Psicoanalisi, gruppo e cinema
Note su di un'esperienza formativa di gruppo e cinema

Sergio Stagnitta e Marco Tramonte

Abstract
In questo lavoro gli autori rintracciano due importanti funzioni del cinema dal punto di vista psicoanalitico: la prima è quella di un "film-sonda" che esplora la mente, la seconda di un "film-sogno" che pone il pubblico in uno stato "oniroide" consentendo allo spettatore di avvicinarsi ad un livello regressivo simile all'esperienza onirica. Avanzeranno l'ipotesi del film come una produzione e fruizione gruppale, accennando a diverse teorie di gruppo tra le quali la *socialità sincretica* (Bleger) come forma di legame silente tra gli spettatori. L'ultima parte del lavoro sarà dedicata alla descrizione di un dispositivo gruppale che gli autori hanno utilizzato in un'esperienza formativa con studenti di psicologia. L'intero lavoro avrà come vertice osservativo e teorico la teoria bioniana della mente, in quanto Bion ha apportato un contributo straordinario ai processi trasformativi del pensiero, tema molto vicino al loro ambito di ricerca.

Parole chiave: psicoanalisi, gruppo, film, Bion, sonda, laboratorio, sogno.

Drama is life with the dull bits cut out (Alfred Hitchcock)

Introduzione
In questo lavoro vorremmo far emergere una serie di riflessioni legate all'utilizzo dei film all'interno di un dispositivo esperienziale di gruppo. Com'è stato ormai abbondantemente sottolineato esiste una stretta correlazione tra il cinema e la psicoanalisi, in particolare tra la teoria freudiana della rappresentazione onirica e il linguaggio cinematografico. È interessante notare che nascono a pochi anni di distanza l'uno dall'altra: i fratelli Lumière proiettano *La Sortie de l'usine Lumière* nel 1895, Freud scrive *L'interpretazione dei sogni* nel 1899. Il connubio cinema e psicoanalisi può avere diverse letture: attraverso il modo in cui viene rappresentata la psicoanalisi e gli psicoanalisti al cinema (Gabbard, 1999), oppure evidenziando gli elementi psicoanalitici che il cinema propone attraverso i film e le storie narrate,

studiando gli effetti del film sullo spettatore (Musatti, 1961, Elsaeser e Hagener, 2007 et. al.), o, ancora, fornendo uno strumento essenziale all'analisi semiotica sul dispositivo diegetico (Metz, 1977). Vi è una ulteriore lettura, che proporremo in questo lavoro, ovvero l'effetto che può avere la visione del film in un gruppo di spettatori, evidenziando la relazione tra la realtà rappresentata dal film e la realtà psichica dei partecipanti ad un gruppo che hanno visto insieme un film.

La prima parte del lavoro sarà una premessa al significato che può avere il film in un modello psicoanalitico. La seconda parte tratterà il tema del rapporto tra cinema e sogno. Ed infine, nella terza e ultima parte, descriveremo il dispositivo gruppale che abbiamo utilizzato in un'esperienza formativa con studenti di psicologia. L'intero lavoro avrà come vertice osservativo e teorico la teoria bioniana della mente, in quanto riteniamo che Bion abbia apportato un contributo straordinario ai processi trasformativi del pensiero, tema molto vicino al nostro ambito di ricerca.

Il cinema come sonda

Marshall McLuhan (1964) ha proposto di considerare in generale la tecnologia come un'estensione del corpo umano. Ad esempio il telefono ha permesso alle persone di estendere la voce a distanze chilometriche, così come la televisione ci ha permesso di vedere elementi lontani dal nostro luogo di appartenenza.
I media, in generale, amplificano i nostri sensi. Potremmo proporre di pensare che il cinema, viceversa, proprio per la natura della sua costruzione, può essere considerato una tecnologia che ci permette di amplificare e di conoscere il mondo interiore. Fin dalle prime esperienze cinematografiche alcuni studiosi hanno evidenziato questa funzione del cinema, affermava già nel 1916 Münsterberg che: "il cinematografo può riprodurre il funzionamento effettivo della mente con maggiore successo delle solite forme narrative." (H.H. Münsterberg, 1916). Il film è costruito attraverso un montaggio, fatto di immagini in movimento, collegate spesso in una sequenza del tutto arbitraria che racconta una storia più o meno coerente. È costruito principalmente per suscitare elementi evocativi, anche quando ha lo scopo di informare e stimolare una riflessione su un determinato evento. Avanziamo la proposta che l'accostamento più vicino tra cinema e psicoanalisi è quello di considerarlo come una "sonda", nel senso bioniano del termine, che esplora universi ignoti alla ricerca di senso. (Bion, 1970).

