



Sogni e Visioni

Cinema
Sogno
Psicoanalisi







Sogni, visioni e proiezioni

di Luca Di Lorenzo

Tutto ha inizio nel 1895. A Parigi, il 28 dicembre, i fratelli Lumière proiettano il loro primo film. In quegli stessi giorni, a Vienna, Sigmund Freud interpreta il suo primo sogno. Il cinema e la psicoanalisi nascono così, lontani, senza alcuna consapevolezza di come e quanto avrebbero attraversato ed influenzato il Novecento. Film, sogni: un binomio tra i più affascinanti della storia del cinema.

Nel 1907, a Roma, il dottor Freud assiste alla sua prima proiezione cinematografica, rimanendone affascinato. Ma quando negli anni '20 – età d'oro di Hollywood – il produttore americano Samuel Goldwin gli offrirà una grossa somma di denaro per collaborare ad un film su Antonio e Cleopatra (ritenendolo ingenuamente “il più grande specialista del mondo in fatto di amore”, ah ah...), il “no” di Freud non desta in noi alcuna sorpresa.

“Non desidero che il mio nome venga accostato a un qualsiasi film”, scriverà all'amico Ferenczi.

E “no” fu per la tedesca UFA, storica società tedesca che produsse in quel decennio alcuni dei capolavori del cinema espressionista (*Metropolis*, *L'ultima risata...*). E anche per il giovane giornalista Billy Wilder che, lontano dal poter immaginare di essere oggi ricordato come uno dei più grandi registi di sempre, bussò incautamente alla sua porta per un'intervista.

Eppure la storia del cinema incrocia più volte quella della psicoanalisi e inevitabilmente la rappresentazione del sogno, almeno a partire dalla stagione dei surrealisti, che usando le tecniche del montaggio costruiscono il loro mondo onirico. Come Buñuel e Dalì nella celebre scena di *Un chien andalou* (1929) in cui tagliano – letteralmente – l'occhio dello spettatore per permettergli di vedere oltre la realtà, per costringerlo a vedere ciò che non può o non vuole vedere.

Alfred Hitchcock, alla ricerca di un nuovo modo di imprimere il sogno sulla pellicola, incontrerà anch'egli Salvador Dalì che, ispirandosi ai film surrealisti realizzati con l'ex-amico Luis Buñuel a Parigi, creerà la sequenza onirica più celebre della storia del cinema, quella dei grandi occhi di *Io ti salverò* (1945).

Il cinema introspettivo di Ingmar Bergman ci regala un altro sogno cinematografico memorabile: quello de *Il posto delle fragole* (1958). Il vecchio professore protagonista del film prende coscienza durante il sonno dell'atteggiamento ostile tenuto nella sua lunga vita, con un sogno che lo porta – sia pure tardivamente – ad un cambiamento interiore. Un film “terapeutico” e quasi autobiografico, nato dalla profonda crisi personale del regista svedese e scritto durante il ritiro in una clinica, in un lungo periodo di isolamento.

Ma il cinema non si limita a raccontare i sogni.
L'esperienza del sogno
diventa linguaggio cinematografico.

Sarà proprio Buñuel, dopo l'esperienza surrealista, a portare sullo schermo alcuni dei film più evocativi e riconducibili a questa idea, dall'incubo collettivo de *L'angelo sterminatore* (1962) allo spiazzante sdoppiamento dei ruoli in *Quell'oscuro oggetto del desiderio* (1977), dal mondo onirico di Catherine Deneuve/Severine in *Bella di giorno* (1967) ai lucidissimi sogni de *Il fantasma della libertà* (1974). Il cinema è l'imitazione involontaria di un sogno, afferma non a caso il regista spagnolo.



Ancora Catherine Deneuve è la protagonista di un incubo firmato Polanski, quello che la vede interprete del claustrofobico *Repulsion* (1965), in cui il disagio psichico viene raccontato visivamente attraverso le allucinazioni della giovane protagonista.

Spazio, tempo, memoria, sogno. Dalla Francia Alain Resnais esplora nuove forme narrative con una trilogia spiazzante e affascinante: *Hiroshima mon amour* (1959), *L'anno scorso a Marienbad* (1961), *Muriel, il tempo di un ritorno* (1963). Resnais abbandona la linearità della narrazione per seguire il linguaggio criptico dei sogni e realizza così tre film fondamentali della storia del cinema.

Kurosawa, Fellini, Kubrick, Tarkovskij, Jodorowsky, Lynch. L'esperienza onirica nella storia del cinema si trasforma, si fonde e si confonde con quella psichedelica prima e poi con quella tecnologica dei nostri giorni.

Ma forse la contaminazione più esplicita cinema/sogno la troviamo con il regista che più di ogni altro ha fatto della psicoanalisi il suo marchio di fabbrica, tra dramma e commedia: Woody Allen. Cosa dire del suo *La rosa purpurea del Cairo* (1985), in cui l'affascinante personaggio impresso sulla pellicola esce letteralmente dallo schermo dei sogni per realizzare il sogno d'amore così terreno di una romantica spettatrice? Vi è mai capitato?



Gli spiriti di Giulietta

di Ettore Perrella

“Mi bastava chiudere gli occhi”, dice Giulietta, all’inizio di *Giulietta degli spiriti* di Federico Fellini, del 1965. Bastava chiudere gli occhi, naturalmente, per vedere.

