

PSICOANALISTI AL CINEMA

*Alcune considerazioni di metodo su “cinema e psicoanalisi”**

Paolo BOCCARA
Giuseppe RIEFOLO

“Infatti, nei sogni non sentiamo nulla, ma vediamo”
(Freud, 1897)

a. Progetto

In queste note prenderemo in considerazione alcuni dei reciproci rapporti fra psicoanalisi e cinema. Analizzeremo prima il metodo che fino ad oggi informa la posizione degli analisti verso il cinema e del cinema verso la psicoanalisi, per poi introdurre e documentare una nostra tesi che non si sofferma sulle ampie *applicazioni* della psicoanalisi al cinema (Gabbard, 1997a), ma si orienta soprattutto verso il possibile *uso creativo* dei film da parte della psicoanalisi.

Pertanto, ci occuperemo del film sul piano strutturale in quanto linguaggio iconico (Boccaro, Riefolo, Gaddini, 2000) e successivamente, prenderemo in considerazione in particolare i film che negli anni si sono occupati, da svariati vertici e con vari esiti, di descrivere la psicoanalisi e gli psicoanalisti al lavoro per analizzarne gli attacchi, ma anche i suggerimenti che i registi, come sognatori dei loro film e come esponenti della cultura comune, portano alla psicoanalisi e agli analisti..

La particolare lettura che proporremo nei riguardi dei film che trattano di psicoanalisti al lavoro, ci porterà a segnalare come il cinema sia da sempre stato fedele e sensibile *depositario* (Pichon-Rivière) di alcune delle preoccupazioni più significative che hanno attraversato negli anni il campo psicoanalitico: questi film si occupano particolarmente degli elementi frustranti del setting, della asimmetria e innaturalità della relazione analitica e della gestione degli affetti – sia propri che del paziente – da parte dell’analista. Negli esempi clinici e cinematografici che proporremo, tra i possibili elementi che risultano frustranti per i pazienti e difficili per gli analisti abbiamo scelto di occuparci delle dinamiche affettive fra analista e paziente, ma la tesi è estensibile, sul piano metodologico, ad ogni altro tema che i film possano trattare.

b. Premessa di metodo

Proponiamo che un film appartenga al campo degli elementi iconici e che tale campo si strutturi secondo modalità tipiche della comunicazione iconica (rapporti sintagmatici, di associazioni lineari di elementi visivi contigui, di simmetria, ecc...), differenti da quelle dell’astrazione simbolica che caratterizza il discorso verbale ed il pensiero.

Come per il sogno distinguiamo elementi descrittivi (manifesti), dal progetto comunicativo e trasformativo inconscio (elementi latenti).

La tesi che tentiamo di proporre è semplice. Un film sulla psicoanalisi, come un sogno¹, ha due chiavi di lettura: come storia organizzata e come dispositivo per creare e cogliere pensieri (Bion). Nel primo caso vi troviamo sia il comune spettatore che lo psicoanalista che tenta di descrivere l’inconscio in azione, mentre nella seconda categoria troviamo l’analista che, attraverso il

* Lavoro già pubblicato in: Rivista di psicoanalisi, XLVIII, 2002, 691-705.

¹ In generale la tesi è estensibile all’opera d’arte, ma in questa sede ci limiteremo ad analizzare solo le particolarità del dispositivo iconico legato al cinema.

dispositivo del cinema, tenta di contattare aspetti sospesi della propria identità *depositati* nel campo della cultura comune. In questo caso l'analista usa il cinema come un vero e proprio sogno che un regista fa sulla psicoanalisi. Vogliamo sostenere che un film, per un analista, è importante per ciò che *evoca* e non per ciò che dice. La difficoltà, semmai, riguarda l'analista costretto alla duplice posizione – a nostro parere irriducibile - di spettatore e di clinico.

Il problema che si pone è di fondamentale importanza e percorre l'intera storia della psicoanalisi. Il tema riguarda i punti di vista della psicoanalisi sulle relazioni fra sogno e modalità di organizzazione mentale: il sogno è da intendersi, come proponeva Freud, come modalità finalizzata al consolidamento difensivo di una struttura mentale (l'Io nelle sue interazioni conflittuali con Es, Super-Io e realtà) che si organizza su dinamiche pulsionali? O il sogno, come proporrebbe Bion ed alcuni esponenti della psicoanalisi contemporanea (Bollas, 1987; 1992; Modell, 1990; Ferro, 1996; 1999), è un dispositivo strutturante l'organizzazione mentale capace di determinare una trasformazione da elementi sensoriali concreti verso elementi che, assimilando caratteristiche esperienziali del soggetto, si collegano ad altri elementi contigui (la funzione α di Bion, il *sognare* di Bollas, il *metaforizzare* di Modell, ...)?

