

N° 32 - luglio - ottobre 2015 - 8,50 €

# elidos

cinema psyche e arti visive

## CINEMA E CAMBIAMENTO

Special issue

8° European  
Psychoanalytic  
Film Festival

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"

ISSN 1124-6713



9 771824 871008

## cinema e segreti

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](http://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:

E. Berman, L. Caldwell, P. Evans,  
K. Funk, I. Kadyrov, E. Marchiori,  
B. Massimilla, A. Sabbadini, E. Skale,  
K. Tuhkanen, S. Wigoder

### Ufficio stampa

[redazione@eidoscinema.it](mailto:redazione@eidoscinema.it)  
[segreteria@eidoscinema.it](mailto:segreteria@eidoscinema.it)

### Impaginazione

Margodesign - [www.margodesign.it](http://www.margodesign.it)

### Stampa

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

### Segreteria abbonamenti

**eidos**  
[abbonamenti@eidoscinema.it](mailto: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 Virzi.

### Copertina

*Still life* di Uberto Pasolini

# sommario

luglio / ottobre 2015

2

### editoriale

Eidos / Epff8  
di B. Massimilla



4

### cinema and psyche

The European  
Psychoanalytic Film  
Festival  
di A. Sabbadini



6

### intervista

Pane e cioccolato.  
Dialogo con  
Andrea Occhipinti  
di B. Massimilla

10

### film

Leviathan  
di I. Kadyrov  
Ida  
di E. Berman  
Tangerines  
di K. Tuhkanen



18



Annonces  
di L. Caldwell  
October november  
di E. Skale  
The browning version  
di P. Evans  
Still life  
di E. Marchiori



The flat  
di S. Wigoder  
E. Berman  
Il capitale umano  
di B. Massimilla  
In the crosswind  
di K. Funk

32

### eidos news

*Immagini che toccano:  
riflessioni psicoanalitiche  
sul cinema*  
di Andrea Sabbadini  
a cura di E. Marchiori

Premio Borgo



*Leviathan* di Andrei Zvjagincev

## EIDOS / EPFF8

### Barbara Massimilla

Continua la fertile collaborazione tra la nostra rivista italiana Eidos ed European Psychoanalytic Film Festival, in seguito al riuscito esperimento: la pubblicazione di Cinema and Secrets in occasione di epff7. Un gemellaggio e una sintonia d'intenti, che derivano dalla comune passione per il cinema e la psicoanalisi. La redazione di Eidos è grata alla Direzione del Festival di Londra per la possibilità di continuare a condividere questa esperienza significativa.

*Eidos cinema psyche e arti visive* – quadrimestrale fondato nel 2004 da un gruppo di psicoanalisti junghiani, freudiani ed esperti di cinema – ha delle caratteristiche uniche nel suo genere: coinvolge autorevoli esponenti del mondo psicoanalitico a descrivere attraverso uno sguardo interiore, la bellezza e i significati dell'arte cinematogra-

fica. Come epff anche i nostri numeri sono monotematici, la scelta di un unico argomento ci consente di spaziare e ampliare il confronto su una singola realtà, per articolarla in scenari narrativi apparentemente diversi ma simili nella loro essenza. Eidos organizza da anni anche eventi culturali e convegni con proiezioni di opere filmiche che hanno come obiettivo quello di aprire a una riflessione verso temi sociali e problematiche collegate alla sofferenza mentale d'individui e gruppi. Le più recenti iniziative intraprese riguardavano il tema delle dipendenze e quello dolorosamente attuale della migrazione.

Sentiamo come psicologi analisti la ferma responsabilità di doverci soffermare sull'analisi a più livelli dei fenomeni che caratterizzano ciò che oggi muove il mondo...



*Leviathan* di Andrei Zvjagincev

L'ottava edizione dell'European Psychoanalytic Film Festival s'inserisce in pieno nello spirito del tempo attuale con il tema: *Punti di svolta. Individui, gruppi, società*. Una complessità che allude all'emergere e all'urgenza del "cambiamento" da molteplici angolature. Ciò che muove il mondo va compreso in profondità, per non essere travolti da dinamiche che possono oltrepassare ogni controllo e devastare l'animo umano. Dimensione individuale e dimensione collettiva si riflettono inesorabilmente l'una nell'altra: nel bene come nel male. Ci sono epoche in cui i nessi che legano tra loro singolarità e universalità vanno compresi alla radice, elaborati, ricalibrati. Specialmente in alcuni casi, come nei territori afflitti dalle guerre, va ritrovata *la carta del senso*, quella forma del vivere che s'impegna continuamente a costruire progetti e significati e a lavorare per la costante ricerca di senso e per la pace. Urge capire storicamente quale meccanismo ha determinato una eclissi dell'etica e dei valori, in che modo una graduale disumanizzazione ha sommerso i principi di solidarietà e fratellanza.

Le catastrofi naturali e nucleari, le epidemie, il terrorismo, le discriminazioni sociali, le violenze politiche, l'esplosione di nuovi conflitti e il rinnovarsi ciclico di eterni teatri di guerra, le minacce del sistema finanziario, la disoccupazione, i drammi della migrazione per una sorta di reazione a catena sembrano nel loro insieme costituire una cupola d'inquietudine planetaria. Singolarmente molte di queste sono realtà antiche, ma è il nuovo modo di percepirle appunto come *amalgama indistinta* che evoca nell'era della globalizzazione una

percezione di attrito con la coscienza. La loro condensazione simultanea diventa insostenibile per la mente che tende a confonderle tra loro, a smarrire i confini di ogni singola voce. Da questo caos indifferenziato emerge con rinnovata potenza lo spettro di *Leviathan*. Una creatura mostruosa che allude ai poteri assoluti dello Stato e delle Istituzioni, ma non si limita solo a questi. *Leviathan* è anche l'Ombra che l'uomo ha rifiutato di riconoscere all'interno di sé. Quelle parti negative della sua personalità con cui sta cessando di dialogare e che inesorabilmente sono riemerse, portatrici di distruttività. Non esiste un movimento di vita che naturalmente tutela la pace e l'ordine, non si protegge la vita dell'individuo, se questo confronto con l'Ombra smette di esistere. Aumentano i rischi che una forza distruttiva governata da logiche bizzarre e disumane prevalga, cancelli quei confini generativi che tutelano individuo, gruppi, società, dal disordine, tutto ritornerebbe a essere parte del caos.

Soltanto una riflessione estesa, storica, antropologica e psicologica potrebbe restituire dignità alla natura umana e aiutare l'individuo a sciogliere le sue paure e ad affrontarle. Un pensiero costruttivo che includa l'affettività, un'intelligenza emotiva che riconsegna al soggetto la consapevolezza di sé per difendersi dalle fauci del potere, per coltivare la libertà della mente che si oppone alle logiche perverse delle dittature, delle violenze sociali.

Le *trasformazioni*, i *'punti di svolta'* scaturiscono dall'emergere improvviso di un fiume carsico che in realtà ha scavato lentamente la roccia nel tempo. Il cambiamento non è l'esprimersi di una manifestazione inattesa, sia se riguardi la storia di un uomo, sia quella di una società. Le tracce del cambiamento si possono intravedere da lontano, se tutti ci assumiamo la responsabilità di risalire fino alle origini del processo, di mettere a fuoco la sua genesi.

Qualunque sia la natura di questo processo, bisogna affinare uno sguardo riflessivo di saggezza che restituisca valore e protezione a ogni vita, per garantire alle trasformazioni individuali e collettive di svilupparsi sui principi dell'uguaglianza, dell'etica e dell'affettività. •

**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 *Arterapia 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.

Vive e lavora a Roma.

[barbara.massimilla@gmail.com](mailto:barbara.massimilla@gmail.com)



Ida di Paweł Pawlikowski

# The European Psychoanalytic Film Festival

**Andrea Sabbadini**

Nel numero speciale bilingue di *Eidos* su 'Cinema e Segreti' (luglio-ottobre 2013) in occasione del settimo *European Psychoanalytic Film Festival (epff7)*, concludevo la mia introduzione affermando che speravo: "che tale collaborazione [della rivista con il festival] abbia successo e possa continuare anche nei prossimi anni". Ritengo che abbia avuto successo e sono contento che possa continuare proprio con questo numero.

*Epff*, di cui sono direttore fin dalla prima edizione del 2001, ha luogo ogni due anni nella prestigiosa sede londinese di BAFTA sotto la presidenza onoraria di Bernardo Bertolucci (intervistato nel numero citato di

*Eidos*). Il festival consiste nella proiezione di importanti film europei contemporanei seguiti da tavole rotonde in cui psicoanalisti, cineasti ed esperti di cinema discutono fra di loro e con il pubblico dei film proiettati. Il programma comprende anche seminari, conferenze, una festa, e visite a luoghi di interesse quali il Museo di Freud. Come osservavo due anni fa su *Eidos*, questo festival è "un'occasione da non perdere al fine di creare un contesto per un dialogo costruttivo fra psicoanalisi e cinema, piuttosto che una semplice 'applicazione' dell'una all'altro".

I film visti e discussi nel corso delle tre giornate (da gio-

vedí sera a domenica mattina) sono selezionati da un piccolo comitato a Londra. Le sette edizioni precedenti di *epff* hanno avuto come temi centrali quelli della *Perdita, dell'Infanzia, del Cinema dell'Europa dell'Est, dell'Emigrazione* e dei *Segreti*.<sup>1</sup>

L'ottavo *European Psychoanalytic Film Festival (epff8)* ha luogo quest'anno dal 29 ottobre al 1 novembre sul tema: *Punti di Svolta. Individui, Gruppi, Società*. L'idea di 'punti di svolta' si riferisce a quei momenti chiave della nostra esperienza soggettiva, talvolta investiti di qualità quasi epifaniche, che ci offrono la possibilità di operare trasformazioni radicali: in noi stessi, nei nostri rapporti interpersonali, e nella nostra visione del mondo che ci circonda. Tali momenti chiave dell'esistenza sono a volte preceduti e segnati da riti di passaggio socialmente condivisi, mentre altre volte possono essere improvvisi ed imprevedibili, con effetti sorprendenti o traumatici. In entrambe queste situazioni tendono poi a venire ricordati per tutta la vita come eventi importantissimi.

Ho fatto riferimento in altra sede<sup>2</sup> alla metafora del *ponte* in relazione a quegli spazi e a quei tempi transizionali in cui si verificano tali cambiamenti – un'idea che potrebbe risultare fertile anche nel corso della discussione dei film di *epff8*. La tematica dei 'punti di svolta', presente in molti film anche appartenenti a generi diversi, ha importanti applicazioni per la teoria e la clinica psicoanalitiche; basti pensare che persino la decisione stessa di affrontare un percorso psicoanalitico, per pazienti ma anche per candidati analisti, spesso rappresenta un tale punto di svolta nella loro vita.

