

N° 30 - luglio - ottobre 2014 - 8,50 €

epidos

cinema psyche e arti visive

Giornata di Studio
Cinema e Dipendenze



**Università Cattolica
del Sacro Cuore Roma**
Scuola di Specializzazione
di Psichiatria

cinema e dipendenze

RIVISTA QUADRIMESTRALE





IL CALENDARIO DEL POPOLO

**Rivista di Cultura
fondata nel 1945**

Su abbonamento,
nelle migliori librerie
e presso la casa editrice

Una delle più longeve riviste italiane, fondata a Roma nel marzo 1945. Da 68 anni svolge un'importante opera di divulgazione e promuove iniziative culturali di alto livello. Oggi la rivista è un ponte tra memoria storica e l'acquisizione di nuovi strumenti critici adatti a interpretare un mondo in continuo cambiamento.

www.calendariodelpopolo.it



cinema e dipendenze

a cura di Alberto Angelini

Creata e scritta da psichiatri, psicoanalisti junghiani e freudiani ed esperti di cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

Distribuzione

eidos si riceve per abbonamento annuale ed è distribuito nelle maggiori librerie.

Distribuzione nelle librerie Feltrinelli:

JOO DISTRIBUZIONE

Via F. Argelati, 35 Milano

Modalità di abbonamento

Pagamento anticipato tramite versamento su c/c postale n° 51697142 intestato alla Associazione Culturale Eidos di 20 €

Copyright

eidos Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua, Cecilia Chianese, Antonella Dugo, Pia De Silvestris, Lori Falcolini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero: A. Baldassarro, D. Chianese, V. Fiumana, M. Fraire, B. Genovesi, A. Giuffrida, L. Janiri, L. Pascalino, G. Pozzi, L. Russo, E. Salvador, F. Tonioni.

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Impaginazione

margodesign

Editore

Alpes Italia
Via G. Romagnosi, 3 - 00196 Roma

Stampa

Consorzio A. G. E.

Segreteria abbonamenti

eidos
abbonamenti@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidos**: Paolo Aite, Dario Argento, Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio, Mimmo Calopresti, Stefano Carta, Sergio Castellitto, Domenico Chianese, Luis Chiozza, Giorgio Corrente, Cristina, Francesca e Paola Comencini, Roberto Faenza, Elda Ferri, Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas, Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio, Giuseppe Maffei, Mario Martone, Silvio Orlando, Sergio Rubini, Stefano Rulli, Lucio Russo, Gabriele Salvatores, Studio Azzurro, Adamo Vergine, Paolo Virzi.

Copertina

Il pasto nudo (1991), di David Cronenberg

sommario

luglio / ottobre 2014

Giornata di studio Cinema e Dipendenze

- 2** **editoriale**
Un problema sociale
di A. Angelini
- 4** Giornata di studio *Cinema e Dipendenze*
di C. Chianese
- 6** **Internet**
La disconnessione e la dissociazione
di V. Fiumana, F. Tonioni
- 40** **Sesso**
La ricerca infinita
di A. Baldassarro
- 44** **Tossicodipendenza**
Amare una sostanza
di G. Pozzi, E. Salvador



- 12** **Affettività**
L'amore infelice
di L. Russo

- 18** **Psicoanalisi**
La dipendenza dal setting analitico e il cinema
di A. Angelini

- 24** **Allucinogeni**
Il viaggio estremo
di L. Janiri



- 30** **Alcol**
La cultura dello sballo
di M. Fraire

- 35** **Gioco**
Una irresistibile tentazione
di D. Chianese, C. Chianese



- 46** **intervista**
Ivano De Matteo
di L. Falcolini

- 50** **nel film**
Una sconfinata giovinezza
di A. Giuffrida



Viva la libertà
di B. Genovesi

- 58** **eidos-news**
Psicoanalisi e Arte teatrale
di F. Forzoni
Il divano di Freud
di A. Antonetti
I segreti per parlare e capire il linguaggio del corpo
di L. Cerqua
Ciak si gira
a cura di A. Marzi, L. Carboni, A. Giovannoni
di M. Borbone
Don Riccardo
di L. Pascalino
Psicoanalisi, identità e internet
di I. Benincasa

Nel prossimo numero **cinema e male**



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore
Scuola di Specializzazione di Psichiatria

eidos

Rivista di Cinema Psyche e Arti Visive

Giornata di Studio

CINEMA E DIPENDENZE



Sabato 7 giugno 2014 - Aula 716 del Policlinico Gemelli, Largo A. Gemelli, 8

Introducono: Luigi Janiri, Luisa Cerqua, Alberto Angelini

Mattina 9 -12,30

Federico Tonioni: dipendenza da Internet

Lucio Russo: dipendenza dall'Affettività

Gino Pozzi: Tossicodipendenze

Alberto Angelini: dipendenza dalla Psicoanalisi

Pomeriggio 14 -17

Manuela Fraire: dipendenza dall'Alcol

Domenico Chianese: dipendenza dal Gioco

Luigi Janiri: dipendenza dagli Allucinogeni

Andrea Baldassarro: dipendenza dal Sesso

Ogni intervento sarà preceduto da un brano filmico relativo all'argomento trattato

a cura di Cecilia Chianese



Con il patrocinio della Società Psicoanalitica Italiana

www.unicatt.it

www.spiweb.it

www.eidoscinema.it



Da sinistra a destra: M. Fraire, L. Janiri, A. Angelini, A. Baldassarro, L. Cerqua.

Un problema sociale

Alberto Angelini

Dedichiamo questo numero, principalmente, alla raccolta degli interventi proposti dai relatori presenti alla Giornata di Studio su *Cinema e Dipendenze*, che si è tenuta a Roma presso la Scuola di Specializzazione in Psichiatria dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, il 7 giugno 2014, nel Policlinico Agostino Gemelli, a Roma. A quest'evento hanno partecipato esponenti della Scuola di Specializzazione in Psichiatria, a partire dal direttore prof. Luigi Janiri, responsabili dei servizi psichiatrici del Policlinico Gemelli e psicoanalisti della Società Psicoanalitica Italiana, che ha offerto il patrocinio alla manifestazione.

L'avvenimento segna un passo significativo nello sviluppo delle collaborazioni che la rivista *Eidos* vuole realizzare con prestigiose istituzioni pubbliche o private che, per loro statuto, in ambito scientifico, formativo e terapeutico, si occupano di temi psicologici e psichiatrici. Il contributo di *Eidos*, in queste manifestazioni, oltre all'indagine cinematografica per individuare i brani filmici più adatti ad accompagnare le differenti relazioni, ha l'intento di offrire un apporto qualitativo.

La redazione di *Eidos* è formata da psicoanalisti e psichiatri, direttamente coinvolti, in senso scientifico e professionale, nei temi di interesse sociale, come quello rappresentato dal rapporto fra cinema e dipendenze.

La nostra partecipazione, quindi, riguardo a fenomeni socialmente allarmanti, è spontanea e preoccupata. *Eidos* spera, nel suo modesto ambito e per quanto le compete, di poter offrire dei contributi utili allo studio di questi inquietanti avvenimenti collettivi. La partecipazione della Scuola di Specializzazione in Psichiatria dell'Università Cattolica del Sacro Cuore e il patrocinio della Società Psicoanalitica Italiana testimoniano il valore di una iniziativa, come quella descritta in questo numero. Per quanto riguarda la Psicoanalisi, l'interesse per l'universo sociale e i suoi problemi è un aspetto che appartiene all'evoluzione della cultura psicoanalitica, fin dai suoi esordi. Inoltre, soprattutto negli ultimi anni, molti psicoanalisti hanno usato il cinema a scopo di riflessione teorica e terapeutica. I tanti temibili accadimenti della società contemporanea stanno, sempre più, spingendo vari esponenti del mondo della psicoanalisi a prendere posizione, in senso scientifico e sociale, rispetto all'emergere dei diversi problemi. Nella manifestazione *Cinema e Dipendenze*, che descriviamo nelle pagine che seguono, sono stati relatori, per la maggior parte, psicoanalisti della SPI; è una ulteriore testimonianza dell'attenzione che la Psicoanalisi contemporanea e la sua maggiore istituzione italiana riservano al mondo della Storia e della Cultura.



Da sinistra: L. Janiri, M. Fraire, A. Baldassarro

GIORNATA DI STUDIO CINEMA E DIPENDENZE

Cecilia Chianese

Il 7 giugno 2014, presso il Policlinico Gemelli, ha avuto luogo una giornata di studio dedicata a “*Cinema e Dipendenze*”. Durante tale giornata, organizzata e patrocinata dalla Scuola di Specializzazione di

Psichiatria dell’Università Cattolica del Sacro Cuore e dalla rivista *Eidos – Cinema Psyche e Arti Visive*, ad un gruppo di psicologi e psichiatri è stato chiesto di scegliere un film la cui tematica ben rappresentasse una

forma di dipendenza. Da tale film, è stato in seguito estrapolato un brano particolarmente significativo, utilizzato come stimolo e punto di partenza per le riflessioni dei partecipanti alla giornata di studio. Nell'arco di una giornata piena di stimoli si è dunque tentato, nel limite del possibile, di affrontare gli antichi e moderni "disagi della civiltà", espressi nella loro forma patologica come dipendenze, e ben rappresentati dalla cinematografia passata e contemporanea. Correlando il mezzo creativo cinematografico e l'interpretazione psicoanalitica, i partecipanti alla giornata di studio si sono prestati a fornire, tramite gli strumenti della propria professionalità, delle chiavi interpretative volte a rintracciare e comprendere le malattie dell'anima, che portano gli individui a sviluppare dipendenze di vario genere, che siano dipendenze da sostanze, o la dipendenza sviluppatesi di recente nei confronti della "realtà virtuale" offerta da internet. Oltre alle dipendenze "tradizionali" dunque, vengono esposte e scandagliate dipendenze "intangibili", collegate all'emotività ed ai rapporti personali, come ad esempio la dipendenza dall'affettività, o la dipendenza da psicoanalisi.

Lo psichiatra Tonioni ha aperto la giornata, affrontando, con il suo intervento, una nuova ed inquietante dipendenza, ossia quella da Internet che eliminando la corporeità, provoca nel fruitore l'illusoria facilitazione nei rapporti umani, sviluppando però in lui una possibile dissociazione. Partendo dal film americano a episodi *Disconnect*, nel saggio *La dissociazione e la disconnessione*, Tonioni esprime la dipendenza più attuale ed ancora non sufficientemente approfondita (almeno da un punto di vista cinematografico), che "da una realtà virtuale", che affligge un numero sempre maggiore di giovani e adulti, intrappolati nella "rete".

Dopo l'esposizione della nascita di una dipendenza figlia degli anni duemila e delle nuove tecnologie, Lucio Russo, basandosi sullo splendido film di Truffaut *Adele H.* ci parla di una dipendenza senza tempo, proveniente non dalla contemporaneità ma intrinseca all'uomo stesso ed ai suoi bisogni primari: la dipendenza dall'affettività, qui esposta tramite l'immagine di Adèle Hugo, figlia non amata del genio francese, la quale, a seguito di un innamoramento non ricambiato, perdette sé stessa nella ricerca impossibile verso un amore fusionale ed illusorio.

Utilizzando le immagini di un film cult come *Trainspotting*, Gino Pozzi sovrappone la nascita del cinema all'interesse ancestrale dell'arte e delle scienze umane (psicoanalisi compresa, avendo lo stesso Freud fatto uso di cocaina), nei confronti delle droghe e degli stati alterati prodotti da esse, in particolare gli oppiacei e i suoi moderni "discendenti", in questo caso l'eroina.

Partendo dal film di Verdone *Maledetto il giorno che t'ho incontrato*, Alberto Angelini, nel suo saggio *La dipendenza da psicoanalisi e il cinema*, si confronta tanto con i modi tramite i quali il cinema ha rappresentato il trattamento psicoanalitico e la figura dell'analista - a volte visti con ironia, a volte con sarcasmo, raramente mostrata con il giusto spessore ed approfondimento - facendo una breve panoramica nella cinematografia passata e recente, italiana e straniera (dalla ben riuscita e credibile serie tv *In Treatment*, passando per l'hitcockiano *Io ti salverò*, fino al film italiano degli anni '70 *Diario di una schizofrenica*); oltre a fare ciò, Angelini si confronta specificamente con la tematica della dipendenza da psicoanalisi, descrivendo le difficoltà, tanto del paziente quanto dell'analista, ad affrontare con serenità un momento delicato e malinconico come può essere la conclusione di una analisi, ed il lutto ad essa conseguente.

Emanuela Fraire approfondisce una dipendenza antica e piuttosto trasversale a livello di età, sesso e classi sociali, che negli ultimi anni sta prendendo terreno tra i giovani e i giovanissimi, ossia la dipendenza da alcol. Illudendo gli adolescenti ed i tardi adolescenti della sua funzione di "aggregatore sociale", l'alcol prende sempre più piede tra ragazzi e ragazze che iniziano a farne uso ed abuso fin da giovanissimi. Tale droga legale, viene tra l'altro "pubblicizzata" dai ragazzi tramite l'aiuto del *web*, che in chiave fintamente ludica, esalta le dinamiche coercitive di gruppo, obbligando i giovani a riprendersi e mettere *online* il video delle loro sbronze distruttive.

Domenico Chianese, assente alla giornata di studio, ha approfondito nel suo saggio la tematica della ludopatia, tramite un excursus letterario e cinematografico tra l'attuale cinematografia americana, italiana, ed il genio letterario di Dostoevskij, la cui vita fu segnata per anni da un'incontrollabile dipendenza da gioco, come lo stesso Freud ricordò nel suo saggio *Dostoevskij e il parricidio*.

Partendo dal film *Across the Universe*, una sorta di musical, che tramite le note della discografia dei Beatles, traccia una panoramica nostalgica sugli anni '60, e ci mostra le vite e gli amori di un gruppo di giovani *hippies*, Luigi Janiri ci parla della dipendenza da Allucinogeni.

Per concludere, Andrea Baldassarro affronta la tematica della dipendenza dal Sesso, partendo dall'assioma leggermente provocatorio, e, a mio avviso, opinabile, che tale dipendenza non esista. Dall'autore vengono analizzati il bel film di Steve McQueen, *Shame*, ed il recente *Nymphomaniac* di Lars von Trier.

INTERNET

LA DISCONNESSIONE E LA DISSOCIAZIONE

Oggi che siamo sempre connessi
ci sentiamo più soli che mai.



Disconnect (2012) di Henry Alex Rubin

Valerio Fiumana, Federico Tonioni

Disconnect è un film che ben racconta odierne storie umane, in cui esperienze di vita significative vengono vissute attraverso il computer e i media digitali. Queste esperienze sono comuni a quelle che si possono fare nella realtà concreta, ma per la peculiarità del mezzo,

anche molto differenti dal punto di vista dell'interazione. Sono vissute e mediate attraverso la realtà virtuale, dove è possibile compiere operazioni relazionali, finanziarie o ricreative, con un senso della distanza e dell'attesa compresso e a volte distorto. Internet è il mezzo di comuni-



cazione che connette corpi non materiali in una rete di possibili relazioni. Una rete con potenzialità enormemente espanse ma con limiti caratteristici del mezzo stesso, come l'assenza del corpo che porta a vivere stati dissociativi di durata variabile e di intensità proporzionale all'affettività che soggiace ad ogni abuso. In condizioni di normalità, la dissociazione, costituisce un rifugio mentale transitorio, e promuove stati alterati di coscienza con uno scopo sia difensivo che integrativo della relazione con la realtà. Per dirla come Winnicott (1) permette di giocare con la realtà in modo da trovare un modo più confortevole di vivere con essa. È necessaria in quanto non è possibile vivere in una costante integrazione dei vissuti. Laddove, invece, diventa una condizione stabile di funzionamento mentale, esprime alienazione, estrapolando l'uomo dal suo contesto ambientale e congelando molte delle sue funzioni coscienti ad un livello di concentrazione talmente selettiva degli stimoli che solo poche minacce possono ripristinare. Segni di un buon uso di queste tecnologie sono la variabilità del tema ed il fatto che esso possa essere sviluppato anche nella realtà fisica. Ma sempre lo stesso dispositivo può essere utilizzato per operare funzioni di astrazione e compartimentalizzazione di alcuni stati d'animo, in modo simile a

quanto si osserva nei pazienti tossicodipendenti. La dipendenza è un processo che si innesca quando una persona, nel contatto con un particolare oggetto, si sperimenta in maniera diversa e legge questa ristrutturazione del sé come positiva e più funzionale. Un elemento che sia non solo legale ma anche socialmente accettato e che possieda capacità di questo tipo è semplice che divenga oggetto d'abuso e di dipendenza. Questo è proprio il caso di internet, dove le potenzialità psicotrope sono da ricercare innanzitutto nell'assenza del corpo.

La realtà di internet è virtuale, non concreta, astratta e rappresentata; simula la realtà effettiva pur non potendola sostituire pienamente. Lo schermo (dall'inglese *Screen*: barriera) opera una dissociazione profonda nella relazione oggettuale ponendosi come una barriera osmotica, che lascia filtrare solo alcuni elementi da e nella rete. Su internet può svilupparsi un sentimento di anonimato e uno di proiezione che porta, più facilmente, ad esteriorizzare immagini di sé spesso alternative, esaltando alcuni aspetti e nascondendone altri.

Così l'abuso del virtuale può rispondere ad una vasta gamma di esigenze interne: dal timore del contatto con l'altro e il bisogno di isolamento, alla possibilità di sperimentare in maniera protetta aspetti sentiti come insostenibili o estremamente distanti da sé.

Il film illustra il fenomeno della psicopatologia web mediata e di come sia interconnessa con il mondo reale, attraverso tre storie principali.

In *Disconnect* - *Oggi che siamo sempre connessi ci sentiamo più soli che mai* ogni storia comincia con un incontro, che in quanto tale, porta con sé emozioni e speranze.

Il tema del lutto e della sofferenza emerge fin da subito come uno dei moventi che può indurre a ricercare in internet un luogo, a volte l'unico, in cui esprimersi.

In questa storia c'è un giovane uomo, Dereck: in ufficio guarda un video, grossolanamente divertente, su youtube. Non sembra felice e ha problemi di rendimento lavorativo. Sembra molto controllato. Nel giorno del compleanno di suo figlio, recentemente morto, tornato a casa dalla moglie, non parla. Lei, Cindy, trova conforto su un *social network* specializzato su questo tema, conoscendo il *nickname* di *Fear and loathing*. Qui la donna ha un dialogo intimo con questa persona e racconta del lutto e delle difficoltà coniugali. Il marito, invece, su internet gioca d'azzardo. I due membri di questa coppia reagiscono all'evento luttuoso in modo totalmente differente. Lui dissocia l'evento nell'illusione che sia possibile non soffrire. Lei, invece, affronta il dolore condividendolo in una relazione, seppur via *chat*, avviando così un'elaborazione. Ad un tratto, nella loro vita già segnata dalla perdita, giunge una nuova privazione: il furto online di denaro, possibilità non infrequente su internet. Così nel film entra in azione un investigatore privato, che fornisce un presunto responsabile coincidente con *Fear and loathing*, il *Pen Friend* di Cindy. Passa quasi inosservato il fatto che l'acquisto di crediti per casinò virtuali sia l'azio-



ne a maggior rischio per il furto di denaro. La presenza di un nemico esterno, qualcuno da colpevolizzare della propria perdita, riattiva Dereck che convince la moglie a farsi giustizia da soli. Da buon giocatore d'azzardo vive un perpetuo senso di fallimento. La responsabilità delle perdite economiche, imputabili alla (s)fortuna, viene facilmente eliminata dalla coscienza, e il senso di colpa e di autoaccusa non integrato in essa è presente spesso in forma aggressiva eterodiretta. In questa caccia al colpevole, Dereck, per alcuni momenti esce dal suo stato dissociativo perpetuo e riesce a scherzare con la moglie e a rievocare alcuni eventi di vita dolorosi e che hanno generato nel tempo sentimenti di violenza. "È la mia missione, devo spaventarlo" dirà, dopo aver confessato di avere con sé un fucile. Nell'incontro-scontro con il presunto, ed in realtà innocente, ladro, la coppia dopo aver portato alla luce vissuti emotivamente forti, riesce a ritrovarsi riponendo le basi per affrontare la più importante perdita subita.

Un'altra storia apre invece il sipario sul mondo del *Cyber porn* e *sex addiction*. Kyle, un ragazzo che dice di avere 18 anni, offre spettacoli erotici in *webcam* e dal vivo in cambio di regali. Nel film una *cam-girl* fa notare come

sia possibile avere tante richieste di *chat* private a pagamento dopo pochi minuti di esposizione. Il mondo dell'erotismo via *web cam*, è un fenomeno interessante poiché si pone nell'intermezzo di estremi diversi. Uno di questi è quello tra pulsionalità e controllo. Un altro è tra prostituzione e pornografia. Con pulsionale intendiamo quell'insieme di moti interni che portano ad agire nel mondo esterno secondo direzioni diverse. Per Freud (2) erano tesi verso la continuazione di vita (eros; impulso di vita) o verso la distruzione (Thanatos; istinto di morte). Secondo Jaspers (3) andavano distinte in pulsioni sensoriali corporee, creative, vitali dell'esistenza, pulsioni psichiche e spirituali. La pulsione sessuale certamente è uno dei più potenti *primum movens* dell'esistenza umana, spinge verso la vita, il piacere, e verso la creazione. Tutti i moti pulsionali, se lasciati liberi, si esprimono secondo modalità istintuali, poco mentalizzate, che sono i comportamenti impulsivi. Tra la spinta

pulsionale e la sua soddisfazione possono fraporsi diversi meccanismi e quello che ne risulta nella vita di ogni persona è un compromesso (4). Possono interferire anche fenomeni di ambivalenza emotiva e di contrapposizione con elementi più cognitivi come la morale e la logica, generando fenomeni di controllo e di repressione di questo moto. Tra gli estremi dell'attacco di panico, trascinamento dell'emotività e dell'inconscio, e la dissociazione psicotica, l'abuso di un mezzo di interazione, come internet, che trasforma direzione e consistenza del movimento pulsionale, può portare ad un compromesso facilmente accettabile da vivere nella quotidianità. Fare sesso via *web cam*, significa articolare la spinta pulsionale sessuale mantenendosi nell'autoerotismo, nonostante vi sia una evidente interattività con la meta pulsionale. Mancano i corpi. La fisicità dell'abbraccio è delegata unicamente al soggetto e la ricerca del contatto con l'altro viene guidata da una fantasia personale verso il riscontro di una realtà esterna parziale. Raggiungere un orgasmo tramite un filmato erotico o pornografico significa porsi da osservatore in una storia e sviluppare sentimenti di proiezione in questa, che rimane assolutamente uguale a se stessa. Un po' diverso è invece quando si cerca di raggiungere questa meta sui *social network*, sia quelli gene-



ralisti (come FB) che quelli a tema specifico, attraverso *chat*, *web cam* e telefonia; con questi mezzi si acquisisce infatti una maggior capacità interattiva tale per cui non si sviluppa in una fantasia completamente autistica. Quando il sesso virtuale è a pagamento nel rapporto è presente una sola personalità nonostante vi siano due persone. La relazione sessuale è qui asimmetrica costruendosi su di una compravendita e configurandosi come prostituzione. Quello che può essere comprato, al di là dell'ovvio, è l'impossibilità di rifiuto, soprattutto nel caso di fantasie repute non accettabili. Il protagonista di questa storia è perplesso quindi quando tra i suoi clienti trova una donna, Nina, che gli chiede di parlare anziché di esibirsi. Questa donna, tra i trenta e i quarant'anni è una giornalista televisiva, in cerca dello scoop della vita, che propone un servizio sul ragazzo proponendolo come: "c'è tutto, c'è il sesso, c'è il cuore". Chattano e poi lei accende la propria *web cam* e il rapporto tra loro sembra già cambiare. Non più basato sull'acquisto di prestazioni, ma sullo scambio di fiducia. Questo è un elemento cruciale nello sviluppo di una relazione affettiva, in quanto esprime una simmetria che non può essere presente quando un membro della relazione si fa merce. Questo rapporto, cambia però quando Nina, a causa del suo servizio, incontra l'F.B.I decisa a fare giustizia, scombussolando la vita del giovane, non tanto per la por-

nografia, che generalmente è tollerata, quanto per la presenza di minorenni tra i "colleghi" del protagonista e di un uomo adulto come protettore. L'isolamento sociale e la ricerca di una gratificazione amorosa sono al centro della vicenda, forse la più commovente del film, di Ben Boyd, un adolescente non integrato nel suo contesto, che





