

N° 27 - luglio - ottobre 2013 - 8,50 €

# epidos

cinema psyche e arti visive

## CINEMA E SEGRETI



**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"

Numero speciale  
**European  
Psychoanalytic  
Film Festival**

## 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, Lulù Cancrini,  
Luisa Cerqua, Cecilia Chianese,  
Antonella Dugo, Pia De Silvestris,  
Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:  
A. Boulanger, P. W. Evans, V. Janson,  
B. Massimilla, S. Matačić,  
K. Navaratnem, C. Portuges,  
A. Sabbadini, E. Skale, K. Tuhkanen

### Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it  
segreteria@eidoscinema.it

### Impaginazione

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

### Stampa

Ugo Quintily s.p.a.  
Via E. Ortolani 149/151 - Acilia (RM)

### 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

Augustine di Alice Winocour

# sommario

luglio / ottobre 2013

“Segreti e psicoanalisi sono interlocutori naturali, e la sede più adatta e più qualificata per vederli all’opera (e in conflitto...) congiuntamente è lo *European Psychoanalytic Film Festival*: il più prestigioso e attraente appuntamento dell’anno per gli appassionati di queste due straordinarie realtà della cultura contemporanea”

Stefano Bolognini

Presidente Associazione Psicoanalitica Internazionale

2

### editoriale

Un incontro su Cinema e  
Psicoanalisi  
di B. Massimilla



4

### cinema e psyche

The European  
Psychoanalytic Film  
Festival  
di A. Sabbadini

8

### intervista

Bernardo Bertolucci  
di B. Massimilla



12

### film

Atmen [Breathing]  
di E. Skale  
Svinalängorna [Beyond]  
di V. Janson  
Augustine  
di A. Boulanger



Halimin Put  
[Halima's Path]  
di S. Matačić  
Bizalom [Confidence]  
di C. Portuges  
Disko & Tuomasoda  
[Disco & Atomic War]  
di K. Tuhkanen



Nije ti Zivot Pjesma  
Havaja  
[Family Meals]  
di K. Navaratnem

30

### cult

Il terzo segreto  
di P. W. Evans





*Halima's Path* di Arsen Anton Ostojic

# EIDOS EPFF7

## Un incontro su Cinema e Psicoanalisi

**Barbara Massimilla**

L'invito a progettare un'edizione speciale di *Eidos* per epff7 da parte di Andrea Sabbadini, direttore del Festival di Londra, mi è sembrato assieme a tutta la redazione della rivista, una splendida e preziosa opportunità. Dalla nostra collaborazione è nato questo numero che desidera offrire attraverso le recensioni dei film in programma, ulteriori spazi riflessivi alla cornice dell'evento. Andrea Sabbadini a tutti gli effetti è nostro *Guest Editor* non solo per la passione che ci ha trasmesso nel suo dedicarsi creativamente alla costruzione di *Eidos* sul tema dei *Segreti*, ma anche per il minuzioso lavoro di traduzione della versione inglese.

La rivista *Eidos cinema psyche e arti visive* è stata fondata in Italia un decennio fa da psicoanalisti junghiani, freudiani ed esperti di cinema. L'intento iniziale era di far

dialogare cinema e psicoanalisi in modo ampio per divulgare un fertile scambio tra cinema e psiche al di fuori degli steccati, delle accademie, delle scuole. Sentivamo il bisogno di riconoscere al linguaggio espressivo della settima arte l'abilità di narrare le vicissitudini dell'animo umano con la potenza delle immagini e di manifestare apertamente quanto per noi analisti questo sia un patrimonio aggiunto irrinunciabile per l'ascolto clinico, la fantasia, le nostre vite personali.

Ogni numero di *Eidos* è monotematico ed ha cadenza quadrimestrale. Cito solo alcuni degli argomenti affrontati in questi anni:

Affetti, Desiderio, Sogno, Musica, Luoghi, Infanzia, Violenza, Omosessualità, Politica, Poesia, Cibo, Migrazioni, Corpo...



Nell'intervista pubblicata su questo numero, Bernardo Bertolucci, Presidente Onorario di *epff*, sottolinea come le trame dei suoi film si snodino sul filo di una continua rivelazione: "Per me – afferma il Maestro del cinema italiano – che amo molto le contraddizioni, i contrasti, il disvelarsi di un contenuto segreto crea un'irruzione nel campo. Il segreto è il segreto del *coup de théâtre*. La rivelazione improvvisa di una verità sconosciuta e nascosta". Nel cinema come nella vita, l'emergere di un contenuto segreto può cambiare il corso di un'esistenza. I segreti sono importanti non solamente per il loro specifico contenuto, che può riguardare delle scene relative a fatti traumatici indicibili, ma specialmente in quanto *realità eluse*, nuclei di verità sepolte e dimenticate. Nei percorsi analitici dei pazienti gravi appare evidente un'interrelazione profonda tra i contenuti psichici espressi dalla malattia del paziente e contenuti traumatici non elaborati, provenienti dalle generazioni precedenti e impressi nell'inconscio di alcuni membri del nucleo familiare. Oggetti segreti dematerializzati attraversano le età e le generazioni viaggiando in incognito nell'area del preconscious, trasportati per "ingranamento", come afferma Racamier, un processo più forte dell'identificazione proiettiva "tramite il quale un contenuto psichico passa in presa diretta da una psiche all'altra, al riparo da ogni elaborazione individuale e anche collettiva" (P.C. Racamier, *Incesto e incestuale*, Franco Angeli, 2003, p. 119). In questi casi il segreto appartiene ai predecessori ma emana il suo influsso sulla mente del soggetto al quale è trasmesso, senza che questi abbia gli strumenti per poterlo riconoscere ed elaborare.

Questa tipologia di segreti ostruisce il pensiero. La loro esistenza è garantita da quell'amalgama che cementa la psiche di più soggetti; ma tale saldatura non impedisce paradossalmente un processo di frammentazione nella psiche del soggetto e dei suoi familiari, e ha il potere di interrompere la via dei sogni, di sezionare il legame naturale tra vita psichica e sentimento delle origini. In questi casi l'analisi ha il compito di ricucire la trama delle origini, cercando in primis di riannodare gli anelli mancanti della trasmissione e di riavviare di conseguenza un processo di storicizzazione con il paziente – colmando il difetto di metabolizzazione psichica attraverso un graduale riequilibrio della relazione tra rimozione, elaborazione e memorizzazione. Tentiamo così di fornire ai nostri pazienti, che hanno subito il peso di segreti indicibili, uno scrigno della memoria che restituisca loro il valore di essere soggetti consapevoli della propria esistenza.

Diversamente riguardo ai segreti che non nascondono contenuti traumatici, e hanno una loro innocenza, questi possono avere una funzione protettiva e strutturante, se chi li custodisce si fa carico in modo responsabile della loro presenza elaborandoli nello spazio privato del sé e facendoli levitare in termini creativi nel tessere le relazioni con l'altro.

E' fondamentale distinguere quei segreti che creano tombe nella vita dell'Io dai segreti che se ben custoditi aiutano a vivere.

Come l'analisi combatte le lacune della memoria, le verità omesse, proprio attraverso una specifica modulazione dell'ascolto dell'analista che tesse i fili spezzati dei ricordi ricongiungendoli alle matrici originarie della storia, altrettanto nella narrazione cinematografica i buchi della memoria sono ricostruiti attingendo proprio a quello specifico *coup de théâtre* di cui parla Bertolucci. Dall'esplosione di una verità visibile emerge una possibile riparazione. Solo allora l'involucro in cui i segreti erano nascosti si dissolve e ci consente nei film come nella vita di restituire senso al dipanarsi di una storia. •

**Barbara Massimilla** medico psichiatra, psicologo analista, membro dell'Associazione Italiana di Psicologia Analitica (AIPA), dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), del Laboratorio Analitico delle Immagini (LAI) e Presidente dell'Associazione Italiana di Etnopsicologia analitica (ETNA). 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. grecalibero@libero.it

# The European Psychoanalytic Film Festival

## Andrea Sabbadini

Si è verificato di frequente negli ultimi anni che studiosi di cinema, cineasti e psicoanalisti abbiano collaborato al fine di ottenere una comprensione più profonda – a vantaggio di entrambe le discipline – di molti aspetti, sia normali che patologici, di soggettività, identità sessuale, ruoli sociali e rapporti interpersonali. Pubblicazioni specializzate (quali *Eidos*), siti internet, la presenza di saggi sul cinema nelle più importanti riviste di psicoanalisi, per non parlare di eventi professionali in cui psicoanalisti dibattono le proprie teorie sul cinema con registi e questi ultimi discutono dei propri film con analisti, dimostrano l'importanza di tali fertili scambi. Inoltre, il programma di numerosi convegni psicoanalitici com-

prende ormai quasi sempre la proiezione di film seguita da tavole rotonde con analisti e cineasti.

È in questo contesto che nel 1999 Donald Campbell mi invitò ad organizzare un festival cinematografico per conto della *Società Psicoanalitica Britannica* di cui era allora il Presidente. A quell'epoca ero già da alcuni anni responsabile per conto della nostra Società di un programma di proiezioni e discussioni di film su svariati argomenti di interesse per gli psicoanalisti; organizzare un festival rappresentava per me una sfida ben più impegnativa, ma anche un'occasione da non perdere al fine di creare un contesto per un dialogo costruttivo fra psicoanalisi e cinema, piuttosto che una semplice 'applicazio-



Andrea Sabbadini

ne' dell'una all'altro. Grazie alla collaborazione di un piccolo comitato a Londra, di un gruppo di consulenti (analisti residenti in diversi paesi europei che sapevamo avere un interesse specifico per il cinema) e l'appoggio della coordinatrice degli eventi esterni della nostra Società, Ann Glynn, il primo **European Psychoanalytic Film Festival (epff)** fu inaugurato, sotto la presidenza onoraria di Bernardo Bertolucci, l'1 novembre 2001 nella sede prestigiosa di BAFTA nel centro di Londra. Da allora **epff** (che dura tre giorni, da giovedì sera a domenica)

si è sempre svolto ogni due anni durante il primo fine settimana di novembre. Dopo le prime edizioni senza un tema centrale, il programma di **epff** si è focalizzato in modo più preciso su *Perdita* (2005), *Infanzia* (2007), *Cinema dall'Europa dell'Est* (2009), *Emigrazione* (2011) e, per questa settima edizione del 2013, *Segreti*.