Ad aprire i lavori venerdì mattina – dopo la cena ed il programma cinematografico di giovedì sera alla Royal Society of Medicine – sarà una tavola rotonda in cui tre esperti presenteranno il tema dei 'punti di svolta' dalla prospettiva, rispettivamente, psicoanalitica, filmica e socio-culturale. Seguiranno nel corso di tutto venerdì e sabato visioni e discussioni dei film europei – otto *features*, due documentari e alcuni cortometraggi – selezionati fra quelli, molto numerosi quest'anno, proposti dal nostro team internazionale di consulenti (cioè di psicoanalisti con interessi e competenze speciali sul cinema del loro paese). Scopo primario di questi film è di presentare, ma anche di mettere in discussione, vari 'punti di svolta' e la loro importanza per la nostra vita in quanto individui e in quanto membri di gruppi e società. I registi della maggior parte di questi lavori hanno risposto con entusiasmo al nostro invito a partecipare ad *epff8* e a condividere le proprie opinioni in conversazione con importanti esponenti del mondo psicoanalitico ed accademico, oltre che con un vasto pubblico internazionale di diversa provenienza culturale.

Oltre a questi film, il programma comprende due tavole rotonde per esplorare film che abbiano dato un contributo fondamentale allo sviluppo della storia del cinema europeo. Studiosi della storia del cinema inglese, francese, spagnolo, italiano, russo e tedesco sceglieranno ciascuno un singolo 'film chiave' realizzato da ognuno di

questi sei paesi e si impegneranno a convincere il pubblico delle ragioni della loro scelta particolare. In un altro seminario, dei colleghi descriveranno il lavoro originale compiuto da loro utilizzando la visione di film per aiutare bambini provenienti da situazioni familiari problematiche.

Il successo delle edizioni passate di *epff* ha ispirato una serie di simili iniziative anche in altri paesi europei. Siccome riteniamo che un tale sviluppo sia vantaggioso sia alla psicoanalisi che al cinema, è ormai diventata nostra consuetudine di invitare gli organizzatori di tali incontri su cinema e psicoanalisi a presentare le loro attività al pubblico di *epff* allo scopo di relazionarci sui loro progetti. Ai festival pregressi abbiamo avuto modo di conoscere i lavori della *Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenci* di Pécs (Ungheria), dell'*International Meeting on Film and Psychoanalysis* di Sozopol (Bulgaria) e della *Elokuva ja Psyke* (Film e Psyche) finlandese. Quest'anno ci verrà proposta una relazione sul *Festivalul International de Psihanaliza si Film* che si tiene ogni anno a Bucharest.

I partecipanti all'*epff7* del 2013 espressero la propria soddisfazione per aver ricevuto una copia gratuita di *Eidos* in cui leggere interviste, articoli e brevi saggi sui film in programmazione al festival. Sono certo che anche quest'anno i partecipanti a *epff8* risponderanno con la stessa gratitudine alla nostra offerta. Ringrazio la direzione e la redazione di *Eidos* per avere accettato di collaborare con noi anche in questa occasione. •

<sup>1</sup> Ho curato due libri di saggi, entrambi pubblicati da Routledge, sui film presentati a *epff* precedenti: *The Couch and the Silver Screen* (2003) e *Projected Shadows* (2007).

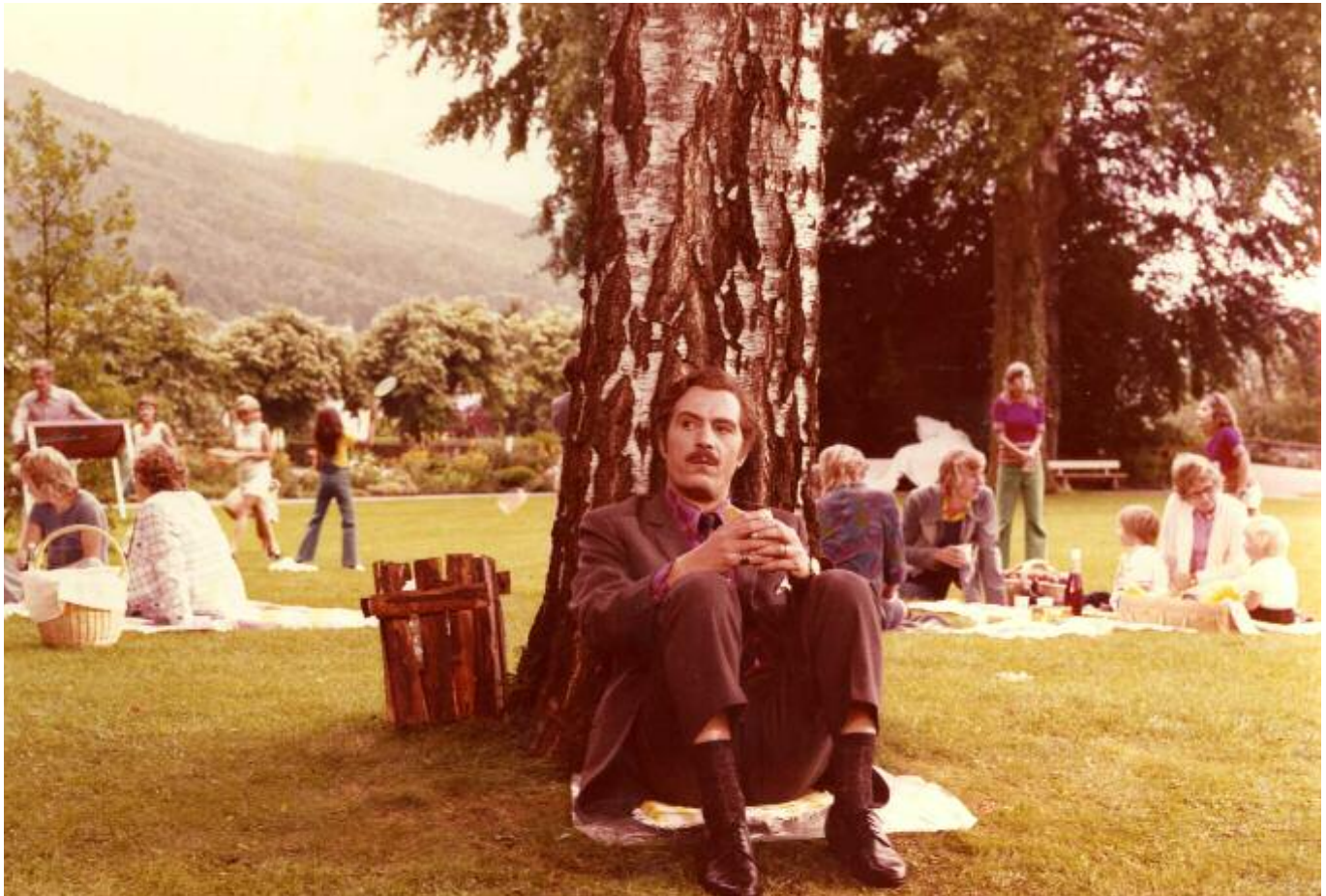
<sup>2</sup> Sabbadini, A. (2014) *Boundaries and Bridges. Perspectives on Time and Space in Psychoanalysis*. London, Karnac.

**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 Paranooids 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).



Nino Manfredi in *Pane e cioccolata* di Franco Brusati

Migranti di ieri e di oggi.  
Pane e cioccolata.  
Dialogo con Andrea Occhipinti



Titolo originale: Pane e cioccolata

Anno: 1973

Paese: Italia

Durata: 110 minuti

Regista: Franco Brusati

Cast: Nino Manfredi, Anna Karina, Jonny Dorelli,  
Tano Cimarosa, Ugo D'Alessio

Sceneggiatura: Franco Brusati, Iaia Fiastri, Nino  
Manfredi

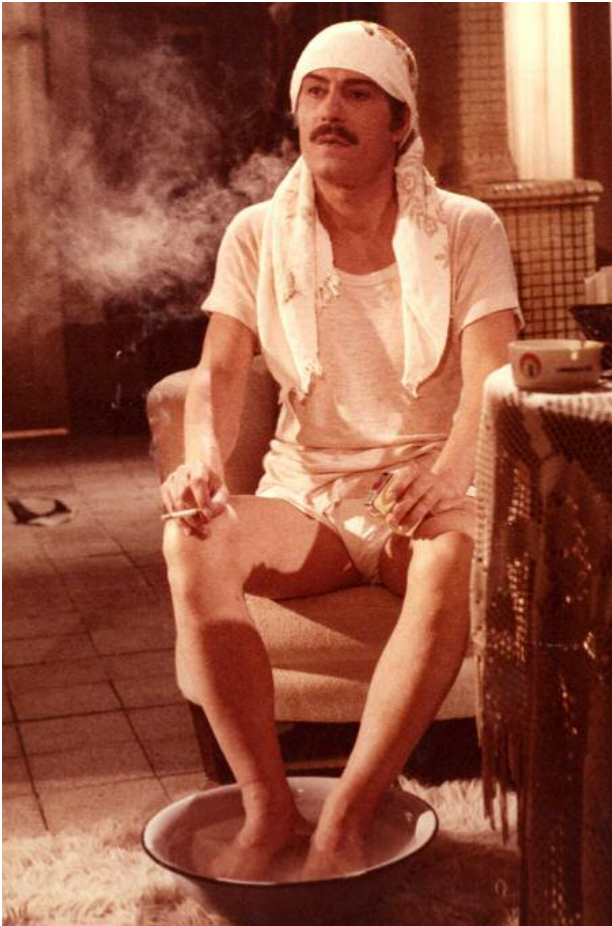
Fotografia: Luciano Tovoli

Musica: Daniele Patucchi





Franco Brusati e Nino Manfredi sul set di Pane e cioccolata.





# Leviathan

## La tragedia umana di Giobbe

**Igor Kadyrov**

Director Han Groen Prakken European Psychoanalytic Institute, Russia

Il quarto lungometraggio di Andrey Zvyagintsev, *Leviathan* (2014), è un dramma che, grazie a potenti dinamiche, ampiezza di respiro e profondità del conflitto umano epico e personale che ne attraversano la trama, potrebbe essere paragonato a una tragedia greca. *Leviathan* si adatta inoltre benissimo al tema scelto per questa edizione di *epff8*. Per il pubblico russo che ha dovuto attendere fino al 2015 per vederlo, la sua stessa uscita nelle sale cinematografiche ha rappresentato una sorta di ‘punto di svolta’ che ha generato dibattiti animati, senza precedenti nella cultura russa, con l’effetto di polarizzare gruppi ed individui appartenenti a diverse posizioni sociali, politiche e religiose.

A livello manifesto *Leviathan*, un film che ha ricevuto numerosi e importanti riconoscimenti internazionali, è la poderosa rappresentazione cinematografica della lotta disperata di un meccanico provinciale, Nikolay (Alexey Serebryakov), contro la soffocante onnipotenza di un uomo politico corrotto – il sindaco locale Vadim Sergeevich (Roman Modyanov) il quale si serve della propria posizione per impossessarsi del terreno della famiglia di Nikolay. Costui possiede una modesta autorimessa accanto alla propria casa che si affaccia sul mare, dove abita con la seconda moglie Lilya (Elena Lyadova) e un figlio adolescente.

Il mondo corrotto del sindaco è sintomatico del ‘Leviatano’ collettivo, del sistema statale perverso e mostruoso rappresentato nel film dal pubblico ministero,

dal giudice, dal capo di polizia e, *last but not least*, dal vescovo.