Cercheremo di proporre come entrambe queste posizioni siano presenti nella funzione del cinema/sogno: una funzione di difesa insieme ad una operazione creativa. La funzione difensiva del sogno pensiamo sia stata abbondantemente analizzata sin dagli esordi della psicoanalisi e corrisponde essenzialmente alle modalità di funzionamento nevrotico; la funzione creativa del sogno, da Bion in poi viene a più riprese sottolineata, ed è anch'essa una tesi sufficientemente consolidata. In queste note cercheremo di sottolineare i nessi che tale funzione creativa deriva dal proprio registro di sensorialità legata alla funzione dell'immagine come elemento che precede il pensiero: "...Il contenuto rappresentativo non viene pensato, bensì trasformato in immagine sensoriale" (Freud, 1899, 489)².

Un'ultima premessa. Il concetto di *depositario* (Pichon-Rivière) è centrale nel metodo di analisi che proponiamo. Il *depositario* è un oggetto che contiene e autorizza la simbiosi fra caratteristiche contrastanti di una serie di oggetti prima che questi procedano verso la discriminazione reciproca. Il cinema che si occupa di psicoanalisi lo rappresentiamo come *depositario* di elementi distintivi e strutturanti della psicoanalisi. Questi elementi che, nel cinema, troviamo posti in relazione simbiotico/agglutinata sono da un lato oggetti persecutori, di resistenza al cambiamento (la realtà che impone la concretezza e impedisce ogni comunicazione emotiva) e dall'altro oggetti positivi e vitali, ovvero un analista capace di condividere col paziente affetti intimi: "La separazione dal depositario richiede l'elaborazione della relazione simbiotica e quindi, in altri termini, l'elaborazione dell'oggetto agglutinato" (Bleger, 1962, 86). La fondamentale funzione stabilizzante del cinema in quanto *depositario* è precisa: "quando la simbiosi si rompe in maniera brusca (cioè quando viene perso bruscamente il depositario), può esserci un indebolimento dell'agglutinazione e ci si può quindi trovare di fronte al pericolo di una dissoluzione psicotica" (*id.*,87).

c. La psicoanalisi e il cinema : tre possibili relazioni

Commentando il film "Der student von Prag" di Stellan Rye (1913), Otto Rank coglieva nella preoccupazione per la propria immagine riflessa da parte del personaggio Baldovino, la metafora psicoanalitica del doppio. Questa prima modalità di uso interpretativo del film, e in genere

² Reciproca a questa affermazione è: "... se però i ricordi ridiventano coscienti, non mostrano alcuna qualità sensoriale" (Freud, 1900, 493).

dell'opera d'arte, è stata in seguito molto usata negli anni ed è tuttora molto diffusa fra gli psicoanalisti³.

Questa posizione, nel tempo molto diffusa, si basa sulla attribuzione unilaterale di una funzione simbolico-metaforica al linguaggio cinematografico, attraverso una lettura psicoanalitica di un evento che, comunque, è stato pensato e realizzato per fini assolutamente estranei alla psicoanalisi⁴ e che, fondamentalmente, alla psicoanalisi non chiede di essere analizzato.

Il problema che emerge da questo atteggiamento complessivo della psicoanalisi verso il cinema è che, in entrambi i casi, si tratterebbe di una colonizzazione psicoanalitica di eventi che alla psicoanalisi non chiedono nulla e che, in molti casi, come, ad esempio nella reazione di Jensen a Freud, nonostante lo svelamento psicoanalitico delle eventuali dinamiche inconscie dell'opera d'arte, trovano l'autore incredulo a difendere le proprie posizioni.

Oltre alla presentazione esplicita di storie cliniche nei film di tutti i generi, il cinema ha spesso ospitato “psicoanalisi” o “psicoanalisti” nella trama dei suoi racconti.

Una vicenda clinica è diventata spesso un potente motivo narrativo di alcuni film e tante volte abbiamo visto pazienti, terapeuti e veri e propri “psicoanalisti” descritti, nelle varie epoche, secondo i diversi canoni che la cultura generale permetteva di rappresentare e di utilizzare (Argentieri, Saporì 1988; Gabbard, Gabbard, 1999).

In questo caso le posizioni sono esattamente ribaltate rispetto alla situazione descritta prima: è ora il cinema ad usare la psicoanalisi a cui, fondamentalmente, non chiede alcuna autorizzazione se non di adeguarsi – secondo modalità più o meno sottili – alle proprie regole e alla propria logica. Questo tipo di interazione fra cinema e psicoanalisi ha avuto il suo prototipo nella collaborazione di Sachs e di Abraham al film “*Geheimnisse einer Seele*” (1926) di G.W. Pabst. (Rice, 1995).

In questo caso, la psicoanalisi viene trattata secondo una modalità che potremmo definire “realista” prestandosi alle infinite possibilità di trame che attraversano i vari film. Ne viene inevitabilmente sacrificato – come sospettava Freud – lo spirito autentico della psicoanalisi che non può essere rappresentata al di fuori della relazione analitica: “l'obiezione principale rimane quella che non è possibile fare delle nostre astrazioni una presentazione plastica che si rispetti un po' [...] e non daremo comunque la nostra approvazione a qualcosa di insipido”(Freud, 1925, in Abraham e Freud, 1965).