Sta di fatto che ognuno di noi è al tempo stesso è un regista, molti attori ed uno spettatore, almeno con gli occhi della fantasia, tutte le volte che fantastica – con quei sogni che in italiano vengono detti “ad occhi aperti” – ed ancora di più quando li chiudiamo, per abbandonarci al sonno, ed al sogno che ci risveglia senza risvegliarci, come capì Freud nell’Interpretazione dei sogni.

Ognuno di noi ha il suo cinema, assolutamente privato, in cui nessun altro può entrare. Ed il cinema, quello che dall’inizio del Novecento andiamo a vedere in una sala buia come il nostro sonno, ha in qualche modo raddoppiato il sogno, rendendolo una forma d’arte, che tutti possono vedere.

Fra il cinema ed il sogno c’è sempre stata una pericolosa contiguità che, poco dopo gli inizi dell’arte cinematografica, fu incentivata dal surrealismo: fra Munch, De Chirico, Dalì, Delvaux e molti altri.

L’arte aveva il diritto di raddoppiare così spudoratamente il nostro sogno, rendendolo pubblico? Sicuramente no. E proprio per questo il cinema ci affascina. E proprio da questo viene il pericolo della contiguità, fra il cinema ed il sogno.

Il cinema ci fa entrare nei sogni di qualcun altro. Dei quali ci possiamo impunemente appropriare nei nostri.

In quanto mi occupo di psicanalisi, sento ogni giorno che delle persone – i miei “clienti”... – mi raccontano i loro sogni. Ma appunto, li raccontano. Ed i sogni diventano interpretabili: quando le immagini, pure intraducibili, sono tradotte in parole.

Ma è proprio questo che non accade al cinema,
che invece ci fa vedere quello che sogniamo,
per quanto in una inquadratura.

Ogni immagine cinematografica, in questo, si approssima alla pittura, mettendo in moto l'immagine. Rendendola credibile. Come se dall'immagine noi ricavassimo un'indebita realtà.

E qui il pericolo del cinema si raddoppia nel pericolo molto, molto più grave dei siti web e della rete, nella quale rischiamo di essere irretiti, da quando abbiamo smesso d'andare al cinema, perché il cinema viene con noi dovunque, ventiquattr'ore al giorno. Fino a farci credere che anche le stragi e gli stermini siano una finzione.

Però le guerre avvengono davvero.

Dobbiamo fare i conti con la storia. Quando uscì *Giulietta degli spiriti* – il primo film a colori di Fellini – io avevo tredici anni. E il mondo non assomigliava affatto a quello odierno. Solo tre anni dopo ci sarebbe stato il Sessantotto. Allora credevamo ancora che il sol dell'avvenir c'illuminasse tutti con il nostro sogno più totalizzante, quello della libertà.

Fu così che, come gli struzzi di Lacan, mentre credevamo d'inseguire la nostra libertà, ci siamo lasciati spennare il didietro dal capitale, che è tornato ad asservirci tutti dalla mattina alla sera. Altro che liberazione...

Il che però non ci toglie il diritto di sognarla. Magari al cinema, se ci ostiniamo ad andarci.



Ci fu un tempo in cui in Italia c'erano grandi registi.
Uno di loro è Fellini.

E Fellini ci ha sempre fatto vedere
quanto la nostra realtà sia simile al sogno.

Per esempio, in *Giulietta degli spiriti*, nell'episodio della recita, in cui Giulietta bambina incarna la santa arrostita, come San Lorenzo, su una graticola circondata da fiamme che-più-rosse-di-così-non-si-può, fatte vistosamente di striscioline di carta, mandate in alto da un ventilatore.

Il trucco si svela. Il cinema di Fellini mostra il suo dessous. E in questo è un cinema onesto. E forse proprio da questo dipende la grandezza di Fellini.

Ora, di che cosa parla *Giulietta degli spiriti*? Certo dei sogni d'una donna. Anzi di molte donne. Gli uomini sono al centro dei sogni delle donne, ma proprio non se lo meritano. Fellini, probabilmente, lo pensava anche di sé stesso.

Magari lo si può dedurre dal fatto che pare che il suo psicanalista, che si chiamava – nessuno è perfetto – Servadio, ci abbia messo lo zampino, in questo film.

Oggi le splendide donne di *Giulietta degli spiriti* sono tutte morte: Giulietta Masina, Sandra Milo e Silvia Koscina (non le conosco tutte). Ma non hanno smesso d'essere bellissime, almeno nel film.



GIULIETTA MASINA IN
**GIULIETTA
DEGLI SPIRITI**

UN FILM IDEATO E DIRETTO DA

FEDERICO FELLINI
TECHNICOLOR

Il cinema ha la capacità necromantica
di farci vedere i morti ancora vivi:

Adolf Hitler che entra a Parigi, Churchill, Roosevelt e Stalin a Yalta, i campi di sterminio di Auschwitz; ma anche Maria Callas che canta *Casta diva*, o Arthur Rubinstein o Glenn Gould che suonano il pianoforte; o Gina Lollobrigida e Sophia Loren, quando avevano vent'anni.

Quindi, di che cosa parla *Giulietta degli spiriti*? Ho detto prima: dei sogni d'una donna. Genere al quale Federico Fellini certo non apparteneva, visto che ci ha lasciato delle immagini di dive mai dimenticate – come Anita Eckberg che fa il bagno nella fontana di Trevi, seguita da un sedotto Mastroianni –: sono le donne come gli uomini, per quello che ne resta, immaginano che siano. “E chi non ha bisogno della mamma?”. Ecco un'altra battuta del film.