"Un uomo siede immobile su una poltrona, e per passare il tempo osserva attraverso una cornice rettangolare alcuni drammi umani. La sua percezione visiva si alterna fra uno sguardo d'insieme ampio e panoramico e una visione dettagliata. La sua posizione è sopraelevata e privilegiata. Gli avvenimenti sembrano svolgersi a prescindere dalla sua osservazione, e tuttavia egli non si sente mai escluso al punto da avvertire un senso di frustrazione. Questa non è solo una possibile descrizione della posizione dello spettatore al cinema, ma è anche il canovaccio del dispositivo fondamentale del film: "La finestra sul cortile" di Alfred Hitchcock del 1954." (T. Elsaesser, M. Hagener, 2007, p. 3).

Con il termine sonda Bion descrive la sua particolare visione della psicoanalisi in quanto strumento di indagine: una sonda esplora, così come la psicoanalisi, l'ignoto e non un spazio che raccoglie ciò che è già conosciuto.
La similitudine bioniana è molto interessante. La sonda generalmente è uno strumento che l'uomo lancia nello spazio avendo come obiettivo principale esplorare luoghi ignoti, per verificare particolari condizioni climatiche e presenza di sostanze, spesso alla ricerca di elementi vitali, come l'acqua. La sonda è anche uno strumento che serve per esplorare l'interno della terra, per verificare, anche qui, la presenza o meno di alcune sostanze e la conformazione di strati più profondi del terreno.
Per Bion la psicoanalisi è una sonda che viene lanciata nell'universo della mente per esplorare luoghi ancora ignoti. La particolarità però è che la sonda psicoanalitica non è neutra, non esplora e basta ma si trasforma e trasforma continuamente ciò che vede e tocca. La sonda psicoanalitica trasforma il suo oggetto mentre lo esplora, arricchendosi di nuovi elementi. La psicoanalisi sarebbe, quindi, una sonda intelligente che si modifica a contatto con gli oggetti che esplora. Il cinema può essere considerato una particolare sonda che entra nella mente dell'individuo rievocando ricordi, sogni, emozioni, fantasie, legami, desideri e riproponendo all'individuo stesso e alla società intera l'immaginario, la rappresentazione visiva di questa mente e la rappresentazione collettiva delle menti in relazione le une con le altre.
Come stimolo visivo a questo accostamento cinema-sonda, vi proponiamo la sequenza del film "The Big Swallow" (Il grande boccone) girata nel 1901 dal regista James Williamson, nel quale un uomo, deciso a non farsi riprendere dall'operatore, invece di sottrarsi all'insistenza della cinepresa le si avvicina sempre di più – e con ciò si avvicina anche a noi spettatori – finché, la bocca spalancata, inghiotte macchina da presa e operatore, leccandosi poi le labbra con gusto. Sembra una rappresentazione perfetta di un dispositivo che permette allo spettatore l'accesso e l'esplorazione (attraverso la cinepresa) ad una dimensione interna. [Link diretto al video: **http://www.youtube.com/watch?v=OyC7WXAkxx0].**
Un secondo film, sempre riferito al "cinema delle origini", del 1900, "Grandma's Reading Glass" (La lente della nonna) di George Albert Smith, riprende un bambino che utilizza la lente di ingrandimento della nonna, trovata sul tavolo da cucito, e la dirige successivamente su diversi oggetti. Le immagini ingrandite risultano meno familiari di sempre, provocando un effetto straniante nello spettatore. [Link diretto al video: **http://www.youtube.com/watch?v=6ho05y9IMr4].**
Nello stesso tempo la metafora della sonda può essere efficace in quanto la sonda non solo individua elementi ed emozioni, ma soprattutto permette di costruire delle mappe dei luoghi esplorati. Individua delle zone geografiche (mentali) nelle quali certi oggetti e rappresentazioni sono collegati ad altri, permette di misurare distanze e

proporzioni, in altre parole consente una ricostruzione topografica degli oggetti e delle loro relazioni, ovvero di un "campo topografico"[1].

Traumfabrik

Un secondo accostamento, non molto dissimile dal primo per la verità, è quello che vede il film come un sogno[2]. Per introdurre questo tema partiamo, anche in questo caso, da un concetto bioniano estremamente interessante e cioè: "*il pensiero onirico della veglia*". Bion propone di pensare ad una seduta analitica come ad un sogno dove tutti gli elementi fanno parte di un campo che ha come obiettivo costruire elementi narrativi. Il sogno, come l'intero lavoro analitico, costruisce l'universo del possibile, dove tutti gli elementi hanno un senso: non c'è verità o bugia, i personaggi che entrano in scena e la storia narrata ci indicano il mondo interno del paziente e la relazione con l'analista; ci svelano il campo. Antonino Ferro, riprendendo Bion afferma che:

Oltre al sogno notturno, la nostra mente produce, grazie alla funzione α, una continua operazione di alfabetizzazione di tutti gli stimoli sensoriali, proto-emotivi che ci arrivano. Il punto di arrivo di questa operazione è la formazione di elementi α che messi insieme producono per l'appunto il sogno dello stato di veglia." (Ferro, 2007, p. 59).