**epff** comprende la proiezione di film europei contemporanei (soprattutto lungometraggi, ma anche documentari e 'corti'), seguiti da tavole rotonde con psicoanalisti, cineasti e studiosi di cinema che dialogano con un pub-



blico internazionale, solitamente di circa 300 persone di svariata estrazione culturale. Per motivi pratici, tutto si svolge in lingua inglese, un fatto questo che purtroppo limita la partecipazione a quanti conoscono quella lingua. Il programma comprende inoltre conferenze, *workshops*, e pannelli su temi specifici. Il programma sociale ha visto in passato incontri al Royal College of Medicine, visite guidate al Freud Museum, feste il sabato sera (per esempio, su un battello lungo il Tamigi, all'Acquario di Londra, o in varie ambasciate europee; quest'anno i delegati saranno invitati a cena al Centro Culturale Italiano).

Il procedimento per la selezione dei film da includere nel programma è il seguente: una volta deciso il tema centrale del festival, lo comunichiamo ai nostri consulenti europei; sarà poi loro compito reperire e inviarci DVD di uno o più film recenti prodotti nel loro paese che rispettino certi criteri – non superare la durata di 120 minuti, avere sottotitoli inglesi, e inoltre sensibilizzare il loro regista (o produttore, sceneggiatore o attore principale) a

essere disponibile a prender parte alla tavola rotonda. Noi del comitato organizzatore a Londra visioniamo quindi tutti i film pervenuti, e dialoghiamo a lungo prima di selezionare quelli da includere nel programma finale e di comunicare la nostra decisione ai consulenti europei. Talvolta ci vengono mandati (da produttori, distributori, autori o anche colleghi e amici) film da noi non richiesti, ma questi sono accettati solo eccezionalmente.

Al momento di scegliere un tema per *epff7* il nostro comitato aveva convenuto che 'Segreti' fosse particolarmente adatto. Segrete sono le strutture narrative di storie di film appartenenti a generi diversi: dalle commedie ("Non sapevo di avere un gemello milionario!"), ai drammi familiari, ai thriller, a vicende politiche o spionistiche. I segreti si possono scoprire, tenere, dar via, vendere. Quando sono condivisi possono rafforzare le relazioni, quando sono traditi possono distruggerle. La loro funzione nelle interazioni umane – siano esse intime, sociali, professionali, politiche – è di un'importanza eccezionale, e non deve quindi sorprendere che forme



narrative di ogni tipo, comprese quelle cinematografiche, ne riflettano la centralità. Inoltre, il fatto che i nostri analizzandi ci rivelino i loro segreti più personali, ed il rispetto da parte di noi analisti di tale apertura, sono componenti essenziali del nostro lavoro, gran parte del quale si fonda proprio sul riconoscimento del ruolo dei segreti che l'inconscio cerca di mantenere nei confronti del nostro Sé (attraverso il meccanismo della rimozione), e verso gli altri. Ma, come Freud aveva osservato in relazione a Dora, spesso senza riuscirci.

*“Quando mi posi il compito di portare alla luce ciò che gli uomini nascondono, non mediante la costrizione dell'ipnosi ma servendomi di ciò che essi dicono e mostrano, ritenevo quel compito più difficile di quanto in realtà non sia. Chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere si convince che ai mortali non è possibile celare nessun segreto. Chi tace con le labbra chiacchiera con la punta delle dita, si tradisce attraverso tutti i pori. Perciò il compito di render coscienti le cose più nascoste dell'anima è perfettamente realizzabile”* (Freud, S. (1905), Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora). *Freud Opere, Vol. 4*, pp. 299-402, Torino, Boringhieri).

Come nelle passate edizioni, i registi di gran parte dei film in programmazione questo novembre – autori di una serie stimolante e ben distribuita di lungometraggi, documentari e 'corti' realizzati in diversi paesi europei – hanno risposto con entusiasmo al nostro invito a partecipare a *epff7* e a condividere le proprie idee dialogando con noti psicoanalisti e studiosi di cinema, oltre che con il pubblico.

Il successo di *epff* fin dalla prima edizione del 2001 ha ispirato una serie di simili attività in diversi paesi. Siamo favorevoli ad un tale processo che riteniamo avvantaggi sia il cinema che la psicoanalisi. È diventata ormai un'abitudine invitare per l'ultima mattinata di lavori a *epff* (prima della riunione plenaria conclusiva) gli organizzatori di tali eventi perché presentino il loro lavoro

con lo scopo di informare tutti noi sulle loro iniziative in questo campo. In passato abbiamo così scoperto l'esistenza della *Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenci* a Pécs (Ungheria) e dell'*International Meeting on Film and Psychoanalysis* a Sozopol (Bulgaria), mentre quest'anno abbiamo invitato la collega Christel Airas a parlarci del progetto *Elokuva ja Psyche (Film e Psyche)* in corso in Finlandia.

Due libri - *The Couch and the Silver Screen* (pubblicato anche in Italia da Borla col titolo *Il lettino e lo schermo cinematografico*), e *Projected Shadows* - comprendono saggi presentati nel corso della prima e terza edizione di *epff*. Quest'anno, per la prima volta nella nostra breve storia, ci riteniamo onorati di collaborare con *Eidos*, che ha acconsentito a pubblicare questo numero speciale bilingue, mettendo così a disposizione dei lettori materiale vario su *epff7* e recensioni dei film che verranno proiettati e discussi in quella occasione. Siamo grati alla redazione di questa rivista e speriamo che tale collaborazione abbia successo e possa continuare anche nei prossimi anni. •

**Andrea Sabbadini** è Membro Ordinario della *British Psychoanalytical Society* di cui è anche Direttore delle Pubblicazioni. Esercita la libera professione a Londra, è Senior Lecturer a UCL, membro del consiglio di amministrazione del Freud Museum, membro del Comitato su *Psicoanalisi e Cultura* dell'IPA, direttore dell'*European Psychoanalytic Film Festival* e di Screening Conditions, presso l'Institute of Contemporary Arts (ICA). Ha fondato e diretto la rivista *Psychoanalysis and History* ed è direttore della Sezione Cinema dell'*International Journal of Psychoanalysis*. Ha pubblicato saggi e recensioni sulle più importanti riviste psicoanalitiche ed ha curato *Il tempo in psicoanalisi* (1979), *Even Paranooids Have Enemies* (1998), *Il lettino e lo schermo cinematografico* (2003), *Projected Shadows* (2007) e *Psychoanalytic Visions of Cinema* (2007).





Bernardo Bertolucci

# BERNARDO BERTOLUCCI

## Barbara Massimilla

*Che valore hanno avuto per lei i riconoscimenti ricevuti nel corso del tempo dalla Psicoanalisi ed essere Presidente Onorario del Festival di Londra? Che posto ha la Psicoanalisi nella sua vita?*

I riconoscimenti sono stati la conferma di una cosa. Freud parla di analisi terminabile e di analisi interminabile. Io appartengo senza dubbi alla seconda categoria, con trentacinque anni di carriera analitica. Ho avuto diversi riconoscimenti da parte delle Società Psicoanalitiche. Nel 2011

l'IPA organizzò un convegno in Messico e accettando il loro premio dissi che mi sembrava di ricevere una sorta di brevetto di pilota sull'aereo della psicoanalisi. Le mie ore di volo sono tantissime, impossibili da calcolare.

La Società Freudiana di Vienna nell'occasione dell'anniversario del compleanno di Freud nel 1997, mi invitò a parlare di cinema e psicoanalisi all'Università di Vienna. Era la prima *Lectio Magistralis* della mia vita e la cosa mi intimidiva non poco. Portai con me il mio amico psicoanalista



e corista Andrea Sabbadini come protezione e mediazione tra me e un pubblico che io immaginavo accademico e canuto. E il pubblico era proprio così, apparentemente minaccioso ma in realtà molto benevolo. Invece di una *lezione* fu un dialogo, un duetto. Ogni volta che mi si chiede di insegnare mi irrigidisco: ho ancora tanto da imparare.

Dividerei la mia prima analisi in due atti. Il primo dura sette anni, da *Strategia del ragno* (1969) fino a *Novecento* (1976). All'inizio presumevo che per portare a compimento una terapia analitica fosse necessario un percorso di più o meno 6/7 anni. Infatti dopo *Novecento* al mio analista e a me parve venuto il momento di terminare l'analisi. Non ci riuscimmo. Fu impossibile, e "l'incidente veneziano" ne fu la prova.

Il mio analista stava organizzando il Convegno della SPI al Lido di Venezia. Cadeva una settimana dopo il Festival di Cannes dove avevo appena presentato *Novecento* e lui mi chiese di fare un regalo alla Società: i due atti di *Novecento* da proiettare durante le prime due sere del convegno che tra l'altro avveniva al Palazzo del Cinema. – "La terza serata potremmo fare un incontro con tutti i membri della SPI per discutere del film" – . Gli amici più vicini non potevano crederci, pensavano che fosse una follia, una totale trasgressione delle regole. Io e il mio analista ci dicevamo che quelle erano soltanto ondate invidiose e presi da una specie di vortice di onnipotenza andammo avanti nel progetto.

Durante il giorno il convegno della SPI avveniva al

Palazzo del Cinema, che conoscevo bene come spettatore e come invitato dalla Mostra con alcuni miei film. La prima sera arrivai in ritardo ed entrai silenziosamente in sala a film iniziato. Dovetti uscire quasi subito per una forte sensazione di disagio. Mi sembrava di vedere doppio. Ma appena uscivo dalla sala la diplopia cessava. Feci varie volte l'esperimento. Entravo in sala e il film mi sembrava avere una doppia immagine, uscivo dalla sala e vedevo normalmente. La seconda sera mi tenni a distanza di sicurezza dal Palazzo del Cinema. La terza sera il dibattito fu difficile, se non imbarazzante. Alcuni analisti incominciavano un intervento e arrivati ad un certo punto si fermavano dicendo – "Ah, so che Lei è in analisi e di questo è meglio Lei parli con il suo analista". Insomma un disastro. Entrambi pensammo che il sintomo della diplopia fosse un segnale d'allarme. Non riuscivamo a separarci l'uno dall'altro. Avevamo deciso di terminare l'analisi ma non era possibile e io cominciavo a somatizzare.

Ci vollero altri sette anni, il secondo atto. Poi un giorno lui mi disse – "Lei vive più spesso a Londra che a Roma. Perché non va a trovare un mio amico analista che vive a Londra e si chiama Adam Limentani?". In due parole lui mi prospettò un modo per uscire da quell'impasse che impediva la fine dell'analisi. Staccò la spina. Certo, l'affetto profondo che ci legava ci fece soffrire molto. Al momento del commiato mi disse: "I suoi amici avevano ragione, a Venezia eravamo entrambi malati di megaloma-



nia e Lei deve aver pensato che con il mio invito al convegno io volessi sovrappormi a Lei, rubandole il suo film.” – Lacrime Freudiane.

