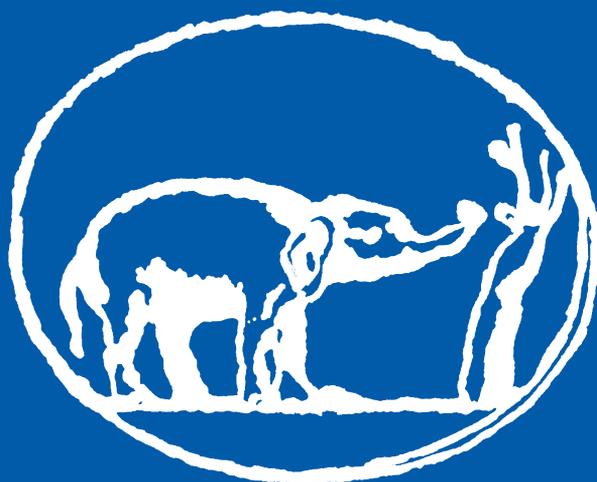


Alberto Angelini
Andrea Arrighi
Bernardo Bertolucci
Paolo Boccara
Denis Brotto
Stefano Carta
Pia De Silvestris
Nicole Janigro
Barbara Massimilla
Emanuela Pasquarelli
Clementina Pavoni
Mario Pezzella
Giuseppe Riefolo
Andrea Segre
Chiara Tozzi
Sabina Traversa

a cura di
Barbara Massimilla

Affetti in scena

cinema e psyche



casa editrice
astrolabio

rivista di psicologia analitica
nuova serie



rivista
di psicologia
analitica
Nuova serie n. 44
Volume 96/2017

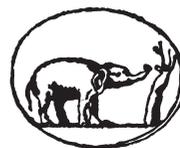
casa editrice astrolabio

Rivista di Psicologia Analitica

nuova serie

A cura di
Barbara Massimilla

Alberto Angelini
Andrea Arrighi
Bernardo Bertolucci
Paolo Boccara
Denis Brotto
Stefano Carta
Pia De Silvestris
Nicole Janigro
Barbara Massimilla
Emanuela Pasquarelli
Clementina Pavoni
Mario Pezzella
Giuseppe Riefolo
Andrea Segre
Chiara Tozzi
Sabina Traversa



Affetti in scena

cinema e psyche

Redazione

Paolo Aite, Stefano Carrara, Stefano Carta, Maria Teresa Colonna,
Pier Claudio Devescovi, Pina Galeazzi, Romano Màdera, Alessandro Macrillò,
Angelo Malinconico, Nicola Malorni, Barbara Massimilla, Daniela Palliccia,
Clementina Pavoni, Lella Ravasi Bellocchio.

Direzione

Paolo Aite (Responsabile)
Stefano Carta
Angelo Malinconico
Barbara Massimilla

Segreteria di redazione

Roberta Canton

Roberta Di Maio
Gilda Malinconico
Alessandro Mancinella
Giovanna Sappracone
Alessandro Prezioso

Comitato Scientifico Internazionale

Eugenio Borgna (Novara), Ricardo Carretero Gramage (Palma di Maiorca),
Domenico Chianese (Roma), Christian Gaillard (Parigi), René Kaës (Lione),
Donald Kalshed (New York), Renos Papadopoulos (Londra),
Andrea Sabbadini (Londra).

*La Rivista di Psicologia Analitica è riconosciuta come pubblicazione di elevato
valore culturale dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali.*

©2017 Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma

redazione@rivistapsicologianalitica.it
www.rivistapsicologianalitica.it
https://www.facebook.com/rivistapsicologianalitica

N° iscrizione ROC: 16139

ISSN 0392-9787

Registrazione Tribunale di Roma n. 210 in data 3 maggio 1996

Periodicità semestrale

INDICE

Affetti in scena	di Barbara Massimilla	>>	9
Amare il nemico è una colpa? <i>Hiroshima mon amour</i>	di Clementina Pavoni	>>	17
Domani è un'altra notte. Assenza e rievocazione in <i>Noche</i> di Leonardo Brzezicki	di Denis Brotto	>>	25
La Battaglia di Algeri: Le storie che noi siamo	di Stefano Carta	>>	33
Il genocidio come trauma individuale e collettivo raccontato attraverso il cinema	di Andrea Arrighi	>>	51
Case studies al cinema	di Nicole Janigro	>>	65
Per oscure scale. Mario Martone e <i>L'amore Molesto</i>	di Mario Pezzella	>>	75

Il femminile nel cinema di Carl Theodor Dreyer di Pia De Silvestris	>>	85
Mukti Bhawan: l'illusione della morte di Emanuela Pasquarelli	>>	91
Il "maestro di deposizione nella bara" per un viaggio tra la trascendenza e l'immanenza. <i>Departures (Okuribito)</i> di Takita Yojiro di Sabina Traversa	>>	101
<i>EIDOS</i> e il Cinema Sociale di Alberto Angelini	>>	115
Due persone in viaggio di Giuseppe Riefolo	>>	127
La "sensazione palinsesto" al cinema e nella stanza di analisi di Paolo Boccara	>>	143
Il viaggio del paziente sceneggiatore. Dall'immaginazione attiva al linguaggio di un film di Chiara Tozzi	>>	157
Intervista a Bernardo Bertolucci di Barbara Massimilla	>>	175
Intervista ad Andrea Segre di Barbara Massimilla	>>	183

recensioni

- Angelo Malinconico,
Psicologia analitica e mito dell'immagine. Dialogando con Paolo Aite,
La biblioteca di Vivarium, Milano, 2017
Silvano Tagliagambe >> 195
- Roberto Mancini,
Esperimenti con la libertà. Coscienza di sé e trasformazione dell'esistenza,
Franco Angeli, Milano, 2017
Paolo Bartolini >> 201
- Claudia Baracchi,
Amicizia,
Mursia, Milano, 2016
Romano Màdera >> 203
- Silvia Vegetti Finzi,
L'ospite più atteso,
Einaudi, Torino, 2017
Iolanda Stocchi >> 208
- Raffaele Floro,
Alla ricerca di Anima,
Vol. I - *L'incontro, Per una poetica del sentimento*,
Vol. II - *Il ritorno, Il sentimento come Anima nella rivisitazione simbolica del Faust,*
della Divina Commedia e dell'Asino d'oro,
Bergamo, Moretti & Vitali, 2016
Umberto Fontana >> 212
- gli autori >> 221

Affetti in scena

Barbara Massimilla

Mi accorgo che quello che ho sempre cercato e sempre cercherò sia al cinema come nella letteratura o nella musica, sono questi momenti lirici, apparentemente comuni, ma così profondamente carichi di poesia [...] Insomma è la presa di coscienza improvvisa, la Rivelazione dell'intima qualità delle cose attraverso il susseguirsi di istanti nei quali il dramma stesso acquista una sua vita artistica assoluta, in uno stato di grazia che permette prima all'autore poi allo spettatore di elevarsi al di sopra delle contingenze e delle miserie dell'esistenza.

Attilio Bertolucci, Autoritratto del poeta da giovane critico cinematografico (a cura di F. Gérard)

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

James Hillman, La forza del carattere

Questo numero della rivista *Affetti in scena* è nato dal desiderio di far dialogare pensieri e immagini attraverso le emozioni e i sentimenti che attiva il cinema. Ogni autore ha esplorato con uno sguardo partecipe opere cinematografiche che racchiudono temi universali scelti come fonte d'ispirazione del progetto: il trauma, la perdita, il femminile, i genocidi, la migrazione, le relazioni trasformative, descrivendo nella loro analisi i significati profondi che il proprio ascolto introspettivo ha colto, e invitando in silenzio il lettore a ripercorrere riflessivamente e affettivamente il ricordo del racconto per immagini delle creazioni filmiche prescelte.

L'intento iniziale del volume mirava dunque a seguire i percorsi interiori speculari alle tracce narrative dei film che gli autori hanno pensato di farci rivivere. Intrecciare parole e immagini, immaginare nuovamente l'opera, scoprire corridoi che portano a stanze inedite dell'inconscio visivo, con l'obiettivo mirato di estendere i confini della visibilità, di suscitare ulteriori emozioni. Come quei libri per l'infanzia che aprendoli stupiscono perché dalle pagine spuntano fuori figure tridimensionali, ritagliate sapientemente nella carta, che accendono la fantasia e creano d'incanto altri stimoli e percezioni nel nostro spazio interno. Si tratta dunque di addentrarsi oltre l'immagine, di lasciarsi andare alla risonanza emozionale che il linguaggio visivo evoca, alla rete di significati che gradualmente sedimenta nella nostra mente. Chi ha scritto sembra contemplare in uno stato di *rêverie* la rappresentazione, e animarla affettivamente dall'interno abitandola con intensità...

Mi torna in mente Wim Wenders che confessava il piacere da piccolo di ascoltare le fiabe che gli narravano seguendo con gli occhi ogni rigo e soffermando volutamente lo sguardo sugli spazi bianchi tra le parole, perché proprio in quelle pause grafiche, sospese tra i segni dell'inchiostro, si illuminava il suo immaginare mondi.

Una "lettura immessa nella vita", là dove ogni passività scompare... come indicava Gaston Bachelard: se proviamo a prendere coscienza degli atti creatori dell'artista che

1) G. Bachelard (1957), *La poetica dello spazio*, Ed. Dedalo, Bari, 1984, p. 222.

esprimono il mondo, un mondo si apre alle nostre *rêveries*. *Si educa lo sguardo a sognare a occhi aperti* come apertura all'ignoto e al cosmo, così l'orizzonte si dispiega e s'ingrandisce ma non perde nella sua ricerca di espansione un'intimità poetica. "Incessantemente i due spazi, lo spazio intimo e lo spazio esterno, si incoraggiano nella loro crescita" (1). Il grande cinema da sempre fa interagire i due spazi intimo ed esterno nella visione attiva e partecipata dell'opera.

2) *Ibidem*, pp. 73-74.

La fenomenologia dell'immaginazione non si può accontentare di una riduzione che rende le immagini mezzi subalterni di espressione: la fenomenologia dell'immaginazione richiede che si vivano direttamente le immagini, che le si consideri avvenimenti improvvisi della vita. Quando l'immagine è nuova, il mondo è nuovo (2).

Questa premessa sul valore intrinseco dell'immagine sottolinea l'importanza dell'esperienza psichica della visione, il suo allacciarsi all'inconscio collettivo e personale e al mondo degli affetti. A partire da Jung e dal senso specifico che ha avuto l'immagine nel paradigma della psicologia analitica, un numero della rivista sugli affetti rappresentati attraverso l'arte cinematografica, ci è sembrato un modo speciale per far emergere il significato che hanno i "*processi creativi*" connessi all'immagine nella teoria e nel dispositivo clinico junghiano.

3) J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2003.

La necessità di affinare uno sguardo interiore invoca Jacques Derrida (3) quando descrive l'artista come un cieco "senza occhi". Veggente e visionario, nonostante la cecità, *l'artista vede senza vedere*. Il suo sguardo diventa una sonda che oltrepassa i confini del visibile.

Si tratta di spingersi aldilà della percezione, di sentire con tutto il proprio essere cosa si muove sotto la pelle delle immagini. Il *non visto*, ciò che si cela all'interno, rappresenta l'inconscio dell'immagine: l'essenza germinativa che anima il nostro vivere nel mondo. Prezioso monito per dire che l'immagine non è un punto d'arrivo, ma è la *soglia* da cui si può intravedere lo stesso futuro dell'immagine, quel prender forma che disegna un'identità, che offre un nome all'esperienza e non rinuncia all'incontro con l'altro.

Lo sguardo interiore esplora l'universo della figurazione fra visibile e invisibile, vagando nomade tra superfici e profondità; diventa tattile, afferra le cose del mondo e sonda gli abissi delle esperienze significative e dei traumi che attraversano l'esistenza umana (4).

Credo che questa funzione di sviluppare uno 'sguardo interiore' partendo dalla realtà, sia il fine ultimo che avvicina il grande cinema a un buon processo analitico. Una funzione 'attiva' che consente di costruire narrazioni tridimensionali dove le storie acquistano coerenza nel loro svolgersi, toccando l'universo degli affetti e del senso che ricerchiamo nelle nostre vite, talvolta anche sfiorando la poesia. Momenti di poesia – come scrive Attilio Bertolucci – in cui: *“la presa di coscienza improvvisa, la Rivelazione dell'intima qualità delle cose ... in uno stato di grazia ... permette ... di elevarsi al di sopra delle contingenze e delle miserie dell'esistenza”*, nel cinema come nella vita.

Per il filosofo Merleau-Ponty: *il visuale è il senso dello spettacolo, dell'immaginario*. Come egli spiega poi in *L'occhio e lo spirito*:

per mezzo della visione *tocchiamo il sole e le stelle, [...] siamo contemporaneamente dappertutto, accanto alle cose lontane come a quelle vicine, e [...] perfino la nostra capacità di immaginarci altrove [...], di mirare liberamente ad essere reali, [...] attinge anch'essa alla visione, reimpiega mezzi che ci vengono da essa* (5).

Merleau-Ponty sottolinea come *vedere è avere a distanza*, dove tale distanza è al contempo spaziale e temporale. “Nella esperienza della visione, allora, insieme con visibile e invisibile, anche *qui* e *altrove*, presenza e assenza, reale e immaginario, persino spazio e tempo, perdono la reciproca distinzione che li fissa in opposti” (6).

Essi si rivelano intrecciati come l'invisibile lo è nel visibile. Strettamente connessi in un legame di *reversibilità* che Merleau-Ponty indicava come *verità ultima*, in quanto tale verità qualifica “il configurarsi delle relazioni nella dimensione dell'essere *carnale*” (7).

“L'immagine è espressione tanto della situazione inconscia

4) B. Massimilla (a cura di), “Cinema e sguardo”, n. 8, *Eidos cinema psyche e arti visive*, (marzo-giugno 2007), p. 4.

5) M. Merleau-Ponty (1964), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1994, p. 14.

6) *Ibidem*.

7) *Ibidem*.

quanto di quella momentanea cosciente. L'interpretazione del suo significato non può quindi partire né dalla sola coscienza né dal solo inconscio, ma unicamente dal loro mutuo rapporto". Per Jung l'immagine non è la "riproduzione psichica dell'oggetto esterno, quanto piuttosto una concezione proveniente dal linguaggio poetico, cioè l'immagine fantastica, che si riferisce solo indirettamente alla percezione dell'oggetto esterno". È un'immagine che possiede il carattere psicologico di una rappresentazione fantastica, effetto di una realtà sensibile ma fortemente interconnessa con il mondo interno del soggetto (8).

8) C.G. Jung (1921), "Tipi psicologici", *Opere*, vol. 6, Boringhieri, Torino, 1981, pp. 451-452.

Alla luce di queste concezioni è difficile in questa epoca poter far sopravvivere l'intensità e l'interiorità del nostro sguardo, il cinema d'autore e la psicologia analitica addentrandosi nelle infinite forme dell'immaginale, del rappresentare e del simbolizzare, nei teatri del sogno e nelle storie che prendono forma sullo schermo cinematografico, ci provano da oltre un secolo.

Con un'associazione cara all'archeologia si precisa il potere dell'occhio come il più prezioso degli organi di senso che ha permesso all'intelletto umano di dar vita alla civiltà. La visione viene rappresentata dalle culture più antiche con la bella metafora dell'*occhio alato*. Proprio perché vede tutto e dappertutto gli si attribuiscono delle ali, che simbolicamente esprimono l'ubiquità oculare, la capacità di spostarsi rapidamente nello spazio. "L'occhio alato è un amuleto egizio, ma lo si trova anche nell'arte del Rinascimento e nelle civiltà precolombiane" (9). Nelle iconografie in epoca arcaica ingrandire l'occhio significava intensificare la potenza e l'acutezza visiva, accrescere la vastità dello sguardo, la sua capacità di penetrare. In Mesopotamia sono le immagini divine a essere dotate di occhi immensi, per esprimere la loro visione universale.

9) W. Deonna (1965), *Il simbolismo dell'occhio*, Boringhieri, Torino, 2008, pp. 38-40.

Al contrario oggi molteplici sistemi di comunicazione non generano visioni interiori e acutezza visiva: l'occhio umano soffre di una cecità assoluta, retinica e cerebrale usando una metafora anatomica. Penso alle derive del web, di una certa televisione, a un uso insulso del mezzo

cinematografico – tali strumenti di divulgazione, permeati da superficialità, violenza gratuita fine a se stessa, logiche di potere, si servono del linguaggio delle immagini per giungere rapidamente a inquinare lo sguardo... Si cerca di avvolgerlo nelle spire di una visione deprivata di emozioni e pensieri, appiattita, fatua, anestetizzante. Siamo di continuo freneticamente schiacciati da messaggi espressivi privi di significato e costruiti per distorcere una visione trasparente dei fatti. Lo sguardo contemporaneo è minacciato dal lutto della simbolizzazione, dalla perdita dell'immagine radicata nella dimensione del trascendente.

Credo che il cinema sia la forma d'arte contemporanea che ha il privilegio più di ogni altra di trasmettere in una brevissima scansione temporale un linguaggio di immagini e parole venato dal senso. Di far vivere allo spettatore un'esperienza emozionale profonda alla luce degli affetti che la storia mette in scena sullo schermo.

Nelle vite di ciascuno possono esistere molti film che hanno raccontato frammenti di storia simili a quelli che abbiamo vissuto nella realtà personale. E forse ci hanno mostrato prospettive che nelle nostre vite non abbiamo potuto immaginare. Hanno lenito delle ferite. Non ci hanno fatto sentire soli.

Per questa capacità visionaria di offrire allo sguardo nuovi e preziosi punti di vista, ulteriori soluzioni, l'artista dei nostri giorni ha una 'responsabilità' precisa nei confronti del mondo, il suo ruolo consiste nel tenere unite sullo stesso piano *estetica* ed *etica*. Egli può farsi portatore di un Nuovo Umanesimo: poiché "l'arte è il luogo per eccellenza della riflessione, dell'espressione individuale, della libertà così come degli interrogativi fondamentali. Pertanto, il ruolo, la voce e la responsabilità dell'artista assumono, oggi più che mai, un'importanza cruciale nell'insieme dei dibattiti contemporanei" (10).

Tornando infine alla questione di fondo: riusciremo ancora a distinguere lo sguardo che crea verità, che apre verso lo spazio arricchente e profondo dell'anima, dell'ascolto interiore, da questo retro mondo illusorio e falso, dal dop-

10) C. Macel (a cura di AA.VV.), *Viva arte Viva*, Catalogo della 57. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, 2017.

pio artificioso, superfetazione aliena d'individualismi senza scrupoli, egemonie economiche e fondamentalismi di ogni genere? Riusciremo a liberare lo sguardo da realtà mosse da logiche perverse che occludono la mente verso qualsiasi possibile visibilità? A riparare le aberrazioni ormai strutturali della visione che dilagano nei media?

È dalla violenza del vuoto che dobbiamo difendere lo sguardo, dai messaggi subliminali distorti e manipolativi, non possiamo più non essere vigili, non proporre una costante riflessione sulle immagini che ci appassionano e che ci toccano, abbiamo delle responsabilità sull'etica dello sguardo, sulla ricerca di *anima*.



Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959.

Amare il nemico è una colpa?

Hiroshima mon amour

Clementina Pavoni

Radere la testa a una ragazza perché ha amato d'amore un nemico ufficiale del suo paese, è un assurdo di orrore e di stupidità.

“Ci siamo baciati dietro i bastioni. La morte nell'anima certo, con un'irreprimibile felicità ho baciato il mio nemico”.

Marguerite Duras, *Hiroshima mon amour*

L'inquisitore, dopo aver taciuto, aspetta per qualche tempo che il suo Prigioniero gli risponda. Il Suo silenzio gli pesa. Ha visto che il Prigioniero l'ha sempre ascoltato, fissandolo negli occhi col suo sguardo calmo e penetrante e non volendo evidentemente obiettare nulla.

Il vecchio vorrebbe che dicesse qualcosa, sia pure di amaro, di terribile. Ma Egli tutt'a un tratto si avvicina al vecchio in silenzio e lo bacia piano sulle esangui labbra novantenni.

Ed ecco tutta la Sua risposta.

Il vecchio sussulta.

Dostoevskij, *I fratelli Karamazov*

Marguerite Duras nel 1958 scrive, in collaborazione con Alain Resnais, la sceneggiatura di *Hiroshima mon amour* e il regista inizia le riprese nel dicembre dello stesso anno. Il film riceverà la nomination all'Oscar per la sceneggiatura e la regia. I personaggi del film sono due: lei, francese (l'attrice Emmanuèle Rivà), lui, giapponese (Eiji Okada). Intorno a loro la storia: la seconda guerra mondiale, l'Europa, il Giappone, la paura degli anni cinquanta per la corsa agli armamenti nucleari, il pacifismo. E ovviamente l'esplosione nucleare di Hiroshima del 6 agosto 1945.

Ma che cosa dei grandi e terribili fatti della storia rimane sulla pelle delle persone comuni? Proprio con l'immagine della pelle straziata da ceneri (?), da piaghe (?), da eruzioni (?) si apre il film sulla bella colonna sonora di Georges Delerue e Giovanni Fusco. Si capirà a poco a poco che sono due corpi che si abbracciano. Le piaghe della pelle piano piano scompaiono.

La voce di lui, il giapponese, ripete più e più volte: "Non hai visto niente a Hiroshima... non hai ancora visto niente a Hiroshima... niente... niente" mentre lei elenca i luoghi della memoria visitati, le cui immagini scorrono nella pellicola. Ecco espresso in una sintesi estrema il tema della narrazione: l'indicibilità del trauma che stravolge il corpo e la psiche, diventa memoria dimenticata, presente ma non cosciente, oblio senza perdita, memoria che vive in un altro luogo rispetto al flusso consapevole della vita, fuori dall'organizzazione del quotidiano. Fuori dal tempo, memoria senza tempo, per questo presente sempre e assente sempre.

Il film parla di un duplice... triplice... multiplo intreccio: un'attrice trentenne francese si trova a Hiroshima per girare un film sulla pace, il film è quasi finito, lei partirà il giorno dopo; incontra un giapponese, architetto e politico, si amano nel breve tempo che hanno a disposizione. È una storia senza tempo, cioè senza futuro, per questo assoluta, e per questo attraverso l'amore lei rivive la storia dimenticata, ma sempre presente, del suo primo amore, nel 1944, l'amore per un soldato tedesco durante l'occupazione nazista della Francia, a Nevers, un amore stroncato dalla morte del soldato nel giorno della loro progettata fuga verso la Baviera. La ragazza verrà punita per il suo rapporto con un rappresentante dell'esercito nemico, le verranno ra-

sati i capelli. Sarà pazza di dolore, un dolore assoluto e senza tempo, senza alcun rapporto con la realtà esterna, un dolore che la fa cadere in un'assenza di tutto, lo strazio della perdita è l'unica realtà percepita. Una dimensione, come lei dirà, di *eternità*. Uscirà dalla cantina, dove la madre la rinchioda per proteggerla da possibili vendette, la notte tra il 5 e il 6 agosto del 1945 per raggiungere in bicicletta Parigi, e lì verrà a sapere di Hiroshima.

Ma proprio a Hiroshima emerge, alla luce della memoria consapevole e della parola, il ricordo del dolore senza parole dell'agosto del '44. Nel luogo dello strazio assoluto. Della follia della guerra e della distruzione all'ennesima potenza.

Fra due esseri, geograficamente, filosoficamente, storicamente, economicamente, razzialmente, ecc., lontani quanto è più possibile, Hiroshima sarà il terreno comune (forse l'unico al mondo) sul quale i dati universali dell'erotismo, dell'amore e della sciagura appariranno sotto una luce implacabile. Ovunque, fuorché a Hiroshima, l'artificio è ammesso. A Hiroshima non può esistere senza che venga, di nuovo, negato (1).

1) M. Duras (1960), *Hiroshima mon amour*, Einaudi, Torino, 1965, p. 10.

E ancora una volta è un'immagine che squarcia la memoria dimenticata: dopo l'amore lui dorme e lei, con una tazza di caffè, lo osserva con amore dal balcone; lui nel sonno muove lentamente una mano... ed ecco l'altra mano, quella del giovane soldato tedesco colpito a morte lungo il fiume, che si delinea nella mente della donna, e negli occhi dello spettatore. Nel luogo simbolo della capacità distruttiva dell'umano che ha sfidato la forza coesiva della materia emerge dall'oblio, mai dimenticata, la piccola storia della ragazza di diciotto anni che ha amato il nemico, che ha sfidato le convenzioni sociali del momento, ha osato amare il nemico, un nemico per altro terribile, ma nella forma di un ragazzo di ventitré anni arruolato nell'esercito del suo paese. Due ragazzi travolti dalla guerra e dall'amore, che si sono amati nonostante le barriere dell'odio distruttivo del conflitto mondiale. E il giovane tedesco muore, mentre aspetta la sua ragazza francese, non sul campo, ma per mano di uno sconosciuto cecchino che spara da un giardino (immagine più e più volte rappresentata nel film, quasi il corrispettivo, su un'altra scala ovviamente, dello scheletro della Casa Pre-

fetturale della Promozione industriale, ora chiamata la Cupola dell'atomica a Hiroshima).

La ragazza diciottenne non ha tradito la sua patria, non ha fatto delazioni al nemico: ha solo amato un ragazzo tedesco buttato a fare la guerra. Come non pensare ad Antigone? Anche la ragazza di Nevers antepone alle formulazioni del bene e del male stabilite dalla collettività la propria legge morale fondata sui sentimenti, e a questa resta fedele. Grinberg, il grande psicoanalista argentino, in conclusione al suo intenso libro su colpa e lutto (2) cita *Hiroshima mon amour* come rappresentazione artistica del superamento, nella reciproca identificazione, del lutto e della colpa che in modi diversi accomuna i due protagonisti. La colpa persecutoria della donna francese consiste nel aver amato il nemico della patria, sul modello edipico dell'amore per l'oggetto proibito; il senso di colpa del giapponese ha a che fare con l'essere sopravvissuto alla propria famiglia perché al fronte al momento dell'esplosione.

Ma siamo veramente sicuri che non si possa spostare il vertice di osservazione e, mantenendo tutta la condanna per gli orrori del nazismo, cogliere l'intensità dell'amore della giovane ragazza e la crudeltà nella morte del giovane tedesco? E tutto ciò mentre il ricordo di quanto accaduto allora si svolge nel luogo dilaniato proprio dai nemici del nazismo. Ogni insistenza sul tema della colpa presuppone una verticalità da cui lo sguardo della condanna si propaga verso il basso: una proiezione verso l'altro, di tutto ciò che disturba e si rifiuta, il nemico. Un lutto non riuscito di un'innocenza inesistente.

Non so se la ragazza di Nevers si sia sentita colpevole del suo amore per il nemico della patria, il film non lo fa pensare, mostra invece il suo annichilimento nel dolore della perdita. E la caduta nell'inferno della disperazione, rappresentata anche visivamente dalla buia e fredda cantina dove viene rinchiusa, un attraversamento notturno nelle tenebre della lacerazione. E poi, mentre i capelli poco alla volta ricrescono, e l'espressione del viso e dello sguardo (3) si distende, eccola in fuga da Nevers. Da quel momento inizia l'oblio apparente del suo amore e del suo dolore.

Cadono nell'oblio i contorni delle cose, i pezzi tangibili di realtà: "...come fu per lui l'oblio comincerà dagli occhi...

2) L. Grinberg (1971), *Colpa e depressione*, Astrolabio, Roma, 1990.

3) "I gatti sono completamente addomesticati. Hanno un comportamento fatto di gentilezza.

I loro occhi però non sono addomesticati. Gli occhi di Emmanuelle Riva si somigliano e si guardano. Svuotati. Quasi impossibile sostenere lo sguardo di un gatto. Ma lei può. Lei entra pian piano nello sguardo di un gatto. Non c'è più nella cantina che un solo sguardo, quello del gatto – Emmanuelle Riva". M. Duras (1960), *op. cit.*, p. 89.

4) Dal dialogo della scena del lungo addio con il giapponese nella tea room.

uguale... poi come fu per lui e avrà la tua voce... poi come fu per lui esso trionferà di te tutto intero a poco a poco... tu diventerai una canzone ...” (4). L’oblio fa evanescenti i corpi, ma al fondo la traccia degli affetti rimane in una memoria sotterranea, *scorporata*, ma presente e viva. Perché altrimenti andare a vedere ogni testimonianza dell’esplosione a Hiroshima e patire lo strazio della città? Quale sentimento la guida così puntigliosamente a visitare i luoghi della città devastata, se non il sotterraneo eco del suo piccolo trauma a fronte di quello gigantesco vissuto da Hiroshima. È vero, il ricordo può manifestarsi come *canzone* come eco di qualcosa già attraversato, come musica sconosciuta, ma riconosciuta. Una risonanza interiore che consola e commuove nel profondo. Ed è quella che sente dentro di sé a Hiroshima:

Ho visto tutto a Hiroshima ... l’ospedale esiste a Hiroshima ... come avrei potuto evitare di vederlo [...] quattro volte al museo ... quattro volte al museo a Hiroshima ... ho visto la gente guardare, ho visto la gente passare pensierosa attraverso le fotografie, le ricostruzioni ... non è rimasto altro ... le fotografie ... le fotografie ... i diagrammi ... non è rimasto altro ... i modellini ... quattro volte al museo ... ho guardato la gente passare ... ho guardato me stessa pensosamente ... il ferro fatto vulnerabile come la carne ... ho visto fiori mostruosi ... le pietre esplose, bucate ... ho avuto caldo in piazza della Pace, diecimila gradi in piazza della Pace ... lo so ... la temperatura del sole, l’erba diventa cemento ... (5).

5) *Ibidem* dalla prima scena. Alle parole di lei lui ribatte sempre con: “non hai visto niente a Hiroshima”.

6) Riprendendo lo scritto di Freud *Al di là del principio di piacere* Paolo Aite osserva come la ripetizione, nel Gioco della sabbia, possa essere occasione di elaborazione e riparazione, piuttosto che pura manifestazione di una coazione mortifera. P. Aite “Rileggendo Freud: riflessioni sulla prospettiva aperta dal “Gioco della sabbia” nell’analisi dell’adulto” in *Gioco è realtà*, Rivista di Psicologia Analitica, vol. 92/2015, n. 40.

Immersa nel trauma gigantesco della città, vivendo un amore circoscritto in un tempo così breve, ecco che torna alla memoria e diventa parola, e per noi spettatori immagine, il suo amore di un tempo. La mano del giapponese si sovrappone alla mano del soldato tedesco ferito a morte. Possiamo chiederci perché proprio in una relazione così lontana dalla propria vita emerga il ricordo traumatico dell’altra relazione mai svelata a nessuno, neppure al marito. Qualcosa si ripete, l’abbandono è così vicino, l’aereo per la Francia partirà tra ventiquattro ore, ma non è una ripetizione meccanica che la riporta a rendere vivo e perpetuare così il dolore del trauma, come in un meccanismo senza senso: è un ripetere che si fa conoscenza ed elaborazione (6).

Marguerite Duras dice: “Amore inutilizzato, sgozzato come quello di Nevers. Quindi già relegato nell’oblio. Quindi perpetuo. (Protetto dall’oblio stesso)” (7). È vero, però proprio a Hiroshima, in uno spazio così lontano da Parigi, si compie una trasformazione. Un amore limitato e inscritto in un tempo e in uno spazio, un amore fuori dal corso abituale della quotidianità, un amore protetto dal groviglio della vita e dalle sue contraddizioni, e per questo, riposto in un deposito sicuro della memoria condivisa, come la stanza dell’analisi.

Sono i limiti così rigidi della realtà: la grande lontananza geografica e il così poco tempo, misurabile in ore, che fa sì che il trauma si ripeta diventando riparazione. Non è più una ragazzina alla scoperta dell’amore (“sgualdrinella di Nevers”), è una donna che rimemora e confida l’antica ferita. Una storia che finalmente si fa narrazione e vissuto insieme, perché l’uomo a cui viene narrata è l’uomo amato in quel momento e abbandonato al medesimo tempo. La vita la porta a Parigi, ai suoi figli, al marito, alle abitudini e alla condivisione di una quotidianità serena.

Lui: sono un uomo felice con sua moglie.

Lei: sono una donna felice con suo marito.

Dicono dopo il pomeriggio passato nella casa di lui. Solo durante la notte trascorsa nella sala da the lui verrà a sapere che è l’unico a conoscere le vicende di Nevers. È lui che si fa custode del segreto del trauma, proprio perché non condivide la sua vita, così che la ferita venga deposta in un luogo fuori dal tempo e dalla concretezza del vivere, in modo che possa stare in uno spazio di oblio, che, e non è una contraddizione, ne conservi la memoria intatta.

Questo uomo che si fa ascolto può accogliere le parole di lei perché conosce il dolore cieco, e in quel momento la ama con tutta l’anima. Poi tornerà anche lui alla sua famiglia, al lavoro e alla politica, ma adesso, in quelle poche ore è tutto lì per sentire con lei il flusso emotivo delle sue parole e dei suoi ricordi.

E questo è il segreto dell’analisi: uno spazio fuori dallo spazio in un tempo fuori dal tempo perché possa diventare luogo dell’oblio non dimenticato. Potente metafora questo film della natura della relazione analitica. Nella *tea room* lui

7) M. Duras (1960), *op. cit.*, p. 13.

diventa *l'altro* e lei la *ragazzina di Nevers*, rimanendo sempre lei la donna francese e lui l'architetto giapponese. Ma tra di loro il vissuto di Nevers.

[...] ella ha avuto a Nevers il suo primo amore, un tedesco, ed è morto. "Andremo in Baviera amore mio e ci sposeremo". Ella non è mai andata in Baviera. [...] Tu non eri affatto morto questa sera. Ti ho ingannato con uno sconosciuto. Ho raccontato la nostra storia ... vedi potevo raccontarla ... quattordici anni che non ritrovavo il gusto di un amore impossibile. Dopo Nevers guarda come ti dimentico ... guarda come ti ho dimenticato ... guardami ... (8).

8) Dal monologo davanti allo specchio del bagno di Emanuele Riva.

Inganni della memoria: è proprio nel racconto vissuto con il giapponese che il giovane tedesco è tornato a vivere per qualche ora. Segno che sempre in qualche anfratto nascosto aveva continuato a vivere con lei, anche quando era uscita dalla cantina, anche quando aveva iniziato a vedere gli oggetti della sua stanza, a sentire le campane di Nevers. Con il giapponese ha portato fuori dall'eternità, cioè dal non tempo, l'antico amore, in qualche modo è stato umanizzato e accettato, non più cristallo perfetto avulso dalla vita. Ne ha fatto il lutto, ora può essere dimenticato per diventare memoria affettiva.

E anche nostalgia, ritorno a Nevers, alla Loira, riconciliazione. Proprio quella Nevers di cui all'inizio del film aveva detto: "Vedi, Nevers è la città al mondo, anzi la cosa della quale, io, di notte, sogno di più. E nello stesso tempo è la cosa al mondo alla quale penso di meno" (9). Ora dice:

9) M. Duras (1960), *op. cit.*, p. 37.

Nevers, che mi ero dimenticata, vorrei rivederti stasera. Ti ho incendiata ogni notte per mesi mentre il mio corpo si incendiava al suo ricordo. [...] Mentre il mio corpo già s'incendia al tuo ricordo. Vorrei rivedere Nevers ... La Loire.

Bei pioppi della Niève, vi abbandono all'oblio. Storia da quattro soldi, ti abbandono all'oblio (10).

10) M. Duras (1960), *op. cit.*, p. 73.

Non all'oblio, ma alla separazione, perché il trauma possa diventare vita vissuta e attraversata.



Noche, Leonardo Brzezicki, 2013.

Domani è un'altra notte. Assenza e rievocazione in *Noche* di Leonardo Brzezicki

Denis Brotto

Le oscure immagini su cui si apre *Noche* (2013) di Leonardo Brzezicki ci accompagnano all'interno di una chiesa. Siamo completamente immersi nel buio delle tenebre. È il suono a restituirci lo spazio interno della cattedrale. L'eco del rumore dei banchi, i passi di qualcuno, una messa cantata. Sentiamo anche le parole sottovoce di un uomo che ricorda come siano passati ormai più di vent'anni dalla sua ultima visita all'interno di una chiesa. Scopriremo più tardi che si tratta della voce di Miguel, protagonista *in absentia* del film. Nel frattempo, dal nero iniziale, le immagini cominciano lentamente a far affiorare alcuni timidi bagliori in lontananza, una silhouette, piccole ombre incerte sullo sfondo, un fucile. Il luogo in cui ci troviamo è ben diverso rispetto a quello immaginato. Non una chiesa, bensì il cuore di una foresta. La notte ha lasciato il posto alla foschia del mattino e siamo avvolti nella nebbia. Anche i suoni provenienti dalla chiesa ci hanno abbandonato. Al loro posto possiamo ora ascoltare i rumori di un'angusta camera da letto, poi di un carillon, subito dopo quelli di una stazione, in Germania, o di aeroporto, forse, con il suo viavai di persone, gli

annunci, un continuo vociare. A un dato momento, questa fitta matassa sonora tentenna, oscilla, si riavvolge su se stessa per poi riprendere il proprio andamento vettoriale, sino a riportarci in un luogo ulteriore. Immagine e suono perseguono direzioni difformi, in cui è l'andamento del sonoro, con i suoi cambi di orizzonte improvvisi e il suo incerto rimodularsi, a dare consistenza e profondità all'immagine. Sin dal principio *Noche* ci consegna dunque una realtà che si sviluppa su questi due distinti livelli: quello dell'immanenza, del visibile, dell'ambiente spazio-temporale in cui sono fisicamente collocati i protagonisti del racconto, e quello della trascendenza, dell'oltre, costituito da un composito universo sonoro in grado di mettere i personaggi in dialogo con il passato, con la rievocazione dei ricordi, con altri ambiti spaziali e, non ultimo, con l'aldilà. Sì, perché attraverso questo continuo *décalage* tra immagine e suono, i personaggi di *Noche* cercano progressivamente di allontanarsi da un *qui e ora* alla ricerca di ciò che rimane di Miguel, il loro amico da poco scomparso.

Siamo nelle terre solitarie dell'Argentina rurale e sei giovani fanno visita alla sperduta casa nei boschi nella quale Miguel ha deciso di uccidersi. Per ricordarlo, per elaborarne assieme il lutto, per ritrovarlo. Iniziano ad ascoltare le registrazioni sonore che, incessantemente, Miguel era solito realizzare in giro per il mondo: suoni di metropoli, di oggetti, di ambienti lontani. Era la sua passione, divenuta ossessione sino a divorarne l'esistenza. Nella casa se ne trovano a centinaia di queste registrazioni. Dai reiterati ascolti dei ragazzi, emerge ancora una volta la voce di Miguel:

12 Marzo. Ho sognato che alcuni ladri entravano in casa e costringevano mia madre a buttarsi dalla finestra. Lei saltava e la sua testa si spaccava sul fondale della piscina. Mi accorgevo che in testa indossava una parrucca. E in quel momento realizzavo che lei era un uomo. Mia madre era un travestito. Mi ero svegliato con il suono delle mucche, era presto. Odio le mucche. Le ho sempre odiate e sempre le odierò. Poi ero tornato a dormire e nel mio sogno tutto era capovolto. Ma non durò a lungo. Le mucche mi svegliarono di nuovo. Odio le mucche.

La rievocazione del sogno è ascoltata da uno degli amici nel prato all'esterno dell'abitazione. Dentro, un paio di ragazze stanno ascoltando altri *morceaux* sonori della vita di Miguel. Le gocce di un lavandino, le conversazioni notturne con una ragazza portoghese, infiniti ed indistinti suoni percussivi, distorsioni, onde radio, voci sommesse. La storia, i personaggi, i paesaggi stessi del film continuano a essere avvolti da un'oscurità invalicabile, in cui solamente il sonoro sembra poter estendere ciò che l'immagine nega. Eppure proprio l'unione di quei suoni con il volto dell'oscurità produce un effetto di svelamento. In questo habitat buio, isolato, estremo, gli atteggiamenti stessi degli amici divengono a poco a poco privi di razionalità, primitivi nel loro mostrarsi in assenza di sovrastrutture logiche. Le loro reazioni, i loro comportamenti, le loro danze sembrano appartenere a ritualità arcaiche, a forme d'invocazione, di preghiera, di dialogo con un aldilà fatto di morte e di invisibilità. Una Nemyia in grado di ristabilire una relazione. Non a caso nella *Fenomenologia della percezione* Merleau-Ponty ricorda come la notte sia il *milieu* nel quale l'essere umano vive una immersione di tipo sensoriale, nella quale non è più l'intelletto a dover guidare le sue azioni e i suoi pensieri, bensì è la notte stessa a far esperire il "comprendere tutte le cose"(1). La notte diviene una forma di esperienza interiore, rivelandosi nel campo del visibile come immagine di uno spazio prossimo a noi, ma riaffermando la percezione di ciò che rimane negato all'atto del vedere. L'invisibilità non solo si rinnova allo sguardo, ma anticipa la razionalità, il pensiero, rimarcando un valore esperienziale, sensoriale, percettivo. In una visibilità ridotta al minimo grado, i piani di realtà, ossessione, sogno, ricordo tendono a confondersi sino a non poter più distinguere i racconti di Miguel, le sue paure, i suoi incubi, le rievocazioni degli amici, la realtà. Anche i ragazzi iniziano a registrare dei suoni. Una pallina da tennis Dunlop fatta rimbalzare, degli occhiali rosa indossati, due dadi gialli lanciati per terra. La giornata prosegue attraverso le attese degli amici, i loro brevi dialoghi, il pranzo assieme. Sullo sfondo, incessanti, continuano ad alternarsi le riproduzioni dei suoni di Miguel. Le oscure immagini della natura, il loro richiamo ancestrale, viene ulteriormente amplificato da queste sonorità, sino a portare alla luce essenze primitive,

1) M. Merleau-Ponty (1945), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p. 328. Si veda anche il successivo e postumo: id. (1964), *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 2007.

incroci di temporalità, mondi diversi. Due ragazze riparlano del sogno di Miguel, mentre un ragazzo, Pedro, lo ripete al registratore.

Sappiamo come la progenie della dea Nyx, la Notte, evocata da Brzezicki sin dal titolo, contempra Hypnos e Thanatos, Sonno e Morte, ma anche Vecchiaia, Contesa, Miseria, Nemesis, Destino e Inganno. Sappiamo inoltre che la Notte dimora nell'Ade, nel regno dell'ombra e dei morti. Nella mitologia greca, Ade è figlio di Crono ma soprattutto, ci ricorda Kerényi, è "l'invisibile", nonché "colui che rende invisibile"(2) e che si mostra con il volto nascosto. La sua casa, il suo palazzo, è il luogo delle ombre, il luogo dei morti. Il desiderio di restituire un volto all'invisibile e al contempo l'attrazione verso quest'ultimo costituiscono quella che Max Milner definisce come "exploration des limites de l'humain"(3). Tenebre dunque non come negazione, bensì come affermazione di un mistero, di un'impossibilità a vedere ciò che può solo essere percepito interiormente. Esprimere una potenza, rivelare, mettere l'essere umano in comunicazione con l'altro sembrano costituire il significato profondo della rappresentazione umbratile. "Être dans l'ombre, c'est sentir les effets d'une puissance" ricorda Aumont: "l'ombre est ce milieu qui révèle"(4). Anche Jean-Bertrand Pontalis ci ricorda che le ombre non sono solamente date da quelle zone prive di luce che segnano il negativo del nostro campo visivo. Nel suo *Traversée des ombres*, proprio le ombre hanno la capacità di generarsi a partire da fotografie appese alle pareti che, al pari del linguaggio, sembrano ridare ordine al caos e "rendere visibile l'invisibile"(5). Le possibilità generative dell'ombra individuate da Pontalis hanno inoltre la capacità di richiamare da vicino gli studi di natura iconologica, in particolare quelli di Aby Warburg che proprio a partire dall'accostamento di immagini individua il costituirsi del concetto di *Pathosformel*, ossia di quelle "energie creative" che risiedono "*hinter den Werken*"(6), dietro le opere, dietro i referenti iconografici, dietro le strutture del visivo. Ancora una volta è nelle superfici di invisibilità che queste forme di *energia* mostrano la propria capacità di far permanere, sopravvivere, testimoniare una presenza.

Gli amici di Miguel rimarranno in quella casa sino a quando non avranno ascoltato tutti i suoi nastri. Ma proprio l'as-

2) K. Kerényi (1962), *Gli dei e gli eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano, 2010, p. 194.

3) M. Milner, *La Fantasmagorie*, PUF, Paris, 1982, p. 162. Per un'analisi di casi letterari sulla connotazione *divina* della Notte si rinvia al saggio di Carlo Ossola, "Triptyque pour Max Milner", in *Max Milner. Les leçons de l'ombre*, S. Michaud (a cura di), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, pp. 81-94.
4) J. Aumont, "Ombres", in *Matière d'images, redux*, Éditions de la Différence, Paris, 2009, pp. 370-371.

5) J.-B. Pontalis, *Traversée des ombres*, Gallimard, Paris, 2003, p. 175.

6) Ernst Cassirer in A. Warburg, E. Cassirer, *Il suono di ieri. Lettere*, Aragno, Torino, 2003, p. 114. In merito alle *Pathosformel*, Agamben evidenzia l'impossibilità nel distinguere tra forma e contenuto, in quanto queste designano "un indissolubile intreccio di carica emotiva e di una formula iconografica" in G. Agamben (1984), "Aby Warburg e la scienza senza nome", in *Aut Aut*, n. 199-200, p. 52.

senza di Miguel, il tentativo da parte dei ragazzi di ricordarlo, la persistenza della sua voce che ancora si fa strada tra i rumori delle sue registrazioni, sembrano divenire elementi che via via si fanno sempre più fragili, terribilmente effimeri, lasciando in ognuno dei presenti un'assenza di risposte e il terribile presentimento che, quando le registrazioni saranno terminate, anche la morte di Miguel diverrà ancor più straziante perché priva di risposte. Torna così alla mente l'Orfeo narrato da Pavese nell'*Inconsolabile* dei *Dialoghi con Leucò* (1947). Anche in *Noche*, come nella ricerca di Euridice, il tornare all'Ade mostra il dolore, il sentire da vicino la morte, l'oscurità del bosco delle ombre, ma non restituisce né il passato, né la vita. O meglio, la vita torna fino a quando il "canto dura" dice Orfeo, fino a quando i suoni conservati da Miguel permangono nell'aria.

Nella casa in mezzo alla foresta, la *Sonata al chiaro di luna* di Beethoven si interseca ora al suono distaccato di Chinawoman e del suo brano *Party girl*, ma anche alle lacrime di Miguel rimaste incise sul nastro nel momento prima di uccidersi. *Noche* non vuol essere conciliante nei confronti della morte. Vuole invece rivelare come, attraverso l'oscurità, l'assenza della figura umana possa venir meno. Il procedimento adottato da Brzezicki ricorda da vicino quello creato nell'arte pittorica da Rothko, in particolare nei suoi dipinti basati proprio sulle tonalità del nero. La testimonianza di Rothko nei suoi scritti sull'arte non fa che rimarcare tale concordanza: "Fu con estrema riluttanza che mi resi conto di come la figura non fosse più utile ai miei scopi" (7). La figura è rappresentabile solo attraverso la sua mutilazione, la sua restrizione, il suo nascondimento. Per Rothko, al pari di Brzezicki, in quel nero si ritrova "una chiara consapevolezza della morte" (8).

Quella creata da Brzezicki è una nuova *waste land* fatta di fango, di polvere, di acquitrini, di spazi isolati posti alla fine del creato e attraversati dai rumori della follia, dalle scosse del senno, dall'impossibilità di comprendere le cause della morte. Proprio il fango diviene in *Noche* l'elemento atto a far scomparire il volto di Miguel. Pedro, Violetta e gli altri riprendono in mano i suoi oggetti abbandonati. La sua felpa, la sua sciarpa, il suo fucile. Intanto dai nastri riemergono ancora una volta le voci registrate da Miguel: "Il suono del

7) La dichiarazione di Mark Rothko è del 1958 ed è riportata in M. Rothko, *Scritti*, Abscondita, Milano, 2002, p. 41.
8) *Ibidem*, p. 42.

fango sulla mia pelle. Il mio volto coperto di fango". E così, un'altra opera di T.S. Eliot sembra palesare i propri legami con *Noche*, quell'*East Coker* scritto nel 1940 e destinato a far parte dei *Quattro quartetti*. Il terzo tempo del poema, Eliot lo dedica proprio alla notte, alla sua impenetrabilità visiva, ma anche alla sua portata spirituale, al suo simboleggiare il buio della morte, l'assenza di significato che la morte stessa rivela:

O buio, buio, buio. Tutti vanno nel buio,
Nei vuoti spazi interstellari, il vuoto va nel vuoto,
I capitani, gli uomini d'affari, gli eminenti letterati.

L'assenza di Miguel, la sua rievocazione da parte degli amici, l'oscurità visiva con cui Brzezicki persegue tale reminiscenza commemorativa, divengono allora altrettanti atti di coscienza e di accettazione. La morte non pone risposte, solo interrogativi, impenetrabili e foschi come le immagini di *Noche*, e il venir meno di uno dei propri cari impone l'accettazione del lutto e l'onorarne il ricordo. La consapevolezza della morte, la sua assenza di risposte, la sua mancanza di senso, anziché allontanare il ricordo della persona defunta, trovano nello spazio buio una forma di rievocazione e permanenza.



La battaglia di Algeri, Gillo Pontecorvo, 1966.

La Battaglia di Algeri: Le storie che noi siamo

Stefano Carta

La *Battaglia di Algeri*, di Gillo Pontecorvo, è considerato unanimemente uno dei capolavori della cinematografia di sempre. Prodotto nel 1966, racconta la lotta rivoluzionaria, attuata con metodi che oggi chiameremmo terroristici, che portò l'Algeria all'indipendenza dalla Francia.

Il film, così come si conviene ad un capolavoro, è stato recensito migliaia di volte. Scriverne ancora, soprattutto da parte di un semplice lettore come me, sarebbe, pertanto solo enfatico, irrilevante. Tuttavia, quest'opera, come ogni potente testo simbolico, sollecita costantemente la riflessione, la discussione, l'analisi. In questo senso non solo non è inutile, ma sembrerebbe addirittura necessario assumere questo film non per parlare *di* esso, ma per pensare *da* esso. Infatti, come avviene per ogni testo simbolico – per sua natura aperto ad un dialogo incessante col suo fruitore, un dialogo sempre storicizzato – rivedere oggi *La Battaglia di Algeri*, una vicenda apparentemente consegnata alla storia passata, mette in

moto un automatico processo di riflessione storica, politica e sociale sul presente.

Ma c'è di più. Questo film ha delle particolarità, dei caratteri distintivi specifici, che desidero mettere in evidenza. Infatti, come spero di riuscire ad illustrare, insieme al processo di riflessione storico-politica a cui ho fatto riferimento e che *La Battaglia di Algeri* condivide con altre opere, per la straordinaria raffinatezza della sua architettura il film ci offre anche l'opportunità di accedere al dispositivo, forse fondamentale, di costruzione/creazione di senso e identità negli esseri umani, dispositivo messo in moto dalla necessità, direi archetipica, di *trasformare gli accadimenti che si succedono nel tempo in storie significanti*.

Infine, il film possiede una terza caratteristica perspicua: esso è fatto *per lo spettatore*. Come vedremo, se ad una lettura superficiale *La Battaglia di Algeri* potrebbe sembrare un documentario – ovvero un resoconto di “fatti” (1) – esso, in realtà, intenziona costantemente il proprio fruitore, sollecitandolo a pensare, e quindi a modificare la propria narrazione non solo degli eventi storici descritti, ma anche, e soprattutto, di se stesso in quanto testimone. Promuovendo una relazione ermeneutica, tipicamente gadameriana, con lo spettatore, il film di Pontecorvo dispiega la sua efficacia non nell'informarlo di “fatti” storici accaduti, ma nel coinvolgerlo entro una relazione in cui lo spettatore stesso sarà portato ad uscire da sé per poi ritrovarsi diverso.

La ragione, la destinazione essenziale del film, insomma, è quella di mettere in moto un dialogo, costellando un movimento dialettico con il suo fruitore. Questo dialogo, a mio modo di vedere, possiede la stessa struttura fondativa della relazione analitica, una struttura che altrove ho chiamato “estatica” (2). Questa definizione deriva dal greco *ek-stasis* (ἔκστασις), che significa “essere (collocato) fuori”, e qui si riferisce alla disposizione che lo spettatore (così come l'analista, in quanto testimone/partecipante della narrazione del paziente) deve necessariamente assumere partecipando alla narrazione del film: quella di abbandonare, per il tempo necessario, la propria identificazione con se stesso per collocarsi (“esticamente”) entro quella dell'Altro, così da poter giungere a percepire se stesso e l'Altro dalla prospettiva e nella narrazione Altrui (3).

1) Ciò che il “fatto” designa – qualsiasi cosa sia – può essere un punto d'arrivo, in cui si esaurisce qualsiasi significazione, o un punto di partenza, da cui la significazione ha inizio. Nel secondo caso siamo prossimi alla concezione dei “fatti” che aveva Jung. Nel primo caso, invece, ciò che solitamente chiamiamo “fatti” non sono che morti che camminano, simboli esauriti definitivamente consegnati ad una lettura univoca. Questi fatti, in quanto luoghi di arrivo e di stasi, designando solo se stessi, non sono più nemmeno segni. Con buona pace del DSM e della tradizione “*evidence based*”.

Con questo non si vuole affermare che dei “dati”, che spesso chiamiamo “fatti”, esistano davvero; ciò che rappresenta l'uccisione di qualsiasi possibile progetto di donazione di senso è la surrettizia commutazione dei dati in fatti.

Un paziente arriva tardi alla seduta. Questo è un “dato”, ma qual è davvero il fatto significativo che è accaduto? All'inizio della seduta potrà sembrare che il fatto, incontrovertibile, sia stato l'“essere rimasti intrappolati nel traffico”. Questo è un dato sul quale non abbiamo dubbi. In questa forma, l'ingorgo designa solo se stesso: l'ingorgo è un ingorgo e, accaduto come un sintomo, non se ne può fare niente. Alla fine, invece, grazie all'apertura di uno spazio di riflessione simbolica, potrà rivelarsi, con gratitudine, come un “essere stato costretto al pensare al passare del tempo prezioso.”

Oppure: un uomo violento picchia la moglie, e questo è un “dato”. Tuttavia, se chiediamo a lui quale sia il fatto,

questi potrà affermare di amarla, e che il picchiarla sia un segno del suo “amore”. L’analisi non si occupa della sostituzione o della convalida dei dati (sebbene, talvolta, dei ricordi di dati specifici possano rivelarsi “falsi ricordi”), ma della loro riapertura ad un orizzonte di senso, grazie al quale essi potranno significare una pluralità di fatti possibili.

Un esempio letterario di una trasfigurazione di dati in fatti non solo non univoci, ma addirittura descrivibili “oggettivamente” in modi opposti, è il *Re Lear* di Shakespeare, in cui la trasformazione di ciascuno dato in una pluralità di fatti differenti si inaugura da tutto principio nel momento in cui Lear divide il suo regno. Mentre egli crede di star facendo una certa cosa (per lui un fatto oggettivo, assolutamente indiscutibile), Cordelia invece ne intravede un’altra, definibile e raccontabile in modo del tutto differente. Da questo dissidio si svilupperà la tragedia.

2) S. Carta, “Ideas for an Ecstatic Politics”, in S. Carta et al., *The Analyst in the Polis*, Streetlib, 2017.

3) Ovvero da una prospettiva altra-da sé. La qual cosa è, ovviamente impossibile. Ciò che a mio parere è fondativo è il mantenimento *del desiderio* che ciò possa avvenire, poiché la percezione della differenza (differenza tra uno stato di sé ed un altro, successivo, o differenza tra il sé e l’altro) coniugata con l’essenziale identità interumana non può non passare dal sentire l’altro “inside out”. Cfr. P. Bromberg “On knowing one’s patient inside out: The aesthetics of unconscious communication”, *Psychoanalytic Dialogues*, 1 (4), 1991, pp. 399-422.

Nelle pagine che seguiranno discuterò brevemente queste tre caratteristiche dell’opera di Pontecorvo e le affronterò in quest’ordine: inizierò col trattare l’aspetto creativo-narratologico, proseguirò discutendo la natura psico/sociale della narrazione e concluderò con qualche riflessione sul dispositivo della relazione estatica nella situazione analitica.

Dalle azioni, ai pensieri, alle storie

Nelle righe precedenti ho fatto riferimento “al dispositivo, forse fondamentale, di costruzione/creazione di senso e identità negli esseri umani, ovvero alla necessità, direi archetipica, di *accadimenti che si succedono nel tempo in storie significanti*”. Questa frase deve essere spiegata. Infatti, insieme ad una folta schiera di autori (4), io qui sostengo che la vita del soggetto – la sua organizzazione psichica, la sua identità soggettiva, sociale e culturale – sono affidate ad un costante processo archetipico di narrazione, entro il quale incessantemente creiamo un tutto organico e significativo da una serie di eventi che si succedono nel tempo.

L’iscrizione dei pensieri e degli accadimenti in un tessuto storico (ovvero nel tessuto fatto di storie che si dispiegano) è espresso in inglese con un termine in traducibile in italiano e che qui non posso non usare: *emplotment* (5). La parola deriva da /plot/, trama, e dal suffisso /-ment/ (derivato dal latino /mentum/), che trasforma i sostantivi in aggettivi, o in descrittivi di azione. In italiano potremmo quindi tradurre *emplotment* in “intrecciare”, ovvero: disporre degli elementi in un modo tale da formare una trama, un intreccio. In questo senso il nostro progenitore mitico non sarebbe Ulisse, ma la sua Anima, che tesse nel segreto la tela: Penelope.

Grazie a questa attività, il flusso degli eventi interni ed esterni alla personalità assume, più o meno creativamente, un intreccio e dei contorni coerenti. Noi, insomma, costruiamo, raccontiamo e *ci* raccontiamo delle storie entro le quali organizziamo la nostra esperienza e la nostra percezione di noi stessi. In realtà, bisogna essere più precisi e dire che noi co-raccontiamo delle storie, sempre negoziate nella relazione con i nostri oggetti. Si può dunque dire

che noi *siamo* le storie che, con il parziale contributo dell'io, si narrano attraverso di noi.