Riportiamo lo schema 1 proposto da Ferro:

Schema 1

Visto da questo punto di osservazione non è importante se una determinata scena o sogno o racconto è credibile, non vi è la necessità di seguire il filo di una narrazione che non debba mai subire incoerenze, falsità, salti temporali e così via. Se tutti questi elementi sono visti come un sogno tutto è possibile. Naturalmente, così come Freud ha teorizzato che il sogno non è un'esperienza completamente libera, ma segue una logica (per aggirare la censura), quella dell'inconscio, con una grammatica specifica,

[1] Sul tema della *geografia della mente* vi rimandiamo alla lettura di un interessante raccolta di saggi di Partenope Bion Talamo curati da Anna Baruzzi in: Partenope Bion Talamo (2011) *Mappe per l'esplorazione psicoanalitica*, Borla, Roma, e alla lettura della prefazione al testo di Claudio Neri.

[2] La particolare differenza è che il sogno parte dall'interno, produce un movimento inverso rispetto alla "sonda".

anche il linguaggio cinematografico ha tante regole che il regista segue nella produzione cinematografica.

Secondo Musatti il cinema parla direttamente all'inconscio, quest'ultimo può risuonare emotivamente nella relazione con le immagini filmiche grazie alla somiglianza che esse presentano con le fantasie inconsce. (Musatti, 1961).

Questa relativamente abbondante utilizzazione nei nostri sogni di un materiale tratto da film veduti può in parte essere dovuta ad un motivo puramente formale […] Ma quando si approfondisca l'analisi – così come gli psicoanalisti sono costretti a fare – risulta che i motivi di questa utilizzazione sono assai più importanti. Per lo più il film stesso aveva già messo in moto quegli elementi della personalità profonda del soggetto che ora nel sogno tornano a manifestarsi. Il soggetto, per così dire, aveva già fatto il suo sogno là, sulla poltrona del cinema, immergendosi nella situazione del film e vivendola in proprio per taluni suoi elementi. (Musatti, 1961, p. 41).

Ciò viene favorito dal fatto che la situazione dello spettatore si può definire "oniroide": durante il film lo spettatore sperimenta già una situazione onirica, che nel sogno viene amplifica. (Musatti, 1971).

Per quanto riguarda i vari punti di contatto fra cinema e sogno si rileva innanzitutto che l'uno e l'altro trasportano l'individuo in una situazione diversa da quella della vita reale. Per entrambi è necessaria una sospensione dell'attività vigile (la sala oscura, una certa immobilità dello spettatore, che presta attenzione alla visione, ricordano la condizione del sognatore), afferma Musatti: "Sogno e cinema ci trasportato altrove. Sogno e cinema costituiscono forme di evasione dalla nostra realtà." (C. Musatti, 1961, p. 34).
Inoltre i film, come i sogni, consentono di soddisfare desideri latenti, a seguito di un allentamento della vigilanza sul mondo esterno. Anche i film, come i sogni, si dimenticano facilmente e restano dei sedimenti nella memoria, andando a costituire il nostro background culturale.
Anche Christian Metz nel suo ormai classico libro su *Cinema e psicoanalisi* (1977) propone un collegamento tra il cinema e il sogno. La condizione che più avvicina il film al sogno è quella di una temporanea assenza di movimento:

La situazione filmica porta in sé certi elementi di inibizione motoria, ed è sotto questo aspetto un piccolo sonno, un sonno da svegli. Lo spettatore è relativamente immobile, immerso in una relativa oscurità. […] Egli è già da prima deciso a comportarsi come spettatore, da spettatore e non da attore, durante la durata della proiezione sospende ogni progetto di azione." (Metz, 1980, p. 124).

Metz definisce questa condizione "lo stato filmico", così come Musatti "lo stato oniroide".

Film e gruppo

Nel XVII secolo nacque l'antenato più prossimo allo spettacolo cinematografico, la *lanterna magica*, che proiettava su una parete di una stanza buia immagini dipinte su

vetro e illuminate da una candela dentro una scatola chiusa, tramite un foro con una lente. Simile, ma opposto per modo di fruizione, era il *cinetoscopio*, capace di far vedere ad una singola persona brevi animazioni filmate[3]. Fu, però, da subito evidente che la fruizione personale avrebbe avuto poco successo e presto fu abbandonata a favore della proiezione pubblica del *Cinématographe* dei fratelli Lumiere[4].
La visione del film nasce, quindi, come esperienza gruppale, basti pensare che fino all'introduzione della televisione era molto difficile vedere un film da soli, l'unico accesso alla rappresentazione erano le sale cinematografiche. È posteriore, e di molto più recente, la fruizione solitaria o familiare. Musatti affermava nel 1963 che: "sarebbe stato curioso di vedere come avrebbero reagito ad un film persone che lo vedessero da sole. Era evidente l'interesse per una ricerca che si proponesse di analizzare gli effetti della visione del film televisivo." (Carli, 2006, p. 180). Una dimensione fino a quel momento inusuale.
Del resto anche la produzione di un film difficilmente può essere del tutto individuale. Diversamente da quasi tutte le altre forme artistiche, per produrre un film oltre al regista, vi è sempre la necessità di una troupe di decine o centinaia di persone tra cui, solo per citarne alcuni: gli attori, lo sceneggiatore, il produttore, il direttore della fotografia, il macchinista, il direttore artistico, lo scenografo, il truccatore, il montatore e molti altri.
Questa dimensione gruppale è abbastanza specifica del cinema e molto probabilmente ha da sempre influenzato la sua rappresentazione.
Sebbene il film sia il frutto di scelte principalmente indicate dal regista, possiamo ipotizzare che sia comunque una produzione gruppale, frutto di molte menti che si riuniscono allo scopo di trasformare un'idea in un prodotto filmico. Il film diviene una "narrazione efficace[5]" (Neri, 2004) che trae i suoi elementi da un lavoro di gruppo.