Solo oggi mi rendo conto di cosa accadde. Non riuscivamo a separarci e lui con un S.O.S. mi passava a un suo collega. Molto poco ortodosso. Che ne pensa lei?

***Poco ortodosso, però non importa. Penso che anche il suo analista avesse una difficoltà a separarsi per l'affetto che nutriva verso di lei...***

Eravamo disperati. La psicoanalisi era diventata un “obbiettivo” in più da aggiungere alla mia macchina da presa, con gli zeiss o i kodak. E io avevo paura di perderla. Sceneggiavo i miei film in gran parte durante le sedute. Quando feci *Ultimo tango a Parigi*, dissi in un'intervista che avrei dovuto mettere il nome del mio analista nei titoli di testa, proprio perché elaboravo i miei film in analisi. Forse a volte invece che analizzare me analizzavamo i miei film. Quelli fatti, quelli da fare.

***Ho pensato che la sua vita è indivisibile dalle sue opere. Pur sapendo poco della sua vita privata, ipotizzo che nel progettare film durante le sedute, attraverso una costante pratica d'immaginazione attiva, tesseva nuclei importanti della sua storia. Attraverso quel filtro scorreva un racconto continuo anche personale. Come non potrebbe essere così? Infine per dirla tutta può esistere una fascinazione dell'analista verso un paziente artista che ha una creatività così articolata.***

Adesso ad esempio ho un'idea ma non riesco a trovare una forma che la contenga. Una forma che la incarni, ma la troverò...

***In un fertile e ininterrotto scambio tra regia e immaginario, poesia e realtà, come lei ha detto, vanno insieme. E la***

***camera stessa ha un suo statuto interiore, mentre osserva la realtà, il suo vero oggetto, con desiderio, conferendo alle immagini una loro autonomia. La camera sembra l'occhio notturno del sognatore che scorre sul paesaggio onirico delle immagini. Un occhio che registra l'energia originaria dell'immagine, che coglie nella forma il luogo del senso. Cosa c'è alla radice di questo oscillare tra realtà e sogno?***

Il cinema ci attrae dentro uno stato di *rêverie*. Un sogno ad occhi aperti che fai in collettività, al buio. E tutti partecipano al tuo sogno. Al cinema io percepivo il film anche attraverso la presenza di tutti gli altri. Tutto finito. Ora siamo nella fase del Post Theater. Esiste una grande possibilità di formati multipli diversi, quelli della rete, quindi anche il cinema è sensibile alle mutazioni tecnologiche. Ho appena assistito a Londra a una versione in 3D de *L'ultimo imperatore*. Ho notato cose che prima non avevo mai visto nel film. E poi non essendo stato pensato in 3D non emerge quella tentazione di usare il 3D versione luna park. Effetti speciali da far saltare sulla sedia. Mentre questo è un 3D innocente che lavora sulla terza dimensione, sullo spazio che esiste tra due personaggi, che può essere aumentato o diminuito. Io non sapevo che stavo facendo un film in 3D.

***A riguardo però penso che sia stata una buona scelta quella di non girare Io e Te in 3D, vedo lo spazio della cantina come una camera gestazionale, un utero dove si prepara una trasformazione adolescenziale. Una dimensione più intima mentre ne L'ultimo imperatore è quella collettiva che prevale. Credo che l'uso della tecnica debba essere necessariamente a servizio dell'idea...***

All'inizio immaginavo che un film tutto in uno spazio chiuso fosse condannato alla noia. La verità è che pensavo che il 3D avrebbe dato qualcosa di magico alla canti-



Immagini dal film *Io e Te*

na. Poi ho rinunciato. Quando inizio un film, non so mai come andrà a finire.

***Incognita legata alla personificazione della camera, non solo occhio del sognatore regista e sceneggiatore, difatti nei suoi film si nota una sorta di rispetto assoluto per lo sguardo della camera nel suo essere anche imprevedibile.***

La camera diventa uno dei personaggi all'interno della storia. Ho sempre sognato di poter fare l'operatore con la macchina in mano. Mentre filmo posso elaborare l'inquadratura e spostare il fuoco su qualcosa di nuovo, qualcosa che non era previsto e che improvvisamente mi attrae. Invidio Matteo Garrone che può fare tutto questo.

L'inatteso. L'imprevisto, quello che io chiamo *la porta aperta* di Jean Renoir. Sono lì per catturarlo, sono io la camera e lei cammina con le mie gambe (immaginarie).

***Il tema di quest'anno di EPFF7 è "Segreti". Mi ha colpito quanto lei ha detto a proposito della scelta degli attori, che si sente attratto "dal mistero dei segreti dietro cui una persona si è nascosta, del segreto che c'è dietro una faccia, dietro un corpo. Questo contenuto segreto è quello che farà veri i personaggi del film".***

Gli attori li scelgo come *miniere di segreti*, diventano uno stimolo a ri-inventare personaggi che erano già stati inventati sulla carta. *Io e te* è un film di segreti. Fratello e sorel-

la si confessano i loro segreti, escono allo scoperto e possono accettare l'affetto che li lega. Il fratello non sa che la sorella è tossicodipendente. E' il primo di una serie di svelamenti. Il segreto è il segreto del *coup de théâtre*. La rivelazione improvvisa di una verità sconosciuta e nascosta.

***Pensavo alla sua attrazione per i temi adolescenziali, forse il clima profondamente affettivo della sua famiglia d'origine e quello culturale da cui era circondato sin da piccolo hanno alimentato questo genere di ricerca...***

Davanti alla macchina da presa l'adolescente cresce e io filmo il suo divenire. La mia fascinazione per i giovani è in gran parte dovuta al miracolo del vederli crescere di fronte alla macchina da presa. I corpi, i visi, le loro intelligenze... Penso alla mia famiglia. Noi eravamo i figli e loro i genitori. Mi sono sentito figlio per tutta la vita tanto era forte questo imprinting e per questo non ho avuto figli. I miei genitori son mancati molto anziani quando io ero già vecchio.

***Per questo vita e opere sono indivisibili. Forse proprio per questo imprinting lei ha potuto mantenere sempre viva la sua creatività attraverso il cinema. Una filiazione continua di opere.***

Infatti, non ho figli ma film. Vanno per il mondo con le loro gambe. •



# Atmen Breathing

## APRÈS COUP

### Elisabeth Skale

Società Psicoanalitica di Vienna

Nella scena iniziale del film drammatico *Atmen* del regista austriaco Karl Markovics vediamo il diciannovenne Roman Kogler impazzire nell'officina dove lavora come saldatore. Lo osserviamo mentre cammina lungo una brutta strada dritta, prima di essere ripreso dall'assistente sociale che si occupa della sua libertà provvisoria e che lo redarguisce duramente per aver ancora una volta perso il

lavoro – di cui invece avrebbe bisogno per poter essere messo in libertà e uscire dal carcere giovanile nel quale è detenuto.

Roman deve dunque rientrare in prigione, dove sarà sottoposto a un'ispezione fisica che sembra subire con totale indifferenza, fingendo di essere abituato a vivere situazioni simili. Tornato in cella, anziché cercare un nuovo lavoro sul



giornale che ha portato con sé, butta il giornale nel cestino, però taglia dal supplemento-viaggi la fotografia di un treno che costeggia il mare e la attacca al muro al posto della foto di una spiaggia deserta. Qualche giorno dopo, prima d'incontrare l'assistente sociale, lo vediamo guardare con estrema riluttanza gli annunci di lavoro, mentre gira con le dita del piede le pagine del giornale che si trova a terra. Quando Roman manifesta l'intenzione di diventare apprendista presso l'obitorio di Vienna, l'assistente sociale dapprima pensa che lui stia scherzando, ma poi acconsente. Roman viene assunto e così intraprende il suo nuovo lavoro. Allevato fin da bambino in brefotrofi e altre istituzioni, Roman si relaziona al mondo che lo circonda con una sorta di passività e indifferenza, sopporta il bullismo dei colleghi e anche il fatto che mettano in dubbio la sua capacità di superare l'orrore che proverebbe a maneggiare i cadaveri. In una delle scene più toccanti del film, vediamo Roman che comincia a comprendere e a rispettare il più crudele dei

suoi colleghi quando questi restituisce una forma di dignità ad una donna anziana morta, nell'atto di lavarne amorevolmente il corpo e di rivestirlo con cura.

Il film di Markovics ci mostra il processo di maturazione di un diciannovenne che inizia gradualmente a nutrire qualche interesse per il proprio mondo interno e per il mondo che lo circonda. Questa sua trasformazione traspare, ad esempio, quando prova difficoltà a respirare nuotando nella piscina della prigione e per la prima volta si rivolge in modo apprensivo ad un altro, a un suo guardiano. Questo episodio fa insorgere in lui il desiderio di mettersi alla ricerca della madre al fine di conoscere meglio se stesso e scoprire il segreto racchiuso nei suoi primi anni di vita.

Il "respiro" (*Atmen*) presente nel titolo del film diventa motivo ricorrente – sarà il confrontarsi con la morte che servirà a Roman da stimolo per desiderare di vivere; trattenendo volontariamente il respiro potrà sentirsi così finalmente libero se scegliere di vivere.



La macchina da presa riprende soprattutto il protagonista, ma mantiene nel contempo una distanza da Roman tanto da rivelarci la sua solitudine, il suo essere separato dal mondo... oltre che da noi spettatori. Soltanto gradualmente, quando il suo respiro ed il ritmo della pellicola si sincronizzeranno con quello degli spettatori, ci si potrà infine accorgere del desiderio di vita di Roman.

Potremmo anche considerare *Atmen* come un esempio illuminante del concetto di 'azione differita' o *après coup* – una delle idee freudiane più originali: le esperienze che inizialmente era stato impossibile introiettare, in un contesto significativo devono venire rivissute, anche più volte, per poter essere sottoposte ad una revisione differita, fino al compimento di tutto questo processo.