Come scrive Alasdair McIntyre (6), la domanda fondamentale "Cosa devo fare?", a cui ogni essere umano deve incessantemente trovare risposta, può avere senso solo se questi può porsi un'altra, più fondativa ancora: "Di che storia sono parte?"

In questa sede non c'è spazio per entrare nel vivo della discussione, a mio modo di vedere mal posta, tra due partiti contrapposti: da una parte, quello che teorizza un processo di co-narrazione – e quindi co-costruzione – puramente negoziale e sganciato da qualsiasi riferimento a cause "oggettive" (7); dall'altra, quello che sostiene che la descrizione e comprensione dei processi psichici deve fare riferimento a elementi "oggettivi", per esempio a fatti "realmente accaduti" intesi quindi come cause (8) "oggettive" del comportamento umano (9), cause che, non possono che finire sempre con il coincidere con i processi neurobiologici. Per questi autori, il processo di *emplotment*, non è altro che un aggiustamento soggettivo o intersoggettivo di elementi oggettivi, se non una vera e propria distorsione. Come esempio prenderei la teoria freudiana del sogno, in cui la narrazione prodotta attraverso l'elaborazione secondaria dal censore onirico, pur con una qualche coerenza narrativa, *occulta e distorce* il testo "vero" ed "oggettivo" dello strato primario del sogno, che farebbe riferimento a percezioni *non distorte* risalenti all'infanzia (10).

Insieme a Ricoeur (11), ma a modo mio (12), sostengo che la possibilità di co-narrare e co-creare le storie che noi siamo è frutto di un margine di libertà personale e relazionale che si dispiega all'interno di vincoli oggettivi. Nella Psicologia analitica questi due versanti sono descritti dalla relazione tra l'io – libero e soggettivo – e il Sé – vincolato a parametri oggettivi e necessari (13).

È forse utile sottolineare che i vincoli oggettivi della storia che il soggetto è (quindi dell'identità dei nostri pazienti), vincoli che ritengo siano presenti unitamente a quelli soggettivi, non corrispondono ai cosiddetti "fatti" accaduti (come le percezioni originarie del sogno freudiano), cioè alla realtà materiale

4) P. Ricoeur, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge Un. Press, Cambridge, 1981; *Time and narrative*, vol. 1, University of Chicago Press, 1984. Ma la tradizione ermeneutica a cui mi riferisco riguarda autori come Husserl, Heidegger e Gadamer. Un riferimento importante è quello della Arendt (H. Arendt, *The human condition*, University of Chicago Press, Chicago, 1958) ed Olafson (F. Olafson, *The Dialectic of Action*, University of Chicago Press, Chicago, 1979).

5) Il termine è stato introdotto da Northrop Frye, per descrivere quattro generi archetipici (sono parole sue. Frye è stato influenzato dal pensiero di Jung) propri della letteratura in quanto tale: Romanzo, Commedia, Tragedia e Satira.

6) A. McIntyre, *After Virtue: A Study in Moral Theory*, University of Notre Dame Press, 1984.

7) R. Shafer (1992), *Rinarrare una vita*, Giovanni Fioriti editore, Roma, 1999; D. Spence (1982), *Verità Narrativa e Verità Storica*, Martinelli, Firenze, 1987.

8) La diatriba tra corrente narratologica in psicoterapia e psicoanalisi si articola entro la dicotomia Scienze della natura/Scienze dello spirito, una diatriba che non può trovare soluzioni positive perché intrinsecamente mal posta. È noto il tentativo, e il sogno, di Freud di fondare riduzionisticamente la psicologia sulla sua "incrollabile" base "biologica". Per perseguire questo obiettivo, solo apparentemente abbandonato dopo la sospensione del suo *Progetto scientifico*, il dispositivo fondamentale era il riferimento

costante alle *cause*, ovvero agli antecedenti, non solo storici, ma anche epistemologici dei fatti psichici, i quali avrebbero i loro antecedenti causali ad un livello nel passato infantile e nella biologia all'altro livello. Il problema non starebbe nel difendere il rapporto tra biologia e psicologia, ma nell'attribuire alla prima il ruolo di causa della seconda.

La critica mossa alla corrente narratologica, per esempio la critica al costrutto di "ragioni" vs. quello di "cause" adoperato dal paradigma narratologico di Shafer, è stato essenzialmente che questa corrente, facendo a meno del ruolo della "causa" si sgancerebbe da qualsiasi base obiettiva e diventerebbe un disperato delirio convalidato dal consenso tra analista e paziente (per esempio: C. Strenger, *Between hermeneutics and science. Psychological issues*. Monografia 59. International Un. Press, Madison, 1991).

La posizione di Jung è nota. Nella sua teoria il costrutto di causa viene affiancato da quello di fine, così come la psicologia viene vista nei termini di una scienza naturale per oggetto e una scienza dello spirito per metodo. Il riferimento ad una psiche oggettiva (i processi dell'inconscio collettivo, il Sé), in Jung si affianca a quello di uno psichismo progressivamente sempre più individuale (l'Io). La narrazione che noi siamo emerge dalla dialettica tra questi due poli.

9) Cfr. M. Edelson, *Psychoanalysis: a Theory in Crisis*, Chicago Un. Press, Chicago, 1988.

10) Questa teoria è stata scherzosamente chiamata teoria dell'"immacolata per-

del soggetto stesso (ad una realtà che si sarebbe potuta documentare con mezzi "oggettivanti", come un registratore, un filmato, una testimonianza "neutrale" di un terzo), ma ricadono sempre entro la realtà psichica del soggetto, formata sia da parametri soggettivi derivanti dalla psiche personale, che da vincoli derivati dalla "psiche oggettiva". Se nel merito della distinzione tra "realtà psichica" e "realtà materiale" Freud è il naturale riferimento, ciò che rispetto alla teoria psicoanalitica deve essere necessariamente modificato è la *natura* della realtà psichica. Infatti, essa non è prodotta da impulsi (pulsioni), ma da tutto principio è espressione di "complessi" potenziali che intenzionano organicamente strutture relazionali tra immagini (e poi tra persone). La realtà psichica del soggetto, la sua oggettività soggettiva, ricade nell'area del Sé. I *complessi* archetipici, che nella Psicologia analitica sostituiscono gli impulsi, sono qui pensabili come mitemi, ovvero come cellule narrative da cui si comporrà la realtà storica del paziente.

La struttura archetipica della psiche è, insomma, formata da cellule narrative dotate di una struttura interna forte, del tutto simile a quella dell'immagine, e collegate da legami multipli con altre cellule narrative (14). Il carattere di oggettività di questi temi narrativi mitici è dato dal fatto che essi si presentano alla mente come pre-formati, alla stessa stregua dei fonemi nel caso delle parole.

Ora, in base alla doppia componente oggettiva e soggettiva della narrazione, non basterà narrare *una storia coerente*; sarà indispensabile che il soggetto giunga a narrare, e quindi a ri-creare, *la propria storia*; l'unica storia davvero possibile che, mentre è narrata dal soggetto, a sua volta lo costituisca.

La caratteristica che fonde i caratteri di libertà e di necessità della (co)-narrazione "giusta" – quella narrazione che nel lavoro analitico sarà effettivamente terapeutica (15) – ricade nel dominio dei fenomeni transizionali, poiché, come direbbe Winnicott, dovrà essere contemporaneamente (soggettivamente) pensata ed (oggettivamente) trovata. Non potrà cioè essere né totalmente, deterministicamente imposta dai "fatti" esterni (16), né potrà essere frutto di un atteggiamento titanico di ipernegoziazione, per il quale "basta che ci si metta d'accordo e vale qualsiasi cosa". La forma-

zione della storia “giusta”, il suo carattere soggettivo-oggettivo di *verità*, non ha nulla a che vedere col consenso negoziale. Il consenso entrerà nel campo come elemento indispensabile *ulteriore*, il quale fornirà al soggetto la garanzia non della verità della narrazione, ma della sua *realtà* compiuta (17). L’analista ha l’enorme privilegio di poter fornire una tale funzione.

Ancora una volta sto facendo riferimento alla relazione tra lo e Sé in Jung, o all’“iscrizione nella sfera dell’onnipotenza” dei fatti in Winnicott, per il quale non soltanto *la* storia deve essere effettivamente giusta nella sua struttura e nei suoi contenuti, ma si può formare *veramente* – può costituirsi come psicologicamente *vera* – solo entro il tempo giusto, il *Kairos*, in cui essa assume la sua forma organica. L’analista potrebbe avere intuito qualcosa di fattualmente vero e coerente e potrà proporre una narrazione nuova al paziente per novantanove volte. Solo alla centesima – una volta in ogni caso *impossibile* da prevedere – essa diventerà *vera*. Vera come una percezione.

Per questo, la famosa frase di Muriel Rukeyser: (18) “The universe is made of stories, not of atoms”, conferma la sua profondità nel momento in cui corregge qualsiasi (ingenuo) pregiudizio materialista. Tuttavia, ci dice anche qualcosa di più: nella sua correzione del materialismo non contrappone atomi (supposti “materiali”: ma questa è una licenza poetica che dobbiamo accettare), a idee. Rukeyser giustamente, contrappone il materialismo non alle idee, ma alle storie.

Vorrei sottolineare questo punto di vista. Esso, infatti, supera una dicotomia antica e, con essa, anche posizioni importantissime come quella di Bion, che ancora pone l’accento sulla formazione del pensiero. A mio parere, la teoria bioniana, seppure “giusta”, sarebbe tuttavia incompleta e, alla fin fine astratta, qualora l’analisi si concentrasse e si fermasse sul processo di formazione del pensiero come se questo potesse restare isolato e non fosse necessariamente parte di una narrazione, ovvero di ciò che vorrei chiamare “*complesso narrativo*” (19). Un pensiero non iscritto in una narrazione, infatti, corrisponde ad un frammento psicotico, un insetto impazzito nello spazio mentale. Esso,

cezione” (un’immagine dello *Zarathustra* di Nietzsche).

11) P. Ricoeur, *Ibidem*.

12) S. Carta, *Writing Stories in Time. The Unfolding of the Objective Biography in Life and Work*, Archive for Research in Archetypal Symbolism, New York. <http://aras.org>

13) Nel pensiero mitico Greco questo è effettivamente il ruolo di Ananke, a cui nessuno, pur dotato di margini di libertà, può sfuggire.

14) Si prenda come esempio la cellula narrativa archetipica dell’Edipo, sulla quale è costruita tutta la psicoanalisi. Non solo essa mostra la sua incredibile fertilità narrativa quando si articola e si incarna – costituendoli – nelle narrazioni specifiche degli individui, ma anche possiede collegamenti multipli con altre cellule narrative, le quali, a loro volta, si collegano ad altre cellule ancora. Si pensi solo a quelle più prossime all’Edipo. Ne elencherò alcune scusandomi per l’indicazione, scandalosamente riduttiva, dei loro riferimenti tematici: le cellule Antigone (etica intersoggettiva), Laio (traumatismo, angoscia paranoide), Creonte (potere titanico antidionisiaco), Eteocle-Polinice (rivalità, differenza e loro trascendimento), Giocasta (legame destinale materno ambivalente), Tiresia (destino, visionarietà psichica come trascendimento dei meri fatti), Peste (infezione socio-culturale collettiva), ecc...

15) Intenderei il concetto di “interpretazione mutativa” (Strachey) come il contributo dell’analista che, come farebbe un enzima, consente di organizzare dei pensieri scollegati in una narrazione significante. In questo senso, ogni storia efficace emersa

nella situazione analitica includerà sempre e per sempre l'analista.

16) Forse è utile sottolineare che l'Inconscio è "esterno" all'lo.

17) È bene precisare che il consenso non trasforma un *delirio* soggettivo, vissuto dal paziente come vero, in realtà, ovvero non lo convalida. Infatti, vi sono deliri dotati di consenso (cfr. gli assunti di base bioniani), e fantasie personali assolutamente sane. Tuttavia, perché la realtà psichica – efficace e vera per il soggetto – entri compiutamente nella realtà, ha bisogno di essere condivisa, senza però perdere la percezione del margine sempre esistente tra la mia fantasia e quella dell'altro. Il delirio rimane tale anche se dotato di consenso, quando è infalsificabile, ovvero quando assume che *tutti* non potranno che dividerlo.

18) Muriel Rukeyser, "The Speed of Darkness" from *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 2006.

19) In tutto il lavoro di Hillman il tema dell'empotment dell'lo all'interno del dispiegamento dei complessi narrativi (archetipici) è il riferimento centrale. In Hillman, come in Jung, i complessi archetipici – i miti narrativi – rappresentano l'aspetto oggettivo dei "fatti psichici". Per questa discussione, il riferimento di Hillman più immediato è: J. Hillman, *Storie che Curano, Freud, Jung, Adler*, Raffaello Cortina, Milano, 1984.

20) Un esempio semplice è dato dalla frase di Orson Wells, che, riferendosi alla struttura di una buona sce-

come la "*Parole*" saussuriana, si compie solo se entra a far parte armonica di una "*Langue*", ovvero di un tessuto di riferimenti assai speciale: un complesso narrativo.

Il dispositivo della narratogenesi, quindi, completa e *conferisce senso* alla trasformazione degli elementi beta (che, nella teoria bioniana rappresentano il flusso oggettivo degli eventi esterni all'lo) in elementi alfa, (in pensieri), poiché conferisce alla componente-pensiero, ancora autistica, epifanica e numinosa, il suo destino. Il destino per cui i pensieri, come i fili della tela, chiedono di essere intessuti (*em-plotted*) in una trama coerente, in una storia, ovvero in una narrazione pronta per costituire un soggetto iscritto nelle altre storie intersoggettive, culturali, politiche e sociali.

Io non sono fatto dai miei impulsi somatici, né dai miei "pensieri", tantomeno dai "fatti" materiali accadutimi a contatto con l'ambiente: non sono un essere meramente reattivo ed adattivo – Io sono l'emergenza attivo-ricettiva della narrazione, che mentre narra se stessa insieme ai miei oggetti, fa di me ciò che sono.

Il dispositivo archetipico fondamentale dell'*emplotment* è essenzialmente un dispositivo metaforizzante e, come nel caso della metafora, dovrà: a) auto-organizzandosi, assumere un'alta coerenza interna; b) mantenere un alto grado di apertura/flessibilità, e c) essere condivisibile.

Per quanto concerne il principio della coerenza interna (a), la storia che io sono sarà tanto più produttiva e adeguata quanto più avrà la struttura sintetica dell'immagine; quanto più le sue parti, vincolate da legami necessari, si richiameranno e si stringeranno tra loro. Un complesso narrativo è un'immagine, talvolta verbale, dispiegata nel tempo (20). Per quanto concerne il grado di apertura (b), la narrazione terapeutica, ovvero la narrazione che (rap)presenta il processo stesso di individuazione del soggetto, dovrà essere caratterizzata da *fluidità* e non da *cristallizzazione*, ovvero dovrà garantire un costante tropismo verso significati, processi ed esiti *ambigui*. (21) Solo nella misura in cui la narrazione – la narrazione che noi siamo – ci sorprende (cioè nella misura in cui essa non solo consolida il noto/identitario, ma anche garantisce l'apertura al nuovo) manifesterà il

flusso creativo del tempo e della vita. Una definizione non ambigua, una narrazione cristallizzata, richiama il simbolo “morto” descritto da Jung ed assomiglia ad una metafora forclusa (22).

Per quanto invece concerne la caratteristica di condivisibilità della narrazione-in-divenire che io sono (c), essa garantisce il carattere non autistico dei miei processi e delle mie azioni. Ogni sintomo, infatti, condivide trasversalmente con gli altri un certo grado di autismo. Una storia condivisibile, invece, rende possibile una vita contemporaneamente creativa, significativa e ricca di amore.

Queste tre caratteristiche minime attraverso l'attività dell'*employment* fanno della narrazione un “complesso narrativo” via via più articolato e integrato: un'immagine verbale sintetica che si dispiega nel tempo in virtù della sua inerente incompletezza e del desiderio che le è proprio di essere raccontata e condivisa.

Spero che sia chiaro che in questa discussione non mi riferisco esclusivamente a racconti verbali. Il processo di narrazione esplicita verbale, così importante in analisi, non è che una parte di una struttura narrativa più profonda e pervasiva, che anche quando non è esplicitata verbalmente è pur sempre raccontata implicitamente attraverso le proiezioni (23) e le azioni del soggetto o dei soggetti in relazione. Le narrazioni, prima di essere raccontate, sono vissute; sono in un certo senso scritte insieme agli altri attraverso le azioni (24). Le azioni, insomma, per poter dispiegare la propria efficacia narrativa, per poter fare di un individuo ciò che è nella vita come nella terapia, devono intessersi con le azioni dell'altro. Devono divenire co-azioni.

In questo senso, per esempio, la quota delle azioni che si dispiegano nel setting del gioco della sabbia racconta secondo un registro *pratico* le storie che i pazienti sono, storie che includono il setting analitico stesso e, in primis, l'analista, il quale co-costruisce, attraverso le sue azioni (cioè anche in assenza di parola), la narrazione sorgiva.

Nelle righe che seguiranno desidero mostrare come *La Battaglia di Algeri* sia in grado di soddisfare in modo straordinario le condizioni del dispositivo archetipico fondamentale

neggiatura disse: “Se ad un certo punto si vede un fucile, ad un certo punto sparerà”. Di passaggio vorrei sottolineare quanto sia assurdo l'uso che il mercato letterario fa degli “editor”, che “correggono” le narrazioni senza curarsi del fatto, di cui sono perfettamente consapevoli, che, così facendo, ne alterano la natura. Il mercato della letteratura non riguarda più il campo della rappresentazione simbolica della verità di un autore, ma della sua adeguatezza per il lettore medio. Non credo che a nessuno verrebbe in mente di chiedere ad un pittore di modificare la struttura o i colori della sua immagine.

21) Per il valore euristico e produttivo dell'ambiguità nei testi di Jung cfr.: S. Carta, “Anatomia della Psiche: Elogio della penombra”, saggio introduttivo a: E. Edinger, *Anatomia della Psiche*, Vivarium, Milano, 2008. Per la sua portata nella letteratura vera e propria, cfr.: W. Empson, *Sette Tipi di Ambiguità*, Einaudi, Torino, 1972.

22) Cfr., A.H. Modell, “The Synergy of Memory, Affects and Metaphor”, *J. of Anal. Psych.*, 1997 Jan; 42 (1), pp.105-17.

23) R. Shafer (1992), *op. cit.*

24) S. Mattingly, “The Concept of Therapeutic Employment”, *Social Science and Medicine*, 38/6, 1994, pp. 811-22.

dell'*emplotment*, e di farlo evidenziandone i suoi livelli multipli: cioè quelli che vanno dalla costruzione storicizzata-narrata della "storia soggettiva" (ovvero della storia tanto dei protagonisti, quanto degli stessi attori, ma soprattutto, come vedremo, dello spettatore), fino alla Storia sociopolitica dei gruppi e delle comunità. A mio modo di vedere, coinvolgendo tanto il soggetto psicologico, quanto quello "politico", *La Battaglia di Algeri* è un esempio unico di armonizzazione della narrazione dello strato individuale e di quello relazionale/politico/culturale, strati che, purtroppo, sono quasi sempre paradigmaticamente dissociati nello scontro tra psico-logie (tendenzialmente solipsistiche) e socio-logie (tendenzialmente de-soggettivanti).

25) La mia analisi del film è consapevolmente limitata, parziale e dilettantistica. Non ha alcuna pretesa di esautività. *La Battaglia di Algeri* è molto superiore a qualsiasi analisi, soprattutto alla mia.

La Battaglia di Algeri (25)

Il film ha inizio con l'irruzione nella Casbah di Algeri dei paracadutisti, comandati dal colonnello Mathieu, in un appartamento dove è nascosto, in una nicchia camuffata da parete, il rivoluzionario algerino Ali Ammar, (meglio noto come Ali Le Pointe). Questi è ormai l'ultimo latitante della rete rivoluzionaria del Fronte di Liberazione Nazionale, ed è nascosto insieme ad un bambino, una donna e un compagno di lotta. Mentre i parà gli intimano di uscire senza opporre resistenza, lui rievoca il suo passato, ed è proprio da questa rievocazione che si produce la narrazione stessa del film, la cui fine avviene nel momento in cui, tornati al presente, i quattro, che rifiutano la resa, vengono fatti esplodere nel loro nascondiglio. La chiusa finale del film è la rapida ricapitolazione della lotta rivoluzionaria che, sui semi gettati nei mesi della "battaglia di Algeri", porterà dopo quasi due anni all'indipendenza dell'Algeria dalla colonizzazione francese.

Come è noto, il film è costruito *come* un documentario, sebbene, nonostante la sua minuziosa accuratezza storica, esso *non* sia un documentario, ma una storia, e una storia, se così posso dire, *al quadrato*. In primo luogo esso è una storia e non un documentario fattuale perché è *recitata da attori*, e perché Pontecorvo, pur potendo accedervi, ha evitato di usare qualsiasi immagine tratta dalle cronache e

dalla documentazione del tempo. Qui è interessante sottolineare il fatto che, sebbene in questo film tutti recitano, vi sia solo un attore professionista (Jean Martin), mentre tutti gli altri, in fondo, recitano parte della loro biografia. Insomma: un vero ossimoro. La cifra più pura di questa biografia personale e collettiva rivissuta attraverso la recitazione – e quindi simbolizzata – è rappresentata dal fatto che lo stesso Yacef Saadi – che interpreta il ruolo di Ali Le Pointe – combatté realmente durante la resistenza, e perciò interpreta un personaggio dalla natura autobiografica. Questo accorgimento narrativo, per il quale Saadi recita un ruolo che era stato (più o meno) il suo nella vita “reale” è un colpo geniale. Saadi/Le Pointe è un sé, come se fosse sé. Il vero soggetto è quello “storico” (Saadi) o quello che Saadi, impersonandolo, sta narrando (La Pointe)? Questo è solo un esempio della complessità dell’opera di Pontecorvo, che *sol*ve alchemicamente i “fatti” concreti, attraverso una conflazione tra la realtà materiale (Saadi) e la sua rappresentazione (La Pointe), caricando così la narrazione di ambiguità ed indecidibilità: aprendola ad una dimensione simbolica che metterà in moto i pensieri dello spettatore, il quale sarà costretto a chiedersi: “Chi è chi? Qual è il piano del ‘reale’?”

È necessario iscrivere tutte le considerazioni che farò sul film entro quest’area, in cui lo spettatore, coinvolto nella narrazione, si troverà ad abitare un peculiare spazio trasferale in cui circoleranno pensieri caricati affettivamente che cercano il loro “giusto” *emplotment*, il quale, a sua volta, esprimerà progressivamente, circolarmente, l’identità dello spettatore stesso.

In secondo luogo il film simbolico è simbolico “al quadrato” perché, nella sua natura apparentemente documentaristica (in effetti, come un oggetto transizionale, il film è sia “reale” che “immaginato”), le vicende sono *ricordate*, in un flashback, dal protagonista – Ali le Pointe. È qui evidente la somiglianza con il dispositivo analitico, in cui la psiche trasforma le sue fantasie in ricordi, se non in reminiscenze. Pontecorvo, insomma, ci sta dicendo che i fatti non ricordati sono una materia intrattabile, inerte. Essi iniziano ad es-

sere psicologicamente vivi (e quindi, a cascata, significativi socialmente e politicamente), quando sono iscritti transizionalmente nella mente.

Ancora una volta, lo spettatore si trova ad assistere ad una storia che non sta avvenendo davvero, e non perché essa si riferisce ad un passato storico (e quindi perché ormai non avviene più), ma perché è un ricordo. Perché, in fondo, anche La Pointe sta vedendo, con l'occhio della memoria, una sorta di film: un film in cui chi si muove è, in realtà, Saadi. In questo gioco di piani, lo spettatore, se non resiste all'invocazione estatica del film, è invitato a lasciare il suo presente e la sala cinematografica per confondersi con La Pointe. Infatti, adesso entrambi sono insieme, e immaginano nelle loro menti, "fatti" che in un documentario normale sarebbero riportati come accaduti ad altri in un tempo ormai definitivamente passato.

Questa tessitura simbolizzante è, a mio avviso, una delle operazioni più raffinate di tutta l'opera. Attraverso di essa, quelli che potrebbero sembrare dei "fatti e nient'altro che "fatti" (ovvero vicende empiriche indiscutibili e pertanto totalmente sature di significati), divengono *contemporaneamente* dei simboli: delle immagini che seducono estaticamente lo spettatore e lo aprono a letture ulteriori di carattere psicologico, storico e sociale; letture di cui egli stesso, confondendosi progressivamente, diventerà parte e che lo modificheranno. È per questo carattere profondamente, rigorosamente simbolizzante del film che, per quanto riguarda i suoi contenuti sociali e politici, mi sento giustificato ad assumerlo come interlocutore per delle riflessioni relative al *presente storico* nel quale viviamo come cittadini. Come avviene per la sua esperienza soggettiva, quindi, lo spettatore si trova invitato ancora una volta ad abbandonarsi in un'area transferale, in cui il passato storico e politico, simbolizzato e diluito dall'ambiguità, diviene operante nel presente, e così, facendosi fluido di nuovo, riprendendo a scorrere chiede allo spettatore stesso di trovargli il proprio *emplotment*.

In merito a ciò, la prima riflessione concerne la primissima frase del film, pronunciata da un rilassato torturatore che pare abbia compiuto con successo il suo "onesto lavoro".

Rivolto al suo prigioniero, una specie di emaciato, pasoliniano Cristo-barbone, apprestandosi a lavarlo e massaggiarlo con fare amichevole egli apre il film, dicendogli: “Ma non potevi deciderti prima, senza fare tante storie?”.

Questa scena iniziale, questa prima frase, contengono uno degli elementi cruciali del film, come della stessa vicenda storica che esso rievoca: l’uso della tortura. Infatti, quella che abbiamo appena udito in qualità di spettatori – di testimoni – è l’espressione perfetta per antonomasia, il culmine dell’opera del torturatore, che induce nella vittima la responsabilità – la colpa – per averlo costretto, lui – il torturatore – essenzialmente buono/umano – a commettere tali efferate brutalità.

All’artista Pontecorvo basta una sola frase per cogliere l’essenza del problema, e qui io non ho spazio sufficiente per esaminare le molte implicazioni del dispositivo della tortura, note agli psicologi che lavorano con le vittime, poiché, non essendo un artista, dovrei dilungarmi eccessivamente. Tuttavia, rilevo che un primo punto che il film pone come questione decisiva è questo: *come trattare il persecutore, il nemico*.

Il Colonnello Mathieu, nella sua logica francese-cartesiana, (e nella vicenda storica) userà la tortura con una specie di *esprit de geometrie*: Per necessità logica. Nella rappresentazione (simbolica), infatti, il regista si soffermerà visivamente il minimo possibile sulla natura sanguinosa della tortura. Se si soffermasse sulla presentazione diretta – pornografica – del sangue e della sofferenza, sottoporrebbe lo spettatore ad una scena traumatica prodotta da un eccesso di percezioni che gli impedirebbe di pensare e, quindi, di cercare la giusta storia entro la quale iscrivere ciò che testimonia per poi ritrovare se stesso. Al contrario, Pontecorvo si limita ad *evocare* (qui la figura retorica è forse l’ellisse) ciò che lo spettatore dovrà immaginare, perché, dal momento in cui immaginerà, si troverà estaticamente identificato sia con il torturato, che con il torturatore, sebbene questa volta non più allagato traumaticamente dalle percezioni. Il non detto di Pontecorvo chiede e consente la partecipazione estatica dello spettatore, il quale è portato a completare immaginalmente le percezioni che, fortunatamente, gli sono state risparmiate, e ad avvicinarsi alla figura perturbante di Mathieu, l’unico che non gode – in nessun senso – di ciò che fa.

Di passaggio vorrei suggerire che vi è un modo opposto per presentare percezioni potenzialmente traumatiche, controllandone la portata traumatica: esagerandole. Il film *splatter*, attraverso la figura retorica dell'iperbole, derealizzano le scene di violenza che presentano. Tuttavia, in merito a questo aspetto specifico, tra *la Battaglia di Algeri* e un film come *Natural born killers*, è che, mentre il primo chiede e consente un'elaborazione psichica della violenza da parte dello spettatore, nel secondo realizza una sorta di evacuazione masturbatoria che la forclude (non sta accadendo a me, non accade a nessuno).

Il carattere cartesiano-ragionevole di Mathieu colloca anche lui in una regione ambigua/paradossale. Egli, infatti appare migliore – più onesto, maggiormente “ragionevole” – di molti altri francesi della vicenda (come i bombaroli francesi dell'OAS, o certi comuni cittadini inferociti contro chiunque sia algerino) – e contemporaneamente più mostruoso, poiché prescinde radicalmente da qualsiasi considerazione *umana* (non uso apposta l'aggettivo “umanitaria”; voglio essere più netto).

Ora, invitato estaticamente entro l'area transferale a cui facevo riferimento prima, la questione che si pone agli spettatori è questa: in che modo *oggi, noi* trattiamo i nostri “persecutori”? I tagliatori di teste, gli schiavisti di donne, i bombaroli, gli assassini ciechi che uccidono travolgendo i passanti di Nizza (esattamente come nel film), o distruggendo le torri gemelle? Cosa, insomma, può preservare la *nostra umanità*, la nostra natura *politica*, senza contemporaneamente identificarci nella supponenza dei “buoni”? Questo tema è cruciale e di difficilissima soluzione, poiché implica un equilibrio millimetrico tra la reazione speculare ed arcaica dell'“occhio per occhio, dente per dente”, o quella opposta, di una “bontà” alla lunga insostenibile perché, tra l'altro, polarizza il persecutore.

Una seconda, rapida riflessione relativa alla contemporaneità, che mi è stata sollecitata dal rivedere *La battaglia di Algeri* in questo tempo presente, riguarda la rivendicazione dell'appartenenza al proprio luogo. Con questo termine (luogo) intendo riferirmi alla situazione, curiosa per lo spettatore che si mantenesse “ingenuo” (ovvero impreparato ai

paradossi), dei francesi che, nel film, considerano gli algerini come intrusi nella loro stessa Algeria.

Percepiti come nemici, per i coloni francesi gli algerini vengono considerati come intrusi che dovrebbero rimanere confinati nella Casbah. Tuttavia, questa costellazione scissionale e vittimaria tende ad accadere assai spesso, anche in situazioni meno fattualmente paradossali. Infatti, se ci affidiamo alla natura simbolica – ovvero non meramente fattuale-documentaristica del film – dinanzi ad una posizione così grottescamente paradossale dei coloni rispetto ai colonizzati “in casa propria”, lo spettatore è invitato a simbolizzare anche la situazione presente, nella quale potrebbe apparire ovvio che i migranti sono “altri” in casa “sua”, dato che, ad una lettura fattuale (che corrisponderebbe ad una interpretazione del film come documentario) essi provengono, effettivamente, da altri Paesi.

Il film, quindi, ci avverte che il dispositivo di emarginazione, di scissione e vittimizzazione *contemporaneo* sta usando questa condizione “ovvia” (per la quale il Nigeriano in Italia o in Francia è fattualmente uno straniero in casa altrui) per mettere in scena un meccanismo assai più fondamentale, un meccanismo selvaggio che tende ad *avvenire comunque*. Un meccanismo che *produce* il nemico. Il film, in quanto testo simbolico, ci avverte del fatto che, talvolta, la spiegazione più semplice, quella ovvia e fattuale, cela la vera natura della questione, più complessa e radicale, quella che in Psicologia analitica chiameremmo la questione dell’Ombra.

Nella *Battaglia di Algeri*, il fatto che gli stranieri fossero, ovviamente, i francesi, diviene irrilevante. Il meccanismo scissionale e vittimario scatta, implacabile, esattamente *come* se gli algerini fossero stranieri in Francia (o in Italia), poiché l’Ombra dissolve qualsiasi caratteristica individuale e fa di un altro, l’Altro. Questo ci dovrebbe indurre ad una riflessione psico-socio-antropologica più raffinata e sistematica rispetto a cosa significhi “appartenenza” o “alterità”, senza consegnare il significato di termini come questi alla misura dei meri “fatti oggettivi”.

Queste considerazioni scaturiscono immediatamente dalla natura produttivamente ambigua del film (il primo esempio che ne ho fatto riguardava l’identità che circola tra Saadi/La

Pointe/lo spettatore), che, invitando lo spettatore ad identificarsi, gli impedisce anche di trovare con certezza il proprio oggetto, per cui, per esempio, diventa difficile stabilire con chi, o contro di chi si stia. Infatti, una terza considerazione, tra le molte che il film sollecita, è prodotta dalla *sorpresa* dei coloni francesi. Qui, lo spettatore è invitato dal regista – credo consapevolmente – a guardare i coloni francesi come *vittime delle vittime*. Questo accade quando le bombe colpiscono dei francesi “innocenti”, mentre ballano in un ritrovo, o, dopo aver mostrato una apprezzabile *politesse*, mentre bevono un caffè al bar.

Quando il regista guarda ai coloni – storicamente gli oppressori – come normali cittadini, neutri come qualsiasi altro ed intenti a compiere atti neutri (ballare, conversare, sorseggiare una bevanda, passeggiare per la strada) lo spettatore simpatizzante per le vittime dell’oppressione coloniale (le vittime “storiche”) non può fare a meno di identificarsi in essi. Per rimettere in sesto la questione, è allora costretto a fare appello ad una visione storica, che però, così ragionando: “Si credono innocenti, ma sono storicamente degli oppressori. Non meritano di morire in quanto soggetti, ma meritano di morire in quanto invasori e occupanti di un Paese e di una società *altru*”, rischia immediatamente di avvicinarsi pericolosamente allo spirito cartesiano del Colonnello Mathieu.

Per chi scrive, l’esperienza di sorpresa di questi francesi, inconsapevoli della loro identità storica di oppressori, di sfruttatori coloniali – di questi francesi risvegliati brutalmente dalle bombe dal loro sonno inconsapevole, innocente – assomiglia in modo inquietante alla sorpresa che coglie noi europei – per non parlare degli statunitensi – di fronte alla efferata brutalità degli attentati di Parigi, di Bruxelles, Nizza, Londra o di Madrid e Barcellona.

Questa situazione è del tutto simile al nucleo del setting analitico, in cui qualcosa accade nel momento in cui siamo dislocati, spaesati, sorpresi. Nel processo di co-narrazione analitica, così come nella partecipazione alla reinterpretazione della narrazione del film, ci troviamo a chiederci: cosa *significa* la nostra sorpresa? Cos’è che non sappiamo di noi stessi? È possibile che, affidandoci alla fattualità do-

cumentaristica della nostra vita sociale, per la quale noi, mentre sorseggiamo un caffè o mangiamo in un ristorante, siamo davvero innocenti, così come i francesi vittime dei rivoluzionari dell'FLN rappresentati nel film? Oppure: possiamo davvero continuare ad attribuire la "cause" dei nostri comportamenti a "fatti" esterni a noi?

Come sappiamo, il peggior nemico del lavoro analitico è il precipitare nel regno dei fatti. La teoria della sincronicità di Jung è il tentativo più estremo che conosco (in psicologia) di estrarre significato da meri accadimenti.

Queste sono solo alcune delle domande che questo film sollecita; questo capolavoro, rivoluzionario non solo perché prende le parti di un popolo *storico*, oppresso, cioè, in un certo momento della storia, ma anche perché squarcia un velo problematico – quindi potenzialmente simbolico – su alcuni meccanismi fondamentali che governano i conflitti intersoggettivi e sociali della nostra come di ogni epoca.

La natura simbolica de *La battaglia di Algeri* demistifica la banalità dell'adesione ai "fatti" (per i quali un algerino in Francia o in Italia produrrebbe atteggiamenti diversi di quelli in cui un francese occupa l'Algeria) e induce in noi il sospetto che immaginare la storia come un mero documentario e non come il dispiegarsi di effetti prodotti da dispositivi archetipici non sia altro che un enorme movimento difensivo.

Perché talvolta, dinanzi ad accadimenti paludati come fatti ovvi, talaltra come fenomeni al limite dell'incomprensibile (come l'arruolamento di giovani delle seconde o terze generazioni di migranti europei nelle frange più estreme, più antiumane, poiché fondamentaliste – della protesta sociale), siamo posti dinanzi a questioni urgenti che non riguardano più "gli altri", ma noi stessi: la nostra consapevolezza personale e storica e la nostra perdita, presunta innocenza.

Allo stesso modo, solo la capacità di *solvere* il regime fattuale-sintomatico per cui la capacità di narrare si è cristallizzata in significati e relazioni fattuali, può mettere in moto il processo, intrinsecamente creativo, di individuazione, un processo che corrisponde alla narrazione di storie nuove, che cercano il loro protagonista nel paziente. Per far ciò, è

necessario, in primis per l'analista, abbandonarsi all'*employment* del suo paziente, fino a partecipare, come lo spettatore/La Pointe/Saadi, della sua stessa storia. Questo movimento estatico metterà in moto le narrazioni stabilizzate che costituiscono l'identità dell'analista, e gli chiederanno di abbandonarsi ad immaginare altre narrazioni possibili, narrazioni condivisibili con il paziente, perché l'analista ha accettato di abitare il carattere ambiguo, un po' impazzente, dell'area transferale.

Se il movimento empatico/estatico mi sembra la cifra fondamentale per rimettere in moto il dispositivo psichico fondamentale della creazione di narrazioni, esso si deve necessariamente accompagnare ad altre tre condizioni, che qui mi limito a citare: 1) una costante disponibilità autoriflessiva; 2) la capacità di immaginare mentre si percepisce; 3) l'attenersi rigorosamente alla fenomenologia delle emozioni presenti.

Ma solo se la storia dell'altro mi coinvolge – se accedo all'altro *inside out* – se la narrazione che si fa strada nella relazione terapeutica si farà sufficientemente ambigua e non forclusa, solo arrivando a dubitare *chi io sia*, sarà possibile che si intreccino storie nuove, in cui entrambi – paziente e analista, Io e Tu – siamo partecipi.

Queste storie saranno le nuove storie che saremo diventati.



La memoria dell'acqua, Patricio Guzmán, 2015.
Il padre, Fatih Akin, 2014.

Il genocidio come trauma individuale e collettivo raccontato attraverso il cinema

Andrea Arrighi

Scoprire o rivisitare, anche attraverso la visione di materiale cinematografico, il tema dei genocidi passati e recenti può considerarsi quasi un ripetere un trauma o sperimentarne uno nuovo: la narrazione dettagliata di un simile evento costituisce infatti un entrare in contatto con una storia che può mettere seriamente in discussione le comuni difese psichiche di chiunque, in quanto si viene inevitabilmente costretti a confrontarsi con i lati meno confortanti – o più insopportabili – del genere umano. Non solo (ri)scopriamo dettagli visivamente e mentalmente raccapriccianti in relazione a efferati massacri compiuti in passato, ma non possiamo neppure non considerare che simili avvenimenti vengono messi in atto ancora nel presente; e se la consapevolezza di questi orrori risulterà insufficiente, non saranno evitate ulteriori ripetizioni in futuro, che saranno probabilmente scoperte solo in tempi successivi. In questo senso, la storia della Shoah, documentata ormai da numerosi film e documentari, non riguarda solo il popolo ebraico, ma resta un inquietante avvertimento per ciascuno di noi, qualunque sia il suo contesto di appartenenza. Come è noto, non è bastato proclamare, talvolta con retorica convinzione, un “mai

più!” da parte di quasi tutte le istituzioni coinvolte in genocidi, così come non sono risultati sufficienti i diversi processi per stabilire responsabilità e colpe di criminali di guerra o per costruire un racconto, attraverso testimonianze, dell’orrore compiuto, anche come tentativo di riconciliare nazioni divise tra vittime e carnefici: un genocidio perpetrato in una parte del mondo, documentato attraverso la forma scritta o cinematografica, non ha impedito il ripetersi di quanto, in teoria, ogni nazione si era detta e si dice pronta a condannare, cioè il tentativo di eliminare, in modo totale e indiscusso, colui che arriva a essere considerato il *nemico*, sia esso rappresentato da un’etnia o da un oppositore a una dittatura o a una determinata politica. Il genocidio, quindi, costringe a un doloroso confronto con il lato *Ombra* umano generale più problematico e difficile da accettare. Si tratta, nei termini dello stesso Jung, di prendere consapevolezza di quel

male che si manifesta nell’uomo e dimora indubbiamente in lui (ed) è smisurato; di fronte a esso, appare quasi come un eufemismo che la chiesa parli di un peccato originale, motivato con la mancanza, relativamente innocente di Adamo [...]. Supponendo generalmente che l’uomo sia ciò che la sua coscienza crede di essere, si ritiene di essere inoffensivi. Aggiungendo così stupidità alla malvagità. Non possiamo negare che sono accadute e accadono tuttora cose terribili; ma sono sempre gli altri che le fanno o le hanno fatte. E quando tali atti appartengono al passato più prossimo o più remoto affondano, rapidamente e benignamente, nel mare della dimenticanza, sì che torna quello stato di trasognatezza che solitamente si designa come “stato normale” (1).

In questo senso, il genocidio non soltanto come evento storico, ma anche come racconto letterario, saggistico, ma forse ancora di più nella forma cinematografica ci *traumatizza*: coinvolge, per un tempo limitato (quello della proiezione), ma intensissimo, lo spettatore in qualcosa che ogni volta appare eccessivamente terrificante per poter essere rielaborato con la relativa tranquillità con cui ci si confronta con film d’azione, che propongono una più o meno moderata dose di violenza. In altri termini, nessuno spettatore resta indifferente dopo aver assistito a *Schindler list*, *Il pianista* o *La masseria delle allodole* o *S 21. La macchina di*

1) C.G. Jung (1957), “Presente e futuro”, tr. it. in *Opere*, vol. 10/2, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, pp. 148-149.

2) S. Spielberg (1993), *Schindler list* USA; R. Polanski (2002), *Il pianista*, Germania; P. e V. Taviani (2007), *La masseria delle allodole*, Italia, Bulgaria, Francia, Regno Unito, Spagna. Tratto dall'omonimo romanzo di A. Arslan; S 21. *La macchina di morte di Khmer rossi. Cambogia, dentro lo sterminio* di R. Panh, C. Chaumeau (2003), Francia. Allegato al film, il libro a cura di B. Tobagi: *Dentro lo sterminio*. Cofanetto Feltrinelli Real cinema, Milano, 2007.

3) *Storia della Shoah. Lo sterminio degli ebrei*, cap. 2 "Il processo Eichmann (1961). La complessità della verità", Dvd Utet, La Repubblica – L'espresso, 2005-2008; AA. VV. *La shoah dei bambini*, Dvd de La Repubblica – L'espresso, 2016. Si veda anche l'archivio di *Rai Storia* inerente a questo tema.

4) G. Dimaggio, "La tenerezza verso i più piccoli fa scomparire gli istinti razzisti", in *La Lettura*, Corriere della

morte di Khmer rossi. Cambogia, dentro lo sterminio (2). Possiamo, in questi casi, riscontrare reazioni differenti, anche di *apparente* indifferenza, che tendono cioè a sminuire, depotenziare sbrigativamente quanto visto, magari sostenendo che genocidi e massacri appaiono costitutivi della storia umana e sono riscontrabili in tante culture. Ma proprio una reazione simile rivela l'*indicibilità*, la difficoltà stessa a confrontarsi seriamente con questa realtà, effettivamente transculturale e antica quasi quanto l'uomo. Dunque entriamo nello specifico di questo raccontare cinematografico-traumatizzante rispetto al genocidio.

La cultura aiuta a non ripetere gli e/o/rrori?

Rivedendo alcuni documentari relativi alla Shoah (3) che ho poi proposto ai miei studenti, una delle figure più inquietanti è quella del Dr. Mengele. I documenti lo raccontano come un soggetto di buona famiglia, senza particolari problemi nella sua biografia della prima e seconda infanzia. Risulta, inoltre, essere stato considerato anche un medico particolarmente scrupoloso e attento. Certamente, nei documentari o film che lo raccontano, si comporta in modo *scrupoloso e attento* nel selezionare le sue giovanissime vittime a seconda degli esperimenti progettati. Qui tutta la sua cultura (non solo) medica non lo distoglie un attimo dal suo obiettivo: uccidere nei modi più crudeli, annotando con puntiglio cause ed effetti di sofferenze e di decessi, bambini inermi di ogni età, ritratti addirittura (forzatamente) sorridenti in foto e documentari *di regime* dell'epoca. Forse proprio la sua cultura da medico rende ancora più difficile da accettare per noi spettatori la figura di Mengele: infatti lui poteva facilmente immaginare il grado di sofferenza che i suoi esperimenti procuravano alle giovanissime vittime. Ricordarsi di questi fatti mette quasi in ridicolo recenti affermazioni della psicologia più attuale che, secondo alcuni studi, sostiene: "Se mettiamo in contatto adulti con bambini di un'altra etnia, di meno di tre anni, la tendenza è volergli bene" (4). Certamente il contesto in cui operava Mengele era differente. Ancora oggi spiegare le origini e la storia del razzismo alle giovani generazioni è un compito

complesso e difficile. Resta persistente, anche per molti *meno giovani*, la tentazione di interpretare il comportamento di gerarchi o soldati nazisti come la *mera esecuzione di ordini* in qualità di *zelanti impiegati*, quindi soggetti non particolarmente colpevoli, dato che obbedivano a uno Stato che era riuscito a far apparire lo sterminio di ebrei, zingari, omosessuali o semplici dissidenti o anche soltanto sospettati tali, come *banalmente normale*. Del resto, gli esperimenti di Milgram ci aiutano, anche nell'ambito della psicologia classica, a comprendere come possa risultare relativamente semplice annullare il proprio pensiero critico ed etico più personale – sempre che sia stato formato – e obbedire senza troppo discutere, e fuggendo intimi dubbi, agli ordini di un'autorità presente e influente... Milgram, infatti, è quello che potremmo oggi definire un professore di *chiara fama*, che operava in una delle più prestigiose università statunitensi e che, nel suo celebre esperimento, impone di torturare persone inermi, fino quasi a metterle in pericolo di vita, perché colpevoli di aver sbagliato una o più risposte ad un test (5). Milgram intendeva dimostrare qualcosa di junghiano, per così dire: non serve essere "acculturati" per evitare il cosiddetto male, di cui si accennava. Anzi, l'esperimento di Milgram sembra raccontarci un concetto molto caro a Jung, forse uno dei punti cardine del suo pensiero: "Con l'esagerazione il bene diventa non migliore, ma peggiore; e un male piccolo, con la non curanza e la rimozione, diventa grande"(6). In altri termini, si pensi a quante guerre – e genocidi a esse connessi – si sono compiute perché ciò appariva razionalmente *inevitabile e necessario* e a quanti intellettuali hanno più o meno direttamente sostenuto regimi totalitari o genocidi anche recenti (7). Nel *Il bambino con il pigiama a strisce* (8) troviamo un'espressione chiara della *cultura* al servizio di un genocidio: è il precettore palesemente filonazista a tentare di convincere il ragazzino protagonista che non esistono ebrei degni di stima, onesti e non colpevoli di creare seri problemi alla Germania dell'epoca. Il bambino è agli inizi di un'*inconsapevole* amicizia con un suo coetaneo ebreo, rinchiuso nei campi di concentramento vicini a casa sua e gestiti da suo padre, convinto ufficiale nazista. Non gli serve obiettare al precettore che possono esserci casi individuali, *eccezioni positive* come il

Sera, 30/4/17, viene infatti affermato che "Riconosciamo le facce della nostra etnia. La tendenza alla discriminazione razziale è innata negli umani e si attiva in fretta. Negarla non aiuta a superarla. Tuttavia riconosciamo i neonati come creature tenere, di cui prenderci cura. Gli psicologi lo chiamano il "baby schema"; fonda il comportamento innato, evolutivamente indispensabile, di accudimento". In un esperimento dell'Università di Milano Bicocca, si è notato che percepire volti di un'etnia diversa non comporta quindi un'attivazione automatica di pregiudizio.

5) S. Milgram (1974), *Obbedienza all'autorità. Uno sguardo sperimentale*, tr. it., Einaudi, Torino, 2003. Come ricorda Deotto, Milgram si ispirò esplicitamente al processo ad Eichmann, dimostrando la teoria della Arendt nella sua opera più celebre Arendt H. (1963). *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it. Feltrinelli, Milano. In *Stanley Milgram, lo psicologo che sperimentò la banalità del male* di F. Deotto su wired.it. A questo proposito si veda anche il film *Hanna Arendt* di M. Von Trotta, Germania, Lussemburgo, Francia, 2012. Certamente è stato successivamente dimostrato che più il contatto con la vittima era ravvicinato e più lontano era percepito colui che impartiva gli ordini e maggiormente si poteva assistere ad episodi di disobbedienza, rispetto al tormentare la vittima nel-

l'esperimento. Tuttavia la gravità dei risultati di questo esperimento diminuisce solo parzialmente. Recentemente un tema simile è stato trattato nel film *L'onda* di D. Gansel (2008), USA.

6) C.G. Jung, 1946 "Saggio d'interpretazione psicologica del dogma della Trinità", in *Opere*, vol. 12, tr. it., Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

7) Vedi, ad esempio, G.L. Mosse (1964), *Le origini culturali del terzo reich*, tr. it., Il Saggiatore, Milano; *I libri di Diario*, e a proposito del genocidio in Ruanda del 1994, raccontato in *Hotel Rwanda* di T. George, Canada, Gran Bretagna, Sudafrica, 2004. Ho analizzato dettagliatamente questo film, così come ho approfondito il tema del genocidio e le tematiche proposte più avanti anche nel mio A. Arrighi, *La soluzione trascurata. Bene e male nella psicologia analitica raccontati attraverso il cinema*, Alpes, Roma, 2015. Inoltre credo utile ricordare quanto afferma Grill a proposito del ruolo di stampa locale e internazionale:

"Oggi sappiamo che il genocidio non fu l'opera di arcaiche forze del caos, ma di una élite istruita e moderna, che usò tutti gli strumenti a sua disposizione: forze armate e polizia, servizi segreti e milizie, apparato amministrativo e mezzi d'informazione. Gli assassini non erano demoni, ma i complici di un sistema criminale. Agirono seguendo una logica semplice: se gli hutu non sterminavano i tutsi, sarebbero stati i tutsi a sterminare gli hutu. [...] I ruandesi non hanno dimenticato quanto furono superficiali i giornali stranieri. Quello che suc-

suo amico: è proprio il rappresentante della *cultura ufficiale* che fuga ogni dubbio in merito alla necessità indiscutibile di eliminare ogni ebreo con tutti i mezzi possibili. Quindi la cultura stessa può trasformarsi in uno strumento discutibile – proprio perché apparentemente *positivo* in senso assoluto. In altri termini, Mengele, nel suo fanatismo scientifico, ci ricorda duramente che, come visto, il razzismo, è stato, in epoche relativamente recenti, teoria scientifica e *cultura dominante*. Forse non è un caso che la figura di Mengele sia raccontata in documentari e in film non così numerosi (9): l'argomento è particolarmente difficile da affrontare in senso psicologico proprio perché mostra non solo come il nostro sapere sia qualcosa di inevitabilmente fragile, culturalmente e storicamente determinato, e soggetto quindi a periodiche correzioni, ma anche che altri aspetti più irrazionali e non controllabili possono comunque dominare l'agire umano, in caso di crisi economico-sociali particolarmente acute. La Germania nazista, era, come è noto, una nazione tra le più progredite e la cosiddetta *cultura* era diffusa anche a livello popolare. Si pensi ai due soldati tedeschi che in *Schindler list*, mentre stanno sgomberando donne e bambini ebrei dal ghetto, si fermano a suonare un pianoforte e si sfidano a indovinare se una melodia appartiene a Mozart o Beethoven.

Secondo Jung, infatti, la costruzione della società attuale, quella in cui anche lui vive e opera, è responsabile, anche se indirettamente, dei massacri compiuti dal colonialismo europeo nell'800 e '900, per citare quelli più "recenti". Ecco perché assistere cinematograficamente a genocidi o efferati massacri può provocare una reazione traumatica, un disagio particolarmente accentuato non solo nelle persone sensibili alle tematiche inerenti ai diritti umani, ma anche nelle persone meno impegnate in questi ambiti. Nelle "giornate della memoria" relative alla Shoah può infatti capitare di assistere a forme di rifiuto e di palese fastidio, rispetto a immagini che raccontano vicende eccessivamente cruente, anche se sono parti di un film o di un documentario. Il giovane pubblico può arrivare a innervosirsi, distrarsi e disturbare in diversi modi ugualmente molesti, quasi violenti, la visione di ciò che riporta in modo diretto e cruento testimonianze esplicite di un genocidio. Il desiderio, espresso in-

direttamente da forme diverse di distrazione continua e chiacchiere di sottofondo, è quello di non voler prendere piena coscienza di quanto di terribile è accaduto e accade anche in tempi recenti. Si tratta di un trauma, una *ferita* se guardiamo al suo significato etimologico più semplice, che supera e sconvolge le normali difese psichiche e che parla non solo del pericolo di un risvegliarsi del razzismo ai nostri giorni, ma anche dell'eventuale complicità dei nostri nonni o di parenti non così lontani, con una politica, quella nazi-fascista, ancora oggi oggetto di discussioni, ripensamenti e revisionismi. Il *trauma* è quello di scoprirsi non solo *potenzialmente colpevoli* di genocidio, ma anche del prendere coscienza della possibilità, come detto, che quanto accaduto possa tornare in forme nuove, dove nessuno può essere certo se si ritroverà nel ruolo di vittima o in quello di carnefice.

Del resto, anche i giovani ebrei hanno per molto tempo, fino al 1961 circa, quasi nascosto, il tema della Shoah, come raccontato nei documentari menzionati. Il punto era proprio il non voler ricordare il trauma effettivo dell'essere ridotti, come popolo, a esseri inermi che vengono brutalizzati e poi bruciati in forni crematori. Meglio ricordare, come veniva fatto, la celebre e coraggiosa, anche se vana, rivolta del popolo ebraico del ghetto di Varsavia nel 1943. A questo proposito, ho notato un atteggiamento per certi versi simile, tenute presenti le dovute differenze, anche in una classe di studentesse alle quali avevo proposto una *storia delle donne* e della loro difficile emancipazione raccontata attraverso film, documentari e materiale raccolto anche nella *giornata della donna* (alcuni esempi sono stati *Suffragette*, *Sedotta e abbandonata*, *Vogliamo anche le rose* e *Il corpo delle donne*) (10). Dopo la visione e discussione, le risposte hanno rivelato quasi un disagio nel pensarsi, in quanto *genere femminile*, depositarie di una storia così tormentata, per certi versi tragica, per conquistare diritti ancora oggi spesso solo sanciti da leggi, ma non goduti effettivamente. Nei loro commenti era rintracciabile il desiderio di affermare che le donne non sono *così deboli* come possono apparire nel materiale visionato ("Anche le donne uccidono i loro compagni!", veniva giustamente ricordato). Questo disagio viene raccontato pure nel recentissimo *Femminismo* (11),

cesse non aveva niente a che vedere con una "guerra tribale": hutu e tutsi condividevano da secoli lingua, usanze e cultura, si sposavano tra di loro e spesso era difficile distinguere gli uni dagli altri basandosi solo sull'aspetto fisico. Le vere cause furono altre: la pressione demografica in un piccolo paese prevalentemente agricolo, la competizione per le poche risorse a disposizione, la politica di segregazione imposta dalle autorità coloniali che alimentò il razzismo latente tra i gruppi etnici":

B. Grill "La prigione del passato" in *Internazionale* 11/14 aprile 2014. Inoltre, viene ormai ricordato, anche nei manuali scolastici, che ben prima dell'avvento del nazismo, il razzismo era teorizzato scientificamente. Secondo Clemente e Danieli, la tendenza a discriminare una o più popolazioni, considerate *inferiori* rispetto ad altre *superiori*, è rintracciabile già nelle tassonomie del '700, grazie a scienziati illuministi come Carlo Linneo. Ma è soltanto nell'800 che "il razzismo viene teorizzato consapevolmente e compiutamente, ad opera del francese J. A. de Gobineau, autore del *Saggio sull'ineguaglianza delle razze umane* (1853-1855). In questo scritto si sostiene esplicitamente che vi sono razze superiori, come la bianca, e razze inferiori, come la nera, e che, tra i bianchi, gli ariani rappresentano gli eletti: essi devono mantenersi "puri", ovvero non mescolarsi ad altre popolazioni, pena la perdita della loro supremazia culturale. Queste idee trovarono successo, arrivando a formare le basi del pensiero na-

zista e del suo violento antisemitismo. Si veda anche, sempre su questo tema, la nota 18 in relazione al film *Child 44*. (E. Clemente, R. Danieli, *Scienze umane*, Paravia, eBook, 2012, p. 6).

8) M. Herman (2008), *Il bambino con il pigiama a righe* (*The Boy in the Striped Pyjamas*) USA, UK.

9) Ad un primo sguardo su internet compaiono infatti solo due film: L. Puenzo (2014), *The German Doctor* Italia e F. J. Schaffner (1978), *The Boys from Brazil* Usa.

10) L. Zanardo (2009), *Il corpo delle donne* Italia; P. Germi (1964), *Sedotta e abbandonata* Italia; S. Gavron (2015), *Suffragette* Regno Unito.

11) P. Columba (2016), *Femminismo!* Italia. A questo proposito, si noti l'intervento di L. Melandri, particolarmente attento alla dialettica presente nel rapporto uomo-donna. Per una visione sia storica che legata all'attualità del femminismo, mi limito a suggerire i numeri del *Notiziario della libera università delle donne* e il saggio di S. Nozzoli *Donne si diventa*, Vangelista Ed., Milano, 1973.

12) Questo articolo vorrebbe essere anche un approfondimento del mio saggio "Scomodi genocidi raccontati attraverso il cinema nel mondo" in *Eidos. Cinema psiche e arti visive*, n. 36, novembre-febbraio 2017.

13) Secondo Kalshed l'angoscia di disintegrazione della coerenza del proprio sé, legata ad esperienze traumatiche, porta all'attivazione di difese primitive che rappresentano delle risorse archetipiche. La psiche produce, in relazione al trauma,

dove giovanissime donne arrivano a criticare il femminismo stesso, interpretato, in maniera per certi versi paradossale, come uno dei tanti *estremismi* da cui prendere le distanze, nel suo teorizzare, come talvolta è accaduto, una criminalizzazione *tout court* del maschio in quanto genere, con cui, peraltro, resta il desiderio femminile archetipico di relazionarsi.

