorniciate da bordi anneriti. Il balcone sul cortile, spazio sociale tradizionalmente destinato a incon-

tri conviviali fra vicini, è invece qui luogo minaccioso di litigi e aggressioni, insulti e recriminazioni, ed è spesso visitato dalla polizia. La Madrid che ci viene presentata ci ricorda qui quella di *Che ho fatto io per meritare questo?* (1984) di Almodóvar, un altro film su personaggi della classe operaia economicamente svantaggiati che devono affrontare impossibili circostanze sociali e personali. Ne *La puerta abierta* un terzetto di donne affronta con coraggio situazioni difficili: Lupita e Rosa (due personaggi transessuali) sono prostitute di strada vittime di abusi, e Antonia deve affrontare i disagi quotidiani per essere costretta in una sedia a rotelle. Antonia trova un conforto illusorio nelle fantasie di celebrità e successo. Ormai non più in grado di lavorare, si identifica con una delle grandi dive cinematografiche del musical spagnolo, Sara Montiel, celebrata nella sequenza iniziale nel farci

ascoltare la sua voce in *Fantasia*, una canzone tratta da uno dei suoi film più famosi, *Samba* (Rafael Gil, 1965). Le parole di questa canzone fanno riferimento a un mondo di giardini, fiori, bellezza e felicità, palazzi, colori e melodie. Ma quando Antonia mette un po' di trucco sul viso segnato dalle rughe e una parrucca che dovrebbe farci ricordare le sembianze di Sara Montiel negli anni sessanta, la macchina da presa si sposta su un intero arsenale di aggeggi di cosmesi che nulla possono fare per cancellare il pathos nostalgico della perdita della giovinezza e della bellezza. Basandosi sui sentimenti evocati dalla canzone, la fantasia di Antonia di una vita da favola può essere intesa così come metafora collettiva anche dei desideri mai espressi dagli altri personaggi del film. La vita immaginata mediante l'internalizzazione dei sentimenti contenuti nelle parole di *Fantasia* diventa un bersaglio ironico nel montaggio della scena di apertura, in cui il mascherarsi privato di Antonia si alterna a riprese di scene che ritraggono le strade del luogo. E, con un primo piano, all'inizio la camera riprende tre prostitute che scherzano e ridono, poi mette a fuoco una figura solitaria dall'espressione amareggiata che si accende una sigaretta, in contrasto con l'allegria delle sue colleghe. La risata rauca e il contegno della donna solitaria provocano un effetto di stampo quasi eisensteiniano nell'associazione di immagini apparentemente disconnesse come commento cinico sulla reinvenzione fantasiosa che Antonia fa di se stessa.

Soltanto Lyuba, la bambina di un appartamento confinante, si lascia sedurre dai rituali cosmetici di Antonia. Lyuba imita il suo modo di mettersi il rossetto, e così facendo assimila su se stessa un'analoga fantasia di fama e di desiderio sessuale. Attraverso una porta, come Alice attraverso lo specchio, Lyuba entra nel mondo interiore della sessualità adulta. La porta aperta conduce, come nelle favole, nel mondo segreto del risveglio sessuale e della fantasia. I piaceri interiori scoperti nell'appartamento sono da preferirsi alle incertezze di un mondo privo di rassicurazioni, in cui Lyuba era stata abbandonata da un fratello e dal padre, e trascurata da una madre drogata che muore di un'overdose. La sua preghiera di venire adottata dalla coppia trova la resistenza di Rosa che, con-

sapevole delle frequenti molestie della polizia nei confronti della professione più antica, decide di affidare Lyuba alle autorità sociali. In questo ulteriore scontro fra madre e figlia, Antonia che in modo egoista considera Lyuba più come una badante che come una bambina in fuga da conflitti domestici, trova un'alleata in Lupita. Mentre le tre donne discutono sul destino della bambina, che porta un po' di serenità familiare nel loro ambiente, per esempio decorando con lucine di Natale (è in quel periodo che si svolge la storia) la sedia a rotelle di Antonia, il film si configura in modo più netto come moderno melodramma sul materno. Lupita, che ha un atteggiamento più materno sia di Antonia che di Rosa, gioca qui un ruolo importante nel riavvicinamento di queste due donne col persuadere Rosa a impedire che la bambina finisca in una fredda istituzione. Quando eredita, dopo la morte di Antonia, uno scrigno pieno di anelli d'oro ottenuti nel corso degli anni dalla madre come pagamento per i servizi prestati ai suoi numerosi clienti coniugati – Rosa compra una macchina e si porta via in tutta fretta Lyuba in un luogo sicuro e idilliaco vicino al mare, dove cominciare una nuova esistenza come madre e figlia. Ma nel film questo *happy ending* da fiaba è tuttavia oscurato da elementi di realtà: l'arresto di Lupita per aver ucciso un amante e il regalo di una pianta fatto a Lyuba da un'amica cubana, e ora esposta nella loro nuova casa – da interpretarsi forse come un promemoria visivo del loro passato difficile e impossibile da ignorare. •

Titolo originale: La puerta abierta

Anno: 2016

Paese: Spagna

Durata: 82'

Regia: Marina Seresesky

Cast: Carmen Machi, Terele Pávez, Asier Etxeandia, Marco Saura, Emilio Palacios, Sonia Almarcha, Paco Tous, Christian Sánchez

Sceneggiatura: Marina Seresesky

Fotografia: Roberto Fernández

Musica: Mariano Marín





Room at the Top

La strada dei quartieri alti

Charles Drazin

Nel corso di una scena drammatica ne *La strada dei quartieri alti*, Joe Lampton prova a recitare questi versi ad Alice, la sua amante, che glieli aveva pazientemente insegnati. “Questo sopra tutto: a te stesso sii Fedele, e... e...e...” Quando non ci si ricorda il seguito, come il succedersi della notte al giorno, ciò significa ricevere il presagio che si vive sul punto di perdere la propria anima.

La strada dei quartieri alti fu il primo film importante a rimuovere quel velo di mediocrit  che aveva da lungo tempo dominato il cinema britannico. Il celebre *stiff upper lip* che era sembrato un atteggiamento necessario durante gli anni difficili della guerra, si era fossilizzato negli anni Cinquanta in un cinema rivolto alle classi medie, sempre pi  insignificante rispetto alla vita vissuta dalla maggior parte della popolazione. Fu questo abisso fra un controllato modo di porsi all’esterno e la realt  interiore ad alimentare le critiche di una nuova generazione di scrittori, descritta dai giornalisti con l’etichetta di “Giovani Arrabbiati”. Uno dei pi  arrabbiati di questi giovani era il critico e regista di documentari Lindsay Anderson, che attaccava il cinema commerciale per essere snob e “ostinatamente cieco alle condizioni ed ai problemi dei nostri tempi”, un cinema in cui “le nostre emozioni sono cos  represses che hanno finito completamente di esistere”. Con gli amici Karel Reisz e Tony Richardson, Anderson fond  nel 1956 il movimento del *Free Cinema* il cui manifesto dichiarava: “Noi cineasti riteniamo che nessun film possa essere troppo personale”. Questa affermazione divenne un fondamento importante della New Wave britannica degli anni Sessanta che – con film quali *Sabato sera, domenica mattina, Sapore di miele* e il capolavoro di Anderson *Io sono un campione* – diede vita ad un cinema social-realista emotivamente maturo, ma che ancora esigeva che un’analogia svolta radicale venisse compiuta anche sul versante del cinema commerciale. Prodotto da Romulus Films, una casa di produzione illustre e affermata, *La strada dei quartieri alti* era l’adattamento di un romanzo di successo di John Braine (1957), che coglieva lo spirito di una societ  del dopoguerra che si sforzava di trasformarsi. Il suo successo era la prova necessaria che l’espressione del sentimento della rabbia poteva dare i suoi frutti. Attraverso il suo eroe Joe Lampton, uomo duro e intrattabile, il film dava la parola a una classe operaia che fino ad allora era stata relegata a ruoli per lo pi  subordinati e rispettosi. Quando usc  nel 1959, i critici lodarono il fatto che il film si avvantaggiasse di regole di censura meno restrittive per illustrare attraverso un nuovo realismo il modo in cui la gente effettivamente si comportava. “Finalmente un film britannico davvero adulto”, scrisse il critico di *Reynolds’ News*. “*La strada dei quartieri alti*   per i maggiori di 18 anni e se lo merita – non per un sensazionalismo da quattro soldi ma perch    un ritratto sincero e senza falsi pudori delle relazioni intime fra esseri umani”.

  appunto la distruzione delle relazioni intime fra esseri umani il tema chiave del film nel momento in cui le

*Questo sopra tutto: a te stesso sii fedele,
E deve seguirmi, come la notte al giorno,
Che tu non puoi allora esser falso per nessuno.*
Amleto (Atto 1, Scena 3)

ambizioni di Joe gli fanno anteporre il conformismo verso le convenzioni sociali al di sopra dei propri sentimenti interiori.   innamorato di Alice Aisgill, una donna pi  vecchia di lui e in un infelice matrimonio, ma corteggia Susan, la figlia dell’industriale milionario Mr Brown, l’uomo pi  potente di Warnley, la cittadina di provincia dove si svolge il dramma. Per avvicinarsi a Susan, Joe finge un amore per lei che davvero non prova. Ma con Alice il confine fra esteriore e interiore pu  essere eliminato: non deve fingere perch  pu  essere se stesso. In quello che diventa un racconto di sapore faustiano a tinte fosche, l’onest  emotiva che gli ha insegnato Alice viene sacrificata a Mammon nel momento in cui Joe sceglie i vantaggi materiali di un matrimonio con Susan anzich  affrontare una relazione appesantita da tante difficolt  pratiche. “Sei un’anima timida, Joe, non   vero?” lo biasima Alice quando si lasciano per l’ultima volta. “Questa gente che sta su in alto... sono uguali a tutti gli altri! Ma credevi di essere tanto pi  grande di tutti loro. Avresti invece dovuto essere semplicemente te stesso”.

Nel mettere in luce il meccanismo alla base dell’interesse personale e dell’inganno emotivo che fa scegliere a Joe i beni materiali, il film suggerisce che questo   quanto purtroppo succede normalmente. Il padre di Susan, il milionario Mr Brown, aveva cominciato la sua scalata da ambizioso giovane appartenente alla classe operaia, proprio come Joe. I due uomini hanno in comune la stessa energia, perseveranza e spietatezza pragmatica. Se   un fatto certo che Joe sia pronto a dare pi  importanza all’ambizione che al sentimento, tanto da motivarlo a farlo appartenere alla stessa famiglia,   evidente che molti anni prima anche Mr Brown aveva seguito un analogo percorso. La freddezza gelida di sua moglie ce ne d  conferma: se Mrs Brown abbia mai amato suo marito, infatti   difficile non credere che un tale sentimento non sia stato sostituito molto tempo prima dalla disillusione, cosicch  adesso che sua figlia si sposa con Joe gli unici valori da difendere restano quelli della rispettabilit  sociale.

“*A te stesso sii fedele...*”. Osando osservare senza compromessi quello che avviene dietro la facciata delle apparenze esteriori, *La strada dei quartieri alti* riesce dove Joe aveva fallito:   all’altezza di questo consiglio e, anche se solo per un breve periodo, ispir  il cinema britannico a rispecchiare la realt  autentica della vita della gente comune. •

Titolo originale: **Room at the Top**

Anno: 1959

Paese: Gran Bretagna

Durata: 115’

Regia: Jack Clayton

Cast: Simone Signoret, Laurence Harvey, Heather Sears, Donald Wolfitt, Donald Houston, Allan Cuthbertson

Sceneggiatura: Ralph W. Brinton

Fotografia: Freddie Francis

Musica: Mario Nascimbene



A Week and a Day

Gioco e mortalità

**Noa Ben-Nun Melamed,
Emanuel Berman, Miri Peled,
Shimshon Wigoder**

Il film comincia con Eyal (Shai Avivi) e Vicky (Evgenia Dodina) che hanno appena completato la settimana di lutto cerimoniale, la *shiva*, per il figlio unico, Ronnie, morto di cancro. Sono entrambi chiaramente devastati e riescono a stento a parlare. Ma per gestire la loro perdita i due sviluppano strategie radicalmente diverse.

Vicky si adatta a tutti i rituali funerari convenzionali, ma evita ogni espressione emotiva diretta; vuole tornare più presto possibile al suo lavoro di maestra elementare. Eyal è irritabile, arrabbiato e confuso, cerca di non recarsi al cimitero come tutti si aspetterebbero da lui. Sembra essere alla ricerca di un suo modo intimo di rimettersi in contatto con il figlio morto. Invece di partecipare alla cerimonia funebre al cimitero, cerca di recuperare la coperta di Ronnie – apparentemente vissuta come una variante insolita di oggetto transizionale, di vitale importanza per Eyal che in un certo senso si sente perduto come fosse un bambino.

Ben presto Eyal comincia a fumare la marijuana che era stata prescritta a Ronnie per aiutarlo a sopportare il male, e fa amicizia con Zooler (Tomer Kapon), il figlio di un vicino, che era amico di Ronnie. Con questa *sostituzione*, la prima di una lunga serie, Zooler sembra diventare per un po' il figlio sostitutivo di Eyal, ed Eyal sostituisce per Zooler il padre possessivo e insensibile di lui.

Zooler ricrea per Eyal una consuetudine che in passato univa i due giovani: mimare con entusiasmo di suonare alla chitarra delle canzoni di successo. Questa finta performance, giocosa ed estatica, ci potrebbe ricordare l'indimenticabile partita a tennis senza palline alla fine di *Blow Up* di Antonioni. Questo aspetto connesso all'immaginazione viene ben presto condiviso quando ai due si associa anche Bar (Alona Shauloff), una ragazzina precoce che assiste la mamma morente nello stesso hospice in cui Ronnie aveva trascorso l'ultimo periodo della sua breve vita. Bar li invita a partecipare con lei a una commovente fantasia intrisa di magico: quella di salvare la madre in fin di vita.

Come Winnicott stesso avrebbe trovato comprensibile, il gioco e un uso libero dell'immaginazione sono gli strumenti principali per permettere, nella storia narrata dal film, una graduale risoluzione della crisi esistenziale vissuta dai due genitori in lutto. Con l'aiuto di Zooler, Eyal è il portavoce di questa iniziale trasformazione; Vicky che all'inizio è stupita e arrabbiata col marito per questo suo comportamento strano e apparentemente 'folle', gradualmente e con qualche esitazione sembra poi entrare anche lei nello spazio transizionale potenzialmente terapeutico che prende forma nel corso del film. In una scena commovente Eyal adotta due gattini abbandonati per cercare di ricreare il suo ruolo paterno



distrutto; Vicky vorrebbe cacciarli via, ma intanto se ne occupa da brava mamma, garantendone così la sopravvivenza.

Il film ha un momento culminante quando Eyal si ritrova nel cimitero che precedentemente aveva preferito evitare e che agli spettatori non era stato ancora mostrato. Contro ogni previsione, partecipa con profonda adesione alla cerimonia funeraria di un'altra famiglia in lutto, trovando così indirettamente un modo per esprimere apertamente il suo cordoglio. Anche Vicky sorprende se stessa quando, in una scena dal dentista, ritrova la capacità emotiva di vivere apertamente la propria tragedia. Il rapporto tra i due coniugi, nonostante stili caratteriali diversi e modalità relazionali opposte – pur avendo sempre mantenuto espressioni d'amore sottili e delicate – a questo punto sembra proprio essere sopravvissuto alla terribile prova di una perdita tanto dolorosa.

Questo film rappresenta un genere a sé stante su tutto ciò che consegue a un lutto grave e precoce. Contraddice tutte le aspettative che potremmo avere da una pellicola che descrive la perdita di un amato figlio unico. Intriso di *black humour* e di svolte stravaganti e persino sconvolgenti, resta per lo più empatico e rispettoso delle emozioni dei protagonisti. Giocoso, a volte molto divertente, ma mai cinico o estraniante,

descrive personaggi idiosincratici ma anche alquanto credibili quando li conosciamo più intimamente e ne comprendiamo le motivazioni. La loro profondità e umanità consente di coinvolgere gli spettatori in un mondo fatto di memorie dai toni universali.

Nello stesso tempo *A Week and a Day* ha un significato particolarmente radicale e sovversivo all'interno della cultura israeliana nella quale, sullo sfondo di varie guerre, l'ethos di piangere i figli morti è stato totalmente istituzionalizzato e reso convenzionale.