L’opportunità di meditare sul *body politic*, per usare il termine di Thomas Hobbes, o piuttosto su quella configurazione del mostro collettivo presentatoci da Zvyagintsev, ci consente di comprendere più a fondo la natura di una perversione sociale su ampia scala, il *Leviatano sociale* formato dai ‘contratti’ omertosi che i personaggi stipulano con se stessi e gli uni con gli altri.

Ma Zvyagintsev ci mostra anche come, a un livello più sottile, praticamente tutti i personaggi debbano anche confrontarsi con i propri Leviatani interiori, e cercare di combatterli. Osserviamo in ogni minimo dettaglio come il percorso tragico di Nikolay, specie dopo che Lilya viene trovata morta, possa farci ripensare alla storia biblica di Giobbe. Il film volutamente mette in relazione la tragica morte di Lilya con diverse ipotesi possibili; restiamo quindi con una sensazione di incompletezza che ci accompagna interiormente, cosicché continuiamo a ‘proiettare’ nella nostra mente i vari intrecci drammaturgici del film, alla ricerca di risposte riguardo alle domande che l’opera ci pone.

Fra le numerose possibili interpretazioni psicoanalitiche di *Leviathan*, ho scelto di comprenderlo nel suo aspetto di profondissima ricerca filmica sull’operato di una forza-struttura arcaica, invidiosa ed omicida che, fin dai tempi più antichi della storia, l’uomo ha rappresentato nelle sue cosmologie poetiche e nei suoi sistemi religiosi mediante

svariate immagini di Mostri del Caos – quali appunto, nel Libro di Giobbe, Leviatano e Behemoth. Il personaggio principale, ma anche il più elusivo, nel film di Zvyagintsev è Leviatano. Nel film si rispecchia in altri personaggi mentre esso stesso rimane invisibile, anche se sinistramente presente, in numerosi dettagli espressivi simbolici, visivi e persino acustici – personificazione del concetto di Super-Io distruttivo dell'Io descritto da Bion e da Britton. Si tratta di un insieme composto da oggetti primitivi, inesorabili ed invidiosi, che usurpano la posizione dell'autorità morale all'interno dello spazio psichico e di quello sociale. Nel mondo sociale osserviamo questa situazione in vari sistemi fondamentalisti e totalitari, mentre a livello psichico la ritroviamo in alcune personalità borderline in cui un Super-Io omicida tiene l'Io incatenato e ne soffoca ogni potenziale creativo e riparativo. È proprio quello che, nel film, la 'sinfonia di poteri' del sindaco e del vescovo agisce contro Nikolay. Nella scena madre, subito dopo che Nikolay viene portato via per un omicidio che non ha commesso, noi spettatori sperimentiamo un'esperienza viscerale e violenta: su quali possano essere le conseguenze dell'azione di un Super-Io invidioso e distruttivo. Zvyagintsev ci trasporta dentro la casa di Nikolay, dentro il suo mondo interiore (potremmo affermare al posto dell'Io?) e ci rende osservatori impotenti delle enormi fauci di una scavatrice-Leviatano che improvvisamente distrugge le finestre, e senza alcun riguardo abbatte i muri, il tavolo da pranzo e infine tutta quanta l'abitazione.

Nella scena finale ci ritroviamo in una chiesa ad ascoltare il patetico sermone del vescovo e ci rendiamo conto che questa nuova chiesa è stata costruita proprio dove si trovava la casa appena demolita di Nikolay. Per parafrasare la famosa formula freudiana, "Dove c'era l'Io, lì ci sarà il Super-Io", a tal proposito Zvyagintsev ci aiuta a capire con che tipo di Super-Io, o di Leviatano, abbiamo a che fare. Ron Britton, che ha studiato le relazioni fra Io e Super-Io nel contesto del libro di Giobbe, ci fa notare che se si fosse trattato di una sceneggiatura contemporanea, i produttori avrebbero insistito perché il film avesse un finale ottimistico come forma di 'riparazione maniacale'. A Zvyagintsev



tali riparazioni maniacali non interessano: il suo 'Film su Giobbe' non ha alcun finale ottimistico e non c'è alcun senso di sollievo o catarsi nella storia che ci racconta. Tuttavia l'Io creativo che osserva sopravvive alla battaglia. Ritengo che questo Io in posizione di osservatore si esprima magistralmente tramite la straordinaria fotografia di Mikhail Krichman e la musica maestosa di Philip Glass che incorniciano il film. E sopravvive in noi, spettatori di questa profonda creazione filmica. •

### Titolo originale: *Leviatan*

Anno: 2014

Paese: Russia

Durata: 140 minuti

Regista: Andrey Zvyagintsev

Cast: Alexey Serebryakov, Roman Madyanov, Yelena Lyadova, Vladimir Vdovichenkov

Sceneggiatura: Oleg Negin, Andrey Zvyagintsev

Fotografia: Mikhail Krichman

Musica: Philip Glass





# Ida

## La suora ebrea

**Emanuel Berman**

Israel Psychoanalytic Society, Israele

All'inizio del film incontriamo la giovane Anna in un monastero polacco. Sembra essere completamente dedicata alla religione cattolica e desiderare con tutto il cuore di diventare suora. Parrebbe non avere alcun ricordo di una vita familiare, né alcun desiderio carnale – soltanto una fantasia spirituale, priva di conflittualità, di unione con Gesù Cristo. Sullo sfondo di una tale vita, protetta e limitata, diventare suora potrebbe essere frutto di necessità, non espressione di una libera scelta. È forse questa la ragione per cui la Madre Superiora insiste perché Anna, prima di prendere i voti, si incontri con la sua unica parente ancora in vita: una zia a lei sconosciuta. Anna non ne sente alcun bisogno, ma ubbidisce a quanto le viene richiesto.

L'incontro trasforma in modo drammatico il mondo emotivo di Anna. Ben presto viene a sapere delle proprie origini ebraiche, del destino della sua famiglia nell'Olocausto (abbastanza recente – la storia si svolge nel 1962). Un fardello pesante di preistoria personale che introduce nuove possibilità di accesso ai ricordi. Oltre ad esporla alla sua più vera identità,

e informarla che il suo vero nome è Ida, la zia cerca di stimolare in lei femminilità e desideri – una mossa alla quale Anna sembrerebbe rispondere con profonda ambivalenza.

Zia Agata presenta ad Anna un nuovo potenziale *role model*, eccitante da un lato ma anche perturbante. Ogni tanto Anna/Ida si lascia sedurre dalle opportunità che questo modello le offre e riesce ad identificarsi con esso, ma in altri momenti si sente solo sconvolta e scoraggiata. La femminilità di Agata si esprime attraverso incontri sessuali brevi e occasionali; beve troppo e spesso in modo pericoloso. Diventa sempre più chiaro che la sua sessualità priva di coinvolgimento affettivo ed il suo alcolismo siano manifestazioni post-traumatiche.

Veniamo anche a sapere che Agata è una comunista che negli anni del dopoguerra aveva avuto un ruolo importante nel sistema giudiziario polacco, attraverso il quale perseguitava senza pietà i nemici del nuovo regime. La posizione autorevole assunta durante il periodo stalinista appartiene al passato, ma può avere lasciato tracce di un larvato senso di colpa.



Nel momento in cui la storia si complica ci rendiamo conto che il tema della colpa può essere stato per la vita emotiva di Agata un elemento ancora più importante, perché il suo ruolo di eroica partigiana antinazista durante la guerra potrebbe esser stato la causa di gravi e dannose conseguenze per la sua famiglia. Nel tentativo di scoprire i dettagli della tragica storia familiare, Anna/Ida ed Agata, momentaneamente unite, si scontrano con l'antisemitismo strisciante della società polacca. Alcuni contadini chiedono ad Anna di benedirli, ma se avessero conosciuto la sua reale identità ebraica sarebbero stati pronti a tradirla. La Chiesa risulta essere meno pura ed onesta di quanto vorrebbe apparire.

Anna/Ida è alla ricerca di una vita migliore, ma il film non offre facili soluzioni. Nuove memorie e nuovi desideri provocano conflitto, non offrono tranquillità. Anna/Ida verbalizza i propri pensieri solo raramente, le espressioni del volto sembrano indicare che assorbe tutte queste inaspettate esperienze cercando con fatica di integrarle in un'identità più piena e sfaccettata.

Possiamo considerare il periodo in cui si svolge la vicenda come una fase per la protagonista d'intensa iniziazione alla vita adulta: costretta ad abbandonare il suo mondo adolescenziale ingenuo ed idealizzato, ma anche chiaramente desiderosa di approfondire la conoscenza della vita e della storia, senza dover sacrificare la propria umanità ed onestà. Le circostanze particolari in cui si trova rendono una tale sfida più intensa ed immediata – quasi una versione condensata di quello che sarebbe dovuto essere un normale processo di crescita.

Il film è molto efficace sia per lo stile attraverso il quale esplora la recente storia polacca e le relazioni fra Polacchi ed

Ebrei, sia più in generale per il modo in cui rappresenta lo sviluppo dell'identità di una ragazza sensibile che si ritrova a vivere in un mondo conflittuale e burrascoso. •

### **Titolo originale: Ida**

Anno: 2013

Paese: Polonia, Danimarca, Francia, Regno Unito

Durata: 82 minuti

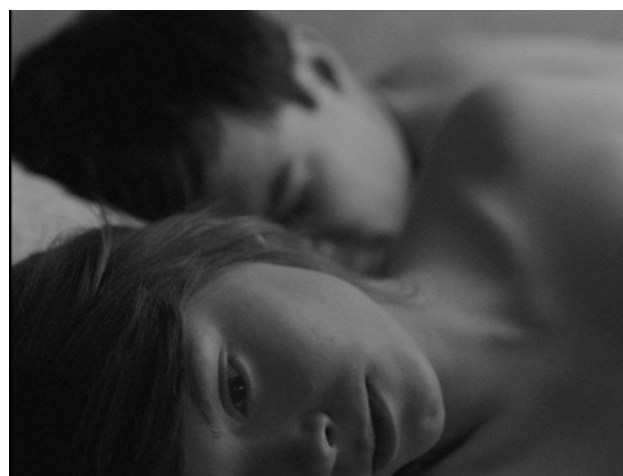
Regista: Paweł Pawlikowski

Cast: Agata Kulesza, Agata Trzebuchowska, Dawid Ogrodnik

Sceneggiatura: Paweł Pawlikowski, Rebecca Lenkiewicz

Fotografia: Łukasz Żal, Ryszard Lenczewski

Musica: Kristian Eidnes Andersen



# Tangerines

## Un'offerta di pace

**Kari Tuhkanen**

Finnish Psychoanalytic Society, Finlandia

*Tangerines* è ambientato in un villaggio della Georgia nel 1992. Dopo il crollo dell'Unione Sovietica, era scoppiata una guerra fra la Georgia e un paese appoggiato dalla Russia: l'Abkhasia. All'inizio delle ostilità gran parte dei suoi abitanti, che erano Estoni, erano tornati nel loro paese, ma due anziani coltivatori di mandarini, Ivo e Margus, erano rimasti ad occuparsi delle loro piantagioni. In una battaglia che si svolge sotto i loro occhi sopravvivono feriti e bisognosi di trattamento e protezione: Ahmed (un mercenario ceceno) e Nika (un Georgiano). Ivo impedisce loro di cercare di uccidersi a vicenda.

