



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

**Dipartimento di Psicologia dello Sviluppo e
della Socializzazione
Dipartimento di Filosofia, Sociologia,
Pedagogia e Psicologia Applicata**

Corso di laurea in Scienze e tecniche psicologiche

Tesi di laurea Triennale

**La psicoanalisi nella letteratura e nel
cinema: il caso di “Tre piani”**

**Psychoanalysis in the literature and in
cinema: the case of “Three floors”**

Relatrice
Prof.ssa Cristina Marogna

Laureanda:
Caterina Panattoni
Matricola: 2021544

Anno Accademico 2022/2023

INDICE

<i>Introduzione</i>	1
<i>Capitolo 1: La prima e seconda topica di Freud</i>	3
1.1 La psicoanalisi e l'inconscio	3
1.2 La prima topica freudiana	4
1.3 La seconda topica freudiana	7
1.4 Dove si costituisce il soggetto.....	10
<i>Capitolo 2: La psicoanalisi nella letteratura e nel cinema</i>	12
2.1 Il potere dell'arte e la sua relazione con la psicoanalisi.....	12
2.2 Psicoanalisi e letteratura	13
2.3 Psicoanalisi e cinema.....	17
<i>Capitolo 3: Il caso letterario e cinematografico di "Tre piani"</i>	22
3.1 Il primo piano	22
3.2 Il secondo piano.....	25
3.3 Il terzo piano.....	30
3.4 Sintesi conclusiva.....	34
<i>Conclusioni</i>	36
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	38
<i>FILMOGRAFIA</i>	39

Introduzione

La presente tesi si propone di mettere in evidenza come la psicoanalisi abbia influenzato e continui a influenzare la nostra cultura, mostrando in particolare, attraverso le sue implicazioni teoriche, la loro reciprocità. Come risaputo la psicoanalisi ha come protagonista l'inconscio, quell'istanza psichica che comprende pensieri, impulsi, desideri che stanno alla base del nostro comportamento ma di cui non abbiamo consapevolezza; ciò che dentro di noi lavora incessantemente, di giorno come di notte, senza lasciarci mai qualche momento di tregua. Un lavoro continuo che fa parte del nostro essere più intimo, di cui tuttavia non ci rendiamo conto espressamente, se non attraverso delle particolari esternazioni, come il sogno o dei sintomi. Le teorie psicoanalitiche ci aiutano di conseguenza ad avere una visione più completa di questa parte nascosta di noi stessi e ad avvicinarci alla comprensione di come influenzino i nostri gesti così come le nostre emozioni.

Nel primo capitolo farò riferimento alla prima topica freudiana¹, in cui Freud formò per la prima volta un modello del nostro apparato psichico, formata da conscio, preconsciouso e inconscio; e successivamente alla formulazione della seconda topica², in cui presenterà le istanze che ancora oggi vengono utilizzate sia nella teoria che nella clinica psicoanalitica: quelle di Es, Io e Super-Io.

Nel secondo capitolo introdurrò la dimensione dell'arte, prendendo in esame la letteratura e il cinema nel loro rapporto con la psicoanalisi. Verrà esposta l'influenza reciproca che questi due linguaggi hanno esercitato l'uno sull'altro; ognuna con le proprie caratteristiche specifiche, ma entrambe impegnate in un contatto diretto con la dimensione inconscia dell'essere umano. La letteratura e il cinema permettono di esprimere aspetti interiori dell'uomo e della donna che difficilmente potrebbero essere colti attraverso altri mezzi, grazie invece alla

¹ Freud Sigmund (1899), *L'Interpretazione dei sogni*, O.S.F., 3, Boringhieri, Torino 1980, vedi in particolare il capitolo settimo, pp. 465-565.

² Sigmund Freud (1922). *L'Io e l'Es*. O.S.F., 9, Boringhieri, Torino 1977.

capacità creativa e coinvolgente di questi linguaggi è come se fossero vissuti in prima persona. L'uso delle parole e delle immagini ci permettono infatti di avvinarci sempre di più al nostro essere più profondo.

Nel terzo e ultimo capitolo prenderò in esame un esempio concreto di come la dimensione dell'inconscio e della struttura psichica vengano trattate in un libro e nel film tratto dal medesimo libro. Cercherò di fornire una visione, la più analitica possibile, delle opere, ponendo in risalto gli aspetti psicoanalitici delle opere. Al contempo cercherò di mettere in evidenza, attraverso le opere stesse, come le questioni sollevate siano paradigmatiche del modo in cui si compone la nostra stessa soggettività e come riguardino la dimensione della nostra stessa vita quotidiana. Il libro che presenterò è "Tre piani" dello scrittore israeliano Eshkol Nevo³. L'autore ha scritto libri che pongono in primo piano la dimensione storica e culturale del suo paese, anche se in questo libro farà da elemento unificatore delle storie la forte similitudine tra i movimenti di protesta socio culturali orientati a una forte richiesta di rinnovamento e quello che accade nella vita interiore dei protagonisti. Insieme al libro ho preso in considerazione il film del regista italiano Nanni Moretti⁴, che ha deciso di trasformare in immagini le parole del libro. Moretti in questo film ha lasciato da parte l'ironia e il sarcasmo, che hanno sempre caratterizzato i suoi film, per dare spazio "ad una narrazione sobria e pulita, che lascia parlare gli attori e le emozioni, tutti a vario modo imprigionati nell'immenso dolore dell'esistenza"⁵.

³ Eshkol Nevo (2017), *Tre piani*, Neri Pozza, Vicenza 2021.

Eshkol Nevo è nato a Gerusalemme nel 1971. Dopo un'infanzia trascorsa tra Israele e gli Stati Uniti ha completato gli studi a Tel Aviv e intrapreso una carriera da pubblicitario, abbandonata in seguito per dedicarsi alla letteratura. Oggi insegna scrittura creativa in numerose istituzioni.

⁴ Nanni Moretti, *Tre piani*, Italia, Francia, 2021.

Nanni Moretti, nato nel 1953, è un regista, attore, sceneggiatore e produttore cinematografico italiano. Ha vinto il Leone d'argento – Gran premio della giuria per *Sogni d'oro* (1981) alla Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, con il film *La messa è finita* (1986) ha vinto il premio l'Orso d'argento - Gran premio della giuria al Festival di Berlino, mentre ha vinto il Prix de la mise en scène per *Caro diario* (1994) al Festival di Cannes e la Palma d'oro per *La stanza del figlio* (2001). Con il film *Tre piani* Moretti partecipa al Festival di Cannes del 2020, poi posticipato di un anno a causa della Pandemia di COVID-19.

⁵ Rossella Valdrè, "Tre piani" di N. Moretti, "SpiWeb società psicoanalitica italiana", 2021.

Capitolo 1: La prima e seconda topica di Freud

1.1 La psicoanalisi e l'inconscio

La psicologia si è sempre interrogata su quali siano i motivi che portino gli esseri umani ad agire assumendo determinate scelte, azioni o parole. Perché le persone in alcuni casi prendano liberamente delle decisioni - o così almeno sembrerebbe - che potrebbero portare anche a degli esiti negativi per la stessa salute della persona agente, ma nonostante questo continuano imperterrite a perseguire quella determinata via.

Cosa porta le donne e gli uomini a essere così come sono, cosa accade in loro che li porta a essere così come sono? O forse, in realtà, non sono completamente mossi da sé stessi, ma anche da impulsi che rispondono a forze interne che fanno parte di loro e li persuadono a comportarsi in quel determinato modo? La domanda a cui forse la psicologia non è ancora riuscita a dare una risposta completamente soddisfacente è: perché le persone sono quello che sono?

Sigmund Freud (1856 - 1939), medico neurologo fondatore della psicoanalisi, ha cercato di rispondere a questa domanda andando a strutturare un tipo di studio e a praticare una modalità di analisi delle persone che non era mai stata adottata prima. Come scrive in *Introduzione alla psicoanalisi*⁶, questa disciplina sceglie di analizzare avvenimenti che sembrano poco rilevanti, o comunque poco appariscenti, ma che hanno un'importanza enorme per comprendere lo stato effettivo dell'analizzando. Si devono infatti scandagliare per lui i "rimasugli del mondo dei fenomeni", perché sono proprio loro che vanno a comporre, tassello dopo tassello, la psiche di ogni persona.

Quindi per riuscire a cogliere queste "tracce" del mondo dei fenomeni, Freud pone in primo piano la dimensione dell'inconscio della psiche umana, dimensione in cui avvengono dei fenomeni psichici che non si trovano all'interno di quella che si può definire la sfera della coscienza.

⁶ Sigmund Freud (1932). *Introduzione alla psicoanalisi*. O.S.F., 11, Boringhieri, Torino 1972.

L'analista riesce ad avere un primo contatto con l'inconscio del proprio paziente grazie a piccoli atti, apparentemente incongruenti, che affiorano in alcuni momenti delle nostre giornate: sogni, lapsus, atti mancanti e in alcuni casi veri e propri sintomi.

1.2 La prima topica freudiana

Freud, per riuscire a porre la dimensione dell'inconscio all'interno di una teoria che gli permettesse di dare una visione oggettiva del proprio pensiero, propone un primo modello di come possa essere strutturato l'apparato psichico degli esseri umani: un tentativo di darne una spiegazione che rimanesse completamente all'interno dell'ambito psicologico. Questo modello "topografico"⁷ è composto da tre istanze, Conscio Preconscio e Inconscio, considerate dei luoghi diversi l'uno dall'altro che permettono di descrivere l'apparato psichico e il suo funzionamento. Questi tre diversi sistemi si trovano uno conseguente all'altro e lo spostamento da un'istanza all'altra avviene a partire da un'eccitazione, provocata da stimoli esterni ed interni, e sfocia in innervazioni che danno accesso anche a un determinato gesto motorio. Freud spiega che bisogna attribuire all'apparato psichico un'estremità sensitiva, in cui si avvia il processo eccitatorio, e un'estremità motoria, che fa terminare il processo con una scarica. Seguendo questo tipo di modello bisogna posizionare l'istanza del preconscio nell'estremità motoria, mentre dietro di esso è posta l'istanza dell'inconscio, visto che quest'ultimo non può arrivare alla coscienza se non attraversando il preconscio.