Titolo originale: A week and a day

Anno: 2016

Paese: Israele

Durata: 97'

Regista: Asaph Polonsky

Cast: Shai Avivi, Jenya Dodina, Tomer Kapon, Uri Gavriel, Sharon Alexander

Sceneggiatura: Asaph Polonsky

Fotografia: Moshe Mishali

Musica: Ran Bagno





The Documentarian

Cinema dentro e fuori

Monta Krūze, Silvija Lejniece

Questo lungo documentario ritrae una vecchia donna, Inta, che vive da sola in una delle più vaste zone paludose della Latvia, dove soffre di solitudine e di sentirsi rifiutata da tutti. Il film riguarda il rapporto fra Inta ed il giovane documentarista Ivars che la filmava – un incontro fra due individui in un luogo e in un tempo definito, in cui viene raccontata la storia. Il documentario si svolge nel corso di stagioni diverse, che si avvicinano attraverso i viaggi di Inta dalla sua casa alla palude. Questa d'inverno è gelata, mentre d'estate è verde e lussureggiante; parallelamente alle stagioni, anche il rapporto fra il cineasta e la 'strega della palude' cambia, dal rifiutarla a provare per lei un certo affetto, e viceversa.

Il tema *Interni/Esterni di epff9* trova qui diverse espressioni. Le riprese avvengono in esterni all'inizio e alla fine del film, ma verso la metà la donna apre la porta di casa e permette all'operatore di entrarci. Psicologicamente possiamo osservare un movimento simile di contatto tra esterno e interno: dapprima ci vengono mostrate soltanto crudeltà, rifiuto di cooperare, minacce, incomprensione e umiliazioni (per cui guardare il film diventa impresa in un certo senso faticosa), ma poi poco a poco lo scenario si apre ed entra in campo un po' di affetto e ad Ivars (ed agli spettatori del suo film) vengono presentate storie sul passato di Inta – una sto-

ria personale forse accaduta o forse solo frutto della sua immaginazione.

Questo film solleva questioni fondamentali che si riferiscono non soltanto alle relazioni umane, ma anche proprio al cinema stesso. Innanzitutto, rispetto al suo valore in quanto auto-osservazione, ne vengono messe in dubbio la produzione e la creazione. Un punto qui importante riguarda l'autoriflessione artistica, proponendo un particolare punto di vista sulla pratica di filmare i documentari. Fin dagli inizi il cinema documentario ha dovuto fare i conti con manipolazioni e artifici; ogni film è frutto di scelte selettive nello sforzo di presentare una prospettiva particolare e specifica. Nel nostro caso, *il soggetto è il film stesso insieme ai suoi due protagonisti*, Inta ed Ivars: le loro personalità e come interagiscono tra loro. Vogliamo sottolineare come un punto di vista oggettivo non può esistere in nessun tipo di film, compresi i documentari, in quanto gli spettatori (contrariamente agli psicoanalisti dopo anni di lavoro con i loro pazienti) possono avere accesso soltanto a punti di vista parziali degli individui di cui trattano – nel nostro caso un cineasta ed una donna solitaria.

Quella che ci viene presentata è dunque la *rappresentazione parziale di una situazione*, di un luogo, di una personalità e di un personaggio nella realtà molto più complessi. L'idea di

Scorsese consisteva che nel cinema la soluzione ideale sarebbe proprio quella di mescolare documentario e finzione: “Niente è reale, una volta che mettiamo la macchina da presa di fronte a una persona; non c’è realtà, ma soltanto un’illusione di realtà”. *The Documentarian* dimostra che in ogni film come in ogni personaggio di fronte alla camera, la selezione del materiale diventa sempre una creazione e una scelta soggettiva. Il personaggio di Inta è molto forte: è maleducata, può essere violenta ma a volte anche straordinariamente divertente, giocosa e onesta. Osservarla sullo schermo, sotto la lente d’ingrandimento della cinematografia, è una vera e propria esperienza; si tratta dello stesso mezzo di comunicazione che, con strumenti quasi magici, riesce a condizionare le percezioni degli spettatori e a provocarne la reazione. Di fronte a questo film non possiamo restare indifferenti, ma solo criticarlo violentemente, o celebrarlo come una vera e propria scoperta. La camera è qui un giocattolo che permette l’incontro fra due personalità molto diverse, l’una invasa, rifiutata e minacciata dalla rabbia e dall’aggressività dell’altra. La macchina da presa è un oggetto prezioso da proteggere perchè permette intuizioni necessarie a creare una storia, talvolta estremamente personale, mentre altre volte si tratta solamente di una performance. Facendo riferimento al concetto di ‘spazio triangolare’ di cui parla Ronald Britton, possiamo descrivere la macchina da presa come creatrice di uno spazio speciale: “Entra allora in gioco una terza posizione da cui osservare le relazioni d’oggetto. In questo senso possia-

mo anche concepire di venire osservati. Questo ci dà la possibilità di guardarci in interazione con gli altri e di tenere presente un altro punto di vista senza dover per questo abbandonare il nostro. Ho chiamato spazio triangolare la libertà che ci viene offerta da questo processo”.

La macchina da presa ci mostra la donna come soggetto attivo, un individuo capace di reagire, di giocare, di essere strana – attrice, strega, vittima, narratrice di storie, criminale, musicista... Sa commuoverci e nello stesso tempo farci paura. Il documentarista ci è mostrato come presenza costante e come contenitore della rabbia di lei – un manipolatore, che sia d’aiuto o pericoloso, che può venire umiliato e minacciato, ma anche amato e stimato. Il film si sposta continuamente da un registro all’altro, aprendo uno spazio fra i due personaggi, fra realtà e finzione, fra rapporti sinceri e manipolatori, fra domande e risposte, fra umano e natura.

Inta ha trovato posto in mezzo a una palude selvaggia, dove lotta per sopravvivere con l’aiuto di pratiche sciamaniche, facendo la guida a turisti che vogliono addentrarsi nella palude, raccogliendo piante, bacche e funghi. Il suo spazio, tuttavia, rischia sempre di essere invaso, nonostante nei casi in cui tutto vada bene, si tratti di un’invasione gradita! Nel mezzo di una palude mefitica che circonda una casa di mattoni bianchi senza elettricità, qualcosa prende vita: la relazione di Inta con Ivars. Durerà ben oltre gli 82 minuti che condividiamo con loro. •

Titolo originale: Dokumentalists

Anno: 2012

Paese: Lettonia

Durata: 82’

Regista: Ivars Zvierides, Inese Klava

Sceneggiatura: Ivars Zvierides, Inese Klava, Inga Abele

Fotografia: Ivars Zvierides

Suono: Aivars Riekstins





Perfetti sconosciuti

Il segreto tra l'interno e l'esterno del Sé

**Elisabetta Marchiori,
Rossella Valdrè**

Il pluripremiato *Perfetti sconosciuti*, di Paolo Genovese (2015), ha avuto il merito, nella recente filmografia italiana d'autore, di aver dato una veste di commedia dolcemente a un'opera dai contenuti profondi e drammatici, che pone il grande pubblico di fronte a domande dalle risposte non scontate: conosciamo davvero l'Altro? Non l'estraneo, ma la persona a noi più vicina? Dobbiamo, possiamo conoscerne i segreti?

La trama è essenziale e l'ambientazione, un appartamento cittadino, claustrofobica.

Eva (Kasia Smutniack) e Rocco (Marco Giallini) invitano a cena un gruppo di vecchi amici: Cosimo (Edoardo Leo), Bianca (Alba Rohrwacher), Lele (Valerio Mastandrea), Carlotta (Anna Foglietta) e Beppe (Giuseppe Battiston), l'unico a presentarsi da solo.

È una serata speciale: è in corso l'eclissi di luna, le cui fasi accompagnano metaforicamente la narrazione filmica, giocata su oscuramenti e disvelamenti delle parti esposte o nascoste dei protagonisti, *exterior* e *interior*, "verità segrete esposte in evidenza", per dirla con Elémire Zolla.

Eva, psicoterapeuta alle prese non solo con le proprie inquietudini, ma anche con i segreti e gli agiti provocatori di Sofia, la figlia adolescente, lancia l'idea di un gioco che li esporrà

Il silenzio preserva la saggezza
David Grossman, 2013

"al massacro": posare ciascuno il proprio cellulare sul tavolo e condividere con gli altri ogni telefonata, messaggio ed e-mail che arrivano.

Con atteggiamenti diversi, chi perplesso, chi contrariato e chi eccitato, alla fine tutti accettano di partecipare. In un crescendo di tensione, sempre più difficile da tollerare e da gestire, emergono i segreti di ognuno dei protagonisti, piccoli e grandi "spazi privati del Sé", parti "eclissate", oscurate, rimosse o dissociate, che, nel rendersi visibili, hanno un impatto più o meno distruttivo.

Il telefono cellulare si connota come "la scatola nera" dei protagonisti, l'*interior* o "un secondo inconscio", come lo definiscono Travagliati e Janiri (Eidos, n. 34, 2016).

L'*exterior* di due telefoni – come quelli di Lele e Beppe – può essere identico, ma non l'*interior*, il contenuto: stessa apparenza, diversa sostanza. E poi bisogna fare i conti con tutto quello che sta fuori, l'*euterio* inteso come ambiente, con le sue dinamiche, le attese, le mode e le vulnerabilità.

Ora, l'*interior* che si volge in *exterior* cambia i connotati dei protagonisti che, da "presunti conosciuti", si trasformano, agli occhi degli altri, in *Perfetti sconosciuti*, provocando, nel "tessuto" relazionale e sociale, una sorta di crisi di rigetto. I segreti che vengono alla luce, come rilevano anche

Travagliati e Janiri, “mettono a rischio di deflagrazione il Sé, il Sé comune, la coppia e il gruppo sociale”.

Il segreto può essere, per il soggetto e anche per l'altro, sia innocuo, anche se fonte di vergogna e colpa, sia dissociato dalla realtà, relegato nel virtuale a custodire trasgressioni on-line, foriero di sofferenza e distruttività di diversa entità.

Perché c'è segreto e segreto, come ha spiegato lo psicoanalista francese Paul-Claude Racamier (1995): questa nozione-limite, difficile da definire, possiede almeno due nature, l'una aperta, amabile e libidica, pertanto benigna e benefica, l'altra chiusa, ostile e antilibidica, pertanto maligna e malefica.

I segreti libidici sono i segreti del piacere, riguardano le origini e costruiscono i legami tra individui e generazioni, ruotano attorno alla sessualità e alla nascita, producono pensiero e sono una ricchezza per la psiche. Per esempio, nel film, è tale il segreto adolescenziale della figlia di Rocco ed Eva, che il padre rispetta e condivide, mentre la madre svela e svergogna. Lo sono anche quello di Rocco, intraprendere un'analisi, e quello di Beppe, l'omosessualità che vuole proteggere dall'ignoranza e dal pregiudizio.

Questi segreti sono garanti dell'intimità psichica personale, della privacy, e preservano un'intimità che non è nemica di quella altrui. Invece, segreti come quelli di Cosimo, cioè tradire la novella sposa Bianca – con cui si comporta da perfetto innamorato chiedendole un figlio – con Eva e la segretaria, che lo cerca disperatamente per comunicargli che è incinta – sono antilibidici. Di carattere compulsivo, sono al servizio della seduzione narcisistica, utilizzano, umiliano e incastrano l'altro, manipolano i legami, non lasciano spazio al pensiero, non offrono alternative.

Diverse sono, quindi, in relazione al tipo di segreto e della loro personalità, le reazioni dei vari personaggi alle scoperte inaspettate e traumatiche, che trasformano il segreto in un “fatto vero”, ma non in “verità” per il soggetto, quella intesa in senso psicoanalitico. Essa va maneggiata con cura, non è

senza conseguenze negative, ha una sua violenza intrinseca, pertanto richiede tempo di elaborazione e lavoro psichico, non si può acquisire nell'arco di una serata. Secondo Wilfred Bion (1965) un sano sviluppo mentale si ciba della verità, se essa manca, la personalità si deteriora. Nessuno possiede “la verità” e non può essere né data né imposta, ciascuno ha la sua, che deriva dall'inconscio, incarnata dal Vero Sé, e la psicoanalisi può aiutare a scoprirla.

Il successo di pubblico di *Perfetti Sconosciuti*, tuttavia, non è tanto da attribuirsi alle riflessioni che stimola, quanto piuttosto al “fattore umano” che seduce e imbriglia lo spettatore: siamo tutti vulnerabili, fragili e portati a sbagliare, tutti peccatori, bugiardi, bambini che rubano la marmellata, tutti bisognosi di conferme narcisistiche, a corto di verità, abbiamo paura di guardarci dentro e anche negli occhi.

Nel finale, quel gioco “al massacro” si trasforma nel gioco dei bambini per antonomasia: “Facciamo finta che...?”. Meglio restare l'uno per l'altro *Perfetti sconosciuti*? Come scrive Gramellini (2012): “Preferiamo ignorarla, la verità. Per non soffrire. Per non guarire. Perché altrimenti diventeremmo quello che abbiamo paura di essere. Completamente vivi”.

Titolo originale: Perfetti Sconosciuti

Anno: 2016

Paese: Italia

Durata: 97'

Regista: Paolo Genovese

Cast: Giuseppe Battiston, Anna Foglietta, Edoardo Leo, Marco Giallini, Valerio Mastandrea, Alba Rohrwacher, Kasia Smutniak

Sceneggiatura: Paolo Genovese, Paolo Costella, Rolando Ravello, Filippo Bologna, Paola Mammini

Fotografia: Fabrizio Lucci

Musica: Tony Bungaro, Cesare Chioldo



Fuocoammare

Come si fa ad abituarsi?



**Pietro Roberto Goisis,
Elisabetta Marchiori**

Negli ultimi vent'anni il Mar Mediterraneo ha inghiottito migliaia di migranti, un genocidio. Tantissimi sono stati e continuano a essere accolti dalla piccola isola di Lampedusa, l'estremo confine d'Europa, dove Gianfranco Rosi ha fatto per un anno "un'immersione totale" a girare il suo *"Fuocoammare"*, vincitore dell'Orso d'Oro al Festival di Berlino e candidato all'Oscar.

Il titolo s'ispira a una canzone popolare, che Rosi ha sentito suonare dai lampedusani e ha registrato per farne frammenti di colonna sonora. Ne sopravvivono poche parole, a descrivere i bagliori luminosi dei razzi lanciati dalle navi in tempo di guerra: "Chi focu a mmari ca c'è

*Eppure io credo che se ci fosse un po' di silenzio,
se tutti facessimo un po' di silenzio,
forse qualcosa potremmo capire*

Federico Fellini, *La voce della luna*, 1990

stasira (che fuoco nel mare c'è stasera)". Oggi il mare "brucia" vite umane e i superstiti, alla struggente melodia dell'isola, contrappongono un coro tragico che ha la potenza straniante del teatro epico.

I migranti cantano dei bombardamenti, del deserto, della fame, della sete, delle torture, della prigionia, del mare che "non è una strada", eppure è l'unica via da percorrere: "Nella vita è rischioso non rischiare, la vita stessa è un rischio". Diventano bagliori di fiamme loro stessi, alieni avvolti dalle "coperte" ipotermiche dorate e argentate.

Le sequenze sono montate come frammenti di storie "a mosaico": da una parte, ci sono i tasselli che appartengo-

no alla vita quotidiana degli abitanti dell'isola, i gesti e i comportamenti semplici, usuali e ordinati, la loro umiltà e dignità. Samuele, un ragazzino di dodici anni e il medico Pietro Bartolo ne sono i protagonisti principali, sulle cui "vite minuscole" scrive, ispirandosi a Pierre Michon, Pia De Silvestris (Eidos, 35, 2016).

Dall'altra parte, ci sono i tasselli fuori e senza posto, i naufraghi, evocati prima come sole voci nelle registrazioni delle comunicazioni disperate alla Capitaneria di Porto, quindi da foto, poi in carne e ossa, "infiammabili" tanto gli abiti sono impregnati di carburante, i volti che son maschere di dolore; infine, i cadaveri, avvolti nei sacchi, sul ponte di una nave, ammassati in una stiva. Barconi contenitori di morte, mentre nel ventre di una madre batte, malgrado tutto, il cuore della vita, che il medico mostra attraverso un'ecografia a noi spettatori e alla donna, a gesti, poiché la lingua non è la stessa. Lo sguardo di Rosi non si gira dall'altra parte, non ammette incertezze, è risoluto nel mostrare anche quanto nessuno di noi vorrebbe vedere. Non documenta la realtà, piuttosto la mostra attraverso il suo punto di vista, grazie ad un montaggio sapiente e creativo con quanto c'è di messa in scena. Come ha sottolineato Dario Zonta che, da Produttore Artistico, ha avuto un ruolo fondamentale nella creazione del film, il regista ha lavorato, con il montatore Jacopo Quadri, soprattutto sulla metafora, creando associazioni e connessioni tra la piccola storia di formazione di Samuele e la grande storia dei flussi migratori, per creare il suo mosaico.