Comunque credo di poter dire senza venire contestato che *Giulietta degli spiriti* è un film sulle donne. Sulle donne – ripeto – come sono immaginate (letteralmente immaginate, o addirittura inventate, fino alla ripresa) da un uomo. È su questo che si conclude il film, in un sogno, nel quale il vecchio nonno, che aveva salvato la Giulietta bambina dalle fiamme cui l'avevano sottoposta le suore senza volto, parte con un aereo che è piuttosto una macchina volante – una specie d'Ippogrifo tecnologico – dicendo alla nipote: “Anch'io non sono che una tua invenzione. Tu invece sei la vita”.

Quindi ecco il segreto. Gli uomini non sono che un'invenzione delle donne. Delle donne sognate dal desiderio degli uomini che hanno ormai perduta ogni memoria del tempo in cui erano gli eroi dei poemi omerici, destinati alla morte in battaglia, ma che finivano sempre per tornare ad Itaca.

Oggi chi torna a Itaca? Lasciatemi sfoderare qualche brandello di quel po' di sapere che ho rubato, in tanti anni d'esperienza analitica, alla mia clientela. Oggi sono soltanto loro – le donne, non gli uomini – che ritornano ad Itaca, forse perché non l'hanno mai lasciata. Sono loro che continuano a generare dei figli ed un domani. Che si accaniscono a mantenere acceso un focolare domestico, anche se nessuno sembra più volerne sapere proprio niente. Sono solo loro a lasciarci sperare.

Non so se *Giulietta degli spiriti* può dirsi un capolavoro della cinematografia. Questo lo valuterete voi (ri)vedendolo. So solo che questo film è un inno al femminile. Come scrisse Goethe alla fine del Faust,

Il femminile eterno
quassù ci spinge.

E solo il mio lettore e la mia lettrice
possono sapere che cosa, per lui o
per lei, sia questo luogo.





La festa di 8 ½

di Luca Lupo

“Dire tutto quello che passa per la testa saltando di palo in frasca”. O, per qualcun altro, “dire non importa cosa”. È quello che ogni persona che entra in analisi dovrebbe trovare il coraggio di fare con il suo analista se intende fare effettivamente l’esperienza di un’analisi. Ed è quello che Fellini ha fatto, ha avuto il coraggio di fare, con gli spettatori, girando 8 ½. Il set del film ha lasciato il posto al setting della sala di proiezione e gli spettatori si sono trasformati in analisti. E allora, non diversamente dagli analisti, di fronte a questo film, anche gli spettatori dovrebbero cercare di disporsi a “non voler prender nota di nulla in particolare” e porgere la medesima “attenzione fluttuante” a tutto ciò che capita di ascoltare e – nel caso del film – anche di vedere.

Dietro la parvenza della ripetizione dell’identico, nonostante reiterate letture e visioni, si fa strada la sensazione che in realtà si legge sempre qualcosa per la prima volta e si vede sempre un film per la prima volta. Quando leggiamo libri o vediamo film, che lo vogliamo o no, leggiamo e vediamo esercitando sempre tutta la nostra memoria conscia e inconscia, con tutta la nostra storia, influenzati dalla situazione in cui siamo nel momento presente, dal nostro stato d’animo; muovendo dal punto psico-temporale in cui di volta in volta ci troviamo la cui posizione è sempre mutevole.

L'andamento caotico dei pensieri del giorno non è che sia poi così diverso e lontano dal caos delle immagini oniriche. E il sogno, ci ricorda Freud, «è perlopiù paragonabile a una breccia [Brecciagestein], formata da diversi frantumi di roccia cementati insieme, così che i disegni che ne risultano non appartengono alle rocce originarie che vi sono state incluse».

Con $8 \frac{1}{2}$ Fellini non si è limitato a mostrarci un sogno;

ha agglutinato innumerevoli frammenti di mondo passati attraverso il suo “cosiddetto io” in una breccia in cui sogno, fantasticherie e realtà sono stati fusi insieme e ha consegnato allo spettatore una fantasmagoria; termine che richiama l'effetto della lanterna magica, uno dei primi dispositivi precursori del cinema in senso proprio.

$8 \frac{1}{2}$, come il cinema di Fellini nel suo insieme, rappresenta anche una breccia, questa volta non nel senso geologico ma nel senso più corrente di apertura. Un'apertura che – come nelle tele di Fontana – permette di accedere a dimensioni diverse dalla dimensione ordinaria. Un'apertura come passaggio, come punto di fuoriuscita, di insorgenza e sorgente. Ma anche come via per vincere una resistenza, secondo l'originario significato bellico per cui “breccia” indica una «apertura praticata, per mezzo di mine o cannoni, attraverso un'opera di difesa (muri, terrapieni, barricate) per permettere l'accesso all'interno della posizione nemica o di una città assediata». In questo caso, lo spazio psichico; “l'inaccessibile fortezza del Sé”.

Il film ci parla di tutto ciò che ruota intorno a quel punto di origine della creazione che noi siamo in grado di diventare e di essere se, deposte le resistenze, anche solo per un momento, smettiamo di aderire alle innumerevoli, parziali e provvisorie maschere che indossiamo e che chiamiamo “io”. Racconta, ancora, tutto ciò che ruota intorno alla costruzione/creazione di un'opera.



8 ½: un titolo che indica ironicamente un punto all'interno di una successione.

Ma non un punto stabile; un inciampo, piuttosto. 8 ½ allude all'incompiutezza, all'imperfezione, alla mancanza, all'inadeguatezza costitutiva e irrimediabile di ciascuna opera e di ogni autore. Fellini è arrivato a 8 ½. È compito di ogni spettatore del film compiere il passo ulteriore per costruire l'intero, per continuare la serie numerica; aggiungere ciò che manca; integrare; "così via, all'infinito".