divenuto vittima di due *cyber bulli* finisce in coma e senza risvegliarsi dopo aver tentato il suicidio per impiccagione. In un negozio di articoli sportivi, luogo dove il tema della forza è ben rappresentato, alcuni giovani coetanei maschi si incontrano dal vivo per la prima e unica volta. Sono però compagni di scuola e questo lo scopriranno solo più in là e attraverso un *social network*. Due adolescenti, in un centro commerciale si muovono in skate e facendosi largo tra i clienti del negozio, organizzano uno scherzo terribile: “Pisciare” in una bevanda energetica e aspettare che qualcuno la compri e la beva. In questo stesso negozio, entra Ben attratto da un corso di arti marziali orientali, di quelle che servono all'autodifesa. È solo, ha due enormi cuffie con cui ascolta musica ad alto volume. Sembra assorto e non reagisce molto bene all'impiegato del negozio. Ben è una vittima e, come spesso accade tra bulli e vittime, basta uno sguar-

do. Così i due bulli, Jason e Fry, dal momento che il primo scherzo aveva fruttato grosse risate e nessuna ripercussione, cambiano scherzo e creano un profilo femminile, Rebecca Rohney (“anagramma di *horney*: arrapato) con cui contattano Ben Boyd, facendogli credere di “aver trovato l'amore”. La comunicazione tra i presunti innamorati sul *social network* appare immediatamente incentrata su tematiche erotiche. Si presentano e sembrano già piacersi. Ne nasce un rapporto che rimane epistolare, Ben non chiederà mai un incontro dal vivo nonostante la ragazza dica di averlo visto a scuola. Il primo “contatto visivo” tra i due si attua tramite l'invio di una foto. Quella della presunta lei, dove non si vedono gli occhi ma solo un bellissimo corpo con una scritta di rossetto (*wild thing*). Imbarazzatissimo il giovane trova il coraggio per risponderle solo quando lei si scusa di aver inviato un'immagine così audace e lì lui, senten-



dosi in qualche modo capito, si mostra allo stesso modo con una tensione emotiva molto forte, tanto da permettere l'accesso alla sua intimità. Quando tale immagine viene esposta al pubblico ludibrio, rimbalzando tra tutti i compagni di scuola, Ben non sa come reagire. La rapidità con cui la sua realtà, una ragazza che lo desidera e lo ama, sfuma lasciando il posto ad una gelida solitudine, è tale da non permettere tempi di riflessione. Ha la rapidità di un'epifania, si squarcia il sipario e la verità si palesa con tutta la sua durezza, ma il giovane non scopre nulla di nuovo su di sé né sul mondo e, sopraffatto dall'angoscia, si impicca desiderando di non provare più nulla. Il ragazzo tenta il suicidio perché ha investito emotivamente in quella realtà virtuale, senza avere gli strumenti per colmare il divario con la realtà concreta. Le storie di questi ragazzi, bulli e vittime, vengono nel film anche presentate nel rapporto con la genitorialità, attraverso la rappresentazione di due padri super egoici. Il padre di Jason è un ex poliziotto che si pone da subito e bruscamente come autorità. È imperativo nelle sue richieste e legislativo nei dialoghi con il figlio. Il padre di Ben è invece un avvocato infaticabile, che rimprovera il figlio di “messaggiare” a tavola mentre lui fa lo stesso per ragioni lavorative anche se poi lo ascolta interessato quando capisce che si tratta di “una cosa di cuore”. Il divario generazionale che emerge sembra impedire quello spazio di confronto e a volte di conflitto

che tanto serve all'adolescente per acquisire una propria identità e affrontare “attrezzato” il mondo. I Personaggi del film sono sconosciuti, parenti, vicini di casa o colleghi che s'incrociano sulla rete di internet, dando via a situazioni particolari spesso dominate dall'illusione. Spesso è quella del controllo che non lascia spazio all'imprevisto, a volte è quella della vincita con la quale risolvere i propri problemi; altre ancora è quella di piacersi e di piacere o di sentirsi potenti. Tutti, comunque, usano internet per avvicinarsi a ciò che desiderano ma che per qualche motivo sentono precluso, trovando attraverso questo mezzo un modo nel quale poter sopravvivere, un rifugio dalle sofferenze, un luogo per restare connessi laddove ci si sente più disconnessi. •

Bibliografia in ordine di apparizione nel testo:

- (1) Winnicott D. (1971) *Playing and reality*. Tavistock Publications (trad. it. *Gioco e Realtà*, Armando Editore, Roma, 1993)
- (2) Freud (1920) *Aldilà del principio di piacere*, In *Opere*, vol. 9, pp189-249, Bollati Boringhieri, Torino
- (3) Jaspers K, 1965, *Psicopatologia generale*. Il Pensiero scientifico editore, Roma
- (4) Freud A (1961), *L'io e i meccanismi di difesa*, giunti editore s.p.a., 2012



Adele H. - *Una storia d'amore* (1975) di François Truffaut

AFFETTIVITÀ

L'amore infelice

Lucio Russo

Tristano:

*“Se lei mi ama è per il veleno
se non mi posso da lei separare
né lei da me [...]”*

e Isotta:

*“Egli non mi ama, né io lui
se non per un filtro che io bevvi
ed egli bevve: e fu peccato”.*

(A. Béguin, *L'Âme romantique et le rêve*, 1937)¹



Il romanzo di Tristano e Isotta è il modello mitico occidentale dell'amore negativo e infelice, che conduce alla follia e alla morte. Esso è una riscrittura dello storico francese Joseph Bédier del ciclo dei romanzi bretoni relativi alla leggenda di Tristano e Isotta, che risalgono al Medioevo. Il romanzo è stato pubblicato nel 1900 e mette insieme elementi tratti da Bérout, da Tommaso d'Inghilterra e dall'opera di Richard Wagner.

De Rougement ha scritto un libro importante, *L'Amore e l'Occidente*, nel quale analizza con precisione e finezza l'ideale dell'amore negativo e infelice, che è presente nella letteratura e nella poesia del mondo occidentale.

L'affermazione di Isotta: - "Egli non mi ama, né io lui"- testimonia che Tristano e Isotta non si riconoscono come uomo e donna distinti, che si scelgono e si desiderano. Essi hanno bisogno del filtro magico e della follia amorosa, per legarsi in un delirio illusorio l'uno all'altra e per soddisfare il bisogno primitivo di essere amati. Essi scopriranno solo in seguito, passato l'effetto del filtro magico e del delirio d'amore, la loro tragica solitudine narcisistica di individui che non sanno desiderare e amare l'altro e il loro bisogno d'amare l'amore per ritornare ad essere gli infanti uniti alla madre come il feto nel ventre materno.

Il grande successo del dramma di Wagner e dei romanzi su amore e morte testimonia che nella esperienza della passione amorosa è potenzialmente presente il desiderio

represso dell'innamorato di sperimentarsi al limite della perdita di sé e della propria morte.

Il mito, il romanzo e il III atto del dramma di *Tristano e Isotta* di Wagner, sono le forme mitologiche, letterarie e artistiche con cui l'Occidente ha cercato di esorcizzare, attraverso la scena d'amore, il terrore che il desiderio di morte trionfi sul desiderio d'amore.

L'esito della vocazione di amare l'amore, dello *amabam amare* di S. Agostino è la chiusura narcisistica e asociale degli amanti nell'uno che conduce alla follia e al suicidio.

Questo esito catastrofico dell'amore, che non è dato conoscere all'inizio di uno stato amoroso, è intuitivamente temuto, senza che se ne prenda coscienza, da tutti gli esseri umani. Ciò che più è temuto è l'innamoramento, la dipendenza amorosa assoluta dall'altro, perché non è dato sapere, all'inizio, se esso si trasformerà in una vita amorosa piena e soddisfacente, nella quale gli amanti si riconoscono e si desiderano reciprocamente, ovvero precipiterà nella follia.

Non è facile riconoscere che l'amore contiene in sé una dimensione di follia e di distruttività. È la dimensione della morte, che in qualche modo è dentro l'amore.

Indagando e osservando nella situazione dell'analisi la vita amorosa dei bambini e degli adulti, lo psicoanalista incontra nell'amore due dimensioni tra loro intrecciate.

La prima dimensione ha a che fare con il sentimento di

LES ARTISTES ASSOCIÉS
présentent



ISABELLE ADJANI
dans un film de
FRANÇOIS TRUFFAUT

L'HISTOIRE D'ADELE H.

scénario de FRANÇOIS TRUFFAUT, JEAN GRUAULT, SUZANNE SCHIFFMAN

avec
BRUCE ROBINSON • SYLVIA MARRIOTT • JOSEPH BLATCHLEY • IVRY GITLIS
directeur de la photographie NESTOR ALMENDROS musique MAURICE JAUBERT (Edizione SDOBE)
EASTMANCOLOR/PANAVISION SPHERIQUE

Une coproduction LES FILMS DU CARROSSE - LES PRODUCTIONS ARTISTES ASSOCIÉS Distribué par LES ARTISTES ASSOCIÉS

Jourdain Bouraige

Jourdain Bouraige

vede alla sua sopravvivenza.

Nell'innamoramento, che è lo stato iniziale, l'alba della relazione amorosa, l'innamorato sacrifica l'amore verso se stesso, il proprio narcisismo e la propria autostima per trasferirli nell'oggetto amato.

L'oggetto amato diventa l'ideale, che detiene tutte le qualità che l'innamorato percepisce mancanti in se stesso. L'innamorato è come S. Francesco, che si priva dei propri beni e dei propri vestiti per darli ai poveri ed amare in modo assoluto Dio. Egli subisce un processo simile alla suggestione ipnotica, che non a caso è indicata da Freud come una delle caratteristiche del transfert amoroso. In entrambi i fenomeni si osservano la predominanza della tenerezza sulla sensualità, il mantenimento della dipendenza dalle figure genitoriali e la docilità. Ciò va attribuito al fatto che la meta del soddisfacimento delle pulsioni sessuali viene inibita. Prevale la idealizzazione narcisistica, processo mediante il quale l'oggetto d'amore e l'ipnotizzatore rimpiazzano l'Io dell'innamorato e dell'ipnotizzato e vengono idealizzati.

Freud scrive:

“L'Io diventa sempre meno esigente, più umile, l'oggetto sempre più magnifico, più prezioso, fino a impossessarsi da ultimo dell'intero amore che

impotenza, “lo stato di disaiuto”, che accompagna dalla nascita il piccolo dell'uomo. Freud chiama questo sentimento *Hilflösigkeit*. Si tratta della cesura tragica della nascita, che lascia nell'infante sensazioni corporee di abbandono, non pensabili, ma le cui tracce mnestiche permangono nella vita adulta.

Nel suo valore assoluto, questa dimensione originaria di mancanza genera una totale dipendenza dall'Altro, vissuto come Provvidenza che aiuta a sopravvivere.

Allorché prevale il sentimento di mancanza, il soggetto non ama l'altro, che non riconosce neanche come altro da sé, ma ama l'amore dell'Altro onnipotente che prov-

l'Io ha per sé, di modo che, quale conseguenza naturale, si ha l'autosacrificio dell'Io. L'oggetto ha per così dire divorato l'Io”.²

Egli nello stato inaugurale, estatico, dell'amore ama amare l'altro per unirsi a lui in un'*unità assoluta* asociale e isolata dal mondo.

Come il lutto, l'innamoramento è uno stato iniziale, transitorio e patologico dell'amore, nel quale i due innamorati si cercano per ricostituire la *unità* perduta.

Nel *Simposio*, Platone descrive l'amore come il bisogno di unità, che spinge le due parti dell'androgino, separate dalla spada di Zeus, invidioso della perfetta rotondità di



esso, a ricercarsi per riunirsi. Lacan nel seminario sul transfert inventa un modello cui dà il nome di “metafora dell’amore”.³

In questa metafora, che è una riscrittura del mito platonico dell’androgino, Lacan immagina “una mano che si tende verso un frutto o una rosa, oppure un ceppo ardente [...], il suo gesto mentre cerca di raggiungere il frutto, di attirare la rosa, di attizzare il ceppo”.⁴ La maturazione del frutto, la bellezza del fiore e lo sfavillio del ceppo sono le calamite che attirano il gesto.

Moroncini continua a descrivere la metafora dell’amore di Lacan:

“Ora, se dal frutto, dal fiore o dal ceppo vi viene incontro un’altra mano e in quel momento la vostra si fissa nella chiusa pienezza del frutto, nella pienezza aperta della rosa, nell’esplosione di una mano in fiamme, ciò che si produce è l’amore”.

E conclude: “questa mano che appare dall’altro lato è il miracolo, il miracolo dell’amore”.⁵

Se alla mano, al frutto, alla rosa e al ceppo, che sono metafore, si sostituisce l’amato, che è un’altra metafora, s’illumina la magia dell’innamoramento, un’avventura al limite della perdita di sé. Scrive Lou Salomé in “La materia erotica”:

“Nell’amore avvertiamo questa spinta, diversa da ogni altra, a unirsi l’uno nell’altro proprio sotto l’impulso della novità, dell’estraneità di un qualcosa che è stato

forse presentato e desiderato [...], con il quale da tempo ci siamo fusi e che [...] ripete noi stessi”.⁶

È proprio l’estraneità dell’oggetto amato a permettere all’innamorato di collocarlo al posto della propria immagine ideale. L’estraneità, infatti, fa dell’oggetto amato uno specchio dove l’innamorato può vedere l’immagine di sé stesso, uno schermo bianco, nel quale egli proietta le immagini ideali di sé.

La dimensione dell’innamoramento è fuori dal tempo, dalla storia, dalla realtà e dalla comunità sociale. Essa costituisce una comunità amorosa di due amanti che si vivono come *Uno*.

La seconda dimensione, quella simbolica, permette all’amore di sfuggire al romanticismo dell’incontro assoluto dei due amanti. L’amore, per durare, non può ridursi all’incontro assoluto dei due amanti che ricercano l’unità. La passione degli innamorati di unirsi nell’*Uno*, deve trasformarsi in passione amorosa che i due amanti, nel tempo, riescono a vivere giorno dopo giorno. I due amanti che riescono a fare il lutto dell’innamoramento assoluto e a perdere l’illusione dell’*Uno*, guadagnano il riconoscimento sociale del loro amore e il sentimento della durata della relazione amorosa. La perdita dell’illusione fusionale, d’altra parte, non cancella la passione amorosa, ma la completa, offrendo ai due amanti la libertà di desiderarsi e di riconoscersi reciprocamente nella durata.



Cito un passo della bellissima e commovente lettera d'amore, che il filosofo André Gorz nella vecchiaia ha scritto alla moglie Dorine.

“Stai per compiere 82 anni, sei rimpicciolita di 6 cm, non pesi che 45 chili e sei sempre bella, elegante e desiderabile. Sono 58 anni che viviamo insieme e ti amo più che mai. Porto di nuovo in fondo al petto un vuoto divorante che solo il calore del tuo corpo contro il mio riempie”⁷.

L'amante, che non rinuncia *all'amabam amare* di S. Agostino si chiude nella fortezza dell'amare l'amore narcisistico e si vota all'autodistruzione di sé, come il mito e la tragedia di Tristano e Isotta insegnano. Egli, in questa situazione folle, ama sentirsi amato; l'altro non è desiderato, è solo un pretesto per amare l'amore.

L'iniziale follia amorosa dell'innamoramento assoluto rende l'amore un sentimento rischioso. D'amore ci si può gravemente ammalare; per amore si può morire, uccidere, impazzire. Perché, più dell'odio, l'amore è un affetto ingannevole.

L'amante, che nell'infanzia non si è sentito amato dalla madre, dal padre, che ha sofferto di mancanza di amore, facilmente confonde *l'amabam amare*, l'amore del-

l'amore di sé, l'amore di essere amati, con il desiderio di amare l'altro. *L'amabam amare* è l'amore di Essere, la passione di essere l'altro, di possederlo totalmente o di essere posseduto da lui. Si tratta di un amore falso, ricercato dai vampiri d'identità.

L'amante infelice, nella sua forma estrema, è colui o colei che trova un ostacolo insuperabile esterno alla realizzazione soddisfacente del proprio amore. Nonostante il grande amore appassionato, l'amante infelice non può avere un rapporto amoroso con l'amato.

Gli psicoanalisti hanno una sufficiente esperienza di amori infelici, per affermare che molto spesso l'ostacolo esterno sia solo un pretesto, una costruzione razionale difensiva, perché l'amante continui a ricercare amori impossibili. Frequente è il caso dell'amante infelice rifiutato ripetutamente dall'amato.

Nel lavoro analitico con i pazienti malati d'amore spesso si scopre che il vero ostacolo alla completa e soddisfacente realizzazione della relazione amorosa risiede dentro l'amante. L'amante infelice, senza saperlo, continua a ricercare l'amore ideale e totale, che nell'infanzia gli è



mancato. Egli non cerca l'altro da s  , ricerca l'amore assoluto dell'infanzia che non ha avuto e non potr   mai pi   avere.   il caso di Ad  le Hugo, la miserabile, rappresentato da Truffaut nel famoso film *Ad  le H.*.

Ad  le Hugo, figlia di Victor Hugo, era una intelligente giovane donna, dotata di grande sensibilit   artistica, che crebbe vicino al padre e alla vita intellettuale francese di met   ottocento. Assorb   la cultura progressista e avanzata dell'epoca e divenne una grande propugnatrice dei diritti della donna. Rifiut   il matrimonio, entrando in conflitto con il padre e con la famiglia. Ad  le si sent   soffocata dalla tutela paterna e non amata dal padre. Victor Hugo amava moltissimo la prima figlia L  opoldine, alla quale dette il nome al femminile del figlio Leopold, morto in tenera et  . L  opoldine, 18 anni, mor   affogata nelle acque di un fiume. Dopo la morte di L  opoldine, Victor Hugo, il grande poeta visionario, amante dei sogni, si dedic   all'arte delle sedute spiritiche, dove chiedeva alla medium di fargli ritrovare la voce dell'amatissima L  opoldine.

Ad  le crebbe all'ombra della sorella morta, sicura di non essere considerata e amata dal padre. Ella sfid   il padre, o almeno credette di farlo, e dopo essersi perdutamente innamorata di un soldato inglese, che non ricambiava il suo amore, fugg   misteriosamente da casa per inseguire nella Nuova Scozia il soldato, che credeva di amare. Ad  le stava inseguendo quell'amore ideale mai avuto nell'infanzia, inseguiva la ripetizione della catastrofe infantile, il crollo nella follia che aveva vissuto nell'infanzia e che rimaneva iscritto nella memoria del suo corpo.

Ella continu   la sua vita da esule nelle isole inglesi della

Manica alla ricerca dell'amore impossibile, fino a Barbados. Anni bui, nei quali Ad  le ruppe il rapporto con la realt   e precipit   nel baratro della schizofrenia.

La storia di Ad  le H., ripresa da Truffaut nel suo film, illustra in negativo il dissidio e il conflitto fra le due dimensioni dell'amore, l'illusione dell'*Uno* e la sua trasformazione istituzionale a relazione tra due amanti separati tra loro. Si tratta di un dissidio sempre presente nell'amore.

Non esiste amore senza la dimensione atemporale e l'aspirazione dell'*Uno*, come lo stato iniziale dell'innamoramento dimostra. Nessun amore nasce, attira, senza il godimento fusionale degli amanti. Tuttavia nessun amore continua ad esistere nel tempo e nella societ   civile senza la rinuncia a questo godimento in nome dell'ordine simbolico e del legame sociale.

Ad  le H., come tutti coloro che si ammalano d'amore e vivono amori infelici e impossibili, non riesce a risolvere il dissidio amoroso, non sa rinunciare alla ricerca dell'amore assoluto, impossibile, quell'amore che ella non ha mai ricevuto nella sua infanzia. L'unicit   assoluta della dimensione immaginaria dell'amare l'amore mai avuto conduce Ad  le alla follia. •

¹ Citato da Denis de Rougemont (1939), *L'Amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano, 1977, p. 458.

² Freud S. (1921), "*Psicologia delle masse e analisi dell'Io*", in O.S.F., vol. 11  , p. 280.

³ Lacan J. (1991), *Le s  minaire livre VIII. Le Transfert*, Seuil, Paris, pp. 67-68

⁴ Moroncini B. (2010), *Sull'amore*, Cronopio, Napoli, p. 31

⁵ Moroncini B. (2010), cit. p. 31

⁶ Ho tratto questa citazione da Recalcati M. (1998), "Dal complemento al supplemento. Versioni dell'amore in Freud e Lacan", in *La psicoanalisi* n. 24 Astrolabio, Roma, p. 173

⁷ Gorz A. (2008), *Lettera a D. Storia di un amore*, Sellerio, Palermo.



I ti salverò (1945) di Alfred Hitchcock

PSICOANALISI LA DIPENDENZA DAL SETTING ANALITICO E IL CINEMA

Alberto Angelini

I riferimenti che il cinema contemporaneo offre riguardo all'impegno e alla durata del trattamento psicoanalitico sono numerosi e, spesso, ironici. Valga per tutte la celebre battuta di Woody Allen nel film *Io e Annie* (1977): "Sei in analisi? Sì da quindici anni. Quindici

anni? Sì, gli concedo un altro anno, poi vado a Lourdes". Fatta salva l'ironia, il tema della conclusione dell'analisi e della sua difficoltà è stato oggetto di storiche indagini a partire dagli inizi del secolo scorso e trova solide fondamenta nella letteratura psicoanalitica.

I primi che vollero affrontare le difficoltà legate al termine dell'analisi furono Sandor Ferenczi e Otto Rank, nel 1924. Fino ad allora, il processo di conclusione dell'analisi non era stato, sistematicamente, considerato, ma si registravano frequenti problemi nella fase di distacco. Ferenczi e Rank sostennero che l'analista avrebbe dovuto indicare una data di conclusione, per evitare che la ripetizione dell'arcaico attaccamento infantile all'oggetto materno si proponesse, nella situazione transferale, sulla persona del terapeuta. In una prospettiva più ampia, il problema si era posto già con la pubblicazione dell'opera di Freud *Al di là del principio del piacere*, nel 1920, dove si ipotizzava la presenza di una pulsione di morte, distruttiva interna, su base biologica. Fino ad allora, il contratto tacito e, fin troppo ottimista, fra paziente e analista era che, tramite l'esame dei sogni, delle libere associazioni e la risoluzione del transfert, l'analizzando avrebbe rivelato all'analista ciò che aveva rimosso e questo, ovvero rendere consapevole l'inconscio, lo avrebbe guarito. Ma se esiste questa distruttiva e interna pulsione di morte, immaginare di poter concludere una analisi, offrendo al paziente uno strumento per mantenere, a vita, un buon equilibrio è impossibile. Infatti la pulsione di morte, biologicamente fondata, continuerà a produrre devastazione, anche dopo la fine dell'analisi. Freud suggerì, agli analisti stessi, di intraprendere, periodicamente, una tranche di analisi, per contrastare questa aggressione interna.

D'altra parte, se accettiamo l'idea freudiana che un trattamento psicoanalitico non possa mai essere completo e, utopicamente, perfetto, il campo di applicazione della psicoanalisi si amplia molto, raggiungendo pazienti ritenuti inaccessibili, ai tempi di Freud: i cosiddetti "pazienti gravi".

Contemporaneamente, però, le analisi tendono ad allungarsi. Storicamente, la pubblicazione di *Analisi terminabile e interminabile* (1937), dove si discutono proprio i limiti del lavoro analitico, ha rappresentato la fine dell'illusione, tanto amata, di una "psicoanalisi completa". Il progressivo prolungarsi delle analisi, che si accentuò, soprattutto negli anni cinquanta, negli

USA, nell'ambito della Psicologia dell'Io, nella cosiddetta "Epoca di Hartmann", può essere interpretato come il tentativo reiterato di dimostrare che una analisi completa si sarebbe potuta concepire.

Come affrontare questo problema? Va considerato che alcuni pazienti sono, intrinsecamente, organizzati in maniera dipendente e hanno bisogno di un appoggio, per cui saranno sempre legati a un terapeuta o a dei gruppi.