Anche in questo caso potrebbe realizzarsi un'esperienza traumatica nello scoprire la tragica storia dell'emancipazione femminile. Una storia che definirei uno *scomodo genocidio*, cioè, come ho già scritto in un'altra occasione (12), quei massacri certamente non classificabili come "genocidi" in senso stretto, ma che hanno comportato un numero di vittime elevatissimo. Alludo, ad esempio, agli indiani del Nord America o ai nativi cileni, ma anche ai *desaparecidos* nei tanti paesi dell'America Latina e non solo, vittime di dittature militari. Questi massacri sono particolarmente *scomodi* proprio perché ricordano le origini tragiche, le basi decisamente *discutibili*, se consideriamo i diritti umani, sanciti almeno dal secondo dopoguerra, su cui si fonda la nostra cultura. L'obiettivo, nel caso della repressione delle donne che iniziavano a rivendicare diritti, non era certo quello di eliminare l'esistenza di un "genere": ma a quanto ammonta il numero di donne uccise perché *ribelli* a uno *status quo* violentemente patriarcale – transculturale! – durato secoli e non ancora seriamente messo in discussione in diversi paesi e culture?

Rappresentare il trauma come possibilità di cura

Se assistere a film e documentari sui genocidi può risultare traumatico, potremmo allora ipotizzare, tenendo conto di contributi recenti in ambito junghiano, come quelli di Kalshed (13), che anche il cinema stesso possa essere considerato come un modo per rappresentare l'indicibile, il difficilmente accettabile, ciò che volentieri dimenticheremmo individualmente e collettivamente: gli aspetti più orrendi e discutibili della nostra storia passata e recente, il massacro su larga scala su cui molte comunità e nazioni, occidentali e non solo, rintracciano, come accennato, la loro origine.

Potremmo infatti semplicemente chiederci il motivo di riproporre storie su campi di concentramento – non solo nazisti, sia chiaro – che il cinema torna a ricordare, cercando certamente di mostrare prospettive differenti rispetto ad una tematica simile. Si pensi a *Il Pianista*, citato precedentemente, dove viene narrata la vicenda dei “kapò”, ebrei che collaborano coi loro aguzzini pur di sopravvivere, e del gerarca tedesco che salva il protagonista. Come in un lavoro analitico, si cerca quindi di riprodurre, nella reiterata narrazione, certamente lo stesso episodio traumatico, ma provando a considerarlo da angolazioni di volta in volta differenti. Se il trauma è *ferita* che il sistema psichico dell’individuo non può affrontare, come accennato, allora il *ricordare, ripetere e rielaborare* diventa possibilità non solo di parziale riparazione di quanto subito, ma diventa, in un’ottica Junghiana, secondo Kalsched, possibilità di spaesamento, frantumazione, ma al fine di una nuova e positiva, in quanto più propensa a tollerare frustrazioni, *riformulazione della propria identità*. Un potente esempio è raccontato nella descrizione documentaristica del processo a Eichmann a Gerusalemme. Qui la nazione ebraica per la prima volta affronta approfonditamente il tema della Shoah: il processo dura tanto a lungo proprio perché, contrariamente a quanto accaduto a Norimberga, viene dato ampio spazio alle testimonianze individuali. I racconti strazianti e commoventi dei sopravvissuti o di parenti di persone uccise, diventa, ci suggerisce la voce narrante, quasi una *terapia collettiva* di una nazione. Accanto a quella che verrà definita *banalità del male* dalla Arendt, si scopre anche la potenza di immagini evocate relative a episodi strazianti, ma, successivamente, anche a momenti di riscatto, quasi di *rinascita* del popolo ebraico stesso. Nel documentario vengono infatti mostrate anche immagini relative alla migrazione verso Israele di chi è sopravvissuto: si racconta la sofferenza della migrazione stessa verso la “terra promessa” sotto il comando inglese, fino alla fondazione dello stato di Israele con i noti problemi di convivenza con la popolazione palestinese e araba in generale. Le immagini che vengono evocate hanno un potere catartico e terapeutico: è da quel momento, dalla fine del processo, che la comunità ebraica parlerà apertamente della Shoah, prendendone consape-

immagini demoniche archetipiche. È proprio grazie alla produzione, attraverso sogni, di immagini che simbolizzano stati non rappresentabili a livello cosciente che si crea un processo di auto-guarigione nell’individuo: D. Kalsched (1996), *Il mondo interiore del trauma*, tr. it. Moretti&Vitali, Bergamo, 2001.

14) A. Folman (2008), *Valzer con Bashir (Vals Im Bashir)*, Israele, Germania, Francia.

volezza in modo sempre maggiore, anche attraverso i film. Si dice che una delle difese più frequenti rispetto al trauma di una violenza subita sia quella di diventare a propria volta soggetti abusanti. A questo proposito, è proprio un'opera di un regista israeliano, ex soldato dell'esercito in servizio nella guerra in Libano degli anni '80 del '900, a raccontarci come si possa arrivare a prendere coscienza di essersi trasformati da vittime in carnefici. In sintesi, il protagonista di *Valzer con Bashir* (14), partendo da sogni angoscianti di un suo compagno d'armi, perseguitato da cani rabbiosi che vogliono ucciderlo, riattiva il ricordo di un sogno personale che lo ritrae in mare, mentre con altri soldati si apprestano ad arrivare a Beirut a nuoto e di nascosto. Il punto su cui si focalizza è scoprire che parte ha avuto nel noto eccidio di Sabra e Shatila. Attraverso colloqui con altri commilitoni arriverà a definire il proprio ruolo: lui con altri illuminava a giorno il campo profughi, attraverso razzi che esplodendo creavano luce. Così i miliziani cristiani potevano compiere un massacro di civili per vendicare l'uccisione del loro leader carismatico Bashir Gemayel. Per il protagonista del film il suo ruolo è comunque rilevante in termini di colpa, per quanto altri lo cerchino di dissuadere dal ritenersi responsabile. È un capovolgimento psicologicamente notevolissimo: Ari Folman, regista e protagonista della sua pellicola, arriva a concludere il contrario di quanto sostengono i carnefici processati a Norimberga e lo stesso Eichmann, ma anche molti soldati dell'esercito israeliano. Secondo Folman è opportuno ritenersi infatti responsabili anche se non si uccide personalmente una persona, ma se ne permette, indirettamente, la sua morte. Ecco che magistralmente Folman ci regala una delle immagini cinematografiche a mio avviso più toccanti e importanti, da un punto di vista simbolico, rispetto alla costruzione in divenire della nostra cultura e società: viene mostrato, nelle ultime scene, un giovane con le mani alzate, similissimo e sovrapponibile al ragazzino ritratto nella notissima foto ambientata nel ghetto di Varsavia. Si tratta di un bambino arabo, un abitante sopravvissuto del campo profughi appena ripulito dai falangisti cristiani che hanno dovuto interrompere l'eccidio per ordine dello stesso Ariel Sharon, mostrato mentre comunica personalmente l'ordine, per motivi ignoti. Viene espressamente af-

fermato che gli ebrei, in quel caso, avevano svolto, certamente con dubbi individuali e differenze legate alla situazione, il *ruolo dei nazisti*, quello dei loro carnefici storicamente più recenti. Attraverso questo tipo di consapevolezza, difficilissima da raggiungere, il regista di *Valzer con Bashir* mostra un processo che tutti dovremmo compiere rispetto a eventi traumatici individuali e storico-collettivi, cioè riuscire a comprendere la complessità della situazione in cui siamo stati coinvolti. Si pensi al lavoro analitico rispetto alla storia dei propri genitori e a quella dei nonni di pazienti con storie di violenza subita. Certamente, tornando a Jung, si tratterà anche di prendere coscienza degli aspetti irrazionali, anche potenzialmente distruttivi, che la natura umana indubbiamente possiede.

Il cinema come strumento rievocatore di ferite

Vorrei accennare a un caso in cui un film può scoprire ferite psichiche latenti, piccoli o grandi traumi all'inizio è difficile dirlo. Un paziente assiste a un cortometraggio che gli provoca un disagio particolarmente difficile da gestire. Si tratta di *La mirada perdida*, (15) opera che in pochi minuti mostra come madre e padre di una bambina vengano catturati e uccisi dalla polizia argentina della dittatura instaurata dopo il colpo di stato del 1976. La vicenda inizia da un'apparente tranquilla scena familiare con genitori e figlia che parlano e giocano tra loro. Poi una telefonata avverte che la polizia sta arrivando ad arrestare il padre, che vive clandestinamente a casa propria ed è un dissidente politico. C'è un breve conflitto a fuoco tra il padre e gli agenti. Poi la mamma viene portata via. E il film si conclude con l'immagine della bambina che sorride, indifesa e traumatizzata, a uno dei poliziotti. Il paziente racconta che spesso gli capita di essere attratto da pellicole dello stesso argomento, quello dei *desaparecidos* argentini e non solo. Ma il disagio che prova non è quello generale di cui si è parlato precedentemente. Qui sembra qualcosa di più personale, intimo. C'è un altro film, *Infanzia clandestina* (16), che ha su di lui effetti ancora più sconvolgenti e che ci aiuta a capire meglio. Anche qui si parla di una coppia di genitori che de-

15) D. Dionisio (2013), *La mirada Perdida*, Argentina. Ho approfondito questo tema anche nel mio "La soluzione trascurata", *op. cit.*

16) B. Avila (2012), *Infanzia Clandestina*, Spagna, Argentina, Brasile.

17) Si vedano, a questo proposito, anche: M. Bechis (2015), *Il rumore della memoria*, Italia. Qui è raccontata una vicenda che collega campi di concentramento nazisti e *desaparecidos* argentini. E, sempre di Bechis (1999), *Garage Olimpo*, Italia, Argentina, Francia; M. Bechis (2001), *Figli – Hijos*, Italia. Anche il tormentato caso di Giulio Regeni sembra, a mio parere, già anticipato, tenute in conto le dovute differenze, nel film *Missing (Scomparso)* di C. Costa Gravas, USA, 1982. Nel finale, sono le autorità statunitensi ad ammettere, indirettamente, di sapere bene la fine che ha fatto il protagonista, cioè quella di soggetto ucciso da forze di polizia appartenenti ad un regime, quello cileno di Pinochet, che non tollera oppositori o indagatori di nessun genere, neppure se cittadini di un paese “amico” come gli Stati Uniti. A proposito del sospettare di spionaggio e terrorismo persone anche del tutto estranee a qualsiasi fatto comprovante, si veda anche il capolavoro di Kim Ki-Duk (2016), *Geumul*, Sud Corea, (proiettato in anteprima, giugno 2017, nella rassegna di cinema *S-Cambiamo il Mondo* II edizione organizzata presso la Cineteca Nazionale dalle associazioni DUN-Onlus ed EIDOS), dove il protagonista, pescatore della Corea del Nord e cittadino fedele all’ideologia del suo paese, viene *fatto sparire* per un tempo più o meno lungo sia dalla Corea del Sud che dalla Corea del Nord e interrogato in modo disumano da entrambi i paesi.

cidono di tornare in Argentina sotto falso nome e combattere la dittatura. Hanno due figli. Il maschio più grande frequenterà le scuole con nome e documenti falsi e la pellicola racconterà il disagio adolescenziale e i rischi che corre in dimenticanze e sbadattaggini, umanamente comprensibilissime, che mettono a rischio la famiglia. Poi il prevedibile tragico epilogo: arriva la polizia e uccide i genitori. Il ragazzino viene crudelmente interrogato dalla polizia. Chiederà terrorizzato dove hanno portato la sua sorellina più piccola, che ha solo qualche anno, che lui teneva con sé in un passeggino in un nascondiglio della casa. Non gli viene data risposta. Poi viene rilasciato presso la casa di sua nonna. Il paziente, appena dopo la fine del film, ha una reazione emotiva particolarmente significativa. Piange molto, ma soprattutto riflette sugli aspetti biografici della sua storia di vita e del lavoro analitico. Arriviamo con gradualità a ricollegarci con una parte remota del suo passato. Racconta di essere nato in un contesto simile, la sua famiglia abitava in un paese con un governo dittatoriale razzista e suo padre partecipava alla lotta di liberazione in atto in quel paese contro quel regime. Il padre venne arrestato e successivamente rilasciato e loro furono costretti ad abbandonare il paese. Questa storia il paziente la conosceva, ne aveva sentito parlare dai racconti dei genitori e di conoscenti. Tuttavia l’aspetto che gli suscitava un’emozione così intensa era il pensare che avrebbe potuto essere al posto della bambina di *La mirada perdida* o della sorellina minore del protagonista di *Infanzia clandestina*. Il lavoro analitico portò a comprendere che il continuare a cercare film relativi a questo tema – particolarmente difficile da affrontare in termini psicologici per chiunque, come abbiamo visto, era un tentativo di evocare immagini di un trauma vissuto nel contesto della propria origine, in un periodo in cui era certamente troppo piccolo per ricordare. Provava certamente una rabbia individuale-collettiva nei confronti dei regimi dittatoriali in genere: si pensi al numero di vittime complessivo di tutti coloro che sono stati oppositori, armati e non, nei confronti di regimi dittatoriali di qualunque appartenenza politica e nazionalità, fatti scomparire ed eliminati senza processo in quanto considerati pericolosi terroristi dalla dittatura (17). Il paziente ora scopriva anche una rabbia nei confronti delle sue figure ge-

nitoriali: perché non lo avevano protetto in qualche modo da quella situazione così rischiosa? In *Infanzia clandestina* troviamo momenti di accesa discussione in cui una nonna chiede esplicitamente ai due *genitori militanti* di affidare a lei i due bambini. Ma i genitori rifiutano con sdegno. Ora il paziente arriva a cogliere aspetti *ombra* di entrambi i poli con cui si confronta: può sembrare assolutamente giusto opporsi alla dittatura instaurata nel proprio paese, considerato che un regime totalitario facilmente trascura l'aspetto umano nel decidere massacri rispetto a oppositori anche non direttamente colpevoli di un'opposizione attiva. Si pensi non solo al caso della Germania nazista, ma anche a quello dell'Unione Sovietica stalinista nei confronti, ad esempio, dell'Ucraina o a quello delle due Coree, magistralmente raccontato da Kim Ki-Duk nel suo *Geumul* (17 e 18). Nel caso specifico del paziente, risultava evidente anche un aspetto *ombra* degli stessi genitori che, in nome di una *giusta* lotta e di un normale amore genitoriale, mettevano a repentaglio la vita dei figli, pur potendo anche scegliere diversamente, cioè affidare i bambini a parenti disponibili, lontani dal pericolo diretto della lotta armata.

Volendo sintetizzare e concludere, credo che la narrazione cinematografica possa essere utile a svelare traumi di differente entità e importanza. Si tratta di selezionare con cura parti di film, di qualunque genere, che suscitano una forte emozione. Può essere considerato come una specie di test informale che utilizzo frequentemente in ambito clinico: il paziente descrive le scene che più lo emozionano, fino ad arrivare al pianto. Da questi spunti particolarmente emozionanti si può successivamente proseguire, arrivando spesso ad individuare, un po' come è stato sinteticamente descritto, aspetti biografici problematici, talvolta traumatici, sui quali si può incentrare una parte, anche significativa, del lavoro analitico. In termini ancora più generali, possiamo considerare anche la costante produzione di documentari e film sui genocidi come un tentativo di creare quell'*immaginazione del male* che Jung (vedi nota 1) raccomanda, come monito da tenere sempre presente rispetto ai costanti tentativi di pensare la natura umana come *unilateralmente positiva*. Questa *immaginazione del male* può quindi essere

18) Un film recente di D. Espinosa, *Child 44* (Usa, Regno Unito, Romania, Repubblica Ceca, 2015) tratto dall'omonimo romanzo di T. R. Smith, racconta nel suo *incipit*, dell'infanzia del protagonista che, all'inizio, è un ragazzino sopravvissuto a quello che viene definito un genocidio nascosto dell'URSS. Lo storico Ettore Cinnella, nel suo *Ucraina il genocidio dimenticato 1932-1933* (Della Porta, 2015), racconta che si trattò di un *genocidio sociale*, cioè un tentativo di distruggere il carattere nazionale del popolo ucraino. L'idea di Stalin era punire i contadini e costringerli alla collettivizzazione delle terre. Di fronte alla loro ribellione, si iniziarono le persecuzioni antireligiose e la distruzione delle chiese, che rappresentavano l'identità dei villaggi. Furono attaccati i maestri di scuola, gli intellettuali e gli stessi comunisti ucraini che ipotizzavano una *via ucraina* al socialismo. Ma soprattutto venne organizzata una carestia che portò alla morte per fame milioni di contadini, soprattutto ucraini. Questo massacro fu tenuto nascosto fino all'epoca di Gorbaciov, con la complicità di diversi intellettuali di fama internazionale, infatuati dal *mito* dell'URSS. Oggi questo genocidio, pienamente riconosciuto in Ucraina, ma mai completamente ammesso dai russi, spiega la diffidenza e l'incompatibilità tra russi e ucraini.

19) Stereotipi e pregiudizi nei confronti degli italiani, considerati anche pericolosi criminali, sono rintracciabili in numerose pellicole classiche, come il *Padrino I-II-III* (di F.F. Coppola, USA, 1972, 1976, 1980) o la recentissima serie televisiva *Gomorra, La serie* televisiva. (Di S. Sollima, F. Comencini, C. Cupellini, Italia, 2014). Quello che questi film raccontano è una narrazione romanzata e la generalizzazione di qualcosa che realmente è accaduto e accade in Italia e all'estero. Numerose opinioni si sono infatti espresse criticamente nei confronti di queste produzioni, accusandole di voler screditare l'immagine del nostro paese. Certamente organizzazioni criminali italiane operano da noi ed all'estero. E altrettanto certamente non tutti gli italiani ne sono coinvolti. Si tratta quindi di applicare un giudizio simile anche nei confronti dei nuovi migranti che arrivano sulle nostre coste.

anche considerata come uno strumento auto-terapeutico che l'umanità dovrebbe utilizzare come modalità per tenere ben presente e proprio in questo modo affrontare uno dei suoi lati più temibili, come, ad esempio, pensare che la soluzione di problemi di ogni tipo possa essere l'eliminazione radicale di ciò che arrivo a considerare come totalmente *altro* da me. Sia esso il mio vicino di casa che improvvisamente diventa un *nemico* per le sue idee o per la sua appartenenza etnica, oppure sia esso lo straniero, il migrante, che a sua volta evoca, in noi italiani in particolare, ma non solo, la memoria di un passato difficile, contraddittorio e tormentato in termini etici. Si pensi alla nostra tendenza a criminalizzare gli stranieri che arrivano nel nostro paese e a come venivamo (e veniamo ancora) *criminalizzati* noi, anche attraverso il cinema (19), nel ruolo di migranti di ieri e di oggi – ruolo caratterizzato da viaggi, più o meno pericolosi, alla ricerca legittima di un posto migliore dove vivere.



Sole alto, Dalibor Matanić, 2015.

Case studies al cinema

Nicole Janigro

È però difficile realizzare una piena umanità se nel corso dello sviluppo non siamo capaci di imparare a deviare le nostre pulsioni distruttive dai nostri simili, se perseveriamo nell'odio dell'uno verso l'altro a causa di piccole differenze. S. Freud, *Sigmund Freud et Romain Rolland correspondence* (1)

1) H. Vermorel, M. Vermorel, *Sigmund Freud et Romain Rolland correspondence (1923-1936)* (a cura di), lettera del 4 marzo 1923, Puf, Paris, 1993, p. 219.

1991. Il ragazzo suona la tromba, la ragazza lo stuzzica con fili d'erba. Giocano amorosamente vicino a un lago, immersi in una natura lussureggiante. Eppure nell'atmosfera vibra una sospensione elettrica. Ivan e Jelena fanno piani di fuga: dalla campagna verso la libertà della città. In poco tempo la situazione diventa tesa, arrivano uomini in divisa, costruiscono barricate, introducono posti di blocco sulla strada che porta al villaggio. Il fratello di Jelena non vuole lasciarla andare, la insulta, la picchia, infine la rapisce. Ivan li insegue con la tromba in mano. Al check point non capisce che cosa stia accadendo, si spaventa, anche gli altri che ha di fronte si spaventano. Parte un colpo. Ivan è la prima vittima di una guerra che non è ancora nemmeno iniziata.

2001. Nel villaggio vicino solo la natura è sopravvissuta alla furia dell'uomo e prospera, intanto penetra nelle case dis-

trutte. Come quella in cui sono tornate Nataša e sua madre, dopo aver subito, si intuisce, un grave lutto. Ante è uno dei pochi rimasti e si offre di aiutarle a ricostruire. I due ragazzi non si parlano, ma i loro giovani corpi sì. L'amplesso sarà memorabile, un'istintualità che evoca la vicinanza tra l'uomo e la bestia.

2011. Luka torna al paese in occasione di una festa che si tiene poco lontano, vicino al mare, e ben presto sfocia in un rave. È venuto a salutare i genitori, ma cerca Marija con la quale ha avuto una relazione. Scopre solo adesso che la donna ha un figlio, suo. Sembra prevalere il rifiuto, ma il finale è un happy ending: ricominciare a incontrarsi si può. *Sole alto*, il film di Dalibor Matani che ha vinto il premio della giuria *Un certain regard* 2015 a Cannes, riesce a rappresentare una situazione particolare in modo universale. Tanto che lo spettatore italiano si rende conto che in ogni coppia il tema è la diversità, ma poco importa seguire i rovescimenti croato-serbo-serbo-croato dei protagonisti interpretati in tutti e tre gli episodi dagli stessi attori, Tihana Lazovi e Goran Markovi. Per il pubblico locale, invece, ogni segno è cruciale. Vessilli militari e religiosi, inni e slogan segnano le collettività durante le guerre inter-jugoslave di fine Novecento. Circoscrivono gli individui inchiodati alla loro nazionalità. E mentre la Politica costruisce ancora oggi, a più di vent'anni dalla fine del conflitto, la propria legittimità sull'amplificazione di ogni particolarità storica e culturale, le pagine della letteratura e le immagini cinematografiche continuano a declinare le storie e le memorie di cui la vita dei singoli è stata spogliata. Ad affrontare i temi della responsabilità e della colpa. A immaginare il perdono.

Autori che hanno preso parte alle vicende belliche, o ne hanno un ricordo da bambini, cercano di rendere l'inenarrabile attraverso una scrittura tesa a una "prosa documentaria" priva di accenti emotivi, che trova nella ricostruzione minuta dei fatti la possibilità di individuare il ruolo dei singoli. Da qui una riflessione sul male senza sconti, che non permette all'lo di confondersi con la massa. Che non si rifugia in una concezione della violenza vista come un fenomeno della natura.

La teatralizzazione della realtà, espediente molto spesso usato dalla propaganda ufficiale, si è rivelata un altro mezzo

letterario potente per affrontare traumi e perdite, sradicamenti e atrocità, un'antropologia della sofferenza che si continua a raccontare. Pochi anni prima di morire, lo scrittore e regista Živojin Pavlovi aveva scelto di ispirarsi a *L'eterno marito* di Dostoevskij per il suo film *Il disertore* (1992), nel tentativo di trovare in un triangolo edipico archetipico il senso dello scontro fratricida contemporaneo.

Gli "eccessi di violenza" del farsi bellico hanno coinvolto in modo diverso la componente maschile e quella femminile e anche l'elaborazione pare seguire una linea maschile e una femminile. Da un lato un ritornare ossessivo e ripetuto agli avvenimenti, la cui escalation di atrocità risulta a volte insostenibile per il lettore/spettatore, dall'altra una ricerca di verità interiore, dove gli avvenimenti esterni sfumano e il conflitto diventa etico e morale. Come in altre pellicole capaci di portare sullo schermo la storia recente in modo non schematico, spesso è un segreto che guida la narrazione: al centro si trova una figura femminile, la custode della memoria, e lo spazio privato, domestico, è il luogo dove il singolo cerca di sfuggire al suo destino di straniero.

Grbavica. Il segreto di Esma, Orso d'Oro al festival di Berlino 2006, di Jasmila Žbani – regista bosniaca che ha ricevuto riconoscimenti internazionali, la guerra l'ha vissuta da adolescente, la scoperta dell'amore, per lei e le sue coetanee, è avvenuta insieme alla scoperta della violenza sessuale – rimane un modello perché sminuzza la coppia amico/nemico, il bianco/nero del conflitto, in storie individuali, in vicende quotidiane segnate dal passato, ma che vivono oggi una loro urgenza.

Durante l'assedio di Sarajevo il quartiere di Grbavica è stato la linea del fronte, gli abitanti rimasti ostaggio dell'esercito serbo, esposti a soprusi grandi e piccoli. E chi ora ci passa, sa che dentro gli edifici screpolati dell'edilizia popolare socialista spesso è andato in scena l'orrore – e adesso, in un romanzo di oltre 500 pagine, Damir Ovčina racconta la trasformazione del quartiere in un campo di prigionia.

Ma Grbavica vuol dire anche donna con la gobba, metafora del peso che Esma, la protagonista, non riesce a scrollarsi di dosso. La seguiamo nei suoi spostamenti, nella ricerca di un lavoro, i soldi che non bastano per mantenere Sara, la figlia dodicenne. Tra madre e figlia gli abbracci sfociano

in rissa, i gesti dell'amore trasmutano in odio – e viceversa. Provata ed esasperata, un giorno la madre esplode e confessa: non c'è un padre, non ci sono eroi né martiri, solo uomini che hanno visto in lei, come in altre ventimila donne bosniache, il “nemico riproduttivo”. Insomma, l'hanno violentata. Stupro è la parola della vergogna, quella che fa tenere gli occhi bassi, vivere nel timore di incontrare per strada o al bar il proprio carnefice. È l'interrogativo tragico se tenere il bambino della violenza, frutto del seme che l'altro ci ha ficcato in corpo, abortire o disconoscere il bambino (molto spesso quando era già nato perché era troppo tardi per interrompere la gravidanza). Come è capitato alla protagonista che non riesce a guardare la figlia senza rivivere questa ambivalenza.

Lo sguardo di Esmà (una intensa Mirjana Karanovi , già vista nei film di Kusturica) continuerà a perseguitare lo spettatore fuori dal cinema, mentre Sara parte per la gita scolastica, e sul pullman la classe canta “Sarajevo, mio amore”, motivo degli anni settanta del secolo scorso, quando la città non avrebbe potuto immaginare di poter essere divisa.

Ed è proprio questa grande attrice, Mirjana Karanovi , ad avere fortissimamente voluto *Una buona moglie* (2016), film di cui è regista e protagonista e di cui ha scritto la sceneggiatura, premiato al Trieste film festival 2017.

Milena è una donna di mezz'età, conduce un'esistenza comoda, in una zona residenziale di Belgrado. Tiene alla famiglia come al suo aspetto, con il marito, imprenditore di successo, organizzano feste e frequentano vecchi amici. Una visita medica rivela un possibile tumore al seno. Mentre teme di perdere il controllo sulla propria vita, Milena vuole che almeno in casa tutto sia a posto e si dedica ossessivamente alle pulizie. Così scopre alcune cassette del marito, riprese video che non lasciano dubbi sulla sua partecipazione all'uccisione di civili bosniaci durante la guerra. La scoperta del segreto sconvolge e muta *Una buona moglie*: continuare a vivere con un criminale di guerra, far finta di non sapere, come non ha voluto sapere della malattia maligna che diventa metafora del non detto.

“Si può togliere e ricostruire”, le dice il chirurgo incoraggiandola: sarà lo stesso anche con le colpe dei singoli e dei popoli?

Il visibile di un'esistenza che ha radici in un passato che non passa, quando le vicende individuali sono state le pedine del gioco a scacchi dei *padroni della guerra e della pace*, riecheggia anche in *Dall'altra parte*. Il regista Zrinko Ogresta fa un film che spiazza, e il colpo di scena finale rende universale una trama molto connotata da riferimenti locali. Ma, come è già accaduto per *Sole alto*, chi non può cogliere i segni di appartenenza serbi e/o croati, seguire la memoria dei significati di una storia intricata, riesce a farsi prendere dalla forza del racconto. Anche *Dall'altra parte* rovescia il copione dei buoni e dei cattivi, introduce dilemmi etici che ricordano il lavoro del maestro di Ogresta, Kieslowski.

Ancora una donna protagonista, perché sono le mutazioni del volto di Vesna, interpretata da Ksenija Marinković, a scrivere la trama. Lo spettatore la segue immersa nel suo tran-tran quotidiano di casa e lavoro, dal centro medico agli appartamenti degli anziani che assiste a domicilio. Nella sua giornata è il silenzio a occupare molto del suo tempo, sono poche parole asciutte quelle che scambia con i parenti dei malati che lava e a cui cambia il pannolone. E sono chiacchiere veloci quelle con le colleghe con cui si fa un caffè. Vesna abita con la figlia, che sta però per andare a convivere con il suo ragazzo, ha un figlio già sposato e un nipote che ogni tanto cura.

Nel mondo esterno, in una Zagabria lontana dal centro, non pare accada nulla di significativo, il ritmo metropolitano protegge con la sua quotidianità anonima. Sempre spiccia e indaffarata, Vesna comunica una stanchezza che non è però solo quella di un fine giornata.

Una telefonata spezza questo ritmo ripetitivo e ottundente. La chiamata ha un numero ignoto, arriva dall'estero, un estero che ora ha il nome Serbia. Dapprima ostile, a poco a poco Vesna cede alla voce di quello che non è uno sconosciuto, ma un marito rimasto *dall'altra parte*. E, goccia a goccia, la storia del passato trasuda. Il marito Žarko (Lazar Ristovski) si intuisce appena tornato dall'Aia, dove ha subito un processo ed è rimasto per anni in prigione. Condannato perché ha partecipato, come ufficiale dell'esercito popolare jugoslavo, ad alcune azioni durante la guerra che, più di vent'anni prima, ha diviso territori e famiglie. Dalle loro conversazioni lo spettatore viene a sapere che lui ha

scelto la “parte nemica” e lei ha dovuto andarsene. Vesna croata e Žarko serbo hanno avuto tre figli, un figlio è morto (si è ucciso?), con la figlia Vesna porta fiori alla sua tomba a Mirogoj, il cimitero-parco di Zagabria, dove la sua tomba è accanto a quelle fastose, di marmo, che negli anni del nazionalismo si sono fatti costruire politici e criminali.

Un giorno suonano alla porta e sono i vicini del mondo di ieri. Quando serbi e croati abitavano sullo stesso pianerottolo, quando i padri giocavano a pallone con i figli degli altri, quando a Sisak, nella città industriale dove abitavano, non era ancora “vietato mescolare”. A poco più di un’ora da Zagabria, a Sisak la componente serba era rilevante, le violenze contro i civili hanno portato all’Aia i responsabili croati. “Temevo che non mi riconoscessi”, le dice uno dei due, “Anch’io non mi riconosco”, risponde lei. Gli ex vicini sono imbarazzati, hanno una richiesta, non sanno come formularla. Alludono, temono di offenderla. Nel loro paese d’origine, un villaggio della Bosnia, in un massacro, sono state uccise trentatre persone, poi disperse in fosse comuni. I parenti non sanno dove sono finiti i loro corpi. A cui vorrebbero dare sepoltura. Ma, forse, nel caso lei fosse ancora in contatto con suo marito, potrebbe chiedere a lui perché, forse, proprio lui ha guidato quella operazione – “la guerra è guerra”.

Seduti oggi in un appartamento di Zagabria, a bere un caffè, a parlare dell’indicibile e di un passato comune che ora pare incredibile: una situazione surreale.

Chi chiama cambia spesso numero, fa pensare di essere controllato, Vesna interroga la voce del marito, chi risponde piange e dice: “Non potrò mai perdonarmelo”, l’operazione a cui si riferisce però è un’altra, in cui ha ucciso una donna e un bambino. E i morti degli uni non riescono mai a fare pace con quelli degli altri.

Intanto la incalza, parla della sua solitudine, del desiderio di rivederla, “divorziati non siamo”, e Vesna inizia a immaginare un viaggio a Belgrado. E lo spettatore pensa di aver capito: i lutti rimasti sono privati, le memorie sono divise, ma la riconciliazione è possibile.

Invece. Vesna non sente più la voce, chiede a conoscenti di Belgrado di andare a verificare, teme che il marito non stia bene. Quando finalmente gli parla lo sente distratto e

lontano: lui non l'ha mai chiamata. È stata la voce di un altro – solo lo spettatore scopre che si tratta del vicino di pianerottolo! – a costruire la beffa. A trasformare Vesna nella protagonista de *L'inganno*. La donna matura del racconto di Thomas Mann, illusa dalla vitalità dei sensi, dalla speranza di un nuovo amore.

Nel dopoguerra infinito delle guerre inter-jugoslave di fine Novecento l'uso pubblico della memoria non prevede la possibilità di ricordare il proprio morto, le proprie sofferenze – i morti legittimi sono sempre al plurale e *politically correct*, tutti gli altri sono figure sospinte nell'oblio, come in Jugoslavia era già avvenuto dopo gli incroci prodotti dall'incontro del conflitto mondiale con le appartenenze regionali. La memoria collettiva zigzagava tra anniversari di date e battaglie, battesimi di fabbriche e nastri tagliati, trasformazioni di luoghi di culto in musei, di luoghi di massacri in luoghi di culto. Le memorie che "eccedono" sono conservate nei diari, nelle lettere, finiscono in romanzi e racconti che, soprattutto dopo la morte di Tito, si soffermano sugli episodi tabù dell'epica partigiana.

E pongono la questione della declinazione del ricordo singolare, dell'io, con la memoria collettiva del noi. Nella Jugoslavia socialista la memoria pubblica era (nonostante gli accenti regionali/locali) una memoria del noi – il noi dei vincitori, dei partigiani, dei comunisti, il noi dei "fratelli uniti", dunque un qualcosa che trascende la nazione e la religione e l'appartenenza nazional-territoriale. Poiché anche il fratello era stato nemico, universalizzare significava "neutralizzare", dunque non sottolineare gli aspetti di guerra civile che erano stati parte del teatro bellico combattuto nella regione. Ma la memoria era pubblica anche nel senso che le ragioni e motivazioni individuali, le spinte profonde del singolo che fosse partigiano, *cefnico*, *ustascia* non venivano mai contemplate: erano tutti uomini a una dimensione e... di un sesso solo, maschilmacho.

La narrazione in pubblico era la rappresentazione di un quadro nella cui trama mancavano le cuciture dei nessi e dei rapporti tra le motivazioni, le identità del noi e le ragioni del-

l'io. E qui, certo, la leadership jugoslava fa propria l'ideologia dell'uomo nuovo socialista, ma nella storia politico-culturale dei Balcani il riconoscersi in un'identità in primis collettiva rappresenta un decisivo elemento di continuità, pur fra tante rotture, nel passaggio dal comunismo al nazionalismo – perché non è semplice inventarsi un'identità post-comunista-nazionalista, rinunciare alla tradizione di un teorema collettivo.

La posizione e collocazione politica delle nazionalità dello stato jugoslavo, le secolari tradizioni di lotta per sottrarsi al dominio delle grandi potenze, hanno strettamente legato i destini dell'*homo balcanicus* alle sorti collettive degli slavi del sud. Da qui il radicarsi di una *Weltanschauung*, spesso trasformata in ideologia ufficiale, dove le esistenze dei singoli riescono ad assumere un senso e un significato solo e soprattutto nell'incontro e nel rapporto con la Grande Storia. L'ossessione della memoria nutre la memorialistica, come se la prolissità e precisione del racconto potesse restituire senso a esistenze interrotte dalla storia, i diari sbucano fuori dalle soffitte e gli anni che tornano rivelano rovesci storici che paiono fantascientifici, ancora una volta una danza macabra rimescola i destini delle vittime e dei carnefici. Mentre il discorso politico, ma anche la pubblicistica, paiono condannati ad una prevedibilissima e anemica ripetizione, la letteratura è diventata, insieme al cinema, come indicano anche i film di cui si parla in questo testo, il luogo dove è possibile trovare lo spazio per ricordare, parlare delle sconfitte e delle perdite, nominare ed elaborare lutti.

È la memoria ferita che chiede di essere curata con un reticolato di storie perché, come dice Ricoeur, "Il racconto è una rappresentazione che connette" e "non si ricorda soli, ma con l'aiuto dei ricordi altrui".



L'amore molesto, Mario Martone, 1995.

Per oscure scale. Mario Martone e *L'amore Molesto*

Mario Pezzella

1) Questa la trama, tratta da R. Tabanelli, *I pori di Napoli*, Longo, Ravenna, 2011: “23 maggio, compleanno di Delia”, scandisce una didascalia sullo schermo, quando Amalia (Angela Luce) sarebbe dovuta arrivare a Bologna dalla figlia Delia (Anna Bonaiuto), disegnatrice di fumetti. Dopo due strane telefonate della madre, Delia riceve la notizia che Amalia è morta annegata. Così Delia torna a Napoli, sua città natale, dove ancora viveva Amalia. Durante i funerali, lo zio paterno Filippo (Gianni Cajafa) insulta un uomo, che poi telefona a casa della madre dove Delia è alloggiata. È Nicola Polledro detto Caserta (Giovanni Viglietti), ex corteggiatore di Amalia quando Delia era ancora

Il film (1) tratto dal libro di Elena Ferrante inizia con le immagini in tonalità da fotografia anticata che caratterizzeranno poi sempre i ricordi del tempo dell'infanzia di Delia. La casa in cui la vediamo bambina non è troppo povera né troppo ricca, a metà tra la condizione della plebe e quella della piccola borghesia; la madre è una sarta o una tessitrice e questa attività negli anni Cinquanta, nei quartieri popolari di Napoli, poteva anche portare a una certa agiatezza. Ma non sembra questo il caso della famiglia di Delia. Il padre è un pittore fallito, che vive vendendo quadri da bancarella per turisti, il suo capolavoro negativo è una zingara vagamente oscena, col seno scoperto, che – ne sia lui consapevole o no – mostra una certa somiglianza con la moglie, ridotta però a prostituta caricaturale.

In questa sequenza iniziale Delia e la madre Amalia si guardano con intensa complicità, ma è un'apparenza o solo un lato del loro rapporto, che non esclude l'ostilità aggressiva che poi si rivelerà nel seguito del film. Un taglio di montaggio ci porta bruscamente dagli occhi di Delia bambina rivolti

alla madre a quelli di lei adulta, distesa a letto, appena sveglia; e ora essi appaiono fissi, malinconici, irreversibilmente feriti da un ricordo oscuro e doloroso. Così ci è indicato il tema centrale del film: la persistenza di un trauma e il tentativo di Delia di riscoprirne il significato, di riuscire a narrarlo. Questa ricostruzione di sé apparirà difficile, contraddittoria, sottoposta a molteplici inganni e giochi di specchi; e quando credevamo di aver colto la verità del ricordo, ci troveremo invece, in un primo tempo, distorti da un riflesso deviato e distorto.

Delia mostra tutta l'immobilità anaffettiva di chi soffre di un trauma dimenticato; vive sola, il suo corpo si muove in modo rigido e autodifensivo, cerca di sopprimere qualsiasi traccia di seduttività o anche semplicemente di gradevolezza da sé. Il contatto fisico le suscita ripugnanza. Verso la madre ha un rapporto indifferente e ostile; rovescia con disgusto nel lavandino la tazza di caffè che lei le ha preparato, disprezzando con rabbia questo gesto di affetto. Delia rifiuta la bellezza e la sensualità di Amalia, cerca in ogni modo di distinguersi da lei, si irrigidisce in una fisicità dura e difensiva. Si mortifica, si punisce, senza sapere perché. Il reggiseno rosso – l'unico indumento ritrovato sul corpo della madre dopo il suo suicidio – è il primo dei vestiti-feticcio che compaiono nel corso del film, in cui rivestono un'importanza rivelatoria e decisiva. In effetti in questo caso il termine feticcio non dev'essere preso solo negativamente, come il sostituto patologico e oggettuale di un'assenza, ma anche come la traccia, il nodo metaforico che conduce Delia alla riscoperta di sé. I vestiti ritrovati, perduti, indossati, abbandonati, sono il filo che lei segue di indizio in indizio. E non era forse la madre una sarta? Attraverso i vestiti le manda o le ha mandato i messaggi che Delia non avrebbe accettato dalla sua voce. Il reggiseno rosso, come poi il vestito dello stesso colore, era in realtà un dono destinato a Delia. Dono di ambiguo significato, perché certo la madre non poteva ignorare che la figlia avrebbe indossato malvolentieri indumenti intimi così provocanti e un poco volgari. Ed è anche inquietante che Amalia abbia voluto indossarlo lei, come un segnale estremo, prima di morire.

bambina, che lascia davanti al portone del palazzo una valigia con dentro un vestito rosso molto seducente e biancheria intima femminile altrettanto sexy. Andando al negozio delle sorelle Vossi, da dove provengono gli indumenti, con la scusa di voler cambiare il vestito rosso, Delia scopre che adesso la boutique appartiene al figlio di Caserta, Antonio (Peppe Lanzetta), suo compagno di giochi d'infanzia. Dopo essersi riconosciuti, Antonio la invita a seguirlo a un pranzo elettorale a Pozzuoli. Ritornata a casa, la vicina, la signora De Riso (Anna Calato), le rivela che il padre era tornato a molestare Amalia, geloso delle visite di Caserta. Delia va a trovare il padre (Italo Celoro) nel suo studio a Gianturco e qui gli dice che quanto aveva detto da bambina, che aveva visto la madre e Caserta baciarsi, era in realtà una menzogna. Recatasi poi nell'abitazione d'infanzia, Delia finalmente "vede" la verità delle molestie che da bambina aveva subito dal vecchio pasticciere, il nonno di Antonio. Adesso Delia può lasciare Napoli, e sul treno di ritorno per Bologna immagina l'ultima notte della madre, finendo per dire a dei ragazzi sul treno di chiamarsi come lei, Amalia.

2) In realtà nel romanzo la sequenza in cui Delia parla con la madre in ascensore è ricordo di un incontro reale, e Martone in un primo tempo avrebbe voluto sottolineare la realtà con una voce *off*, che poi però è caduta lasciando alla scena – e credo sia stato un bene – tutta la sua sospensione visionaria. Cfr. R. Tabanelli, (2011), *op. cit.*, p. 36.

3) Così dice Lucia Cardone dei personaggi femminili di Elena Ferrante, e le sue osservazioni valgono, mi sembra, anche per il film di Martone; cfr. “Sensibili differenze. L’amore molesto da Ferrante a Martone”, in *Filmare il femminismo. Studi sulle donne nel cinema e nei media*, ETS, Pisa, 2015, p. 97.

Di questo reggisenense rosso, a sottolinearne l’importanza, Delia aspira profondamente l’odore, come a voler ritrovare quello della madre, il suo corpo erogeno, che lei – per parte sua – ha perduto. Dopo la morte di Amalia, la incontra come fantasma, che le parla o la osserva in silenzio (2). Delia deve attraversare questo fantasma, riconoscere la scena di odio in cui l’ha inserita per tutta la sua vita: il riconoscimento finale “Io sono Amalia”, che capovolge in modo diametrico il rifiuto, non deve essere inteso come una regressione o una fusione indistinte, ma è rivolto alle parti di se stessa – del proprio eros, del proprio corpo – che Delia aveva interamente attribuito alla madre e da cui si sentiva schiacciata. Il rapporto fusionale, benché in senso negativo, era invece presente all’inizio del film: quando Delia trova la valigia di Amalia col vestito rosso, il suo primo atteggiamento è di ripulsa: “Sei un fantasma, io non ti assomiglio”. Il suo percorso la porta a sciogliere e capovolgere questo rifiuto. Fino ad assumere insieme la sua somiglianza e la sua diversità dalla madre: “Cercando la madre o misurandosi con l’essere madri a loro volta, Delia, Olga e le altre donne-personaggio messe al mondo da Ferrante ritrovano se stesse. Certo, i percorsi che faticosamente compiono di rado le portano alla felicità, ma assicurano loro, sempre, una nuova e piena coscienza di sé. Capiscono chi sono, o meglio chi possono essere a partire dalla radice materna...”(3).

Sfuggendo al suo trauma e alla propria famiglia, Delia ha abbandonato Napoli e si è trasferita a Nord, a Bologna; verso la città d’origine ha la stessa repulsione e ambivalenza che prova nei confronti della madre, la sente come un luogo dove l’intimità personale – e ancor più quella femminile – viene violata, la distanza che separa il privato di un individuo dall’altro non esiste. Ma è anche il luogo di una sensualità esibita e ostentata, che Delia si è a lungo negata, che Amalia ha invece vissuto, e passa per varie gradazioni, da quella più infera e violenta a quella innocente e spontanea. Fuga e ritorno fantasmatico dalla e della madre coincidono con fuga e ritorno da Napoli. Le immagini più insolite della città sono quelle dei grandi stradoni periferici e anonimi, fitti di folla, di palazzi, invasi dal rumore incessante di macchine e motorini. Connubio contorto di suk levantino e

di edilizia sfrenata e acefala, non nata – sembra – da alcun progetto: un moto disorientato e continuo. Il premoderno si manifesta nell’involucro esibito di una modernità irrazionale, estrema e confusa. Gli ambienti e le strade in cui si svolge la parte finale del film non sono “pre-moderni”: sono un sintomo del degrado e della decomposizione che coesistono con la crescita cieca e illimitata del capitale, non poi così dissimili dalle periferie di altre megalopoli contemporanee, dove l’arcaico e la fatiscenza si insinuano tra i metalli e i vetri, assemblati da un sogno di razionalità andato a male. In ogni caso il trauma urbano collettivo si fonde nel film con quello intimo di Delia, ne è per così dire la metafora estesa e spazializzata, l’ambiente in cui il regista dà consistenza ai fantasmi e alle paure che perseguitano la protagonista.

Da questo punto di vista, una delle inquadrature più intense del film mostra nella parte sinistra la curva di cemento della tangenziale, un segno marcato di modernità, che sovrasta sulla parte destra un caseggiato fatiscente e sbrecciato. L’immagine è quasi esattamente divisa a metà fra questi due segni contraddittori, al confine tra la città vivibile e quella intollerabile, macchia traumatica incombente ai bordi dei quartieri del centro (4). La metafora spaziale è anche in corrispondenza con la soggettività scissa e col trauma psichico di Delia, che si riflette in quello collettivo. Spesso gli scrittori di Napoli nel secondo ‘900 hanno descritto questa *mezza modernità*, compresenza di arcaico e moderno, plebe e capitale.

Il segno che condensa tangenziale e fatiscenza figura la simultaneità contraddittoria, che attraversa come una scissione l’animo degli abitanti e quello di Delia. Lei stessa e la sua famiglia non oscillano continuamente tra arcaica violenza e superficiale modernità dei comportamenti? Delia ha voluto rimuovere insieme la sua scissione interna e la città, che gliela ricorda in modo incessante. E perciò nel ritorno a Napoli che dovrà scoprire una nuova narrazione del suo passato (5).

I personaggi dei film di Martone presentano spesso il segno di un trauma originario. In *Morte di un matematico napoletano* Caccioppoli è come logorato dalla sua costellazione familiare e insieme da quella collettiva della città in cui vaga e si perde; egli è quasi un doppio maschile negativo di Delia, perché il suo errare non conduce al ricordo, ma al-

4) “La topografia di Napoli rivela plasticamente il segno dell’esclusione: la lingua della tangenziale è la traccia iperbolica che *taglia fuori*. La città più o meno premeditata da una parte e il suo doppio oscuro...”, in P. Amato, “Il vuoto e l’abitare”, *Aporie napoletane*, Cronopio, Napoli, 2006, p. 118. La strada parla, come il segno di un linguaggio materializzato e inscritto nello spazio.

5) L. Cardone (2015), *op. cit.*, p. 97.

l'annullamento di sé. In *Noi credevamo* il personaggio di Angelo è condannato dal suo personale risentimento, dalla sua invidia mimetica, dal suo senso di inferiorità, e dall'umiliazione che colpisce storicamente tutto il Sud, dopo la mala unificazione d'Italia e la vittoria dei nuovi potenti contro le camice rosse di Garibaldi. Lo stesso Leopardi è segnato dalla sua infausta costellazione familiare e – nella rappresentazione di Martone – è attratto da Napoli e dal suo vulcano come da un magnete, dove confrontare la sua disperata vitalità con quella della natura e proporre il grandioso patto umano della *Ginestra*. È come se questi personaggi avessero ereditato un debito che grava sulle loro spalle, trasmesso di generazione in generazione, individuale e collettivo a un tempo: alcuni crollano nel tentativo di saldarlo, altri trovano una via di salvezza nell'accettare – liberatoriamente – la propria insolvenza. Come fa Delia, alla fine di *Amore molesto* – accettando la sua lacerazione interna e la colpa nei confronti della madre, in una consapevolezza ritrovata.

Nel film Caserta assume un'identità più enigmatica di quella che ha nel romanzo, è quasi egli stesso un fantasma e tramite tra il mondo dei morti e quello dei vivi (in particolare tra Delia e la madre). In una sequenza ambientata nel passato, vediamo Amalia che accelera il passo in un tunnel, nella visione alterata di Delia bambina è inseguita da un uomo (Caserta?); ma in effetti, all'uscita della galleria è il marito e padre ad avvicinarsi alle due donne. Caserta resta in sospeso tra il reale e il fantasmatico. Compie gesti apotropai ed erotici, guida Delia fino alla riscoperta del ricordo, è il padrone e il maestro dei vestiti-maschera, che tolti o indossati reggono il gioco e le metamorfosi dell'identità. Nella sequenza in cui lascia la valigia col vestito rosso a Delia, vediamo lei scendere le scale sempre più oscure verso un sottoscala, che è un vero e proprio luogo infero, con un cancello socchiuso, oltre il quale c'è un confuso bagliore: lì Caserta – vecchio satiro, demone priapico, pulcinella emerso da vicoli profondi – lascia la valigia che contiene, come nelle favole, l'oggetto feticcio rivelatore, il vestito rosso che la madre voleva regalare a Delia, indossando il quale lei potrà iniziare il suo viaggio iniziatico verso la sua nuova identità.

A condannare Amalia nel film non è tanto la subdola complicità di Caserta col marito, quanto piuttosto quella tra padre e figlia (ai quali si aggiunge il fratello), che in modo compatto pronunciano su di lei un giudizio persecutorio, di cui la bambina diviene lo strumento finale. E da adulta, in uno dei dialoghi con la madre-fantasma, ancora le rivolge indignata l'accusa: non hai forse un amante? Caserta è un punto di fuga immaginario da questa oppressione familiare. Delia dovrà ritirare da Amalia il suo odio e sentire la persecuzione alla quale la madre è stata sottoposta che probabilmente ne ha infine determinato la morte, comprendere e perdonare la se stessa infantile. Dovrà anche rompere con l'inconsapevole identificazione col padre pittore, col suo moralismo persecutorio, a cui la lega il filo della professione (non è lei una disegnatrice e non continua – su un piano incomparabilmente più raffinato – la stessa attività del padre fallito?). La violenta lite rappresenta una svolta decisiva: Delia si sente vista e trattata come Amalia, ne comprende le ragioni e la sofferenza e rompe l'identificazione col moralismo paranoico di lui. Da questo momento è aperta la strada del ricordo e del riconoscimento della madre, mentre Caserta, paradossalmente, diviene la figura fantasmatica maschile che la guida in questa necessaria separazione (6).

Delia crede una prima volta di aver raggiunto la verità sul suo trauma; ricorda o le pare di ricordare la sequenza erotica della madre con Caserta e di averla rivelata al padre e allo zio. Fino a quel momento questa scena affiorava per confondersi subito dopo; allo zio chiede in effetti, durante il loro dialogo: "Perché, cosa dissi?", come se non ricordasse di aver detto nulla. Da questo pseudo ricordo procede tutta una narrazione del trauma che ha una sua coerenza ingannevole (essa spiega l'ostilità per la madre e insieme il profondo senso di colpa di Delia, che riconosce di aver provocato una vera catastrofe, etc.). Peccato che tale coerenza sia completamente illusoria. È un gioco di specchi, che serve a proteggere Delia da un trauma molto più profondo, da un Reale irreversibile e minaccioso. La narrazione di un trauma si costruisce del resto, secondo Freud, sempre in un futuro anteriore, una revisione del presente sul passato, che evidenzia – del passato – strati e possibili contingenti e diversi (7).

6) Lo si può considerare quasi una sorta di regista, una figura alla Méliès: "L'amore molesto è un film di apparizioni e sparizioni improvvise, di Caserta-mago e la sua valigia piena di "trucchi", abiti di scena da indossare per recitare l'altra metà di se stessi". In R. Tabanelli (2011), *op. cit.*, p. 40.

7) Come scrive Žižek: "...Non si finisce mai di 'riscrivere la storia', di conferire retroattivamente agli elementi un peso simbolico includendoli in nuove trame: è questa elaborazione che decide retroattivamente quello che essi 'saranno stati'". Ne S. Žižek (1989), *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle Grazie, Firenze 2014, p. 117.

Nella sequenza finale, che si svolge a Gianturco, ricompare la Napoli degli stradoni periferici e anonimi. Ma qui avviene una definitiva e più profonda immersione nell'oscurità. Delia entra nell'abitazione, posta sotto il livello della strada, di Caserta. Ed è in questa estrema discesa che il ricordo del trauma, della violenza subita riemerge, ricollocando tutti gli elementi e i personaggi della narrazione in posizioni e ruoli diversi. Forse non risulta evidente a una prima visione del film, ma il luogo è effettivamente lo stesso della scena infantile, il negozio di coloniali e pasticceria, in cui era situato anche il ricordo di copertura.

Delia apre la porta del basso, la luce non funziona. Un vecchio, una sorta di guardiano della soglia, la mette in guardia: è un luogo di "brutta gente". Delia scende le scale nell'oscurità, rotta solo dal bagliore di un fiammifero. È una ripetizione più cupa e profonda della sequenza in cui percorre le scale della casa della madre per prendere la valigia col vestito che le ha lasciato Caserta. Del resto, i momenti decisivi del film si svolgono in luoghi sotterranei, palustri, come la piscina solforosa, quasi una grotta, in cui si svolge il mediocre rapporto sessuale con Antonio. Sono immagini ripetute di discesa agli inferi sotto la guida lontana del traghettatore Caserta.

Delia si inoltra in quello che ha tutta l'apparenza di un anatro arcaico, abitato da assenze e fantasmi inquietanti. Deve superare sempre nell'oscurità archi di pietra, passare accanto a muri invasi da muffe deformati dall'umido, che sembrano ricoperti da casuali e incomprensibili segni di graffiti. Nel buio si delinea l'alone di luce di una porta a vetri smerigliati, sfocata, su cui si profila un'ombra, che è in realtà la giacca del vestito di Caserta, appesa come a lasciare un messaggio cifrato. Delia deve rompere la serratura della porta chiusa. Nella giacca di Caserta si trovano i segni del suo ultimo incontro con Amalia: il biglietto ferroviario, la ricevuta d'albergo e quella del ristorante. Quasi a identificarsi interamente con lei, Delia lascia aderire il proprio corpo al tailleur che la madre indossava all'inizio del viaggio, e anch'esso lasciato lì, appeso a un filo, quasi a lei destinato. Si toglie il vestito rosso e indossa il tailleur di Amalia, in un gesto estremo di identificazione. Ritrovandosi nello stesso luogo in cui è stata violentata, Delia vede da prima l'imma-

gine del falso ricordo: quello in cui ad attendere Caserta è la madre; e poi questa scena sfuma nell'altra. I contorni nebbiosi della figura di Caserta diventano quelli del padre di lui, il vecchio pasticciere, ed è lei stessa che è seduta sul letto. Delia riconosce: "Mamma, io non ti ho mai vista così".

La violenza subita (verbale, come sembra essere nel romanzo, o reale?) inchioda Delia nella negazione di un godimento mortifero, ripetitivo, dominato dalla pulsione di morte; *ogni desiderio* le appare minaccioso come un abisso. Eppure, per quanto l'abuso sia grave, non è questo lo strato più oscuro della sua psiche, che è invece il suo odio per l'Amalia, precedente l'episodio di violenza (forse, indirettamente sua causa). La madre è oggetto di una identificazione ideale da parte di Delia, ma anche di una feroce rivalità mimetica. Delia vorrebbe essere Amalia, occupare il posto di lei, rubarle il suo supposto amante. È difficilmente dicibile, ma ne desidera in fondo la morte. Questa oscura fantasia la spinge a travisare l'abuso sofferto nel modo più distruttivo per la madre, trasformandola in una denuncia contro di lei e la sua fantasticata, inesauribile, sensualità.

Il ritorno di Delia all'interno del proprio trauma non richiede dunque soltanto il ricordo e il riconoscimento della violenza subita, ma anche lo scioglimento della sua terribile invidia mimetica.

Se lo consideriamo da questo punto di vista, il suicidio della madre appare come una sorta di rito sacrificale offerto a Delia, in cui accetta di incarnare davvero il fantasma che di lei ha la figlia, realizzando la scena immaginaria che ha soffocato la vita di entrambe. In tal modo la costringe a confrontarsi col fantasma e a venire a patti con esso.

Prima di morire, la madre manda un estremo e inequivocabile messaggio alla figlia, indossando lei stessa i vestiti rossi e provocanti che voleva regalarle, quasi invitandola a superare la negazione di sé e del proprio corpo. Addirittura Amalia ripete le stesse oscenità che Delia credeva di aver visto (e che invece erano rivolte alla bambina, dal padre di Caserta), come se solo in questo modo, passando dall'immaginario al reale, fosse possibile depotenziarle e liberare la figlia dal loro peso. Amalia *diviene* Delia, per liberarla dalla sua narrazione ossessiva. Il dono del vestito rosso, che poi

infine le giunge attraverso l'emissario Caserta, è un invito a superare l'invidia distruttiva, ad accettare il suo desiderio, a non sentire il suo corpo come irrimediabilmente umiliato da quello della madre. Il punto di cesura del film, in cui comincia la trasformazione di Delia, è costituito dalla sequenza nella quale indossa il vestito della madre e il suo corpo isterico e traumatizzato si trova rivestito dal calore e dalla sensualità di lei.

La frase finale di Delia "Io sono Amalia" condensa in realtà due passaggi, come una negazione della negazione: *Io non sono l'Amalia del mio fantasma*, il demone che coincide con la visione sadica e moralistica del padre, non mi identifico alla madre dell'impossibile desiderio infantile; ma di lei ritrovo la dimensione umana, singolare, di donna. Certo resta un interrogativo tragico e irrisolto: Amalia ha dovuto davvero morire per consentire alla figlia di vivere? A questo scambio sacrificale allude il gesto di Caserta, che cancella i suoi tratti dalla fotografia della carta di identità e quello di Delia che poi modifica a penna la propria, per accentuare la somiglianza con la madre. Questa sostituzione simbolica non permette "lieto fine" e getta fino all'ultimo un'ombra inquietante sulla vicenda, di cui Amalia è la vera protagonista. Il percorso che Delia deve compiere, per risvegliarsi dalla sua condizione di donna addormentata e stregata, la conduce dall'immagine materna divoratrice e distruttrice che porta entro di sé, a riscoprire una madre benevola e accudente. Però non c'è nessun "grande amore" finale a garantire un perfetto *happy end* e il principe ranocchio che le tocca di incontrare (Antonio) rimane tale. Così l'esito del racconto non è la felicità o la guarigione, ma il riconoscimento di sé.



