

CINEMA FILOSOFIA PSICOANALISI

DOSSIER

DOSSIER

Si è svolto presso l'Università degli studi di Lecce, il 14 e il 15 Aprile 2004, un convegno su "Cinema e Psicoanalisi. L'albero spezzato: i disagi dei minori", su iniziativa del Dottorato di Ricerca Internazionale Lecce-Paris Sorbonne "Forme e storia dei saperi filosofici". L'incontro leccese costituiva una sessione dell'analogo, principale convegno svolto a Milano, nel novembre 2003, su iniziativa di Isca, Fedic, Fondazione Cineteca Italiana, Istituto neofreudiano di psicoanalisi, Asifa Italia, Gialloverde Associazione, con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività culturali. L'iniziativa milanese, dal punto di vista scientifico, è stata curata da Massimo Maisetti e Franca Mazzei. Qui si pubblicano i testi degli interventi.

CINEMA PSICOANALISI FILOSOFIA. PREMESSA di **Giulia Belgioioso**

79

Apro oggi –ed è per me un grande piacere ed onore– il secondo incontro dedicato a *Cinema e psicoanalisi. L'albero spezzato. I disagi dei minori*. Questa iniziativa si inserisce nell'attività seminariale del dottorato *Forme e storia dei saperi filosofici* a conferma della fecondità del rapporto tra cinema, filosofia, psicoanalisi e scienze umane che, in genere, è tra i più continui e, probabilmente, tra i più studiati. Immediato e intuitivo il rapporto tra cinema e mondo dell'infanzia che certamente è uno dei temi più affrontati forse dalla nascita della settima arte. Quanto al rapporto, tra cinema e filosofia, non si tratta evidentemente né di riabilitare il cinema, attraverso un legame con la speculazione filosofica, ad una dignità che non gli appartiene: oggetti e linguaggi delle due discipline sono diversissimi. Né di valutare la capacità del cinema di produrre pensiero.

Si tratta, dalla parte della filosofia, della legittimità di un'analisi filosofica del cinema. E mi basta, in questa sede, ricordare alcune significativi momenti in cui quest'indagine ha trovato espressione alta:

1936: W. Benjamin in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tec-*

nica, poneva le basi, analizzando le trasformazioni dello statuto dell'arte nella società di massa;

1954-1959: E. Bloch, *Il principio speranza*, che presentava il cinema come traccia scomposta del "sogno di una vita migliore", officina di elaborazione di desideri e di attese collettive, macchina dei sogni;

1971: S. Cavell, *Guardare il mondo. Riflessioni sull'ontologia del film*, in cui al cinema viene riconosciuto un peso nella nostra quotidiana esperienza del mondo; ma di S. Cavell va citato anche *Alla ricerca della felicità. La commedia hollywoodiana del rimatrimonio* (pubblicato in italiano dalla Einaudi oltre vent'anni dopo la sua pubblicazione inglese) che illustra come si possa riflettere su concetti filosofici fondamentali quali "bene", "responsabilità", "libertà" e "felicità" non semplicemente partendo da, ma analizzando le commedie hollywoodiane degli anni trenta, quale *Accadde una notte* di Frank Capra.

1987 e 1989: G. Deleuze, *L'immagine-movimento* e *L'immagine tempo* nei quali, rispettivamente, viene stabilita un'analogia operativa tra cinema e filosofia intese come pratiche operative di un pensiero in perenne movimento e, infine, la filosofia diviene pratica concettuale della pratica di immagini e di segni che è il cinema.

Dalla parte del cinema, le intersezioni sono davvero numerosissime e presentano diverse tipologie.

C'è il cinema che racconta la vita dei filosofi e i nuclei centrali della loro filosofia. È, ad esempio, il caso di Roberto Rossellini che in tre anni (1970, 1972, 1974), all'interno di un progetto di divulgazione culturale che negli anni Settanta del Novecento impegna la televisione di Stato, realizza tre films, dedicati a *Socrate*, *Pascal*, *Cartesius*. È il caso di D. Jaman che nel 1993, anch'egli all'interno di un progetto televisivo, ma senza nulla concedere alla divulgazione realizza il bellissimo e controverso *Wittgenstein*. È il caso di G. Montaldo che nel 1973 dedica un film a *Giordano Bruno*.

