

A.P.R.A.G.I.

**Associazione per la Ricerca e la Formazione in Psicoterapia
Individuale, di gruppo e Analisi Istituzionale**

*Quaderni
di
Gruppoanalisi
anno 2012 n.17*



ANANKE

Quaderni di Gruppoanalisi
anno 2012 n.17

© 2012 ANANKE sc
Tutti i diritti riservati / All rights reserved
ANANKE srl
Via Lodi, 27/C - 10152 Torino (Italy)

978-88-7325-499-7

A.P.R.A.G.I.
Corso Orbassano, 216 - 10137 Torino

Atti del Workshop

ATTRAVERSARE LO SCHERMO

**Psicoanalisi e cinema
di fronte ai conflitti**

Torino, 7-8-9-10 Aprile 2011

Comitato Scientifico:

Nadia Benedetto, Tiziana Campagna, Adriana Corti, Saura Fornero, Alma Gentinetta, Cristiana Novero, Antonio Pellegrino, Renata Pastrone, Luisella Pianarosa, Alessandra Simonetto, Anna Maria Traveni

Comitato di Redazione:

Tiziana Campagna, Ina De Fazio, Maria Teresa Niro, Cristiana Novero, Mara Romaniello

Apragi TORINO 7-8-9-10 APRILE 2011

Lo schermo cinematografico, luogo di proiezione di sequenze di immagini, frutto di un lavoro collettivo guidato da una regia, raddoppia e reifica, a fini sociali, una funzione umana di cui ogni individuo ha esperienza, quella dello "schermo onirico", dove una regia occulta organizza un lavoro di costruzione di scene che vengono proiettate.

In entrambi i casi vengono segnalati temi, problemi, conflitti aperti, costituendo così occasioni che possono favorirne l'elaborazione verso una trasformazione. Naturalmente le differenze sono molte, ma l'analogia tra la funzione che il sogno ha per l'individuo e quella che il cinema ha per la società sta forse alla base di questa proposta di workshop. Psicoanalisi e cinema, infatti, sono alle prese con sequenze di immagini che stimolano a pensare e a confrontarsi, a contatto con la forza delle emozioni e degli affetti che sanno suscitare, tra armonie e conflitti. Il conflitto è una costante della vita sociale e privata, ed è un indicatore del processo trasformativo che pone in tensione le istanze conservative e quelle innovative verso nuovi equilibri, quando non si incista e non degenera nella riproduzione di se stesso, ponendosi in questo caso non più come luogo di transito, ma come fine.

I maestri del cinema sanno proporre alla società, attraverso le immagini, chiavi di lettura delle tematiche umane che interrogano il pubblico sul senso della vita. La psicoanalisi muove dagli intoppi dello scorrere della vita per ingaggiare il soggetto in un processo trasformativo che, attraverso la conoscenza di sé e delle proprie relazioni con il mondo, produce nuove storie e tende a generare soluzioni funzionali allo sviluppo della persona.

Un incontro nella terra di mezzo contigua ai due domini, quella della costruzione di storie emblematiche, che rendano conto della complessità e delle ragioni del conflitto, è la premessa da cui muove questo workshop, in cui psicoanalisi e cinema possano dialogare verso la produzione di pensiero, fruendo degli strumenti della co-visione, del confronto, e della elaborazione in assetto dinamico di gruppo. Attraversare lo schermo significa, in questo contesto, tendere ad attingere alla generatività e alla profondità, proprie del cinema e della psicoanalisi, verso nuovi pensieri da scoprire e da costruire insieme.



ATTRAVERSARE LO SCHERMO

PSICOANALISI E CINEMA DI FRONTE AI CONFLITTI

COMITATO SCIENTIFICO A. Arona, A. Barbera, N. Benedetto, G. Blandino, R. Carnevali, A. Corti, R. de Polo, S. Fava, S. Fornero, A. Gentinetta, M. Gregoretti, U. Gregoretti, G. Guarino, C. Merlo, A. Mulasso, C. Novero, R. Pastrone, G. Rondolino, W. Scatagni, R. Soncini, L. Spadaro, A. M. Traventi

GIOVEDÌ 7 APRILE 2011

SEDE AULA RETTORATO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO, Via Verdi 8

9.00-9.30 Apertura dei lavori e saluti delle autorità

9.30-13.00 Relazioni introduttive

Chair S. Fomeno psicoterapeuta Presidente Apragi

Intervengono A. Barbera Direttore Museo Nazionale del Cinema di Torino, U. Gregoretti regista, G. Blandino straordinario Facoltà di Psicologia di Torino, R. de Polo psicoterapeuta Presidente APG, C. Merlo psicoterapeuta Presidente Coirag

SEDE CINEMA MASSIMO, Via Verdi 18

CONFLITTO, AFFETTI, SOCIETÀ

15.00 Proiezione del film *Allonsanfan* di P. e V. Tavian

17.00 Proiezione del film *Un cuore in inverno* di C. Sautet

20.30 * Proiezione del film *Allonsanfan* di P. e V. Tavian
Commentario il film:

A. Corti psicoterapeuta Apragi Direttore Scuola Coirag Sede di Torino, U. Gregoretti regista, S. Fava psicoterapeuta Asvega, G. Rondolino critica cinematografica

VENERDÌ 8 APRILE 2011

SEDE SERMIG, Piazza Bongo Dora 61

9.00-11.00 Tavola rotonda: conflitto, affetti, società

Chair A. Corti psicoterapeuta Apragi Direttore Scuola Coirag Sede di Torino

Intervengono U. Penone ordinario Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino e Assessore alla cultura Provincia di Torino, U. Gregoretti regista, G. Rondolino critica cinematografica, R. de Polo psicoterapeuta Presidente APG, S. Fava psicoterapeuta Asvega

11.00-11.30 Coffee-break

11.30-13.30 Lavori in gruppi condotti

SEDE CINEMA MASSIMO, Via Verdi 18

CONFLITTO, DIVERSITÀ, CULTURE

15.00 Proiezione del film *Il vento fa il suo giro* di G. Diritti

17.00 Proiezione del film *L'ospite inatteso* di T. Mc Carthy

20.30 * Proiezione del film *Il vento fa il suo giro* di G. Diritti
Commentario il film:

A. Gentinetta psicoterapeuta Responsabile culturale Apragi, F. Valla co-sceneggiatore del film "Il vento fa il suo giro", A. Favole Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, G. Guarino psicoterapeuta Il Cerchio Direttore Scuola Coirag Sede di Bari

SABATO 9 APRILE 2011

SEDE SERMIG, Piazza Borgo Dona 61

9.00-11.00 Tavola rotonda: conflitto, diversità, culture

Chair A. Gentilella psicoterapeuta Responsabile culturale Apragi

Intervengono M. Ferraris ordinario Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, G. Guariso psicoterapeuta il Cerchio Direttore Scuola Coirag Sede di Bari, A. Favole Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino

11.00-11.30 Coffee-break

11.30-13.30 Lavori in gruppi condotti

SEDE CINEMA MASSIMO, Via Verdi 18

CONFLITTO, FAMIGLIE, GENERAZIONI

15.00 Proiezione del film *Happy Family* di G. Salvatore

17.00 Proiezione del film *East is East* di D. O'Donnell

20.30 * Proiezione del film *Happy Family* di G. Salvatore

Commentano il film:

S. Fornero psicoterapeuta Presidente Apragi, G. Salvatore** regista, C. Agustoni attrice, A. Barbera Direttore Museo Nazionale del Cinema di Torino, R. Carnevali psicoterapeuta Asvega

DOMENICA 10 APRILE 2011

SEDE SERMIG, Piazza Borgo Dona 61

9.00-11.00 Tavola rotonda: conflitto, famiglia, generazioni

Chair S. Fornero psicoterapeuta Presidente Apragi,

G. Salvatore** regista, C. Agustoni attrice,

A. Barbera Direttore Museo Nazionale del Cinema di

Torino, R. Carnevali psicoterapeuta Asvega

11.00-11.30 Coffee-break

11.30-13.00 Lavori in gruppi condotti

13.00-13.30 Conclusione dei lavori e compilazione dei questionari ECM

A. Corti psicoterapeuta Apragi Direttore Scuola Coirag

Sede di Torino, S. Fornero psicoterapeuta Presidente

Apragi, C. Merlo psicoterapeuta Presidente Coirag

* Aperto alla cittadinanza fuori quota iscrizione

** In attesa di conferma

Mostra "Si accomodi, prego"

allestita dal Museo del Design Galliano Habitat

dal 22 marzo al 30 aprile 2011

presso la sede Infernotti via Pietro Micca 12, Torino

Si ringrazia l'Accademia del Cinema Rogazzi Eschivo/Bari

per la realizzazione del trailer dell'evento

INFORMAZIONI GENERALI

Evento in caso di accreditamento ECM per educatori, psicologi e medici

PARTECIPAZIONE E COSTI

Iscrizione entro il 20 marzo 2011:

Questo partecipazione senza richiesta di ECM €100

Questo partecipazione con richiesta di ECM €120

Studenti e Soci APRAGI e COIRAG €50

Iscrizione del 27 marzo 2011:

Questo partecipazione senza richiesta di ECM €120

Questo partecipazione con richiesta di ECM €140

Studenti e Soci APRAGI e COIRAG €70

La quota di iscrizione comprende la visione di uno dei due film menzionati (a scelta da comunicare al momento dell'iscrizione), e la partecipazione ai lavori della mattinata: plenaria e gruppi esperienziali e il coffee-break.

Le proiezioni della sera 20.30 sono aperte alla cittadinanza al costo di €5,50 (intero) €4,00/3,00 (ridotto) da pagarsi direttamente alla biglietteria del Cinema Massimo.

Per informazioni e iscrizioni:

info@gruppoanalisi.it - 011/67224

Segreteria organizzativa e collaboratori: T. Campagna, M. Ciantano, A. Dughera, G. Gallicchio, M. Gianaria, A. Malassa, C. Novero, R. Pastore, E. Pellegrini.

www.apragi.it

RELATORI E CHAIRPERSONS

Corinna Agustoni, Alberto Barbera, Giorgio Blandino, Stefano Boni, Roberto Carnevali, Adriana Corti, Renato de Polo, Giorgio Diritti*, Sergio Fava, Adriano Favole, Maurizio Ferraris, Saura Fornero, Alma Gentilella, Ugo Gregoretti, Giuseppe Guariso, Claudio Merlo, Ugo Perone, Gianni Rondolino, Gabriele Salvatore*, Anna Maria Traveni, Fredo Valla

CONDUTTORI DEI GRUPPI

Nadia Benedetto, Tiziana Campagna, Marco Chiantore, Andrea Dughera, Giuliana Gallicchio, Marta Gianaria, Alice Malassa, Cristiana Novero, Renata Pastrone, Eleonora Pellegrini, Luisella Pianarosa, Wilma Scategni, Alessandra Simonetto, Raffaella Soncini, Luigi Spadarotto

coordinatrice: Anna Maria Traveni

* in attesa di conferma

nell'ambito di
"ESPERIENZA ITALIA I 50"

con il Patrocinio di
CITTÀ DI TORINO
PROVINCIA DI TORINO
REGIONE PIEMONTE
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO
ORDINE DEGLI PSICOLOGI DEL PIEMONTE

con il contributo di
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE CRT

evento organizzato da
A.P.R.A.G.I.

in collaborazione e con il contributo di
MUSEO NAZIONALE DEL CINEMA DI TORINO
COIRAG

sponsor tecnici
CASA EDITRICE AMANKE
COOPERATIVA ARCIPELAGO
MUSEO DEL DESIGN GALLIANO HABITAT
IL CIRCOLO DEI LETTORI
LAVAZZA
GOBINO

A.P.R.A.G.I. Sede legale: C.so Ottobello, 216 10137 TORINO



INDICE

Presentazione del numero	7
Apertura dei lavori	9
Dott.ssa Saura Fornero	
Relazione introduttiva	14
Dott. Alberto Barbera	
Relazione introduttiva	17
Maestro Ugo Gregoretti	
Dieci tesi sul conflitto	20
Dott. Giorgio Blandino	
Psicoanalisi, Società, Conflitto	29
Dott. Renato de Polo	
Relazione introduttiva	38
Dott. Claudio Merlo	
Presentazione della sede Sermig	42
Luca Pardi	
Introduzione alla tavola rotonda	43
Dott.ssa Adriana Corti	
Sul significato e sul senso dei legami e degli affetti	45
Prof. Ugo Perone	
Incontro e scontro tra simbolo e realtà	48
Dott. Gianni Rondolino	
Psicoanalisi e cinema: la prospettiva di un regista	52
Maestro Ugo Gregoretti	
Un cuore in inverno	56
Dott. Renato de Polo	
Allosanfan - Spunti sul traditore e sul tradimento	60
Dott. Sergio Fava	

Sintesi dei recorder 8 aprile 2011	65
Introduzione alla tavola rotonda	67
Dott.ssa Alma Gentinetta	
Gruppoanalisi – Familismo e Comunità	69
Dott. Giuseppe Guario	
Il cinema. I nativi e i conflitti interculturali: identità e reattività	89
Dott. Adriano Favole	
Sintesi dei recorder 9 aprile 2011	98
Introduzione alla tavola rotonda	100
Dott.ssa Saura Fornero	
La complessità del quotidiano	103
Dott. Roberto Carnevali	
Persona personaggio	111
Corinna Agustoni	
Sintesi dei recorder 10 aprile 2011	115
Intervento del primo osservatore di processo	118
Dott.ssa Adriana Corti	
Intervento del secondo osservatore di processo	125
Dott. Claudio Merlo	
Conclusioni	128
Dott.ssa Saura Fornero	
Attraversare va in trasferta	130
Dott.ssa Marta Gianaria	
Seminari APRAGI, attività formative e proposte culturali	135

PRESENTAZIONE DEL NUMERO *a cura del Comitato di redazione*

Questo numero dei Quaderni di Gruppoanalisi è interamente dedicato al Workshop “Attraversare lo schermo, psicoanalisi e cinema di fronte ai conflitti” tenutosi a Torino dal 7 al 10 aprile 2011.

Si è deciso di pubblicare i lavori presentati dai relatori, esperti del cinema, della cultura e della psicoanalisi, aggiungendo la sintesi del lavoro svolto nei gruppi esperienziali, secondo l'ordine cronologico e il tema della giornata, partendo dal contributo dei recorder raccolti nei singoli gruppi da alcuni allievi del Training Apragi della Scuola Coirag sede di Torino e soci Apragi. Pubblichiamo anche le riflessioni elaborate in occasione della presentazione del Workshop al Convegno Cinevideotherapy.

Non ha potuto essere riprodotto in questo numero il lavoro presentato dal prof. Ferraris; dietro indicazione del relatore per i temi trattati si rimanda al volume di M. Ferraris, “Piangere e ridere davvero”, edito da il Melangolo, Genova 2009.

“Attraversare lo schermo...” è la realizzazione di un'idea che arriva da lontano, e più precisamente dal 17° Congresso IAGP svoltosi a Roma nel luglio 2009, dal titolo “Gruppi in tempi di conflitti”, dove nella sessione “Cinema e Psicoanalisi” avevamo ragionato e riflettuto intorno al tema del rapporto tra psicoanalisi e conflitto. Questo è stato uno dei tanti stimoli lanciati dal Congresso IAGP, raccolto e fatto crescere dal gruppo dei Soci Apragi con la collaborazione di alcuni soci Coirag fautori del Workshop.

Il tema del conflitto, peculiarità della nostra specie, è di particolare attualità; rappresenta una costante della vita privata e sociale ed è un indicatore del processo trasformativo che pone in tensione le istanze conservative e quelle innovative verso nuovi equilibri, eccetto quando non degenera nella riproduzione di se stesso, ponendosi in questo caso non più come luogo di transito, ma come fine.

Affrontare il tema del conflitto fuori dalle nostre stanze, decidere di incontrare e dialogare con il cinema, espressione culturale di larga fruizione, ha rappresentato una novità per la nostra professione, un'apertura al sociale che ci piace sottolineare attraverso le parole del Dott. de Polo: “Se un esperto della

cura del malessere mentale individuale decide di intervenire nel sociale non può perdere l'occasione di utilizzare la propria competenza per occuparsi del malessere sociale, sebbene questa possibilità sia stata a lungo evitata forse per soggezione o per una sorta di snobismo professionale”.

La scelta del mezzo cinematografico come stimolo al confronto e alla riflessione è scaturita dall'analogia tra la funzione che il sogno ha per l'individuo e che il cinema ha per la società. Il sogno attraverso la produzione di immagini, di costruzione di scene, dona voce alle esperienze emotive profonde dell'individuo, a quelle esperienze, cioè, difficili da mentalizzare e di conseguenza da comunicare. Il cinema, attraverso la produzione di sequenze di immagini, cerca allo stesso modo di rendere pensabili e comunicabili questioni squisitamente umane, che riguardano l'individuo, i gruppi e la società.

Il cinema e la psicoanalisi, in occasione di questo Workshop, si sono parlati e per farlo hanno cercato un “luogo d'incontro” senza rinunciare ai propri strumenti e al proprio linguaggio che ne caratterizzano la rispettiva specificità. Questo ha permesso di incontrarsi e incontrare il sociale, attraverso la visione dei film e i dibattiti serali aperti alla cittadinanza, come momento di riflessione e stimolo fecondo da riportare nei lavori del Workshop del giorno successivo. Il lavoro nei gruppi esperienziali a conduzione gruppoanalitica ha rappresentato un momento di decantazione ulteriore delle emozioni, permettendo il difficile passaggio dal *sentire* al *pensare*, attraverso il confronto con gli altri, la riflessione, il mettersi in gioco, lo sperimentare il proprio e l'altrui modo di affrontare e gestire il conflitto.

Ringraziamo i relatori che si sono susseguiti per il loro prezioso contributo; il gruppo di lavoro dei soci Apragi e Coirag che ha pensato e realizzato il Workshop e quanti vi hanno partecipato.

Si ringraziano i conduttori dei gruppi: L. Pianarosa, A. Dughera, N. Benedetto, R. Soncini, G. Gallicchio, A. Simonetto, W. Scategni, C. Novero, T. Campagna, E. Pellegrini, A. Mulasso, M. Gianaria.

Si ringraziano inoltre i recorder dei gruppi: gli allievi del Training Apragi della Scuola Coirag della Sede di Torino: Paola de Frino, Simone Ioppolo, Valentina Lodi, Viviana Lucà, Chiara Marchetti, Laura Molinar Roet, Manuela Mondino, Maria Piera Mondo, Federica Nespole, Sabrina Olivieri, Sabrina Ramonda, Rosanna Romeo, Gabriella Rosone, Claudia Sola, Evaristo Steffanelli. I soci Apragi Maria Paola Golzio e Ina de Fazio.

Giovedì 7 Aprile 2011

Aula del Rettorato dell'Università degli Studi di Torino

RELAZIONE DI APERTURA DEI LAVORI
Saura Fornero¹

Sono lieta ed emozionata di essere qui a parlare di “Attraversare lo schermo: psicoanalisi e cinema di fronte ai conflitti”, in qualità di presidente dell’Apragi e di chair di questa prima mattinata di lavoro. Prima di presentare i relatori che si susseguiranno questa mattina e che daranno l’*incipit* al workshop e alla rassegna cinematografica che vi si connette, vorrei fare gli onori di casa e dare un benvenuto che contestualizzi il nostro essere insieme qui oggi.

Nel pensare questa nota introduttiva ho spesso incontrato la sensazione di dover contenere il mare nella coppa delle mani.

Senza enfasi ed entrando subito nel vivo del workshop/rassegna “Attraversare lo schermo: psicoanalisi e cinema di fronte ai conflitti” desidero porre in primo piano come questa iniziativa sia l’esito di un processo complesso di transiti tra e di individui e di gruppi.

L’idea di “Attraversare lo schermo” è nata almeno un paio di anni fa, quando, subito dopo il Congresso internazionale IAGP sul tema dei gruppi in tempo di conflitti, del quale dirà Claudio Merlo, presidente della Coirag, un gruppo di colleghi si ritrovò con il desiderio di proseguire e di sviluppare una sessione del congresso stesso già dedicata al tema, sessione nella quale cinema e psicoanalisi avevano dialogato intorno al conflitto. Tale desiderio incontrò - si può dire naturalmente - Torino, il Museo Nazionale del Cinema, e Apragi, una delle undici Consociate Coirag, e la sua vocazione di incrociare saperi; in particolare, di creare occasioni di confronto tra psicoanalisi, gruppoanalisi e le varie espressioni artistiche attraverso le quali gli esseri umani si impegnano nel dare senso agli infiniti aspetti dell’esistere. Da questa idea, da questi incontri, da queste convergenze originarie, con il lavoro di tutti gli individui e i gruppi che si riconoscono in questo progetto, Apragi, Coirag, il Museo Nazionale del Cinema di Torino hanno allestito la possibilità di ritrovarci qui oggi a condividere - cito dal pieghevole -: “quattro giorni di film, tavole rotonde, lavoro in gruppo, per scoprire pensieri e costruire riflessioni, attraverso la creativa profondità della psicoanalisi e del cinema”.

1 Psicologa, psicoterapeuta gruppoanalista, practitioner EMDR. Presidente APRAGI, docente della Scuola di Psicoterapia della COIRAG, libero professionista, conduce psicoterapie individuali, gruppali, supervisioni cliniche, formazione. Scritto a cura della relatrice.

Vorrei evidenziare come lo stesso dare vita ad “Attraversare lo schermo”, nella complessità di transiti dall’individuo al gruppo che promuove, sia la traduzione in prassi del paradigma gruppoanalitico al quale Apragi ed altre Consociate Coirag fanno riferimento; la Gruppoanalisi, infatti, è un modo gruppale di intendere l’individuo e la sua mente: lungo la linea del Freud di “Psicologia delle masse e analisi dell’Io” del 1921, passando principalmente per Melanie Klein, Winnicott, Bion e Foulkes, matura all’interno del paradigma psicoanalitico, la concezione gruppale della mente individuale. In tale concezione, il nesso imprescindibile tra l’individuo e la *polis* di aristotelica memoria pone al centro dell’attenzione la delicata, complessa, necessariamente conflittuale dinamica dell’individuo in costante, ineludibile tensione con le sue appartenenze, con i suoi gruppi, reali, interiorizzati, immaginari.

Certo, avrei gran voglia di raccontarvi che cosa è la Gruppoanalisi e come la decliniamo in Apragi. Ma mi trattengo: ne faremo esperienza viva nei nostri quattro giorni di lavoro. Dirò solo che oggi si parla abbastanza di appartenenze: da un lato, l’accessibilità all’informazione e, ancor più, l’accesso inarrestabile che l’informazione ha verso di noi; dall’altro lato, gli imponenti movimenti migratori basati su fortissime disuguaglianze di opportunità e speranze di vita fanno sì che di appartenenze, di culture, di significati e simboli si parli. E che il discorso delle appartenenze si incroci con le riflessioni sui conflitti che queste sembrano generare.

Mi pare di poter dire che in Apragi pensiamo che *fare e pensare* gruppoanalisi oggi significhi tenere ben presente come ciascun individuo sia sempre impegnato prima di tutto a render conto (non a rendersi conto – attenzione! proprio qui è il punto nodale) alla propria gruppalità interna, alle proprie matrici e appartenenze e ai conflitti che le caratterizzano. Ciascuno di noi porta in sé le proprie appartenenze, e le esprime senza bisogno di volontà e intenzione nel suo modo di fare, nel carattere, nelle sembianze che sempre “somigliano a...”, nei gesti e nelle intonazioni. Ed è da questo costante confronto con noi stessi e con gli altri che nascono tanto i conflitti quanto le infinite e creative possibilità di gestirli, di risolverli, almeno temporaneamente, e di attrezzarsi a riaffrontarne di nuovi. Fare e pensare Gruppoanalisi, dunque, significa leggere il conflitto intrapsichico, interpersonale, familiare e sociale, come un’infinita variazione dell’originario conflitto dell’uomo con se stesso e con la sua finitezza.

Conflitto motore della storia, allora? Forse; si tratta di un’opzione discussa da sempre, da ben prima che un Freud sgomento di fronte all’organizzata ferocia della nostra specie, all’indomani del primo terribile conflitto mondiale, teorizzasse Thanatos, il principio di morte, per darsi plausibile ragione di questa sorta di collettiva (gruppale) tendenza inarrestabile verso la distruttività.

Non la risolveremo noi questa questione, ma ci lavoreremo, con la serietà, l'onestà e la passione abituali.

Sono sempre stata colpita dall'assonanza tra *régia* e *regia*, che interessante gioco di parole! Per Freud, il sogno è la via *régia* per l'inconscio, la cui *regia* – possiamo ben dire oggi – resta tra i fenomeni del funzionamento mentale umano più interessanti, più studiati e più discussi. Nella *regia* conscia/inconscia del film e dei nostri sogni sta un'importante chiave d'accesso agli aspetti originari, fondativi delle nostre conflittualità, esterne o interne che siano, e in questo Workshop ci lavoreremo, nelle tavole rotonde, nei gruppi. Che non sono, vorrei sottolinearlo, gruppi clinici, ci mancherebbe! Se pure lo stimolo filmico, culturale e gruppale può sollecitare aspetti personali, sarà cura dei conduttori dei gruppi in particolare e di noi tutti dello staff fare in modo che tali aspetti vengano considerati nella loro delicatezza e proprio per ciò non trattati in questa sede. Si rassicuri e/o riveda le aspettative chi abbia sin qui avuto diversa impressione.

La scelta dei film è anch'essa esito di processi gruppali complessi: il gruppo dei colleghi "sceglitori di film" ha lavorato molto in *brain storming* centrato sul tema del conflitto, producendo un elenco di parecchie (non dico quante) decine di titoli: conflitto intrapsichico, familiare e sociale è stato il nostro riferimento - per così dire - conscio. Infine, di asciugatura in asciugatura, siamo arrivati ai nostri "magnifici sei", aiutati da criteri – diciamo così – di realtà: un regista italiano e uno straniero in ogni giornata, una durata che non superasse le due ore, una relativamente agevole reperibilità. Sostituito all'ultimo il film "Senso" di Luchino Visconti (già in rassegna con il Museo del Cinema in questi stessi giorni) con il meno noto ma comunque per noi significativo "Allonsànfan" dei fratelli Taviani, gli incroci tra alcuni saperi del conflitto, degli affetti e della società ci accompagneranno da qui a domenica, toccando individui e gruppi da tre vertici osservativi prevalenti: il conflitto tra l'individuo e la *polis*, i conflitti nella famiglia e tra le generazioni, i conflitti tra culture.

Voglio ricordare che la proiezione della sera, che sarà di volta in volta commentata da persone diverse, è aperta a tutti: è anche questo un modo per realizzare l'intenzione di aprire la psicoanalisi senza annacquare rigore e fecondità.

Voglio esplicitare, infine, la riconoscenza a tutti coloro che hanno creduto in questo progetto e che, a vario titolo, ci hanno aiutati a realizzarlo.

Anna Maria Traveni, in primo luogo, fondatrice di Apragi, suo past president, creativa e tenace artefice di progetti ambiziosi e della loro realizzazione. I Soci dell'Apragi, l'inflessibile lavoro volontario del gruppo di "Attraversare", in particolare della cabina di regia – siamo in tema –: Alma Gentinetta (past presidente di Apragi e direttrice della Sede di Torino della Scuola Coirag

fino a un paio di anni fa, attuale Responsabile Culturale di Apragi), Cristiana Novero, insostituibile Vicepresidente e responsabile del training Apragi nella scuola Coirag, Renata Pastrone, responsabile della Segreteria, che ha in mente praticamente tutto ciò che riguarda Apragi; con loro condivido ogni nanosecondo di questa impresa; Adriana Corti, del direttivo Apragi e attuale Direttrice della Sede torinese della Scuola di Psicoterapia della Coirag, Tiziana Campagna responsabile della attività formative dell'Apragi, Eleonora Pellegrini, neotesoriera, Marco Chiantore responsabile web, Ina De Fazio, responsabile dei "Quaderni di Gruppoanalisi", Marta Gianaria responsabile ECM, e tutti i colleghi Apragi e Coirag che condurranno i gruppi: oltre a quelli che ho già citato, Nadia Bendetto, Luisella Pianarosa, Alessandra Simonetto, Giuliana Gallicchio e Andrea Dughera di Apragi; Raffaella Soncini del Laboratorio di Gruppoanalisi e Wilma Scategni di Apragip, entrambe Associazioni confederate in Coirag.

E voglio di cuore ringraziare i nostri sostenitori istituzionali: siamo comunque un po' sbalorditi e lusingatissimi dal consenso ricevuto. Prima di tutto Coirag stessa, che da subito ha sposato entusiasticamente questa idea. Vi dirà il suo instancabile Presidente come essa si connetta con il lavoro di Coirag. Il Museo Nazionale del Cinema con il quale stiamo lavorando davvero molto bene e che dà a questa iniziativa esattamente il senso che abbiamo così fortemente desiderato potesse avere. Abbiamo l'onore di avere con noi il direttore del Museo Nazionale del Cinema, il dr. Barbera, e il suo contributo anche in questa occasione. Esperienza Italia 150°, nel cui ambito "Attraversare" si svolge, meriterebbe un discorso ampio anche in relazione ai contenuti che abbiamo scelto per le tematizzazioni delle giornate del workshop e speriamo che qualcosa emergerà più chiaramente nel corso stesso dei lavori. Città e Provincia di Torino, Regione Piemonte, Università degli Studi di Torino e Ordine degli psicologi del Piemonte sono i nostri Patrocinatori, e anche qui il discorso sarebbe lunghetto e mi piacerebbe molto farlo, ma... giuro non lo farò, almeno non ora. La Compagnia di San Paolo e Fondazione CRT hanno creduto nella bontà dell'idea decidendo di sostenerne in buona parte gli oneri economici.

E veniamo agli sponsor cosiddetti tecnici, vale a dire a quelle imprese che si sono riconosciute nel nostro operare tanto da aiutarci a realizzarlo con gli apporti specifici dei rispettivi settori di competenza. Il Museo del Design Galiano Habitat, presso il quale abbiamo tenuto la conferenza stampa di presentazione in concomitanza con la mostra "Prego si accomodi", che il Museo stesso ha allestito presso la sua sede di Via Pietro Micca. L'editore della nostra storica pubblicazione i *Quaderni di Gruppoanalisi*, Ananke di Torino,

che sarà presente al Sermig Arsenale della pace, durante il workshop, con una serie selezionata di testi inerenti il tema proposto, alcuni dei quali di relatori e conduttori impegnati nei lavori. Arcipelago – Centro di Gruppoanalisi Applicata, cooperativa Onlus presieduta dalla nostra Socia la dott.ssa Alice Mulasso; Arcipelago nasce un paio di anni fa per volontà forte di un gruppo di Soci, coordinati dalle dott.sse Alma Gentinetta e Alessandra Simonetto: offre l’apporto di competenza clinica e formativa gruppoanalitica in presa diretta con il territorio torinese; ci ha ospitati nelle sessioni di lavoro preparatorio nelle quali siamo stati più numerosi, vero arcipelago di appartenenze e di idee. Le ditte Lavazza e Gobino, i cui squisiti prodotti sosterranno e attenueranno le fatiche dei partecipanti. Il Circolo dei Lettori, che testimonierà fattivamente la condivisione dell’iniziativa allestendo un aperitivo nella sua sede di via Bogino, per ristorare i relatori tra le proiezioni del pomeriggio e la proiezione serale. Lo Studio grafico Quattrolinee per l’eroica sabauda abnegazione con la quale ha seguito i nostri infiniti cambi sulle bozze del pieghevole. Voglio ringraziare anche il dr. Marco Gregoretti, che in vari modi si è adoperato per la buona riuscita di tutto questo e che sono davvero lieta possa essere qui con noi oggi.

Un accenno, infine al Sermig – Arsenale della Pace, dove si svolgeranno i gruppi e le tavole rotonde; lo abbiamo scelto per esprimere, anche in questo modo, la convinzione che sia anche attraverso la cultura e le pratiche gruppali che si lavora affinché gli arsenali di guerra diventino e restino arsenali di pace.

Spero di non avervi troppo annoiati nel tentativo di dare un’idea della complessità di “Attraversare lo schermo”, risultato di anni di lavoro di coniugazione tra individuo e gruppo, tra privato e pubblico, tra intrapsichico e sociale; coniugazione tuttora ardita e che, un quarto di secolo fa, quando Apragi è nata, poteva sembrare non lontana da quella stessa follia che gli psicoterapeuti psicologi e psichiatri, fondatori e primi aderenti ad Apragi, dichiaravano di voler curare.

RELAZIONE INTRODUTTIVA

Alberto Barbera²

Buon giorno a tutti, vi porto il saluto del Museo del cinema ed esprimo soddisfazione per aver contribuito, anche se in minima misura, alla realizzazione di questa iniziativa alla quale abbiamo aderito sin dal primo momento in cui ci è stata proposta, questo per diversi motivi che qui mi limiterò semplicemente ad evocare e a ricordare.

Prima di tutto voglio confessare la mia totale ignoranza rispetto alla psicoanalisi, verso la quale nutro tanta curiosità quanto diffidenza. Ho qualche vaga memoria, risalente agli studi universitari, che ha a che fare con il cinema in quanto vi è stato un momento in cui mi sono occupato di “Storia delle teorie cinematografiche”, lì ho scoperto una serie di fatti e di incroci interessanti che sono alla base, delle motivazioni che ci hanno portato ad aderire alla proposta dell’Apragi e di partecipare a questi quattro giorni del Workshop.

La prima risale alle origini, credo lo sappiate tutti, nel 1895 vengono pubblicati gli “Studi sull’isteria” e contemporaneamente, forse casualmente o forse il caso non esiste, i fratelli Lumière a Parigi, per la prima volta, presentavano la loro invenzione del cinematografo. Quindi due atti, come dire, innovatori che segnano da un lato la nascita di una nuova disciplina e nuovi approcci terapeutici, dall’altra la nascita di uno strumento, entrambi i quali caratterizzeranno poi il ‘900, perché in qualche misura sono alla base di una rivoluzione nel nostro modo di percepire la realtà esterna e interna dell’individuo.

Una sorta di fratellanza, l’atto di nascita della psicoanalisi e l’atto di nascita del cinema, che non può non avere conseguenze anche profonde, al di là delle nostre capacità di metterle in relazione. Cinema e psicoanalisi nascono insieme, fanno un percorso parallelo che ogni tanto si incrocia. Già nel 1916 uno

2 Segretario generale AIACE (1977-1989), giornalista, ha collaborato con numerose riviste e ha partecipato a diverse trasmissioni televisive per la RAI. Dal 1982 collabora con Festival Internazionale Cinema Giovani (ora Torino Film Festival) che dirige dal 1989 al 1998; Direttore della Mostra d’Arte Cinematografica di Venezia (1998-2002), co-direttore di RING! Festival della critica cinematografica di Alessandria (2002-2006); dal 2004 è Direttore del Museo Nazionale del Cinema di Torino e dal 2008 è Presidente dell’*Advisory Board* del TorinoFilmLab. Trascritto dall’audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

dei primi teorici del cinema, per molto tempo dimenticato e riscoperto alla fine degli anni '60 inizio anni '70, Hugo Mustemberg, pubblicò negli USA un saggio delle teorie del cinema dove, per la prima volta, veniva fatto un parallelo tra le attività della mente dell'individuo e i meccanismi del linguaggio cinematografico.

In realtà gli studi di filmologia, di psicoanalisi applicata al cinema, diventano una prassi corrente a partire dagli anni '70, recuperando una serie di studi, di discussioni teoriche precedenti, dalla fondamentale riflessione di André Bazin sull'immagine realistica cinematografica. La capacità del cinema di riprodurre naturalmente la realtà esterna senza nessuna mediazione linguistica, le critiche successive e le reazioni alla posizione ontologica di Bazin furono avanzate da una serie di studi francesi. Essi, in qualche modo, smontavano la teoria ontologica della natura naturalistica del linguaggio cinematografico per dimostrare come, invece, l'impressione e la realtà costruite dal cinema fossero appunto una costruzione determinata in parte da un dispositivo, da un meccanismo, la macchina da presa e il proiettore cinematografico; dall'altra da un meccanismo di costruzione che ha a che fare con un certo tipo di linguaggio cinematografico sviluppato, ad esempio, dal cinema hollywoodiano che puntava alla trasparenza, ad offrire come naturale quello che naturale non era.

Arrivano poi gli psicoanalisti che riflettono finalmente sulle analogie di funzionamento tra la mente dell'individuo e del linguaggio cinematografico, per cui lo spettatore, nella sala cinematografica, perde il senso della realtà ritrovandosi, così, in una situazione simile a quella di chi sta sognando, con le stesse analogie, con gli stessi meccanismi, gli stessi funzionamenti.

Tutte cose che evidentemente hanno riflessi importanti e fecondi su meccanismi d'interpretazione anche dei film, non a caso la teoria del cinema, dagli anni '70 ad oggi, è una teoria che discende direttamente dalla psicoanalisi e applica all'interpretazione del cinema, dei suoi meccanismi e dei suoi dispositivi, gli stessi strumenti che utilizza per analizzare l'inconscio. Queste sono cose che ho letto a suo tempo, di cui ho ricordo, e non intendo avventurarmi in terreni che per me sarebbero assolutamente minati.

Comunque questo per dire che non è casuale questo incrocio, questo incontro, che in qualche modo il titolo del Workshop amplifica "Attraversare lo schermo".

L'adesione del Museo del Cinema non poteva non esserci, per tanto ringrazio per le parole di apprezzamento che la Presidente Fornero ha avuto nei nostri riguardi. Noi cerchiamo sempre di accogliere le proposte di collaborazione che provengono da altre istituzioni culturali torinesi. In questo caso lo abbiamo fatto con particolare piacere anche per le ragioni storiche e ideali che

sono alla base di un rapporto che forse non è così immediato, o percepito così dagli spettatori che frequentano le sale cinematografiche, ma che invece sono alla base del nostro lavoro di spettatori.

Penso che questa collaborazione per i quattro giorni del Workshop darà risultati interessanti e sono curioso e convinto di beneficiare dei risultati del vostro lavoro che sicuramente sarà utile, produttivo e piacevole.

RELAZIONE INTRODUTTIVA

Ugo Gregoretti³

Ho cercato invano di scoraggiare gli organizzatori... io so poco di cinema e non so niente di psicoanalisi.

La mia formazione si arresta a prima di Freud. Però non potevo resistere al richiamo di Torino. Il mio cinema è troppo ruspante e troppo umoristico per affrontare i problemi della psiche. Problemi che per altro erano alquanto estranei al nostro grande cinema del dopoguerra, il Neorealismo, ai capolavori di Rossellini, De Sica, Visconti... sul quale ci siamo fatti le ossa. Non parliamo del cinema comico, della Commedia all'italiana, di Totò, di Franco e Ciccio... ve lo figurate Totò e la psicoanalisi? Si può dire che la psicoanalisi irruppe nel nostro cinema a suon di pugni, con *"I pugni in tasca"* di Marco Bellocchio del 1965, un gruppo familiare vivisezionato in chiave psicoanalitica. Un film straordinario, assolutamente nuovo, dove l'apice della nevrosi familistica si palesa nel matricidio operato dal più piccolo ed introverso dei figli. Qualche anno dopo, nel 1968, uscì un altro film sulla famiglia: *"Il padre di famiglia"* di Nanni Loy, appunto, film delicato e divertente di taglio però tradizionale.

Era, come dicevo, il '68. Anno in cui si litigava molto, anche nella nostra ANAC⁴. Una sera Bellocchio attacca con violenza e disprezzo i film dei quarantenni, definendoli tutti orribili. Nanni Loy reagì con equivalente furore e i due per un pelo non si picchiarono. Rossellini fece da paciere e i due litiganti per compiacere il Maestro si placarono. Andando via Rossellini mi confida: "ma come potranno mai riconciliarsi davvero quei due? Uno che ha esaltato il padre di famiglia e l'altro che ha buttato la madre cieca nel burrone!" e se ne andò scuotendo la testa e sospirando amaramente. Qualche anno dopo Bellocchio entrò in simbiosi con lo psicoanalista Fagioli, diventò un cosiddetto

3 Regista cinematografico, televisivo, teatrale, operistico, attore, giornalista e sceneggiatore. Ha diretto il Teatro Stabile di Torino e la rassegna teatrale "Benvenuto città spettacolo". È stato presidente dell'Accademia Nazionale di Arte drammatica "Silvio D'Amico" e dell'ANAC (Associazione Nazionale degli Aurori Cinematografici). Tra le opere cinematografiche: *I nuovi angeli* (1961), *Omicron* (1963), *Il maggio musicale* (1989). Scritto a cura del relatore.

4 Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ndr).

fagioliano, i suoi film furono definiti *fagioliani*, anche il suo misterioso sorriso “giocondino” venne in qualche modo connesso con le teorie *fagioliane*. A me e a molti altri sembrò soltanto che i suoi film di quel periodo fossero meno riusciti di quelli precedenti, mentre gli ultimi, successivi all’incantamento fagioliano, siano tornati ad essere degli splendidi film. Ma penso, con un pizzico di vergogna, che il mio sia un modo maccheronico di parlare di cinema e psicoanalisi. Ho cercato di trovare aiuto in questo manifesto⁵, tanto ben scritto quanto ermetico: l’ho letto sette volte ma confesso che non ci ho capito niente. Non è cosa per me. Ho comunque percepito qualcosa che forse potrebbe fornirvi la chiave interpretativa del mio smarrimento e cioè è più il critico che il regista, almeno nel mio caso, che ha una parentela con la psicoanalisi. Una volta nella messa in scena di una *Bohème*, proprio qui al Teatro Regio, inserii un manichino, un bel manichino un po’ astratto di cartapesta nera, che rifletteva la luce in modo suggestivo. Per me era un attrezzo di uso pratico. Marcello lo usava come modello per dipingere i suoi faraoni, Shonard come attaccapanni per la sua zimarra, Colline come partner nella sua grottesca danza del quarto atto. Una modesta trovata che un illustre critico definì una geniale intuizione, credendo che il mio manichino fosse la morte, una morte che si era introdotta tra le pareti dell’allegra soffitta in attesa del momento giusto per poter ghermire Mimì e strologò a lungo sulla mia geniale affabulazione e io naturalmente mi guardai bene dal deluderlo e mi appropriai della *sua* intuizione fingendo che fosse proprio la mia. Di quella stessa *Bohème* vennero allestite alcune recite per i bambini delle scuole elementari, per educarli al melodramma. E fu un disastro perché alla fine, cioè alla morte di Mimì, i mille piccoli spettatori scoppiarono in un pianto collettivo disperato e disperante. Io ho un grande amore per i bambini, e vederne piangere mille insieme mi procurò una specie di crepacuore. E così il giorno dopo corsi ai ripari, tanto nessuno mi sorvegliava. Lasciai morire Mimì e feci sgorgare le prime lacrime, ma quando – subito dopo – Musetta, cadendo in ginocchio e levando le braccia al cielo cantò la sua famosa invocazione: “*Madonna Benedetta fate la grazia a quella poveretta*” feci resuscitare Mimì, che guizzò giù dal letto tutta giuliva, raccolse il manicotto che le era caduto mentre agonizzava (donna economo) e si avviò verso l’uscita saltellando, mentre il sipario calava ed esplodeva un applauso da stadio. Del resto avevo tutte le carte in regola: la resurrezione dell’eroina è uno dei *topoi* più illustri delle favole, il classico lieto fine – pensate a Biancaneve, a Cappuccetto Rosso, alla Bella addormentata nel bosco...