Come scrive lo psicoanalista Enrico Mangini nel libro *Lezioni sul pensiero freudiano e sue iniziali diramazioni*⁸, il funzionamento psichico può essere rappresentato in due sensi: progressivo e regressivo. Il primo corrisponde alla scarica che prende origine dallo stimolo percettivo e finisce con la scarica motoria, equiparata al passaggio dalla rappresentazione inconscia alla rappresentazione preconsca. Invece, il senso regressivo, utilizzando direttamente le parole di Mangini: "[...] come avviene nel sogno, o come nel caso di un'idea che venga rimossa. Tra le "istanze" viene posizionata una "censura" che fa da confine tra

⁷ Freud, *L'Interpretazione dei sogni*, cit.

⁸ Enrico Mangini, *Lezioni sul pensiero freudiano e sue iniziali diramazioni*, LED, Milano 2001.

*un'istanza e un'altra, per cui occorre sempre immaginare una dialettica tra desiderio rimosso e censura, tra una esigenza rimuovente e una spinta al ritorno del rimosso*⁹.

Il primo sistema che verrà descritto è l'Inconscio, istanza che differenzia il pensiero psicoanalitico rispetto a tutti gli altri pensieri psicologici. Proprio questa netta differenza di pensiero ha suscitato molte critiche da parte del mondo psicologico nei confronti di questa teoria, soprattutto per la presenza di una fondamentale entità non cosciente di questo sistema. Per Freud, che ha basato la sua clinica sull'inconscio (si può affermare che senza inconscio non ci sarebbe psicoanalisi), nessuna persona vuole conoscere il proprio inconscio, probabilmente per paura di quello che vi potrebbe trovare o scoprire, e quindi la strada più facilmente percorribile, e maggiormente adottata dagli altri psicologi rispetto a questa nuova teoria, è stata quella di negare l'esistenza dell'inconscio stesso. Tuttavia, grazie al metodo ipnotico Freud è arrivato a consolidare il suo approccio clinico. Attraverso questa tecnica è riuscito infatti ad osservare un mondo sconosciuto del soggetto, che sotto ipnosi lasciava affiorare situazioni di cui il soggetto sembrava non avere un diretto ricordo.

L'inconscio è quindi la parte più reale del nostro essere, si mostra al mondo esterno in modo incompleto ed è conoscibile solo attraverso i momenti richiamati sopra (lapsus, atti mancati, sintomi e sogni). Ci permette di avere una visione completa dell'apparato psichico umano e di intravedere aspetti della nostra mente che fino a quel momento sono stati ignorati o non conosciuti; le operazioni infatti compiute dalla nostra mente, che è sempre attiva, arrivano ad essere coscienti solo in minima parte rispetto al suo lavoro complessivo.

Freud afferma che l'inconscio è dinamico, essendo influenzato da due forze contrastanti. Una forza proviene dai desideri che vogliono essere soddisfatti e diventare coscienti; l'altra forza, la rimozione, è invece una resistenza verso questi stessi desideri che non devono salire verso la coscienza, essendo potenzialmente spiacevoli per l'Io. L'inconscio è quindi il luogo delle pulsioni più vere e originarie, che spingono il soggetto verso la scarica, anche se questa forza pulsionale è impedita dalla rimozione. Infatti, all'interno dell'inconscio risiedono le primordiali

⁹ *Ivi*, pag. 162.

rappresentazioni pulsionali dei desideri infantili, contrastati da una rimozione originaria: rappresentazioni che saranno poi i protagonisti di una possibile futura analisi.

Una delle caratteristiche principali del sistema dell'inconscio è che esiste, per questa istanza, solo la realtà psichica e non c'è traccia della realtà esterna, che rimane un'entità sconosciuta e tralasciata. Si pone dentro uno spazio senza tempo, in cui non esiste un prima e un dopo: principio temporale che regna invece all'interno dell'istanza della coscienza. Non conosce negazione e contraddizione, l'inconscio si esprime per come è e senza nessun filtro, lasciando fluire l'energia psichica. L'inconscio, inoltre, ha la tendenza a soddisfare il desiderio, anche allucinatorio, nel più breve tempo possibile, per arrivare alla gratificazione immediata senza dover inutilmente aspettare (l'istanza dell'inconscio segue il principio primario).

La seconda istanza del modello è il preconcio, che sancisce la separazione tra l'inconscio e il sistema percezione-coscienza (P-C). Corrisponde a un inconscio latente che può diventare direttamente cosciente. Davanti alle sollecitazioni e agli stimoli che provengono sia dall'interno che dall'esterno rimangono delle tracce che possono diventare coscienti; come scrive Patrizio Campanile nell'articolo *L'inconscio freudiano: "Gli stimoli diventano coscienti se hanno caratteristiche sufficienti a richiamare l'attenzione e non tali da richiedere un immediato controinvestimento che ostacola il tragitto verso la coscienza"*¹⁰. Queste tracce cercano costantemente dei varchi per arrivare alla coscienza, per questo tendenzialmente andranno a costruire il preconcio di una persona. Questo sistema ha il compito di incentivare la comunicazione tra le varie rappresentazioni che un essere umano incontra sul suo cammino e che possono influenzarsi tra di loro.

Esiste tuttavia una differenza tra la rappresentazione inconscia e la rappresentazione preinconscia; la prima nasce da un materiale sconosciuto, la seconda invece è composta anche da strutture verbali che si possono identificare come percezioni vissute in passato e che vanno a comporre dei residui mnestici, i quali possono diventare coscienti. È possibile portare il materiale inconscio a materiale preconcio

¹⁰ Patrizio Campanile, *L'inconscio freudiano*, "SpiWeb società psicoanalitica italiana", 2021.

grazie al lavoro analitico, che interviene proprio a stabilizzare gli elementi preconsoci che sono passati prima nell'inconscio; non senza però affrontare le difficoltà provocate dalla censura che avviene sul materiale inconscio.

L'ultimo sistema del modello della prima topica freudiana è la percezione-coscienza, che viene collocato alla periferia dell'apparato psichico. La coscienza è tutto ciò che gli esseri umani compiono con consapevolezza verso gli eventi interni ed esterni, con l'integrazione delle corrispettive percezioni avute nel corso del tempo. Tutto ciò permette alle persone di essere sempre pronte a reagire ai cambiamenti che possono avvenire o che avverranno nell'ambiente in cui vivono. La consapevolezza verso il proprio sentire interno permette di conoscere e riconoscere i desideri e i ricordi che fanno parte della propria storia personale.

Non esiste una differenza netta tra il sistema P-C e quello preconsocio (come invece è molto evidente tra il sistema P-C e il sistema inconscio), infatti entrambi i sistemi sono composti da una energia che porta a un sovrainvestimento di forza indispensabile per mantenere attivo il materiale cosciente e far diventare conscio ciò che è preconsocio; oltre a permettere di evitare, consapevolmente, un materiale potenzialmente sgradevole.

Sia il principio preconsocio che il sistema P-C seguono il processo secondario in cui l'energia che fluisce al loro interno è sempre sotto il controllo di una forza esterna, la realtà, che sancisce delle limitazioni; e quindi la gratificazione per un determinato desiderio non sarà immediato ma sempre differita.

1.3 La seconda topica freudiana

Freud si rese conto che la prima topica descriveva i luoghi psichici con una valenza prettamente topografica, senza sottolineare il funzionamento e l'importanza di queste istanze nella possibilità di analizzare l'essere umano; per questo non si riusciva a dare una solida struttura teorica al suo pensiero. Nel 1922 in *L'Io e l'Es*, Freud decise di costruire un nuovo modello dell'apparato psichico umano – quella che noi contemporanei chiamiamo la seconda topica – che non sostituisse e abbandonasse la prima topica, ma la completasse. Freud ripropone ancora una struttura tripartita: Io, Es e Super-Io; ma con la differenza, rispetto al primo modello, che in ogni istanza si trova un aspetto inconscio (per sottolineare ancora

di più la sua importanza nella vita psichica del soggetto). Tuttavia, tra queste l'unica istanza che non ha alcun rapporto con la coscienza e che per questo può essere comparata all'istanza dell'inconscio della prima topica, è il concetto di Es. La nuova tripartizione della personalità proposta da Freud non deve essere considerata con confini netti e invalicabili, come scrive lo stesso Freud: “*come quelli tracciati artificialmente dalla geografia politica*”¹¹; ma possono essere comparati alle linee che si compiono in pittura: sfumate ed evanescenti. Si tratta di confini che riconfluiscono tra di loro appena sono stati separati. Non ci si deve costruire un'immagine visiva precisa del mondo psichico, la si può solo immaginare o simbolizzare attraverso la parola.

La parte che dà fondamento alla nostra personalità psichica è l'Es (equivalente alle radici dell'albero della Vita), il corrispondente dell'inconscio. Si tratta della parte più oscura e difficilmente accessibile del nostro essere. L'Es è un insieme di energia vitale, non organizzata, influenzata dalle infinite pulsioni che vivono al suo interno, con l'obiettivo di soddisfare i suoi bisogni nel più breve tempo possibile. Non ha rapporto con il mondo esterno, vive con le proprie regole, prive di logicità e moralità, e ascolta solo le proprie percezioni: è intimamente legato al principio di piacere.

Il concetto di Io è quella regione psichica che media fra l'energia pulsionale dell'Es e il mondo esterno con le sue leggi antiche e severe. È una parte del nostro inconscio che si è modificato a causa dell'influenza che il mondo esterno ha imposto su di noi. Il principale compito che l'Io deve compiere è l'autoconservazione, esso deve controbilanciare il bisogno e l'azione introducendo il pensiero, essendo anche sede della nascita della coscienza. Le percezioni che vive gli fanno da guida (quelle che nel caso dell'Es sono le pulsioni), dà loro un senso temporale e le utilizza per costruire l'intimo rapporto che deve sussistere tra il principio di piacere e il principio di realtà: cerca il soddisfacimento del proprio desiderio con obiettivi estesi nel tempo e, davanti alle impossibilità di appagamento immediato, costruisce delle rappresentazioni sostitutive.

¹¹ Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., pag. 190.