In conclusione, il film ci ricorda che spesso un segreto può rivelarsi in modo manifesto attraverso un sintomo, tuttavia

rimanere indecifrabile sia per l'individuo colpito dal sintomo, sia per gli altri, finché il sintomo stesso non emerge attraverso il suo vero significato. Questo confermerebbe l'affermazione di Stephen Grosz (2013) che *“quando non riusciamo a raccontare una storia, sarà la storia a raccontarci noi”*. •

**Titolo originale: ATMEN (BREATHING)**

Anno: 2011

Paese: Austria

Durata: 94 min

Regista: Karl Markovics

Cast: Georg Friedrich, Gerhard Liebmann, Karin Lischka, Stefan Matousch, Thomas Schubert

Sceneggiatura: Karl Markovics

Fotografia: Martin Gschlacht

Musica: Herbert Tucmandl





# Svinalängorna

## Beyond

### SEGRETI IN FAMIGLIA

#### **Viviane Janson**

Società Psicoanalitica Svedese

Il film svedese *Svinalängorna (Beyond)* narra di una giovane donna messa improvvisamente a confronto con i ricordi fino ad allora rimossi della sua infanzia problematica. Nel corso di un viaggio per andare a visitare la madre che stava in punto di morte, si ritrova costretta a rivelare, ed 'elaborare il materiale' che le torna in mente,

fino ad allora mantenuto 'segreto'. 'Svinalängorna' è il soprannome dato a Fridhem, una zona nel sud della Svezia. Tradotto alla lettera il termine significa "porcili". Queste case, costruite negli anni '70, erano il risultato di un progetto ambizioso ossia quello di fornire alla gente abitazioni moderne, ma che in seguito hanno goduto di



una cattiva fama perchè vi alloggiavano famiglie con problemi sociali, e scarsa conoscenza della lingua. Persone colpite da disoccupazione, povertà e alcolismo.

Susanna Alakoski è l'autrice dell'omonimo bel romanzo, pubblicato nel 2006 e vincitore in Svezia del "Premio Agosto". Il romanzo, come ci rivela la scrittrice, non è un'autobiografia ma in ogni caso si ispira alle proprie esperienze infantili vissute a Fridhem. La sceneggiatura del film scritta dalla regista Pernilla August e da Lolita Ray – segue la storia drammatica del libro, la vita quotidiana di Leena bambina, aggiungendo un'altra dimensione, quella di Leena adulta e madre. Su queste prospettive si fondano le premesse iniziali del film.

La pellicola è il debutto come regista della celebre attrice svedese Pernilla August. L'abbiamo potuta notare in molti ruoli a partire dalla sua prima interpretazione, la giovane cameriera Maj in *Fanny e Alexander* (1982) di Ingmar Bergman. Dopo esser stata una delle attrici più stimate di Bergman, sullo schermo e sul palcoscenico, adesso recita in molti film, ma è stato proprio questo suo debutto da regista con *Svinalängorna* (film che ha vinto numerosi premi in Svezia e all'estero) ad averla portata a un successo internazionale. Il film comincia con un qua-

dro idilliaco di vita familiare: i genitori sul letto mentre ridono e giocano in modo erotico. Le due figlie entrano in camera vestite di bianco, cantando e portando la colazione su un vassoio: è il "Giorno di Lucia" (13 dicembre), tipica festa svedese. Improvvisamente sentiamo lo squillo del telefono che interrompe la scena. Leena risponde. Siamo testimoni del suo trasformarsi in una persona completamente diversa: diventa rigida e aggressiva quando risponde alle domande che i famigliari le pongono riguardo alla telefonata ricevuta. Notiamo come precipiti in uno stato che le provoca una intensa repulsione.

In Leena iniziano a refluire i ricordi di un'infanzia vissuta all'interno di una famiglia abusante e violenta. Ci sono segreti che ha lottato per tenere lontani da se stessa e dalla sua famiglia attuale. Nel film è il marito di Leena che, nonostante le resistenze della moglie, combina un incontro familiare con la madre morente di lei. Da vent'anni madre e figlia avevano perso i contatti. In auto verso Ystad, Leena è sopraffatta dai ricordi d'infanzia: scene crudeli in cui lei e il fratello minore vengono completamente abbandonati a loro stessi o lasciati in balia della rabbia e della disperazione dei genitori che litigano e si picchiano a sangue. Fatti che si ripetevano di frequente,



ogni qualvolta i genitori si ubriacavano. Leena è una ragazza coraggiosa che cerca di proteggere il fratellino e se stessa dalle ferite fisiche e psicologiche. Lotta per poter condurre una vita normale e dignitosa; ha un'amica del cuore, ama andare a scuola e la diverte la strana attività di raccogliere e definire le parole svedesi in un quaderno.

Ci sono momenti in cui tutta la famiglia aspira a una vita decorosa. Il fatto di fare le pulizie, di *riparare relazioni* e mobili rotti lascia sperare sia loro che noi spettatori. Ci sono momenti di contatto affettuoso fra Leena e la madre, come quando riordinano insieme e la madre le racconta di quando nuotava "come Esther Williams". Leena, lei stessa brava nuotatrice, s'identifica di conseguenza nell'impegno materno di pulire casa e di costruire qualcosa di positivo. Tuttavia... dobbiamo anche essere testimoni di come i loro sforzi impiegati per condurre una vita normale siano ripetutamente ostacolati e danneggiati dalla distruttività dei genitori. Il riaffiorare dei traumi pregressi rappresenta un'esperienza drammatica.

Quel che rende interessante questo film da una prospettiva psicoanalitica è l'invito della regista a ripercorrere il lavoro compiuto da Leena riguardo le proprie esperienze rimosse, seguendo una modalità che si confronta con l'intrusività di questi vissuti ma anche con la loro possibile elaborazione. Siamo coinvolti a parteciparvi attraverso l'obiettivo della macchina da presa, e possiamo emotivamente esserne toccati come se si trattasse di un processo psicoanalitico, riuscendo a comprendere così che l'ultimo incontro fra madre e figlia è reso possibile proprio dal



profondo lavoro interno compiuto da Leena. Nella scena conclusiva del film – Leena adulta che incontra se stessa ragazzina in piscina – viene rappresentato il punto finale di questo complesso processo di guarigione. •

### Titolo originale: *Svinalängorna (Beyond)*

Anno: 2011

Paese: Svezia

Durata: 99 min

Regia: Pernilla August

Cast: Noomi Rapace, Ola Rapace, Outi Mäenpää, Ville Virtanen, Tehilla Blad

Sceneggiatura: Pernilla August, Lolita Ray

Fotografia: Erik Molberg-Hansen

Musica: Magnus Jarlbo, Sebastian Öberg



film



# Augustine

## SEGRETI ALLA SALPÊTRIÈRE

**Adama Boulanger**  
Psichiatra, Salpêtrière, Francia

*Augustine* (2012) è il primo lungometraggio, originale e controverso, diretto dalla regista francese Alice Winocour. La sua libera interpretazione nel ritrarre la figura di Charcot (fondatore alla fine del 19esimo secolo della Scuola della Salpêtrière) ha fatto arricciare il naso a molti specialisti del campo. Cosa accade quando un autore s'impadronisce di un personaggio storico, e si serve di tutti i mezzi a disposizione per dar forma a un soggetto che ha compreso intuitivamente, documentato scrupolosamente ed elaborato per lungo tempo? Nel film di Winocour esiste una tensione fra la libertà artistica della regista nel cogliere la natura profonda di certe realtà ed il suo desiderio di rappresentare verità storiche, o addirittura anatomo-patologiche.

Augustine, una ragazza isterica, è qui presentata come la paziente preferita da Charcot, il più importante neurologo francese dell'epoca. Freud frequentò le sue lezioni nel 1885 – esperienza che avrebbe avuto un effetto profondo sulla sua formazione professionale. L'isteria, fra parentesi, non costituiva il principale interesse scientifico di Charcot, dal momento che le sue scoperte più importanti avvennero nel campo della neurologia pura. Il noto attore francese Vincent Lindon offre al personaggio il volto della propria popolarità, per incantare il pubblico proprio come Charcot faceva nel corso delle lezioni cliniche e delle serate mondane.

Il film della Winocour ci mostra l'arrivo di Augustine alla Salpêtrière, il suo incontro con Charcot, e narra gli sviluppi scientifici, terapeutici ed emotivi successivi al suo ricovero, oltre le trasformazioni psichiche che coinvolgono i due protagonisti all'interno dell'ospedale. Questo veniva chiamato «*Ospizio della Vecchiaia – Donne*» quando Charcot vi arrivò all'inizio della sua carriera.

Il racconto adotta il punto di vista di Augustine. Segue il mutare delle espressioni confuse e confondenti del suo viso all'inizio della cura, la sua passività riguardo l'ospedalizzazione, il trattamento ipno-terapeutico e di fronte al parere dei medici, ma successivamente l'emergere di una consapevolezza che finirà per influenzare sempre più i suoi desideri, i conflitti e le azioni.

Possiamo notare come il transfert degli isterici, oggetto di osservazione in clinica neurologica, fosse un transfert che si spostava da una parte all'altra del corpo, e solo in un secondo momento una forma di transfert che migrava da una persona all'altra. Contagio, persuasione, simulazione, induzione, tentativi di far apparire e poi scomparire un fenomeno, o di ripeterlo alla ricerca di una prova secondo le leggi della scienza sperimentale, queste sono tutte le componenti del vocabolario isterico che nel film vengono rappresentate. Il 'segreto' di Augustine che il film vuole narrare allude al fatto che l'intensità e la permanenza dei suoi sintomi isterici siano una finzione consapevole, studiata ad arte per il suo intimo desiderio di gratificare Charcot (e di aiutarlo a fare carriera).

La sensibilità artistica di Charcot, il suo anticlericalismo, la sua mondanità, l'interesse degli intellettuali per le sue lezioni cliniche, la sua ambizione, gli consentivano di avvicinarsi ad alcune verità e di affinare una particolare capacità di ascolto che gli permetteva di aiutare i pazienti isterici.

Il film inizia, come ogni dramma che si rispetti, con un temporale che fa vibrare i vetri delle finestre, provocando una reazione emotiva negli eleganti invitati a cena, ospitati in un palazzo borghese. Sotto lo sguardo di uno di loro Augustine

– cameriera presso quella dimora ed eroina del film – emette un grido, cade a terra, e il vassoio che aveva in mano si rovescia sul pavimento; comincia così la sua crisi epilettiforme di *grande hystérie* che la porterà al ricovero alla Salpêtrière. In questo ospedale, grande istituzione voluta da Luigi XIV, luogo in cui si verificarono massacri durante la Rivoluzione e in seguito trasformata in clinica neurologica, Augustine fa il suo ingresso accolta da Bourneville (il 'mamelucco' di Charcot, che si occupava delle cartelle cliniche), divenendo anche il soggetto principale degli esperimenti fotografici di Albert Londe.