Ma per finire torniamo al cinema, al *mio* cinema. Nel 1969 girai un film su

5 La locandina del Workshop.

una fabbrica occupata, l'Apollon, uno dei maggiori stabilimenti tipografici di Roma. Usai i lavoratori che occupavano la fabbrica come attori (bravissimi attori) e i capannoni come teatri di posa. La fabbrica era "occupata" e insieme ricostruimmo gli episodi più salienti di quella vertenza e in qualche caso gli operai, rivivendoli davanti all'obiettivo, si immedesimavano a tal punto che una volta, rievocando un'infuocata assemblea, tornarono a picchiarsi. Con le scene ricostruite mescolammo materiali documentaristici originali sempre attinenti alla lotta (filmati di cortei, assemblee, dibattiti, presidii, picchetti e così via) facendo un inedito ibrido filmico metà documentaristico e metà narrativo che ebbe un notevole successo, ma che nessuno si curò di definire come genere. Ebbene, sono passati più di quarant'anni e poco tempo fa un'autorevole registessa, rigorosa e severa, che mi incute una certa soggezione, mi ha detto: "Sai, ho visto per la prima volta, qualche giorno fa la tua *docu-fiction*, molto interessante..." — "la mia che?!" farfugliai, e pensai: "questa mi deve aver scambiato per un altro. Che sarà mai una *docu-fiction*? La mia *docu-fiction*?" poi capii, era il filmato dell'Apollon che ora si chiama *docu-fiction*. Che brutta parola, quanto odio gli anglicismi. Forse perché non conosco l'inglese. Per esempio, che vuol dire.... *Workshop*, quello che stiamo facendo adesso?

DIECI TESI SUL CONFLITTO

Giorgio Blandino⁶

*Polemos panton men patēr esti,
panton de basileus*

Il conflitto di tutte le cose è padre, di tutte è re, diceva Eraclito (frammento 53). E che sia davvero tale lo si può verificare andando a digitare la parola su *Google* da dove si vedranno sgorgare ben 4 milioni e 550 mila voci! Invece negli indici analitici di testi di scienze sociali e umane il termine non è facilissimo da trovare essendo piuttosto presente sotto altre voci quali ad esempio: contrasto, discordia, rivalità, lotta, ciascuna delle quali ne è in parte sinonimo, in parte ne rappresenta una specifica sfaccettatura. Fino alla voce guerra che del conflitto è la forma più drammatica e violenta. In senso generale il conflitto (etimologicamente derivato dal latino *conflictus*, participio passato del verbo *confligere* - composto di *cum* (con) e *fligere* - significa “urtare, sbattere contro, percuotere, contendere, combattere”) si può definire come un rapporto di opposizione tra due attori, individuali o collettivi, che perseguono finalità inconciliabili, e in cui ciascuna parte percepisce la soddisfazione degli interessi altrui come preclusiva dei propri. Il conflitto dunque nasce quando, come ricorda Bobbio “i bisogni o gli interessi di un individuo o di un gruppo sono incompatibili con quelli di un altro individuo o di un altro gruppo, e quindi non possono essere soddisfatti se non a danno o dell’uno o dell’altro” (1993; p. 471). Tali bisogni riguardano il possesso di risorse materiali, o l’ottenimento di rispetto, stima sociale, prestigio. Ma è la scarsità (o la percezione di scarsità) delle risorse (denaro, potere, spazio territoriale, tempo o altro) che favorisce lo scontro considerato realisticamente il mezzo più efficace per ottenere ciò che si vuole perché se potesse ottenere lo stesso risultato senza lotta immediatamente questa verrebbe abbandonata.

Dal punto di vista concettuale il tema è molto complesso e può essere affrontato da molteplici prospettive: politiche, economiche, sociologiche, etnico-antropologiche nonché psicologiche. In questa sede vorrei proporre alcune idee e riflessioni soprattutto sul significato e la funzione, per così dire, esistenziale, del conflitto. Le sintetizzerò in dieci punti, avvalendomi anche dell’apporto del pensiero classico che spesso ha già detto tutto.

6 Professore Straordinario di Psicologia Dinamica alla Facoltà di Psicologia di Torino, Presidente del Corso Triennale Scienze e Tecniche Psicologiche, Vice Presidente dell’Ordine degli Psicologi del Piemonte. Scritto a cura del relatore.

1. Il conflitto è inevitabile

Poiché la vita è, per definizione, conflitto e il conflitto è proprio della vita ne abbiamo che il conflitto è una esperienza universale, la quale, come ricorda Bion, varia solo per il modo di considerarla e affrontarla. Ma affermare l'equivalenza tra conflitto e vita vuol dire estendere enormemente il problema perchè allora tutto ciò che diciamo della vita vale anche per il conflitto. Per tale motivo potrei chiudere qui la mia relazione perchè il compito si presenta come troppo vasto. La concezione della vita come di un qualcosa caratterizzato strutturalmente dalla conflittualità tra opposti, combattuta tra Bene e Male, tra forze vitali e forze distruttive, attraversa tutta la storia del pensiero (cfr. Blandino, 2006). La si ritrova in oriente nel conflitto tra Yin e Yan; nello Zoroastrismo come conflitto tra Ormuz e Ariman. Nel *Talmud babilonese* (intorno al V sec. a.C.) dove sta scritto che Dio “*credè nell'uomo due istinti, uno buono e l'altro cattivo*” (cap. IX). Nella Grecia antica Empedocle (frammento 31B, 17 D.-K) sostiene la nota dualità e lotta tra gli opposti: discordia: *Neicos* (odio/contesa), principio della divisione, e *filia* (amicizia/amore), principio di riunione e di sintesi nei fenomeni della natura. Anticipazione clamorosa, questa di Empedocle, della concezione conflittualista freudiana tra pulsioni di vita e pulsioni di morte. Nel cristianesimo la dualità sarà tra bene e male e nel Medioevo, come ricorda Michel Foucault nella *Storia della follia* si pensava che le dualità che si spartivano il dominio dell'animo umano fossero addirittura dieci, tra cui appunto Concordia e Discordia (1980; tr. it. p. 29).

Nella filosofia moderna il concetto di conflitto è un elemento centrale e gli autori che se ne sono occupati sono molteplici: da Hobbes, Hume e Cartesio a Marx, Weber, Simmel, Marcuse, Darhendorf. Senza dimenticare Malthus e Darwin che indicano nel conflitto la sopravvivenza il principio organizzatore della società. Tutti questi teorici assumono che le società si trovino in uno stato costante di cambiamento in cui il conflitto è una caratteristica permanente dovuto al fatto che vi sono gruppi con interessi diversi.

Il conflitto dunque non è viene considerato un evento occasionale che interrompe il funzionamento armonioso della società, bensì una parte costante e necessaria della vita sociale. In questo senso va ancora ricordato che anche la democrazia è, per definizione, conflitto e chi ne stigmatizza la presenza ritenendo che il propugnare opinioni o soluzioni diverse significhi “remare contro”, non solo non ha capito nulla della democrazia ma probabilmente incarna una concezione autoritaria del potere, ovvero esattamente il contrario della democrazia.

2. Il conflitto è un fatto relazionale e dinamico

I conflitti possono avvenire a diversi livelli: tra individui, gruppi, organizzazioni, stati e possono essere esterni o interni, consci o inconsci. In psicologia siamo interessati ovviamente prima di tutto ai conflitti intrapsichici ovvero ai conflitti interni, inconsci. Ma, esterno o interno che sia il conflitto, poiché mette in gioco parti diverse ha una intrinseca dimensione relazionale ed è un evento strutturalmente dinamico. Per converso, ogni evento dinamico è intrinsecamente conflittuale. Infatti la psicoanalisi che è una psicologia dinamica è anche una psicologia conflittualista.

Nella stessa sociologia il punto di vista detto *conflittualista*, una delle tre prospettive, insieme a quella funzionalista e interazionista, utilizzate per descrivere i fenomeni sociali, è un punto di vista dinamico e Comte, quando fondò la sociologia la pensava appunto come sociologia dinamica.

La dimostrazione della natura relazionale e dinamica del conflitto è ben fornita dalla psicoanalisi, dove il conflitto è tra forze o strutture incompatibili all'interno della personalità: principio del piacere contro principio della realtà; mondo interno contro mondo esterno; pulsioni sessuali e aggregative contro pulsioni distruttive; io in conflitto con l'Es e il super-Io. L'aspetto dinamico e relazionale del conflitto è evidente anche nella descrizione psicoanalitica del funzionamento mentale schizoparanoideo, centrato sui concetti di scissione e proiezione, ben individuabile presente nel conflitto estremo che è la guerra. Preciso anche che il vero conflitto non è quello in cui i due contendenti litigano, ma comunque si parlano, bensì quello in cui la comunicazione e l'interazione è saltata e le due controparti non si parlano più.

3. Le dimensioni emozionali incidono sul conflitto

La dinamica e il livello relazionale del conflitto è determinato, oltre e al di là delle cause reali, dalle componenti emozionali, presenti nel soggetto e nei confronti della controparte, e sono queste che giocano, in ultima istanza, un ruolo facilitante o ostacolante nella soluzione del medesimo, ciò a dire che l'analfabetismo emotivo delle parti coinvolte gioca un ruolo fondamentale nella possibilità di risolvere o peggiorare il conflitto. E infatti se analizziamo le cause emotive profonde dei conflitti inevitabilmente finiremo per imbatterci nelle forze inconscie che fanno capo a sentimenti negativi e distruttivi. Talvolta i conflitti nascono proprio a causa della presenza di stati mentali prevalentemente dominati dall'invidia, dalla avidità e dalla fantasia/piacere di trionfare in modo sadico sull'altro.

Quando gli individui o i gruppi sono preda di questi stati infantili della mente l'obbiettivo sarà quello di possedere gli oggetti, con la tendenza a sfrut-

tarli fino all'estremo per poi buttarli via; chi si trova in questo stato mentale difficilmente saprà rinunciare a un oggetto prima di aver esaurito ogni suo desiderio nei suoi confronti.

4. Il conflitto è fonte di sofferenza.

Dunque poiché il conflitto fa parte della vita che è sofferenza (“*dovunque si vada, bisogna affrontare qualche genere di sofferenza*”, dice un massima buddista, cui fa eco quell'umorista per cui “*la vita è una malattia a prognosi infausta che si trasmette via sessuale*”) diremo che anche il conflitto è fonte di sofferenza. Ma la sofferenza è anche ciò che produce conoscenza come mostra tutta la tradizione del pensiero occidentale a partire da Erodoto quando afferma esplicitamente che *qui auget dolorem auget et scientiam*, ovvero che chi aumenta il dolore aumenta però anche la conoscenza.

Anche nel pensiero tibetano per esempio la consapevolezza della sofferenza e della morte è proprio ciò che fonda la libertà e la potenzialità della vita, la quale è libera e ricca proprio perché la fine può sopravvenire in ogni istante.

Quindi la capacità/possibilità di incontrare e pensare la sofferenza - come cifra della nostra condizione umana - contrapposta alla fantasia onnipotente, costituisce ciò che fonda la potenzialità stessa dell'uomo. Un proverbio yiddish dice che “se non si sa nulla della sofferenza non si è un uomo vero” mentre Cioràn, col suo solito modo di squartare i problemi ci ricorda che “*in un mondo senza malinconia anche gli usignoli si metterebbero a ruttare*”.

5. Il conflitto temprà

Dunque se la sofferenza che caratterizza la vita ha anche una valenza positiva, allora anche del conflitto, che alla vita equivale, diremo che ha valenze positive e, pur comportando dolore, è anche fonte di conoscenza e apprendimento. Saperlo accettare costituisce la possibilità di accedere o mantenere una sufficiente salute mentale. Perciò stesso il conflitto temprà poiché è nelle avversità che si sviluppa e si riconosce il merito: “*marcet sine adversario virtus*: senza avversari il valore di un individuo ristagna e svanisce, dice un motto latino di Seneca. Al riguardo vorrei qui ricordare la favola del contadino che si lamentava del cattivo raccolto: “ah se dio mi desse il controllo del tempo - diceva - tutto andrebbe meglio”. Dio allora gli disse: “va bene per un anno controllerai il tempo e avrai tutto ciò che desideri”. Così il contadino prima chiese il sole poi la pioggia alternativamente e alla fine la natura era verde e lussureggiante come non mai. Ma quando andò per raccogliere il grano si accorse che le spighe erano vuote. “Com'è il raccolto? chiese Dio. “Miserrimo” rispose sconsolato il contadino. “Eppure hai avuto tutto ciò che volevi”. “Ap-

punto” disse il contadino. Allora Dio gli disse: “ma hai mai chiesto il vento e la tempesta, il ghiaccio e la neve e tutto ciò che purifica l’aria e rafforza le radici? Hai chiesto solo sole e pioggia ma mai il cattivo tempo, ecco perché non hai nulla da raccogliere” (Osho, 61-62). Questo per dire che la vita fiorisce solo attraversando le sfide, la lotta e il conflitto.

Diceva il maestro chassidico rabbi Na’ham di Breslavia che *Shalom* è il nome che viene dato all’unione e all’armonia di due entità contrarie e che perciò non bisogna spaventarsi se si incontra qualcuno che la pensa in modo totalmente contrario al nostro, cioè non bisogna spaventarsi del conflitto perché è da questo incontro che può nascere qualcosa di nuovo.

6. Il conflitto ha una doppia valenza

Come si vede il conflitto ha una doppia valenza positiva e negativa: è caos ma anche sviluppo; divide ma fa anche nascere il diverso. Il paradosso è che la separazione fa crescere mentre l’unità può anche essere regressiva, ovvero l’amore, che unisce, può essere causa di non differenziazione e individuazione, e quindi di fusionalità difensiva. Afferma un detto buddista che: “*l’unità senza differenza è unità mal compresa, la differenza senza unità è differenza mal compresa*”. Quindi il conflitto può essere fonte di morte ma anche di crescita. Questo è il suo dilemma, la sua dialettica intrinseca, il conflitto del conflitto, per dirla con una battuta. Dunque il conflitto può essere generatore di morte ma al tempo stesso di vita. Infatti un proverbio cinese ci ricorda che non bisogna piangere se qualcosa è morto, vuol dire che qualcosa di nuovo è già nato.

In specifico la valenza negativa del conflitto la troviamo sintetizzata nel detto latino: *concordia parve res crescunt, discordia maxime dilabuntur*, cioè nella concordia anche le cose piccole crescono e si sviluppano, mentre nella discordia si distruggono, svaniscono e vanno in rovina anche le cose grandi. È interessante osservare che etimologicamente il termine guerra deriva dalla parola germanica *werra* a sua volta derivata dal termine *wirren*, che vuol dire: “confondere, imbrogliare, mettere nel caos”. Essa ha un’origine comune col verbo *errare*, che significa sia perdere la strada, sia sbagliare anche se sappiamo che errando si impara e che è proprio l’errare la sostanza della libera associazione ovvero della tecnica che ha permesso a Freud di fondare la terapia psicoanalitica. L’errore è dunque confusione ma anche creatività, perché come sappiamo è dal caos che è nato l’uomo. Dunque il conflitto, nella misura in cui promuove la separazione e la differenziazione, è punto di partenza per lo sviluppo. E qui sta la sua valenza positiva. Infatti, come ci ricorda Coser (nel suo classico saggio, 1956) il conflitto porta al cambiamento, stimola l’innovazione

(la necessità aguzza l'ingegno), stabilisce e mantiene la coesione del gruppo, anche se aumenta la centralizzazione (infatti viene immancabilmente utilizzato dalle strutture autoritarie per aumentare conservare il proprio potere); e può portare al dialogo e essere occasione di individuazione di soluzioni creative.

Per questi motivi i teorici del conflitto ritengono errato considerarlo come una forma di patologia sociale, ma preferiscono piuttosto parlare di risorsa da incanalare al fine di generare pacifici cambiamenti sociali che altrimenti non si realizzerebbero e impediscono che la società ristagni.

7. Il conflitto va elaborato

Stando così le cose il problema è: dove il conflitto è al servizio di *Eros*? E dove invece di *Thanatos*? Ovvero dove, come e quando un conflitto è fonte di crescita o invece non è solo distruttivo? Perché anche un accordo o una situazione di amore può essere al servizio di *Thanatos*. E dunque: quale è il livello ottimale di conflitto?

Ora se, come abbiamo visto, il conflitto c'è sempre, il problema non è il conflitto, ma la sua negazione. Infatti la sua negazione o repressione abbassa la qualità delle decisioni, limita lo sviluppo e l'innovazione, danneggia la comunicazione e le relazioni. Perciò la creatività si dispiega solo quando il conflitto viene riconosciuto, esplicitato e elaborato. È in questo caso che *Thanatos* viene sottomesso a *Eros*.

Lo stesso conflitto psichico ha da essere elaborato per non farci restare nell'ambito della psicopatologia. In questo senso un percorso psicoterapeutico degno di questo nome non è altro che un percorso di elaborazione del conflitto che porta dalla distruttività alla affermazione della vita prima di tutto mentale, mentre la patologia è conseguenza della incapacità/impossibilità sperimentata dal soggetto di elaborare l'impatto emotivo del conflitto.

Dunque affinché il conflitto sia fecondo e non solo distruttivo dobbiamo imparare a tollerarlo, a convivere a negoziare, abbandonando il concetto di nemico e ragionando in termini di avversario, ovvero dobbiamo passare dal contrasto finalizzato alla sottomissione dell'altro, alla condivisione in un movimento verso l'integrazione degli opposti.

8. Il conflitto ci mette di fronte all'impotenza

La possibilità di trasformare il conflitto in fonte di vita, passa attraverso il riconoscimento dei nostri limiti, della perdita e del lutto. Il conflitto infatti — così come la guerra, secondo quanto ci insegna Freud — ci toglie le illusioni buoniste, ci pone di fronte alle nostre parti peggiori, stronca le nostre fantasie onnipotenti. Anzi la eventuale sconfitta conseguente a una situazione conflit-

tuale, non è necessariamente negativa perché se viene riconosciuta e accettata ci aiuta a fare l'esame della realtà e a correggere gli errori. Perciò io vorrei fare un elogio del perdente, in questa nostra società tutta lanciata sull'eccellenza e sulla competitività ricordando che il vincere spesso illude mentre il perdere in certi caso è molto salutare e comunque è la condizione propria di tutti noi. Il riconoscimento del limite che ci porta a definire con precisione quello che è il nostro reale potere. Pitagora sosteneva addirittura che paradossalmente "*il limite è la perfezione*" perché è il limite che rende possibile la misura, mentre l'illimitato la esclude (Abbagnano, 1966; p. 27). È interessante osservare che, anche rispetto al pensiero moderno, la maggior consapevolezza dei limiti della conoscenza è considerata, da un filosofo come Morin "*il contributo più importante del sapere del XX secolo*" (1999; tr. it. p. 55).

9. Il conflitto costitutivo

Infine per concludere questo elenco delle caratteristiche del conflitto voglio ricordare quello che è il conflitto costitutivo della nostra condizione umana ovvero il conflitto tra l'angoscia e il panico che il bambino piccolo sperimenta, alla nascita e nei suoi primi momenti di vita, dati dall'essere gettato nel mondo impotente e sperduto, di fronte a una vita/natura terrorizzante (e quindi matrigna) e al contempo lo stupore e l'ammirazione per questa stessa vita/natura che è anche bellissima (e madre), incarnata, come tale, appunto dalla mamma e dalla bellezza del suo amore, del suo abbraccio e del suo seno nutriente che ricompono l'angoscia e pacifica la sua piccola mente. In altri termini il conflitto basilare della condizione umana dunque è tutto giocato tra lo sperimentare, da un parte, la tragicità della vita e dall'altra, la sua infinta bellezza.

10. Come affrontare i conflitti?

In questo quadro e con tutti i limiti evidenziati, che possiamo fare di fronte ai conflitti tenendo presente che non solo ogni soluzione di situazione conflittuale è provvisoria, perché comunque genererà ulteriori problemi e conflitti, ma soprattutto perché non sempre le situazioni conflittuali si possono risolvere essendo certi conflitti insolubili e tali da metterci di fronte al problema della nostra impotenza.

La prima cosa da dire, a mio parere, è che, anche se sono molteplici — e spesso efficaci — le tecniche di soluzione dei conflitti, è illusorio e fuorviante pensare che possano risolvere *sempre* le situazioni conflittuali. Il che non significa che la psicologia non possa dare dei contributi sostanziali, ma che dobbiamo sempre porci il problema di *come* utilizziamo i suggerimenti psicologici: con la consapevolezza che il conflitto e la sofferenza che comporta

— per come ho cercato di dimostrare — esiste *per definizione* e che, quindi, con questo dobbiamo fare i conti perché fa parte della vita e del lavoro? O con la fantasia di riuscire a eliminarlo? Nel primo caso la frustrazione si tollera meglio e si sviluppa un buon clima di lavoro, gruppale e organizzativo. Nel secondo caso si svilupperanno rabbia e insoddisfazione e, tutte le volte che ci sarà un conflitto o una difficoltà, crescerà la persecuzione, l'invidia e la pretesa avida di trovare qualcuno o qualcosa che ce la risolva. Insomma, quando si cercano di eliminare a tutti i costi le situazioni conflittuali dolorose, magari in nome di un ideale di onnipotenza buonista (colui che non da mai frustrazioni, che non vuole ferire nessuno ecc.), si finisce per incrementarle, mentre invece, se le si accetta come un qualcosa che, in una certa misura, è inevitabile perché intrinseco al lavoro umano e alla vita, le stesse diminuiscono di drammaticità. Questo atteggiamento non ci farà certo vivere una vita personale e professionale più bella e felice senza problemi (perché questo fine non è nelle possibilità umane), ma una vita mentalmente (e forse anche socialmente) un po' più sana, forse sì. Senza dimenticare però che, come dice il *Dhammapada*, (1, 5) “*Non con l'odio si placano gli odi nel mondo, ma con l'assenza di odio: è questa la legge eterna della vita*”.

Anche Martin Luther King, nella ricerca di un metodo per risolvere i conflitti non fondato, come purtroppo vediamo quotidianamente, sulla vendetta, l'aggressione, la rappresaglia, lo individuava nell'amore e nell'amicizia, legami costruttivi che in concreto significano dialogo e negoziato come bene esemplifica la storiella ebraica — con la quale chiudo la mia relazione — di quel capitano che prima del combattimento dice: “Adesso ci lanceremo all'assalto della trincea nemica, uomo contro uomo”. “Signor capitano...” dice timidamente il soldato Avramole “Che cosa vuoi Avramole?” “Vorrei che lei mi indicasse l'uomo, così posso prima discutere con lui e trovare una soluzione”.

Bibliografia

- Abbagnano N. (1966) *Dizionario di Filosofia*, UTET, Torino.
 Arielli E.; Scotto G. (1998) *I conflitti. Introduzione a una teoria generale*, Mondadori, Milano,
 Blandino G. (2006), *Un futuro nel passato*, Antigone, Torino.
 Bobbio N, (1999), *Teoria generale della politica*, Einaudi, Torino,
 Cioràn (1952), *Squartamento*, Adelphi, Milano
 Coser L.A., (1956) *Le funzioni del conflitto sociale*; tr. it. Feltrinelli, Milano, 1967.
Dhammapada, tr. it. Urrà, Milano, 2006.

- Foucault (19), *Storia della follia*, Rizzoli, Milano
- Freud S. (1932), *Introduzione alla psicoanalisi*, Boringhieri, Torino,
- Gallino L., (1993) “Conflitto” in *Dizionario di Sociologia*, Utet, Torino.
- Lewin K., (1948) *I conflitti sociali*, Tr. It. Franco Angeli, Milano, 1974
- Morin (1999), *I sette sapere necessari all’umanità*, Cortina, Milano
- Nussbaum,M. (1986) *La fragilità del bene. Fortuna e etica nella tragedia e nella filosofia greca*
- Osho, (1976), *Ridere la vita*, Stampa alternativa, Roma, 2000.
- Seneca, *De providentia*
- Tilly C., (1992), “*Conflitto sociale*”, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma,259-269.

PSICOANALISI, SOCIETÀ, CONFLITTO **Renato de Polo⁷**

L'iniziativa promossa dai colleghi dell'Apragi con cui ho da molto tempo un rapporto di grande stima e amicizia è significativa da diversi punti di vista: il tema del conflitto è di particolare attualità, l'iniziativa intende attivare la partecipazione del pubblico in modo originale, l'articolazione tra i diversi momenti è stata studiata con attenzione, i film che verranno proiettati sono di alto livello, i relatori sono stati scelti con particolare cura. Ma può sfuggire l'aspetto nuovo, che merita una decisa sottolineatura: psicoanalisti e gruppoanalisti escono dalle stanze dove custodiscono il loro sapere che ispira prassi protette da una rigorosa privacy per occuparsi di argomenti di interesse sociale diffuso come sono i film. E ci si può aspettare che pensino di poter dire qualcosa di significativo non solo di tipo accademico, ma anche utile per il benessere della società.

Freud era scettico sulla possibilità della psicoanalisi di avere un'influenza condizionante lo sviluppo civile (forse non credeva neppure lui al suo scetticismo, ma la sua visione pessimistica è stata ampiamente espressa). Suppongo quindi che anche ora chi mi ascolta possa avere almeno qualche dubbio su un'affermazione così ottimistica e apparentemente fuori luogo: interesse della psicoanalisi al benessere sociale. Eppure se un esperto della cura del malessere mentale individuale decide di intervenire nel sociale non può perdere l'occasione di utilizzare la propria competenza per occuparsi del malessere sociale, sebbene questa possibilità sia stata a lungo evitata forse per soggezione di fronte alle capacità sociali altrui o al contrario per una sorta di snobismo professionale. Ricordo ad esempio che quindici anni fa insieme ad alcuni colleghi di un'importante associazione psicoanalitica milanese decidemmo di organizzare una rassegna filmica sul tema della violenza. Era la prima volta che un Centro della nostra organizzazione inaugurava un'iniziativa rivolta al pubblico di tipo culturale e quindi non di interesse clinico. Le opposizioni furono sorprendenti al punto tale da dover promuovere un referendum interno per ottenere il beneplacito, che comunque poi ci venne dato. Quando oggi

⁷ Psicologo psicoterapeuta, psicoanalista SPI, Presidente APG, Past President COIRAG. Scritto a cura del relatore.

mi capita di notare tra i relatori di analoghe iniziative qualcuno degli antichi oppositori debbo concludere che la storia del rapporto psicoanalisi-società ha fatto decisamente un salto di qualità. Rimangono però molti interrogativi, a cui è difficile attualmente dare una risposta, su come e quanto la nostra società sia disponibile ad utilizzare gli strumenti di indagine e di cura della psicologia e in particolare della psicoanalisi nel sociale e come e quanto i nostri professionisti siano in grado di farsi capire da un pubblico molto ampio. Ho visto raramente realizzarsi nel nostro ambito una coppia di caratteristiche che considero essenziali: il rigore e la semplicità narrativa delle idee che possono facilitare la comunicazione tra psicoanalisti e persone con diversa competenza. Però i libri del prof. Blandino sono un esempio, che da tempo segnalo in primo luogo ai miei allievi, come espressione di queste due caratteristiche.

Ma anche i colleghi dell'Apragi mi hanno spesso dimostrato la loro capacità di accoppiare la competenza gruppoanalitica con l'azione nel sociale, di cui questa iniziativa è una chiara testimonianza. E quindi sono molto curioso di vederla crescere dopo aver vissuto con loro i primi passi del concepimento di un'idea, la sua gestazione e la nascita del progetto. Mi piacerebbe, anche perché sarebbe coerente con l'idea iniziale, che i partecipanti terminassero la loro esperienza con la sensazione di averne ricavato un maggiore benessere e di aver capito qualcosa di più su come sia possibile ottenerlo. Sarebbe la migliore dimostrazione che l'intento di utilizzare la psicoanalisi nel sociale con la finalità di produrre benessere è stata raggiunta anche in un'area che frequentiamo in modo del tutto saltuario. Ma dopo aver scomodato parole importanti e speranze altrettanto impegnative – benessere, sociale, psicoanalisi – penso di dover fornire almeno qualche carta dimostrativa della prospettiva a cui queste parole fanno riferimento.

In primo luogo un cenno sulle origini: come ho già detto Freud era pessimista sulla possibilità che la psicoanalisi potesse condizionare la società. E tuttavia ha prodotto opere dove il suo interesse alla dimensione sociale era evidente ed era altrettanto evidente ovviamente il timbro psicoanalitico del suo interesse. Trattò infatti i testi dell'antropologia, della storia, della cultura con il metodo, che aveva inventato, dell'analisi del sogno, distinguendo come, nel racconto del sogno, il loro contenuto manifesto e quello latente fondato sulle dinamiche primordiali che aveva scoperto appunto nell'analisi dei sogni: conflittualità edipiche riguardanti prima di tutto la figura paterna e sullo sfondo una figura materna ambigua nel rapporto con la società. Come è ben noto il metodo prevede che gli enigmi presenti in un particolare testo, il racconto del sogno, possano trovare una soluzione facendo una escursione in un altro mondo: quello che ha caratterizzato la nostra infanzia e che è ancora presen-

te ma nascosto. Il ponte tra i due mondi è costituito da un particolare stato mentale e verbale: la libera associazione. Da questo punto di vista ci ha dato una traccia fondamentale per chi voglia utilizzare la psicoanalisi nell'analisi di fenomeni culturali che sembrerebbero molto distanti dagli accadimenti presenti nella stanza d'analisi. Anche il film dunque può diventare oggetto d'indagine non solo come espressione di una particolare capacità narrativa del regista, dell'abilità degli attori, per il valore del testo da cui è tratta la sceneggiatura, ma anche per ciò che non viene detto e che quindi non compare alla luce del giorno, perché sta in un altro mondo, analogo a quello che abbiamo conosciuto con gli occhi della nostra infanzia. È un mondo che non sta poi molto distante: ha la sua porta d'ingresso nelle pieghe del comune discorso, è raggiungibile se concediamo maggiore libertà al pensiero (la libera associazione). Appare anche sullo schermo filmico là dove la narrazione perde la sua linearità, quando qualche conflitto sulla scena continua a ripetersi senza trovare soluzione oppure quando il film ci pone interrogativi a cui non sappiamo dare una risposta logica. I grandi registi spesso sembrano degli specialisti nel trarre dal mondo infantile delle scene che, quando vengono riconosciute, danno uno spessore significativo alla loro narrazione filmica, e probabilmente non se ne rendono conto.

Se poi non riusciamo ad ottenere un risultato soddisfacente nell'analisi del sogno-film utilizzando metodi "naturali" come la visione ripetuta del film, l'utilizzo di uno sguardo simile a quello dei bambini ed una particolare attenzione agli enigmi sui quali attendere che la mente lavori, la teoria di un personaggio di straordinario livello nella psicoanalisi italiana, Franco Fornari, ci potrà permettere di affrontare compiti di analisi più impegnativi. Secondo Fornari qualsiasi opera dell'essere umano è intessuta da due tipi di significazione: una prima che si ispira al modo con cui il bambino conosce il mondo (sulla linea già aperta da Freud) e che si riferisce alle figure familiari e al corpo, che possono, sia le prime che il secondo essere presenti nella duplice e opposta versione di benefico o mortifero. È una modalità di significare che Fornari definisce simbolizzazione affettiva. Ce ne rendiamo conto da adulti quando riconosciamo nei nostri comportamenti qualcosa di eccessivamente infantile e riusciamo a connettere questo comportamento a qualche nostro antico comportamento o pensiero. Per esempio una persona di nome Giovanni accusava la stranezza di un suo comportamento ripetitivo: quando prendeva l'ascensore si sentiva costretto a salire sino ai piani più alti rispetto al suo appartamento prima di poter scendere al piano della sua abitazione.

Non risultò comprensibile tale suo comportamento sino a quando collegò il piano alto all'abitazione di una zia che lo accoglieva quando la madre era

assente e il bambino era impaurito. Ma la sua paura si rinnovava da adulto nel processo di discesa in maniera altrettanto incomprensibile. L'ipotesi che si ripettesse qualcosa di simile ad un passaggio da una figura di madre buona, quella del piano alto che lo accoglieva, a quella di una madre che lo abbandonava, quella residente al piano inferiore, come se si trattasse di una nascita traumatica divenne degna di considerazione. Anche la visione di un film ci suscita interrogativi sul senso di accadimenti di questo tipo che sembrano non trovare spiegazione.

Il secondo modo di significazione, definito simbolizzazione operativa, lo ritroviamo per esempio in un vocabolario o nelle regole della nostra vita quotidiana dove ogni parola e ogni gesto può essere interpretato secondo un codice consensuale definito. Nell'esempio citato sono presenti i due livelli di significazione, riguardanti in questo caso due scenari che si intrecciano: quello che riguarda le normali operazioni di uso dell'ascensore che rientrano nell'ambito di significazioni note e socialmente condivise e quello dove tale uso assume un significato rintracciabile nel passato affettivo dove viene cercato un rimedio ad una angoscia abbandonica ma compare anche la riattivazione di tale angoscia, nel momento della discesa dell'ascensore. L'esempio è anche utile per qualificare la competenza psicoanalitica come un sistema di soccorso là dove la realtà attuale riattiva inconsapevolmente un passato che disturba il presente facendoci sentire stranieri a casa nostra, poiché ci sentiamo costretti a compiere azioni incomprensibili. Nel caso descritto la persona non è cosciente di essere un personaggio partecipante ad uno scenario antico di cui è inconsapevole organizzatore. La scena ha un carattere ripetitivo ma, si noti anche innovativo, perché, a differenza di quella antica, che era creata dalla madre e quindi subita, l'attuale ha invece come regista e creatore il bambino di allora che riesce a dominare l'adulto di oggi, che diventa un suo portavoce esecutore. In che senso si pone allora la funzione di soccorso dell'analista? Riguarda senza alcun dubbio in primo luogo le aree dell'attività mentale dove un vuoto di significazione ne impedisce o danneggia la funzionalità. Sono aree che conservano la traccia di antichi traumi e del collasso del pensiero ad essi legato.

La mente umana ha una specifica capacità di tollerare il vuoto di senso quando sente che l'ambito delle cose familiari e prevedibili diminuisce ma ha anche un limite nella tolleranza del non senso. Quando si avvicina a tale limite attiva tutte le risorse del suo motore di ricerca di un senso per rendere il mondo più familiare. Se non ha successo distribuisce la sofferenza nel corpo sino a consumarlo. Ma il corpo non è solo quello dell'individuo. Anche un gruppo ha un corpo dove sono distribuite diverse funzioni, anche un testo ha un corpo

narrativo, anche una nazione fa riferimento a qualcosa di simile ad un corpo (pensate all'inno di Mameli). La metafora del corpo, sebbene lo si noti poco, è onnipresente almeno dal punto di vista simbolico ed è significativa di qualcosa da cui non possiamo prescindere: il senso di un'unità o una unità di senso, qualcosa che non è del tutto identificabile, ma tuttavia insiste nel proporsi in qualsiasi contesto dove vi sia la presenza di atti umani.

Tutta la nostra attività come psicologi, gruppoanalisti, psicoanalisti appare basata sull'idea che si possono creare connessioni di senso tra passato e presente, tra adulto e bambino, tra corpo e mente, tra salute e malattia, tra gruppo e individuo, e la ricerca di tali connessioni si risolve di volta in volta in unità organiche che rendono non solo la casa individuale, ma anche le diverse case gruppali ed istituzionali più familiari quindi più vivibili e quindi più sicure. L'operazione che ci compete potrebbe essere anche paragonata alla ricomposizione nell'unità di parti di un corpo ancora vivente, ma frammentato, che riprende così diverse funzioni altrimenti perdute. Da questo punto di vista ha un valore ben più consistente di una operazione di tipo logico intellettualistico, perché lavora sul corpo vivente, o comunque su testi prodotti da un essere umano, anche se mancanti di parti. È un'operazione che non aggiunge ma scopre quello che già c'è sebbene mancante di collegamento con il resto dell'organismo.

Ma in che senso quanto detto vale anche per un'analisi filmica? Proviamo a pensare al momento in cui lasciamo la sala cinematografica dopo aver visto un film che ci ha coinvolto. Le luci si riaccendono ed abbiamo l'impressione di uscire da qualcosa che è simile ad un sogno, sebbene non sia stato propriamente tale. Però abbiamo assistito al film con una disponibilità analoga a quella che abbiamo quando vediamo scorrere le immagini sul nostro personale schermo del sogno, anche se abbiamo mantenuto durante la proiezione la sensazione di essere svegli. E la funzione del regista ha avuto una qualche analogia con il regista inconscio che produce i nostri sogni. Usciamo perciò dalla sala con la mente che deve trovare un accordo tra l'aver vissuto un sogno pur essendo stati svegli. Occorre allora realizzare una connessione tra due mondi: quello della veglia e quello onirico che si presenta con dei margini di oscurità.

A questo proposito è utile introdurre un'ulteriore analogia: quella del risveglio dopo una notte piena di sogni. Può essere un momento piacevolmente eccitante ma anche connotato da un perturbante disagio. Sentiamo che c'è in noi qualcosa di nostro che comunque ci sfugge. Certe volte cerchiamo un interlocutore per maneggiare il sogno e sentirlo più nostro, anche se diciamo che vogliamo sentire il suo parere, ma è dubbio che sia vero. Nello stesso

modo quando usciamo dalla sala, cominciamo a ragionare sul regista, sui protagonisti, sulla trama. Così solitamente avviene, ma c'è anche qualcosa in più forse più importante: proviamo a pensare che stiamo cercando una migliore connessione che ha come occasione il film, tra il nostro mondo onirico e il mondo della veglia perché non siamo soddisfatti di ciò che abbiamo capito. Cerchiamo di realizzare una comprensione più organica del nostro rapporto col film. A questo punto potremmo paragonarci a quei genitori che pensano di conoscere il proprio bambino e che improvvisamente si rendono conto che c'è in lui qualcosa che sfugge alla loro comprensione. Sarà talvolta possibile riconoscere che non comprendevano in lui quello che non conoscevano di loro stessi. La visione di un film ci offre una straordinaria possibilità di realizzare la connessione tra il mondo della nostra infanzia e il mondo adulto, perché la visione produce uno stato mentale collocabile in un territorio transizionale tra veglia e sogno con la possibilità di oscillare in un senso e nell'altro. E tale oscillazione contiene anche il rapporto tra mondo infantile e mondo adulto. Ma l'analisi del rapporto spettatore-film non si esaurisce con il rilievo che la proiezione attiva il rapporto tra parte adulta e parte infantile della personalità in aree non ancora del tutto esplorate. Occorre non sottovalutare che il regista già presenta un corpo narrativo ovvero un'organizzazione di senso che funziona inevitabilmente come un riferimento per la ricostruzione personale dello spettatore. E su che base si può realizzare un accordo o un disaccordo?

A questo proposito vorrei esporre un'idea maturata in diverse e ripetute esperienze di analisi filmiche che mi hanno molto sorpreso e confermato sulla validità di conclusioni che già avevo ricavato dalla mia esperienza di analisi individuale e in particolare grupale. La sorpresa è nata dalla scoperta che vi sono registi che "sembrano" avere una capacità di organizzazione psicoanalitica del pensiero mirabile. Per esempio condensano in una scena apparentemente secondaria ciò che contiene l'organizzatore di senso della narrazione filmica. Sembra difficilmente credibile che tale condensazione sia avvenuta consapevolmente, ma non si può almeno negare una particolare sensibilità del regista. Citerò a questo proposito il regista francese Sautet e un suo film "Un cuore in inverno" che fa parte della nostra rassegna a questo proposito. Altri invece traducono in immagini molto chiare una tematica psicoanalitica di particolare importanza. Un esempio è il film "Les choristes" di Barratier, dove un'immagine contiene il motivo della violenza di un gruppo di adolescenti. Ho pensato che ciò possa avvenire per motivi che sono già contenuti nel discorso precedentemente sviluppato riguardante la presenza del mondo onirico nel rapporto del film con lo spettatore. Faccio l'ipotesi che il regista, ben sapendo che la mente dello spettatore è in uno stato quasi onirico, sa an-

che utilizzare immagini evocative dei fondamentali significati contenuti nel linguaggio dei sogni e che Freud aveva già intuito quando aveva introdotto l'idea di una specifica simbolizzazione onirica. Fornari ha ripreso, ampliato e approfondito questa idea, come abbiamo visto, raggruppando l'insieme dei significati in alcune categorie: le figure della famiglia, il corpo e le sue parti, nella duplice versione di vitale e mortifero. Il regista sembra avere spesso una particolare capacità di tradurre in immagini tali significazioni fondamentali che rivelano la loro utilità non solo per la comprensione del sogno, ma anche del film.

L'esperienza di analisi in contesti sociali e culturali mi ha insegnato che gli organizzatori più utili ed efficaci nel lavoro interpretativo, specialmente quando le difficoltà di interpretazione si accumulano, sono spesso le ipotesi della presenza di uno scenario di nascita o di scena primaria. Un'idea di nascita è per esempio presente quando registriamo forti spinte a produrre qualcosa di nuovo che viene impedito da sensazioni di intensa angoscia. Un'idea di scena primaria è stata per esempio centrale nel rapporto tra cittadini italiani e la politica quando siamo stati tutti messi nella posizione del bambino che spia dietro la porta della stanza dei genitori ciò che avviene all'interno, e non ci siamo staccati facilmente. E si può capire perché: lì dentro c'è qualcosa di molto importante, ma segreto, che riguarda il nostro presente ma anche il nostro futuro, da cui ci sentiamo esclusi.