Un esempio cinematografico italiano, di questo orientamento di personalità, lo troviamo, in chiave comica, nel film di Carlo Verdone *Ma che colpa abbiamo noi* (2002). I partecipanti ad una terapia di gruppo, dopo aver assistito, nel corso di una seduta, alla morte della loro analista ottantenne, trovandosi in difficoltà nella ricerca di un nuovo terapeuta, decidono di continuare l'analisi da soli, per mantenere integro il gruppo. È un esempio del comportamento di quelle persone che, terminata o interrotta una terapia, devono ricostruire, rapi-



damente, la situazione terapeutica. In questi casi, le difficoltà nella conclusione dell'analisi si fondano su effettive problematiche soggettive.

D'altro lato, si devono tener presenti le persone che, pur con diverse sfumature di gravità e conflitti, sono in grado, nell'analisi, di passare dalla dipendenza dall'analista ad una sufficiente autonomia dell'io ed alla potenziale capacità di separarsi. Ma anche qui, come mai in alcuni casi le analisi si trascinano, comunque, faticosamente e le conclusioni sono difficili? In queste particolari situazioni, se ci atteniamo a quasi un secolo di letteratura psicoanalitica sull'argomento, le responsabilità fondamentali sono sempre dell'analista.

La conclusione della terapia è stata paragonata, dagli analisti, a un nuovo inizio, allo svezzamento, al lutto, al distacco, alla maturazione e così via. È un momento difficile sia per il paziente, sia per l'analista. Il paziente deve rinunciare, prima di tutto, al bisogno che l'analista sia, per lui, come un contenitore. Anche l'analista deve accettare il dispiacere che può provocare la fine di un rapporto terapeutico importante. Deve accettare il fatto che non avrà più notizie di una persona con cui aveva stabilito una confidenza profonda e riconciliarsi con i possibili errori che può aver commesso.

Riguardo al paziente, è fondamentale la modalità inconscia in cui egli ha sviluppato il suo transfert, rispetto al terapeuta. Se l'analista, in senso psicoanalitico, è una figura di transfert, ovvero rappresenta, a livello profondo e inconscio, qualcosa di simbolico, relativo alle immagini dei genitori e alla proiezione di aspetti conflittuali di sé, il termine dell'analisi e la separazione sono, relativamente, più accessibili. Quando, invece, il terapeuta non è capace di ottenere questo tipo di relazione, si trasforma, o peggio si propone, come un oggetto affettivo concreto.

Quindi diviene perno di un legame emozionale in cui, anche senza che egli se ne renda conto, la sua persona svolge, tendenzialmente, la funzione *storica* di una figura genitoriale o di un personaggio amicale. In sostanza, venendo meno al suo compito di proporsi



come oggetto mentale simbolico e scivolando nella dimensione di oggetto affettivo reale, nel mondo concreto, l'analista pone un grande ostacolo alla futura conclusione dell'analisi. Mentre le relazioni affettive di transfert hanno un punto d'arrivo, le relazioni affettive, cosiddette, primarie tendono a non finire mai.

Parte essenziale, nel processo di formazione clinica di uno psicoanalista, è proprio l'attenzione da porre, teoricamente e affettivamente, sul meccanismo del transfert. Il transfert, nella dimensione emotiva, è una sorta di macchina schiacciasassi che elimina ogni ostacolo alla realizzazione di un forte legame, nell'ambito dei sentimenti, fra il paziente e l'analista. La gestione di questi sentimenti, che possono assumere toni emozio-



Ma che colpa abbiamo noi (2012) di Carlo Verdone

nali sia positivi sia conflittuali, è una pratica complessa e deve essere, completamente, acquisita, in senso tecnico ed emotivo, da chi aspira a diventare psicoanalista. Le grandi scuole di formazione degli psicoanalisti, che fanno capo all'*International Psychoanalytical Association*, fondata da Freud nel 1908 o, comunque, all'originario pensiero freudiano e al suo sviluppo, nell'ambito del movimento psicoanalitico internazionale, considerano essenziale la capacità di gestire il transfert, prima di poter attribuire ad un aspirante il titolo di psicoanalista. Questo è anche uno dei motivi per cui, chi aspira a divenire psicoanalista deve sottoporsi, egli stesso, ad una analisi didattica, per sperimentare la dimensione emotiva della situazione.

Purtroppo, in Italia, una controversa legge del passato, o meglio il modo in cui è stata applicata, ha consentito l'accesso all'esercizio della psicoterapia non solo a professionisti altamente qualificati, ma anche ad un quantità enorme di soggetti impreparati, clinicamente e teoricamente (1).

Del resto, per il profano, è molto difficile verificare la credibilità di uno psicoterapeuta o distinguere uno psicoanalista, seriamente formato, da uno autonominatosi tale, magari perché attratto dal fascino della parola. In senso più generale, questa decadenza va collocata nella complessiva squalificazione della psicologia, intesa come disciplina scientifica autonoma. Ha prevalso, fantasticamente, una idea della psicologia come dottrina

terapeutica, sostanzialmente suddita delle neuroscienze ma, soprattutto, della medicina. La natura, evidentemente, storica delle funzioni psichiche superiori, come per esempio il linguaggio e la scrittura, argomentata nel novecento, principalmente, nell'opera di Lev S. Vygotskij è stata rimossa e dimenticata. Magari, proprio la psicoanalisi potrebbe spiegare perché. Gli storici della scienza del futuro riusciranno, forse, a chiarire i motivi per cui attualmente, in ambito istituzionale, lo status metodologico della psicologia e, conseguentemente, della psicoterapia, abbia imboccato questo vicolo senza uscita. È importante che la psicoanalisi, come movimento storico e teorico internazionale, non si affianchi alla psicologia istituzionale, nel procedere in questo equivoco epistemologico. Queste problematiche considerazioni valgono per ogni aspetto terapeutico e non solo per la dipendenza che, comunque, è una situazione di fronte a cui, prima o poi, si trova chiunque eserciti la psicoterapia, prescindendo dal tipo di formazione.

Nel recente ambito cinematografico, non solo italiano, la dipendenza dalla psicoanalisi e il modo in cui viene trattata finiscono per riflettere questo peggioramento nell'ambito formativo della psicologia e della psicoterapia. Una pregevole eccezione, ma solo in ambito televisivo, è stata la serie *In Treatment* (2013), dove la dimensione terapeutica è stata raggiunta in modo corretto e credibile, se si eccettuano i silenzi della situazione.



Ciao Pussycat (1965) di Richard Talmadge, Clive Donner

ne analitica, difficili da sceneggiare. Anche Verdone in *Maledetto il giorno che t'ho incontrato* (1992), che pure è una commedia leggera, ha dato una immagine di analista abbastanza credibile, sebbene un po' antipatica.

In generale però, anche in ambito internazionale, nel cinema come in ogni espressione dell'immaginario mediatico, si è verificata, negli ultimi anni, una svalutazione dell'immagine dello psicologo e dello psicoanalista. Dalle grandi figure nobili del passato, come la dottoressa Constance Peterson, interpretata da Ingrid Bergmann in *Io ti salverò* (1945) di Hitchcock, si è passati, già molti anni fa, a personaggi caricaturali interpretati, nel migliore dei casi, da grandi attori come Peter Sellers in *Ciao Pussycat* (1965).

Lo psicologo contemporaneo, nella dimensione mediatica popolare, è un incrocio fra un vecchio zio un po' saggio e la parodia di un amico del cuore, capace di dare buoni consigli. È una immagine eccentrica, ma può accadere che la realtà superi la fantasia. Come fa, questo psicologo e terapeuta all'acqua di rose, ipotecato sul piano formativo, a gestire la bestia nera della dipendenza di cui, frequentemente, è la prima vittima? Tutto ciò postulando, per desiderio di armonia, la totale correttezza nella gestione finanziaria del rapporto terapeutico.

Fin dalla seconda metà del secolo scorso, nella letteratura psicoanalitica, la generalità degli autori ha concordato nello spostare sull'analista la responsabilità della positiva conclusione del trattamento. L'analista deve lavorare sugli aspetti psicologici della conclusione, fin dall'inizio delle sedute, esaminando le reazioni del paziente, ad ogni interruzione. Ogni vacanza, ma anche i week end, possono essere occasioni per analizzare i sentimenti legati al distacco e le modalità di conclusione, quando l'evento si approssima, devono essere adattate ai singoli casi. Ogni fine di analisi propone reazioni irripetibili, sia da parte del paziente, sia da parte dell'analista. Quest'ultimo deve combattere su più fronti. Da un lato, deve evitare di idealizzare la conclusione del trattamento, aspettandosi quel risultato perfetto che lo stesso Freud, in *Analisi terminabile e interminabile* (1937), escludeva. D'altro canto, soprattutto se l'analisi è riuscita, egli avverte un autentico senso di perdita rispetto ad una significativa relazione umana. Per questo, giova ripeterlo, il controtransfert dell'analista deve essere continuamente monitorato, onde evitare la tendenza a trasformare la relazione analitica in un rapporto personale. Come accennato, le difficoltà nella conclusione si pongono maggiormente se, fin dall'inizio, il



In treatment (2013) serie televisiva

male depressione, ma è contraddistinto dall'assenza di senso di colpa per la perdita dell'oggetto: in questo caso dell'analista. Diversamente, può presentarsi un "lutto patologico", caratterizzato da forte depressione e forte senso di colpa. Questa colpa, propose Freud, è collegata all'ostilità inconscia e agli ambivalenti sentimenti conflittuali verso l'oggetto che si andrebbe a perdere. È un attacco inconscio all'oggetto-analista; ma, nel momento in cui l'analista viene perduto per la separazione, come parte del tentativo di interiorizzazione e di identificazione con quell'oggetto perduto, l'attacco viene diretto all'interno. Il lutto normale fallisce perché l'ostilità inconscia, precedentemente diretta contro l'analista, è ora diretta contro sé stessi. La colpa riflette un attacco a parti di sé stessi, identificate con l'oggetto perduto.

Questa situazione può essere prevenuta solo, a monte, da un terapeuta che ne abbia percezione e affronti, sistematicamente, l'argomento, interpretandolo. È un caso paradossale, perfettamente psicoanalitico, di come non solo l'amore, ma anche l'odio, inconsciamente, possa rendere una persona dipendente e realizzare un legame che non vuole sciogliersi. •

terapeuta ha creato un rapporto personale, senza essere in grado di spostarlo, adeguatamente, nella dimensione del transfert e, a volte, per i motivi sopradescritti, senza nemmeno avere la cognizione di ciò. Ma quando tutta questa delicata alchimia viene fatta funzionare a dovere, il momento della separazione coincide con una vera e propria rinascita, come è ben illustrato da alcuni bei film del passato. Valga l'esempio di *Diario di una schizofrenica* (1968), di Nelo Risi, dove la protagonista Anna, dopo il dolore per il distacco dall'analista, vivrà la gioia dell'inizio di una nuova vita.

Vale, per la dipendenza dalla psicoanalisi, come per ogni tipo di dipendenza, ciò che Freud scrisse in *Lutto e Melanconia* (1915). Le separazioni sono possibili quando si caratterizzano per un "lutto normale", che include, semplificando, un periodo di tristezza e di nor-

(1) Nei fatti, si è verificata la legalizzazione e il riconoscimento, da parte del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca, di un numero elevatissimo di Scuole di Specializzazione in Psicoterapia. Poiché ne sorgono continuamente di nuove, mentre altre chiudono, è anche difficile sapere, esattamente, quante siano. Comunque, allo stato attuale il numero si aggira intorno alle trecentosessanta unità! Fatte salve le dovute eccezioni, come si può credere che questo esercito all'arrembaggio, del tutto eterogeneo, possa aver mantenuto, complessivamente, alti e qualificati gli standard di formazione degli psicoterapeuti? Il problema non si pone, solo, per la dipendenza, ma per tutti i delicati aspetti di un processo psicoterapeutico, non solo ad indirizzo psicoanalitico.



Across the Universe (2007) di Julie Taymor

ALLUCINOGENI IL VIAGGIO ESTREMO

Luigi Janiri

Ci vuole un film nostalgico come *Across the Universe* (USA, 2007) per comprendere appieno la valenza del concetto di dipendenza psichica. Nostalgia e attaccamento al mito dei primi anni Sessanta, al movimentismo *hippy*, alla rivoluzione dei “figli dei fiori”, alla *beat generation*, all’ideale dell’immaginazione al potere. Un musical rock interamente ispirato dalle canzoni più psichedeliche dei Beatles, in cui le immagini vivide e colorate ci giungono come suoni, esplosioni di note visive. Per l’appunto una sinestesia, una distorsione sensoriale in cui le percezioni percorrono erroneamente canali inappropriati, come

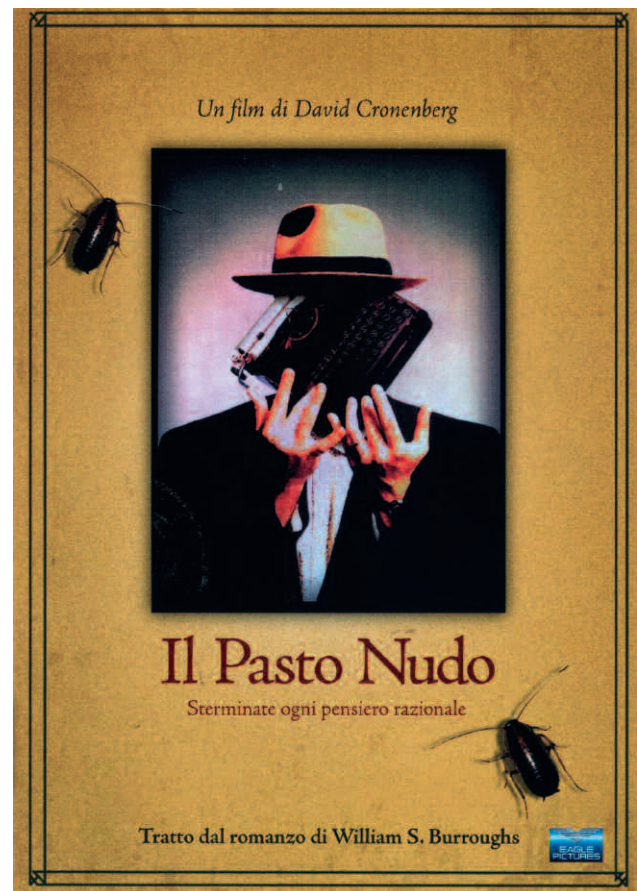
potrebbe accadere assumendo LSD-25, la droga-simbolo della controcultura di quegli anni. Nella pellicola viene descritta un’epoca da cui l’autrice (Julie Taymor, classe 1952) non vuole prendere le giuste distanze per una riflessione storica, non tanto perché disinteressata a ciò, quanto perché ammaliata e catturata nella trama dei riferimenti a eventi e situazioni forti, elementi identitari e costitutivi della propria formazione. Del resto, tutta una generazione di cosiddetti “sessantottini” e oltre ha ricevuto l’*imprinting* in positivo o in negativo di quella stagione davvero rivoluzionaria e vi ha reagito con varie modalità. Il risul-



Across the Universe (2007) di Julie Taymor

tato per la Taymor, regista per lo più teatrale, è un film visionario e compiaciuto, senza confini, come lo stesso titolo suggerisce, se non per il limite, anch'esso mitico ancor più che storico, della guerra nel Vietnam, sfondo e orizzonte, nonché vera negativa della *new wave* degli anni Sessanta.

Vengono in mente altri film su allucinazioni e allucinogeni: da *La Montagna sacra* di Jodorowsky (USA/Messico, 1973), esoterica opera caleidoscopica del tardo surrealismo, a *Stati di allucinazione* di Ken Russell (USA, 1980), esemplare del primo suggestivo cinema di effetti speciali, a *Il pasto nudo* di Cronenberg (USA, 1992), racconto di una dissociazione dall'interno del protagonista scrittore. Se il percorso evolutivo di queste opere lascia pensare a una sempre maggiore appropriazione da parte del soggetto della sua deformata e morbosa psicosensorialità, come dire dalla teoria (ad esempio del simbolismo surrealista) al vissuto, *Across the Universe*, dopo più di 30 anni, propone una contestualizzazione dei fenomeni allucinatori e dei mezzi chimici per provarli. L'apertura delle porte della percezione, l'accesso a nuove dimensioni della coscienza, la realizzazione di una mente estesa oltre i suoi confini sono gli scopi dell'esperienza psichedelica, così come enfatizzata da Timothy Leary, uno dei profeti della *beat generation*, alla base del suo progetto di rifondazione antropologica. L'aggettivo "psichedelico" si riferisce infatti alle plurime manifestazioni dell'anima e l'uomo disegnato dalla cultura degli anni Sessanta deve essere aperto alla ricerca del nuovo e dell'inusitato.





La montagna sacra (1973) di Alejandro Jodorowsky

Nell'intento di seguire alcune tracce nel discorso intorno agli allucinogeni, viene da chiedersi preliminarmente: cosa spinge l'individuo a utilizzare queste sostanze e ad ancorarvisi con il meccanismo della dipendenza? Cosa lo attrae nell'esperienza psichedelica, o "entactogena" o "phantastica" (termine impiegato da Lewin per designare droghe che allargano l'immaginario)? Si parla, tra l'altro, di una classe di sostanze in grado di indurre la sola dipendenza psicologica, e non quella fisica, che produce assuefazione e astinenza. Tanto più, dunque, devono essere potenti e gratificanti gli effetti di tali sostanze.

Una prima traccia è rinvenibile nella cosiddetta "cultura dello sballo", retaggio attuale ed individualistico della cultura degli anni Sessanta, nella quale si ritrovava una spinta ribellistica collettiva contro i valori espressi dalla società dell'epoca, laddove lo sballo dei nostri giorni rivela, sì, un desiderio di liberazione, ma da altro che non dal conservatorismo borghese. Una liberazione, in primo luogo, dalla gabbia percettiva, una finestra troppo dolorosa sul mondo e che sospinge il soggetto a ricercare quella sensazione che Leary chiamava del *drop out*, dell'abbandono, del distacco da ciò che viene avvertito come costrittivo. L'alleggerimento del corpo, del "soma" o peso corporeo (i fenomenologi direbbero: "il corpo che io ho, non quello che sono") può comportare inoltre l'indebolimento o la rottura dei confini dello schema corporeo, che già Fischer (1965) indicava come il presupposto dell'insorgenza delle allucinazioni. Liberazione dalle inibizioni, anche, dalle imposizioni, paradossalmente dalla dipendenza soggiogante dagli altri: in questo senso la liberazione è trasgressione. Ma, soprattutto, lo sballo rappresenta la possibile liberazione dalla coscienza unitaria e dividente del Sé,

imperativo categorico del mondo occidentale, cui opporre una coscienza multipla e divisa (dissociata), un assetto leggero che consente la fuoriuscita da sé, da un sé oppressivo e falso.

Ciò per alcuni costituisce l'autentica esistenza (da *ex stare*: essere fuori). Quindi, in un'accezione tutt'affatto privata e individuale, lo sballo come perdita del limite può anche condurre illusoriamente alla sensazione di esserci, alla ricerca del nucleo nascosto del Vero Sé, alla personificazione attraverso la via della (momentanea) spersonalizzazione. L'esplorazione dell'inconscio attraverso il meccanismo abusivo dell'assunzione di una sostanza psicoattiva può essere un altro modo di guardare alla questione. La ricerca di sé introduce opportunamente al secondo tema che la visione del film suggerisce: la regressione.

La regressione si lega all'inquietudine e alla ricerca come metodo di vita, nella penosa e continua sensazione di incompletezza, di fragilità e di immaturità che contraddistingue l'esistenza. Tornare indietro, e non sempre al servizio dell'Io, come preconizzava lo psicoanalista dell'Io Kris nelle situazioni analitiche, significa allora tentare di ripartire da una posizione debole, ritrovare quella fase in cui si sono incontrati ostacoli o traumi per cercare ingenuamente di superarli o di elaborarli. Affine al concetto di regressione è l'idea del viaggio, come percorso mirato al cambiamento: infatti *trip* è il termine gergale che denota il decorso degli effetti di un allucinogeno, ma può esserci anche un *bad trip*. Ancora, viene qui in mente il rito iniziatico, in cui l'adolescente in procinto di accedere alla trasformazione evolutiva deve affrontare delle prove che



tenderanno a farlo tornare indietro. Infine, con l'assunzione di un allucinogeno, qui propriamente denominabile "psicotomimetico", si può accedere a parti primitive della mente altrimenti precluse all'esplorazione. Analogamente con la trance dissociativa, che può anche essere indotta o facilitata da sostanze, gli individui di alcune etnie e culture arrivano a prendere contatto con la tribalità gruppale

della dimensione protomentale. Infatti, come è noto ai gruppoanalisti, il Sé primordiale è multiplo.

Una terza traccia è quella del desiderio: è possibile che l'esperienza psichedelica appaghi un desiderio, così come il sogno nella teoria freudiana? Così come prima si adombrava il desiderio di uscire dalla tirannia dell'Io, si può dire che l'oggetto artificiale rappresenti un tentativo di sfuggire alla tirannia dell'oggetto interno ricorrendo a un oggetto esterno, più controllabile e dunque più in grado di procurare gratificazione. Il timore di perdere o di non conservare l'oggetto amato può innescare meccanismi regressivi e difensivi, quali la fusione con l'oggetto stesso o l'idealizzazione o il diniego maniacale o l'onnipotenza: Herbert Rosenfeld ha mirabilmente descritto ciò, anche a proposito dell'uso di droghe, nel libro *Stati psicotici*. Certo è possibile trasformare la realtà in un sogno attraverso la dissociazione della coscienza indotta artificialmente, ma questo ha un costo: l'alterazione o la perdita dell'identità. Allora il desiderio del soggetto può essere appagato, ma al costo della sua identificazione con l'oggetto. Kohut sostiene che le sostanze psicoattive vicariano funzioni di cui l'apparato psichico necessita ma di cui nel contempo difetta, esse dunque non sostituiscono oggetti d'amore, ma oggetti-Sé. Ecco perché si deve pensare al bisogno, nella dipendenza, e non al desiderio. La Mc Dougall parla di neo-bisogni, in funzione del mantenimento di un'omeostasi narcisistica.

Le teorie psicoanalitiche sulla dipendenza da sostanze, dall'alcol agli stupefacenti, sono piuttosto indistinte e non differenziano classi farmacologiche. L'eccezione potrebbe proprio essere rappresentata dagli allucinogeni in quanto molecole capaci di fabbricare sogni e visioni, racconti e



Across the Universe (2007) di Julie Taymor

trame di film: *Across the Universe* è stato certamente ispirato dall'esperienza psichedelica come via privilegiata alla narrazione di un'epoca. Come anche in precedenza accennato, tale esperienza coincide con una fuga dalla realtà, laddove questa viene percepita come intollerabile e perturbante. La soluzione della fuga si applica sempre al disturbo, al disagio, alla sofferenza, tutte condizioni in cui il soggetto non è più disponibile a permanere, bramando un altrove che solo il farmaco/tossico può garantirgli. Viene drammatizzata una realtà altra rispetto alle soluzioni presenti, un rifugio della mente già alterata. In questa accezione l'allucinogeno è il medicamento che lenisce il dolore, che permette di staccarsi dalla spina e di abbandonarsi al vissuto estatico. Per molti tossicomani la realtà allucinante è quella quotidiana, non quella prodotta da LSD o ketamina.

Le tematiche di questo discorso non sarebbero complete se non si menzionasse la deprivazione sensoriale. In *Stati di allucinazione* (vedi sopra) il professor Jessup conduce esperimenti con una vasca di deprivazione sensoriale e ottiene uno stato di torpore cui fanno seguito delle alluci-

nazioni. Scopre inoltre che funghi messicani provocano allucinazioni simili a quelle da lui sperimentate con la vasca. Del resto già nel 1965 Louis West sosteneva che il perfetto allucinogeno fosse una molecola in grado di affievolire gli impulsi sensoriali e stimolare o eccitare tracce percettuali che, usualmente inibite dal normale livello di stimolazione sensoriale, possono essere "liberate" e risperimentate in combinazioni note o nuove. Alcune persone sono in grado di controllare questa libertà percettuale in modo stupefacente. Coleridge, ad esempio, descriveva tale sua qualità (presumibilmente anche senza l'intervento dell'oppio): "I miei occhi dipingono immagini quando sono chiusi". Tutte le cosiddette *designer drugs* (MDMA o *ecstasy* e derivati) posseggono insieme, in varie proporzioni, proprietà psicostimolanti (come la cocaina o le amfetamine) e psicotropaniche (propriamente allucinogene).