La metafora che riflette noi spettatori è quella dell'occhio "pigro" del piccolo Samuele, la stessa usata da Joshua Lincoln Oppenheimer nel suo *The Look of Silence* su un altro genocidio, ancora denegato dai carnefici.

Il passatempo preferito del piccolo Samuele è costruire fionde, con cui cacciare uccellini e distruggere cactus intagliati come volti umani, e mimare l'atto di sparare con un mitra. Ha una buona mira, ma solo se "chiude un occhio", altrimenti non riesce a mettere a fuoco. Bisogna "costringere il cervello a usare l'occhio pigro, piano piano lo dobbiamo abituare", dice il medico al bambino. Con pazienza, rinunciando a colpire sempre il bersaglio, Samuele è costretto a "vedere" meglio, i contorni si fanno più netti, la risoluzione è più alta. Però, che ansia, manca il fiato, che paura crescere, diventare consapevoli! Gradualmente, gli istinti aggressivi e difensivi possono cedere il posto all'attenzione, al prendersi cura, alla comunicazione. Su questo registro, Rosi si concede una nota di lirismo: Samuele scorge un uccellino tra i rovi, lo avvicina fischiando – come un novello San Francesco – e la bestiola risponde.

Nel saggio "Come le lucciole. Per una politica delle sopravvivenze" (2010, Boringhieri), il filosofo francese Didi-Huberman ricorda "la scomparsa delle lucciole" teo-



rizzata nel 1975 da Pasolini. Una metafora della scomparsa dell'umanità per eccellenza, non tanto nel buio, quanto, piuttosto, sotto la luce accecante di riflettori feroci, cui oggi si aggiungono il web e i social network, ancora più crudeli. Perdiamo di vista le lucciole, cioè l'essere umano, nella misura in cui rinunciamo a seguirle là dove sarebbe possibile trovarle. È necessario fornirsi degli strumenti adatti per vederle davvero, nei luoghi e nei tempi della loro sopravvivenza, in questo presente sovraesposto, saturo d'informazioni, come rimarca per contrasto la cruda e scarna cinematografia di Rosi.

Per questo ci vuole coraggio, poesia e un'attenzione etica alla persona, che rendano visibili e condivisibili "zone di sopravvivenza", bagliori, tasselli di umanità, nel confronto straziante tra la vita – visione e speranza per il futuro – e la morte – cecità e rassegnazione nel presente.

La Società Psicoanalitica Italiana, proprio nella prospettiva di non perdere di vista la tragedia dei migranti, nel maggio 2016 ha istituito il gruppo di lavoro Psicoanalisti Europei per i Rifugiati (PER), con lo scopo di attivare progetti coordinati di aiuto clinico, formazione ed elaborazione psicoanalitica, valorizzando le realtà già in atto su tutto il territorio nazionale. Ricordando quello che dice il medico lampedusano: "È dovere di ogni uomo, che sia un uomo, aiutare queste persone". •

Titolo originale: Fuocoammare

Anno: 2016

Paese: Italia

Durata: 114'

Regista: Gianfranco Rosi

Cast: Samuele Pucillo, Mattias Cucina, Samuele Caruana, Pietro Bartolo, Giuseppe Fragapane, Maria Signorello, Francesco Paterna, Francesco Mannino, Maria Costa

Sceneggiatura: Gianfranco Rosi

Fotografia: Gianfranco Rosi

Montaggio: Jacopo Quadri

Musica: Stefano Grosso

Chuck Norris vs. Communism

Film e trasgressione

Laura Manu

Chuck Norris vs. Communism, il lungo documentario scritto e diretto da Ilinca Calugareanu, vide la luce sei anni fa a un epff quando la regista riconobbe in una delle partecipanti a un dibattito la voce dei film guardati illegalmente in Romania durante la sua infanzia: una voce in quegli anni conosciuta e amata da milioni di persone, ma senza nome o volto. La voce di Irina Nistor.

Calugareanu si ricordò delle sere in cui, bambina, andava di soppiatto in soggiorno a vedere i film che numerosi gruppi di adulti stavano guardando su videocassette circolate segretamente negli anni più repressivi della dittatura comunista, quando ai Rumeni erano vietati i contatti con l'occidente "imperialista".

Irina Nistor, che adesso è il più importante critico cinematografico rumeno, negli anni '80 lavorava come traduttrice per la Televisione Statale, era appassionata di cinema e, come tutti i Rumeni, frustrata dalla messa al bando dei film stranieri, ritenuti pericolosi per il regime repressivo di Ceausescu. Mentre le persone della generazione precedente erano state 'viziate' da Bergman, Truffaut, Hitchcock e Fellini nel periodo relativamente rilassato degli anni '60 e '70, dal 1985 in poi non restavano che ricordi e, per i ragazzini, uno spazio deserto di immagini e immaginazione. Dalle 20 ore di televisione su due canali degli anni precedenti, ai Rumeni venivano adesso 'con-

cesse' ogni sera soltanto due ore di propaganda e di spettacoli noiosi che celebravano il 'Grande' e 'Unico Leader'. L'incontro con il misterioso Mr Zamfir, che importava videoregistratori di contrabbando e film stranieri su nastro, diede luogo a un fenomeno affascinante e importante: la diffusione in tutto il paese di video illegali, doppiati da Irina e guardati in segreto, a volte al ritmo di 4-5 di fila, da persone che a stento si conoscevano, in caseggiati affollati spesso freddi e umidi.

Questo documentario, che comprende ricostruzioni con attori dilettanti delle attività di Zamfir e Nistor (recitati dagli attori Dan Chiorean e Ana Maria Moldovan, con la voce originale di Irina), interviste a coloro che hanno partecipato a quelle esperienze (fra i quali celebri registi, attori e storici) e materiale d'archivio, ci propone un misto di commedia, dramma, noir e thriller – commovente e nostalgico, ma anche riflesso amaro della vita dei Rumeni in quei duri anni di dominio comunista.

È un film su come Chuck Norris, Rocky, Rambo e altri eroi accendevano la fantasia dei ragazzi e dei loro genitori, su come un programma di b-movies d'azione, storie d'amore, drammi storici e altre importanti produzioni di quegli anni avesse creato il miracolo di permettere al mondo esterno di entrare all'interno di un paese brutalmente isolato e dentro la coscienza di individui altrimenti occupati dall'ansia quo-



tidiana di trovare quello di cui avevano bisogno – carne, carta igienica, latte... Pochissimo panem e soltanto circenses propagandistici.

Quei film davano un po' di colore al grigiore dilagante dell'esistenza dei Rumeni; divertimento ed eccitazione, eros e giocosità, al posto dell'ordine soffocante imposto da rigide restrizioni; eroi esagerati che guidavano automobili veloci, bevevano direttamente dalle lattine, conquistavano donne meravigliose e dicevano parolacce, al posto dell'immagine dei comunisti 'perfetti' offerti come modello. Quei video mostravano la vita di chi abitava un mondo libero: un'orgia visiva, una serie infinita di sorprese e piaceri, la dimostrazione che quel mondo, descritto dai pochi che erano ritornati dall'occidente, davvero esisteva; un mondo con negozi pieni di cibi e di gente libera di dire e fare quel che voleva. Offrivano fantasie di evasione e di contatto con una realtà proibita; brividi, conforto e rassicurazioni sull'esistenza di una chiara demarcazione fra amici e nemici, al posto dell'ambiguità e dell'incertezza su chi, fra vicini, amici o persino parenti, fosse un agente della polizia segreta e un informatore.

Chuck Norris vs Communism è anche un film che descrive un'esperienza unica di vedere i film: attraverso l'incontro tra persone che sospendono temporaneamente di essere prudentemente cauti, sperimentando un senso di solidarietà e di gioia per potere finalmente fare qualcosa di sovversivo (uno degli intervistati dice che, quale che fosse il film, almeno "non era la loro propaganda"), per fare insieme qualcosa di innocentemente illegale, anziché ascoltare in solitudine le poche stazioni radio illegali che davano notizie dal mondo esterno. Insomma, una forma nuova e organizzata di socializzazione. Le videocassette creavano un mercato parallelo di scambi frenetici, una specie di 'valuta alternativa' per acquistare non solo soldi 'reali', caffè 'genuino', sigarette americane, ma anche vere amicizie e

rapporti sociali. Questo è anche un film sulla Voce, la coraggiosa ed entusiasta doppiatrice Irina Nistor della quale quasi nessuno conosceva il nome e la cui realtà fisica consisteva nelle proiezioni delle fantasie degli spettatori: aveva capelli neri ed era forte, o magari bionda, una modella, graffiante, incredibilmente bella, o una casalinga che leggeva la sceneggiatura mentre cuoceva la minestra, o "la voce di un coro angelico". Per anni quella voce immediatamente riconoscibile – che poteva essere un amante che tradisce o una ragazza in lacrime, un eroe coraggioso o un crudele mascalzone – di fatto era la voce che veniva dalla libertà e la portava con sé, l'incarnazione del fuori. Last but not least, il film è un thriller con rivelazioni-bomba e domande senza risposta, che rispecchia l'era turbolenta, ambigua e segreta che ritrae. Dopo la caduta del comunismo alla fine degli anni '80 e la graduale scomparsa della cultura dei video, quell'esperienza segreta nelle case di tanti Rumeni ha lasciato dietro di sé un pubblico istruito clandestinamente a coltivare una sensibilità artistica e politica, che ha avuto un ruolo nella nascita degli attuali movimenti di protesta civile e della scuola della New Wave del cinema rumeno contemporaneo. •

Titolo originale: Chuck Norris vs. Communism

Anno: 2015

Paese: Romania

Durata: 78'

Regista: Ilinca Calugareanu

Cast: Irina Margareta Nistor, Ana Maria Moldovan, Dan Chiorean, Valentin Oncu, Cristian Stanca, Petre Bacioiu, Elena Ivanca, Florin Mircea, Ileana Negru

Sceneggiatura: Ilinca Calugareanu



Taus Makhacheva

Biennale Arte Venezia 2017

VIVA ARTE VIVA

Leonardo Albrigo
Barbara Massimilla

L'immaginazione estetica è la modalità primaria di conoscenza del cosmo e il linguaggio estetico il modo più appropriato per formulare il mondo

James Hillman, *La forza del carattere* p. 254

La contemporaneità intesa come realtà esterna e interna della collettività e dell'individuo, è oggi caoticamente senza punti di riferimento: ogni termine collassa nel proprio opposto. Il sopra nel sotto e viceversa, una parte nella parte opposta e viceversa. L'arte che nel tempo ha saputo interpretare bene le inquietudini dell'umanità e ha testimoniato con la propria ricerca profetica la possibilità per l'uomo di vivere meglio la propria contraddittorietà, l'arte anche oggi permette di sostare sul bordo delle criticità, delle tensioni, e tenere in equilibrio gli eterni dualismi corpo-mente, spirito-materia, uno e i molti.

“L'Arte rappresenta l'ultimo baluardo – dice Christine Macel, curatrice della Biennale Arte Venezia 2017 – un giardino da coltivare al di là delle mode e degli interessi

specifici, una alternativa all'individualismo e all'indifferenza. L'Arte ci costruisce ed edifica”. Questa Biennale è volutamente centrata sulla figura dell'*artista*: artista in quanto persona viva che pone interrogativi, artista che viene osservato sia nel tempo che dedica a se stesso, tempo prezioso, lento, un *otium* dedicato al vagabondaggio mentale e alla ricerca – sia nel gesto attivo del creare, *negotium*, momento laborioso e processuale in cui elabora l'opera d'arte che troverà posto all'esterno, nel mondo. La ricerca interiore e sospesa dell'artista verso forme significanti si avvicina all'ascolto e all'attenzione liberamente fluttuante dell'analista che va a irretire contenuti dell'inconscio. Il gesto dell'artista teso alla *realizzazione dell'opera* trova una stretta analogia nella *restituzione* che l'analista compie nel suo operare tramite il linguaggio, l'interpretazione e la cura.

Il nostro tempo, il nostro mondo è scosso da conflitti, guerre, disuguaglianze crescenti che generano facili populismi. E' un tempo e un mondo che gestisce male le proprie paure, le proprie ansie, la propria distruttività. La persona oggi ha poco contatto con la sua interiorità ma l'artista può



Kiki Smith

viceversa prestare la sua opera, tradurla in un modello e uno stile di esistenza, contribuire alla creazione di un mondo nuovo, più libero e consapevole.

L'artista di oggi è portatore di un *Nuovo Umanesimo* perché "l'arte è il luogo per eccellenza della riflessione, dell'espressione individuale, della libertà così come degli interrogativi fondamentali. Pertanto, il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista assumono, oggi più che mai, un'importanza cruciale nell'insieme dei dibattiti contemporanei" (Christine Macel).

Viva arte Viva è dunque una Biennale progettata con gli artisti, dagli artisti, per gli artisti. L'esposizione ha una matrice multi-tematica e interculturale e si sviluppa in nove episodi, iniziando con due primi universi nel Padiglione Centrale: il *Padiglione degli Artisti e dei Libri* e il *Padiglione delle Gioie e delle Paure* e sette altri universi che si snodano poi dall'Arsenale fino al Giardino delle Vergini. In un continuum i padiglioni si alternano tra loro come i capitoli di un libro che sviluppano una narrazione eterna e infinita... dal *Padiglione degli Artisti e dei Libri al Padiglione del Tempo e dell'Infinito* per aprire gli animi alla riflessione sulla complessità del mondo, offrendoci *un'esperienza che scandisce nello snodarsi degli scenari artistici un movimento di estroversione, dall'Io verso l'Altro, dall'Interiorità verso l'Esterno, dall'Anima verso molteplici Universi*.

Sul tema della soggettività dell'artista, del suo *fare anima* nel mondo, della responsabilità che prova nel ricucire in sé *Interno ed Esterno* invitiamo a posare lo sguardo su alcune testimonianze di rara bellezza che questa Biennale ci offre, senza nulla togliere a quelle che sarebbe impossibile citare in uno spazio così limitato.

Taus Makhacheva artista russo-daghestana la cui ricerca ha per oggetto le tensioni tra modernità e tradizioni, nel suo film *Tightrope* del 2015 sospende nel vuoto il funambolo Rasul Abakarov in un paesaggio mozzafiato di maestose montagne nel Daghestan. Egli trasporta, da uno sperone di roccia all'altro, sessantuno opere d'arte provenienti dal Museo del suo paese. Trasferire le opere da un luogo all'altro sul filo di una corda equivale a trasformare l'uomo, l'artista, in un *ponte*, che nell'assumersi rischi e responsabilità rende visibile l'invisibile, disvela e porta alla luce opere che potevano restare sepolte nel deposito di un Museo. La metafora visiva descrive nella posizione del funambolo quel carico fisico-emotivo-mentale che ciascun soggetto responsabile deve assumersi nel farsi portavoce di una trasmissione. Unire di continuo i lembi di mondi contigui per trasportare oggetti di valore, da un luogo all'altro, compiendo incessanti attraversamenti di confine che rendono le opere eterne e indistruttibili.

L'opera, prezioso fardello saturo di storia, di narrazioni, è messa in salvo da quel delicato incedere con equilibrio e sapienza, affrontando gli abissi della creazione e dei rischi a essa connessi, senza precipitare nel vuoto. Un armonioso equilibrio che racchiude l'enorme tensione di un corpo/mente che riesce a sostenere qualunque carico in ogni situazione di precarietà esistenziale, senza scoraggiarsi, senza cessare di sperare che ogni passo sulla corda rappresenti un cammino che celebra la vita. Un'immagine simbolo: quella del funambolo che trasporta il meglio dell'esistenza personificato dalle opere d'arte, come da tutto ciò che incarna il bene della vita – un'immagine che possiamo rivivere universalmente nei termini di progettualità e fine profondo dell'essere umano. L'immagine del funambolo

Maria Lai





Taus Makhacheva

non può non essere cara alla coppia analitica che metaforicamente resta sospesa sugli abissi dell'inconscio restando in equilibrio sul filo di un metodo che genera profonde trasformazioni e mette in salvo oggetti preziosi del Sé.

Kiki Smith già dagli inizi degli anni '90 incentra il suo lavoro sulla rappresentazione del corpo umano. Nei suoi disegni le figure a grandezza naturale attingono alle leggende, ai miti, alle fiabe, all'universo delle immagini archetipiche. E' specialmente il corpo femminile, nelle sue metamorfosi creative, il fulcro della sua appassionata ricerca.