Ordet, Carl Theodor Dreyer, 1955.

La passione di Giovanna d'Arco, Carl Theodor Dreyer, 1928.

Il femminile nel cinema di Carl Theodor Dreyer

Pia De Silvestris

1) R.M. Rilke (1923), *Versi dalla Settima Elegia*, Einaudi, Torino, 1978, p. 43.

Non crediate che il Destino sia poi tanto di più
di quel condensato che è l'infanzia...

R.M. Rilke, *Settima Elegia* (1)

Carl Theodor Dreyer, grande regista danese del Novecento, sosteneva che “il cinema fosse tutta la sua vita” e lo capiamo vedendo i suoi film, l'arte magistrale con la quale ha creato le sue eroine perseguitate da giudici corrotti e da un crudele puritanesimo, torturate e condannate al rogo perché puri simboli di un mondo dell'anima, l'unico in cui possono trovare rifugio i deboli quali le donne, i bambini e i folli. Nei suoi capolavori non ritroviamo solo il dolore ossessivo per la sofferenza passiva, che lui aveva subito durante la sua esistenza, ma assistiamo a una vera e propria creazione di personaggi che mettono in scena quel dolore annihilante da lui patito per una estrema mancanza di cure e di protezione affettiva durante la sua infanzia traumatica. Dreyer aspirava a rappresentare la verità senza infingimenti e la intravedeva manifestata candidamente nelle parole di un folle e non in coloro che la nascondevano per continuare a sottomettere e a dominare l'altro.

2) P.G. Tone, *Carl Theodor Dreyer*, Il Castoro Cinema, La Nuova Italia, Firenze, 1978.

Nella biografia di Dreyer (2), particolarmente dolorosa, sco-

priamo che l'altro, crudelmente calpestato e ripudiato, fu la sua stessa madre Joséphine Nilsson, una giovane svedese che Carl non conobbe mai, perché umiliata e inerme, lo diede in adozione alla sua nascita e che due anni dopo, nel 1891, si suicidò perché, nuovamente incinta, non poteva più vivere in una società che si diceva cristiana ed era invece settaria e tirannicamente feroce con i deboli.

Il pensiero per la sofferenza della madre ha ispirato tutta l'opera di Dreyer.

Un film, che mette in scena questo vissuto traumatico, e che Dreyer amò più di tutti fu *Ordet*, *La parola* del 1954. Liberamente tratto dal dramma di Kay Munk, *Ordet* gli diede fama e celebrità con la vittoria del Leone d'oro a Venezia l'anno dopo la sua prima apparizione. Il dramma del pastore Munk rappresentava una madre che moriva di un parto prematuro e il cui bambino veniva smembrato dal ginecologo. Nell'ultimo atto la donna era miracolosamente richiamata in vita. "La parola" di Gesù, evocata da Johannes il folle, che rappresenta Gesù e la sua parola, allontana la morte dalla madre e riporta la pace in una famiglia eternamente sconvolta dal settarismo religioso del padre, esasperato dal pietismo e bigottismo dei suoi compaesani.

La storia di quella povera donna evocò in Carl le vicissitudini di sua madre Joséphine Nilsson e le "parole" di Johannes alla nipote bambina lo commossero profondamente, perché erano quelle che si portava dentro da sempre: "Una madre morta è più vicina al suo bambino di una madre viva". Forse queste parole significavano per Dreyer che il grande vuoto che lo assillava era più importante di qualsiasi cosa, perché riguardava il suo dramma originario.

Inoltre Dreyer aveva sentito una grande empatia con il pensiero di Kay Munk, sicuramente anche dovuta alla sua storia personale: la forte differenza e opposizione tra il mondo degli uomini e quello della donna che li porta a essere in disaccordo tra di loro.

Sono passati molti anni dalla storia di Joséphine Nilsson, la madre che, a causa della totale mancanza di mezzi, era stata costretta a dare in adozione il figlio per farlo sopravvivere. Oggi le condizioni umane e sociali della donna non sono cambiate anche se l'asservimento femminile può essere vi-

3) C. Vincent (1948), *Histoire de l'art cinématographique. Storia del cinema*, Garzanti, Milano, 1988.

sto formalmente diverso. Le donne stesse sanno che la sofferenza passiva (3) è tuttora presente.

Ora le donne studiano e lavorano, anche più degli uomini, perché la casa e i figli sono principalmente affidati a loro, ma, per fare un esempio, il fenomeno del “femminicidio” rivela che la donna non è ancora considerata una persona, ma è un oggetto che si può distruggere se non si sottomette al volere dell'uomo. Quanto ancora le donne dovranno combattere per diventare soggetti della loro storia, capaci di scegliere la loro vita diventando consapevoli delle loro irrisolte invidie e quanto ancora dovranno riflettere sull'importanza della loro autonomia dai figli che non è solo un bene per loro ma anche soprattutto per i figli stessi?

Una stanza tutta per sé di Virginia Woolf non è solo un libro fondamentale per tutti, non è solo una stanza, ma è il mondo di una donna padrona del suo mondo.

Prima di *Ordet*, quando il sonoro non esisteva, il regista inseguiva volti tragici di donne dedite al sacrificio. Nel primo grande film muto, *La passione di Giovanna d'Arco* del 1928, le paure agoniche, che possono condurre alla morte, sono rappresentate nel volto straordinario di Renée Falconetti che è la protagonista. La Falconetti “visse” la parte di Giovanna. Nei suoi buoni momenti, c'era qualcosa di indefinibile attorno a lei, qualcosa che non era di questo mondo. Il volto in lacrime di Giovanna, la sua fede incorruttibile, l'umiliazione di fronte a falsi giudici che la scrutano iniquamente, il processo e il rogo, svolti in una sola giornata, evocano la potenzialità espressiva dell'immagine, del corpo che teatralmente ci guida nella condivisione di una violenza spietata. Nel primo capolavoro sonoro, dopo *Vampyr, Dies irae*, famoso anche per gli splendidi attori, Dreyer rimane ancora fedele allo spirito del Kammerspiel, ma rappresenta il suo dramma profondo da grande artista plastico creando atmosfere di luci e di ombre, che attenuano la cupezza della morte sempre presente e trasformano la mancanza in una presenza.

Dopo queste donne immolate, che rappresentano il ricordo costante e fedele di Joséphine Nilsson, la madre mai chiamata con questo nome, Dreyer lasciò passare dieci anni prima di ritrovare un soggetto che fosse capace di riempire quel vuoto incolmabile dell'origine.

In fondo la sua creatività era sorretta solo dal tentativo di far rinascere la madre morta per vivere e rendere concreta l'esperienza della perdita.

Come la gran parte dei film precedenti anche *Gertrud*, proiettato per la prima volta a Parigi nel 1964, è ricavato da un testo teatrale.

Gertrud è l'ultimo film di Dreyer, il regista morirà a Copenaghen, sua città natale, quattro anni dopo. Il film suscitò le critiche più disparate, ma anche lodi per le sue qualità formali, tanto che Godard scrisse nei *Cahiers du Cinéma* (4) "Gertrud eguaglia in follia e bellezza le ultime opere di Beethoven".

4) J.L. Godard, *Cahiers du Cinéma*, n. 207, 1968, p. 74.

Fu ispirato dal dramma omonimo dello scrittore svedese Hjalmar Soderberg, che metteva in scena una sua terribile delusione amorosa, da cui forse Dreyer fu colpito per la particolarità della trama, nella quale un famoso scrittore era stato abbandonato da una giovane donna.

Perché Dreyer fu così colpito da quella storia?

Se finora abbiamo avuto l'impressione che i film di questo straordinario regista nascessero dall'immagine di una madre vittima di se stessa e della società in cui viveva, per quest'ultimo film dobbiamo pensare che l'autore era arrivato a concepire una madre colpevole e questo gli dava finalmente la sensazione di potersi in parte separare dalla storia luttuosa della sua nascita.

Carl può artificiosamente ricostruire le sue origini nei diversi aspetti del suo transfert, come avviene nei processi trasformativi della psicoanalisi.

Gli aspetti del transfert passano dalla vittima sacrificata (*La passione di Giovanna d'Arco*), al trionfo della vittima (*Dies irae*), alla follia onnipotente (*La parola*) e infine a *Gertrud*, l'indipendenza femminile ovvero la madre colpevole.

Da cosa potrebbe derivare questo sentimento di colpevolezza?

Prima di riferire l'intuizione di questa rappresentazione, farò una breve sintesi del film.

Gertrud è la storia di una donna nordica borghese, apparentemente sicura di sé che, al pari di altre donne, desidera un compagno che le sia totalmente dedito, un uomo che metta l'amore per lei al primo posto dei suoi interessi.

Il suo primo amante è uno scrittore famoso, un celebre poeta (è lo stesso autore del dramma: *Gertrud* di Soderberg

che, per il suo soggetto, induce Dreyer a tornare al cinema). La loro relazione sembra felice, ma quando Gertrud scopre, leggendo un suo commento, che “le donne distruggono l’uomo dal suo lavoro”, lo abbandona.

Con il secondo amante Gertrud si sposa ma anche questa volta scopre che l’ambizione del marito, nonostante le promesse di un grande amore, è rivolta più alla ricerca di successo nella carriera politica che al rapporto affettivo con lei. Anche il terzo uomo, che compare nella vita di Gertrud, un giovane musicista che lei ama e ammira, la deluderà come i precedenti tanto da costringerla ad andarsene.

Gertrud rimane sola, assume coscientemente l’ipotesi di Axel (l’amico psicoanalista): “L’operosità quieta, la solitudine consapevole, l’attesa serena della morte”. Parafrasando Flaubert si potrebbe dire di Dreyer: “Gertrud c’est moi”.

Infatti, come abbiamo già ricordato, Dreyer era stato colpito profondamente dal dramma di Soderberg, proprio perché l’evoluzione psicologica della protagonista si profilava sempre più simile alla sua.

La ricerca di una identità, che colmasse in qualche modo il vuoto delle origini, portava Dreyer a mettersi dalla parte dei deboli ed a lottare ferocemente contro “l’ordinamento autoritario maschile dell’esistere”.

Anche il grande poeta R.M. Rilke nel 1929, scrivendo *Lettere a un giovane poeta* (5) proponeva un diverso rapporto fra l’uomo e la donna. Entrambi avrebbero dovuto cambiare, non solo l’uomo autoritario ed egoista, ma anche la donna: “[...] Un giorno esisterà la fanciulla e la donna, il cui nome non significherà soltanto un contrapposto al maschile, ma qualcosa per sé, qualcosa per cui non si penserà a complemento e confine, ma solo a vita reale l’umanità femminile.” Tornando alla vita di Gertrud, poiché essa non riesce a condividere il destino di un altro da sé, rimane ancora una donna del passato, incapace di amare se stessa come primo bisogno assoluto, una donna che chiede un amore esclusivo, poiché non sa amare.

Questa è la colpevolezza che assume l’immagine della madre di Dreyer nella mente del figlio, che probabilmente lo porta, per la prima volta, poco prima di morire, a sentirsi separabile e distinguibile da quell’oggetto amato e mai conosciuto.

5) R.M. Rilke (1929), *Lettere a un giovane poeta*, Adelphi, Milano, 1980, p. 104.



Hotel Salvation, Shubhashish Bhutiani, 2016.

Mukti Bhawan: l'illusione della morte

Emanuela Pasquarelli

L'uomo lasciò la locanda la mattina dopo. C'era un cielo strano, di quelli che corrono veloci, hanno fretta di tornare a casa. Soffiava vento da nord, forte, ma senza far rumore. All'uomo piaceva camminare, prese la sua valigia e la sua borsa piena di carta, e si avviò lungo la strada che se ne andava, di fianco al mare. Camminava veloce, senza voltarsi mai. Così non la vide, la locanda Almayer, staccarsi da terra e disfarsi leggera in mille pezzi che sembravano vele e salivano nell'aria, scendevano e salivano, volavano, e tutto portavano con sé, lontano, anche quella terra e quel mare, e le parole e le storie, tutto, chissà dove, nessuno lo sa, forse un giorno qualcuno sarà così stanco che lo scoprirà.

A. Baricco, *Oceano Mare*

È difficile aver visto *Mukti Bhawan* (*Hotel Salvation*) e non esserne rimasti profondamente toccati. Soprattutto ci si sorprende che il suo giovane regista, Shubhashish Bhutiani, abbia solo 25 anni. Il film comunica una tale saggezza e delicatezza nel trattare temi difficili, che stupisce come un ragazzo così giovane abbia potuto affrontare aspetti compli-

cati come il rapporto transgenerazionale, l'identità, il rapporto spazio-tempo, la spiritualità, la vita e la morte con tale maestria e semplicità allo stesso tempo.

Dayanand, detto Daya, è un anziano signore, vedovo, un tempo poeta e insegnante, che vive con il figlio Rajiv, la nuora Lata e la nipote Sanita.

Una sera a cena, Daja comunica alla sua famiglia che sente la sua ora vicina, attraverso una serie di sogni ricorrenti, ma che non vuole morire lì, vuole andare ad attendere la sua ora nella città sacra di Varanasi, in un luogo, Hotel Salvation (Mukti Bhawan in hindi) dove le persone possono rimanere solo un tempo stabilito, due settimane, per prepararsi a essere traggiate verso la morte.

Daja è fermamente convinto della decisione presa e, dopo inutili tentativi della sua famiglia volti a dissuaderlo, minaccia di partire da solo. Il figlio Rajiv, a quel punto, decide di accompagnarlo e rimanere con lui fino all'ultimo giorno.

Daja e Rajiv sono molto diversi. Daja non è un padre facile, ha una forte personalità, è deciso, caparbio, vitale, egocentrico, una personalità che incombe su quella del figlio, più chiuso, riservato, zelante e razionale. Tra i due ci sono stati conflitti e incomprensioni in passato, era stato suo insegnante a scuola e trattava il figlio con grande severità, "come tutti gli altri", rendendolo chiuso, rigido e timoroso. È difficile per Rajiv allontanarsi da casa, dai suoi impegni, dal lavoro, per accompagnare e rimanere con questo padre caparbio e testardo. È molto particolare assistere a come si snoda, durante il film, il rapporto padre-figlio: le affinità e le divergenze, l'ambivalenza e l'amore, in questa difficile relazione. Si sente molto forte la testardaggine del padre, la forte personalità che si impone con decisione, e dall'altra parte l'ambivalenza del figlio quando l'odio deve necessariamente coesistere con l'amore, e la trasgressione con il nobile rispetto verso il genitore.

Questo *viaggio condiviso*, questo *accompagnamento* e la permanenza all'Hotel Salvation sarà per entrambi l'occasione di ritrovarsi per poi separarsi con serenità. Un percorso puntuale, preciso, dalla separazione all'unione per separarsi di nuovo in modo del tutto diverso, dove la separazione diventa possibilità di "lasciar andare" perché c'è un *continuum*, una narrazione che prosegue di padre in

figlio, durante la quale tutto si trasforma senza esaurirsi mai. Il figlio cresce e si trasforma nella relazione nuova con il padre, in un luogo altro che permette l'emergere di nuovi contenuti psichici, dove giorno dopo giorno vediamo cambiare, non senza dolore, la visione del mondo di entrambi dalla quale usciranno profondamente diversi.

Ogni visione del mondo è ipotesi. Il mondo muta il suo volto, perché il mondo ci è comprensibile solo come immagine psichica in noi, quando l'immagine muta, non è sempre facile capire se è mutato il mondo, o noi, o tutti e due. L'immagine del mondo può mutare in qualsiasi momento, come può mutare in qualunque momento la nostra idea di noi stessi. Ogni nuova scoperta, ogni nuovo pensiero può imporre al mondo un nuovo volto. Bisogna tenerne conto se non ci vogliamo trovare a vivere improvvisamente in un mondo antiquato, residui noi stessi di stadi di coscienza più bassi e superati. – Jung aggiunge che – per restare vivi non bisogna lasciar mai irrigidire la nostra immagine del mondo... e quindi di noi stessi (1).

1) C.G. Jung (1967), "La dinamica dell'Inconscio", in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976, pp. 391-392.

Tutto si trasforma, bisogna solo renderlo semplice, osservarlo, e partecipare anche noi di questa trasformazione in modo sempre dinamico, senza "irrigidire se stessi", rendendosi sufficientemente consapevoli di quello che accade intorno a noi.

Hotel Salvation a Varanasi appare un luogo misterioso, surreale, un *non-luogo* dove regna l'impermanenza, dove tutte le persone che vi soggiornano sono di passaggio, solo due settimane, e l'hotel stesso appare un luogo anonimo di per sé, essenziale, dove quello che si sperimenta e risuona in ogni stanza è questo continuo e retto fluire di tutto. L'importanza di questo luogo si percepisce molto forte ad un livello di coscienza più ampio, ma sfugge e si dissolve ad un tentativo di razionalizzazione, mostrandosi inquietante e ambiguo.

Hotel Salvation è un luogo sulla soglia, che permette di attraversare il confine soggettivo di spazio e tempo nel punto di connessione tra la vita e la morte, un luogo transizionale,

un regno intermedio tra materia e spirito... che rimane nell'ambito della non esistenza finché noi crediamo di sapere qualcosa di definitivo sulla materia e sull'anima. Ma se viene il momento in cui

la fisica sfiora regioni inesplorate, inesplorabili, e contemporaneamente la psicologia cozza contro un'oscurità impenetrabile, allora quel regno intermedio ritorna in vita, e il fisico e lo psichico si fondono una volta di più in un'unità indivisibile (2).

2) C.G. Jung (1944), "Psicologia e alchimia" in *Opere*, vol. 12, Bollati Boringhieri, Torino, 1992, p. 272.

Hotel Salvation è sulle rive del Gange, il sacro fiume, che incarna in natura una Grande Madre che unisce, nel suo abbraccio, il bene e il male, il sublime e l'orrore, la bellezza e la devastazione, la vita e la morte. Tutto scorre e si dissolve, viene trasportato chissà dove, traghettato, trasformato, rimanendo comunque potentemente in vita.

La forte sensazione che si ha guardando questo film è proprio questa, si occupa della morte, ma riflette e trasmette la Vita. Si parla della morte celebrando la vita. Una vita vissuta e gustata un istante dopo l'altro.

Tutto appare connesso e si integra in questo film, *essere vivi nell'ultima parte della vita* appare un messaggio molto forte, come dice Jung a proposito dell'importanza di trovare un senso nel morire: *assumere la fine come necessità esistenziale alla ricerca di un senso che possa produrre psichicizzazione e forse maggior accettazione*.

Varanasi è la città più sacra dell'induismo e rappresenta l'essenza stessa dell'India. Qui le persone scelgono di morire per terminare il ciclo delle rinascite e ottenere la salvezza e la pace. Ancora oggi visitando questa città si ha la preziosa opportunità di assistere, vivere e respirare riti antichissimi che si svolgono lungo i *ghat*, le scalinate che, dagli edifici, scendono fino al fiume in un susseguirsi disordinato di vicoli e stradine che si accatastano sulle rive del Gange e dove la vita e la morte si intrecciano, incontrandosi ad ogni angolo. Per noi occidentali che guardiamo il film è difficile cogliere profondamente il senso del messaggio che vuole dare, ce ne arriva un eco lontano, lo comprendiamo con la testa, in modo quasi estetico, il cuore rimane come in ascolto, arriva una sensazione, la percezione di una possibilità, un dubbio, una speranza di continuità e relazione, un senso di religiosità che appartiene ed accomuna il genere umano.

Daja ha fatto una scelta importante, sentire il tempo della propria morte implica l'aver fatto un lavoro interno, un percorso che ha avuto bisogno della vita intera per dispiegarsi e giungere ad un tempo maturo, significa piena presenza,

ma disidentificazione dell'lo. Per Jung il fondamento solido dell'identità è molto più ampio e complesso e risiede nel Sé, non nell'lo e il processo d'individuazione consiste proprio nel disinvestimento dell'lo in favore di un contatto più profondo con il Sé. Scrive la Von Franz: "Il processo d'individuazione è in effetti una preparazione alla morte: si può addirittura affermare che sogni d'individuazione e sogni di morte risultano in via di principio indistinguibili nel loro simbolismo archetipico"(3).

3) M.L. von Franz, *La morte e i sogni*, 1986.

Spesso si sognano catastrofi naturali, cataclismi, terremoti, tsunami che stanno proprio a ricordare la precarietà dei nostri attaccamenti in confronto ad un ordine naturale superiore. La morte diventa quindi la scelta ultima, l'ultimo viaggio, rischiarato da un dialogo profondo e più accessibile tra la coscienza e l'inconscio, di ritorno alla Grande Madre che, a Varanasi, è rappresentata dal ricongiungersi con le acque del Gange.

Assistere nel film a questa immersione e a questo contatto con l'acqua quasi commuove, l'acqua del fiume appare il liquido primordiale che accarezza il corpo umano e lo purifica, lo rende sacro, lo prepara all'esperienza della morte come "l'ultima esperienza di senso in una vita protesa ad assaporare il senso della vita" (4).

4) C. Widmann, *Il tempo del morire*, Ed. MaGi, Roma, 2014, p. 202.

Il padre "pronto a morire" comunica al figlio questa *presenza piena*, questo preciso momento che avviene solo quando i tempi sono maturi, quando è possibile tollerare il distacco, dal mondo, dagli oggetti, ma anche da noi stessi, dalla propria identità.

Il film mostra questa realtà, dall'alba al tramonto Daja e altre centinaia di persone si recano ai ghat, alcuni consultano i sacerdoti o gli indovini, altri recitano mantra, meditano o praticano yoga. Tutto scorre lento e pacato lungo il fiume. C'è chi si immerge per purificare l'anima ma anche chi si lava, alcuni pregano, alcuni mangiano, camminano o semplicemente si riposano, lungo il fiume. Tutti sembrano al loro posto, in un ingranaggio perfetto. Immersi in questo microcosmo sembra quasi di riuscire a cogliere il senso dell'esistenza, la vitalità delle azioni accanto alla chiara visione della fine. Per le stradine di Varanasi passano le processioni che seguono i morti, ma nessuno sembra farci caso, nessuno interrompe la propria attività, i bambini continuano a

ridere e giocare e la gente non si gira né si ferma a guardare. La vita e la morte camminano insieme in modo semplice e naturale.

La realtà non ha divisioni, siamo noi e la nostra mente che continuiamo a frammentarla nell'illusione di poter controllare il naturale e inarrestabile fluire di tutto. La distinzione tra dentro e fuori è artificiale, è la coscienza dell'io che crea queste distinzioni utili alla sopravvivenza, altrimenti vivremmo in uno stato di confusione difficilmente tollerabile. Quando l'uomo procede nella seconda metà della vita, i confini che sono serviti fino a quel momento a delimitare le distinzioni operate dalla coscienza egoica si assottigliano e si apre una visione più profonda della realtà che ci circonda.

Il terreno da cui trae nutrimento l'anima è la vita naturale. Chi non la segue rimane disseccato e campato in aria. Perciò molti uomini s'inaridiscono con l'età, si volgono indietro, con una segreta paura della morte nel cuore. Si sottraggono, almeno psicologicamente al processo vitale... si rivolgono ancora vivacemente ai ricordi della giovinezza, ma perdono ogni vivente contatto col presente. Nella seconda metà della vita rimane vivo solo chi, con la vita, vuole morire. Perché ciò che accade nell'ora segreta del mezzogiorno della vita è l'inversione della parabola, è la nascita della morte (5).

L'uomo che invecchia si prepara alla morte, la natura ci prepara alla morte, è un percorso.

Di fronte a ciò è indifferente, da un punto di vista obiettivo, quel che pensa sull'argomento la coscienza individuale, ma soggettivamente fa una gran differenza se la coscienza va di pari passo con l'anima oppure si abbarbichi a pensieri che il cuore ignora (6).

L'atteggiamento della coscienza è fondamentale, se sia o meno in dialogo con l'inconscio e i suoi simboli, se entra in sintonia o in contrasto con le persone e gli oggetti del mondo esterno, e se accoglie in sé lo spirito e la trascendenza.

Fui sorpreso nel vedere quanto poco conto l'anima inconscia facesse della morte. La morte dovrebbe quindi essere qualcosa di relativamente inessenziale, oppure la nostra anima non si cura affatto di quel che accade all'individuo. Pare invece che l'inconscio

5) C.G. Jung (1934/1954), "Gli archetipi e l'Inconscio collettivo" in *Opere*, vol. 9, Boringhieri, Torino, 1980, p. 437.

6) C.G. Jung (1934/1954), *op. cit.*, p. 441.

7) *Ibidem*.

si preoccupi assai più del modo come si muore: e cioè se l'atteggiamento della coscienza corrisponda o no al morire (7).

A un certo punto della vita l'anima si rivolge alla morte in modo del tutto spontaneo, ma l'atteggiamento della coscienza non corrisponde sempre all'atteggiamento dell'anima, è come elaborare un lutto con la differenza che in questo percorso si tratta di accettare qualcosa che non si conosce.

Sacrificando l'illusione di poter controllare fenomeni naturali o vivere slegati da essi, si entra in contatto consapevole con aree molto profonde di trasformazione di noi stessi. "Se la morte è la soglia con l'Unus mundus, è la soglia dove l'Io sperimenta la propria dissoluzione" (8).

8) C. Widmann, *op. cit.*, p. 117.

È come se ad un certo punto si percepisse la connessione con un *Oltre*, come se si cogliesse la coincidenza degli aspetti dell'esistenza, dove il fisico è lo psichico, il materiale è lo spirituale, la realtà è mentale, l'Unus mundus di cui parla Jung.

Durante la permanenza all'Hotel Salvation, Daja incontra Vimla, un'anziana donna. Tra i due nasce un'amicizia delicata e profonda, fatta di dialogo e silenzio. L'incontro con questa donna e la sua vicinanza in questo periodo saranno molto importanti per Daja, significheranno l'incontro con l'Anima. Jung chiama spesso l'anima funzione di relazione, come colei in grado di conferire alla coscienza maschile relazione e connessione.

Il dialogo con Vimla diventa dialogo interno, comunicazione segreta, confronto intimo, spiraglio che si apre sul mistero dell'esistenza, possibilità di connessione tra interno ed esterno dove la coscienza dell'uomo entra in relazione con la Natura in tutte le sue forme. L'Io si allontana e la coscienza si amplia, l'Uomo e la Natura si avvicinano e si riconoscono parte dello stesso Universo. Dice Hillman che l'Anima è proprio questo: "L'ignoto inteso come il mistero della coscienza nella sua relazione con la Natura, i fenomeni naturali, la Vita e la Morte..." (9).

9) J. Hillman, *Anima*, Ed. Adelphi, Milano, 1985, p. 167.

È come se internamente tutto tornasse a muoversi e a fluire, come è sempre stato, ma come se ad un certo punto lo percepiamo, *l'Anima introduce il momento della riflessione nel mezzo di ciò che è dato per natura*. Il significato etimologico di anima è riconducibile al latino *animus*, spirito e al greco *anemos*, vento. L'anima è quel principio co-

mune a tutti gli esseri viventi, *talmente ineffabile che gli antichi non seppero indicarla se non ricorrendo all'idea del vento la cui presenza non è visibile, ma percepibile.*

Siamo soffio vitale, aria in movimento, oggetti di passaggio, che si tratti di due settimane o trent'anni, il tempo è una convenzione, all'Hotel Salvation questo tempo scorre sereno, trascinando con sé ogni cosa, azzerando lentamente il legame dei corpi con la terra, trasformando la carne in cenere che vola via, il dolore in festa e *la morte in celebrazione* (come dice Daja) con sorrisi e lanci di fiori.

Gli ultimi giorni di Daja e Rajiv diventano le pagine del diario di un anziano poeta che sceglie il linguaggio poetico per avvicinarsi alla morte, un linguaggio a lui familiare che permette alle immagini e alle parole di trovare significato, accendersi di colore e diventare Poesia: "Il cuore sa, tutto il resto è un'illusione".

Per il figlio, per Rajiv, per colui che accompagna, tutto ciò è molto difficile.

L'attesa del momento della morte colloca chi rimane in una condizione di spaesamento, il panico che coglie chi è sulla soglia del buio. L'attesa di quell'istante segue ritmi naturali che ricordano il momento del travaglio, l'attesa della nascita. Un tempo troppo lungo per chi è vivo e normalmente preso dalla materialità del quotidiano che non regge questa sospensione, questa assenza di controllo, che non riesce a fidarsi e ad affidarsi ad un ciclo naturale degli eventi, dove il tempo rallenta e si dilata facendoci entrare in una sospensione temporale che ci mette in contatto con l'inconoscibile, il sovrannaturale, il *numinoso* di Jung, facendoci sentire piccoli, inermi, ma nello stesso istante parte di un processo più grande, un ciclo perfetto, sacro, dove la nascita e la morte diventano la stessa cosa e si connettono in un unico punto. Nascita e morte percorrono continuamente l'esistenza umana in ogni fase di passaggio, in ogni momento di transizione che comporta una morte simbolica. È l'esperienza della trasformazione che rinasce dalle ceneri con tutto il vissuto di paura, mistero, sacrificio.

Ma nulla sembra perdersi nel messaggio che dà questo film, tutto si trasmette e tutto merita di essere celebrato con gioia. Come nella concentrazione di una seduta di meditazione osserviamo quello che accade con la mente leggera, così

nella visione del film una musica dolce e ripetitiva pervade le scene accompagnando Daja e Rajiv in questo cammino, come una preghiera, come un mantra che dà un ritmo anche allo spettatore e rende possibile assaporare totalmente questo film.

Nelle strade di Varanasi passa il corteo per il funerale di Daja, il figlio è triste, porta la lettiga dove è adagiato il corpo del padre sulle spalle, ma non riesce a sopportarne il peso fino a lasciarla e allontanarsi.

La figlia Sunita allora si avvicina a lui, lo sostiene, lo guarda, gli parla, lo tocca, lo scuote, lancia fiori in aria, restituendogli quell'energia vitale di cui ha bisogno, comunicandogli, con la sua presenza amorevole e il suo sorriso, l'importanza di accettare quel passaggio e viverlo attivamente, con gioia e leggerezza, come il passaggio delle nuvole nel cielo. Questo atteggiamento della figlia restituisce a Rajiv la forza di riprendere sulle spalle la lettiga, di assumere su di sé il padre, e continuare ad accompagnarlo fino alle rive del Gange, fino alla fine.



Departures, Yōjirō Takita, 2008.

Il “maestro di deposizione nella bara” per un viaggio tra la trascendenza e l'immanenza *Departures (Okuribito)* di Takita Yojiro

Sabina Traversa

Se [la morte] è una fine, [...] su questo non siamo del tutto sicuri, perché, [...] la psiche possiede facoltà particolari, per cui non è del tutto confinata entro lo spazio e il tempo. Si possono fare sogni o avere visioni del futuro, si può vedere attraverso i muri e via dicendo. Solo l'ignoranza nega questi dati di fatto; è assolutamente evidente che questi fatti esistono e sono sempre esistiti. Ebbene, essi mostrano che la psiche, almeno in parte, non è soggetta alle leggi della materia. E allora! Se la psiche non soggiace all'obbligo di vivere esclusivamente nello spazio nel tempo, e questo è pacifico, allora in certa misura la psiche non è soggetta a quelle leggi, il che significa in pratica una continuazione della vita, di una qualche forma di esistenza al di là del tempo e dello spazio.

Carl Gustav Jung, *Intervista BBC*

Il terreno da cui trae nutrimento l'anima è la vita naturale. Chi non la segue rimane dissecato e campato in aria. Perciò molti uomini s'inaridi-

scono con l'età: si volgono indietro, con una segreta paura della morte nel cuore. Si sottraggono, almeno psicologicamente, al processo vitale; simili alla mitica statua di sale si rivolgono ancora vivacemente ai ricordi della giovinezza, ma perdono ogni vivente contatto del presente. Nella seconda metà dell'esistenza rimane vivo soltanto chi, con la vita, vuole morire. Perché ciò che accade nell'ora segreta del mezzogiorno della vita e l'inversione della parabola, è la "nascita della morte".

Carl Gustav Jung, *Anima e Morte*

La perdita ci insegna a lavorare da una posizione di debolezza, non di forza.

La perdita di una persona cara ci insegna il valore e la sacralità della vita umana e la presenza permanente dell'amore.

La perdita ci insegna la difficile e profonda presa di coscienza del fatto che l'esistenza è temporanea.

Bill Viola, *La Perdita. Lutti e trasformazioni* (a cura di B. Massimilla)

La capacità trasmutativa della morte e dei lutti che si evidenzia nelle citazioni in esergo, ci immette rapidamente al cuore di *Departures*, capace di farci cogliere anche tutta la loro portata emotiva e archetipica. Declinerò le mie impressioni nello svolgersi della trama con la speranza di permettere una maggiore immersione nel film; con una prima parte più descrittiva delle immagini e una seconda più tratteggiante la trama. Consapevole del fatto che i tagli inevitabili del mio racconto per i limiti dello spazio di scrittura e per la mia soggettiva visione del film, oltre, ovviamente, ai limiti del linguaggio scritto rispetto al linguaggio pittorico e sonoro cinematografico, non potranno mai rendere la complessità, la vitalità e il potere evocativo delle immagini proposte dal film (1).

Si staglia sullo schermo una fitta cortina bianca di nebbia, resa più intensa dal fioccare della neve; è impenetrabile allo

1) Riguardo alla ricchezza delle immagini, Chianese e Fontana scrivono: "[...] titoliamo il nostro percorso 'immaginando' perché crediamo più che al potere delle immagini in sé al movimento del loro prodursi, al processo del farsi e disfarsi, dissolversi per poi riapparire; le immagini non si fermano, si trasformano, un movimento che viene dall'inconscio e affiora alla coscienza e che contribuisce a creare, costruire il mondo che viviamo, ci aiuta ad avvertirlo e ad abitare in noi stessi in questo mondo; l'immaginando si configura per noi come un'esperienza vitale e insieme come forma specifica di conoscenza" D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando*, Franco Angeli, Milano, 1999, p. 165.

sguardo intento a cogliere un indizio sul paesaggio. A fendere quella densità del biancore si impongono improvvisamente due occhi grandissimi iridescenti che ricordano quelli di un gatto con le tipiche pupille fessurate. Due occhi enormi che fanno pensare a un gigantesco animale che avanza; è però suggestione di un attimo, perché l'avvicinarsi di quegli occhi, una volta oltrepassato il sipario creato dalla nebbia, si mostrano per quello che sono realmente: due semplici fari di una macchina che venendo in primo piano si fa sempre più visibile. Il passaggio emotivo è breve ma magico, da una dimensione fantastica a una dimensione più reale, dal surreale di un sogno a un rapido risveglio.

La cinepresa si è spostata ora all'interno dell'auto, un primo piano sul guidatore ci mostra un bel giovane uomo dai tratti del volto nipponici, è Daigo Kobayashi, il protagonista del film. Sta nevicando fitto fuori, i tergicristalli faticano a contrastare il ritmo incalzante dei fiocchi di neve. Una musica melanconica accompagna la scena. Mentre Daigo è intento alla guida, una voce apre a un monologo interiore, è lo stesso Daigo che pensa agli ultimi due mesi appena trascorsi. Si crea finalmente un primo orientamento sul contesto e un accenno alla trama. Daigo è tornato, appunto da poco tempo, a vivere a Yamagata, un paese che si trova nella regione di Tōhoku, sull'isola di Honshū, nel nord del Giappone. A Yamagata Daigo è nato, ed egli ricorda, con una nota nostalgica idealizzata sulla sua infanzia, che quei luoghi di montagna erano allora, rispetto ad adesso, meno freddi. Comunque, paragonata a Tokyo, dove due mesi fa egli viveva e lavorava, la vita di provincia gli appare meno dispersiva e vuota. Questi accenni a una temporalità tra un prima e un dopo ci introducono a uno dei temi portanti del film: l'intreccio fra un passato e un presente, tra la vita e la morte in una visione di continuità in cui la morte, chiamata "viaggio", non è pensata come fine ma come passaggio. Torniamo a Daigo che guida assorto nei suoi pensieri, la cinepresa svela accanto al guidatore un'altra presenza, un rapido primo piano sul profilo di un uomo più anziano dal volto profondo e assorto. È Sasaki il suo nuovo datore di lavoro, ma lo spettatore ancora lo ignora e questo crea suspense e curiosità... "Sarà il padre di Daigo?". Rapidamente scorre un paesaggio, si vedono montagne innevate, il clima

è cambiato, ora il cielo è terso. La macchina arriva a destinazione, una casa, un interno dall'arredamento tipicamente giapponese, una donna che li attende per introdurli in una stanza dove un gruppo di persone inginocchiate per terra è intento a guardare in un punto fuori dal campo visivo della telecamera. Se la meta dello sguardo resta ancora misteriosa, però, il volto addolorato di una donna posta più in primo piano, fa pensare a uno spettacolo triste e doloroso. Daigo e Sasaki entrano con la testa bassa che conferisce loro un atteggiamento contrito, la donna nel vederli si sposta per stargli di fronte, i tre si inginocchiano, Sasaki porge le condoglianze alla donna e si inchina insieme a Daigo in segno di rispettosa partecipazione al lutto, la donna ricambia l'inchino e anche il resto del gruppo si inchina con solennità. Sasaki rivolto alla donna dice: "Siamo qui per la ricomposizione e la vestizione, posso avere il privilegio di offrire l'incenso?". A questo punto prende avvio un rituale, al cospetto dei familiari, che via via nello scorrere della pellicola appare sempre più nella sua eleganza, purezza e capacità di commuovere. Si comprende finalmente che Sasaki non è il padre di Daigo ma un *Noukanshi* e Daigo il suo assistente. Il *Noukanshi* (Tanato-esteta) è colui che in Giappone, già dall'antichità, si prende cura del corpo dei defunti, attualmente collegato alle agenzie funebri. Un lungo cerimoniale prevede sapienti e leggere manipolazioni per sciogliere le rigidità articolari e un delicato lavaggio del corpo, senza che quest'ultimo venga mai violato nella sua dignità legata al pudore per la nudità; tolto allo sguardo dello stesso *Noukanshi* viene manipolato sotto sete meravigliose che lo lambiscono con leggerezza. Un maquillage del volto per ricostituire le sembianze da vivo attraverso l'uso di una foto, e poi la vestizione definitiva con un meraviglioso kimono, concludono il rito di fronte allo sguardo dei congiunti che si affidano a quei gesti. Sguardi increduli e commossi, testimoni di un miracolo, la *trasformazione* del corpo freddo senza vita del loro caro. Un corpo reso esteticamente perfetto, non più esanime, ma come addormentato e pronto a un risveglio glorioso. Lo stesso rito è così bello, lento, aggraziato che rimanda alle delicatissime cure di una madre adorante il corpo del suo neonato (2). Questa sovrapposizione tra l'immagine di una madre con quella del *Noukanshi* è un transfert commovente che sembra ridurre le angos-

2) A proposito di questa dimensione estetica delle cure primarie materne nei confronti del bambino, Bollas scrive: "L'idioma di cura della madre e l'esperienza del bambino di questa cura è tra le prime, se non la prima estetica umana in assoluto", è da questa prima estetica che dipenderà poi 'la comprensione estetica del mondo' in futuro. Da tutto ciò si forma la natura del Sé che potrà essere trasformata successivamente dall'ambiente. La madre, vista come oggetto trasformativo, passa al bambino il suo stile di cura, il suo idioma estetico che getterà le basi di tutte le esperienze estetiche trasformative successive". C. Bollas, (1986), *L'Ombra dell'oggetto*, Borla, Roma, 1992, pp. 41-42.

3) Mi sembra utile, per comprendere questi vissuti suscitati da un rituale così sensuale e sensoriale, oltre che esteticamente ricercato, la teoria di Domenico Chianese sull'estetica in psicoanalisi. "I simboli nascono dall'intercorporeità, dai sorrisi, dai sensi, dai ritmi, dagli incontri, i simboli nascono dalla presenza e dalla bellezza." D. Chianese, *Come le pietre e gli alberi*, Alpes, Roma, 2016, p. 179. Questo rituale sembra consentire di simbolizzare la morte rendendola più elaborabile perché le restituisce un corpo culturalmente negatole, permettendo di guardarlo e di riconoscerlo. Ancora Chianese cita il pensiero di Vladimir Jankélévitch sulla morte: "Addirittura la morte è così vincolata alla nostra vita che ci appartiene più della vita stessa: la nascita può essere casuale, la morte è certa. [...] Non "egli" muore o il si muore della "terza persona" universale e astratta ma un "io", che vive e muore "alla prima persona" una sola volta (*smel*), mai più ripetibile. La morte fa essere ogni vita quell'"unica volta", quell'"unica vita che essa è". *Ibidem*, p. 187.

4) "Nella vita quotidiana, del quotidiano attuale e dell'immaginario che gli è proprio, gli incontri con la morte rappresentano un'eccezione; al contrario, l'immaginario alimentato dal cinema è inteso di simili incontri. Scacciata dalla scena sociale nel corso del Novecento (prima non era così) la morte si è forse rifugiata al cinema? Niente più che un'ipotesi è questa: su di essa ho lavorato e attorno ad essa intendo continuare a lavorare".

sce legate alla perdita, ma anche, per un'identificazione con il morto, per la propria morte. L'alchimia che si viene a creare tra chi assiste (compreso lo spettatore del film) al rito e il *Noukanshi* è fortissima, tanto che sembra di percepire le sensazioni provate da quelle mani che accarezzano, ma anche di sentire quel contatto leggero e tenero provato dal corpo, come se fosse vivo, mentre viene manipolato. Cosicché dalla paura della morte come un timido fiore sboccia un desiderio, pieno di pudore perché sembra assurdo potersi proiettare in figure così perturbanti, come quella del tanatoesteta e di chi è morto. (3) Eros e Thanatos in questa scena si avvicinano grazie a questo atto d'amore insito nel rituale di vita nella morte, ma anche di apertura della vita nei confronti della morte. Forse, si potrebbe anche parlare nei termini di un'attivazione della pulsione di morte, fascinazione narcisistica perversa per la spinta inconscia a ripristinare una condizione anteriore alla propria vita, il desiderio di ritornare all'inorganico. Personalmente, però, penso che la visione di questo rituale antico vada piuttosto a scardinare un'idea della vita e della morte di noi occidentali, che in parte oggi condividiamo con altri paesi culturalmente diversi ma tendenti a un'occidentalizzazione. (4) Intendo dire quella distanza che l'uomo contemporaneo mette nei confronti della morte, quasi completamente annullata dalla nostra percezione (visiva, tattile e olfattiva), al punto che, come afferma André Green: "La morte nelle nostre società è a dir poco scandalosa" (5). Ed è questo uno dei messaggi che certamente questo film vuole trasmettere, lo dice lo stesso regista, Yajiro Takita, in un'intervista:

Non è facile promuovere un film sulle pompe funebri. Voi italiani dovrete capirlo, visto che mi risulta abbiate anche voi sane tradizioni scaramantiche...[...] Ammetto che un certo tipo di morte faccia cassetta, ma quello di cui parlo io, quella naturale e ineluttabile, semplice e al tempo stesso crudele, non vi rientra. E poi la morte, alla fine, c'entra poco. Il mio è un film che prepara alla morte, da vari punti di vista, e non solo quello del *noukanshi* (6).

Il difficile rapporto con la morte si evidenzia nel film attraverso il pregiudizio nei confronti del *noukanshi* che suscita in Giappone una vera e propria ripulsa sociale. In realtà,

come spiega Massimo Raveri, nello shintoismo, non è la morte a creare un tabù, quanto il processo di decomposizione del corpo. In questa cultura c'è un vero e proprio culto del corpo, il corpo come oggetto fisico-sociale che dà consistenza all'esistenza dell'individuo nel rapporto con se stesso, con la famiglia, la società, con gli dei. Il rapporto con gli dei è cosa importante ed è legato alla purezza, e, a sua volta, la purezza del corpo è legata alla sua stessa unità. È quindi comprensibile quanto sia importante per la cultura shintoista appoggiarsi al buddismo e ai suoi riti funebri per restituire al corpo la bellezza nell'illusione di contrastare il processo di decomposizione. Tutt'altro che espressione di negazione della morte, quindi, in questa concezione religiosa: "L'orrore verso il cadavere è la condizione indispensabile per poter fondare ogni speranza escatologica di una vita ultraterrena" (7). Ma questo orrore ricade inevitabilmente su chi, per antica tradizione, si deve occupare del corpo per restituire purezza: appunto sul *noukanshi*. Nel film Daigo dovrà fare i conti proprio con questa esperienza di rifiuto sociale per il suo lavoro. Il suo stesso assunto di base negativo, al quale è connessa la repulsione per il cadavere, lo farà faticare ad accettare questo lavoro che, inizialmente, intraprende per caso.

Ma torniamo alla cronologia della trama che con un flashback ci porta al periodo in cui Daigo è a Tokyo. Violoncellista in un'Orchestra Sinfonica, dopo un'emozionante esecuzione dell'*Inno alla Gioia* di Beethoven (8), perde il lavoro perché per scarso pubblico e assenza di fondi il direttore è costretto a scioglierla. Allora Daigo deve affrontare un difficile passaggio per dare maggiore stabilità alla sua famiglia, composta per ora da lui e la sua giovane e amata moglie Mika. Sacrifica la sua importante professione e vende il violoncello, con un vissuto di profondo fallimento e indegnità, come addossandosi la colpa dell'insuccesso dell'intera orchestra (9). È in questo momento che decide di tornare al suo paese d'origine, Yamagata, insieme alla moglie con la speranza di trovare in provincia un lavoro più stabile. Insediarsi di nuovo nella casa dell'infanzia, ereditata da sua madre morta due anni prima, comporterà, però, il riaffiorare di tutti i nodi dolorosi legati alla sua storia infantile. In particolare, emerge il fantasma dell'abbandono, legato a

R. Maragliano, *Pedagogia della Morte*, Doppio Zero, Milano, 2012, Rivista online, www.doppiozero.com, p. 42.
 5) A. Green, (1982), "L'io, mortale - immortale" in A. Green, *Narcisismo di Vita Narcisismo di Morte*, Borla, Roma, 1992, p. 304.
 6) P. D'Emilia, "Intervista al regista", *Departures*, *Il Racconto dei gesti estremi che rendono bella la morte*, www.asianworld.it, 29 Apr. 2009.

7) M. Raveri, *Itinerari nel sacro - L'esperienza religiosa in Giappone*, Libreria Editrice Cafoscarina, 2006, p. 152.

8) La scelta di questa sinfonia sembra anche relativa ai significati di unione e fratellanza che Beethoven intendeva trasmettere. Per sostenere questo messaggio il grande compositore introdusse nel finale una parte cantata dal coro, adattamento del testo lirico del poeta Friedrich von Schiller, in cui la gioia non è pensata come condizione emotiva leggera e spensierata, ma è pensata come espressione di un percorso di umanizzazione in cui ci si deve liberare dall'odio, dal male, dalla cattiveria. Questo messaggio di fratellanza sembra un ob-

biettivo del film, messaggio che però è sottile, e si evince da temi come l'odio e il conflitto nelle famiglie, il pregiudizio, la discriminazione sociale ed il loro superamento, sempre portato attraverso il discorso portante della morte. Il rito sembra il supporto, il "garante metasociale" come direbbe Kaés, che ristabilisce gli equilibri sia soggettivi, sia relazionali, sia sociali. Così verso la fine del film Daigo chiede a Sasaki se nell'offrire il rito ci sono problemi legati alle diverse religioni, Sasaki afferma: "A buddisti, cristiani, islamici e induisti diamo lo stesso trattamento", dopo questa scena, come a volerlo confermare, Sasaki e Daigo celebrano un rito per un defunto giapponese di religione cristiana, mostrando così tutta la laicità di questa liturgia.

9) Questo vissuto di colpa fa pensare a un transfert. Qualcosa della storia di Daigo, vissuto come fallimento personale non elaborato sembra precipitare in questo evento come un fantasma. Poi vedremo che, in effetti, Daigo è stato vittima nell'infanzia di un grave abbandono.

una vera e propria scomparsa da parte del padre, sospettato di avere un'altra donna, quando lui aveva solo sei anni: il ricordo, il dolore e la rabbia per quella mancanza si fa vivido. Quel legame reso inscindibile, non dal riconoscimento simbolico del padre, ma dal misconoscimento inferto dall'abbandono non può che lasciare ferite. La rimozione nei ricordi del volto del padre è la difesa estrema a questo dolore e alla rabbia. Fa da contraltare all'assenza del padre negli affetti di Daigo la presenza della madre, figura idealizzata e compianta.

Daigo inizia a cercare lavoro e viene colpito da un'inserzione: "Assistiamo coloro che partono per dei viaggi". Nasce un fraintendimento che lo spinge a presentarsi, ma quella che credeva essere un'agenzia turistica si rivela presto un esercizio di pompe funebri. Se pur spaventato e inorridito dall'idea di questo lavoro, l'ottimo guadagno e il carisma del proprietario Sasaki, uomo distinto e saggio, lo convincono a provare. Da questo momento, però, incalzeranno passaggi molto critici per Daigo: le prime perturbanti esperienze come assistente di Sasaki, la decisione di non rivelare la vera natura di questo lavoro alla moglie cercando di nascondere i sintomi legati alla repulsione per il cadavere, fare da modello per un video pubblicitario a uso formativo professionale incarnando il morto che riceve le pratiche corporee imbarazzanti di fronte alla telecamera. Il regista, nonostante finora abbia dato un'impronta lirica e al contempo in parte epica allo svolgersi della trama, rende la criticità di questi momenti quasi grottesca per la chiave ironica con cui li interpreta. L'umor nero, rende esilarante ciò che altrimenti potrebbe innescare il rifiuto dello spettatore, questo permette un'identificazione immediata con il protagonista, un'accettazione e familiarizzazione con ciò che fa orrore, schifo, paura. Porre lo spettatore a un meta livello permette un'osservazione di se stesso nei panni dell'altro, un rispecchiamento critico, ma al contempo indulgente per aver mosso in lui una benevolenza ironica.

Daigo assiste Sasaki nella ricomposizione di un cadavere in stato avanzato di putrefazione. È una donna morta in solitudine; la stanza dove giace è circondata da cibo a sua volta in putrefazione. Daigo sconvolto, una volta finita la ricomposizione e deposta la donna nella bara, sente il biso-

gno di togliersi di dosso l'odore intenso e disgustoso che ha intriso i suoi vestiti e la sua pelle. Si reca in un bagno pubblico, dove andava nella sua infanzia, e ritrova, non solo quel luogo intatto, ma anche la donna che lo gestiva, Tsuyako, con il figlio, Yamashita, che allora era suo amico. Tra l'anziana madre e il figlio c'è una dinamica conflittuale, lui vuole vendere il locale per farci un buon guadagno contro il parere della donna legata profondamente a quel luogo, che gestisce con amore e con l'aiuto di un uomo Shokichi. Daigo assiste in silenzio. Ma, tornato a casa dopo le faticose esperienze di quella giornata, cerca il corpo vivo di Mika, ci si aggrappa, lo possiede con una bramosia sessuale, come a cancellare l'orrore lasciato da quel corpo in decomposizione, (10) ma forse anche dalla violenza di quel litigio tra madre e figlio, questa spinta vitale mostra la dialettica continua tra Eros e Thanatos. È la prima volta, in effetti, che si vede una scena passionale tra i due coniugi, che fino a quel momento sembravano più come due fratelli, ora finalmente amanti (11). Dopo questo momento intimo, Daigo sente il desiderio di cercare il violoncello di quando era piccolo, glielo aveva regalato il padre appassionato di musica. Nella custodia si trova anche un pacchetto incartato da una pagina di spartito musicale, dentro c'è una grossa pietra levigata dal lavoro erosivo dello scorrere dell'acqua del fiume. Daigo accorda il violoncello e si mette a suonare. Con il fluire della musica si avvia un ricordo in cui sfumati si vedono Daigo piccolo, prima con i genitori ai quali suona il violoncello, poi con il padre sul greto di un fiume. Si donano reciprocamente una pietra: Daigo una piccola al padre, una grande il papà a Daigo, che poi è quella appena ritrovata nel violoncello. Il volto del padre continua a essere sfocato e perciò non individuabile.

Ben presto il paese viene a sapere di Daigo nel ruolo di *noukanshi*, il suo vecchio amico lo aggredisce con il suo rifiuto e se ne allontana. Anche Mika scopre la verità scovando il video pubblicitario in cui lui fa la parte del morto, si sente umiliata dall'inganno e soprattutto di essere la moglie di un *noukanshi*, per questo lo lascia e parte. Daigo è disperato, rivive il trauma dell'abbandono, si vede allontanato da vecchi conoscenti. Nonostante tutto ciò, anche grazie alle parole convincenti di Sasaki, Daigo decide di continuare. Sta

10) Questo dialogo, nel senso di una ricerca del recupero di un equilibrio tra vita e morte mi sembra si evidenzia anche nelle scene in cui avidamente ma anche in modo sublime i protagonisti principali si mettono a mangiare dopo aver celebrato i riti, e spesso proprio cibi di carne. Questo rimanda alle antiche usanze, anche nostrane, di mangiare dopo i funerali, o ancora più anticamente mangiare sulla tomba. Varie sono le interpretazioni antropologiche di questi riti, ma possiamo dire che certamente venga così celebrato il ciclo della morte e della rinascita.

11) A tale proposito scrive Barbara Massimilla: "Perdita, trasformazione e generatività sono intrecciate nell'esperienza del vivere e, in quanto forme di esistenza, non cessano mai di interagire nella psiche. [...] Lo spazio sacro della nostra interiorità ci permette di dialogare con il cosmo infinito, di rendere presente l'assenza, il mistero dell'esistere sospeso tra il vivere e il morire". B. Massimilla (a cura di), *La Perdita. Lutti e Trasformazioni*, La Biblioteca di Vivarium, 2011.

iniziando a riconoscere l'alto valore morale, sociale ed etico di quel rito, per il quale inizia a sentire una vera e propria vocazione. Del resto da quando Daigo ha iniziato questo lavoro è entrato in contatto con le storie intime delle famiglie del defunto, storie spesso dolorose, caratterizzate da incomprensioni e conflitti. Daigo è testimone di come ogni volta l'osservazione da parte degli astanti della cura del corpo del defunto, e la restituzione di un aspetto vivo ed esteticamente perfetto del loro caro, fa circolare una corrente nuova che abbatte quel pudore nell'espressione dei sentimenti e dell'amore, causato dal congelamento spesso dovuto alle incomprensioni e agli assunti di base rigidi che, a loro volta, contribuiscono ad animare i conflitti familiari. Poter perdonare la persona che muore, riconoscendo la propria rabbia nei suoi confronti e al contempo il dolore per averla persa, significa tollerare l'ambivalenza e quindi ritrovare quel dialogo tra la vita e la morte che fa parte del ciclo vitale. Tutto ciò sta cambiando profondamente Daigo e questo sembra espresso anche attraverso la sottolineatura della colonna sonora, composta dal musicista giapponese Joe Hisaishi. I suoi brani in modo molto lirico accompagnano e sostengono la trama emotiva del film. La fusione tra l'elemento naturale paesaggistico e ciclico e la narrazione della storia sostenuta da questi brani, sembra ulteriormente in rilievo nelle scene in cui Daigo suona il violoncello in un'esecuzione *en plein air*, seduto su una sedia con lo sfondo di montagne innevate. Ritornano in mente i violinisti di Chagall, figura chiave di quel linguaggio pittorico visionario e simbolico. In effetti nella tradizione antica ebraica il violino (ma poi anche il violoncello) viene suonato in occasioni di nascite, matrimoni e funerali perché considerato un mezzo per entrare in contatto con Dio e avvicinarsi ai segreti della vita e della morte.

Mika ritorna a Yamagata, regala a Daigo una notizia straordinaria che li riunirà nuovamente e li legherà per sempre: aspettano un bambino.

Daigo porta Mika al greto del fiume, raccoglie una piccola pietra e gliela dona spiegandole che è un'antica usanza:

Nell'antichità, quando gli uomini non avevano la scrittura, per comunicare, cercavano un sasso la cui forma esprimesse i loro sentimenti e lo inviavano all'altra persona. Chi lo riceveva dalla sen-

sazione al tatto e dal peso capiva i sentimenti di chi l'aveva inviato. Un sasso liscio per esempio per comunicare serenità d'animo e felicità. Uno ruvido e spigoloso trasmetteva preoccupazione per l'altro (12).

Chiamano Daigo ai bagni pubblici, è morta la vecchia proprietaria. Sarà Daigo a celebrare il rito di fronte a Mika, al figlio della donna unito alla sua famiglia. Il rito è talmente commovente che il figlio potrà emozionarsi, piangere, toccare il corpo della madre, permettere anche alla giovane figlia di toccarlo. Anche Mika si commuove e comprende finalmente il valore della scelta di Daigo. Il funerale termina nella sala della cremazione dove si scopre che Shokichi, il vecchio amico della donna che l'assisteva anche a bruciare la legna della caldaia, è l'addetto a questo momento funebre con il quale oltre il corpo bruciano le ultime resistenze a mostrare gli affetti. Con saggezza Shokichi dice:

“Sono tanti anni che faccio questo lavoro. Io sono quello bravo a bruciare le cose. La morte non è che un cancello. Sono sempre più convinto che con la morte non finisce tutto. È un cancello che si deve attraversare per proseguire il viaggio. Io sono qua per aiutarli a passare e per dire addio a chi se ne va. E quando guardo partire alcuni dico arrivederci”.

Segue una scena intensa con un volo di un fitto stormo di cigni, forse a simbolizzare questo viaggio verso la spiritualità. L'inverno finisce e sboccia la primavera anche come metafora dello sbocciare di una nuova vita, per Daigo e Mika. La nuova stagione simboleggia anche tutti quei cambiamenti psichici promossi dall'incontro con la morte, che ha permesso, non solo a loro, una comprensione più profonda della vita.