Nella maggior parte di questi casi, il film può raccontare la storia di una terapia o le vicende di un analista e di un paziente, ma essendo centrale lo strumento scopico del cinema, esso non riesce a comunicare il senso di un'analisi: “il contenuto di un film è un romanzo, una commedia o un'opera. Ma l'effetto della forma cinematografica non ha nulla a che fare con il suo contenuto programmatico...” (McLuhan, 1964, 27).

La tesi che vogliamo proporre in queste note riguarda una terza possibilità di relazione fra cinema e psicoanalisi in cui, attraverso film che trattano di psicoanalisti al lavoro, possiamo cogliere aspetti sospesi e problematici della costituzione della stessa psicoanalisi.

In questo caso si tratterebbe, a differenza delle prime due modalità, di una relazione *simbiotica* fra i due ambiti (Bion, 1970, 131) e sarebbe una modalità di uso del cinema esclusiva dello psicoanalista nell'esercizio delle sue funzioni. Per la psicoanalisi il cinema può essere, prima che un atto descrittivo o di denuncia, un vero e proprio *sogno* di un regista come esponente della cultura comune, *depositario* di elementi β in trasformazione finalizzati – se colti positivamente – alla emancipazione di tesi che, nel tempo, occupano particolarmente la preoccupazione degli psicoanalisti. In questo caso, comunque, concordiamo con gli studiosi (soprattutto critici

³ “Il cinema... può esprimere in un linguaggio figurativo chiaro ed evidente... anche certi fatti psicologici e relazioni che il poeta spesso non può esprimere chiaramente con parole” (Rank, 1914).

⁴ Basterebbe, ad esempio introdurre il parametro della relazione analitica in film come “*Il libro della giungla*” (1967) o in “*Smoke*” (1995) fino al recente film “*Una liaison pornografique*”(1999) che le storie narrate assumono esattamente (ed incredibilmente) le caratteristiche di un processo terapeutico persino perfettamente ortodosso.

cinematografici) che sostengono che “il film non è un sogno” (Carroll, 1988; Bordwell, 1989), mentre proponiamo che possa avere la *funzione* del sogno (ovvero: viene reso *sogno* – in questo caso – da un analista bisognoso di immagini).

Grazie allo strumento scopico, il film si colloca a livelli di comunicazione iconica, condensata e polivalente rispetto alla comunicazione simbolica e verbale⁵ (McLuan, 1964). In quanto tale, il cinema nella descrizione del proprio oggetto, coglie aspetti regrediti, sospesi alla comunicazione verbale. Quindi in ogni film che si occupi di psicoanalisi o psicoanalisti, potremmo distinguere un messaggio *manifesto* che spesso – in verità - risulta poco rispettoso del contesto in cui, e attraverso cui, la psicoanalisi si compie. Vi è poi un secondo e più significativo messaggio *latente*, in cui, come in un sogno, si annida una funzione potenzialmente trasformativa del film verso la psicoanalisi. L'errore di fondo, a cui spesso si assiste, è che un film che tratti di psicoanalisi venga assunto dagli stessi analisti come *discorso* sull'analisi, mentre esso può essere usato dagli analisti come *sogno* sulla psicoanalisi: nel primo caso vi è una descrizione di un evento, nel secondo si assiste alla emergenza di un problema sospeso che attende di essere compreso e definito.

La differenza metodologica che proponiamo nell'uso psicoanalitico del cinema si fonda sulla differenza comunicativa del *descrivere* rispetto all'*evocare*. Benché l'aspetto pedagogico non può essere totalmente escluso dal processo analitico, sappiamo che la psicoanalisi, come dispositivo trasformativo attiene soprattutto al campo evocativo che permette al paziente di usare la *propria* esperienza e cogliere i *propri* nessi.

Un esempio. Nel film *La stanza del Figlio* (2001) di Nanni Moretti, vi è una sequenza in cui l'analista si reca a casa di un paziente il quale lo aveva contattato telefonicamente allarmandolo molto. Sul piano descrittivo questa sequenza può risultare “irritante” per un analista il quale la leggerà come attacco da parte del regista e della cultura comune alla naturale frustrazione dovuta alla asimmetria della relazione terapeutica. Il film (il sogno) del regista risulterebbe così una acuta difesa e resistenza verso le potenzialità trasformative dell'analisi confrontando l'analista con gravi e potenti questioni di realtà e obbligandolo all'acting. Ma, pensiamoci bene! Questa sequenza, nel film “funziona”, mentre un'altra che risultasse più rispettosa – sul piano formale – delle caratteristiche strutturali del processo analitico sicuramente “non funzionerebbe”. La differenza sarebbe – a nostro parere - nel fatto che una descrizione “corretta” avrebbe il senso di un dispositivo pedagogico e non creativo. Il fatto che la scena – per così com'è - funzioni è dovuto ad elementi evocativi e creativi che la sequenza trasmette oltre il contenuto manifesto del film (del sogno). Se si trattasse di un brano di un sogno di un paziente, sicuramente saremmo colpiti dalla “improbabilità” di questa sequenza: ne interpreteremmo subito il progetto difensivo che pone l'analista in posizione subalterna rispetto alla realtà e ai bisogni pulsionali del paziente e approfondendo l'analisi del sogno ne scorgeremmo i suggerimenti creativi. Pensiamo che la scena “funzioni” perché riesce ad evocare, prima che a *dire* (Boccaro, Riefolo, Gaddini 2000), la fatica e la preoccupazione di un analista di fronte alle sofferenze e al potere dei pazienti e perché dell'analista descrive anche la disperazione e la irritazione verso la difficoltà del processo analitico. Vogliamo sostenere un profonda questione di metodo: un film (come un sogno) non lo si può analizzare secondo il codice logico del discorso, ma secondo il codice *evocativo* delle emozioni che è il solo codice che guida la dinamica di base delle libere associazioni.