La scena primaria ha avuto come protagonisti prima il Presidente del Consiglio e il Presidente della Camera, poi il "bunga bunga" con il mondo che faceva da cornice. Dico solo che la scena primaria ha una significazione ben più importante del suo contenuto realistico. In essa tutti i protagonisti danno il loro contributo ad uno scenario dove una coppia possiede il segreto della creazione di una nuova prospettiva di vita che risolverà tutti i problemi del gruppo, ma tale soluzione non dovrà mai apparire perché altrimenti si rivelerà incapace di assolvere alla sua funzione.

Penso che, affinché un film ci coinvolga, occorre che il regista sappia far vibrare, attraverso i personaggi sullo schermo, la musica e la sceneggiatura, emozioni e rappresentazioni che si collegano a momenti fondamentali, direi anche universali, dello sviluppo umano. La scena che si svolge nel presente e che riguarda la vita degli altri ci colpisce allora come se fosse la nostra vita passata che ritorna nel presente e ci rende simili come se fossimo un cuor solo ed un'anima sola. Se riusciamo a pensare a quello che abbiamo vissuto non accettando che lo scorrere inesorabile del tempo porti subito via con sé l'intensità dell'esperienza provocata dal regista, potremo dire di avere scoperto nello specchio filmico qualcosa di noi stessi che c'era già sebbene

non l'avessimo prima mai notato. Ovviamente ciò richiede un lavoro mentale supplementare alla visione del film che può avvenire attraverso la propria riflessione individuale ma anche essere ulteriormente attivata nell'ambito di un pensiero gruppale, come ci viene offerto dagli organizzatori di questa rassegna. È pur vero che un gruppo ci propone la presenza dell'altro diverso da noi. Ma sollecita anche in primo luogo la ricerca dell'identico che rende l'estraneo nostro simile e quindi possibile compagno. Proprio tale ricerca contiene in sé la possibile scoperta di una comunanza, sia pur all'interno delle differenze, di desideri e di obiettivi comuni.

Penso che ciò sia l'obiettivo dei lavori di gruppo presenti nel programma. Essi si ispirano, pur mantenendo una differenza specifica, alle scoperte che facciamo quotidianamente nei nostri gruppi di analisi. Lì appare con assoluta chiarezza quanto e come al contrario la negazione della nostra similarità con l'altro crei conflitti insanabili o difficoltà relazionali gravi, così come avviene in qualsiasi ambito delle umane vicende. Ma perché ciò avviene? La lunga riflessione sulla nostra esperienza clinica ci permette una risposta sin troppo facile: perché abbiamo bisogno di un nemico da combattere e non certo per motivi militari ma per motivi paradossalmente pacifisti. Un assurdo? Uno dei tanti che costellano la nostra vita? Non proprio, anche se prima di risolvere l'enigma debbo aumentare la dose dell'apparente assurdo. Non ci limitiamo a negare la similarità per rendere l'altro un estraneo, ma abbiamo anche bisogno che l'altro abbia caratteristiche di somiglianza, sia pur non riconosciuta, con noi per poter mantenere il conflitto duraturo. Sempre per motivi pacifisti? Certamente e posso ora spiegarne il perché: abbiamo bisogno di un nemico quando sentiamo aggirarsi, come un fantasma nella nostra casa – individuale, gruppale o istituzionale – la presenza di pensieri intessuti di fantasie distruttive verso i nostri familiari o i nostri amici. Tale presenza si accompagna inevitabilmente a sensi di colpa per i danni che può provocare. Ci porta a negarne l'esistenza come fatto nostro e a cercare un luogo "altro" dove depositarla: un nemico appunto. Però se il nemico rimanesse indifferente a tale tentativo o addirittura lo accettasse, potremmo magari pensare di esserci liberati dal male presente nel nostro gruppo ma prima o poi dovremmo registrare di nuovo che il fantasma è sempre presente nella nostra casa, dato che non è possibile liberarci impunemente da pezzi delle nostre fantasie e dei nostri sentimenti. Dobbiamo quindi "scegliere" sia pur inconsapevolmente un nemico che è simile a noi, e che perciò rifiuta ciò che noi stessi rifiutiamo. Così si attiva un processo dove lo sforzo, sia pur vano, di attribuire all'altro ciò che neghiamo di noi stessi, ci permette di distrarci dalla evidenza che il nostro "male" è sempre presente e che l'esportazione non è possibile, sebbene provochi un

appassionato ping pong della colpa.

Così pensando si può sciogliere l'assurdo precedente dove si affermava che si crea un nemico per motivi pacifisti. Certo ma nel senso che cerchiamo di attuare un processo di purificazione del nostro ambito familiare da istanze distruttive interne, scaricandole su un nemico opportunamente scelto. La guerra basata su un'istanza pacifista di un proprio mondo! Per arrivare a questa conclusione, oltre alla ricerca psicoanalitica mi ha dato un potente contributo anche il film "Munich" di Spielberg dove la narrazione filmica documenta attraverso le parole e le immagini i pensieri sin qui sviluppati: in particolare la negazione della similarità come presupposto per il conflitto bellico, la negazione della violenza interna al proprio gruppo che riappare quando il nemico scompare dalla scena. Il film contiene anche una scena di alto valore simbolico sulla linea della simbolizzazione affettiva o onirica, quando Avner il capo della missione israeliana viene descritto come se fosse ipnotizzato da un'idea di madre totalmente identificata con la terra d'Israele. Il suo stato similipnotico o, in altri termini, semionirico di innamorato di una madre-terra lo porta non solo a dimenticare che il male può essere presente nel supposto amico (il capo del Mossad) ma anche nella sua relazione con la madre. L'oblio viene poi rinforzato dall'attribuzione al nemico del male interno al proprio mondo familiare e sociale. E il conflitto non potrà avere termine, a meno che non si abbia il coraggio di permettere alla mente di aprire le porte a tutto quanto è stato escluso da sé, in particolare ai propri conflitti interni. Se si sa attendere la mente stessa troverà la strada o comunque ci fornirà una radiografia dei problemi reali. Purtroppo spesso l'affatichiamo costringendola a lavorare su conflitti inconsistenti utili solo per evitare conflitti e problemi reali.

Ho inteso così dare un esempio di come il connubio tra psicoanalisi e filmografia può dare un contributo di senso per l'orientamento in un mondo sempre più complesso dove le occasioni di conflitto mettono oggi a rischio addirittura il destino dell'umanità. Non ho alcun dubbio che il contributo psicoanalitico debba esser ben cosciente dei propri limiti. Ma anche delle proprie potenzialità. Mi auguro che questi nostri incontri possano documentarlo e che si realizzi anche nel rapporto con chi ha competenze diverse una comunanza di idee e di volontà tanto rispettosa delle differenze quanto del desiderio di unità.

RELAZIONE INTRODUTTIVA Claudio Merlo⁸

Ringrazio tutti per l'enorme lavoro fatto nel realizzare questa iniziativa alla quale Coirag ha aderito con piacere. Coirag è una associazione che ha una natura confederale e riunisce undici consociate sul terreno nazionale che hanno come interesse privilegiato la psicoanalisi e in particolare il gruppo.

Una delle funzioni del cinema, nella quale penso tutti ci possiamo riconoscere, è che contribuisce a “fare legame sociale”. Intere generazioni si riconoscono anche in funzione dei film che hanno visto; credo che queste esperienze lascino un segno profondo che permette a tutti noi di riconoscerci all'interno di un'esperienza condivisa.

I rapporti tra la psicoanalisi e il cinema fanno parte, come ricordava prima il Dott. Barbera, delle origini. Il fatto che ci sia un'analogia tra il modo di funzionamento del cinema e il modo di funzionamento della mente penso sia ormai assodato. Il *primo* cinema, quello surrealista, era sogno allo stato puro, tanto è vero che molti registi rifiutavano di conferire senso, in quanto produceva senso in chi guardava il film. Il cinema, quindi, sembra avere analogie con la struttura del sogno: quest'ultimo si costruisce con figure, proiezioni, sequenze di immagini in cui il regista, che non si sa bene chi è, promuove un processo ideativo che nasce dall'inconscio; nel cinema, invece, in maniera relativamente più consapevole, c'è un lavoro che alla fine dà un prodotto che ha, tra tutte le forme artistiche, il privilegio di avere una fruibilità immediata. Credo che la musica abbia lo stesso effetto del cinema, in quanto penso che tutto ciò che entra dalle orecchie e dagli occhi lasci un segno più profondo dentro di noi. D'altra parte, il sogno è un po' una “giustapposizione” di immagini e di parole che sicuramente conferiscono poi senso a quella che è l'esperienza onirica. In particolare Bion chiama “la funzione psicoanalitica della mente”, la funzione capace di trasformare in immagini, in storie e in qualcosa di rappresentabile e comunicabile l'esperienza emotiva profonda. Direi che in tal senso il cinema si pone esattamente su questa linea, su un versante più sociale rispetto a quello dell'esperienza onirica, che, comunque, è sempre un'espe-

⁸ Psicologo, psicoterapeuta individuale e di gruppo, membro didatta S.I.Ps.A., Presidente C.O.I.R.A.G. Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

rienza molto personale in termini proprio di fruibilità: nessuno vede il sogno del sognatore se non il sognatore stesso. Il cinema è un'esperienza, almeno sul piano oggettivo, fruibile da tutti alla stessa maniera. Questa funzione trasforma istanze emotive, problemi, questioni "presenti nell'aria", in qualcosa che li rende disponibili al pensiero, alla percezione, sotto forma a volte di scandalo, a volte semplicemente conferimento di senso rispetto ad una serie di questioni. Il cinema promuove sul piano sociale la funzione di rendere pensabili istanze che attraversano la società, a volte con livelli di anticipazione notevoli. Sulla base di questa affinità tra cinema e "funzione psicoanalitica della mente" c'è stata una precedente esperienza svoltasi a Roma, alla quale ha partecipato anche il maestro Ugo Gregoretti con il suo film *Omicron*, suscitando un dibattito molto interessante e vivace.

Un'altra caratteristica del cinema è quella di saper conferire vitalità alle questioni *concettuose* che attraversano l'esperienza umana.

Penso che da sempre la psicoanalisi guardi un po' spaventata, forse temendo un possibile conflitto, alle produzioni artistiche. Lo stesso Freud aveva evitato di entrare dentro l'arte a piè pari, quasi dovesse scusarsi di occuparsi di un qualche cosa che sicuramente andava oltre a quel che, con una certa riluttività, la psicoanalisi rischia di imporre alle cose. Abbiamo invitato il cinema a casa nostra a parlarci con questo tipo di attenzione, cioè di sapere che, in qualche modo, quello che si produrrà sarà certamente un valore aggiunto, un qualcosa che prima non c'era, ma anche che sarà un qualcosa di riduttivo rispetto alla complessità che il cinema rappresenta, alla molteplicità di linguaggio e di cose che esso può esprimere. Questa cautela fa parte della storia della psicoanalisi, è un po' la stessa che abbiamo quando trattiamo pazienti che scrivono poesie, per cui si dice: "la sua poesia è molto di più"; ci mette al riparo dal rischio di banalizzazione di un prodotto che invece ha una sua complessità e una sua ricchezza nonché una sua specificità, ferme restando le analogie.

Come psicoanalisti ci occupiamo di cinema, in quanto fornisce metafore formidabili a volte per spiegare i nostri concetti; ne voglio citare una anche per introdurre la questione del legame, del rapporto tra cinema e psicoanalisi attraverso la produzione di immagini. E' una sequenza tratta da un film di Kurosawa del '90 dal titolo "Sogni", prodotto con il contributo di altri tre registi: Spielberg, Lucas e Scorsese. In alcune sequenze Kurosawa riesce a descrivere con una semplicità, una efficacia incredibile ciò che noi spesso facciamo quando, a partire da un testo onirico, cerchiamo di andare oltre. Si tratta di "attraversare lo schermo" e attraversare lo schermo onirico significa cercare di cogliere anche i personaggi che lo abitano, dietro a questa barriera che un po' separa ma che anche mostra qualcosa. Proietteremo un passaggio del film di Kurosawa allo

scopo di mostrare come un cineasta ci fa “attraversare lo schermo”, che in parte ha a che fare con quello che noi psicoanalisti facciamo con i sogni per i nostri pazienti: dietro alle immagini andiamo ad incontrare l’autore di questo prodotto. Notevole la capacità di Kurosawa di descrivere quello che Bion chiama la “barriera di contatto”, quella cosa che separa l’inconscio dal conscio; così come è descritta la capacità di uscire, e di uscire da una posizione che ha trasformato rispetto all’entrata, il quadro di uscita è un altro. Questo per dire come spesso noi usiamo il cinema per fini didattici, per esprimere un qualche concetto che nel film si impone con una evidenza straordinaria grazie alla maestria del regista.

Un’altra esperienza di “attraversamento dello schermo” è quella che viene descritta in un vecchio film di Woody Allen del 1985 “La rosa purpurea del Cairo”. In questo film vi è un’altra maniera di “attraversare lo schermo”. Mentre quello di Kurosawa esprimeva l’esperienza oniroide che facciamo quando guardiamo un film, senza sforzo ci cadiamo dentro e siamo in mezzo ai personaggi; nel film di Allen è descritta una cosa che nel sogno succede sempre, cioè un personaggio che ci guarda e ci riguarda, che ci tocca in qualche modo, che ci parla, che viene via con noi e con il quale entriamo in contatto. Credo che la vivacità del cinema sia quella di rendere questi concetti con una freschezza ed una immediatezza impressionanti.

Il nostro lavoro di questi giorni, anche se non è la prima volta, consisterà nel far parlare psicoanalisi e cinema. Aggiungo che vi è in questo Workshop una specificità, un nostro specifico strumento che è quello dell’uso del gruppo, che avrà una parte importante.

I personaggi del film di Allen scappano per trovare un posto dove parlare. In questi giorni, dopo la proiezione dei film, ci sarà un posto per parlare di ciò che il cinema lascia dentro ognuno di noi, utilizzando una modalità comunicativa che è doppia. In parte può avere la struttura che conosciamo da tempo e cioè l’incontro con gli autori o gli addetti al mestiere del cinema a livello di dibattito. L’altra, ed è questa la novità di questo nostro incontro, è il modo con cui si parlerà del cinema, cioè, attraverso il gruppo a conduzione dinamica. Dove ci incaricheremo di garantire che si abbandoni un assetto razionale e controllante per favorire un modo di funzionamento per libere associazioni e vedere cosa produce un gruppo, sia nei piccoli gruppi che in plenaria, dopo la visione e il contatto con i film che verranno proiettati. Questo è lo specifico della nostra iniziativa: la psicoanalisi e il cinema troveranno un posto, a lato, in cui si potrà parlare, scambiare e uscire con qualcosa di elaborato, a partire da quello che è il tessuto cinematografico che è fisso. Una delle ragioni per cui il personaggio di Allen dice di uscire è che è stufo della fissità, credo che il gruppo abbia questa capacità.

Il mio auspicio è che l'incontro sia governato dalle stesse qualità che stanno alla base dell'incontro che viene descritto nella sequenza del film di Allen, tra una persona innamorata del cinema e qualcosa che dal mondo-cinema corrisponda questo amore, questo interesse a conoscersi, a dialogare. Un altro auspicio è che non si tratti, come spesso si è detto, di mettere il cinema sul lettino, ma di uscire da questa esperienza come dal frutto di un incontro, portandosi ognuno qualcosa che prima non c'era.

Venerdì 8 Aprile 2011
Sermig Arsenale della Pace

Titolo della sessione: **CONFLITTO, AFFETTI, SOCIETÀ**

Tavola rotonda condotta da Adriana Corti

Partecipano Ugo Perone, Ugo Gregoretti, Renato de Polo, Sergio Fava, Gianni Rondolino

Film proiettati: *Allonsanfan* di P. e V. Taviani

Un cuore in inverno di C. Sautet

PRESENTAZIONE DELLA SEDE SERMIG - ARSENALE DELLA PACE
a cura di Luca Pardi⁹

Io ho un minuto e mezzo per scaldarvi un po' il cuore e per mettere un po' di speranza nel vostro Workshop che ne ha già tanta. Noi siamo lieti che voi abbiate scelto l'Arsenale della Pace perché l'Arsenale è una casa dove portare giustizia, legalità, luce, cultura. È una casa che prima di tutto è un pensiero, quindi la vostra presenza fa crescere questo pensiero. È mia intenzione darvi qualche coordinata per comprendere a fondo in quali mura vi trovate, perché anche il vostro passeggiare per questi viali sia comunque coscienzioso. Questi viali sono stati sudati, pregati e sognati da milioni di giovani, quindi vanno visti e vissuti con rispetto con la consapevolezza di essere "dentro a una profezia". Questa casa è stata richiesta per oltre cinque anni e quando è arrivata era uno spaventevole rudere. E grazie a questo sogno condiviso da un gruppo di giovani guidati da Ernesto Olivero che ha origine il Sermig.

9 Responsabile accoglienza Sermig. Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

INTRODUZIONE ALLA TAVOLA ROTONDA Adriana Corti¹⁰

Dopo le relazioni introduttive di ieri mattina e le proiezioni dei film di ieri pomeriggio e ieri sera, abbiamo oggi l'occasione di incominciare a lavorare insieme in questa prima sessione che è focalizzata su tre parole chiave: Conflitto, Affetti, Società. I contributi dei partecipanti a questa tavola rotonda ci offriranno, da diversi vertici di competenze, elementi di riflessione ed approfondimento del tema della giornata, cioè stimoli che si intrecciano a quelli forniti dai film proiettati, per facilitare il lavoro da tessere, in seguito, nei gruppi. Abbiamo l'opportunità, quindi, di confrontarci con modi diversi di affrontare le tematiche proposte, in un concatenazione di linguaggi e con una ricchezza di pensiero che non potrà non arricchirci. A me solo il compito di introdurre i nostri relatori. Il Prof. Perone, docente di Storia delle religioni all'Università del Piemonte orientale, è stato nostro ospite gradito in tante altre occasioni. È uomo di cultura che mette le "mani in pasta", impegnandosi direttamente nella società ed oggi ci darà la possibilità di arricchire di significati complessi i concetti di affetto e legame, attorno a cui ruota il lavoro psicoterapeutico.

In stretta connessione con il dibattito di ieri sera, successivo alla proiezione di *Allonsanfan*, il Prof. Rondolino, già ordinario di Storia e Critica del Cinema all'Università di Torino, con cui abbiamo ieri sera scambiato pensieri arrivando entrambi a cambiare idea confrontandoci l'uno l'altro, ci parlerà del particolare modo di rappresentare il reale nel linguaggio cinematografico e del rapporto tra visione del film ed interpretazione da parte dello spettatore. Ugo Gregoretti ci offrirà, da par suo, e cioè con la consueta arguzia ed ironia, il contributo di pensiero sul rapporto tra cinema e psicoanalisi da parte di chi i film li crea. Lo spazio più propriamente psicoanalitico nella lettura dei film proposti e del tema del conflitto sarà curato dai colleghi Renato de Polo e Sergio Fava. Cedendo la parola al prof. Perone non posso non sottolineare che la madre, nobile, della psicologia è proprio la filosofia e che il collegamento e il raffronto continuo con

10 Psicologa psicoterapeuta individuale e di gruppo, libero professionista, consulente e formatrice in istituzioni pubbliche. Socia APRAGI, Direttrice delle Sede di Torino della Scuola di Psicoterapia della COIRAG. Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

essa è, a parer mio, per noi psicoanalisti estremamente importante e vivificante: occasione per un'interrogazione "alta" proprio sul senso e sul significato dei concetti che per noi son strumento di lavoro e, possibilmente, di cura attraverso la relazione.

SUL SIGNIFICATO E SUL SENSO DEI LEGAMI E DEGLI AFFETTI Ugo Perone¹¹

Grazie dell'invito. Sono molto imbarazzato dalla presentazione, credo che mi abbiano invitato o per errore o per affetto. Anche se dietro l'errore c'è l'esigenza, il bisogno. Mi sento in imbarazzo in quest'illustre tavola rotonda perché di cinema non me ne intendo, l'unico mio titolo è di aver partecipato a suo tempo all'ideazione del Museo del Cinema ma quello era un lavoro da assessore. Consideratemi un break, un'interruzione, poi vedrete cosa potete fare di questo mio intervento.

Partirei da un tema che avevo già sviluppato e affrontato proprio nell'occasione in cui mi avevate invitato a parlare un po' della mia filosofia. Ogni filosofo ha una sua filosofia, cioè tenta di elaborare uno schema interpretativo complessivo che ha tutti i pregi e difetti di voler essere totalizzante e universale. Da un lato è un pregio perché è qualcosa che consente di ricondurre a unità un insieme disparato di fenomeni, dall'altro si assume il rischio di essere una posizione, un'invenzione, un'interpretazione.

È difficile che, in quanto filosofo, una persona cambi idea. Per esempio è difficile immaginare che Platone abbandoni la sua visione del mondo ideale, ma è anche vero che tutto il percorso di Platone è un ri-aggiustamento della sua teoria. È un congegno che ogni volta cambia. Uno dei meccanismi che avevo studiato e applico qui al tema conflitto e legame era una definizione bizzarra della differenza tra *significato* e *sensò*. Io intendo per *significato* qualcosa che ha il carattere della puntualità, un *significato* è qualsiasi cosa a cui attribuisco valore o importanza, ma la cui importanza deriva dal fatto stesso che sono io a dare significato alle cose. Invece alla parola *sensò* conferisco una significazione generale, il *sensò* è quell'orizzonte comprensivo in cui io inscrivo una molteplicità di *significati*. Questa distinzione mi serve, nel caso specifico, per rispondere a questioni come: dove nascono i conflitti? Quando nascono i conflitti? Usando la distinzione che io vi ho proposto, i conflitti non

¹¹ Professore ordinario di Filosofia Morale presso l'Università del Piemonte orientale. Attualmente Assessore alla cultura della Provincia di Torino. È stato Assessore alla cultura per la Città di Torino dal 1993 al 2001. Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr

nascono. In che senso non nascono? Non nascono perché sui *significati* non nascono conflitti, nel senso che se A preferisce l'acqua frizzante e B l'acqua non frizzante, è difficilissimo che da questo nasca un conflitto. Tante teste, tante idee, ognuno fa le sue scelte. A partire da ciò si assiste a un tentativo da parte della nostra società di ridurre sia cose banali, sia cose più importanti a questioni di *significato*: io credo in Dio, tu no, quindi ne seguirebbe che, siccome sono puri *significati*, non nascono conflitti. A partire dai *significati* in senso stretto, sostengo che non nascono conflitti. Allora i conflitti nascono sulle grandi visioni del mondo, cioè sui *sensi*? Io non lo credo. Nonostante si possano portare argomenti contrari (le guerre di religione ad esempio) ritengo che esse non siano scaturite da conflitti di *sensò*, perché questi, per loro natura, sono portati a esplicitarsi in parole e argomenti. Io ho una concezione della vita che può essere completamente diversa dalla tua, però a parole, nelle parole, il dialogo è possibile. Il massimo che possa accadere è che tra noi due nasca estraneità (è inutile che parli con te perché non capisci di arte, per esempio). Non c'è conflitto. I conflitti non nascono né dai *significati* né dal *sensò*.

I *significati* per loro natura tendono a configurarsi come significati che hanno un senso, cioè come qualcosa che non è solo una mia opzione. È possibile che a un tale *significato* io attribuisca un *sensò*, un senso che mi aiuti a orientare la mia vita e quindi anche a darle un senso. Il *sensò* non esiste in modo astratto, in quanto, nella misura in cui il *sensò* vuole essere qualcosa di più della pura retorica, esso si traduce in scelte operative e concrete. *Sensò* e *significato* in filosofia si danno separati ma non nella vita, dove si danno come uniti. Il conflitto nasce dalla possibilità di attribuire a un certo *significato* un determinato *sensò*. In questo caso non faccio più una semplice opzione, come diceva Sartre quando parlava delle scelte morali, perché ogni gesto che noi facciamo, diventa una scelta che, quando la compiamo, la proponiamo come scelta universale. Non è vero che quando mi ubriaco in solitudine, ad esempio, questo è un fatto mio. Quando lo faccio propongo a me e a tutti che in quel significato di ubriacarsi in solitudine è racchiuso un senso adeguato dell'esistenza. E chi ha un *sensò* completamente diverso entra in conflitto con quel *significato*. Il dialogo avviene sui *significati* in quanto portatori di *sensò*. Questo confronto avviene razionalmente? Direi proprio di no. In realtà ogni volta che scelgo un *significato* e gli attribuisco un *sensò*, coinvolgo investimenti affettivi. Le nostre elaborazioni di senso complessivo e le nostre scelte concrete di vita sono sempre un impasto di argomentazione, affettività e immediatezza. È un'immediatezza che cerca di farsi argomentazione. Da questo punto di vista, se questo schema funziona, le cose non vanno tanto bene, perché se nelle scelte di *significato* e di *sensò* c'è una dimensione affettiva molto forte,

è difficile aprire possibilità di dialogo perché ritroviamo una sorta di incomunicabilità. Io proverei a negare questa tesi, proverei a negare il fatto che gli affetti siano irriducibili alla razionalità. Gli affetti sono un legame, quindi sono un modo di stare attaccato a qualcosa con immediatezza. Il quale legame tuttavia è capace di educazione (l'educazione sentimentale di Flaubert) ed è suscettibile di essere raccontato. Non è vero che gli affetti non possono esser raccontati, altrimenti non capisco cosa fareste voi in quanto psicologi. Gli affetti, che sono il *privatissimum*, sono in verità la cosa che ci è più comune, molto più comune della razionalità, è la cosa che noi comprendiamo meglio e di più, senza per questo poterci mettere nel posto di chi la racconta. Ma noi comprendiamo l'affetto. Nell'affetto resta una drammatica separatezza che peraltro è la condizione di possibilità del raccontare. Può raccontare solo chi fa un passo oltre o al di là o di fianco alla sua situazione. Noi filosofi della religione questa la chiamiamo trascendenza, senza però necessariamente dare una connotazione religiosa. Senza una certa trascendenza, senza un certo passo laterale tu resti dentro la situazione. L'affetto sembra essere qualche cosa che ha due caratteristiche straordinarie e utili: l'affetto è soggettivo, tanto che (a) nessuno può sentirlo allo stesso modo, ma (b) come ogni sentimento è relazione con qualcosa di esterno. Dunque nel sentimento e nell'affetto c'è un legame fondamentale con l'attesa, l'affetto diventa un *medium* della comunicazione a patto che la comunicazione avvenga attraverso la forma della cultura. La pura e semplice confessione, cronaca, esibizione, qualcosa che non ha i connotati della narrazione, rischia di congelare gli affetti e di negare il legame. Credo che la funzione della cultura sia di fornire uno spazio attraverso cui la soggettività si riconosca in quella forma di alterità che la costituisce.

INCONTRO E SCONTRO TRA SIMBOLO E REALTÀ Gianni Rondolino¹²

Io partirei dal film dei Taviani, *Allonsanfan*, più precisamente da un paio di citazioni dei Taviani che si applicano ovviamente al loro cinema, ma, in generale, si possono utilizzare per fare un discorso sul cinema e sul rapporto tra lo spettatore e il film.

I Taviani hanno detto “*Occorre un linguaggio nuovo, ma al servizio di storie e di idee, di qui secondo noi la necessità di una struttura narrativa assai rigorosa, non certo nel senso ottocentesco di uno stanco e stancante ordinamento dei fatti secondo un prologo, un crescendo e un epilogo, bensì nel senso di una narrazione aperta disponibile a tutte le ellissi e gli iati possibili*”. Il film *Allonsanfan* l’ha confermato: c’è una struttura narrativa, ma poi essa si apre a tutta una serie ellissi o iati possibili, così come loro affermano. In questa dichiarazione degli anni sessanta i Taviani aggiungono: “*I nostri film, come tutto il cinema di ricerca, si rivolgono ad un pubblico che cerca*”. Questo aspetto può essere significativo naturalmente per il cinema dei Taviani e per *Allonsanfan*, ma, più in generale, è significativo per un certo tipo di cinema, che è il cinema più interessante, più vivace, più d’autore, che, appunto, cerca e cerca un pubblico che cerca. Per esempio in *Allonsanfan*, (ne abbiamo già accennato nella discussione successiva alla proiezione di ieri sera), ci sono molte cose che il film non ci fa vedere, che lo spettatore in qualche modo deve aggiungere e naturalmente ognuno di noi può avere una sua interpretazione e quindi una sua aggiunta. Ieri sera, durante il dibattito dopo la visione, non eravamo tutti d’accordo, cioè detto in altri termini eravamo d’accordo su tutto e su nulla. Su tutto nel senso che effettivamente ciascuno di noi poteva dir la sua, su nulla perché ciascuno di noi aveva poi delle interpretazioni particolari. Ancora in una intervista del 1971, quindi un paio di anni prima della realizzazione del film di *Allonsanfan*, i fratelli Taviani dicono “*forse perché come nei*

12 Critico cinematografico, è stato ordinario di Storia e Critica del Cinema all’Università di Torino. Cofondatore del Torino Film Festival che ha diretto e presieduto sino al 2006. Tra le numerose pubblicazioni: Storia del cinema d’animazione, Einaudi 1974, Storia del Cinema, Utet 1977, Luchino Visconti Utet 1981, Roberto Rossellini, Utet 1989. Trascritto dall’audio-registrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

meccanismi del sonno, per arrivare a captare il fondo più intimo di una cosa, occorre che la cosa stessa si nasconda al controllo della razionalità sotto il simulacro di un'altra cosa”

L'idea di una similitudine tra cinema e sogno è una vecchia idea. Il cinema in realtà non nasce come sogno. Tutti sappiamo che dai fratelli Lumiere in poi lo scopo del cinema è stato lo sviluppo della fotografia. La fotografia ci dava la riproduzione reale, tra virgolette, della realtà statica, il cinema ce la poteva dare in un senso invece dinamico, e quindi il cinema nasce come documentario della realtà.

Però, fin dalle origini, e, soprattutto, con alcuni autori, il cinema è anche un modo di inventare una realtà, di superare la semplice rappresentazione della realtà. Pochi giorni fa mi è capitato (e anzi avrei dovuto riprodurlo e diffonderlo) di leggere, non di rileggere, ma di leggere per la prima volta, un breve saggio di ben cent'anni fa, del 1911, di uno psicologo torinese pubblicato sugli atti dell'Accademia delle Scienze di Torino. Egli faceva il resoconto della sua esperienza di spettatore cinematografico, e noi dobbiamo tener conto di due cose fondamentali. In primo luogo la maggior parte dei film che si producevano all'ora, parliamo del 1911, erano per metà documentari e per l'altra metà film di finzione, film che raccontavano situazioni spesso molto brevi, un quarto d'ora, mezz'ora, giacché non si era ancora giunti al grande spettacolo cinematografico che noi conosciamo. In secondo luogo il cinema allora era muto, in realtà era muto perché nessuno parlava, ma c'erano le didascalie, non era muto nel senso che fosse del tutto privo di “suono”, perché nel 90% dei casi, anche nelle piccole salette cinematografiche di periferia, era presente un pianoforte e un pianista, che copriva il silenzio della proiezione o, come alcuni avevano detto, copriva il rumore del proiettore e quindi contribuiva a dare una dimensione sonora allo spettacolo. Però, proprio perché questa dimensione sonora era solo parzialmente legata a quello che lo spettatore vedeva, nel breve saggio del 1911 di questo psicologo si sosteneva, (elemento interessante per un discorso generale), che era proprio lo spettatore che si attivava: lo spettatore vedeva delle immagini in movimento che riproducevano una realtà, ma solo una parte di questa realtà, quindi era importante che lo spettatore fosse attivo e che aggiungesse in qualche misura dei rumori o delle parole o anche dei suoni a una rappresentazione che mancava di qualcosa. Come sappiamo il cinema si è sviluppato nel corso dei decenni e oggi ci dà molti film di fantascienza, molti film inventati, molti film con le nuove tecniche, ci mette a disposizione una realtà che supera la nostra esperienza quotidiana, però rimane sempre, e secondo me è fondamentale, un rapporto con lo spettatore ed è un rapporto assolutamente attivo. Lo spettatore passivo, adesso qui entriamo in una pole-

mica tra il cinema e la televisione, è lo spettatore televisivo. Perché secondo me lo spettatore cinematografico è colui che va nella sala cinematografica; se lo spettatore cinematografico si limita a vedere un film in televisione è un'altra cosa, a casa lo spettatore è interrotto continuamente dalla pubblicità o dalla telefonata o dai bisogni fisici, eccetera. In una sala questo non avviene, nella sale è presente un pubblico. Ciascuno di noi può avere un'esperienza personale e può notare delle differenze fondamentali: è diverso vedere un film in una sala in cui siano presenti dieci spettatori o duecento spettatori e nelle grandissime sale cambia il rapporto che si stabilisce tra lo spettatore ed il film. Questo, in sostanza, per riconfermare un aspetto che è ben presente anche a degli autori come i fratelli Taviani. L'idea si potrebbe sintetizzare in questo modo: bene, io creo un film, presento una storia, creo dei personaggi, eccetera, coinvolgo in qualche misura il pubblico, però lo coinvolgo, almeno dal loro punto di vista, fino ad un certo punto, ma soprattutto, e questo vale per gli artisti maggiori, per i film più importanti, dovrei riuscire a provocare in loro una reazione. Quando, durante il dibattito, abbiamo discusso sul film *Allonsanfan*, domandandoci se, a distanza di trentacinque anni, sia ancora valido o meno, se sia tutto bello o se sia metà bello e metà brutto, troviamo conferma a quanto sostengo, ossia che la produzione di immagini, di situazioni drammatiche, drammaturgiche, eccetera, di caratteri, di personaggi, la creazione, in altre parole, di un mondo, parzialmente parallelo al nostro mondo quotidiano, in cui noi viviamo, è la creazione di una situazione che non può che provocare nello spettatore una reazione. Questo almeno nei film, dicevamo, più interessanti, più acuti, più autentici e il film dei Taviani lo è; allora questa reazione produce effettivamente una situazione particolare che si traduce poi nella interpretazione che ciascuno di noi dà di un film. Allora la domanda che ci si potrebbe porre è: come è presente questo "elemento interpretativo soggettivo" in alcune correnti della storia del cinema, in particolare del neo-realismo, che tendevano invece a fornire allo spettatore una realtà condizionata da una determinata scelta di stile, dal modo di fare e di rappresentare la realtà, di produrre le immagini o di creare personaggi che possono imporre una certa visione della realtà? In questo senso leggo ancora brevissimamente un'ultima citazione dei Taviani, che vengono dal neo-realismo, che amavano moltissimo Rossellini e i film di Rossellini, che quindi si sono formati su quel modello di cinema nell'immediato dopo guerra. A proposito del neo-realismo loro hanno detto: *"il nostro rapporto con il neo-realismo è un rapporto di amore e odio, di padre e figlio. Nati da un padre amato, in particolare Rossellini, lo abbiamo poi negato, con la violenza ingrata dei figli che realizzano se stessi nella misura in cui distruggono il genitore e, concludendo, la negazione comunque rimane sempre una forma di rapporto"*.

Sono un profondo rosselliniano e considero Rossellini il più grande regista italiano, uno dei più grandi registi della storia del cinema e guardando i suoi film si può sostenere anche il contrario ad esempio *Roma città aperta* è il contrario delle cose che abbiamo detto di *Allonsanfan*. Però, e concludo, anche nei film di Rossellini, proprio perché il cinema è un metodo di rappresentazione del reale, si producono continuamente reazioni diverse rispetto al pubblico di ieri, di oggi, magari di domani. Chi ricorda *Roma città aperta* sa che è rappresentata una storia quasi quotidiana e semplice, dallo sviluppo lineare, ciò nonostante le reazioni dello spettatore cambiano, in parte perché a distanza di anni è chiaro che ciascuno di noi può aggiungere delle cose ed elementi della storia successiva, in parte perché oggi viviamo in un mondo diverso, ma in parte perché quelle stesse immagini che apparentemente riflettono la realtà, riflettono anche qualcosa che va al di là della semplice realtà che paiono riflettere.

È questa, secondo me, la ricchezza del linguaggio cinematografico rispetto ad altri linguaggi come ad esempio quello della letteratura. L'immagine è diversa dalla parola, e quindi la presenza vera di una sorta di riproduzione oggettiva della realtà è diversa da una narrazione, cioè da una riproduzione non diretta della realtà, come avviene in letteratura.

PSICOANALISI E CINEMA: LA PROSPETTIVA DI UN REGISTA Ugo Gregoretti¹³

Dunque io come il professore mi sono lungamente interrogato sul perché abbiate rivolto a me l'invito a portare una testimonianza diciamo extra-disciplinare, cioè priva di psicoanalismi, ma mi credano non so bene perché. Nella mia, come dire, riprovevole tendenza alla auto-ironia e anche alla etero-ironia e all'autobiografismo, generalmente io racconto i casi, i fatti che ricordo della mia esistenza perché penso che contengano dei messaggi. Per me è difficile parlare con l'eleganza, la forbitezza, la preparazione dei signori che sono a questo stesso tavolo, però forse, soprattutto a sentire quello che viene detto dopo, da quelle che a me sembrano scemenze invece parrebbe che zampilli qualche elemento di metafora significativa.

Rondolino ha detto che lui è un Rosselliniano e questo ha fatto accrescere la simpatia e la stima che io già nutro per Rondolino e per i suoi familiari da decenni. Infatti ci conosciamo da lungo tempo, avendo io avuto lunghi ed intensi rapporti con questa città e con i suoi uomini di cultura. Ecco, io sono stato un ammiratore fanatico ed animato da un sentimento filiale verso Rossellini. Rossellini mi aveva preso in simpatia, nonostante lui non simpatizzasse granché con i suoi colleghi. Io che ero un ragazzotto, così, da opera prima, invece gli suscitavo sentimenti di affetto, c'era un affetto reciproco e nel 1962 io provai un'emozione assai forte quando ricevetti l'invito a partecipare al festival di Cannes. Era la prima volta che si realizzava una rassegna interna a tutte le iniziative del festival e l'Italia era rappresentata appunto dal mio primo film che si chiamava "I nuovi Angeli" e mi sembrava un sogno essere diventato regista di cinema. Perché nonostante lavorassi in televisione e rispettassi il mio lavoro e quello dei miei colleghi, vivevo anch'io un complesso di inferiorità per il semplice fatto di essere un dipendente della Rai, uno che lavorava in

13 Regista cinematografico, televisivo, teatrale, operistico. Giornalista e sceneggiatore. Ha diretto per quattro anni il Teatro Stabile di Torino e per dieci anni la rassegna teatrale "Benevento città spettacolo". È stato presidente dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio D'Amico" e dell'ANAC (Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici). Tra le opere cinematografiche: *I nuovi angeli* (1961), *Omicron* (1963), *Il maggio musicale* (1989). Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr

televisione, cioè uno che doveva essere diciamo così aprioristicamente disprezzato dagli dei del cinema, un rospaccio che dal pantano televisivo aveva osato zompare nell'olimpo cinematografico.

Rossellini venne a Cannes per presentare questo film "I Nuovi Angeli", che lui amava molto, e questa presentazione autografa io la conservo come se fosse la Sindone, la mia Sindone privata. Solo che questa gioia, diciamo anche questo orgoglio, ad un certo punto venne distrutto da un caso, da un fatto. Il festival di quell'anno inaugurava un film italiano ad episodi intitolato "Boccaccio 70". Gli episodi erano di Fellini, di De Sica, mi pare uno di Antonioni e uno di Monicelli, che si chiamava "Renzo e Luciana". Monicelli praticamente era l'unico artista italiano di quelli della vecchia guardia che era entrato in fabbrica. Il cinema italiano, le nostre macchine da presa si sono molto poco occupate delle fabbriche, molto più delle campagne. Poco delle lotte operaie, assai di più delle lotte contadine, forse per il fatto che il cinema nasce a Roma, dove il *contadiname* ormai ha composto la nuova etnia romana e dove si volle evitare che anche intorno a Roma si saldasse un anello di fabbriche e quindi si formasse una pericolosa classe operaia. Monicelli era forse il primo che aveva girato un film su una fabbrica, sull'amore di due giovani operai sposi, che facevano però l'uno il turno di giorno, l'altra il turno di notte e poi viceversa dopo quindici giorni, lui di notte lei di giorno, insomma non riuscivano mai ad essere sposi, in senso proprio compiuto. Questo episodio venne tagliato per volere del direttore del festival, disse che il film era troppo lungo e che quindi era il caso di tagliare un episodio. L'episodio di Monicelli non aveva grandi divi perché i due interpreti erano presi dalla vita reale, con le vecchie modalità del neo-realismo, e quindi quell'episodio andava tagliato. La cosa suscitò una fortissima indignazione nell'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici, che era un'associazione molto autorevole alla quale io avevo chiesto di essere ammesso, ma tergiversavano. In realtà l'effluvio della mia provenienza televisiva era considerata disdicevole e i soci dell'Associazione bocciavano le mie richieste di ammissione. Arrivò un *dictat* dall'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici indirizzato a tutti i cineasti italiani presenti a Cannes con l'invito alquanto perentorio di assentarsi, di non partecipare ad alcuna delle iniziative che si prevedevano nel contesto della sessione italiana. E quell'anno c'erano alcuni autori, tra l'altro qualcuno che ricevette anche lui questo invito ricordo che mi disse "ma che è l'Anac, non si chiama l'Anas, l'associazione autostrade, e noi poi che centriamo?" Io non ero socio dell'Anac, era il mio primo film e dover rinunciare a presenziare alla proiezione e poi magari al cocktail che seguiva, mi addolorava. Mi ricordo ero con mia moglie e con il mio primogenito Lucio che aveva dieci mesi, eravamo

in albergo e mia moglie era già incinta del secondo figlio e provava una certa nausea nel lavare i pannolini di Lucio e mi toccava lavarli a me, quindi io una volta dissi: “ma sono proprio caduto nella merda!” Fatto sta che andai da Rossellini e gli dissi “Maestro che devo fare?” “Ma guarda, sono una massa di...” e qui una parolaccia e alludeva ai suoi colleghi “però ti consiglio di accettare, anzi pure io devo rinunciare a venire a presentare il tuo film e quindi ora andiamo, usciamo e telegrafiamo la nostra adesione”. Tutto questo accadeva a Nizza perché lui era un po’ snob e Cannes gli sembrava troppo proletaria, quindi stava a Nizza. Uscimmo insieme, andammo in un ufficio postale e scrivemmo un telegramma, che più o meno diceva “Anche noi dalla patria del grande... Maestro e Ugo Gregoretti”. Nel pomeriggio mi arrivò un telegramma da Roma dell’Anac in cui si diceva “L’assemblea dell’Anac riunita in permanenza proclamato all’unanimità socio della stessa”. Qui chiudo il capitolo Rossellini, poi lui chiamò e disse però bisognava che la mia presentazione qualcuno la leggesse. Telefonò e poco dopo arrivò un omino pallido, con gli occhialeffi affumicati, vestito di nero che si sedette al suo tavolo e Rossellini gli dettò, traduca la sua presentazione. Quest’omino si chiamava Jean Claude Godard, che era una specie di sacerdote del culto rosselliniano. Egli diligentemente scrisse il dettato rosselliniano, poi mi raccontarono che alla presentazione prima dell’inizio della proiezione lui lesse questa cosa, premettendo: “Questo non è il mio parere perché io il film non l’ho visto, ma è il parere del maestro Rossellini”. E con questo viatico il film fu accolto con molto favore.