Kiki rappresenta i corpi colti nella loro intima quotidianità – disegna presenze forti in pose che emanano una sacralità resa ancora più diafana dalle trasparenze della fragile carta nepalese che accoglie il gesto dell'artista. La carta sottile con la sua perlacea lucentezza sembra rendere tangibile il flusso energetico che anima la figura di donna nell'opera *Girl with Wood*, un'energia che si rinforza di natura per il sostegno offerto al suo corpo da una catasta di legno sulla quale è seduta.

L'anima profonda del femminile, non ha bisogno di eccessive iconografie, di forzature, si esprime invece sulle ali della riflessione, in uno spazio che Kiki definisce: "aperto e sconosciuto che si rivela e si rinnova continuamente". Il suo esplorare tutto femminile è percepito come una necessità interiore, che la porta a seguire le tracce del suo lavoro man mano che questo prende forma, per condividere nell'esperienza della creatività le similitudini e le differen-

ze tra sé e il mondo. L'incessante opera dell'esperienza creativa dà consistenza e immagine alla complessità della vita. Questo procedere artigianale del gesto costruisce una rete di riferimenti che nella completezza del loro configurarsi rivitalizzano il passato riscoprendo nel presente nuovi significati e modi di vivere. Congiunzioni dunque tra passato e presente: come in un'opera del 2016 dove il tronco tagliato di un acero rivive nel suo nucleo centrale perché una piantina allo stato nascente si fa spazio tra le venature, gli anelli di crescita, le antiche cicatrici – Come le teste di aglio appese nello studio dell'artista evocano con le lunghe chiome verdi pendenti il passaggio della natura che vigila nella stanza del fare creativo e la protegge forse dagli spiriti maligni. Il suo procedere per gradi e in luoghi che la razionalità non conosce, la sua fiducia nel valore inestimabile dell'esperienza e della riflessione su ciò che si vive, conferisce all'autrice un alone di autenticità che la rende libera di ricercare attraverso se stessa tutto quello che costruisce relazioni con l'interiorità.

Kiki fa un lavoro prezioso al servizio del processo d'individuazione del femminile, vuole distruggere l'immagine tradizionale della donna asservita a logiche di potere e dipendenza e proporre una totalmente nuova. Un processo di crescita del femminile che ogni cura psicoanalitica affronta nella stanza della terapia, specialmente nei tempi attuali dove l'aiuto psicologico alle donne migranti sta emergendo come una forma d'aiuto importante per attivare risorse di resilienza in donne che hanno subito numerosi traumi.

Maria Lai nata a Ulassai in Sardegna e mancata nel 2013, testimonia attraverso le sue opere “una visione sistemica del mondo”. Attraverso “la scrittura, come la tessitura, si fa espressione compiuta di quella rete di relazioni, di quelle geografie di rapporti interconnessi tra il mondo della fisica e il mondo delle idee, che governano l’universo e che soltanto l’arte può riuscire a cogliere... *prendendoci per mano*” (Catalogo Mostra p.190).

Il confronto con i linguaggi del suo tempo “*tenendo per mano l’ombra*”, come recita ancora una sua opera, la porta a esplorare gli elementi primigeni della sua cultura alla luce dei movimenti dell’avanguardia artistica e delle sperimentazioni dell’Arte povera. La serie *Telai*, come la performance del 1981 *Legarsi alla montagna*, creano rituali dove la partecipazione e la condivisione rappresentano il cuore della sua poetica. I tessuti si mescolano a frasi scritte, a cuciture, a trame, come i libri che sembrano emergere da fondali marini, impigliati alle reti di leggendari personaggi (forse un novello Colapesce?) – questi libri sono testimonianze segnate e “vissute” dal tempo, raccontano silenziosamente segreti sommersi. Fili che intrecciano e legano natura e cultura in un’*opera coniunctionis* dai sapori fiabeschi. Il telaio, strumento popolare tesse, come la scrittura, trame incancellabili che *ricuciono il mondo* nel rispetto dei miti sepolti nella memoria collettiva facendoli rivivere rianodandoli agli spazi del Sé e della coscienza individuale.

The Play è un Gruppo nato nel 1967, nella regione del

Kansai (Giappone), che si definisce a *geometria variabile* perché composto di oltre un centinaio di membri dalle personalità e competenze diverse, impegnati sin dalla loro formazione in azioni collettive critiche nei confronti delle istituzioni sociali e artistiche. Il Gruppo respinge “il concetto di opera d’arte come oggetto e finalità, mettendo sempre l’accento sulla esperienza vissuta, lo *scambio* e il *fare insieme* nella sua dimensione sia fisica sia spirituale attraverso la costruzione di situazioni e di azioni effimere” (Catalogo Mostra p.252). Queste azioni, sempre documentate, si basano spesso sull’organizzazione di viaggi e spostamenti nella natura, per allontanarsi dalla tecnologia e dall’urbanizzazione. Nel ‘72 il Gruppo concepisce *IE: THE PLAY HAVE A HOUSE* vivendo e navigando per sei giorni tra Kyoto e Osaka in una casa galleggiante, discendendo i fiumi Kizu e Yodo. A causa di un tifone in arrivo smantellarono e bruciarono la casa... sfuggendo alle regole delle istituzioni artistiche – il valore di queste performance si rivela proprio nella sua essenza: quella di voler “stare nella vita e nel suo flusso” con un atteggiamento giocoso, ironico, autentico e radicale. Tutte le fasi di costruzione dell’opera sono di pari dignità: dalla sua concezione all’azione, e infine alla sua trasmissione/testimonianza per avere lasciato una traccia, per essere realmente esistita. Così si coltiva la sua memoria tramite le immagini dei video o delle fotografie.

La centralità del rapporto tra uomo e natura e il movimento della casa che scivola sulle acque dei fiumi percorrendo centinaia di chilometri ha assonanze archetipiche sul

The Play





Younès Rahmoun

valore nella vita umana del movimento e sulla cultura degli spostamenti e del migrare che non ha confini. Infine la casa di The Play che solca le acque non può non essere metafora del viaggio, qualunque esso sia, reale percorrendo le vie del pianeta o simbolico quelle del proprio mondo interiore.

Younès Rahmoun nasce a Tétouan in Marocco dove vive e lavora. La sua opera *Taqiya-Nor* è composta da settanta-sette berretti di lana marocchina, lampadine e cavi elettrici, appoggiati sul pavimento a comporre un misterioso arcipelago di semisfere illuminate dall'interno. Questa opera è stata esposta per la prima volta al Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain di Rabat nel 2016. La scelta del numero dei berretti non è casuale ma corrisponde a una sua ricerca spirituale, alluderebbe ai gradi della fede secondo il Corano. La luce che s'irradia soffusa si oppone all'oscurantismo e alla rinuncia della conoscenza, mentre evoca la meditazione, la contemplazione e la saggezza del Sufismo che sottendono la sua opera. L'arte per Rahmoun "deve servire ad aiutare il prossimo e a vivere un rapporto diretto con la spiritualità" nello scambio e condivisione pacifica tra le culture. Il suo stile di vita si allinea all'essenza della sua ricerca, infatti nel 1998 per sette anni, l'artista si ritira in una piccola stanza,

la *Ghorfa*, uno studiolo schiacciato nel sottoscala della casa di famiglia per meditare e creare. "Vivere in questo spazio ridotto lo ha condotto a cercare di sfuggire al mondo reale e a esplorare un universo mentale intangibile. Dopo aver ricercato un paradiso nei suoi viaggi e nei suoi spostamenti, l'artista l'aveva trovato in sé, nella propria mente" (Catalogo Mostra pag. 356). Con questa scelta, l'artista marocchino spiega, di aver *abitato il proprio cuore*. Dal 2005 la sua ricerca è tesa proprio a ricostruire quelle atmosfere introspettive e riflessive di cui ha fatto esperienza nella *Ghorfa* attraverso le sue opere e installazioni.

Il nostro sguardo di psicoanalisti non segue ovviamente i sistemi e i canoni della critica d'arte. Semplicemente vuole proporre scelte puntiformi, attraverso alcuni autori citati, per evidenziare come l'arte sia ricca, profonda, libera e contenga nel suo respiro estetico un movimento che oltrepassa la griglia del pensiero e della razionalità per arrivare direttamente all'anima.

In questo senso l'*Arte* per gli analisti è un gesto potente che mette in contatto diretto con la creatività. Essa ha un'energia che fa riferimento ai processi primari in cui la vitalità della psiche fluisce liberamente da una rappresentazione all'altra (Laplanche e Pontalis, 1967) *sino a raggiungere le forme più alte delle immagini che sono vita.* •



Eidos e Dun-Onlus S-Cambiamo il Mondo

II edizione

Cinema e Culture

Barbara Massimilla

La rassegna di cinema *S-Cambiamo il Mondo* II edizione dal titolo *Cinema e Culture*, presentata a Roma presso il cinema Trevi, sede della Cineteca Nazionale, anche quest'anno ha avuto grande successo di critica e di pubblico (15-16-17-18 giugno; vedi programma allegato).

Organizzata, come la prima edizione 2016, dalla rivista *EIDOS cinema psyche e arti visive* e da *DUN-Onlus* associazione dedicata alle cure psicologiche gratuite ai Migranti, fondata da psicologhe analiste, psicoterapeute, antropologhe e artiste – in collaborazione con il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale – Patrocinata da: Amnesty International Italia, Ministero dei Beni delle Attività Culturali e del Turismo, MigrArti

MIBACT, Associazione Italiana Psicologia Analitica. Realizzata con il sostegno della Fondazione Migrantes, della Cooperativa Sociale META, dell'Associazione Italiana Psicologia Analitica.

La proiezione di film e documentari si è alternata ai dialoghi tra il pubblico multietnico e numerose personalità della cultura europee ed extraeuropee che hanno aderito all'iniziativa (registi, psicoanalisti junghiani e freudiani, religiosi, antropologi, filosofi, storici, mediatori culturali, politici, artisti). Una polifonia multidisciplinare che ha visto la partecipazione del Portavoce di Amnesty International Italia Riccardo Noury, Don Pier Paolo Felicolo in rappresentanza della Fondazione Migrantes,





Paolo Masini responsabile del progetto MigrArti MIBACT e molti altri che hanno manifestato parole di apprezzamento per lo spirito umanitario che sottende *S-Cambiamo il Mondo*.

Rispetto alla rassegna 2016 dal titolo *Cinema e Migrazione* ci è sembrato importante estendere la nostra ricerca attraverso il cinema dal tema della migrazione a quello più ampio delle culture. Abbiamo voluto spingere lo sguardo oltre il 'dovere' che come occidentali proviamo nel riconoscere il diritto fondamentale dei popoli a migrare per molteplici e legittime motivazioni.

“Gli esseri umani sono evoluti anche grazie alle migrazioni: questa è una delle ragioni per cui garantire la libertà di migrare, soprattutto nel momento in cui i cambiamenti climatici, oltre che le emergenze politiche, sociali ed economiche, provocano flussi forzati”. Riconoscere un diritto esigibile unitamente al fatto che il mondo nord-

euro-occidentale deve collaborare per gestire la complessa situazione attuale e non sottrarsi! *Il fenomeno migratorio umano è strutturale e costitutivo della nostra identità di specie. Solo una politica eticamente e razionalmente motivata potrà favorire la libertà di migrare insieme al diritto di restare nella terra in cui si è nati* (V.Calzolaio, T.Pievani, *Libertà di migrare*, Einaudi, 2016).

Abbiamo voluto percorrere i tempi in termini di speranza, spostare l'asse dalla migrazione al valore della *coesistenza* tra le culture e i popoli, per conoscere le loro realtà anche attraverso il cinema, per apprezzare la bellezza dell'incontro con altri mondi, e infine per la curiosità e il piacere di scoprirli. Coltivare eticamente l'*uguaglianza* che ci legittima tutti a riconoscerci sullo stesso piano, in base all'identità etnica e geografica di ogni essere umano. Anche in questa edizione siamo riusciti a raggiungere l'obiettivo di valorizzare i Mondi, di S-cambiarci i



S-Cambiamo il Mondo - Il segreto di Hamida di Cristina Mantis. Foto dal set di Mimmo Urzia.

Mondi, ciascuno partendo dalle proprie origini. Per l'occasione abbiamo prodotto un cortometraggio-sigla della rassegna: *Il segreto di Hamida* ispirato alla storia vera di una delle donne che partecipa da anni al *gruppo di narrazioni e cinema* del Laboratorio Dun. Dai ricordi di questa giovane donna del Bangladesh e dalle riflessioni immaginative del gruppo è emersa una traccia, che è stata in un secondo momento elaborata dalla creatività della regista Cristina Mantis (autrice di *Redemption Song* documentario sull'Africa premiato nel 2016 da RAI Cinema). Per la realizzazione di *Hamida* hanno collaborato diverse comunità multietniche, in particolare quella del Bangladesh e l'associazione genitori della scuola interculturale Di Donato di Roma. *Il segreto di Hamida* sta ricevendo numerosi riconoscimenti e premi in particolare la giovane protagonista Ikra Islam. Il patrocinio di Amnesty International al film è stato conferito con le seguenti motivazioni:

“Per la sua capacità di esprimere il disagio di chi, in un ‘nuovo’ paese, sente fortemente il bisogno di non tagliare con il suo passato e con i suoi usi e costumi, ma capisce anche l'importanza di entrare in un mondo diverso in cui essere accettati”.

A tutti gli abbonati e affezionati alla rivista Eidos diamo appuntamento a giugno prossimo per la III edizione di *S-Cambiamo il Mondo*.

I dialoghi interculturali dell'intera rassegna 2017 e il cortometraggio *Il segreto di Hamida* saranno postati sui siti www.dunonlus.com www.eidoscinema.it



La sposa bambina di Khadija Al-Salami - rassegna S-Cambiamo il Mondo



Departures di Yōjirō Takita - rassegna S-Cambiamo il Mondo



Eidos Cinema Psyche e Arti Visive e Dun-Onlus
PRESENTANO

“S-CAMBIAMO IL MONDO”

II EDIZIONE

RASSEGNA: CINEMA E CULTURE

15-18 GIUGNO 2017

A cura di Barbara Massimilla

CINEMA TREVI Vicolo del Puttarello, 25 (Fontana di Trevi)
Ingresso Libero

--

/ 1
3

./ /0 - 1 - 2
7 1 -))

3

8

8

8

9

8

8 -

./ /0 - 1 - 2
8 0: fi 5 8 0 A 2

9

1

4

fi

-

fi

8

0

(

1

-

--

./ /0 - 1 - 2
3 1 - 1 fi 55 6) 7 2

4 fi 8 9 0

5 6 1 fi 8 0



IN COLLABORAZIONE CON

CON IL PATROCINIO DI

CON IL SOSTEGNO DI



eidos 40

cinema e futuro



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2017

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

l'abbonamento individuale € 20,00**
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento solidale amici di **eidos € 30,00****
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 50,00**
*con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale **eidos***

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale **eidos - Roma;**

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI

epidos

cinema psyche e arti visive

Special issue

**Ninth European
Psychoanalytic
Film Festival**

FOUR-MONTHLY MAGAZINE

INTERIORS / EXTERIORS



COUCH
AND
SCREEN
EVENT

NINTH EUROPEAN PSYCHOANALYTIC FILM FESTIVAL

INTERIORS / EXTERIORS

2 - 5 November 2017

BAFTA, London

#epff9

Tickets and further information:
psychoanalysis.org.uk/events

Institute
of
Psychoanalysis

Image: 'Fuocoammere' (2016)

eidos

cinema psyche e arti visive

Interiors/Exteriors

by Barbara Massimilla and Andrea Sabbadini

Created and written by psychiatrists,
jungian and Freudian psychoanalysts
and cinema experts

FOUR-MONTHLY MAGAZINE

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Chief Editor

Alberto Angelini

Editorial office

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Cecilia Chianese, Antonella Dugo,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Barbara Massimilla

Have collaborated to this issue:

L. Albrigo, N. Ben-Nun Melamed, A. Berge,
E. Berman, C. Drazin, P. W. Evans,
P. R. Goisis, M. Krüze, S. Lejniece,
L. Manu, E. Marchiori, M. Peled,
A. Sabbadini, G. Schneider, R. Valdrè,
S. Wigoder

Press office

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Lay out

margodesign

Are supporting the project **eidos**:

Paolo Aite, Dario Argento,
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,
Mimmo Calopresti, Stefano Carta,
Sergio Castellitto, Domenico Chianese,
Luis Chiozza, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,
Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio,
Giuseppe Maffei, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Cover

Fritz Lang by Gordian Maugg.

summary

november / february 2018

editorial

EIDOS – epff9
by B. Massimilla

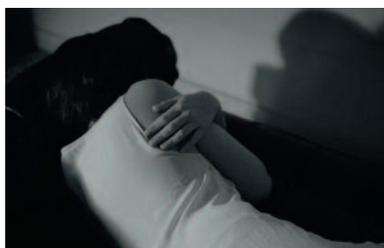


cinema and psyche

European Psychoanalytic
Film Festival
by A. Sabbadini

interview

Interview with
Alessandra Balloni
by E. Marchiori



film

*The Girl, the Mother
and the Demons*
by A. Berge
Fritz Lang
by G. Schneider



La puerta abierta

by P. W. Evans
Room at the Top
by C. Drazin
A Week and a Day
by N. Ben-Nun Melamed,
E. Berman, M. Peled,
S. Wigoder



The Documentarian

by M. Krüze, S. Lejniece
Perfetti sconosciuti
by E. Marchiori, R. Valdrè
Fuocoammare
by P. R. Goisis, E. Marchiori
Chuck Norris vs. Communism
by L. Manu



epff9
Program



A week and a day by Asaph Polonsky



Fritz Lang by Gordian Maugs

Barbara Massimilla

Founding Editor of Eidos – Cinema, psyche e arti visive

We are pleased that the twinning between Eidos and the *European Psychoanalytic Film Festival (epff)* will be repeated also for the forthcoming ninth edition of this important and well-attended event in London, which for many years now has been offering a very successful programme of screenings and lectures under the artistic direction of psychoanalyst Andrea Sabbadini.