d. Il cinema come sogno

A questo punto la nostra tesi è chiara: sul piano strettamente psicoanalitico è parziale considerare i film che parlano di psicoanalisi come *documenti sulla psicoanalisi*: tali film sono un potente dispositivo che può permettere alla psicoanalisi di emanciparsi, nel senso di riflettere su se stessa, qualunque sia (come in un sogno) il contenuto manifesto. Tale contenuto va analizzato

⁵ Si tratta di una considerazione già esplicita in Freud “Nel ritorno di immagini il compito è in genere più facile che non con i pensieri...” (Freud, 1892-95, 417).

strutturalmente e non solo interpretato metaforicamente. La differenza sostanziale è se cogliere il film come appartenente a elementi *della* psicoanalisi o come racconto *sulla* psicoanalisi. In quest'ultimo caso (come nei prodotti delle organizzazioni nevrotiche) non bisogna attendersi molta benevolenza da parte dei registi e degli artisti in genere.

Nel film “ *The man who loved women* ” (1983) di B. Edwards, un reale terremoto sorprende Julie Andrews e Burt Reynolds durante la seduta psicoanalitica. L'esplicitazione del panico di entrambi facilita l'irruzione nel campo analitico di una esplosione di affetti che nel tempo trasforma la relazione tra analista e paziente - fino ad allora rispettosi di una formale distanza ed astinenza. L'analista *avverte* il suo paziente che “potrà avere il suo amore, ma perderà l'analista”. David, il paziente, ovviamente risponde che: “ne vale la pena!”.

Se questo fosse il brano di un sogno portatoci da un paziente o un nostro sogno su qualcosa di importante per noi, non tarderemmo a coglierne il fondamentale conflitto edipico che ne è sullo sfondo e ci chiederemmo come mai trovare l'amore debba minacciare il nostro diritto ad essere sostenuti. Come analisti, da questo sogno, cogliamo il suggerimento a riflettere sulla possibilità che la partecipazione affettiva dell'analista non debba intaccare la *solidità* e la *verità* del processo terapeutico insieme alla nostra identità di analisti e ci sentiamo costretti a cimentarci con un problema certamente spinoso: il film/sogno pone un problema e segnala un campo in trasformazione prima che descrivere l'esito di un processo. In questa linea il film è in parte una difesa maniacale verso il rischio di perdere sostegni vitali, mentre, su un altro versante che riguarda in modo specifico gli psicoanalisti, è la intuizione da parte del regista/sognatore di un'area continuamente aperta e critica nella riflessione psicoanalitica: l'area in cui, nel gioco obbligato della relazione analitica, gli analisti si presentano vulnerabili ed i pazienti possono sperimentarsi potenti.

Un paziente, all'inizio della sua analisi, racconta un sogno: “vedo un gruppo di uomini che mi deridono ed uno che mi guarda rimanendo in silenzio, e sento che mi prende in giro” Questo stato affettivo sospeso ed indescrivibile da parte del paziente può essere letto solo attraverso il recupero di immagini dai connotati affettivi ben noti della propria esperienza: “Mi viene in mente mia madre a cui, tempo fa, comunicai la mia intenzione di prendere la patente: mi disse che mi avrebbe aiutato economicamente, ma non mi sembrò molto entusiasta!”

In un film può accadere qualcosa di molto simile. Analizziamo qualche frammento fra i tanti possibili.

In una scena di “*Spellbound*” (1945) di A. Hitchcock, l'appassionata giovane psicoanalista Ingrid Bergman, raggiunto Gregory Peck in un albergo dove si era rifugiato per paura di essere scoperto, gli dice abbracciandolo: “tutta la giornata è stata un lungo incubo angoscioso, lascia che ti rimanga vicino come medico curante... non ha niente a che fare con l'amore”.