Ora io vorrei tornare invece all’argomento della psicoanalisi se me lo consentite, brevemente. Io non sono mai riuscito a digerire il fatto che si dovesse uccidere il padre. Avendo quattro figli che erano buoni, carini, affettuosi come tutti i bambini, a me l’idea che mi dovessero ammazzare! Allora decisi di abolire l’uccisione del padre. E come si fa? Studiai tutte le possibilità e capii che dovevo per prima cosa, proprio io che ho poca memoria soprattutto per il passato, dovevo ricordarmi bene tutte le cose che mi avevano fatto soffrire, magari a causa volontaria o involontaria di mio padre e risparmiarle ai figli. Praticamente farli crescere riversando su di loro molto affetto e pochissima pedagogia. E sono cresciuti così, serenamente, ecco addirittura io parlerei, così, non di uccisione del padre, ma di suicidio del padre perché mi proponevo anche sempre, e questa era una trovata psicoanalitica di cui mi vantavo, mi proponevo di usare me come esempio negativo. Ad esempio a mio figlio pigro gli dicevo “fai ginnastica se no diventerai come tuo padre che ha la pancia ha le gambette secche, è bruttissimo in costume da bagno e si vergogna”. Oppure all’altro figlio “studia il latino, se no farai come tuo padre che quando si trova davanti a una lapide scritta in latino sta due ore per capire che cosa vuol dire,

ma non lo sa perché non sa il latino. Questa cosa funzionava, questa galleria di mostruosità paterne. Di psicoanalisi inizialmente si parlava soltanto perché una mia molto amata cognata e anche una delle artefici di questo convegno è psicoanalista, non ho mai capito bene che differenza c'è tra psicoanalisi e psicologia. Benissimo, questa zia che ogni tanto veniva a Roma, perché vive a Torino, amava i nipotini, li cercava e io dicevo loro "state attenti, vi vuole psicoanalizzare". Loro non capivano, ma si nascondevano sotto i letti. Poi dopo cautamente si riaffacciavano. Poi un bel giorno invece, diventati già grandi, scoprirono la psicoanalisi, chi la psicoanalisi di gruppo, chi quella individuale e allora io diventai finalmente per loro, cosa che pensavo di avere annullato, il padre che andava ucciso. E io dicevo "ma perché?" A mia figlia Orsetta dicevo "io non ti ho mai sgridato quando portavi i votacci, anzi andavo a fare il baciavano alle tue maestre baffute!" lei rispondeva "Eh hai sbagliato, invece dovevi obbligarmi a studiare!" e io "E come? Ci voleva uno schiacciasassi per riuscire ad ottenere questo". Ognuno di loro aveva un psicoanalista diverso e le parcelle le pagavo io... era proprio un castigo!

A mio figlio una volta gli ho detto "Se io incontro il tuo psicoanalista gli do un cazzotto!" Io ho passato una vita a cercare di renderli felici, riuscendoci. La loro crescita è stata avvolta in un'aurea di totale felicità nel rapporto con me e con mia moglie. Più con me! E poi un giorno mio figlio Pippo faceva parte di un gruppo di coetanei che facevano appunto psicoanalisi di gruppo con un psicoanalista, secondo me intelligente, con il quale ogni tanto facevano dei raduni, un weekend in un agriturismo e facevano quello che dovevano fare serenamente e con un tema. Un giorno che Pippo partì con il suo gruppo, mi disse che il tema di quell'incontro sarebbe stato il padre. "Dobbiamo parlare del padre, ciascuno di noi di suo padre" disse "Ahi" risposi io. Il giorno dopo mi arrivò una lettera: "Caro papà, grazie per tutto quello che hai fatto per me, grazie per non avermi mai mortificato con i tuoi rimproveri, grazie per non avermi mai avvilito con il tuo interesse per i nostri studi perché hai sempre detto studierete dopo"... insomma una sfilza di ringraziamenti. Mi sono detto che era diventato matto, fino al giorno prima ero stato il padre ultra contestato. Gli telefonai e gli dissi "senti un po' a me è piaciuta molto la tua lettera, ma così all'improvviso capovolgi il tuo atteggiamento nei miei confronti e dici bene di me. Come mai?" E lui mi disse: "beh senti, perché ne ho sentite certe dai miei amici, sui loro padri, che ho capito che ero stato fortunato!"

UN CUORE IN INVERNO
Un coeur en hiver di Claude Sautet
Renato de Polo

Riassunto: Il film descrive la singolare attrazione amorosa tra un liutaio, Stéphane, e una violinista di successo, Camille. Singolare perché è tanto intensa quanto di impossibile realizzazione, sebbene non appaiano motivazioni esteriori che possano impedirle.

Camille è legata a Maxime, amico ed anche socio di Stéphane ma, quando si accende la passione per quest'ultimo, lascia il primo.

Nulla sembra impedire che l'amore reciproco si realizzi, dato che l'attrazione tra i due è evidente, sebbene in Stéphane si esprima esclusivamente attraverso la vista, intensamente rivolta verso l'amata, e la dedizione al suo violino, mentre in Camille è del tutto manifesta e piena di desiderio di contatto. Stéphane continuerà ad essere sfuggente sino a quando Camille si deciderà a lasciarlo dopo una scena dove l'amico Maxime lo punirà colpendolo fisicamente e facendosi così paladino dell'orgoglio ferito della donna. Successivamente Stéphane cercherà di riparare gli effetti del suo comportamento rifiutante verso di lei, ma la donna, ormai tornata con Maxime, lo ripagherà della stessa freddezza ricevuta.

Il tema del film sembra facilmente identificabile. Si tratta di una persona, Stéphane, un liutaio, che non è in grado di vivere i suoi sentimenti nel rapporto in primo luogo con la donna, ma anche con gli uomini a lui legati. Quando le passioni nascono e si accendono nella relazione con lui, si ritira e rimane indifferente o addirittura freddo.

È un "cuore in inverno". Il film descrive la sua incapacità di coinvolgimento affettivo cogliendo alcuni momenti indicativi del suo difetto di personalità. L'amico Maxime gli parla del suo innamoramento per Camille, una violinista di successo, e ciò provoca un accenno di ritiro: si distrae. "Non mi ascolti" gli dice Maxime. Camille lo cerca ed egli si ritrae; la donna insiste, cerca in tutti i modi di sedurlo e di coinvolgerlo affettivamente ed egli rimane imperturbabile e, con estrema compostezza, come se venisse interrogato sul nome di una via o di un luogo, conclude: io non ti amo.

Eppure tutto sembrava, nel suo comportamento precedente, alludere ad una sua attrazione profonda per Camille. Quando la donna suonava sembrava che

gli occhi di Stéphane vibrassero della stessa armonia che proveniva dal suono della musicista che, col suo violino, esprimeva la voce del suo amore. Sembrava che solo il legame tra Camille e l'amico Maxime potesse essere l'ostacolo ad un incontro ormai annunciato tra lei e Stéphane. E Camille lascia allora Maxime e sceglie il bel tenebroso, pensando così di aprire le porte alla reciproca passione. Nulla invece di tutto questo. Contro ogni logica l'uomo rimane imperturbabile, non solo di fronte alla passione amorosa, ma anche alla violenza dell'amico, che intendeva vendicare la donna. Un prodigioso autocontrollo, senza scalfitture, perfetto e sovrumano, come la sua capacità di riparare gli amati violini. Sovrumana è la sua imperturbabilità anche nell'acccondiscendere al desiderio di morire del suo amato maestro. Sembra nell'atto finale un collaudato esperto di eutanasia. La scena in cui provoca la morte del maestro con gesti misurati e decisi, senza un sussulto è emblematica del suo problema di personalità: egli uccide per non far soffrire chi ama. Ma nella scena si sintetizza anche il tema attorno a cui ruota il suo mondo interiore: deve far morire gli affetti per non soffrire. In altri termini: la morte affettiva spegne anche il dolore che nasce nel rapporto con chi si ama. Da questo punto di vista Stéphane è simbolo chiaro di un'organizzazione di personalità che isola o al limite elimina gli affetti perché teme il possibile dolore ad essi associato. Il maestro che egli uccide è l'unica persona che ha veramente amato.

Nella clinica psicoanalitica è un tema che ricorre frequentemente e che non sorprende né come fenomeno né come dinamica profonda: molte persone possono sviluppare una capacità razionale e operativa dotata di grande pregio e pur tuttavia essere molto spaventati quando si sviluppa una qualsiasi relazione emotiva profonda nel rapporto personale; gli affetti vengono allora isolati e rinchiusi in un mondo pressoché impenetrabile, così che una persona può vivere senza però vivere veramente la propria vita con la densità dei propri affetti. Verrebbe da domandarsi: perché avviene così?

A proposito di Stéphane il regista sembra dare una traccia di risposta, così psicoanaliticamente significativa, da far sorgere l'interrogativo se tale traccia sia stata fornita intenzionalmente, o sia stata indicata preconsiamente, senza avvertirne del tutto l'importanza.

Mi riferisco ad una sequenza narrativa: quando Stéphane rifiuta sorprendentemente l'amore di Camille, la scena termina e cambia. Ci si ritrova con Stéphane che si dirige verso la casa del maestro e della donna che lo accudisce. Qui assiste non visto ad una scena altamente sgradevole. La donna cerca di convincere il vecchio ad accettare le cure per i suoi malanni, ma egli, come un bambino ossessionato dalle cure materne, la scaccia in maniera altamente offensiva ed umiliante. La scena è sgradevole da diversi punti di vista: la don-

na viene umiliata in quanto vuole curare, ma anche lei è eccessivamente soffocante e irritante. Stéphane assiste alla scena come un bambino che guarda dal buco della serratura ciò che avviene nella stanza dei genitori. Ed è una scena dove il “padre” lotta per non essere infantilizzato da una “madre” che lo tratta come un bambino e ciò accentua i suoi comportamenti infantili di protesta capricciosa. Una coppia proprio ben realizzata! Se noi poniamo questa scena come lo sfondo della problematica che Stéphane vive nel rapporto con le donne, possiamo trarre illuminazioni significative riguardanti il suo comportamento. Proviamo a pensare che egli veda in questa scena sia la sua origine che il suo destino. “Se mi affido ad una donna andrò a finire così: diventerò un bambino incapace di crescere, anzi diventerò sempre più piccolo, rabbioso ed impotente. Meglio quindi non affidarsi per evitare questo infausto destino, che marchia per di più la mia origine”. Se il maestro è finito così, quale destino diverso potrà avere il suo allievo? L’immagine della scena primaria, che vive nell’inconscio individuale, quando assume aspetti così profondamente spiacevoli, può causare l’evitamento delle possibilità di sviluppo affettivo nel rapporto con l’altro sesso, quando tale rapporto è troppo associato ad essa. Camille si propone a Stéphane come un farmaco curativo dei suoi affetti bloccati, lo vuol curare col suo amore, ma egli teme di ridursi come un bambino soffocato e castrato dalle cure materne.

Sebbene questa traccia esplicativa possa dare una buona illuminazione, richiede però una visione più ampia.

Continuerò dicendo che la freddezza affettiva non riguarda solo Stéphane, ma anche gli altri personaggi significativi: Maxime, Régine l’agente assistente di Camille, e paradossalmente anche Camille stessa. Sofferamoci su quest’ultima. Di chi è innamorata? Del suo violino e della musica senz’altro. Il violino può anche non funzionare secondo i suoi desideri. Ma allora lo ripara e lo riprende. Quando invece Stéphane tenta una riparazione (“mi sono accorto di aver dentro di me qualcosa di distruttivo”) la sua risposta è: “ormai mi sono svuotata”. Voleva conquistarlo, non ce l’ha fatta, l’amore si è mutato in freddezza. Fredda era prima, si è accesa, fredda è tornata ad essere. é ritornata insieme a Maxime, uomo dal sorriso stereotipato e senza passioni. Chi ha amato? Vien da pensare: ha amato Stéphane, che le ha riparato il violino. Il violino è il suo vero ed unico amore. Ama chi le ha ridato il suo strumento che era un po’ deteriorato. Se lo strumento è perfetto, anche il suono che produce con le sue mani è perfetto, e l’amore del pubblico è garantito. Stéphane le ha dato la possibilità di esprimere un suono perfetto, ma ha commesso un errore: non è risuonato come il suo violino. Stéphane, violino di Camille ha steccato: doveva suonare musica d’amore e invece le ha restituito un suono sbagliato.

Perciò dev'essere fracassato, per mano sua o di Maxime, il suo accompagnatore. Camille si accende di passione, ma non tollera che la risposta dell'altro richieda tempi diversi da quelli che da lei sono stati previsti e decisi. Non era prevista la difficoltà o forse l'impossibilità di vivere identici sentimenti. E forse questo è proprio il suo dramma: riesce ad accendersi, cioè a perdere la sua freddezza, ma non può trasformare la sua fiammata in calore che riscalda. Brucia ma non riscalda e quindi non permette che ci si possa avvicinare a lei senza timore. Colpisce come in tutto il film manchino spazi per la crescita e l'elaborazione degli affetti che appaiono e scompaiono in modo rapido senza che le voci interiori si esprimano e diano un senso ai comportamenti dei diversi personaggi. Così viene lasciato allo spettatore il compito di intuirli e pensarli in maniera più umana e significativa. È il dramma dell'impossibilità di amare perché l'amore spaventa per le pulsioni distruttive che vengono risvegliate. Da questo punto di vista Stéphane appare umanamente più convincente, perché alla fine riconosce la radice della sua difficoltà quando afferma che c'è qualcosa di distruttivo in lui, nel suo modo di rapportarsi alla donna. Ed è stata certamente una reazione distruttiva quando dice a Camille che non la ama. Fa sentire che rifugge, nega, distrugge la possibilità di entrare in contatto non tanto con la donna, ma con i suoi stessi sentimenti. È un atto di morte prima di tutto con se stesso. Distrugge per non sentirsi distruttivo e per non dover fare i conti con i molteplici volti dell'attrazione amorosa che può essere divina ma anche luciferina. Ma da questo punto di vista anche Camille vive una dinamica identica, sia pur di segno opposto: esplose di passione amorosa ma non tollera di sentire il suo amore. Ama per non amare veramente l'altro. Non accetta infatti i tempi di sviluppo dell'amore reale. Come un'onda tumultuosa si abbatte sulla roccia e lì esaurisce la sua energia. Ma nel suo frangersi un segno l'ha lasciato. Stéphane sarà costretto a prendere contatto con il suo inquietante mondo interno. In questo modo mentre Camille riprenderà la sua vita di prima, per lui si è aperto un accesso ad un'immagine di sé prima sconosciuta. Per lui si apre un percorso di sviluppo personale nuovo. Saprà percorrerlo? Senza che ci sia qualcuno che lo accompagni, non gli sarà certo facile addentrarsi in esso.

ALLONSFANFAN
Spunti sul traditore ed sul tradimento
Sergio Fava¹⁴

I fratelli Taviani propongono un film dove lo spettatore non è portato ad identificarsi col protagonista o altri personaggi nonostante da un certo punto di vista la storia abbia una trama che si snodi in modo relativamente tradizionale con una sapiente dosatura tra un taglio diegetico ed extradiegetico. Il protagonista, Fulvio Imbriani, patrizio lombardo, ex giacobino, ex ufficiale di Bonaparte, dopo la restaurazione tradisce ripetutamente i suoi compagni di lotta che ormai battuti tentano di proseguirla in modo inconcludente e velleitario. Fulvio è personificato da Marcello Mastroianni ed ha una centralità attrattiva rispetto agli altri personaggi¹⁵. Tuttavia c'è difficoltà ad identificarsi in quel personaggio che a volte è solo a stento sopportabile. Fulvio nel corso del film è in relazione significativa con vari gruppi quali i "Fratelli Sublimi" con varie sfumature individuali e con la famiglia d'origine che vede al suo interno anche un ufficiale dell'Impero austro-ungarico, sposo della sorella Ci sono poi vari Doppi quali Charlotte ed Esther e travestimenti come quelli da frate e le maschere di carnevale. Questo particolare dispositivo formale ci fa interrogare su chi sia in realtà il protagonista dello spettacolo. In alcuni momenti sembra esserci una specie di protagonista diffuso in tanti aspetti scissi e rappresentati nei vari personaggi. Ricordo come il Cinema dei fratelli Taviani sia spesso basato sul tema del "doppio" e del gruppo. Gli stessi Taviani come ricorda Zagarrio sono doppi, sono due fratelli che si completano l'un l'altro ed agiscono specularmente all'unisono e vari loro film vedono al lavoro parte del loro gruppo familiare¹⁶. Esempio la rappresentazione della cena nella Villa Imbriani dove i Taviani rompono la grammatica filmica ed il giuoco del campo controcampo del protagonista è ovattato e grazie al montaggio si

14 Psichiatra psicoterapeuta, docente di Psicoterapia multifocale e psicoterapia nei contesti istituzionali presso la Sede di Padova della Scuola di Psicoterapia della COIRAG, Socio ASVEGRA. Scritto a cura del relatore

15 Quando rientra in "famiglia" dopo una lunga assenza travestito da Frate dirà al compagno che è assieme di non preoccuparsi poiché lui è un grande attore e farà bene la parte.

16 Vito Zagarrio, *Sovversivi e Fuorilegge? Introduzione*, in Vito Zagarrio (Ed) Nuovocinema, UTOPISTI, ESAGERATI, Il Cinema di Paolo e Vittorio Taviani, MARSILIO, Venezia 2004

assiste ad un incrocio stridente tra personaggi. Da un certo punto di vista, sicuramente da quello formale, il protagonista è Fulvio che, come accennavo, spesso è difficile da tollerare se non per una tristezza di fondo che quasi mai lo abbandona. In altre parole potremmo chiederci cosa ci sia di perturbante in Fulvio che in qualche modo rende difficile entrare in sintonia, o simpatia con lui ma che, nonostante ciò, ci lega alla sua figura. Attraverso la dimensione gruppale, il doppio ed il travestimento il rapporto con l'altro sembra diventare il rapporto con parti di sé non integrate e non mentalizzate che i vari personaggi collocano nell'altrove. Fulvio tradisce tutti ma *sta per essere condannato dai suoi compagni per un tradimento che non ha commesso* e che, nel caso, avrebbe commesso sotto tortura¹⁷. D'altro lato, paradossalmente, nessuno si accorge degli altri tradimenti e quando dice di voler lasciare i compagni e l'impegno politico in generale non viene creduto. Nessuno si interroga su quanto sia veramente accaduto sul lago dopo il mancato appuntamento coi contrabbandieri di armi, Francesca, la donna di Lionello vede ma tace¹⁸. Fulvio dirà, poi, al fantasma di Lionello che anche prima pensava di togliersi la vita e così lui ha solo messo in azione quanto già aveva in mente. Dirà alla sua donna Francesca, dopo averla sedotta, che ben prima delle sue avances già lo desiderava. Dunque Fulvio in quel caso sembra funzionare da intermediario di parti negate e ciò facendo diventa il portatore della verità.

Fulvio manifesta ampiamente il suo dissenso dal partecipare coi compagni alla "spedizione" nell'Italia meridionale. Se però si eclissa sono sempre i consoci che lo cercano e viene quasi rapito per partecipare all'avventura finale. Si tratta in altre parole di tradimenti dove sembra esserci una connivenza inconscia tra traditore e tradito. L'uno sembra mettere in scena gli aspetti celati dell'altro ed il traditore sembra costituirsi come un portatore di verità parziali rimosse, cioè presenti ma non pensate né pensabili dagli altri in causa. Fulvio sente il richiamo e la fascinazione per reintegrarsi nell'agiata famiglia d'origine ben inserita nella società della restaurazione ed un po' promiscua al

17 Fulvio all'inizio del film è scarcerato dalla polizia che intende così pedinarlo e scoprire gli altri membri della società segreta. I suoi compagni invece lo sospettano di aver ottenuto la liberazione contro la rivelazione dell'organigramma della Società il cui leader è scomparso e del quale si verrà a conoscenza dell'avvenuto suicidio.

18 Fulvio aveva speso il capitale che aveva avuto in consegna per acquistare le armi per una "spedizione" nel sud (che ricorda l'impresa di Pisacane) per collocare il figlio in un collegio. All'appuntamento sul lago coi contrabbandieri di armi, quando questi non si fanno presenti, dichiara all'amico che lo hanno imbrogliato. Di fronte a quest'ennesimo scacco convince l'amico a suicidarsi con lui. Fulvio però non lo segue ed anzi non gli porge aiuto quando questi sta affogando. La ragazza di Lionello vede la scena a distanza.

punto che l'arrivo, imprevisto, di Charlotte¹⁹ non lo rallegra e sembra soltanto riproporgli la sua, ormai indesiderata, comunanza coi Fratelli Sublimi.

La chiusura di un rapporto con parti negate (la loro agiatezza familiare, gli affetti, la paura, l'impazienza, il rifiuto di un maturo contatto colla realtà....) crea nei fratelli sublimi (il nome è tutto un programma)²⁰ un'aria di personaggi patetici che giuocano alla rivoluzione o peggio ancora falsi come sono false le prede che portano con se (sembrano animali impagliati) quando compaiono nel parco della villa di Fulvio travestiti da cacciatori²¹. E si può capire cosa voglia dire Fulvio definendo pagliacciata quella mascherata, un travestimento che non mostra parti nascoste ma le occulta ed esibisce aspetti idealizzati (in questo caso quelli dei rivoluzionari). Il travestimento diviene allora uno stereotipo, come stereotipie sono le caratteristiche che Fulvio evoca in ogni membro del gruppo che ne fanno una caricatura più che una persona.

Il film ci propone degli spunti molto interessanti della relazione tra contenuto e dispositivo anche a livello musicale. C'è, infatti, un sonoro off-screen od extradiegetico²² di Ennio Morricone che in qualche modo rimanda al tragico ed epico della storia. Le musiche diegetiche più significative hanno contenuti molto diversi ma il significato e l'effetto è analogo: nella Villa Imbriani, prima che Charlotte compaia, Esther intona un motivo popolare, l'Uva Fogarina, in modo ammiccante ed equivoco verso il fratello. La gestualità e la mimica di Esther sottolineano il contenuto osceno e sensuale della canzoncina attorno alla quale gradualmente tutti si uniscono compreso Fulvio, l'anziana governante che si esibisce con movenze volgari e persino l'Ufficiale austriaco marito di Esther. Ne deriva un clima regressivo, promiscuo, fusionale che promana durante la canzone e che viene bruscamente interrotto dall'arrivo di Charlotte. A questo canto fa da contrappunto, oltre al saltarello finale, la Marsigliese intonata dai sublimi durante il viaggio verso un inesistente mitico sud che li attende come liberatori e l'inno magicamente li unisce tutti anche in momenti conflittuali come quelli che si erano evidenziati durante il viaggio. I

19 La sua compagna ed altrettanto militante nella società segreta.

20 Tutti appartenenti alla classe agiata.

21 Charlotte gli rivela che i Fratelli Sublimi hanno progettato un incontro proprio nella Villa degli Imbriani, dove arriveranno pateticamente travestiti da cacciatori. La sorella di Fulvio Esther, sposa di un ufficiale austriaco viene a conoscenza di questo progetto ed avverte la polizia. Fulvio non fa niente per avvisare i compagni che vengono attaccati dai poliziotti e la stessa Charlotte verrà ferita gravemente e morirà quando con Fulvio vanno ad incontrare il loro figlio affidato ad una famiglia di contadini.

22 L'off-screen sonoro o fuori campo od extradiegetico è il commento musicale obiettivo proposto agli spettatori mentre il sonoro "diegetico" è quello che è condiviso dai protagonisti del film e dagli spettatori.

contenuti delle due canzoni sono molti diversi ma danno un risultato analogo : un gruppo coeso, fusionale che tende ad espellere le proprie diversità e ad assimilare personaggi assai esterni come il marito di Esther, o Vanni peste nella barca dei rivoluzionari. In Fulvio e nel gruppo degli altri fratelli sublimi si attua un giuoco delle parti dove gli uni hanno bisogno che l'altro contenga i loro aspetti rifiutati. Parafrasando Sadoul si potrebbe dire che la restaurazione (che fa da sfondo al film) fondamentalemente non sia solo una forza imposta dall'esterno ma una forza che esalta quanto di regressivo c'è in tutti. Nel Film è Fulvio che si presta ad accogliere queste istanze regressive in modo che gli altri fratelli sublimi possano sentirsene esenti.

Ma è Fulvio, il traditore che nel Film ha una qualche capacità di metter assieme pezzi separati e di assumersi le valenze depressive dell'integrazione come sembra segnalare questo dialogo²³

Frate : Noi la ringraziamo

Fulvio: Lei non deve ringraziarmi, deve assolvermi.

Frate: Assolvere voi. Signoria Vostra?

Fulvio: Io sto tradendo i miei compagni.

...e lo rifarei, per salvare la pelle.

Ma lui non salva la pelle e morirà di lì a poco: Allonsanfan, figlio del capo ed ideologo della setta morto suicida, scampa all'eccidio. Informa Fulvio della situazione dandone però una versione trionfale, epica e visionaria: contadini e Fratelli Sublimi affratellati avanzano assieme al ritmo del saltarello. Un grande gruppo unito dalle migliori intenzioni e che è riuscito a collocare il male nell'altrove e fuori campo. Resta fuori Fulvio che prende alla lettera questa versione visionaria degli accadimenti e morirà in conseguenza di un ennesimo voltagabbana ²⁴, cioè re indossa la giubba rossa che aveva gettato a terra e viene ucciso dai soldati. Solo il giovane Allonsanfan potrebbe essere l'unico sopravvissuto. Allonsanfan, Fulvio, l'omonimo nipote del protagonista che, unico, non si era fatto catturare dal ritmo dell'Uva Fogarina, ed il figlio di Charlotte e Fulvio sembrano rappresentare il

23 I Fratelli Sublimi arrivano a destinazione in un paesetto del Sud guidati da un giovane paesano fuggitivo ed in cerca di vendetta contro i suoi stessi compaesani che non gli hanno dato manforte contro la polizia che impediva l'accesso a casa sua a soccorrere la moglie malata di colera in occasione di un'epidemia. Nell'occasione si era fatto vendetta da solo contro alcuni ignavi ed era stato soprannominato Vanni peste. Fulvio si assume l'incarico di prendere contatti coi contadini che avrebbero dovuto unirsi ai Fratelli Sublimi. In realtà andrà dal prete dicendo che un gruppo di facinorosi è arrivato dal Nord, guidati da Vanni Peste. Il prete informerà le autorità ed in attesa dell'arrivo dei soldati gli stessi contadini andranno contro i Fratelli Sublimi.

24 Anche qui il voltagabbana è sia metaforico che concreto: l'accordo di Fulvio col prete è quello che all'arrivo dei contadini e/o dei soldati si sarebbe tolto la giacca rossa portata dai Fratelli Sublimi e così sarebbe stato risparmiato.

futuro. Nel film dei Fratelli Taviani si potrebbe vedere un effetto prisma: l'uomo è suddiviso in molte componenti in parte espulse in parte non dialoganti anche se Fulvio che però se ne assume la dimensione tragica. La persona quindi non è una mera pedina del giuoco ideologico esterno ma un groviglio di contraddizioni, pulsioni, idee che sono difficili da integrare. Il colera che è divampato nel Sud mi ha ricordato la peste di cui parlava Antonin Artaud²⁵ quando diceva che i topi non portano la peste ma si limitano a svelare quella che già c'era. Il traditore diventa così un portatore di verità, una sorta di personaggio che incarna lo straniero interno presente in ognuno di noi e preesistente al tradimento di Fulvio. Uno straniero che nel film non potrà faticosamente essere integrato e che esiterà in una fine tragica per tutti. *Allosanfan* è così un film che si svolge durante la restaurazione post-napoleonica che potrebbe però riferirsi anche ad altre restaurazioni. E' la messa in scena ("glielo farò credere, io sono un grande attore..." dice Fulvio prima di rientrare in famiglia.)²⁶ di una crisi dove i conflitti interni ed esterni perdono la loro valenza simbolica (la dimensione terza), sembrano ridursi a fatti concreti, ed il dialogo tra fantasia e realtà si fa asfittico.

Voglio ricordare che gli stessi autori proponevano che Fulvio è un personaggio in cui ognuno di noi potrebbe rispecchiarsi e che in tal modo diventa un personaggio universale. Personaggio universale ma inquietante poiché da un lato ci permette almeno in piccola parte di identificarsi con lui ma dall'altro suscita l'intimo timore di incontrarlo nel nostro focolare al punto da stimolarci a respingere la sua familiarità generando così l'attesa che quel personaggio resti fuori.

Ricordo, per finire, che il film vuol superare una tensione creativa che muoveva dal "desiderio di formare forme espressive nuove, non ultime le teorie del film povero e corale." I Taviani stessi diranno che in *Allosanfan* hanno voluto recuperare lo spettacolo ed il personaggio ed a proposito ricorderanno che il loro autore preferito è Shakespeare ed i loro maestri cinematografici sono Rossellini e Visconti e con *Senso* di Visconti i rapporti sono palesi. Mastroianni come protagonista e Morricone per la colonna sonora sono un segno di questo nuovo respiro della produzione dei Taviani che può intendersi come uno sviluppo o forse, in piccola parte, come un tradimento della precedente teoretica filmica.

25 *Le theatre et son double*, Paris, Gallimard, 1938; trad. Giovanni Marchi e Ettore Capriolo: *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo, prefazione (1966) di Jacques Derrida, nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1968 e 2000.

26 Fulvio era stato cacciato da casa per le sue idee politiche e dopo anni si ripresenta travestito da frate per sondare il clima familiare in vista di essere di nuovo accettato. Tranquillizza l'amico dicendo che saprà recitare la parte. Al suo ingresso in Villa si possono notare due curiose citazioni dall'*Odissea*: viene riconosciuto dal cane e dalla governante.

SINTESI DELLE RELAZIONI DEI RECORDER²⁷ DEI GRUPPI 8 aprile 2011

Nella seconda metà della mattinata i partecipanti al Workshop si sono ritrovati suddivisi in sei gruppi per confrontarsi e lavorare a partire dalle relazioni appena ascoltate e dagli stimoli dei film proiettati il pomeriggio precedente: “Allonsanfan” di P. e V. Taviani e “Un cuore in inverno” di C. Sautet.

Il confronto tra i partecipanti è iniziato quasi in tutti i gruppi a partire dalle riflessioni scaturite dalla visione dei film in quanto esperienza condivisa, terreno comune che rende più facile un primo riconoscimento reciproco, necessario per poter affrontare temi non semplici. Si evidenzia come in entrambi i film siano presenti conflitti sia interni sia esterni, ma anche la difficoltà ad accedervi ed affrontarli.

Vengono evocate le esperienze con alcuni pazienti con “*Un cuore in inverno*” e la fatica di stare nel conflitto per la paura della sua quota di distruttività e la necessità di affrontarlo per poter produrre un possibile cambiamento.

I gruppi oscillano tra conflitto e creatività, nel tentativo di trovare un “volume” accettabile del conflitto che lo renda attraversabile.

In un gruppo viene evocato il tema della maschera come qualcosa che protegge e allo stesso tempo rende possibile esporsi. In gruppi che si sono appena formati forse questo è il modo per creare uno spazio intermedio tra l’essere estranei ed il condividere affetti e conflitti. Per “smascherare” è necessario cercare il tempo giusto così come accade nel lavoro con i pazienti. Il tema del conflitto interno ed esterno evoca la differenziazione tra personale e professionale: anche da terapeuti si è sempre immersi nella relazione ed è fondamentale gestire le distanze ed il conflitto in modo costruttivo. Così come nella visione dei film le situazioni personali, gli stati d’animo, le differenze generazionali e la cultura di appartenenza influenzano ciò che viene colto, sentito, ricordato

27 In tutte le sessioni ad un membro del gruppo è stata affidata la funzione di recorder. Il recorder che può essere partecipe o silente, nel Workshop partecipe, ha la funzione di annotare il lavoro del gruppo in assenza di una consegna direttiva. Il lavoro del recorder costituisce la memoria dell’incontro e permette di osservare e riflettere sui movimenti che a livello cognitivo avvengono nel gruppo. Mette in evidenza risonanze, rispecchiamenti, momenti di rallentamento e di evoluzione nel procedere del gruppo.

(a partire dalla suggestione di Rondolino: “film che cerca un pubblico che cerca”), nello stesso modo nel lavoro con i pazienti le nostre storie personali influiscono nella relazione. È quindi importante lavorare ed avere sempre un’attenzione sul difficile equilibrio tra la giusta distanza e il coinvolgimento. Analogamente è importante interrogarsi rispetto ai pazienti, su quale sia stata la loro storia e su come questa abbia giocato un ruolo sul loro modo di funzionare. Il tema della distanza e del riconoscimento riguarda con ogni probabilità anche il qui ed ora di questi gruppi di “estranei intimi” in cui c’è una situazione di conoscenza reciproca: ci si sta “annusando ed osservando” in cerca di risonanze, ma anche riconoscendo le differenze. Questo può facilitare il passaggio al tema della giornata seguente: Conflitto, diversità, culture.

Sabato 9 Aprile 2011
Sermig Arsenale della Pace

Titolo della sessione: **CONFLITTO, DIVERSITÀ, CULTURE**
Tavola rotonda condotta da Alma Gentinetta
Partecipano Maurizio Ferraris, Giuseppe Guarino, Adriano Favole
Film proiettati: *Il vento fa il suo giro* di G. Diritti
L'ospite inatteso di T. Mc Carthy

INTRODUZIONE ALLA TAVOLA ROTONDA
Alma Gentinetta²⁸

Ben ritrovati ai nostri convenuti. Riprendiamo oggi la sessione che è iniziata ieri pomeriggio e che ha come titolo: “Conflitti, diversità, culture. Ieri abbiamo avuto l’occasione di vedere due film molto interessanti e sono ancora una volta riconscente nei confronti dei colleghi che hanno svolto questo difficile compito di scelta, perché penso siano riusciti a selezionare due film davvero significativi rispetto ai temi che intendiamo trattare oggi e che credo daranno buoni spunti di riflessione. *L'ospite inatteso* ha portato con intensità il problema dell’incontro/scontro tra culture a fronte della possibilità d’incontro tra persone.

Alla proiezione serale de *Il vento fa il suo giro* avevamo con noi Fredo Valla²⁹, co-sceneggiatore del film, che ci ha raccontato in modo contemporaneamente appassionato e pacato, “da montanaro delle alte valli”, come lui stesso si è definito, le emozioni vissute rispetto ad una storia che anche se si dice — come si deve dire — “ogni riferimento a persone e fatti è puramente casuale”, casuale non è stata per niente. C’è quindi anche stato modo di raccontare una storia realmente accaduta e il suo riverberare, durante e dopo le riprese del film, nella troupe cinematografica e nella popolazione.

²⁸ Psicologa, psicoterapeuta gruppoanalista, Responsabile culturale APRAGI e Past President, supervisore nel Training APRAGI e docente della Sede di Torino della Scuola di Psicoterapia della COIRAG, coordinatrice delle attività di gruppo del Cntrto di Psicoterapia del Dipartimento di Salute Mentale G. Maccacaro dell’ASL TO 2 di Torino. Trascritto dall’audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

²⁹ Sceneggiatore e regista, si è formato con “Ipotesi Cinema” diretta da Ermanno Olmi, è autore di film documentario pluripremiati, ha scritto e co-sceneggiato il lungometraggio *Il vento fa il suo giro* per la regia di G. Diritti.

Con questi pensieri che ci hanno accompagnato ieri, incominciamo la giornata di oggi, un po' come un puzzle, si va costruendo sia nei lavori dei gruppi sia con le persone che hanno accettato di essere qui con noi oggi e che ho il piacere di presentare.

Il Professor Maurizio Ferraris, che insegna filosofia all'Università di Torino, ci parlerà del paradosso della finzione, quindi attraverso lui avremo il punto di vista di una disciplina a noi vicina e affine, che ci può dare delle suggestioni particolari per interrogarci in modo un po' nuovo e diverso. Il Professor Adriano Favole insegna Storia dell'Antropologia all'Università di Torino e ci porterà la sua esperienza sia come studioso, sia come ricercatore sul campo. Pino Guarino, oltre ad essere un amico e collega è Direttore della Sede della scuola COIRAG di Bari ed è anche Direttore della Accademia del Cinema Ragazzi di Enzitetto (un quartiere multietnico di Bari).

GRUPPOANALISI – FAMILISMO E COMUNITÀ
Analisi del film “Il vento fa il suo giro”
Giuseppe Guario³⁰

“Il vento fa il suo giro” è un film del 2005 del regista Giorgio Diritti, sceneggiato da Fredo Valla, racconta un episodio realmente accaduto in una delle valli sperdute nelle montagne del cuneese. Il titolo **“Il vento fa il suo giro”** riprende un vecchio proverbio occitano **“e l’aura fai son vir”** che ha il significato di **“tutto ritorna”**, concetto che ci riporta al senso circolare della vita. Il film è sicuramente uno degli esempi più belli del buon cinema italiano degli ultimi anni, lo è per la forza della regia e della storia, per il coraggio della produzione, per la sua veridicità, la sua semplicità e per la sua commozione che alla fine del film ogni spettatore sente dentro di sé. Il film, dopo la sua prima uscita in sordina, durante la quale è stato poco notato e poco visto, ha avuto subito dopo riconoscimenti e un successo inaspettato, vincendo numerosi premi all’estero e in Italia; ha fatto notizia per esempio l’eccezionalità del caso che in una sala cinematografica di Milano (il cinema Mexico) il film è rimasto in cartellone per quasi due anni consecutivi. Il film ha delle particolarità abbastanza curiose, la prima è che i protagonisti parlano tre lingue diverse, l’italiano, il francese e l’occitano, quest’ultima trattasi di una lingua dialettale parlata dagli abitanti della Valle Maira, una delle tante valli occitane della provincia di Cuneo. La storia si svolge nel paesino montano di Ussolo, una frazione di Prazzo, nel film però non è citato il nome del paese che invece prende il nome di Chersogno, nome ispirato al vicino monte Chersogno. Altra caratteristica del film è che una buona parte dei protagonisti non sono attori, ma semplicemente abitanti del luogo che hanno accettato di partecipare al film. La narrazione ripropone, con qualche cambiamento, la storia vera di un professore francese, diventato per scelta un pastore, che decide di emigrare in Valle d’Aosta perché nel suo paesino francese dove viveva dedicandosi alla pastorizia, avendo scoperto dell’imminente costruzione di una centrale nucle-

30 Psicologo, psicoterapeuta gruppoanalista, Direttore Scuola Coirag sede di Bari, membro associato IL CERCHIO, Associazione di Gruppoanalisi, membro associato IGA-BO Istituto Gruppoanalitico Università di Bologna, Direttore Comunità terapeutiche psichiatriche Anthropos, Bari, Direttore Accademia del Cinema Ragazzi Enzitetto, Bari. Scritto a cura del relatore.

are (nella realtà un gasdotto), decide così di allontanarsi e di cercare altrove una propria abitazione, ecco che arriva in uno dei paesini di montagna nella provincia di Cuneo della Valle Po'. L'epilogo del film, come quello della realtà, sarà quella di una sconfitta e di un finale che racconta l'espulsione della sua famiglia dalla piccola comunità.

La narrazione si presta ad un'interessante lettura psicodinamica grupppale relativa proprio alla convivenza tra la famiglia del francese e gli stessi abitanti del paesino. Il racconto "attraversa" le quattro stagioni dell'anno, inizia in inverno con l'arrivo del francese nel piccolo paesino sperduto nelle montagne, e si conclude nell'autunno, momento in cui il francese, con la sua famiglia, se ne va e il cerchio si chiude; nella realtà la storia vera è durata invece qualche anno. Il film è anche una storia del *tempo delle stagioni*: inizia col freddo, l'arrivo dello straniero avviene nel silenzio della notte, c'è la fiaccolata degli abitanti che l'accolgono; poi c'è la neve, le bufere, il vento minaccioso, la pioggia e poi c'è la primavera, le capre al pascolo, e poi arriva l'estate, ci sono i turisti, i problemi ed infine arriva l'autunno, i problemi diventano così ostici che diventano insuperabili; il francese, come fosse una foglia d'autunno, "cade" e se ne va con la sua famiglia; il cerchio si chiude, e il "*vento ha fatto il suo giro*", come è il ciclo delle stagioni. All'inizio del film, il racconto di questo straniero che vuole allevare capre e produrre formaggi, suscita simpatia e curiosità ed il primo pensiero è quello legato al sentimento ecologista del *neoruralismo*, un movimento ideologico a sfondo ecologista, caratterizzato soprattutto dalla scelta di uno stile di vita tutta protesa a portare avanti attività agro-pastorali, soprattutto nelle zone della montagna alpina, tendente a ricercare forme di conciliazione fra la tradizione montana e la modernizzazione di un'agricoltura e pastorizia.