Ricava le proprie energie dall'Es e quindi ha una struttura debole, considerando anche che deve controllare le pulsioni dell'Es e al contempo avvicinarsi il più possibile ai propri piaceri evitando i dispiaceri. Di fronte a un incremento eccessivo di dispiaceri nell'Io si forma un segnale di angoscia, il cui grembo è proprio l'Io. L'angoscia è il terreno fertile per la nascita di futuri sintomi ed è la via più probabile per pervenire all'infelicità: l'angoscia, qualsiasi declinazione abbia, non può che creare altra angoscia.

La terza parte della nostra personalità psichica risponde al concetto di Super-Io, sede della coscienza morale. Si tratta dell'istanza psichica che controlla il comportamento, giudicandolo giusto o sbagliato. Il Super-Io non nasce subito nel bambino, essendo noto che nei piccoli esseri umani non esiste alcun principio morale, ma si forma nel tempo. Il sostituto di questa istanza psichica, che assume il compito di "controllore della moralità", nei bambini viene svolta dall'autorità dei genitori. Quest'ultima trasmette ai propri figli la propensione e la castrazione verso i propri desideri, provocando angoscia, un'angoscia reale, data l'intima relazione che esiste tra il bambino e il genitore, che con il tempo, e con la nascita del Super-Io, si tramuterà in angoscia morale. Utilizzando le parole di Freud: *"Il Super-Io conserverà il carattere del padre, e quanto più forte è stato il complesso edipico, quanto più rapidamente (sotto l'influenza dell'autorità, dell'insegnamento religioso, dell'istruzione, della lettura) si è compiuta la sua rimozione, tanto più severo si farà in seguito il Super-Io nell'esercitare il suo dominio sull'Io sotto forma di coscienza morale, o forse di inconscio senso di colpa"*¹².

Con il sopraggiungere del Super-Io, l'Io non dovrà solo cercare di soddisfare le pulsioni che provengono dall'Es, ma dovrà tenere in considerazione anche i pericoli del mondo esterno e le richieste imposte dal Super Io, che allontana il raggiungimento della soddisfazione pulsionale, imponendo delle censure che chiudono l'apertura dall'Es all'Io. Questa rinuncia verso le pulsioni, se nasce da una causa interna, porta il Super-Io a essere considerato come un sovrano e l'Io si sottopone a un rapporto di dipendenza con esso. In alcuni casi può anche accadere

¹² Freud, *L'Io e l'Es*, cit., p. 497.

che le pretese del Super-Io siano troppo alte ed esigenti, al punto da immobilizzare l'Io e dal renderlo incapace di portare a termine alcun compito. Di solito la dedizione interiore dell'Io al Super-Io si traduce in un sentimento di orgoglio per la propria capacità verso il sacrificio, viene cioè assunta come un atto di valore; mentre se la rinuncia viene effettuata per cause esterne provoca solo un sentimento spiacevole.

L'Io si trova così a dover convivere con tre sovrani severi, crudeli e pretenziosi, in costante conflitto tra di loro, avendo obbiettivi completamente opposti: l'Es, il Super-Io e il mondo esterno. La forza dell'Io sta dunque nella capacità di organizzarsi rispetto a uno stato di disordine e di conflitto che si presenterà in ogni modo. Ed è proprio in questi momenti di difficoltà che la cura analitica può portare il suo sostegno, in quanto l'analista deve fortificare l'Io e renderlo maggiormente indipendente dai suoi dittatori, pur riconoscendo il loro stretto legame, essendo comunque parti di uno stesso insieme.

1.4 Dove si costituisce il soggetto

Dopo aver esposto la prima e la seconda topica freudiana possiamo capire come l'apparato psichico umano non sia semplice nella sua composizione e nella comprensione del suo funzionamento. Tuttavia, in tutta l'analisi portata avanti da Freud, c'è sempre stato un protagonista assoluto: l'inconscio. Ed è proprio quest'ultimo il luogo dove si costituisce il soggetto, il luogo in cui il soggetto esprime le proprie pulsioni e la loro formazione primordiale.

Interessante è vedere anche come il pensiero di Freud si sia evoluto con il passare del tempo, e come alcuni importanti psicoanalisti abbiano cercato di dare una nuova lettura a questo tema, pur rimanendo legati al pensiero freudiano. Mantenendo le tre istanze dell'apparato psichico, Jacques Lacan (1946), ad esempio, propone un nuovo punto di partenza per la dimensione dell'inconscio, in cui non esiste un Io che deve imporre una morale verso l'Es per contenerlo e imporgli la retta via; ma è proprio l'Es il luogo in cui il soggetto nasce. Riproponendo il pensiero di Lacan attraverso le parole di Recalcati: *“Non si tratta di far “subentrare” l'Io – come istanza di controllo – là dove era l'Es, [...] e per indicare, invece, che il luogo dove*

si costituisce il soggetto – al di là dell’Io – è proprio il luogo dell’inconscio, il luogo del soggetto dell’inconscio come soggetto del desiderio”¹³.

Nonostante i cambiamenti intercorsi, rimane comunque sempre l’inconscio il nostro “soggetto” principale, esso è l’istanza che più appassiona la teoria analitica. La psicoanalisi è l’inconscio, e senza di esso non ci sarebbe la psicoanalisi. In esso si possono trovare infinite sfaccettature della persona che prima della psicoanalisi non si erano mai intraviste, e anche se non si dovessero mai svelare, sappiamo comunque che ci sono.

¹³ Massimo Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2012.

Capitolo 2: La psicoanalisi nella letteratura e nel cinema

2.1 Il potere dell'arte e la sua relazione con la psicoanalisi

Tutti noi, almeno una volta, ci siamo emozionati davanti a un'opera d'arte, magari del nostro artista preferito o forse di un artista di cui non sapevamo nulla. A distanza di tempo rimanevano forti le emozioni e le sensazioni provate, quasi a volerci spingere a chiederci come mai quell'opera avesse fatto crescere in noi quell'insieme variegato di sensazioni. Sensazioni sopraggiunte in parte anche a nostra insaputa e, in alcuni casi, sentendole quasi intrusive, legate a un certo fastidio nel non essere stati capaci di gestire il sopraggiungere di queste emozioni, come se non fossimo preparati. Ci sentiamo disarmati e inermi davanti a qualcosa di esterno a noi ma che ci ha colpiti nel nostro essere più profondo. D'altronde non è proprio questo l'obiettivo ultimo che si prefiggono gli artisti? Far nascere qualcosa nelle persone che incontrano la loro opera d'arte? Ci deve essere probabilmente un tratto narcisistico nel creare arte, altrimenti gli artisti terrebbero le proprie opere in uno spazio di contemplazione privata (comportamento che Lacan indicherebbe come nevrosi ossessiva¹⁴), in costante mutamento poiché sottoposte, attraverso la mano dell'artista, alla ricerca di una perfezione che in realtà non esiste, se non nella parzialità di un contatto con l'esterno, in un rapporto reale con il mondo.

La potenza dell'arte consiste nel far provare emozioni diverse in ogni persona; quante persone hanno sentito rabbia davanti alla scena del litigio tra Nicole e Charlie nel film *Storia di un matrimonio*¹⁵, e quanti invece hanno provato angoscia davanti a una scena così reale e allo stesso tempo così straziante. E quanti lettori si sono commossi davanti all'amore impossibile ma perpetuo tra Catherine ed

¹⁴ “Il lavoro del pensiero appare un compito infinito, parcellizzato in continue digressioni, incapace di giungere a una sintesi efficace perché ogni sintesi implica la perdita inevitabile dei dettagli, la rinuncia a realizzare una costruzione impeccabile. [...] Il godimento si condensa allora tutto a livello del pensiero ruminante senza mai tradursi nell'atto poiché l'atto implicherebbe una cessione del godimento”. Massimo Recalcati, Jacques Lacan. *La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Raffaello Cortina, Milano 2016, p. 345.

¹⁵ *Storia di un matrimonio*, Noah Baumbach, Stati Uniti d'America, Regno Unito, 2019.

Heatcliff nel romanzo *Cime tempestose*¹⁶ e quanti hanno sentito la passione che scorreva nelle pagine del libro, riga dopo riga, parola dopo parola.

È questo il potere dell'arte, metterci in stretto contatto con il nostro inconscio, con le nostre emozioni più vere, in parte a noi sconosciute, ma che non vedono l'ora di uscire allo scoperto. Questo è ciò che l'arte è capace di donarci: farci vivere le emozioni più perturbanti¹⁷. Anche la psicoanalisi, nel suo percorso analitico, ha questo stesso potere: mettere in rapporto l'analizzando con il suo inconscio. Riprendendo le domande scritte sopra: non è questo l'obbiettivo ultimo che si impongono gli (artisti) analisti? Creare, far muovere qualcosa nelle persone che vivono la propria analisi (così come l'opera d'arte)?

In questo capitolo mi soffermerò soprattutto su due forme d'arte, la letteratura e il cinema; cercherò di analizzare il loro rapporto e il modo in cui queste forme d'arte abbiano influenzato lo sviluppo della psicoanalisi e di come la psicoanalisi abbia poi a sua volta ispirato queste forme d'arte.

2.2 Psicoanalisi e letteratura

La letteratura è sempre stata un'arte che ha accompagnato i più grandi pensatori nel dare forma, attraverso la parola, a riflessioni che hanno a loro volta influenzato la formazione di una cultura presente ancora nel nostro tempo. La forza della parola non viene trasmessa solo attraverso la stampa, ma anche attraverso la trasmissione orale; in particolare lì dove si esercita l'arte della psicoanalisi. L'analista e l'analizzando attraverso le parole riescono ad addentrarsi nel mondo innominabile dell'inconscio. L'incontro florido di queste due arti, che si sono influenzate a vicenda, ha contribuito a creare nuovi orizzonti del pensiero umano: temi e principi della psicoanalisi sono stati ripresi e riletti attraverso la visione letteraria. Si pensi ad esempio all'incessante monologo del personaggio principale dell'opera di Italo Svevo, Zeno¹⁸, il quale parla come se si trovasse in una seduta analitica infinita: l'autore è riuscito a far conoscere, attraverso la scrittura, l'inconscio di una vita. E

¹⁶ Emily Brontë (1847), *Cime tempestose*, De Agostini, Novara 1994.

¹⁷ Sigmund Freud (1919), *Il Perturbante*, O.S.F., 9, Boringhieri, Torino 1977.