L'Augustine del film, ruolo interpretato dalla cantante Soko, è probabilmente la sintesi di diverse pazienti di Charcot, di molteplici ritratti femminili. La scorgeremo nella sua nudità, o vestita di piume, o di un abito di velluto, esaminata dal punto di vista clinico e ritratta in vari modi, in cucina, mentre prega, in un pollaio, con le amiche, circondata dal bucato. Augustine con la scimmia brasiliana di Charcot, in atteggiamenti teneri, o in trance, seduttrice, assente... La vediamo in un montaggio di immagini che si susseguono rapidamente, accompagnate da una colonna sonora altrettanto incisiva composta dagli strumenti tecnici utilizzati dai maestri di ipnosi. Per le presentazioni cliniche fatte in occasioni importanti Augustine amava indossare i suoi vestiti più belli, farsi notare da tutti come la favorita. Anche noi spettatori siamo affascinati dalla bellezza dei fiocchi di velluto, di quei rasi colorati, di quelle piume da music-hall, e persino dal macchinario per comprimere le ovaie che starebbe bene in un arsenale di strumenti per sadomasochisti.

Nel film di Winocour anche la Salpêtrière è un po' un assemblaggio di luoghi: alcune riprese sono state girate alla Salpêtrière, altre alla Facoltà di Medicina, altre alla Scuola Veterinaria di Maisons-Alfort. Attraverso questa visuale si apre un mondo d'illusioni, di ricostruzioni mnestiche, di scenari contrastanti, sempre legati ad elementi di realtà, come i nostri ricordi. Alcuni pazienti veri fanno da comparse nel film indossando costumi d'epoca, conferendo così elementi di autenticità al prodotto della fantasia.

«*Questa è la storia di una ragazza che si accorge di avere un cervello e di un uomo che si accorge di avere un corpo...*» ci dice Winocour. Una eco, questa, dei conflitti fra la Scuola della Salpêtrière, per la quale contava soprattutto la realtà anatomica, e quella di Nancy che privilegiava invece gli aspetti culturali e la suggestionabilità – scuole dalle quali Freud, che aveva tradotto in tedesco sia Charcot che Bernheim, prese l'ispirazione per il suo concetto di conflitto psichico dove tutte le differenze, e specialmente quelle sessuali, coesistono. •

### **Titolo originale: AUGUSTINE**

Anno: 2012

Paese: Francia

Durata: 101 min

Regia: Alice Winocour

Cast: Soko, Vincent Lindon, Chiara Mastroianni,

Olivier Rabourdin

Sceneggiatura: Alice Winocour

Fotografia: Georges Lechaptois

Musica: Jocelyn Poo

# Halimin Put

## Halima's Path

### NEL NOME DELLA MADRE

**Stanislav Matačić**

Psicoanalista, Zagabria, Croazia

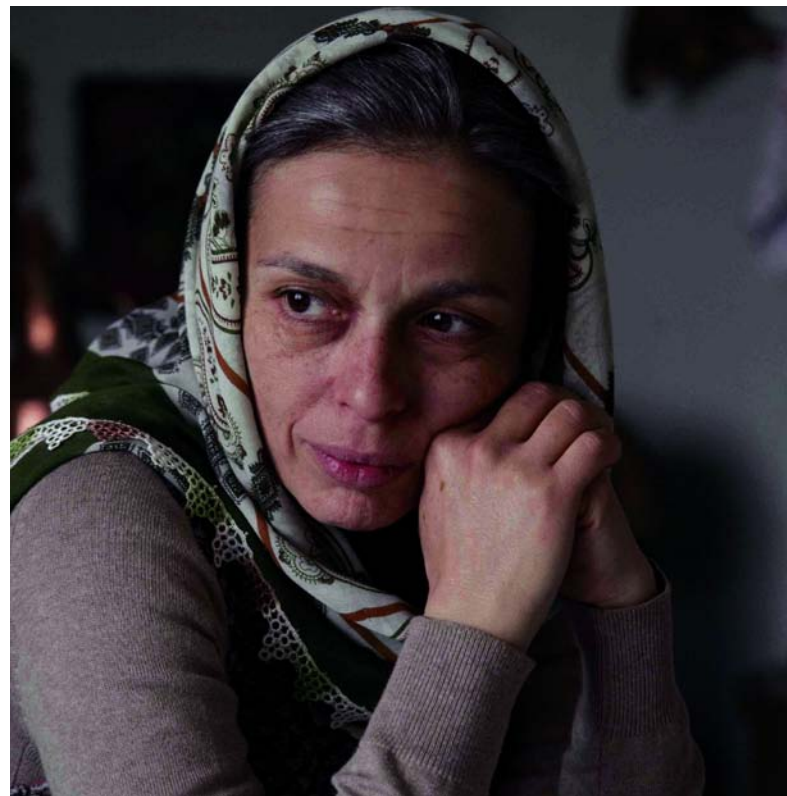




*Halima's Path* (2012) (una coproduzione di Bosnia, Croazia, Erzegovina e Slovenia) è il terzo lungometraggio del regista croato Arsen Anton Ostojić (nato nel 1965). I suoi primi due film, *Questa meravigliosa notte spalatina* (2004) e *Il figlio di nessuno* (2008) sono stati notevoli successi internazionali. L'anno scorso *Halima's Path* ha vinto il premio del pubblico al festival del Cinema Croato a Pola con il massimo dei voti mai registrati nella storia di quel festival.

Il film si ispira ad una storia vera, una fra le mille tragedie avvenute durante e dopo la guerra degli anni '90 nell'ex-Jugoslavia. La sceneggiatura è dello scrittore bosnico Feđa Isović. Gli eventi hanno luogo in un villaggio della Bosnia occidentale nel corso di tre periodi di tempo. Il primo nel 1977, gli anni '70 rappresentavano il canto del cigno della seconda Jugoslavia, quando il presidente Tito era ancora vivo. Il secondo nel 1993, il momento peggiore della guerra in Bosnia, che ci viene presentato soltanto in flashback. E il terzo nell'anno 2000, quando etnie più fortunate guardavano al futuro mentre altre etnie cercavano di guarire dalle loro recenti ferite, alla ricerca delle ossa di parenti scomparsi per poter piangere il passato e sperare per le nuove generazioni un futuro migliore nella loro terra.

Halima è una semplice contadina – donna di origine musulmana, piccolina e fragile d'aspetto ma con un forte carattere – interpretata da Alma Prica, nota attrice teatrale e cinematografica croata. Nelle prime scene del film vediamo Halima disperata per non avere figli, e 23 anni dopo la troviamo distrutta dalla tragedia alla ricerca delle ossa del marito e del figlio, uccisi dai Serbi sette anni prima. Tutti gli avvenimenti di quegli anni sono rivelati uno dopo l'altro con una tecnica narrativa straordinaria, ma che tralascio



nel contesto di questo articolo...

Il regista Arsen Ostojić, formatosi presso l'Accademia di Arti Drammatiche di Zagabria e il Graduate Film Department della Tisch School of the Arts della New York University è un meraviglioso *raconteur* e le storie dei suoi



film sembrano quasi il palinsesto di una tragedia greca classica. In *Halima's Path* il momento catartico è potente quanto inaspettato, mantenuto segreto al pubblico fino agli ultimi istanti del film. Nella sua precedente pellicola, *Il figlio di nessuno*, un lavoro più 'maschile', l'autore descriveva il dramma che si verifica quando vengono rivelati i segreti del passato. Il peso della scoperta che il padre biologico non è lo stesso uomo del padre reale che aveva dato al figlio un nome ed una nazionalità, bensì un uomo di una nazione nemica, si rivela essere insopportabile per quel veterano ferito della guerra croata, che finisce poi per suicidarsi. I segreti possono essere armi micidiali.

*Halima's Path* continua la ricerca di Ostojić sui problemi inter-etnici che nei periodi postbellici sono causa d'infinita tragedie private ed enormi sofferenze. Potremmo affermare che, per via del suo ritmo, dei colori e del tono emotivo, *Halima's Path* si presenta come un film 'femminile'. Una delle recensioni, quando il film uscì al Festival di Pola, era intitolata *Il film che fa piangere il pubblico*.

Erodoto sostiene che "in tempo di pace i figli seppelliscono i padri, ma in tempo di guerra sono i padri a seppellire i figli". Nella guerra in Bosnia, a causa della politica di 'pulizia etnica' (si ricordino Doboj o Srebrenica) non c'erano più padri rimasti a seppellire i figli – solo le madri erano sopravvissute, quelle donne coraggiose della Bosnia che sopportarono con orgoglio e dignità le cose più tremende che potessero loro capitare in vita. Ancor oggi non dormono, proprio come Halima, per la paura di avere

sogni traumatici; ma durante il giorno sognano un passato migliore che riporti alla loro memoria i propri cari scomparsi. Le scene in flashback, sui ricordi della vita normale nel periodo precedente la guerra, sono commoventi. Realizzato circa 20 anni dopo la guerra e, come spesso accade, da un regista di origini non bosniache e non coinvolto personalmente nella guerra, *Halima's Path* risulta essere l'omaggio migliore alle coraggiose donne della Bosnia.

Il film finisce come era cominciato. Vediamo Halima camminare da sola attraverso un campo deserto, dirigendosi verso l'orizzonte, nel bellissimo panorama delle colline bosniache – metafora visiva del viaggio attraverso la vita... Cammina lungo il suo sentiero alla ricerca di una verità essenziale.

Finalmente può essere Madre, Donna e Natura. •

### Titolo originale: HALIMIN PUT (HALIMA'S PATH)

Anno: 2012

Paese: Bosnia

Durata: 95 min

Regia: Arsen Anton Ostojić

Cast: Alma Prica, Mijo Jurišić, Olga Pakalović, Daria Lorenci, Minka Muftić, Gordana Gadžić, Izudin Bajrović, Miraj Grbić

Sceneggiatura: Fedja Isović

Fotografia: Slobodan Trninić

Musica: Mate Matišić



# Bizalom

## Confidence

### COSTRETTI ALLA SEGRETEZZA

**Catherine Portuges**

Università del Massachusetts Amherst

“Se volete saper qualcosa sulla tirannia, tutto quello che ho da dire è nel mio film *La fiducia*”  
István Szabó

Quella che István Szabó ha definito “la Gestapo del sospetto” perseguita i protagonisti de *La fiducia*, indagine esistenziale sulle conseguenze psicologiche e politiche del vivere uno stato di pericolo, del provare fiducia e mantenere segreti, del compiersi di un destino individuale e del sacrificarsi per un fine comune. La situazione di guerra narrata nel film è intrisa d’intensa persecuzione, violenza, caos e confusione che mettono a repentaglio la vita. Fin dalla metà di maggio del 1944 le autorità ungheresi, in accordo con le SS, deportarono quasi 440.000 ebrei dall’Ungheria ad Auschwitz verso i campi di concentramento. Dal luglio del ‘44 l’unica comunità ebraica rimasta era quella di Budapest: mentre alcuni tentarono di fuggire, altri (come i protagonisti del film) si dettero alla macchia nella Resistenza, circondati dai collaborazionisti ungheresi del partito delle Croci Frecciate.