Our Italian review Eidos, originally founded by a group of analysts (Jungian and Freudian) and film scholars, has been published four-monthly since 2004. As well as being a review, Eidos is also the organiser of cultural events and film festivals. For instance, in June 2017 it has organised with the Association Dun-Onlus the second edition of the film festival *S-Cambiamo il Mondo*, on the theme of ‘Interculture’, at the Cineteca Nazionale in Rome. On that occasion a short film based on a true story was also produced.

Like for each edition of *epff*, each new issue of Eidos is mono-thematic; this allows us to explore topics from multiple perspectives, using a psychological point of view to better understand the artistic, aesthetic, ethical and social contents to be found in the best films. The clearest similarity between the orientation of Eidos and that of *epff* is that they share the same goal of exploring the film world through the lens of psychoanalysis and not through that of film criticism. However, when studying a new work the non-critical attitude that inspires both Eidos and *epff* is only a necessary precondition. I believe that the next step for a psychoanalyst wanting to understand films consists in respectfully exploring the artistic process as a creative existential search for meaning, without analysing the work along interpretive criteria: it is psychoanalysis to adapt itself to the artistic object, and not the other way round – thus respecting the essence and life energy of cinema’s own vision. Psychoanalysts will then recognise how film narrative can add something unexpected and unpredictable to their own capacity to listen and to take in, the extent to which filmic art can enhance and enrich the analytic tools.

When psyche and cinema meet, we are not looking for *confirmations* of the validity of our theories, but for *conformations*: different forms can indeed coexist without overlapping, and can expand meanings, emotions, understanding and visions.

Because of these common approaches and shared goals, I join our review’s Editors in wishing the fruitful twinning between Eidos and *epff* to continue in the years to come...

The specific theme of *epff9: Interiors/Exteriors* can offer a valuable contribution by enriching exchanges between internal and external worlds, facilitate their merging together, encourage an approach which could recognise and value the differences, one which could contain the tension between contrasting realities, constantly harmonising the ones with the others. •

Barbara Massimilla, M.D. is a psychiatrist, an analytical psychologist, a member and trainer of the Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA), of the International Association for Analytical Psychology (IAAP), of the Laboratorio Analitico delle Immagini (LAI) and President of Associazione DUN-Onlus: Psicoterapia ai Migranti. She is an editor of the “Rivista di Psicologia Analitica”.

Founding Editor of “Eidos – Cinema, psyche e arti visive”. Editor of the volume *La Perdita. Lutti e trasformazioni* [Loss. Mourning and Transformations] (2011 – Ed. Vivarium) and co-author of the following books: *Psicosi e psiconauti* [Psychosis and Psychonauts] (2009 - Ed. Magi); *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico* [Worlds in a Rectangle. Sandplay Therapy: Openings on the Border in the Analytic Setting] (2012 - Ed. Moretti e Vitali); AA.VV. *Lo spazio velato. Femminile e discorso psicoanalitico* [Veiled Space. Femininity and Psychoanalytic Discourse] (2012 - Ed. Frenis Zero); *Il dolore alle soglie della vita* [Pain at the threshold of life] (2017 - Ed. Bollati Boringhieri). Creator and Curator of the Film Festival *S-Cambiamo il Mondo* in Rome. She lives and works in Rome. barbara.massimilla@gmail.com

The European Psychoanalytic Film Festival

Andrea Sabbadini

Director *European Psychoanalytic Film Festival*

Fritz Lang by Gordian Maugg



The Girl, the Mother and the Demons by Suzanne Osten

I am very pleased of the opportunity to introduce this special bilingual issue of *Eidos* on the 9th *European Psychoanalytic Film Festival (epff9)* to take place in the prestigious London venue of BAFTA from 2 to 5 November.

This is the third time that our biannual Festival, which I have directed since its first edition in 2001, collaborates with the magazine, offering short essays on the films to be screened and discussed at *epff*. All films in the programme are, as always, 'Made in Europe' - something we consider important in view of the poor distribution such films usually receive compared with their 'wealthier' American cousins, with the added symbolic meaning this year that they represent our own modest response to a Brexit which is attempting to isolate us, culturally as well as politically and economically, from the rest of our continent. In its previous eight editions, the *epff* programme has focused on such topics as: *Loss, Children, Migration, Secrets* and *Turning Points*. This time, for this ninth edition, the theme of the Festival is 'Interiors/Exteriors' and its programme includes features, documentaries and shorts from Italy, Britain, Germany, Spain, Latvia, Israel, Romania and Sweden, as well as lectures and dialogues on such topics as the representation of architecture and landscapes in cinema.

'Interiors/Exteriors' is a vast subject that should allow those attending the Festival - as in the past, a general public of some 300 people, including analysts, therapists, filmmakers, students and academics - to explore the boundaries separating, in real life as well as in the minds of those living it, what belongs inside from what is located 'out there'.

The forward slash (/) between the words 'Interiors' and 'Exteriors' has the double (or perhaps the ambiguous) function to separate these two worlds and, at the same time, to unite them. That graphic symbol is, and stands for, a line - quite thick at times, almost invisible at other times - drawn between different territories. These can harmoniously coexist or else clash with each other, or indeed move, sometimes gradually other times suddenly, from one condition to the other, and then back again. Cinema, with its representation of both internal and external spaces, with its focus on events happening out there and at the same time in the minds of their pro-

tagonists, by capturing images 'inside' its camera apparatus and then projecting them 'out' onto a screen for all of us to see them, seems to be the ideal medium to make us reflect on the theme of our Festival. The works to be shown and discussed in the three days of the festival (from Thursday evening to Sunday morning) are chosen by a small committee in London from the many submitted to us from all over Europe. They will be screened with English subtitles, and discussed by panels often including psychoanalysts, filmmakers and film scholars in conversation with each other and with the audience. We anticipate that the psychoanalysts' original contributions may focus on how the internal world of some of the film characters may be shaped by external events, and how these in turn may affect their minds. Filmmakers, on the other hand, will perhaps concentrate their (and our own) attention on how they attempt to translate their private vision - ideas, images, words, sounds - into their public creative work. I wish all those of you attending *epff9* to feel very welcome by us. I hope that you will like the films which we have chosen, feel intellectually stimulated by the discussions about them and enjoy the social aspects of this event, where you may meet old friends and make new ones. •

Andrea Sabbadini, the director of the *European Psychoanalytic Film Festival*, is a Fellow of the *British Psychoanalytical Society*. He works in private practice in London, is a Senior Lecturer at UCL, a trustee of the Freud Museum, a member of the IPA Committee on *Psychoanalysis and Culture*, and the chairman of *Framed Lives*, a programme of films about prominent individuals in different fields, at the Institute of Contemporary Arts (ICA). He is the founder editor of the journal *Psychoanalysis and History* and the former Film Section editor of *The International Journal of Psychoanalysis*. He has published in the major psychoanalytic journals, and has edited *Il tempo in psicoanalisi* [*Time in Psychoanalysis*] (1979), *Even Paranoids Have Enemies* (1998), *The Couch and the Silver Screen* (2003), *Projected Shadows* (2007) and *Psychoanalytic Visions of Cinema* (2007) and is the author of *Boundaries and Bridges: Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis* (Karnac 2014) and *Moving Images: Psychoanalytic Reflections on Film* (Routledge 2014).

Interview with Alessandra Balloni

**Sigmund Freud.
The origins of psychoanalysis and
its relevance to modern times.**

Elisabetta Marchiori



Alessandra Balloni, a psychoanalyst in the *Italian Psychoanalytic Society* (SPI), is the director, screenwriter and producer (with SPI's support) of this extraordinary documentary. It is made up of different elements: some scenes shot *ad hoc*, some archive sequences, and films, photographs and interviews to four Italian psychoanalysts (Anna

Ferruta, Cono Aldo Barnà, Tiziana Bastianini, Antonino Ferro) and one philosopher (Carlo Sini). Voices and music are mixed with the film sequences thus creating a fluent narrative style enriched with the kind of 'heavy lightness' (in Italo Calvino's words) that produces a strong impact on its spectators.

Presented as a project intended to reach anyone potentially interested in psychoanalysis, the film seems conceived consistently with the 'outreach' strategy also shared by the *International Psychoanalytic Society*. Inspired by that kind of Anglosaxon methodology also used in the processes of 'shared planning', Balloni's work involves a 'lowering of the threshold' to a limited institutional, cultural and scientific field, thus increasing its visibility and usefulness.

As to the Object-Psychoanalysis – and I quote here from Stefano Bolognini – this must 'make itself be found' according to rigorous modalities, avoiding any kind of propaganda and 'going towards' those who may wish to get closer to it, or by creating in them a wish to do so.

E.M. How does a psychoanalyst conceive the idea of using cinema to get people to find out about psychoanalysis?

A.B. I believe many are interested in understanding themselves and others, in giving meaning to what happens inside their internal world. Psychoanalysis offers the means to do so, and it is still trying today to find appropriate modalities to occupy a significant place in our culture and in our society. There is still a sort of mysterious halo surrounding it, and around Freud, a certain amount of diffidence caused by poor knowledge of it. I have tried to utilize the creative and communicative potential which I consider to be present in the connections that psychoanalysis entertains with literature, drama, painting and, obviously, cinema. I have no specific training in this, but I wanted to experiment with a tool that, drawing from such potentiality, could describe psychoanalysis by trying to suggest, evoke and create some curiosity in the film's viewers, with honesty and without attempting to cover the whole field.

E.M. An important aspect concerns the fact that the history of psychoanalysis has strong links with the history of our understanding of psychological distress. How have you combined these two aspects?

A.B. By going back to their origins. In 1869 Edward Von Hartman published a book with the significant title *Philosophy of the Unconscious*. Professor Sini, with exceptional clarity and depth of reasoning, demonstrates what psychoanalysis owes to the history of philosophical thought, all the way from Spinoza to Schopenhauer and Nietzsche.

Freud has researched the unconscious from a clinical perspective, and his discoveries have allowed us to overcome the distinction between madness and sanity, thus radically changing our understanding of this field. Many paintings have helped me to tell this story: from Hieronymus Bosch's uncanny *Ship of Folly* to Telemaco Signorini's *Hall of the Madwomen*, a picture which makes a powerful social statement.

E.M. The narrative in your film proceeds through a portrait of the founder of psychoanalysis and the words of internationally prominent analysts. Given the enormous amount of available material, you have done a tremendous work *per via di levare* [by subtracting]. How have you done it?

A.B. I have tried to provide some keys giving us access to complex questions, and I feel grateful to the remarkable psy-

choanalysts I have interviewed for having expressed their ideas in a scientifically rigorous way, yet in a simple and clear language.

I mostly intended to emphasize the role of Freud as a figure bridging two centuries, with his double identity as an Eighteenth century Darwinist and Positivistic scientist, and as a Nineteenth century 'master of suspicion' who can interpret the destructuring of the subject in its development; a man no longer 'a master in his own home' who uses his own doubting as tools of understanding.

I also wanted to sketch what contemporary psychoanalysis and its multiple transformations are like by highlighting some crucial themes: the method of free associations and dream interpretation, the importance of the setting, the unique quality of the relationship between analyst and analysand, the changes which take place through the narrative and reconstruction of one's history, the conception of a mind whose main function is to form and maintain links with others.

E.M. How did you achieve a 'product' of such high technical quality?

A.B. I could only realize this project thanks to the collaboration of a team of friendly, competent and thoughtful people. I have been helped in the direction of the film by Luisa Merloni and Daniele Natali, two actors who also tell the story and with whom we had offered 'readings' of contemporary literature at recent SPI Congresses. Daniele has also edited the film, while Gianluca Moro has made an invaluable contribution with his photography. I also want to thank Paolo Vivaldi, the composer of the film's original music score; among other works, he had also written the music for Caligaris's *Non essere cattivo* [*Don't Be Bad*].

E.M. In the course of your film, the couch is presented as an evolving symbol – from the picture of Freud's empty couch, to those of lying-down patients, to the sequences of a child making somersaults on it. Was that intentional?

A.B. It wasn't intentional, but I was certainly trying to represent the couch in a non-conventional fashion. The child jumping on the couch is Gianluca's own son in a moment of spontaneous playing. I could say that it was my way to express the creative potential of this psychoanalytic tool. •

Original title: Sigmund Freud. Origini e Attualità della Psicoanalisi.

Release Date: 2015

Country: Italia

Runtime: 56 min

Director: Alessandra Balloni

Assistant Director: Luisa Merloni, Daniele Natali

Cast: Cono Aldo Barnà, Tiziana Bastianini, Antonino Ferro, Anna Ferruta, Carlo Sini

Screenplay: Alessandra Balloni

Cinematography: Gianluca Moro

Music: Paolo Vivaldi

Voices: Luisa Merloni, Daniele Natali

Scientific advice: Giuseppe Moccia



The Girl, the Mother and the Demons

Imaginary worlds in order to survive

Anders Berge

A woman becomes more and more psychotic and lost in magical thinking. Perhaps earlier dreadful experiences have harmed her and aroused despair and rage? She needs to get rid of such feelings mixed with guilt. She gets suicidal and has to fight for survival. In an unreachable region of herself she struggles with forces turned to life in order to subdue the self-hatred that threatens to fragment her. To defend herself, she builds a fragile imaginary world where everything dangerous is externalized. Horrendous feelings are projected onto other people. They are dangerous - she is not.

In many ways this is just a holding maneuver - the danger is still there inside of her - a 'no' to life. Hallucinatory human-like demons appear in a cruel, arrogant and shameless conspiracy against herself, her daughter and the surrounding world. In the movie the demons are visualized for us spectators in the same form as they appear to the psychotic mother. For the daughter however, being deeply

involved in the world of her mother, they are invisible, but still frightening.

The woman more and more distances herself from the outer reality. Her psychosis seems bizarre to the outsider, but to her it is the one and only reality. It resembles what being in a nightmare is to a non-psychotic person - real as long as it lasts. Here it concerns a person fully awake, struggling for her existence. An escalating confusion is her truth. With rising anxiety she seems to lose the perceived borders of her body - even if she succeeds, at least temporarily, in discerning them in the walls of her apartment. She is then convinced that the mortal hatred lies outside the walls and is harbored in those close to her. They are named 'scumbags' and 'poisoners', who preferably ought to be dead. Inside herself she is multitudinous and all embracing. She struggles to build a world from broken and wasted artifacts, which may stand for left-overs from an earlier catastrophe. As her advisors she finds emerging black demons

who advocate death and annihilation. She has a daughter to take care of, who she suspects is a traitor. She inhabits this odd world. The time is concentrated in a violent now, where memories of the past are lost in the air.

A central figure in the movie is the psychotic woman's daughter, a character spectators can identify with. Throughout the film we follow in her footprints. In love and dependency to her mother the girl refuses to accept emerging feelings of anger and despair against her. As time goes on the mother rejects her daughter's autonomy and treats her wilfully as a subordinate. The girl doesn't understand the magnitude of the jeopardy she is put in. She seems to deny a rising fear and impotence, to be in the hands of an omnipotent and deadly mother. We as spectators have to feel it in her place. The only thing we can do is to put our hope in the girl, that she might find her own vigor - to thwart - call for help - escape - cry: noo...