¹⁸ Italo Svevo (1923), *La coscienza di Zeno*, Garzanti, Milano 1985.

viceversa, le parole che sono state scelte da uno scrittore hanno fatto riflettere gli psicoanalisti sul perché sia stata preferita una parola rispetto a un'altra e quale sia stato il motivo che ha portato a descrivere un determinato personaggio con quel tipo di carattere e con quelle determinate caratteristiche della personalità. Nasce così una nuova sensibilità psicoanalitica nei confronti della scrittura letteraria, che non è più solo un oggetto da indagare criticamente, ma anche una fonte a partire dalla quale creare una nuova esperienza riflessiva e di analisi.

Grazie alla dimensione della parola, psicoanalisi e letteratura hanno avuto, continuano ad avere e con ogni probabilità continueranno ancora ad avere un costante dialogo tra di loro: un “*continuo scambio di reciproche suggestioni*”¹⁹. Nonostante le due discipline trattino in fondo materiali diversi, hanno comunque un obiettivo comune, quello cioè di riuscire a dare un senso, un'interpretazione agli infiniti frammenti dei sentimenti, delle emozioni, dei pensieri e parole che attraversano le singole vite e che lo scrittore deve provare a ordinare per realizzare la sua opera, così come deve fare lo psicoanalista attraverso i racconti che gli vengono riportati dai pazienti. Compiendo una parafrasi del pensiero dello studioso Arturo Mazzarella²⁰, è possibile osservare un'omologia tra l'azione dello scrittore e quella dell'analista: tutte e due le figure compiono un'azione di scavo, di ricerca e hanno l'obiettivo di creare qualcosa che porti alla luce non la norma, ma l'eccezionalità di ogni incontro, entrambi utilizzando la forza delle parole. Tutte e due le figure cercano di mettere in evidenza le pulsioni e le tensioni conflittuali che vivono o che osservano nelle altre persone, in modo da lasciare che la parte più implicita dell'apparato psichico – l'inconscio – venga in superficie e riveli la reale composizione del soggetto.

La letteratura è relazione, cura e cultura. Ogni lettore, quando entra nel mondo creato dal libro, si immedesima nei personaggi e ciò porta i soggetti ad avere un contatto con i frammenti più intimi e profondi del proprio essere, a scoprire il proprio Sé; contemporaneamente determina anche un contatto con l'essere stesso

¹⁹ Micaela Latini e Fabrizio Palombi, *Editoriale della psicoanalisi letteraria*, “L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi”, N. 6 - Dicembre 2018.

²⁰ Micaela Latini e Fabrizio Palombi, *L'inconscio e la letteratura, Intervista ad Arturo Mazzarella*, Ivi.

dell'artista, con colui che ha creato questo mondo immaginario: unico e irripetibile. I loro inconsci si incontrano e da questo incontro il lettore riesce ad esprimere il suo consenso/dissenso, gusto/disgusto verso le scelte compiute dallo scrittore; e quest'ultimo, consapevole di non poter corrispondere ai desideri inconsci di tutti, si sforza di trovare e scrivere parole che esprimano il proprio essere e ciò che ha vissuto. Anche in questo passaggio, possiamo continuare a riscontrare un parallelismo con la figura dello psicoanalista, in particolare quando riporta i vari casi clinici, in quanto sta scrivendo la vite di persone, anch'esse uniche e irripetibili. Ugualmente, all'interno della relazione analitica abbiamo due inconsci che si incontrano e vivono di contraddizioni e conflitti, pur instaurandosi anche una relazione da parte dell'analizzando, un transfert, che lo porta a esprimere parole che mai aveva pronunciato prima.

Sia la letteratura che la psicoanalisi non descrivono unicamente delle esistenze oggettive, delle mere realtà, ma descrivono dell'umano anche ciò che è reale pur essendo soltanto nell'ordine del possibile; essi tengono conto anche di tutto ciò che gli esseri umani potrebbero essere e diventare grazie alla forza della propria capacità immaginativa: *“siamo come un'impronta digitale con “sfumature” comuni ma tutti diversi”*²¹.

Volendo sottolineare la sfera dell'inconscio all'interno della letteratura la psicoanalista Maria Grazia Vassallo Torrigiani²² descrive la modalità che secondo lei permette di compiere nel modo migliore una critica letteraria: la “psicocritica”. Quest'ultima propone di individuare e analizzare la personalità inconscia dello scrittore, per portare a comprendere fino in fondo il significato della sua produzione artistica e con quali riferimenti l'artista abbia cominciato a costruire la sua opera. Si compie una sovrapposizione dei testi composti dall'autore motivo d'indagine e si cerca di individualizzare un insieme di immagini e metafore che si ripetono, che andranno a costituire i più profondi nuclei emotivo-affettivi e che faranno sicuramente parte della sfera inconscia dell'autore. Queste reti di immagini e

²¹ Daniela Federici, *Per approfondire la riflessione fra psicoanalisi e letteratura. M.F. Turno intervistato da D. Federici*, “SpiWeb società psicoanalitica italiana”, 2022.

²² Maria Grazia Vassallo Torrigiani, *Psicoanalisi e letteratura: note e margine di “laggiù nel profondo”*, “Rivista di Psicoanalisi”, LXIV, 1, 2018.

metafore costituiranno l'immagine unica e idiosincratca di colui che scrive e permetteranno di individuare una costante nella sua produzione, facendolo diventare inconfondibile. Saranno proprio questi nuclei emotivo-affettivi che permetteranno l'instaurarsi di una relazione tra lo scrittore e il fruitore, si andrà così a costituire un legame fatto di emozioni e pensieri che porteranno a immaginare di vivere una realtà avvincente e assorbente: la realtà vista attraverso gli occhi dello scrittore ma con un'identificazione soggettiva dei personaggi da parte dei lettori, che porterà a una attivazione di aspetti di sé fino a quel momento rimasti in ombra. Un tipo di relazione che viene vissuta anche durante una seduta psicoanalitica, in cui l'analista e l'analizzando costruiscono un mondo a parte, in cui i loro inconsci si incontrano e si attraversano l'uno con l'altro.

È il linguaggio quindi l'elemento che collega l'arte della psicoanalisi e l'arte letteraria; è la parola l'unico elemento che riesce a unire le varie dimensioni dell'inconscio e a farlo risuonare in persone esterne a noi.

Il filosofo Giovanni Bottirolì²³ pone una differenza, in letteratura, tra il linguaggio dell'inconscio e il linguaggio della coscienza; essi presentano infatti dei modi differenti di articolare e collegare i diversi elementi espressivi, fino ad arrivare a parlare di due retoriche e funzionamenti differenti. Il linguaggio cosciente ha un funzionamento separativo, in cui i vari elementi sono ben delineati e sotto controllo; al contrario il linguaggio dell'inconscio ha un funzionamento confusivo, composto da un'instabilità costante degli elementi, che possono facilmente trasformarsi e tramutarsi in qualcosa di diverso. Questo movimento di metamorfosi, per Freud²⁴, è composto da due leggi: la condensazione (Freud: *“Il sogno, trascritto, riempie mezza pagina; l'analisi che contiene i pensieri del sogno ha bisogno di uno spazio sei, [...] volte maggiore”*); un elemento, una rappresentazione può assumere al suo interno infinite immagini e parole) e lo spostamento (Freud: *“[...] ciò che nei pensieri del sogno è palesemente il contenuto essenziale, non viene necessariamente rappresentato nel sogno”*); movimento, compiuto dall'Io, per

²³ Giovanni Bottirolì, *Letteratura e psicoanalisi*, “Enciclopedia Treccani”, Appendice 2000, pp. 67-69.

²⁴ Freud (1899), *L'interpretazione dei sogni*, cit. vedi in particolare i paragrafi *Il lavoro di condensazione* e *Il lavoro di spostamento* del capitolo sesto, pp. 259-285.

modificare il contenuto reale di un ricordo rimosso, per diminuire lo stato di angoscia). Questi due tipi di linguaggio sono in costante conflitto tra di loro, e la necessità di adattarsi al mondo esterno, nel miglior modo possibile, porta i soggetti ad adottare un funzionamento separativo, che garantisce maggiore razionalità, e ad allontanare un funzionamento confusivo, che spinge verso una dimensione difficilmente gestibile. Tuttavia, proprio perché i soggetti allontanano il linguaggio dell'inconscio è nata la psicoanalisi; spetta infatti all'analista indagare e riportare in superficie l'inconscio del paziente.

Bottiroli, inoltre, compara lo stile narrativo di Freud con quello degli scrittori dei *detective story* (per esempio Edgar Allan Poe e Conan Doyle); in entrambi bisogna dedicare la più minuziosa attenzione a qualsiasi dettaglio o indizio, in particolare nella seduta psicoanalitica i dettagli che il paziente espone, e che per lui possono essere trascurabili, diventano fondamentali per l'analista. Egli dovrà essere colui che riesce a completare un puzzle di infiniti pezzi e collocarli tutti al loro posto, per arrivare ad avere una visione completa (conscia e inconscia) della persona che ha davanti. Azione che compiono anche i grandi scrittori per riuscire a risolvere un caso difficile, in quanto devono svelare ogni particolare di un mondo pieno di misteri e delitti. Per concludere: *“La grande opera d'arte sarà dunque un “compromesso” tra le istanze dell'inconscio e le istituzioni sociali, tra il linguaggio del desiderio e la necessità di una censura”*²⁵.

2.3 Psicoanalisi e cinema

La possibilità di riprodurre un'immagine in movimento, ricreando qualcosa che è avvenuto nella realtà, esattamente nello stesso modo, ha sconvolto il mondo dell'arte. Fin da subito si è capito che il cinema avrebbe cambiato il modo di concepire l'arte e che avrebbe avuto un successo, anche a livello di intrattenimento, altissimo. Lungo tutto il Novecento, e ancora oggi, si è cercato d'intrecciare la cosiddetta *settimana arte* con le teorie psicoanalitiche (in fondo cinema e psicoanalisi nascono insieme); esse si sono influenzate a vicenda e questo ha portato a delle innovazioni reciproche. Ci sono numerosi film che hanno proposto temi cari

²⁵ Bottiroli, *Letteratura e psicoanalisi*, cit., pp. 67-69.

alla psicoanalisi, come il thriller psicologico “*Io ti salverò*” di Hitchcock²⁶ o film che trattano della vita di psicoanalisti e che hanno fatto la storia, come il film di Daniel Cronenberg “*A dangerous method*”²⁷.