Si può dunque immaginare la noia come un potente motore psichico che conduce a utilizzare droghe e a sperimentare sensazioni, emozioni, stati mentali nuovi e gratificanti, o a mettere in atto comportamenti impulsivi e rischiosi. Non si



psichedelica, la soluzione al loro problema di ipo-stimolazione.

Un'ultima considerazione va riservata all'angoscia. Anche dietro le rappresentazioni fantasmagoriche, l'orgia visiva di *Across the Universe* si coglie un più o meno sottile strato di angoscia, non fosse altro che per quel padre che il protagonista non ha mai conosciuto e di cui va alla ricerca in America e per quella realtà dura della guerra in Vietnam, che è come se lo risvegliasse bruscamente da un sogno. L'angoscia di cui si sta parlando è di quelle insopprimibili, per il solo fatto che il limite naturale e affettivo di cui il ragazzo sente la mancanza, il limite paterno, non viene trovato ma al suo posto egli incontra, come contrasto ai sogni e agli ideali di cui si innamora, la guerra. Vengono in mente sequenze di film in cui questo contrasto tra la vita illuminata degli affetti e la morte cieca della distruzione si esprime ancora più drammaticamente, come ad esempio ne *Il Cacciatore* di Michael Cimino.



Il pasto nudo (1991) di David Cronenberg

sa se i tratti del temperamento conosciuti con il nome di *novelty / sensation seeking* (ricerca delle novità e delle sensazioni) siano associati a stati centrali di deprivazione sensoriale, quasi di difesa percettiva, che potrebbero equivalere, sotto il profilo neurofisiologico, a profonde e croniche condizioni di noia (come quelle ad esempio che affliggono le personalità *borderline*). Tuttavia tale ipotesi è coerente con un modello allostatico che è molto in voga nel campo delle dipendenze: non riuscendo a generare impulsi interni, come le allucinazioni, pur in presenza di uno stato di eccessiva quiete centrale (atarassia), gli individui portatori di una noia patologica ricercherebbero all'esterno, nell'esperienza

della dipendenza, il non poter fare a meno dell'oggetto, di cui il *craving* rappresenta il segnale. Ciò che viene creato è un rapporto esclusivo e ineludibile con l'oggetto, in cui si disinvestono interessi, impegni, ma soprattutto relazioni. La dipendenza lascia l'uomo nella sua solitudine e, seppure l'esperienza psichedelica lo illude sui suoi legami con il mondo e con gli altri (i sentimenti oceanici, l'amore universale, la perdita degli angusti confini individuali), in realtà essa resta un'esperienza solipsistica e deafferentata. A ben guardare, in *Across the Universe* si colgono questi aspetti di illusione e di solitudine.

ALCOL

LA CULTURA DELLO SBALLO

Manuela Fraire

Con una lattina di birra in mano, a piccoli gruppi, giovani tra i 15 e i 25 anni stazionano ormai quasi ogni sera della settimana davanti ai pub - ne apre uno nuovo quasi ogni giorno - che caratterizzano ormai non solo le grandi capitali occidentali bensì anche le città di provincia, fino ai piccoli paesi.

Bevono i ragazzi e le ragazze come un tempo si fumava. Gli effetti però sono diversi. La sigaretta non intontisce e non rende pericolosa la guida. Da o dava invece un senso di sicurezza - dove si mettono le scomode appendici che sono le mani, come darsi un "tono"? - ma non è una droga della socializzazione infatti si fuma

volentieri anche leggendo un libro o comunque mentre si è soli.

L'alcol invece è stato soprattutto per gli uomini un elemento aggregante, un fuori-casa, un momento "pubblico" che spesso accompagnava il gioco delle carte. Per le donne è stato diverso. Le "casalinghe", in numero molto inferiore ai loro coetanei, hanno bevuto in solitudine e di nascosto negando di bere anche quando l'evidenza le tradiva. Questa differenza tra il numero delle donne che consuma alcol e i loro coetanei - giovani tra i 15 e i 25 anni - oggi non c'è. Come non c'è più nelle grandi città occidentali qualcosa che somigli alla Bowery, il quartie-

Fucking Åmål (1998) di Lukas Moodysson



re di NY scenario di film famosi, abitato dagli alcolisti finiti in strada, simbolo dell'emarginazione conseguente al fallimento dei tentativi di salire nella scala sociale. L'abuso di alcol è andato per molto tempo di pari passo con la depressione e il senso di fallimento, una fuga da una realtà divenuta intollerabile, che oggi è curata per lo più con gli psicofarmaci che, a loro volta, costituiscono una nuova sostanza da tenere sotto controllo.

È di questi giorni l'attenzione e lo sconcerto sollevati dalla morte di Robin Williams, amatissimo attore, persona generosa, uomo di successo, che ripetutamente è caduto nel fiume d'alcol, nel quale è alla fine annegato. Ma il senso di dannazione con cui l'alcolista "maturo" considera la bottiglia lo rende ormai profondamente diverso dai giovani che fanno uso di sostanze alcoliche. L'uso di alcolici da parte dei giovani viene considerato come corollario dell'uso di altre sostanze, ma i numeri dicono che il fenomeno è in aumento vertiginoso e attra-

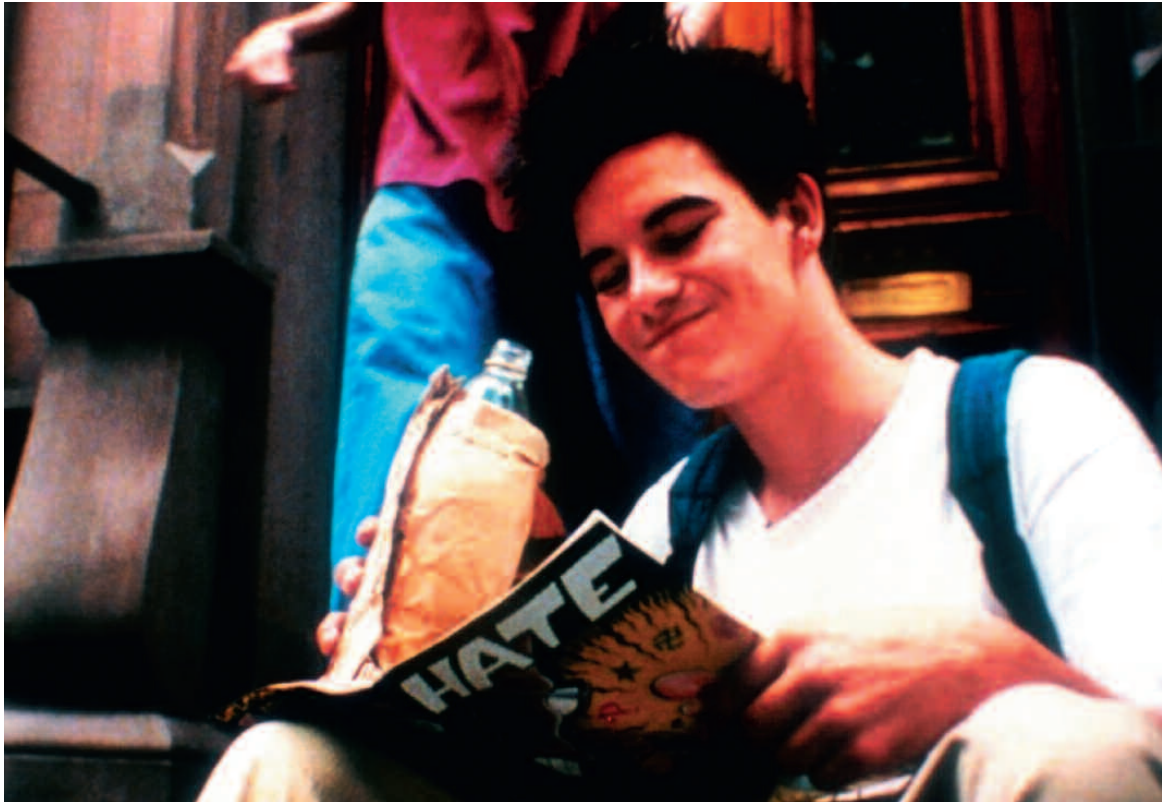
versa in diagonale il corpo sociale: l'alcol è una droga interclassista e multiculturale.

I giovani non bevono in solitudine ma insieme ai coetanei, malgrado sia proprio l'ansia generata dall'incontro con gli altri che li spinge a stordirsi con qualche bicchiere di troppo. Ad uno sguardo superficiale può sembrare che l'uso di alcolici faciliti la relazionalità ma da un osservatorio diverso come è quello dello psicoterapeuta e lo psicoanalista emerge che l'uso di alcol ha lo scopo di superare l'angoscia che la presenza degli altri attiva. Paura dell'Altro dunque che più che quello seduto di fronte al tavolino del pub, è piuttosto l'altro che si incontra nello specchio.

Il fenomeno della logorrea dell'ubriaco che indirizza le proprie confessioni autoreferenziali oggi passa inosservato, poiché somiglia alla virtualizzazione dell'altro a cui siamo tutti abituati, un altro con cui non si parla ma si *chatta*.

La leggenda del santo bevitore (1988) di Ermanno Olmi





Kids (1995) di Larry Clark

Tuttavia, malgrado l'estensione del fenomeno, la diffusione crescente del consumo di alcol tra i giovani si impone all'attenzione delle famiglie e in generale dei mezzi di informazione, solo quando i suoi effetti sono paragonabili con quelli provocati dall'uso delle droghe cosiddette "pesanti" quali anfetamine, cocaina, oppiacei e droghe chimiche di nuova generazione, che hanno ancora il primato dell'allarme. Mentre a ben vedere è spesso lo *starter* per il consumo di altre sostanze oltre ad essere la prima che un giovane trova a portata di mano facilmente nel frigorifero di casa.

Quanti degli incidenti mortali che si verificano all'uscita dalle discoteche sono dovuti all'ebbrezza non solo di chi guida bensì anche di chi, come passeggero, per lo stesso motivo, non invita alla cautela l'autista?

L'odierna dipendenza dall'alcol è dunque diversa da quella di cui parlano i vecchi film, e anche da quella che ha contagiato tanti personaggi famosi. Oggi l'abuso di alcol è associato al fenomeno dello *sballo* o *binge* incarnato purtroppo da miti dei giovani, spesso star della musica come la Winehouse o Justin Bieber per fare due nomi famosi, ma sono moltissimi. Non sono però l'equivalente di Spencer Tracy finito regolarmente ubriaco sotto i tavolini dei bar dove Katharine Hepburn andava a ripescarlo. Era un'altra storia di cui i protagonisti si vergognavano e molto anche, se la bottiglia è stata in definitiva l'unico loro grande e incrollabile amore.

Oggi un ricovero in una clinica di riabilitazione è un fatto quasi propagandato come altra faccia del successo, basta aprire i giornali, le riviste, i tablets per trovare la faccia sorridente del cantante Y o l'attore X che non fanno mistero di essere appena usciti da un periodo di *rehab*. L'uso dell'inglese fa parte del gergo che accomuna quelli che dell'abuso hanno fatto uno stile di vita!

In realtà molte di queste icone dei giovani entrano e escono dalle costose cliniche di riabilitazione fino a quando non vengono completamente travolti dall'abuso di droghe pesanti, cosicché la parte che l'abuso di alcol ha nell'esito va sullo sfondo mentre è da lì che spesso si comincia.

L'abuso di alcol sembra invece appartenere piuttosto alla categoria dei "riti di passaggio", fattore che abbassa anche tra i giovani la soglia d'allarme. I familiari stessi tendono a sottovalutare la portata del fenomeno tanto sono spaventati dalla circolazione di altre droghe che possono condurre velocemente alla morte. L'alcol è una droga domestica alla portata di tutte le tasche anche perché il consumo di superalcolici, più costosi, è tra i giovani europei ancora molto inferiore al consumo di birra e vino, i cui effetti dannosi impiegano più tempo a stabilizzarsi.

Bisogna approntare quindi nuovi strumenti per affrontare l'alcolismo e può essere utile applicare al fenomeno il dibattito che si sta svolgendo tra psicoterapeuti di diver-

sa formazione, che hanno in comune la passione per le nuove malattie dell'anima.

Un esempio pregnante è costituito dal confronto tra le diverse letture che due pensatori, Galimberti e Recalcati, che operano nel campo della psicoterapia, danno dell'uso di sostanze, fatto da molti giovani.

Galimberti¹ intende il soggetto tossicomane come caratterizzato da un insaziabile desiderio di colmare la mancanza di definizione che delinea costitutivamente gli adolescenti, fino ai cosiddetti tardo-adolescenti (25 anni), che popolano la società della "crisi", la quale non disegna un futuro lavorativo e familiare per i giovani, mentre si avvita sempre di più attorno al proprio vuoto di senso. Questi sono dunque figli della depressione il cui ideale dell'Io non fa più da bussola identificatoria e a cui i figli rispondono con il rifiuto radicale del limite e della castrazione imposta dal "non tutto", che rappresenta il costo della civiltà.

Recalcati² invece legge il fenomeno tossicomane dei giovani come "aspirazione rovinosa al godimento e non al desiderio. (...) il soggetto tossicomane (...) è sconnesso dal desiderio (...) espressione del culto di un rinnovamento magico che - così lo interpreto - precipita nello "sballo", esperienza senza memoria e senza storia.

Per ambedue gli autori, la dipendenza da una sostanza è una difesa dall'angoscia del vuoto; il punto allora è quale senso dare a questa angoscia che sembra piuttosto dovuta al vuoto di senso? Questa la domanda che si pone oggi a chi (operatori psicologici di diversi orientamenti) opera in uno "spazio psichico drogato", come lo ha definito incisivamente Racalbut³, nel quale l'agito prende il posto del pensato.

Prendiamo il *binge*, ovvero l'esperienza dello sballo, con cui si misurano molti giovani. Un esempio? La *Nek Nomination* che consiste nella sfida all'ultimo bicchiere. Bisogna essere nominati da un amico, armarsi di smartphone, bere il più possibile e pubblicare il video sul *social network*. Lo sfidato a sua volta può rilanciare estendendo ad altri amici la sfida. Chi spezza la catena è out dalla comunità. Si calcola che nei primi mesi del 2014 abbia fatto decine di vittime. Un fenomeno che lascia ognuno solo di fronte al voyeurismo indifferente della rete.

E ancora preso dalla rete: una moda recente tra i giovanissimi: ubriacarsi calandosi alcol negli occhi oppure introdurre nelle parti intime un assorbente imbevuto di vodka. Due tra le infinite pratiche alle quali la rete "allena".

Ma poiché molte di queste "pratiche" avvengono tramite i *social network*, è più facile - anche per via del numero di giovani implicato - considerarle come "riti di passaggio". L'inganno sta nella inevitabile ripetizione di un evento che nasce come eccezione e che diviene invece un "riempimento" forzato sia dello stomaco fisico che di quello psichico. Con il risultato di un'alternanza di riem-



pimenti ed evacuazioni che azzerano continuamente il tempo dell'esperienza, sottoposti come sono alla tirannia di una pulsionalità che cerca solo scarica.

In breve il consumo di alcol legato allo sballo può essere riassunto come segue:

- Oltrepassare il limite fisiologico imposto dal corpo senza uscirne distrutti. Un esempio per tutti la *Nek Nomination* diffusa tramite facebook.
- Un tentativo paradossale di soggettivazione
- Superamento magico dell'angoscia.



Kids (1995) di Larry Clark

d) Ultimo (forse dovrebbe essere il primo punto): angoscia relativa al rapporto con l'altro sesso il cui precursore è il rapporto con l'Altro materno.

Ciò che ho appreso dalle letture che mi hanno accompagnato nella stesura di queste note è la necessità di chiedersi, prima di tutto, di quale organizzazione socio-culturale la dipendenza patologica è sintomo.

Poiché la dipendenza da una sostanza è un sintomo che va distinto dall'uso rituale di sostanze tipico dei riti di iniziazione (la mescalina per alcune tribù indo-americane).

Se un film può fare da metafora della deriva che l'esperienza dello sballo può imboccare tra i giovani penso a *Into the wild*: un film da epoca del *selfie* in cui l'occhio fotografico è rivolto quasi solo verso se stessi invece che verso il mondo.

È quasi incredibile immaginare un ragazzo di una ventina d'anni che parte verso un viaggio - da cui non farà ritorno - che rinuncia a qualsiasi connessione internet e quindi a qualsiasi *social network*, con nessuna voglia di comunicare né con gli amici né con i propri cari.

La differenza dal *binge* praticato in gruppo è che nessuno può salvarti da te stesso. Certo è una differenza radicale ma quando l'esperienza dello sballo è ripetuta isola sempre più dagli altri. Il fatto è che non solo nasciamo ma sopravviviamo nella relazionalità e lo sballo, di qualunque genere esso sia, è una mossa antirelazione.

Naturalmente non è l'unica lettura che si può dare del film e del libro da cui è tratto, tuttavia il suo successo parla della ricerca di un mondo in cui l'Altro è sostituito da un Se grandioso, che trova in "natura" e non nella relazione con un simile tutto ciò che serve alla sopravvivenza. Un *enfant sauvage* dei nostri tempi ma alla rove-

scia: invece che essere scoperto il protagonista cerca di sparire dentro la natura.

In conclusione:

In italiano sballo è l'operazione che consiste nel togliere qualcosa da un involucro. L'uso metaforico del termine indica una situazione in cui il "contenitore" viene rotto. Il risultato è un alto grado di eccitazione accompagnato da un'alterazione dello stato di coscienza. La filosofia che sottende lo sballo è legata al lasciarsi andare in modo del tutto incontrollato ad un ab-uso di una sostanza - l'alcol è tra quelle più facilmente reperibili - con la convinzione (o la speranza?) di ri-tornare come prima.

In una situazione - come è quella della "crisi" attuale - in cui sembra che i disonesti abbiano la meglio e comunque non patiscano l'offesa dell'anonimato o peggio dell'invisibilità, la cultura dello sballo è una forma di protesta radicale che assomiglia a quella dei kamikaze.

È di pochi giorni fa l'immagine riportata da un quotidiano di una giovanissima donna velata - di cui si vedono solo i due magnifici occhi - che imbraccia un fucile mitragliatore, chiaramente fiera di essere ritratta così e che è, nella sua misteriosa bellezza, un inno allo sballo della guerra.

Le immagini sono un importante veicolo per lo sballo, altrimenti perché tanto uso della rete e dei *selfie*? •

¹ U. Galimberti *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*. Feltrinelli. Milano. 2007

² M. Recalcati *L'uomo senza inconscio*. Cap XI. Raffaello Cortina. Milano. 2010

³ A. Racalbutto *Tra il fare e il dire. L'esperienza dell'inconscio e del non verbale in psiconalisi*. Raffaello Cortina, Milano 1994



La rivincita di Natale (2004) di Pupi Avati

GIOCO UNA IRRESISTIBILE TENTAZIONE

Domenico Chianese, Cecilia Chianese

“Gli uomini, non soltanto alla roulette ma ovunque, non fanno altro che togliersi o vincersi qualcosa reciprocamente”.

Il Giocatore, F. Dostoevskij

Risulta quasi impossibile, specialmente da un punto di vista psicoanalitico, approcciare la tematica della dipendenza da gioco senza associarla al genio di Dostoevskij, tanto dal vertice creativo quanto da quello biografico. Se come ben sappiamo, uno degli innumerevoli capolavori letterari prodotti dallo scrittore è appunto *Il Giocatore*, la stesura stessa del libro, oltrech  di quasi tutte le maggiori opere del genio russo,   legata al suo quotidiano indebitamento da gioco, e risulta paradossale dover ad oggi “esser

grati” di tale costante indebitamento, che fu per anni motivo della sua prolificita letteraria. *Il Giocatore* venne dunque concepito e realizzato nell’arco di poche settimane, in una pausa dalla stesura di *Delitto e Castigo*, e per la fretta Dostoevskij fu costretto a ricorrere all’aiuto della giovane stenografa Anna Grigor’evna Snitkina, che divenne poco dopo la sua seconda moglie. D’altronde la vita stessa dello scrittore   di per s  un romanzo, composto da rovinose cadute, sofferenze e rinascite.

Proprio sulla coazione autodistruttiva al gioco di Dostoevskij è incentrato il celebre saggio di Freud, *Dostoevskij e il Parricidio* (1927), che offre alcune chiavi interpretative rivolte specificamente al genio tormentato dello scrittore, ma che possono essere in parte applicate alla difficile condizione psichica dei “maniaci del gioco”. Ad oggi, oltre al ben noto libro, possiamo disporre di una folta schiera di film, alcuni dei quali direttamente tratti dall’opera dello scrittore, essendo la cinematografia presente e passata assai affascinata dalla figura turbolenta e dannata del giocatore.

In quest’occasione in particolare, ci soffermeremo su un film americano di scarso rilievo, il cui titolo spicca per una pura omonimia rispetto all’opera dostoevskijiana (in lingua originale il titolo è *Rounders*), ed in seguito su due piccoli capolavori firmati Pupi Avati (*Regalo di Natale* e *La Rivincita di Natale*), film che possono ampliare la nostra visione sull’universo della ludopatia; paragonare le tematiche ricorrenti può essere un utile stimolo per identificare dei tratti comuni ad ogni racconto, validi punti di partenza per raffrontarsi con il disagio psichico ed esistenziale del giocatore.

Sottolineando le debite differenze a livello di periodo storico, nazione, mezzo creativo e spessore artistico, un elemento comune riscontrato in molte opere che affrontano il tema del gioco pare consistere nell’identificazione di un percorso verso un graduale ma immancabile decadimento morale. A tal proposito così scriveva Leone Ginzburg, nella sua breve introduzione al libro di Dostoevskij: “Nel *Giocatore* la materia è scherzosa o, per meglio dire, è umoristico il tono; ma la tensione è continua, e la miserevole storia del precettore d’una famiglia rovinata e balzana, iniziatosi al gioco d’azzardo soltanto per amore e per compiacenza ma presto divenuto maniaco e sordo a ogni richiamo della vita, assume anch’essa il carattere misterioso e l’argomentare concitatamente convincente delle maggiori creazioni dostoevskijane”. E prosegue paragonando il protagonista Aleksej Ivànovic ad altri personaggi descritti dallo scrittore, e sottolineandone una specifica differenza: “egli non procede fatalmente, come siamo abituati a vedere, verso un arricchimento spirituale, pagato magari a carissimo prezzo, o verso una catastrofe grandiosa che ne coroni l’esistenza. La sua è la vicenda d’un progressivo inaridimento morale, e sarebbe sconsolata se non fosse, come s’è detto, scherzosa”.



Il giocatore (1998) di John Dahl

Pur mancando totalmente dello spessore e del tormento presenti nelle opere dostoevskijane, nel film di John Dahl *Il Giocatore*, possiamo evidenziare delle vaghe tracce di elementi comuni.

Prima di fare ciò, vale la pena sottolineare le immense differenze nell’approccio alla tematica del gioco convogliata da Dahl nel suo film. Come molto cinema “made in USA”, il film pare rispecchiare un’“etica” agonistica, all’interno della quale lo psicoanalitico “mito dell’eroe” viene semplificato fino a rasentare la banalità, e, vista la materia trattata, raggiunge spesso il limite del grottesco. Nel film osserviamo il personaggio di Mike McDermott, interpretato da Matt Damon, mentre nella scena iniziale si accinge a scommettere tutti i suoi soldi in una partita a poker contro il “temibile” Teddy detto KGB, interpretato da un fiacco e fuori forma John Malkovich. Il protagonista perde tutto e si ritrova a dover accettare i lavori più umili per pagarsi gli studi universitari, spalleggiato dall’amabile e paziente fidanzata Jo, sua collega in legge. L’equilibrio precario, forzatamente creato da Mike in seguito alla perdita al gioco, viene sconvolto dall’uscita dal carcere di Lester “Verme” Murphy, amico d’infanzia ed *alter ego* del protagonista, che gradualmente lo riporta sulla cattiva strada, fino a costringerlo, sommerso da debiti non suoi dei quali suo malgrado si è dovuto far carico, a tornare a giocare tutto contro KGB, compresa la vita.



Il giocatore (1998) di John Dahl

Seguendo un canovaccio piuttosto comune nella cinematografia americana, il film si struttura circolarmente seguendo l'iniziale disfatta e la seguente vittoria e consacrazione del protagonista, il quale, dopo una serie di difficoltà e sacrifici, riesce a sconfiggere il suo rivale. In questo caso però la questione si complica, avendo scelto come "eroe" un dipendente dal gioco, che adducendo la scusa piuttosto debole e blanda di "salvare e redimere" l'amico d'infanzia (Verme), torna con estrema facilità alle sue antiche abitudini. Nell'arco del film viene oltretutto esaltato il principio, piuttosto discutibile, del gioco come un'arena all'interno della quale il protagonista può magnificare il suo talento nel vincere contro tutto e tutti. Il racconto filmico segue dunque la via di una spensierata e leggiadra "amoralità", e conduce in tal senso lo spettatore stesso.