“Lo spettatore segue la storia di due individui... un uomo e una donna, di come si sviluppa il loro rapporto. All’inizio del film s’incontrano per la prima volta, e approfondiscono la loro conoscenza ... Sono convinto che molti mali della società derivino da un senso d’insicurezza e dall’assenza di fiducia. È su questa base che si fondano le relazioni sociali e interpersonali, facilitando la mediazione fra le generazioni e la trasmissione, l’assimilazione della storia vissuta. Per questo volevo raccontare la vicenda di due individui la cui paura l’uno dell’altro impedisce loro di fidarsi, finché la situazione non diventa insopportabile e, attraverso la fiducia reciproca che nasce fra di loro, si possono concedere un senso, anche se solo effimero, di felicità” (István Szabó).

Il film ha inizio in un cinema deserto; andando verso casa per le strade di una città desolata, Kata incontra un compagno della Resistenza che le consiglia di non tornare a casa dove l’aspetta la Gestapo. Informata del fatto che suo marito si è dato alla macchia, Kata è costretta ad assumere una





nuova identità insieme a János, all'interno di una casetta di periferia dove si fingono marito e moglie. János, anch'egli sposato, aveva subito un trauma quando era studente in Germania: era stato denunciato ai nazisti da una ragazza che amava. Janos non si fida: "La nostra unica speranza," dice a Kata, "è di esser pronti ad affrontare qualsiasi tradimento". Kata nel frattempo, separata per la prima volta dal marito e dal suo bambino, è continuamente ansiosa e timorosa. Il loro fragile accordo, se scoperto, potrebbe causare la prigione o la morte.

Le vicissitudini di una segretezza forzata, causate dall'incombere dei fatti, impregnano di amore, fiducia, lealtà e tradimento il conflitto interiore dei protagonisti. Sotto il velo della segretezza il tempo assume un peso imponente in questo intimo *chamber-piece*, espresso dalla fotografia di Lajos Koltai mediante la tecnica di un montaggio alternato e attraverso scambi di sguardi, che avvengono fra momenti di silenzio e d'immobilità. Filmato usando colori che vanno dai toni dei grigi al blu scuro, usando fonti di luce controllata, le scene soffocanti e claustrofobiche evocano un senso di tensione, un'urgenza nel voler identificare il significato recondito di gesti ed espressioni, spesso illuminati dalla luce di un'unica lampadina. Guidati dalla sospettosità, Kata e János sono costretti in uno spazio fisico ed emotivo limitato. Allo spettatore sono concesse immagini fugaci del mondo esterno attraverso il filtro di una tenda, quando davanti alla finestra passa un tram giallo, iconico rappresentante di Budapest in molti film di Szabó.

Szabó coglie visceralmente queste emozioni: quando litigano a proposito delle misure restrittive imposte da János per proteggere la loro sicurezza, Kata gli grida: "C'è ancora qualcuno che potrebbe tradirti? Non ti fidi di nessuno fino a questo punto?". Il prezzo da pagare imposto dal bisogno di nascondere la propria identità, condannati a vivere dietro una maschera di finzioni e inganni, trascende persino le circostanze della guerra. Il peso determinato dalle vicende della storia, il trauma sofferto da una generazione minacciata dalle deportazioni, dai campi di sterminio e dalle denunce sono temi ricorrenti nei film di Szabó, temi che, almeno in parte, riflettono la propria esperienza. Realtà relative ai problemi più profondi del ventesimo secolo:

"[In *Mefisto* e *La fiducia*] predomina un solo tema: quello

*che il ventesimo secolo ha provocato alla gente... la natura umana ha una sua essenziale fragilità; siamo spesso incapaci di attuare i compiti più ardui, e forse unici, che ci ha imposto in questo secolo la storia. La storia è una specie di regista che decide quale ruolo dobbiamo interpretare nella nostra vita personale. Possiamo accettarlo, senza però poi averne la capacità o le doti per affrontarlo come si dovrebbe... Ma è difficile ammettere apertamente: 'Non m'importa che mi sia stato affibbiato questo ruolo, me ne voglio liberare... Non posso avere un ruolo tanto importante, la mia personalità non ne è all'altezza'". (István Szabó)*

Il clima intimo de *La fiducia* ci consente di riconsiderare alcuni aspetti della Seconda Guerra Mondiale che continuano a pervadere l'immaginazione degli Europei. La memoria e la storia sono tematiche importanti del cinema internazionale contemporaneo, c'è quindi poco da stupirsi se il cinema europeo sia dominato da storie che esplorano segretezza e repressione in quanto strumenti per approfondire la comprensione del presente. Rivisitare *La fiducia* dopo oltre trent'anni dalla sua prima uscita sugli schermi, e circa sette decenni dopo la fine della guerra, ci fa pensare al ruolo del cinema in quanto *lieu de mémoire* della psiche, "sito" privilegiato per comprendere, elaborare e assumersi la responsabilità delle conseguenze della storia. La forza di questo film nell'illuminare gli aspetti ombra di un passato che molti vorrebbero dimenticare non va sottovalutata. Se la fantasia del cineasta si occupa della storia, è anche vero che il mondo esterno irrompe, spesso in modo tragico, nell'opera artistica. Attraverso le loro scelte soggettive fatte dietro la macchina da presa i registi invitano noi spettatori a partecipare alle potenzialità critiche dell'esperienza cinematografica. •

### **Titolo originale: BIZALOM**

Anno: 1979

Paese: Ungheria

Durata: 101 min

Regia: István Szabó

Cast: Ildikó Bánsági, Péter Andorai, Oszkárné Gombik, Károly Csáki

Sceneggiatura: István Szabó

Fotografia: Lajos Koltai



# Disko & Tuumasoda

## Disco and Atomic War

### SEGRETI RIVELATI DALLA TELEVISIONE

#### **Kari Tuhkanen**

MD, Psicoanalista, Finlandia

*Disco and Atomic War* (Jaak Kilmi e Klur Aarma, 2009) è un documentario estone sulla “guerra informatica” fra cultura occidentale ed impero sovietico, che nel corso degli anni ‘80 con la fine della guerra fredda stava per crollare.

Quando l’ultimo capo comunista estone (ormai in pensione), Karl Vaino, fu intervistato a Mosca per un canale televisivo tedesco e gli fu chiesto perché il potere ideologico del comunismo stesse sfasciandosi tanto in fretta nel suo paese, egli rispose: “*Dovreste chiederlo alla televisione finlandese*”. Dunque, cosa stavano facendo la televisione e la radio finlandesi negli anni ‘80 per mettere in atto un tale processo? Uno dei due autori del film, Jaak Kilmi, offre la sua risposta a questa domanda con il suo originale documentario.

Il film consiste in un compendio di materiale di archivio e

ricostruzioni drammatiche, ma anche divertenti, spesso di una comicità quasi surreale. La storia raccontata riflette le esperienze ed i ricordi personali del regista di quando era un ragazzo a Tallinn in quegli anni; ma il documentario ci offre anche un racconto storico di grande interesse.

Secondo me il ruolo dei media finlandesi nella ‘demolizione’ dell’Unione Sovietica si verificò soltanto per via della presenza stessa della Finlandia come paese occidentale neutrale, col suo sistema di trasmissione di programmi e notiziari. L’Estonia del nord era raggiungibile dalla radio e dalla televisione finlandesi. Durante l’era sovietica i Russi si insospettirono: perché i finlandesi avevano innalzato una torre di trasmissione televisiva sulla costa meridionale? Stavano forse giocando in modo sporco con l’aiuto



della CIA per permettere alla propaganda occidentale (pubblicità, film, serials, ecc.) di infiltrare gli Estoni?

Per guardare i programmi finlandesi alla televisione estone bisognava installare un decodificatore. Ma, secondo Kilmi, non c'era famiglia nel nord dell'Estonia che non conoscesse qualcuno capace di produrre un tale congegno. Quando le truppe sovietiche invasero ed occuparono la Cecoslovacchia nel 1968, quegli eventi vennero trasmessi in Finlandia. Se i carri armati entrano in un paese ed un esercito straniero sopprime la resistenza della popolazione, un tale incidente è solitamente definito con il termine di 'occupazione' – in Finlandia (e naturalmente anche altrove) ci furono dimostrazioni contro questo tipo di 'visita', mentre la televisione russa mostrava nei suoi notiziari i loro capi che "venivano ricevuti" dagli uomini politici cechi... Il direttore della televisione finlandese fu convocato all'ambasciata russa dove le notizie dei media finlandesi gli vennero imputate come 'menzogne'.

Questo è un esempio sul modo di fornire informazioni che potremmo definire 'veritiere'. Riguardo l'assurda chiusura del sistema sovietico, uno dei suoi primi 'fallimenti' ebbe luogo proprio in Estonia. Dovremmo chiamare questi eventi 'fatti storici', dei veri incidenti che coloro che ancora stavano dietro la cortina di ferro cominciarono a scoprire.

Le fantasie e i sogni erano senza dubbio parte importante del mondo che i media occidentali trasferivano alle menti degli estoni attraverso la televisione finlandese. Kilmi ben ricorda il serial *Dallas*. Anch'io, che sono finlandese, ricordo che quand'ero un giovane medico molto impegnato col mio



lavoro ero stanchissimo il venerdì sera dopo aver visto il mio ultimo paziente delle 21.15, e mi rilassavo con un bicchiere di vino di fronte a *Dallas*: potevo così dimenticare i miei problemi e lasciarmi assorbire dalle vite, dagli intrighi e dalle imprese di personaggi estremamente ricchi, nonché dalle loro immaginarie preoccupazioni. Posso ben immaginare l'impatto di tali fantasie sugli Estoni i cui problemi



quotidiani consistevano nella necessità di trovare il giorno dopo un negozio dove comprare carta igienica o salsicce. Ma il ‘sogno finlandese’ poteva momentaneamente rischiare la loro esistenza, e la pubblicità rassicurarli che tutto era a loro disposizione a soli 80 chilometri di distanza da Tallinn, dall’altra parte del Golfo di Finlandia, dove oggi tanti Estoni vivono e lavorano.