All'inizio *Tangerines* mi aveva commosso, poi mi sono chiesto se ero stato colpito da una storia appassionante ma priva di un significato più profondo. Successivamente mi

sono ricreduto e sono giunto alla conclusione che si trattava di un film davvero importante.

Ivo è un uomo solo: la sua famiglia è in Estonia e ha perso un figlio che era andato a combattere a fianco dei Georgiani; la vicinanza al figlio, in seguito al lutto, viene mantenuta nel senso che il giovane è sepolto nel terreno del padre. Ivo ha con sé una foto dell'amata nipotina Mari, che abita in Estonia – l'unica, oltre forse ai mandarini, a rappresentare per Ivo un senso di continuità. Vive in uno stato di silenzio doloroso, ma pur avendo perso tanto è riuscito ad elaborare i suoi lutti e a non odiare nessuno, nemmeno i responsabili della morte del figlio. I ricordi, in quanto internalizzazioni positive, lo hanno confortato nel dolore e così non ha perso la capacità di amare. La mia prima asso-





ciazione verso questo personaggio è stata quella del Cristo. *Tangerines* è stato nominato per i premi Oscar (come miglior film in lingua straniera) ma la credibilità della sua storia è stata messa in questione: se non si è riusciti a fermare la guerra in Siria, hanno sostenuto alcuni critici, come si può credere che Ivo possa far pace fra due nemici quali Ahmed e Nika? In effetti il contributo di Ivo alla pace riguarda il tentativo di salvare loro la vita. Nei suoi studi sui conflitti, Vamik Volkan (Professore di Psichiatria presso l'Università della Virginia) osserva che fattori politici, storici e psicologici hanno molta influenza non solo sui singoli individui ma anche sui gruppi estesi e sulle loro dinamiche. Le riflessioni da lui elaborate in Estonia dopo la caduta dell'Unione Sovietica sono ben note: quando c'era una crescente diffidenza reciproca fra Estoni ed abitanti di lingua russa per motivi sia consci che inconsci. Gli Estoni avevano subito secoli di occupazione straniera e si sentivano fortemente schiacciati dai precedenti invasori. Attraverso diversi incontri con Volkan le parti in causa si riunirono a discutere e ad impegnarsi in un dialogo costruttivo.

A proposito di queste tipologie di conflitti cito un caso clinico: mi fu mandato come paziente un giovane sommozzatore dell'esercito, sofferente di lieve depressione e sentimenti d'inferiorità. Era timido, con scarsa fiducia in se stesso e si lasciava provocare con facilità, anche se i compagni l'avevano aiutato a non diventare violento. Dopo un paio di consultazioni, cominciammo una psicoterapia con una frequenza di tre sedute settimanali. Un giorno mi disse: *'Beh', sembra strano ma avrei voglia di spaccarle la faccia...*' Gli risposi: *'Avevo anch'io la stessa impressione... è da un po' che non mi sento sicuro con lei, ma mi fa piacere che me l'abbia detto perché così forse possiamo parlarne e scoprire le ragioni della sua rabbia. Sa, se mi spacca la faccia poi non posso più aiutarla.'* Quest'ultima frase avrebbe potuto essere pronunciata da una persona che invita alla pace. In fondo è come se avessi detto: *'Voglio aiutarla, ma posso farlo soltanto se non ricorre alla violenza'*. Umiliazione ed odio continuarono chiaramente a essere presenti nel mio paziente, ma scomparvero le minacce di violenza.

Secondo Volkan abbiamo tutti bisogno di appartenere a un gruppo. Se siamo sottoposti a eventi stressanti possiamo

imbarbarci in problemi che producono una tensione che si manifesta nella classica espressione: *'noi contro di loro'*, condizione da cui emergono comportamenti violenti. All'inizio del conflitto Volkan è andato a vivere con le parti in causa, voleva incontrarsi coi loro rappresentanti ed ascoltare con attenzione le loro rispettive ragioni. Possiamo qui rintracciare una similitudine con Ivo che ospita Nika ed Ahmed presso la propria casa.

Gli Estoni in Georgia erano originariamente stranieri, fattore dunque importante nell'aiutarli ad intervenire in qualità di pacieri. Ahmed chiede: *'Cosa ci fa qui un Estone?'*. E' molto significativa la conversazione che segue fra i due giovani combattenti: *'Sei seduto su una seggiola estone e mangi ad una tavola estone...'*. La personalità di Ivo ha reso se stesso e la sua casa sicuri per loro e li ha entrambi protetti dal reciproco odio.

L'ex presidente egiziano Anwar el-Sadat osservò nel 1977 nel Knesset israeliano che il 70% dei problemi fra Arabi ed Israeliani era il risultato di *'barriere psicologiche'*. Questa osservazione ispirò Volkan ad intensificare le ricerche su questi problemi e, più tardi, a fondare il *Centre for the Study of Mind and Human Interaction*. E' assodato che i fattori psicologici hanno un ruolo decisivo nelle fasi iniziali di potenziali conflitti, ed è allora che sono importanti le misure preventive. Se il conflitto s'intensifica ed ha inizio una guerra, il peso dell'odio si accumula progressivamente. *Tangerines* ci mostra la follia della guerra. La casa di Ivo è un luogo sicuro per i due combattenti, ma le forze del male minacciano continuamente di infiltrarlo. •

### Titolo originale: *Mandariinid*

Anno: 2013

Paese: Estonia, Georgia

Durata: 87 minuti

Regista: Zaza Urushadze

Cast: Lembit Ulfsak, Elmo Nüganen, Mikheil Meskhi, Giorgi Nakashidze, Raivo Trass

Sceneggiatura: Zaza Urushadze

Fotografia: Rein Kotov

Musica: Niaz Diasamidze



# Annonces

## Annunciazioni profetiche

**Lesley Caldwell**

University College London, Inghilterra

*Annonces* (2013) è l'ultimo film della regista franco-israeliana Nurith Aviv, nota documentarista con alle spalle una filmografia di rilievo. La trama del film consiste di storie parallele sull'angelo dell'annunciazione, storie che possiamo leggere nel Vecchio e nel Nuovo Testamento e nel Corano. Nella prima parte dell'opera, Aviv descrive un numero considerevole di elementi che queste storie hanno in comune.

Le narrazioni storico-religiose danno origine a sette interviste con delle donne che, una dopo l'altra, raccontano alla macchina da presa le proprie vicende, i loro interessi e le proprie scelte di vita. La camera lenta di Aviv ed il repertorio visivo da lei selezionato, fanno emergere al ritmo cadenzato del film, un percorso poetico di immagini e parole e la loro interrelazione, cosicché la sua ricerca risulta intessuta nella forma stessa del film e nelle sue scelte narrative. Sia quello che viene detto, "annunciato", e il modo in cui le parole sono rappresentate dalle immagini, ovvero l'aspetto principale del film, vengono sviluppati attraverso il racconto di ciascuna delle donne.

Maria resa incinta dallo Spirito Santo nella tradizione cri-

stiana del Nuovo Testamento e le gravidanze di Elisabetta nel Nuovo e di Sara e Hagar nel Vecchio Testamento trovano un'eco nella storia del profeta Maometto che, ritiratosi nel deserto, è visitato da un angelo, anch'egli chiamato Gabriele, che gli ordina di leggere. Come Maria e le altre donne, anche lui si sente confuso – non sa leggere ma, come si evince dal film, in questo caso il movimento del pensiero dà alla luce la parola. L'annuncio dell'angelo produce la sua accettazione e quella di ognuna delle donne: Maria, Sara e Hagar. "Con Dio, nulla è impossibile", ci dice la voce fuori-campo.

Le origini comuni delle religioni monoteistiche del Cristianesimo, Ebraismo ed Islamismo sono descritte su uno sfondo fatto di immagini ripetute, fra le quali il deserto del paese natale della Aviv. Le loro radici, in questo paesaggio attraverso il quale si muove la macchina da presa della nostra regista, ci offrono l'impressione di uno spazio ancorato, attraverso lenti movimenti in lieve ascensione dal basso in alto, che testimoniano il momento in cui tale spazio è stato occupato da una donna dopo l'altra. Ognuna delle intervistate viene dapprima presentata men-



tre parla: ascoltiamo la sua voce sullo sfondo di fotografie di famiglia in bianco e nero, dall'infanzia all'età adulta; segue poi un'infusione di colori, un venire alla luce della donna adulta, attraverso il colore dell'immagine. 'Dunque passato, presente e futuro, come infilati al filo del desiderio che li attraversa' (Freud 1907, p. 379). <sup>1</sup> Qui si tratta del passato e del presente di nazioni e religioni, non soltanto di individui, che vengono continuamente esplorate attraverso immagini e testo parlato. Nello snodarsi tra immagini e parole, il film propone queste storie che toccano origini comuni e la loro intensa relazione con la parola detta, il discorso. Forse l'affermazione centrale di tutto il film è che "gli esseri umani non potrebbero esistere senza l'idea del credere, non in un dio o in una religione, ma nella possibilità stessa di esistere. Quando Dio dice nella Genesi, 'Sia fatta la luce', è lo strumento della voce a far nascere la luce".

L'interesse della regista per suono e immagini fa dell'annuncio sia il tema pittorico più importante del film che un evento attuale comunicato dalla voce. Da un punto di vista storico questa era la voce dell'angelo/dell'altro, mentre nel momento presente del film è il racconto delle vite delle sette donne ed il loro atteggiamento nei confronti di famiglia, maternità, gravidanza, desiderio e lavoro... lavoro nel cinema, in psichiatria, storia dell'arte, architettura e studi classici. Aviv mette a confronto l'immagine nella tradizione occidentale con la sua proibizione in quella islamica e giudaica, e ciò che ognuna di queste diverse tradizioni comporta rispetto al lavoro terapeutico, allo scambio di parole e all'assenza di sguardi diretti nella stanza d'analisi.

Specialmente le due donne che discutono del loro lavoro nel campo della storia dell'arte e degli studi classici met-

tono in luce le contraddizioni di idoli e icone, ed i piaceri suscitati dalle immagini e dalle parole ad essi associati.

La lentezza con cui si muove la macchina da presa e l'inserzione di luoghi reali, le rappresentazioni di quadri e le vite vissute dalle donne intervistate, rendono questo film un punto di partenza da cui contemplare e col quale avvicinarsi alle tematiche della storia, del ricordo, della conflittualità e dell'impatto personale sulle vite individuali di ciascuno. Ogni donna, introdotta mediante la stessa tecnica filmica di farla venire alla luce, di farla essere *nel film ed attraverso il film*, presenta allo spettatore origini e valori condivisi, un entusiasmo per la vita nella miriade delle sue forme. Analoghe preoccupazioni a quelle dei miti fondatori delle religioni monoteistiche e delle loro conseguenze sui territori attualmente sconvolti dalla guerra tornano di continuo, per associazione, ad un'area geografica particolare ed alle profonde strutture sottostanti del pensiero e del desiderio umani, preoccupazioni evidenti e condivise anche dalla psicoanalisi, dalla poesia, e dalla produzione di immagini, di storie e di parole. •

<sup>1</sup> FREUD S. (1907), 'Il poeta e la fantasia', *Freud Opere*, Vol. 5, Boringhieri, Torino, 1972.