---

[3] Riportiamo una bella descrizione giornalistica del 1894 del cinetoscopio: "A Parigi, al numero 20 del boulevard Poissoniére, tra le 9 e le 10 di sera. Una specie di negozio, tutto sfavillante di luce elettrica. Fuori, con gli sguardi incollati alla vetrina, un assemblaggio di passanti e di perdigiorno: che c'è? Che cosa vendono?
Che cosa c'è da vedere? Dateci un'occhiata. Nell'interno non si vedono che alcune scatole alte un metro e cinquanta, completamente chiuse, davanti alle quali un signore o una signora guardano compunti quel che avviene nell'interno di esse. Entrate, pagate 25 centesimi e vi metteranno davanti alla prima scatola libera. […].
La scatola silenziosa è il cinetoscopio Edison. A Parigi vi sono già degli esemplari muti. Tutti potranno metterne uno in salotto. […]
Appena gettate l'occhio nell'interno il cinetoscopio si illumina. Si assiste a vere e proprie scene spesso molto ben riuscite. Tutti gli attori si muovono. I loro più piccoli gesti vengono riprodotti con tanta naturalezza che ci si chiede se non si tratti di un'illusione. La verità sbalordisce."(Sadoul, 1948, p. 113).

[4] Scrive Auguste Lumiére nel 1935: "Non senza emozione mi rifaccio a quel tempo lontano in cui, dopo che era stato offerto alla curiosità del pubblico il cinetoscopio di Edison, mio fratello ed io avevamo rilevato come sarebbe stato interessante poter mostrare su uno schermo e a tutta una sala scene animate che riproducessero con fedeltà oggetti e persone in movimento." (A. Lumiére in Sadoul, 1948, p. 150).

[5] Secondo Claudio Neri: "raccontare in modo efficace non significa descrivere o rappresentare i pensieri e gli stati d'animo, ma fare in modo che essi entrino direttamente in interazione con le persone che ascoltano e con gli elementi presenti in quel momento tra di essi. Il "linguaggio dell'affettività" - come afferma Bion - non è un sostituto dell'azione, ma ha la stessa immediatezza e forza dell'azione.
Il risultato di un "racconto efficace" è l'animarsi dei fatti narrati, che prendono posto all'interno delle viva trama dei pensieri delle persone che ascoltano. (Neri, 2004, p. 154).

L'ipotesi che stiamo avanzando è che il film nasce come produzione gruppale e come "prodotto" pensato e rivolto, almeno in origine, ad un gruppo o massa di spettatori piuttosto che ad una singola persona. Se noi osserviamo un gruppo di spettatori che vedono insieme un film, ad un'analisi superficiale non sembrano presenti interazione esplicite, o quanto meno sono molto inibite o sconsigliate: al cinema non ci si muove troppo, non ci si alza, non si commenta ad alta voce, si evita di parlare con il vicino, non si dovrebbe (questo lo si spera più che altro) mangiare, ecc.
Possiamo, però, ipotizzare, che anche a questo livello di relativa immobilità, si contrapponga nella mente di ciascun spettatore un legame con gli altri partecipanti alla rappresentazione cinematografica, la dimensione di non essere soli produce nella mente un'esperienza diversa dalla fruizione individuale. Paola Russo, in un libro molto interessante dal titolo: *Ciak, si vive. Grande schermo e piccoli gruppi* (2004), propone di utilizzare la teoria di Bleger sulla *Socialità sincretica* per spiegare questa forma di legame silente. Afferma Russo:

> Sebbene non esista un'interazione dichiarata tra gli spettatori che, al contrario, appaiono isolati l'uno dall'altro nel buio della sala, è possibile pensare che in essa sia attiva una dimensione gruppale. Il concetto di socialità sincretica usato da Bleger (1988) in relazione al setting analitico è un buon punto di partenza per studiare le profonde implicazioni dello stare insieme – ed essere in relazione – senza bisogno di parole e per pensare in termini di fenomeni di campo. (Russo, 2004, p. 54).