Le autorità sovietiche ritenevano che i giovani corressero il rischio tremendo di restare sedotti da questo tipo di decadenza capitalista. Avevano ragione: oltre a *Dallas* e alla pubblicità televisiva, per non parlare poi di film erotici come *Emmanuelle*, dobbiamo ricordare come la cultura popolare dominante (per esempio Elvis Presley e il rock’n’roll) sia sempre stata presente nei mass media. Il terapeuta Jukka Tervo di Oulu scrive nel suo eccellente libro, *Chitarra d’acciaio. Terapia musicale per i giovani* (2003): “La musica rock è l’elemento centrale della cultura giovanile. I giovani sono molto sensibili all’esperienza del ritmo, tempo, volume ecc. – soprattutto perché non posseggono parole e simboli per rappresentare le trasformazioni che avvengono all’interno di loro stessi e nel loro corpo... Il rock offre ai giovani l’opportunità di avvicinarsi alle fantasie sessuali e alle sensazioni corporee... Potremmo dire che ascoltare musica crea in loro uno stato mentale in cui si fondono fantasia e corpo”. Il contenuto sensuale e sessuale della musica, e la cultura giovanile nel suo insieme, erano riconosciute dalle autorità sovietiche, ma ufficialmente proibite agli adolescenti. I bisogni dei giovani durante la loro fase evolutiva non venivano soddisfatti. Cercarono di esportare in Estonia un raffinato ballo da discoteca, ma come possiamo vedere nel film non eccitava proprio nessuno dal momento che il suo contenuto non faceva appello ai bisogni istintuali dei giovani. Le potenze occidentali vinsero la guerra ideologica durante la Guerra Fredda con l’aiuto della cultura popolare, la cui essenza psicologica consiste nell’affermazione e riconosci-

mento dei bisogni umani, fra i quali il più importante riguarda proprio la sessualità. Le autorità sovietiche non avevano nulla da offrire a questa cultura, e la ricchezza materiale del mondo occidentale rappresentava un forte stimolo. Riguardo tale scontro ideologico il nostro documentario costituisce un’efficace ed originale testimonianza. •

**Titolo originale: DISKO & TUUMASODA  
(DISCO & ATOMIC WAR)**

Anno: 2009

Paese: Estonia

Durata: 78 min

Regia: Jaak Kilmi

Cast: Gerda Viira, Oskar Vuks, Toomas Pool

Sceneggiatura: Jaak Kilmi & Kiur Aarma

Fotografia: Manfred Vainokivi

Musica: Ardo Ran Varres



# Nije ti zivot pjesma havaja

## Family Meals

**“SEGRETI APERTI” SVELATI A TAVOLA**



### **Kannan Navaratnem**

Società Psicoanalitica Britannica

Potremmo definire i segreti come fatti o realtà tenuti intenzionalmente nascosti (in modo cosciente o inconscio) agli altri o a se stessi. Si potrebbe dunque definire ‘segreto aperto’ quell’insieme di fatti o realtà noti a tutti, tuttavia nessuno di coloro che è direttamente coinvolto in questi segreti vuole riconoscerli in modo consapevole. *Family Meals* è un delizioso documentario incentrato su questa tipologia di segreti. Vincitore del Film Festival di Sarajevo nel 2011, la sua struttura narrativa e stile cinematografico appaiono più semplici

di quanto davvero non lo siano. Ma la raffinatezza del film consiste nel fatto che la regista si serva di segreti famigliari aperti come di una metafora per affrontare un insieme complesso di dinamiche irrisolte, difficili e dolorose. Ad aggiungere un elemento fondamentale di autenticità è il fatto che la regista, Dana Budisavljević, è anche la protagonista principale del film. Nel corso di una serie di pasti condivisi con i membri della sua famiglia – padre, madre, fratello e infine tutti quanti insieme – Budisavljević accompagna loro (e noi)



in quello che risulterà essere per tutti un percorso terapeutico. Le conversazioni che si svolgono come parte del rituale di questi pasti (in cucina, sala da pranzo e salotto) costituiscono il nutrimento più ricco del film. La motivazione profonda, che conferisce forza narrativa al film, nasce dal desiderio da parte di Budisavljević di esplorare l'atteggiamento di ogni singolo membro della famiglia nei confronti del 'segreto aperto'. Tuttavia, nel corso di queste conversazioni viene rivelato molto di più – aspetti fino a quel momento sconosciuti e segreti della storia familiare inter-generazionale con relativi avvenimenti traumatici. Ognuno di loro, compresa la 'Nonna Veleno' che non appare mai, ha o ha avuto esperienze tenute segrete, o rivelate.

Sappiamo che credenze, desideri, ansie e paure inconscie che legano l'uno all'altro i membri di una famiglia "tendono a causare sofferenza psicologica nei momenti cruciali del ciclo vitale familiare" (Pincus & Dare 1978). Numerosi sono gli episodi commoventi delle varie storie che emergono nelle conversazioni fra la protagonista, un padre emotivamente represso, una madre pragmatica e filosofa ed un fratello sensibile. Verso la fine di uno dei pasti, Budisavljević così fa appello al padre: "Siamo una famiglia tanto insolita... Ci sono successe tante cose, e le abbiamo metabolizzate tutte". A sua volta il padre rivela, preso per un attimo da tristezza, che l'unica volta che sua madre l'aveva baciato era stato "tre giorni prima che morisse".

In *Family Meals* emerge il rapporto fra un approccio psicoanalitico alla comprensione dei segreti e lo scopo del film di

rivelare l'atteggiamento familiare nei confronti di un segreto aperto. Schocket afferma che mentre potremmo definire come segreti del Sé cosciente i processi inconsci di pensieri e fantasie, "un altro tipo di segreti: cioè quelli di cui il paziente è consapevole, il suo atteggiamento nei confronti del segreto e le sue allusioni ad esso, le sue ragioni per mantenerlo e/o divulgarlo, il modo in cui emerge nel trattamento, il suo contenuto e significato inconscio, sono tutti aspetti che ci danno indicazioni significative sul suo livello di sviluppo psicologico, sulle difese, e la qualità delle relazioni d'oggetto e dei conflitti" (Schocket 1980).

Cibo e pasti, le metafore del film, sono importanti in rapporto alle primissime esperienze orali, erotiche, di ansia e conflitto. Gli esseri umani "stabiliscono il primo contatto emotivo con coloro che li nutrono" (Navaratnem 2003) ed è così che gli adulti svolgono una funzione essenziale nel presentare ai neonati una prima esperienza di soddisfazione e felicità, ma è anche vero che "i primi scontri fra il bambino e il suo ambiente di solito avvengono in rapporto alla nutrizione" (Anna Freud 1947).

Budisavljević riesce ad esplorare molti di questi temi senza un eccesso di sentimentalismo e resta fedele alla propria convinzione che "un regista deve provare amore per i personaggi di fronte alla macchina da presa". Il fatto che in questo caso tali personaggi siano anche membri della sua famiglia non rende certo il compito più facile. Tuttavia lo affronta nel suo film con una combinazione sapiente di calore, affetto e simpatia, oltre che con acute osservazioni riguardo agli aspetti più complicati. L'attenzione da lei prestata ai dettagli culinari aggiunge un tocco di leggerezza all'intero film.

È anche importante osservare come l'attuale contesto socio-culturale e politico sia cambiato. Come lei stessa ha ammesso, Budisavljević non avrebbe potuto produrre un film simile in Croazia dieci anni prima. In un'intervista afferma che "nel periodo post-bellico l'odio pervadeva tutto. Ogni discorso si limitava al conflitto fra Croati e Serbi". Vale la pena tener presente che il film affronta anche la dimensione dell'odio inconscio della famiglia.

Posso tranquillamente rivelare che il loro ultimo pasto, fatto per celebrare i compleanni di Budisavljević e del padre, prevedeva cosciotto d'agnello, 'dolce della Mamma' e un vino un po' acido che 'non era il solito Riesling'. Quale era insomma il segreto aperto della famiglia? Se il lettore non l'ha già indovinato, questa sarà una ragione eccellente per veder il film ad *epff7*. Posso garantire che *Family Meals* costituirà un ottimo e soddisfacente nutrimento! •

### **Titolo originale: NIJE TI ZIVOT PJESMA HAVAJA (FAMILY MEALS)**

Anno: 2012

Paese: Croazia

Durata: 50 min

Regia e sceneggiatura: Dana Budisavljević

Cast: Dana Budisavljević and her family

Fotografia: Tamara Cesarec, Eva Kraljevic,

Ana Opalić

Musica: Christian Biegai



# Il Terzo Segreto

## PSICOANALISI LUNGO IL TAMIGI

### Peter William Evans

Queen Mary University di Londra

*Il terzo segreto* (1964) non sarà forse il film più famoso di Charles Crichton, ma per un pubblico di psicoanalisti ed altri che sono interessati alla psicoanalisi, e dunque ben consapevoli dell'approccio solitamente bidimensionale a queste tematiche, i pregi del film sono considerevoli.

Crichton lo ricordiamo soprattutto per una serie di film brillanti – melodrammi e commedie – prodotti dalla casa cinematografica di Ealing e per il suo “canto del cigno” post-Ealing, *Un pesce di nome Wanda* (1988). Le sue commedie sono caratterizzate da individui impegnati a sfidare il sistema. In *Titfield Thunderbolt* (1953) gli abitanti di un villaggio salvano la ferrovia locale dai burocrati; in *L'incredibile avventura di Mister Holland* (1951) un impiegato ruba un carico di lingotti d'oro dalla banca e lo contrabbanda in Francia sotto forma di tante torri Eiffel. Il genio di Crichton nel creare situazioni comiche si completa con un'analogia capacità di saper affrontare situazioni melodrammatiche realizzando film che combinano consapevolezza psicologica e coscienza sociale. *Dance Hall* (1950), per esempio, interpretato da Diana Dors, ritrae in tutta la sua complessità vita e amori di un gruppo di ragazze della classe operaia, mentre *Man in the Sky* (1956), interpretato da Jack Hawkins, rappresenta conflitti pubbli-



ci e privati della vita familiare negli anni '50. Hawkins interpreta anche il ruolo, sia pur minore, di un giudice ne *Il terzo segreto*. E' uno degli ex-pazienti ad essere sospettato di colpevolezza in seguito al suicidio, o forse omicidio, di un celebre psicoanalista, il dottor Leo Whitset (Peter Copley). Un altro paziente del defunto psicoanalista, Alex Stedman (Stephen Boyd), viene convinto da Catherine

(Pamela Franklin), la figlia di Whitset, di investigare sui fatti. Il cameo di Hawkins che recita la parte del giudice si gioca nell'interpretare un personaggio autorevole dalla voce roca e dal viso rugoso, tratti caratteristici dei suoi innumerevoli eroi tormentati. Il sollievo del giudice alla notizia della morte di Whitset – connesso alla speranza che venga sepolta quella che considera la storia compromettente di una terapia segreta – è di breve durata. Messo di fronte al fatto che Stedman conosce il suo segreto, la sua reazione evoca un misto di pathos via via che cerca di capire quali siano i dubbi del suo inquisitore.