### **Titolo originale: Annonces**

Anno: 2013

Paese: Belgio - Francia

Durata: 68 minuti

Regista: Nurith Aviv

Sceneggiatura: Nurith Aviv

Fotografia: Ziv Berkovich, Eric Marcheux, Itay Marom



# October november

## Ruoli e identità dell'attore

### Elisabeth Skale

Former President Vienna Psychoanalytic Society, Austria

Götz Spielmann, che già da studente aveva realizzato un film di successo, ha poi diretto altri film – poco spettacolari, a prima vista, ma molto intensi. Secondo il parere di tutti i critici, questa intensità la ottiene soprattutto concentrando i propri sforzi sulla prestazione degli attori. Spielmann si è formato come attore e comprende a fondo cosa significhi recitare. “Quando giro un film – ha affermato nel corso di un’intervista – mi è utilissimo sapere cosa succede nella mente di un attore, conoscere le dinamiche interne e intime che lo attraversano. Quando le si considera diventa possibile comunicare con l’attore sintonizzandosi al suo stesso livello. Sembrerebbe trattarsi quasi di un *linguaggio segreto*”. E’ importante per il regista riconoscere con precisione dove finiscono la tecnica ed i vari ‘trucchi del mestiere’, e dove invece comincia la vera profondità della recitazione.

Dunque non sembra affatto esagerato considerare la domanda: “Come reciterai la parte del tuo personaggio?”, che troviamo in un dialogo all’inizio di *October november*; in quanto connota tutto il film. Il processo di recitare una parte e di darle la forma di un personaggio che poi la reciti per conto proprio, sembra imparentata allo sviluppo

psichico consistente nella costruzione di un senso integrato di identità – nella formulazione di Erik Erikson: “Un crescente senso d’identità... è vissuto preconsapevolmente come un senso di benessere psicosociale. Consiste nel modo più ovvio in un sentimento di percepirsi a proprio agio all’interno del corpo, di ‘sapere dove si sta andando’, e di una certezza interiore di riconoscimento anticipatorio da parte di coloro che sono significativi. Un tale senso d’identità, tuttavia, non è mai raggiunto e mantenuto una volta per tutte. Come un buon livello di coscienza, è di continuo perso e ritrovato, nonostante nella tarda adolescenza si sviluppino e rafforzino metodi più duraturi ed economici di mantenimento e recupero” (Erikson 1956, p. 74).<sup>1</sup>

*October november* affronta questo problema assai complesso di identità e ruoli. L’attore deve costruire ed impersonare un personaggio per dargli una sua propria identità e nello stesso tempo deve differenziare questa identità da quella del suo Sé. Nello sviluppo psichico e nel processo psicoanalitico, come nella recitazione, sembra essere di importanza cruciale segnare una linea di demarcazione fra ‘role-playing’, ‘role responsiveness’ ed identità dell’Io;

quest'ultimo dev'essere sufficientemente flessibile da servirsi del potenziale degli aspetti correlati del Sé e dei diversi ruoli che assume. Nell'articolo su 'Countertransference and Role-Responsiveness' (1976), Joseph Sandler (1976) osserva che "un complesso sistema di segnali inconsci, sia dati che ricevuti, ha luogo" in questi processi, così come possiamo osservare nel transfert e nel controtransfert psicoanalitici, ma anche "nelle normali relazioni d'oggetto ed anche nel processo di scelta oggettuale, temporanea o permanente".<sup>2</sup>

*October november* ci presenta un padre dispotico e le sue due figlie, dotate di personalità diverse l'una dall'altra. Una, attrice di successo, ci parla di come abbia cercato una nuova identità dopo che la sua personalità 'privata' aveva subito un crollo psichico; immediatamente dopo riesce a sfoderare un bellissimo sorriso davanti allo specchio nel tentativo di rassicurare se stessa e gli spettatori, di essere capace di sostenere il 'ruolo' di essere se stessa... o di essere un'attrice esperta? O nessuna delle due cose? L'enigma resta irrisolto. L'altra figlia sembra avere un senso d'identità più stabile e riesce persino a gestire i diversi e apparentemente incompatibili ruoli di figlia devota, moglie, amica e madre, senza che per questo la sua identità entri in uno stato di confusione.

È interessante osservare come questi tre personaggi gestiscano diversi ruoli in una fase importante della loro vita e come i cambiamenti identitari siano provocati dalle richieste altrui. Nello stesso tempo ci viene mostrato come una verità nascosta possa sabotare questi processi inconsci e disturbare il progresso di creazione di un senso di identità dell'Io. Mentre la figlia che ha scelto di occuparsi del padre dopo la morte della mamma si ritrova ad adattarsi a svariate situazioni difficili ed a sopportare numerosi sacrifici personali, l'altra figlia a stento rinuncia a occuparsi di se

stessa e dei propri oggetti, e di continuare a sedurli rimanendo intanto lei stessa in uno stato di alienazione. Soltanto dopo avere attraversato una fase esistenziale insieme alla sorella sembra riuscire a proteggere se stessa e gli altri.

*October November* si svolge in un'atmosfera forse poco spettacolare, ma nello stesso tempo ci regala un'esperienza ricca di problematiche, su cui riflettere per riuscire poi a elaborarle. Fortunatamente, tutto questo è reso più lieve da un altro aspetto del film: quando all'inizio l'attrice fa un commento sprezzante sul comportamento idiosincratico del regista televisivo ("sta preparandosi a diventare un regista di Hollywood!"), questo non solo ci mostra quanto la riflessione e l'analisi su *ruoli e identità* sia profonda e a vari livelli, ma ci dà anche un'idea sulle doti di auto-ironia e sul senso delicato di humour del regista.

<sup>1</sup> ERIKSON, E.H. (1956), The Problem of Ego Identity, *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 4, p.74.

<sup>2</sup> SANDLER, J. (1976), Countertransference and role-responsiveness, *Int. Rev. Psycho-Anal.*, 3, 43-47.

### Titolo originale: Oktober november

Anno: 2013

Paese: Austria

Durata: 114 minuti

Regista: Götz Spielmann

Cast: Nora von Waldstätten, Peter Simonischek, Sebastian Koch, Ursula Strauss

Sceneggiatura: Götz Spielmann

Fotografia: Martin Gschlacht

Musica: Heinz K. Ebner, Uve Haußig (Berlin)



# The Browning Version

## Crocker cambia vita

**Peter Evans**

Queen Mary University of London, Inghilterra

La sceneggiatura di *The Browning Version* deriva da una breve commedia di Terence Rattigan rappresentata per la prima volta nel 1948 – una delle sue dieci collaborazioni col regista Anthony Asquith (1902-1968). Il titolo si riferisce alla traduzione di Robert Browning dell'*Agamennone* di Eschilo. Taplow, uno studente, compra coi suoi risparmi una copia usata della traduzione di Browning per regalarla al suo professore di materie classiche Andrew Crocker-Harris (Michael Redgrave) il suo ultimo giorno di scuola prima che l'insegnante vada in pensione.

Il film sviluppa il testo teatrale in molteplici direzioni, soprattutto estendendone lo svolgimento narrativo al di

fuori del salotto del docente e di sua moglie Millie. Il 'punto di svolta' nella storia rimane la scena dell'effetto che provoca il regalo di Taplow su un uomo che finalmente cede alle proprie emozioni, rivelando se stesso attraverso le sue lacrime di autocompassione e di gratitudine nei confronti del ragazzo. Temuto e preso in giro nel corso degli anni dagli studenti, Crocker-Harris sembra avere nel ragazzo un alleato, l'unico che gli riconosca la capacità di redimersi nella certezza che la sua maschera impassibile nasconda in realtà profondi tormenti. Il gesto del ragazzo – che Millie ritiene sia soltanto un pretesto per ottenere da suo marito la raccomandazione di cui il giovane ha bisogno per pros-



eguire gli studi – regala a Crocker-Harris un momento di autentica consapevolezza.

Asquith così descrisse in un'intervista nel 1959 la scena del regalo di Taplow e della reazione di Crocker-Harris:

In questa scena la macchina da presa crea un'estrema intimità fra l'attore e lo spettatore. Questo consente a Redgrave di esprimere sottilissime sfumature di pensiero ed emozione che, sul palcoscenico, resterebbero letteralmente invisibili. Inoltre l'angolazione della ripresa permette al pubblico di osservare, nel momento in cui Redgrave si volta istintivamente dal ragazzo verso la camera, i suoi processi mentali e contemporaneamente la reazione che provocano nel ragazzo, in quanto riflessi sul suo viso. A provocare un effetto tanto intenso non è qui soltanto la vicinanza fra i due attori, ma anche l'esclusione momentanea di quanto li circonda.

La vita privata di Crocker-Harris rispecchia per certi versi quella di Agamennone, la cui moglie Clitemnestra, nel racconto della tragedia greca, aveva una tresca con Egisto, mentre a sua volta nella cornice del film Millie tradisce il marito con il professore di scienze.

Soprannominato dai ragazzi "Il Coccodrillo" o "L'Himmler della quinta ginnasio", Crocker-Harris ha rinunciato alla vita e questi nomignoli sono la prova crudele della sua condizione di auto-mortificazione. Era stato assunto dall'istituto scolastico in quanto riconosciuto come uno degli studiosi più stimati nelle materie classiche, mentre nel corso del tempo diventa una figura patetica con una vita sempre più fallimentare a causa del proprio matrimonio infelice. Facile bersaglio di scherno da parte di alcuni ragazzini, nei confronti dei quali l'istituzione scolastica spesso soffoca l'autonomia di pensiero o irrigidisce gli atteggiamenti verso i diversi, Crocker-Harris viene sottoposto ad un trattamento ancora più ignobile da parte di Frobisher, il preside egoista che, dietro una falsa affabilità, non ha alcun riguardo per persone problematiche come il nostro professore e di fatto è insensibile ai bisogni altrui.

Come Frobisher, anche Crocker-Harris cela la propria autenticità allo sguardo dell'altro. Fissato sulle regole astratte dell'analisi grammaticale e della metrica, rifiuta qualsiasi interesse per il contenuto umano della letteratura di cui è insegnante, è un perfetto esemplare del concetto Bergsoniano dell'individuo meccanico, condizionato a tal punto da un codice inflessibile da diventare un personaggio da commedia. Frobisher, presentando alla classe il nuovo insegnante che sostituirà Crocker-Harris, gli dice: "La puntualità del suo predecessore era così perfetta che i ragazzi si servivano di quando arrivava e andava via per regolare i propri orologi".