Siamo ormai giunti alla conclusione. A Daigo viene annunciata la morte del padre. Questo evento farà da punto di capitone per far emergere uno dei contenuti principali del film: il legame profondo e problematico di Daigo con il padre, legame che sembra inserito in un vero e proprio *complesso paterno* in quanto condiziona nel bene e nel male tutte le sue scelte di vita. Ed è proprio in queste ultime scene che, grazie alla morte, la problematicità del loro legame riesce

12) Si intravedono qui le tracce di un legame con il padre che, al contrario della prima impressione, sembra invece sostenuto da una trama affettivo-simbolica nonostante l'abbandono. A tale proposito è interessante ciò che scrive Marie Balmerie che reinterpreta il mito di Edipo da un vertice che fa precedere il filicidio al parricidio non solo in senso temporale, ma anche causativo, dando rilevanza all'antinomia tra il termine 'simbolico' e il termine 'diabolico'. 'Simbolo' deriva dal greco 'symbolon', ed ha come suo significato principale quello di "segno di riconoscimento"; questo significato deriva, a sua volta, da un altro ancor più originario legato a un'antica usanza in cui un oggetto veniva spezzato a metà, e le due parti conservate da ciascun ospite. Ogni metà veniva trasmessa ai loro figli; queste due parti servivano poi nel tempo a permettere un riconoscimento, perché una volta unite fornivano la prova di quell'antica ospitalità e appartenenza. Anche l'essere nominati alla nascita attraverso il nome e cognome è un atto simbolico che ci lega alla nostra famiglia e, in particolare, proprio attraverso il cognome, al padre: quindi il nome ci lega indissolubilmente a qualcuno e ci rappresenta in modo simbolico. Un'articolata catena etimologica lega il 'simbolico' al 'diabolico' (per la quale rimando al testo). Qui mi sembra interessante segnalare il passaggio per cui il simbolo manca là dove è intervenuta

al suo posto una separazione (dia-bolica). Questo diabolico è a sua volta conseguenza della colpa (diap-toma)”. M. Balmerie (1997), *L'uomo dalle statue*, Borla, 2002, pp. 22-23.

13) Sulla musica come alchimia che sa toccare l'inconscio e che fa da legante generazionale, ha scritto puntualmente Barbara Massimilla: “La musica ha la potenza di un gesto che tocca l'inconscio, attraverso le generazioni e diventa mitologia trasmessa da padre in figlio, traccia indelebile di memorie affettive; mescola ricordo a desiderio e scandisce la ricerca dell'uomo verso una via di salvezza e lo accompagna addolcendo la caducità dell'esistenza. [...] La musica nella sua accezione più universale s'incarna nelle vite degli uomini, diventa la loro storia e segue il loro destino e alla fine di ogni percorso umano s'impone come distillato simbolico incancellabile”. B. Massimilla (a cura di), *La Perdita. Lutti e Trasformazioni*, La Biblioteca di Vivarium, 2011.

a risolversi con una potenza archetipica capace di commuovere profondamente lo spettatore.

Filo rosso che lega tutti questi contenuti dall'inizio alla fine del film è la *musica* – che qui non è solo colonna sonora, ma come abbiamo già visto, diventa oggetto della trama stessa e collega Daigo al padre, in quanto appassionato di musica. Era stato lui a donare a Daigo il violoncello e avviarlo allo studio dello strumento (13). La musica, inoltre, sembra simbolicamente essere rappresentata anche da quelle *pietre parlanti* il cui valore simbolico le era stato trasmesso dal padre in quell'originario scambio comunicativo. Daigo aveva ritrovato quella pietra donata dal padre avvolta proprio in una pagina di spartito musicale, come a voler rimarcare la sua similitudine con uno strumento musicale che fa da *cassa di risonanza* alle emozioni.

Daigo – dopo le prime resistenze a partecipare al lutto, grazie al sostegno di Sasiki, figura quanto mai transferale sul piano paterno, e al sostegno della sua segretaria che raccontando con drammaticità e grande rimpianto di essere stata lei stessa una madre abbandonica – umanizza il grave gesto paterno, finalmente decide di affrontare questa grande prova. Questo gli permetterà di scoprire un padre molto diverso da quello immaginario, non dedicato a una nuova vita e a nuovi affetti, ma al contrario vissuto in assoluta solitudine da sempre, rintanato in una baracca, votato alla povertà e descritto come un infaticabile lavoratore. Daigo allora, dopo essersi chiesto: “Che significato avrà mai avuto la vita di quest'uomo? Ha vissuto per più di settant'anni e quello che lascia è una scatola di cartone”, decide di dare una degna sepoltura al padre celebrandolo lui stesso. Così inizia ritualmente a prendersi cura del suo corpo, in presenza di Mika, per prepararlo all'*ultimo viaggio*. Ma quando apre la sua mano irrigidita trova chiuso nel pugno quella piccola pietra parlante che Daigo gli aveva regalato quando era piccolo che faceva pendant con quella più grande che gli aveva donato lui, il suo papà. Un nuovo flashback sulla sua infanzia: il greto del fiume mentre avviene quello scambio simbolico, ora, però, il volto del padre lentamente esce dalla sfocatura e recupera le sembianze di allora, riducendo l'estraneità di quel volto invecchiato a distanza.

Con la ricomposizione del corpo del padre, si ricompon-

gono così anche gli affetti interrotti dall'abbandono, ma che in fondo avevano continuato a sopravvivere attraverso l'eredità della musica e, in modo più carsico, nelle difficoltà delle sue scelte. Daigo ora può, di nuovo come da piccolo, ripetere con commozione il nome del padre. Come in una sorta di "Pietà", tutta al maschile, creata dal corpo esanime di un padre abbracciato dal figlio, Daigo piange e gli accarezza il volto. Mika commossa apre la propria mano per mostrare a Daigo quella pietra che lui le aveva regalato come simbolo del loro legame. Daigo, con un gesto delicato accoglie la mano della moglie tra le sue e la porta verso il ventre di lei in modo tale che la pietra vi si appoggi, proprio su quel ventre gravido del loro futuro. Con questo gesto simbolico si riconosce il legame indissolubile tra Daigo, il padre e il figlio che nascerà, tra passato, presente e futuro, tra la vita e la morte.

Tempo presente e tempo passato sono forse entrambi presenti nel tempo futuro e il tempo futuro è contenuto nel tempo passato.

Se tutto il tempo è eternamente presente tutto il tempo è irriducibile, o diciamo che la fine precede il principio. E la fine e il principio sono sempre lì, prima del principio e dopo la fine... e tutto è sempre ora.

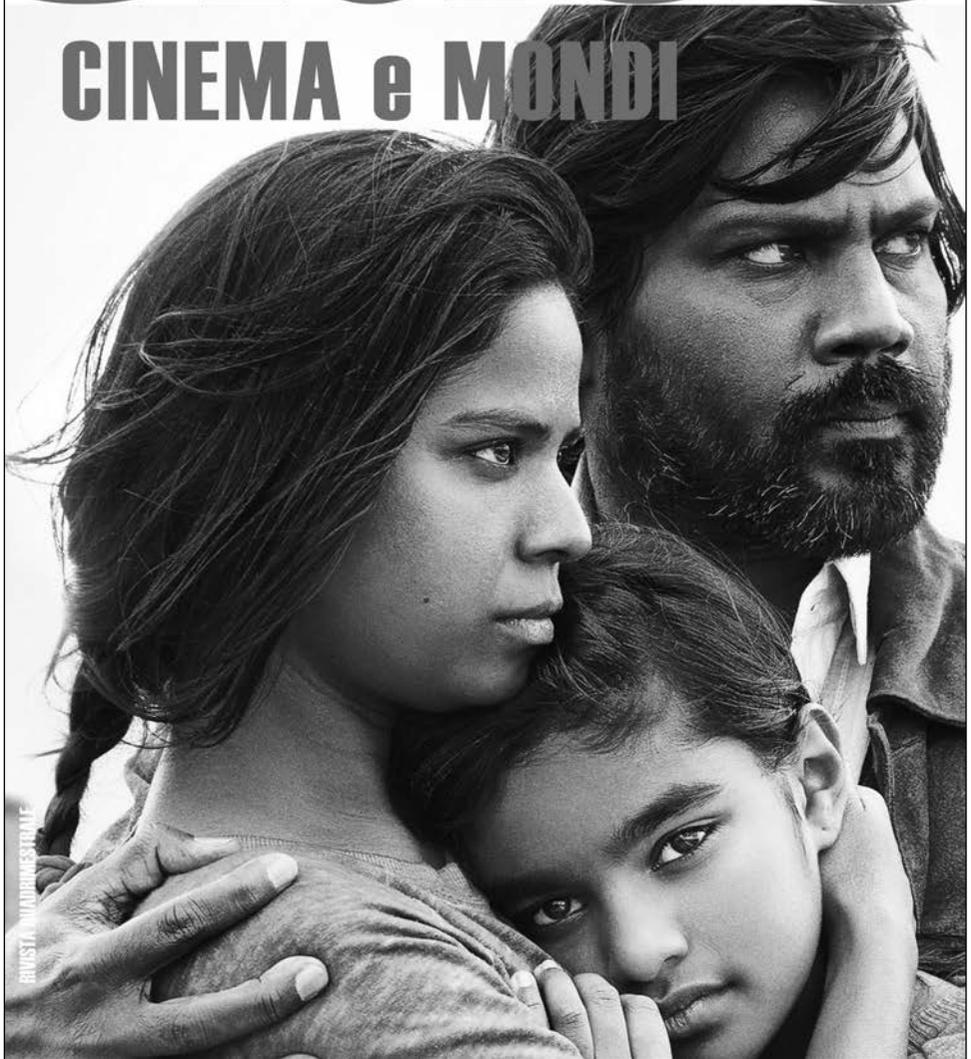
Thomas S. Eliot, "Burnt Norton", da *Quattro Quartetti* (1942)

N° 36 - novembre - febbraio 2017 - 8,50 €

eidos

cinema psyche e arti visive

CINEMA e MONDI



REVISTA QUADRIMESTRALE

EIDOS e il Cinema Sociale

Alberto Angelini

La rivista *Eidos cinema psyche e arti visive* nacque nel 2004 per iniziativa di alcuni psicoanalisti junghiani e freudiani, estranei a pregiudizievoli separazioni teoriche o a suddivisioni per scuole di appartenenza e interessati a far dialogare il cinema con la psicoanalisi. Veniva proposto un progetto, culturale e editoriale, rivolto sia agli specialisti del settore, sia agli amanti del cinema e delle arti visive. L'idea ispiratrice consisteva nel desiderio di offrire, per quanto possibile, una "lettura psicoanalitica" dei due argomenti. Da allora a oggi, con cadenza quadrimestrale, ogni numero ha sempre affrontato un tema centrale, capace di costituire un filo rosso di collegamento nella scelta dei film presentati. Sul piano editoriale, la rivista si suddivide in varie sezioni. *Cinema e psiche* è uno spazio per articoli teorico-metodologici di approfondimento psicoanalitico. *Nel film* è l'ambito in cui trovano posto pellicole di ogni epoca. *L'altro film* propone la parte più nascosta dell'ideazione filmica; quella che ha a che fare con la storia del regista e con il film, dal punto di vista dell'inconscio. *L'intervista* è il settore in cui la

rivista dialoga con autori, sceneggiatori e registi. *Cult* è la parte in cui si vuole ripercorrere la storia del cinema. Infine vi è un'area a se stante, dedicata alle molteplici forme in cui si propongono, oggi e nel passato, le *Arti visive*. Accanto a queste sezioni, che definiscono l'impianto strutturale di *Eidos*, se ne alternano altre legate a eventi significativi, per il rapporto attuale fra psicoanalisi e cinema. Ci si riferisce, in particolare, ai festival e alle rassegne cinematografiche dedicate alla psicoanalisi e organizzate dagli stessi psicoanalisti, con il frequente patrocinio delle istituzioni psicoanalitiche. Va, in quest'ambito, ricordato il Festival Europeo di Cinema e Psicoanalisi (*epff*) di Londra con la direzione artistica di Andrea Sabbadini, psicoanalista dell'International Psychoanalytical Association. *Eidos*, da anni, mantiene una proficua collaborazione con il Festival. La rivista è stata testimonial della manifestazione nelle ultime tre edizioni, pubblicando cronache, atti e filmografie dell'evento londinese. A ciò va aggiunto il report annuale della rassegna "Cinemente" promossa, a Roma, dalla Società Psicoanalitica Italiana e dal Centro Sperimentale di Cinematografia. Infine *Eidos*, insieme all'associazione DUN-Onlus, dedicata alle cure psicologiche gratuite ai migranti, organizza la rassegna annuale *S-Cambiamo il Mondo*, giunta alla seconda edizione. Il tema è relativo al rapporto tra cinema, migrazioni e culture. La direzione artistica è di Barbara Massimilla. Questa rassegna, che si propone fini umanitari, è realizzata in collaborazione con la Cineteca Nazionale-Centro Sperimentale di Cinematografia ed è patrocinata da diversi organismi e istituzioni: Amnesty International Italia, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo, MigrArti MIBACT, Associazione Italiana di Psicologia Analitica. Per la rassegna 2017, *Eidos* e DUN hanno prodotto un cortometraggio dal titolo *Il segreto di Hamida* come sigla di *S-Cambiamo il Mondo*, durante le quattro giornate di proiezioni di documentari e lungometraggi d'autore, presso il cinema Trevi, storica sede delle proiezioni della Cineteca Nazionale, a Roma. La particolarità consiste nel fatto che la trama del cortometraggio è ispirata a una storia vera che è emersa all'interno del Laboratorio creativo condotto dalle psicoanaliste dell'associazione DUN assieme alle donne migranti. La narrazione, che descrive le difficoltà d'integra-

zione, nel paese di accoglienza, di una bambina bengalese, è stata elaborata dalla regista Cristina Mantis. Quest'ultima ha girato il film con la partecipazione di alcune comunità multietniche residenti nel territorio romano; in particolare con la comunità del Bangladesh. Questa ricerca sulle migrazioni che *Eidos* sta portando avanti, collegandosi con associazioni impegnate in tale ambito, evidenzia l'interesse per l'argomento.

Fin dagli inizi della vita della rivista, l'attenzione, offerta dagli autori di *Eidos* al cinema, è stata catturata da temi di rilevanza sociale. La storia, la politica, la questione femminile, la paternità, l'invecchiamento e il dramma delle dipendenze apparvero, autorevolmente, come discorsi conduttori di differenti numeri della rivista, assieme ad altre similari problematiche. Ad esse si affiancarono argomenti più legati, direttamente, al momento espressivo, come la musica, la danza e la poesia; ma anche in quest'ultime emergeva, inevitabilmente, il segno delle trasformazioni sociali. Negli anni recenti, in particolare, la sensibilità di *Eidos* è stata attratta dal tema delle migrazioni, come sopra illustrato e da tutti i complessi fenomeni a esse collegati. La rivista ha partecipato a diverse iniziative e ne ha promosse altre, sempre attinenti a questi argomenti. Attualmente, dunque, in modo specifico, l'aspirazione è quella di portare, in chiave psicoanalitica e sempre in ambito cinematografico, un pur modesto, contributo al dibattito sociale relativo alle trasformazioni epocali indotte dalle migrazioni. È un effetto dei tempi: l'argomento si impone da sé e il cinema gli sta dedicando sempre maggiore attenzione; quindi è logico ed opportuno che anche il pensiero psicoanalitico si interessi ad esso. La psicoanalisi viene, in questo caso, chiamata a occuparsi di ciò che la critica cinematografica ha definito "Cinema sociale". Di conseguenza, una rivista come *Eidos* è stata, molto, attratta da quest'ambito di riflessione.

Non si deve, tuttavia, dimenticare che, storicamente, è esistito un intenso dibattito sul significato e sulle competenze del Cinema Sociale. Allo stato attuale, questo dibattito è sempre forte e, di fatto, implica, com'è ovvio, la domanda inveterata e necessaria sul significato storico e psicologico del cinema.

Chiedersi cosa significa Cinema Sociale vuol dire, in effetti, domandarsi cosa dobbiamo intendere per cinema. Non si

deve pensare al mero apparato di produzione delle immagini, ossia al solo sistema produttivo con i suoi meccanismi tecnologici ed espressivi, i suoi ruoli e le sue, più o meno celebrate, figure professionali. Parimenti, il cinema non è il pur decisivo repertorio delle opere che hanno segnato periodi e modi di crescita di intere generazioni di spettatori. Esso non può venire considerato soltanto la collezione delle immagini sonore che hanno attraversato più di un secolo; anche se questo è un risultato della massima dignità, nella rassegna delle produzioni artistiche del mondo sociale. Il cinema va considerato un fenomeno ampio e stratificato nell'ambito di un sistema socio-culturale complesso. In esso, la produzione e il consumo si intrecciano in modi diversi, che vanno oltre la normale impresa economica ed espressiva, collegandosi a forme e idee sul mondo, sul reale e sull'immaginario.

Il cinema produce azioni molteplici, che si riverberano su altre forme di comunicazione, su modelli formativi e di apprendimento, su comportamenti individuali e di gruppo, su idee generali relative al mondo e alla realtà. Come conseguenza individuale, il cinema agisce sulle qualità specifiche della nostra soggettività anche nell'arco di intere esistenze. Appare quindi evidente come l'intreccio fra cinema e realtà sociale sia stato e sia un elemento inestricabile nello sviluppo di questo mezzo di comunicazione di massa.

Nella storia del cinema si individua un periodo in cui nacque il cosiddetto "Cinema sociale". Dal 1934 al 1947, negli Stati Uniti si verificò una intensa produzione di film a tematica sociale. Ciò era una conseguenza della depressione economica, che imperversava a quel tempo. Dopo l'ingresso degli USA nella seconda guerra mondiale e la ripresa economica e dell'occupazione, principalmente in imprese e industrie belliche, il Cinema Sociale fu momentaneamente accantonato; ma rinacque all'indomani del conflitto mondiale. Nella seconda metà del novecento, però, si è diluita questa voglia di mostrare l'impatto dei problemi sociali, perdendo il senso essenziale di questo stile. Fortunatamente di recente con la sconfinata crescita tecnologica ed il conseguente abbassamento notevole dei costi di produzione, grazie anche all'avvento del digitale, si è assistito ad una nascita esponenziale di cortometraggi e documentari, ma

anche lungometraggi, di vera e propria denuncia, riflessione ed inchiesta su svariate tematiche sociali, nati principalmente dall'esigenza di raccontare eventi e situazioni che la TV ormai non racconta, per volontà o mancanza di spazi idonei. Attualmente, per Cinema Sociale, si intende un cinema che racconta e analizza la condizione umana di fronte al Potere e alla Storia e che si oppone alle verità imposte dalla "Storia ufficiale" offrendo, grazie alla forza stessa del suo linguaggio, altri e inediti punti di vista, altre modalità di narrazione e di rappresentazione del reale. Un cinema cui spesso sono state assegnate varie etichette, come quelle di cinema di impegno civile o di denuncia.

Il Cinema Sociale continua a cercare uno sguardo diverso sulle persone, sulle cose e sulle relazioni umane, opponendosi all'omologazione televisiva planetaria, come pure a un'immagine cinematografica sempre più autoreferenziale, che si accontenta di se stessa e della propria valenza tecnologica. Un cinema che, nel margine e nel "fuori campo", insegue il nesso fra fenomeni sociali e culturali, in un mondo dove il rischio più evidente è la tendenza a utilizzare uno sguardo ed un pensiero unico. Nonostante i condizionamenti, politici ed economici, il cinema contemporaneo continua a raccontarci la cultura dei popoli e le sue contraddizioni.

In Italia, da alcuni anni, tra vari progetti in atto, è presente l'interessante iniziativa del *Social World Film Festival*. Ovvero la Mostra Internazionale del Cinema Sociale di Vico Equense che, nel 2017, raggiungerà la settima edizione. La suddivisione in generi di interesse sociale, offerta da questo Festival, è esemplificativa ed utile per chiunque si avvicini a questa tematica cinematografica. Considerando anche il grande numero di produzioni, in quest'ambito, il *Social World Film Festival* le ha ripartite in quattro settori.

- 1) "Diversity". La diversità alla base della vita: uomini, donne, bambini, giovani, anziani, bianchi, neri, poveri, disabili.
- 2) "Environment". L'ambiente: delicata e preziosa casa unitaria di uomini, animali e vegetali.
- 3) "Human Rights". I diritti umani odierni: libertà, schiavitù, tortura, sicurezza, pena di morte, migrazioni.
- 4) "Culture and Art". L'arte e la cultura come fondamenta della storia passata, presente e futura.

Di fatto, nell'arco degli ultimi dieci anni, in diversi continenti, si sono realizzati film che affrontano alcuni dei problemi più scottanti del mondo contemporaneo. Si è fatto riferimento alla migrazione, ma anche sono da considerare la multiculturalità e il razzismo, i temi del lavoro e del suo ruolo collettivo, la violenza istituzionale, la corruzione, il degrado sociale ed altro.

Tuttavia, la tematica della migrazione va considerata uno degli argomenti contemporanei più densi di significato, nell'ambito del cinema sociale. Il fenomeno, negli ultimi tempi, ha molto attratto l'attenzione, proponendosi sul piano politico e ideologico; contemporaneamente esso è divenuto oggetto di riflessione per il mondo della cultura e dei media. È opportuno che la psicoanalisi approfondisca l'argomento, non solo perché il cinema ne fa la cronaca e ne espone, creativamente, le molte caratteristiche ma, soprattutto, perché questa realtà determina trasformazioni radicali. I flussi migratori attuali stanno alimentando mutamenti epocali che cambieranno, completamente, il volto della nostra società, innescando reazioni, soggettive e collettive, difficili e controverse. La dimensione mentale di tutto ciò è, inevitabilmente, materia psicoanalitica. Quel che accade nella mente dei migranti e nella mente di coloro che vivono sulla terra che li riceve è problematico e fonte di riflessione.

Fin dalla seconda metà del secolo scorso, la psicoanalisi ha iniziato ad elaborare una riflessione approfondita sulle migrazioni (1) anche se in modo non sistematico. Sono emersi vari campi d'indagine. I miti, da Adamo ed Eva, all'enigma della Sfinge, a Babele, in forme diverse, hanno sempre evidenziato la spinta umana verso la conoscenza o, semplificando, verso la curiosità. Ovviamente, il significato di questi miti deve essere, oggi, collocato in un contesto storico dove la mobilità geografica è determinata, prima di tutto, da potenti contraddizioni economiche e politiche che penalizzano, principalmente, il sud del pianeta.

Peraltro non è semplice, dalla prospettiva psicoanalitica, definire chi sono i migranti. Prescindendo dalla fitta schiera di migranti economici, vi è anche un numeroso gruppo di persone esiliate o rifugiate, per motivi politici o religiosi. Tutti costoro si possono dividere in due grandi categorie: coloro

1) L.&R. Grinber, "Prospettive psicoanalitiche della Migrazione", in D. Bell (1999), *Psicoanalisi e Cultura*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2002.

che preferiscono rimanere in contatto con le persone e i costumi conosciuti, faticando nel distaccarsi dai luoghi familiari e coloro che accettano, o addirittura preferiscono, luoghi e rapporti nuovi.

Nei casi migliori, l'intenso desiderio di andar via ed avere nuove esperienze può riflettere una idealizzazione di ciò che è avvertito, contemporaneamente, come ignoto e proibito. Nella maggior parte delle situazioni, però, la migrazione è determinata dall'esigenza di sottrarsi a drammatiche, o addirittura persecutorie, situazioni sociali ed economiche. In questa eventualità, mentalmente, il soggetto si risolve alla fuga da ciò che prima era familiare e poi è divenuto dannoso. In questi casi, per chi se ne va, i sentimenti possono assumere varie colorazioni, a seconda dei desideri, dei progetti e delle sofferenze. Inoltre, le emozioni sono soggette a repentini mutamenti o, addirittura, rovesciamenti, perché nei fatti, sul piano concreto, l'individuo si trova "sul filo del rasoio"⁽²⁾. Quando il dolore psichico, di tipo depressivo, non può essere più tollerato, esso viene sostituito da un senso di profonda persecuzione. Inoltre, affetti molto forti possono essere isolati, bloccati e repressi.

2) L. Grinberg (1978), "Il filo del rasoio nella depressione e nei lutti", in *Psicoanalisi. Aspetti teorici e clinici*, Loescher, Torino, 1983.

In alternativa vi è la reazione maniacale, in cui il dolore e la sofferenza vengono negati e sostituiti da sentimenti di trionfo su coloro che rimangono, ora percepiti come limitati e incompetenti. Difese come il diniego, l'annullamento e l'isolamento degli affetti sorgono, generalmente, quando forti sentimenti di colpa nei confronti di quelli che rimangono si aggiungono al dolore della separazione. Molto raramente l'individuo riesce a elaborare l'esperienza della migrazione, integrando i sentimenti negati e scissi, in modo graduale ed equilibrato. Essere un emigrante è molto diverso dal sapere che si sta emigrando, accettando in modo pieno e profondo la realtà di questa condizione.

Anche l'arrivo, sul piano psicologico, non avviene in un tempo determinato. Occorrerà un lungo periodo, dopo aver raggiunto la terraferma, prima di percepire il nuovo paese come concreto e solido. Nel primo periodo dell'esperienza dell'immigrazione, la mente dell'individuo è occupata dalle persone e dai posti che ha lasciato ed è spesso piena del desiderio di rincontrarli. Il nuovo arrivato deve assorbire inediti, complessi, codici di comunicazione e può avere la

sensazione di venire inondato da messaggi caotici. A volte ciò determina il cosiddetto “Shock-culturale” (3) In questo caso, possono verificarsi regressioni ai livelli più primitivi di comunicazione, che trovano, frequentemente, espressione in elementi primordiali e strutturanti, come il cibo (4).

Solo dopo diverso tempo, l’immigrato inizia a riconoscere sentimenti precedentemente dissociati o negati e diviene in grado di sopportare i “dolori della crescita”, ovvero l’evoluzione del processo migratorio. Allo stesso tempo, egli diventa, maggiormente, disponibile rispetto alla lenta e progressiva incorporazione di elementi della nuova cultura. L’interazione fra mondo esterno e interno diviene, pertanto, più fluida. Un grande ruolo è giocato dall’apprendimento della lingua. I progressi, in tal senso, si fermano a un certo livello, che varia da persona a persona, in base al compromesso fra l’imposizione dell’ambiente e la resistenza interna.

Infine, auspicabilmente e nel migliore dei casi, la persona recupera il piacere di pensare e desiderare, assieme alla capacità di fare progetti per il futuro. Il lutto per il paese d’origine è stato elaborato, nella massima misura possibile. L’integrazione, della cultura precedente nella nuova, viene facilitata, senza bisogno di rinunciare alla prima per la seconda. Solo a questo punto, si può pensare ad un lo equilibrato e ad un senso d’identità ben sviluppato.

Si può comprendere, tornando al cinema, come quest’ultimo, anche in ambito documentaristico, non abbia potuto, ovviamente, illustrare e sviluppare l’insieme di questo processo, che qui è stato, solo, accennato. Del resto non è compito del cinema affrontare e approfondire, in ambito teorico e descrittivo, le complesse problematiche psicoanalitiche relative alle migrazioni. La cinematografia ha il suo specifico territorio anche rispetto a tematiche sociali. In questo territorio, lo strumento cinematografico ha, ampiamente spaziato, restando nei termini e nei significati del suo linguaggio.

In ambito cinematografico, va constatato che, fino alla fine del secolo scorso, il cinema italiano non è stato particolarmente attento alle grandi trasformazioni che si sono vissute nel paese sui temi dell’immigrazione, dell’accoglienza e dell’integrazione di milioni di stranieri. Solo a metà del

3) A.C. Garza-Guerrero (1974), “Culture-shock: its mourning and the vicissitudes of identity”, *Journal of the American Psychoanalytical Association*, p. 22.

4) H. Segal, “On symbolism”, *International Journal of Psychoanalysis*, 1978, p. 59.

primo decennio del 2000 si è iniziato a considerare l'immigrato come soggetto di storie e di cinema. Nelle sale sono giunte vicende di arrivi, di accoglienze, di speranze e di rifiuti; storie ispirate a fatti reali e all'atteggiamento contraddittorio, di emarginazione e di integrazione, della società. Vicende che descrivono come sia possibile solidarizzare con lo straniero e inserirlo, a pieno titolo, nei processi produttivi, mentre egli viene tenuto ai margini di una comunità che è affascinata dalle diversità culturali e dai costumi differenti, ma li considera pericolosi per la propria conservazione.

Molti autori hanno diretto la loro attenzione e i loro sforzi creativi verso il tema della migrazione.

Il 2011 è stato un anno straordinario, con quasi venti pellicole italiane sul tema, di cui due hanno avuto premi speciali alla Mostra del Cinema di Venezia. Dall'esodo dei disperati che fuggono dal Nord Africa narrato in *Terraferma* di Emanuele Crialesi (Premio della Giuria) alla strage di Castelvoturno raccontata in *Là-bas* di Guido Lombardi (Migliore opera prima), il soggetto preferito dai registi italiani, in quell'anno, è stato proprio l'immigrazione.

Inoltre, le opere presentate a Venezia sull'argomento, in quell'anno, non sono state solo quelle premiate: in tutte le sezioni, oltre una decina di film hanno trattato l'impegnativo tema.

Non è questo l'ambito per offrire una disamina, dettagliata e aggiornata ad oggi, della vasta filmografia relativa all'argomento. Essa occuperebbe molte pagine riguardando opere provenienti da più paesi, soprattutto dell'area europea e mediterranea, maggiormente interessata dal fenomeno dell'immigrazione. Valgano, come unici esempi significativi, in Italia, i film sopracitati, proposti come simboli dei molti lavori cinematografici che, negli ultimi anni, hanno affrontato la questione in forme originali e rilevanti.

A ciò si affiancano le opere di carattere documentaristico e più connotate ideologicamente. In questo caso, sempre come unico esempio italiano indicativo, può essere citato *Fuocoammare* (2016), di Gianfranco Rosi. La categoria contemporanea dei documentari ripropone la grande tradizione documentaristica nata negli anni trenta con le opere di John Grierson e Joris Ivens e offre, come in questo caso, ancor oggi, grandi esempi di un cinema che esplora, antropologicamente e socialmente le sofferenze umane.

In generale, però, è solo attraverso la finzione che il cinema ha saputo, in senso mediaticamente diffuso, condurre a un livello di autenticità e di efficacia espressiva la materia, spesso tragica, della cronaca e della storia. In ciò il cinema sta segnando un momento altissimo del suo sviluppo riuscendo, meglio di ogni altro media, a riprodurre criticamente una così drammatica realtà sociale, sia come documento sia, ancor più, come invenzione poetica.

In questa prospettiva, socialmente mutabile, che guarda verso una cultura cinematografica sempre più densa di nuovi contributi e di proposte interpretative, una rivista come *Eidos* deve prestare attenzione a questi epocali e controversi momenti d'incontro culturale. Inoltre, essendo *Eidos* fondata, redatta e gestita da psicoanalisti, il suo miglior contributo sarà quello di non cadere nella rimozione, ma offrire una puntuale e, per quanto possibile, approfondita visione psicoanalitica, riguardo alle molte novità che le incessanti trasformazioni della storia e della società producono, attualmente, nel cinema e nell'arte.



Il viaggio, Alfredo Arciero, 2017.

Due persone in viaggio

Giuseppe Riefole

“Da noi quasi niente è cambiato”;
“non hai viaggiato negli ultimi anni?”
S. Marai, *Le braci* (1).

1) S. Marai (1942), *Le braci*, Adelphi, Milano, 1998.

Il film.

(Il viaggio, (The Journey), di Nick Hamm, 2017, Gran Bretagna)

Due uomini chiusi in una Mercedes sotto la pioggia scozzese. Si tratta del reverendo Ian Paisley, 81 anni, leader del Partito Unionista Democratico e Martin McGuinness, 56 anni, del Sinn Féin. Da trent'anni sostengono una feroce guerra civile, ma ora, in una piovosa giornata del 2006, le rispettive delegazioni decidono di incontrarsi con la mediazione del premier britannico Tony Blair. Un evento rischia di impedire l'incontro: Ian Paisley deve partecipare alla festa del cinquantenario del proprio matrimonio e dovrà raggiungere l'aeroporto. Martin McGuinness, decide di accompagnarlo nel viaggio. Non era mai successo che si incontrassero. Hanno poche ore per trasformare la storia del proprio paese e mettere fine alla guerra civile che da decenni ha insanguinato l'Irlanda del Nord. Costretti in una macchina e, dopo un incidente, perdendosi in un bosco sono obbligati a conoscere le re-

ciproche umanità fatte di orgoglio, paure e vergogna. Il film fa pensare a particolari momenti di un percorso psicoterapeutico. Due persone, che non avrebbero mai immaginato di incontrarsi, sono costretti a stare insieme in una Mercedes. Un setting preciso permette che i reciproci bisogni si presentino come collisioni di soggettività e possono essere finalmente sentiti come scambi di intimità. In un percorso di cura, nonostante le regole e i reciproci ruoli, accade che ci si perda e sono proprio questi i “momenti-ora” (Stern, 2004) che rendono significativo quell’incontro. Nel percorso si ripresenteranno antiche scene, ma questa volta la ripetizione introduce un nuovo vertice: un altro che, dietro la forzata organizzazione e rigidità del sintomo, può vedere la fragilità che ti rende umano. Un percorso terapeutico, come tanti altri incontri della vita, inizia come una sfida, ma dovrà declinarsi necessariamente come tensione verso un unico obiettivo che, a vari livelli, cambierà la vita dei due partecipanti.

In una Mercedes (con autista), due persone...

“Io e lei non abbiamo niente in comune!”. Lo dice Ian Paisley, sprezzante, verso la metà del film, proprio nel momento in cui lui e Martin – e i due realmente non potranno mai condividere alcuna posizione – invece condividono profondamente la paura che nel bosco accada qualcosa di minaccioso per entrambi. Rumori di sterpaglie; poi uno sparo e un tonfo. Insieme hanno paura a muoversi nel campo questa volta non solo condiviso, ma comune. Scoprono un cervo ferito a morte. Ian prova a ribadire la differenza e la netta distanza sua da Martin McGuinness, il terrorista: “Lei che è abituato ad uccidere, potrebbe dargli il colpo di grazia per mettere fine alla sua agonia!”. Per un attimo la suggestione coglie Martin. È una identità che lui conosce e che, peraltro lo caratterizza rispetto alla sua identità e alla sua storia che gli altri conoscono: è stato un guerrigliero ed ha già ammazzato. Solleva un sasso per finire il cervo, ma, evidentemente, se ora si trova lì a cercare un impossibile accordo con il suo nemico, qualcosa deve essere cambiato e lui forse non è più la stessa persona. Magari, lui è sempre la stessa persona, ma la “situazione” è diversa perché, ora, bisogna che le cose cambino. La clinica con i nostri pazienti ci conferma

continuamente che il cambiamento non accadrà mai se è esclusivamente nel *contenuto*, ma il cambiamento prima di tutto riguarda il *metodo*: “Abbiamo combattuto per più di trent’anni e non ha funzionato!”. Infatti, questa volta, non si tratta più di far valere in modo simmetrico la dimensione concreta della reciproca forza, ma i due si trovano costretti a una posizione che impone un confronto che punta sulla necessità inderogabile, ad un certo punto della tua vita, che le proprie ragioni possano finalmente essere *ascoltate*. Altrimenti continuerai a uccidere per trovare delle soluzioni: “Me ne occupo dal 1972. Penso sia arrivato il momento giusto!”. Nel cinema ho pensato (sognato) una situazione assurda: se metti due persone nello stesso spazio, dovranno per forza parlare, mentre quelli che si ammazzano (la guerra), prima che distruggere un nemico, forse stanno evitando di incontrarlo. La cosa assurda di questo che ho pensato nel cinema è che, a certi livelli di comunicazione concreta, prima del nemico, ci fa paura la nostra umanità come segnale antico che ti dice della tua fragilità. Ian e Martin, da anni cercavano di distruggersi a vicenda, ma ora che sono nella stessa macchina, per forza dovranno parlare. Ho pensato che è il dispositivo potente delle psicoterapie. La situazione analitica non si risolve in una richiesta del paziente e un’adesione dell’analista, ma si tratta di due persone che condividono una stessa situazione che li costringerà a far uso non più della propria forza, ma della reciproca umanità: “Abbiamo un problema. Il dott. Paisley deve partecipare alla festa dell’anniversario delle sue nozze: non sarà presente all’incontro”; “Non è un problema, ministro Blair... a patto che io viaggi con lui!”. Martin ha finalmente incontrato Ian con cui sta facendo un breve viaggio, insieme nella stessa macchina. Per questo non può ammazzare il cervo ferito. Martin si blocca. Ora può accettare che la sofferenza persista e che non c’è alcun bisogno di *dare il colpo di grazia per mettere fine alla sua agonia!*

...accettano di fare un viaggio insieme.

Le regole decise all’inizio, devono essere rispettate, ma per fortuna il viaggio è impossibile si realizzi esattamente come

previsto e inevitabili incidenti daranno spazio alla soggettività di ciascuno: “Che diavolo sta succedendo... ?”; “Sembra che abbiano avuto un incidente!”; “Devono assolutamente restare in auto!”

Felicia è una paziente di cui mi occupo da molti anni al servizio. Negli anni ha avuto numerose psicoterapie, sia con una mia collega psicologa che con vari terapeuti privati. Io me ne sono solo occupato per la terapia farmacologica. Forse per questo, ma sicuramente colludendo con una sua modalità molto espulsiva e “scostante”, non ho mai avuto particolare curiosità verso la sua storia limitandomi a generiche prescrizioni farmacologiche. Negli anni, lei puntualmente tornava in condizioni critiche in cui si lamentava di fallimenti e di impotenza. I farmaci non servivano a nulla e, dopo alcuni tentativi di riorganizzare la terapia farmacologica, bisognava accettare la richiesta di ricovero in clinica che Felicia ribadiva come l’ennesima conferma di fallimento del contesto a poterla aiutare. Infatti, i ricoveri puntualmente comportavano un “sollievo” per la paziente, ma anche per il contesto familiare e per me stesso che, in questo modo, vincevo una condizione di pesante impotenza ribadendo, in modo aggressivo con me stesso e i miei colleghi, la natura isterica della sofferenza di questa sgradevole paziente. Alcuni mesi fa, ancora una volta, è tornata lamentandosi più di altre volte di una grave depressione. Ho provato a suggerirle una serie di farmaci, ma per settimane la sua situazione non si è affatto modificata, aggravata anche dalla preoccupazione di una sorella e della madre, puntualmente squalificanti a priori per ogni mio suggerimento. Forse per disperazione mi sono trovato a proporle di partecipare al gruppo di pazienti psicotici che da anni conduco al servizio. Mi sono trovato molto irritato, al commento della sorella che alla mia proposta del gruppo, in presenza di Felicia ha fatto un lungo ed eloquente sospiro. Non sono riuscito a contenere l’irritazione ed ho commentato a Felicia che, evidentemente, la sorella non era d’accordo sulla mia proposta. “Mi scusi, dottore, ma è che le abbiamo provate tutte per Felicia... anche i gruppi, ma non è servito a nulla!”. Il giorno del gruppo, Felicia e la madre, un po’ prima della seduta, mi cercano. Felicia piange e fa grossi sospiri: “Mi scusi dottore. Ma io dovrei partecipare in un gruppo con tutti quelli lì? Quelli stanno molto male! Non lo dico per loro, ma io che ci faccio con gente così?”. Ancora una volta, mi sento molto irritato. Alzo platealmente le mani in posizione di resa

e le dico scandendo ad alta voce le parole: “Io penso che lei stia molto male, ed anche lei lo sa! ma pare che sia impossibile aiutarla. Io non ho altro da proporle. Faccia come vuole!”. La mia irritazione, evidentemente, passa. “Lei non ce la fa più a sopportarmi, lo so! ma io non ce l’ho con lei! È che non posso stare con quelli che stanno peggio di me!”. Sempre sul filo dell’irritazione le rispondo: “Non so chi stia peggio. Per ora so solo che in attesa del posto in clinica, il massimo che io posso offrirle è che lei partecipi al gruppo. Per ora penso che lei debba partecipare, poi deciderà lei se tornare”. La seduta è una vera scoperta. Felicia parla dei suoi studi all’estero e di una brillante carriera diplomatica che si interrompe dopo la nascita della figlia che ora ha 9 anni. Da allora sente di aver deluso la famiglia e soprattutto il padre. Il gruppo si attiva molto a riconoscerle le competenze. Felicia propone un sogno. “Ero a una festa con tanta gente. Una festa importante. Io avevo un bel vestito con un fiocco davanti e una grande scollatura dietro. Sentivo che ero elegante e che tutti mi guardavano, ma nessuno mi rivolgeva la parola!”. Commenta che sicuramente il sogno si riferisce a una festa di tanto tempo fa a casa di un diplomatico orientale. Lei quella volta si sentì male e dovette andar via. Alessio, un giovane paziente gravemente *border*, parla delle sue compulsioni a frequentare prostitute e trans, per poi tornare a casa e piangere senza poterne parlare con nessuno per la vergogna. Il gruppo si anima nel sostenere l’evidenza delle capacità di Felicia. Io suggerisco che forse per ciascuno è facile presentarsi con un bel vestito e sentirsi belli in una festa o nel gruppo, ma forse, come suggerisce Alessio la difficoltà è trovare un luogo dove potersi vergognare perché hai anche il diritto di deludere tuo padre e la tua famiglia che ti vedono solo bella. Federico, un giovane paziente schizofrenico comunica, quindi, che per Pasqua al Centro Diurno ha fatto dei sottobicchieri di legno che ha regalato ai suoi familiari. Ora pensava che gli avrebbe fatto piacere portarli al gruppo, almeno per i dottori... A un certo punto della seduta Alessio interviene: “È da tanto tempo che volevo farle una domanda, dottore.... Una domanda proprio a lei!. Quando io non riesco a venire al gruppo, lei a me ci pensa? Volevo dirle: lei mi vuole bene?” Alessio è nel gruppo da molti anni ed io so quanto sia delicato che Alessio possa chiedere amore, senza che questo non lo trascini in gravi angosce omosessuali. La domanda è veramente particolare e sicuramente mi sorprende e mi commuove. Riesco a sottolineare il coraggio che ciascuno del

gruppo oggi si assume nel presentare i propri pensieri che comportano il rischio che gli altri non ti vedano bella, che non apprezzino i tuoi sottobicchieri o che nessuno ti pensi se sei fuori dalle prostitute o dai trans. Durante la seduta Felicia per larga parte della seduta non è mai stata lamentosa e ascolta gli altri. Prima di andar via ringrazia gli altri “per averla ascoltata...”.

Si perdono!

Ian e Martin arrivano a una chiesa abbandonata. In quel luogo ciascuno trova delle risonanze di sé. Eppure, si tratta di una chiesa in un luogo sperduto di cui nessuno dei due sapeva l'esistenza, né nessuno dei due sa dove ci si trovi in quel momento. Uno spazio del caso e dell'anonimato che, però si organizza immediatamente in sintonia con la situazione e che rende possibili elementi sconosciuti prima a entrambi e che quel viaggio rintraccia fra mille altri che rimarranno solo potenziali. Winnicott (2) direbbe che ciascuno trova nella chiesa abbandonata ciò che era pronto ad accogliere. Se consideri i percorsi di terapia come processi in cui è centrale la “funzione dissociativa della mente” (3) cogli come il percorso di Ian e Martin si sviluppi attraverso operazioni in cui ciascuno propone disperatamente la propria soggettività. Ciò permette che gli elementi (le rappresentazioni) consolidati di violenza reciproca siano continuamente dissociati e diano luogo a nuove configurazioni associative: “Noi siamo l'Irlanda e questa è l'unica occasione che abbiamo, noi due, di costruire qualcosa che durerà!”. Altri, anch'essi nella *line* della funzione fisiologica della dissociazione (4), suggerirebbero che si creano condizioni perché possa essere finalmente formulato un inconscio mai esistito prima. E che solo la dimensione relazionale rende possibile formulare ad un altro che è con te nella stessa macchina senza che tu l'abbia deciso: “I due uomini da cui dipende l'accordo stanno vagando da soli per un cazzo di bosco?”. Nella chiesa ciascuno dei due personaggi trova configurazioni dissociate del proprio Sé. Ian nelle vetrate delle ampie finestre trova *Il Libro dei Martiri* che per lui è stato il vangelo. Ma stranamente anche Martin trova che *Il libro dei Martiri* lo riguarda perché entrambi hanno pagato

2) D.W. Winnicott (1971), *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974.

3) Ph.M. Bromberg (1998), *Clinica del trauma e della dissociazione*, Cortina, Milano, 2007; id. (2006), *Destare il sognatore*, Cortina, Milano, 2009; id. (2011), *L'ombra dello tsunami*, Cortina, Milano, 2012.

4) D.B. Stern (2003), *L'esperienza non formulata. Dalla dissociazione all'immaginazione in psicoanalisi*, Del Cerro, Tirrenia, 2007.

sangue per i loro progetti. Ma, un tempo, ciascuno di loro sentiva che il costo era unilaterale e l'altro poteva solo non conoscere il tuo dolore e la tua fatica. Questa volta, il viaggio che li costringe insieme crea una insospettabile intersezione e il martirio diviene non più la cifra della tua esclusione, ma il costo alto per essere accettati da un altro che non sospetta la tua umanità. Il processo, a questo punto è intenso e, sempre fuori dalla cornice imposta dalla macchina che permette il viaggio e che, sostanzialmente, ha imposto l'incontro. Martin e Ian si trovano a camminare in un piccolo cimitero: "Cammini almeno nei viali ed eviti di camminare sulle tombe. Rispetti almeno i morti!". Martin accoglie il suggerimento severo, ma proprio quel cimitero permette il recupero vivo di un ricordo antico: "Quando ci fu l'attentato, alla TV fecero vedere i morti e ricordo che con mia figlia – allora aveva 10 anni – vedemmo un padre che portava in braccio la figlia morta, recuperata dalle rovine. Mia figlia mi chiese: "Papà perché quella gente uccide?"; io non sapevo cosa rispondere, ma le dissi che era la guerra!". La voce, nel ricordo, si spezza in un singhiozzo e Martin si trova a piangere, mentre, sprezzante e trionfante Ian lo accusa di *lacrime di coccodrillo* non potendo credere che quell'uomo ora sia diverso da quello che allora parlava alla figlia. Tutto il film è stato per me, una riflessione sul "cambiamento" che si incide nel tempo che passa. Gli analisti credono meno al tempo che passa (in sostanza danno scarsa importanza alla dimensione del tempo), ma fondano il proprio lavoro sul cambiamento strutturale che chiamano "trasformazioni". Per questo, uscendo dal cinema e ripensando al film, mi sono chiesto se il cambiamento che Martin presentava, e che trovava scettico Ian, fosse dovuto al tempo che era passato e, quindi, alle vicende che avevano modificato la sua sensibilità oppure: cosa c'era di nuovo nelle lacrime, ora, di Martin? Ho pensato che l'elemento che gli psicoanalisti riconoscono come trasformativo questa volta era evidente nella scena intensa del film. La logica comune vorrebbe che, nel tempo, ci si possa ravvedere di una emozione violenta. Per me era evidente che quella emozione violenta era rimasta sospesa per tutto quel tempo e ciò che ne permetteva la trasformazione era il riproporla *ora* in un contesto *nuovo* e particolare. Il

nuovo contesto era l'incontro con Ian e l'intersezione di due umanità ferite che fino a qualche minuto prima, da anni (un tempo che sarebbe potuto durare all'infinito) si sostenevano sulla convinzione di essere i soli autori del proprio destino e che la presenza dell'altro poteva solo dare ragione del proprio senso di martirio. Ho rivisto, quindi, la scena di Martin che parla alla figlia e l'ho immaginato portare alla figlia la profonda sfiducia e rabbia perché qualcuno ti aiuti. Nella scena del film questa configurazione è rappresentata da Ian che, nonostante le lacrime, continua a ribadire l'impossibilità, anzi la paura, che le emozioni possano trasformare. Ma questa volta un altro vede le tue lacrime e mi sono chiesto se, tanti anni fa, Martin abbia pianto davanti alla domanda della figlia. La bellezza dei processi di cura e che, nella particolare situazione dell'incontro analitico, se le cose vanno bene, "la terapia consisterebbe nel completamento di un atto psichico precedentemente incompiuto"(5). Ovvero devono poter accadere, *realmente*, condizioni rimaste sospese, perché allora non c'erano le condizioni perché potessero accadere. Ci si può chiedere: perché *ora* e non *allora*? Non credo che la risposta sia che ora c'è un contesto terapeutico che permette questi nuovi eventi: sarebbe attribuire alla psicoanalisi un potere che non ha. Penso che semplicemente i percorsi di vita lo impongano e, semmai, la sofferenza psichica, in questo senso non consiste nel rimuovere traumi o evitare accadimenti creativi, ma la sofferenza psichica consiste nel non assecondare il flusso creativo della vita che emerge continuamente dal nostro essere portati dalle mille situazioni in cui, continuamente siamo immersi. Si tratta di assecondare un flusso lieve che spesso viene sospeso da necessità narcisistiche che vogliono segnare una propria cifra laddove ciò che ci accade ci appartiene solo appena, ma, giustamente, ci riguarda molto. Il film ci dice che bisogna tenersi continuamente in viaggio perché "È sempre un incontro alla cieca tra due persone – che mettono in scena vecchie idee e sogni e impressioni sbagliate"(6).

Nello schermo vedevo due uomini che avevano messo la propria cifra su un pezzo importante della loro storia e la storia di tanti altri uomini, molti dei quali, morti martiri.

5) S. Freud, J. Breuer (1892-1895), "Studi sull'isteria", O.S.F., vol. 1, Boringhieri, Torino, 1976-1980, p. 435.

6) K. Haruf, *Le nostre anime di notte*, Enne Enne, Milano, 2017, p. 117.

7) D.W. Winnicott (1971), *op. cit.*

Adesso, però, quella particolare condizione di trovarsi in contatto diretto e necessario con ciò che avevi escluso dalla tua esperienza cambiava profondamente il tuo modo di percepirti. Alla fine, ho pensato che la novità che riguardava ciascuno dei due fosse che questa volta un altro era presente e ti ascoltava mentre nel gruppo parli finalmente del tuo dolore di dover essere per forza bella e di non poterti mai vergognare con nessuno. Forse è semplicemente una condizione che abbiamo sentito all'inizio della nostra vita scoprendo che eravamo immersi in un calore che ci avvolgeva e che non era il nostro e che c'era un volto che ci guardava e che ci faceva sentire particolari (7). Ovviamente il film ci dice che tutto questo, quando lo scopri, temi che ti possa mancare e che evitare questa angoscia significhi "essere in guerra".

Il gioco del pulpito (ovvero: cucù-settete!)

Poi Ian, dopo aver trovato *il Libro dei Martiri* nelle vetrine colorate, trova il pulpito che lo invita come se fosse lì per accoglierlo. Infatti, io so che era lì proprio per lui perché quell'esperienza antica di essere ascoltato senza dover ascoltare lui la chiama "parlare dal pulpito". Quell'eccitamento nasconde qualcosa di doloroso che ora può ricomporsi. Infatti, questa volta mentre ritorni a stare sul pulpito, nel pubblico c'è Martin che nella tua esperienza significa il "non poter essere ascoltato" che, invece, questa volta ti ascolta... Ho pensato che fra Ian sul pulpito e Martin che è giù nel posto del pubblico, questa volta c'è un'altra scena che per lungo tempo era stata tenuta rigorosamente dissociata, ma che ora si ripresenta. È la telefonata che Ian ha con la moglie e poi la curiosità di Martin sul loro incontro. La curiosità di Martin, consegna un tono intimo all'oratore che si ritrova sul pulpito di una chiesa sperduta. Ian racconta del suo primo incontro con sua moglie che, sulla soglia di un negozio di biscotti, lo ascoltava mentre lui parlava alla folla in una piazza di Belfast. Questa volta scopriamo che il gelido Ian non badava al proprio discorso, ma a come potesse essere sentito e visto da quella ragazza che desiderava lo ammirasse dalla soglia del negozio di biscotti.

Nella chiesa sperduta e abbandonata in una foresta persa, Ian mentre è sul pulpito a recuperare l'antico eccitamento dell'essere ascoltato, riscopre l'intensa bellezza di poter ascoltare Martin che, ora, lo guarda dalla soglia di un negozio e Martin, questa volta, appartiene al proprio progetto di vita. Ho pensato che la passeggiata dei due uomini per la foresta, il loro perdersi in una chiesa e in un cimitero sia il *Kairos* (8) delle loro storie. Ian lo coglie in modo netto scorgendo, dal pulpito, Martin che sorride: "Perché ride di quello che le ho detto?"; "Perché per la prima volta ha detto noi e non io!".

8) D.N. Stern (2004), *Il momento presente*, Cortina, Milano, 2005.

Poi accadono altri episodi, ma oramai il clima del campo (9) ha preso decisamente un proprio indirizzo. La macchina potrebbe fermarsi perché non si riesce ad ottenere benzina dal distributore che non accetta la tua carta di credito. Ian tira fuori il passo del vangelo della cacciata dei mercanti dal tempio e, quindi si può ripartire. Ho pensato che, fino a quel momento, le citazioni bibliche di Ian lo rappresentavano scostante: "Ma lei ha sempre un versetto della bibbia per ogni momento della sua vita?". Dal benzinaio, invece, Ian appare in una felice condizione in cui, mette a disposizione di tutto il gruppo una sua particolare competenza che, fino a quel momento era narcisisticamente sequestrata in una funzione esclusivamente autoreferenziale, aggressivamente difensiva.

9) A. Ferro, *Evitare le emozioni, vivere le emozioni*, Milano, Cortina, 2007.

Il finale, anche se non conoscevi la storia dei due personaggi, era comunque scritto sin dall'inizio. Per me è quello che ho chiamato il *flusso lieve della vita*, ovvero che, se lasciamo che le cose vadano abbastanza da sole, semplicemente accompagnandole con ciò che siamo, i percorsi risultano poi un felice accoppiamento di eventi. Il lieto fine delle storie non è solo un esito rassicurante di una condizione auto-ipnotica che cerchiamo, ma, se inscritto in un *processo* di autenticità (10), dove gli eventi si accoppiano al fine di una fertile emancipazione di tutti i protagonisti del campo, è la realizzazione delle potenzialità che ciascuno porta e che scambia in modo fertile con gli altri protagonisti della scena. Il lieto fine, in un'autenticità vista come processo, non è la rassicurazione, ma è il luogo dove la vita si realizza. Per questo ci emoziona e lo cerchiamo continua-

10) P. Boccara, A. Gaddini, G. Riefolo (2009), "Authenticity and the analytic process", *Am. J. of Psychoanalysis*, 69, pp. 348-362.

mente. Quando non ci piace è solo perché è a copertura di un dolore inesprimibile.

L'importanza di una Mercedes (con un autista).

Ho seguito il film come se fosse la scena di una intensa seduta con un mio paziente difficile ed io potevo riconoscermi in Martin e sentire Ian come quel paziente difficile. Proprio per questo mi trovavo a considerare come in questi casi, che gli psichiatri e gli stessi psicoanalisti chiamano “pazienti non-collaborativi” (11) o “*ungrateful patients*” (12), non sia importante il contenuto del discorso, ma che succeda *comunque* qualcosa perché “so per esperienza che per il paziente essere all’unisono è più importante di una verità su di lui” (13). Soprattutto in questi casi bisogna aver *fedè* (14) che “Il paziente... è l’unico collaboratore su cui potete veramente contare” (15). È importante che un paziente che “non collabora”, per quanto ribadisca sin dall’inizio che non abbia alcuna voglia di parlare con noi, alla fine, comunque sia *l’presente* e, per qualche motivo che lui pensa concreto, abbia accettato di salire in Mercedes con noi: “Ho resistito trent’anni senza rivolgerle la parola, figuriamoci se mi preoccupa farlo ancora per un’ora. Il mio interesse è arrivare in tempo all’aeroporto perché questa sera avrò il cinquantésimo anniversario di matrimonio!”. In queste situazioni, dove la sola collaborazione è l’accettazione della condivisione di un campo comune (una Mercedes con l’autista), diventa estremamente significativo che ci sia una cornice precisa che accolga il percorso di terapia e che questa cornice, accettata passivamente dal paziente non possa essere modificata unilateralmente da nessuno. A questi livelli di relazione, si tratta solo di esserci o non esserci. Quando ci sei, poi, inevitabilmente il campo si abiterà delle reciproche presenze e le interazioni saranno inevitabili: “Non ho campo al mio cellulare. Lei ha campo? Le ho chiesto se ha campo e non di darmi il suo cazzo di telefonino!”. Poi a Ian arriva la telefonata della moglie: “Ciao, cara. Sì... sono in compagnia... nò... nessuno di importante...” e, quindi Ian non può più negare, *nei fatti*, che può aiutare Martin: “Può prestarmi il suo cellulare...

11) G. Riefolo *Psichiatria prossima. La psichiatria territoriale in un’epoca di crisi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

12) “il successo analitico con certi pazienti ingrati, che non hanno ancora imparato il raggiungimento dello sviluppo della capacità di gratitudine, può essere annunciato dalla capacità di apprezzare gli sforzi dell’analista” in G.O. Gabbard (2000), “On Gratitude and Gratification”, *J. Amer. Psychoanal. Assn.*, 48:697-716, p. 713.

13) A. Ferro, *Fattori di malattia, fattori di guarigione*, Milano, Cortina, 2002, p. 66.

14) C. Neri (2008). “What is the function of faith and trust in psychoanalysis?”, *Int. J. of Psychoanal.*, 86, pp.79-97.

15) W.R. Bion (1983), *Seminari Italiani*, Borla, Roma, 1985, p. 52.

solo una piccola telefonata... mi serve!"; "Non le darò mai il mio cellulare!"; "Ma almeno se me lo presta per mandare un messaggio... devo avvisare dove sono!". Essere nello stesso spazio, che gli analisti chiamano la presenza di un setting, ti permette di ascoltare la telefonata di Ian con la moglie. Se non ci fosse quella situazione precisa di setting, ascoltare quella telefonata risulterebbe intrusivo e violento, ma l'appartenenza ad una situazione definita e condivisa rende ovvio che tu possa ascoltare e, quella che nella realtà sarebbe una comunicazione privata, diventa, per forza di cose, una presentazione ad un altro di una tua dimensione intima che autorizza la curiosità dell'altro: "Mi stavo chiedendo come può aver conosciuto sua moglie visto che lei non ama ballare e non andrebbe mai in un bar a bere perché le considera situazioni di perdizione! Come può aver incontrato sua moglie?".

Chi vince?