Gli altri pazienti rintracciati da Stedman sono un gallerista anche pittore, Alfred Price-Gordon (Richard Attenborough) e una segretaria nevrotica Anne Tanner (Diane Cilento). Attenborough, uno dei maestri cinematografici del travestimento, presenta un aspetto stupendamente ambiguo, dalle maniere vagamente tronfie e ossessive nel modo in cui si muove nella galleria d'arte, presentandosi così come candidato ideale per essere sospettato colpevole da Stedman. Ma si presta fin troppo ad essere considerato tale tanto da finire per confondere Stedman.

Lo stesso vale anche per la segretaria, attraente ma disturbata psichicamente, a cui Stedman si rivolge su una panchina del parco. Questa sedotta dal suo fascino, ben presto capisce che l'unico scopo della seduzione di Stedman è di scoprire se fosse stata lei o meno ad uccidere Whitset. Anne la segretaria è un altro personaggio che, senza volerlo, mette in evidenza l'assenza di scrupoli del narcisismo di Stedman disposto a passar sopra ai sentimenti altrui, comportamento che, in questo caso, la condurrà al suicidio. L'indagine da parte di Stedman riguardo i tre personaggi sospettati, animata dalla perdita della stimata figura paterna dell'analista, è voluta dal personaggio più complesso del film, la figlia del defunto, la cui richiesta a Stedman, ovviamente, cela più di quanto non riveli: *“So che uno dei suoi pazienti voleva ucciderlo... Lei è uguale a mio padre. Vuole che la gente menta. Mi aiuterà, signor Stedman, come mio padre ha aiutato lei?”*. Con la sua recitazione, Pamela Franklin apporta al suo ruolo quello stesso senso del perturbante che già aveva mostrato nella parte di uno dei due bambini “posseduti” in *Suspense* (Jack Clayton 1961).

Il rapporto succedaneo padre/figlia che si sviluppa fra Stedman e Catherine, dalle tonalità quasi pedofile (accusa, questa, mossa contro Stedman dallo zio e tutore di Catherine) permette a Pamela Franklin di dimostrare notevoli e molteplici doti recitative nell'esprimere emozioni che vanno dal tenero all'isterico, al minaccioso. Entrambi questi personaggi sono disturbati; la morte del dottor Whitset è la molla che rivela le cause più profonde delle loro menti contorte. Nel ruolo di Stedman, Stephen Boyd riesce a mettere in luce le forti emozioni che erano invece nascoste sotto la maschera maschile che aveva indossato recitando in *Ben Hur* (Wyler 1959) e *La caduta dell'impero romano* (Mann 1964). I tentativi di Stedman e Catherine di risolvere il mistero del ‘terzo segreto’ (secondo Whitset, come Catherine spiega a Stedman, il primo è quello che riveliamo agli altri, il secondo quello che sveliamo a noi stessi, e il terzo resta senza spiegazione),



trovano come luogo circostante soprattutto lo sfondo del Tamigi, e gli interni neo-gotici di case urbane e di campagna. La bellissima fotografia Cinemascope in bianco e nero di Douglas Slocombe ritrae perfettamente quel senso di ansia che permea tutto il film. Pur senza arrivare ai limiti estremi di orrore che troviamo, per esempio, in *Psycho* (Hitchcock 1960 - film ad esso simile in stile e soggetto), *Il terzo segreto* è un ritratto intelligente di esistenze malate, anche se i punti di vista espressi sulla schizofrenia paranoide appaiono, ai nostri giorni, poco convincenti. •

### **Titolo originale: THE THIRD SECRET**

Anno: 1964

Paese: Gran Bretagna

Durata: 90 min

Regia: Charles Crichton

Cast: Stephen Boyd, Jack Hawkins, Richard Attenborough

Sceneggiatura: Robert L. Joseph

Fotografia: Douglas Slocombe

Musica: Richard Arnell



# LO SPIRAGLIO FILMFESTIVAL

Cecilia Chianese

Il 31 maggio ed il primo giugno 2013, si è tenuto presso la Casa del Cinema di Roma il terzo appuntamento con Lo Spiraglio Filmfestival, rassegna cinematografica e documentaristica sul tema del disagio psichico e della salute mentale.

Attraverso vari lungometraggi e una decina di cortometraggi, il festival ci ha condotto ad esplorare una vasta gamma di contesti e di rapporti umani, una serie di "spiragli" attraverso i quali osservare il quotidiano di uomini e donne, ragazzi e ragazze che affrontano di giorno in giorno le sfide di fronte alle quali vengono posti dal loro disagio psichico.

Seguendo le parole dei direttori Federico Russo e Franco Montini, "Lo sforzo è stato quello di selezionare una serie di titoli caratterizzati dal rigore e dalla serietà degli aspetti scientifici, ma anche da indubbie qualità strettamente cinematografiche". Il festival dunque non è dedicato unicamente "agli addetti ai lavori", e le inchieste documentaristiche, i corti ed i lungometraggi riescono a coinvolgere ed emozionare, e a volte anche a divertire una platea più ampia di quanto apparentemente una tematica così complessa possa far immaginare.

Nel documentario *Muyeye*, Juliane Biasi e Sergio Damiani ci conducono fino in Kenia, dove ci mostrano l'incontro tra una famiglia keniota ed un gruppo di italiani affetti da malattie mentali, incontro che avrà un'importante funzione terapeutica. Sempre un viaggio è il filo conduttore di *Avanti*, film diretto da Emmanuelle Antille, che ci racconta le avventure *on the road* di Suzanne e di sua figlia Lea. Suzanne è stata rinchiusa da alcuni anni in una clinica per volere di suo marito e di sua sorella, ma questa scelta non è condivisa da Lea, che sembra essere l'unica a riconoscere nella malattia della madre anche un forte impulso vitale e creativo, e che per recuperare un rapporto da troppi anni interrotto la conduce in un viaggio fino alla casa della sua infanzia. Di altri tipi di viaggi trattano i lungometraggi *Il canto delle sirene* di Donato Robustella, e *Il sonno della ragione* di Fabio Giannotti. Il primo è il drammatico racconto della lotta quotidiana che devono affrontare le persone affette da disagio psichico, ed il viaggio intrapreso è dunque quello tra gli incubi ed i mostri che possono affollare la mente di una persona in balia del proprio malessere; il secondo invece è un viaggio nel tempo, che si accosta al tema della follia seguendo il percorso storico dal Medioevo ad oggi. Nel delicato e com-

movente *Ulidi, piccola mia* di Matteo Zoni, facciamo conoscenza con Paola. Figlia di un bracciante emiliano e di una donna marocchina, la ragazza, quasi diciottenne, vive ormai da tempo in una casa famiglia, luogo nel quale ha trovato l'aiuto che non sono riusciti ad offrirle né il padre, sempre troppo severo e critico nei confronti della figlia, né la madre, che la ama profondamente, ma forse a causa di una forte *gap* culturale, fatica a comprenderla.

Di stampo completamente diverso il documentario *Zero a Zero*, diretto da Paolo Geremei, che ci riporta a Roma, dove tre giovani uomini ripercorrono un passato fatto di speranze deluse: da giovani promesse del calcio, apparentemente destinati ad indossare la maglia della Roma nella serie A, i tre, per una serie di incidenti e casualità, si ritrovano impossibilitati a raggiungere il loro sogno, che pure pochi anni prima sembrava a portata di mano, e si ritrovano a dover fare i conti con questa amarezza. Il bellissimo documentario di Vanni Gandolfo, Simone Aleandri e Luca Onorato, *Antonio+Silvana=2*, prende il titolo da una delle innumerevoli scritte lasciate sui muri di Trastevere come segni d'amore dall'esuberante Silvana, che si rifiuta di accettare l'abbandono del suo adorato Antonio, il quale, stufo degli sfoghi di gelosia e degli eccessi di Silvana, si è "rifugiato" in una casa di cura per anziani. I tre registi riprendono la costanza con la quale la *pasionaria* Silvana continua ad "importunare" il riluttante Antonio, mentre il vicinato si divide tra chi critica i suoi metodi di corteggiamento che imbrattano i muri di Trastevere, e chi invece ne comprende la follia d'amore e solidarietà con lei. Di tutt'altro stampo rispetto ai toni ironici e leggeri di *Antonio+Silvana=2*, è il documentario di Francesco Cordio *Lo stato della follia*, testimonianza



durissima e a tratti straziante dello stato di abbandono e degrado nel quale si trovano i sei OPG (Ospedale Psichiatrico Giudiziario) rimasti nel nostro paese, strutture carcerarie piuttosto che mediche, che fungono come una sorta di "disarica sociale", all'interno della quale, soggetti spesso finiti lì quasi per caso, vengo abbandonati e dimenticati, lasciati a morire (i cosiddetti "ergastoli bianchi") grazie all'indifferenza di medici ed istituzioni.

Pur nelle enormi differenze, il filo rosso di molti racconti pare essere la relazione tra il soggetto affetto da malattie mentali e l'ambito che lo circonda: che sia la famiglia carnale, una casa famiglia che lo accoglie, o una struttura manicomiale che assume purtroppo le fattezze di un *lager*.

Le vie di un lento e difficile recupero, o anche semplicemente di una convivenza ed accettazione più serena del proprio disagio psichico, sembrano passare necessariamente attraverso il rispecchiamento nello sguardo amorevole dell'Altro; sguardo che può essere quello protettivo e affettuoso di una figlia, quello direttivo e educativo di un assistente sociale, come anche quello ironico ma comprensivo di un vicino di casa. Un tema, quello della salute mentale, che si ripercuote nello spettatore stesso, in quanto colpisce per la dicotomia tra fascino e terrore che provoca in noi tutti, scoprendo paure e resistenze singole e collettive che troppe volte vengono assecondate e espresse nelle loro forme di difesa più violenta e repressiva da parte delle nostre istituzioni, le quali, negando di offrire ogni forma di umana *pietas* nei confronti dei soggetti affetti da malattie mentali, diventano per loro delle "istituzioni totali" di basagliana memoria, i cui metodi costrittivi sconfinano nel puro sadismo.

## CAMPAGNA ABBONAMENTI 2013

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:IT42Y076010320000051697142**  
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