Tutto ciò è dichiarato apertamente dal protagonista fin dalla prima scena, nella quale si accinge a scommettere tutti i suoi risparmi in una partita con KGB: "Se non riesci a individuare il pollo nella prima ora di gioco, allora il pollo sei tu" dichiara il personaggio interpretato da Matt Damon. In quell'occasione "il pollo" si rivelerà essere proprio lui.

Un'ulteriore tematica, che si rivela gradualmente nello svolgersi della trama, è volta alla scoperta, da parte del protagonista, della sua incapacità di seguire altre vie al di fuori da quella del poker.

La sua "vocazione" al gioco, piuttosto che essere criticata da regista e sceneggiatore, è vista come un'accettazione del proprio percorso esistenziale. D'altronde, come viene più volte mostrato nel film, il gioco è la sua passione, è l'unica cosa per la quale è veramente portato, nella quale ha un vero talento. Ad avallare tale graduale "consapevolezza di sé" è il personaggio di un anziano giudice, Abe Petrovskij (interpretato da Martin Landau), che una volta

scoperta la propensione del giovane, piuttosto che tentare di portarlo "sulla buona strada" emancipandolo da tale vizio, gli racconta delle proprie vicende personali, di come nella sua famiglia fossero tutti rabbini, e anch'egli fosse inizialmente "destinato" a diventarlo. In seguito a grandi sofferenze, il giudice si rese conto di non avere tale vocazione, ed intraprese la carriera in legge, voltando in tal modo le spalle alla sua famiglia, che lo ripudiò. Eppure il giudice non si è mai pentito della sua scelta, e conclude il suo racconto affermando: "Non puoi scappare da ciò che sei, è il fato quello che decide per te". Il film procede così, con scene che potrebbero anche risultare emozionanti, se non fossero piuttosto paradossali.

L'opera verte dunque sulla finale liberazione dell'istinto ferino e aggressivo del protagonista, che svela la filosofia soggiacente al gioco, ossia la prevaricazione, la battaglia svolta sul filo del rasoio, la dipendenza adrenalinica nei confronti del rischio. Tale visione viene apertamente dichiarata e mostrata; quello del gioco e dei giocatori è un universo fatto di prepotenza, del piacere per la sfida all'ultimo sangue. Tutta la trama si svolge all'insegna di un'esaltazione dell'istinto di potenza del protagonista, la cui libido si accende nel momento in cui nel gioco viene individuato "un pollo", mentre sé stesso e gli altri giocatori professionisti vengono da lui stesso descritti come dei "pescecani".

Il personaggio che incarna forse il giocatore nel senso più "dostoevskijano" del termine, è quello del meschino "Verme" (*nomen omen!*); volendo fare un paragone piuttosto azzardato, possiamo affermare che egli si avvicina alle figure criminali spesso rappresentate da Dostoevskij, verso le quali, come sostiene Freud nel già citato saggio *Dostoevskij e il Parricidio*, lo scrittore nutriva una forte fascinazione. Amico d'infanzia di Mike, il personaggio di Verme è inizialmente mostrato come "un furbo", un truff-



Il giocatore (1998) di John Dahl

faldino sempre pronto a giocare scorrettamente pur di vincere dollari, ma ben presto lo spettatore realizza l'innata vocazione al fallimento del personaggio. Incapace di giocare senza barare, sin dall'uscita dal carcere già sommerso di debiti, nell'arco del film Verme cade sempre più in basso, in un vortice dal quale non è in grado di uscire, ed anzi all'interno del quale pare piuttosto crogiolarsi, nonostante le immancabili punizioni imposte dall'alto, che siano di volta in volta incarnate da un boss a cui deve dei soldi, o dei poliziotti con i quali ha tentato di bluffare a poker. In tal senso il percorso di Verme è coerente alla definizione dei criminali data da Freud: "È vero che gruppi interi di delinquenti desiderano d'esser puniti, il loro Super-Io lo esige, perchè così si risparmia di infliggersi la punizione da sé". Ed anche alla definizione, sempre freudiana, della febbre da gioco come un "accesso di passione patologica", vista l'incapacità, ed anzi la mancata volontà, tanto di Verme quanto di Mick, a rinunciare a tale perverso piacere.

In questo modo possiamo riscontrare nell'incapacità di Verme di porsi un freno, fino a toccare irrimediabilmente il fondo, ciò che Freud nel suo saggio attribuì a Dostoevskij: "Come accade non di rado nei nevrotici, il senso di colpa si era creato un sostituto palpabile in un carico di debiti, e Dostoevskij poteva addurre come pretesto che le vincite al gioco gli avrebbero consentito di tornare in Russia senza venire imprigionato su richiesta dei creditori. Ma questo non era altro, appunto, che un pretesto. Egli sapeva che l'essenziale era il gioco in sé e per sé, *le jeu pour le jeu*. Ogni particolarità del suo comportamento apparentemente insensato dimostra questo e qualcos'altro ancora. Egli non trovava pace fin quando non aveva perduto tutto. Il giuoco era per lui anche un modo di punirsi". *Le jeu pour le jeu* dunque, ed anzi, rimaneg-

giando la definizione freudiana, la perdita per la perdita, visto che ogni circostanza, anche apparentemente favorevole, appena Verme vi mette mano, viene da lui stesso ribaltata "a suo sfavore": barando e accumulando debiti, mettendosi in tal modo contro la polizia, i pezzi grossi del mondo criminale e così via, fino a ritrovarsi completamente solo contro tutti, abbandonato anche da Mike, il suo amico più grande.

Per i ludopatici il gioco e la vita si mescolano in un amalgama inscindibile, all'interno del quale, tra le rare vittorie e le numerose disfatte, assieme ai soldi il giocatore perde tutto ciò che ha: perde il suo quotidiano al di fuori dal tavolo del poker, perde le amicizie (se mai ci sono state), e soprattutto perde l'amore.

Non ci stupiremo allora se le figure femminili, in questo universo prettamente maschile, risultano essere unicamente di sfondo. Le donne, nei film sul gioco, il più spesso delle volte ricoprono un ruolo puramente "ornamentale", o se all'inizio del racconto pare che non sia così, nella descrizione della "discesa agli inferi" dei maniaci del gioco, la donna amata viene gradualmente spinta verso un ruolo subalterno, secondario, fino a sparire definitivamente nel nulla. Succede così al personaggio della volitiva Polina ne *Il Giocatore* di Dostoevskij, per la quale inizialmente il protagonista Aleksej Ivànovic nutre una passione smodata. Apparentemente è per amore di Polina che Aleksej inizia a giocare, ma gradualmente la stessa insana passione che lo attirava verso la donna, lo lega al gioco con forza ancora maggiore, e Polina, proprio quando pare finalmente raggiungibile, viene abbandonata al suo destino. Nell'omonimo film americano, appare chiaro fin dall'inizio come l'amore e la vita di coppia vengano vissuti unicamente come uno strumento che il protagonista utiliz-

za per tentare di rimettersi in carreggiata. Al contrario di Polina il personaggio di Jo, la fidanzata di Mike, è piuttosto scialbo e sbiadito, non risulta dunque “un’ancora” dal sufficiente peso per mantenere il protagonista attaccato ad un’esistenza regolata e normale. Quando la ragazza lo lascia, dopo essersi resa conto che aveva ricominciato a giocare, il ragazzo non appare particolarmente affranto quanto piuttosto sollevato, e la sua prima osservazione è: “ha imparato bene le mie lezioni; sa che bisogna sempre abbandonare il tavolo se non si può vincere”, ammettendo dunque che non vi è mai stata una reale possibilità di sviluppo per la loro storia. A seguire Verme conclude con una frase piuttosto didascalica: “nel gioco del poker che è la vita, le donne sono la tangente”.

Non vi è spazio per l’amore, per la condivisione. La redenzione offerta dal personaggio di Jo a Mike è illusoria, mentre in *Regalo di Natale*, il film di Pupi Avati del 1986, anch’esso incentrato sul gioco, la donna è rappresentata unicamente come una preda: il sentimento lascia sempre posto alla prevaricazione. Quello descritto dal regista italiano è un affresco umano spogliato di empatia, all’interno del quale le persone vengono utilizzate come merce di scambio.

Attorno al tavolo da gioco ogni personaggio allo stesso tempo indossa una maschera ed all’opposto si rivela per quello che è: se per essere bravi giocatori bisogna saper bluffare, e quindi non mostrare il proprio vero volto ed avere il sangue freddo di “fingersi altro”, quando le carte vengono scoperte, le attitudini esistenziali riemergono con maggiore forza.

Ciò viene mostrato con estrema chiarezza nei due film di Avati, *Regalo di Natale* e *La Rivincita di Natale* (2004). Attorno al tavolo da gioco il vigliacco si rivela vigliacco, il cinico si rivela cinico, il sadico si rivela sadico, e così via. È il nostro volto più segreto e mostruoso, che nel gioco non può più essere negato, anche se nella vita di tutti i giorni ognuno di noi si sforza di nascondere.

Entrambi i film identificano con estrema chiarezza come nella vita del giocatore ad ogni vincita corrisponda una perdita, ad ogni “apertura” affettiva corrisponda una sconfitta nei termini del gioco. Tutto è in gioco per i giocatori seriali, l’amore è un ennesimo gioco-forza, e conquistare la donna del proprio migliore amico è la vincita più grande che si possa sperare di raggiungere.

Le donne, nei film di Pupi Avati, sono dei “premi”, delle vittorie da raggiungere l’uno a scapito dell’altro. Oggetti dunque, da gettare nel momento in cui perdono il valore auto referenziale di colui che le ha conquistate.

Tale “contrappasso”, tra la vita reale e quella virtuale rappresentata dal gioco, che inevitabilmente si sovrappongono e confondono l’una nell’altra, è evidente e molto ben calibrato vedendo entrambi i film, e si riconosce specialmente focalizzandosi sul personaggio di Franco Mattioli, interpretato da Diego Abatantuono. Nel film del 1986, pur essendo già stato precedentemente vittima di un raggio da

parte di colui che una volta era il suo migliore amico (colpevole di avergli “rubato” la fidanzata per il puro piacere di farlo), Franco ricasca ancora nella sua trappola. Nell’arco di una notte, la vigilia di Natale, da ricco possessore di una catena di cinema Franco si ritroverà, alle prime ore del mattino, senza più un soldo in tasca, raggirato nuovamente. In *La rivincita di Natale* Franco non sarà più così ingenuo, e recupererà lo “sgarro” subito tanti anni prima, ma ciò avverrà unicamente sul tavolo da gioco, perché anche stavolta si ritroverà solo.

La perdita degli affetti più cari, declinata in varie forme, appare dunque un percorso “naturale” al giocatore, che in nome di un istinto autolesionistico e inarrestabile rinuncia a tutto pur di imporsi nel tavolo del poker, e restringe gradualmente il suo mondo unicamente attorno ad esso. Il gioco diviene dunque la sua unica ragione di vivere, un “feticcio” della vita vera, che volontariamente il giocatore si è lasciato sfuggire, in cambio di un mondo all’interno del quale si ha l’illusione di poter vincere. Nel gioco tutto è costantemente a rischio, ma allo stesso tempo si ha l’effimera speranza di “avere tutto nelle proprie mani”, tutto sotto controllo. Il giocatore non riesce a rinunciare alla propria illusoria onnipotenza, non accetta i limiti imposti dall’esistenza. L’illusione onnipotente del giocatore è quella che, “in una sola mano”, egli possa decidere della propria vita. La perdita che ineluttabilmente accade, non lo porta alla rinuncia della sua onnipotenza, ma al contrario ad un “rilancio”, e così via all’infinito. Tutto ciò, molto spesso, fino alla perdita non solo dei soldi, ma di sé stesso. Socialmente il gioco è dunque tuttora prevalentemente un affare tra uomini, una rappresentazione delle relazioni maschili di certo non improntate alla *filia*, ma alla prevaricazione e al dominio, talvolta all’annientamento dell’altro attraverso astuzia e bluff. Di certo non ne esce fuori un universo edificante dei rapporti umani. Si potrebbe obiettare che comunque tutto ciò avviene in una cornice “ludica”, in cui *l’homo homini lupus*, si rappresenterebbe in una sorta di teatro, in un “*setting*” messo su per la rappresentazione. Ma questa opinione contiene una sua intrinseca fragilità, nella misura in cui questa vicenda ludica e di rappresentazione “teatrale”, porta non poche volte alla reale rovina economica e umana di alcuni protagonisti, fino talvolta al suicidio.

Per concludere, sono restio a trovare un’unica fonte intrapsichica nella genesi della compulsione al gioco, propongo pertanto solo una suggestione ed ipotesi: nella “perdita” al gioco, si ripeterà il trauma della perdita del seno onnipotente ed elargitore di ogni bene; con il gioco a sua volta magicamente e onnipotentemente, il giocatore si illude di ricostituire autarchicamente il “seno perduto”, ma l’inesorabile perdita lo riporta iterativamente al trauma, in una sorta di coazione a ripetere inarrestabile e votata al fallimento esistenziale. •

SESSO LA RICERCA INFINITA

Andrea Baldassarro

*“Sempre che l'uomo pensa, ei desidera,
perché tanto quanto pensa ei si ama”*

G. Leopardi, *Zibaldone*, 3842

Una premessa doverosa a un discorso sulle dipendenze sessuali dovrebbe comportare un inevitabile paradosso: e cioè che le dipendenze sessuali, a rigore, non esistono. Anzi, ci si potrebbe spingere oltre, e affermare con Lacan che, dato che “non c'è rapporto sessuale”, non c'è neppure dipendenza sessuale. Non che non esista, ovviamente, un comportamento reiterato, compulsivo, anche assai frequente nello scenario contemporaneo, di una ricerca insistita, ossessionante, - la cui natura, la cui fonte sfugge al soggetto ma che sicuramente

non è fonte di piacere - di oggetti sessuali da consumare, magari evitando il più possibile di instaurare con questi stessi oggetti qualsiasi tipo di relazione che possa comportare la presenza di componenti affettive.

Sarebbe facile allora scivolare in una sorta di moralismo che veda in questo “stile di vita”- e che il film *Shame* mostra in maniera esteticamente ragguardevole e necessariamente “gelida”, nel modo di vita del protagonista e nelle inquadrature – qualcosa di riprovevole e da rigettare. Eppure, proprio

Nymphomaniac (2013) di Lars von Trier



la psicoanalisi ci ha insegnato che si censura, si proibisce proprio quanto ci attira di più, e allora nel parlare di sesso e di dipendenza sarà bene evitare qualsiasi forma di moralismo, e affrontare il discorso da un'altra prospettiva.

Certamente, le dipendenze mostrano in maniera inequivocabile come l'oggetto, un certo oggetto, anche indifferente – già Freud notava come l'oggetto della pulsione fosse interscambiabile, interessando soprattutto la meta della pulsione stessa, ovvero la scarica - sia tuttavia indispensabile a quel godimento diventato irrinunciabile, anche se si tratta di un godimento che farebbe volentieri a meno di qualsiasi oggetto, in quanto si colloca, diciamo chiaramente, in un'area squisitamente narcisistica. Se la dipendenza da sesso allora non può esistere, in senso stretto, è perché il sesso non è un oggetto esterno al soggetto: anzi, di più, la dipendenza da sesso si configura proprio come l'impossibilità di dipendere da un oggetto, cioè da un altro soggetto. Se si trattasse di dipendenza in un senso classico, bisognerebbe “desensibilizzare” il soggetto da se stesso, in quanto l'uomo è inscindibile dalla sua sessualità. Certamente, il film *Shame* mostra l'assillo sessuale, la spinta

imperiosa a sedurre, e la desolazione che ne consegue, in una maniera impietosa, con uno sguardo da entomologo, direi - quello di uno scienziato che osserva il comportamento animale, umano in questo caso - senza alcuna indulgenza morale, anzi costruendo un affresco esteticamente raffinatissimo grazie anche alla bellezza algida del protagonista, Michael Fassbender. Non dimentichiamo oltretutto che Steve McQueen, il regista del film, è un artista di un certo rilievo, e che proprio le scene delle metropolitane, delle case o delle stanze di alberghi, e degli incontri sessuali del protagonista avvengono in una New York fredda, distaccata, moderna e astratta, come in certi quadri dell'iperrealismo americano, alla Hopper, per intenderci.

Dicevo dell'assillo a sedurre, perché è evidente che è il destino singolare del desiderio che è in gioco nelle sequenze del film, cioè la sua impossibilità di un reale soddisfacimento. E il desiderio, sebbene segua vie spesso imprevedute e aggiri tutti gli ostacoli al suo soddisfacimento, trovando le forme più impensate per la sua realizzazione, non cede certo di fronte alle proibizioni. Lo mostra assai bene la protagonista di un

Shame (2011) di Steve McQueen





Nymphomaniac (2013) di Lars von Trier

altro film, più recente e da poco uscito nelle sale, *Nymphomaniac*, di Lars von Trier: invitata, se non obbligata per il suo comportamento sessualmente inaccettabile, a seguire una terapia per le “dipendenze da sesso” (cognitivo-comportamentale, si direbbe, dallo stile e dalle indicazioni della terapeuta) in cui le viene richiesto, in una sequenza carica di pathos e di senso del ridicolo allo stesso tempo, di eliminare in casa sua tutte le fonti possibili di stimolo sessuale, e dunque di ricoprire e cercare di “cancellare” tutti gli oggetti che possano svolgere la funzione di un pene sostitutivo, la protagonista trova alla fine sul proprio corpo, nel dito – allusione fin troppo evidente ad una sessualità primaria ed infantile – la possibilità di un soddisfacimento. Come si può abolire infatti la fonte della propria eccitazione se essa è nel corpo stesso, qualsiasi parte del corpo, ed in esso trova, o cerca di trovare soddisfacimento? E nella seduta di gruppo seguente, sempre lei, la protagonista Charlotte Gainsbourg, urla disperata e arrabbiata “io non sono una sesso dipendente, io sono una ninfomane!”, come a volere, io credo, dare paradossalmente dignità ad una condizione troppo facilmente ascritta alla patologia e spinta alla normalizzazione: mentre, come lei sembra voler alludere, ha a che fare con una condizione ben più complessa e misteriosa, quella delle ninfe, portatrici di un sapere e di un contatto con il sacro e con il divino che proprio il mistero della sessualità umana continua a farci interrogare. Perché la sessualità umana resta un mistero ben lungi da essere ridotto alle sue manifestazioni più superficiali e apparenti.

Freud ce l’ha insegnato, quando, con grande scandalo dei suoi contemporanei, ha parlato di “sessualità perversa polimorfa” a proposito della sessualità infantile (il cui riconoscimento già di per sé faceva problema). Una pulsionalità senza limiti dunque all’origine della sessualità umana, e talmente dissipativa da mettere addirittura in crisi la sopravvivenza stessa dell’individuo, che non si ferma davanti a nulla, pur di cercare – e non sempre ottenere – un soddisfa-

cimento al proprio desiderio. Solo la colpa, o ancor di più la vergogna, possono costituire, sosteneva Freud, un argine al libero dispiegamento della pulsione: e allora non è un caso che il film si chiami appunto *Shame*, vergogna, perché solo la vergogna “salva” alla fine il protagonista dalla sua discesa nell’abiezione.

Lo scenario “ipermoderno”, come alcuni definiscono la nostra contemporaneità, sembra ormai pregno di questo imperativo al godimento che nel film è rappresentato in maniera esemplare: “Devi godere!” sarebbe l’imperativo del Super-io contemporaneo¹, situazione paradossale nella quale più si cerca di avvicinare l’oggetto di godimento, più questo, il godimento stesso, sfugge, si allontana. Perché il godimento è un certo senso sempre traumatico, se non c’è un fantasma a fare da schermo. Ed il fantasma di Fassbender in *Shame* è una risposta possibile all’enigma fondamentale alla sessualità umana, in quanto gli indica cosa lui è per gli altri: è la risposta alla domanda “cosa sono io per un altro?”, ovvero un oggetto del desiderio altrui. È infatti quando lui stesso diviene soggetto del suo stesso desiderio, e desidera veramente la donna che ha sedotto, che il desiderio scema, viene meno. Il grande seduttore si ritrova castrato, impotente. Mentre qualsiasi contatto con un corpo reale, in carne e ossa, può essere tollerato solo se inserito in una cornice fantasmatica che ne faccia sopportare l’estraneità: è quanto il protagonista di *Shame* fa costantemente, insistentemente e fino al suo limite estremo, non concedendo davvero mai “cittadinanza” all’altro dentro di sé.

La questione diventa allora non quella di un’infrazione alla norma morale, della quale il soggetto “ipermoderno” non sembra soffrire affatto, quanto piuttosto quella di un’incapacità a godere, tipica di ogni Don Giovanni di ogni tempo e luogo. La ricerca di un oggetto diviene la realizzazione di una scarica che non tollera dilazioni, rinvii. Non è possibile la pausa, l’entrata in gioco di affetti, la costruzione di legami, non ci può essere attesa, la scarica deve essere immediata, o



Nymphomaniac (2013) di Lars von Trier

quasi, ben lontani dal “miracolo” di un desiderio che riesce a procrastinare la sua realizzazione: “Solo l’attesa è magnifica”, diceva Breton.

Viceversa, *se si cerca in maniera ossessionante il godimento, non si trova mai la soddisfazione*: è questo lo scenario nel quale sembrano muoversi molti uomini e donne del nostro tempo: per questo forse si parla ormai di “perversioni ordinarie”, a indicare non solo uno “sdoganamento” di comportamenti un tempo – anche recente – sottoposti più agli strali morali della società che alle cure dei terapeuti, ma soprattutto la perdita di quel turbamento, quella percezione di un “troppo”, di un perturbante, di estraneo e di familiare allo stesso tempo che non suscita più il “fuoco” del perverso di un tempo. Quello che il nevrotico – ovvero l’individuo “normale” un tempo poteva solo fantasticare, al riparo del mondo reale, ora è a portata di mano, immediatamente realizzabile: fino a far vacillare anche le differenze sessuali, sempre più spinte non solo al godimento indiscriminato, ma finanche alla proposizione di un genere “neutro”. E così, l’Edipo è non solo ancora più in crisi, ma reso ancora più inutile, addirittura superfluo, in un mondo che sembra non voler più riconoscere le differenze sessuali e la trasmissione generazionale. E se è vero quanto insegnava Freud, ovvero che la nevrosi è il negativo della perversione, potremmo chiederci allora se, dato che la nevrosi non argina più la perversione, la via verso la psicosi non sia dunque allora aperta. Ma questa è una questione che richiederebbe uno spazio e una riflessione ben più ampia di quanto queste brevi note possano consentire.

Indubbiamente la ricerca inesausta del piacere, e la “dipendenza” da questa ricerca, corrisponde piuttosto ad un tentativo ripetuto di un riconoscimento, al limite un riconoscimento della propria stessa esistenza. È intuitivo infatti, che se questa ricerca mira ad un soddisfacimento, per quanto immaginario, non può essere priva di un riferimento al proprio narcisismo, se è la propria immagine di sé che deve in qualche modo uscire da ogni incontro riaffermata, confermata. Ma

ogni narcisismo, soprattutto così estremo, non può non avere un “fondo melanconico”: tanto che forse non tanto ad un declino del Super-io dovremmo pensare, quanto piuttosto ad un suo ritorno ipertrofico, nei suoi aspetti più sadici, tanto da rendere spesso necessaria una fuga nella mania, nell’annichilimento o nella morte².