Michael Redgrave per interpretare al meglio questo ruolo si tinse i capelli perché sembrassero più spenti e incurvò lievemente la schiena, usò un tono di voce più acuto, declamando ogni parola con estrema precisione per sembrare pedante. Se la scena in cui Crocker-Harris perde il controllo di sé è la più intensa del film, ha una forte valenza emotiva anche il momento in cui riconosce il ruolo che ha avuto il proprio matrimonio nel determinare il suo fallimento. È nei due sensi un Agamennone degli anni '50: innanzitutto condivide con l'eroe greco la penosa posizione di marito tradito e simbolicamente 'assassinato' dalla sua

Clitemnestra; ma poi è anche un marito colpevole di un crimine: non, come in Eschilo, del sacrificio della figlia Ifigenia, ma di quello della moglie, sposata per mantenere le apparenze (Rattigan non avrebbe potuto negli anni '50 ritrarre un uomo in conflitto con la propria omosessualità latente) e incapace di darle l'amore che meritava.

Quello di Crocker-Harris è uno dei ritratti meglio riusciti nel cinema inglese di un uomo la cui vita afferisce verso un punto di svolta. Grazie al gesto di gentilezza di un ragazzo, finalmente riesce a dare forma alla propria autonomia e a provare soddisfazione dopo anni di fallimenti personali e professionali. Nessun altro film inglese degli anni '50 ha drammatizzato con maggiore intensità i desideri e le inibizioni emotive di un individuo imprigionato negli atteggiamenti dominanti della sua epoca. •

### Titolo originale: *The Browning Version*

Anno: 1994

Paese: Regno Unito

Durata: 94 minuti

Regista: Mike Figgis

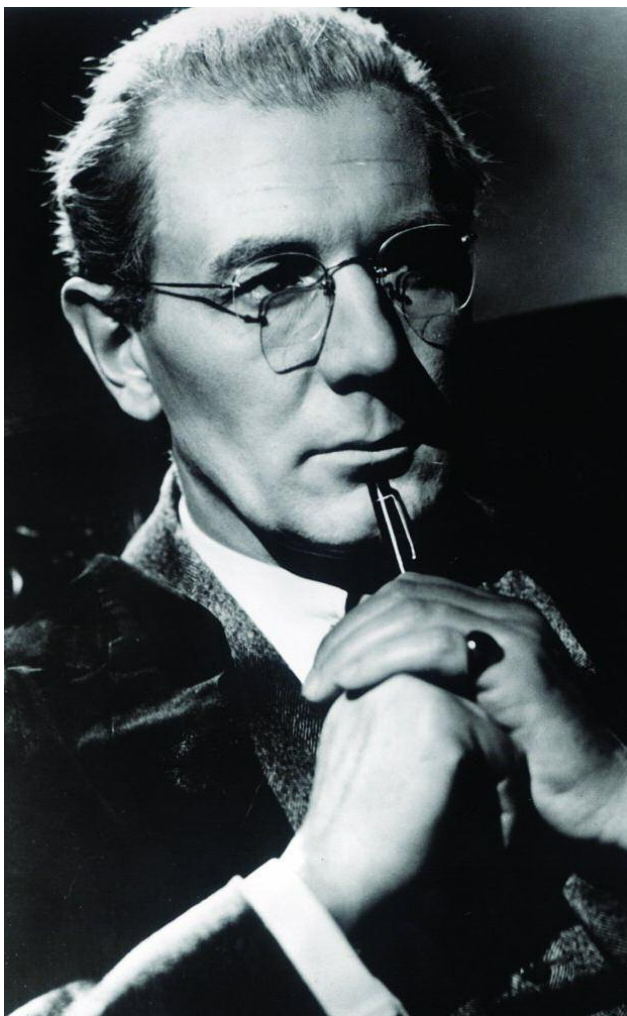
Cast: Albert Finney, Greta Scacchi, Matthew Modine,

Sceneggiatura: Terence Rattigan (play),

Ronald Harwood

Fotografia: Jean-François Robin

Musica: Mark Isham





# Still life

## E ancora vita...

### Elisabetta Marchiori

Società Psicoanalitica Italiana (SPI), Italia

La sintesi della drammaturgia di *Still life*, di Uberto Pasolini, si può sintetizzare nell'idea che "tutto dovrebbe essere visto e nulla dovrebbe essere mostrato", come ha imparato Eddie Marsan, protagonista del film, dalla sua insegnante di recitazione. L'intreccio drammaturgico, ispirato al cinema di Ozu, procede per tracce e indizi. Ogni oggetto di ogni inquadratura, come le mele di Cézanne e le bottiglie di Morandi, prende vita e si carica di significati. Ogni gesto, anche il più quotidiano e ripetitivo, racconta una storia. Ciascun episodio, anche minimo, ha grande potere evocativo.

Come nel lavoro psicoanalitico, sono i dettagli e le loro trasformazioni a segnalare il procedere del processo di elaborazione e di evoluzione della persona nella relazione con l'altro.

Il filtro autoriale e attoriale tra la storia, le immagini e lo spettatore è così sottile che il film si "infiltra" nell'inconscio lasciando un'impronta profonda.

Il titolo, *Still Life*, in inglese ha vari significati: "natura morta", in relazione all'arte figurativa, "vita ferma" e "ancora vita". Ognuno di questi significati si ritrova a dipanarsi nella trama della narrazione filmica.

L'incipit è una panoramica su un cimitero, quindi la macchi-

na da presa ci accompagna dentro la chiesa: un prete, una bara, un ometto grigio, compassato, dallo sguardo assorto, è l'unico a presenziare ad un funerale. Quell'ometto è John May, impiegato come "funeral officer" in un ufficio comunale di Londra, con il compito di occuparsi delle esequie di persone morte in solitudine, cui si dedica con attenzione e cura ossessive. Attraverso gli oggetti trovati nelle case dei defunti – una collana, un rossetto, una cartolina, un disco, una fotografia – John ricostruisce, nel suo immaginario, le loro storie. Impregnandole dei propri bisogni e desideri, le condensa in commoventi necrologi, offrendo alla vita di queste persone "invisibili" significato e riconoscimento.

L'ufficio e il piccolo appartamento, grigi e spogli, in cui John trascorre le sue giornate, gli oggetti d'uso quotidiano che maneggia – dall'attaccapanni, alla penna, alla sedia – le mele che sbuccia con attenzione, il tonno in scatola, la fetta di pane e il tè di cui si nutre, raccontano la sua dimensione esistenziale minimalista, la sua "vita ferma", di cui non appare consapevole.

John attacca con cura, in un enorme album, le foto-ritratto di ogni "persona morta" di cui si è "preso cura" e le osserva con affetto, quasi entrasse in quella "corrispondenza d'amorosi



sensi” di foscoliana memoria che gli è preclusa con i vivi. Sembra provare una profonda *pietas* verso il prossimo, ma non verso se stesso. La macchina da presa, anch’essa ferma, ci ha mostrato fino ad ora il mondo solo dal suo punto di vista. Ma ecco che questa comincia a muoversi, a mostrarci altre visioni del mondo, man mano che altri personaggi cominciano a popolare la scena. Sta arrivando il momento di svolta, quello che porta dalla “vita ferma” alla “vita ancora”. John viene licenziato da un arrogante capo-ufficio che ritiene il suo lavoro superfluo, e invitato con un sorrisetto beffardo a intraprendere “un nuovo inizio per una nuova vita, per un lavoro dove le persone sono vive, tanto per cambiare”. John, apparentemente rassegnato, chiede di chiudere il suo ultimo “caso”, quello di Billy Stoke, ex paracadutista alcolizzato, ritrovato nell’appartamento di fronte al suo. John si accorge che avrebbe potuto, affacciandosi alla sua finestra, vedere Billy vivo, ma non l’ha mai fatto. Sulla finestra di fronte scorge, invece, la sua immagine riflessa: un gioco di rispecchiamento, riconoscimento e identificazione che evoca lo schiudersi dell’interno verso l’esterno, la possibilità di entrare a poco a poco in contatto con i propri affetti aprendosi alla dimensione dell’altro. Eventi che toccano una parte vitale di John e lo sospingono fuori dalla gabbia difensiva della sua solitudine, iniziando ad “addomesticarla”.

John intraprende un’indagine nel passato di Billy che diventa, attraverso l’incontro con le persone a lui legate, un percorso di scoperta di sé, di cambiamento ed evoluzione. La svolta si percepisce non solo a livello narrativo, ma anche uditivo e visivo. La musica diventa più vivace, le immagini prendono colore, il tè viene sostituito da cioccolata e whisky, il tonno da merluzzo in padella, la mela dal gelato. Sono assaggi dei sapori della vita, è il risveglio progressivo dei sensi. L’incontro con Kelly, la figlia di Billy, permette a John di fare esperienza anche di un primo “assaggio” di attrazione reciproca, di autentico contatto affettivo.

Il film si chiude là dove è cominciato, al cimitero. Ma, questa volta, ad allontanarsi dopo l’ultimo saluto a Billy, c’è una processione di persone vive, commosse, emotivamente vicine, riunite dalla tenacia di John. In testa una giovane madre con la sua bambina: “ancora vita”.

La vita di John, che ha dato dignità e riconoscimento a tante vite “invisibili”, grazie al suo tatto, all’umiltà, al rispetto, tornerà a essere “ferma” ma “ancora viva” e “visibile” attraverso i legami creati. *“La morte è la curva della strada/ Morire è solo non essere visti”*, scrive Pessoa: di nuovo visibili, come nei loro ritratti conservati da John, tornano a raccogliersi attorno a John, grazie al quale non si sono smarriti per sempre. Questo film, altrettanto poeticamente, fa provare sulla pelle dello spettatore come la vita e la morte siano solo *punti di svolta*, curve della strada, e come i distacchi possano essere preludi di un nuovo incontro e di un ritorno.

Come ha dichiarato lo stesso Pasolini: “Il mio è un film sulla vita, non sulla morte, una riflessione sul valore di ogni vita, il riconoscimento della vita passata, del coinvolgimento dell’Altro nella propria vita e l’importanza di permettere all’Altro di entrare nella propria vita”. Queste parole, assieme alle immagini del film, evocano l’esperienza della relazione analitica, che può trasformare la solitudine nella coscienza che esistiamo in quanto esseri soli unici esclusivamente in rapporto con l’altro, fondando il nostro senso di identità. •

### **Titolo originale: Still Life**

Anno: 2013

Paese: Regno Unito, Italia

Durata: 87 minuti

Regista: Uberto Pasolini

Cast: Eddie Marsan, Joanne Froggatt

Sceneggiatura: Uberto Pasolini

Fotografia: Stefano Falivene

Musica: Rachel Portman



# The flat

## Lo scrigno delle memorie

**Shimshon Wigoder**

Tel Aviv Institute of Contemporary Psychoanalysis, Israele

**Emanuel Berman**

Israel Psychoanalytic Society, Israele

Il film inizia con la messa in scena di una situazione universale: una nonna di 98 anni muore e i suoi figli e nipoti s'incontrano nel suo appartamento per svuotarlo. È forse naturale che emergano posizioni contrastanti: alcuni desiderano compiere questa operazione rapidamente e in modo efficace, tenendo come ricordo soltanto alcuni oggetti carini e divertenti (Volkan li ha chiamati *linking objects*) e buttando via tutte le vecchie lettere di coloro che non hanno mai conosciuto. Altri – come il regista, uno dei nipoti – sono più curiosi e colgono tale occasione per far luce su aspetti poco noti della storia familiare.