To meet a psychotic person as a psychoanalyst mobilizes feelings similar to those experienced by close relatives. The aim is to help the other person out of a painful inner solitude. First you both have to acquaint each other to reach a sufficient mutual trust. "Getting to know a person is acquainting oneself with that person's essence, let oneself be penetrated by her emotional field, resonate with something in her that exists beyond facts, reason and words" (M Yassa 2017). It implies to acknowledge and respect the other person's ideas and experiences - even if they are strange to you. A psychotic person can be as convinced as oneself is about what reality is like. As an analyst you listen to the foreign messages in the other, touch them and try to understand. Consequently you open up for impact, letting projections from the other penetrate and get you to react. Over and over again you will then be sur-

prised about odd and unfamiliar feelings; you need to grasp them in yourself and handle them, so that contact with the other can develop, and stay alive.

Let us say a psychotic person such as the woman in the movie furiously attacks her psychoanalyst and accuses him of being an agent of the devil. Probably then a lot of corresponding emotions are suddenly aroused in him. As a professional the analyst doesn't counterattack but clearly stops the threatening acting out - a limit that the psychotic person is not capable to set at that moment. If the analyst is unable to tame his own rage, it means that the demons of the other have invaded him; something from his own hate he doesn't manage to cope with. Then, unfortunately, he has not much help to offer the psychotic woman, but more abets to disintegration... The basic condition is that loving forces in the analyst are stronger than destructive ones, both in himself and the other. In the treatment situation it is only when the analyst can master hatred in a constructive way that the psychotic woman will have a chance to turn back to life among her fellow human beings. •

Original title: Flickan, mamman och demonerna

Release Date: 2016

Country: Sweden

Runtime: 92'

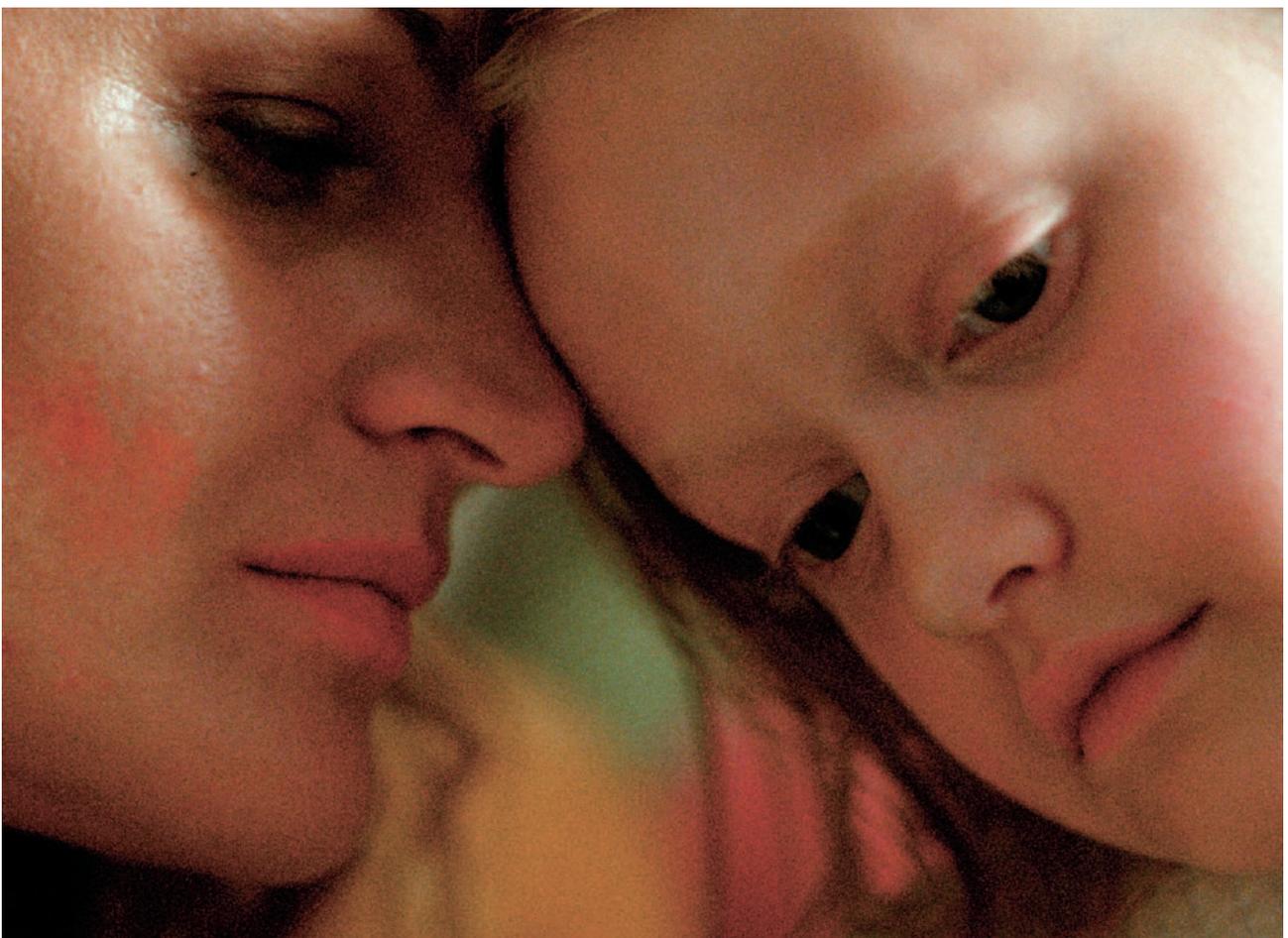
Director: Suzanne Osten

Cast: Simon Norrthon, Maria Sundbom, Esther Quigley, Maja Embrink, Ulrika Nilsson

Screenplay: Suzanne Osten, Erik Uddenberg

Cinematography: Sebastian Danneborn-Spjuth

Music: Anders Niska





Fritz Lang

A Visual-Psychoanalytical Study of Fritz Lang's Conception of "M" (1931)

Gerhard Schneider

Fritz Lang (born in 1890 in Vienna, died in 1976 in Beverly Hills) was one of the most important German film directors during the Weimar Republic (1919-1933). His silent films *Dr. Mabuse, der Spieler* (1921/22) and *Die Nibelungen* (1924) made him known world wide, and his famous science-fiction movie *Metropolis* (1927) is a milestone in film history.

The rise of the talkies begun with the screening of *The Jazz Singer* (Alan Crosland 1927, USA) was followed by a heavy decline in the production of silent films. Gordian Maugg presents Lang, who lived in Berlin, as being in a state of creative crisis in 1930, triggered by this development. Moreover, we witness Lang's marriage with Thea von Harbou, his screenwriter, coming to its end. Against this background Maugg explores the conception of Lang's first talkie *M – Eine Stadt sucht einen Mörder*, a film about a serial killer (played by Peter Lorre) and his children victims in a visually and psychoanalytically convincing way. Maugg's film begins with the conversation between a psychiatrist and a murderer (played by Samuel Finzi) who, totally detached, describes how he killed a woman, drink-

ing her blood afterwards. The murderer is Peter Kürten, who in 1929/30 killed eight people and attacked more than 20 others in Düsseldorf, intending to murder them, before he was arrested in May 1930 and sentenced to death in 1931.

Lang's (played by Heino Ferch) attention was directed to the yet unresolved series of murders by a newspaper article announcing that Berlin-based inspector Ernst Gennat (played by Thomas Thieme) would investigate the case. Lang immediately travelled to Düsseldorf to start his own investigation, searching for the unknown murderer. Maugg, being the director as well as the screenwriter of the film (together with Alexander Häusser), unfolds Lang's investigation in a psychoanalytically convincing way as it is linked with an investigation about Fritz Lang himself, and even against his own person, i.e. with regard to his own destructiveness and readiness for violence.

Maugg conveys his analysis in a truly filmic way, e.g. using cutbacks into Lang's biography, his childhood, his participation in World War I, his being wounded but also, as the film speculates, his being engaged in killing enemy



soldiers face-to-face. Moreover, in 1920 his first wife Elisabeth Rosenthal, an actress, died violently in their apartment after she became witness of his making love to Thea von Harbou (his lover and later his second wife). Did Elisabeth shot herself with Lang's revolver (according to the version of the investigating police) or did he shoot her? Watching the film, one may find some evidence for this theory or, to be more psychoanalytically precise, one can find it if one delves into the way Lang, in the film, remembers her death in the course of his private Düsseldorf investigations. The process of remembering is linked with meeting inspector Ernst Gennat who, as the film suggests, was the investigator in Lang's own case ten years earlier. The main aspect is, of course, guilt and the difficulty to judge guilt from an external perspective. To quote *Fritz Lang*: There is "innocence, convincingly appearing as guilt, and on the other hand there is guilt convincingly appearing as innocence". In *Fritz Lang* the topic of guilt is dealt with in Lang's conversations with Kürten in jail after Kürten's imprisonment, depicting Kürten's childhood, he himself having been a victim of brutal violence. In the film *M*, Peter Lorre, in his famous speech before the criminals' court of justice (an assembly of criminals judging over him, with Gustaf Gründgens as its sinister fascist-like president) brings out how he is tormented by his drives which he is incapable to suppress. There are other visual qualities of *Fritz Lang* which draw the viewer into the atmosphere of its story and of the time in which it unfolds. It is a black-and-white film with its interiors mostly looking rather confined and depressing, conveying an atmosphere of "no way out of here", corresponding to the interior world of the protagonists. Accordingly, most of the exterior views do not convey a feeling of wide spaces either, neither the narrow views of a big city, nor the landscapes impregnated by murder and

fear which emotionally confine the viewer. The most striking visual quality of the film, however, is its *fusion*. On the one hand it is a film shot in the here-and-now of 2016, on the other hand, it is edited with documentary and archive material from the 1920s and '30s. For instance, in the film Lang looks out from the interior of a taxi into the exterior world, and the spectator in the interior space of the cinema-taxi, together with him, looks out at an original street scene of the Twenties.

Thus, Maugg not only lets us participate in Lang's psychological self-investigation, but he also makes us reflect on the cultural and social dynamics of the Weimar Republic. This points to the second, more hidden part of Lang's involvement. We may speculate that unconsciously Lang sensed the socio-cultural transformation from the liberal Weimar Republic to the criminal law-and-order dictatorship beginning in 1933, which he prefigured in *M*. •

Schöning, J. (2016). Fritz Lang mit Heino Ferch – Augenmensch am Abgrund. Filmkritik.
[http://www.spiegel.de/kultur/kino/fritz-lang-mit-heino-ferch-
augenmensch-am-abgrund-
filmkritik-a-1086264.html](http://www.spiegel.de/kultur/kino/fritz-lang-mit-heino-ferch-augenmensch-am-abgrund-filmkritik-a-1086264.html)

Original title: Fritz Lang

Release Date: 2016

Country: Germany

Runtime: 104'

Director: Gordian Maugg

Cast: Heino Ferch, Thomas Thieme, Samuel Finzi,

Johanna Gastdorf, Lisa Charlotte Friedrich

Screenplay: Gordian Maugg, Alexander Häuser

Cinematography: Lutz Reitemeier, Moritz Anton

Music: Tobia Wagner



La puerta abierta

The Open Door

A two-way mirror of desire

Peter William Evans

Marina Seresesky's first full feature film, *La puerta abierta*, is a blend of social realism and fairy tale. A mise-en-scene of dingy Madrid flats built around a courtyard on the wrong side of the tracks provides the perfect claustrophobic setting for characters trapped in misery. The end of the film sees two of the tenement's inhabitants, their lives as if touched by the magic wand of a fairy, rescued from bleak surroundings.

Until that moment, even when the action abandons the courtyard's gangways, corridors and dwellings, the atmosphere of oppressive confinement survives in street or park scenes, often shot in the dark. The characters are repeatedly viewed through bars, their conversations staged in restricted frames

with blackened edges. The courtyard gangway, traditionally a social thoroughfare or meeting place for neighbourly conviviality, is a threatening space hosting quarrels and aggression, insults and recrimination, and visited by the police. The Madrid on display here owes something to the Almodóvar of *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), another film that focuses on economically disadvantaged working class characters who affront their social and personal circumstances. In *La puerta abierta* a trio of women grapple doughtily with challenging circumstances: the transgendered Lupita and Rosa in street corner prostitution, both subjected to abuse, and Antonia in the daily ordeals of wheelchair-

bound disability. Antonia finds illusory comfort through a fantasy inner world of glamour and celebrity. Past it now as a working woman, she identifies herself with one of the great Spanish musical screen goddesses, Sara Montiel, honoured here in the opening sequence through her soundtrack rendition of 'Fantasía', from one of her iconic films, *Samba* (Rafael Gil, 1965). The lyrics invoke a world of gardens, flowers, beauty and happiness, palaces, colour and melodies. But as she applies cosmetics to a face lined with experience and puts on a wig that is designed to recall the 1960s Sara Montiel look, the camera takes in, on Antonia's dressing table, an arsenal of grooming implements that do nothing to erase the pathos of nostalgia for lost time and beauty. Drawing on the sentiments of the song, Antonia's fantasy of a fairy tale life is readable as a collective metaphor for the unstated yearnings of the other characters.

The fantasy life nurtured through introjection of the sentiments embodied in the lyrics of 'Fantasía' is ironised in this opening montage sequence through alternation of Antonia's private masquerade with shots of a local street scene. Also in close-up, first the camera catches three prostitutes joking and laughing before concentrating on a solitary figure, seen lighting a cigarette, her embittered expression counteracting the jollity of her colleagues. The raucous laughter as well as the demeanour of the solitary woman act through a sort of Eisensteinian combination of seemingly unrelated images as cynical commentary on Antonia's glamorous reinvention of herself. Only Lyuba, the child from a neighbouring flat, is seduced by Antonia's cosmetic rituals. She mimics her application of lipstick, assimilating, like her, a fantasy of glamour and sexual desire. Through the door, like Alice through the looking glass, Lyuba enters the interior world of adult sexuality. The open door leads, as in fairy tales, to a secret world of sexual awakening and fantasy. The interior pleasures discovered in the flat are preferable to the uncertainties of her comfortless world, abandoned by a brother and father, uncarved for by a drug-addicted mother who dies from an overdose.

Her plea for adoption by the couple is resisted by Rosa who, conscious of the oldest profession's history of police harassment, opts for delivering Lyuba to the authorities. In this further clash between mother and daughter, Antonia, egotistically viewing Lyuba more as a carer than as a refugee from domestic strife, finds an ally in Lupita. As the three women deliberate over the fate of the child, who brings a touch of homeliness through gestures like the decoration of Antonia's wheelchair, since the action takes place at Christmas, with fairy lights, the film sharpens its focus as a modern maternal melodrama. Lupita, more maternal than either Antonia or Rosa, plays a key role in aiding the rapprochement of these two by persuading Rosa to rescue the child from what would be a life of cold institutional care. Inheriting after Antonia's death a treasure chest of gold rings taken over the years by her mother as payment for servicing her many married clients, Rosa buys a car and whisks Lyuba away to begin their transformed lives as mother and daughter in a safe and idyllic place by the sea. But the film's fairy tale happy ending is nevertheless clouded by realism. This comes in the shape of Lupita's earlier arrest for killing her lover, and Lyuba's gift from her young Cuban friend of a plant, now displayed in their new home, and readable as a visual reminder of their unshakeable, mutually troubled past. •

Original title: La puerta abierta

Release date: 2016

Country: Spain

Runtime: 82'

Director: Marina Seresesky

Cast: Carmen Machi, Terele Pávez, Asier Etxeandia, Marco Saura, Emilio Palacios, Sonia Almarcha, Paco Tous, Christian Sánchez

Screenplay: Marina Seresesky

Cinematography: Roberto Fernández

Music: Mariano Marín





Room at the Top

Behind the Façade

Charles Drazin

*This above all – to thine own self be true,
And it must follow, as the night the day,
Thou canst not then be false to any man.*
Hamlet, Act 1, Scene 3

During a romantic scene in *Room at the Top*, Joe Lampton attempts to recite the lines above to his lover, Alice, who had patiently taught them to him. “This above all – to thine own self be true / And... and... and...” When he forgets what should follow as the night the day, it is an omen that he is about to lose his soul.

Room at the Top was the first major film to pull back the veil of modesty that had long dominated the British cinema. The famous “stiff upper lip” of the British that had seemed commendable during the years of wartime adversity ossified during the 1950s into a cinema of middle-class reserve that seemed increasingly irrelevant to the lives that the majority of the population actually lived. It was this gulf between exterior restraint and interior reality that fuelled the criticisms of a new generation of writers whom journalists labelled the “Angry Young Men”.