Ma questo dovremmo ancora chiederci: se tutti sono autorizzati a tutto, anzi spinti a godere come a consumare, senza mai fine, è non solo perché il desiderio è inesauribile, o perché non si ottiene mai il soddisfacimento, ma forse soprattutto perché il soggetto si riconosce – o si ritrova - in questa ricerca inesausta e senza requie sempre mancante, insufficiente. La ricerca compulsiva di un oggetto di piacere non porta mai a un appagamento ma mostra come il soggetto sia sottoposto ad un regime di ripetizione, che lo può portare fino all’autodistruzione. “L’uomo vuole il suo male”, soleva dire ancora Lacan, a ricordare che, al di là di ogni buona intenzione, e giustificazione, nell’uomo è sempre presente una spinta distruttiva ed autodistruttiva con cui siamo spesso chiamati a fare i conti. In questo senso sembrano congiungersi “sinistramente” piacere e pulsione di morte, in quanto la crudeltà del Super-io, che non trova mai soddisfazione, può spingere il soggetto alla morte, che il protagonista di *Shame* si trova infatti a sfiorare. In fondo, se le dipendenze ci mostrano qualcosa, è proprio l’irrinunciabilità di un piacere un tempo provato e che si cerca sempre di ritrovare e di ricostituire, costi quel che costi, anche la vita. Solo la psicoanalisi allora, senza troppo peccare di presunzione, può forse aiutare a ritrovare un senso, a dare un termine alla ricerca inesausta di qualcosa che non è più ritrovabile né rintracciabile: ma questa è ancora un’altra questione. •

¹ “Niente costringe qualcuno a godere, tranne il Super-io. Il Super-io è l’imperativo del godimento”. (Lacan, Seminario XX, Ancora, p. 5).

² F. Napolitano, in AA. VV., *Nuovi disagi della civiltà*, a cura di F. Borrelli, Einaudi, Torino, 2013.



Trainspotting (1996) di Danny Boyle

TOSSICODIPENDENZA AMARE UNA SOSTANZA

Gino Pozzi, Enrica Salvador

Il rapporto tra cinema, psicoanalisi e tossicodipendenza è sempre stato un connubio forte ed intrigante, al punto che potremmo dire, forse un po' provocatoriamente, che è nato prima del cinema stesso, cioè prima del *cinematografo*, nota invenzione dei fratelli Lumière. Facendo un breve excursus storico ricordiamo, infatti, che l'invenzione della pellicola cinematografica fu opera di George Eastman nel 1885, la prima ripresa cinematografica risale al 1888 (*Roundhay Garden Scene*, cortometraggio di due secondi realizzato da Louis Aimé Augustin Le Prince), mentre la prima proiezione cinematografica di fronte ad un pubblico pagante per opera dei fratelli Lumiere, arriva solo nel 1895, ovvero un anno dopo la realizzazione del film *Chinese Opium Den* (1894) sull'uso delle sostanze stupefacenti. Ad oggi, di questa preziosissima opera ci resta solamente il titolo, ma ci restituisce in modo impressionante l'importanza dell'uso delle droghe nella nostra società e l'esigenza di rappresentare questo drammatico costume che, a cavallo tra la fine dell'800 e i primi del '900, aveva affascinato importanti intellettuali tra cui lo stesso Freud.

Da allora il cinema ha sempre rappresentato la "realtà" e la "attualità" della vita, nonostante il tentativo ricorrente da parte della censura di oscurare immagini ritenute pericolose e diseducative. Non a caso, a nulla valse il tentativo dell'Association of Motion Picture Industry che, nel 1921 in pieno proibizionismo, decretò dannosa per la società la rap-

presentazione di tutto ciò che riguardava le sostanze psicoattive. Inizia così una florida produzione cinematografica sul tema delle droghe, che ha messo in scena immagini legate alle mode, alle tendenze, ai periodi politici e quindi allo sfondo meta-culturale delle singole epoche. Di conseguenza la produzione cinematografica ha spaziato nella narrazione da fenomeni che vanno dalla dipendenza da morfina, all'uso di marijuana, per arrivare all'exploit del '68 quando i giovani hippies e i figli dei fiori condivisero l'LSD con la ribellione e la ricerca della libertà - come magistralmente rappresentato dal film *The trip* (1967) diretto da Roger Corman su sceneggiatura di Jack Nicholson - e ancora la diffusione epidemica dell'eroina nella società americana in relazione con la guerra del Vietnam. Negli anni a venire, la cinematografia delle tossicodipendenze ha continuato a narrare la distruzione e la delinquenza che ruotano attorno all'utilizzo delle droghe, ma anche l'accostamento al successo e al potere che rimandano al binomio genio-sregolatezza, per arrivare sino al nesso tra droga e farmacoterapia psichiatrica, da molti considerata un modo alternativo e socialmente accettato di essere "tossicodipendente".

Sin dagli esordi, quindi, ci si rese subito conto che le immagini cinematografiche erano particolarmente indicate a rappresentare temi a sfondo psicopatologico e, in particolare, che illustrassero il problema della dipendenza. Questo perché attraverso il cinema è possibile toccare sia la coscienza che



l'inconscio dello spettatore, sfiorando le corde più intime, nascoste e rimosse dell'esistenza di una persona. La comunicazione diretta e senza mediazioni riesce, infatti, più di altri mezzi a favorire l'identificazione con i protagonisti, permettendo una risonanza emotiva profonda ai limiti del conturbante, dovuta ad una migliore possibilità di trasmettere l'esperienza soggettiva attraverso l'immedesimazione. Questo è ancor più vero nella rappresentazione della tossicodipendenza: infatti, se difficilmente la fotografia di un film riesce a superare la capacità e la raffinatezza narrativa delle immagini descritte in un romanzo, lo stesso non si può affermare quando il tema affrontato è l'uso della droga, dove i gesti superano le parole. Non a caso un programma riabilitativo degli anni '70-80 era stato denominato "la droga non parla", in quanto essa ammutolisce il pensiero e si esprime attraverso il fare e l'agire; ciò indubbiamente ritrova nelle immagini filmiche la sua migliore forma espressiva.

Entrando nel particolare, osserviamo come la filmografia della tossicodipendenza abbia messo in scena quattro stereotipi sociologici classici: l'eroe tragico, l'utilizzatore dannato, lo spirito libero/ribelle e il consumatore farsesco, ciò che attraverso il linguaggio iconico del cinema esprime al meglio gli estremi del "tutto o nulla" e del "contro e oltre" nel senso della ribellione a tutto tondo al "benessere" organizzato ed alla ricerca della "super-performance" impossibile. Dal punto di vista psicopatologico, invece, ci sembra di poter riconoscere tre elementi fondamentali: la *desensibilizzazione*, l'*instabilità dell'organizzazione* del sé e il *narcisismo patologico*, nel senso dell'incapacità a stabilire rapporti oggettuali. Un aspetto ulteriore che pensiamo non vada trascurato nelle tossicodi-

pendenze è la sostanziale differenza che intercorre tra una nozione di *trauma precoce*, sempre ricercato in psichiatria e ancor più in psicoanalisi, che può essere legato all'ambiente in cui un individuo si forma sin dai suoi primi anni di vita ed a cui può essere ricondotta una quota della vulnerabilità alla tossicodipendenza, e il concetto di *trauma attuale* che invece è legato all'uso contingente delle sostanze psicoattive, capaci di perturbare con violenza qualunque processualità psichica. In sintesi intendiamo dire che nei tossicodipendenti, spesso se non sempre, i due "traumi" concorrono insieme a delineare il quadro patologico e non c'è nessuna possibilità di cura e di recupero funzionale se non viene almeno dismesso il consumo della sostanza, cioè se non viene rimossa almeno quella che consideriamo la noxa traumatica attuale. Di fatto qualunque percorso psicoanalitico presuppone la disintossicazione totale del paziente, la quale implica non solo la dismissione dell'abuso della sostanza voluttuaria ma, una volta stabilizzato il comportamento, anche della eventuale terapia farmacologica sostitutiva. L'obiettivo, voluto e ritenuto necessario, è rimuovere ogni possibile condizione che possa determinare uno stato di ottundimento affettivo ed obnubilazione cognitiva, che tendono ad alterare il quadro clinico complessivo ed a colludere con l'organizzazione patologica di fondo.

Tra i molteplici film che si sono susseguiti in oltre 100 anni di storia del cinema, abbiamo utilizzato alcune sequenze del film *Trainspotting*, diretto da Danny Boyle nel 1996 e tratto dall'opera omonima di Irvine Welsh (1993), per raccogliere in sintesi i punti chiave sopracitati. Il contesto di ambientazione è quello della città di Edimburgo sul finire degli anni '80, dove un gruppo di ragazzi "sceglie di non scegliere la vita, e di scegliere qualcos'altro, e non ci sono ragioni per ciò, perché non servono le ragioni quando si ha l'eroina". È questo più o meno il monologo con cui inizia e finisce il film, che racchiude in sé tutta la critica al capitalismo, al perbenismo, al benessere materiale, all'apparenza e alla famiglia medio-borghese, cui contrapporre un benessere "chimico" che ti culla nella sua capacità di isolamento sensoriale, ma anche inconsistenza, sfuggevolezza e illusorietà. D'altra parte l'eroina è la droga che meglio sa lenire qualsiasi sofferenza fisica e psichica, alleviando ogni forma di ansia, in grado quindi di regalare una sensazione di "benessere e appagamento" totale. E il regista riesce a mettere in scena in modo supremo proprio questo equilibrio precario, combinando la quiete estrema con i picchi di adrenalina pura, la ricerca ossessiva del senso della vita con l'indifferenza più totale, appannaggio di un profondo vuoto patologico. Un esempio eclatante di questa condizione, ci giunge dall'immagine del bambino di pochi mesi che gattona di fianco alla propria madre e agli amici di lei, che "si fanno" la loro dose giornaliera, incuranti della sua presenza nella casa del "pusher". Ma la trama generale, ben lungi dal celebrare veri o presunti benefici dei percorsi tossicomani, propone comunque due soli sbocchi: la redenzione o la rovina irreparabile. •

INTERVISTA A IVANO DE MATTEO PRIGIONIERI DI UNA “DROGA”



Gli equilibristi (2012), di Ivano de Matteo

Lori Falcolini

Due fratelli come ce ne sono tanti - il primo, avvocato di successo; l'altro, pediatra dedito alla professione - due donne diverse eppure ugualmente amorevoli, due adolescenti sempre “in rete”, assassini per caso. Questi sono i personaggi di *I nostri ragazzi*, un film imperdibile che mette in scena i demoni nascosti sotto le maschere della normalità “perbene”. Ivano De Matteo è il regista del film, presentato alla Mostra internazionale d'arte cinema-

tografica (2014) di Venezia nella sezione “Giornate degli autori”. Autrice del soggetto e della sceneggiatura, insieme a Ivano De Matteo, è Valentina Ferlan, compagna di vita e di lavoro da venticinque anni. Trasteverino d.o.c., appassionato di calcio e di musica, Ivano De Matteo ha iniziato la sua carriera artistica in teatro prima di dedicarsi al cinema ed è anche attore. Ricordiamo, per questioni di spazio, soltanto *Velocità massima*, un film di Daniele



I nostri ragazzi (2014) di Ivano De Matteo - foto di Emanuele Scarpa

Vicari sulle corse clandestine e, per la televisione, *Romanzo Criminale - La serie* in cui interpreta il personaggio “Er Puma”, un criminale con il desiderio di cambiare vita. Conosciuto e molto apprezzato anche all'estero, Ivano De Matteo ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti soprattutto con il film *Gli Equilibristi* (2012). L'intervista si svolge nel bar San Calisto, *location* trasteverina del documentario *Barricata San Calisto*, uno dei suoi primi lavori.

Ivano De Matteo, com'è nata l'idea di *I nostri ragazzi*, un film che parla di tematiche sociali e famigliari molto attuali?

È nata dopo la lettura del romanzo di Herman Koch, *La cena*, che abbiamo letto, riletto, analizzato e poi fatto nostro. Del libro, alla fine, abbiamo mantenuto una parte della struttura narrativa famigliare - la composizione delle due famiglie - e poi abbiamo cominciato a fare le nostre trasformazioni e messo il nostro punto di vista. La cosa fondamentale che non ci convinceva, a livello etico, era la “giustificazione” dell'atto del giovane perché il padre - il protagonista del libro - ha una malattia (a causa della quale è attratto dalla violenza N.d.R.). Veniva quindi a cadere tutto l'aspetto di denuncia sociale, che, invece, noi abbiamo focalizzato. Abbiamo trasformato un ragazzo in una ragazza e mantenuto la grossa domanda su cui poggia il romanzo di Herman Koch: “Che cosa faresti se scoprissi che tuo figlio ha commesso un reato?”.

Il film inizia con una scena rapida e molto forte: due automobilisti litigano, uno dei due estrae la pistola e spara uccidendo l'altro. Mi ha colpito la “banalità” della violenza, in una grande città come Roma, ma



La bella gente (2009) di Ivano De Matteo

anche l'incapacità del genitore – che viene ucciso - di farsi carico della paura del figlio, non a caso, ferito nella sparatoria.

Spesso, nel cinema, anticipiamo ciò che poi accade. A Napoli, venti giorni fa, hanno ucciso un ragazzo ma a sparare è stato un carabiniere e non un poliziotto, come nel film. È una violenza così superficiale che basta poco per farla uscire. È veloce, repentina, non c'è una costruzione della violenza, non c'è un'anticipazione all'atto. Lo sfociare improvviso è proprio ciò che rende più forte la situazione. Quando entri nel *mood* della violenza, si fa buio davanti. Non c'è nessuno che ti può bloccare; anzi, c'è il rischio che puoi aggredire chi tenta di bloccarti, anche la persona a te vicina sentimentalmente. Nessuno può esserne esente; nella violenza non c'è ideologia né classe sociale.

Nel tuo film, c'è una correlazione tra la dipendenza dal web e l'uccisione del clochard?

Io considero il web come una nuova droga, in senso anche positivo. Perché la droga allarga la mente - da Freud a Castaneda hanno fatto uso di cocaina - però, se ne abusi cominci a chiuderti senza rendertene conto. Così con il web. Nella dipendenza dalla droga c'è la ricerca continua della sostanza; in quella dal web, la ricerca del wi-fi, del collegamento, della nuova applicazione senza cui sei "scollato" dal gruppo, perché c'è anche un "mobbing" sociale. Negli anni settanta si diceva di poter controllare la droga, di usarla soltanto se ne sentivi il bisogno; non ci si

rendeva conto che prendeva il sopravvento. Così, oggi, accade con il web; con questa cosa che è entrata prepotentemente nelle nostre vite quotidiane.

Anche a me che critico l'abuso di web, capita di rendermi conto di stare ore davanti all'iPad. Voglio mandare soltanto una mail e mi ritrovo a leggere, per ore e ore, stronzate. Questa è la forza del web. Non riesci a bloccarlo. Nel film, io non dico che l'omicidio sia stato fatto per colpa del web o delle nuove tecnologie; però, se fossi il pubblico ministero in un processo, sicuramente, non collocherei il web come l'imputato principale, ma un'accusa di favoreggiamento gliela darei.

Come documentarista hai realizzato *Prigionieri di una fede, Mentalità Ultras* indagando un'altra "droga": il calcio.

Io ho chiamato il calcio l'oppio dei popoli, come dice una ragazza nel film *Ultimo stadio* che ho realizzato dopo *Prigionieri di una fede*. La fede calcistica è come tutte le fedi di una "religione": tu credi in qualcosa che ti dà la forza di andare avanti; che però non esiste. Il tifoso si sente partecipe della società, dice: "Abbiamo comprato questo, abbiamo venduto..." ci crede, però non è vero. In qualche modo, il calcio serve perché, come l'oppio, va ad addormentare tutte le problematiche di quella persona. Poi, un conto è se segui soltanto i novanta minuti della partita; un altro è se sei dipendente da questa "droga", se te la porti dietro per tutta la settimana e vai a contaminare la famiglia, gli amici.

I nostri ragazzi (2014)



Continuando sul tema delle dipendenze, anche le famiglie “perbene” che tu metti in scena - da *Ultimo stadio*, a *La bella gente*, a *Gli Equilibristi* - sembrano prigioniere di stereotipi culturali.

Esatto. A volte i critici cinematografici dicono che io metto in scena stereotipi. Ma io, da autore, non creo stereotipi, riproduco la realtà. Noi siamo stereotipi! Ci mettiamo addosso delle maschere per appartenere a una categoria, abbiamo bisogno di essere collocati: chi è della Roma, chi della Lazio, chi è fascista, chi comunista. Da soli abbiamo paura, per questo si crea un gruppo. Mi diverte “spaccare” quel gruppo, andare a vedere come potrebbe crollare, come possono cadere le sicurezze. Voglio mettere in discussione tutto; forse sono nichilista (ride). Bisognerebbe parlare di più degli stereotipi, andare a fondo, studiarli. Le mie famiglie - come tutti noi - sono prigioniere delle loro convinzioni, delle certezze di uomini e donne perbene, di tutto ciò che le tiene in piedi. Poggiano sui terrapieni che loro stessi hanno creato, credendoli di cemento; in realtà basta poco per farli crollare. Io sono nato in una famiglia numerosa, quella di mia madre con undici figli quaranta cugini, dove tutto è coperto, come in ogni famiglia. Anche lì io metto in discussione tutto. Anche se la famiglia mi piace.

Nel film, *I nostri ragazzi*, traspare la rottura del legame tra le generazioni: genitori e figli, nonostante rapporti apparentemente affettuosi, sembrano estranei salvo una dipendenza opportunistica.

Questo accade comunque per tutte le persone. Anche nelle amicizie c'è uno scambio di opportunità; non dico opportunismo perché è la sua accezione più negativa. È un prendere e darsi reciproco. In ogni rapporto affettivo, consapevolmente o inconsapevolmente, ognuno si appoggia all'altro. Penso che l'uomo in sé sia individualista anche nelle sue manifestazioni altruistiche. Come ho detto a proposito di *Gli equilibristi*, per me, l'altruismo è la forma estrema dell'egoismo. In *I nostri ragazzi*, è come se ciascuno avesse bisogno dell'altro in qualche forma che non racconto ma penso si veda nelle immagini. Nella famiglia “perfetta” interpretata da Giovanna Mezzogiorno, Luigi Lo Cascio e Jacopo Olmo Antinori si vede in modo chiaro. Nell'altra famiglia (interpretata da Barbara Bobulova, Alessandro Gassman e Rosabell Laurenti Sellers), ho creato una frattura perché non c'è la madre biologica, che è morta, ma un'altra donna e c'è un padre che si fa carico di tutto, probabilmente dando troppo alla figlia per colmare un vuoto. Manca la madre o manca lui, troppo preso dal lavoro? Con conseguenze non affettive, il padre tenta di supplire con cose materiali: la macchina, i soldi, risolvere i problemi. E poi, a un certo punto, si pone il problema di avere sbagliato, si sente in colpa. Lì dentro ci sono io come genitore, ci siamo noi; perché nel film ho messo tanta roba, anche mia personale.

Mi sembra – dopo aver rivisto tutti i tuoi film – che ami i finali aperti. Perché? Come termina, secondo te, *I nostri ragazzi*?



Ivano De Matteo e Luigi Lo Cascio - foto di Emanuele Scarpa

Dire come finisce un film, secondo me, è un atto di presunzione. Il finale di un film è il finale di un'idea, di una storia. Mi piace lasciare aperto il dibattito. Secondo me, spettatore, Gassman viene investito dal fratello. Però, potrebbe anche essere stata la moglie del fratello o un automobilista che passa lì per caso. Io avevo girato il botto e anche l'urlo della moglie ma questo significava che lei aveva visto tutto, così ho deciso di chiudere prima, sul suo sguardo. Forse, il marito non è morto, è soltanto ferito. Comunque, l'impatto c'è stato.

Come regista e attore, che rapporto hai con la fama?

Io non l'ho raggiunta e non è tra i miei obiettivi. Credo che la fama sia un'altra forma di dipendenza molto forte, se pensiamo alle star hollywoodiane. Nel mio lavoro devi avere una struttura forte perché sei soggetto a picchi continui; prima ti portano in alto, poi ti sbattono giù. Io ho quarantotto anni, cinque film, ho fatto cinema, teatro, documentari, televisione, performance, improvvisazioni jazz; mi sto divertendo. Anche, adesso, che sono diventato più popolare sono rimasto con i piedi per terra, la mia famiglia, i miei figli, i pochi amici, i piaceri della vita, i viaggi. Prima viaggiavo e pagavo, adesso mi invitano; sto girando il mondo, conoscendo altre culture. I viaggi mi sono sempre piaciuti; ho girato mezzo mondo prima di iniziare questo lavoro. Viaggiavo da solo, sono stato in Amazzonia, a Machu Picchu, nel deserto della Death Valley. La solitudine che non decidi tu è brutta, quella che gestisci è piacevole. Guardo, osservo, conto su me stesso. L'unica persona che mi può dare una mano forte sono io, che poi è anche la stessa persona che mi mette (ride) i bastoni in mezzo alle ruote. Amore e odio. Ci vogliamo bene, comunque. •

Una sconfinata giovinezza



Una sconfinata giovinezza (2010) di Pupi Avati

DIPENDENZA E TRAUMA

La paradossale dipendenza dall'evento luttuoso

Amalia Giuffrida

Un paesaggio invernale, triste, freddo, solitario, accattivante. Lo stesso che ha inghiottito Lino, il protagonista, inseguito dai suoi fantasmi. In lontananza, l'abbaiare di un cane. Così si apre il film *Una sconfinata giovinezza* di P. Avati.

I temi affrontati in quest'opera che si prestano ad una lettura psicoanalitica sono molteplici, ma vogliamo privilegiare una chiave di lettura relativa ad una trama latente, così come i significati latenti dei sogni si affiancano ai contenuti manifesti.

Questo vertice più sotterraneo presenta nondimeno un carattere di drammatica attualità.

Infatti, ad onta del racconto manifesto che verte sulla dolorosa esperienza della malattia degenerativa che irrompe nella vita di una coppia, questo è un film sul lutto mancato, sulla sua impossibilità di elaborazione e sulle "soluzioni" che l'Io adotta per sopravvivere all'evento traumatico. È un film sulla dipendenza paradossale e irrisolvibile dall'evento luttuoso.

Come accade in analisi, procediamo ad una (ri)costruzio-

ne narrativa: un preadolescente ha perso i genitori in un incidente d'auto.

Lo scopriamo nel momento in cui Lino si ammala di Alzheimer e il suo Io inizia a perdere le funzioni di organizzatore della realtà. Cominciano ad affollarsi nella sua mente allora i ricordi legati al periodo immediatamente successivo al lutto: come se tutto ciò che era avvenuto prima e tutto ciò che avverrà dopo sarà legato indissolubilmente a quel momento, ovvero ad un tentativo di cancellazione del trauma, catalizzatore tuttavia di memoria. Trauma terribile, che non può essere ricordato perché non lo si è potuto dimenticare. Esso preme nell'inconscio come un oggetto oscuro, sempre presente, sempre attuale, ma paradossalmente assente dalla coscienza.

Il fanciullo dopo l'incidente apparentemente sembra tranquillo, persino sereno: non piange, non si dispera per le separazioni che ha appena subito (oltre ai genitori, la sua casa, la scuola, i suoi compagni). Unici segni di sofferenza: l'attaccamento (non se ne separa mai fisicamente) al cane Perché, sopravvissuto all'incidente; e il bisogno incongruo, quasi anaffettivo, di elencare di tanto in tanto alla zia, presso cui è ospite per l'estate, il nome degli ex compagni di scuola.

Accetta di buon grado i nuovi amici, la nuova collocazione nel mondo, facendo appello ai validi meccanismi sublimatori che lo aiuteranno ad andare avanti nella vita (la sua professione di giornalista sportivo appare come il prolungamento dei commenti che accompagnavano il gioco infantile della pista dei tappi).

Ma nel suo inconscio, l'esistenza sembra essersi fermata alla zona bianca del trauma irraggiungibile, al luogo del non oblio.

Alcuni segni infatti inquietano lo sguardo dello psicoanalista: Lino è affascinato da un amico "resuscitatore", tanto da rassegnarsi a consegnargli il cane (che non rivedrà mai più), simbolo concreto della scomparsa e insieme della sopravvivenza dei genitori. È il prezzo da pagare per la presunta morte di un'amica, inscenata dal gruppo di coetanei. Così egli pensa inconsciamente di contrastare i suoi sensi di colpa e di scongiurare la morte. Gli anni trascorrono e Lino diviene un adulto di successo: consegue una ottima realizzazione professionale. Si sposa, per amore, e intrattiene con la moglie una evidente relazione simbiotica, che solo la mancanza di un figlio adombra. L'intreccio qui si complica con l'entrata in scena del lutto per la mancata maternità dell'altra protagonista, Chicca. La quale, per via dell'inaspettata malattia di Lino, diventerà madre in fantasia del marito, condividendo con lui, per compiacerlo, i giochi della sua fanciullezza. Ella si assumerà, da sola, il peso della cura; quasi fosse, questa, l'equivalente delle prime cure materne. Chicca diviene una madre devota, rivaleggiando con la prolificità della sua di madre (la grande madre di una famiglia potente). Paradossalmente nel profondo,



occupandosi di Lino, si ricompensa inconsapevolmente della grave ferita narcisistica subita, proiettata sul marito (dirà di lui: ha così sofferto di non avere figli!). Ed è il richiamo della madre che riesce a distogliere Chicca, anche se per poco - così pensa - dai suoi doveri materni verso il compagno-figlio. Essa lo lascia solo per andare ad una riunione familiare. Ma uscendo di casa è vittima di un incidente d'auto.