Come nell'antico istituto del symbolon in cui "un oggetto di varia materia" veniva diviso per suggellare un patto di amicizia o di ospitalità; per esprimere il senso di una unità nella differenza, di un uno che è sempre anche un due, di un due che è sempre anche un uno; così, attraverso l'opera, l'autore ci porge una parte; l'altra dobbiamo aggiungerla noi con la nostra visione e con il nostro ascolto fluttuanti. Si comprende forse meglio, allora, perché finisce impiccato – ancorché solo nell'immaginazione ma con inconfessabile, liberatoria soddisfazione sia degli spettatori sia del protagonista – quel personaggio che nel film dice sprezzantemente che «è l'ora di farla finita con i simboli».

Farla finita con i simboli significherebbe farla finita con l'originario legame di senso che da sempre unisce ogni autore a ogni lettore e spettatore; di più: ogni umano a ogni altro umano. Significherebbe farla finita con l'umano.

8 1/2 trova il coraggio di raccontare la mancanza come mancanza di ispirazione;

mancanza accompagnata da quell'indugiare indolente che in fin dei conti si compiace del non riuscire a mettersi all'opera. Un indugiare che forse, in realtà, è più un colpevole non voler lasciarsi andare al compito della creazione che un effettivo non riuscire. La mancanza di ispirazione rinvia alla vertigine di ogni umano di fronte alla propria possibilità di agire. Attraverso la mancanza di ispirazione si fa esperienza dell'angoscia sottile che deriva dal fatto che «un pensiero viene quando vuole "lui", non quando "io" lo voglio» dimostrando, al di là di ogni possibile pretesa pedante di confutazione, che qualcosa abita l'io pur non essendo io.

La musa tace. Talvolta si lascia intuire in apparizioni erratiche e improvvise, vestita di bianco, nella fantasticheria o nel sogno, sorridendo, ammiccando, facendo baluginare la speranza che essa prima o poi tornerà ad animare un cuore in inverno. Nell'attesa, il cuore ciondola tra amanti improbabili e caricaturali e un impegno matrimoniale che non è in grado di sostenere, impedito da una pervicace, infantile perversione polimorfa; galleggia tra ricordi infantili, sogni e visioni, cure quotidiane, ipocondrie; fronteggia a fatica il mondo esterno, la stupidità e la grottesca miseria umana che lo circonda, ben consapevole che quella miseria è anche la propria.



Sullo sfondo, il numinoso, il sacro; una fede rigettata e desiderata nello stesso tempo, soffocata e distorta dalle istituzioni che la dovrebbero preservare e che invece la trasformano in una litania vuota e menzognera, strumento del loro potere secolare.

Quando la disperazione sta per diventare irreparabile, la musa, finalmente, arriva davvero. E allora, il cuore del “buon vecchio io” non rifugge più la propria fragilità e la propria mancanza; va loro incontro; le rovescia; le commuta in pienezza e gioia, magicamente. Magicamente in senso letterale. E finalmente può dirsi e può dirci: «Ma questa confusione sono io; io come sono non come vorrei essere; e non mi fa più paura dire la verità; quello che non so; che cerco; che non ho ancora trovato [...] è una festa la vita; viviamola insieme».



Confidenze troppo intime e gli equivoci dell'inconscio

di Finizia Scivittaro

Confidenze troppo intime di Patrice Laconte, del 2004, è un'opera cinematografica intrigante, intelligente, delicata e leggera. Le immagini si susseguono, attraverso questo tipo di atmosfera, presentando l'evolversi della narrazione.

Si tratta di una donna, Anna – interpretata da Sandrine Bonnaire – che nel recarsi al suo primo appuntamento dallo psicanalista sbaglia porta e, invece di girare a destra, gira a sinistra e si trova a bussare allo studio di un commercialista.

William, il consulente fiscale – interpretato da Fabrice Luchini – accoglie la donna e, prima di rendersene realmente conto, si trova già coinvolto ad ascoltare i problemi sentimentali che la tormentano. Egli non interviene e non chiarisce il malinteso, accetta di lasciare che Anna creda che sia lui lo psicanalista e, con fare partecipe e distaccato, sorpreso e incuriosito, un po' ingenuamente, un po' volutamente, decide di stare al gioco.

Quando prende coscienza del suo atteggiamento inappropriato si accorge che è troppo tardi per tornare indietro. A questo punto l'equivoco rischia di diventare imbroglio, ma qualcosa d'insolito accade.

Questo qualcosa di inaspettato è l'elemento che il film fa trasparire in controtela e dischiude alla dimensione profondamente trasformativa che coinvolge i due protagonisti. Tra l'equivoco e l'imbroglio, essi attraversano quella soglia necessaria affinché possano divenire un po' di più ciò che sono, secondo la famosa formula nietzschiana.

Sicuramente questo film si presta molto bene a rappresentare uno spunto per interrogarsi su che cosa sia la psicanalisi. Senza dubbio lo sguardo originale del regista, sull'esperienza della psicanalisi, fuori dagli schemi, mette in evidenza alcuni aspetti essenziali dell'esperienza psicanalitica.

Perché possa iniziare un'analisi è necessario che ci sia uno psicanalista e qualcuno, l'analizzante, che faccia una domanda d'analisi all'analista, proprio perché lo ritiene un soggetto che è supposto sapere. Su che cosa è supposto sapere l'analista? Egli è ritenuto supposto sapere sul desiderio.