Per ogni paziente (per ciascuno di noi...), è naturale che il cambiamento sia sentito prima di tutto come una sconfitta, perché *realmente* lo è. Significa che tutto quello che hai costruito prima non vale più e le sole possibilità di non spezzare la tua vita sono la dissociazione o il cambiamento. Per questo, prima di salutarti, il paziente che ti chiedeva di poter cambiare, fa un ultimo tentativo per ribadire il proprio statuto di solitudine e di trionfo. "Ho una sola condizione da proporle. Vorrei che lei, ora, in una situazione privata, dove nessuno saprà mai di quello che ci succede, chieda perdono per tutte le vite che sono state uccise per colpa sua e della sua organizzazione. Nessuno lo saprà mai, ma lei lo avrà fatto in mia presenza e questo è quello che conta: che lei si sia pentito ed abbia chiesto perdono!". Ian sta parlando delle trasformazioni e sta ponendo il quesito centrale perché, dal principe Alliata in poi, "tutto cambi perché niente cambi" (16). Non lo chiedono solo i nostri pazienti, ma è il *leitmotif* della nostra vita. I cambiamenti sono dolorosi e noi li accettiamo solo perché, giustamente, per continuare a vivere siamo costretti a cambiare. Altrimenti la necessità del cambiamento è una dimensione solo teorica e,

16) G. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano, 1958.

17) Ph.M. Bromberg (1998), *Clinica del trauma e della dissociazione*, Cortina, Milano, 2007, p. 205.

sostanzialmente ipocrita. Gli analisti sanno che la coazione a ripetere è la base sicura della nostra vita che proponiamo continuamente finché, proprio per mantenerci vivi, sentiamo che bisogna cambiare. Alla fine “ [...] la personalità umana possiede, in presenza delle giuste condizioni relazionali, la straordinaria capacità di negoziare simultaneamente continuità e cambiamento”(17). Per questo Martin non può accettare la proposta di Ian, sebbene tutti gli altri che seguono la scena da fuori, attraverso le telecamere piazzate nell’auto, ingenuamente sperino che lui accetti. Martin è profondamente un analista: “Potrei accettare la sua proposta, tanto nessuno lo verrebbe mai a sapere ed otterrei quello che sin dall’inizio volevo ottenere. Lei sarebbe il primo ministro ed io il suo vice e forse la nostra gente godrebbe un periodo di pace. Ma non posso accettare che questa decisione si fondi su uno che vince e uno che subisce perché, invece, questa volta il nostro accordo dice che vinciamo entrambi. Per questo non posso accettare la sua proposta. Mi dispiace”.

Ora che scrivo del finale del viaggio di Martin e Ian ripenso al commento del padre di Sandro un grave paziente schizofrenico che, dopo il primo incontro a casa sua, non mi ha più aperto la porta per oltre due anni ed io sono andato a trovarlo ogni due mercoledì. Puntualmente, andavo a suonare al suo citofono sapendo che il gioco fra me e lui era che io citofonassi al suo appartamento e che per lui questo era il nostro appuntamento. Ma non sapevo fino a quando. Io, non potendo parlarci (nonostante ci provassi dalla porta chiusa), ogni volta gli lasciavo un messaggio sotto la porta sapendo che lui, dall’altra parte, in una zona viva di sé, aspettasse proprio che citofonassi e che gli lasciassi quel messaggio. Il padre, dopo alcuni mesi, immaginando la mia frustrazione, commentò: “Mi dispiace, dottore, che venga continuamente a perdere tempo e Sandro non le risponda nemmeno!”. Ovviamente anch’io come Martin pensavo che stavo fallendo, ma sapevo che potevo solo continuare a citofonare a qualcuno che, in qualche modo, mi aspettava e non a qualcuno che volesse vincere o si sentisse vinto da me: “l’analista, nel chiasso della sofferenza, del fallimento dell’analisi, dell’inutilità di questo genere di conversazione, deve pur sempre essere in grado di udire il suono di questo terrore che indica la posizione di una persona che incomincia a sperare di po-

ter essere salvato” (18). Il padre di Sandro vedeva la scena da fuori: dove si vedeva solo uno psichiatra continuamente sconfitto.

18) W.R. Bion (1983), *op. cit.*, p. 30.

Per quanto la gente comune conti giustamente i percorsi di analisi in mesi e anni, gli analisti sanno che un’analisi si misura attraverso le trasformazioni strutturali che determina. È da rispettare la giusta diffidenza dei pazienti verso un viaggio che richiede un impegno lungo, faticoso e costoso, ma il costo vero è che si possa passare trent’anni a fare la guerra come se fosse il primo giorno, perché la guerra ti illude che il percorso sarà breve: “debbo con rammarico constatare che tutti gli sforzi fatti fino ad ora per accorciare sensibilmente il trattamento analitico, sono falliti. E il modo migliore per abbreviarlo sembra ancor essere una sua esecuzione corretta” (19). Il viaggio di Ian e Martin ci dice che si può passare una vita evitando di incontrare qualcuno che possa permetterti la bellezza di farti sentire fragile, mentre tu ti nascondi dietro la soluzione sterile della guerra. Quando, poi, nella stanza di analisi trovi una Mercedes (guidata non da te, ma da un autista che non conosci, e di cui puoi solo fidarti...) ti capita di incontrare qualcuno con cui, lasciata la Mercedes, puoi perderti nel bosco dove puoi trovare *Il Libro dei Martiri* e un *pulpito* diverso e le domande di tua figlia che ti vede sempre in guerra. E quella persona sa cosa significhi perdere la pazienza e sentirsi disperato. Allora, forse, rispetto a livelli di vita che non si vivranno mai, un viaggio vale la pena.

19) S. Freud (1926), “Il problema dell’analisi condotta da non medici. Conversazione con un interlocutore imparziale”, *O.S.F.*, vol. 10, Boringhieri, Torino, 1976-1980, p. 391.

“E adesso parla con me. Dimmi qualcosa che non ho ancora sentito” (20).

20) K. Haruf, *Le nostre anime di notte*, NNeditore, Milano 2017, p. 84.



Room, Lenny Abrahamson, 2015.

La “sensazione palinsesto” al cinema e nella stanza di analisi

Paolo Boccara

Si fanno film per ragioni esclusivamente personali, per scoprire cose su se stessi. È un percorso intimo che, ironicamente, avviene attraverso un mezzo espressivo rivolto al più vasto pubblico possibile. È qualcosa che si fa per gli altri, ma funzionerà solamente se si è convinti di farlo per sé.

Pedro Almodovar in L. Tirard, *L'occhio del regista*

Premessa

Da tempo sono della opinione che sia particolarmente significativo cogliere, in qualsiasi esperienza terapeutica, gli aspetti poco conosciuti di se stessi e riconoscere come la propria soggettività si articola nel vivo di ciascun rapporto interpersonale. La psicoanalisi è sempre conoscenza e terapia insieme. Ed è attraverso la conoscenza della mente dell'altro tramite la propria, che il dispositivo terapeutico si dispone facendo emergere livelli inconsci del Sé non rappresentati.

Lungo questa prospettiva, da molti anni sono abituato a usare i film come un'efficace forma narrativa per parlare di

psicoanalisi, evitando il più delle volte di utilizzare una chiave interpretativa per dare *sensò* alle immagini, al racconto, alla psicologia dei personaggi, alle intenzioni dei registi. Sono infatti convinto che ogni spettatore costruisce e consegna il proprio significato in modo diverso ai vari personaggi di un film e anche che ogni regista fa i film per se stesso, dandogli il suo significato che potrà essere distinto dagli infiniti significati che altri spettatori potranno attribuire a quel film, a seconda del momento in cui lo vedranno. Anzi, penso che non si tratti necessariamente di *dare significati*, ma soprattutto di *ascoltare* le sensazioni che le scene del film producono in noi.

Il film

Ero andato a vedere il film *Room* (2016) in occasione di un'anteprima serale al Museo Maxxi di Roma. L'orario d'inizio era piuttosto tardi rispetto ai miei usuali tempi cinematografici e avevo paura di addormentarmi prima o poi, stante la densa giornata di lavoro che mi stavo lasciando alle spalle. Ma, fin dalle prime scene, mi accorsi che le atmosfere del film erano completamente differenti da quelle che mi aspettavo e fui subito preso dalle vicende di un bambino di cinque anni rinchiuso all'interno di una stanza con la sua giovane madre, rapita e lì imprigionata da un uomo sette anni prima. Il *mondo del piccolo Jack era stato da sempre limitato a quella stanza che era la sua casa*: il lavandino, il comodino, la lampada erano i suoi amici. La madre (che lui chiamava *Ma'*), per proteggerlo dalla drammatica situazione in cui erano costretti a vivere, l'aveva fatto crescere in una specie di mondo immaginario, limitato nello spazio, ma in cui si erano ritagliati molti momenti di gioia, passando il tempo a giocare e a raccontare storie. L'unica accortezza era quella di chiudersi nel piccolo armadio quando la porta blindata si apriva e l'uomo entrava nella stanza per venire a trovare *Ma'*. In alto c'era un piccolo lucernaio, da cui filtravano la luce, i rumori dell'esterno, il vento che agitava gli alberi del giardino e la pioggia che diventava una distrazione con la quale utilizzare alcune ore di quelle giornate sempre uguali. Il mondo era al di fuori e per *Ma'* era utile mantenere

viva la speranza che, in un modo o nell'altro, sarebbero riusciti a fuggire.

Ecco sì, la fuga: fin dalle prime scene della sua meticolosa preparazione, mi accorgevo di vivere quell'evento con una certa tensione. Sentivo che avrei preferito immaginare una rapida soluzione e magari rimandare la scena alla fine del film. Ma era chiaro che di fronte ai crescenti interrogativi di Jack circa la loro situazione e l'ormai debole resistenza di *Ma'*, si doveva necessariamente decidere di mettere in atto il rischiosissimo piano di fuga, verso il mondo. Un mondo fatto di cose e persone reali e loro dovevano uscire da lì, cercando ad ogni costo di tornare a casa, quella vera. La lunga scena della fuga di Jack (*Ma'* lo aveva avvolto in un tappeto e introdotto con uno stratagemma nel furgone dell'uomo) mi sembrò potente, carica di una forza particolare e mi provocò un certo disagio, una inaspettata tensione piena di speranza e paura prima, gioia e sollievo dopo. Dentro il furgone guidato dall'uomo, in cui il piccolo Jack si era nascosto tenendo a mente le istruzioni della madre, mi sembrava di vedere mio nipote della stessa età e, poi, di esserci anch'io, totalmente identificato in quella rappresentazione drammatica immaginaria, tutta centrata sulla possibilità di far ritrovare a qualcuno l'esatta ubicazione della "casa" dove era rimasta *Ma'*. La scena era interamente girata privilegiando il suo punto di vista, quello di Jack, e quelle mie forti sensazioni erano in parte stimolate dalla scelta di una regia ad *immersione* e di una sceneggiatura della stessa scrittrice del romanzo di partenza (Emma Donoghue) che conosceva quei personaggi meglio di chiunque altro. Uscii dalla visione del film molto ammirato dalle tecniche di ripresa, dalla bravura degli attori, ma tutto rimase per un po' di tempo a quel livello, tra il razionale e l'esperienziale, senza che ci fossero nelle settimane successive ulteriori riflessioni al riguardo. Un'ultima notazione: ero andato stranamente da solo a vedere quel film e parlai soltanto nei giorni a venire con mia moglie di quelle particolari reazioni emotive.

Un percorso analitico

Dopo qualche mese (il film aveva cominciato a circolare nelle normali sale cinematografiche), Marco, un paziente

trentenne, mi raccontò con una certa mia sorpresa, quello che gli era accaduto durante la visione proprio di quella stessa scena al cinema:

“Non riesco a capire come mai... in genere non mi succede, ma senza che lo decidessi, appena il piccolo protagonista è salito avvolto dal tappeto sul furgone di nascosto dall'uomo che li teneva prigionieri, ho iniziato a sentire una sensazione di fortissimo disagio fisico, un giramento di testa, una certa nausea, una intensa tachicardia, quasi una sensazione di soffocamento, come se il cuore smettesse di battere per qualche secondo. Ero molto spaventato di quello che mi stava succedendo, anche se appena le scene sono diventate meno drammatiche, a poco a poco, tutto mi è passato. All'uscita del cinema, però, avevo ancora una sensazione di straniamento e non volevo parlare con nessuno, né dell'accaduto né del film in generale”.

Non avevo più pensato alle mie reazioni di fronte a quel film e l'essermi trovato inaspettatamente ad ascoltare quelle parole di Marco, mi apparve subito una circostanza potenzialmente significativa per il percorso che stavamo facendo da circa tre anni. Marco era un giovane professionista che, pur avendo ultimato da poco il suo periodo di formazione, aveva già iniziato da qualche anno a lavorare in un'importante azienda pubblica. Aveva sofferto nel passato di disturbi d'ansia e aveva attraversato un momento particolarmente difficile in adolescenza per un evento traumatico all'età di quindici anni. Era sposato da alcuni anni. La ricostruzione della sua storia emotiva e familiare era, fino ad allora, avvenuta in analisi attraverso racconti esposti in modo molto preciso, con rarissimi momenti di emozioni rivissute in seduta. Marco era da sempre in difficoltà a essere presente a se stesso nei momenti di potenziale conflitto con gli altri con cui aveva una relazione affettiva e tendeva spesso a farsi carico di tutte le incombenze lavorative e familiari per evitare contrasti. In effetti, la parte di sé che conteneva l'esperienza del disaccordo o della rabbia, era spesso come diventata *non me* e questa dissociazione sembrava essere sostenuta anche attraverso il farsi carico di tutto quello che gli permetteva di evitare di perdere il controllo. Quando Marco falliva rispetto a quest'obiettivo, diventava

silenzioso e si ritraeva dalla relazione in corso. Questo era avvenuto spesso anche con me durante quegli anni, ogni qualvolta ci avvicinavamo a tematiche particolarmente coinvolgenti sul piano della nostra relazione. Mi sembrava che si ripetesse nel transfert il tipo di relazione con la madre (molto richiedente sul piano emotivo) e che si esprimeva anche col padre, quando in silenzio gli giustificava ogni gesto di disinteresse nei suoi confronti.

In quella stessa seduta, dopo il racconto delle emozioni vissute durante il film, Marco passò poi a dei discorsi con una tonalità che mi sembrò leggermente diversa dal solito: cercò di pensare a se stesso bambino, a sua madre da sempre depressa, richiedente aiuto, presenza, comprensione, tornando poi di nuovo a lui che voleva comunque starle vicino per aiutarla. Provò a fare dei collegamenti con episodi passati di soffocamento, di svenimento ma, nonostante i suoi sforzi, non sembrava che emergessero altre possibili associazioni, lasciandomi alla fine la sensazione che attraversasse uno di quei momenti in cui il dolore aveva ancora il forte desiderio di restare muto, senza parole.

Dopo alcuni mesi iniziò a parlarmi di un periodo di forte tensione con la sua famiglia d'origine e molte delle nostre sedute erano saturate di lunghi racconti, a partire da un recente episodio in cui era andato drammaticamente via dalla casa della madre dove era in visita, dopo aver assistito ad alcune scene che gli ricordavano i tempi passati, pieni di litigate e discussioni con la sorella. Nelle settimane successive, dopo quella fuga dalla casa materna, non voleva più sentire nessuno dei familiari al telefono, non era intenzionato ad andare più a trovarli, ma si sentiva sempre più a disagio perché non sapeva come aiutare la madre quando la sentiva stupita per quello che riteneva un improvviso abbandono. Tra un racconto e l'altro rimaneva a lungo in silenzio, in modi che sentivo profondamente tristi. Avevo la sensazione che mi volesse comunicare qualcosa del tipo: *ogni volta che sto mentalmente con mia madre e penso a me così addolorato, devo come soffocare me stesso prima che lei soffochi me*. Ma, pur riuscendo a raccontare i fatti, a descrivere obiettivamente alcune sensazioni, Marco non trovava assolutamente le parole per esprimere le emozioni che io immaginavo stesse vivendo, almeno da come lui mi riproponeva la

sua incredulità nel sentirsi così distaccato e angosciato allo stesso tempo. Non capiva quello che stava provando, io stesso non pensavo di essere in quel momento in grado di farglielo capire.

Provai allora a proporgli di osservare insieme, attraverso i suoi racconti, quello che *effettivamente* accadeva nelle interazioni con gli altri e soprattutto con la madre: le sue aspettative deluse, i suoi momenti di fastidio, le sue frasi al telefono lasciate a metà, il suo timore di ricevere rimproveri per quella sua prolungata lontananza. Abbiamo così insieme per mesi *guardato* quello che faceva, non soltanto riferendoci (come altre volte) alla vita passata, ma anche alle emozioni vissute nella vita presente, quella di quei giorni, scoprendo una *diversissima* vita presente, parallela all'altra da lui (e da noi fino ad allora) più conosciuta.

Poi, dopo molte settimane, mi ritornò in mente quella sua (e mia) particolare reazione al film di alcuni mesi prima e la collegai inaspettatamente, tra me e me, a una frase ascoltata di recente a proposito della nostra a volte malcelata aspettativa come terapeuti di *salvare* le persone (“nessuno può salvare nessun'altro”). Ero sorpreso da quello strano pensiero che si era intromesso nel mio ascolto. Provavo però nel contempo una certa fiducia che il continuo ritorno su quelle scene del film che, anche se a distanza ci avevano in qualche modo accumulato, poteva funzionare dentro di me come una traccia da seguire. Iniziai spontaneamente a parlare, ricordando a Marco quelle sue sensazioni al cinema di malessere corporeo debordante, rimaste in sospeso nei nostri discorsi dei mesi precedenti, e gli proposi quella che anche allora a me parve una specie di *suggestione* sul tema.

“Forse in quelle immagini – dissi – era rappresentato un desiderio, una speranza, forse un'illusione che ogni figlio di una madre richiedente si porta dietro senza accorgersene: *salvare la propria madre e salvarsi nello stesso momento, simultaneamente, allo stesso tempo*. Il film lo propone possibile, ma molto più spesso nella vita reale di un figlio ci si trova di fronte a una scelta. *Salvare se stesso fuggendo o rimanere, pensando di salvare chi ti sta direttamente o indirettamente chiedendo aiuto. E nel frattempo e di conseguenza, non essere contenti di nessuna delle due possibili soluzioni*”.

Non pensavo certo di rivelare una *verità*, né ero poi tanto sicuro che questo fosse l'effettivo motivo di quella reazione fisica di Marco. Diedi però spazio a quel pensiero inatteso perché in fondo pensavo che molti dei suoi malesseri avevano anche a che fare col rapporto con una madre richiedente con cui aveva da sempre paura di identificarsi, e mi accorsi solo in quel momento che anche la mia stessa reazione quella sera al cinema poteva riguardare una vicenda simile che aveva caratterizzato in parte la mia vita passata.

Circostanze che sembravano riferirsi a funzionamenti mentali arcaici, inconsci, ma non necessariamente *rimossi*, che si erano attivati attraverso una rappresentazione pittografica (quelle scene del film) e che si erano espressi di nuovo attraverso un registro prevalentemente non verbale. Si trattava allora di provare a *mettere in relazione*, di proporsi di *integrare* aspetti inconsci e dissociati che si riferivano probabilmente a momenti diversi della vita emotiva di Marco e di dare parole a qualcosa che aveva avuto la possibilità di esprimersi o attraverso intense manifestazioni corporee (tachicardie, sensazioni di soffocamento al cinema) o comportamenti agiti (fughe da casa, rifiuti di telefonare alla madre). Da allora abbiamo cominciato a parlarne e arrivare a identificare alcuni modelli relazionali, primitivi e impliciti, che caratterizzavano la sua vita, ha progressivamente facilitato il riconoscimento, la presa di coscienza e l'analisi di alcune sue significative strutture rappresentazionali. Nel tempo ci siamo così accorti di come aver sperimentato quei vissuti era stato per lui probabilmente un modo di rivelare a se stesso esperienze non formulate mentalmente, emozioni particolari, rare, quasi impossibili da vivere. Talmente rare da poterle vedere inizialmente rappresentate, appunto, solo attraverso delle scene di un sogno o di un film...

Il condominio della nostra mente

Philip Roth scrive:

Tu vai da uno e pensi: voglio dirgli questa cosa. Ma perché? L'impulso è che confidandoti, tu possa provare un po' di sollievo.

Ed è per questo che, dopo, ti senti malissimo: hai provato un po' di sollievo, e se la cosa è davvero tragica e terribile non va meglio, va peggio (1).

1) P. Roth (1997), *Pastorale Americana*, Einaudi, Torino, 1998, p. 87.

Ed è vero, perché gli eventi traumatici richiedono sempre almeno due persone per essere affrontati mentalmente, non solo però per confidarsi, ma anche per continuare (soprattutto dopo il *confidarsi*), a sentire e a pensare l'evento insieme. Nel nostro caso, un pensare e un sentire congiunto tra due soggetti, l'analista e l'analizzato. Pensare insieme non solo a quello che si dice, ma a quello che si prova mentre lo si dice. A come si sta quando ci si avvicina a qualcosa di doloroso, d'inaspettato, d'insopportabile, di difficilmente digeribile.

“Come psicoanalisti non trattiamo i pazienti per qualcosa che è stato fatto loro nel passato, piuttosto speriamo di curarli da ciò che tuttora fanno a se stessi (e agli altri) nel tentativo di far fronte a ciò che è stato fatto loro in passato” (2). Ma cosa faceva Marco a se stesso? Non riusciva a capire quello che provava davanti a scene di un bambino che rischia la vita per salvare sé e la madre prigioniera, non riusciva a manifestare la sua rabbia di trovarsi incastrato tra il dolore di vedere sua madre sofferente per i rapporti con la sorella e nello stesso tempo incapace di trovare altre soluzioni se non quella di litigare con lei. Marco non riusciva a comprendere queste emozioni contrastanti, non potendo dare vita cosciente e simultanea ai tanti aspetti di sé. E cosa possiamo fare noi se mancano le possibilità di prendere consapevolezza di questo conflitto? Come proviamo a trattare i nostri pazienti? Attiviamo un racconto, un dialogo, una conversazione (la più libera possibile e partendo da quello che il discorso condiviso porta con sé), aspettando che durante questo percorso intersoggettivo emergano, prima o poi, sensazioni, azioni, emozioni, affetti, manifestazioni corporee che, nel *qui e ora* della seduta, possano essere affrontati insieme e diversamente. ‘Insieme’ perché è stato proprio l'essere stati soli, *lì e allora*, che ha contribuito a creare il vissuto traumatico. ‘Diversamente’ perché proviamo a integrarli con il resto della storia della persona, cercando di dargli un valore. Avviciniamo così aspetti della mente (nostra e altrui) banditi per lo più ai pensieri. Parti di sé dissociate, stati emotivi non coscienti e che proprio nel rapporto con l'analista

2) P.M. Bromberg (2006), *Destare il sognatore*, Raffaello Cortina, Milano, 2009, p. 115.

possono ri-rappresentarsi, ri-crearsi. Per farle progressivamente (poi e solo poi), diventare vicende condivise significative, conoscibili e quindi potenzialmente utilizzabili attraverso la continuazione del dialogo intrapreso e reso vivificante da esperienze nuove vissute *con* l'altro. Inteso in tal senso, un percorso psicoanalitico non è solo una *terapia della parola*, ma soprattutto una "terapia della conversazione": una particolare conversazione che può creare una risonanza con una propria conversazione inconscia, una conversazione appunto "al confine del sogno" (3).

3) T.H. Ogden, *Vite non vis-sute*, Raffaello Cortina, Milano, 2016, p. 167.

D'altra parte, sappiamo tutti quanto è prezioso parlare. Sappiamo bene che quando abbiamo un problema, sentiamo spesso il bisogno di parlarne con qualcuno. E il fatto che qualcuno ci ascolti, ci comprenda, ci stia vicino emotivamente (e non necessariamente per darci solo delle spiegazioni), inevitabilmente genera nuove prospettive interne, nuovi punti di vista su noi e sugli altri. Un aiuto quindi che non sta solo in ciò che ci viene detto, ma che si fonda soprattutto sul *legame umano* che, nel nostro caso, è intrinseco al processo terapeutico di cura. Pensiamo, per esempio, a quei dialoghi intimi che riusciamo talvolta ad avere nella nostra vita quotidiana, quando ci capita, parlando *liberamente*, di trovare negli altri riflessi di noi stessi che prima non conoscevamo. E proviamo allora a pensare a quando il dialogo analitico, soprattutto utilizzando le libere associazioni, riesce a funzionare nel trasformare un'esperienza emotiva grezza in una vicenda a cui possiamo dare un significato personale, un senso umano, un racconto vivo, un valore nella storia delle persone. In questi casi quello che funziona per il paziente è *far parlare la propria mente*, creare un'esperienza di se stessi più completa, con le diverse parti di sé, mettendo insieme gli innumerevoli inquilini del proprio *condominio* mentale.

4) P. Boccara, G. Meterangelis, G. Riefolo, "Verso una polifonia degli Stati del Sé", in T. Bastianini e A. Ferruta (a cura di), *La cura psicoanalitica contemporanea. Paradigmi delle estensioni della pratica clinica*, Giovanni Fioriti Editore, Roma, 2017.

In un recente lavoro (4) con Giovanni Meterangelis e Giuseppe Riefolo, abbiamo proposto l'immagine della mente come un *condominio*, costituito da tanti piani, a cui corrispondono diversi appartamenti e diversi inquilini. Ogni inquilino di ciascun piano equivarrebbe ai diversi stati del nostro Sé: differenti modi individuali di esistenza. Un processo di convivenza e separazione, che potremmo assimilare a quel processo dissociativo che costituisce la caratteristica

di “quello che fa la nostra mente”. La relazione tra i diversi piani rappresenterebbe “ciò che la mente è” (5), a differenza di quello che succede quando si blocca il processo dissociativo, in cui i diversi stati del Sé (i diversi *piani*), non sono più collegabili tra loro, anche se permane comunque l’illusione che tutto funzioni.

5) P. M. Bromberg, *op. cit.*, p. 2.

Potremmo quindi riconoscere come si sia capovolto nel tempo il punto di vista corrente sul dialogo analitico: quello di cui si parla con l’analista (sia esso un sogno, un sintomo, un ricordo, la narrazione di un momento difficile, qualcosa che succede nella stanza di analisi), non è un racconto necessariamente da *decifrare*, ma un dispositivo che permette di articolare, esplicitare, riflettere, dare voce a emozioni che difficilmente si potrebbero raggiungere senza la mediazione delle figure di quel particolare racconto. Racconto che consente di dare rappresentazione a stati del Sé dissociati (di sé, dell’oggetto e dell’interazione tra i due), che non erano in collegamento tra loro e che riescono finalmente a esprimersi. E così l’analisi diventa non solo un metodo per scoprire ciò che è nascosto ma, cosa più importante, diventa sempre più un processo che crea qualcosa di nuovo nel paziente che, tramite il dialogo con l’analista, crea un *soggetto*, un soggetto diverso che non è esistito prima.

Noi, il cinema e la “sensazione palinsesto”

“I film non sono persone, ma per molti film proviamo affetto e gratitudine come se lo fossero” (6). E infatti molto spesso ci sentiamo istintivamente legati ad alcuni di essi come alla piacevole sensazione di qualcuno che incontriamo e che ci parla di noi. A quanti di noi è infatti capitato che alcuni film hanno avuto la capacità di far capire il mondo in cui viviamo con gli altri e anche il nostro stesso mondo interno? Quanti racconti cinematografici hanno avuto e mantengono nel tempo una sorprendente capacità di raccontarci qualcosa di noi stessi? E quanti film attraverso le loro immagini, i diversi personaggi rappresentati, le storie che raccontano, le musiche che li accompagnano, ritraggono sorprendentemente parti di noi inespresse, parti perdute, lasciate fuori

(6) M. Sesti, *In quel film c’è un segreto*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 20.

(7) T.H. Ogden, *op.cit.*, p. 63.

dalla nostra mente? Non solo quelle parti vissute e poi rimosse, ma talvolta aspetti “non vissuti” (7), inconsci in quanto mai rappresentati mentalmente. Per questo motivo, come dicevo, il cinema più che *spiegare* dovrebbe semplicemente *evocare*, lasciando alla nostra immaginazione il compito di completare le storie e le emozioni dei personaggi, in un atto che ha qualcosa di indubbiamente misterioso ma anche una sua indiscutibile intensità.

Con il film *Room* è di nuovo capitato questo, prima a me e poi al paziente. Tutti e due non sapevamo esattamente cosa stava succedendo mentre eravamo di fronte a quelle immagini. Poi, insieme, ci siamo avvicinati a qualcosa di nostro che avevamo messo da parte, su cui la luce del nostro “palcoscenico interno” non arrivava da tempo. Perché i film a volte scrivono se stessi su di noi, facendoci diventare qualcosa di diverso da ciò che eravamo prima di entrare in una sala, qualcosa che siamo stati e che non sappiamo più di essere. E proprio per questo aiutano a sentirsi meglio. Marc Augè sostiene che “la pellicola è il testimone irrecusabile della stupefacente capacità della memoria di dimenticare e reinventare” (8). Dimenticare e reinventare, ma anche, direi, *ritrovare*. Ritrovare nel senso che leggiamo libri e guardiamo film, in fondo, per cercare qualcuno. Qualcuno che, in qualche modo o in parte, ci rappresenta magari più di quanto noi crediamo di rappresentarci. Alla fine, al cinema siamo sempre di fronte a un *doppio schermo*: esterno e interno, su cui si proiettano (e su cui a nostra volta riproiettiamo) un’infinità di aspetti di noi stessi. Un doppio schermo che crea pensieri, cercando di abbracciare nostri sentimenti che a volte rappresentano qualcosa che sta appena più in là del visibile.

Un buon percorso analitico, come un bel film che ci colpisce, fa spesso vivere quella che una grande scrittrice francese contemporanea, Annie Ernaux, ha definito “la sensazione palinsesto” (9). Il *palinsesto* era un antico manoscritto di pergamena in cui il primitivo testo era stato raschiato e ve n’era stato sovrapposto un altro. La *sensazione palinsesto* sarebbe quell’impressione che ci capita a volte di provare quando in ogni nuovo incontro (con qualcosa o qualcuno) ci sembra di leggere o vedere qualcosa di sovrapposto a qualcos’altro, la replica d’incontri simili av-

(8) M. Augè, *Il tempo senza età*, Raffaello Cortina, Milano, 2014, p. 76.

(9) A. Ernaux (2008), *Gli anni*, L’orma, Roma, 2015, p. 223.

venuti in passato. Una sensazione fuggevole, che porta solo in un secondo tempo a tentare di unificare la molteplicità d'immagini separate di sé non ancora accordate tra loro, rivivendole tramite il filo di un racconto in cui i diversi momenti della propria vita fluttuano l'uno sull'altro.

In un percorso analitico, come al cinema, a volte succede qualcosa di simile: proviamo delle emozioni, non riusciamo o non vogliamo parlarne (come succede anche alla fine di un film in cui qualcuno accanto a noi ci chiede subito "ti è piaciuto?"), e poi col tempo (e con la possibilità di pensarci insieme a qualcun'altro) ci accorgiamo come di un testo sovrapposto ad altri testi precedenti (il *palinsesto*), avendo infine la sensazione che tutti i testi insieme traccino in noi delle linee narrative, in cui riusciamo a trovare un senso, una particolare tela che si intreccia con la nostra vita.

Potremmo forse dire che per Marco era come se, durante la visione di quel film, un tempo di una natura sconosciuta avesse momentaneamente avvolto la sua coscienza e il suo corpo. E che poi durante le successive sedute analitiche, attraverso un ascolto rispettoso delle difficoltà, dei silenzi e dello spazio da dare ad altri racconti, fosse riuscito progressivamente ad accorgersi che in quel tempo il passato e il presente si erano sovrapposti. Forse se anch'io non avessi provato qualcosa di simile, quel processo non sarebbe stato così intenso e comunque è stato in quel modo che abbiamo avvicinato delle altre sensazioni che sono diventate *chiavi d'accesso*. Di cosa? Inizialmente non sapevamo dirlo, ma poi si è creata una specie di "terza mente a cui ognuno ha contribuito e dalla quale ognuno ha estratto un proprio significato individuale" (10). Non siamo andati a indagare una "realtà nascosta" che dovevamo togliere dal suo nascondiglio (l'inconscio rimosso), ma abbiamo ricercato una possibile esplicitazione di qualcosa di probabilmente vissuto, ma mai formulato in quanto troppo angoscioso. Si è partiti da un'emozione vissuta separatamente al cinema, lontana da parole definite e da ogni rappresentazione verbale, che però conteneva un po' della vita di ciascuno e che ci ha fatto poi "attraversare una serie di stanze dentro altre stanze" (11), fino a riconoscerne l'appartenenza come parte di sé.

È per tutti questi motivi che io credo che per avvicinare parti

(10) T.H Ogden, *op.cit.*, p. 160.

(11) A. Ernaux, *op.cit.*, 2008, p. 224.

inconsapevoli e non formulate di noi stessi, non ci si dovrebbe fin da subito riferire al contenuto delle parole, a *quello* di cui si parla, ma molto di più al *modo* con cui si parla, con se stessi e con l'altro. A come ci si comporta mentre proviamo quelle sensazioni fugaci, al modo in cui ci poniamo nei confronti degli altri, ai tanti e diversi stati d'animo che ci attraversano in quei momenti, alle tante e diverse parti del nostro mondo interno momentaneamente inaccessibili a un pensiero.

Perché, in fondo, occorre conoscere tante *voci* di sé (e potremmo dire anche tanti *film*) per sperare di raggiungere se stessi.



Federico Fellini

Il viaggio del paziente sceneggiatore.

Dall'immaginazione attiva al linguaggio di un film

Chiara Tozzi

1) M.L.von Franz (1972), *Il mito di Jung*, Bollati Boringhieri, Torino, 1978.

Specialmente nei suoi ultimi lavori, riferisce Marie Louise von Franz, Jung dette la parola all'inconscio, sostenendo: *Ho scritto tutto con un doppio fondo* (1); in tal modo il lettore si trova da una parte di fronte a un'argomentazione comprensibile a fil di logica, dall'altro si sente esposto all'azione di quell'inconscio *che ha la parola*. L'inconscio che ha la parola, ci spiega la von Franz, significava nello specifico per Jung restituire il significato originale alle parole, lasciandovi confluire, insieme all'argomentazione scientifica, il sentimento e l'elemento plastico.

L'accezione di doppio fondo, così come quella dell'inconscio che ha parola, hanno per me una risonanza particolarmente significativa, in quanto evocazioni da una parte del metodo individuato da Jung per dialogare con l'inconscio, da lui stesso definito *Immaginazione Attiva*, e dall'altra del linguaggio del film. In virtù della mia professione di sceneggiatrice, così come di psicologa analista, ho avuto la possibilità di studiare, approfondire a praticare queste due particolari forme espressive, individuative e comunicative, rilevando fra esse sorprendenti correlazioni. Questo mi ha portato ad elaborare uno speciale metodo di apprendimento di scrittura, lettura e interpretazione simbolica, basato

sulla fiaba (2), in un primo tempo destinato alla formazione degli sceneggiatori (dal 1992) e in seguito anche alla formazione di psicologi, psicoterapeuti ed analisti (dal 2005). La scoperta del legame fra l'immaginazione attiva di C. G. Jung e il linguaggio del film mi ha portata ad individuare anche un particolare *atteggiamento* (cosa ben diversa da una "tecnica" o da un metodo, come sottolineato da G. Adler a proposito dello svolgimento della Immaginazione Attiva) (3) nella pratica della psicoterapia analitica, derivato giustappunto dalla integrazione dell'atteggiamento di immaginazione attiva con la pratica del linguaggio dei film acquisito dal lavoro di sceneggiatrice.

L'esperienza di conferenze e workshop che ho condotto dal 2005 ad oggi sia in Italia che in diversi paesi del mondo su queste tematiche, e lo stimolante riscontro e dibattito scaturiti dalla proiezione del video *En Route*, da me realizzato come esemplificazione per immagini di quanto precedentemente esposto a parole (4), mi spinge a proseguire, ampliare e condividere con i colleghi interessati alla psicologia junghiana, questo speciale e affascinante *viaggio* fra immaginazione attiva e linguaggio filmico.

L'esposizione che segue è volta dunque a dettagliare il senso di questa mia ricerca, attualmente in fieri.

La prima tappa del percorso mediante cui prende corpo l'immaginazione attiva può essere definibile come un *lasciar accadere*. Uno svuotamento deliberato della propria mente che Jung definisce come "il fare nel non-fare" (5): ovvero, un abbandono ricettivo, una disposizione all'apertura verso le immagini non condizionata da controlli, giudizi, correzioni e negazioni della coscienza.

Nella creazione di un film, questa fase corrisponde al tempo che precede la concezione di un'idea: quella stessa idea che darà poi origine al soggetto di un film.

Ogni sceneggiatore o regista vive questa fase a suo modo, elaborando stratagemmi e percorsi per poter fluttuare al meglio e secondo la propria configurazione personale, in uno stato d'animo di predisposizione alla creatività.

Per Federico Fellini, la condizione del *lasciar accadere* era la base naturale e l'atteggiamento consueto con cui affron-

2) C. Tozzi (2015), "Right and wrong: Analytical Psychology, fiction and analytical stance. A confrontation", in *The Analyst in The Polis*, Proceedings from the second Conference on Analysis and Activism: Social and Political Contributions of Jungian Psychology, by Stefano Carta, Antonella Adorisio, Robert Mercurio, Roma, 2016.

3) G. Adler (1952), *Psicologia Analitica*, Bollati Boringhieri, Torino, 1972.

4) C. Tozzi (2013) "En Route: From Active Imagination to Film Language", in *100 Years On: Origins, Innovations and Controversies*, Proceedings of the 19th Congress of the International Association for Analytical Psychology, Daimon Verlag, Einsiedeln, 2013.

5) M.L. von Franz (1978), "L'immaginazione attiva", in *Rivista di Psicologia Analitica*, 17, 1978.

6) J. Risset, "Fellini e la letteratura", in Federico Fellini *Creatività e Inconscio*, in *Fellini Amarcord*, Fondazione Fellini, Rimini, 2001.

7) C. Tozzi, "Fuori e dentro di sé", in *Il mio Fellini*, Fondazione Fellini, Rimini, 2005.

8) C. Tozzi, *Il paziente Sceneggiatore*, Gaffi, Roma, 2007.

9) C. Tozzi, "Scrivere il cinema con la stilo -Intervista a Giuseppe Tornatore", in *Script*, n. 6/7, Daga, Roma, 1990.

tare l'esistenza. In una intervista egli dichiarò che gli sarebbe piaciuto fare un film sui bambini, perché *la barriera che essi hanno fra l'inconscio e la coscienza è ancora porosa* (6). E di certo Fellini la porosità di questa barriera la possedeva: seppure adulto e noto in tutto il mondo per i suoi film, possedeva e conservava un modo di fare e di essere infantile, incantato e sbalestrante. Quando lo conobbi, la prima cosa che mi colpì fu come egli entrasse, grazie a questa speciale modalità, in comunicazione con gli altri (7). Nella quotidianità, così come mentre lavorava, Fellini non pareva andare incontro agli altri con interesse o intenzionalità studiati: piuttosto, si faceva investire, avvolgere. E più che incontrare, si *lasciava incontrare* (8), permettendo a persone ed eventi di palesarsi, accadere, catturarlo.

Il *lasciar accadere* di Giuseppe Tornatore veniva vissuto (prima dell'avvento delle nuove tecnologie) grazie a un salvadanaio (9). Fin dall'inizio della sua esperienza artistica e della sua attività di regista, Tornatore scoprì di fatto che il miglior modo per predisporre alla creazione di un film consisteva nell'appuntarsi, ovunque si trovasse e anche se intento a fare altro, tutte le frasi, le immagini e gli spunti per lui associabili alla materia grezza di un film. Ogni contenuto creativo, percepito in modo quasi subliminale, veniva dunque messo subito via senza essere contemplato o esaminato logicamente, in una cassetta-salvadanaio; e lì il materiale veniva lasciato crescere ed accumularsi anche se in modo apparentemente incoerente. Di recente Tornatore mi ha spiegato che il salvadanaio è stato ora sostituito da una cartella del suo computer: ma il processo di approvvigionamento e custodia di spunti grezzi non elaborati, prosegue per lui ora come allora secondo questa modalità. E questa attitudine al lasciare germinare spunti oscuri in un luogo intimo ma altrettanto oscuro, risulta a mio parere assai affine a quel *lasciar accadere* individuato da Jung come primo stadio della immaginazione attiva.

Di norma, nella fase che precede l'enucleazione di un'idea, gli sceneggiatori chiacchierano. Come racconta lo sceneggiatore Age, *Si comincia parlando. Parliamo, parliamo, diciamo cose [...]. Parliamo perché non dobbiamo essere soli con noi, davanti a noi stessi. Scioriniamo, affastelliamo,*

mettiamo a confronto... (10). E riguardo al contenuto di questo chiacchierare, Fellini sostiene che [...] Si parla di tutto, fuorché del film. O tutt'al più si accenna alla cosa come per esorcizzarla, per tenerla buona, e perché non ci faccia pensare troppo (11).

La seconda tappa del processo di immaginazione attiva è quella in cui secondo Jung si può passare ad *accogliere consapevolmente* anche l'irrazionale e l'incomprensibile, giacché entrambi rappresentano il processo del divenire (12). Questo tipo di ricezione, darà la possibilità ai contenuti immaginativi inconsci accolti, di apparire alla coscienza. In questo modo, l'immagine non resta scissa: viene esaminata, e per questo diventa 'gravida'. Ed è proprio da questa nuova condizione dell'essere *gravida*, sostiene ancora Jung, che potrà scaturire qualcosa; perché l'immagine a questo punto diventa viva, si anima, si modifica e si riproduce.

La fase dell'immagine gravida è per lo sceneggiatore quella che Eisenstein definisce come un momento di "creatività brulicante e tridimensionale". *Bisogna vedere e sentire quello a cui si pensa. Bisogna vederlo e afferrarlo. Bisogna conservarlo e fissarlo. Quando si è in uno stato d'animo adatto al lavoro, la fantasia, attivissima, formicola d'immagini. Inseguirle e afferrarle è presso a poco come inseguire un branco di aringhe... (13).* Jean Coucteau descrive a sua volta con estrema efficacia il momento in cui si sente *co-stretto* ad accogliere un'idea: *Non sono in grado di intraprendere il lavoro se non quando, invece di avere un'idea, un'idea mi ha, mi assilla, mi disturba e mi tormenta in modo tale che diventa per me necessario gettarla fuori, liberarmene a ogni costo (14).*

Terza tappa della immaginazione attiva è quella della *registrazione del modificarsi* (15). Essa consiste nel seguire e descrivere il progressivo mutare ed evolversi dello spunto immaginativo trascrivendo o comunque oggettivando i contenuti immaginari e dando loro una espressione attraverso modalità diverse, come la scrittura, la pittura, la scultura, la musica, la danza... Quale che sia la forma espressiva usata, l'intento raccomandato da Jung e dai suoi epigoni è di evitare il compiacimento estetizzante così

10) Age, *Scriviamo un film*, Pratiche, Parma, 1990.

11) F. Fellini, *Fare un film*, Einaudi, Torino, 1980.

12) C.G. Jung (1929/1957), "Commento al Segreto del fiore d'oro", in *Opere*, vol. 13, Bollati Boringhieri, Torino, 1988.

13) S.M. Eisenstein (1949), *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino, 1964.

14) J. Coucteau (1973), *Dialoghi sul cinematografo*, Ubulibri, Milano, 1987.

15) M.L. von Franz (1978), *op. cit.*

come lo scivolamento precipitoso nell'interpretazione e nella spiegazione razionale di ciò che l'immagine stessa porta.

Anche per uno sceneggiatore, e soprattutto per chi è alle prime armi, l'urgenza di abbellire con compiacimento, così come di spiegare prematuramente a se stessi e ad altri il significato e il 'messaggio' della propria immaginazione, sono trabocchetti in cui è facile cadere.

Chi ha invece acquisito dimestichezza con il percorso immaginativo e creativo che conduce alla scrittura di un film, lascia che le prime rappresentazioni oggettive di un'idea fluiscano di associazione in associazione attraverso le somiglianze e le modalità che sono – già di per sé – il primo indicatore della loro natura. Oltre a buttare giù appunti e annotazioni del materiale emerso, molti sceneggiatori e registi, in questa fase disegnano: Eisenstein, Fellini, Scola, Scarpelli – tanto per citarne alcuni – hanno abbozzato in prima battuta sotto forma di disegni le situazioni, i caratteri e i dettagli delle storie che andavano sviluppando. Il grande diario visivo che Eisenstein disegnava in fase creativa, era volto al contempo a fissare immagini e sensazioni visualizzando il proprio stato d'animo per raggiungere una '*uscita fuori di sé*', identificabile nella '*ex-stasis*' dello spettatore (16). Esaminando alcuni disegni dei maggiori autori di cinema, a un tempo definiti ed enigmatici, non posso fare a meno di collegarne l'evocazione espressiva e il valore simbolico alle splendide immagini disegnate da Jung a compendio della propria immaginazione attiva, che troviamo raccolte nel suo Libro Rosso (17).

Ma non tutti gli autori disegnano. Il regista Gillo Pontecorvo per esempio, partiva quasi sempre da una musica, preesistente o meno, con cui tradurre a se stesso e ai suoi sceneggiatori il 'senso', l'andamento e il pathos del film che stava nascendogli dentro. Ricordo con particolare emozione uno dei primi incontri, propedeutici alla scrittura di un film sulla vita dell'Arcivescovo Romero, in cui Pontecorvo fece ascoltare a me e agli altri sceneggiatori l'introduzione musicale della Passione secondo Giovanni di Bach, sulla cui tonalità affettiva ed emotiva '*inquietante e ansiosa*' noi sceneggiatori avremmo dovuto sintonizzarci per comprendere appieno il senso della sceneggiatura da scrivere.

16) P.M. De Santi, *I disegni di Eisenstein*, Laterza, Bari, 1981.

17) C.G. Jung (1957), *Il libro rosso*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010.

La quarta fase con cui prende vita l'immaginazione attiva è quella in cui si entra nel vivo di *un vero e proprio dialogo con l'inconscio*, attraverso *un confronto etico* con qualunque cosa uno abbia prodotto precedentemente (18). Da spettatori accoglienti, si diventa a questo punto coprotagonisti e interlocutori dell'immagine generata. Si entra nel campo immaginario, si pongono domande, si cerca di comprendere, di sentire e di trovare risposte. Nell'introduzione al Libro Rosso di C. G. Jung, Shamdasani (19) mette in evidenza come secondo Jung ognuno di noi possieda questa facoltà di dialogare con se stessi; come l'immaginazione attiva non sia altro che una forma di dialogo interiore, un tipo di pensiero drammatizzato; e ancora, che fin quando si è coinvolti nelle fantasie queste vadano prese alla lettera, mentre quando si affronta il problema di interpretarle sia necessario spostarsi sul piano simbolico. Questo particolare confronto con l'inconscio, meta finale della immaginazione attiva, contempla per Jung la possibilità di far fronte contemporaneamente a punti di vista diversi, *come accade in un dialogo tra due persone provviste di uguali diritti* (20). Nel considerare questa fase come punto cardine della immaginazione attiva, Jung evidenziò come in psichiatria si arrivi di solito fino alla realizzazione del terzo stadio, ma non del quarto (21). E sottolineò a più riprese invece l'importanza della responsabilità morale verso le immagini, di cui non dobbiamo solo cercare di conseguire la conoscenza, ma convertire piuttosto questa conoscenza in un confronto che comporti un obbligo morale, *perché chi non ritiene che la conoscenza debba convertirsi in un obbligo morale, diviene preda del principio di potenza, e ciò produce effetti dannosi, rovinosi non solo per gli altri ma anche per lui stesso* (22). In virtù di tutto questo, possiamo affermare che l'acquisizione della particolare modalità di 'funzionamento psichico' necessaria per praticare questo speciale tipo di dialogo, sia uno degli obiettivi principali che si prefigge di conseguire un analista junghiano sia individualmente nel corso del proprio training formativo, che assieme al proprio paziente, nello svolgimento di una psicoterapia analitica. Analogamente, a mio parere, l'acquisizione della capacità di un dialogo interiore drammatizzato attraverso il confronto con la letteralità delle fantasie, trasformato poi in in-

18) M.L. von Franz (1978), *op. cit.*

19) C.G. Jung (1957), *op. cit.*

20) C.G. Jung (1957/1958), "La funzione trascendente", in *Opere*, vol. 8, Bollati Boringhieri, Torino, 1976.

21) M.L. von Franz (1978), *op. cit.*

22) C.G. Jung (1961), *Ricordi, sogni, riflessioni*, Rizzoli, Milano, 1978.

interpretazione e traduzione simbolica delle immagini e infine nella comprensione del loro *sens*o (comparabile al *confronto etico* di cui parla Jung), sono il requisito *sine qua non* di uno sceneggiatore, per arrivare a realizzare una sceneggiatura capace di dare vita a un film dotato di quel *doppio fondo* così caro a Jung.

Cercherò di entrare maggiormente nello specifico, per evidenziare ulteriormente le analogie riscontrabili fra il processo della immaginazione attiva e quello creativo che porta alla scrittura di un film.

Fin dai tempi della scuola, veniamo abituati a concepire (e a scrivere) la narrazione di una storia secondo un modello letterario: ovvero, usando prevalentemente *la funzione razionale e il pensiero logico*. La sceneggiatura invece, come sostiene lo sceneggiatore Paul Schrader (autore fra l'altro di *Taxi Driver* di Martin Scorsese) *non è simile alla fiction. Assomiglia di più al raccontare storie attorno al fuoco, e così bisogna pensarla* (23). Io aggiungerei che la sceneggiatura (così come il film che ne deriva) si sviluppa narrativamente più con il linguaggio del sogno che con quello del pensiero cosciente: e che dunque immaginare e poi scrivere una sceneggiatura è un po' come mettersi attorno al fuoco e *sognare una storia ad occhi aperti...* per arrivare all'anima di chi ci ascolta attraverso un racconto immaginifico e un ascolto corale, assai diversi dalla scrittura e dalla lettura di un libro.

Di fatto, una delle basilari differenze fra un racconto letterario e una storia per il cinema è data proprio da questa condivisione corale simultanea. Quando scriviamo qualcosa che verrà 'solo' letto, siamo in due: noi e il lettore. Il luogo in cui ci ritroviamo è la pagina, e il tempo fra le pagine non esiste. Un libro può infatti essere aperto, scorso, interrotto. Si può andare subito a leggerne la fine, oppure centellinarlo, portarlo con sé e riprenderne la lettura a piacimento. La lettura di un libro è libera, individuale e fortemente solitaria.

Il cinema invece, è collettivo e costrittivo. Lo si guarda insieme ad altri, in un luogo prefissato e in un arco di tempo definito.

Scrivere una storia che diventerà un film, significa sentire dentro di sé questi limiti temporali; e attorno a sé, la presenza delle persone: dei colleghi con cui scambiamo idee

23) R. Corliss (1978), Mid-section: Screenwriters, Intervista a Paul Schrader, in *Film Comment*, Luglio-Agosto 1978.

ed emozioni per elaborare una sceneggiatura, e delle tante persone che assieme, in un luogo che le riunirà appositamente, si siederanno al buio per ascoltare e vedere quello che noi abbiamo raccontato... come si faceva un tempo, attorno al fuoco. Questa particolare disposizione, vale a mio parere anche per la sceneggiatura delle serie televisive, apparentemente svincolate da schemi temporali e fruibili anche individualmente. In realtà infatti, anche la sceneggiatura di una serie televisiva si basa su un arco temporale definito e vincolato, scandito dalla durata oraria di ogni puntata e da una narrazione che contempra l'interruzione finale di ogni puntata come gancio, esca narrativa capace di mantenere viva l'attenzione e l'attesa del proseguimento della narrazione. E la corallità dell'ascolto è data dalla visione collettiva televisiva di un pubblico di spettatori, unito, se non da un luogo, da un ascolto e da una visione simultanea. Diciamo che, rispetto alla sceneggiatura di film per la sala, la sceneggiatura di una serie televisiva assomiglia di più alla narrazione straordinaria di una lunghissima storia, imbastita con la salvifica sapienza di Sharazade (24)... raccontata attorno al fuoco, ma per un pubblico in visione e in ascolto da luoghi diversi.

Scrivere una sceneggiatura è davvero un'operazione più complessa e meno libera che scrivere un romanzo. Perché si tratta di riuscire a dare al *lettore della sceneggiatura* prima e agli spettatori del film poi, fascinazione e potere evocativo propri della narrazione letteraria, ma usando linguaggio, struttura e regole che hanno solo in parte a che fare con la letteratura e molto invece con il linguaggio onirico. Come il sogno infatti, il cinema parla soprattutto per *immagini*. È l'immagine il veicolo significativo del linguaggio filmico. L'immagine che, attraverso la sua potenza simbolica ed evocativa, riesce a condensare più significati per *scomporre la nostra volontà e il nostro intelletto* (25), come sostiene Ingmar Bergman, *parlando al nostro inconscio più che alla coscienza*.

Ovviamente il cinema moderno, seppur basato prevalentemente sulle immagini, non è muto, e acquista spessore e ricchezza anche in virtù dei dialoghi: ma secondo Hitchcock, un film, per funzionare davvero, dovrebbe essere comprensibile anche senza il sonoro (26).

24) E.M. Forster (1927), *Aspetti del romanzo*, Garzanti, Milano, 1991.

25) S. Trasatti, *Ingmar Bergman*, Il Castoro, Milano, 1995.

26) F. Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Pratiche, Parma, 1977.

27) M. Antonioni, *Sei film*, Einaudi, Torino, 1964.

Ecco dunque in cosa consiste il lavoro di uno sceneggiatore: saper *immaginare* (nel vero senso della parola) una storia. E saperla tradurre in una sceneggiatura imparando, come sostiene Michelangelo Antonioni, a fare i conti con un limite: quello di *dare parole a eventi che le rifiutano* (27); ovvero, acquisendo la capacità di creare dialoghi che non parlino mai di ciò che l'immagine rappresenta, ma di qualcosa di diverso – seppure attinente – e al contempo significativo; dando così vita a quello speciale '*doppio fondo*' di cui fa cenno Jung, simboleggiando gli eventi e gli stati d'animo invece di descriverli letteralmente.

28) S. Field (1984), *La sceneggiatura*, Lupetti, Milano, 1991.

Secondo Syd Field: *scrivere una sceneggiatura è come scalare una montagna. Mentre scaliamo, tutto ciò che possiamo vedere è la roccia di fronte a noi e la roccia appena sopra di noi. Non riusciamo a vedere dove andiamo. Lo stesso principio vale quando scriviamo una sceneggiatura. Tutto ciò che possiamo vedere è la pagina che stiamo scrivendo e quelle che abbiamo scritto* (28).

Un po' come accade nel sogno, lo spettatore di un film assiste di fatto a un susseguirsi di scene, *di per sé poco comprensibili*, ma che, una volta strutturate in una determinata successione, danno vita a un *percorso significativo*.

Per questo motivo l'abilità e il talento di uno sceneggiatore risiedono a mio parere nella *capacità tecnica*, nella *capacità simbolica* e nella *attitudine alla narrazione*. Solo grazie ad esse la combinazione di scene singolarmente poco logiche e comprensibili diventerà una storia che posseda un'anima, capace di toccare ed emozionare in profondità lo spettatore.

Attraverso la *capacità tecnica*, chi scrive una sceneggiatura deve riuscire a non perdere di vista gli elementi fondamentali e inderogabili di una storia:

1. Il modello antico e immutato della commedia in tre atti: *inizio, svolgimento e conclusione*.
2. La necessità di mantenere viva la tensione e l'attenzione calibrando le informazioni fornite, in modo tale che non siano né troppe (*didascalismo*) né troppo poche (*ermetismo*).

3. La costruzione e caratterizzazione di *personaggi* che abbiano spessore e verosimiglianza, e che seguano un arco compiuto di percorso (all'interno della storia narrata), congiungendosi in modo diretto o indiretto alle vicende degli altri personaggi contenuti nella vicenda stessa.

Attraverso la *capacità simbolica*, uno sceneggiatore riesce a sintetizzare in un insieme ridotto e circoscritto di *immagini significative* quello che in un racconto letterario richiederebbe pagine e pagine di parole, descrizioni e spiegazioni. E infine, è in virtù della sua *attitudine a narrare* che uno sceneggiatore riesce a intuire l'umore di chi vede e ascolta la sua storia, mettendosi nei suoi panni e provando assieme a lui le emozioni suscitate da una vicenda. Un vero narratore infatti, è colui che riesce non solo ad appassionarsi alla storia che sta raccontando, ma anche a distaccarsene, per poterla vedere, sentire e comprendere criticamente come se non gli appartenesse. È il *distacco* a favorire la possibilità di un ampliamento di visuale. Ed è solo attraverso il distacco dalle emozioni, passioni e affetto con cui viviamo la *nostra storia soggettiva e individuale*, che possiamo osservare (in virtù di un *confronto etico*) quella stessa nostra storia come dettaglio di una storia più collettiva e oggettiva – quella di tutti gli esseri umani – per cogliere le affinità, divergenze e *connessioni* fra noi e gli altri e fra un individuo e l'altro. Nella mia pratica di psicologa analista, ho potuto verificare come l'analista e il paziente passino attraverso esperienze analoghe; e come tutto questo sia affine in modo sorprendente ai diversi stadi di cui parla Jung a proposito della immaginazione attiva.

Le sedute analitiche possono per certi versi essere paragonate alle pagine di una sceneggiatura: tutto ciò che possiamo conoscere è *la seduta che stiamo vivendo e quelle che abbiamo vissuto*.

Si procede in virtù delle informazioni, immagini, sensazioni e resistenze che prendono corpo incontro dopo incontro; e il vissuto complessivo a cui tutto questo dà origine ci illumina progressivamente sul *sensu* di ciò su cui stiamo lavorando.

Il racconto analitico ha un andamento discontinuo. Si parte

da un punto (il sintomo, l'evento traumatico, una crisi, etc.) e da lì in poi si va in avanti e indietro, e poi ancora indietro e avanti e indietro e indietro e indietro... per poi tornare ad ora. Il vero andamento narrativo, *la visione d'insieme della storia del paziente*, si otterrà, assieme al paziente, solo molto avanti. Ovvero, quando diventerà possibile (elaborate le resistenze, affrontato il sintomo, interpretati transfert e sogni), *rileggere assieme il racconto* in modo da comprenderne il *senso, attraverso un dialogo ed un confronto etico con l'inconscio*.