Riguardo alle origini un elemento culturale specifico si rivela di importanza cruciale: il nonno e la nonna erano immigranti.

Avevano lasciato la natia Berlino nel 1936 per trasferirsi a Tel Aviv. In questo trasferimento pare che avessero cercato di ricreare aspetti di Berlino nella nuova città – per esempio la nonna aveva portato con sé pellicce certamente inutili nel clima medio-orientale. I libri in casa erano quasi tutti in tedesco – la nonna non aveva mai imparato l'ebraico e suo nipote comunicava con lei in inglese. I nonni dunque appartenevano ad una generazione di ebrei tedeschi fuggiti dal paese natale ma rimasti profondamente identificati con il luogo di provenienza e con la sua cultura. In un certo senso non avevano più una patria, ma due *non-patrie*. *Unheimats*, una situazione perturbante, *unheimlich* nella terminologia freudiana. Se questa può essere la situazione vissuta da molti

migranti, coesiste nel documentario con un altro aspetto significativo: non soltanto i nonni erano stati costretti a lasciare il proprio paese di origine, ma questo paese aveva manifestato un odio mortale contro di loro e ucciso i membri della famiglia che erano rimasti in Germania. Il contrasto fra il profondo attaccamento al luogo e le ferite dolorose subite deve esser stato insopportabile e avrebbe attivato nella loro psiche difese rigide e insormontabili.

La mamma della nonna – che aveva insistito per restare a Berlino e rifiutato di raggiungere la figlia – fu assassinata dai nazisti, ma di questo tremendo destino la nonna non ne parlò mai con i figli, e questi stessi non fecero mai domande a proposito, mantenendo così un'omertà sul silenzio. Quando nell'appartamento viene trovata una lettera della trisnonna, la bisnonna (madre del regista) mostra un certo imbarazzo. L'autrice della lettera fa il nome della bisnonna (che allora era una ragazzina) chiedendole di pregare per lei, ma questa non riesce a crederci e insiste che la lettera proviene da un'altra persona e che non possa riferirsi a lei.

Il desiderio di non sapere, come apprendiamo nel corso del film, è condiviso dai figli delle vittime e da quelli dei loro persecutori. 'Dove l'illusione regna sovrana, la curiosità pare annunciare disastri' (Britton). Solo la generazione successiva potrà permettersi di diventare curiosa e cominciare a fare domande difficili.

La domanda più difficile riguarda la scoperta più drammatica del film: l'istaurarsi di rapporti calorosi mantenuti segreti fra alcuni ebrei e alcuni nazisti, persino dopo che gli orrori dell'olocausto erano diventati di conoscenza comune. Che tipo di colossale negazione rendeva possibile questa tipologia di relazione? Era forse in atto una qualche forma di identificazione con l'aggressore? O un desiderio grandioso di ignorare la realtà storica e mantenere invece una realtà soggettiva basata su cieche idealizzazioni? O un desiderio disperato di trovare conferma alla propria identità tedesca (da

parte degli ebrei), e di superare il senso di colpa e ottenere una qualche assoluzione e perdono (da parte dei nazisti)? Era forse un tentativo di instaurare un mondo di fantasia governato dall'illusione, in cui si collude nel non riconoscere l'esistenza del male?

L'importante film di Goldfinger non pretende di offrire risposte precise, ma solleva queste domande in modo aperto e coraggioso. •

### Titolo originale: Hebrew

Anno: 2011

Paese: Israele

Durata: 97 minuti

Regista: Arnon Goldfinger

Cast: Michael Adler, Yaron Amit, Avraham Barkai

Sceneggiatura: Arnon Goldfinger

Fotografia: Phillipe Bellaiche, Talia (Tulik) Galon

Musica: Yoni Rechter





# Il capitale umano

Una storia di degrado  
sotto l'egida del denaro

**Barbara Massimilla**

Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA), Italia

Il film *Il Capitale umano* di Paolo Virzì è liberamente ispirato al romanzo omonimo di Stephen Amidon ambientato nel nord-est degli USA.

Con il termine 'capitale umano' nel linguaggio della retorica economica si intende: "l'insieme di conoscenze, competenze, abilità, emozioni, acquisite durante la vita da un individuo e finalizzate al raggiungimento di obiettivi sociali ed economici singoli o collettivi".

In realtà si tratta di un termine molto ambiguo perché l'umano viene considerato un 'bene' che produce rendimento. Non si parla dell'uomo, in relazione ai suoi valori intrinseci, ma di conoscenze che si travasano in lui trasformandolo in un agglomerato di parametri quantitativi e materiali. L'individuo economico così ridotto a *funzioni*, è il semplice

frutto di una performance. Per la filosofia, l'antropologia e la psicologia, emozioni, affetti, interiorità e la propria visione del mondo, oltre ogni performance, abitano a prescindere la soggettività dell'individuo.

L'ossimoro tra il termine *umano* e quello di *capitale* si evince chiaramente nella trama del film – se un individuo, dovesse essere vittima di un incidente automobilistico, i periti assicurativi valuterebbero il risarcimento ai familiari, calcolandolo su parametri specifici come l'aspettativa di vita, la potenzialità di guadagno, e dunque anche la quantità e qualità dei suoi legami affettivi verrebbero ridotti a un equivalente in denaro – tutto questo come narra il film farebbe sempre parte del 'capitale umano'.

Su questa linea il film di Virzì ricostruisce le cause di una



di una ragazza (Matilde Gioli), che a sua volta cerca di distinguersi da un intreccio di relazioni familiari strumentali, e dalle dinamiche vuote di una società perversa. Un modo per dire che da queste macerie si potrebbe ripartire solo da potenzialità future che coltivino valori autentici, dai giovani che espiano le colpe degli adulti e della società ricadute dram-

tragedia e i fatti accaduti nei sei mesi antecedenti. Girato nell'Italia del nord, in una villa sontuosa della Brianza e una città di provincia, racconta dell'"infelicità di ricchi e poveri in una società che misura il valore di una persona in termini di euro".

Si mescolano nei diversi episodi: operazioni ciniche di alta finanza (Fabrizio Gifuni), la ricerca avida di denaro per salire ambiziosamente la scala sociale (Fabrizio Bentivoglio), gli investimenti per recuperare beni culturali e riscattarsi moralmente dall'inutilità di una vita vuota (Valeria Bruni Tedeschi), tutto nella narrazione confluisce in un processo che desertifica le emozioni e gli affetti in fronte al potere dei soldi. Sul polo opposto la tragedia di un uomo, falciato da un'auto pirata di notte dopo aver finito il lavoro di cameriere, si lascia volutamente sullo sfondo. Come se lo sguardo del regista avesse l'intento di rimarcare quanto la sua morte sia indifferente all'umanità descritta nel film. L'incidente è oggetto d'interesse solo per sottrarsi a un'assunzione di responsabilità e per trovare il modo di lucrare anche su una tragedia.

Paradossalmente l'unica speranza di cambiamento nel film si focalizza sul fragile autore (Giovanni Anzaldo) dell'incidente, un giovane marginale che cerca di rifondare un'esistenza diversa grazie al sostegno di una psicoterapeuta (Valeria Golino, incinta nel film di due gemelli) e all'amore

maticamente su di loro, dei quali sono anch'essi vittime inconsapevoli. Virzì, evidenzia come i giovani siano orfani di speranza nel futuro e uno iato sempre più incolmabile tra il loro mondo e quello di chi si arricchisce senza scrupoli, li costringe a una rassegnata passività, a non combattere, se non marginalmente, un sistema che non li accoglie né concretamente, né mentalmente. Tuttavia, tra le righe, attraverso l'ultimo fotogramma del film che ritrae la giovane coppia d'innamorati, ci si auspica l'elaborazione della realtà che li ha travolti come una possibilità di salvezza. •

### Titolo originale: Capitale umano

Anno: 2014

Paese: Italia, Francia

Durata: 109 minuti

Regista: Paolo Virzì

Cast: Fabrizio Bentivoglio, Valeria Bruni Tedeschi, Fabrizio Gifuni,

Valeria Golino, Luigi Lo Cascio, Matilde Gioli, Giovanni Anzaldo

Sceneggiatura: Paolo Virzì, Francesco Bruni, Francesco Piccolo

Fotografia: Jérôme Almérás

Musica: Carlo Virzì



# In the crosswind

## Ricordi congelati di deportazione

**Karlo Funk**

Director Estonian Institute, Estonia

*In the Crosswind* (2014) è la storia di una giovane donna, Erna, la cui vita è sconvolta senza alcuna ragione apparente. Essere la moglie di un ufficiale era, nel 1940, ragione sufficiente per venire deportati in Siberia, in una di quelle deportazioni del regime sovietico dipendenti dall'appartenenza nazionale. La sua storia è anche quella che ha segnato il destino di milioni di altri deportati dalla Crimea, dal Caucaso, dall'Estremo Oriente, dagli ex-territori finlandesi e polacchi. Il film era stato progettato come documentario. Le scelte creative a disposizione del regista e dei suoi collaboratori erano analoghe a quelle di qualsiasi altro cineasta che s'impegna a descrivere la rappresentazione di eventi storici. Un'approfondita ricerca storica e una ricca letteratura di memoriali erano disponibili, ma nessun filmato e neppure delle fotografie. Nel corso di molti decenni la rappresentazione visiva delle deportazioni veniva soppressa o dimenticata, e spesso restava relegata nel ricordo o presente solo *in*

quanto ricordo. *In the Crosswind* prende la forma di istantanee mai esistite della vita quotidiana che all'epoca nessuno si sarebbe preoccupato di fare. Il film si basa su scelte narrative di tipo diaristico e di scene fisse, anziché su ricostruzioni di eventi o narrazioni epiche, che avrebbero offerto una differente cornice artistica. Il movimento visibile nel film è creato dalla macchina da presa, che rivela al minimo i ricordi. Sembra quasi che le dure condizioni mostrate sullo schermo siano dovute alle restrizioni imposte dalla produzione cinematografica. Servendosi di questo concetto di macchina da presa e mondo immobile, il regista Martti Helde crea una versione dell'immagine-tempo Deleuziana. Dapprima l'assenza di movimento appare innaturale, ma se riflettiamo anche i ricordi non possono muoversi, sono come delle certezze interne che possono venire rivisitate o attivate. A volte ci serviamo dei ricordi come se fossero quello che crediamo di noi stessi. Nell'istante del ricordare il nostro senso del pre-





sente attuale s'indebolisce e diventa così possibile raggiungere con la mente quello che sta al di là del tempo che stiamo vivendo.

*In the Crosswind* ferma il movimento inevitabile degli oggetti per accompagnare lo spettatore in uno stato mnestico di coscienza che non è cinema, o attualità, o storia, ma passato vissuto. Ovviamente questo effetto lo ottiene anche ogni altro film storico, ma vale la pena chiedersi come e perché. C'è una differenza fra presentare eventi e presentare ricordi.