Confidenze troppo intime mette in evidenza proprio questo aspetto, cioè che l'esperienza psicanalitica origini dal desiderio sia dell'analizzante, che riguarda quello d'interrogarsi sul proprio sintomo, sia dello psicanalista, che è in riferimento alla capacità di sapersi collocare in una particolare posizione di ascolto, che consenta all'analizzante di potersi interrogare su ciò che lo riguarda, fino a quando egli lo riterrà opportuno.

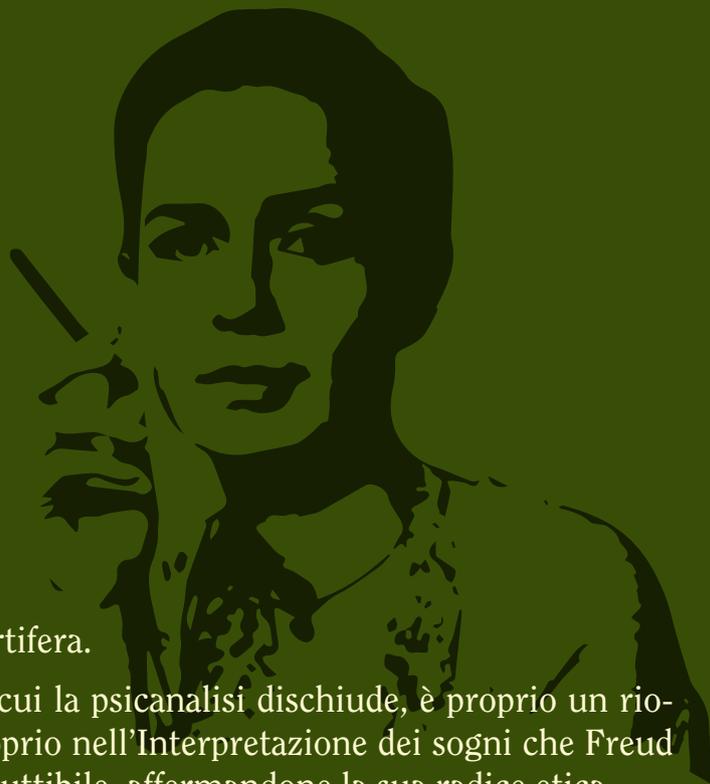
Lo psicanalista incarna una funzione interpretante che fa sì che l'inconscio dell'analizzante possa emergere e diventare cosciente. Questo rappresenta un passaggio fondamentale affinché qualcosa nel soggetto, nell'analizzante, possa cambiare e trasformarsi, nel senso del prendere forma.

È proprio con *L'interpretazione dei sogni*, del 1900, che Freud inaugurò ufficialmente la nascita della psicanalisi come pratica d'elezione per poter accedere alla logica dell'inconscio. Il sogno, infatti, rappresenta la via regia per conoscere la parte più nascosta, quella più essenziale, che riguarda il nostro essere.

Così come il film, il sogno procede per immagini,

ed è proprio attraverso la traduzione di quelle immagini in parole e la successiva interpretazione di quelle parole che possiamo giungere dal contenuto manifesto, che riguarda il sogno, al suo contenuto latente.

Ogni sogno rappresenta sempre l'appagamento di un desiderio. Il desiderio è la spinta a permanere nel proprio essere. Lasciarsi individuare dal proprio desiderio è parte del compito formativo di ciascuno di noi, e la pratica analitica rappresenta l'esperienza attraverso cui il soggetto può iniziarsi ad attraversare la trasformazione del proprio desiderio, liberandolo da quei legami con l'oggetto che, come mostrano alcune forme cliniche, come le dipendenze o le contro-dipendenze, può diventare così esclusivo e assoluto da rivelare in modo chiaro e



inequivocabile la sua natura mortifera.

Di fatto il compito formativo, a cui la psicanalisi dischiude, è proprio un ri-orientamento del desiderio. È proprio nell'Interpretazione dei sogni che Freud nomina il desiderio come indistruttibile, affermandone la sua radice etica.

Non è un caso che *Confidenze troppo intime* sia un film francese. Infatti quest'opera cinematografica riflette molto bene una tradizione teorica della psicanalisi che in Francia si è consolidata soprattutto grazie al pensiero di Jacques Lacan.

È proprio Lacan che ha esplicitato che nella pratica della psicanalisi un elemento essenziale è il desiderio dell'analista. Che cos'è questo desiderio? Sicuramente, a differenza di tutti gli altri desideri umani legati ad un oggetto, si tratta di un desiderio che ha a che fare con l'apertura della posizione soggettiva.

È un desiderio che desidera la differenza dell'altro. L'idea che qualcuno possa fare lo psicanalista, a partire da un proprio desiderio e di voler occupare quella posizione, mette in evidenza come la psicanalisi sia qualcosa dell'ordine di un'arte, un'arte liberale, unica e irripetibile, perché ogni volta riguarda un soggetto con una sua storia singolare ed individuale.

In ogni singolarità sono racchiusi dei desideri essenziali che necessitano di trovare delle vie di espressione, alcune delle quali sono proprio quelle dei sogni e delle visioni.



Il Sogno americano: noi, gente comune e la psicoanalisi

di Davide Natta

«Se puoi sognarlo, puoi farlo» è una celebre frase di un gigante del cinema americano, Walt Disney. Una frase che riassume nella sua semplicità l'idea di un sogno che esce dalla sfera dei desideri notturni per entrare nella vita reale.