Il cinema, secondo lo psicoanalista Vittorio Lingiardi nel suo testo *Al cinema con lo psicoanalista*²⁸, è un importante esperimento sulla dimensione della memoria e del sogno, è un’arte che riesce a toccare lo spazio più profondo della nostra anima e colpisce direttamente i nostri sentimenti. Durante la visione di un film ci sono costanti rimandi a queste due dimensioni, che vengono unite, confuse, andando a creare una sensazione di fondo che sembra farci possedere il film: le storie degli altri diventano le nostre; ma dall’altra parte senza i personaggi del film non potremmo conoscere quella storia, e ciò determina un continuo scambio tra il film e lo spettatore. I film sono una successione di immagini che ci raccontano una storia; ma in fondo non sono storie, molte volte composte a loro volta da immagini oniriche, anche ciò che lo psicoanalista, durante le sedute ascolta dai propri pazienti? Infinite narrazioni, tutte diverse, personaggi e contesti nuovi, l’analista ascolta e fa proprie le storie degli altri. Quando una mente e una storia si incontrano non saranno più le stesse, subiranno delle trasformazioni che influenzeranno le loro vite; quando entriamo al cinema e incontriamo un nuovo racconto (così come quando entra un nuovo paziente nello studio dell’analista), usciamo possedendo un nuovo racconto che viene a far parte di noi (allo stesso modo il paziente esce dallo studio e ha integrato la sua storia con quella dell’analista).

Gli esseri umani vivono di storie, fin da piccoli sono stati abituati a sentirsi raccontare storie che gli permettono di comprendere il mondo e le emozioni degli altri. E queste storie andranno a costituire la loro identità, in costante trasformazione, grazie anche all’incontro di sempre nuove narrazioni; “*Noi siamo il racconto che facciamo di noi stessi*”. È l’azione del raccontare che permette alle persone di andare verso la cura di un sintomo; provare a possedere la nostra storia attraverso il suo racconto, emana un senso di sicurezza e tranquillità; ed è per questo che la teoria psicoanalitica lo ha scelto come obiettivo finale di un’analisi. Tutti

²⁶ *Io ti salverò*, Alfred Hitchcock, Stati Uniti d’America, 1945.

²⁷ *A dangerous method*, Daniel Cronenberg, Francia, Regno Unito, Canada, Germania, Svizzera, 2011.

²⁸ Vittorio Lingiardi, *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano 2020, p. 9.

noi in fondo vorremmo avere chiara la storia della nostra vita, ma a causa delle istanze psichiche non sempre è così facile, per questo molte volte il soggetto si reca dall'analista per avere un aiuto, per ripristinare un racconto interiore continuo. I pazienti cercano di dare un filo logico alla loro narrazione, raccontano ad esempio un sogno, scelgono le parole che ritengono più adatte per restituirlo; ma tutto questo non lo fa anche il regista mentre costruisce la propria opera? Non sta raccontando il proprio sogno?

Quando si parla di sognare è impossibile non entrare nel discorso della dicotomia reale e fantastico; aspetto che ha arricchito la ricerca della relazione tra cinema e psicoanalisi. Il cinema vuole raccontare qualcosa che fa parte del reale (un reale che potrebbe essere sia concreto che immaginario) con l'ausilio dell'immagine, quasi a ricreare uno "sdoppiamento" dell'universo reale con un universo riflesso; come se il nostro mondo si affacciasse su una superficie d'acqua, in cui gli elementi dei mondi sono uguali ma tutto è sottosopra. Quando vedono questo mondo riflesso i soggetti hanno un moto di curiosità verso di esso, provano meraviglia verso qualcosa che sentono come profondamente familiare, ma che in realtà è a loro del tutto estraneo e lontano; utilizzando le parole della psicoanalista Irene Angelopulos: "*L'immagine è la risultante di un gioco particolare tra presenza ed assenza*"²⁹. È la compresenza di caratteri dell'oggettività e di caratteri dell'irrealtà che carica le immagini di un particolare fascino, al punto da suscitare in noi delle forti emozioni, perché ci immedesimiamo nelle figure che vediamo nei film. Ciò che è di una realtà del tutto irrealistica diventa in quell'istante – mentre siamo seduto davanti a uno schermo del cinema, in una stanza buia e silenziosa - la nostra realtà oggettiva. Il cinema volontariamente vuole mantenere questa visione duale, vuole far percepire alle persone una certa dimensione che può essere assimilata alla visione onirica. Una persona, quando si trova in una sala del cinema, prova una sensazione che oscilla tra la veglia e il sonno, in cui il corpo è in uno stato di profondo rilassamento. Tuttavia, ci sono anche delle grandi differenze tra l'immersione nella visione di un film e nell'immersione onirica; quando sogniamo qualcosa di sgradevole, con un veloce pensiero scacciamo quelle immagini quando ci svegliamo. Azione che non

²⁹ Irene Angelopulos, *La realtà del cinema tra mito e psicoanalisi*, "Segni e Comprensioni", a. XXI, n.62, 2007.

può essere compiuta dopo aver visto un film che ci ha suscitato emozioni d'angoscia, perché siamo coscienti del nostro stato di veglia, si percepiscono come reali gli elementi che vengono rappresentati durante il film, ma non avviene altrettanto con il dispositivo che ci conduce alla visione dell'opera. Come scrive Metz: “[...] *Lo spettatore cinematografico è un uomo sveglio, mentre il sognatore è un uomo che dorme*”³⁰.

Nonostante queste differenze, per alcuni versi incolmabili, tra la dimensione del sogno e quella del film, tutte e due le istanze nascono e si ampliano grazie all'immaginazione che ogni essere umano possiede; attraverso di essa si riesce a soddisfare l'esigenza di tramutare la realtà in qualcosa che soddisfi il più possibile il proprio inconscio.

Anche Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo³¹ propongono la tesi di considerare il film come un sogno, dando così del film stesso due chiavi di lettura: una prima lettura in cui lo psicoanalista spettatore cerca di elaborare un'interpretazione del film che riesca a descrivere l'inconscio rappresentato cinematograficamente. Invece, una seconda lettura consiste nella rilevazione nel film, sempre da parte dello psicoanalista spettatore, di aspetti inconsci, sospesi, che fanno parte della propria identità. All'analista non interessa tanto cosa intenda dire il regista con il suo film, quanto piuttosto cosa esso evochi, in sé stesso e negli altri, andando a scavare nel proprio stato inconscio. Attraverso questo processo di evocazione l'analista riesce ad utilizzare il film come fonte per comprendere l'esperienza e i nessi tra le parole dei racconti del paziente, grazie alle libere associazioni che compie davanti alla visione di quelle immagini. Immagini che non sono importanti per una descrizione “corretta” di un determinato evento, ma per ciò che creano ed evocano nel soggetto; così il contenuto manifesto del film per un analista rappresenterebbe il sogno. Il sogno (il film) non deve essere interpretato attraverso una chiave logica, ma attraverso l'utilizzo di un codice evocativo delle emozioni; deve essere analizzato in ogni suo aspetto e non bisogna accontentarsi di una interpretazione metaforica.

³⁰ Christian Metz (1987), *Cinema e psicoanalisi. Il significante immaginario*, PGregio, Milano 2022, p.99.

³¹ Paolo Boccara e Giuseppe Riefolo, *Psicoanalisti al cinema. Alcune considerazioni di metodo su “cinema e psicoanalisi”*, “Rivista di psicoanalisi”, 48(3), 2002, pp. 691-705.

L'analista vede nel film un tentativo da parte del regista di correggere inconsciamente le sue frustrazioni, ansie e angosce e di affrontare spazi sospesi non ancora esplorati; e sarà proprio a partire da questi elementi che si strutturerà un rapporto analitico.

Un rapporto analitico fatto d'immagini, parole e storie; storie che non termineranno mai, ma che andranno a costituire la storia del genere umano, la nostra storia.

Capitolo 3: Il caso letterario e cinematografico di “Tre piani”

3.1 Il primo piano

L'autore Eshkol Nevo, nel primo capitolo, ambientato nel primo piano dell'edificio, racconta una storia che – seguendo la seconda topica freudiana – sembra voler dar forma, attraverso le parole, all'istanza profonda dell'Es. Il protagonista, Arnon, appare come l'incarnazione dell'inconscio e della ricerca di un piacere che sembra avere sede nel rimosso. Un impulso che, secondo la psicoanalisi, è presente ma difficile da collocare nella sua origine, sebbene continui a farsi sentire e a farci comportare come se ci fosse in noi un'altra entità a governarci; in realtà siamo “solo” noi che ci comportiamo così per quello che siamo.

In questo piano comanda il principio di piacere; il protagonista vive con le proprie regole che non hanno nessun rapporto con il mondo esterno, non hanno una vera e propria logica, uno schema di valori e una moralità; ascolta e segue unicamente le proprie percezioni, sensazioni e pulsioni: sono le leggi a cui Arnon sottostà e continua, per tutto il racconto, ad attenersi. A causa di questa mancanza di rapporto con il mondo “reale”, le persone con cui il protagonista si relaziona non riescono a comprendere le sue scelte e i suoi pensieri, non essendo conformi al principio di realtà, principio a cui la maggior parte delle persone si attiene. La storia s'incentra dunque sul contrasto di una persona che non si sente compresa, che si sente allontanata perché non rispetta le leggi che il mondo ha imposto, ma che nonostante tutto non rinuncia a seguire i propri impulsi, perché per lui (per il suo inconscio) è giusto così: si deve essere sé stessi.

Nel momento in cui sua figlia (Ofri) e il vicino di casa (Hermann) scompaiono, Arnon è certo che qualcosa di estremamente negativo sia accaduto, anche se non sa esattamente cosa e neppure se veramente sia successo qualcosa, ma: “*Io avevo una sensazione nella pancia. E l'ho seguita di corsa*” (pag.26).

Il padre, fin dall'inizio, dà un'interpretazione drammatica dell'evento, continua ad avere una sensazione di fondo negativa e continua a porsi incessantemente delle

domande – come attraversato da un flusso di coscienza – su ogni piccolo dettaglio; ma in fondo: *“Non avevo nessuna prova. Solo una sensazione”* (pag.29).