Anche questo passo del film, come quello precedente, se colto sul registro concreto, descrive la tensione contraddittoria fra relazione terapeutica ed amore sensuale, con il prevalere inevitabile di quest'ultimo, ma ciò significherebbe limitarsi a leggere una immagine (un film) come un elemento descrittivo e, riportato al frammento del sogno del paziente, ci obbligherebbe a leggere descrittivamente tale frammento come l'esplicitazione delle paure persecutorie del paziente nella stanza di analisi. Ma il sogno, sappiamo bene, è qualcosa di più! Infatti, le immagini del sogno del paziente si associano, per contiguità affettiva, ad altre immagini che nella sua esperienza intrapsichica hanno segnato una sospensione evolutiva ora rappresentata attraverso una madre che non investiva in lui e ne temeva le potenzialità creative. Così, il passo del film citato, se usato secondo un registro iconico, potrebbe diventare una sollecitazione per l'analista ad associazioni, per contiguità affettiva e analogica, di ambiti sospesi ed indefiniti del proprio lavoro. Su indicazione del film l'analista può trovarsi a riflettere (e a sognare) sulla effettiva e continua difficoltà ad usare la propria partecipazione affettiva nel processo analitico (Ferenczi, 1928; Heimann 1975; Borgogno, 1999; Bolognini, 1999;) proprio come, su sollecitazione del sogno e dopo aver ricontattato antiche

angosce persecutorie, il paziente che recupera l'emozione antica del progetto di acquisire la patente, ripropone quella emozione sospesa alla attenzione della coppia analitica perché - questa volta - se ne possa prendere cura.

Un'ultima considerazione. Il cinema come *sogno sulla psicoanalisi*, a ben guardare, non è degli psicoanalisti, ma dei registi e, attraverso loro, della gente che appartiene alla cultura comune condivisa. Gli psicoanalisti possono usarlo a proprio vantaggio. Alla psicoanalisi questo sogno arriva come rappresentazione da parte del sognatore-regista di interazioni che hanno colto nell'analista zone non elaborate e concrete. Un film è un sogno di un paziente (il regista) che nella riattualizzazione del transfert, tenta di sintonizzarsi e correggere inconsciamente alcune frustrazioni che gli derivano da inadeguatezze e, spesso, veri e propri errori, o carenze, colti nell'analista. Questi "errori", quindi, si connotano come "frustrazioni ottimali" attraverso cui l'analista può riconoscere i propri inevitabili limiti e il paziente sperimentare una accresciuta capacità di recupero empatico (Kohut, 1984; Fonagy, Target, 2000).

Nel nostro lavoro clinico sono numerose le occasioni in cui un paziente ci propone la propria versione su quanto ci sta accadendo e ciò è utile all'analista per cogliere il proprio assetto mentale in quel momento e al paziente nel sostenere la preoccupazione per i propri *oggetti*. Una paziente borderline mi dice: "oggi la sento molto nervoso, dottore! O si calma o è meglio che io vada via!". Un'altra paziente, nel salutarmi al suo arrivo, dopo che un collega mi aveva comunicato una notizia per me dolorosa, appena sdraiata sul lettino mi dice: "Lei non è sereno, oggi, dottore! L'ho sentito quando mi ha aperto la porta e non mi ha guardata!".

Gli psicoanalisti accettano oramai serenamente di cogliere dai pazienti considerazioni come queste, considerandole non come semplici proiezioni, ma come elementi proiettivi tra paziente ed analista, resi possibili da un varco sensibile che coglie aspetti *veri* e frustranti dell'analista. Nei film che trattano di psicoanalisi accade spesso qualcosa di simile e, a nostro avviso, poco cambia se le considerazioni sull'analista sono aggressive o benevoli.

In "*Deconstructing Harry*" (1997) di W. Allen, c'è una scena in cui l'analista durante una seduta, disinteressandosi totalmente del paziente sul lettino, continua a litigare col marito che le ha appena confessato di avere avuto una relazione con una sua paziente. Una tale situazione analitica, ad un livello descrittivo, non può non risultare come estremamente aggressiva verso la psicoanalisi. Invece, se assunta come sogno sulla psicoanalisi, la stessa sequenza proporrebbe l'intuizione da parte del regista di un'area privata dell'analista che, inevitabilmente, non può essere tenuta "fuori della stanza di analisi" e che forse, gli stessi analisti nel tempo hanno tenuto a presentare come "estranea" e "interferente" verso il processo interattivo.

La scena del film, più che irritare difensivamente, può permettere all'analista di riflettere su un uso discreto e rispettoso delle proprie emozioni derivanti dalla propria vita privata che, altrimenti, irromperebbero violentemente nella stanza d'analisi. In ogni caso, come nei due frammenti clinici riportati, è fondamentale la preoccupazione di fondo che il sognatore (il regista) attiva verso i suoi oggetti prendendosene cura, cogliendo aspetti *veri* dell'analisi che lo stesso analista fa fatica a riconoscere.

In altri due film recenti possiamo cogliere lo psicoanalista particolarmente preoccupato nella gestione dei propri moti affettivi verso il paziente.