One of the angriest of those young men was critic and documentary film-maker Lindsay Anderson, who attacked a commercial cinema that he described as “snobbish” and “wilfully blind to the conditions and problems of the present”, a cinema in which “our emotions are so bottled up that they have ceased to exist at all”. With his friends Karel Reisz and Tony Richardson, Anderson founded in 1956 the Free Cinema movement, whose manifesto declared: “As film-makers we believe that no film can be too personal.” It became an important foundation for the British New Wave of the 1960s, which – with such films as *Saturday Night and Sunday Morning*, *A Taste of Honey* and Anderson’s own masterpiece, *This Sporting Life* – forged an emotionally mature, social-realist cinema, but it required the commercial cinema itself to make the break-through. Produced by the established and very prominent production company Romulus Films, *Room at the Top* was an adaptation of John Braine’s 1957 bestselling novel, which captured the mood of a post-war society in the throes of change. Its success offered the necessary proof that anger could be profitable.

With its tough, abrasive hero Joe Lampton, the film gave voice to a working class that had previously been confined to mostly subordinate, deferential roles. Upon its release in 1959, reviewers celebrated a film that took advantage of an increased latitude in the rules of censorship to bring a new realism to the way people actually behave. “At long last a British film which is truly adult,” wrote the critic of *Reynolds’ News*. “*Room at the Top* has an X certificate and deserves it – not for any cheap sensationalism but because it is an unblushingly frank portrayal of intimate human relationships.”

It is the destruction of intimate human relationships that becomes the key theme, as Joe’s ambition drives him to place conformity to social convention ahead of his own inner feelings. He is in love with Alice Aisgill, an older, unhappily married woman, but courts Susan, the daughter of

the millionaire industrialist Mr Brown, the most powerful man in the provincial town of Warnley where the drama is set. In his pursuit of Susan, Joe puts on a pretence of a love that he does not feel. But with Alice, the boundary between exterior and interior is removed: he doesn’t have to act; he can be himself.

In what becomes a dark, Faustian tale, the emotional honesty that Alice taught him is sacrificed to Mammon, as Joe opts for the material advantages of marriage to Susan rather than fight for a relationship that is encumbered in so many practical difficulties. “You’re a timid soul, aren’t you, Joe?” Alice reproaches him during their final parting. “These people at the top. They are the same as everybody else. But you had it inside of you to be so much bigger than any of them. You just had to be yourself.”

In laying bare the mechanism of self-interest and emotional deceit that causes Joe to opt for bourgeois propriety, the film bleakly suggests that it is the usual way of the world. Susan’s father, the millionaire Mr Brown, started out as a young, ambitious working-class man rather like Joe. They share the same energy, persistence and pragmatic ruthlessness. If it is Joe’s readiness to put ambition before sentiment that brings them into the same family, it is clear that Mr Brown long ago followed the same path. The icy coldness of his wife offers some evidence: if Mrs Brown ever loved Mr Brown, it is hard to escape the impression that such feeling long ago gave way to disillusionment, so that now, as her daughter marries Joe, the only values left to defend are those of social respectability.

‘*To thine own self be true...*’ By daring to take an uncompromising look behind the façade of exterior appearances, *Room at the Top* – succeeding where Joe failed – lived up to this injunction, and, albeit briefly, inspired the British cinema to hold up a mirror to the reality of people’s lives. •

Original title: *Room at the Top*

Release date: 1959

Country: Great Britain

Runtime: 115’

Director: Jack Clayton

Cast: Simone Signoret, Laurence Harvey, Heather Sears, Donald Wolfitt, Donald Houston, Allan Cuthbertson

Screenplay: Ralph W. Brinton

Cinematography: Freddie Francis

Music: Mario Nascimbene





A Week and a Day

Playing and mortality

**Noa Ben-Nun Melamed,
Emanuel Berman, Miri Peled,
Shimshon Wigoder**

As the film opens, Eyal (Shai Avivi) and Vicky (Evgenia Dodina) have just completed the ceremonial weekly mourning period, the *shiva*, for their only son, Ronnie, who died of cancer. They are both visibly devastated, and unable to talk much. But each of them develops a radically different strategy to deal with their loss.

Vicky goes along with all the conventional mourning rites, but avoids direct emotional expression; she wishes to return as fast as possible to her work as an elementary school teacher. Eyal is edgy, angry and confused, and avoids going to the cemetery as expected by all. He seems to be searching for some uniquely personal way to become reconnected to his dead son. Rather than joining the traditional ceremony at the graveyard, he attempts to retrieve Ronnie's blanket – seemingly experienced as an unusual variation of a transitional object, now vital for Eyal who in a way turns into a lost child.

Soon Eyal starts smoking the medical marijuana prescribed to Ronnie in his pain-ridden last days, and befriends Zooler (Tomer Kapon), the neighbors' son, who used to be Ronnie's friend. In the first of a long series of substitutions, Zooler appears to momentarily become Eyal's substitute son, and Eyal now replaces for Zooler his own possessive but unsympathetic father. Zooler recreates for Eyal an old

habit the two youngsters shared once: an enthusiastic air guitar performance of popular hits. This make belief playful and ecstatic performance may bring to mind the unforgettable make belief tennis game at the end of Antonioni's *Blow Up*. This imaginative quality is soon extended when the two are joined by Bar (Alona Shauloff), a precocious little girl who takes care of her dying mother in the same hospice where Ronnie spent the last phase of his short life. Bar mobilizes them to join her in a heart-breaking magic fantasy enactment of rescuing her helpless sick mother.

Indeed, in a way which Winnicott would have found understandable, playing and the free use of imagination are the main forces which allow for a gradual resolution of the crisis experienced by the grieving parents. Eyal, with the help of Zooler, takes the lead; but Vicky, who is at first puzzled and annoyed by her husband's strange and seemingly "crazy" behavior, appears – gradually and hesitantly – to join the emerging transitional space, with its curative potential. In a moving scene, Eyal seeks to recreate his destroyed parental role by adopting two abandoned kittens; Vicky wishes to drive them away, but at the same time she takes good maternal care of them, assuring their survival. Eyal ends up, towards the culmination of the film, in the cemetery he preferred to avoid, and which the viewers did



not see before. Unexpectedly, he becomes deeply involved in a funeral ceremony of another grieving family. Vicariously, he finds his way to enter a stage of open mourning. Vicky surprises herself as well when – during a visit to the dentist – she recovers her emotional capacity to openly experience her tragedy. Their relationship – which in spite of their contradictory character styles and opposite coping modes has always retained subtle and delicate expressions of love – appears now to have survived the awful trial of their most painful loss.

This film about the aftermath of death establishes a genre of its own. It contradicts all of our expectations from a film describing the loss of a beloved only child. While colored by black humor and replete with extravagant and at times shocking turns, it is most empathic and attentive to its protagonists' emotions. It is playful, at times very funny, but never cynical or alienated. Its idiosyncratic figures are quite believable, once we get to know them intimately and understand their motives. Their depth and humanity allow

them to engage the viewer in their memorable world, which has a universal quality.

At the same time, *A Week and a Day* has a particularly radical and subversive significance within Israeli culture, in which – on the background of repeated wars – the ethos of mourning dead sons has been thoroughly institutionalized and conventionalized. •

Original title: *A week and a day*

Release date: 2016

Country: Israel

Runtime: 97'

Director: Asaph Polonsky

Cast: Shai Avivi, Jenya Dodina, Tomer Kapon, Uri Gavriel, Sharon Alexander

Screenplay: Asaph Polonsky

Cinematography: Moshe Mishali

Music: Ran Bagno





The Documentarian

Cinema turned inside out

Monta Krūze, Silvija Lejniece

This full-length documentary is a portrait of an old woman, Inta, living alone in the middle of one of the largest swamps in Latvia and presents the harshness of feeling lonely and rejected. It focuses on her relationship with the young documentarian, Ivars, who filmed her: an encounter between two individuals in a specific place, telling a specific story related to a specific time.

The film crosses different seasons; these can be observed through the comings and goings from the courtyard of Inta's house to the swamp. This is frozen in winter, and green and lush in summer; mirroring the different seasons, the relationship between the documentarian and the 'sorceress of the swamp' changes from rejection to affection and then back again.

The *epff9* theme *Interiors/Exteriors* manifests itself here in multiple ways. The film is shot outdoors at the beginning and at the end; however, half way through the lady opens her house front-door and allows the cameraman to come in. Something similar can be observed psychologically: at first we are shown cruelty, rejection, and refusal to cooperate, threats, incomprehension and humiliation (making the film almost too difficult to watch) but gra-

dually affection makes its appearance and Ivars, (as well as the viewers), are told stories from Inta's past - a personal history which may be fruit of either reality or imagination.

The film also raises some fundamental questions which refer not only to human relationships but also to cinema itself. First of all, by its value of self-observation, it questions the production and the creation of film. An important point is its artistic reflexivity, establishing a point of view on the practice of documentary. From its beginning documentary cinema had to face questions about manipulation and artifice: films are always selective, offering subjective point-of-views on specific subjects. In our case, the subject is the film itself and its two protagonists, Inta and Ivars, their personalities and how they interact with each other. We should stress how an objective point-of-view does not exist, in either documentaries or fiction features, as film viewers (unlike psychoanalysts after years of work with their patients) can only have access to selected aspects of such individuals as, in this case, a filmmaker or a lonely woman.

What we are presented with is a partial representation of a

whole picture, of a place, of a personality, and of a character. Scorsese's idea was that the ideal in filmmaking is to mix documentary and fiction: 'Nothing is real', he said, 'once you put a camera before anybody, there's no reality, but an illusion of reality'. *The Documentarian* demonstrates that in any film and in any character in front of a camera, selection of the material is always a subjective creation. The character of Inta is a very strong one: she is rude, can be violent but sometimes also exceptionally entertaining, playful and honest. Seeing her on the screen, magnified by the cinematographic medium, is a true experience; it is the same medium which, by means of almost magical skills, manages to sway the spectators' perceptions and provoke their reaction; we cannot be indifferent to this film, but only violently criticise it, or celebrate it as a true discovery.

The camera is a toy allowing the meeting of two different personalities, one violated, rejected and endangered by the other's anger, rejection and aggression. The camera is a precious object to be protected, allowing insights in the creation of a story, sometimes truly personal, other times just a performance. With reference to Ronald Britton's 'triangular space' we can describe the camera as a special space: 'A third position then comes into existence from which object relationships can be observed. Given this, we can also envisage being observed. This provides us with a capacity for seeing ourselves in interaction with others and for entertaining another point of view whilst retaining

our own: for observing ourselves whilst being ourselves. I called the mental freedom provided by this process triangular space'.

The camera shows the lady as an active subject, an individual who can be reactive, playful, strange - actress, witch, victim, storyteller, criminal, musician - she can be touching and frightening at the same time. The documentarian is shown as a container of her anger, being persistent - a manipulator, a helper and a danger, who can be humiliated and threatened, but also loved and cherished. The film moves continuously from one position to the other, providing a space between two characters, between reality and fiction, between real relationship and manipulation, between questions and answers, between the human and nature. Inta has found her place in the middle of a wild swamp, fighting to survive with the help of Shamanistic activities, guiding tourists through the swamp, gathering plants, berries and mushrooms. Her place, however, is always at risk of being intruded upon, though when everything is going well, it can be a happy intrusion! In the middle of a deadly swamp surrounding a white brick house with no electricity, something becomes alive: Inta's relationship with Ivars: lasted well beyond the 82 minutes that we share with them. •

Original title: Dokumentalisti

Release date: 2012

Country: Latvia

Runtime: 82'

Director: Ivars Zvierides, Inese Klava

Screenplay: Ivars Zvierides, Inese Klava, Inga Abele

Cinematography: Ivars Zvierides

Sound: Aivars Riekstins





Perfetti sconosciuti

The secret between the interior and the exterior of the Self

**Elisabetta Marchiori,
Rossella Valdrè**

"Silence preserves wisdom"
David Grossman, 2013

Paolo Genovese's multi-awarded *Perfect Strangers* (2015) had the merit, in the context of recent Italian arthouse movies, to have given the form of bitter-sweet comedy to a work with profound dramatic content, challenging large audiences with difficult-to-answer questions: do we really know Others? Not the strangers, but those closest to us? Should we, could we, know their secrets?

The plot is simple and the mise-en-scene (a city flat) claustrophobic. Eva (Kasia Smutniack) and Rocco (Marco Giallini) invite to dinner a group of old friends: Cosimo (Edoardo Leo), Bianca (Alba Rohrwacher), Lele (Valerio Mastandrea), Carlotta (Anna Foglietta) and Beppe (Giuseppe Battiston) who is the only one to come on his own.

It is a special evening: the various stages of a moon eclipse metaphorically mirror the film's narrative, which is all played out on concealments and revelations of the protagonists' exposed or hidden aspects, *exterior* and *interior*, 'secret truths made evident', to use Elémire Zolla's expression. It's Eva, a psychotherapist involved not just with her own anxieties but also with her adolescent daughter Sofia's secrets and provocative enactments, to suggest to play a game which will turn out to be 'to the bitter end': each one will have to leave their mobile phones on the table and share with everyone pre-

sent any phone call, text message and email that may arrive. Some feel perplexed, others object, others are excited, but in the end they all agree to take part in the game. Tension intensifies and becomes increasingly difficult to tolerate and deal with as each of the protagonists' secrets emerge, small and large 'private spaces of the Self', 'eclipsed', obscured, repressed or dissociated parts which have a more or less destructive impact as they become visible. The mobile phone becomes a sort of 'black box' of the characters, the *interior* or 'a second unconscious', as defined by Travagliati and Janiri (Eidos, n. 34, 2016).

The *exterior* of two of the telephones (Lele's and Beppe's) may be identical, but not their *interior*, their content: same appearance, different substance. Besides, one needs to take into account all that is outside, the *euterio* by which we mean the environment, its dynamics, expectations, fashions and vulnerabilities.

Now, the *interior* which moves toward the *exterior* changes the features of the story's protagonists who, from 'presumed friends' in the eyes of the others become *Perfect Strangers*, thus giving rise to a sort of 'crisis of rejection' in the relational and social fabric. The secrets which come to light, as also noticed by Travagliati and Janiri, 'threaten the Self to explo-

de, the common Self, the couple and the social group'. For both the subject and the Other the secret could be either harmless, even if still a source of shame and guilt, or dissociated from reality, relegated to the virtual space where on-line transgressions are being taken care of, and as a harbinger of sufferings and destructivity of various magnitude.

As French psychoanalyst Paul-Claude Racamier (1995) has explained, there are different kinds of secrets. This hard-to-define borderline notion has at least two different natures: one is open, lovable and libidinal, and therefore benign and beneficial, the other is closed, hostile and anti-libidinal, and therefore malignant and harmful.

Libidinal secrets are those of pleasure, they concern the origins of individuals and of generations and build links between them; they focus on sexuality and birth, they give rise to thought and enrich the psyche. For instance, in the film a secret of this kind is the adolescent one of Rocco and Eva's daughter, which her father respects and shares, while her mother reveals and shames. Other examples are those of Rocco starting his analysis and of Beppe who wants to protect homosexuality from ignorance and prejudice.

These secrets are the guarantors of personal psychic intimacy and privacy, and preserve a kind of intimacy which is not hostile to that of others. On the other hand, secrets like the one of Cosimo who betrays his new wife Bianca (with whom he still behaves as if he were completely in love with her by wishing to have a child with her) with Eva and with a secretary who is desperate to get in touch with him to announce that she is pregnant – such secrets are anti-libidinal ones. They have a compulsive quality, they are at the service of narcissistic seductions, they use, humiliate and entrap others, they manipulate links without leaving room for thought or offering alternative options.

In relation to the kind of secrets and according to the characters' own personalities, we then witness different reactions to the unexpected and traumatic discoveries which are being made; these transform a secret into a 'real fact', but not into 'truth' for the subject (truth, that is, in the psychoanalytic

meaning of the word). Such truth must be handled with care, it's not without negative consequences, it has its own intrinsic violence, and therefore it requires some time for working-through and psychic processing which cannot be achieved in the course of an evening. According to Bion (1965) a healthy mental development thrives on truth, while if this is missing the personality is damaged. Nobody owns 'the truth' and this cannot be given or forced upon others; everyone has its own, deriving from the unconscious and embodied in the True Self, and psychoanalysis can help to find it.

The commercial success of *Perfect Strangers*, however, is not mostly attributable to the reflexions it stimulates, but rather to the 'human factor' which seduces and binds the viewers. All of us are vulnerable, weak and prone to error, all of us are sinners, liars, children who steal the jam, all of us are needy of narcissistic confirmation, lacking truths, and scared to look inside ourselves and in each other's eyes.