Con questi costanti stimoli e pulsioni contrastanti il protagonista si lascia guidare da impulsi egoistici, spinti dalla pressione del bisogno di soddisfare la propria convinzione, senza seguire alcun principio logico né alcuna istanza morale; ma solo ciò che sente dentro di sé.

In tutto il racconto c'è la predominanza dell'inconscio che corrode il personaggio, il quale non riesce a gestire le sue emozioni e i propri stati d'animo. Il costante flusso di pensieri che lo attraversano e che diventano *“un loop del quale non ti liberi più, [...] non c'è spazio per nient'altro”* (pag.66), non gli permettono di dare una spiegazione a ciò che avviene in lui e all'esterno, sente soltanto di essere nel giusto: *“Forse amo troppo forte. Forse è questo il mio problema”* (pag.67). Solo in un momento del racconto si avverte la presenza dell'istanza del Super-Io che cerca di controllare il comportamento senza regole del protagonista, rappresentato dalla figura paterna che cerca di fermarlo: *“Mi ha pervaso la paura stupida, ma forte, che entrasse mio padre, per trascinarci fuori dalla sala e urlare [...]”* (pag.59), eppure nonostante questo leggero avvertimento, le istanze dell'Es hanno sempre il sopravvento: lui è tutto inconscio.

Arnon ha deciso di raccontare quella parte della propria vita a un caro amico scrittore, sperando di ricevere da lui un aiuto a dare forma compiuta alle proprie parole. Ha bisogno che qualcuno lo ascolti perché si sente solo, e sceglie un amico che utilizza, anche lui, le parole, ottenendone un risultato positivo in quanto può aiutarlo a rendere lineare la propria storia.

Arnon ha bisogno di un finale che gli permetta di mettere da parte, almeno per un momento, tutte le pulsioni contrastanti e piene di angoscia che sente vivere in lui. È una necessità che si può osservare anche nel tipo di narrazione che utilizza: un racconto composto da un flusso di pulsioni che il protagonista cerca di controllare e a cui prova a dare un senso; un senso che non riesce comunque a raggiungere. Infatti, Arnon non rinuncia alla ricerca di un finale positivo, anche se è ancora il suo inconscio a volere che sia così, a intravedere nella figlia il ritorno di quella *“scintilla birichina”* che l'aveva sempre connotata, anche se quel finale non ci sarà mai.

Nel film di Moretti Lucio, quando viene a sapere che la moglie è in ritardo, non volendo rinunciare ad andare in palestra, decide comunque di lasciare la figlia con Renato. Lucio sembra avere un momento di titubanza, ma non riesce a non assecondare il proprio desiderio, rimuove le possibili conseguenze che possono derivare dalle sue decisioni, per lui l'importante è soddisfare le proprie pulsioni.

Insieme alla rabbia, a seguito della scomparsa della figlia con il vicino di casa (Renato) a cui l'aveva affidata, nasce anche il senso di colpa verso la figlia; lo tormenta il non essere riuscito a proteggerla, così come lo angoscia sapere che in fondo è stata la sua decisione la causa di quell'incidente. Lucio lo afferma esplicitamente: *“Non abbiamo voluto capire perché era troppo comodo”*. Inoltre, vede uno sguardo diverso, spento, nella figlia; in realtà si tratta di uno sguardo che vede solo lui, che nemmeno la moglie vede, ma lui è sicuro rispetto a ciò che immagina: *“C'è qualcosa che non va, hai visto il suo sguardo? Dobbiamo aiutarla”*. Da quel momento non riesce più a pensare ad altro, è talmente ossessionato che la stessa moglie arriva a dirgli che è ormai per lui diventata chiaramente una malattia e che non riesce a capire che cosa gli stia accadendo. Lucio non comprende come non riesca ad avere il supporto della moglie e come quest'ultima non sia in ansia per la loro figlia; per questo arriva a dire quello che per lui è ormai una verità, ancora nascosta ma che aleggiava nell'aria, sebbene non avesse mai avuto il coraggio di dire esplicitamente, consapevole che nel dirlo avrebbe ferito la moglie, ma il suo Es è inarrestabile: *“Non vedi che Francesca sta male? O forse preferisci pensare che non sia successo niente così puoi continuare a non occuparti di lei?”*.

Ormai non vede più le situazioni con lucidità, è come avvolto da una nuvola fatta tutta di solo inconscio, senza alcuna regola e alcun valore morale.

Quando ormai gli sembra che non ci sia nulla da fare, si presenta la nipote di Renato, Charlotte. Una figura che porta speranza in Lucio; grazie alla sua presenza spera di poter indagare ulteriormente e avere ulteriori informazioni da parte dei nonni. Pur di arrivare al suo fine Lucio raggira la giovane ragazza, consapevole di piacerle, fino ad arrivare a cedere alla seduzione e tradire la moglie.

Passano alcuni anni e Lucio appare in tribunale mentre si difende dall'accusa di molestie sessuali da parte di Charlotte e della sua famiglia. Nonostante fino a quel

momento fosse riuscito a mantenersi calmo, quando la moglie lo informerà che la famiglia di Charlotte andrà in appello, corre incontro a Charlotte e urlandole: *“Perché non dici la verità? Che non ho fatto tutto da solo”*. Non riesce a sopportare che stia rischiando per qualcosa che non ha compiuto da solo, non si rende conto che ha sbagliato essendo troppo preso dal sentire che sta subendo un’ingiustizia. Solo dopo che saranno passati ancora alcuni anni, scopriremo che Lucio è stato assolto definitivamente e quando incontrerà Charlotte riuscirà per la prima volta a chiederle scusa: *“Mi dispiace Charlotte, scusami per tutto quello che è successo. Non doveva succedere. È colpa mia”*. A differenza del libro, Lucio nel film chiede scusa e si assume la colpa, ciò che non era riuscito a fare con Renato; non si era infatti mai scusato con i due coniugi anziani per il suo comportamento e non si era mai assunto la responsabilità di aver contribuito a quell’evento traumatico.

Nanni Moretti decide di concludere la storia di Lucio con l’interruzione di questo flusso di coscienza, di completa confusione con sé stesso, fatto solo di sentimenti, pulsioni e percezioni, ma con la conferma, da parte della figlia, che con Renato non è successo niente.

La dimensione dell’inconscio non predomina più e una forma di equilibrio si è ristabilita.

3.2 Il secondo piano

Nel secondo capitolo l’autore racconta la storia di una donna, Hani, che potremmo invece indicare come colei che incarna l’istanza dell’Io; istanza che viene considerata quella dell’equilibrio, quella che riesce a contenere al meglio le altre due forze che convivono nel soggetto: le pulsioni dell’Es e la moralità del Super Io. Nell’Io governa il principio di realtà, che impone il raggiungimento del desiderio distribuendone gli obiettivi nel tempo e non perseguendo un soddisfacimento immediato. Tuttavia, come vedremo nella storia di Hani, l’Io non è sempre in relazione con la propria razionalità e con la capacità di collocare gli eventi all’interno della dimensione cronologica del tempo; è anche in contatto, se non in stretta relazione, con una dimensione che potremmo indicare con un ossimoro come una “normale follia”, dove non si sa più con esattezza che cosa sia il tempo, e dove si fatica a distinguere ciò che è reale da ciò che è pura fantasia. Il tutto, come nel

caso di Hani, accompagnato spesso dalla costante paura di rimanere definitivamente soli: un senso di solitudine da cui si cerca di fuggire senza tregua e in qualsiasi modo, così come proverà a fare la protagonista di questo piano.

La lettera – questo sarà il mezzo in cui si articolerà il dialogo di Hani con una sua amica d’infanzia – inizia con la descrizione di due barbagianni che si appoggiano sulla finestra e guardano la protagonista con uno sguardo giudicante, rimproverandola per il suo comportamento: è l’istanza del Super-Io che si fa sentire: *“All’inizio sento una voce stridula che mi chiama: Ha-ni. Ha-ni. [...] Mi guarda e parla. Di me dice solo cose brutte. [...] Io mi difendo, mi difendo finché il barbagianni non si stufa, lancia un grido di disgusto e si rinchioda in sé stesso”* (pag.146).

Tutti noi abbiamo l’istanza del Super-Io che ci influenza nel pensiero e nel comportamento, ma in questa storia l’istanza si è spostata dall’interno all’esterno del soggetto, come fosse un’entità a parte, sebbene sia solo la protagonista che riesce a vederla e a sentirla. È presente in lei anche un’altra voce che si fa sentire e che le dice come si dovrebbe comportare; si tratta della voce di Nomi, un’amica ormai morta. Nomi le ricorda e le impone di esprimere le proprie pulsioni, in modo da manifestarsi per come lei è effettivamente, senza alcun timore: *“Ho sentito Nomi dentro la testa che mi diceva: [...] Diglielo, mi ha imposto”* (pag.84). Anche in questo caso si evince come l’istanza dell’Es, rappresentata dall’amica Nomi, esiga anche lei di essere ascoltata e non i soli barbagianni. La protagonista si trova così in mezzo a queste due forze che da una parte la giudicano e dall’altra le dicono come si dovrebbe comportare. Lei cerca di assecondare entrambe, ma al contempo sente soltanto crescere dentro di sé il timore di diventare come sua madre, una paura che l’ha sempre accompagnata: quella di diventare pazza.

Nel momento in cui la protagonista sembra immersa in una sensazione di grande solitudine e di forte insofferenza verso sé stessa e la propria vita, si presenta alla sua porta il cognato Eviatar, che le chiede di essere ospitato perché in fuga da dei creditori. Lei lo accoglie in casa e questa presenza inaspettata farà nascere in lei delle sensazioni che aveva ancora bisogno di sentire, visto che non era riuscita autonomamente a trattenerle in sé: *“[...] mi ha fatto tornare la voglia”* (pag.122); fino a tal punto da far prevalere il suo sentire inconscio (Es) sull’aspetto morale del

suo comportamento (Super-Io): “[...] *ma per un attimo possiamo sospendere il giudizio morale sul suo comportamento?*” (pag.104).