La storia tratta dunque il tema di un *inserimento-integrazione* di una famiglia straniera, in una comunità montana. Il protagonista è Philippe, ex professore francese, che sposa la causa neorurale, già dedicatosi alla pastorizia sui Pirenei francesi, che è alla ricerca di una nuova sistemazione per la sua famiglia, dato che nel luogo in cui vive non ci sono per lui le condizioni ideali di vita consone al suo pensiero ecologista. Dopo aver cercato una casa da altre parti, come in Svizzera per esempio, nel fare ritorno in Francia si ritrova per caso in questa Valle Maira, un paesino di nome Chersogno, ormai spopolato e abitato quasi unicamente da anziani, il resto degli abitanti raggiunge il piccolo borgo montano soltanto per trascorrervi le vacanze nei mesi estivi. Si tratta dunque di una comunità montana abbastanza isolata e per questo un po' "chiusa"; è anche una delle comunità occitane italiane che soffre forse anche del senso di abbandono da parte dell'amministrazione statale. I dubbi degli

abitanti del paesino di accogliere un *forestiero*, per di più *fricchettonne*, sono molti, ma la speranza di vedere un timido inizio di ripopolamento ha la meglio, e l'amministrazione comunale si adopera per trovare a Philippe una casa in affitto. Anche gli abitanti si mettono al lavoro per restaurare una casa per lui e così tutti al suo arrivo si mostrano lieti di accogliere la giovane famiglia, composta, oltreché da Philippe, dalla moglie e da tre figli. Ben presto, però, nascono le prime incomprensioni, causate anche dal rigido individualismo di Philippe, non sempre rispettoso delle tradizioni locali; il francese non accetta per esempio la tradizione di "far benedire" dal sacerdote la sua nuova abitazione, e ancora peggio non comprende i problemi legati ai diritti di proprietà (le sue pecore in effetti pascolano su campi altrui, seppur abbandonati); i suoi atteggiamenti diventano così motivo e anche "pretesto" per l'esplosione di una gelosia latente, soprattutto da parte di una delle signore più anziane del paese che probabilmente interpretando forse il pensiero anche di altri, non esiterà a mentire per porre in difficoltà il nuovo arrivato; col passare del tempo, la nuova famiglia diverrà sgradita alla maggioranza degli abitanti, che da parte loro si lasceranno andare a boicottaggi più o meno leciti, e spesso sgradevoli.

La visione del film scorre tutta d'un fiato, la prima impressione che si ha è che ci troviamo di fronte ad un racconto dove alla fine c'è un fallimento che si conclude con l'espulsione violenta di un "nuovo membro" che è mandato via dalla comunità. Tutto il racconto scorre secondo una sua dinamica gruppale che va dall'accoglienza, all'espulsione. Quindi, in termini gruppoanalitici, è una classica dinamica di un'integrazione non riuscita, di un "nuovo membro" dentro una comunità. A determinare tale situazione ovviamente entrano in gioco vari fattori, da un lato la diffidenza e la chiusura del gruppo di appartenenza alla comunità, probabilmente impaurita dalla minaccia di essere destabilizzati nel proprio equilibrio comunitario di fronte alla novità e all'inclusione di un nuovo membro, per di più straniero. Da un altro lato, però anche lo stesso straniero si mostrerà rigido e invasivo nella sua inclusione, non disponibile a quasi nessuna possibilità di *con-dividere* con gli abitanti le modalità di vita proprie, sicuramente diverse e molto lontane dalle tradizioni del gruppo comunitario e in alcuni casi non disponibile a qualsiasi mediazione di accettazione di stili e tradizioni di vita diverse dalle proprie.

La struttura narrativa del film in sintesi può essere sintetizzata in otto "quadri tematici": ciascun quadro si riferisce ad una dinamica appartenente alla gruppalità nella sua totalità ed è riferita ai protagonisti del racconto; i temi si susseguono secondo un andamento oscillatorio, che dà l'idea dei vissuti degli abitanti del piccolo paesino di montagna, nei confronti della famiglia dello straniero-francese. Nello specifico gli abitanti, dopo un iniziale atteggiamento

di perplessità, passano ad un atteggiamento di accoglienza, poi di “convivenza stentata”, quindi di diffidenza, fino ad arrivare ad una dinamica di totale avversione, con conseguente aggressione ed espulsione della famiglia straniera, vissuta sempre più come intrusa e minacciosa all’interno della propria comunità. La peculiarità della storia sta proprio in questo intreccio e intrigante movimento dinamico che oscilla secondo varie direzioni di tipo ondulatorio.

L’analisi dei personaggi potrebbe essere raggruppabile dunque in due tipologie di categorie: da un lato c’è il “*gruppo-comunità*”, da un altro lato c’è il “*gruppo famiglia-straniera*”. Il *gruppo-comunità* nello sviluppo della storia si “*muove*”, secondo un movimento altalenante: per semplificare possiamo dire che all’inizio gli abitanti si mostrano accoglienti verso il “nuovo”, magari non tutti, qualcuno infatti rimane un po’ titubante e perplesso del nuovo ingresso, si procede con il desiderio dell’integrazione, ma col tempo prevarranno le parti inconse più regressive della collettività, fino a sfociare in veri e propri atteggiamenti di intolleranza. Il *gruppo famiglia-straniera* dal canto suo all’inizio si integra molto bene, ma via via, nell’evolversi delle relazioni dinamiche della vita della comunità, emergeranno rigidità e incomprensioni, tali da compromettere ogni possibile convivenza, quindi fino alla loro stessa scelta inevitabile di andare via dal paesino.

I due gruppi in realtà sono anche un «*unico gruppo*», che potremmo considerare come fosse un *tuttuno*, le cui caratteristiche sono quelle del “*corpo unico*” che vive e sviluppa la propria dinamicità attraverso la ricerca continua di una possibile integrazione e coesione delle parti, ma anche repulsione e rigidità in altre situazioni, fino ad arrivare al rifiuto di qualsiasi possibile mediazione. In questo ci sembra di scorgere gli **assunti di base di Bion**: l’atteggiamento iniziale è assimilabile **all’assunto della dipendenza** di tutto il gruppo che nell’accogliere lo straniero, è pervaso dal senso di fiducia che gli abitanti hanno soprattutto nei confronti del sindaco, figura da considerare simbolicamente il leader e il padre stesso della comunità. A tale proposito citiamo “*nell’assunto di base della dipendenza i membri dipendono affettivamente dal leader del gruppo, che li guida similmente ad un padre; l’inconscia fantasia dei membri è che il leader è buono, li ama tutti e pensa al loro bene!*” (Di Maria, Formica 2009). Il riferimento della dipendenza nell’affrontare la nuova situazione è alla figura del *sindaco-padre* che più di tutti si prodiga nell’accogliere lo straniero e soprattutto nel convincere gli abitanti che la venuta di una nuova famiglia, per di più straniera, non potrà che portare dei miglioramenti nella stessa condizione economica e sociale degli abitanti.

Col divenire della storia subentra il prevalere **dell’assunto dell’accoppiamento**, “*con l’assunto di base dell’accoppiamento i membri credono che tutti*

insieme faranno grandi cose, ciò che è fondamentale perché questo assunto permanga è che lo scopo, l'obiettivo non venga mai raggiunto, o almeno mai raggiunto completamente; deve esserci sempre una tensione 'verso'” (Di Maria, Formica 2009). Molti sono gli episodi e gli esempi nella storia che dimostrano tale atteggiamento, da quello del musicista tutto proteso e fiducioso nella costruzione di una relazione con la moglie del francese, alla collaborazione di alcuni abitanti, tra cui c'è chi decide di dedicarsi, come il francese, all'allevamento delle capre, lo stesso sindaco inizia a sperare che con la venuta dello straniero ci sia una ripopolazione e rivalutazione dell'immagine del piccolo paesino.

Ma alla fine eccoci all'attacco e fuga: *“tale assunto è pervaso da vissuti persecutori e contro-aggressivi da parte dei membri; essi credono che qualcosa fuori o all'interno del gruppo minacci la loro incolumità o quella del gruppo stesso; a fronte di ciò proiettano e investono della propria aggressività l'oggetto persecutorio.”* (Di Maria, Formica 2009). Nella storia del film è molto evidente l'idea della persecutorietà e della minaccia; molto sono infatti, da un certo momento in poi, il susseguirsi di episodi di aggressione da parte di alcuni abitanti (soprattutto agiti dalla signora anziana) nei confronti del francese.

Va comunque specificato che gli assunti di basi non sono in realtà uno consequenziale all'altro: secondo Bion tutti gli assunti sono sempre presenti nella vita del gruppo, spesso l'uno prevale sull'altro e quindi danno l'idea di una consequenzialità, ma in realtà sono “agiti” contemporaneamente con la prerogativa del prevalere l'uno sull'altro; i membri ovviamente non ne sono però consapevoli.

Riprendendo la metafora del corpo unico, va detto anche che, in quanto “corpo unitario”, nella storia entrano in “campo” i vari componenti del corpo stesso; gli abitanti in effetti è come fossero identificabili con varie parti di un corpo: nel film c'è chi agisce le parti più razionali (il sindaco), chi più quelli seduttive e sensuali (il musicista), c'è chi invece agisce le parti più istintuali-viscerali (la signora anziana) e così via, il risultato è dunque un “movimento dinamico” dove il corpo-comunità agirà le sue relazioni fino ad arrivare all'espulsione, effetto finale di un vissuto che alla fine prevarrà su tutti gli altri vissuti.

Riferimento alla teoria gruppoanalitica

La Gruppoanalisi si colloca nell'ambito clinico psicodinamico con una specifica connotazione rivolta soprattutto al “gruppo” inteso come luogo privilegiato *“per la creazione della mente e della psiche degli individui”* (Brunori, 2010) La gruppoanalisi, dunque, in termini analitici non fa che aggiungere al

concetto freudiano dell'inconscio individuale, e a quello successivo junghiano dell'inconscio collettivo, quindi al concetto foulskiano di un *inconscio sociale* che affonda le sue radici nel profondo di una rete complessa comprendente i fenomeni che riguardano e coinvolgono l'individuo, la sua famiglia, i gruppi allargati amicali e sociali, le comunità di appartenenza e tutti i "nessi" reticolari derivanti dalla stessa complessità antropologica, sociale e culturale cui l'individuo è collegato. La teoria gruppoanalitica in ambito terapeutico distingue tre tipologie di gruppi: *piccolo gruppo*, *medio gruppo* e *grande gruppo*. Nello specifico: "**Il piccolo gruppo** è composto abitualmente da otto a 10 membri, associa il gruppo familiare o gruppo di amici, stimola espressione delle parti più intime e emozionalmente caricate della personalità. **Il gruppo medio** è composto di un numero più grande di partecipanti, abitualmente tra 10 e 50: la partecipazione in tale gruppo stimola principalmente gli aspetti sociali della personalità, che sono orientati verso i compiti di lavoro, i ruoli sociali, mentre i contenuti carichi di emozioni dei strati della personalità più intimi non saranno specialmente stimolati; **il grande gruppo** è composto dai 50 fino ad alcune centinaia di partecipanti; più il gruppo è grande più risulta stimolato l'aspetto sociale della personalità, mentre l'individuo e la sua individualità si perdono o si affermano molto difficilmente, di solito tramite i fenomeni molto regressivi che s'incontrano nella psicologia delle masse. (Ivan Urlic, seminario "La psicologia di gruppo e gruppoanalisi", Coirag, Bari, 2009).

Nel nostro caso, il gruppo della piccola comunità del film *Il vento fa il suo giro*, sembra assimilabile alle caratteristiche di un "*medio gruppo*" dove per l'appunto vengono agiti maggiormente i ruoli sociali delle personalità, all'interno di una situazione dinamica, interagite più attraverso i legami e le dinamiche di tipo fraterno.

I processi gruppali (Urlic, 2007)

Nei processi gruppali è possibile identificare una serie di tipologie di individualità, quali:

Il "capro espiatorio": È presente in tutte le culture come manifestazione della proiezione massiccia e come tentativo di allontanare il male in modo magico e rituale: **la famiglia straniera.**

Il nuovo membro : il gruppo non tollera bene il nuovo membro, perché disturba la coesione. Il gruppo lo deve accettare o escludere. Sul livello più profondo il nuovo membro richiama nel gruppo l'arrivo del nuovo membro in famiglia e i modi di trattare quella nuova situazione: **il francese.**

Lo storico: Nella storia di ogni gruppo si trova un membro che ricorda i

dettagli del passato. Indica l'aumento delle resistenze nel gruppo. Si tratta di un fenomeno difensivo regressivo: **il sindaco**.

Il monopolista: Il monopolista 'inonda', invade il gruppo con le parole, i silenzi, occupa lo spazio ed il tempo del gruppo. Molte volte non sente il bisogno di un feedback. Il parlare compulsivo rappresenta il tentativo di alleggerire l'ansia, sia propria o gruppale: **il musicista**.

Il conduttore parallelo: Molto spesso i membri del gruppo cercano di alleggerire i propri bisogni simbiotici o l'ansia di separazione tramite l'alleanza con il terapeuta, imitandolo o lavorando per lui o invece di lui: **alcuni abitanti del paese**.

Il più debole membro del gruppo: Molte volte nei gruppi si trovano i pazienti che nelle loro famiglie non hanno potuto raggiungere un'individuazione adeguata. Per questo dimostrano le necessità simbiotiche e l'ansia di separazione più grande. Loro sviluppano dipendenza dal terapeuta, sia come un rapporto di subordinazione (anche con tutto il gruppo), o diventando il 'bimbo' del gruppo: **il matto del villaggio**.

Un riferimento del film che ci richiama un elemento interessante ci è dato, sempre secondo la teoria gruppoanalitica, dal concetto del "**nuovo arrivato**", a tale proposito citiamo uno studio di Luisa Brunori in "*Gruppo di fratelli, fratelli di gruppo*": "**L'ingresso di un nuovo membro nel gruppo costituisce un elemento potenzialmente critico, sia per il gruppo già costituito, che per il singolo che vi si inserisce; costui entra in una situazione che gli è estranea e deve imparare a rapportarsi con delle regole, una cultura e un 'lessico' che si sono andati formando durante il processo di creazione del gruppo; l'ingresso del nuovo è un evento capace di evocare alcuni dei passaggi salienti della vita psichica dell'individuo, in particolar modo è in grado di attivare il campo relazionale interno che si riferisce alle relazioni fraterne; il nuovo arrivato, nel gruppo o nella famiglia, è colui che modificherà la situazione esistente, che farà perdere l'identità e costringerà, per il fatto di essere comparso, ad un cambiamento. Il gruppo non dovrà semplicemente assimilare il nuovo, bensì dovrà affrontare una sorta di ristrutturazione complessiva e si dovrà assestare su nuovi equilibri. L'introduzione di un nuovo membro nel gruppo può mettere in atto un ampio spazio di proiezioni sia per l'universo che egli stesso porta con sé, sia per il fatto di essere un nuovo che arriva; le dinamiche emotive attivate rientrano quindi in quella gamma compresa tra gli estremi di rivalità e cooperazione; si tratta di dinamiche presenti nelle relazioni interpersonali in generale che, collocandosi nell'area relazionale fraterna, assumono una tonalità particolarmente intensa.** (Brunori 2003)

Dunque l'ingresso del nuovo arrivato è sicuramente un evento carico di dinamiche di per sé complesse intriganti e appartenenti a quell'inconscio sociale dove i legami di fraternità sono intrise, come Brunori sostiene, da rivalità e cooperazione; sempre dalla Brunori riprendiamo alcune riflessioni relative al concetto delle **reazioni e relazioni** rispetto al nuovo: *“Il nuovo potrà essere vissuto dal gruppo come **magico risolutore dei nodi problematici**, oppure come **elemento pericoloso** capace di annullare il lavoro fatto fino a quel momento e **distuggere lo status quo**, obbligando il gruppo a ricominciare tutto da capo; il nuovo potrà essere identificato in forma onnipotente con il Messia, il Risolutore; o il Diavolo, il Demolitore; certamente non sarà né l'uno né l'altro, ma si collocherà su un continuum che collega tali estremi e, solo dopo che le ansie per l'arrivo del nuovo saranno acquisite, la ricchezza della diversità potrà essere apprezzata. All'interno del continuum, costituito dai diversi tipi di reazioni che i componenti il gruppo originario possono esprimere alla presenza dei nuovi, abbiamo potuto osservare alcune modalità ricorrenti (...) ne indichiamo alcune, frutto di prime riflessioni, che potranno essere approfondite; definiamo **effetto bilancio** (...) che l'opportunità di scegliere se adottare un **atteggiamento protettivo**, identificandosi nel modello del genitore nella sua funzione di accudimento, oppure se tendere a **regredire**, **identificandosi nel nuovo “fratello” fragile e spaventato**, carico di invidia per le cure che l'altro riesce ad ottenere. **Un'altra possibile reazione è quella della esclusione** che porta alcuni membri del gruppo, o il nuovo stesso, a sospendere la relazione, questo può accadere per l'impossibilità, individuale e/o del gruppo, ad affrontare le aree relazionali interne evocate da questa situazione.” (Brunori, 2003)*

La metafora del gruppo, così come l'abbiamo enunciata, è paragonabile anche al *gruppo-famiglia* dove sta per entrare una nuova nascita; a tale proposito, Foulkes così scrive *“dopo avere osservato che l'avvento **del nuovo arrivato** riporta alla situazione della nascita di un nuovo fratello, ciò è paragona l'**atteggiamento dei genitori** a quello del **terapeuta** che ...è considerato, e, di fatto lo è, il responsabile per il nuovo venuto; se egli cerca di mitigare la ‘risposta allo straniero in modo eccessivo, aiutando il nuovo membro a comunicare, o mostrando uno speciale interesse per lui, ciò può provocare una forte reazione ostile da parte del gruppo; quindi, proprio perché l'ingresso del nuovo nel gruppo avviene attraverso una coppia, costituita dal terapeuta e dal nuovo arrivato, il legame con quest'ultimo passa fortemente attraverso il canale costituito dalla figura del terapeuta; il ritmo di assimilazione dovrebbe essere invece lasciato al gruppo evitando che il terapeuta parteggi per alcuno, ma*

creando le condizioni per l'elaborazione del conflitto e per la comprensione delle implicazioni soggettive; il rischio che può facilmente accadere è che il nuovo arrivato sia vissuto da parte degli altri come il "beniamino" del terapeuta e può suscitare sia un sentimento di invidia verso il "piccolo nuovo arrivato", sia di ostilità nei confronti del terapeuta che non si è accontentato del gruppo così com'era. Il terapeuta stesso dovrà elaborare nel suo spazio interno "dedicato al gruppo" l'integrazione di queste parti: il gruppo, lo status quo e il nuovo. (...) La risposta di un gruppo all'ingresso del nuovo è determinata anche dalla matrice culturale di appartenenza; possiamo quindi supporre che esista una modalità di reagire al nuovo e allo straniero che si configura sia rispetto alla realtà familiare, sia alla cultura cui si appartiene, che propone una specifica elaborazione di questi dati della realtà". (Brunori 2003).

Il Film: il movimento delle dinamiche gruppali sono state suddivise come fossero dei "capitoli" della vita evolutiva/involutiva del gruppo della comunità montana; i temi si susseguono secondo un andamento oscillatorio, che dà l'idea dei vissuti degli abitanti del piccolo paesino di montagna dove è ambientata la storia del film.

I capitoli sono: 1) La diffidenza; 2) L'accoglienza; 3) Iniziano i problemi; 4) La convivenza stentata; 5) La difesa del proprio territorio; 6) La chiusura; 7) L'aggressione, 8) L'espulsione.

Le immagini presentano una specie di quadri: l'idea è di dare una visione di "linea che va in lato come elemento positivo, linea che va in basso invece come una situazione negativa"; per situazione s'intende una dinamica relazionale che in quel momento del film è vissuta dai protagonisti; il colore giallo indica una situazione positiva, il colore rosso invece sta ad indicare una dinamica critica e conflittuale, lo stesso dicasi per le "frecce" che sono verdi e rosse, anche queste per indicare il movimento "su e giù" negativo e positivo.

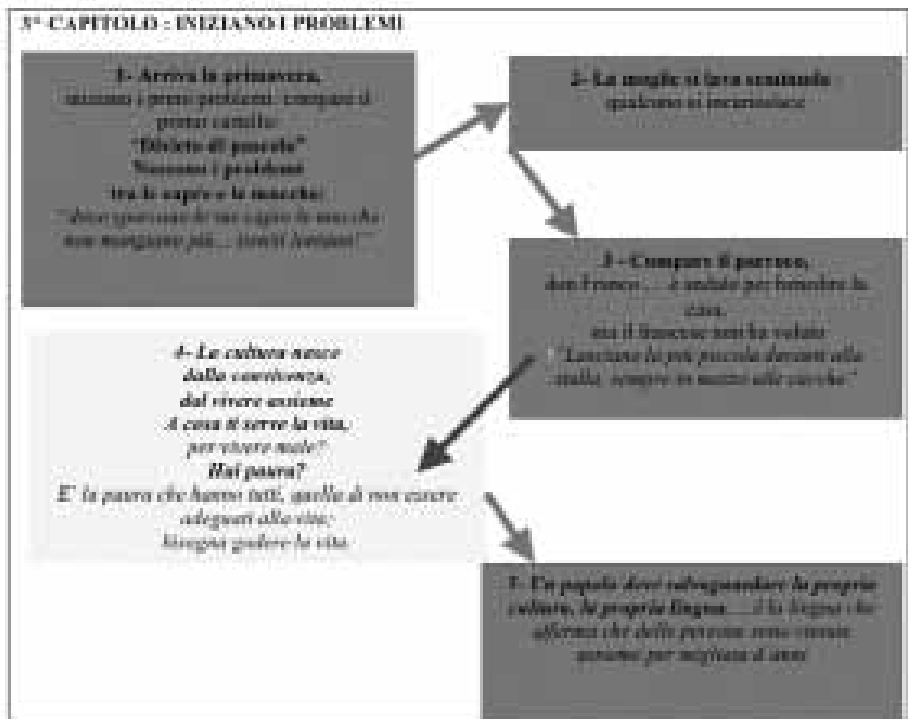
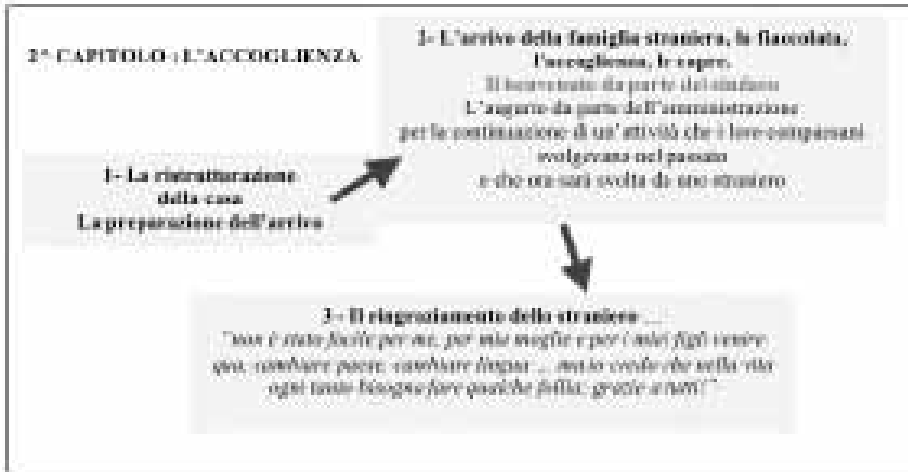
Nel primo capitolo, corrispondente alla parte iniziale del film, predomina un atteggiamento di "diffidenza" da parte degli abitanti nei confronti dello straniero che ha deciso di "entrare" con le sue capre e la sua attività di pastorizia dentro la vita silenziosa ed apatica della piccola comunità montana; la gente si chiede come mai un francese viene a vivere proprio lì da loro; qualcuno commenta "fosse stato per vacanza o per aprire un ristorante, o per aprire un campeggio, si poteva comprendere", ma per viverci, ..."; la diffidenza degli

abitanti si basa proprio “sull’intrusione” dentro la vita della loro comunità; si tratta dunque della paura di un “*corpo estraneo*” che sta per “*entrare dentro*” uno spazio di vita già consolidato da tempo; tra l’altro si tratta di una famiglia straniera, dalle sembianze e abitudini diverse, con una cultura di altro genere, con l’invasione di un gregge di capre e con un’attività lavorativa e produttiva, (23 quintali di formaggio l’anno) che sicuramente, almeno inizialmente, non possono che destare forti perplessità e disturbo ad una vita sociale di una tranquilla e silenziosa comunità montana.



2- Nel secondo capitolo, dopo la prima fase incentrata più sulla diffidenza, si passa ad un atteggiamento rivolto più verso l'accoglienza; a prevalere dunque ci sono, ora, le curiosità di alcuni, il desiderio di conoscere persone nuove, il senso di solidarietà nei confronti dell'altro e del diverso, la possibilità di incentivare la stessa economia del piccolo paesino, ma anche l'opportunità che si intravede di “ravvivare” la stessa vita del paesino. Nella comunità degli abitanti, almeno in questa fase, dunque c'è un netto prevalere di quelle componenti, appartenenti ad un inconscio sociale allargato, più orientate verso l'accettazione e l'accoglienza.

3- Terzo capitolo: passano i giorni, passano le settimane, ... arriviamo ad una terza fase, iniziano i primi problemi; come fossero delle “nozze”, dopo la luna di miele, subentra com'è noto nell'evolversi delle dinamiche relazioni,

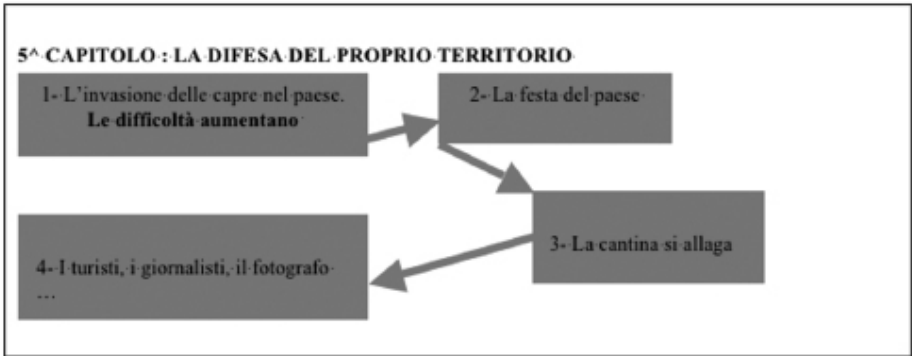


le criticità e piano piano “*i nodi arrivano al pettine*”. Subentrano le diversità di cultura, di modi di vivere, di intendere la religione: gli abitanti iniziano a confrontarsi e ad evidenziare da parte di alcuni, paure e perplessità su modi ed usanze completamente diverse dalla propria cultura, da parte di altri invece la voglia di un maggiore confronto che potrebbe essere da stimolo anche alla propria crescita.

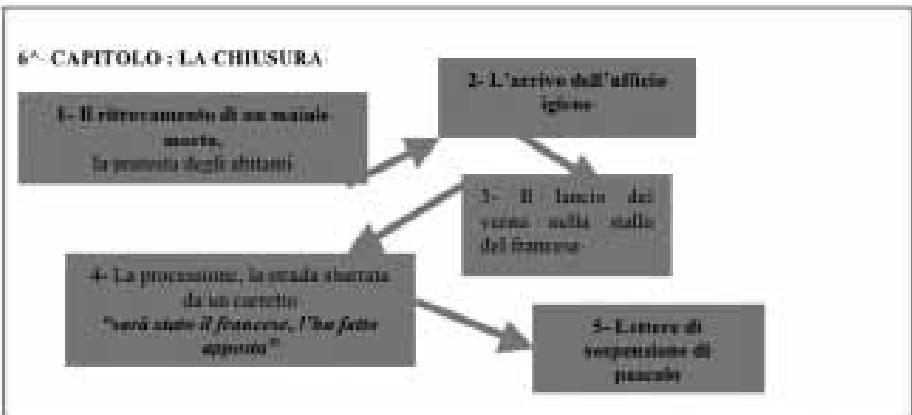


4- Quarto capitolo: l'evolversi dei problemi e delle discordanze di vedute, provoca una quarta fase, si arriva così ad una convivenza sempre più “stentata” e contraddittoria tra gli abitanti e la famiglia straniera. E’ come se gli abitanti iniziassero lentamente a schierarsi su due fronti molto netti: ci sono alcuni che in modo molto evidente iniziano ad accettare indiscriminatamente la famiglia francese, c’è chi fa amicizia ed inizia a provare anche sentimenti verso la moglie del francese, c’è chi si espone e sceglie di lavorare insieme al francese stesso, nella sua conduzione dell’attività, c’è dunque chi vede molto bene questa presenza “estranea” e decide di comperare anche qualche capra dal francese per iniziare anch’egli un’attività simile; ma al contrario dalla parte opposta si inaspriscono invece sempre più i sentimenti di coloro che si

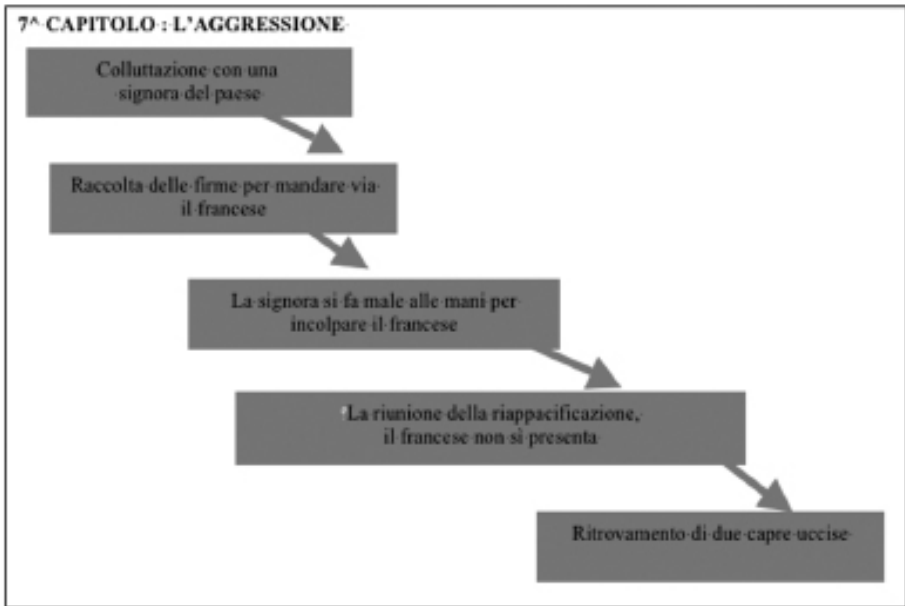
arroccano su una posizione di netto rifiuto e di “attacco” all’equilibrio della famiglia francese.



5- Quinto capitolo: l’equilibrio all’interno della vita della piccola comunità lentamente si perde: le differenze di vita tra le famiglie autoctone e la famiglia straniera diventano sempre più marcate; lo straniero inizia ad essere vissuto come una minaccia, un pericolo pubblico, un’intrusione destabilizzante nella propria vita sociale, culturale e religiosa. Lo straniero è un nemico da cacciare!



6- Sesto capitolo: il passo successivo al sentimento di rifiuto è una forte chiusura nei confronti della famiglia straniera: il francese diventa un vero e proprio “capro espiatorio” di una serie di eventi e di situazioni di instabilità all’interna della vita sociale della comunità.

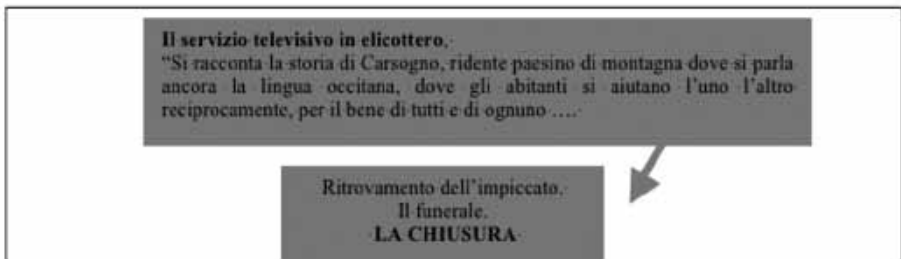


7- Settimo capitolo: la convivenza precipita sempre più: si arriva all'aggressione vera e propria e al rifiuto incondizionato del "diverso" che non è più riconosciuto come un cittadino degno di vivere nella comunità. Lo straniero è un estraneo, è un vero e proprio nemico, è "sporco e cattivo"... e non potrà mai essere integrato nella vita sociale del piccolo paesino. La comunità deve essere salvaguardata, tutelata e l'integrazione del diverso è solo una minaccia alla propria stabilità e al proprio equilibrio.



8- Ottavo capitolo: l'epilogo è l'espulsione definitiva della famiglia francese; la morte del "folle" del villaggio suggella la morte stessa della possibilità di un cambiamento nella vita della comunità: il suicidio è la sconfitta

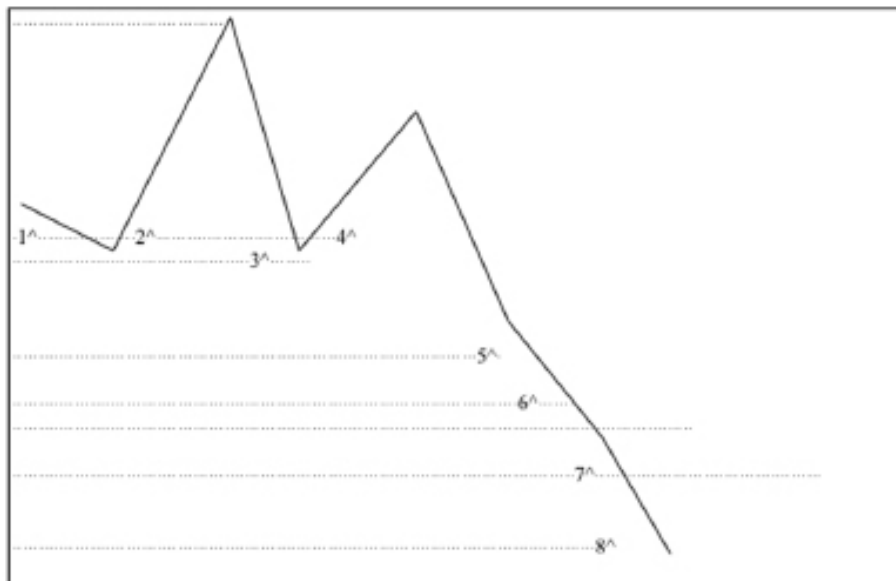
della vita della gente, è il suicidio del progresso, ma è anche il suicidio del francese stesso.



QUADRO RIASSUNTIVO : In quest'ultimo quadro è riassunto tutto il movimento dinamico della storia: il movimento alto indica un atteggiamento di positività delle relazioni della comunità verso il francese, il movimento basso indica invece un vissuto dinamico di negatività delle relazioni; il colore rosso indica la criticità della relazione, il colore verde la positività.



IL MOVIMENTO DINAMICO DEL GRUPPO ... E' COME FOSSE UN PAESAGGIO MONTANO



Familismo e comunità

Il racconto del film richiama, in un certo modo, alcune riflessioni relative anche al “*familismo amorale*”. Si tratta di una teoria del politologo americano Edward C. Banfield nel 1958, coniata per interpretare il sistema delle relazioni di un contesto specifico, una piccola comunità lucana del paesino lucano Chiaromonte (chiamata Montegrano da Banfield nella sua ricerca), caratterizzata da estrema povertà e arretratezza. Il *familismo* è inteso come un vincolo di solidarietà fra i membri di una stessa famiglia. Si tratta di una concezione che assolutizza i legami familiari all’interno di una piccola comunità, fino all’estraniamento dalle proprie responsabilità sociali. Il detto proverbiale che diventa una vera e propria legge è “*Prima la Famiglia e poi lo Stato*”. Il familismo si presenta per Banfield come un comportamento specifico di singoli individui volto a massimizzare gli interessi all’interno della propria cerchia familiare e si traduce nell’incapacità di costruire solidarietà allargata al di fuori di essa, per questo egli vi aggiunge l’aggettivo amorale. Ciò che colpisce Banfield è : “*l’incapacità degli abitanti di agire insieme per il bene comune, o addirittura per qualsivoglia fine, che trascenda l’interesse materiale immediato della famiglia nucleare*”. Il principio regolativo che caratterizza il fenomeno del familismo amorale è l’agire familiare rivolto solo alla recipro-

cità positiva all'interno del gruppo familiare e dentro la propria comunità, ed invece alla reciprocità negativa all'esterno: l'estraneo di fatto è considerato sempre con sospetto e diffidenza.

Il familismo è "amorale" perché manca di morale pubblica, nel senso che i principi di bene e di male rimangono e sono applicati solo nei rapporti familiari e comunitari ristretti. L'amoralità non è quindi relativa ai comportamenti interni, ma all'assenza di ethos allargato, all'assenza di relazioni sociali morali tra individui, all'esterno della cerchia familiare e della comunità ristretta. La tesi di Banfield sottolinea che in alcune situazioni di vita sociale esiste una significativa assenza di solidarietà, di fiducia interpersonale e istituzionale tra gli abitanti di un paese, solo perché agirebbero in funzione della massimizzazione degli interessi materiali della propria famiglia e tutt'al più all'interno di una comunità ristretta.

Una comunità si dovrebbe distinguere per essere un "gruppo sociale" in cui dovrebbe prevalere la volontà collettiva sull'interesse egoistico dei singoli, l'armonia sulla competizione, la cooperazione sul conflitto, la natura e i sentimenti sull'artificio e la ragione, ed il suo archetipo dovrebbe essere rappresentato soprattutto dalla famiglia, ed invece il "familismo" molto frequente in moltissime realtà comunitarie "chiuse" diventa una sorta di "regressione", vero e proprio meccanismo di difesa dalla paura del "nuovo", del diverso, dello straniero e soprattutto dalla indifferenza e repulsione verso quell'inconscio sociale che porterebbe gli individui a sentirsi collettività piuttosto che individualità.

Tre sono le categorie che determinano l'identità e l'evoluzione e della vita comunitaria, 1) **la cultura**: il modo di vita, le tradizioni e i valori trasmessi da una generazione all'altra; 2) **la struttura sociale**: la famiglia, la comunità, le organizzazioni istituzionali (religiose, comunali), le associazioni e/o organizzazioni volontarie; 3) **i meccanismi di mutamento sociale**: la tecnologia, i cambiamenti degli effetti dell'urbanizzazione e della modernizzazione.

Gli studi di Banfield prendevano spunto dalla teoria del "pluralismo democratico" che partiva dal presupposto che lo sviluppo della personalità umana dipende dal gruppo sociale di cui l'individuo fa parte; secondo questa teoria, il legame emotivo che unisce l'individuo e la famiglia d'origine è considerato un pericolo, in quanto può accadere che egli si leghi troppo ad essa ed assuma atteggiamenti di ostilità nei confronti degli estranei. E' come affermare che il paese più democratico del mondo è anche quello in cui gli uomini hanno più perfezionato ed applicato più frequentemente l'arte del perseguire in comune gli oggetti dei desideri comuni.

Nella ricerca di Banfield nel paesino di Chiaromonte, emerse con forza

l'idea che l'isolamento, l'oppressione della gente, la miseria, l'ignoranza, gli antagonismi di classe, l'irriducibile fatalismo, l'ozio, le preoccupazioni, la malinconia dei contadini ... tutto aveva dato luogo a una situazione disperata che era diventata una regola, denominata da Banfield come "familismo amorale".

Banfield riteneva che in particolare il fenomeno del familismo amorale era tipico di quelle comunità marginali che presentavano queste caratteristiche funzionali: - è considerata dai giovani come luogo di passaggio da cui fuggire per andare ad alimentare l'emigrazione e solo in alcuni casi, luogo dove ritornare per costruirsi una casa e finire in maniera umana la propria esistenza nel luogo di nascita; - è un luogo dove tutto tende a cristallizzarsi: tutto tende a rimanere così com'è, l'economia, le abitudini, la socialità; - c'è una forte difesa della cultura tradizionale che passa attraverso gli anziani e quelle persone che fermandosi nella comunità d'origine hanno dovuto e voluto accettare in pieno tutta la cultura dominante; è logico che in queste condizioni i problemi rischiano di non essere recepiti e quindi risolti; - non c'è uno scarso spazio politico in cui organizzarsi intorno ai problemi, con l'immediata conseguenza della scarsa coscienza individuale e collettiva. Tale tesi fu sottoposta a numerosi commenti, soprattutto per dimostrare che l'arretratezza non deriva dai comportamenti familiari in sé, ma da fattori quali la "marginalità" della comunità, dalla subordinazione di classe del livello sociale, e da un sistema agricolo arretrato.

L'isolamento di una comunità porterebbe dunque ad una socialità chiusa e difensiva, dove lo straniero diventa un possibile elemento di novità che finirebbe per diventare "elemento di rottura" del proprio sistema di vita sociale, economico, affettivo, fino a diventare anche una minaccia. L'estraneo diventa una specie di "nemico" tanto da essere vissuto come un potenziale "distrottore" dell'equilibrio interno del proprio sistema familiare e comunitario.

Tale situazione porterebbe inevitabilmente al sentimento della paura verso lo straniero, inteso sempre più come un "destabilizzatore", fino alla sua demonizzazione, che spingerebbe ancor più gli abitanti verso quel "diritto" all'aggressione e alla sua espulsione! Il rimedio per tutelare la società contro il pericolo dell'espulsione dello straniero, consisterebbe, secondo la teorizzazione di Banfield, nell'incoraggiare la formazione e la protezione di persone e gruppi che abbiano interessi contrastanti tra loro: in questo modo gli individui imparerebbero a riconoscere anche altri interessi, diversi da quelli propri e del gruppo primario. In questo le inclusioni di persone e gruppi familiari "straniere" all'interno di una comunità, dovrebbero, quindi, diventare al contrario meritevoli di tutele, proprio perché ciò favorirebbe il sorgere della coopera-

zione, della tolleranza, del rispetto reciproco, della democrazia e della crescita sociale della stessa comunità. Partendo dalla convinzione che nei paesi democratici la scienza dell'associarsi è madre di tutti gli altri progressi, l'autore Banfield quindi arrivò ad ipotizzare che certe comunità sarebbero arretrate soprattutto per ragioni culturali; la loro cultura presenterebbe una concezione estremizzata dei legami familiari che va a danno delle capacità di associarsi e dell'interesse collettivo.

La teoria di Banfield ha avuto un'enorme diffusione e, pur essendo usata per descrivere un comportamento specifico in un contesto specifico, ha finito per costituire una "*descrizione accreditata della realtà meridionale nel suo insieme*" tesa a differenziare il Mezzogiorno dalle altre realtà italiane, nelle quali le relazioni familiari meno esclusive contribuivano invece a forme di solidarietà allargate di tipo orizzontale. La teoria naturalmente si riferisce agli anni '50 e '60 del secolo scorso, epoca in cui il Sud stava vivendo una situazione sociale ed economica di forte arretratezza; diversamente oggi la situazione è notevolmente cambiata e quindi forse il fenomeno del "familismo amorale" nella sua accezione più politica, potrebbe abbracciare anche famiglie e comunità del Nord e del Centro Italia (forse in questo momento potremmo anche affermare che il familismo amorale sarebbe più diffuso in questi territori che al Sud). Il pericolo è che il familismo amorale possa diventare una vera e propria tendenza inconscia gruppale – sociale che spinga gli individui sempre più verso la chiusura in sé stessi, con la paura della "contaminazione" e della perdita dei propri valori, quindi diventare sempre più "amorale" verso l'estraneo e il diverso, tanto da ideologizzare e legalizzare la sua espulsione, e allora il vero pericolo potrebbe essere la definizione di uno status familiare amorale legalizzato, con la conseguenza sempre più della negazione dell'identificazione con il proprio stato di appartenenza.