Sarà allora il secondo tempo del trauma (Freud), l'incidente appunto, cui Lino assiste dalla finestra, a riattivare nella sua mente regredita l'avant-coup: il primo trauma, l'incidente in cui erano rimasti uccisi i genitori. Solo che egli non può più contare su quelle facoltà che gli avrebbero permesso di riprendere il lavoro del lutto, nel punto in cui si era interrotto.

Il morbo di Alzheimer qui diviene paradigma di tutte quelle situazioni in cui l'Io si fragilizza o per regressione o per difetto evolutivo. Il processo che la mente non può più compiere viene realizzato quasi in automatico da una sorta di "montaggio" comportamentale che tende a ripristinare la verità storica nel punto in cui il trauma ha creato una cesura.

Lino cerca l'amico "resuscitatore", perso di vista da quell'estate lontana, per far ritornare in vita la madre



reale, confusa con Chicca. Ed in questa ricerca Lino si perde, instaurando per sempre un tempo senza tempo, il trionfo dell'atemporalità dell'inconscio.

Sconfiggendo definitivamente un possibile lavoro del lutto, che avrebbe potuto suggellare la separazione, seppur dolorosa, dai suoi genitori, scivola in una dimensione senza fine, sconfinata, come suggerito dal titolo del film, in cui l'infanzia, la giovinezza si ergono a fragili e mendaci baluardi contro lo scorrere del tempo.

Lino svanisce nel nulla, nel grigiore freddo della campagna della sua fatale fanciullezza, così come sono scomparsi nel nulla i suoi genitori.

Freud distingue il lutto dalla melanconia, pur riconoscendo a entrambi gli stati le stesse caratteristiche sintomatiche.

La melanconia è una forma patologica che si instaura spesso senza un apparente motivo, in cui l'Io deve fronteggiare in fantasia la perdita di un oggetto d'amore. L'Io si ammala perché sostituisce se stesso all'oggetto perduto. Ricordiamo la frase di Freud: "L'ombra dell'oggetto cadde sull'Io."

Il lutto è un sentimento sano, anche se enigmatico che accompagna il dolore per una perdita reale. Non forzatamente la morte, ma ciò che viene sentita come una separazione definitiva e irreparabile. Il lutto libera l'Io, perché lo distacca dall'oggetto perduto e gli consente l'esame di realtà.

Per Freud la rappresentazione della morte non esiste nel-

l'inconscio, ma esiste la rappresentazione della perdita dell'oggetto, cui i fallimenti, ripetuti ma tollerabili, di una madre "sufficientemente buona" forniranno una valenza evolutiva. È infatti dalle elaborazioni successive delle separazioni che dipenderà la possibilità di vivere gli affetti con armonia.

Il lavoro del lutto rimane un motore insostituibile per la crescita e la soggettivazione degli individui.

L'umanità, nei secoli, ha escogitato mille espedienti per fronteggiare e rendere pensabile il dolore legato ai processi separativi: miti, rituali collettivi, e quant'altro.

Oggi sono molte le voci, però, che si alzano allarmate e che denunciano, dinanzi ai nuovi "disagi della civiltà", una avvenuta mutazione antropologica nel registro della cultura e dell'organizzazione sociale.

L'uomo, spodestato persino della sua pensabilità e della sua corporeità (pensiamo per es. all'espansione tecnologica, alle trasformazioni ecologiche e alla mutata fisionomia delle relazioni familiari), si rifugia difensivamente in un caos identitario, tenuto insieme da una sorta di stereotipia della simbolizzazione.

Vengono adottate forme di personalità prefabbricate da indossare come vestiti dalla taglia unica apparentemente adattate, che comportano spesso però dipendenze comportamentali (tossicomania, abuso di mezzi telematici, ecc.) e diviene più difficile accedere al vivere creativo, poiché ci viene insegnato perfino come essere trasgressivi. Al mito di Edipo, uomo della colpa, si sostituisce il



tripudio dionisiaco con il suo adagio illusorio del vivere senza limiti. In questo scenario il lavoro del lutto può solo essere negato o evacuato nell'azione.

Forzando ulteriormente la metafora, possiamo allora intravedere in Lino l'uomo comune dei nostri tempi, privato delle sue facoltà elaborative a causa delle "nuove malattie dell'anima" (J. Kristeva) ? Pensiamo a come ci

siamo assuefatti progressivamente negli anni ad assistere a spettacoli, o a forme di esibizione con l'unico scopo di sbarazzarci dall'ingombro del dolore, affidato per lo più ai media o ad altri espedienti materiali che ne annullano la valenza psichica. Lo spettacolo però non sempre è arte.

Il primo può appartenere talvolta al registro evacuativo, mentre la seconda ha la funzione di alleviare la solitudine legata all'elaborazione del dolore mentale. Le parole di Freud a questo proposito in *Considerazioni attuali sulla guerra e la morte* (1915) sono illuminanti.

Egli scrive:

"Accade allora inevitabilmente che cerchiamo un sostituto a ciò cui nella vita dobbiamo rinunciare, che lo cerchiamo nel mondo della finzione, nella letteratura, nel teatro. Là troviamo ancora uomini che sanno morire; si uomini anche capaci di uccidere. Là soltanto si verifica la condizione che sola potrebbe riconciliarci con la morte: e cioè la conservazione, attraverso tutte le traversie dell'esistenza, di una vita, la nostra, come tale intangibile. È troppo triste che nella vita le cose possano svolgersi come in una partita a scacchi, dove una mossa falsa può costringerci ad abbandonare il giuoco: con l'aggravante che qui non possiamo contare su una seconda partita, sulla rivincita. Nel campo della finzione troviamo invece quella pluralità di vite di cui abbiamo bisogno. Moriamo nella nostra identificazione con un eroe, ma insieme anche gli sopravviviamo e siamo pronti a morire una seconda volta, in modo altrettanto innocuo, con un altro eroe".

Questo film, senza alcun dubbio, è d'ausilio nella condivisione del sentimento di caducità che non smette di accompagnarci "...dal mattino alla sera, insonne, sorda come un vecchio rimorso o un vizio assurdo" (C. Pavese) •

Ma si tratta per Lino più del desiderio di un bambino, o non piuttosto del desiderio del bambino che è in lui per la propria infanzia perduta?

Una sconfinata giovinezza

Anno: 2010

Regia: Pupi Avati

Sceneggiatura: Pupi Avati

Cast: Fabrizio Bentivoglio, Francesca Neri, Lino Capolicchio

VIVA LA LIBERTÀ



Viva la libertà (2013) di Roberto Andò

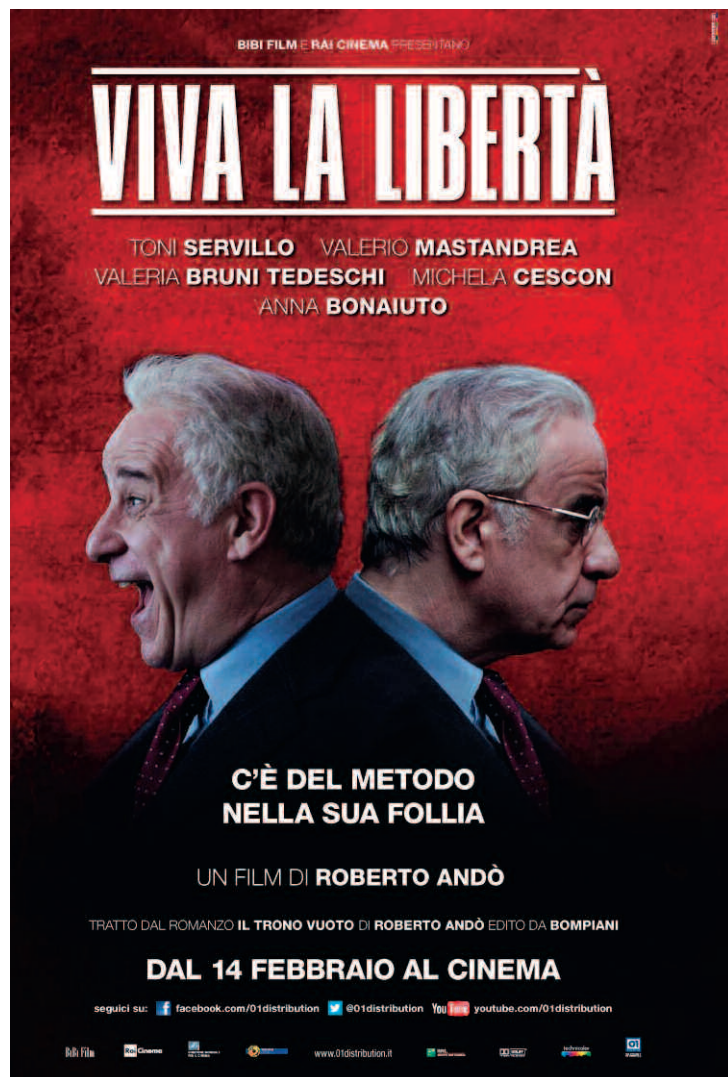
Benedetto Genovesi

Probabilmente c'è un altro se stesso che sta compiendo un altro viaggio. In *Viva la libertà*, tratto dal suo primo romanzo *Il trono vuoto*, Roberto Andò tratta magistralmente il tema del doppio, dell'*alter ego*. Di notte, nel sonno il segretario viaggia sull'automobile che lo riporta a casa. Nella notte vive un altro mondo che si disvela attraverso un altro viaggio. C'è il mondo della veglia e il mondo del sonno. Citando Tonia Cancrini potremmo dire che "la luna forse conosce il senso della vita, del tempo, del nostro abitare in questo mondo e del soffrire" (Cancrini 2002). Quella notte, nel sogno "i singoli avvenimenti di quella giornata, pur agitandosi frenetici, si combinarono in modo sorprendentemente aperto" (Andò 2012). Così, il segretario decide di sparire improvvisamente nella sua fuga notturna creando, contemporanea-

mente, una diversa dimensione dello spazio e del tempo. Quindi si parte da una fuga. Di colpo sta accadendo qualcosa di cui nessuno è a conoscenza, che deve ancora essere scoperto. Infatti Enrico ha un fratello gemello, Giovanni, noto con lo pseudonimo Ernani, il quale prenderà il suo posto. Vedremo Ernani al posto di Enrico. Viene creato un personaggio doppio. C'è un luogo altro dentro ognuno di noi che deve essere esplorato attraverso un altro viaggio. Forse Enrico fugge per vedere cosa faranno tutti senza di lui; o forse pensa a se stesso, alla propria sensazione di essere fuori posto. Qualcuno sa una cosa e qualcuno un'altra; qualcuno sa che è lui, qualcuno sa che non è lui. Nessuno sa dove sia andato. Come nel film *Habemus Papam* di Nanni Moretti, il protagonista neoeletto Papa, in preda ad un travaglio interiore,

fugge dal Vaticano e dal ruolo che gli è stato assegnato, creando una situazione di incertezza e di attesa. Nessuno sa che, in realtà, egli è fuggito verso il suo sogno di fare l'attore; infatti verso l'epilogo verrà ritrovato in teatro. L'arte del recitare esprime ambiguità. L'attore è colui che è in grado di mettere in scena, al di là di se stesso, vari altri personaggi. La dissociazione può essere una risorsa per arricchirsi di tutte le possibilità del Sé.

C'è un teatro interno in cui tanti personaggi aspettano di essere messi in scena. Il sogno è il luogo della rappresentazione. Andò dice "dal punto di vista dell'ottica di chi scrive, di chi immagina delle storie...la scoperta più sorprendente è proprio la rottura dell'immagine unitaria di noi stessi, dell'unicità del nostro io" (Vigneri 2007). Ci sono varie possibilità. Ci sono cose che sono e cose che appaiono. C'è sempre stato il dilemma tra l'essere e l'apparire. Forse c'è un modo poetico di affrontarlo. Il bianco sembra acromatico, ma in realtà è bianco perché costituito da un'infinità di colori. Ed in effetti meravigliosa è la rosa bianca. La natura delle cose è inevitabilmente ambigua. C'è un verso e un converso dentro ognuno di noi. In *Viva la libertà*, Enrico fuggendo sente il bisogno di rincontrare Danielle, unica donna che, come la madre, appartenga anche al suo gemello Giovanni, il quale è stato appena dimesso da una clinica psichiatrica. Giovanni si nasconde dietro lo pseudonimo Ernani, marcando così una "distanza dal fratello, della cui vita però si appropria quando accetta di impersonarne il ruolo", come ci fa notare Olivieri nel suo bel libro *La memoria degli altri* (Olivieri 2013). Ernani diventa il doppio di Enrico, mentre lo è anche di Giovanni. Si instaura una relazione ancora più complessa. Si instaura un doppio a più dimensioni, interno ed esterno. C'è un gemello reale ed un gemello virtuale. Il gemello mentre è altro da sé, rappresenta le parti di sé dissociate, che devono essere recuperate. Proprio nell'abitazione di Danielle, Enrico trova il libro di Giovanni *L'illusione di vivere*, firmato con lo pseudonimo Ernani. Ogni originale è una contraffazione. Enrico si guarda allo specchio ma non si riconosce perché l'immagine è opaca e sfumata, e per questo ha bisogno di Giovanni. I due gemelli sono tenuti insieme da un sottile ed invisibile cordone ombelicale che non si può dissolvere. Ogni gemello è un elemento dissociato dell'altro, e la tendenza è verso l'integrazione della personalità. "Solo i capelli grigi, il viso un po' più segnato" (Olivieri 2013) e l'abbigliamento desueto distinguevano, quasi impercettibilmente, il professore dal segretario. Ma nel corso della storia succede che, riemerso dal bagno in piscina, il segretario ritrova "i suoi capelli grigi, non più tinti" (Olivieri 2013), come segno di quella stessa autenticità che appartiene a Giovanni, sin dal momento in cui è entrato in scena. Come se i due gemelli scambiandosi le identità abbiano potuto reciprocamente e più autenticamente ritrovarsi. Ad uno scambio di identità assistiamo anche in *Sotto falso nome*, altro film di



Roberto Andò, in cui per via di un romanzo rubato e quindi di un'identità rubata, si mette in scena un processo di dissoluzione dell'identità, in cui un'identità defluisce in un'altra. Così Giovanni perde la propria identità, per prendersi quella di Enrico ed assumerne il ruolo. Dal canto suo Enrico, grazie all'incontro con Mung, il regista orientale marito di Danielle, ritrova la propria antica passione di fare il regista, forse il suo vero Sé. L'identità si arricchisce nella relazione. Questa, forse, è l'occasione per poter abbandonare l'abito del falso Sé e per poter raggiungere, in fondo, il vero Sé. Nuotando nelle profondità della piscina, il segretario vede dentro di sé emozioni, pensieri, visioni; mentre Giovanni lasciando le scarpe sulla spiaggia, sparirà a piedi nudi verso il mare. Il guardarsi senza riconoscersi di Enrico confluisce nel perdersi senza ritrovarsi di Ernani. Nel film, rispetto al libro, vengono rappresentati, più esplicitamente, momenti di comunicazione tra i personaggi per raccontare le loro

evoluzioni interiori. Da una cabina telefonica il segretario telefona a casa e dall'altro lato risponde il gemello. Come ci fa notare Olivieri *"Vediamo per la prima ed unica volta i due gemelli a contatto"* (Olivieri 2013), entrambi con l'orecchio appoggiato alla cornetta del telefono. Possono comunicare solo a distanza. I due gemelli possono incontrarsi solamente se si crea, reciprocamente, una condizione di distensione delle distanze e di attesa. Potremmo dire che non c'è incontro senza attesa. Enrico ha aspettato trent'anni prima di fuggire e di far entrare in scena Giovanni, probabilmente senza nemmeno saperlo. I due gemelli s'incontrano senza incontrarsi o forse si incontrano in un non luogo o in un luogo altro. In analisi, lo spazio analitico è il luogo, virtuale e reale, in cui analista e analizzando compiono l'operazione analitica. Come dice Siracusano "lo spazio analitico può essere limitato e illimitato, ad una o più dimensioni, si può espandere e contrarre..... è irrazionale, amatematico, ageometrico" (Siracusano 1981). Le storie dei due gemelli viaggiano su due binari paralleli che talvolta s'incontrano e s'incrociano. A volte una storia sconfinata nell'altra, l'identità assume la massima

espressione dell'ambiguità. A volte i due personaggi nuotano insieme per trasformarsi l'uno nell'altro. A volte si guardano, si parlano, si pensano, comunque sono in viaggio l'uno verso l'altro. Verso l'epilogo, si vede una foto che raffigura i due gemelli da bambini l'uno accanto all'altro. Enrico ritrova Giovanni e Giovanni ritrova Enrico. Poi Bottini vede Ernani, anzi Enrico, lo scruta turbato e smarrito. Permane un senso di sospensione, un indissolubile dubbio sull'identità. Come si fa a scoprire chi è l'uno e chi è l'altro? Si vede il segretario con il volto per metà al buio e per metà illuminato. Forse ci sono due identità che si arricchiscono reciprocamente. Le maschere dell'uno e dell'altro sembrano confondersi, le differenze si dissolvono. Nell'incontro con l'altro si attiva un processo per cui l'identità plasticamente si scompone e si ricompone in una maniera nuova. Bisogna perdere qualcosa per potersi ritrovare, e bisogna sapere aspettare. E così per i due gemelli, i quali hanno aspettato a lungo prima di ritrovarsi. Probabilmente noi viviamo nell'attesa. In analisi, analizzando e analista sono entrambi reciprocamente in attesa, cosicché l'attesa entra a far parte dell'atteggiamento analitico. Nell'epilogo il



segretario, dopo la sua seconda fuga, lascia a Danielle una lettera su cui aveva scritto “*da leggere tra una settimana*” (Andò 2012) in cui, quindi, veniva richiesta quell’attesa che rende, inesorabilmente, poetica ogni lettera. Tuttavia, la lettera è poetica lo stesso e Danielle “quella notte, contravvenendo alle disposizioni scritte sulla busta che le aveva lasciato il segretario, avrebbe letto la sua lettera” (Andò 2012), da cui estrapolo alcuni stralci “Cara Danielle

Mi sono sempre chiesto che cosa si prova ad amare due uomini che sono uguali. Parlo dell’uguaglianza assoluta, quella per la quale se qualcuno fosse nella stessa stanza con entrambi non saprebbe chi è l’uno e chi è l’altro...Cara Danielle, è vero, le persone cruciali della nostra vita restano accanto a noi per sempre e non ci lasciano mai. Ci lega a loro un filo invisibile.....nello stesso tempo sia noi che loro cambiamo..... Mi ha fatto molto piacere incontrare Mung e credo di dovergli la scoperta di una cosa essenziale. Ogni minuto che passa è un varco verso ciò che non è ancora accaduto. Lui questo lo definisce romanzo, io perdita. Può darsi che le due cose siano intrecciate.... Come sai i saluti mi atterrisco-

no, dunque dai tu, da parte mia , un bacio ad Helen. E salutami tutti gli amici della troupe, soprattutto Bertrand e Marà, che mi hanno insegnato molto. E ricordami...” (Andò 2012).

In conclusione, il segretario torna nel luogo da dove era fuggito, nella sede del partito, quindi possiamo dire che torna a casa! Si compie così il probabile percorso di ogni essere umano, in cui c’è il viaggio verso l’incontro con l’altro e con se stesso, l’attesa, la relazione, l’arricchimento della propria identità e poi il ritorno a casa. •

Viva la libertà

Anno: 2013

Regia: Roberto Andò

Sceneggiatura: Roberto Andò, Angelo Pasquini

Cast: Toni Servillo, Valerio Mastandrea,

Valeria Bruni Tedeschi, Michela Cescon, Anna Bonaiuto



Alberto Angelini
PSICOANALISI
E
ARTE TEATRALE

Editore Alpes

Francesco Forzoni

Molti illustri psicoanalisti, a partire dallo stesso Sigmund Freud, si sono cimentati nell'indagine sull'arte teatrale e, in modo diretto o indiretto, il teatro è sempre stato presente, nella storia del pensiero psicoanalitico. In questo volume, il fondatore della psicoanalisi indaga, per primo, sui processi psichici profondi dello spettatore e sulle psicodinamiche che, in lui, si verificano, a teatro. Jacques Lacan utilizza l'*Anfitrione* di Plauto, per approfondire la sua riflessione sull'Io. Octave Mannoni evidenzia l'importanza del contesto sociale in cui si svolge la rappresentazione teatrale. André Green impiega l'*Amleto* di Shakespeare come mezzo per far emergere i contenuti profondi interni. Cesare Musatti illustra la prossimità dell'opera di Pirandello con il pensiero psicoanalitico. Alla figura specifica dell'attore e al

suo compito, più di un analista si è appassionato. Dal caso clinico di un impostore, descritto da Karl Abraham, emergono elementi del recitare che sono attributi plausibili, anche, di chi si esibisce sul palcoscenico. Sulla psicologia dell'attore e sulla necessità di collocarla in una dimensione storica si impegna Lev S. Vygotskij, la cui partecipazione al movimento psicoanalitico, in Russia, è poco nota nel mondo occidentale. Otto Fenichel, nella prospettiva di una psicoanalisi classica, ci offre una preziosa e approfondita riflessione sui diversi aspetti del fenomeno della recitazione. Nel saggio introduttivo vengono illustrati i principali sviluppi contemporanei del pensiero psicoanalitico riguardo al teatro e alla recitazione. Si diversifica la condizione di chi, nel cinema, si emoziona per fantasmi interni evocati da ombre colorate sullo schermo,

dalla situazione dello spettatore teatrale che entra, concretamente, in relazione con "la carne e il sangue" dell'attore, sul palcoscenico. Accade, durante la recitazione che, se il pubblico non risponde emotivamente nel modo in cui l'attore, intensamente, desidera, egli soccombe e "muore" di una morte, teatralmente, inutile. All'opposto, l'attore che riesce ad unirsi con il suo pubblico, realizza un sacrificio vittorioso: diviene vincitore e vittima, eroe e capro espiatorio. Alcuni concetti della psicoanalisi contemporanea e, in particolare, l'*identificazione proiettiva* offrono nuove possibilità di riflessione su questo fenomeno. •

<http://www.alpesitalia.it/scheda.cfm?id=207315>

Alberto Angelini

Psicoanalisi
 e
Arte teatrale



Con scritti di:

*S. Freud, K. Abraham, L.S. Vygotskij, O. Fenichel,
 J. Lacan, O. Mannoni, C. Musatti, A. Green*



I territori della Psiche

Lucilla Albano **Il divano di Freud**



Mahler, l'Uomo dei Lupi, Hilda Doolittle e altri
I pazienti raccontano il fondatore della psicoanalisi



ilSaggiatore

Il divano di Freud di Lucilla Albano

il Saggiatore

doti della prassi freudiana, come le notazioni di *Helen Deutsch*; altri documentano in modo più sistematico il processo analitico e lasciano intravedere il modo in cui Freud si poneva nella relazione analitica, come il diario tenuto da *Ernst Blum*. Infatti, egli scrive nel commento di accompagnamento ai verbali delle sue sedute di analisi: "Freud ha comunicato molto (quasi in maniera colloquiale) del suo personale patrimonio ideale, cosicché la situazione che si creava non era tanto quella di un'analisi didattica con le sue regole, ma di uno scambio di opinioni e di un colloquio (dialogo) animato. (...) Freud era un compagno di strada fidato, non una guida interpretante..." Il lavoro analitico sembra dunque ricordato dallo psichiatra svizzero come un'esperienza che si fonda sulla possibilità di scambiare idee e emozioni, un percorso di condivisione e di fiducia.