Eviatar rispecchia quello che desidera maggiormente: un padre che sia affettuoso e premuroso verso i propri figli. Questa attitudine farà nascere in lei anche un’attrazione sessuale che rimarrà tuttavia del tutto platonica, per sottolineare come molte volte l’inconscio sebbene si faccia sentire, non riesca tuttavia ad esprimersi liberamente, essendo controllato dal Super-Io. Anche se in alcuni casi riesce a esprimersi comunque per vie traverse, portando il soggetto a vivere esperienze che mai si sarebbe aspettato, come quando Hani ha simbolicamente un rapporto sessuale con il cognato, fatto di sole parole e immaginazione, con un tavolo che divide irreparabilmente i loro corpi. La stessa protagonista associa questa sua passione con il suo primo desiderio, riprendendo lei stessa il pensiero freudiano: *“Forse Freud aveva ragione, e l’attrazione sessuale è sempre una riproposizione del primo desiderio, quello del bambino per la madre e della bambina per il padre”* (pag.123).

Tutto il racconto oscilla continuamente tra la realtà e l’immaginazione della protagonista, tanto è vero che è lei stessa ad avere il timore di essersi ormai avvicinata alla follia, di essere ormai prossima a diventare come sua madre.

Durante la stesura della lettera Hani s’interroga se anche l’incontro con Eviatar non sia successo realmente, ma sia il frutto della sua mente. Ha tuttavia timore a cercarne la conferma (ad esempio chiedendo alla figlia) perché, se divenisse conclamato che tutto è frutto della sua sola immaginazione, vorrebbe dire dichiarare al mondo la sua follia. Rimane così in questo costante conflitto interiore tra realtà e immaginazione, tra immaginazione e realtà. Sente che il suo essere – che rappresenta l’istanza dell’Io – non è unito, non è ordinato e composto, ma frammentato: *“[...] è la fiducia nel fatto che un se stessi esiste, che esiste qualcosa di stabile in mezzo a tutto questo... casino dell’essere una persona, qualcosa di cui si ha la certezza che saprà leggere la realtà, e la saprà tradurre così com’è. In questi giorni questo qualcosa... mi si è sbriciolato. Io mi sto sbriciolando”* (pag.150). L’Io di Hani è talmente in balia delle altre due istanze psichiche che non riesce a trovare un equilibrio interiore e non ha alcun mezzo che la possa aiutare, se non affidarsi all’immaginazione: usare la creazione immaginativa per salvarsi

dalla realtà. Assumere la consapevolezza che noi siamo come siamo e che *“evidentemente la nostra anima non procede in avanti, solo in cerchi. E ci condanna a cadere e ricadere nelle stesse buche”* (pag.153).

In questo caso la protagonista ha deciso di confidarsi scrivendo una lettera a una cara amica, Neta. Ha bisogno di qualcuno con cui confidarsi, qualcuno a cui raccontare ciò che la sta preoccupando, che corrisponda alla sua esigenza e necessità di essere ascoltata, perché sente attraversarsi dalla costante paura che: *“se non racconto a qualcuno cosa succede, impazzirò”* (pag.77). Hani sceglie questa amica come confidente perché ai suoi occhi rappresenta il tipo di donna che è riuscita a realizzarsi sia sul lavoro che nella vita privata, è riuscita soprattutto ad avere qualcosa che lei avrebbe voluto avere più di tutto e che non è mai riuscita ad avere: un marito presente e affettuoso con lei e con i figli. Ora la considera una donna che può capire ciò che sta succedendo nella sua testa, perché sa che l'amica si ricorderà sicuramente la versione migliore di lei e potrà essere la giudice perfetta per emettere la sentenza rispetto alla domanda che le porrà alla fine della lettera: *“Avevo bisogno di scrivere a qualcuno tutta questa storia, senza censure, per credere che Eviatar è successo davvero. O almeno per credere che l'ho davvero immaginato. Che ero talmente disperata da inventarmelo davvero”* (pag.153).

È per arrivare a questo passo finale che inizia a scrivere mettendo una parola dopo l'altra, senza tralasciare nulla, perché l'amica deve avere una visione completa di ciò che le è successo per poterle restituire se si sta avvicinando alla follia oppure no; o almeno l'amica potrà essere la reale testimone del suo essere. Lei deve sapere tutto attraverso le sue parole. Parole scritte sulla carta, indelebili, reali, che riusciranno a *“a rendere tutto più vivido”* (pag.153), anche il suo stesso mondo immaginario; con l'obiettivo di *“cominciare a tirarmi fuori”* (pag.155), rafforzando così il proprio Io.

Nanni Moretti, per raccontare la storia relativa a questo piano, decide di rimarcare ancora di più nella protagonista – che nel film prenderà il nome di Monica – la difficoltà a distinguere la realtà dalla fantasia. Il tema della follia diventa in questo caso l'atra protagonista della storia.

Sarà proprio l'assenza di una persona con cui scambiare qualche parola a portare Monica alla convinzione di star diventando come sua madre. Cerca allora di trovare aiuto in altre persone, con cui si incontra casualmente, per esprimere la sua paura di perdere il contatto con la realtà; ma non riceve mai dall'altra parte un vero e proprio ascolto.

Passano degli anni e durante una notte, ormai inoltrata, quando i sogni si fanno più intensi e più vividi, entra in casa Roberto, in fuga dai creditori, per chiederle riparo e ospitalità. Monica acconsente che rimanga in casa per quella notte; la mattina successiva trova Roberto che disegna con Beatrice, si stanno raccontando delle cose, lui sta dicendo alla bambina che il loro incontro deve rimanere segreto (come deve rimanere segreto il desiderio di Monica, che sta ascoltando, di avere un marito diverso). Monica troverà in Roberto un confidente, una persona capace di ascoltarla perché lui desidera ascoltarla, mettersi in ascolto anche dei suoi pensieri più folli: *“A volte, dopo che stiamo sole io e lei (Beatrice), senza parlare con nessuno, comincio a sentirmi strana e mi faccio paura da sola”*. Quella stessa notte, nel momento in cui sta giungendo al suo termine, quando i sogni si mostrano con più facilità, hanno un rapporto sessuale fatto di parole e immaginazione (è così che la sua pulsione viene soddisfatta). La mattina successiva, mentre accompagna la figlia a scuola, incontra il marito che sta ritornando dal lavoro; la bambina racconta ciò che è accaduto in quei giorni, ma non dice nulla di Roberto, nonostante si sappia che i bambini raccontano subito tutto, facendoci così capire che forse è tutto una fantasia di Monica, forse l'inizio effettivo della sua follia.

Dopo qualche anno Monica e Giulio hanno un secondo figlio. Nonostante l'iniziale felicità, un giorno Monica vede di nuovo l'uccello nero che la guarda (rappresenta il Super-Io che la critica costantemente per il suo comportamento e per le scelte che compie) e decide di scappare di casa, abbandonando figli e marito. Passati alcuni giorni, Monica telefona al marito e gli dice che dovrà fare un viaggio con la madre (che in realtà è ricoverata in una clinica) perché glielo aveva promesso, e che quindi non sarà in grado ancora di ritornare a casa. In realtà la vediamo sola, in una stazione, che sta aspettando un treno; Monica vuole, sente il bisogno di allontanarsi, di non farsi trovare dalle forze che la attanagliano e di essere invece accompagnata dall'unica persona che può comprenderla, che può effettivamente capire la sua

follia, anche se tutto questo sta accadendo unicamente nella sua immaginazione: *“Non posso, ormai l’ho promesso. Dobbiamo fare un viaggio insieme, solo io e lei”*. Nell’ultima scena di questa storia Beatrice è in macchina per andare dalla nonna paterna perché il padre deve allontanarsi per lavoro: vede improvvisamente la madre che attraversa la strada, i loro sguardi si incontrano, madre e figlia si sorridono. Sembra che il regista ci voglia anticipare che la stessa Beatrice vedrà cose che gli altri non vedono; ma forse non è solo immaginazione e follia, forse è soltanto la loro realtà.

3.3 Il terzo piano

Il più alto ed ultimo piano narra la storia di Dvora, una giudice che sembra esercitare questa funzione sia nell’aula del Tribunale sia nella vita personale. Incarna infatti perfettamente l’istanza del Super-Io, destinato a decretare ciò che è giusto e ciò che è sbagliato, a fungere da censore davanti alle pulsioni che considera non adeguate, esercitando, in funzione della “Legge”, una necessaria frustrazione rispetto alla parte più profonda del soggetto. Il Super-Io corrisponde al nostro Io ideale, a cui ognuno vorrebbe corrispondere. Ideale che spinge ogni soggetto ad adottare dei comportamenti che gli permettano di arrivare a soddisfare quei principi finalistici che si è imposto come ottimali per la propria vita, anche se, abitualmente, non corrispondono ai suoi desideri più profondi. Tuttavia, questi principi sembrano in grado di dare un’immagine del soggetto molto vicina alla “perfezione”, una perfezione che ovviamente non esiste, ma che in un modo o nell’altro tutti vorrebbero raggiungere.

Il percorso narrativo inizia con la sua discesa dal terzo piano (lì dove risiede l’essere del Super-Io) e dove lei abita, passando dal secondo piano (il livello dell’Io) al primo (il luogo dell’Es), fino a raggiungere la strada comune, in cui incontra dei giovani pieni vita che hanno solo delle leggi “zoppicanti”. Loro hanno comunque voglia di vivere e combattere, ciò che lei sente ormai di aver perduto, sentendosi avvolta da un profondo senso di solitudine.

In questa storia la protagonista femminile ha fatto del lavoro il suo stile di vita: tutto deve seguire delle regole precise, in modo da essere sempre corretti davanti a tutti. Ma questa rigidità non permette a Dvora di esprimere liberamente i propri

sentimenti, anche in quei momenti in cui i sentimenti corrispondono a emozioni pure, indescrivibili, senza regole, come quando avviene la nascita di un figlio: *“Mi è bastato uno sguardo all’abisso sul quale è teso il sottile filo della lucidità; [...] Perciò sono tornata al lavoro, dove le regole mi erano ben chiare”* (pag.165).