In *The Prince of Tides* (1992) di B. Streisand, il paziente Nick Nolte aggredisce la seducente analista Barbra Streisand: "Lei evita di rispondermi in un modo stronzissimo... Non risponderò a nessun'altra domanda finché lei non avrà risposto alla mia!". L'analista non coglie l'occasione offertale dal paziente per modificare il proprio assetto di formale "neutralità" e per mettere in discussione il proprio atteggiamento aggressivo verso il paziente, ma gli risponde simmetricamente: "perché non si siede e ascolta? Sempre se non è molto stanco, dopo questo suo sfogo infantile?".

In *Don Juan de Marco* (1994) di J. Leven , il contributo del paziente viene, invece, colto: “E voi, amico mio, chi siete?” – chiede Johnny Depp, alla fine del trattamento, al suo terapeuta: “Io chi sono? Io sono don Octavio del Flores” – risponde Marlon Brando – “sposato con Tania Lucita, la luce degli occhi miei, e voi, amico mio, avete visto attraverso tutte le mie maschere!” .

Una prima lettura, che colga il messaggio descrittivo delle scene del film, segnalerebbe – in entrambi i casi – la sostanziale incapacità dell’analista ad usare gli affetti come elementi trasformativi nel processo analitico: il primo film presenta un analista aggressivo, incapace di sostenere la necessaria asimmetria nella relazione col paziente mentre il secondo propone l’abdicare dell’analista al fascino esuberante del proprio paziente. Una seconda lettura, che usi questi film come frammenti di sogni coglie delle differenze e, soprattutto un processo trasformativo in atto. Entrambi i film segnalano l’intuizione (elementi β) del regista rispetto al potere delle emozioni e degli affetti reciproci fra paziente e analista nel processo analitico. Nelle due scene proposte vi è la descrizione delle polarità estreme attraverso cui il campo degli affetti può organizzarsi: la violenza e la sessualizzazione nella prima contro la benevolenza e la tenerezza (Freud, 1905, 189; Freud, 1912, 180) della seconda. Prima che essere un attacco alla psicoanalisi, i due film riconoscono che gli affetti rappresentano il campo di azione del processo analitico. Infine, nella differenza della trama dei due film i registi sembrano cogliere un processo in atto: la psicoanalisi si evolve da una posizione in cui l’analista è il potente detentore delle ragioni dell’inconscio (il primo film), verso un campo di relazioni tra analista e paziente in cui l’inconscio emerge gradualmente non come disvelamento, ma come costruzione reciproca della coppia analitica. Il secondo film, come molti altri che negli ultimi anni sono sempre più frequenti sullo schermo cinematografico, è fedele *depositario* di una preoccupazione teorica fondamentale della psicoanalisi contemporanea in cui il modello unico, tipico della psicoanalisi originaria, o ‘classica’, dell’analista come ‘schermo opaco’ (*blank screen*) si è da tempo affiancato ad una concezione assai più articolata delle sue funzioni: le fantasie e gli affetti del paziente non trovano nell’analista semplicemente uno specchio, su cui riflettersi, ma anche un *soggetto* che interviene su di lui con un contributo originale (Bordi, 1995). Lo “schermo vuoto”, la neutralità e l’anonimato vengono regolarmente descritti al massimo come ideali psicoanalitici, quando non come illusioni (Mitchell, 1993). I registi colgono questo processo come “sensazione” e le sensazioni, come intuiva Bion, sono immediatamente colte dalle immagini per poi diventare pensieri.

e. In sintesi

1. Abbiamo inizialmente proposto che un film che si occupi di psicoanalisi non debba essere letto come *testo* (o discorso) sulla psicoanalisi, ma che possa essere letto come se fosse *un sogno* sulla psicoanalisi.
2. In questo senso il *contenuto manifesto* del film ha una funzione evocativa, prima che definitoria o dichiarativa, che permette l’accesso al *contenuto latente*.
3. Come per un sogno, l’analisi di un film individua un progetto di elaborazione difensiva (Freud, 1899) e un progetto di trasformazione di elementi sensoriali β in elementi α (Bion, 1963): un film che parli di psicoanalisi, come un sogno, può attivare immagini e pensieri che permettono di rendere rappresentabili e di affrontare ambiti delicati, sospesi e non esplorati della specificità del lavoro analitico.
4. Infine, analizzando, secondo il metodo da noi suggerito, quei film che a vario livello di qualità si occupano di psicoanalisi e particolarmente di psicoanalisti, ne emerge che il cinema risulta un potente *depositario* delle preoccupazioni teoriche che, negli anni, impegnano il mondo psicoanalitico. I film segnalano, a questo punto, uno stato sospeso ed è come se, fedelmente ci indicassero come tale preoccupazione attraversi ampiamente tutto il mondo della psicoanalisi. Attraverso il messaggio *latente* dei film possiamo cogliere, ad esempio, le preoccupazioni della istituzione psicoanalitica mentre si emancipa da un modello di relazione col paziente a settica ed

esplicativa e si introduce sempre più nel gioco reciproco degli affetti. Il cinema, in questi ultimi anni, sembra cogliere una maggiore serenità degli analisti nel mettere in gioco le proprie emozioni e nel conoscere il proprio posto nel percorso analitico attraverso il vertice dei loro pazienti: “Dimmi perché sei triste” – chiede il piccolo paziente di *The sixth sense* (1999) al suo terapeuta. Questa volta l’analista non si difende ed indaga il punto di vista del suo interlocutore: “cosa te lo fa pensare?” Il paziente sorprende quindi l’analista che ora è in gioco: “lo leggo nei tuoi occhi”.