Riferimenti Bibliografici

- Ancona L., "Complessità e Gruppi", Rivista Gruppi Coirag, Franco Angeli, n.2 luglio/dicembre 1999.
- Armenise V. "Il familismo amorale tra storia e sociologia", Tesi di Laurea Università degli Studi di Bari, Facoltà Scienze della Formazione, Corso di Laurea Scienze dell'Educazione, 1998
- Banfield Edward C., "Le basi morali di una società arretrata", Il Mulino, Bologna, 1876
- Brown D., Zinkin L., "La psiche e il mondo sociale", Tr.it. Raffaello Cortina, Milano, 1966
- Brunori L., "Gruppo di fratelli, fratelli di gruppo", Edizioni Borla, Roma,

2003

Brunori L., Gagliani G., Magnani G., Urlic I., “Documento IGA-BO - Istituto Gruppo Analisi di Bologna”, Relazione scientifica, Bologna, 2010

Di Maria F., Lo Verso G., “Gruppi”, Cortina Editore, 2002

Formica I., Di Maria F., “Fondamenti di gruppoanalisi”, Il Mulino, Bologna, 2009

FilmUp.Com, Recensione “Il vento va il suo giro”,

Martinelli A., “Familismo amorale nell’Italia arretrata”, Corriere della Sera, 12 dicembre 2008.

My Movies.it, Recensione “Il vento fa il suo giro”

Pisani R., “Elementi di Gruppoanalisi, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2002

Urlic I., “La psicologia di gruppo e gruppoanalisi”, Seminario Coirag, Bari, 2009.

Wikipedia, L’enciclopedia libera, «Familismo Amorale»

**IL CINEMA, I “NATIVI” E I CONFLITTI INTERCULTURALI:
IDENTITÀ E CREATIVITÀ³¹
Adriano Favole³²**

Premessa

Un capo villaggio dell’isola di Futuna, in Polinesia occidentale, mi raccontò un giorno che alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, quando ancora la rete televisiva non aveva raggiunto la sua isola, la domenica organizzava delle proiezioni di film in cassetta che faceva arrivare in nave dalla Nuova Caledonia. L’attività, a quanto pare, era molto proficua, perché la gente del villaggio partecipava in massa, portando contribuiti come noci di cocco e tuberi di manioca, con i quali il capo nutriva e ingrassava i suoi maiali, per donarli in seguito nelle cerimonie redistributive, accrescendo così il suo prestigio. Questo piccolo episodio dal sapore un po’ esotico, tratto dagli appunti di una ricerca di campo che svolsi sull’isola tra il 1996 e il 1997, è utile a introdurre il tema che vorrei trattare in questo scritto, ovvero l’influenza di film di grande diffusione (nazionale o globale) sulle rappresentazioni che alcune società native forniscono di se stesse e dei conflitti interculturali che hanno caratterizzato la loro storia. Senza pretese di esaustività rispetto a un tema molto ampio (cfr. per es. MacDougall 1998; Griffiths 2002)³³ mi propongo di partire da casi specifici, per poi riflettere, nella parte finale, sulle loro implicazioni per le questioni a cui è dedicato questo volume. Gli antropologi culturali, nelle loro ricerche di campo, sia in contesti “domestici” sia in contesti più “esotici”, si imbattono sempre più spesso nella forza evocativa che il cinema esercita sulle società locali. Se guardiamo all’Oceania – area in cui ho svolto gran parte delle mie ricerche –, possiamo vedere come i “nativi” siano passati in pochi decenni da “oggetti” di interesse cinematografico e documentaristico, a consumatori di cinema, ad attivi produttori di film, sia in veste di scrittori sia di sceneggiatori e sia di registi. I maori della Nuova Zelanda, in particolare,

31 Questo articolo è la rielaborazione di una conferenza dal titolo “Il conflitto, il cinema e i nativi” tenuta nell’ambito del Convegno “Attraversare lo schermo. Psicoanalisi e cinema davanti ai conflitti” (Apragi, Torino, 7-10 aprile 2011).

32 Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico-Territoriali Università di Torino. Scritto a cura del relatore.

33 Per un’introduzione all’antropologia visiva si rimanda il lettore al testo di C. Pennacini (2005).

hanno dato vita a una ormai consolidata scuola cinematografica. Nelle pagine che seguono farò tre esempi di film che hanno avuto di recente una notevole influenza sulle società native e in cui mi sono imbattuto nel corso di tre diverse ricerche: due di essi sono di area oceaniana (rispettivamente Nuova Zelanda/Aotearoa e Australia), mentre l'ultimo concerne un contesto molto più "vicino" (le Alpi del cuneese).

Once were warriors (Una volta erano guerrieri).

«Non so se hai visto quel film sui Maori che si intitola *Una volta erano guerrieri*. E' un film stupendo perché ti fa capire che un tempo noi abitanti del Pacifico non eravamo come adesso. Anche qui a Futuna un tempo eravamo dei *to'a*, dei guerrieri (Favole 2000: 81)». Era il 1996 e il mio amico e informatore Petelo Leleivai, facendo riferimento al film, mi spiegava l'importanza degli "eroi" (*to'a*) che in passato avevano fondato quei "titoli" di capo che tuttora esistono sull'isola di Futuna. *Once were warriors*, girato dal regista maori Lee Tamahori e ispirato all'omonimo romanzo dello scrittore maori Alan Duff era uscito nelle sale l'anno precedente. Il film racconta la vita quotidiana, aspra e terribile, di una famiglia maori che vive alla periferia di Auckland, in un anonimo quartiere, proprio a ridosso di un'ampia arteria stradale. Nella famiglia convivono un marito spesso disoccupato, alcolista e violento, discendente di una dinastia di "schiavi" maori; sua moglie, una donna di nobili origini; due figli maschi e una figlia giovane e sensibile. Sconvolta dalle violenze del padre verso la madre, da uno stupro subito da uno zio paterno e dal degrado della vita sociale in cui è immersa, la figlia si toglierà la vita, impiccandosi a un albero in giardino. Uno dei due figli maschi finirà per entrare a far parte di una violenta banda giovanile, mentre l'altro proverà una via di fuga e salvezza nel ritorno alla tradizione maori, cercando in pratiche come il tatuaggio e la danza e nella nobile storia degli antichi *to'a*, i "guerrieri" della tradizione polinesiana, uno strumento di riscatto. La madre farà ritorno al gruppo parentale di origine, cercando nella vita rurale e nei legami di parentela un'ancora di salvezza da una modernità alienante e oppressiva.

Come molte altre rappresentazioni contemporanee prodotte dagli stessi oceaniani nel campo della letteratura, del teatro e del cinema³⁴, *Once were warriors* è un film-denuncia sia verso le ineguaglianze prodotte dai sistemi coloniali sia verso molti tratti delle stesse società native. Alcoolismo, violenze coniugali e sessuali, apatia, il retaggio di un'antica distinzione tra "schiavi" e "nobili", l'adozione acritica ed eccessiva di stili di consumo tipicamente

³⁴ Cito, a titolo di esempio, gli scrittori Sia Figel e Witi Ihimaera e il commediografo kanak Pierre Gope.

occidentali: il film di Tamahori traccia un quadro desolante e profondamente autocritico della società maori, senza alcuna concessione a quell'esotismo che tanto ha caratterizzato la produzione cinematografica (e in precedenza letteraria) dell'Occidente *sugli* oceaniani.

Il conflitto interculturale con i *pākehā*, i “bianchi” neozelandesi, rimane implicito sullo sfondo del film. Non c'è uno scontro “diretto” tra maori e “bianchi”, anzi questi ultimi non si vedono proprio nel film: è un po' come se gli stessi maori avessero incorporato il conflitto e le tensioni della situazione post-coloniale. Il messaggio di speranza del film – che viene enfatizzato dai commenti dei polinesiani che lo hanno visto, come mostrano le parole del mio interlocutore riportate più sopra – è non tanto il recupero, visto ormai come irrealistico, di un'autentica tradizione maori, quanto la possibilità di innestare quest'ultima in una modernità che avanza irreversibile. I maori, dilaniati dalla situazione coloniale e post-coloniale, e tuttavia partecipi di essa, chiedono di essere riconosciuti, con le loro tradizioni, la loro lingua, le loro pratiche corporali (la danza e il tatuaggio, la prossemica ecc.), i loro stili di consumo, come parte integrante di un mondo, quello della contemporaneità globalizzata, che spesso li esclude dai suoi riti e dai suoi ritmi o li relega in posizioni marginali. Se tra gli intellettuali oceaniani non mancano i sostenitori di un ritorno a tradizioni “pure” e “incontaminate”, si tratta tuttavia di una posizione minoritaria. Come ho cercato di mostrare in un precedente lavoro (Favole 2010), gran parte degli oceaniani chiedono oggi di essere riconosciuti quali abitanti a pieno titolo e con le loro specificità culturali del mondo globalizzato e raramente si propongono di costruire muri e steccati identitari che li separino da quelle popolazioni (occidentali e non) che si sono stanziate ormai da molto tempo sulle isole.

Rabbit proof fence (La generazione rubata)

Nel 2002 svolsi un breve periodo di ricerca in Australia sul tema della restituzione dei resti umani alle comunità native da parte di musei e istituzioni scientifiche occidentali. Classificati dall'antropologia evolucionista ottocentesca tra le popolazioni più primitive del pianeta, gli aborigeni australiani – e in modo particolare i loro corpi, vivi e morti – divennero un “oggetto” di indagine molto interessante per gli scienziati occidentali. Studiosi e musei facevano a gara nel cercare di ottenere resti umani da sottoporre ad analisi scientifica e, molto spesso, questi “campioni” di studio vennero prelevati con modalità tutt'altro che giustificabili da un punto di vista etico (furti in cimiteri e depositi sacri, acquisti illegali, fino a omicidi compiuti *ad hoc*... Favole 2003). A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, molte comunità native hanno

richiesto il ritiro dalle esposizioni e, a volte, la restituzione di questi resti. La restituzione è stata un passo importante di un importante processo, tuttora in corso: gli aborigeni chiedono al Governo del loro Paese e alle istituzioni internazionali riconoscimento culturale e ammissione dei crimini perpetrati a loro danno dalla colonizzazione, a partire dalla restituzione delle terre native che alla fine del Settecento furono incorporate nei possedimenti della corona britannica con la formula giuridica della *Terra nullius*³⁵.

Rabbit proof fence (in italiano *La generazione rubata*) ha dato voce a queste proteste. Il film del celebre regista di origini australiane Phillip Noyce, basato su un racconto della scrittrice aborigena Doris Pilkington Garimara, racconta la vicenda storicamente documentata di tre bambine meticce, prelevate alle loro madri dai servizi sociali australiani in un accampamento aborigeno e destinate a una struttura “rieducativa” religiosa. Fuggite dalla struttura, le tre sorelle riusciranno, percorrendo più di mille chilometri di deserto e boscaglia, seguendo l’interminabile “recinto dei conigli” (che dà il titolo al film nella versione inglese) a ricongiungersi alla loro madre. Giocando abilmente a mettere in parallelo i destini di questa “generazione rubata” (si tratta infatti di decine di migliaia di bambini) con quella di altre tragiche deportazioni novecentesche (Auschwitz è sullo sfondo, attraverso numerose citazioni cinematografiche), il regista solleva il problema dei meticci, i *non visti* della storia. Fino agli anni Cinquanta del secolo scorso, in effetti, il Governo australiano aveva in atto un vero e proprio progetto scientifico e politico di “sbiancatura” dei meticci. Soprattutto nelle aree del deserto centrale e del nord, i figli di donne aborigene e di padri bianchi venivano sistematicamente prelevati alle loro madri, ritenute incapaci di educarli alla “civiltà”, e destinati a istituti religiosi. L’idea era che questi bambini, cresciuti in ambienti culturalmente idonei, si sarebbero poi sposati con “bianchi” e, nel giro di qualche generazione avrebbero recuperato la loro “bianchezza”. L’idea di una terza razza appariva come qualcosa di mostruoso, da evitare a ogni costo (sottolineo ancora che queste politiche razziste sono andate avanti fino agli anni Cinquanta e che ancora negli anni Settanta i servizi sociali australiani erano autorizzati a sottrarre i bambini, soprattutto meticci, alle famiglie di origine). *La generazione rubata*, titolo italiano del film, fa riferimento e racconta questo fenomeno: nel 2008, il neo eletto premier Kevin Rudd chiese ufficialmente scusa in Parlamento alle comunità native per questi atti di razzismo.

A differenza di *Once were warriors*, il conflitto interculturale è qui ben visibile. Il personaggio di Neville (Kenneth Branagh), chiamato “Devil” dal-

35 Si veda al proposito il saggio di Sven Lindqvist (2005).

le bambine dell'istituto, rappresenta molto bene, con la sua lucida visione scientifica di un mondo che ha da essere "puro" (i "banchi" da una parte, gli aborigeni dall'altra) la visione radicalmente razzista degli anglosassoni di Australia e la loro idea di essere portatori di una superiore civiltà. Anche in questo caso, tuttavia, come per i maori, le richieste dei nativi sono quelle di un riconoscimento culturale, non la rivendicazione di un'identità chiusa a compartimenti stagni. Proprio l'aver messo al centro del film la figura dei meticci mostra che – dal punto di vista degli aborigeni – non si tratta di ritornare a una mitica "identità" pre-coloniale, ma di negoziare una reale partecipazione alla vita delle istituzioni e dello Stato australiano. Detto per inciso, pur essendo presenti sul territorio da oltre 50.000 anni, gli aborigeni hanno ottenuto la cittadinanza soltanto nel 1967. Nel 1992, per la prima volta, una Corte australiana ha impugnato quel principio della *Terra di nessuno* con cui gli inglesi incorporarono il territorio ai loro domini, aprendo una lunga stagione di rivendicazione di diritti sulle terre ancestrali.

Il vento fa il suo giro

Anche le poche centinaia di abitanti dell'alta Valle Maira, un'area delle Alpi occidentali cuneesi su cui sto compiendo studi relativi al patrimonio materiale e immateriale, hanno subito nell'ultimo secolo una forma di "colonizzazione" brutale. Il calo demografico, soprattutto nel periodo post-bellico, dovuto alle emigrazioni verso le città e le industrie della pianura piemontese, ha svuotato le valli, riducendo drasticamente la socialità e portando sull'orlo della scomparsa una secolare cultura contadina. La "colonizzazione" ha tratti molto diversi dai casi del Pacifico esaminati in precedenza: la terra e le abitazioni, infatti, sono saldamente nelle mani dei pochi residenti o comunque delle famiglie emigrate. La "colonizzazione" si presenta in questo caso come un progressivo svuotamento di persone e risorse umane e culturali, uno tsunami economico che ha spazzato via, in gran parte, le società locali, risucchiandole nei vortici dei mercati e della produttività industriale, risparmiando tuttavia i loro beni materiali.

Il film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, realizzato a partire da un racconto e dalla sceneggiatura dello scrittore e regista "nativo" Fredo Val-la, racconta un tentativo di rivitalizzare un paese della valle, Chersogno (un nome di fantasia, il film è girato in parte nel comune di Ussolo). Philippe, un ex insegnante francese, si stabilisce con la moglie e i due figli nel paese e produce formaggi con il suo piccolo gregge di capre. Philippe è uno di quei neo-montanari che, faticosamente, cercano oggi di ripopolare il mondo alpino, attratti a volte da un'immagine idilliaca ed esotica della montagna (Zanini

2010) La gelosia, la chiusura, il senso rigido di un'identità locale e alcuni comportamenti "dissacranti" della famiglia di Philippe decreteranno il fallimento dell'esperienza e il suo ritorno in Francia. Chersogno si dividerà tra i sostenitori del "forestiero" (come viene definito localmente) e i suoi detrattori e tornerà alla sua granitica solitudine.

A differenza dei casi precedenti, il film – che tra l'altro ha lanciato una forma di turismo "culturale" nella valle – non è stato accolto con favore dalle popolazioni locali, che criticano l'immagine chiusa, introversa e diffidente che il regista (e lo sceneggiatore) dà di loro. Anche se *Il vento fa il suo giro* mostra una comunità divisa davanti all'opportunità di "integrare" lo straniero, indubbiamente l'immagine della società alpina che ne fuoriesce non è edificante. Come ebbi modo di scoprire, nei dintorni di Ussolo vi è una narrazione diffusa in cui si accusa il regista, Giorgio Diritti, di aver occupato abusivamente varie case della valle per girare il film e, pure, di aver "copiato" un precedente documentario realizzato da un'associazione locale. Diritti in questa narrazione finisce per sovrapporsi e confondersi con il protagonista del suo film!

Il conflitto interculturale in *Il vento fa il suo giro* è palese e centrale. Al Sindaco del Comune di Chersogno che si batte per rivitalizzare il suo paese è evidente fin da subito che il grande ostacolo alla presenza di Philippe è l'ostilità latente nei confronti dello straniero, del forestiero, del *diverso-da-noi*. Una civiltà morente si rifugia qui nel recinto dell'identità, nel ricordo nostalgico dei costumi nobili di un tempo (il film si apre con il discorso di un anziano sulla *rueido*, il lavoro collettivo), nell'uso della lingua occitana. La barriera sottile e tuttavia invalicabile dell'identità si rivelerà alla fine più potente delle speranze di ravvivare la socialità con nuovi innesti. «La cultura nasce dalla convivenza, vivere insieme, *jour après jour*», ribatte Philippe al suo amico di Chersogno, il quale sostiene che «il popolo per essere se stesso deve continuare a salvaguardare la propria cultura, parlare la propria lingua». Convivenza, creatività sociale e culturale da una parte; l'identità e le barriere "etiche" dall'altra: in questa opposizione è racchiusa la rappresentazione del conflitto interculturale raccontato in *Il vento fa il suo giro*.

Connessioni e conclusioni

Queste ultime riflessioni possono ora introdurci al tentativo, che vorrei svolgere in questo paragrafo finale, di mettere in connessione i tre film. Gli antropologi culturali, si sa, amano fare comparazioni tra società anche molto "lontane" tra loro. Accostare maori, aborigeni e abitanti della valle Maira potrebbe apparire azzardato, e tuttavia, proprio dal confronto e dal contrasto

tra punti di vista differenti, scaturisce la possibilità di riflettere in modo più approfondito sul conflitto interculturale. Inoltre, i tre “casi” esaminati si riferiscono a rappresentazioni cinematografiche ovvero a una modalità di comunicazione oggi ampiamente condivisa dalle società, pur nella diversità dei loro punti di vista.

Quali rappresentazioni del conflitto e delle relazioni interculturali dunque emergono dai tre film in questione? In primo luogo si può osservare che tutte le società rappresentate vivono situazioni di profonda crisi. Violenza, alcolismo, disoccupazione, riattivazione di linee di frattura interne (schiavi vs nobili) colpiscono i maori; violenze e sradicamento umiliano le donne aborigene, in un mondo in cui gli uomini (aborigeni) rimangono nella penombra, prigionieri anch'essi di alcolismo e anomia; in Valle Maira la popolazione è così esigua da non permettere il dipanarsi di una socialità minima - alcune borgate della valle sono abitate in inverno da una o due persone. Tutti e tre i film narrano questi disagi della modernità, lasciando tuttavia intravedere possibili esiti positivi, flebili aperture di speranza, vie di uscita dal conflitto e dalla marginalità. E' su queste ultime che vorrei ora soffermarmi.

La speranza è rappresentata in tutti i casi esaminati da quella che ho definito altrove la “creatività culturale” (Favole 2010). La convivenza di cui parla il protagonista Philippe in *Il vento fa il suo giro* consiste nella capacità di costruire socialità e cultura a partire da apporti diversi, da innesti, dal vivere insieme di persone che non sono accomunate da *una identità*, bensì da una pluralità di punti di vista. La creatività culturale, un fenomeno sorprendentemente poco studiato dagli antropologi e dagli scienziati sociali in generale, è proprio questa capacità tipicamente umana di dar vita a forme nuove, inedite, imprevedute, una capacità che parrebbe rafforzarsi in periodi di forti relazioni interculturali. Ciò che oggi chiedono aborigeni australiani e maori – un tema molto presente nelle letterature e nella cinematografia native – è di poter partecipare a pieno titolo e con le loro specificità culturali e storiche, alla vita sociale, economica e politica dei loro rispettivi Paesi. La modernizzazione e la globalizzazione, per lo più, non sono contestati *in sé*, ma in quanto li escludono dai processi e dai centri decisionali. Ciò che fa problema è il fatto che in molti contesti i nativi condividono e conoscono aspetti importanti della vita dei colonizzatori (la lingua, la religione, lo stile di vita), ma quasi mai avviene l'opposto.

In tutti e tre i film, la creatività culturale appare contrapposta e contrastata dall'*identità*, intesa come “sostanza” immutabile, nocciolo duro e in-trasformabile di appartenenze ataviche ritenute indiscutibili. L'identità è particolarmente accentuata e messa in rilievo in *Il vento fa il suo giro*: si tratta di un

simulacro quasi vuoto (quanti parlano davvero l'occitano, quanti praticano forme di agricoltura tradizionale, chi svolge oggi i lavori collettivi della *rueido?*) e tuttavia potente al punto da impedire il realizzarsi della convivenza. L'identità, in Valle Maira come altrove, equivale a una concezione particolarmente chiusa del "noi". L'identità non è un terreno che permette mediazioni. L'identità, come ha messo in luce Francesco Remotti (2010), chiude, separa, crea muri invalicabili. In Valle Maira la cultura locale è morta o morente, eppure rimane fortissimo il senso di identità, feticcio o sostanza magica che continua ad aggirarsi per le valli tenendo lontani i *forestieri*.

Nell'Australia degli anni Cinquanta del secolo scorso, l'identità dei "bianchi" è così forte da rendere impensabile la figura del meticcio. Se l'"altro", l'aborigeno inteso come forma di alterità esotica e selvaggia che abita le zone marginali e incivili del continente è tollerato – per quanto escluso dalla società dei "bianchi" –, il meticcio è inammissibile in quanto categoria anomala che si colloca pericolosamente ai confini dell'identità. Ibrido culturale e biologico, il meticcio va semplicemente eliminato, fisicamente o mediante un processo di purificazione e "sbiancatura", restaurando così un'identità perduta.

La chiusura nei recinti dell'identità, che si tratti di "tribù" alpine o oceaniane poco importa, rende difficile o impossibile la convivenza. Viceversa, la creatività culturale, la ricerca di nuove sintesi e di terreni condivisi pone le basi per la fine o quantomeno l'attenuarsi dei conflitti interculturali – questo, in estrema sintesi, il messaggio che ci viene dai tre film, non privi di accenti pessimistici sulla sua possibile concretizzazione.

Nel suo romanzo *The matriarch* (1986), Witi Ihimaera paragonava l'invenzione della Patria da parte degli intellettuali e degli eroi del Risorgimento, all'invenzione di una nazione maori da parte dei nativi della Nuova Zelanda a metà dell'Ottocento, subito dopo la firma del Trattato di Waitangi e le cosiddette *Land wars*. In entrambi i casi, sostiene il più celebre romanziere maori, l'idea di Patria scaturiva da uno sforzo immaginativo, una fusione di orizzonti che portò, in un caso, alla nascita di una Nazione e nell'altro alla prima riunificazione delle tribù maori sotto l'egida di un sovrano (*Te Wherowhero*). Invenzione e creatività politica, istituzionale, sociale – non identità – furono alla base della nascita delle due "nazioni" che, in modo del tutto originale, Ihimaera mette in connessione. Dai nativi insomma ci viene un'esortazione alla creatività, all'invenzione di forme di umanità nuove e imprevedute, proprio in un momento storico in cui la politica, tristemente, non ci restituisce che rappresentazioni improbabili di "identità" posticce e reificate.

Bibliografia

- Favole, Adriano 2000: *La palma del potere. I capi e la costruzione della società a Futuna (Polinesia Occidentale)*, Torino, Il Segnalibro.
- Favole, Adriano 2003: *Appropriazione, incorporazione, restituzione di resti umani: casi dall'Oceania*, "Antropologia", Roma, Meltemi, pp. 121-139.
- Favole, Adriano 2010: *Oceania. Isole di creatività culturale*, Roma-Bari, Laterza.
- Griffiths, Alison 2002: *Wondrous difference. Cinema, anthropology and turn-of-the century visual cultural*, New York, The University Press Group.
- Ihimaera, Witi 1986: *The matriarch*, Auckland, Secker & Warburg.
- Lindqvist, Sven 2005: *Terra nullius*, Verona, Ponte alle Grazie.
- MacDougall, David 1998: *Transcultural cinema*, Princeton, Princeton University Press.
- Pennacini 2005: *Filmare le culture. Un'introduzione all'antropologia visiva*, Roma, Carocci.
- Remotti, Francesco 2011: *Cultura. Dalla complessità all'impoverimento*, Roma-Bari, Laterza.
- Zanini, Roberta 2010: *Per un'antropologia del "ripopolamento" alpino*, in F. Corrado e V. Porcellana (a cura di), *Alpi e ricerca. Proposte e progetti per i territori alpini*, Milano, Franco Angeli, pp. 122-132.

Filmografia

- Diritti Giorgio, *Il vento fa il suo giro*, Aranciafilm, 2006.
- Noyce Phillip, *Rabbit proof fence*, Miramax International Hanway, 2000.
- Tamahori Lee, *Once were warriors*, Communicado Limited New Zealand, 1995.

SINTESI DELLE RELAZIONI DEI RECORDER DEI GRUPPI 9 aprile 2011

Anche oggi i partecipanti si incontrano nei gruppi costituitisi il giorno precedente e lavorano confrontandosi a partire dalle relazioni della mattinata sul tema del giorno: Conflitto, Diversità, Culture e dagli stimoli dei film: “*Il vento fa il suo giro*”, di G. Diritti e “*L’ospite inatteso*” di T. Mc Carthy.

Si tratta di gruppi che hanno già condiviso un incontro, che, nelle relazioni dei recorder, esprimono climi diversi. Alcuni iniziano parlando dei film e di ciò che ha maggiormente colpito, altri riprendendo i temi della giornata precedente, iniziando così ad alludere a un inizio di storia del gruppo.

C’è il tentativo di trovare un terreno comune su cui confrontarsi; nel film “*Il vento fa il suo giro*”, la ricerca di un linguaggio comune passa attraverso il cibo, con il banchetto di benvenuto alla famiglia francese e con l’intenzione di continuare la tradizione locale della produzione di formaggi; nel film “*L’ospite inatteso*” passa attraverso la musica, con la condivisione dello strumento musicale (i bonghi). Non sempre l’intenzione di trovare linguaggi comuni riesce ha successo, nei film e nella vita. In alcuni gruppi si sottolinea come i partecipanti siano per lo più psicologi, quasi questo possa garantire minori differenze (e quindi minor conflitto?).

Nonostante la diversità dei gruppi, tutti prima o dopo si interrogano sul tema dell’incontro con l’altro, con il diverso da sé, che è poi ciò che accade anche oggi nel *qui ed ora* del gruppo. In un gruppo si fa cenno anche al diverso, allo straniero che c’è in ciascuno di noi evidenziando come il conflitto sia anche intrapsichico.

Si oscilla nei gruppi dalla possibilità che dall’incontro con il diverso possa nascere qualcosa di nuovo, rispettando i reciproci confini, fondamentali per il riconoscimento dell’altro diverso da sé, al rischio che tale incontro si trasformi in scontro, e quindi si declini in conflitto, laddove manchi la volontà di gettare ponti e di raggiungere e capire l’altro dove e come è.

Da un lato si parla di possibilità di innesti e di contaminazioni (come propone Favole nella sua relazione) che presuppone l’aver chiari i reciproci confini e i possibili “attraversamenti” (cosa che si sta realizzando nel workshop tra cinema e psicoanalisi), dall’altro ci si confronta con la difficoltà, in

alcuni casi, di accogliere l'altro come portatore di alterità, di stimoli e pensieri diversi, senza il timore che qualcosa possa essere sottratto o il timore del cambiamento.

Si riflette sul fatto che proprio in qualità di psicologi dovremmo essere facilitatori di cambiamento, ma così come accade con i nostri pazienti, nel rispetto dei tempi, delle modalità e dei confini dell'altro.

In questo senso Philippe, personaggio de *“Il vento fa il suo giro”*, è promotore di innovazione, ma tiene in poco conto i confini dell'altro, provocando un irrigidimento di quel confine dove si genererà il conflitto e l'innesto non sarà più perseguibile.

In più di un gruppo si identifica il concetto di identità come ciò che permette di andare oltre, di aprirci al nuovo e di cercare fuori da un'appartenenza sufficientemente sicura.

Forse non a caso l'identità è un tema condiviso in gruppi diversi, probabilmente come reazione al timore di smarrirsi nell'incontro con l'altro. L'identità viene definita non come statica e acquisita una volta per tutte, ma come una ricerca, una continua costruzione che coinvolge molti livelli: personale, professionale, culturale, sociale e si fa anche cenno all'identità nazionale e alle attuali celebrazioni dei 150 anni dell'Unità d'Italia. Si abbassano così le difese di una visione rigida con la possibilità di aprirsi al nuovo e alla possibilità dell'incontro, che si concluderà il giorno seguente con la terza e ultima sessione in gruppo condotto.

Domenica 10 Aprile 2011
Sermig Arsenale della Pace

Titolo della sessione: **CONFLITTO, FAMIGLIE, GENERAZIONI**

Tavola rotonda condotta da Saura Fornero

Partecipano Corinna Agustoni, Roberto Carnevali

Film proiettati: *Happy family* di G. Salvatores

East is East di D. O'Donnel

Introduzione alla tavola rotonda

Saura Fornero

Diamo il benvenuto a tutti in questa quarta e ultima mattinata del nostro lavoro; questa tavola rotonda risulta essere un pochino meno affollata di presenze rispetto ai giorni scorsi. Prevedevamo, come vedete in programma, la presenza del dott. Alberto Barbera, direttore del Museo Nazionale del Cinema di Torino, il quale si scusa moltissimo, ma non può essere con noi per delle sopravvenute contingenze istituzionali un po' impegnative. Siamo pochi ma siamo veramente buonissimi: c'è il dott. Roberto Carnevali che molti di voi già conoscono e che fa parte del gruppo di lavoro del workshop. È psicologo psicoterapeuta, vive e lavora nella zona di Milano, è un redattore instancabile della rivista *Gruppi*, direttore responsabile di una rivista online che si intitola *Pratica psicoterapeutica*, è autore di svariati libri, *L'immaginario e il diavolo* è uno ma ve ne sono molti altri. Socio di ASVEGRA, della COIRAG e full member dello IAGP.

C'è la graditissima presenza di Corinna Agustoni, che è l'attrice che nel film e nella pièce teatrale *Happy family* interpreta la mamma del protagonista ammalato, la signora che cucina e che ha un particolare ruolo nel quale poi entreremo. Attrice milanese è legata alla storia di uno dei più importanti gruppi teatrali italiani, il Teatro dell'Elfo, ora Teatro dell'Elfo Puccini, fondato a Milano proprio da Gabriele Salvatores nei primi anni '70. Gabriele Salvatores non è qui, per motivi di produzione e di lavorazione. Corinna ci tiene a dire che è un'attrice e non è solita fare il relatore nei convegni pieni di psicoanalisti, quindi si rende disponibile per interloquire con quelle domande che possono arrivare dai partecipanti. Effettivamente avere con noi un'attrice è molto stimolante, perché anche noi lavoriamo sul tema e sulle modalità dell'identifi-

cazione e della disidentificazione e Corinna centerà il suo intervento proprio sul rapporto “Persona-Personaggio”.

Volevo recuperare la fecondità, accostare gli stimoli provenienti dal film *East is East*, visto ieri insieme a *Happy family* nell’ambito del discorso del conflitto più legato alla famiglia, terza delle nostre aree tematiche. Il tema dei conflitti intrafamiliari, fra generazioni è un po’ di più uno specifico del nostro lavoro di psicoterapeuti. Non che, gruppoanaliticamente parlando, non ci si muova anche sulle altre aree del conflitto esaminate nel workshop — tutt’altro — sono aree che non casualmente abbiamo inserito: ci sono sempre molto presenti nell’ambito della contestualizzazione, che è un aspetto fondamentale del paradigma al quale facciamo riferimento. Ecco allora che un film come *East is East* e un film come *Happy Family* se noi li accostiamo nell’area delle problematiche dei conflitti intrafamiliari, li contestualizziamo ed essi assumono uno spessore, un rilievo e una prospettiva che mi piace qui condividere e mettere in evidenza.

East is East è un film del 1999, *Happy Family* è un film del 2010, un film giovane, tra l’uno e l’altro trascorrono undici anni.

In *East is East* è come se la famiglia che viene rappresentata fosse un contenitore di conflitti, dove il fisiologico conflitto tra generazioni è, in un certo senso, il rappresentante di altre conflittualità di ordine culturale: il padre pakistano, la madre molto inglese (è veramente una massaiia inglese di un piccolo centro). *East is East* è vistosamente un film prima delle “Torri Gemelle”; i figli della coppia “mista” in grande maggioranza — salvo uno che sembra più omologo alla cultura pakistana — vogliono integrarsi negli stili del paese della madre, nel quale sono nati. Questo è un punto di contestualizzazione che mi pare importante sottolineare e rimandare, proprio nell’ambito di un discorso gruppoanalitico — come Foulkes ci insegna — dove punto fondamentale dell’orientamento psicoterapeutico è tenere conto del contesto del paziente, della famiglia e delle istituzioni di riferimento.

Happy family esce undici anni dopo: sono passati undici anni ma è come se fossero passati dei secoli, ci troviamo in un contesto per così dire decontestualizzato. I conflitti intrafamiliari non sono nemmeno più conflitti, la situazione è presentata in maniera patinata, plastificata, come se fosse un giochetto dove la caricaturalità degli *Happy days* ai quali si è fatto riferimento ieri sera, quella serie televisiva di Fonzie, se vi ricordate, è come se avesse fornito una sorta di archetipo culturale dove inserire l’attuale versione del conflitto intrafamiliare. In *Happy family* pare che i riferimenti - abitualmente punti di indicazione per chi fa il nostro mestiere - della conflittualità familiare ci siano ma siano colorati, presentati, visti allo stesso modo in cui viene presentata la quotidianità:

sostanzialmente aproblematica, modulare (non modulata), componibile, come i mobili dell'Ikea; un fai-da-te-con-tutti-gli-altri, in asettica contiguità di contrasti benissimo tollerati, ch , in fondo, ciascuno ha poi il suo tornaconto autoreferenziale. Questo   un punto di vista che propongo alla riflessione, che, come sempre, continuer  nei gruppi. Vi ricordo che transiteranno nei gruppi i nostri osservatori di processo: la dottoressa Adriana Corti e il dottor Claudio Merlo, che nelle conclusioni ci racconteranno le loro considerazioni, ponendo in circolazione, anche per questa via, un po' della complessit  che stiamo condividendo.

LA COMPLESSITÀ DEL QUOTIDIANO Roberto Carnevali³⁶

Quando abbiamo costituito il gruppo organizzativo per i lavori preparatori di questa manifestazione, è emerso, dal nostro confronto, che il mio punto di vista era un po' diverso rispetto a quello della maggioranza degli altri membri del comitato. Una premessa: io non sento una frattura tra il momento del lavoro e il momento del divertimento; a volte lavoro tutto il giorno e poi la sera vado a teatro a vedere una tragedia, e il tipo di ascolto che metto in gioco assistendo allo spettacolo non è diverso da quello che mi ha accompagnato durante il giorno nelle ore di lavoro; mi interessa conoscere, mi interessa raccogliere qualcosa. In questa prospettiva, questo nostro incontro su cinema e psicoanalisi mi dà l'occasione non di cercare una lettura dell'espressione cinematografica attraverso la griglia psicoanalitica, o gruppoanalitica, ma al contrario di cogliere nel linguaggio cinematografico qualcosa che caratterizza l'animo umano e che la psicoanalisi non riesce a dire, o comunque non nel modo e con l'immediatezza che sono propri di questo linguaggio, attraverso il quale è dunque possibile trasmettere un'esperienza particolarmente profonda di conoscenza, che arricchisce lo spettatore e porta un contributo creativo di particolare rilevanza a ciò che possiamo considerare il territorio di ricerca della psicoanalisi. Giovanni Pascoli, a chi gli chiedeva di definire il poeta, aveva risposto che il poeta è quello che esprime un qualcosa in cui il lettore si riconosce nel momento in cui lo legge, e si rende conto che questo qualcosa era già dentro di lui, ma si manifesta nel momento in cui lo trova nell'espressione poetica. Secondo me questo discorso vale anche per il cinema e il teatro, come probabilmente per ogni forma artistica: c'è una risonanza che rimanda a una presenza interna che riconosciamo perché qualcuno le dà l'occasione di emergere, e attraverso questa risonanza scopriamo qualcosa di noi che già esisteva, ma che ci appare nuovo perché solo in quel momento ne acquistiamo consapevolezza.

Ho vissuto quest'esperienza fin dal primo giorno di questa manifestazione, ascoltando la relazione di Ugo Gregoretti (ed è da questo che vorrei parti-

³⁶ Psicologo psicoterapeuta, è socio dell'ASVEGRA, della COIRAG e life member IAGP. Autore del libro *L'immaginario e il diavolo*, Franco Angeli, Milano 2003. Scritto a cura del relatore.

re), quando ha proposto il suo rapporto un po' conflittuale con la psicoanalisi dato dal fatto che aveva sentito parlare, avendo la cognata psicoanalista, della necessità dell'“uccisione del padre”. Essendo padre, quest'idea non lo convinceva, ma soprattutto non gli piaceva, e ha cercato un modo per favorire la crescita e lo sviluppo dei suoi figli senza bisogno che questi lo “uccidessero”, seppure metaforicamente. Si è detto: “Posso essere il padre dei miei figli senza che questi sentano il bisogno di ‘uccidermi’?” E ha trovato, secondo me, una soluzione bellissima: essendo dotato di buona memoria (e di me posso dire altrettanto) aveva ricordato le esperienze di “mortificazione” vissute nel rapporto col proprio padre, e ha cercato di evitarle ai propri figli. Metto in evidenza il termine “mortificare”, che è proprio quello che Gregoretti ha usato, perché mi sembra molto pertinente; il significato è chiaro, vuol dire “produrre la morte”, e se è comprensibile che un padre che mortifica il proprio figlio vada a sua volta in un certo momento “mortificato”, cioè ucciso, perché il figlio si riappropri della propria vita e dunque della propria soggettività, un padre che non mortifica, che lascia spazio alla vita del figlio, può rimanere in vita al suo fianco, senza pretendere di ergersi a modello, ma neanche frapponendosi come ostacolo necessario, come una certa pedagogia di stampo psicoanalitico (con la quale sono personalmente in totale dissenso) tende a proporre, evocando quindi il momento dell'uccisione del padre come passaggio altrettanto necessario per affacciarsi sulla vita adulta. Un padre che non mortifica può rimanere in vita e accogliere, come Gregoretti ci ha testimoniato essergli successo, la gratitudine di un figlio che, confrontandosi con gli altri (pensiamo alla terapia di gruppo come incontro di tante gruppalità interne), può per l'appunto esprimergli la sua gratitudine per non essere stato mortificato, e quindi per avere mantenuto integri quegli stimoli alla vita che da questo confronto possono trarre un'occasione di incontro e di trasformazione, magari nel senso di Pascoli di una scoperta di qualcosa che già c'era ma di cui si ha consapevolezza solo grazie all'esperienza “artistica” che si sta vivendo. È interessante notare che nella sua testimonianza Gregoretti ha ricordato un primo momento in cui i figli, tutti andati in analisi, lo hanno rimproverato per non essere stato il padre che la psicoanalisi prescrive di essere, e che in seguito uno dei suoi figli gli ha invece espresso la gratitudine di cui s'è detto, passando attraverso un'esperienza di gruppo. Non sto a soffermarmi su questo punto se non per far rilevare che, a mio avviso, la gruppoanalisi, vissuta come esperienza “attraverso il gruppo”, offre, rispetto alla psicoanalisi classicamente individuale, uno strumento in più per liberarsi da alcune idealizzazioni fossilizzate che rendono spesso l'analizzato vittima della prescrittività di un analista che ha già in mente il percorso che il paziente dovrà seguire (Napolitani direbbe: l'imma-

ginario dell'analista); questa "liberazione" accade con molta maggior facilità in gruppo, perché il percorso, attraverso il continuo confronto polifonico delle esperienze dei suoi membri, viene naturalmente "umanizzato", e si facilita dunque l'altrettanto continuo riattraversamento delle esperienze da parte della soggettività di ciascuno, al di là di eventuali nuclei di prescrittività inconscia (o anche conscia e magari deliberata) da parte dell'analista.

L'idea proposta da Gregoretti di un padre che non deve essere ucciso perché non ha mortificato il proprio figlio mi sembra molto bella, e mi ci identifico molto. In questo senso parlavo di una scoperta attraverso uno stimolo "poetico" che fa risuonare qualcosa dentro di sé: il discorso di Gregoretti mi ha fatto sentire una profonda consonanza con lui nel mio modo di essere padre, e mi ha fatto capire che quello che molti analisti leggerebbero come una difesa può essere invece visto come una proposta alternativa rispetto a una lettura analitica rigidamente concepita. Anche qui potremmo aprire un lungo discorso: l'idea di Gregoretti segnala il fatto che la psicoanalisi (almeno io la penso così) è uno strumento meraviglioso se aiuta a capire le profondità dell'animo umano, ma diventa uno strumento perverso se viene concepita come traccia di un percorso obbligato che prevede "tappe" necessarie al corretto sviluppo della persona. Forse non è un caso che mia figlia, oggi trentaduenne, che è psicologa psicoterapeuta, abbia scelto una scuola di specializzazione in cui non era richiesta l'analisi, dicendo che se un giorno vorrà farla sarà perché lo ritiene opportuno, e non perché richiesta da un percorso prescritto. Probabilmente l'aver avuto un padre che non l'ha mai mortificata e che lei non ha mai sentito il bisogno di uccidere l'ha aiutata in questa scelta, che condivido pienamente³⁷.