È l'American dream, quel sogno americano che per tutto il Novecento e fino alla grande crisi finanziaria del nuovo millennio, ci è stato raccontato come mitico dal cinema hollywoodiano e come illusorio dalla controcultura e dal Nuovo Cinema Americano dagli anni Sessanta.

Robert Redford, protagonista di questa stagione e volto del cinema indipendente negli States, ci racconta l'infrangersi del Sogno americano all'alba della stagione reaganiana nel suo *Gente comune* (1980).

L'esordio alla regia di Redford regala uno spaccato sulla realtà di una famiglia americana appartenente alla classe medio alta della fine del secolo scorso: i figli al college, la moglie impegnata nella vita sociale, il marito con una buona posizione lavorativa, lo sport, il quartiere residenziale.

Sembrirebbe una vita apparentemente perfetta, se non fosse per l'evento che andrà a modificare l'equilibrio familiare, per cui a ciascuno sarà chiesto di attraversare il dolore che ogni perdita comporta.

Una delle figure centrali della narrazione è il dottor Berger, a cui è affidato il compito di accompagnare il giovane protagonista a superare il senso di colpa per non essere riuscito ad evitare l'irreparabile, a tollerare il distacco materno e a recuperare il rapporto con il padre.

Il dottor Berger è uno psicoanalista di origine tedesca, forse ebreo, ma la questione, nel film, rimane sospesa, come una sorta di dubbio, di perplessità, che sembra voler essere una sottile critica nei confronti di una pratica, la psica-

nalisi, che rimane pur sempre, nell'immaginario collettivo, e in quel periodo storico più che mai, qualcosa di scomodo, di perturbante e di inassimilabile.

Sono trascorsi oltre quarant'anni da questa pellicola e i cambiamenti sociali e culturali cui assistiamo ci proiettano in un orizzonte di senso radicalmente diverso. La psicoanalisi, ancora oggi, continua ad essere considerata come qualcosa da dover circoscrivere in un ambito che sia rappacificante, come lo è ogni pratica terapeutica, in modo da non fare i conti con la sua radicale dimensione sovversiva, fosse anche solo degli schemi culturali e sociali, più o meno ideologici, a cui siamo sottoposti.

Il dramma di cui racconta il film ha come filo conduttore l'elaborazione del lutto,

ovvero la capacità di ritrovarsi diversi, trasformati dal passaggio nella morte, attraverso la morte dell'altro, per rinascere ad una nuova e più profonda consapevolezza della propria vita.

È un percorso iniziatico l'elaborazione del lutto e questo la psicoanalisi lo ha sempre saputo, così come ha sempre saputo che ogni trasformazione soggettiva passa necessariamente attraverso le riformulazioni della propria storia, che non sono riducibili ad inedite auto narrazioni, ma sono veri e propri rivolgimenti e stravolgimenti dell'orientamento verso cui procede il nostro desiderio.

Grazie alla psicoanalisi possiamo metterci sulle tracce del desiderio, per ritrovarne la fonte nel corpo vissuto della nostra esperienza soggettiva, come reale antidoto alla dilagante alienazione che l'era digitale porta con sé.

La nostra civiltà è posta di fronte ad una sfida epocale: riuscire a compensare gli sviluppi tecnologici, di cui l'intelligenza artificiale rappresenta uno degli apici maggiormente problematici, con un pensiero sulla formazione soggettiva che sappia salvaguardare l'unicità di ciascun individuo, offrendogli la possibilità di trovare in sé il bandolo originario del proprio essere.

Storicamente non è mai stata la famiglia, e tanto meno la scuola, a svolgere questo ruolo formativo.



Spetta ad un discorso altro, strutturato a partire dal riconoscimento di un sapere che si dà nell'enigma, nell'equivoco, nel non-tutto dicibile, a rimettere in gioco il desiderio di volerne sapere, al di là delle formule vuote, delle strade già battute, dei percorsi obbligati.

Non è certamente sicuro che la psicoanalisi possa accogliere il guanto di sfida, che sia in grado di ripensarsi a partire da principi ancora inesplorati, che sappia adeguarsi ai cambiamenti in corso, senza imporre formule sclerotizzate ed abusate o rincorrere campi scientifici che tendono a ridurne la portata etica.

Il titolo originale del film è *Ordinary people*, tradotto in italiano in *Gente comune*. È interessante vedere il passaggio di senso da ordinario a comune. Il primo termine rimanda a ciò che deve rientrare in un ordine prestabilito, verso cui non c'è possibilità di differenziazione, per cui si deve mantenere un'apparenza determinata, una uniformità, che non può che sfociare nel conformismo.

Il secondo termine, invece, si riferisce a ciò che accomuna e, etimologicamente, deriva dal latino *communis*, costituito dal suffisso *cum* e dal sostantivo *munus*, e significa "partecipare ad una carica insieme".

Il *munus* è il dono che obbliga, il vincolo che segnala l'appartenenza alla comunità a cui liberamente si partecipa, nel riconoscimento reciproco del medesimo *munus* e del medesimo compito.

Solo creando delle comunità in grado di articolare dialetticamente la necessità, per ciascuno, di assumere il proprio *munus* - pur riconoscendo quanto questo stesso *munus*, per ognuno, sia radicalmente singolare ed unico - potremo costruire una società di persone, finalmente, non ordinarie, bensì, comuni, nel vero senso della parola, ovvero, capaci di essere sé stesse, come a tutti è data la possibilità di essere.