In the finale of the film, that game 'to the bitter end' is transformed into that true children's game which is 'Let's pretend that...'. Is it better to remain *Perfect Strangers* to one another? As Gramellini (2012) writes: 'We prefer to ignore it, the truth. In order not to suffer, in order not to recover. Because otherwise we would become what we are afraid to be: entirely alive'.

Original Title: *Perfetti Sconosciuti*

Release date: 2016

Country: Italy

Runtime: 97'

Director: Paolo Genovese

Cast: Giuseppe Battiston, Anna Foglietta, Edoardo Leo, Marco Giallini, Valerio Mastandrea, Alba Rohrwacher, Kasia Smutniak

Screenplay: Paolo Genovese, Paolo Costella, Rolando Ravello, Filippo Bologna, Paola Mammini

Cinematography: Fabrizio Lucci

Music: Tony Bungaro, Cesare Chiodo



Fuocoammare

Fire at Sea

How can anyone get used to it?



**Pietro Roberto Goisis,
Elisabetta Marchiori**

In the course of the last twenty years, the Mediterranean Sea has swallowed thousands of migrants: a genocide. Very many have been, and continue to be, accommodated in the small island of Lampedusa, at the extreme European border, where Gianfranco Rosi performed a 'total immersion' in order to shoot his *Fuocoammare*: a documentary which won the Golden Bear at the Berlin Festival and was the candidate for an Oscar.

The film's title derives from a popular song which Rosi heard from some musicians in Lampedusa and which he recorded for part of the sound track. All that survives from

And yet I believe that with a little silence

If all of us were a little silent

Maybe something could be understood

Federico Fellini, *The voice of the moon* 1990

the lyrics are a few words describing the bright flares of the rockets launched by ships in wartime: 'Chi focu a mmari ca c'è stasira [How much fire is in the sea tonight]'. Today the sea burns human lives, and the survivors contrast the island's heart-breaking melody with a tragic chorus which has the power of epic drama. The migrants sing of bombings, of the desert, of hunger and thirst, or tortures and prisons, of a sea 'which is not a road' and yet is the only way to be travelled: 'In life it is risky not to run any risk, life itself is a risk'. They become themselves flares of flames, aliens covered by golden and silver hypothermic blankets.

Sequences consist of fragments of stories edited into a sort of a mosaic: on the one hand there are the tiles belonging to the daily lives of those who live on the island; their simple, common and orderly gestures and behaviours, their humility and dignity. Samuele, a twelve-year-old boy and the physician, doctor Pietro Bartolo, are its protagonists, leading what Pia De Silvestris (with reference to Pierre Michon) described in *Eidos* (35, 2016) as ‘minuscule lives’.

On the other hand the mosaic is made up of tiles which are outside and without a place for them: the shipwrecks evoked at first only as voices in the recordings of desperate messages to the Harbour Master’s office, then as photographs, and then in flesh and blood, ‘flammable’ as their clothes are soaked in fuel, with faces which are masks of pain; and then as corpses, wrapped up in bags, on ships’ decks or piled up in their holds. Barges as containers of death, while in a mother’s womb a heart is, despite it all, still beating with life: the doctor shows it to us, the film viewers, and to the woman herself from an ultrasound scan, using gestures instead of words because his language is not hers. Rosi refuses to look away, gives no concessions to uncertainties, is determined to show even what none of us would like to see. He does not provide evidence of reality, but shows it from his perspective thanks to a clever and creative montage in the context of whatever *mise-en-scène* is available.

Dario Zonta played a central role in the making of the film being its Creative Producer; as he has pointed out, the Director has mostly focused, with the help of Editor Jacopo Quadri, on metaphors: identifying associations and connections between the small story of Samuele’s development and the big story of migratory flows in order to create his mosaic. The metaphor which mirrors us viewers is that of the ‘lazy eye’ of young Samuele, the same metaphor also used by Joshua Lincoln Oppenheimer in *The Look of Silence*, a film about another genocide still denied by those who committed it.

Young Samuele’s favourite pastime is to make slings with which to hunt little birds, hit cactuses in the shape of human faces, and mimic the act of shooting with a machine gun. He has a good aim, but only if he shuts one of his eyes, otherwise he is unable to focus. ‘You must force your brain to use your lazy eye, we must train it little by little’, the doctor tells the boy. Patiently, giving up the hope to always hit his target, Samuele is forced to ‘see’ better: contours become clearer, resolution is higher. But how anxious he gets! He feels he can’t breathe, he is afraid of growing up and become aware! Little by little his aggressive and defensive instincts give way to become more focused, more caring, more communicative. On this register, Rosi allows himself a moment of lyricism: Samuele catches sight of a little bird in a bramble, approaches it while whistling, as if he were a latter-day Saint Francis, and the little animal answers back. In his essay entitled ‘Like fireflies. For a politics of survival’, French philosopher Didi-Hubermann remembers ‘the disappearance of fireflies’ discussed by Pasolini in 1975. This was a metaphor of the passing away of the best of humanity not so much into darkness, as to under the blind-



ding light of aggressive spotlights, to whom today we should add the even crueller web and social networks. We lose sight of fireflies, that is of the human being, insofar as we give up following them where we could find them. We need to equip ourselves with the right tools to see them, in the places and times where and when they still survive, in this present which is overexposed, overflowing with information, as remarked, by contrast, by Rosi’s rough and bare cinematography.

To achieve this, what is required are courage, poetry and an ethical focus on the individual person that could make visible and shareable those ‘areas of survival’, flares, tiles of humanity, in the excruciating conflict between life (a vision of, and hope for, the future) and death (blindness and resignation in the present).

In the context of not losing sight of the migrants’ tragedy, the Italian Psychoanalytic Society has established in May 2016 the ‘European Psychoanalysts for Refugees’ (EPR) working group, with the aim to coordinate projects of clinical support, psychoanalytic training and supervision, thus promoting initiatives already operating throughout the national territory.

Let us remember what the doctor from Lampedusa had to say: ‘Helping these people is the duty of any man *who is truly a man*’.

Original title: Fuocoammare

Release date: 2016

Country: Italy

Runtime: 114’

Director: Gianfranco Rosi

Cast: Samuele Pucillo, Mattias Cucina, Samuele Caruana, Pietro Bartolo, Giuseppe Fragapane, Maria Signorello, Francesco Paterna, Francesco Mannino, Maria Costa

Screenplay: Gianfranco Rosi

Cinematography: Gianfranco Rosi

Mounting: Jacopo Quadri

Music: Stefano Grosso

Chuck Norris vs. Communism

Film and transgression

Laura Manu

Chuck Norris vs. Communism, the feature documentary written and directed by Ilinca Calugareanu, was born six years ago during our *epff*. During a Q&A session Calugareanu heard someone speak and was stunned to recognize the voice of the movies watched illegally in her childhood in Romania: a voice known and loved by millions at the time, but unconnected to a name or a face - the voice of Irina Nistor. She remembered the nights when, as a little girl, she would sneak in to see movies grown-ups were watching huddled together, in great numbers, in living-rooms, on videos circulated secretly, in the most repressive years of Communist dictatorship when Romanians were forbidden contact with the 'imperialist' West.

Irina Nistor, now the most prominent film critic in Romania, back in the 80s was a translator for the State Television, passionate about cinema, and frustrated, like all Romanians, by the banning of foreign films, deemed dangerous for the repressive Ceausescu regime. While those of the previous generation had been 'spoilt' with Bergman, Truffaut, Hitchcock and Fellini in the relatively relaxed period of the late 60s and 70s, by 1985 all that was left were the memories and, for the kids, a visually and imaginatively deserted space. From 20 hours of television on two channels in the previous years, Romanians were now

'given' only two hours a night of propaganda and lifeless shows celebrating the One and Only Great Leader. An encounter with the mysterious Mr Zamfir, who smuggled video recorders and foreign films on tapes, started a fascinating and consequential phenomenon - the spread of illegal videos across the country, dubbed by Irina and watched, sometimes at a rate of 4-5 in a row, by people who hardly knew each other, in secret, in crammed, often cold and damp apartment blocks.

This documentary, a mixture of re-enactments (with unprofessional actors) of those video nights, about Zamfir's and Nistor's activities (played by actors Dan Chiorean and Ana Maria Moldovan, with Irina's voice), interviews with participants in the video experience (including known film directors, actors, historians) and period archive images, has elements of comedy, drama, noir and thriller, and is heartwarming, nostalgic but also bitter, mirroring the life of Romanians in those harshest last years of communist rule. It's a film about how Chuck Norris, Rocky, Rambo and other such heroes lit the imagination of young boys and their parents, about how an assortment of action B-movies, love stories, historical dramas and important productions of the time, all performed the same invaluable miracle: they allowed the forbidden world *outside* to enter *inside* a brutally isolated country and *inside* the consciousness of



those otherwise burdened with the anxious chase of basic everyday-life staples - meat, toilet paper, milk... Hardly any bread, and only propaganda circus.

Those films brought colour to the pervasive greyness of Romanians' existence, fun and thrills and eros and playfulness, instead of the suffocating order imposed by rigid restrictions; over-the-top heroes who drove fast cars, drank from cans, conquered stupendous women and swore, instead of the 'perfect' communists offered as models. The videos showed the life of those in the forbidden, alive and diverse free world: a visual feast, an endless series of surprises and pleasure, a proof that that world really existed, just like the few who had returned from the West were describing - a world with shops filled with food and people who felt free to say and do what they wanted. They offered escapism and connection to a forbidden reality, they were exciting, comforting and reassuring with their clear line between foe and friend, instead of the ambiguity and danger posed by the uncertainties as to who among neighbours, friends, or even family was a secret police agent and an informant.

This is also a film about a unique experience of watching films, the gathering of people who temporarily suspended cautiousness, a sense of solidarity and excitement about doing at last something subversive (one of the interviewees says that whatever the films were, at least 'it was not *their* propaganda'), about doing something innocently illegal *together*, unlike the solitary listening to the few illegal radio stations that brought news from the outside. It was a new and organised form of socialization. The video cassette created a parallel market of frenzied exchange, an alternative currency that could buy not just 'real' money, 'genuine' coffee, American cigarettes, but also new friendships and human relations.

Chuck Norris vs Communism is also a film about the Voice, the brave and passionate dubber Irina Nistor whose name most did not know, and whose physical reality became a projection of the viewers' fantasies: she was dark-haired and strong, or blonde, a model, a feline, incredibly beautiful, a housewife reading her lines while making soup, or 'a voice from the choir of angels'. For years, that instantly recognizable voice, who could be a cheating lover or a weeping girl, a brave hero or a cruel villain, was in fact the voice that came from, and brought with it, freedom, the embodiment of the *outside*.

Last but not least, the film is a thriller with bombshell revelations and some unanswered questions, mirroring the turbulent, ambiguous and secretive era it portrays. After the fall of communism in the late 1980s and the gradual disappearance of the video culture, the years of that secret living-room experience left behind an audience educated clandestinely in forms of artistic and political perception which played a part in the birth of today's civic protest movements and the school of the Romanian New Wave cinema. •

Original title: Chuck Norris vs. Communism

Release date: 2015

Country: Romania

Runtime: 78'

Director: Ilinca Calugareanu

Cast: Irina Margareta Nistor, Ana Maria Moldovan, Dan Chiorean, Valentin Oncu, Cristian Stanca, Petre Bacioiu, Elena Ivanca, Florin Mircea, Ileana Negru

Screenplay: Ilinca Calugareanu

epff9

INTERIORS EXTERIORS

Thursday, 2 November

ROYAL SOCIETY OF MEDICINE

18.30 – 20.00

Registration and hot buffet reception

20.00 – 20.30

Welcome by Cathy Bronstein,
President of the British Psychoanalytical Society.
Introduction by Andrea Sabbadini, Director of epff9

20.30 – 22.00

SHORT FILMS

introduced by Laura Mulvey

14.00 – 15.50

FILM *Fritz Lang* (Gordian Maugg 2016, 104 min, Germany)

14.00 – 15.00 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Flickan, mamman och demonerna
[*The Girl, the Mother and the Demons*]

Suzanne Osten and Anders Berge.

Chair: Laura Forti

15.10 – 16.10 DAVID LEAN ROOM

DIALOGUE

Screen as skin and landscape

Cheryl Moskowitz and Claudia Fuortes

Chair: Lesley Caldwell

Tea

Friday, 3 November

BAFTA

9.00 – 10.30 PRINCESS ANNE THEATRE

PANEL

*Interiors / Exteriors: Psychoanalytic, cinematic,
and architectural perspectives.*

Michael Brearley, Peter Evans, Jane Rendell

Chair: Andrea Sabbadini

Coffee

10.50 – 12.20 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Landscapes. Lesley Caldwell, Erica Carter and
Caroline Bainbridge.

Chair: Kannan Navaratnem

10.50 – 12.30 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM *Flickan, mamman och demonerna*
[*The Girl, the Mother and the Demons*]

(Suzanne Osten 2015, 92 min, Sweden)

16.30 – 19.00 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM & PANEL

La puerta abierta [The Open Door]

(Marina Sereskeski 2016, 82 mins, Spain) and Carol Topolski.

Chair: Peter Evans

16.30-17.30 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Fritz Lang

Gordian Maugg and Sabine Wollnik-Krusche.

Chair: Gerhard Schneider

17.40 – 19.10 DAVID LEAN ROOM

LECTURE

From Shoah to Son of Saul: an Intergenerational Dialogue.

Catherine Portuges.

Chair: David Bell

21.00 – 22.30 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM *Room at the Top*

(Jack Clayton 1959, Great Britain 115 min)



Saturday, 4 November

9.00 – 10.00 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Room at the Top

Charles Drazin, Michael Halton.

Chair: Peter Evans

9.00 – 10.40 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM *A Week and a Day*

(Asaph Polonsky 2016, 97 min, Israel)

Coffee

10.20 – 11.50 DAVID LEAN ROOM

FILM *Dokumentalisti [Documentarian]*

(Ivares Zviedris and Inese Klava 2012, 82 mins. Latvia)

11.00 – 13.00 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM *Fuocoammare [Fire at Sea]*

(Gianfranco Rosi 2016, 114 min, Italy)

12.00 – 13.00 DAVID LEAN ROOM

PANEL

A Week and a Day

Yevgenia Dodina, Noa Ben-Nun Melamed and Shimshon Wigoder.

Chair: Emanuel Berman

14.00 – 15.00 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Dokumentalisti [Documentarian]

Ivars Zviedris and Don Campbell.

Chair: Silvija Lejniece

14.00 – 15.50 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM *Perfetti sconosciuti [Perfect Strangers]*

(Paolo Genovese 2016, 97 min, Italy)

15.10 – 16.10 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Fuocoammare [Fire at Sea]

Dario Zonta and Roberto Goisis.

Chair: Elisabetta Marchiori

Tea

16.20 – 18.40 PRINCESS ANNE THEATRE

FILM & PANEL

Chuck Norris vs Communism

(Ilinca Calugareanu 2015, 78 min, Romania)

Ilinca Calugareanu, Irina Nistor and Ana Maria Moldovan.

Chair: Laura Manu

16:20 – 17.20 DAVID LEAN ROOM

PANEL

Perfetti sconosciuti [Perfect Strangers]

Panelist tbc and Kannan Navaratnem.

Chair: Rossella Valdré

17.30 – 19.30 DAVID LEAN ROOM

FILM & PANEL

Sigmund Freud. Origini e Attualità della Psicoanalisi [Sigmund Freud. The origins of psychoanalysis and its relevance to modern times]

(Alessandra Balloni 2015, 56 min, Italy)

Alessandra Balloni and Romolo Petri.

Chair: Andrea Sabbadini

20.30 – 23.00

PARTY at the **BFI** (*British Film Institute*) 21 Stephen St, Fitzrovia, London W1T 1LN

Sunday, 5 November

PRINCESS ANNE THEATRE

Coffee

9.30 – 9.45

PRESENTATION

The Russian Psychoanalytic Film Festival

Igor Kadyrov

9.50 – 10.50

SHORT FILMS

Now, Listen (Clifford Yorke 1972, 5 min, UK).

Introduced by John Yorke

Procter (Joachim Trier 2002, 18 min, Norway).

Introduced by Ian Christie

I Think This Is The Closest To How The Footage Looked

(Yuval Hameiri 2012, 9 min, Israel).

Introduced by Emanuel Berman

10.50 – 13.00

PLENARY SESSION

Chairs: Ian Christie and Andrea Sabbadini

13.00 – 14.00

Farewell drinks and close of **epff9**