E veniamo ad *Happy family*. Le famiglie presenti in questo film hanno una vita costellata di situazioni in cui questo genere di "paternità" si manifesta. I due padri hanno delle caratteristiche molto lontane da quelle della figura paterna come la psicoanalisi, e anche la pedagogia e in genere tutti coloro che si occupano di educazione, tendono a proporre nelle loro teorizzazioni. È difficile individuare nel film qualche situazione in cui, seguendo i dettami della psicoanalisi o delle scienze dell'educazione, questi padri potrebbero essere portati ad esempio. Eppure a mio avviso sono due padri straordinari, proprio

37 Fra l'altro il fondatore e direttore di questa scuola è stato Giovanni Carlo Zapparoli, che molti ricorderanno (è deceduto qualche anno fa ultraottantenne, lavorando fino all'ultimo istante della sua vita), che era un analista didatta della SPI che aveva sviluppato, in un suo percorso personale, l'idea che non fosse necessario, per diventare dei buoni psicoterapeuti, essersi sottoposti ad un'analisi, e aveva dunque fondato una scuola in cui applicava tale principio.

perché si relazionano ai figli in un modo che non li mortifica. C'è poi un'altra caratteristica che possiedono entrambi, per la quale riprendo un concetto emerso anch'esso in una relazione di una di queste giornate: quello di "familismo amorale", proposto da Pino Guario, prendendolo da Banfield³⁸, che è un autore che sinceramente non conosco. Guario ci dice che il familismo amorale consiste nel concepire la famiglia come interamente rivolta al proprio interno, senza alcun interesse né alcuna apertura nei confronti del mondo circostante; un esempio radicale è la famiglia mafiosa (pensiamo anche alla terminologia usata, che va dalla parola "famiglia" intesa come clan composto di persone che si proteggono vicendevolmente considerando il mondo popolato di nemici, all'espressione più nota: "Cosa Nostra", che evidenzia l'esistenza di un "Noi" che si contrappone in termini persecutori a tutti coloro che ne sono al di fuori). L'attributo "amorale" ha il senso di sottolineare la mancanza di un principio morale di solidarietà e di spinta all'incontro con l'altro. Senza arrivare all'estremo del mondo mafioso, possiamo vedere in questa luce anche la famiglia borghese che imposta la vita sul successo e sul benessere dei propri componenti, considerando tutto il mondo circostante come un insieme indifferenziato di potenziali pericoli dai quali ci si deve difendere³⁹.

Il familismo amorale viene citato da Pino Guario in particolare in relazione al film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, dove un paese rifiuta il forestiero e per contro anche costui vive il proprio nucleo familiare come un qualcosa di molto coeso che contrappone al mondo da cui vorrebbe essere accolto, e si hanno così un microgruppo e un macrogruppo che si scontrano l'uno con l'altro senza alcuna ricerca di mediazioni e senza reali tentativi di penetrazione, fino al distacco dei due mondi con la tragedia del suicidio del "diverso", sostanzialmente rifiutato da entrambi. In *Happy family* accade tutto il contrario. Questi due padri sono tutt'altro che esemplari; pensiamo alla figura del personaggio interpretato da Abatantuono: si descrive come un

38 Il familismo amorale (Amoral familism, in lingua originale) è un concetto sociologico introdotto da Edward C. Banfield nel suo libro *The Moral Basis of a Backward Society* del 1958 (trad. it.: *Le basi morali di una società arretrata*, 1976), scritto in collaborazione con la moglie Laura Fasano. Le tesi di Banfield sono state e sono oggetto di controversia, e hanno stimolato un notevole dibattito sulla natura del familismo e sul ruolo della cultura nello sviluppo o nell'arretramento sociale ed economico (da Wikipedia).

39 Sempre in queste giornate, e in una dimensione profondamente legata al tema di cui stiamo parlando, voglio citare l'intervento dell'antropologo Adriano Favole, che ad un certo punto dice che "la società creativa promuove l'incorporazione della differenza". È un concetto bellissimo, e nel familismo amorale la differenza non viene per nulla incorporata, viene espulsa; dunque la famiglia caratterizzata da questo stile di vita manca totalmente di creatività, e non fa che cercare di perpetuarsi sempre identica a se stessa.

adolescente mai cresciuto, ha dei comportamenti tutt'altro che maturi, quando la figlia sedicenne gli dice di volersi sposare non è per niente contrario e cerca di vedere i lati positivi del ragazzo, va all'invito vestito come capita, come un hawaiano, eppure... quando conosce il padre del ragazzo che la figlia dovrebbe sposare non ha alcuna remora, si apre immediatamente e nel giro di un attimo instaura un rapporto di profonda amicizia... In pochi minuti questi due uomini che provengono da mondi diversissimi si conoscono e superano tutte le barriere ("Non è vero che i ricchi sono scostanti e antipatici", dice Abatantuono; e Bentivoglio: "Posso venire con te sulla nave [a morire]?"). Questi due mondi si compenetrano e ciascuno ha da dare qualcosa all'altro; e questo a partire da un matrimonio strampalato che non si farà, mentre si farà il matrimonio fra l'altra figlia e "l'estraneo", capitato lì per caso a causa di un incidente. Il nascere dell'amicizia tra due uomini di una certa età, che diventa così profonda da portarli alla condivisione del momento finale della vita di uno dei due, che è fatta di immediate confidenze e di un "mettersi in gioco" totale e senza resistenze, rappresenta uno degli elementi essenziali di questo film, e ne evidenzia il valore dal punto di vista dell'esaltazione di un'umanità profonda e ricca di affetti che apre alla conoscenza di sé e degli altri. Guardiamo il personaggio interpretato da Fabrizio Bentivoglio, non solo nel rapporto con l'altro padre, ma anche, per esempio, nel dialogo in macchina con il figlio della moglie, quando gli dice: "Ma tu, mi vuoi un po' di bene?". Il ragazzo, che non ha certo avuto una figura paterna esemplare di riferimento, gli risponde: "Ma certo che te ne voglio!", e aggiunge: "Ci sono tante persone a cui voglio bene che non sono mio padre". Questa famiglia si è ricomposta dall'incontro di un vedovo con una figlia e una divorziata con un figlio; due sottogruppi sono diventati un gruppo solo, e ciascuno ha accettato l'altro con tutta la "diversità" che porta con sé; il ragazzo vuole bene al marito della madre non perché vede in lui un valido sostituto paterno, ma perché lo accetta come persona, e può avere con lui un rapporto di scambio e di reciproca accettazione.

Happy family è, a mio avviso, un film in cui troviamo un continuo proporsi di situazioni nelle quali, rispetto a un ideale impossibile, ci sono delle realtà possibili che si danno con immediatezza, configurando un limite, un confine, una verifica di un proprio modo di essere che si dimensiona all'interno della situazione in cui ci si viene a trovare, con una grandissima disponibilità, da parte dei personaggi, ad aprirsi al confronto, al nuovo, e dove anche la morte diventa un limite all'interno del quale ci si trova e che viene accettato e "vissuto". La morte è il momento che sancisce la profondità dell'amicizia e del clima di reciprocità, di partecipazione e di condivisione che si è creato. Anche rispetto al rapporto di coppia, oltre all'amore che nasce tra i due protagonisti,

abbiamo i quattro genitori per i quali, se pure le due mogli esprimono stanchezza, fatica (Margherita Buy) o nervosismo portato all'esasperazione e alla critica feroce (Carla Signoris), non mancano i momenti di intenso amore, nei quali la coppia si ricompone, e appare chiara l'intensità del legame e la profondità dei sentimenti che aleggiano al loro interno. I personaggi si amano... come possono, come riescono.

Quando Saura Fornero mi ha chiesto un titolo per il mio intervento, le ho detto "La complessità del quotidiano", pensando a quelle che ritengo essere le principali caratteristiche di *Happy family*. Lo sento ancora più pertinente adesso, a conclusione di queste giornate e riprendendo anche idee raccolte da altri interventi, perché ritengo che in questo mio modo di leggere, più che il cinema attraverso la psicoanalisi, la psicoanalisi attraverso il cinema, o comunque l'uomo attraverso il linguaggio cinematografico che lo interpreta, l'idea della complessità del quotidiano rappresenti una buona immagine e offra l'occasione di vedere le cose da una prospettiva particolarmente arricchente. Se invece di legarci agli ideali derivanti dalle nostre appartenenze (ad esempio per noi l'appartenenza gruppoanalitica che ci attraversa), ci mettiamo nella prospettiva dell'aprirsi alla conoscenza del nuovo, possiamo guardare un film pensando che per l'appunto è un film ed esprime, con un linguaggio che gli è assolutamente peculiare, qualcosa che solo attraverso questo linguaggio può essere espresso in questo modo. Non abbiamo così la pretesa di farlo diventare qualcosa che viene letto psicoanaliticamente e che dunque, attraverso la psicoanalisi, "vuole dire questo..." , e ci troviamo con una disposizione d'animo che ci permette di accogliere i modi espressivi di questa forma artistica in un modo "ingenuo" e non giudicante, che ce ne può far apprezzare la profondità.

Per concludere voglio riferirmi a due momenti di queste giornate che mi hanno particolarmente stimolato. Il primo riguarda la relazione di Maurizio Ferraris sul pianto, quando cerca di evidenziare le caratteristiche del pianto "vero". Una delle opere teatrali più ricche e pregnanti per la ricerca sull'uomo è, a mio avviso l'*Amleto*. Solo in teatro l'ho visto 26 volte, e tuttora, quando ne ho l'occasione, vado a vederlo, sempre con l'entusiasmo della prima. C'è un momento in cui, dopo l'arrivo degli attori, Amleto assiste alla recita di un brano delle *Troiane*, e vede l'attore che piange calde lacrime parlando di Ecu-ba; allora si lascia andare a queste considerazioni su se stesso:

Oh che miserabile, che schiavo pezzente io sono! Non è mostruoso che questo attore qui, solo in una finzione, nel sogno di una passione, abbia potuto forzare tanto la sua anima a quanto immaginava nella mente che, in tal modo, gli è impallidito il volto, e lacrime negli occhi, disperazione nell'aspetto, la voce rotta, e ogni sua espressione confermata nei modi alla sua immaginazio-

ne? E tutto per niente! Per Ecuba! Cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba, che debba piangere per lei? Che cosa farebbe se avesse il motivo e l'imbeccata per la passione che ho io? Inonderebbe la scena di lacrime, e spaccherebbe l'orecchio del pubblico con orrendi discorsi, farebbe impazzire i colpevoli e sbigottire gli innocenti, confonderebbe gli ignoranti e sbalordirebbe le stesse facoltà di occhi e orecchi. Io, invece, ottusa canaglia, mi struggo come quel tale sempre trasognato, sterile alla mia causa, e non so dire nulla; no, nemmeno per un re dannatamente distrutto nei suoi diritti e nella sua carissima vita. (da William Shakespeare, *Amleto*, a cura di Alessandro Serpieri, Marsilio, Venezia, 1997).

Trovo veramente straordinario all'interno di un'opera teatrale interrogarsi sul fatto che nel teatro, nella finzione, è possibile una partecipazione emotiva, affettiva così intensa per un qualcuno che in fondo non è nessuno se non nella finzione stessa; calandocisi dentro diventa invece qualcosa che suscita calde lacrime. Pianto vero... pianto finto, confini che si intrecciano.

Il secondo momento che mi ha stimolato in modo particolare (e mi sembra particolarmente interessante concludere con questo, perché torniamo al tema del padre che può non essere "ucciso" ma anzi accompagna alla vita) è stato l'incontro con Fredo Valla, il co-sceneggiatore di *Il vento fa il suo giro*. La prima volta che ho visto questo film, ho espresso a mia moglie, che l'ha visto con me, questa considerazione: "È uno stile molto simile a quello di Ermanno Olmi, ma i tempi sono meno dilatati e riesce a prendere molto di più, senza avere momenti di esagerata lentezza". Il mio rapporto col cinema di Ermanno Olmi è fortemente ambivalente: da un lato quando vedo lui intervistato e ascolto le sue considerazioni sul cinema lo trovo molto simpatico, umano e con idee che condivido, dall'altro quando vedo i suoi film li trovo di una noia mortale, e fatico ad arrivare alla fine (l'unico suo film che ho apprezzato pienamente è di molti anni fa, e uno dei meno noti: si chiama *Durante l'estate* e parla di un uomo bizzarro che lavora in un ufficio statale e inventa titoli nobiliari per persone che ritiene dotate di nobiltà d'animo, sino a finire in prigione per truffa). Quando, dopo la proiezione de *Il vento fa il suo giro*, Fredo Valla ha raccontato che sia lui che Giorgio Diritti escono dalla scuola di Ermanno Olmi, mi sono trovato a fare questa riflessione: oltre ad essermi compiaciuto per aver riconosciuto uno stile (ma credo non fosse difficile), ho potuto apprezzare la grandezza di Olmi, proprio nella sua "paternità". Dal mio punto di vista di spettatore che si annoia ai suoi film, l'idea che abbia saputo trasfondere il meglio di sé in allievi come Diritti e Valla, contribuendo a dar loro gli strumenti per realizzare un film come *Il vento fa il suo giro*, che per me (e mi arrogo il diritto di poterlo affermare) è molto più bello e stimolante di

qualunque film del Maestro, è la riprova della sua grandezza di padre, che sa trasmettere ai figli la facoltà di sviluppare un proprio discorso personale, che può andare al di là dei confini che l'insegnamento ha tracciato. Un padre come Olmi non solo non deve essere ucciso, neanche metaforicamente, ma rimane nel cuore dei figli come testimone di una trasmissione vivificante che evita la mortificazione e amplifica l'impulso alla vita e l'espressione delle risorse personali. E qui possiamo concludere, chiudendo un cerchio che si ricollega allo spunto da cui siamo partiti. Il che non ci impedisce di rimanere aperti a molti altri possibili percorsi.

PERSONA PERSONAGGIO Corinna Agustoni⁴⁰

Diciamo che la parola latina *personam tragicam*, che viene tradotta in maschera tragica, già ci illumina, ci dà uno spunto per la riflessione sul rapporto persona-personaggio; quanto c'è della persona nel personaggio e viceversa?

Non so se l'attore sia anche un artista: a volte lo è, a volte è semplicemente uno che esercita un mestiere come tanti altri; in ogni modo, l'attore ha come strumento se stesso, cioè la sua persona. Non è come un musicista, ad esempio, che oltre a se stesso ha a disposizione uno o più strumenti musicali, o il pittore o lo scultore. L'attore ha come strumento la sua persona nella sua totalità, nella sua fisicità dalla voce al modo di muoversi, al suo essere pensante, alla sua sensibilità, a tutto ciò che ha ricevuto tramite una determinata educazione, una cultura, che fa appello a tutta la sua esperienza. Ciò che l'attore ha a disposizione per creare il personaggio è la totalità della sua persona, dove una parte molto importante è ovviamente l'esperienza, l'esperienza delle cose che ha fatto da quando era bambino, le cose della sua vita, quello che ha vissuto, le emozioni, i sentimenti i rapporti, le relazioni che è stato in grado costruire, ma anche quello che ha visto negli altri, intorno a sé, le esperienze degli altri.

Come fa un attore quando deve interpretare un personaggio che come storia è molto diverso da sé? Deve attingere a quello che ha visto intorno a sé. In questo senso è molto importante per un attore saper osservare, osservare gli altri, le situazioni in modo direi abbastanza particolare, approfondito, che io chiamo in un rapporto di empatia con la realtà, con ciò che lo circonda, per cercare e non semplicemente guardare, cercare di capire ciò che vedo quando osservo una persona; ad esempio, anche quando mi trovo in tram. I luoghi pubblici sono una ricchissima fonte di ispirazione: a volte mi scopro ad osservare molto intensamente, anche poco educatamente, qualcuno. Osservare ma anche cercare di capire qualcosa dentro, entrare più profondamente nell'essere di chi ho davanti; questa è una cosa che prevede una sensibilità che ogni attore mette in campo per cogliere e poter interpretare il proprio personaggio.

40 Attrice milanese legata alla storia di uno dei più importanti gruppi teatrali italiani il Teatro dell'Elfo, ora Teatro dell'Elfo Puccini che è stato fondato a Milano da Gabriele Salvatores nei primi anni '70. Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

Per quanto riguarda il film *Happy family*, io mi sono trovata a dover interpretare un personaggio che è abbastanza diverso da come sono io, quindi ho attinto a quello che ho visto nelle persone anziane intorno a me; innanzitutto, i miei genitori, i nonni. Ho un grande amore per le persone anziane, ne sono affascinata, attratta; questo è stato il punto di partenza del mio studio perché secondo me la prima cosa, l'*incipit* di quando si osserva – forse dico una cosa banale – è il tentativo di mettersi sullo stesso livello e modo di sentire dell'altro. Questo è stato il mio punto di partenza; a questo si aggiunge l'osservazione degli atteggiamenti fisici più esterni, come una persona si muove, come parla, come si esprime, però diciamo che questo deve nascere da qualcosa di più profondo. Ma ora mi piacerebbe interloquire con i partecipanti attraverso delle domande.

Saura Fornero: Mi pare che l'osservazione, strumento che noi utilizziamo moltissimo, si presti già di per sé a fare da collegamento, ponendo il tema comune e centrale dell'autenticità; per fare l'attore, per poter rappresentare occorre una grande disponibilità centrata sull'osservazione.

Corinna Agustoni: Questo personaggio l'ho interpretato prima a teatro e poi al cinema, mi si è presentato il problema di come differenziare il personaggio, interpretarlo in maniera diversa al cinema rispetto al teatro. Mi ricordo il suggerimento di Gabriele Salvatores: mentre in teatro devi rendere il personaggio credibile a persone che ti vedono a breve distanza, al cinema - ricordo che Gabriele mi disse - se vuoi esprimere qualcosa devi semplicemente pensarlo, sentirlo, viverlo, senza fare alcuna cosa in più, e questo arriverà alla macchina da presa. Questo ridurre, questo essenzializzare il personaggio credo che sia fondamentale nel cinema.

Pubblico: Mi fa molto piacere che ci sia un'attrice, perché sono curioso anche di sapere quali relazioni si creano tra gli attori mentre si sta lavorando all'interpretazione dei personaggi di un film. Ad esempio con Abatantuono.

Corinna Agustoni: Sicuramente Abatantuono è una persona vulcanica sul set, pieno di idee e di proposte. Spesso una sua idea di come risolvere una scena viene presa immediatamente anche se non scritta sul copione, perché lui ha un rapporto molto creativo con il personaggio, che va modificando sul campo. È molto scherzoso, con i colleghi. Vi racconterò un aneddoto che racconto sempre: avevo due ore di trucco prima di arrivare sul set, una volta che avevo finalmente finito, dopo truccatore, parrucchiere, ecc., arrivando sul set mi disse: "Ma Corì, non ti sei ancora truccata?". Finita la giornata, in borghese, completamente struccata, mi guarda e dice: "Che fai? Vai a casa truccata?". Rispetto al mio personaggio e ai rapporti sul set mi piace dire che Gabriele è un regista che tende a mettere a proprio agio sul set, non gli piace lavorare sul

disagio, mettere l'attore di fronte a una difficoltà per tirare fuori una reazione; al contrario, è uno che cerca di tirare fuori quello che un attore ha da esprimere in maniera non conflittuale, giusto per usare un termine di questo convegno.

Pubblico: Mentre Corinna parlava mi venivano in mente cose che avevano a che fare con l'entrare in contatto con le esperienze degli altri, interpretare il personaggio attraverso non solo l'osservare, ma anche mettersi nei panni degli altri. E pensavo come quante volte anche noi nell'osservare l'esperienza degli altri abbiamo usato l'espressione dello "sguardo amorevole", verso tutti i nostri pazienti. Ma abbiamo anche tante volte detto che lo sguardo amorevole, come può essere lo sguardo amorevole dei genitori verso i figli o di un figlio nei confronti dei genitori, non può essere, non deve essere, se vogliamo assumerci la responsabilità del profondo, uno sguardo indulgente. Penso che questa sia la condizione terapeutica, anzi una possibilità, e che noi dobbiamo accettare la conflittualità che comporta, per non perdere di vista le risorse che uno sguardo troppo indulgente potrebbe farci trascurare. Ad esempio, nel film, il comportamento indulgente del figlio nei confronti della madre presuppone che da questa donna non ci si possa aspettare più alcun cambiamento, è solo un accompagnamento.

Pubblico: Per me conoscere un'attrice è una cosa importante, l'occasione l'ho avuta prima sulle scale, me l'hanno presentata, pensavo fosse una collega psicologa, l'ho salutata e sono corso dentro. L'avessi saputo prima avrei colto l'occasione e mi sarei fermato. Durante la discussione io parlavo con i colleghi e mi chiedevo: ma chi sarà? La moglie del protagonista, poi l'amica del regista, non l'avrei mai immaginato. Rispetto al film il suo ruolo ha un aspetto comico, alcune scene sono esilaranti. Questo però permette alcune osservazioni che sono per noi fondamentali. Quando si riesce a contattare aspetti talmente diversi con un risparmio di tipo energetico, per cui si vede che sono tutti contenti nella famiglia del film, si vede una famiglia modello e ce n'è di roba problematica invece in questa famiglia modello! Un'anziana signora con l'Alzheimer, ma l'Alzheimer non è una cosa da ridere è una cosa molto penosa. Tenere assieme un aspetto così penoso con la comicità ci risparmia una lunga elaborazione. Quello che ho visto io in questo film mi ha indotto a fare un paragone: quando in un gruppo di sconosciuti si comincia a raccontare delle barzellette; allora si ride, e il ridere sì ci fa stare insieme, ma ci tiene lontani dal vedere le potenziali aggressività che ci sarebbero: potrebbe essere la concorrenza, l'invidia. La barzelletta che ci fa ridere ci preserva dal vedere dentro di noi. Un'ultima cosa sull'interpretazione: le lancio una proposta; quando faccio un'interpretazione metto assieme un bagaglio di cose che conosco, poi altre cose che mi vengono in mente e finalmente dico qualcosa.

Ma nel momento in cui dico, ho una sorta di paura che mi sto sbagliando. Mi accorgo che la cosa sta funzionando perché c'è qualcosa di vivo che succede in quel momento. Immagino che un'interpretazione nel suo campo abbia allo stesso modo bisogno di lanciarsi.

Corinna Agustoni: Certo! Tanto è vero che succede molto spesso soprattutto in teatro, dove uno spettacolo viene ripresentato per vari anni di seguito; può capitare che l'attore non sia disponibile, per cui lo stesso ruolo viene interpretato da varie persone e per i colleghi della compagnia è molto istruttivo, divertente, vedere come lo stesso personaggio viene interpretato e a volte cambia completamente pur senza cambiare nulla, vedi come un altro attore ti dà un'angolazione diversa dello stesso personaggio. Sicuramente c'è moltissimo di personale nell'interpretazione ed è anche vero che c'è, ad un certo punto, un lanciarsi, perché uno ha studiato, provato un determinato ruolo ed arriva il momento in cui il personaggio deve prendere una direzione, un'interpretazione, e lì ci si butta, proprio come prima si diceva nell'interpretazione psicoanalitica.

Saura Fornero: Penso che al di là delle domande che possono sorgere in questo momento, l'aver avuto la possibilità di una prima interlocuzione con Corinna, e quindi con il mondo della rappresentazione secondo l'attore, sia molto interessante per le nostre riflessioni. Tanti altri temi connessi mi venivano in mente sulla base degli stimoli portati da Roberto e da Corinna, per esempio: il set e il setting; Salvatore è uno che lavora così, un altro invece mette l'attore di fronte ad altri aspetti; similmente a come ci sono tanti modi di svolgere il nostro mestiere, più attenti o esigenti sulla messa in gioco del terapeuta, quindi sulla sua preparazione analitica diretta: non si può pretendere di stare nel mondo interno di un altro se non si è fatto per primi lo sforzo serio di conoscere e riconoscere molto bene il proprio. Oppure si può stare, ma allora non si può parlare di psicoterapia analitica e di inconscio; si parlerà di promuovere nel paziente varie modalità tecniche di adattamento alla realtà tramite interventi in definitiva pedagogici. Mi pare che le sollecitazioni state sia rispetto all'interpretazione sia alla questione dello sguardo amorevole, e quindi interessato ed empatico, che però deve porre molta attenzione a non scivolare nell'indulgenza, vale a dire nell'evitamento del dolore, siano di fondamentale importanza. Il punto continua a essere poter ragionare su che cosa serve davvero per poter passare attraverso la relazione nel mondo della rappresentazione, rimanendo saldamente ancorati all'autenticità.

SINTESI DELLE RELAZIONI DEI RECORDER DEI GRUPPI 10 aprile 2011

I gruppi sono alla sessione conclusiva del Workshop. Come emerge in tutte le relazioni dei i recorder, la fine dell'esperienza sembra costituire il filo rosso che lega l'andamento del lavoro all'interno di tutti i gruppi. Il tema della fine viene portato, espresso, elaborato da ciascun gruppo a partire dalla specificità della sua, seppur breve, storia. È interessante notare come il livello di esplicitazione della fine e del conflitto rimandino a differenti possibilità di gestione e elaborazione che nella realtà è possibile incontrare, proprio come si sono incontrati nei differenti gruppi. I partecipanti, in tre sessioni consecutive in giorni differenti e interessati da stimoli differenti (i film proiettati connessi alle diverse declinazioni del tema del conflitto) sembra abbiano potuto far esperienza della conoscenza reciproca, della comprensione del livello di esposizione possibile all'interno di questo contenitore, della difficoltà a rapportarsi con punti di vista differenti, ma anche della ricchezza data dalla possibilità di provare a ascoltare, tollerare, talvolta integrare l'altro. In questa sessione tutti i gruppi arrivano a confrontarsi con un gradiente diverso di tolleranza e gestione del conflitto e della fine e ogni gruppo sembra farlo in modo specifico e differente a partire dalla storia che ha sviluppato e attraverso il linguaggio che ha co-costruito.

In particolare il tema del conflitto in questa sessione “può essere giocato, espresso - inespresso, a seconda del film a cui si fa riferimento tra i due proiettati nella serata precedente: *Happy family* di G. Salvatores e *East is East* di D. O'Donnel”.

Inoltre viene evidenziato il tema dell'accompagnamento alla morte, soprattutto in *Happy family*: in particolare rispetto alla malattia terminale di uno dei protagonisti-padri che non riesce a esplicitare e condividere con la sua famiglia, ma solo con uno sconosciuto e in modo leggero. In uno dei gruppi si lavora sul peso e la poca leggerezza che vi è nel lavoro coi pazienti terminali. In alcuni gruppi è possibile far emergere come morte e separazione possano rimandare a sentimenti comuni ma appartengono a dimensioni differenti e il ritorno alla separazione che accompagnerà la fine della sessione del lavoro in gruppo è immediata.

Il film *East is East* rimanda al tema del diverso e facilita l'esposizione dei vissuti personali rispetto ai pregiudizi vissuti e/o subiti, ma anche osservabili

e ascoltabili rispetto alla situazione degli immigrati clandestini che sbarcano sulle nostre coste.

In tutti i gruppi emergono, seppur con tonalità differenti, due aspetti del conflitto: il conflitto visto come cambiamento e il conflitto legato a emozioni quali la paura, la rabbia, l'inquietudine, la stanchezza e l'angoscia.

Spesso nei gruppi si assiste alla contrapposizione di alcuni termini: speranza vs. stagnazione, interno vs. esterno, straniero vs. emigrante, responsabilità vs. assenza di responsabilità.

In tutti i gruppi emerge il tema della diversità: essa può essere nominata, affrontata e accolta in maniera differente. La diversità è direttamente collegata al pregiudizio: verso la disabilità, la diversità culturale, le differenti posizioni professionali e formative.

Nel film *East is East* avviene un'incorporazione delle culture ma solo attraverso lo scambio, il "meticcaggio": gli adolescenti rompono rispetto alla tradizione e i lividi sul loro corpo rappresentano la cesura con la linea paterna. Emerge come non definire i ruoli aiuti a mantenere sopito il conflitto. Nel film, invece, i confini sono rigidi e il conflitto è espresso.

Il dott. Favole nella sessione precedente ci ha illustrato come il problema non sia il "totalmente diverso" ma il "meticcio" ossia ciò che rappresenta la zona franca.

All'interno di un gruppo qualcuno osserva che la figura del padre in *East is East* pare la più debole, quella che aveva più bisogno di aiuto e cure. Nel gruppo si riflette sul fatto che, come nel giorno prima ci si riferiva ai gruppi cattivi nel film *Il vento fa il suo giro*, ora si potrebbe pensare che il padre sia il "cattivo". Ma un altro partecipante, introducendo un altro punto di vista, aiuta a elaborare il concetto iniziale: "Più che cattivo è disperato" e, altri partecipanti ancora possono commentare che "la disperazione genera violenza". Nel gruppo circola l'idea che la cattiveria non sia realmente tale ma solo irrigidimento e cronicità. Si può osservare come il movimento del gruppo sia stato quello di passare dalla dicotomia del buono-cattivo al cercare i modi in cui avviene l'integrazione, il meticciamiento.

In alcuni gruppi si è potuto mettere in connessione il tema della diversità con quello dell'identità e della sua adattabilità: per l'avanzamento della specie e per la sopravvivenza sono dimensioni fondamentali e l'identità è attraversata dalla matrice personale, familiare, transpersonale e transgenerazionale. Da questo punto di vista il Workshop offre ai partecipanti la possibilità di farne direttamente esperienza attraverso la presentificazione nei gruppi di generazioni differenti appartenenti alla stessa istituzione.

I gruppi sono stati ricchi di pensieri ed emozioni: i temi proposti e affrontati (il conflitto, la diversità, l'adattabilità, il pregiudizio, la morte) sono stati im-

portanti ed attuali, sia da un punto di vista personale sia professionale.

Il gruppo è visto come un aiuto a metabolizzare gli aspetti emotivi attraverso il crearsi di una circolarità di pensiero. Il filo delle associazioni nei gruppi consente di portare costantemente l'attenzione tra ciò che riguarda specificamente il fuori, l'incontro con l'altro al guardarsi dentro. In uno dei gruppi si riprende parte della comunicazione dell'attrice Corinna Agostoni nel corso della tavola rotonda: l'attrice ammette la sua difficoltà di uscire dal personaggio e parlare di sé come persona, soprattutto di fronte ad una platea di psicologi. È presente la paura che genera la difficoltà a mostrare ciò che abbiamo dentro, i nostri conflitti, ma il conflitto, se esplicitato, permette di provare sentimenti autentici e si può procedere all'incontro con l'altro. In qualche gruppo il conflitto ha a che fare con la dinamica del gruppo stesso che, pur avendo un mandato chiaro (siamo in un workshop, e non in psicoterapia) rimanda a questioni molto dense e personali, quali la morte e la vita, la presenza e l'assenza, le diversità fra i partecipanti, la possibilità di esprimere o meno ciò che ognuno è. Il gruppo promuove anche l'esperienza del limite (il tempo, le relazioni, quanto e come ci si può esporre) e dell'inevitabile dolore che comporta confrontarsi con esso di quando qualcosa (o qualcuno) non trova spazio e deve (o sceglie) di tenere (o restare) fuori dal cerchio. Si osservano le possibili oscillazioni tra la necessità di provare a toccare qualcosa di doloroso e il desiderio di difendersene.

All'interno dei gruppi si è partiti dalle riflessioni sui film, elaborando un linguaggio comune ai membri del gruppo, che ha consentito poi l'apertura all'esterno, la contaminazione, senza tradire le origini e la cultura condivisa. I gruppi si chiudono rivolgendosi all'esterno, attraverso la partecipazione alla plenaria, che offrirà uno spazio per una condivisione più ampia.

SESSIONE CONCLUSIVA DEL WORKSHOP

Coordina Saura Fornero

Osservatori di processo: Adriana Corti, Claudio Merlo

Saura Fornero: Diamo l'avvio alla parte conclusiva della nostra ricchissima quattro giorni. In questa sessione ci saranno gli interventi degli osservatori di processo, Adriana Corti e Claudio Merlo, che, come sapete, hanno osservato i gruppi nel corso del workshop.

Intervento del primo osservatore di processo⁴¹ Adriana Corti

Devo aprire questo mio intervento in modo poco usuale, casuale ed imprevisto, ma ciò porta anche dritti a vedere come la vita si intrufola e smonta le architetture, anche quelle piccole come la nostra, introducendo elementi quotidiani che modificano i percorsi. Mi hanno consegnato questo braccialetto che è stato dimenticato in un'aula: Chi l'ha dimenticato? Bene, ora che è stato individuato, il proprietario potrà riaverlo alla fine dei lavori. Questo evento mi induce ad una digressione sul lasciare, involontariamente, delle nostre "cose" in luoghi in cui siamo stati bene, come se volessimo lasciare delle tracce, un segno della nostra presenza, mentre, di contro, spesso portiamo via souvenir di quegli stessi luoghi, come per trattenerli ancora con noi. La memoria affettiva si nutre di questi scambi, di questi lasciti e di questi acquisti. A me è capitato moltissime volte. Spero che anche la dimenticanza di questo braccialetto segni qualcosa di analogo: portarsi via qualcosa e regalare qualcosa, in modo da chiudere e non chiudere, lasciare aperto uno spazio per una ripresa, un ritorno, chissà?

Il tema centrale del nostro lavoro è stato il conflitto. Personalmente, mi sono trovata in questi giorni a configgere molto con il mio corpo che, come potete notare dalla voce arrochita e dalla tosse, manifesta un certo disagio. Occasione per riflettere sul fatto che non sempre possiamo essere in totale accordo e ascolto di noi stessi, che è difficile essere in armonia, in pace, con le varie parti di noi, con le nostre divergenti esigenze. Seguire un desiderio, per es. stare qui a lavorare con voi, implica trascurare qualcosa d'altro.

⁴¹ Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

Veniamo all'osservazione di processo. Credo che qui siamo in una situazione ricca e variegata dove per molti "osservazione di processo" è una definizione che rimanda a degli elementi conosciuti, consueti, professionali. Per altri invece le cose stanno diversamente. Ho sentito, transitando nei gruppi, persone che dicevano di non aver mai partecipato a gruppi strutturati con le caratteristiche di quelli incontrati qui. Questa varietà, disomogeneità di esperienze, terreno ricco e fertile per nuove crescite, crea tuttavia una difficoltà: non so bene a questo punto come mi devo misurare in questa restituzione, perché non so bene quali sono, nella contestualizzazione specifica, gli elementi noti e gli elementi non noti. È quindi necessario che richiami il nostro modo di lavorare in Apragi. Tale modo credo si sia già manifestato nella metodologia con cui si è pensato e costruito questo workshop. Vorrei ulteriormente esplicitarlo: l'esperimento, in questo workshop, è un esperimento di incroci, di tessiture che si costruiscono utilizzando diversi "fili" culturali e disciplinari. Questo voi avete potuto vederlo, sia nella varietà delle relazioni, sia nei contenuti culturali portati, sia nel modo di porsi e di esporsi dei relatori, sia nel registro comunicativo utilizzato. Uno di voi, dopo che ha parlato il prof. Ferraris, mi ha detto: "ma avete scelto dei cabarettisti?!" Beh sì, forse un poco, però li abbiamo scelti di valore, capaci di portare anche argomenti "poderosi" in un modo che può essere gradevole e leggero; oppure di legare contenuti di alto valore intellettuale a storie personali, arricchendoli quindi di spessore esperienziale ed affettivo.

Come Apragi abbiamo cercato di dare spazio soprattutto alle voci esterne alla nostra associazione e di sperimentare che cosa nasce da tanti incroci di diversità: temi, matrici culturali, campi di competenza, modalità di relazionarsi e di comunicare. Contemporaneamente abbiamo utilizzato lo "strumento gruppo" come luogo di intersezione di quelle diversità con le nostre specificità, in uno scambio reciproco che utilizzasse i vari input come attivatori.

Un compito nostro specifico è cercare ora di restituire qualcosa di ciò che si è attraversato e sperimentato, utilizzando appunto l'osservazione di processo. Che cosa è? Spero di non essere troppo nebulosa. In generale una osservazione di processo si attua quando si cerca di "leggere" la dinamica che si è sviluppata nell'incontro.

Stare e lavorare in gruppo implica avere a che fare con qualcosa di estremamente vivo, mutevole e in trasformazione, che, mentre vive e attraversa le varie fasi della sua trasformazione, può non avere sufficientemente attiva la funzione osservativa. La funzione osservativa è una funzione terza che implica una sospensione, una possibilità di fermarsi, di riflettere e di domandarsi che cosa sta succedendo. Questa funzione terza, per quello che riguarda i gruppi,

visti da un versante psicoanalitico, è l'osservazione di processo, che ha la funzione ermeneutica di dare una chiave di lettura a quello che è successo. Dico funzione ermeneutica perché la finalità non è quella di dare una lettura "vera", secondo principi di logica formale, né "reale" o esaustiva, ma di dare una lettura da una certa angolatura, da una certa posizione, sufficientemente esterna. Ciò implica sicuramente un tasso abbastanza elevato di soggettività, di relatività. Comunque, introducendo un altro vertice di visione, per un verso la comprensione dell'insieme si complica, ma per l'altro può aiutare anche a trovare significati nuovi e a condividere una possibilità di "vedere" ciò che, in corso d'opera, non aveva visibilità. Apro una parentesi dicendo che qualcosa di analogo lo fanno, ogni tanto, anche gli umani, non psicoanalisti, nel corso della vita quando si interrogano sulla propria esistenza e fanno bilanci (momenti molto importanti e significativi, ma spesso anche dolorosi); e che, nel lavoro clinico duale, l'analista si interroga quasi continuamente sul percorso che sta facendo col paziente. L'osservazione di processo nei gruppi, per la complessità degli intrecci comunicativi in corso, a noi sembra di estrema importanza; ed ha un significato ancor più rilevante quando si ha a che fare con una processualità che ha un inizio e un termine, nel breve periodo, come quella di questi lavori. Inizi che sono nascite, processi che sono crescite, in varie direzioni, e processi che poi hanno un loro punto d'arrivo, una conclusione, che avviene nel qui ed ora, la qual cosa, tuttavia, non significa che ci sia un compimento in senso assoluto e totale, ma un risultato di quello che qui è avvenuto. Ciò, inoltre, con la possibilità, che spero reale, che tutto questo possa poi essere tradotto, (nel senso latino di tradurre), quindi trasferito, riflettuto, rielaborato, ed anche usufruito, sia nel proprio mondo intrapsichico, sia in tutti quegli altrove, dove poi noi, come umani e come professionisti, ci troveremo a vivere e ad operare. In questo modo la conclusione nel "qui ed ora" è l'apertura a quel "là e allora" che ci aspetta alla fine di questi lavori. Nell'osservazione dei gruppi, così come nella vita dei gruppi ci sono, nella nostra chiave di lettura, dei movimenti e delle processualità che sono consce, razionali e legate al compito, altre invece che si muovono ad un livello "inferiore", inconscio, primitivo e per certi aspetti automatico (come dice Bion).

Il processo più consapevole è anche più visibile e verificabile, proprio perché è connesso al compito, agli scopi e finalità per cui il gruppo si trova a lavorare; mentre i movimenti più sotterranei non sono così immediatamente osservabili. Tendiamo a stabilire un contatto soltanto con la parte razionale del cervello, mentre tutto il movimento degli affetti, delle emozioni, degli incontri e degli scontri che caratterizzano l'evoluzione relazionale del gruppo sono meno contattabili. Tuttavia nel gruppo abitano entrambe le dimensioni.

La complessità dei movimenti e dei processi che ci sono dentro il gruppo in questa circostanza specifica ha avuto un ulteriore aumento di intensità, dovuta alla brevità della durata dell'esperienza che li ha caratterizzati.

Un conto sono gruppi che si incontrano periodicamente per un tempo lungo, un conto sono gruppi che si incontrano per un tempo breve, ma molto denso, con una serie di sessioni numerose e molto concentrate, e un conto sono gruppi come questi che hanno potuto lavorare per piccole tranches, in un tempo piuttosto definito e sufficientemente limitato. I processi, oltre che i risultati, saranno nei diversi casi differenti.

Un'altra caratteristica specifica di questi gruppi che io ho notato è che si è potuto andare e venire, così che non c'è stata una configurazione costante: qualcuno c'era il primo giorno, poi non c'è stato il secondo ed il terzo, ed oggi ho visto persone che ieri non c'erano. Insomma ci sono tante parti "vuote", che in qualche misura hanno il bisogno di essere riempite o, comunque, delle mancanze, che sono lì e che come tali costituiscono una caratteristica specifica di cui tener conto.

Analogamente, il tipo di osservazione che noi abbiamo condotto aveva delle caratteristiche legate a questo contesto e alla modalità di costruzione di questo contesto, per cui ci trovavamo ad essere due osservatori su sei gruppi, il che, ovviamente, significava una non costanza della nostra osservazione, ma una sua sostanziale discontinuità e una parzialità.

Quindi quello che noi possiamo offrirvi, quello che io posso mostrarvi, è qualcosa di paragonabile ad alcuni incastri di tessere dei vari puzzle che ho osservato: della loro completezza, ammesso che questi puzzle siano stati completati, io non ho la percezione, e quindi sull'intero processo di ciascun gruppo non posso fare né un pensiero né una riflessione.

Questo è un limite: ciò non significa che sia meno vero quello che ci stiamo dicendo, ma lo caratterizza, lo segna nella sua specificità.

Entrando un po' più nel merito, quello che io ho avvertito come diverso, rispetto ad altre situazioni gruppali, che sono, diciamo, segnatamente dinamiche (dove il gruppo si riunisce senza un input iniziale strutturato, ma semplicemente ci si limita ad interagire e a verificare cosa nasce dall'interazione), è che qui questi gruppi sono stati molto marcati dagli input offerti. Il primo input offerto è stato quello della visione cinematografica. Esso mi sembra abbia segnato ed indirizzato tutti i gruppi non solo per i temi veicolati e dialogati, ma anche per il clima e la processualità. Sembra che questo stimolo abbia messo in moto velocemente i gruppi, favorendo la condivisione di immagini, emozioni e percezioni immediate, dove il pensiero può arrivare in un secondo tempo, permettendo al gruppo anche di muoversi liberamente per associazio-

ni. L'altro stimolo è stato quello delle relazioni del mattino. A questo proposito mi pare di aver visto che hanno maggiormente inciso quelle in cui i temi erano affrontati in forma narrativa e autobiografica e quelle che aiutavano a tradurre il tema del conflitto nelle dimensioni esplicative della psicoanalisi.