Paprika, sognando un sogno

di Edoardo Forato

Il critico cinematografico Roger Ebert sosteneva che i registi sono notoriamente le figure meno affidabili per “spiegare” un film; il loro compito è quello di farlo e non di interpretarlo. E aveva ben ragione a sostenerlo! Nonostante questo, il mio essere un regista ancora in cerca di una sua voce mi mette forse in una posizione diversa. Per necessità, cerco di capire che cosa un film voglia dirci o, meglio, cerco di calarmi nelle scarpe del suo regista cercando di immaginare quello che voleva farci arrivare con il suo lavoro. E pochi film, più di *Paprika*, parlano così intimamente a un regista in erba, ai suoi sogni e alle sue paure.

Prima di parlare di un film che di sogni sicuramente parla, provo a dirvi quali sono i sogni/desideri di un regista.

Primo sogno (segreto): fare un sacco di soldi. Realizzare un film è un’operazione lunga, sfibrante, da molti definita una “pazzia” (lo stesso Satoshi, in una scena del film, sembra fare un’allusione che va in questa direzione) e ogni regista desidera che questo suo sforzo venga riconosciuto anche solo per il fatto di avere la possibilità di fare altri film - lo dico in una forma un po’ patetica - per dare forma ad altri sogni. Satoshi lascerà scritto che uno dei suoi rimpianti è quello che i suoi film (almeno fino a quando contava, ovvero quando lui era ancora tra noi) non avessero performato bene al box office, per dirla all’americana.

Secondo sogno (immagino condiviso con tutti gli altri autori di una qualche opera): che le persone che guardano il tuo film non lascino il cinema, o sempre più spesso, il divano pieno dei peli del cane, esattamente come quando sono entrati senza che nessuna perturbazione sia avvenuta. E questo sogno, che ci crediate o meno, è addirittura più grande, più forte e forse anche più pauroso (per chi lo sogna) del primo.



Un film scorre sullo schermo, ma solo voi potete decidere se quel film possa “accadere” veramente.

E Satoshi Kon, a mio avviso, si prende molti rischi affinché le possibilità che questo film si sviluppi con voi siano le maggiori possibili, rinunciando ad una scena chiarificatrice nel film, rinunciando a spiegarci esattamente quali siano le regole e le implicazioni del mondo dei sogni in *Paprika*. Lo spettacolo inizia e siamo dentro l'incubo del capitano Konakawa che viene catapultato in una gabbia in mezzo a un circo di Ophülsiana memoria; solo più tardi capiremo il motivo della sua angoscia, l'aver rinunciato al suo sogno di fare cinema e l'aver tradito il suo amico e compagno d'avventura.

Similmente a Konakawa, anche noi pubblico siamo catapultati in un mondo che inizialmente ci sembra difficile da capire e da seguire. Quando vengono rubati i DC mini, dei device tecnologici che permettono di vedere i sogni, la dottoressa Chiba Atsuko reagisce dicendo “il perché lo scopriremo dopo”, dandoci così una chiave di lettura su come affrontare *Paprika*, un film che è anche stato definito “a Philip K. Dick colliding with Hello Kitty”. Satoshi vuole che noi ci godiamo lo spettacolo che sta cominciando, che saliamo sul treno che fischia, senza preoccuparci troppo della direzione in cui il treno andrà. Non è divertente perché lo capisci, è divertente perché ne fai esperienza.

Non fraintendetemi, il film ha una sua direzione e Satoshi Kon non lascia nulla al caso, ma il monito è quello di non aspettarsi che ci venga fornita una risposta soddisfacente a tutte le nostre domande. “Quello che mi affascina dei sogni è l’idea che vengano emanati dal nostro subconscio. Penso che ci siano molte possibilità di interpretare i sogni, ma per una buona parte il mistero rimane”. Un’ impostazione condivisa con un altro grande del cinema d’animazione giapponese, Hayao Miyazaki, che alla domanda di che cosa voglia significare l’uso della magia nei suoi film rispondeva che la magia è magia “e personalmente credo che le persone che non riescono ad accettarlo rappresentino un esempio di indebolimento dello spirito di immaginazione”.

Quindi, un film sul sogno che vuole comportarsi come un sogno?

C’è una famosa battuta alla fine de *Il falcone maltese* in cui Humphrey Bogart risponde alla domanda di che cosa sia fatta la statuetta del falcone dicendo “della materia di cui sono fatti i sogni” restituendoci in quel modo tutta la tensione poetica di quel momento, le sue contraddizioni e le sue grandezze che così bene riusciamo a capire se non cerchiamo di trasmetterle facendone un elenco puntato. Satoshi si spinge un po’ oltre, cercando di rendere il film la cosa più simile ad un sogno, anche dal punto di vista tecnico, che si possa fare.

Se è vero che il cinema è pensare in immagini in movimento, Satoshi lo sfrutta a suo vantaggio, in una serie infinita di associazioni e intuizioni. Personalmente aggiungerei anche che il cinema è un pensare immagini e suoni in movimento e la colonna sonora composta da Susumu Hirasawa va sicuramente in questa direzione, passando da fantastiche campionature vocali che promettono terre meravigliose a infernali ronzii.

Tutto questo può essere interessante, direte voi, ma che cosa voleva dirci quindi Satoshi Kon? *Paprika* è un film che crede nell’onnipotenza del sogno, come mezzo terapeutico, come mezzo per conquistare il mondo se cade nelle mani sbagliate, e come mezzo per salvarlo. È nella duplicità che trova la sua dimensione di esistere, nella pratica che trova il suo significato. Tutti i personaggi ci

sono presentati come dei doppi, la dottoressa Atsuko Chiba, nel mondo reale è severa, riservata, quasi fredda e il suo alter-ego del mondo dei sogni, Paprika appunto, è colorata, divertente, disponibile, portatrice di un mistero che non sembra possa essere controllato ma di cui vuoi in qualche modo farne parte.