C'è il cinema che assume esplicitamente una categoria o un concetto filosofico come elemento della narrazione:

1969: E. Rohmer, *La mia notte con Maud* costruito attorno al concetto pascaliano della scommessa;

1992: E. Reitz, *Heimat 2*, dove la protagonista del quinto episodio fa una lunga citazione nietzscheana;

1996: i fratelli Coen, *Fargo*, attorno alla figura della linea;

1998: i fratelli Coen, *Il grande Lebowski*, attorno alla figura del cerchio;

2001: i fratelli Coen, *L'uomo che non c'era*, attorno al principio di indeterminazione

V'è poi il cinema che traspone in immagini sistemi filosofici (l'esempio più evidente è il cinema di A. Kluge che mette a tema le analisi della Scuola di Francoforte e di cui basta qui ricordare *Artisti sotto la tenda del circo: perplessi* del 1968 che è un'analisi dei mali della società capitalista) e quello che ha una forte ambizione speculativa, realizzato da Bergman, Kieslowski, Resnais, Godard.

All'inizio del XX secolo, come questa parziale rassegna mostra, la nascita del cinema ha segnato una rottura nel mondo dell'arte e della riflessione sull'arte.

Quanto poi il cinema sia importante per molta filosofia contemporanea viene testimoniato –prima ancora che dagli scritti di un filosofo oggi molto letto come Jean-Luc Nancy– dalla passione con cui uno scrittore-filosofo come Borges aveva recensito il *Citizen Kane* di Orson Welles, e dalla passione con cui Adorno e Horkheimer avevano contestato lo stesso film di Welles nella loro *Dialettica dell'Illuminismo*, individuando proprio nell'opera prima dell'ancor giovane regista una figura dell'illuminismo contemporaneo, dello strapotere della tecnica, cogliendo con grande lucidità la vicinanza concettuale tra quel cinema, quella maniera di fare arte e la nascente musica jazz.

Ma il caso forse più importante ed emblematico dei difficili rapporti tra filosofia e cinema si ha, poi, a proposito di uno psicanalista, anzi del padre della psicanalisi: *Freud: The Secret Passion*, il film girato da John Huston nel 1962, con Montgomery Clift nella parte del protagonista e che prevedeva, nel progetto originario, una sceneggiatura di Jean-Paul Sartre.

La prima sceneggiatura del film fu elaborata dal filosofo francese Jean-Paul Sartre, che Huston aveva conosciuto a Parigi. Sartre preparò un copione voluminoso e complesso di circa 1.100 pagine, per realizzare il quale ci sarebbe voluto un film di otto ore. La sceneggiatura finale di Huston, Kaufman e Reinhardt conserva alcune delle migliori idee di Sartre, tra cui l'espedito drammatico di condensare le figure di pazienti diversi in un personaggio solo, quello di Cecily Koertner, in cui si riflette prevalentemente la vicenda di Anna O. L'edizione originale del film curata da Huston durava 165' minuti e, secondo lo stesso regista, "era un'avvincente *detective-story* che seguiva ogni fase del processo attraverso il quale Freud trovò la sua strada con logica spietata verso la sua teoria della mente umana" (intervista a John Russell Taylor, *The Times*, 17 agosto 1969); l'edizione distribuita negli USA fu ridotta dai responsabili della produzione a 140'. L'edizione europea dura due ore e, secondo Morando Morandini, "ne hanno sofferto specialmente i rapporti di Freud con Meynert e Charcot, che nell'edizione ridotta risultano piuttosto casuali e poco comprensibili, e la progressione drammatica da una scoperta all'altra" (M. MORANDINI, *Huston*, La Nuova Italia, Il Castoro Cinema, Firenze 1980).