Come lo sceneggiatore, a mio parere un analista dovrebbe possedere in modo significativo *capacità tecniche, capacità simbolica e attitudine alla narrazione*.

Attraverso la *capacità tecnica*, un analista sarà in grado di affrontare "la scalata della montagna" sapendo ben poco di quel che accade, ma puntellandosi e trovando appiglio nelle sue cognizioni teoriche e nell'esperienza mutuata da un robusto training analitico personale.

Attraverso la *capacità simbolica*, un analista sarà in grado di percepire e condividere il 'doppio fondo' delle immagini contenute nei sogni, nei silenzi, nelle parole, nel transfert e nel controtransfert, e nelle resistenze del paziente.

E senza dubbio, *un'attitudine alla narrazione* permetterà a un analista di appassionarsi alla storia narrata dal paziente, 'entrando in scena', e immedesimandosi e distaccandosi al tempo stesso dalle vicende in essa contenute. Un'attitudine alla narrazione riuscirà a far cogliere e condividere il *senso* complessivo della storia del paziente. Aiuterà ad intuire, collegare e interpretare eventi, emozioni e sogni solo apparentemente avulsi, incongrui, indecifrabili.

Nel corso del lavoro analitico, l'analista trasmette al paziente, attraverso l'ascolto, l'empatia e le sue manifestazioni controtransferali, queste sue capacità e attitudini, apprese e fatte proprie nel corso del tempo. Cosicché, al termine di un'analisi, anche il paziente dovrebbe in qualche modo possedere non dico la capacità tecnica, ma possibilmente la capacità simbolica e l'attitudine alla narrazione.

Mi sento di poter affermare che la *sceneggiatura di un'analisi* sia comprensibile solo nel momento in cui l'analisi si conclude. La sceneggiatura di un'analisi è di fatto una sceneg-

giatura *desunta* (29): scritta cioè a posteriori, e da un duplice punto di vista: quello dell'analista e del paziente, che ne sono autori assieme.

Alla luce di quanto detto, vorrei cercare di spiegare come si traduca nella mia pratica analitica con i pazienti, questo specifico linguaggio mutuato dalla mia esperienza di sceneggiatrice. E per esporlo, vorrei partire per prima cosa da *ciò che non faccio*: ad esempio, non uso riferirmi in terapia al cinema o ai film visti. O comunque, non più di quanto possa fare qualsiasi altro mio collega, come riferimento amplificativo. Non riporto discorsivamente e verbalmente al paziente il mio amore per il cinema. Tantomeno espongo al paziente il paragone fra il percorso terapeutico con quello relativo alla costruzione di un film. Tanto infatti so che la mia pratica di sceneggiatrice mi può aiutare a dialogare con l'inconscio, tanto sono certa che, come sosteneva Jung, una cosa sia *fare arte* (30), e altro – per usare la terminologia di Hillman, *fare anima* (31). Ovviamente nel presentarmi a inizio di analisi, io comunico ai miei pazienti la mia specifica formazione, e il fatto che lavoro in parallelo in due campi: ma senza alcuna pretesa o intento di favorire in loro un atteggiamento cinefilo; né tantomeno di fare 'cinematerapia' usando la visione di sequenze o di interi film per lavorare sulla loro risonanza psichica; questa tecnica, per quanto assai interessante e certamente utile, non ha niente a che fare con il mio lavoro. Io credo che la peculiarità del mio lavoro sia definibile piuttosto come *la condivisione progressiva di un diverso linguaggio con cui leggere e vivere la vita e l'acquisizione di un diverso modo di stare al mondo* (32), *in virtù di un atteggiamento da paziente sceneggiatore* (33).

Nel momento in cui un paziente entra nel mio studio, inizia una storia nuova. Il paziente, me stessa, le persone della sua vita – così come certamente l'eco delle persone della mia vita – i sintomi, i sogni, la sua Ombra, gli eventi della sua vita – così come l'eco degli eventi della mia vita – e la vita collettiva che ci scorre attorno nel suo divenire, vengono accolti, vissuti e considerati tutti quanti come protagonisti di un viaggio da effettuare assieme.

Come in una sceneggiatura, ogni protagonista – gradevole o sgradevole, amato oppure odiato, ben noto o trascurato

29) Si definisce *sceneggiatura desunta* quella sceneggiatura che, in mancanza di una sceneggiatura originale, viene scritta a film realizzato, traducendo la narrazione filmica in scene numerate in ordine crescente, come usualmente accade nella scrittura di una sceneggiatura originale.

30) C.G. Jung (1961), *op. cit.*

31) J. Hillman (1983), *Le storie che curano*, Raffaello Cortina, Milano 1984.

32) C. Tozzi (2016), "A Different Way of Being in the World: the Attitude of the Patient Screenwriter", in *Journal of Analytical Psychology*, 62-2, April 2017.

33) C. Tozzi (2007), *op. cit.*

che sia – meriterà la stessa attenzione, conoscenza e familiarità. Come in una sceneggiatura, gli elementi apparentemente illogici, divergenti e poco realistici verranno trattati con identica simpatia (nel senso etimologico di ‘compreensione’) di quelli logici e congrui.

Come in una sceneggiatura, lo stato d’animo con cui io e il paziente viaggeremo fra passato e presente e fra sogno e coscienza, sarà quello della *suspension of disbelief*, quella sospensione dell’incredulità che è propria del *narrare storie attorno al fuoco*.

E come nella tradizione del narrare storie attorno al fuoco, la prospettiva non sarà mai autoreferenziale e riduttiva, ma respirerà il respiro della relazione a due, così come della relazione con il mondo. Uno dei benefici indubbi dati dall’esercizio e dalla pratica della sceneggiatura, è proprio *l’attitudine a ‘sentire’ e vivere la dimensione creativa e immaginativa in modo individuale e al tempo stesso collettivo*, in virtù del confronto fra le diverse voci con cui e per cui si costruisce la storia: il regista, gli altri sceneggiatori, il produttore, il musicista, gli attori, gli spettatori...

E vorrei sottolineare come questo esercizio diventi poi, nel tempo e con l’esperienza, una vera e propria attitudine spontanea: quella di mantenere distinta e chiara la propria originalità, mentre si procede nella integrazione della risonanza collettiva indispensabile alla individuazione di immagini simboliche con cui comprendere e trasmettere il *sens*o di una storia individuale. La capacità di cogliere ed esprimere il *sens*o di una storia, nella scrittura di un film, è per molti versi comparabile al processo che si persegue nel lavoro con un paziente: quel processo che secondo Jung conduce l’individuo a una tappa oltre al divenire cosciente dell’*Io*, ovvero alla realizzazione del *Sé*, altrimenti detta processo di Individuazione. Perché: *Il Sé racchiude in sé infinitamente di più che un Io soltanto, come dimostra da tempo memorabile la simbologia: esso è l’altro o gli altri esattamente come l’Io. L’individuazione non esclude, ma include il mondo* (34). La domanda di *sens*o, sia che passi attraverso il disagio e l’angoscia del sintomo, sia che costituisca un quesito esistenziale, è la motivazione prima, anche se non sempre consapevole, che il paziente porta con sé nel momento in cui inizia un lavoro analitico.

34) C. G. Jung (1947/1954), “Riflessioni teoriche sull’essenza della psiche”, in *Opere*, vol. 8, Boringhieri, Torino, 1976.

L'iter che viene percorso per trovare il *senso* nel caso di *un'analisi*, e quello che è necessario compiere invece per dare una rappresentazione di *senso a un film*, seppure analoghi, si svolgono temporalmente in modo *diametralmente opposto*: la scoperta del senso del proprio esistere è la tappa con cui si conclude un lavoro analitico.

La definizione del senso in una storia da scrivere e sceneggiare invece, rappresenta la solida base da cui partire e su cui poi costruire, scena dopo scena, la narrazione di un film. Permeare di senso la storia da raccontare significa infatti a mio parere per un autore aver effettuato (il più delle volte spontaneamente e non artificialmente) quel '*confronto etico*' con la propria immaginazione che per Jung distingue *la fantasia passiva dall'immaginazione attiva* (35). Ed è solo possedendo il senso della storia da raccontare che un autore riesce a creare immagini di valore trasformativo per la sua sceneggiatura.

35) C.G. Jung (1944), "Psicologia e alchimia", in *Opere*, vol. 12, Bollati Boringhieri, Torino, 1992.

Quando io e un paziente ci incontriamo per la prima volta, l'impresa che ci attende e la materia in cui dovremo immergerci sono magmatiche, confuse e misteriose. Qualcosa di simile allo stato d'animo dell'autore quando è alle prese con l'ispirazione: *il branco di aringhe* di Eisentein, o il *quid* oscuro che *ci ha, ci assilla, disturba e tormenta*, secondo Cocteau. Per l'autore della storia che porterà a una sceneggiatura, individuare il senso di questo tormento è l'obiettivo immediato e ineliminabile per poter iniziare a raccontare; e *la metafora che rappresenta quel senso* è l'asse portante da cui far nascere un intreccio che si snodi, scena dopo scena, grazie a un linguaggio simbolico che dia spessore, corpo e anima ai personaggi e al loro destino.

Analista e paziente devono invece affidarsi fiduciosamente e pazientemente all'impresa di un viaggio sconosciuto e al disvelarsi di una *atipica sceneggiatura* (l'analisi stessa), che rivelerà il suo senso solo quando il lavoro analitico sarà arrivato alla conclusione.

La storia che prende corpo e che si disegna nel setting analitico, è piena di *personaggi*, come la sceneggiatura di un film. Ma, mentre i personaggi di una sceneggiatura devono essere noti, familiari e chiari all'autore prima di iniziare a scrivere, quelli di un lavoro analitico diverranno noti, familiari e chiari

al paziente e all'analista solo progressivamente: associazione dopo associazione, ricordo dopo ricordo, sogno dopo sogno, insight dopo insight. E sia il paziente che l'analista potranno *raccontarli* e *rappresentarseli con un senso* solo alla fine dell'analisi: ovvero, quando saranno riusciti ad *effettuare un dialogo e un confronto etico con quei personaggi*. Anche la storia che viene definita e narrata in analisi, come quella di un film, deve appellarsi e nutrirsi di un *linguaggio simbolico*: un linguaggio che il paziente assimilerà grazie al *confronto con le immagini del sogno* e alla elaborazione di sentimenti e affettività del transfert e del controtransfert. Anche la narrazione dell'analisi, infine, deve individuare *una metafora* che congiunga l'inconscio con la coscienza; affinché, grazie all'integrazione delle parti sconosciute di sé e alla differenziazione del proprio punto di vista dalla visione collettiva del mondo, si possa arrivare a quella speciale trasformazione del campo visivo ed esistenziale che Jung definisce possibile attraverso la *funzione trascendente* (36). Un buon narratore sa che il lettore e lo spettatore non devono conoscere all'inizio quasi niente di quello che la sua storia racconterà. E che una storia, per avere valore narrativo, dovrà condurre a una diversa visione dell'argomento trattato inizialmente, modificando (*trasformando* direbbe Jung) il punto di vista esistenziale, affettivo e cognitivo del lettore / spettatore.

36) C.G. Jung (1957/1958), *op.cit.*

Un percorso analitico, per considerarsi tale deve operare un cambiamento analogo nel paziente e, alla fin fine, anche nell'analista: deve cioè avere un valore *trasformativo* e *individuativo*, facendo sì che, come sostiene Jung *come ciascun albero si sviluppa da un seme per diventare alla fine, che so, una quercia, così l'uomo diventi ciò che era inteso che diventasse* (37).

37) W. McGuire (1977), *Jung parla*, Adelphi, Milano, 1995.

Scoprire un senso, per chi scrive una storia per un film, significa trovare il motore che darà vita ai propri personaggi, aiutandoli a compiere un percorso di raggiungimento dei propri obiettivi e di chiarificazione di se stessi.

Scoprire un senso in analisi significa riuscire a definire noi stessi come personaggi. Significa riuscire a definire gli obiettivi che non sapevamo né credevamo di voler individuare. Significa realizzare un diverso modo di vedere il

mondo e di stare al mondo, abbandonando quella *invisibilità dell'evidente* data dall'abitudine di ignorare le cose meravigliose e orribili che ci circondano, con cui conviviamo e per cui viviamo. Significa, infine, riuscire a contenere, comprendere e gioire per l'irriducibile conflitto fra gli opposti: fra coscienza e inconscio. Fra sogno e realtà. Fra ragione e sentimento. Fra individuo e collettività.

Scrivere un film significa avere una cognizione, magari non chiarissima, ma indubbiamente *rappresentabile*, di tutto questo. Secondo il regista Abbas Kiarostami: *Il cinema è la storia della distanza fra l'ideale e il reale. Maggiore è la distanza fra i due e meno la mente dell'uomo è equilibrata. Tutti cercano di tenere unite le due cose per raggiungere una sorta di equilibrio* (38).

Anche nel lavoro analitico l'analista accompagna il paziente lungo il viaggio che lo porterà ad accorciare la distanza fra l'ideale e il reale; confrontandosi con il destino che lo accomuna a tutti gli altri esseri umani e *individuando* infine, fra tutte le altre, la sua storia, unica e irripetibile.

38) T. Masoni, "Close Up di A. Kiarostami", in *Cineforum*, 333, Aprile 1944.



Io e te, Bernardo Bertolucci, 2012.

L'ultimo imperatore, Bernardo Bertolucci, 1987.

Intervista a 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 di cinema e psicoanalisi (epff)? 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 *lectio* fu un dia-

logo, 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 cominciai 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 megalomania 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 “obiettivo” 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 cantina. 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).

1) Eidos Cinema and Secrets, European Psychoanalytic Film Festival, special issue n. 27/2013.

Il tema di EPFF7 è stato "Segreti" (1). 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 sorella 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. È 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.



L'ordine delle cose, Andrea Segre, 2017.

Intervista ad Andrea Segre

Barbara Massimilla

Da anni dedichi le tue creazioni filmiche a un tema che oggi più che mai ci coinvolge tutti: il diritto di ogni uomo a migrare. Nelle tue opere il rispetto profondo per i migranti verso la loro scelta esistenziale del “viaggio” e di vivere in altri luoghi, si esprime su un doppio registro, quello riflessivo analitico etico, e quello artistico poetico.

Nei film e documentari che hai realizzato finora, il sotto testo che attraversa la narrazione ricerca il senso delle cose, la loro coerenza, per ricongiungersi alla fine delle storie in un punto preciso e visibile che ci interroga sul nostro impegno e sulle nostre responsabilità come esseri umani nei confronti delle vite degli altri.

“L’ordine delle cose” il tuo ultimo film presentato fuori concorso alla 74 Mostra Internazionale del Cinema di Venezia – secondo quanto hai dichiarato – esprime, nel raccontare il mondo del protagonista, la “condizione di molti di noi in quest’epoca che sembra aver metabolizzato l’ingiustizia”. La tensione psicologica e la crisi del personaggio principale diventano anche le tue... le nostre, rappresentanti del mondo euro nord occidentale, ponendoci di fronte al problema su come poter affrontare davvero questa crisi.

Riguardo alla personalità di Corrado, il protagonista del film, mi piacerebbe approfondire la scena in cui nella pri-

gione libica avviene l'incontro con Swada, la donna somala con la quale entra in contatto.

Il processo dell'immedesimazione che ruolo ha nelle dinamiche che descrivi?

Nei miei lavori ho cercato di comprendere a fondo il vissuto degli individui costretti a viaggiare irregolarmente poiché è stato tolto loro questo diritto. Nel film *L'ordine delle cose* volevo pormi invece dall'altro lato, addentrarmi nel vissuto di una persona particolare, un alto funzionario del Ministero degli Interni italiano specializzato in missioni internazionali contro l'immigrazione clandestina, in qualche modo uno di noi riguardo alla posizione storica e umana nella quale siamo immersi. Il suo fare è molto comune e facilmente immedesimabile da parte del pubblico. Lo spettatore europeo medio può capire che cosa il personaggio di Corrado sta vivendo e pensando nella solitudine della stanza d'albergo davanti al computer, può rispecchiarsi negli sviluppi della storia e partecipare alla sua struttura narrativa seguendo una linea guida di pensiero fino alla fine del film.

Rispetto al momento al quale accenni quando Corrado incontra Swada, il loro rapido scambio avviene dopo l'affronto inferto dai libici al protagonista per avergli esibito il cadavere del fratello della donna, deceduto in seguito alle torture subite. Un modo dei libici per minacciare cosa sono capaci di agire riguardo al conflitto con gli europei. Davanti a quel cadavere né Corrado né i carcerieri si coprono il naso per difendersi dall'odore della morte. Entrambi mettono in scena una dinamica militare di sfida, misurano le forze e il potere di ognuno... Corrado è immerso in quella situazione conflittuale con i libici quando Swada lo ferma e gli affida la card che gli consentirà di conoscere la sua storia. Le concede attenzione solo perché è adirato nei confronti dei carcerieri. La rabbia verso i libici fa scattare una sorta di complicità verso la donna somala, Corrado non compatisce Swada per l'uccisione del fratello. A quella morte smette di pensarci subito, non affiora in lui quel ricordo, perché semplicemente pensa a svolgere il proprio lavoro, come accade nella scena successiva quando a cena contratta con il capo dei libici i lati economici e richiede in cambio il loro intervento per bloccare il flusso dei migranti. In

quel passaggio Corrado agisce solo una dinamica professionale, i guai – tra virgolette – iniziano quando inserisce la card nel computer e incomincia a vedere la vita di Swada. Scopre il suo nome e cognome, gli attestati di studio, Swada e suo fratello che parlano delle loro vite... In quel momento commette l'errore che non avrebbe dovuto fare ossia conoscere la storia di un prigioniero.

Nella costruzione del personaggio di Corrado si evince come sia un individuo che tiene fortemente sotto controllo le emozioni, le controlla anche con dei rituali e tratti ossessivi, le sue manie di precisione gli 'servono' per tenere a bada un suo sentire profondo e svolgere una professione che non cede all'immedesimazione verso la sofferenza dell'altro e le perdite che subisce. Corrado si personifica totalmente nel ruolo che ricopre e bypassa la sua interiorità in relazione a una realtà molto dolorosa. Riflette una tendenza molto diffusa in occidente, una sorta di anestesia emozionale e schizofrenia europea nei confronti del dramma migratorio.

È il momento in cui inserisce la card nel computer che cambia tutto, quando inizia a interessarsi al destino di Swada e guarda veramente in faccia la realtà di quella donna, cosa che non avviene nel centro di detenzione. Nelle scene precedenti Corrado rappresenta una specie di 007 italiano che compie la sua missione nel modo più efficiente ed efficace possibile, non traspare nulla delle sue tensioni tra etica e ragioni di stato. La sua visita nel centro di detenzione è finalizzata soltanto a capire come si gestisce quella realtà, come sono le persone che la gestiscono, mentre non prova nessun interesse a sapere come vengono trattati i migranti in quelle carceri. È bravo a interagire con il nemico, libico o turco, che deve far diventare suo alleato, anche se li considera tutti dei "bastardi" perché non vogliono tenere i migranti, ma lui riesce a escogitare un modo per farglieli tenere per raggiungere il suo scopo. Sul campo Corrado non compie nessun errore, difatti la missione va benissimo. I problemi etici nascono dentro di noi che seguiamo lo sviluppo narrativo della storia ma non nella sua mente, noi come osservatori esterni possiamo leggere tra le righe

tutto il resto. Non si sofferma sulle condizioni di sofferenza e precarietà dei migranti, nota solo le caratteristiche della struttura, i comportamenti dei miliziani, se ci sono interventi da fare nel centro di detenzione per migliorare le apparenze. Il suo problema nasce quando compie l'errore di inserire la card e scoprire l'identità di Swada.

La scoperta che i migranti hanno un volto, un nome e un cognome, dei desideri, avviene attraverso le immagini che animano lo schermo del computer, il bel volto della donna somala, la figura del giovane fratello che parla.

L'avvicinamento avviene sul piano immaginale nella solitudine della stanza d'albergo, come se questo spazio protetto da sguardi esterni fosse l'unico luogo per concedersi l'apertura verso una dimensione empatica. A questo punto l'incontro via skype anche se mediato dal racconto per immagini assume una tonalità fortemente umana. In particolare quando nonostante il suo scudo difensivo Corrado accoglie la richiesta di Swada di esporre il computer fuori dalla finestra per vedere Roma. Dimentica per qualche istante il suo ruolo, ha un cedimento forte, anche lui è coinvolto. Si lascia sedurre dal desiderio di Swada che non ha nulla di erotico, non è la bellezza della donna somala ad attivare in lui l'empatia, bensì il mondo che le appartiene, la sua vitalità, la voglia di conoscere nuove realtà, l'amore per la cultura. Emerge l'immagine calda di Swada che infrange lo stereotipo agghiacciante: quello che omologa i migranti a persone prive di spessore, senza un volto, un'identità. In quel passaggio Corrado sembra un po' perdersi nonostante la sua missione in un'inattesa scoperta che stimola in lui una risonanza emozionale, sorride all'idea di poter aiutare Swada a migrare in Finlandia, mostra un coinvolgimento che riaffiorerà per altri motivi anche nel finale del film, in quella lacrima che trattiene nell'ultimo fotogramma.

Sull'incontro che avviene tra Corrado e Swada filtrato dalle immagini del computer, mi tornano in mente le parole di Hanna Arendt, 'ripensare l'immaginazione come organo morale', ma anche come attivatore di affettività.

Questo percorso è il processo di sensibilizzazione che lo attraversa dall'istante in cui infila la card nel computer, quel gesto cresce gradualmente dentro di lui, infondo Corrado spera di portare a termine sia la missione per il Ministero, sia di favorire l'approdo di Swada in un paese europeo. Quando le mostra Roma dalla finestra dell'albergo, è il momento centrale del film; cade la linea, noi rimaniamo da soli con lui nella stanza e lui ha un mezzo sorriso perché immagina di realizzare entrambe le cose. Ne è convinto anche mentre raccoglie la sabbia nelle boccette di vetro guardandola in controluce di fronte al mare sul litorale libico. È contento perché nella sua logica è riuscito a fare quel compromesso che anche i politici nella realtà si augurano: di fermare il flusso e al contempo di compiere un gesto umanitario. In pratica il sogno di ogni politico che vuole conquistarsi una visibilità. Siamo il paese che salva vite umane ma sappiamo anche tutelare la sicurezza! Riduciamo i rischi e lo facciamo con solidarietà: il mantra delle forze democratiche moderate europee, dobbiamo tutelare la sicurezza ma essere anche rispettosi dell'altrui sicurezza.

Alias una profonda ipocrisia poiché questa quadratura del cerchio è impossibile.

Certamente, è il modo per coprire la vera causa di tutta questa storia. Dal momento che noi abbiamo negato il diritto al viaggio alle persone che ne avevano bisogno. Devi evitare che la gente si metta a pensare che noi stiamo schiacciando i diritti di quanti avevano bisogno. Come se prendessimo i nostri disoccupati italiani e anziché cercare di aiutarli li avessimo messi in prigione. È questa la situazione su scala mondiale. A coloro che necessitano di mobilità perché vivono in condizioni difficili, gli abbiamo negato il viaggio costringendoli a farlo con i criminali, poi se li intercettiamo li mettiamo in prigione. Se ti racconti in questi termini la vicenda, affermi che stai cercando di tutelare la sicurezza del territorio e della nazione facendo star bene i tuoi cittadini, ma nel medesimo istante sei anche quello che non rimane indifferente davanti alla sofferenza umana e te ne occupi chiedendo alle Nazioni Unite di migliorare le condizioni

dei centri di detenzione in Libia. È quanto Corrado rappresenta: la speranza di tenere insieme queste parti. L'unica cosa che tiene insieme queste parti è l'ipocrisia.

Quando Corrado incontra Swada al porto perché si era imbarcata a sua insaputa e per gli accordi presi con la guardia costiera libica era stata riportata indietro, lui accusa il colpo. Secondo i suoi piani sperava di farla ricongiungere al marito in Finlandia e magari in futuro di andare a trovarla. Incassa il colpo come se fosse un incidente di percorso e non una conseguenza strutturale dovuta all'ambiguità del problema. E tutti gli altri migranti? Per lui paradossalmente non esistono, poiché non li ha conosciuti.

Quando parlo con i politici chiedendo loro se conoscono le condizioni delle carceri in Libia, loro alzano le braccia come per dire che questo è il prezzo da pagare. Come se questi centri di detenzione esistessero oltre la nostra volontà. Questa è la logica che stiamo cercando di far passare. Gli italiani al cinema mi chiedono come si potrebbero convincere i libici a migliorare i centri di detenzione. Come se quei centri non fossero parte della nostra strategia. Come se non c'entrassimo nulla con l'esistenza di quelle prigioni, come se fosse colpa dei libici, dei turchi, degli egiziani e dei marocchini. Siamo noi ad aver chiesto quelle prigioni e a finanziarle. È assurdo alla luce di questo dire che sono brutte! Siamo noi che abbiamo negato la possibilità di partire. Ormai la linea di base è quella dell'ipocrisia che cerca di tenere insieme ragion di stato ed etica, ma in questa situazione unite proprio non ci possono stare. Però attraverso l'ipocrisia si può fingere che siano unite.

È una finzione paradossale, da questo punto di vista il conflitto è irrisolvibile.

È risolvibile come lo stiamo risolvendo... facendo finta, evitando che i giornalisti vadano in Libia o inviando solo quelli che raccontano ciò che vuoi far sapere. Abbiamo dunque così "risolto" il problema dei flussi migratori e proponiamo invece l'*Erasmus* del Mediterraneo, invitando in Europa una manciata di studenti libici o tunisini, per avallare che il nostro è un mare sicuro e fertile di scambi intercultu-

rali. Una retorica che infiocchetta una situazione che alla radice significa: *Hai presente chi ha più bisogno? Li abbiamo prima fermati, poi arrestati, poi dati ai carcerieri che se li stuprano ma sono affari loro.* Tra cinquanta anni questi fatti saranno raccontati nei libri di storia, risulterà che noi abbiamo costruito dei lager intorno all'Europa per fermare le persone che avevano più bisogno di protezione e cercavano un cambiamento nelle loro vite. Ci saranno testimonianze che rispecchieranno oggettivamente quanto sta accadendo da anni.

La cosa che apprezzo di più nel tuo lavoro e nella tua creatività è la capacità di discernere, definire i problemi, l'attenzione per l'etica del reale. Goffredo Fofi durante la presentazione del film all'Apollo 11 sottolineava l'importanza di essere didascalici e didattici per educare gli sguardi a circoscrivere la realtà.

A volte essere didascalici può risultare molto utile senza incidere negativamente sulla creazione filmica. Se nella sceneggiatura la funzione didattica si affida a delle parole facili e superficiali rischi di generare tanta ignoranza. Quando trovi un modo comprensibile ma radicale e semplice di raccontare una storia puoi raggiungere molte più persone. Ed è quanto sta accadendo a *L'ordine delle cose*. Era stato categorizzato dai distributori come un film d'impegno, politico, militante, sul tema dell'immigrazione.

All'interno di questa categoria esiste un'unica possibilità: aderire alla militanza o non andare a vedere il film – rinunciare all'uscita del film oppure non rinunciare provando a intercettare l'attenzione del pubblico puntando sui contenuti dell'opera, sul suo messaggio. Di fatto il film sta riscuotendo una grande partecipazione di pubblico. Sta dialogando con la gente in un modo che non ci si aspettava convocando non la militanza ma cercando di approfondire la conoscenza del problema. Molto pubblico veramente non sa, oppure non vuole fare la fatica di rompere quell'ipocrisia... perché una volta che hai capito che l'impalcatura gnoseologica costruita per giustificare la struttura ipocrita è stata smontata cosa fai? Resti muto di fronte a questo do-

lore? L'ipocrisia funziona così, si volge lo sguardo altrove, come appare nel finale del film. La scena della cena che chiude la storia che abbiamo raccontato è il punto d'arrivo del film. Con Marco Pettenello mettiamo sempre a fuoco sin dalla stesura iniziale il punto conclusivo al quale vogliamo arrivare. Dobbiamo sapere qual è il punto d'arrivo per scrivere la sceneggiatura. Non facciamo mai il contrario perché questo metodo ci aiuta a trovare la direzione che vogliamo. La componente didascalica ti costringe a procedere verso una specifica direzione per arrivare a un punto definito.

Avere un fine, avere un'idea forte.

Sì, avere un fine: voglio riuscire a dire questa cosa perché l'ho sentita, l'ho provata, l'ho capita, l'ho immaginata e quell'idea da raggiungere per me è un fine centrale.

Tornando al film, la realtà che volevamo rappresentare, è racchiusa in queste parole: "Tranquilli, esiste una soluzione che funziona, chiudete la porta e andate a cena, non c'è problema... se siamo appunto abbastanza 'forti' da chiudere la porta".

Abbiamo la potenza militare e politica dell'Europa contro *corpi nudi* – stiamo parlando di uno scontro militare totalmente impari. Se andate a cena e accettate che l'ipocrisia possa esistere la scotomizzazione funziona. Ogni tanto ci sono dei morti ma non ci emozionano più di tanto.

In realtà un'altra cosa si potrebbe fare, però convoca una fatica civile e azioni molto complesse. In Italia ci sono persone che intraprendono questa strada per costruire percorsi diversi e avviare un cambiamento.

Penso anche al mio campo, a quanti si dedicano ad accogliere migranti e rifugiati prendendosi cura di loro sul piano psicologico, del loro essere sospesi.

Cosa ti aspetti dunque riguardo al futuro per rispettare lo ius migrandi?

Basterebbe un semplice aereo per i migranti economici e il corridoio umanitario per coloro che fuggono da una guerra

o da situazioni critiche come i siriani, gli eritrei, i somali e molti altri. Non si tratta di convincerli a non partire perché l'occidente può elargire contributi migliorando le loro società e la loro economia. Come abbiamo trasformato tante immigrazioni irregolari in immigrazioni regolari? penso agli stessi italiani, agli albanesi, ai cinesi, così dobbiamo avere il coraggio di operare questa trasformazione anche per chi vuole partire dai propri luoghi d'origine per trasferirsi altrove. L'85% dei migranti che fanno morire nelle prigioni, o quelli che sono espulsi per diniego delle richieste d'asilo, oppure quanti si sono rimpatriati volontariamente, tutti quanti sono gente che dovrebbero avere il diritto di muoversi regolarmente.

Questa è la soluzione ed è ampiamente sostenibile, molto meno costosa del sistema securitario e non vuol dire che apro le frontiere e faccio arrivare tutti in maniera incontrollata. Significa che permetto alle persone di viaggiare come ci spostiamo noi occidentali. Dare diritto al viaggio vuol dire aumentare la sicurezza partendo anche dai diritti degli altri. Questa è la strada che andrebbe perseguita e non deve essere confusa con i canali umanitari o con il salvataggio delle persone in mare. Non voglio che le persone attraversino il mare, non voglio che le ONG le salvino in mare... è una distorsione.

Voglio che una persona del Burkina Faso possa andare al consolato norvegese del suo paese e dichiarare che vuole ricongiungersi a suo fratello in Norvegia, se il diritto gli viene negato si deve indagare sul motivo di questo rifiuto. Invece, non esiste per queste persone tale possibilità. Non possono realizzare un progetto simile, tale situazione si ripete da venti anni, ormai nemmeno provano più a chiedere. Passano direttamente ad attraversare il deserto e ad andare verso la morte.

Non possono realizzare il progetto a causa del cinismo euro occidentale, per le politiche egemoniche del Nord e l'inesorabile processo di disumanizzazione che è in atto? Le soluzioni che proponi potrebbero essere attuate immediatamente eppure non avviene. Perché?

Perché abbiamo deciso di costruire uno spazio protetto, tenendo fuori quelli che non hanno abbastanza economia da

portarci dei soldi e abbiamo capito che questa nostra forza occidentale permette due grandi vantaggi. Il primo riguarda lo sfruttamento facile di chi arriva illegalmente senza diritti e alimenta una fascia di economia nera sempre necessaria al sistema capitalistico, sistema che non avrebbe una crescita abnorme del profitto se fosse sempre ancorato alla sfera dei diritti dei lavoratori.

Il secondo vantaggio perché l'immigrazione è una vera manna politica. È un tema su cui si costruiscono le campagne elettorali, senza che le persone coinvolte possano replicare qualcosa, poiché questi individui non hanno diritto al voto. Perché dunque modificare lo stato delle cose? Qual è l'interesse strutturale che mi spinge a cercare di cambiarle?

Nel film la ricostruzione della realtà delle carceri libiche l'ho vissuta come l'esatta rievocazione che molti pazienti migranti mi hanno descritto. Hai riferito che diverse comparse ti suggerivano che taglio dare ad alcune riprese, molte scene erano condivise e costruite con te.

La fase preparatoria del film è iniziata un anno prima. Avevo chiesto a due persone di cui mi fido, molto capaci come mediatori interculturali, di fare delle sezioni ufficiali di casting, individuare tra le comparse dei referenti che comprendendo cosa stavamo per girare potevano aiutare gli altri a immaginare come mettere in scena un vissuto esperienziale ed esistenziale molto duro. Narrare cosa accade quando si è rinchiusi in una prigione libica, immaginare le violazioni fisiche dei corpi e della dignità. Se scoprissi che mia figlia è stata legata mani e piedi e le hanno orinato in faccia, sarebbe devastante immaginarlo su mia figlia, invece esiste una fascia d'umanità – che è la stessa alla quale abbiamo tolto il diritto al viaggio – che questo vissuto lo condivide e sa cosa vuol dire perché è accaduto al fratello, alla moglie, all'amico, alla persona che gli stava accanto.

Partecipare a un film come *L'ordine delle cose* che descriveva la realtà dei centri di detenzione, diventava un ulteriore modo di condividere quel vissuto. Non abbiamo trovato difficoltà nel coinvolgere le persone a raccontare quel vissuto

a chi non lo conosce. Erano felici di rappresentarlo e chiedevano di mettere in scena situazioni anche più violente perché più vicine alla realtà traumatica che avevano subito. Non ho voluto seguire questo suggerimento per due motivi, lo sguardo nel centro di detenzione resta quello di Corrado e lo spettatore vede quel luogo attraverso di lui. L'altro motivo perché non volevo insistere sulla leva della spettacolarizzazione del dolore e ottenere una sorta di attenzione voyeuristica, desideravo coinvolgere da altri punti di vista.

Le persone che hanno partecipato a quelle scene hanno percepito che anche attraverso di te e il tuo film potevano fare la loro denuncia. Avere voce.

Assolutamente. Pensa alla massa di gente che è stata sottoposta a questa ingiustizia. Nel film coloro che l'hanno subita nella realtà hanno avuto modo di raccontarla come potevano... sono persone che non hanno strumenti, sono "nemici" che sconfiggiamo di sicuro, perché non dispongono dei mezzi d'informazione, organizzazioni politiche, eserciti. È un "nemico" che battiamo in assoluto. Nonostante tale consapevolezza noi occidentali spendiamo sempre di più per "affrontarlo" perché questo "nemico" si sta ingigantendo. L'unica arma che possiede è il "corpo", per questo il "nemico" sta facendo partire anche i bambini e le mogli, per questo anche noi dobbiamo "ingrossarci", per fermare i bambini e le mogli. La crescita numerica dei minori e delle donne nei flussi di immigrazione è nota. Inizialmente i primi a intraprendere il viaggio, erano giovani uomini, pionieri e avventurieri, che hanno battuto la strada per trovare poi le porte chiuse. Adesso per quella via si avventurano persone di tutte le età, perché l'unico strumento in loro possesso in questa guerra è il corpo. E quindi mettono su quelle barche più corpi e più vulnerabili possibili con la speranza di accedere a quel piccolo spazio che l'ipocrisia occidentale ti lascia: quello della compassione. Basti pensare alle violenze alle donne e al livello raggiunto dalla nostra ipocrisia; sappiamo che in questo momento ci sono almeno cinquantamila donne dai quindici ai venticinque anni stuprate tutti i giorni dentro i lager. Lo sappiamo

perché lo dicono i politici e gli stessi dirigenti dei governi europei. L'ipocrisia è talmente forte che ormai non abbiamo più bisogno di nascondere la verità. Intanto si pensa di 'riparare' la violenza stanziando soldi per migliorare le condizioni delle carceri libiche. I governanti europei non negano questa realtà ma non aggiungono che tutto ciò che accade è conseguenza della nostra strategia. Un paradosso, come se durante una guerra ci si dispiacesse che i prigionieri catturati siano stati feriti per mano nostra.

Perversioni della schizofrenia europea che sta provocando e mantenendo forme di schiavismo rovesciate. Speriamo che la cultura e un modo più umano di creare idee e costruire ponti verso la solidarietà ci aiuti a smascherare le strategie paradossali concepite per protrarre condizioni di dipendenza e diseguaglianza tra il nord e il sud del mondo e preservare intatta la fortezza occidentale.

Ammiro la tua determinazione e spero che continuerai a non mollare la ricerca di verità e di senso attraverso il cinema per 'cambiare l'ordine delle cose'...

Recensioni

Angelo Malinconico, *Psicologia analitica e mito dell'immagine. Dialogando con Paolo Aite*, La biblioteca di Vivarium, Milano, 2017, pp. 282, €22,00.

“Maestro”: quali significati profondi sono contenuti in questo termine? Che tipo di relazione esprime? E tra i tanti rapporti dialogici che si stabiliscono a livello interpersonale, quali possono essere considerati espressione autentica di un'interazione “Maestro-Allievo”?

Sono queste le domande attorno alle quali ruota l'ultimo libro di Angelo Malinconico, *Psicologia analitica e mito dell'immagine*, con un sottotitolo, *Dialogando con Paolo Aite*, che chiarisce subito che si tratta di un omaggio dell'autore al suo maestro. Opera difficile, dunque, come tutte quelle che hanno al centro il riconoscimento di un debito, culturale e umano, che obbliga a scoprirsi, a scendere su un piano intimo, a raccontare una storia che non è solo fatta di uno scambio dialogico intellettuale, ma che tocca inevitabilmente anche aspetti emotivi e mette in gioco sentimenti, col risultato di spiazzare il lettore meno attrezzato, che non abbia la sensibilità di capirne fino in fondo le ragioni e lo spirito.

Questo disorientamento, che può giungere sino al fastidio, si deve al fatto che le questioni poste dalla relazione tra il maestro e l'allievo, se vissuta con autenticità, risultano non

solo difficili, ma anche scomode, specialmente in un'epoca come la nostra, che sembra aver smarrito il senso del riferimento a questa figura da sempre considerata cruciale per la formazione di un individuo.

Ludovico Geymonat, il mio Maestro, nelle ultime pagine della sua raccolta di saggi *Studi per un nuovo razionalismo* (1), uscita con la data simbolica del 25 aprile 1945, giorno della liberazione, propone una bellissima e toccante descrizione della figura del maestro, ripresa in parte anche da Angelo Malinconico in questo suo libro.

“Il maestro”, egli scrive, “è il ‘padre d’elezione’, il ‘padre spirituale’ (cioè ‘secondo lo spirito’, in opposizione al padre ‘secondo la carne’)”, al quale si riconosce “un’autorità indiscutibile” e al cui giudizio si è disposti a ricorrere nei momenti gravi delle proprie decisioni”. La cosa importante

è che egli sia per noi una persona viva, non una figura astratta o una ‘formula’; persona che noi conosciamo così bene, da intuire con certezza che cosa egli ci direbbe in determinate circostanze. Il suo giudizio è, sì, un termine di confronto, un controllo per le nostre passioni, ma proprio in quanto è interno al nostro animo, in quanto noi ne conosciamo il tono e perciò ne riconosciamo l’autorità. Il maestro impersona ciò che noi sentiamo di più alto nella nostra coscienza: i difetti che egli ebbe nella sua realtà storica servono soltanto a fare di lui un essere concreto, a impedire che si trasformi in una astrazione. Egli è l’ideale vivo della nostra coscienza, e la nostra devozione verso di lui è la devozione verso l’ideale.

Il maestro, anche se morto, è una persona viva nel nostro animo: perché soltanto una persona viva può comprendere e giudicare un’altra persona. Lo può in base a un complesso di intuizioni morali, non raggruppabili in alcuno schema fisso, intuizioni varie e molteplici pur nella loro fondamentale unità, ricche di innumerevoli sfumature e perciò capaci di cogliere la vita umana nella sua concreta realtà (2).

“Ideale vivo nella nostra coscienza”, astrazione che si incarna in noi fino “a creare nel nostro animo una coscienza autonoma al cui giudizio nessuno dei nostri atti può sfuggire”. Riferimento esterno a “una individualità superiore, che fu quella reale e concreta del maestro” grazie al quale si ar-

1) L. Geymonat, *Studi per un nuovo razionalismo*, Chiantore, Torino, 1945.

2) *Ibidem*, pp. 321-323.

3) *Ibidem*.

riva a “un approfondimento di sé”, a “un superamento di quella che era la propria limitatezza” (3).

4) D.W. Winnicott (1953), “Oggetti transizionali e fenomeni transazionali”, in D.W. Winnicott, *Gioco e realtà*, Armando, Roma, 1974, p. 39.

Riferimento esterno che non crea dipendenza e subalternità ma, al contrario, stimola l'autonomia e produce la “scoperta di un nuovo animo nel proprio”, che dunque si costituisce in quella che Winnicott definisce l'area intermedia [...] tra la creatività primaria e la percezione oggettiva basata sulla prova di realtà” (4). Quest'area intermedia è quella in cui ciò che ci propone la realtà esterna, in questo caso la figura dell'Altro, e lo sviluppo e l'arricchimento del nostro mondo interiore si toccano e interagiscono, pur esprimendosi in modo autonomo l'uno dall'altro. Questo è il mistero, questa è la bellezza di questa relazione:

5) P.A. Florenskij (1923-1925), *Lo spazio e il tempo nell'arte*, a cura di N. Misler, Adelphi, Milano, 1995, p. 98.

L'uno e l'altro tipo di unità, pur riferendosi a sfere sostanzialmente estranee e conducendo all'interezza sfere completamente eterogenee, sono nondimeno collegati da un nodo misterioso. Entrambe le unità si confondono in *una sola*, sebbene non dipendano in nessun modo direttamente l'una dall'altra (5).

Così Pavel Florenskij in una riflessione che ha per oggetto l'opera d'arte come compresenza di senso della realtà e di senso della possibilità, della *costruzione*, come struttura del mondo esterno, e la *composizione*, come espressione dell'universo interiore proprio dell'artista, della struttura della sua vita interna. Accostamento suggestivo, perché ci permette di considerare la relazione Maestro-Allievo l'opera d'arte dei rapporti interpersonali.

La formula “separato e inseparabile”, che caratterizza questa relazione, è un'opera d'arte perché il suo autentico significato sta nella capacità di far emergere progressivamente l'autonomia senza che ciò implichi la perdita della relazione, che anzi esce rafforzata dal raggiungimento di questo obiettivo, dato che lo scopo primario di questo tipo di rapporto è proprio la formazione e il consolidamento dell'autonomia all'interno della relazione stessa.

Siamo di fronte a ciò che sembra un paradosso, quello di un vincolo originario che permane, pur nel processo del suo necessario superamento, paradosso che si rivela però più apparente che reale, ed è comunque indispensabile per ren-

dere autonomo l'allievo pur nella permanenza del suo riferimento al maestro come ideale vivo nella sua coscienza e come persona che continua a vivere nella sua anima e la cui autorità non cessa di riconoscere.

Se intesa in questo modo la figura del Maestro produce quello scambio di cui Angelo Malinconico si fa interprete e testimone nel suo rapporto con Paolo Aite:

Parlo di scambio perché penso – fuor di presunzione – a quante cose tu hai consentito che io ti ‘insegnassi’. Tu sei stato un mio vero maestro nel momento in cui ti ho portato delle ipotesi, ti mostravo ricerche cui non avevi pensato o che non ti eri sentito di applicare. Lì la tua funzione di ‘maestro’ l’hai espletata incentivando la mia passione con la tua grande passione e appunto con la tua umile curiosità. Il vedere insieme le emozioni, il dividerle con l’indiscrezione dell’adolescente, il non sentirsi pressato da una pretesa di indottrinamento, il sentire che ti lasci fecondare dalle idee dell’allievo, in un interscambio fruttuoso con i tuoi interrogativi e le tue esperienze: il *padre* viene così introiettato negli aspetti utili alla crescita e all’individuazione della psiche dell’allievo (6).

L'accostamento tra la relazione Maestro/Allievo e quella tra costruzione e composizione che si realizza nell'opera d'arte, e in virtù della quale quest'ultima non è mai, banalmente, una riproduzione del visibile, ma la capacità di portare alla luce, tramite la composizione, appunto, quel che accade all'artista mentre guarda quegli sconvolgimenti interiori provocati dallo stupore di qualcosa che cattura interamente l'attenzione e coinvolge emotivamente, è meno casuale e arbitraria di quanto si possa pensare a prima vista. Anzi risulta talmente profonda ed essenziale da indurre Paolo Aite a considerare l'acquarello, che esercita con passione e perizia, un proprio Maestro:

Nel gesto che muove il pennello accade qualcosa che è al di là di me stesso: mi sento in rapporto col richiamo iniziale che sa estrarre un segno, una forma, un colore che sono a un tempo sorprendenti e corrispondenti al vissuto del momento. Il gesto della mano non è più teso a imitare come accade sempre nei primi tentativi di risposta, ma dà la sensazione di scorrere per proprio conto. Direi che l'uso dell'acquarello col tempo mi ha dato la possibilità di avvic-

6) A. Malinconico, *Psicologia analitica e mito dell'immagine. Dialogando con Paolo Aite*, Vivarium, Milano, 2017, p. 266.

nare e distinguere l'accadere in cui riesco a 'essere presente all'immagine nell'istante dell'immagine' come affermava G. Bachelard. [...] Mi sono reso conto che era importante per me dare forma al dipinto aprendomi a un gesto più libero e abbandonandomi al sentirmi sentire. È questa la presenza che la fantasia umana ha definito 'daimon'? è un accadere ritmico di cui si è insieme testimoni e attori. Nel divenire del dipingere si stabilisce una relazione conoscitiva diversa, un vai e vieni in cui il gesto è vettore di un rapporto nuovo e sentito. Penso che l'esperienza dell'essere vivi sia sempre identificata in un divenire particolare del tempo, in un ritmo. L'acquarello è diventato nel tempo un 'maestro' perché mi ha aperto la strada per avvicinare cosa accade tra la mano e lo sguardo, tra il pennello e il foglio quando arriva il colore. La superficie allora comincia a rispondere ed è necessario imparare ad ascoltarla. Le pennellate di colore iniziali sono un primo appiglio, mettono in luce un tentativo di risposta possibile. La risposta nasce da un primo segno di colore che corrisponde oscuramente al sentire. È la risonanza visiva sensibile che apre la porta ai gesti successivi che avvengono spontanei a un livello di coscienza parziale, animati come sono da un loro proprio ritmo. È così che prende forma l'incontro sentito e vissuto col richiamo parziale (7).

7) *Ibidem*, pp. 53-54.

Bellissimi qui sono l'estensione all'acquarello e all'arte della relazione Maestro/Allievo e il riferimento al daimon, che richiama alla mente il bellissimo frammento di Eraclito (119 DK), secondo cui *ethos anthropo daimon*, "il carattere dell'uomo è il [suo] demone". Il testo è a tal punto enigmatico da potersi prestare alle interpretazioni più diverse. Suggestiva è quella che fa dell'"ethos", del carattere, un "daimon". Un demone e quindi una forza divina. È suggestiva perché suggerisce l'idea che gli uomini credono che a guidarli sia un demone, una forza esteriore e superiore, mentre in realtà questa forza è dentro di essi, è il loro carattere che, se non viene sufficientemente conosciuto nella sua complessità, sembra imporsi come una forza demoniaca. Se è corretta questa interpretazione l'idea che ne emerge è pertanto che le nostre vite siano in ultima analisi determinate da "come siamo fatti intimamente", dagli incontri "sentiti e vissuti" che facciamo, e di conseguenza che la nostra realizzazione individuale dipenda da questa nostra originaria e profonda strutturazione della personalità – come un noc-

cielo duro al fondo delle “sovrastutture” sociali e culturali che assorbiamo nel tempo – e dalle dinamiche che si sprigionano intorno a questo nucleo costitutivo che reagisce alle variazioni e agli interessi che coltiviamo, alle passioni che ci stimolano e guidano le nostre scelte.

Anche qui, anche in questo caso che riguarda l’approfondimento delle “forze demoniache” che condizionano i nostri stili di pensiero, i nostri modi di comportarci, le nostre forme di vita, siamo di fronte a un’espressione di quella ricomposizione dell’oggettivo nel soggettivo, di una figura esterna nella concreta realtà del nostro universo interiore alla quale ci siamo ampiamente riferiti parlando appunto del Maestro.

Ciò che l’arte insegna, ciò per cui essa è maestra è quella che una grande e compianta artista sarda, Maria Lai, raccontava a Paolo Aite, di cui era influente amica: “L’arte è materia attorno a un vuoto impensabile, è movimento che rimane ed esprime una realtà oltre l’apparenza” (8). Maria Lai, per cui “essere è tessere”, in alcune sue tele ha lasciato scritto: “L’arte si fa trama e ordito sul filo del pensiero”; “Il telaio del tessitore offre spazio al proprio ritmo interiore”; “L’arte è pane quotidiano per l’essere umano, nutre e dilata la coscienza”; “Filare è attività di mani sapienti che operano nell’interiorità della coscienza, su una linea tesa verso il cielo”, “Il filo dell’ordito e delle trame è come una lingua, la tessitura è come la scrittura. L’arte l’alfabeto di forme e colori che rende possibile comunicare con l’infinito”.

8) *Ibidem*, p. 52.

Chissà, come suggerisce argutamente Angelo Malinconico, forse è proprio la forza di suggestione che hanno avuto su di lui pensieri come questi ad aver spinto Paolo Aite a scegliere come nome per il suo laboratorio LAI, come Maria, la sua grande amica sarda, di cui anch’io ho avuto il privilegio di essere amico.

Silvano Tagliagambe

Roberto Mancini, *Esperimenti con la libertà. Coscienza di sé e trasformazione dell'esistenza*, Franco Angeli, Milano, 2017, pp. 134, €18,00.

Questi “esperimenti” del filosofo Roberto Mancini si pongono, nella sua vasta e brillante bibliografia, come un *unicum*. Il volume, ospitato nella collana *il Ruolo Terapeutico* della Franco Angeli, dopo anni di studi e ricerche nei campi della filosofia della fede, dell'ermeneutica, del pensiero trasformativo in politica, offre al mondo della psicologia e della psicoterapia una serie di riflessioni illuminanti sul cammino di individuazione che conduce i singoli esseri umani verso una “nuova nascita” o verso il ripiegamento sofferto nei labirinti della desertificazione psichica.

I cinque capitoli dell'opera sono così dedicati alla dignità della persona, alla relazione vitale tra bisogni e desiderio, alla sessualità come capacità umana di amore gratuito, alla libertà e alla “nuova nascita” come liberazione dalle dinamiche del potere in direzione di una piena comunione tra i viventi. I temi appena elencati sono proposti da Mancini senza sovrapporsi alla sfera clinica che li indaga con i suoi strumenti specifici, bensì con l'intento di trattare realizzazioni e smarrimenti dell'umano alla luce di un approccio complessivo e meno settoriale.

La scelta metodologica, che attraversa l'intero libro e fornisce coerenza alle esplorazioni tentate dall'autore, affonda le radici in un'antropologia genetico-relazionale di grande spessore. L'essere umano non nasce compiuto, il seme della dignità infinita che gli deriva dal dono dell'esistenza va aiutato a crescere con amore, un po' alla volta, nonostante siano molte le forze di separazione che minacciano la fioritura della persona. Mancini è pienamente consapevole, in altre parole, del fatto che l'umanizzazione sia un'avventura aperta, influenzata potentemente dalla nostra natura relazionale, dalla fragilità dei processi di costruzione identitaria, dalla tentazione, sempre in agguato, di concedere la nostra fiducia al potere come presunto antidoto alla paura della morte.

Lo scacco della finitezza umana, come situazione limite inaggrabile, sollecita infatti, nelle collettività storiche e nei

loro membri, reazioni diverse e persino opposte. L'orientamento spirituale che guida la "trasformazione dell'esistenza" proposta da Roberto Mancini si nutre di una premessa coraggiosa e in controtendenza rispetto al nichilismo dei nostri tempi: "L'essere umano aspira a una vita vera, desidera più vita della vita, tende a un'esistenza felice. Solo se viene costretto o pressato da condizioni ambientali estreme e ostili finisce per accontentarsi della pura sopravvivenza" (p. 68). "Esperimenti con la libertà" è l'attenta ricognizione che prende le mosse da questa fiducia di base per sviluppare una visione dell'uomo finalmente dinamica, mai pacificata e tuttavia aperta alle potenzialità di bene che resistono nelle pieghe del corpo e dell'anima.

Essere fedeli alla felicità, rispondere alla chiamata di una vita degna per tutti e tutte, senza cedere all'esclusione, alla separazione, alla patologia del potere per il potere: di questo e di molto altro parla il bellissimo libro di Mancini, un'agile introduzione al campo sterminato di convergenze che potrebbero aprirsi laddove il processo di individuazione, a partire da Jung ed oltre, fosse finalmente riconosciuto come il centro vitale di un interesse comune da parte delle psicologie del profondo, della filosofia, dell'antropologia e della politica stessa. Perché, in definitiva, "[...] potere e persona sono inversamente proporzionali: là dove l'uno prevale l'altra sfiorisce e decade.

Gli esseri umani non sono fatti per il potere: se lo eleggono a meta e valore decisivo della vita, restano disumanizzati e spersonalizzati. Per contro, si umanizzano quando non si fanno lusingare dal potere e preferiscono uno spirito di gratuità, di solidarietà, di condivisione" (p. 100).

L'etica diventa quindi il punto di raccoglimento delle energie mobilitate dal discorso dell'autore. Questo potenziale trasformativo attende solo di essere incarnato in stili di vita corrispondenti, in un modo di vivere che ci faccia uscire dall'immaturità dell'egocentrismo per accedere a quella "realtà liberata" di cui parlò un pensatore molto caro a Mancini, Aldo Capitini, il profeta della nonviolenza.

Paolo Bartolini

Claudia Baracchi, *Amicizia*, Mursia, Milano, 2016, pp. 228, € 13.00.

Quando si incontra un libro che ci parla, il desiderio di farlo conoscere agli amici, di poter sapere che ci sarà un tempo comune, anche se rimandato, è un piacere intenso ma delicato, è una proposta che spera uno stare insieme nella solitudine reciproca e asincrona della lettura, è un insinuarsi per interposta persona – l'autrice – nel mondo intimo dell'altro. Questa è la ragione più seducente della scrittura di una recensione, che così si può far perdonare subito la necessità delle abbreviazioni improprie, dei tagli che nascondono invece che saper accennare. Dunque voglio dire qualcosa di questo libro sull'amicizia rivolgendomi di proposito agli amici lettori della *Rivista di Psicologia Analitica* e proprio per questo scegliendo le tracce, volutamente lasciate come tracce disponibili a diversi sondaggi di interpretazione, che nel libro di Claudia Baracchi a me sembrano più interpellanti per il lavoro analitico. Dirò quindi solo riassuntivamente – sì, questo brutto avverbio dice bene il “male inevitabile” dell'operazione che segue – che il testo spazia largo sull'amicizia, ne considera lo spettro più ampio possibile. Che i moduli architettonici prescelti vengano dalle matrici greco antiche, filosofiche, soprattutto platoniche e aristoteliche, è una scelta ben meditata. Prima di tutto perché difficilmente si può trovare disegnato l'arco dell'orizzonte dell'amicizia come in Aristotele: “l'amicizia tra individui [...] l'amicizia come solidarietà e coesione politica; l'amicizia nel suo rapporto con la giustizia, e infine l'amicizia come appartenenza al mondo e vincolo cosmico.” (p. 13).

Proprio l'apertura e l'arguzia aristotelica guidano la ricerca: l'amicizia, come persino l'orizzonte stesso del nostro agire e del nostro pensare, l'essere, “si può dire in molti modi” (p. 53). E in molti modi l'idea di amicizia – che è poi esplorata nelle sue qualità percettive, nel suo nascere dentro e nel suo far nascere fuori e dentro le relazioni, nel suo esprimere aspetti decisivi della convivenza umana e del suo iscriversi nel cosmo – viene raffinatamente disegnata da Baracchi. La guida è qui l'antico, ma fuori da ogni intento “archeologico o museale”: l'antico è *contemporaneo*, non attuale, nel senso che “accompagna lo snodarsi del tempo senza ap-

partenervi, situandosi in un certo senso fuori dal tempo.” (p. 11). E dunque si guadagna in ampiezza di prospettiva e in profondità: “Bisognerebbe sviluppare orecchi per ascoltarlo, per sentire quello che nel passato ancora resta inaudito, per comprendere che il passato non è alcunché di classico ma, piuttosto, il più trascurato degli enigmi”. Lo spiazzamento guadagnato si fa via per accostarsi con sensibilità diversa agli “spiazzamenti globali” che fanno tremare le strutture socio-politiche e “i paradigmi valoriali” nel presente. Un atteggiarsi della conoscenza in sintonia con il tema dell’amicizia per coglierlo nelle sue variazioni più lontane e più sottili, ma anche per sondarne le possibilità consegnate al desiderio: “Forse l’amicizia ha a che fare con mondi che non ci sono; che non ci sono ancora, e che andrebbero desiderati di più.” (p. 12). Nell’affresco a intera parete che la scrittura compone, scelgo una trama pervasiva e insieme passibile di essere intesa anche nei suggerimenti di una possibile trasposizione analitica: la peculiare relazione con l’altro minuscolo e con l’Altro maiuscolo, con l’altro esterno e con l’altro interno. Il riverbero analitico di queste pagine è multiforme e pluristratificato ma potremmo accennarne la cellula dinamica là dove si dice che “l’amicizia andrebbe anche intesa come rapporto con se stessi, come pre-requisito per l’amicizia verso qualunque altro essere.” (p. 40). In effetti, come potrebbe essere riguardata l’impresa analitica, fuori da troppe strettoie del tipo ortopedico dei guasti psicopatologici, ma anche dentro queste stesse destinazioni richieste dal bisogno, se non come una lunga, penosa e affascinante presa di contatto con le scosse e l’inerzie che l’inimicizia con l’altro in noi, che ritraduce a suo modo l’altro fuori di noi, impone a ognuno? Sì, perché l’amicizia, insieme “alle dimensioni dell’intimità e della dimestichezza” accoglie quel “complesso di usi e comportamenti relativi all’accoglienza dello straniero, *xenos*.” (p. 22). Proprio nel riconoscimento dell’appartenenza all’inumano e al sovraumano – al cielo che mostra l’ordine cosmico e divino ed è comune a tutti – l’amicizia scopre la comunanza più distante e insieme più profonda: “Guardando il cielo io mi riconosco e si risveglia in me la memoria della mia essenza. Ma la mia essenza è il superamento di me: superamento verso l’altro, in ogni direzione .” (p. 30). Così:

“prima di designare l’approfondimento dell’intimità e della consuetudine, l’amicizia è il nome di un’apertura all’inconsueto. Essa osa interrompere l’automatica equazione tra lo straniero e il nemico e, allo stesso tempo, apre una fenditura immaginativa e propiziatoria, rischiosa e avventurosa. Non si sarà mai riflettuto a sufficienza, con sufficiente meraviglia, su questo fatto” (p. 23).