FILMOGRAFIA

- Lo studente di Praga (1913) [Der student von Prag] di Stellan Rye
- I misteri dell’anima (1926) [Geheimnisse einer Seele] di G. W. Past
- Io ti salverò (1945) [Spellbound] di Alfred Hitchcock
- Il libro della giungla (1967) [The Jungle Book] di Wolfgang Reithermann
- I miei problemi con le donne (1983) [The Man Who Loved Women] di Blake Edwards
- Il principe delle maree (1992) [The Prince of Tides] di Barbra Streisand
- Don Juan De Marco maestro d’amore (1995) [Don Juan De Marco] di Jeremy Leven
- Smoke (1995) [Smoke] di Wayne Wang
- Harry a pezzi (1997) [Deconstructing Harry] di W. Allen
- Una relazione privata (1999) [Une liaison pornographique] di Frederic Fonteyne
- Il sesto senso (1999) [The sixth sense] di M.N. Shymalan
- La stanza del figlio (2001) di Nanni Moretti

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM H. & FREUD E. (EDS) (1965).. *A psychoanalytical Dialog. The letters of Sigmund Freud and Karl Abraham*. London Hogarth Press. German edition: *Sigmund Freud und Karl Habraham, briefe 1907-1926*. Frankfurt: Fischer.
- ARGENTIERI S., SAPORI A. (1988) *Freud a Hollywood*, Nuova Eri, Torino.
- BALSAM R. H. (reported by) (1996). Panel report: Psychic reality and film, *Int. J. Psycho-Anal.*, 77: 595.
- BEZOARI M., FERRO A. (1994). Il posto del sogno all'interno di una teoria del campo analitico. *Riv. Psicoanal.*, XL, 2: 250.
- BION W. R. (1961). *Esperiences in groups and other papers*. Tavistock publications, London. (tr. it. *Esperienze nei gruppi*, Armando, Roma, 1971).
- (1963). *Elements of psychoanalysis*, Heinemann, London. (tr. it. *Elementi della psicoanalisi*. Armando, Roma, 1973).
 - (1970). *Attention and interpretation. A scientific approach to insight in psycho-analysis and groups*. Tavistock Publications, London. (tr. it. *Attenzione e interpretazione*, Armando, Roma, 1973).
 - (1973) *Bion's Brazilian Lectures I*. Imago Editore, Rio de Janeiro, Brazil.
 - (1992). *Cogitations* (tr. it., Armando, Roma, 1996).
- BLEGER J. (1962). La simbiosi ne "Il riposo del guerriero", in *Simbiosis y ambigüedad, estudio psicoanalitico*, Buenos Aires: Paidòs, 1967, (tr. it. *Simbiosi e ambiguità*, Lauretana, Loreto. 1992).
- BOCCARA P., RIEFOLO G., GADDINI A. (2000). *Cinema e sogno nello spazio psicoanalitico* in Bolognini (a cura di) *Il sogno cento anni dopo* Bollati Boringhieri, Torino
- BOLLAS C. (1987). *The shadow of the object: psychoanalysis of the unthought known*. Free Association Books, London. (tr. it. *L'ombra dell'oggetto*, Borla, Roma, 1989).
- (1992). *Being a character. Psychoanalysis and Self experience*. Straus & Giroux, New York. (tr. it. *Essere un carattere*, Borla, Roma, 1995).
- BOLOGNINI S. (1999). *Gli affetti dell'analista come problema e come risorsa*. Relazione presentata 28 aprile 1999 al Centro Psicoanalitico di Roma.
- *Empatia e inconscio* - Relazione presentata al Centro psicoanalitico di Roma nel febbraio 2000.
- BORDI S. (1995). Lo stato attuale del concetto di neutralità analitica, *Riv. di Psicoanal.*, XLI, 3: 381.
- BORDWELL D. (1989). *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Haward Univ. Press, Cambridge, Mass.
- BORGOGNO F. (1999). *Psicoanalisi come percorso*. Bollati Boringhieri. Torino.
- CARROLL, N. (1988). *Mystifying movies: fads and fallacies in contemporary film theory*. Columbia Univ. Press, New York.
- FERENCZI S. (1928). L'elasticità della tecnica psicoanalitica, in *Fondamenti di psicoanalisi*, vol. 3, Guaraldi, Rimini, 1974.
- FERRO A. (1996). Nella stanza di analisi Raffaello Cortina Editore Milano
- (1999). Interpretazioni, decostruzioni, narrazioni. Ovvero: le ragioni di Jacques. *Riv. di Psicoanal.*, XLV, 4: 743.
- FONAGHY P., TARGET M. Il processo di cambiamento e il cambiamento dei processi: quello che può cambiare in una 'buona' analisi.(2000), Relazione al Centro di Psicoanalisi romano, Maggio 2000
- FREUD S. (1892-95). Studi sull'isteria, *O.S.F.* 1
- (1892-97). Minuta L, *O.S.F.* 2.
 - (1899a). Ricordi di copertura. *O.S.F.* 2.
 - (1899b). L'interpretazione dei sogni; *O.S.F.* 3.