Nota su di un'esperienza formativa di gruppo e cinema

Prima di introdurre il modello di lavoro che abbiamo sperimentato in questi anni, proponiamo un breve cenno sul senso di un dispositivo.
René Kaës definisce il dispositivo:

> Un apparato di lavoro: è artificio, costruzione. Si discosta dal senso comune, dall'*habitus*. È l'organizzazione secondo la quale una cosa viene stabilita, in modo appropriato a un obiettivo o a una circostanza. […] Il dispositivo (*dispositus*, o *disposizio*, da *disponere*) consiste nello *scarto* che tiene gli elementi di un apparato di lavoro fuori dalla confusione. Esso è lo strumento del *discernimento*: attraverso la messa da parte di quanto esso disgiunge, rende accessibile l'ordine delle cose cui mira il suo progetto." (René Kaës, 1994, pp. 63-64).

Nei nostri laboratori fa parte attiva del dispositivo la visione di uno o più film durante il corso dell'esperienza. Il film diviene, quindi, un "oggetto di mediazione" all'interno del dispositivo gruppale proposto.
Naturalmente il dispositivo si può adattare alle diverse finalità che possiamo voler raggiungere, ad esempio la finalità terapeutica, oppure esperienziale/conoscitiva o ancora di formazione ecc. Il nostro lavoro, per il momento, si è esclusivamente orientato all'esperienza formativa.
Sicuramente l'assetto più corrispondente all'attivazione di una dinamica di gruppo di formazione è quello con un numero fisso di incontri a cadenza settimanale (10/12 incontri) oppure dei laboratori di full-immersion di tre giorni consecutivi o a cadenza quindicinale. Al di là della struttura dei laboratori, rimane invariata la proposta di

alternare visione di film e discussione libera di gruppo, con il film che funziona come elemento attivante, "pre-testo" dell'esperienza, attivatore della "simbolizzazione emozionale" con il quale il gruppo si confronta.

Il primo aspetto che vorremmo sottolineare è quello che *non diciamo in anticipo il film che proporremo*, questo per facilitare l'accesso ad un dispositivo "altro" rispetto alla rassegna cinematografica o cineforum nei quali le persone decidono di partecipare o meno in funzione del film in programmazione, perché magari non si è visto o si rivede volentieri, ecc. Il secondo aspetto riguarda il fatto di *vedere un film insieme* che ci consente di condividere un'esperienza comune[6]. È, naturalmente, diversa l'esperienza di vedere il film al cinema con una massa di persone, oppure a casa in coppia, in famiglia, con gli amici o da soli, ed è ovviamente differente l'esperienza di vedere il film all'interno di una esperienza formativa con un piccolo gruppo di persone. Già la visione del film permette di condividere delle emozioni: il sorriso per le scene comiche, la tristezza, l'ansia, l'attesa, ecc. Il film ha la funzione di legare questi elementi intorno alla prima esperienza che il gruppo fa insieme: la visione e la condivisione emotiva del film stesso. Riportiamo un interessante esempio sul significato che può assumere il film all'interno di un gruppo: una partecipante ad un nostro gruppo si è assentata durante l'incontro nel quale avremmo visto il film, ha deciso quindi di vederlo a casa prima dell'incontro successivo. La partecipante aveva la possibilità di vedere il film insieme alla sorella, ma ha sentito da subito l'esigenza di vederlo da sola, le sembrava un tradimento verso il gruppo condividerlo con persone estranee all'esperienza. Il film aveva creato all'interno della sua esperienza una zona di confine tra interno ed esterno.

La scelta dei film

Naturalmente la scelta dei film è, e non potrebbe essere diversamente, arbitraria. Data però la complessità di questo tema e soprattutto il rischio che il film scelto si ponga come un'imposizione sul gruppo, abbiamo deciso di delimitare questa scelta.
La prima delimitazione riguarda il fatto che prima di iniziare un nuovo laboratorio scegliamo 8/10 film che riteniamo interessanti per quell'esperienza formativa (sapendo che ne sceglieremo al massimo 3 per la visione). Questo limite ci aiuta a creare un confine rispetto alle enormi possibilità di scelta date potenzialmente da tutti i film esistenti. Stabilito questo confine la decisione di proiettare un film oppure un altro è lasciata alla condivisione dei conduttori anche a poche ore dalla proiezione.
Il secondo aspetto riguarda il "genere" di film selezionato e scelto, in questo caso abbiamo deciso di utilizzare non tanto la classificazione classica che prevede la distinzione tra generi cinematografici, come ad esempio: "comico", "drammatico", "giallo", "avventura", "thriller", ecc. quanto una classificazione basata su due soli

[6] In relazione al fenomeno gruppale di "partecipazione cinematografica" possiamo rimandare alle ricerche di R. Carli, pubblicate su *Rivista di Psicologia clinica*, n. 273, 2006. (http://www.rivistadipsicologiaclinica.it/italiano/numero2_3/Carli.htm).

generi o meglio stili narrativi, utilizzando la distinzione molto efficace che propone Nietzsche in uno dei suoi libri più famosi: "*La nascita della tragedia*".
Afferma Nietzsche:

"Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'*apollineo* e del *dionisiaco*, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente." (Nietzsche, 1872, p. 21).