Il divano di Freud è una lettura avvincente e piacevole non solo per gli addetti ai lavori poiché rievoca l'era pionieristica della psicoanalisi e soprattutto disegna un ritratto vivo di *Freud* nel suo "fare analitico" mettendo in luce le sue straordinarie qualità personali. Attraverso le molteplici testimonianze si compone l'immagine di un uomo accogliente e attento, appassionato nella sua ricerca e capace di vicinanza con i suoi pazienti e con la loro sofferenza, ben lontano dallo stereotipo dell'analista asettico e anaffettivo che ha spesso accompagnato la storiografia psicoanalitica. •

Antonella Antonetti

Il libro *Il Divano di Freud* (ed. il Saggiatore, 2014; la prima edizione risale al 1987) propone un'interessante e originale prospettiva da cui guardare l'attività clinica di Freud, attraverso la raccolta delle testimonianze lasciate da coloro che furono analizzati da lui nei primi decenni del secolo scorso.

Lucilla Albano, organizza con accuratezza e con rigore il coro di ricordi, memorie, riflessioni teoriche e resoconti di analisi scritti dai numerosi pazienti del fondatore della psicoanalisi, sia seguendo un criterio cronologico sia introducendo ogni scritto con un commento esplicativo che contestualizza il

testo. Molti dei pazienti erano allievi in analisi didattica, di varie nazionalità, i quali a loro volta hanno contribuito alla diffusione e allo sviluppo della psicoanalisi come *Money-Kyrle*, *Joan Riviere*, *Theodor Reik*, per citarne alcuni; altri erano persone di particolare rilevanza nel panorama culturale dell'epoca come *Gustav Mahler* e *Hilda Doolittle*. E ancora, trova spazio la voce di *Sergej Pankeieff*, divenuto famoso come "L'uomo dei lupi" nella descrizione che *Freud* stesso fa del suo caso clinico.

Alcuni scritti sono descrizioni d'impressioni, immagini d'atmosfera, aned-



“I segreti per parlare e capire il linguaggio del corpo”

di Francesco Di Fant

Newton Compton Editori

Luisa Cerqua

Seneca affermava che “gli uomini credono di più ai loro occhi che alle loro orecchie”, questo antico, ma sempre attuale, aforisma ci pone davanti a un dilemma che tocca tutti quanti: come riuscire a comunicare al meglio con gli altri?

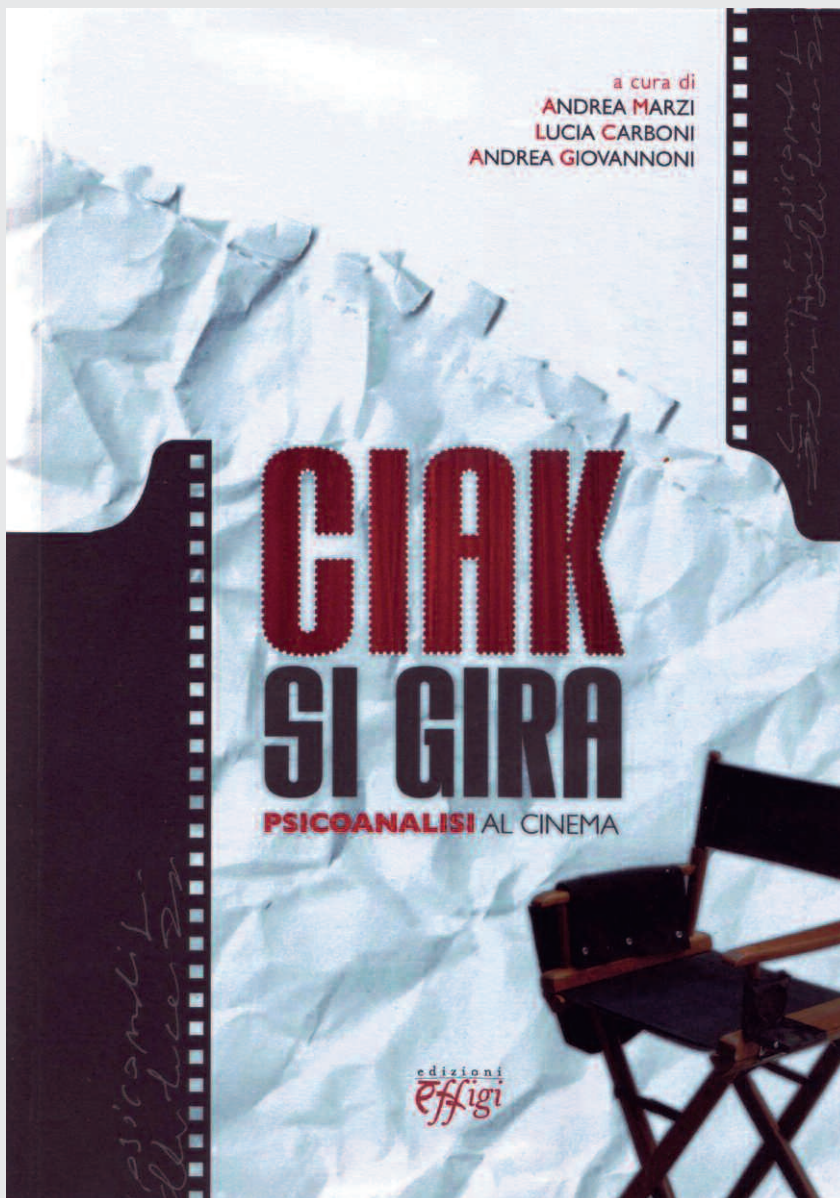
Il linguaggio verbale è sicuramente una grande conquista per la razza umana ma prima di esso è sempre stato usato un altro codice, la lingua naturale del corpo.

Il libro *I segreti per parlare e capire il linguaggio del corpo* (Newton Compton, recentemente pubblicato anche nell'edizione tascabile ed eco-

nomica “Relax”) è scritto con un linguaggio semplice e riesce a mettere a fuoco numerosi concetti chiave del linguaggio del corpo, applicandoli alla realtà della vita quotidiana.

L'autore Francesco Di Fant, esperto di comunicazione e linguaggio del corpo, ci guida alla scoperta dell'affascinante mondo della comunicazione non verbale con questa sua seconda opera, che si propone come un facile e pratico manuale pieno di consigli per aiutare il lettore in due modi: comprendere i gesti altrui e comunicare meglio col proprio corpo in tutte le situazioni quotidiane.

Per rappresentare scenari realistici il libro è diviso in quattro sezioni: la prima “Amore, amicizia e tempo libero” si propone di dare consigli dedicati alla sfera più intima della vita, la seconda “Lavoro e Comunicazione” si focalizza sul mondo del lavoro, la terza è “Conflitto Negoziazione e Menzogna” e si pone il delicato obiettivo di risolvere i conflitti interpersonali; mentre l'ultima sezione “In viaggio: a contatto con gli altri” illustra il differente significato di alcuni gesti comuni in un virtuale giro del mondo. L'autore, complice la sua natura di consulente e formatore, offre al lettore anche delle comode schede alla fine di ogni capitolo dove vengono riassunti i punti principali delle pagine appena lette. In questo modo questo manuale riesce davvero a essere un comodo e utile “prontuario” sul linguaggio del corpo, proprio e altrui, da portare sempre con sé nella nuova versione tascabile. •



Ciak si gira

a cura di
Andrea Marzi
Lucia Carboni
Andrea Giovannoni

Edizioni Effigi

Maria Borbone

L'Associazione Senese di Psicoterapia Psicoanalitica, in collaborazione con la Società Psicoanalitica Italiana, attraverso il Centro Psicoanalitico di Firenze ed il Cinema Pendola, ha inteso proporre a Siena una serie di incontri centrati sul rapporto fra cinema e psicoanalisi, partendo dalla considerazione che è quanto mai attuale la ricerca di intense interazioni fra espressione cinematografica e psicoanalisi.

L'iniziativa, oltre all'intuibile valore culturale ed estetico, ha incarnato valenze di stampo prettamente scientifico e di formazione dello spettatore, invitando i partecipanti ad una più attenta concentrazione sui problemi della salute mentale e delle costellazioni dinamiche e terapeutiche che da essa promana-

no, in un momento storico in cui la salute mentale non cessa di proporsi come tema centrale del dibattito scientifico e sociale.

Negli anni precedenti e finora questa serie di incontri, unica nel suo genere a Siena, ha riscosso un clamoroso successo di pubblico, risultando il cinema addirittura insufficiente in quanto a capienza.

La serie di incontri di routine vede la partecipazione di uno psicoanalista che guarda, ascolta e commenta un film assieme al pubblico, attento non solo al film stesso ma anche all'effetto che il film, e il suo commento al film, suscita nel pubblico. Non si tratta cioè di spiegare l'opera cinematografica di turno dal punto di vista psicoanalitico o psi-

copatologico né tanto meno di impartire una lezione su un qualche argomento, ma piuttosto si tratta di favorire la percezione e l'ascolto degli echi interiori suscitati dalla visione stessa e sensibilizzare i partecipanti ai problemi della salute mentale in genere.

In questa ottica, l'articolazione dell'evento proposto ha compreso la proiezione di alcuni films con la presenza di uno psicoterapeuta o di uno psicoanalista della Società Psicoanalitica Italiana, che ha introdotto e commentato il film, attivando la partecipazione del pubblico secondo le linee guida su esposte.

Il libro si propone perciò di raccogliere gli interventi dei conduttori del dibattito, prodotti in forma di schede o di commenti più articolati. Ogni scheda è preceduta, ove possibile, da una breve presentazione della trama del film.

Viene anche presentata una introduzione all'opera che si incentra sugli scopi della rassegna e sul rapporto fra cinema e psicoanalisi, onde offrire al lettore alcune brevi linee guida e spunti di riflessione generali. •

DON RICCARDO

di Loredana Micati

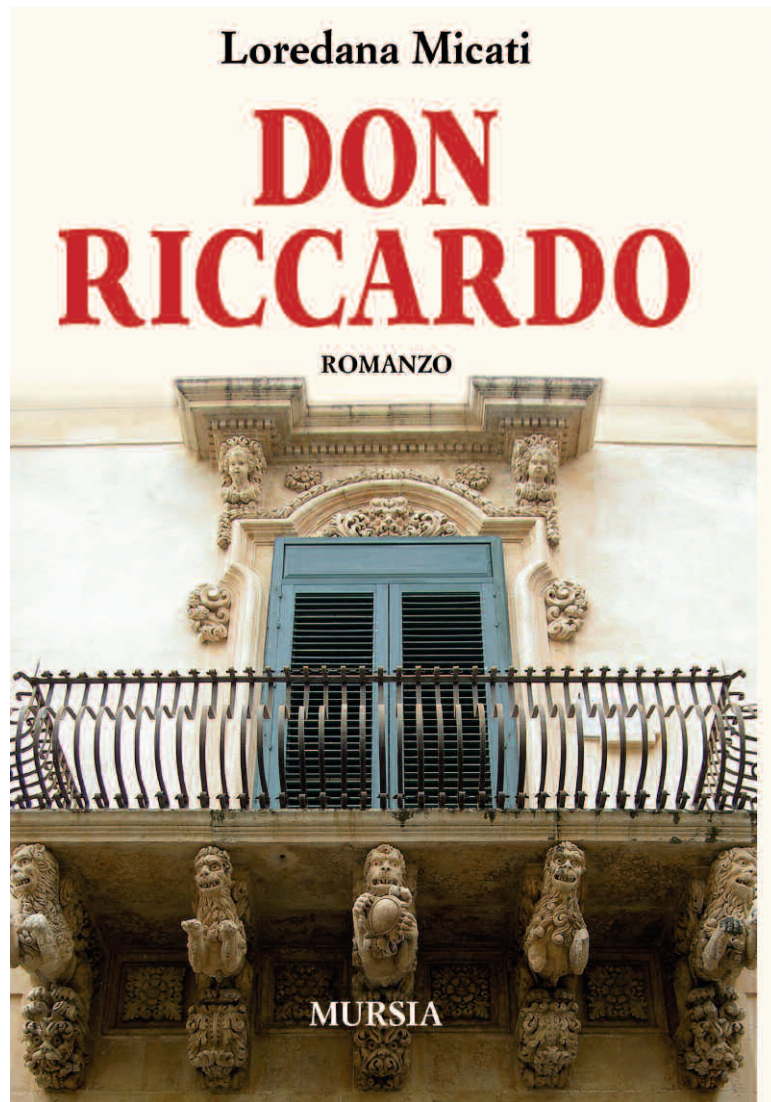
Mursia

Livia Pascalino

La lettura di *Don Riccardo*, primo romanzo di Loredana Micati, sorprende per lo scarto tra la struttura dell'opera decisamente tradizionale, classica e di stampo quasi ottocentesco ed il taglio innovativo nell'affrontare i grandi temi della vita. Ambientato a Palermo dagli anni di fine ottocento alla metà del novecento, la storia descrive il modo in cui si affrontano e confrontano diverse generazioni e tratteggia numerosi personaggi affascinanti e complessi, analizzando il loro mondo interno, i loro amori, le sofferenze, le loro conquiste così come i loro fallimenti.

Primo protagonista, che dà l'abbrivio al romanzo è Richard, figlio di una nobile giovanetta inglese, frutto di uno stupro, partorito in Sicilia per evitare lo scandalo e che viene adottato da un'abbiente famiglia borghese siciliana. Facendo ritorno in Inghilterra, la mamma di Richard perde la vita e questa nota di dolore connota tutta la trama.

Intorno a Riccardo si snodano una moltitudine di personaggi tra i quali spiccano Giulia, la mamma adottiva e don Francesco, il nonno, uomo illuminato, che diventerà il modello di identificazione per il bambino venuto dall' "isola grande". Questa vicenda offre all'autrice l'opportunità di ana-



lizzare variegati sentimenti e soprattutto il senso di colpa di chi generosamente ha adottato, ma non è stato capace di salvare la mamma naturale di Riccardo.

Come già detto i personaggi che si affacciano nel romanzo sono molteplici: domestici, amici, fratelli e zii, fidanzati, mogli, mariti e amanti; ma a ben vedere i veri protagonisti del romanzo sono i "sensi" che costituiscono la chiave di accesso scelto dall'autrice per descrivere la realtà.

Primeggia su tutti l'olfatto; gli odori infatti trionfano nella narrazione: effluvi, aromi, dolci o agri, pungenti, gradevoli o respingenti, primitivi, inquietanti, della pelle, dei capelli, degli abiti, delle secrezioni, del sesso, creano la relazione tra gli esseri. Ci sono poi i colori dei fiori, delle piante, delle vesti, degli ambienti e le luci smaglianti del sud, le ombre e le penombre, che feriscono o leniscono. E ancora si incontrano i sapori, echeg-

giati dai baci, dai dolcetti inglesi o di mandorla, dagli innumerevoli tè, dal timballo e dalle marmellate. Il tatto si impone nelle carezze, negli abbracci, negli sfioramenti.

Non si può definire *Don Riccardo* un libro psicoanalitico, ma di certo si percepisce la psicoanalista dietro la penna dell'autrice che, con naturalezza, si addentra nei vissuti umani attraverso ciò che è più vicino alle origini delle esperienze: la sensorialità, la sensualità e gli istinti. Si coglie lo spessore dell'esperienza dell'autrice nell'aver condiviso "dal di dentro" le tante vite dei suoi pazienti proprio ai livelli primitivi ai quali si richiama.

Infine è da sottolineare il contrasto tra lo stile, il linguaggio colto, raffinato, intellettualmente robusto dell'autrice e la carnalità, la fisicità, la concretezza a volte cruda dei temi che affronta; è un impasto speciale che dà al lettore una sensazione, ad un tempo, lieve e di grande emozione. •

Andrea Marzi

PSICOANALISI, IDENTITÀ E INTERNET

ESPLORAZIONI NEL CYBERSPACE

Franco Angeli

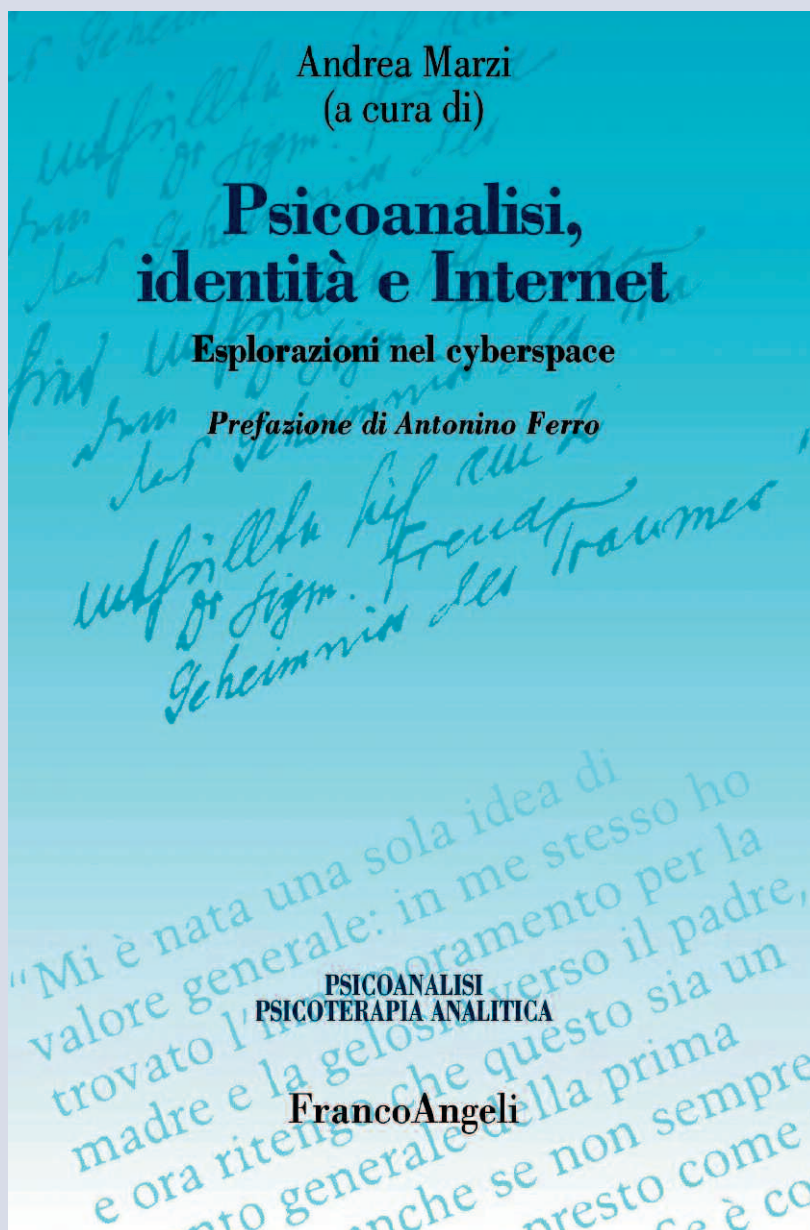
Ida Benincasa

In Internet “navighiamo” ogni giorno: bambini, adolescenti o seniores che siamo, entriamo in relazione con gli altri, con i *social networks*, i blog, con la posta elettronica, con Skype. Su Internet cerchiamo informazioni, facciamo acquisti, giochiamo. Ma in che spazio navighiamo? Di che si tratta? È virtuale o reale? Le sue vie possono essere mappate? E la realtà virtuale in cui ci immergiamo, più o meno completamente, in una simulazione di guida, in un videogioco, vedendo un film in 3D, come si pone rispetto alla realtà psichica di cui si occupa la psicoanalisi? Dove vanno a finire la corporeità, il tempo e lo spazio che siamo abituati a considerare come pilastri dell'esperienza soggettiva? Dove va a finire la relazione “reale” tra le persone? I contributi ospitati nel volume individuano, nelle principali teo-

rie psicoanalitiche di oggi, gli strumenti adeguati per cogliere le nuove soggettività che si affacciano al mondo attuale, al tempo del *cyberspace* e di Internet. Non è solo la psicoanalisi che “legge” la sfaccettata natura della realtà virtuale, è anche il *cyberspace* che stimola, in modo reciproco, riflessioni sulla psicoanalisi e gli “spazi virtuali” della mente. Il volume, curato da Andrea Marzi, esplora, quindi, le conseguenze della realtà virtuale nel campo analitico e le peculiari caratteristiche dell'incontro con la mente degli *Internet addicted* mostrando nel dettaglio i percorsi della cura, analitica o psicoterapica, dell'analista con il “naviga-

tore” smarrito nella realtà virtuale. Se consideriamo il ventaglio dei punti di vista, ad un estremo il *cyberspace* appare come uno specchio che imprigiona persone vulnerabili, le irretisce in una pseudo-realtà, all'altro estremo è una dimensione che libera la fantasia creativa. In ogni caso, si tratta di una dimensione che ci cimenta ogni giorno, espandendosi, attraendoci, sfuggendoci. •

Contributi di: Giuseppina Antinucci, Giuseppe Civitarese, Valeria Egidi Morpurgo, Marcus Johns, Marco Longo, Andrea Marzi, David Rosenfeld, Michele G. Sforza, Riccardo Sorrenti.



Rivista di Psico
analisi 2014/3
XVII congresso
spi, divenire so
ggetti



ANNO LX – N. 3 – LUGLIO/SETTEMBRE 2014
SOCIETÀ PSICOANALITICA ITALIANA



eidos 31

cinema e male



CAMPAGNA ABBONAMENTI 2014

Una sottoscrizione annuale all'Associazione culturale **eidos** dà diritto a ricevere tre numeri presso il recapito da te indicato. **eidos** ha tre tipi di sottoscrizione:

l'abbonamento individuale € 20,00**
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento solidale amici di eidos € 30,00**
con questa causale hai diritto a ricevere tre numeri successivi

l'abbonamento sostenitori € 50,00**
con questa causale contribuisce anche al progetto editoriale eidos

****Per abbonamenti dall'estero (recapito non italiano) vanno versati € 12,00 in più di spese postali, per un importo totale di € 32,00 € 42,00 o € 62,00 secondo il tipo di abbonamento scelto.**

Modalità di sottoscrizione, rinnovo e richieste spedizioni

Sottoscrivi o rinnova il tuo abbonamento con un versamento postale o bancario, indicando nella causale l'anno e/o i tre numeri che vuoi ricevere e scrivendo nell'apposito spazio il tuo recapito completo.

Pagamento anticipato con versamento tramite:
bonifico bancario su c/c n. 51697142 - IBAN:IT42Y0760103200000051697142
intestato a: Associazione Culturale **eidos** - Poste Italiane S.p.A. Banco Posta

NEL CASO DI BONIFICO BANCARIO E' INDISPENSABILE INVIARE UNA MAIL ALLA REDAZIONE CON ESTREMI DEL PAGAMENTO E INDIRIZZO POSTALE A CUI SPEDIRE LA RIVISTA, LA REDAZIONE DECLINA OGNI RESPONSABILITA' DI MANCATO RECAPITO SE NON VERRA' ESEGUITA DALL'UTENTE TALE PROCEDURA.

c/c postale n. 51697142 intestato a: Associazione Culturale eidos - Roma;

N. B. Per informazioni, richieste di arretrati, segnalazioni di mancate ricezioni:
abbonamenti@eidoscinema.it

eidos la trovi in LIBRERIA e nel circuito FELTRINELLI



UNIVERSITÀ
CATTOLICA
del Sacro Cuore
Scuola di Specializzazione di Psichiatria

eidos

Rivista di Cinema Psyche e Arti Visive

Giornata di Studio

CINEMA E DIPENDENZE



Sabato 7 giugno 2014 - Aula 716 del Policlinico Gemelli, Largo A. Gemelli, 8

Introducono: Luigi Janiri, Luisa Cerqua, Alberto Angelini

Mattina 9 -12,30

Federico Tonioni: dipendenza da Internet

Lucio Russo: dipendenza dall'Affettività

Gino Pozzi: Tossicodipendenze

Alberto Angelini: dipendenza dalla Psicoanalisi

Pomeriggio 14 -17

Manuela Fraire: dipendenza dall'Alcol

Domenico Chianese: dipendenza dal Gioco

Luigi Janiri: dipendenza dagli Allucinogeni

Andrea Baldassarro: dipendenza dal Sesso

Ogni intervento sarà preceduto da un brano filmico relativo all'argomento trattato

a cura di Cecilia Chianese



Con il patrocinio della Società Psicoanalitica Italiana

www.unicatt.it

www.spiweb.it

www.eidoscinema.it

Poste Italiane - S.p.A.

Spedizione in Abbonamento Postale

D.L. 353/2003 - (conv. in L. 27/02/2004 n.46)

art.1, comma 1, Roma/Aut.N.74/2004"

ISSN 1824-8713



9 771824 871008