L'utilizzo di input, in una lettura del processo del gruppo, può essere visto come una funzione facilitante, perché significa potersi ancorare a qualcosa a partire dal quale si può parlare, discutere, confrontare affetti ed emozioni, sperimentare la parola come strumento che crea una rete dialogica ed uno spazio transizionale in cui sperimentare incontri e scontri; ma può anche avere una funzione impeditiva, perché può favorire la possibilità di rimanere ancorati a questi stimoli, a questi elementi esterni che possono fare da "schermo", e quindi permettersi di essere un po' meno liberi di esprimere se stessi, un po' meno autentici. Anche questo è un limite che io ho sentito nei gruppi e che è stato giocato in modo diverso nei vari gruppi, anche a seconda delle diverse fasi della loro "vita".

Ho sentito nei gruppi dei movimenti oscillatori, di attraversamento di matrici che si amplificavano e, insieme, si condensavano: ciascuno attingeva al pozzo dei temi offerti, culturalmente impegnativi e articolati, senza rimanere troppo avvinghiato ad uno esclusivamente, transitando dall'uno all'altro con spostamenti abbastanza rapidi, legati principalmente all'interazione dialogica. Forse ha aiutato il fatto che sia i film, sia le relazioni, pur nella consonanza tematica, fossero poi assai diversi tra loro.

Processi quindi non lineari, ma a onde. Onde però che, proprio come in un mare un po' mosso, non veramente agitato, pescano nel fondo sabbia, ciottoli, alghe, conchiglie che donano alla riva, per poi riprendersi e riportarle al fondo. I gruppi si sono mossi, appunto, ad ondate: portavano sulla riva la parte comunicativa del gruppo, in cui c'era molto di quello che in genere "sta sotto", il bello e il brutto che c'è nel profondo di noi tutti, lo lasciavano per un po' sulla spiaggia a farsi vedere e toccare, ma poi l'onda successiva se lo riprendeva e lo inabissava nuovamente. Questo movimento oscillatorio che ho sentito era la specificità di questi gruppi qua, che non potevano permettersi di fare i palombari, di nuotare sempre nelle profondità marine, ma potevano permettersi questo movimento ad onda. Ho sentito emergere molto la diversità, in primo luogo delle motivazioni: chi è venuto per far esperienza, chi per apprendere, chi è venuto per poter utilizzare questi incontri in un altrove, chi per altro ancora, che forse è rimasto implicito. Questa differenza di motivazioni, secondo me, ha permesso questi incontri di diversità, che possono anche diventare scontri, ma sono già un evento significativo di possibile costruzione a partire dalla complessità.

Anche le risonanze emotive sono state diverse, risonanze emotive che possono essere andate talvolta nella direzione del vogliamoci bene tutti, per esorcizzare il rischio del naufragio del gruppo, talvolta verso uno dissidio, mai clamoroso, ma utilizzato per rimarcare le proprie reciproche diversità. Quello che mi è sembrato di cogliere è che comunque non c'era una diversità totale né di rappresentazioni né di linguaggi, ma c'era la ricerca di una area sufficientemente comune. Insomma non era presente nei gruppi Charlotte, l'amante di Fulvio in "Allonsanfàn", che parla di proposito una lingua straniera perché non vuole essere capita, e desidera così marcare la propria estraneità ed il proprio rifiuto a mescolarsi con il mondo del suo compagno.

Qui si è manifestata una base sufficiente di comprensione che, secondo me, è derivata soprattutto dal desiderio, dalla curiosità e dall'interesse reciproco che hanno costituito la matrice dinamica di questi gruppi. Interesse per le vicende personali narrate, per le diverse competenze professionali, per la scoperta di somiglianze e differenze nelle storie transgenerazionali.

Ovviamente dalla curiosità può anche nascere il conflitto.

Rispetto al conflitto, nei gruppi che ho visto, esso è stato messo in gioco, un po' anche maneggiato, ma con grande cautela; questa grande cautela a me è sembrata abbastanza "sana", perché teneva conto dei limiti e della specificità del contesto in cui eravamo inseriti. Questo è stato un elemento chiave che ha permesso ai gruppi di lavorare e che ha trovato per lo più nei conduttori i garanti di una relativa confidenza e, insieme, dei confini e delle limitazioni che questa con-fiducia poteva avere. Ho visto confluire abbastanza sulla interpretazione dei film (area intermedia che permette di utilizzare l'oggetto esterno come precipitato delle proiezioni individuali e gruppali); ma anche sull'identità nazionale, sulle origini famigliari: la polarizzazione nord-sud non è mancata.

Ho sentito dire, in alcuni gruppi, che non si poteva entrare troppo in conflitto perché il conflitto fa paura e questo è vero. Insomma parlare del conflitto è diverso dal viverlo e interrogarsi su di esso è diverso dall'attraversarlo. Si sa che il pesce dopo tre giorni puzza. Noi avevamo un po' più di tre giorni per stare insieme e attraversare la puzza era, a quanto pare, rischio troppo molesto da correre, anche se non si era ossessionati dal proprio odore come la fanciulla di "Happy family".

Finisco con un'immagine che mi accompagna dall'inizio e se mi accompagna dall'inizio qualcosa vorrà dire. Nel film "Allonsanfàn" una cosa che mi ha colpito molto è il quadro del veliero che Fulvio ha in camera e che egli guarda con intensità e desiderio durante la malattia che segna la sua svolta esistenziale. Questo veliero a vele spiegate rappresenta la speranza, il sogno di

veleggiare verso una vita rinnovata in un mondo nuovo, l'America, terra senza passato, ma ricca di promesse per il futuro. Lì tenta invano di fuggire Fulvio, ma il passato lo bracca e glielo impedisce.

Curioso, ma in *Happy family* i due protagonisti veleggiano proprio verso l'America in un impeto giovanilistico condito di spinelli. Però quell'approdo per uno dei due non è l'inizio di un futuro, ma il luogo, se pure elegante e con splendido skyline, della morte.

Ecco, questo workshop mi evoca tutte queste immagini di mare. Quanto il mare (l'acqua) è matrice di tutte le cose? Noi veniamo dal mare, forse nelle primissime fasi dell'evoluzione eravamo pesci. Verso quali mondi diversi, al di là dal mare, sogniamo di veleggiare, nel tentativo di metterci al riparo da questo mondo qua? E quanto, allora, l'America, è importante mai raggiungerla, visto che c'è l'eventualità che sia soltanto il "paradiso" per una morte "estetica"? Oltrepassare le colonne di Ercole può essere atto di preveggenza e di sperimentazione di sé, ma forse non dovremmo trascurare la possibilità di domandarci se l'America non sia qui e ovunque ci assumiamo la responsabilità della nostra vita, con tutta la fatica, i rischi e i conflitti che questo comporta.

Intervento del secondo osservatore di processo⁴² Claudio Merlo

Desidero ringraziare tutti voi e in particolare chi mi ha preceduto. In questi quattro giorni ho imparato tantissimo e sono certo che non riuscirò a restituirvi tutto, di questo chiedo venia, ma fare delle osservazioni significa, gioco forza, creare dei tagli drastici. Come diceva questa mattina Sergio Fava, quando si fa un'interpretazione bisogna tagliare, per cui credo che i miei tagli provocheranno la perdita di molti spunti estremamente interessanti che potranno essere ripresi successivamente.

Cinema e psicanalisi, uno sul versante sociale l'altro sul versante individuale, hanno due direzioni opposte: il cinema una direzione pubblica, la psicoanalisi una direzione privata. Credo che per entrambi la materia da trattare, da lavorare, appartenga a quello che, in gergo, noi chiamiamo *dolore mentale*. Questo punto, relativo al dolore, è stato elaborato nei gruppi, ha avuto un grande peso sin dal primo giorno con il film *Allonsanfan* ed è stato spesso intrecciato con il tema del padre.

Nel primo gruppo che ho osservato un collega ha fatto riferimento ad una seduta in cui un bambino, alla presenza del padre, ha quasi sfasciato lo studio perché questo padre non lo vedeva. Ugo Gregoretti ci ha parlato, invece, di un bambino molto legato al padre e di un padre molto vicino al figlio. In *Allonsanfan*, le sciagure del protagonista, prendono corpo a partire dal suicidio del padre spirituale, con la conseguente crisi di identità del "figlio". Queste evocazioni ci permettono di riflettere sulla complessità della relazione padre-figlio, indicandoci anche che, talora, desiderare un figlio per un padre è anche un po' rinunciare a sé ed insieme un disconoscere, perdere il contatto con il figlio stesso, come è bene espresso nel film *East Is East*, nel rapporto tra padre e figlio omosessuale.

Il tema del rapporto con il dolore che ha attraversato queste giornate mi ripresenta - ricordi del liceo - lo studio dell'Eneide. L'Eneide è un bellissimo poema, un racconto incredibile di passioni umane. Comincia con Didone che chiede ad Enea "raccontami la tua storia" e lui risponde "oh regina! mi ordini

⁴² Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr.

di rinnovare un dolore indicibile”, dolore che però, quando diventa dicibile, fa nascere un poema, dando universalità ad una storia individuale. Credo che noi psicoanalisti o chi fa cinema si muova su questo filone, rendere raccontabile, narrabile, rappresentabile qualche cosa che altrimenti rimarrebbe altrove. Lo stesso Lucrezio dice “ci furono eroi prima e molto più grandi di Enea, ma non trovarono un poeta che ne cantasse le gesta”.

Sono convinto che ogni qualvolta si racconta una storia o che in un gruppo, come è successo questa mattina, qualcuno trova un’immagine che renda conto di ciò che accade, si riattiva la funzione poetica, quella funzione, cioè, che riesce a dire ciò che altrimenti sarebbe rimasto nel dimenticatoio. Mi scuso ancora per tutto quello che io lascerò nel dimenticatoio, ma so che da qualche parte ritornerà.

Ritornando alle evocazioni generate dai film, in *Un cuore in inverno* si racconta di un padre “fatto fuori” da una madre che lo rende impotente ed incapace. Si originano così situazioni di disperazione e azioni etero e autodistruttive che portano il protagonista ad annullare la propria vitalità per non incorrere nel dolore mentale che, inevitabilmente per lui, l’affrontare il tema della “creatività” questo tema comporterebbe.

Ci sono poi padri fuggiti, come i montanari ne *Il vento fa il suo giro* che andando via, lasciano libero un territorio in cui il “francese” cerca di innestarsi, risvegliando nei nativi un forte senso di appartenenza e di chiusura che porta all’espulsione dello straniero.

I padri che compaiono nel film di Salvatores, privi di ideologia e di valori, sembra che facciano fatica a trovare una propria collocazione, non “sanno più che fare”. Gli unici aspetti che sopravvivono in questo incontro tra personaggi sono aspetti di affettività materna. È il codice materno che mantiene la sua funzione: la nonna con l’Alzheimer tiene insieme la famiglia: prepara da mangiare, vuole bene, fa una serie di cose importanti per tenere i legami. I papà, che per certi versi sono permeati da una eccessiva affettuosità, perdono la loro funzione, non hanno più un ruolo. Adriana Corti, nel suo intervento, richiamava all’assunzione di responsabilità, quasi a fare eco alla moglie di Abbatantuono quando dice al marito: “ma quando ti metti a fare il padre?” e lui “cos’è oggi fare il padre?”, questo credo sia uno dei grossi problemi del nostro tempo.

Sembra che una volta fosse più facile: c’era un codice di comportamento a cui attenersi: ad esempio fare sposare i figli secondo l’islam, come in *East is East*, il “padre padrone”, cerca, ormai inutilmente, di fare.

Vorrei ancora aggiungere una osservazione circa il conflitto. La matrice di tutti i conflitti è quella tra *eros* e *thanatos*: c’è la morte, ma soprattutto *eros* che fa innamorare, fa accoppiare, fa fare figli.

Credo che questa sia stata una caratteristica presente qui tra noi, sia in plenaria sia nei gruppi, cioè il piacere di incontrarsi, il piacere di far sì che il pensiero possa ripercorrere questa traccia generativa, che rappresenta una delle qualità migliori della relazione. Il fatto che il pensiero dell'altro possa fecondare e far nascere un pensiero nuovo tra le persone e nei gruppi, è una cosa straordinaria! Così è anche l'incontro tra la famiglia psicoanalitica e quella cinematografica, che potrà generare in futuro qualcosa di nuovo in ognuno di noi e anche nei gruppi che si sono adoperati nell'organizzare il Workshop.

Desidero condividere l'immagine che una collega ha portato in gruppo questa mattina e che mi sembra rappresenti bene quella che potrebbe essere la relazione tra il cinema e la psicoanalisi.

La collega parlava di una donna che ha avuto due figli da due uomini diversi i quali, alla domenica, accompagnano i figli al luna park in armonia, senza alcuna rivalità. Psicoanalisi e cinema, così come padri di figli diversi, penso debbano continuare a incontrarsi senza rivalità. In ultimo desidero ringraziare colui il quale penso sia il padre di questa iniziativa e cioè Ugo Gregoretti, per quanto lui non ci tenga molto a fare il padre come ci ha raccontato. Credo che la realizzazione di questo Workshop sia stata possibile anche grazie agli stimoli che lui è stato capace di offrirci a Roma, dove abbiamo cominciato a ragionare e confrontarci su questi argomenti.

Lo ringrazio ancora e speriamo di rivederci.

CONCLUSIONI⁴³

Saura Fornero

Siamo davvero in conclusione. Se dicevo nel saluto di inizio giovedì mattina che rispetto a questo lavoro avevo spesso la sensazione di contenere il mare nelle mani, ebbene, questa sensazione certamente è aumentata in maniera positiva nello svilupparsi del workshop. Abbiamo vissuto insieme e intensamente quattro giorni di fecondazioni tra gruppi e saperi. Rileggevo ieri come avevamo codificato in origine gli obiettivi di questo workshop e della rassegna. Lungi da me pensare di raccontarvi tutti ora, ma - credetemi sulla fiducia - mi pare che li abbiamo realizzati e di questo sono molto contenta. Sono contenta, e credo di poter dire che siamo contenti come gruppo di lavoro; dai confronti interni di questi giorni, mi pare di poter dire che l'impressione circolante sia quella di essere riusciti nell'intento di coniugare la conflittualità intrapsichica come conflittualità originaria dell'essere umano con il sociale, con la *polis*, attraverso il lavoro nei vari assetti gruppali e attraverso lo stimolo cinematografico. Penso che nei vari dispositivi del workshop abbiamo potuto fare esperienza di come il primo straniero sia dentro di noi, dunque di come sia con noi stessi che ce la dobbiamo vedere per provare ad elaborare quel lessico dell'accoglienza che - come abbiamo visto in più occasioni - a volte ci manca; se ci manca un lessico - abbiamo detto - è perché ci mancano le categorie interne che lo possano creare. Ecco, penso che abbiamo dato un contributo a co-costruire insieme, come dicevano poco fa Claudio Merlo e Adriana Corti, un lessico dell'accoglienza.

Desidero sottolineare come il contributo costruttivo sia passato proprio anche attraverso la forte e intenzionale attenzione a ciò che ostacola la costruzione di lessici; lo abbiamo visto in tanti film: l'invidia, la gelosia, la rabbia, la cattiveria, che non possono essere eliminate, possono però essere parlate e da lì, con pazienza e buona volontà, elaborate.

Mi è venuto in mente più volte in questi giorni il fatto che in una parte dell'Africa, non ricordo quale, per gestire i conflitti si siedono in cerchio (ma guarda la combinazione! direbbero Bion e Foulkes) e cosa fanno? Rac-

43 Trascritto dall'audioregistrazione della giornata e rivisto a cura del cdr

contano. Certamente il capo villaggio presiede questo consesso: raccontano, ri-raccontano narrano, ri-narrano in maniera forse balsamica e forse via via rielaborativa. Un po' quello che proviamo a fare noi, per orientarci nella direzione di una creatività culturale che - come abbiamo visto più volte in questi giorni - è soprattutto convivenza quotidiana. E' facile trovarsi d'accordo sui grandi ideali, sulle grandi categorie, psicoanalitiche o cinematografiche o altro ancora che siano. E' più complesso, forse, dividerle tra padri, madri, figli, fratelli, amici, nemici e fasi di vario transito istituzionale e personale. Evviva gli innesti allora! Noi ci abbiamo provato e vedremo: qualcosa attecchirà qualcosa no, chi lo sa, però di fecondità mi sembra che ce ne sia stata comunque a sufficienza. Concludo ringraziandoci circolarmente, come si fa in Africa e come in gruppoanalisi, e dandoci idealmente appuntamento ad altre occasioni. Grazie a tutti!

ATTRAVERSARE VA IN TRASFERTA

Marta Gianaria⁴⁴

Questi pensieri nascono in seguito ad un invito, ricevuto da Apragi, di partecipazione e presentazione del workshop nell'ambito di un convegno (*Cinevideotherapy, rapporti e convergenze tra modelli applicativi*) centrato sull'utilizzo di input visivi come medium per l'attivazione di processi in setting diversi (terapeutici, riabilitativi e formativi). *Attraversare* si colloca, in questo contesto, a partire da un vertice formativo e in questa cornice si muovono le riflessioni proposte.

Sono felice di poter raccontare questa esperienza perchè è il frutto del lavoro di colleghi e soci Apragi che nel corso di due anni hanno preparato, condiviso, montato e ri-smontato ogni singolo pezzo del progetto, attraverso un processo di gruppo che è stato l'anima e lo spirito del workshop già nella fase di preparazione fino alla sua realizzazione. Il workshop è nato anche dall'incontro fecondo tra gruppi istituzionali diversi che hanno collaborato alla costruzione del progetto comune: tra i partner di *Attraversare* abbiamo avuto il Museo Nazionale del Cinema di Torino, l'Università degli Studi di Torino, l'Ordine degli Psicologi del Piemonte, l'Associazione Nazionale Coirag (che raggruppa le associazioni che lavorano con i gruppi sul territorio nazionale), la Cooperativa Arcipelago che con il suo centro di gruppoanalisi applicata rappresenta un po' l'anima clinica del gruppo Apragi.

Il Workshop non aveva ovviamente tra i suoi obiettivi, nè nella sua disposizione di setting, alcun intento terapeutico, ma un carattere formativo e una valenza culturale disposta nel far dialogare cinema e psicoanalisi intorno al tema dei conflitti, un oceano che, per comodità organizzativa e di pensiero, si è scelto di declinare nelle tre giornate attraverso tre temi portanti: il conflitto intrapsichico, familiare e

interculturale. I film sono stati scelti quindi perché attinenti al tema generale ed ogni giornata ha visto proiettati due film legati al filo narrativo specifico del giorno; alle proiezioni sono seguite plenarie di approfondimento e i gruppi esperienziali composti dai partecipanti al workshop.

⁴⁴ Psicologa, psicoterapeuta, gruppoanalista, Socia A.p.r.a.g.i, Socia G.a.s. Scritto a cura della relatrice

In questa quattroggiorni di cinema e di gruppi si è scelto di utilizzare il linguaggio per immagini, con la proiezione di film come input iniziale, per avviare esperienze emotive su cui aprire poi spazi di pensiero nelle sessioni plenarie, attraverso gli interventi di esperti e il dibattito col pubblico, e momenti di rielaborazione e riattraversamento personale all'interno dei gruppi esperienziali. Sono stati usati quindi "contenitori" diversi per far funzionare il lavoro su più piani: quello emotivo, intimo e privato nella visione dei film; quello più riflessivo e razionale con le relazioni magistrali; quello esperienziale che ha proposto un lavoro in uno spazio collettivo e più condiviso sul complesso passaggio tra il sentire e il pensare.

Al workshop hanno partecipato circa 150 persone provenienti da ambiti professionali diversi (medici, psicologi, educatori, assistenti sociali, studenti, cinefili etc..) e da settori altrettanto diversificati (servizi per le tossicodipendenze, psichiatria, adozioni, servizi a bassa soglia, ambulatori, scuola etc...). I sette gruppi mediani, di circa 20 partecipanti ciascuno, hanno lavorato per tre sessioni di un'ora e trenta nel corso delle tre giornate, con una conduzione gruppoanalitica guidata da una coppia di conduttori Apragi e di altre consociate Coirag.

I gruppi hanno avuto a disposizione un tempo limitato e il processo si è svolto tenendo conto della sua cornice temporale: quindi anche se lo stimolo filmico, culturale e grupppale ha sollecitato movimenti ed aspetti profondi, personali, è stata cura dei conduttori fare in modo che tali aspetti non venissero trattati in questa sede.

Il film ha rappresentato uno stimolo sufficientemente neutro per potersi affacciare in modo confortevole all'interno dei gruppi e per potersi esporre in modo non troppo diretto, mediato.

In sostanza si è parlato di Sé parlando di altri: utilizzando i personaggi dei film, riraccontando una sequenza di immagini, scambiandosi messe a fuoco diverse sullo stesso personaggio, si è potuto fin da subito giocare parti di Sé. Il film facilita questo processo perché, attraverso le identificazioni e le controidentificazioni con i personaggi della storia, dove ciascuno riconosce parti di Sé e della propria esperienza, si può parlare a partire da un oggetto apparentemente neutro mettendoci molto del proprio, facendo parlare i personaggi e mettendo in scena i copioni del proprio mondo interno in interazione con il campo del gruppo.

Ad esempio nella prima giornata, sul conflitto intrapsichico, nel film *Allonsanfan*, dei f.lli Taviani, il protagonista è diviso tra due possibilità: una scelta di vita politica, sociale, collettiva e un'altra più privata, legata agli affetti personali e alla famiglia. Questo conflitto resta inconciliabile e inespresso perché

il protagonista non riuscirà mai, nel corso della storia, a comunicare la sua scelta personale ai compagni e finirà per trascinarlo, suo malgrado, in una situazione non voluta, che alla fine si rivelerà completamente autodistruttiva.

Nel gruppo questo personaggio, che nel film è impersonato da Marcello Mastroianni, si presentifica subito all'avvio della prima seduta e occupa molto spazio nella discussione e nelle riflessioni dei partecipanti: si discute di appartenenze (personali e collettive) che non riescono a parlarsi, a comunicare, che sembrano escludersi a vicenda in una logica contrappositiva, più che d'integrazione.

L'ambiguità del non dire e l'impossibilità di esporsi finisce nel film per essere autodistruttiva e così, mentre si parla del film, si parla anche di Sè e di cosa succede nel gruppo.

Quindi alcuni partecipanti iniziano a parlare delle proprie appartenenze personali: rispetto ai gruppi professionali e famigliari di riferimento e figurano molte regioni e molte professioni diverse presenti nel gruppo, che condividono una lingua, ma parlano anche dialetti diversi. Siamo poi come periodo proprio nei festeggiamenti per il centocinquantenario dell'unità d'Italia e questo aspetto del fuori, che brulica di bandiere e iniziative, entra nei gruppi forse anche come fattore del contesto più ampio.

Qualcuno dice che *l'Italia è fatta e che ora bisogna fare gli italiani*, ma cosa questo voglia dire e quali siano gli aspetti condivisi o condivisili non è poi così automatico. Nel gruppo ci si interroga sulle possibili intersezioni tra l'appartenenza a una un'identità comune e le molte differenze nelle appartenenze personali (famigliari, culturali etc...), cercando un equilibrio tra l'Io e il Noi che non sembra definibile una volta per tutte, ma che è dinamico e che porta con sè aree di contatto ma anche motivi di conflitto.

Nel gruppo in definitiva si tenta questo: riattraversare i contenuti teorici attraverso i processi esperienziali (relazionali e affettivi) attivati nelle interazioni del qui e ora del gruppo in modo che, attraversati, siano più personalizzati, interiorizzati e quindi esportabili nei contesti di vita e di lavoro.

Nel gruppo si ha a volte la possibilità di ampliare la visuale e di vedere qualche cosa di diverso rispetto a quello che abitualmente vediamo: nessuno da solo ha la visione corretta dell'insieme, una prospettiva a più punti d'osservazione è inevitabilmente più completa e permette di cogliere aspetti che diversamente resterebbero ciechi.

Ad esempio nella terza ed ultima sessione, sul conflitto interculturale, il film *Il vento fa il suo giro*, di G. Diritti, racconta un'esperienza d'integrazione fallita: una giovane famiglia francese vorrebbe integrarsi in una valle occitana del Piemonte, ma l'integrazione fallisce in un crescendo d'incomprensioni, intolleranze e aggressioni.

Il gruppo inizialmente si identifica a lungo esclusivamente con la posizione dello straniero e, centrato su una dimensione di accettazione dell'altro da sé, del diverso, separa con sicurezza i buoni e i cattivi e li allinea su due campi ben distinti e chiaramente identificabili: autoctoni e stranieri.

Si parla del contesto sociale e della sua violenza implicita che, abbastanza lontana dall'integrare l'altro da sé, più facilmente lo stigmatizza utilizzando come capro espiatorio utile per liberarsi delle parti scomode, negative in una sorte di purificazione del gruppo dominante. Ma scissione e proiezione si muovono anche nel gruppo, solo meno viste, come normali meccanismi di organizzazione e gestione delle informazioni sensoriali ed emotive, come modalità di funzionamento mentale nel rappresentarsi la realtà.

Parte del gruppo, solo dopo molto tempo, riesce a riassumersi parte delle proiezioni negative riprendendo su di sé anche il legame dei contadini con la propria terra, le fatiche reali, reciproche, nel coesistere con la diversità e questo in varie dimensioni e forme (anche tra le generazioni, tra i nonni e i nipoti ad esempio). Dove i linguaggi, anche emotivi, sono molto diversi è difficile parlarsi e tanto più capirsi, ma entrambe le parti sono presenti, indipendentemente da un giudizio di valore (buono cattivo) e quindi con entrambe bisogna fare i conti.

Il film, per concludere, così come è stato inteso ed utilizzato nel workshop sembra essere avvicinabile alla funzione *pensante* del sogno: anche sullo schermo onirico una regia organizza un lavoro di costruzione di scene che vengono montate e proiettate; in entrambi i casi (l'uno con una valenza più privata e personale, altro con un intento e una fruizione più sociale e collettiva) vengono segnalati temi, problemi, conflitti per favorirne l'elaborazione cosciente verso una trasformazione. Psicoanalisi e cinema li abbiamo sentiti vicini e ottimi compagni di viaggio, perchè entrambi alle prese con sequenze di immagini che, a contatto con la forza delle emozioni e degli affetti che sanno suscitare, permettono di sviluppare nuove possibilità di pensiero e di azione.

A.P.R.A.G.I

Associazione per la Ricerca e la Formazione in Psicoterapia Individuale di
Gruppo e Analisi Istituzionale

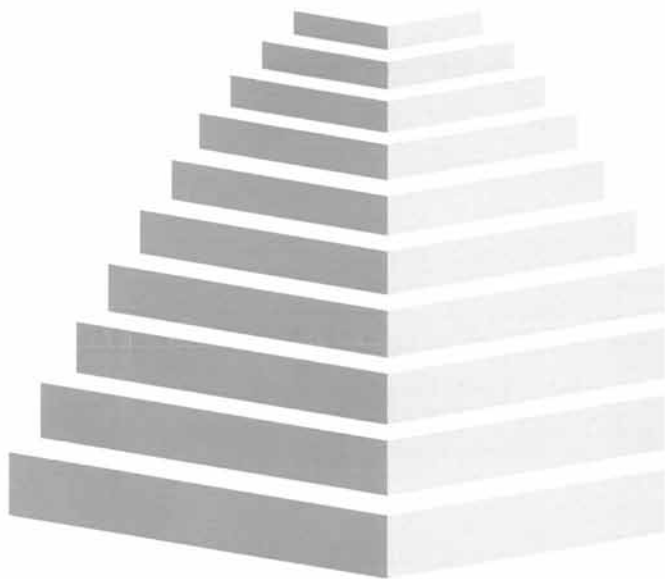
WORKSHOP E ATTIVITÀ FORMATIVE

Apragi
gruppoanalisi

TO2012

POTERE e limiti

Dall'intrapsichico al sociale:
workshop tra teorie e pratiche
analitico-gruppali



www.apragi.it

29/09

Potere e limiti. Psicoanalisi, limiti e potere nelle organizzazioni: un inquadramento generale

20/10

Potere e limiti. Potere paranoide e potere depressivo

27/10

Potere e limiti. Dall'eteroregolazione all'autoregolazione: un'impresa congiunta di genitori e figli

relatori e chairpersons:

Giorgio Blandino, Anna Maria Burlini, Emanuela Calandri, Adriana Corti, Saura Fornero, Alma Gentinetta, Paolo Magatti

conduttori dei gruppi:

Marco Chiantore, Ina De Fazio, Marta Gianaria, Crisliana Novero, Renata Pastrone, Eleonora Pellegrini, Antonio Pellegrino, Luiscella Pianarosa, Alessandra Simonetto

comitato scientifico:

M. Chiantore, A. Corti, I. De Fazio, S. Fornero, A. Gentinetta, M. Gianaria, C. Novero, R. Pastrone, E. Pellegrini, A. Pellegrino, A. M. Traveni

In collaborazione con:



TRAINING A.P.R.A.G.J.
SCUOLA DI SPECIALIZZAZIONE
IN PSICOTERAPIA della C.O.I.R.A.G.

Riconosciuta con decreto M.I.U.R. S.T. del 31-12-1999
Sede di Torino

con il Patrocinio di:





programma workshop

29/09/2012
sabato 29

- 09.00
09.30 Registrazione dei partecipanti
- 09.30
10.00 Introduzione al workshop
Dott.ssa Alma Gentinetta
- 10.00
11.30 Psicoanalisi, potere e limiti nelle organizzazioni
Dott. ssa Anna Maria Burlini / Dott. Paolo Magatti
- 11.30 /
12.00 Pausa
- 12.00
13.00 Discussione in plenaria
- 13.00 /
14.00 Pausa pranzo
- 14.00
16.00 Lavoro in gruppi mediati
Potere e limiti nelle organizzazioni: confronto tra le esperienze
- 16.00
17.00 Plenaria conclusiva

20/10/2012
sabato 20

- 08.30
09.00 Registrazione dei partecipanti
- 09.00
09.15 Introduzione alla giornata
Dott.ssa Adriana Corti
- 09.15
10.15 Potere paranoide e potere depressivo
Prof. Giorgio Blandino
- 10.15
12.15 Lavoro in gruppi mediati
Potere paranoide e potere depressivo:
confronto tra le esperienze
- 12.15
13.00 Plenaria conclusiva

27/10/2012
sabato 27

- 08.30
09.00 Registrazione dei partecipanti
- 09.00
09.15 Introduzione alla giornata
Dott.ssa Sauro Fornero
- 09.15
10.15 Dall'eteroregolazione all'autoregolazione:
un'impresa congiunta di genitori e figli
dott.ssa Emanuela Calandri
- 10.15
12.15 Lavoro in gruppi mediati. Dall'eteroregolazione
all'autoregolazione: un'impresa congiunta di genitori e figli.
Confronto tra le esperienze
- 12.15 /
13.00 Plenaria conclusiva e compilazione questionari ECM

T02012 POTERE limiti

Educatore della Provvidenza
corso Trento, 13 / Torino



informazioni generali

Evento in corso di accreditamento ECM per medici, psicologi, educatori. I crediti ECM saranno riconosciuti esclusivamente per la partecipazione all'intero Workshop.

15 crediti ECM richiesti

partecipazione costi

Quota partecipazione intero Workshop	90,00€
Quota partecipazione 29/09/2012	50,00€
Quota partecipazione 20/10/2012	30,00€
Quota partecipazione 27/10/2012	30,00€
Quota partecipazione con richiesta di ECM	220,00€
Soci APRAGI, Soci COIRAG, Allievi COIRAG	gratuito
Soci APRAGI, Soci COIRAG, Allievi COIRAG con richiesta ECM	30,00€

informazioni e iscrizioni

www.spragi.it

potereelimiti@spragi.it

Per ulteriori informazioni:
3392612753 (martedì e giovedì dalle 11 alle 13)

Segreteria organizzativa:
R. Pastrone, P. Golzio, E. Pellegrini, F. Rossi

A.P.R.A.G.I.
Sede legale: C.so Orbassano, 216 10137 TORINO
C.Fisc. 97516070014 - P.Iva 0807800013

CORSO SUL METODO RORSCHACH

Autunno 2012

Il corso si pone l'obiettivo di introdurre i fondamenti del metodo Rorschach-dalla siglatura fino alla stesura dello psicogramma.

I partecipanti potranno sperimentarsi nell'utilizzo del metodo del test di Rorschach attraverso esperienze pratiche ed esemplificazioni cliniche.

Le ore del corso sono ventiquattro e articolate in tre giornate intensive.

Per informazioni e costi: www.apragi.it
dott. Marco Chiantore 347 9251881
info@apragi.it

PERCORSO DI ACCOMPAGNAMENTO ALL'ESAME DI STATO

Il corso si rivolge ai laureati in Psicologia del nuovo orientamento (laurea specialistica) e ai laureati del vecchio ordinamento in ambito clinico, di comunità e in psicologia dell'età evolutiva.

Obiettivo del corso è preparare i partecipanti all'Esame di Stato attraverso l'approfondimento di specifici contenuti in connessione con l'esperienza di tirocinio.

Il corso si articola in 8 incontri di 2 ore ciascuno a conduzione gruppoanalitica, in piccolo gruppo (8-10 partecipanti), in orario pre-serale/serale.

Temi trattati:

- L'analisi della domanda
- Il processo diagnostico: test e gestione della relazione
- La raccolta anamnestica
- Il colloquio clinico
- La restituzione
- L'impostazione del trattamento
- La presa in carico

Per informazioni e costi: www.apragi.it
dott. Marco Chiantore 347 9251881
info@apragi.it

CORSO “LAVORARE CON LA RELAZIONE”

Il corso è indirizzato ai professionisti nel cui ambito lavorativo sia rilevante l'aspetto relazionale, individuale e di gruppo in ambito sanitario, educativo e sociale.

Il percorso formativo di 20 ore, si articola in 8 incontri di 2 ore e mezza ciascuno in piccolo gruppo a conduzione gruppoanalitica in orario preserale/serale.

Tematiche approfondite durante gli incontri:

- la valutazione della giusta distanza
- la valutazione del tempo come risorsa e come limite
- la consapevolezza del contesto professionale
- la consapevolezza di risorse e limiti dei gruppi di lavoro
- la gestione dei conflitti e dei momenti critici

Crediti ECM: dai 17 ai 22 per tutte le professioni sanitarie

Per informazioni e costi: www.apragi.it

Dott. Marco Chiantore 347 9251881 info@apragi.it

SEMINARI “LO PSICOLOGO E LA SCUOLA”

da settembre 2012

Lo psicologo e la scuola: progettare tra risorse e limiti

Lo psicologo e la scuola: realizzazione, verifica e valutazione di progetti

Lo sportello di ascolto psicologico nella scuola: esperienze a confronto

Lo psicologo e la scuola: incontro di complessità

Per informazioni e costi: www.apragi.it

dott.ssa Renata Pastrone 339 2612753 germapast@alice.it

CICLI DI SUPERVISIONE CLINICA

Si rivolgono a psicoterapeuti psicologi e medici e si articolano in 6 incontri di 2 ore e mezza ciascuno (15 ore), a cadenza quindicinale, in orario pre-serale o serale con l'obiettivo di fornire strumenti clinici adeguati alla complessità della relazione psicoterapeutica duale, familiare e di gruppo.

La discussione dei casi clinici in piccolo gruppo (8-10 partecipanti) a conduzione gruppoanalitica considera specificamente:

- il contesto professionale e l'analisi della domanda
- la gestione terapeutica del processo diagnostico
- l'allestimento e la gestione del setting di cura
- l'utilizzo del transfert, delle dinamiche co-transferali e della prospettiva transpersonale e transgenerazionale
- la lettura delle dinamiche interne al gruppo di supervisione

Crediti ECM richiesti per medici e psicologi

Per informazioni e costi: www.apragi.it

dott.ssa Saura Fornero 347 8759350

fornero@libero.it

TRAINING IN GRUPPOANALISI

L'Associazione A.P.R.A.G.I. è consociata C.O.I.R.A.G. ed è presente con il proprio percorso di Training nella Scuola di Specializzazione in Psicoterapia della C.O.I.R.A.G., riconosciuta dallo Stato con Decreto MURST del 31.12.93. La Scuola ha durata quadriennale, rilascia il «Diploma di Specializzazione in psicoterapia individuale e di gruppo» e possono presentare domanda di iscrizione i laureati in Psicologia e in Medicina. All'interno del monte ore annuo di frequenza sono previste, per gli allievi, 150 ore di TRAINING di approfondimento specifico.

ORIENTAMENTO TEORICO

La Gruppoanalisi ha le sue radici nella psicoanalisi classica e ne sviluppa gli aspetti relazionali. Essa consente di intervenire anche in contesti differenti da quelli pensati dalla psicoanalisi classica, conservando coerenza e profondità. Nata come tecnica per la conduzione di gruppo (S.H. Foulkes) essa ha definito, nel tempo, un modello della mente fondato sul concetto di gruppo (familiare e sociale). Il continuo scambio relazionale, conscio e inconscio, tra i membri di un gruppo, primo fra tutti quello familiare, costituisce la matrice della vita mentale. Individuo e gruppo quindi si situano su un unico continuum e non si intendono come entità separate. La Gruppoanalisi trova la sua applicazione in setting differenti: duale, familiare, di gruppo e istituzionale.

L'A.P.R.A.G.I. propone un percorso di training finalizzato a promuovere l'approfondimento teorico, clinico ed esperienziale. Sperimentare e riconosce-

re i concetti gruppoanalitici attraverso la riflessione in gruppo promuovono l'acquisizione degli strumenti della pratica psicoterapeutica. L'attenta rilettura dell'esperienza da vertici osservativi differenti (duali, gruppali, istituzionali) e la possibilità di comprendere la loro interdipendenza favoriscono la possibilità di muoversi come psicoterapeuta in contesti differenti e multiprofessionali, quali la realtà lavorativa attuale propone.

All'interno del percorso di training l'allievo si confronterà come individuo e come gruppo di allievi in contesti più ampi, giornate seminariali e workshop. Il Training A.P.R.A.G.I. considera tali occasioni reali opportunità di dialogo con scienze confinanti (neuroscienze, sociologia, antropologia, filosofia) che si occupano della conoscenza della persona e dei cambiamenti sociali.

Il Training A.P.R.A.G.I. rivolge particolare attenzione al percorso di tirocinio che concorre con l'apprendimento dei riferimenti concettuali alla costruzione dell'identità professionale.

La formazione gruppoanalitica e il Training A.P.R.A.G.I. considerano centrale l'apprendimento clinico attraverso la partecipazione al gruppo di formazione inteso come luogo e insieme strumento nel quale mettere in connessione la teoria e la pratica.

Inoltre, si considera necessaria l'acquisizione di una buona consapevolezza delle dinamiche relative al proprio mondo interno al fine di poter esercitare la professione psicoterapeutica.

I docenti del Training sono psicologi, psicoterapeuti e medici psichiatri che condividono la formazione e hanno esperienza in differenti realtà istituzionali (NPI, Dipart. di Patologia delle Dipendenze, Carceri, Dipart. Di Salute Mentale, attività libero-professionale...).

ORGANIZZAZIONE DEL TRAINING

- Seminari teorici e clinici a conduzione gruppoanalitica con esponenti italiani e stranieri
- Gruppi di discussione sull'esperienza clinica centrati sull'analisi della domanda
- Supervisioni, attraverso il gruppo, di casi clinici in trattamento duale, familiare e di gruppo
- Incontri monotematici (organizzazione dei Servizi di Cura; responsabilità professionale; costruzione psicodiagnostica e impostazione di trattamento; trattamento integrato delle psicosi, delle nevrosi, dei disturbi di personalità; gruppoanalisi familiare)
- Workshop in piccolo, medio e grande gruppo
- Gruppi di discussione sull'esperienza di tirocinio focalizzati sull'osservazione delle dinamiche istituzionali

- Esperienze di conduzione di gruppo sotto supervisione
- Incontri teorico-clinici: a) applicazione degli elementi teorici a situazioni cliniche; b) teoria della tecnica gruppoanalitica in ambito duale, familiare e gruppale

Tutte le attività si svolgono nel fine settimana
(venerdì pomeriggio e sabato)

RESPONSABILE DEL TRAINING: Dott.ssa Cristiana Novero

Per informazioni

dott.ssa Cristiana Novero

Tel. 339.214.64.47 - c.novero@libero.it

PRESENTAZIONE DI ARCIPELAGO s.c.s.

La Cooperativa Arcipelago è nata a Torino su iniziativa di un gruppo di psicologi, psicoterapeuti, educatori e formatori che da anni si occupano della prevenzione e della cura del disagio psicologico e sociale in ambito pubblico e privato, ed è sostenuta dalle fondazioni Oltre e Paideia. Arcipelago si propone di offrire prestazioni che sappiano rispondere, con interventi individuali e di gruppo, alle diverse forme e manifestazioni del crescente disagio socio-esistenziale, con particolare riferimento ai nuovi bisogni socio-psicologici.

Gli interventi della cooperativa, erogati a tariffe accessibili, si rivolgono a bambini, adolescenti, adulti, anziani, nonché ad istituzioni e gruppi di lavoro, attraverso attività di prevenzione, educative e pedagogiche, attività cliniche, proposte formative e di consulenza a gruppi di lavoro. Un'area di intervento importante della cooperativa riguarda il lavoro con le persone disabili ed i loro familiari, in stretta collaborazione con la Fondazione Paideia e con altre realtà del territorio che si adoperano in questo ambito. Arcipelago ha scelto di erogare le sue prestazioni a prezzi calmierati di modo da rappresentare un'opportunità di cura accessibile a un'ampia fascia della popolazione (in una collocazione intermedia tra l'offerta sanitaria pubblica e quella privata).

Arcipelago si pone in un'ottica di collaborazione e integrazione con le risorse esistenti sul territorio: con i servizi sanitari in ambito pubblico e del privato sociale, con i medici e gli altri professionisti che sono parte dell'attuale rete di invio della cooperativa.

Operativamente, l'équipe di lavoro di Arcipelago individua, dopo una con-

sulenza iniziale, percorsi di sostegno o psicoterapeutici, individuali o di gruppo, consoni alla valutazione sintomatica del livello di bisogno del cliente. I tempi di accesso al centro sono contenuti e, quando possibile, si definiscono i tempi della terapia.

Per quanto riguarda le attività formative, è in via di definizione il ciclo di serate aperte alla cittadinanza per il 2012/2013. Ulteriori dettagli si potranno avere consultando il sito di Arcipelago a partire dal mese di settembre/ottobre 2012 quando vi sarà pubblicato il programma.

Centro ARCIPELAGO Via Beaumont, 2 Torino-011 7640440 346 5938792
www.centroarcipelago.org centroarcipelago@centroarcipelago.org
segreteria@centroarcipelago.org