Il *Timeo* platonico raccontando il mito dell’origine del cosmo raduna innanzitutto quattro amici, uno di questi è Ermorete, lo stratega siracusano che sconfisse la spedizione ateniese in Sicilia; dunque l’arcinemico può e deve essere accolto come amico secondo le leggi dell’ospitalità! Se, come ci consente il testo, accostassimo l’essere in disarmonia in se stessi, oltre che con gli altri e con il cosmo, a una delle figure possibili dell’arcinemico, eccoci subito avvolti dalle oscurità del regno dell’Ombra (un breve rimando ricorda infatti Jung e Neumann). Come la giustizia platonica riguarda il bene della armonica convivenza delle tre funzioni somatopsicopolitiche del desiderio, dell’ardore progettuale e della saggia visione d’insieme, così ogni elemento e ognuno potrebbe svolgere la funzione che gli è propria senza con-fusioni e disordini, compromettendo ciò che è altro da sé in sé. Così fanno, ricorda Baracchi, per esemplificare, le dipendenze o l’unilateralità irrigidita del pensiero, o qualunque altra unilateralità escludente, promuovendo il rischio di scissione, cioè la forma generale di ogni psicopatologia. Siamo giunti, partendo da premesse diverse, alla teoria della clinica che è contenuta nei *Tipi psicologici* di Jung, per chi li legga tenendo a mente il punto di vista e di esperienza già conquistato ne *Il Libro Rosso*, cioè la concezione dell’analisi come sviluppo di una personalità integrata nelle sue funzioni. Positivamente, infatti, l’armonia tra le funzioni è condizione dello sviluppo della differenziazione e, quindi, della individualità di ciascuno. Che è poi – da punti di vista sempre variati il testo riprende il tema – il motivo fondante dell’amicizia:

Perseguire lo stesso desiderio, dunque, significa per ognuno diventare se stesso: uguale agli altri e differente, e soprattutto uguale in modi che non si sa come dire. Infinite e infinitamente di-

verse si disegnano le vie della ricerca del bene, identiche nella loro tensione eppure non sovrapponibili, o perfino divergenti. Nella spinta dell'amicizia si trova la possibilità dell'individuazione di ciascuno, il fenomeno di ciascuno che segue il proprio peculiare sviluppo (p. 64).

Aiutarsi a vivere bene, nel senso pieno: questo colloquio e questo con-essere solidali sono l'energia che muove il desiderio dell'amicizia.

Ciò che gli amici condividono non è un possesso, ma qualcosa che manca, e che proprio per questo è desiderato e cercato [...]. Si ama un altro in virtù dell'orientamento verso il bene, un orientamento che accomuna l'uno e l'altro, chi ama e chi è amato. Perciò nell'amare l'altro, chi ama riconosce in primo luogo se stesso (se stessa) come altro. E questo non soltanto perché ciascuno riconosce se stesso attraverso l'altro, in un movimento estatico, al di fuori di sé, che non può mai consentire un semplice ritorno senza dispersione. Ma inoltre ci si riconosce come altro perché nell'altro (e dunque anche in sé) si contempla un ulteriore rimando all'alterità, un'apertura infinita a un'alterità radicale, del tutto irriducibile a un altro essere umano, a un essere qualsivoglia, all'essere stesso (il bene, principio primo e ultimo, in Platone quanto in Aristotele, resta 'al di là' di ogni definizione, esorbitante rispetto all'ordine ontologico). [...] L'amicizia comporta così la condivisione di ciò che non è posseduto, ciò che elude il possesso, sfugge e manca. Insieme gli amici sentono e sperimentano la struttura aperta che essi stessi sono: la struttura aperta dell'incompletezza, lo struggimento che essa implica e il singolare orientamento verso ciò che *mai* si riduce a surrogato o espediente per riempire il vuoto (p. 61).

Un rilancio dunque del desiderio oltre se stesso e oltre qualsiasi oggetto o soggetto, certamente un desiderio che tende al di là dell'io, desiderio, potremmo dire conservando la forte plurivocità del termine, di "trascendenza", assumendo almeno lo spettro possibile di significazione che va da Jung, in psicologia analitica, a Hadot, per quanto tocca la filosofia come modo di vita sull'esempio degli antichi. Le "trascendenze" va poi aggiunto, sono anche tipiche dell'analisi biografica a orientamento filosofico, della

quale Claudia Baracchi è rappresentante (lo si evince, per il lettore, dalla quarta di copertina, ma tutto il testo si potrebbe rileggere come un commento e un'amplificazione che punta alle radici di questa variazione della pratica analitica connessa alla pratica filosofica, e viceversa).

Mi sono trovato qualche volta a dire che, in un certo senso – cioè nel senso più profondo e meno convenzionale – l'amicizia può trovare proprio nel setting analitico la declinazione più fedele alle sue aspirazioni, per quanto possa apparire stravagante affermare questo di una relazione asimmetrica per impostazione. Potremmo però ricordare che lo stesso Jung pensava che, nella fase finale di un'analisi riuscita, si potesse passare a un confronto tra due individui, come se ci trovassimo, finalmente e dopo le innumerevoli sofferenze del percorso, nelle condizioni di parlare e sentire meno gravate da troppe richieste, rivendicazioni, risarcimenti, proiezioni e introiezioni così complesse da generare continue dolorose incomprensioni, da mutilare gli sforzi più appassionati di "essere amici". Ecco, ascoltare le parole dell'amica Claudia Baracchi, ha reso comprensibile a me stesso questa intuizione, questa possibilità di una dimensione più compiuta del desiderio amicale.

Romano Màdera

Silvia Vegetti Finzi, *L'ospite più atteso*, Einaudi, Torino, 2017, pag. 129, €12,00.

L'ospite più atteso di Silvia Vegetti Finzi non è solo un libro sulla maternità e sul tempo della gestazione, ma è anche un libro che cerca di trovare le parole per descrivere quelle zone in penombra caratteristica del tempo di tutte le attese. Allora questo "ospite" più atteso – protagonista del libro – non è solo il bambino che nascerà, ma anche la stessa "dimensione dell'attesa" e la nostra capacità di ascolto: *Il silenzio parla. Siamo noi che non riusciamo ad ascoltarlo.*

Se è vero che oggi, come scrive Zygmunt Bauman, *attendere è diventata una parola oscena*, Finzi ci ricorda che Oscar Wilde era convinto che – se fosse esistita la casa della felicità – la sala d'aspetto sarebbe stata la stanza più grande.

Questo libro si attarda volutamente nella sala d'aspetto facendone l'elogio.

Elogio del tempo dell'attesa con tutte le sue luci e ombre. Elogio del *già e non ancora*.

È un libro per tutti, per le future mamme e i futuri papà.

In un tempo in cui, qui in Occidente, nascono sempre meno bambini – in cui la maternità mette paura per il futuro che svanisce davanti ai nostri occhi, e in cui molte donne, per le sfide che la società pone, sentono la maternità come un'esperienza desiderata ma temuta perché mette in pericolo l'identità professionale, come "*le mamma acrobate*" ben sanno, secondo l'efficace espressione di Elena Rosci ben sanno – Finzi si rivolge ai futuri genitori, raccontando con coraggio la propria storia e nominando le proprie paure, che sono quelle di molte donne.

Prima fra tutte quella di non essere capaci di generare.

Usa parole forti e vere a proposito dei primi vissuti collegati alla scoperta di essere incinta: *una catastrofe controllabile*, più avanti troverà parole poetiche: *ci vuole tempo perché il naufrago arenato nel ventre di una donna diventi un figlio e staccandosi dall'immagine speculare che la madre gli ha attribuito, divenga se stesso*, per giungere infine a dire, utilizzando le parole di Benedetta Tobagi, *come mi batte forte il tuo cuore*.

Come già in *Una bambina senza stella* l'Autrice sperimenta

il doppio registro nel racconto: al passato e al presente. Due le voci narranti che si intrecciano: la prima è quella della giovane donna incinta, Lena, che vive nella memoria dell'Autrice e che riemerge con i ricordi della sua vita a quel tempo proprio grazie alla seconda voce rappresentata dalla donna matura che scrive.

Lena riesce a rivivere quel tempo perduto e a guardarlo in modo nuovo grazie alla capacità dell'Autrice di farla parlare dentro di lei, di ascoltarla e di accoglierla: donna matura che riflette su quel tempo, illuminandolo e dandogli senso.

Nei ricordi, la giovane donna e la donna matura si incontrano, generando quel tempo paradossale, così caro a Benjamin, che è il *futuro anteriore*, che scaturisce da questo passato custodito dentro e comprensibile solo alla luce della vita vissuta.

Al centro dei ricordi di Lena ci sono le sensazioni di quello che sta avvenendo nel suo corpo in trasformazione, che divengono solo più avanti comprensibili all'Autrice.

Uno dei fuochi del libro è a mio avviso infatti l'attenzione amorosa a quello che esiste prima che ne diveniamo coscienti, quello che c'è prima della soglia, prima che la parola lo veda o lo nomini.

Difficile trovare parole per dire sensazioni, percezioni che coinvolgono il corpo e l'anima, il dentro e il fuori di sé, stati psicofisici né attivi né passivi, riflessivi. Quei vissuti resistono alla formulazione in quanto si radicano in un terreno sensoriale inatteso e inesplorato, compulsivo e confusivo.

Lena attraverso l'autrice ci guida a un ascolto del corpo muto.

La gravidanza all'inizio sembra non implicare la mente. Ma la mente è corporea e il corpo pensante.

Finzi trova nella capacità delle mistiche una guida per attraversare queste zone inesplorate.

Se per mistica intendiamo con Freud: *Mistica: l'oscura autopercezione del mondo che è al di fuori dell'io, dell'Es.* L'Autrice scrive che le mistiche giungono *attraversando la terra di nessuno che si estende tra il corpo e la mente, a recuperare le percezioni subliminali, stati passionali che normalmente restano impensati, esclusi dalla memoria, travolti dalla prepotenza del tempo cronologico che impone la priorità del fare sul pensare, del capire rispetto al sentire.*

Attraversando queste zone ci si smarrisce retrocedendo a quello spazio intermedio – tra il sapere e il non sapere – dove si incontra l'in-dicibile. Questo spazio è lo stesso che Winnicott ha chiamato "transizionale", e che l'alchimia ha chiamato "corpo sottile". Un luogo che sta negli incroci.

Finzi sa dare voce all'attesa e riesce a trovare le parole per raccontarla. La qualità dell'attesa è data dall'attenzione.

Colpisce come ricordi di vissuti interiori nel suo racconto si intreccino con ricordi precisi di luoghi e di parole che affiorano alla memoria, o di canzoni come quella di Gino Paoli *Il cielo in una stanza*, in cui vissuto interiore e musica parlano la stessa lingua: quella di *un annullamento del mondo esterno cui fa riscontro la vitalità del mondo interno*.

Alberi come pareti, in una visione estatica che cambia la nostra percezione del mondo, del dentro e del fuori, perché sta facendo spazio a una nuova vita dentro di sé. Dentro e fuori sembrano parlare la stessa lingua.

Così l'osservazione del *fluido tessuto* del lago di Bracciano e *l'intermittente balenio di luci sul bagnasciuga* risuonano ed esprimono la propriocezione, che le arriva dal corpo, dell'attenuarsi della barriera di contatto che separa il dentro dal fuori: *accade, nel dormiveglia, che la membrana che separa il dentro dal fuori, mondo interno e mondo esterno, si assottigli, consentendo scambi preclusi al pensiero vigile e accorto. E la topografia della gravidanza si trova a suo agio nel dormiveglia quando i confini tra corpo e mente, tra i pensieri della notte e del giorno si confondono e contaminano*. Nulla potrà più essere come prima, i confini vanno tracciati di nuovo. Qualunque sia la soglia che attraversiamo, il confine cambia.

All'Autrice, forte della convinzione di Freud che nulla di quanto abbiamo vissuto vada perduto, riesce l'operazione di *recuperare alla conoscenza* i primi mesi della gravidanza, prima che l'ospite bussi e si faccia sentire.

Ma questo vale per tante nostre esperienze che rimangono sotto la soglia, perché tutte le volte che isoliamo il corpo dalla mente qualcosa va perduto.

Questa è anche la sfida di questo libro: *se riuscissimo a scorgere quanto di noi è rimasto in-significato, saremmo stupiti del cumulo di scorie che grava nel nostro percorso esistenziale. Ma quando accade di rievocarne anche un solo*

episodio, il passato s'illumina e la sua luce rischiarà il presente.

Rimarrà sempre uno scarto tra il sentire e il dire, ma in certi momenti di *estasi* – come accade nell'amore, nella musica e nell'arte – sarà possibile ritrovare l'integrità perduta.

Originale la lettura che l'Autrice dà dello svenimento di Lena: una in chiave laica, come *evoluzione maturativa vissuta in termini di crisi di panico*; l'altra in una dimensione mistica, come *estasi*.

Sintomo e simbolo.

Un'ultima parola sul tempo della gravidanza e *sui tempi* della gravidanza.

Secondo l'Autrice i tempi della gravidanza sono tre: passato, presente e futuro. Perché avere dentro di sé il proprio figlio suscita in una donna il ricordo di essere stata dentro la propria madre: *mentre la madre della madre connette al passato, il figlio schiude le porte all'avvenire. In questo senso il "futuro anteriore" è il tempo verbale che più si addice al progetto di "mettere al mondo"*.

Tutto questo per conservare ed esprimere nel tempo «*il senso della sua ardua felicità*».

Iolanda Stocchi

Raffaele Floro, *Alla ricerca di Anima*, Vol. I - *L'incontro*,
Per una poetica del sentimento, Vol. II - *Il ritorno, Il senti-*
mento come Anima nella rivisitazione simbolica del Faust,
della Divina Commedia e dell'Asino d'oro, Bergamo, Mo-
retti & Vitali, 2016, pp. 368+392, €35,00.

Fare un commento a questo libro (in due volumi indivisibili) è un'impresa ardua quanto quella che l'Autore ha affrontato scrivendolo. Un libro come questo è una miniera che va esplorata con calma, e alla luce di riflessioni che esigono sforzo e approfondimenti. Non si legge di un fiato, né in una notte, ma nel corso di molto tempo perché, quasi ad ogni pagina, si è costretti a prendere in mano libri dallo scaffale per seguire il ragionamento che impongono le riflessioni e i collegamenti presentati; insomma è un libro che esige un continuo "scartabellare" altri libri, che non sempre si hanno sottomano... Si arriva di continuo a dover fare riflessioni sopra concetti che "si sanno", ma che, di solito, si accettano così come sono stati appresi, che si sono magari utilizzati spesso, ma che spontaneamente non si approfondiscono mai. Quasi ad ogni parola, ad ogni citazione e ad ogni argomentazione, bisogna "fermarsi sopra" a lungo.

Non si creda però che questo sia un difetto del libro: anzi è un pregio, il pregio di un'opera che non può andare in mano a chiunque dice di essere psicologo (e tanto meno di essere uno junghiano), senza spingerlo a "studiare" ancora, ad allargare le proprie conoscenze, a controllare se quello che sa è proprio quello che si "dovrebbe sapere". Il libro rimarrà, credo, come una "pietra miliare" sulle antiche strade romane per tutti coloro che seguono la pista antropologica proposta da Jung.

Chi crede di conoscere Jung e le sue teorie sull'inconscio dovrà confrontarsi prima con quest'opera. Allora si accorgerà immediatamente che quello che finora ha letto non era tutto quello che Jung aveva intuito, che non era completo il pensiero tramandato, forse che non era corretto quello che si era sempre insegnato, e comprenderà certamente che tutto può ancora venire approfondito e "ripensato", secondo la dinamica del *circolo ermeneutico* di H. G. Gadamer.

Proprio Gadamer, il filosofo dell'Ermeneutica successore di

K. Jaspers (che fu il filosofo che aveva portato nella Psichiatria la Fenomenologia), dice, appunto, che

“l'Autore non è il suo prodotto, e un testo vive una vita autonoma [...] che l'autore non poteva né preveder, né immaginare. E queste conseguenze del testo entrano in simbiosi con altri prodotti culturali. La storia degli effetti di un testo ne determina sempre più pienamente il senso. E l'interprete rilegge il testo sotto la luce anche della storia degli effetti”.

1) G. Reale, D. Antiseri, *Storia della filosofia*, vol. 10, Bompiani, Roma, 2008, pp. 178-179.

Prendo questa citazione (dotta) nientemeno che dalla *Storia della filosofia* curata da Giovanni Reale e Dario Antiseri (1). Tutto ciò è avvenuto per i concetti contenuti nei testi junghiani, concetti che lo stesso Jung aveva “capito e non capito” del tutto, ma che hanno suscitato ripensamenti abbondanti nelle scuole junghiane successive (soprattutto quella di Zurigo su stimolazione di J. Hillman, e quella americana oggi “strapotente”, molto ben propagandata e presentata agli studiosi di Jung da Renos K. Papadopoulos).

Raffaele Floro ci aggiorna su tutti questi ripensamenti del pensiero junghiano. In modo particolare riferisce autorevolmente tutto quello che è stato scritto sul concetto di *Anima/Animus*, fondamento di ogni identità personale di uomini e donne reali; concetto da sempre tanto contrastato nel mondo della psicoterapia dinamica.

Floro dimostra una conoscenza eccezionale della bibliografia internazionale, ma l'originalità del suo approccio è l'accostamento ardito dei concetti junghiani (faticosamente teorizzati dagli Autori che furono allievi di Jung nel corso dei decenni che partono dalla metà del Novecento e arrivano fino ad oggi) alle espressioni secolari della letteratura con la L maiuscola, quella che descrive l'anima umana alla ricerca di una identità che mai la “inquadra” del tutto.

Non è possibile in questa breve descrizione riassumere tutto quello che Floro riferisce dei concetti junghiani così complessi e così ampi, e tanto meno riassumere i collegamenti preziosi e abbondanti con le Opere letterarie, che accostano in maniera differente i contenuti che l'uomo ha da sempre dentro di sé.

Bastino alcuni riferimenti che hanno solo il desiderio di spingere giovani studiosi, o professori che “inseguono”

nelle scuole di psicoterapia, a prendere in mano i due volumi di Raffaele Floro. Riferimenti che riguardano concetti attualissimi discussi da filosofi e tecnici della scienza, e riferimenti che riguardano riflessioni antiche di letterati quasi sconosciuti alla cultura italiana.

Nel primo volume (capitolo VI) Floro presenta, in modo assai preciso, il contrastato e attuale problema della “essenza costituente” l’energia o la “materia”, di cui è formata anche la psiche umana. Il suo ragionamento è accessibile anche agli psicologi che provengono da altra formazione e perfino ai medici, dei quali tra l’altro ha la medesima formazione, seppure arricchita nel campo della neuroendocrinologia e della medicina psicosomatica, ma può convincere anche gli ingegneri o i chimici, che certamente provengono da una formazione “scientifica”, visto l’affondo nel rapporto tra *Psiche e Materia* affrontato nell’affascinante e convincente capitolo sulla Fisica del Caos e sulla Geometria Frattale.

Floro si rifà alle conclusioni presentate anche da altri studiosi, come Silvano Tagliagambe e Angelo Malinconico che hanno studiato a fondo il rapporto tra Jung e Pauli (2). Ma Floro presenta in modo assai più semplice concetti difficili come quello della dinamica del *Caos* (o dinamica “caotica” dei cosiddetti *SDNL*, *Sistemi Dinamici Non Lineari*), che oggi cerca di spiegare fenomeni incontrollabili. In ambito sociale si cerca oggi di spiegare fenomeni come il flusso attuale dei “migranti”, e le loro aggregazioni “casuali”; in ambito personale si cerca oggi di comprendere che cosa avviene in un ammalato spirituale, sottoposto a psicoterapia che “diviene progressivamente se stesso”, iniziando così un processo di *Individuazione* che lo guarisce.

Questi fenomeni sono vissuti da tutti sempre con sofferenza, tutti sanno che ci sono e tutti poco o meno li sentono: sono fenomeni rilevabili solo a posteriori, non sono mai del tutto prevedibili e con estrema difficoltà si cerca di manipolarli.

Floro fornisce sempre alle conclusioni scientifiche a cui giunge il collegamento con il concetto di *Archetipo*, che “inquadra” l’uomo e la donna di sempre alla loro “essenza umana”, e riferisce nella completezza culturale le *manifestazioni di Anima* come visualizzate da Jung nelle sue Opere

2) S. Tagliagambe, A. Malinconico, *Pauli e Jung. Un confronto su materia e psiche*, Raffaello Cortina, Milano, 2011.

e nella letteratura successiva. Non è possibile esprimere in poche righe quanto riferisce Floro sui passaggi che sviluppano l'*Anima umana*, cioè come nelle fasi evolutive il processo essa passi dalla posizione di *Eva* alla posizione di *Elena*, poi di *Maria* e di *Sofia*.

Bisogna leggere interamente i capitoli che vi sono dedicati nel primo, e soprattutto nel secondo volume, e bisogna seguire attentamente come Floro analizza gli Autori che hanno parlato di questi temi così vasti, e che hanno “rielaborato” i concetti proposti pionieristicamente da Jung negli studi sulla *Alchimia*. Molto nuovo e originale è senza dubbio l'approccio che Floro ci permette di fare con la dottrina di un Autore a quasi tutti (compreso me) sconosciuto: Pavel Aleksandrovic Florenskij. Florenskij è una figura complessa e polivalente di matematico, filosofo e sacerdote russo; le sue opere iniziano oggi appena a circolare e riportano un pensiero robusto, quasi parallelo al pensiero junghiano di *archetipo* e di *Anima/Animus*.

Le riflessioni teologico-filosofiche di Florenskij sviluppano anch'esse il tema dell'Anima (del quale si era interessato Jung) e lo agganciano al Principio *spirituale-archetipico* a cui esso rimanda sempre, proprio in modo analogo a come lo aggancia Jung all'*archetipo* corrispondente nella sua psicologia.

L'anima nella fase finale di crescita nella riflessione di Florenskij si presenta come *Sofia* e manifesta quanto i mistici hanno sperimentato (senza rendersene conto) del “riflesso divino” che essa rappresenta: in quanto *Sofia* l'Anima è immagine della bellezza e della sapienza divina come in qualunque modo viene partecipata all'umano (anche se in modo non misurabile sul piano “scientifico”). Per questo l'Io di ogni uomo (il complesso dell'Io della psicologia junghiana) nelle riflessioni teologiche-filosofiche di Florenskij rimane sempre “relativo” e “complementare” alla conquista di un Sé, che è la vera e completa identità che ogni uomo dovrebbe raggiungere (Sé-Dio che spesso viene dipinto nelle icone fatte nel momento di esperienza mistica).

Il secondo volume dell'opera di Floro è quasi esclusivamente una controprova letteraria: egli dimostra che questi stessi processi dell'umano verso la “crescita completa”

sono stati anche oggetto di grandissime opere letterarie. Ed egli si dimostra innamorato conoscitore di Opere delle quali la maggioranza degli psicologi hanno solo una conoscenza vaga: sono opere di letteratura mondiale come il triplice *Faust* di Goethe, la *Vita Nova* e la *Divina Commedia* di Dante (ed anche la filosofia Islamica di Ibn Arabi – il *Doctor Maximus* – che, come presentata da H. Corbin, ha grandi attinenze con il *Sacro Poema* del Sommo Poeta) e infine l'*Asino d'oro* di Apuleio.

Non ci si può inoltrare nelle riflessioni dottissime che Floro fa analizzando queste opere, senza leggere per intero i capitoli specifici. In esse Floro trova e indica al lettore attento lo stesso *processo di individuazione* teorizzato da Jung; il processo di integrazione di Anima nei passaggi della “rielaborazione” nelle quattro dimensioni di *Eva, Elena, Maria e Sofia*. Che nelle opere letterarie (specie nel *Faust di Goethe* che rimorchia una miriade di allusioni al mondo ellenico) le figure femminili abbiano altri nomi, giochino altre vicende e appaiano in forme stravaganti non ha eccessiva importanza: è specifica creazione poetico-letteraria dei Grandi. Il processo di ricerca di *Anima/Animus* rimane in tutte le grandi opere letterarie esaminate sempre il medesimo, in quanto la poesia e la mistica espressa dai grandi Autori è – e deve essere sempre – svincolata

[...] dall'obbligo di atteggiamento oggettivo e oggettivante delle realtà incontrate, in quanto intese esclusivamente sotto l'angolatura della rivelazione spirituale (o poetica) e per questo non danno meno dignità a eventi personali interpretabili sotto l'aspetto della valenza psicologica ed esistenziale. Questa difficoltà è maggiormente presentata nell'ambito della psicologia analitica se pensiamo all'importanza centrale che ha l'individuazione come percorso di realizzazione del Sé numinoso a partire dal riconoscimento delle varie realtà di Anima...(3)

3) R. Floro, vol. II, *op. cit.*, pp. 185-186.

I nomi e le vicende con i quali i poeti esprimono il processo di crescita e sviluppo umano verso la completezza – appunto la ricerca e l'incontro con le figure archetipiche di *Anima/Animus* – non hanno importanza: assumono espressioni più o meno comprensibili, variano nel colorito secondo il linguaggio delle culture in cui vengono rappresen-

tate, e tuttavia vengono sempre e da tutti “compresi” e producono riflessioni e cambiamenti importanti.

Il *Faust* di Goethe è l’opera in Italia meno conosciuta, forse perché la più complicata, e la meno studiata, ma appare la più ampia e la più ricca sul piano psicologico di *ricerca e ritrovato* di Anima come completezza di sé. Nella presentazione di Floro risulta chiarissimo il processo di ricerca e di incontro con la parte inconscia di se stessi: l’Anima nelle quattro figurazioni di Eva, Elena, Maria e Sofia balza vivida nelle scene complicate in tutte e tre le “rappresentazioni” poetiche.

4) G.W. Goethe (1808), *Faust*, Sansoni, Milano, 1940.

Accenno solo una confidenza personale: il libro di Floro mi ha fatto rileggere appunto tutti e tre i volumi del *Faust* (4) (tradotto da Manacorda con il testo tedesco a fianco) che avevo da anni sullo scaffale in edizione tascabile, e ... ho goduto immensamente nel rileggerli in questa visuale.

La *Divina Commedia* di Dante, è forse la più conosciuta in Italia perché ai nostri anni era oggetto di studio approfondito nelle scuole superiori, e per tanto è materia conosciuta per chi viene dai Licei. Ma non era mai stata tratteggiata dai professori di allora (che forse non avevano mai sentito parlare di *processo di Individuazione* verso il Sé) la connessione con la ricerca di sé che Dante compie tra mille peripezie, guidato e sostenuto da figure maschili e femminili diverse.

Scendendo prima all’Inferno Dante comprende la forza della istintività umana, risalendo poi attraverso il Purgatorio comprende che i contenuti istintivi non sono tutto il suo essere, e salendo verso il Paradiso raggiunge la completezza del Sé espressa poeticamente nella contemplazione di Dio (il Sé della psicologia junghiana). Il Sé psicologico e il Dio del Paradiso dantesco sono la stessa cosa: tutte le energie si raccolgono in una Unità (“*rota ch’igualmente è mossa*”) che comporta una nuova identità che, a sua volta, comprende ed esprime tutto il se stesso dell’uomo Dante che si è ritrovato in una nuova dimensione mai immaginata prima (“*move il sole e le altre stelle*”) (5). Questi concetti legati all’opera di Dante non erano ancora stati tratteggiati così bene come fa Floro.

5) Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Paradiso, canto XXXIII, vv. 144-145.

Sarebbe interessante analizzare anche i concetti di trasformazione contenuti nell’opera di Apuleio, l’*Asino d’oro*,

con le grandi *metamorfosi* che vengono descritte, ma il discorso non finirebbe più e questa presentazione diverrebbe ... un nuovo volume.

Per concludere rimane da dire solo: leggete attentamente il libro duplice di Raffaele Floro e troverete una miniera impenzata di riflessioni psicologico-letterarie che certamente avrebbe gradito moltissimo – e le avrebbe fatte sue – anche C. G. Jung se lo avesse avuto in mano. Certamente lo avrebbero gradito anche la schiera dei primi Allievi e collaboratori di Jung che ci hanno tramandato la sua ricerca (la M. L. Von Franz, la D. Jaffé, la moglie stessa di Jung, Emma P., J. Hillman, E. Neuman e forse anche la Tony Wolff e la Sabine Spielrein) e molti altri che non posso citare qui, compresa la mia carissima analista didatta Héléne Tissot-Erba, allieva diretta di Jung e di E. Bernhard, colui che per primo portò in Italia la psicologia analitica e il pensiero di Jung.

Il libro di Raffaele Floro non è di facile lettura: non è da leggersi per passare il tempo libero, per rilassarsi in momenti di superlavoro, per curiosità e poter dire agli amici “ho letto un libro che va di moda” ecc. ecc. La lettura di questo libro impone uno sforzo di riflessione sulla propria preparazione professionale e sulla propria capacità di informarsi ancora studiando.

Raccoglie una bibliografia immensa, di ampiezza internazionale e aggiornata, propone letture in lingue straniere che spaventa chi si è sempre accontentato di manuali scritti da professori appena saliti in cattedra, che usano concetti senza citare le fonti, e che vorrebbero ... sapere già tutto. È un libro che va studiato e meditato.

Originale e preciso quanto alla teoria junghiana (mi permetto di dirlo in quanto io sono psicoanalista junghiano del gruppo di Roma, compagno di latte, per capirci, di A. Carotenuto, di G. Maffei, di P. Aite, di L. Pinkus ... e di altri che sono cresciuti all'ombra di E. Bernhard, ma sono stati poi condotti a maturazione professionale attorno alla Héléne Tissot-Erba, mia analista personale e didatta – alla quale fui affidato dalla moglie di Bernhard in quanto prete cattolico – che a quei tempi era presidente nazionale del gruppo junghiano di Roma).

Precisissimo nelle citazioni e nei riferimenti bibliografici, impeccabile nella presentazione dei concetti. Originale anche

perché accosta Autori che sono pressoché sconosciuti, come i due russi a cui fa riferimento (Florenskij e Solov'ev) che hanno scritto cose bellissime in piena sintonia con la teoria junghiana.

Quasi troppo dotto per avere un giro vorticoso nel mondo culturale odierno. Il libro vorrei averlo scritto io, ma mi accontento di presentarlo a tutti coloro che hanno conosciuto in qualche modo me, la mia professionalità e ... il mio cuore di salesiano rivolto alla gioventù.

Umberto Fontana

Autori

Alberto Angelini Membro ordinario della Società Psicoanalitica Italiana. Ha insegnato Psicofisiologia nell'Università "La Sapienza", di Roma, lavorando anche nel Centro per le Applicazioni della Televisione e delle Tecniche di Istruzione a Distanza (CATTID) della medesima università. Ha svolto ricerche nell'Istituto di Psicologia del CNR e nel Laboratorio di Psicologia del Cinema del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) dove, precedentemente, aveva conseguito il Diploma in Regia. Consulente dell'ONU e docente, per più anni, di Psicologia clinica presso l'United Nations Interregional Crime and Justice Research Institute (UNICRI), ha partecipato a campagne internazionali per la prevenzione dall'abuso di sostanze. Direttore responsabile della rivista *Eidos: Cinema Psyche e Arti visive*, dal 2004. Autore di oltre cinquanta articoli scientifici e di diversi volumi, tradotti in più lingue. Opere principali: *La psicoanalisi in Russia*, pref. di C. Musatti (1988); *Psicologia del cinema*, pref. di L. Mecacci (1992); *Pionieri dell'inconscio in Russia*, (2002); *Un enciclopedista romantico* (2010); *Psicoanalisi e Arte teatrale* (2014). www.albertoangelini.it

Andrea Arrighi vive a Milano e lavora come psicoterapeuta e analista junghiano a orientamento filosofico a Mi-

lano e in provincia di Grosseto, Viterbo. È docente di filosofia e scienze umane presso diversi licei di Milano. Tiene conferenze interattive multimediali su psicoanalisi e filosofia introdotte attraverso il cinema per il circolo culturale "Philo" (Milano), per "Vita-Filosofica" di Bergamo e per Unire Toscana (Viterbo). È tra i soci fondatori di SABOF (Società di analisi biografica a orientamento filosofico). Ha pubblicato diversi articoli divulgativi sulla psicologia junghiana e in generale nelle seguenti riviste: *Viversani*, *Pedagogika*, *Minorigiustizia* ed *Eidos*. *Cinema psyche e arti visive* e sul portale Psicocittà. Tra i contributi più recenti, per la *Rivista di psicologia analitica*, Nuova serie ha pubblicato gli articoli: "L'altrove dell'Ombra incurabile". "Il genocidio in Ruanda nella proiezione cinematografica" (2009); "Jung Interculturale. La tipologia psicologica e la valorizzazione delle culture" (2010); "Padri altrimenti Paternità affettive ma effettive, quasi paradossali, nel cinema classico e recente" (2017). Ha partecipato con due racconti/canzoni alla raccolta *Babel Hotel. Il condominio più controverso d'Italia* (a cura di R. Parenzan), Roma, Infinito Edizioni, 2011. Ha pubblicato il suo primo saggio *La soluzione trascurata. Bene e male nella psicologia junghiana raccontati attraverso il cinema*, Alpes, Roma, 2015.

Sito professionale: www.arrighi-psicologo.it e sito su cinema e psicologia www.psicologiaanaliticaecinema.it.

Per contatti: andrea.arrighi@tiscali.it - (0039) 3292921893.

Bernardo Bertolucci Regista, figlio del poeta e critico letterario Attilio e di Ninetta Giovanardi. La sua passione per il cinema lo spinge giovanissimo a realizzare cortometraggi in 16 mm (*Morte di un maiale* e *La teleferica*), girati nella casa di Casarola sull'Appennino emiliano, prima che il padre Attilio lo presenti a Pier Paolo Pasolini, che nel 1961 lo vuole come assistente nel suo film *Accattone*. Nel 1962 vince il Premio Viareggio opera prima per il libro in versi *In cerca del mistero* ed esordisce alla regia con *La Commare Secca*, cui fa seguito nel '64 *Prima della Rivoluzione* che gli dà grande notorietà a soli 23 anni. Tra i suoi film più famosi ricordiamo *Il Conformista* (1970), considerato da molti il suo capolavoro, e *Ultimo Tango a Parigi* (1972), per cui ottiene

una nomination all'Oscar ma che scatena terribili polemiche perché considerato osceno. Per la prima volta nella storia del cinema il film viene mandato al rogo con una sentenza della Cassazione e bisognerà aspettare il 17 febbraio 1987 per ottenere una sentenza di "non oscenità" e averne una riedizione. Con *Novecento*, Bertolucci si cimenta in una metafora storica di taglio epico, ripercorrendo 45 anni di storia e lotte sociali attraverso il rapporto tra due ragazzi, nati a cavallo del nuovo secolo nella stessa casa ma di due differenti classi sociali. Altro suo grande successo è *L'ultimo imperatore* (1987), vincitore di ben nove Oscar: regia, sceneggiatura non originale, fotografia, montaggio, musica, scenografia, costumi e sonoro. Nel film Bertolucci ripercorre la vita dell'ultimo imperatore cinese, Pu Yi, che termina i suoi giorni come giardiniere in una Pechino post-rivoluzionaria. Regista prolifico, è stato capace di spaziare dai film d'amore (*Prima della rivoluzione*, *Ultimo tango a Parigi*, *Il tè nel deserto*, *L'assedio*) agli esercizi di stile (*La commare secca*, *Partner*), dall'epica (*Novecento*, *L'ultimo imperatore*) alla parabola sociale (*Il conformista*, *La strategia del ragno*, *La luna*, *La tragedia di un uomo ridicolo*). Ha compiuto un viaggio iniziatico nel Buddismo (*Piccolo Buddha*) e nell'educazione sentimentale della generazione più giovane (*Io ballo da sola*, *The Dreamers*). Ha vinto nell'88 due Oscar, due David di Donatello e due Golden Globe per la regia e la sceneggiatura, condivisa questa con Mark Peploe, de *L'ultimo imperatore*, la Palma d'oro a Cannes 1996 per *Io ballo da sola*, un Nastro d'argento per la regia nel 1988 de *L'ultimo imperatore* e nel 1973 di *Ultimo tango a Parigi*. Nel 1997 Locarno gli conferisce il Pardo d'onore e nel 2007 riceve il Leone d'oro del 75° anno della Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, durante la 64.ma edizione.

Paolo Boccara Psichiatra e Membro Ordinario della Società Psicoanalitica Italiana (SPI). Full Member dell'International Psychoanalytical Association (IPA). Dal 1981 ha lavorato nelle istituzioni pubbliche a Roma e dal 2008 al 2016 è stato Direttore del Dipartimento di Salute Mentale della A.S.L. RM B. Docente presso la Scuola di psicoterapia dell'adolescenza e dell'età giovanile a indirizzo psicodina-

mico (SPAD). Docente della Scuola di Specializzazione di Psicologia Clinica della Università Sapienza di Roma per l'insegnamento di "Teorie e Tecniche della relazione terapeutica". Sul tema psicoanalisi e cinema, ha condotto seminari e partecipato come relatore a convegni e pubblicato articoli su riviste scientifiche, nazionali e internazionali e insieme a Giuseppe Riefolo ha girato alcuni documentari e cortometraggi su temi psichiatrici e psicoanalitici, presentati a numerosi Festival. Cura nella Rivista *Interazioni* una rubrica dal titolo *Immagini*. Sempre con Giuseppe Riefolo, ha pubblicato nel 2015 il libro *Al cinema dallo psicoanalista*. È Deputy Film Essay Editor dell'International Psychoanalytic Journal. È membro permanente della Accademia del Cinema Italiano e della giuria per i Premi David di Donatello.

Denis Brotto Ricercatore presso l'Università degli Studi di Padova nell'ambito degli studi relativi al linguaggio cinematografico e ai rapporti tra cinema e nuove tecnologie. È autore di numerosi saggi sul cinema, tra i quali *Osservare l'incanto* (Ente dello spettacolo, 2010), prima monografia italiana su Aleksandr Sokurov, e *Trame digitali. Cinema e nuove tecnologie* (Marsilio, 2012). Altri suoi scritti sono dedicati all'opera di Marco Bellocchio, Michael Haneke, Agnès Varda, Nuri Bilge Ceylan, John Berger, ai rapporti tra cinema e letteratura e all'iconologia del cinema. Attualmente sta preparando un volume su Jean Vigo e le influenze culturali nella Francia degli anni Venti. Alla ricerca teorica si unisce infine la ricerca pratica. Ha fatto parte del collettivo Ipotesi Cinema diretto da Ermanno Olmi e ha realizzato i documentari *Patrice Leconte* (2010) e *La Pièce* (2011, co-regia con Mario Brenta). Nel 2015 ha realizzato le videoinstallazioni presenti al Museo della Padova ebraica. Nel 2017 ha realizzato il documentario *Sciarrino, séances* dedicato al compositore Salvatore Sciarrino.

Stefano Carta Psicologo Analista, già Presidente dell'AIPA, Professore associato in Psicologia dinamica e clinica all'Università di Cagliari, Honorary Professor presso la Essex University, UK, Membro del Center for Trauma, Asylum

and Refugees, Essex, UK, Editor per l'Europa del Journal of Analytical Psychology, membro dell'Editorial Board dell'International Journal of Jungian Studies. Ha pubblicato circa cento lavori in campo clinico e psicodinamico.

Pia De Silvestris Didatta Supervisore della Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica per l'infanzia e l'adolescenza (ASNE-SIPSIA) - Istituto Winnicott, e della Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica (SIPP). Dirige la rivista *Psicoterapia Psicoanalitica* della SIPP. Insegna presso il corso di Psicoterapia ASNE-SIPSIA - Istituto Winnicott, e presso il Corso di formazione per adulti in Psicoterapia Psicoanalitica della SIPP. Ha pubblicato numerosi lavori su riviste di psicoterapia e psicoanalisi. Ha pubblicato nel 2006 il libro *La difficile identità*, ristampato nel 2008 (Borla, Roma), tradotto in francese nel 2013 (*Fragile Identité*, Campagne Première, Paris). Inoltre è coautore dei seguenti volumi: *Il transfert nella psicoanalisi dei bambini* (Borla, 1994); *La depressione nei bambini* (Borla, 1997); *Soggetti al delirio* (Franco Angeli, 2000); *Trascrivere l'inconscio* (Franco Angeli, 2002); *La ferita dello sguardo* (Franco Angeli, 2002); *Consapevolezza e autoanalisi* (Franco Angeli, 2005); *L'impronta del trauma* (Franco Angeli, 2006); *Buio dentro* (Franco Angeli, 2008); *Il colloquio psicologico nel ciclo di vita* (Carocci, 2009); *Dio l'inconscio l'evoluzione* (Franco Angeli, 2010); *La perdita, lutti e trasformazioni* (Vivarium, 2011); *Prendersi cura. Sul senso dell'esperienza psicoanalitica* (Franco Angeli, Milano, 2012). Ha recentemente tradotto, per i tipi di Alpes, il testo di Laura Dethiville, *La clinica di Winnicott* (2016).

Nicole Janigro nata a Zagabria, vive e lavora a Milano. Psicoterapeuta, psicoanalista di formazione junghiana, fa parte del LAI (Laboratorio analitico delle immagini) e insegna a "Philo", Scuola superiore di pratiche filosofiche. È autrice di *L'esplosione delle nazioni* (Feltrinelli, 1993, 1999), ha curato il *Dizionario di un paese che scompare. Narrativa dalla ex Jugoslavia*, manifesto libri, 1994; *La guerra moderna come malattia della civiltà*, Bruno Mondadori, 2002; *Casablanca serba. Racconti da Belgrado*, Feltrinelli, 2003; è autrice di

Il terzo gemello, con la collaborazione di Luca Ghirardosi, (Antigone, 2010), *Psicoanalisi. Un'eredità al futuro*, (Mimesis, 2017), ha curato *La vocazione della psiche. Undici terapeuti si raccontano* (Einaudi, 2015). Collabora alla rivista online *doppiozero* ed è direttore editoriale della rivista online *Frenis zero*.

Barbara Massimilla È Psichiatra, Psicologo analista, Dottore di Ricerca in Scienze delle Relazioni Umane (La Sapienza-Roma), Didatta dell'Associazione Italiana Psicologia Analitica (AIPA), Membro dell'International Association for Analytical Psychology (IAAP), del Laboratorio Analitico delle Immagini (LAI). Ha collaborato nell'arco di quindici anni sino al 1997 a un'esperienza pilota, come psichiatra e psicoterapeuta, presso il primo Day Hospital Psichiatrico in Italia, attivo presso la Clinica Psichiatrica dell'Università "La Sapienza" di Roma, specializzandosi nella cura delle psicosi e dell'intervento integrato applicato alle patologie gravi, sul piano individuale, familiare, farmacologico e riabilitativo. Fondatrice e Presidente dell'Associazione DUN-Onlus dedicata alle cure psicologiche gratuite ai Migranti e Rifugiati. Dal 2016 fa parte nell'AIPA del gruppo di ricerca *Percorsi Migranti* che studia la fattibilità nell'Associazione di uno sportello d'ascolto gratuito per Migranti e Rifugiati. Redattrice della *Rivista di Psicologia Analitica*. Fondatrice e redattrice della rivista *Eidos – Cinema, psyche e arti visive*. Ideatrice e Curatrice per le Associazioni DUN-Onlus ed EIDOS della rassegna annuale su 'Cinema e Culture' *S-Cambiamo il Mondo* a Roma presso la Cineteca Nazionale. Curatrice del volume *La Perdita. Lutti e trasformazioni* (Ed. Vivarium, 2011). Coautrice dei libri: *Psicosi e psiconauti* (a cura di Angelo Malinconico, 2009) Ed. Magi; *Mondi in un rettangolo. Il gioco della sabbia: aperture sul limite nel setting analitico* (a cura di Giuseppe Andreetto e Pina Galeazzi, 2012) Ed. Moretti e Vitali; AA.VV. *Lo spazio velato. Femmine e discorso psicoanalitico* (a cura di Giuseppe Leo e Laura Montani, 2012) Ed. Frenis Zero; *Il dolore alle soglie della vita* (a cura di Lucia Aite, 2017) Ed. Bollati Boringhieri. Vive e lavora a Roma.
barbara.massimilla@gmail.com

Emanuela Pasquarelli Psicoterapeuta, Analista Junghiana, Membro Ordinario A.I.P.A. e I.A.A.P. Membro del comitato di redazione della rivista *Studi Junghiani* per la quale cura la rubrica “amplificazioni”. Autrice dell’articolo: “La vitalità del corpo nella relazione di transfert-controtransfert. Il trickster nel lavoro analitico con i bambini”. Si è occupata di accompagnamento alla nascita e sostegno alla genitorialità, svolge attività privata prevalentemente con bambini e adolescenti. Socia Psicologa Analista dell’Associazione DUN-Onlus dedicata alla cura psicologica gratuita ai migranti e ai rifugiati.

Clementina Pavoni Membro ordinario con funzioni didattiche dell’AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica), della IAAP (International Association for Analytical Psychology), e del LAI (Laboratorio Analitico delle Immagini).

Con Silvia Lagorio ha pubblicato *Il cocomero rubato*, Il Saggiatore, Milano, 2001. Ha fatto parte della redazione di «Studi Junghiani» e fa parte della redazione della «Rivista di Psicologia Analitica». Per queste riviste ha scritto articoli e recensioni di libri e film.

Della «Rivista di Psicologia Analitica» ha curato il numero *Vite che non sono la mia. Realtà letteraria e relazione analitica*. Ha pubblicato “L’analista... sogna” in *Il silenzio delle parole*, (Vivarium, Milano, 2015) e “La violenza e l’anima” in: Elena Caramazza *Silenzio a Praga*, (Moretti & Vitali, Bergamo, 2017). Vive e lavora come psicologa analista a Milano.

Mario Pezzella ha insegnato Estetica ed Estetica del Cinema in diverse università italiane e straniere. È attualmente redattore della rivista *Il Ponte*, per la quale cura la sezione cinematografica. Tra le sue pubblicazioni recenti: *La memoria del possibile* (Milano 2009), *Insorgenze* (Milano 2014), *Le nubi di Bor* (Arezzo 2016). Insieme ad A. Tricomi ha curato il volume *I corpi del potere. Il cinema di Aleksandr Sokurov*, (Milano 2012); ha curato inoltre i numeri speciali del Ponte: “La Repubblica dei beni comuni”(2013) e “Gli spettri del capitale”(2014).

Giuseppe Riefolo Psichiatra presso la ASL RM.1, è membro ordinario della Società Psicoanalitica Italiana. Ha collaborato con l'Istituto di Psichiatria dell'Università Cattolica del S. Cuore di Roma e con quello dell'Università G. D'Annunzio di Chieti dove ha insegnato presso la scuola di specializzazione in Psichiatria. Effettua seminari e supervisioni cliniche presso vari Dipartimenti di Salute Mentale italiani. Si è occupato di storia della psichiatria sia riguardo alle istituzioni manicomiali che a temi di psicopatologia classica. In questa linea con Filippo M. Ferro ha pubblicato "Figure dell'isteria" (Metis, 1996) e "Isteria e campo della dissociazione" (Borla, 2006) ed una serie di note relative a particolari personaggi della psichiatria classica quali, Sementini, Chiarugi, Clérambault. Si è occupato dell'analisi dinamica delle istituzioni territoriali con il volume: *Psichiatria Prossima. La psichiatria territoriale in un'epoca di crisi* (Bollati Boringhieri, 2001). Sul tema dell'uso del cinema in psicoanalisi e psichiatria ha pubblicato *Le visioni di uno psicoanalista* (Antigone, Torino, 2006 e 2009); *Il film di 50 minuti* (Antigone, Torino, 2015) e con P. Boccara, *Al cinema dallo psicoanalista* (Borla, Roma, 2015). Ha curato con G. Leo il volume *Psicoanalisi e luoghi della riabilitazione* (Frenis-zero, Lecce, 2013). Insegna presso la sezione romana della SIPP e la scuola di formazione SIPSi di Roma.

Andrea Segre È regista di cinema documentario e di finzione, ha conseguito il dottorato di ricerca in Sociologia della Comunicazione presso l'Università di Bologna, dove ha insegnato fino al 2010 come esperto di analisi etnografica della produzione video e di pratiche e teorie di comunicazione sociale, in particolare nell'ambito della solidarietà internazionale.

Il suo primo documentario, *Lo sterminio dei popoli zingari*, è datato 1998; da allora ha lavorato sempre a opere sulla marginalità di etnie, popoli e culture: l'Albania (*Ka Drita?*, *A metà - storie tra Italia e Albania*, *L'Albania è Donna*) e l'Africa in particolare (*Dio era un musicista*, presentato nel 2005 nella sezione "Giornate degli Autori" a Venezia).

Nel 2008 dirige insieme a Dagmawi Yimer e Riccardo Biadene il documentario *Come un uomo sulla terra*, che apre

uno squarcio sulle responsabilità italiane ed europee nella gestione delle politiche di contrasto all'immigrazione clandestina dall'Africa. Il film è nella cinquina dei finalisti del David Di Donatello come miglior documentario, vince premi e riceve una *Menzione speciale* al Bari International Film&Tv Festival Bif&st. Nel 2009 firma *Magari le cose cambiano* con cui è in concorso al Torino Film Festival. Nel 2010 dirige il film *Il sangue verde*, presentato alla 21ª edizione del Festival del cinema africano, d'Asia e America Latina di Milano. Nel 2011 esordisce nel cinema di finzione con il suo primo lungometraggio *Io sono Li*, con cui è il primo autore italiano a vincere il Premio Lux del Parlamento Europeo. Il film è distribuito in oltre trenta paesi con diversi titoli: *La Petite Venise* in Francia, *Shun Li and The Poet* in UK e USA, *Die Venezianische Freundschaft* in Germania e Austria, *La pequena Venecia o La esperanza de una nueva vida* in Spagna e Sud America. Nel 2012 al Bif&st Andrea Segre vince il Premio Franco Cristaldi per il miglior film con *Io sono Li* e il Premio Vittorio De Seta per il miglior documentario con *Mare Chiuso*, a cui viene assegnato anche il Globo d'Oro della Stampa Estera come miglior documentario. Nel 2013 è in selezione ufficiale sia al Festival di Locarno, con il documentario *Indebito* scritto insieme a Vinico Capossela, sia alla Mostra di Venezia con il suo secondo lungometraggio *La Prima Neve*, che vince anche il Gran Prix del Festival di Annecy. Nel 2014 firma insieme a Marco Paoletti, Stefano Liberti e Giuseppe Battiston il film-teatrale *Come il Peso dell'acqua*, prodotto da RAI3 e distribuito in scuole e università da ZaLab, nella cinquina dei Nastri d'Argento come miglior documentario. Nel 2015 torna al festival di Locarno con il documentario *I sogni del lago salato*, girato in Kazakistan, anche questo finalista ai Nastri d'Argento. Collegato al film anche il libro *Fuorirotta* (ed. Marsilio) nel quale il regista ha raccolto i suoi diari di viaggio scritti tra il 2000 e il 2009. Dal libro è nato il progetto *FuoriRotta*, bando per sostenere progetti di viaggi non convenzionali. Nel 2017 dalla collaborazione con Matteo Calore e il sostegno di Open Society Foundations, nasce *lbi*: film documentario frutto dell'auto-narrazione di una donna del Benin immigrata in Italia. Dieci anni di vita filmati e fotografati in prima persona. Dieci anni di immagini di vicissitudini per-

sonali, di lavoro e di impegno civile (nel Movimento dei Dieci Migranti e dei Rifugiati di cui fa parte ed è voce a Castel Volturno). Dieci anni immortalati per raccontare la propria vita ai tre figli lontani, lasciati alla madre in Africa, e con i quali spera fino all'ultimo di potersi riunire. Sempre del 2017 è *L'ordine delle cose* lungometraggio presentato alla 74° Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia tra le Proiezioni speciali, sulle condizioni esistenziali di chi migra e di chi coinvolto dal fenomeno si trova a mettere in crisi *l'Ordine delle cose*.

Sabina Traversa Psicologa-Psicoterapeuta. Specializzata in Psicoterapia Psicoanalitica presso l'Istituto Winnicottiano di Psicoterapia Psicoanalitica del Bambino, dell'Adolescente e della Coppia (ASNE-S.I.Ps.I.A.). Membro Associato S.I.Ps.I.A. Socia Fondatrice e Psicoterapeuta dell'Associazione DAI (Associazione DAI - Disturbi Alimentari in Istituzione). Socia Fondatrice e Psicoterapeuta dell'Associazione DUN-Onlus dedicata alla cura psicologica gratuita ai migranti e ai rifugiati. Socia LIPsiM (Società Italiana di Psicoanalisi Multifamiliare) e Operatore Esterno al gruppo di Psicoanalisi Multifamiliare ASL RM 1.

Chiara Tozzi Scrittrice, sceneggiatrice e docente di Sceneggiatura e Psicologia, affianca a scrittura, docenza e supervisione, l'attività clinica di Psicoterapeuta Analista. Dopo la Laurea in Psicologia si è specializzata in Psicologia Analitica presso l' AIPA (Associazione Italiana di Psicologia Analitica) di cui è Socio Ordinario e Didatta. È membro della IAAP (International Association for Analytical Psychology).

Autrice di racconti, romanzi, e soggetti e sceneggiature per cinema, teatro, radio e televisione, ha tenuto, in qualità di Docente di Sceneggiatura, corsi presso l'Università di Roma e di Firenze, il Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, La Scuola Holden di Torino, l'Accademia di Costume & Moda di Roma, l'AIPA ed altre scuole e accademie italiane. Conduce attualmente in qualità di Didatta il Corso "Immaginazione Attiva" presso l' AIPA.

Ha tenuto conferenze basate principalmente sulla sua ricerca inerente la correlazione fra Immaginazione Attiva e Linguaggio di un Film in Danimarca, negli Stati Uniti (presso la Yale University), in Giappone, in Svizzera (presso lo ISAP Zurich), in Serbia e in Italia.

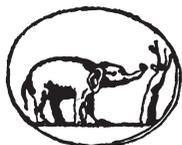
Conduce attualmente supervisione e workshop per la IAAP in Europa.

È stata presidente dell'Associazione "IMAGHIA-Consulenza Psicologico Creativa per Cinema e Televisione" e del "Premio IMAGHIA ai film che fanno bene".

È attualmente Direttore Artistico del premio internazionale junghiano "Mercurius Prize for Films of particular Psychological Significance and Sensitivity to Human Rights", con sede a Zurigo.

Ha pubblicato le raccolte di racconti *Tanti posti vuoti* (Ed. Aktis, 1994), *L'amore di chiunque* (Baldini & Castoldi Ed.1997) e *Condividere* (Ed. Ila-Palma, 2005 e Laurana Reloaded, 2016); il saggio *Il paziente sceneggiatore* (Ed. Gaffi, 2007); il romanzo *Quasi una vita* (Ed. Feltrinelli, 2008), il romanzo a puntate *Incontro* sulla rivista *Confidenze* (Mondadori Ed. 2012), il romanzo a puntate *Una donna persa* sulla rivista *Confidenze* (Ed. Mondadori, 2014) e numerosi racconti su riviste di letteratura in Italia e in Olanda. È autrice di articoli per il *Journal of Analytical Psychology*, *Studi Junghiani* e riviste e quotidiani italiani. Fa parte del Comitato Editoriale di *Studi Junghiani*, curando nello specifico la rubrica "Arti e Mestieri".

chiaratozzi@alice.it



rivista di psicologia analitica nuova serie 2017

Casa Editrice Astrolabio - Ubaldini Editore, Roma

Direzione e Sede legale

Via dei Giordani, 18 – 00199 Roma

Redazione

Via del Molinello 68 – 86039 Termoli (CB)

e-mail redazione@rivistapsicologianalitica.it

Sito internet e Archivio informatico:

www.rivistapsicologianalitica.it

La Rivista di Psicologia Analitica viene pubblicata semestralmente in primavera e in autunno, si collabora solo per invito. Gli articoli possono essere inviati al Direttore Responsabile Paolo Aite presso la Sede Legale sopra indicata. La corrispondenza può essere indirizzata al recapito della Redazione. L'Associazione culturale Gruppo di Psicologia Analitica, che cura ed edita la rivista, organizza annualmente eventi culturali collegati alle tematiche pubblicate in ciascun numero, aperti agli psicoanalisti e ad un pubblico proveniente da altre aree del sapere scientifico (per informazioni consultare il sito internet).

La Rivista può essere acquistata o richiesta in abbonamento tramite le seguenti modalità:

Pagamento con carta di credito via internet: <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>

Pagamento anticipato con versamento su c/c al momento dell'ordine o del rinnovo, sul:

- 1) c/c Banco Posta n. 94717006 intestato all'Associazione Gruppo di Psicologia Analitica.
- 2) Bonifico Bancario presso Banca Carige, IBAN: IT11N0617503278000000159880. SWIFT:CRGEITGG

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

Nel prossimo futuro sarà possibile sottoscrivere l'abbonamento on line sul sito.

Le tariffe per il 2017 sono le seguenti:

- Abbonamento annuo individuale, €36,00 (biennale €65,00)
- Abbonamento annuo per Enti e Biblioteche, €40,00 (biennale €80,00)
- Due volumi arretrati della nuova serie €45,00
- Singolo abbonamento annuo a tariffa speciale €29,00 (scontato per Agenzie e Librerie in Italia)
- Abbonamento annuale dall'estero €80,00
- L'ACQUISTO DI UN SINGOLO VOLUME €25,00

I numeri arretrati pubblicati dal 1970 e quelli della Nuova Serie (dal n. 53 del 1996) possono essere richiesti attraverso il sito <http://www.rivistapsicologianalitica.it/>



€ 20,00

EAN 978-88-340-1750-0



9 788834 017500