- (1905). Tre saggi sulla teoria sessuale; *O.S.F.* 4.
 - (1912). Sulla più comune degradazione della vita amorosa; *O.S.F.* 6.
- GABBARD G. O. (1997a). The Psychoanalyst at the movies, *Int. J. Psychoanal.* 78: 497.
- (1997b). Neil Jordan's The crying game, *Int. J. Psychoanal.* 78: 825.
- GABBARD K. & GABBARD G.O. (1999). *Psychiatry and the Cinema*, American Psychiatric Press, Inc. 1999, Washington and London (tr. It. *Cinema e psichiatria*, Cortina, Milano, 2000)
- HEIMANN, P. (1975). *Nuove osservazioni sul processo conoscitivo dell'analista*, in Heimann. P. (1989). *About children and children no longer*, The New Psychoanalytical Library Institute of Psycho-Analysis, London (tr. It. *Bambini e non più bambini*, Borla, 1992).
- HARRIS A. H. (1997). 'Ah, doctor, is there nothin' I can take?': a review of Reservoir dogs. *Int. J. Psychoanal.* 78: 1235.
- KOHUT, H. (1984). *How does analysis cure?* Univ. Chicago Press. Chicago. (tr. it. *La cura psicoanalitica*. Bollati-Boringhieri, Torino, 1986).
- Mc LUHAN M. (1964). *Understanding Media* (tr. it. *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967).
- MITCHELL S., A., (1988). *Relational concepts in psychoanalysis. An integration*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass.-London. London (tr. it. *Gli orientamenti relazionali in psicoanalisi*, Bollati-Boringhieri, Torino 1993).
- (1993a). *Influence and autonomy in psychoanalysis*, The Analytic Press.(tr. it. *Influenza e autonomia in psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, 1999).
 - (1993b) *Hope and dread in psychoanalysis*. Basic Books, New York. (tr. it. *Speranza e timore in psicoanalisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995).
- MODELL A., H., (1990), *Other times, other realities. Toward a theory of psychoanalytic treatment*. Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass.-London. (tr. it. *Per una teoria del trattamento psicoanalitico*, Cortina, 1994).
- RIES P., (1995). Popularise and/or damned: psychoanalysis and film at the crossroads in 1925, *Int. J. Psychoanal.* 76: 759.
- RANK O. (1914) *Die Doppelgänger* (tr. it. *Il doppio*, SugarCo, Milano, 1979).

Riassunto

Gli autori prendono in considerazione i rapporti classici fra cinema e psicoanalisi attraverso i film che parlano di psicoanalisi, e che, fondamentalmente consistono in due principali categorie. In una la psicoanalisi usa il cinema a propri scopi e nell'altra il cinema usa la psicoanalisi come fonte di storie. In entrambi i casi ciascuno usa in modo unilaterale l'altro. Gli autori propongono che i film che trattano di psicoanalisi possano essere considerati secondo un registro non solo descrittivo, ma anche creativo. Pertanto, in questi film, come avviene per il sogno, è depositata una intuizione (el. β) da parte del regista verso aspetti sospesi e critici della psicoanalisi e dello psicoanalista: il film, indipendentemente dalla storia, risulta uno strumento creativo e non un documento descrittivo sulla psicoanalisi.

Gli autori, attraverso alcune vignette cliniche e scene di film applicano il loro metodo al tema della partecipazione affettiva dell'analista al processo terapeutico e trovano che i film, anche attraverso le storie più aggressive, riconoscono l'importanza degli affetti dell'analista e la sua partecipazione soggettiva nella relazione col paziente.

Summary

The authors consider the classic relationships between cinema and psychoanalysis analysing those films which deal with psychoanalysis. These relationships fundamentally fall in two main categories. In the first, psychoanalysis uses the cinema for its own aims; whereas, in the second, the cinema, in turn, uses psychoanalysis as a source of stories. In both cases each of them uses the other in a unilateral way. The authors, then, propose that the films which deal with psychoanalysis can be considered not only in a descriptive way, but also as a creative operation. Therefore, in these films, as in dreams, an unconscious perception (as β -elements) is deposited. by the film-maker concerning the suspended and critical aspects of both psychoanalysis and psychoanalists: the film, regardless of the story, comes across as a creative operation and not a descriptive document about psychoanalysis..

Through some little clinical vignettes and scenes from films, the authors apply their method to the analyst's affective participation in the therapeutic process and they find that the films, also when dealing with aggressive subjects, underline the importance of the analyst's affects and his subjective participation in the relationship with the patient.