Nietzsche distingue due generi: quello "epico" (apollineo) e quello "lirico" (dionisiaco).
Nel primo caso, epico, fu il genere dei componimenti narrativi, ampi ed in versi, che cantarono gli eventi memorabili collegati ad una grande impresa, cui presero parte uno o più eroi; furono a volte eventi che rievocavano le origini di un popolo, e in cui era sempre presente l'intervento diretto della divinità, in forza della quale gli eventi trovavano una giustificazione fatalistica.
Dopo le famosissime opere epiche dell'età classica greca e latina, il genere ha ripreso vita in età medievale e rinascimentale attraverso le canzoni di gesta francesi, i poemi cavallereschi francesi spagnoli e italiani, i poemi eroicomici italiani.
È un genere che lascia trasparire al suo interno quell'artificialità con la quale si costruisce la rappresentazione artistica. Nasce con il teatro epico l'idea che l'attore è un uomo che interpreta un personaggio con il quale si fonde, ma abilmente ne sa uscir fuori per poter meglio valutarne l'azione.
Chiaramente in questo contesto anche lo spettatore ne è modificato; non più solo spettatore che si lascia suggestionare, ma spettatore lucido che sa estraniarsi dalle emozioni procurategli dalla rappresentazione e valutare criticamente il contesto, la rappresentazione scenica, i costumi e soprattutto gli attori.
L'uomo non è più la somma di impulsi liberi, immutabile, tutt'uno con la natura ma mutabile e modificatore e soprattutto oggetto di indagine. È dunque uomo pensante che grazie all'intelletto riesce ad ergersi costruttore ed ideatore della propria storia personale e sociale.
Viceversa nel genere lirico sono prevalenti l'ispirazione soggettiva e il tono sentimentale. Le composizioni sono scritte in versi, è usata anche l'espressione prosa lirica ad indicare le caratteristiche musicali e ritmiche di certi discorsi sciolti. Il genere lirico può essere bene associato alla musica, proprio perché, come essa, lo spirito lirico parte dal di dentro, parte da ciò che l'uomo è nella sua vera interiorità ed essenza; è l'espressione più viva del dolore, della sofferenza, dell'amore, dell'odio; è l'espressione pura dell'emozione. È un genere spesso privo di verità empiriche, che non ha delle immagini concrete o visioni ben definite della realtà, ed è questa, possiamo dire, la sua forza; come la musica, strappa delle emozioni totalmente personali.

Naturalmente non esiste una distinzione di genere pura in relazione ai film: in ogni narrazione lirica esiste la possibilità di straniamento e di riflessione, così come in ogni rappresentazione epica esiste il contatto emotivo profondo.
Vorremo proporre di seguito due esempi di film che abbiamo utilizzato durante i nostri laboratorî, legati rispettivamente, a nostro avviso, al genere epico e al genere lirico. Il primo film è "*Dogville*" del registra danese Lars Von Trier, questo film potrebbe far parte del genere epico per diversi aspetti: 1. vengono raccontate da una voce narrante le gesta di una giovane donna, Grace, che si trova costretta a chiedere rifugio in un piccolo paesino chiamato appunto Dogville. 2. La storia è suddivisa in capitoli, elemento che spezza la continuità narrativa (in capitoli sono suddivisi anche i grandi componimenti epici come ad esempio L'Orlando Furioso, Don Chisciotte, ecc.). 3. La scenografica è disegnata a terra, non esistono muri, finestre, decorazioni ecc. Il rumore della porta d'ingresso è sottolineato da un suono corrispondente ad un gesto mimato dell'attore in procinto di entrare. Il regista ci chiede di aderire emotivamente alla storia narrata mantenendo però molto presente la nostra funzione critica e riflessiva.
Tutto l'impianto del film è costruito evidenziando la finzione scenica; naturalmente questo non ci vieta di aderire emotivamente alla narrazione e con-partecipare con la protagonista alle sue disavventure, però il regista ci consegna una riflessione lucida sulla condizione umana e ci induce a riflettere, fotogramma dopo fotogramma, sull'evoluzione della storia e dei personaggi in scena.

Un film, a nostro avviso, di genere opposto, lirico, è: "*Lezioni di piano*" di Jane Campion, nel quale tutta la narrazione è immersa in un'atmosfera emotiva, associativa, dove ciascun spettatore può completare il senso partendo dalla propria esperienza emotiva, non è evidenziata la finzione scenica, la regista ci chiede di aderire completamente alla storia. Ad esempio per descrive l'atmosfera di pesantezza, di un campo emotivo denso di elementi saturi e bloccanti, la regista ambienta il film in una zona molto fangosa della Nuova Zelanda, dove tutti i personaggi sono costretti ad utilizzare delle piccole e precarie passerelle, spesso si sprofonda nel fango con la conseguenza che tutto si rallenta e si sporca. La scenografia, in questo caso non è descrittiva, ma evocativa. La spinta emotiva prevale sulla ragione. Anche in questo caso però lo sviluppo del film ci consente di riflettere sulla storia e sui personaggi producendo un pensiero logico-razionale sugli eventi.
In entrambi i film tendiamo ad immedesimarci nella protagonista, aderendo alla sua visione della storia, però nel primo film siamo anche facilitati allo *straniamento*, al distacco emotivo in qualunque momento del film, mentre nel secondo abbiamo bisogno di più elementi narrativi per produrre questo processo di distacco emotivo e di riflessione.
Abbiamo fatto questa distinzione perché generalmente per i nostri laboratorî scegliamo i film alternando genere "lirico" e genere "epico", facendo l'ipotesi che tale alternanza produca una oscillazione tra le due modalità di "linguaggio",