“È la donna dei miei sogni”, afferma con convinzione Konakawa, ed è difficile dargli torto dato che Paprika è giovane, bella, disinvolta, disponibile, pronta a salvarti e, in un climax ascendente, pronta a pagare per i tuoi drink. Il Dott. Tokita è un genio sì, ma con l’animo e la personalità di un bambino, ed è proprio lui, il genio-bambino, che inventa il macchinario che permette di entrare nel mondo dei sogni.

Lo stesso Satoshi Kon ha sfruttato la sua dualità per interpretare al meglio l’adattamento del romanzo di Tsutsui. “Dentro di me c’è il Kon teppista e il Satoshi Kon, Satoshi è il più maturo dei due e dentro quel modo maturo di disegnare le storyboard, è lì che il Kon teppista opera. È simile alla relazione tra Asutko e Paprika, così posso identificarmi con i personaggi più facilmente”.

Più ci addentriamo nel mondo dei sogni,
più questo è messo in pericolo dalle angosce e dalle paure.

Satoshi Kon ci mette il corpo, seppur in versione animata, per portare avanti il suo messaggio. Paprika dà appuntamento a Konakawa al “Radio Club”, un bar rosso al quale si accede attraverso internet, ed è lì che vediamo la guida e l’autore presenti nella stessa stanza. E che cos’è internet, se non un luogo surreale dove entriamo in contatto con una moltitudine di sconosciuti, dove le nostre idee e i nostri sogni si mischiano rischiando di diventare una parata di paccottiglia e simboli religiosi dimenticati che marciano in mezzo al deserto sterile?

Infine, almeno per me, questo film è un inno alla femminilità e alla potenza dell’eros che si porta dietro, non mi addentrerò in questo argomento dato che non ne ho le competenze, ma non credo sia un caso che Paprika salvi il professore dal suo inebetimento entrando dentro il suo corpo, facendolo esplodere in un orgasmo, o che sgridi il genio Tokita dicendogli di smettere di masturbarci, che attiri, nel rovescio della medaglia, l’amore morboso dell’insicuro Osanai.

Paprika ha l'abilità di entrarti sotto pelle e in una delle scene più disturbanti del film, vediamo Osanai cercare di compensare questo suo potere compiendo un brutale "stupro". Non credo sia un caso che quando, finalmente gli opposti si uniscono - in questo caso venendo inghiottiti - danno vita a una grande figura di donna nuda che aspira il male, sradicandolo dalla terra.

Nella scena finale di *Paprika*, vediamo un rasserenato capitano Konakawa comprare il biglietto per un nuovo film; sarebbe stato il futuro lavoro di Satoshi Kon, che voleva concentrarsi nel fare film d'animazione destinati ad un pubblico che con il sogno ha un rapporto privilegiato, i bambini; ma un cancro improvviso lo ha spento prematuramente. È l'unico evento in un film che parla di sogni e di dottori della psiche in cui si appropria la psicoanalisi come di solito la si appropria nel cinema: evento traumatico ricostruito e personaggio che adesso riesce a risolvere i suoi problemi, ma arriva con un sapore tutto diverso. Konakawa non è, una volta superato il suo trauma, quello che era prima. Tutti i suoi problemi non svaniscono miracolosamente, non avrà neppure la donna che ama (a differenza che nel suo di sogno, dal sapore certamente più Holliwoodiano), quello che Konakawa impara è a fare i conti con ciò che di sé stesso non si ricordava, mi spingo a dire, non sapeva.

È questo che il teppista Kon voleva augurarci? Di saperci fare con il nostro hoodlum (come lui lo chiamava) interiore? A voi la risposta.





Sogni e Visioni

Cinema • Sogno • Psicoanalisi

Questa pubblicazione è stata realizzata in occasione della rassegna

Sogni e visioni. Il cinema e la psicoanalisi

Seconda edizione dedicata al sogno nel cinema

Padova aprile/maggio 2024

I film in rassegna:

Fellini e l'ombra di Catherine McGilvray

8 ½ di Federico Fellini

Giulietta degli spiriti di Federico Fellini

Sogni di Akira Kurosawa

Paprika di Satoshi Kon

Meshes of the Afternoon di Maya Deren

At Land di Maya Deren

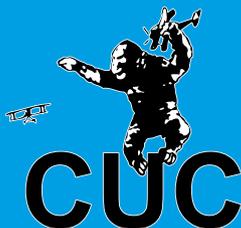
The Witch's Cradle di Maya Deren

Meditation on Violence di Maya Deren

Le immagini di questa pubblicazione sono tratte dai seguenti film: in copertina **8 ½** di Federico Fellini; a seguire **Io ti salverò** di Alfred Hitchcock, **Un chien andalou** di Luis Buñuel e Salvador Dalí, **Giulietta degli spiriti** di Federico Fellini, **8 ½** di Federico Fellini, **Confidenze troppo intime** di Patrice Leconte, **Gente comune** di Robert Redford, **Paprika** di Satoshi Kon, **Sogni** di Akira Kurosawa.



Comunità Internazionale
di Psicoanalisi



CUC
Centro Universitario
Cinematografico



Accademia
per la Formazione

Sogni e Visioni



Comune di Padova



**LA CITTÀ
DELLE
IDEE**

Realizzato con il contributo del Comune di Padova
nell'ambito del progetto "La città delle idee"