"Il film condensa gli avvenimenti di un quinquennio importante (1885-1890) nella vita di Sigmund Freud: sono gli anni dell'autoanalisi, quelli in cui, superata la fase dell'analisi in stato d'ipnosi, lo scienziato comincia il pericoloso viaggio a ritroso nella memoria verso l'infanzia, scopre il meccanismo della rimozione dei ricordi, lo sorprende in se stesso, formula la teoria del complesso di Edipo e sprofonda in un lago di angoscia primordiale... Il nucleo drammatico del film è formato da una duplice indagine: quello nei ricordi d'infanzia di una ragazza, Cecilia, nella quale l'isteria induce annebbiamenti della vista e paralisi delle gambe; e quella nei ricordi d'infanzia dello stesso ricercatore. Il risultato è la scoperta che, fin dall'infanzia, l'istinto sessuale è basilare nella personalità dell'uomo" (M. MORANDINI, cit.).

È estremamente significativa sotto il profilo drammatico, come sottolinea A. Fratini, la sequenza della "scoperta" da parte di Freud del conflitto con la figura paterna, con relativa intuizione dell'Edipo: la regia si sofferma sul dettaglio del-

l'orologio regalatogli dal padre che Freud "fa cadere" e rompere a terra mentre è in autobus; l'episodio lo mette in uno stato misto di angoscia e curiosità.

Solitamente viene presentato come l'unico film dedicato al fondatore della psicoanalisi e l'opera di Huston riveste un anche interesse anche artistico: Huston vi prosegue "le sue ricerche plastiche e cromatiche [...], alternando il romantico naturalismo fotografico del 'presente' con le tonalità nebbiose e sfumate nelle sequenze della memoria (notevole quella dell'ospedale-casa di tolleranza di Napoli, rievocata da Cecilia) e la puntasecca, in bilico tra l'acquaforte e il grezzo chiaroscuro dei vecchi film muti in pellicola ortocromatica, nelle sequenze oniriche" (M. MORANDINI, op. cit.).

Sarebbe curioso forse procedere in una visione del film avendo tra le mani la sceneggiatura originale di Sartre, pubblicata in italiano qualche anno fa dalla Einaudi; questa doppia presentazione dell'uomo Freud farebbe risaltare non soltanto l'impossibile trasposizione (per ragioni di lunghezza) in immagini del lavoro di Sartre, ma anche il differente approccio al personaggio e alla disciplina psicanalitica, disciplina che –negli Stati Uniti– si è subito guadagnata la funzione di creatrice di miti e di drammi pronti per essere portati sul grande schermo. A questo proposito giova ricordare come Montgomery Clift, prima di interpretare Sigmund Freud, si fosse già cimentato nel difficile ruolo del Dottor Cukrowicz, lo psichiatra di *Suddenly, Last Summer (Improvvisamente l'estate scorsa)*, il film di Joseph Mankiewicz tratto da un'opera di Tennessee Williams e interpretato da Elizabeth Taylor, e Katherine Hepburn.

82

Prima di passare oltre, val la pena anche notare come, per quanto il film di John Huston sia l'unica biografia (più o meno romanzata) di Sigmund Freud, c'è almeno un altro film in cui il padre della psicoanalisi la fa da padrone assoluto nella doppia veste di medico e protagonista di una vera e propria *Detective-story*, e cioè il divertente ed ironico *The Seven-Per-Cent Solution (Sherlock Holmes: soluzione sette per cento)* di Herbert Ross del 1976, in cui il medico viennese si trova di fronte al duplice compito di guarire l'ormai impazzito e cocainomane Sherlock Holmes dalla sua dipendenza –risolvendo mediante la tecnica dell'ipnosi anche le paranoie del grande investigatore– e contemporaneamente salvare una sua ex paziente da un complotto internazionale... (il film fu tratto dal fortunato romanzo dello scrittore e regista Nicholas Meyer, autore anche della sceneggiatura del recente *La macchia umana* ma anche di quella del fin troppo celebre *Attrazione fatale*, sempre a proposito di personaggi che hanno qualche problema con la stabilità mentale).

Di cinema e infanzia si parlerà a lungo in questi giorni, ricordo soltanto come lo sguardo del bambino sia stato spesso utilizzato come strumento per svelare la verità e l'orrore del mondo, e come Rossellini abbia affidato proprio allo sguardo dei bambini il compito di illustrare la terribile tragedia che stava vivendo l'Europa non solo negli anni della Seconda Guerra mondiale, ma anche in quelli immediatamente successivi (*Germania anno zero*).