favorendo la costruzione di elementi di pensabilità, o, per utilizzare le parole di Matte Blanco, tra una comunicazione simmetrica ed una asimmetrica (Matte Blanco, 1975).

Conclusione

Abbiamo rintracciato in questo lavoro due importanti funzioni del cinema dal punto di vista psicologico: la prima è quella di un film-sonda che esplora la mente, la seconda di un film-sogno che pone il pubblico in uno stato "oniroide" che consente allo spettatore di avvicinarsi ad un livello regressivo simile all'esperienza onirica.

Abbiamo avanzato l'ipotesi del film come produzione e fruizione gruppale, accennando alla *socialità sincretica* come forma di legame silente tra gli spettatori. Ma quale valore aggiunto può dare la visione del film in gruppo rispetto al dispositivo di libera discussione senza nessun oggetto di mediazione?

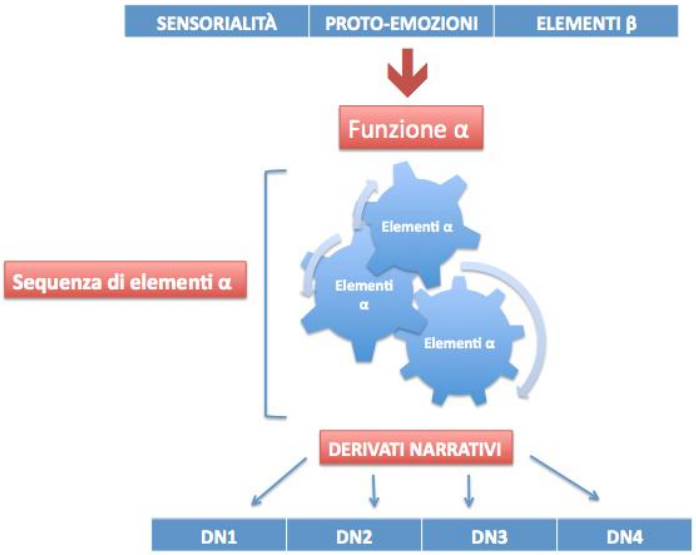
Come primo elemento possiamo affermare che ciascun spettatore vede il proprio film, con le proprie emozioni e processi di identificazione con i personaggi.

Boccara e Riefolo (in questo numero) citano Kiarostami quando afferma: "lo spettatore deve intervenire se vuole capire tutto... deve collaborare nel proprio interesse, perché il film si arricchisca. […] Per Godard quel che è sullo schermo è già morto. Solo lo sguardo dello spettatore gli insuffla vita." (Kiarostami, 2003, pp. 55-56).

Nella nostra esperienza questo è così vero che quando capita di confrontarci con la storia e i suoi personaggi difficilmente i racconti coincidono nel gruppo, spesso i partecipanti evidenziano elementi che altri non hanno neppure visto e non è del tutto raro che vi siano differenze anche sugli stessi elementi visti. L'aspetto interessante, che queste differenze possono essere dette e condivise con il gruppo attivando un confronto tra diverse letture o piani di realtà logiche ed emozionali. In ultima analisi il film viene ri-raccontato dal gruppo e da questa narrazione ciascun individuo può attingere elementi utili per la propria storia personale. Un secondo aspetto riguarda la possibilità di "digerire" il film in gruppo nel senso che gli elementi narrativi del film si vanno a depositare nel campo esperienziale (Stagnitta, 2011), legandosi agli elementi personali che ciascun partecipante porta all'interno dell'esperienza.

Proponiamo un interessante schema di Antonino Ferro (Ferro, 2007, p. 69) ripreso dalla teoria bioniana nel quale viene descritto il processo di metabolizzazione individuale del pensiero.