Il film ci parla con una sola voce, vive in prima persona la vita di Erna. Non ci rivela l'ineludibile debolezza individuale di chi è vittima di circostanze violente, ma la forza e il senso di responsabilità nei confronti degli altri. Molto tempo dopo la scomparsa della sua famiglia, Erna racconta ancora la sua storia e analizza le scelte che ha compiuto: *diventa ricordo*. Il senso di colpa che prova per non avere acconsentito a lasciare il paese quando ancora sarebbe stato possibile farlo la porta ad uno stato di solitudine descrivibile come solitudine etica. I valori e l'ambiente che la circondano vanno oltre qualsiasi comprensione razionale perché dipendono dal bisogno di sopravvivenza. Non la si può costringere ad accettare le regole di questo nuovo mondo, benché riesca a stabilire con esso una qualche forma di equilibrio.

La narrativa nel cinema dell'Estonia è spesso di tipo non-causale, lascia allo spettatore un'impressione di frammentarietà e di avvenimenti difficili da spiegarsi completamente. Più che a fatti e cronologia, la ricerca storica recente è interessata a come gli eventi siano oggetto di percezione. È quindi coerente con le intenzioni di questi film evitare di rappresentare il sistema sovietico in quanto tale, e non accusare o giudicare. Ogni tanto un viso arrabbiato o un gesto minaccioso si cristallizzano sullo schermo. Il noto tribunale militare compare in una scena che ci ricorda quella dell'esecuzione nel film *Katyn* di Wajda. Non sembra esserci alcun ordine o intenzione razionali a motivare la distruzione di vite umane. Il furto di un pezzo di pane può venire punito, così come può essere punibile il fatto di essere diversi. La forza della politi-

ca che si nasconde dietro tutto questo non viene mai rivelata. E tuttavia, come ci è dato di capire dal discorso di un capovillaggio locale, questa forza era convinta di trasformare il mondo in un posto migliore per tutti.

Il film segue da vicino il percorso tipico della vita di un deportato, dallo choc iniziale allo sforzo di accettare la realtà e adattarsi alla nuova situazione. Dopo la fine degli anni Cinquanta il sistema era diventato meno implacabile, con una diminuzione delle minacce dirette a quanti erano sopravvissuti. Il cambiamento di atmosfera è ben rappresentato da un dettaglio: Erna ha accettato di aver perso tutto, ma forse comincia nuovamente a godere il valore e il senso della vita quando le viene permesso di avere una mucca. La sua è forse una magra consolazione, ma esprime anche uno degli elementi simbolici del benessere del suo paese: ancora luogo agricolo nel periodo prebellico. Deprivata di tutto, questo rappresenta un primo passo per riappropriarsi di quella dignità umana così poco compresa nell'entroterra sovietico. Gradualmente Erna riuscirà pure a ristabilire un contatto con alcuni parenti. Diversamente nella realtà storica il ritorno a casa non era così naturale come viene presentato nel film. Dopo vent'anni tutto appariva cambiato. Molti non riuscirono ad adattarsi alla nuova Estonia e tornarono in Siberia. Son dovuti trascorrere altri trent'anni per poter dialogare e confrontarsi su questi avvenimenti da una prospettiva storica e fare dunque i conti con gli strati più profondi della memoria. •

### **Titolo originale: Risttuules**

Anno: 2014

Paese: Estonia

Durata: 87 minuti

Regista: Martti Helde

Cast: Einar Hillep, Ingrid Isotamm, Laura Peterson,

Mirt Preegel, Tarmo Song

Sceneggiatura: Martti Helde, Liis Nimik

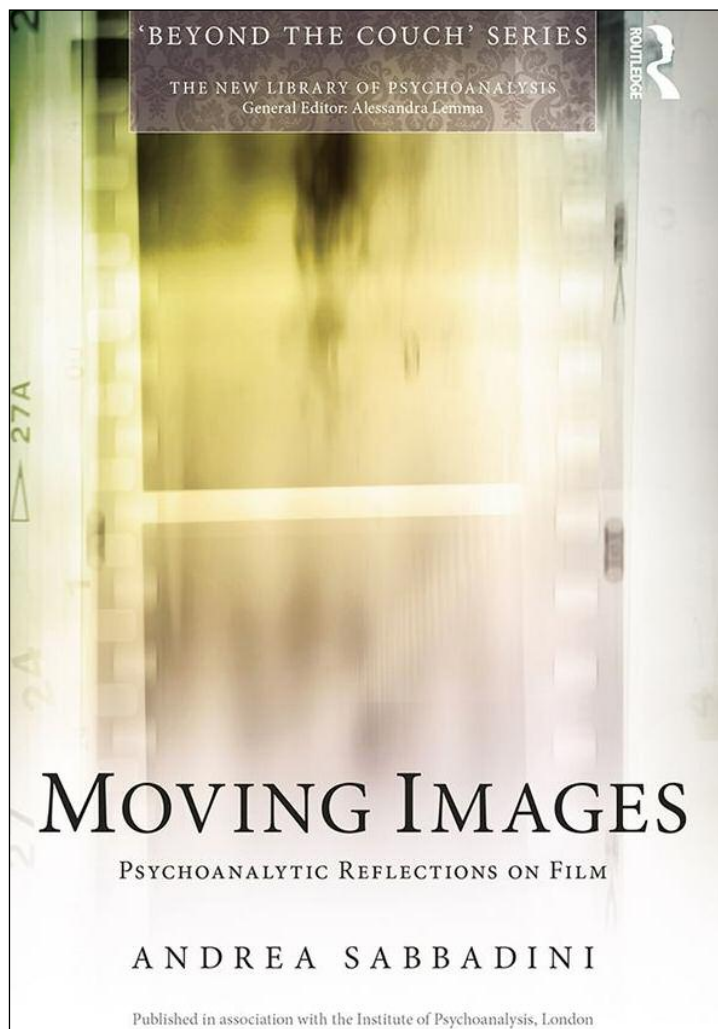
Fotografia: Erik Põllumaa

Musica: Pärt Uusberg

## Moving Images. Psychoanalytic reflections on film

**(Immagini che toccano:  
riflessioni psicoanalitiche  
sul cinema)**

**di Andrea Sabbadini  
Routledge, 2014**



“Spero di essere riuscito a ricordare ai miei lettori l’esistenza di un’altra *relazione intima*, quella che permette alla psicoanalisi e al cinema di avvicinarsi, fertilizzarsi e arricchirsi reciprocamente”. Andrea Sabbadini centra perfettamente questo bersaglio, dimostrando, con stile chiaro e scorrevole, di intrattenere lui stesso, sia con la psicoanalisi sia con il cinema, una relazione intima, fatta di passione autentica e profonda conoscenza.

Come avviene con i suoi precedenti libri *The Couch and the Silver Screen* (Routledge 2001) e *Projected Shadows* (Routledge 2003), contagia il lettore con la sua “sana curiosità per l’esistenza umana e le infinite variazioni delle sue vicissitudini, così come la consapevolezza e la sorpresa che sia il cinema che la psicoanalisi ci riservano, che costituisce la motivazione intellettuale ed emotiva della nostra ricerca sulle loro connessioni”.

Superando l’applicazione dei concetti psicoanalitici e velleitarie interpreta-

zioni sui film, l’autore riesce a creare, tra cinema e psicoanalisi, uno spazio di pensiero specifico, un territorio di passaggio, a gettare ponti tra le due arti che ne permettono l’esplorazione reciproca, preservando intatti i confini tra l’uno e l’altra, senza confonderli.

Mantiene così una “una tensione creativa”, uno scambio intenso, tra i due che non risulta mai saturo, permettendo al lettore di mettere in gioco in maniera attiva la propria capacità di pensiero creativo.

Sabbadini fa un sapiente lavoro di “montaggio”, grazie al quale da una parte questioni psicoanalitiche fondamentali prendono forma e vita grazie alle immagini filmiche da cui sono illuminate; dall’altra parte, ogni film prescelto si arricchisce, alla luce della psicoanalisi, di significati sorprendenti, grazie anche agli “sconfinamenti” in altri territori della cultura e dell’arte (miti, poesie, storie popolari), le associazioni sul lavoro clinico, le esperienze e i ricordi personali dell’autore.

Il libro si sviluppa in cinque capitoli, i cui titoli evocano non solo i contenuti, ma anche le interconnessioni tra loro: “Una professione giovane: film sulla psicoanalisi”, “... una meno giovane: film sulla prostituzione”, “Quelli più giovani: film sui bambini”, “... e quelli un po’ meno giovani”, “Tra eros e thanatos: film sull’amore”, “Guardando i voyeuristi: film sulla scopofilia”.

Il libro, introdotto e concluso dall’Autore con argomentazioni profonde e convincenti del suo lavoro di interconnessione tra cinema e psicoanalisi, è completato da una accurata filmografia e da note biografiche sui registi citati.

Questo libro non è un’esercitazione intellettuale: l’incontro tra “immagini che toccano” e “parole toccanti” creata da Sabbadini lo rende materia vivente e vivificante, per studiosi e appassionati di psicoanalisi e cinema, accessibile a chiunque sia spinto da una “sana curiosità” sull’argomento. •



rivista di cinema, psiche e arti visive



Indicono il concorso **Premio Borgo 2015** per l'arte contemporanea

Il tema è

## EQUIVOCANDO

Il concorso è aperto a tutti, purché di maggiore età, e non ha costi di iscrizione.

Si possono proporre lavori realizzati con ogni tecnica tradizionale o sperimentale.

Il concorso è aperto anche ai videomaker.

Possono partecipare anche i writers inviando documentazione fotografiche dei loro murali.

Eccezion fatta per video e murali, di tutte le altre opere ricevute ne verranno selezionate 12 da un gruppo eterogeneo di persone: esperti d'arte, pittori, fotografi, giornalisti, pubblicitari, comunicatori. Questa selezione, insindacabile, verrà esposta presso La scala d'oro, Roma, via Giovanni Pierluigi da Palestrina 14, nei pomeriggi dal mercoledì al sabato dal 3 al 19 dicembre 2015. Questi 12 lavori verranno inoltre pubblicati sul web. Gli autori riceveranno un attestato di 'Opera selezionata'.

Durante l'esposizione, verranno raccolte le valutazioni dei visitatori su queste 12 opere, sui murali e sui video: chi riceve il maggior numero di apprezzamenti (eventualmente più di un lavoro) avrà un articolo sulla rivista eidos, nei tempi e nei modi consoni ai cicli editoriali.

Per gli altri aspetti tecnici e organizzativi andate sulla pagina Premio Borgo presente su Facebook e sul sito [www.actorsite.it](http://www.actorsite.it)

*Chiunque sappia... lasciare un segno (!) è invitato a partecipare.*

INFO 3338444697



L'iniziativa è ospitata da: *La scala d'oro, memorie e proposte di cultura visuale*

# eidos 33

## cinema e sessualità



## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2015

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](mailto:abbonamenti@eidoscinema.it)**

**eidos** la trovi in LIBRERIA e  
nel circuito FELTRINELLI