Schema 2



Francesco Corrao (1981) ha ipotizzato l'esistenza nel gruppo di una funzione simile a quella "alfa" (α) per l'individuo, definendola "funzione gamma" (γ), da questo possiamo ipotizzare che un gruppo possa avere più elementi per re-sintetizzare l'esperienza filmica e produrre nuovi derivati narrativi capaci di dare senso a ciò che si è visto e sentito.
Questo è ancora più importante in quei film che possiamo definire *insaturi* in cui il regista non produce una sintesi degli elementi per giungere ad una conclusione chiara e leggibile; molti degli elementi narrativi vengono lasciati aperti e ciascun spettatore sente di doversi confrontare con essi, spesso non riuscendo a ritrasformarli nella propria mente per poterli digerire ed assimilare. Il gruppo può funzionare da "grande apparato digerente" che riesce a digerire e sintetizzare nuove immagini-proteine con le quali ricostruire esperienze traumatiche o intollerabili alla singola persona, arricchendo di nuovi punti di vista esperienze spesso incistate e ripetitive.
Pensiamo ad esempio alla grande utilità che potrebbe avere questo dispositivo nella formazione, supervisione e nel lavoro terapeutico dei contesti istituzionali[7] dove il rischio di un livello di "rigidità" risulta essere estremamente elevato, così come ha affermato Correale nel suo testo *Il campo istituzionale* (1991):

L'idea di elementi gruppali con tendenze alla stabilizzazione è particolarmente utile per visualizzare con più precisione il processo di istituzionalizzazione. Abbiamo definito con tale termine il processo secondo il quale alcuni modi di pensare, alcuni stili comunicativi, alcuni pensieri e modelli condivisi acquistano un valore definitivo, si sottraggono alla riflessione e alla critica e divengono proprietà immutabili del modo di essere di un certo gruppo. Nei gruppi istituzionalizzati, che sono deputati per

[7] Rispetto al lavoro nei contesti istituzionali vi rimandiamo ad un progetto che abbiamo svolto nel 2011 all'interno dei Servizi Diurni per disagiati psichici: http://www.cinemaepsicologia.it/iniziative-in-corso/8-laboratorio-monteporzio-catone

loro natura alla perpetuazione e al mantenimento di certi patrimoni ideativi diretti all'adempimento di un certo compito, questo processo acquista, come naturale, proporzioni molto ampie e può addirittura impedire ogni flusso originale di pensiero innovativo." (Correale, 1991, p. 76).

Chiudiamo con una frase di Vidal: "*Oggi tutto è cinema; l'unica cosa che praticamente cambia è dove e come lo si vede"*. (Gore Vidal).

Bibliografia

Bion Talamo P. (2011) *Mappe per l'esplorazione psicoanalitica*. Anna Baruzzi (a cura di), Borla, Roma.
Bion W.R. (1970) *Attenzione e interpretazione*. Armando, Roma, 1973.
Bleger J. et. al. (1988) *L'istituzione e le istituzioni*. Borla, Roma, 1991.
Carli R. (2006) "La collusione e le sue basi sperimentali". *Rivista di psicologia clinica*, 2/3. [http://www.rivistadipsicologiaclinica.it/italiano/numero2_3/Carli.htm].
Correale A. (1991) *Il campo istituzionale*. Borla, Roma.
Elsaesser T. e Hagener M. (2007) *Teoria del film. Un'introduzione.* Einaudi, Torino, 2009.
Ferro A. (2007) *Evitare le emozioni, vivere le emozioni*. Cortina, Milano.
Freud S. (1899) *L'interpretazione dei sogni. Vol. 3*, Boringhieri, Torino, 1966.
Gabbard G.O. e Gabbard K. (1999) *Cinema e psichiatria*. Raffaello Cortina, Milano, 2000.
Marshall McLuhan (1964) *Gli strumenti del comunicare*. Il Saggiatore, Milano, 1999.
Matte Blanco I. (1975) *L'inconscio come insiemi infiniti: Saggio sulla bi-logica*. Einaudi, Torino, 1981.
Metz C. (1977) *Cinema e psicanalisi: il significante immaginario*. Marsilio, Venezia 1980.
Musatti C. (1961) *Scritti sul cinema.* Romani D.F. (a cura di), Testo & Immagine, Torino, 2000.
Neri C. (2004) *Gruppo*. Borla. Roma.
Nietzsche F. (1872) *La nascita della tragedia*. Adelphi, Milano, 1972.
Paola Russo (2004) *Ciak, si vive. Grande schermo e piccoli gruppi*. Edizioni Magi, Bergamo.
René Kaës (1994) *La parola e il legame*. Borla, Roma, 1996.
Sadoul G. (1948) *Storia generale del cinema. Le origini e i pionieri (1832-1909).* Einaudi, Torino, 1965.
Stagnitta S. (2011) "Il campo esperienziale". In Marinelli S., Neri C. (a cura di), *Il gruppo esperienziale – Teoria e clinica della formazione*, Librerie Cortina, Milano.

SERGIO STAGNITTA
Psicologo clinico, psicoterapeuta. Socio fondatore e presidente Associazione Argo (Associazione di Ricerca sul Gruppo Omogeneo).
Fondatore e curatore del sito cinema e psicologia:
http://www.cinemaepsicologia.it
e-mail: sergiostagnitta@yahoo.it

MARCO TRAMONTE
Psicologo clinico, psicoterapeuta. Responsabile del progetto "Servizi Diurni per disagiati psichici" Distretto RM/H1.
Fondatore e curatore del sito cinema e psicologia:
http://www.cinemaepsicologia.it
e-mail: marco.tramonte@libero.it