Tutto ciò che Dvora sceglie e mette in atto è sempre frutto di un ragionamento logico e corretto, non si lascia mai andare alle proprie pulsioni. Solo dopo aver avuto un contatto con il mondo esterno (i giovani in strada che protestano, l’incontro con alcuni famigliari), sente qualcosa cambiare in lei, come una spinta interna, inconscia, che esige di essere ascoltata. Eppure, quella voce è sempre contrastata da quella del marito che durante il loro matrimonio le ha sempre fatto da guida: *“Decisioni del genere non si prendono su due piedi, sotto la spinta di un’euforia dissociata dalla realtà”* (pag.183). Il tipo di relazione coniugale tra Dvora e il marito è basato sul principio di una totale onestà; nonostante il grande amore che è tra di loro, sono tuttavia legati da un equilibrio, fatto di giustizia e autocontrollo, che poche persone riescono a mantenere: *“Cos’è l’amore: la certezza che esiste una persona completamente onesta con te e con la quale tu sei completamente onesta, e fra voi è solo verità”* (pag.202). Attenersi a questo principio può avere anche un costo altissimo, come quello di dover abbandonare un figlio alla solitudine delle proprie responsabilità e dei propri errori (il figlio ha investito con l’auto una donna incinta causandone la morte, chiede aiuto ai genitori ma il padre gli pone davanti il suo rifiuto). Il marito è categorico: lei deve scegliere se seguire lui o il figlio. E nonostante il profondo amore nei confronti del figlio Adar, lei sceglie il marito, perché non può vivere senza di lui, anche a costo di vivere senza la presenza del figlio. Una scelta che porta Adar ad allontanarsi per sempre dai suoi genitori, senza dare più notizie di sé, perché: *“Avete imposto degli standard impossibili in casa, era inimmaginabile vivere al livello delle vostre aspettative, “questa non è la nostra strada”, e io? Come facevo io a trovare la mia, di strada?”* (pag.225). Dvora non fa niente per ritrovarlo, per mantenere anche di nascosto un contatto con lui; lo abbandona, fa la scelta che ritiene più giusta per lei per rimanere fedele all’amore verso il marito.

Nel libro troviamo una figura, Ashdot, che porta la protagonista a seguire il proprio inconscio e scoprire desideri ed emozioni che non pensava fossero presenti in lei e

che, come uno squarcio, le fanno aprire gli occhi e il cuore: *“Il piacere del peccato mi si è diffuso in tutto il corpo”* (pag.215). Si rende conto che non ha bisogno di mettere ogni cosa sotto l’egida di una sentenza e decretare così che cosa sia giusto o sbagliato, in modo da avere una vita appagante e onesta, perché: *“Qui non siamo in tribunale. Nessuno ti chiede di emettere un verdetto”* (pag.209). Ashdot, con la sua presenza, l’aiuta a esprimere finalmente la propria rabbia verso il marito, che non le ha permesso di mantenere vivo il rapporto con il proprio figlio e che è morto prima di lei, lasciandola sola. Ora però si trova con un’aggiunta di tempo, un’appendice alla propria vita che le permette di realizzare la necessità di riprendere i rapporti con il figlio e di dedicargli tutto il tempo necessario, dandogli finalmente ciò che non gli ha mai dato: un amore materno incondizionato.

Dvora sente tuttavia il bisogno di avere un ultimo contatto con il marito morto e sceglie come mezzo di comunicazione la voce, registrando dei messaggi vocali su una vecchia segreteria ritrovata in casa. I messaggi accompagnano il lettore durante tutto il racconto, stratagemma che permette al lettore di seguire il cambiamento di Dvora nel modo di comunicare con sé stessa e con il mondo. All’inizio, tutto ciò che accade si attiene a ciò che è giusto e sbagliato, come se un giudice interiore giudicasse quello che sta dicendo: *“[...] posso sospendere per qualche istante l’avvocato interiore che accusa, “Dvora, ti stai rendendo ridicola””* (pag.160). Arrivando alle ultime registrazioni di Dvora, troviamo ormai una donna che ha deciso di non obbedire più ai principi morali che si era imposta, ma di seguire i suoi sentimenti, la sua immaginazione, le sue pulsioni e i propri desideri. Questo cambiamento la condurrà a un definitivo allontanamento, anche se soltanto in forma simbolica, dalla figura del marito. Un allontanamento che la porterà a intraprendere una nuova via tutta sua: *“Ma d’ora in poi non si tratta più della nostra strada, [...] d’ora in poi è la mia strada”* (pag.255).

La storia del terzo piano, nel film di Moretti, è quella che corrisponde maggiormente al libro, le battute stesse dei personaggi sono molto simili ai dialoghi scritti da Nevo.

Anche qui, dopo l’incidente, il rapporto tra padre e figlio peggiora (rapporto già compromesso dai comportamenti problematici del figlio mostrati in precedenza),

non c'è nessun contatto o dialogo; tutto precipita quando il padre dice al figlio che quello che gli è successo non è avvenuto casualmente e che è sempre stato un problema per loro: *“ci hai sempre deluso”*. Davanti a queste parole il figlio cerca di difendersi rispondendo che lui, in quanto giudice, potrebbe aiutarlo ma non vuole, non accettando di fare fino in fondo ciò che un padre deve fare: proteggere il proprio figlio. La discussione assume quasi tratti violenti e Vittorio arriva a dire, scatenando l'ira di Andrea: *“Andrea hai ucciso una donna, sarai processato e andrai in prigione”* e *“Te lo meriti”*, parole che un padre non dovrebbe mai dire, ma un giudice sì. Rispetto a questo Dora si mantiene in una posizione intermedia, cercando inutilmente di mantenere la pace; da una parte non contrastando la rigidità del marito e dall'altra cercando di rendere consapevole il figlio, che sembra non mostrare alcun rimorso per quello che ha fatto, neanche quando incontra il marito della donna uccisa. Dora rimane molto colpita da questa freddezza e prova anch'essa – come il marito – la delusione di aver cresciuto un figlio che sembra solo concentrato sui propri bisogni e non mostra alcuna capacità empatica.

Dopo aver scontato la pena, Andrea è convinto che per poter riprendersi la sua vita deve recidere tutti i rapporti con il mondo in cui è cresciuto: *“Devo ricominciare da capo, devo ricominciare da solo”*.

Dora si sente piena di rabbia e di dolore per la decisione presa dal figlio, cerca così conforto dal marito, ma lui rimane irremovibile e imperterrito sui propri principi: *“Lascialo andare, ci ha già fatto soffrire abbastanza”*. Conferma di essere un padre che non riesce a trasgredire i valori morali ed etici che hanno sorretto tutta la sua vita, neppure quando si tratta di partecipare al dolore e alle difficoltà che sta attraversando il proprio figlio: un atteggiamento che ha tutto il sapore di una lontananza fatta di sole aspettative e di possibili delusioni. Anche la figura della madre, in un primo momento compassionevole ed amorevole, si rivela subito disponibile a ergersi a giudice severo, chiuso nel suo mondo composto solo dai concetti di giusto e di sbagliato, di bianco o nero.

Solo con la morte del marito, Dora sente l'esigenza di esprimersi maggiormente, di uscire da quella vita apparentemente perfetta che lei e Vittorio si erano creati, vorrebbe uscire fuori nel mondo e provare a conoscerlo: *“Farsi un bel bagno caldo è un piacere assoluto, e noi ce lo siamo negati per molto tempo”*.

Anche nel film Dora registra dei messaggi indirizzati al marito morto, utilizzando la loro vecchia segreteria telefonica, in fondo si tratta di un dispositivo che lascia credere, mentre si incidono in un monologo le proprie parole sul nastro, di essere già in quel momento ascoltati.

È sarà proprio grazie al legame familiare che unisce Luigi (il padre della moglie di Andrea) a Dora, che la donna trova il luogo in cui vive ora Andrea. A seguito di alcuni incontri Dora comprende che Andrea è cambiato, e sicuramente nel modo migliore, senza l'aiuto dei genitori.

L'ultima scena della storia, che è anche il finale dell'intero film, ritrae Dora che ritorna verso la casa-azienda del figlio, Andrea la sta aspettando con suo figlio sulla soglia della porta. Sulle labbra di Andrea si può forse intravedere l'accenno di un sorriso, l'apertura di una speranza.

3.4 Sintesi conclusiva

Le due opere, sia quella letteraria che quella filmica, sono state in grado di mettere in evidenza la profondità della vita di ciascun personaggio, di farci entrare nei loro pensieri e di farci provare le loro stesse emozioni. In entrambe le opere vediamo come le storie siano lasciate sospese, in modo da permettere un futuro carico di possibilità: la possibilità di sciogliere i nodi che nel tempo si sono andati a creare o salvarsi prima di cadere in un baratro senza fine. Non si vuole creare una storia completa, con un inizio e una fine, ma mostrare come qualsiasi persona sia sempre impegnata in una lotta interiore con i propri desideri, pulsioni e leggi morali. Nessuno ne può essere esente, anche se apparentemente si può nascondere dietro alla facciata di un palazzo elegante, ordinato, pulito e silenzioso; al suo interno ci sono mille tensioni, ma tensioni che rendono viva la vita stessa. Le tre storie stratificate nei tre piani, come lo sono le tre istanze psicoanalitiche in un soggetto, ci raccontano, rispetto alla topica freudiana, da quali principi inconsci ogni personaggio è maggiormente condizionato e quali leggi segue per leggere la realtà, quale influenza abbiano nella loro vita i fantasmi passati presenti e forse anche futuri dei personaggi, fantasmi che non cesseranno di accompagnarli per tutta la vita.

Nonostante la differenza (a livello di storia e di interpretazioni psicoanalitiche) che caratterizza ogni piano, sia il libro che il film cercano, alla fine, di trovare un punto che unisca le varie storie. Sebbene ogni personaggio stia vivendo un momento drammatico, frenetico ed unico della propria vita, dove sembra che nulla riesca a fermarsi, a trovare un momento di tregua, tutti quanti in fondo stanno vivendo un momento di angoscia, sono immersi in una sensazione di profonda solitudine e incomprendimento. L'unico modo per trovare una via di uscita da quella sensazione di fondo, riprendendo una scena del film, è il sopraggiungere di un evento insolito, raro, in forma riservata; come del resto sono del tutto riservati i loro sentimenti. Verso la fine del film, un gruppo di ballerini che danza in coppia accompagnato dalla musica, avvolto da una miriade di colori, tiene per un momento in silenzio l'inconscio, ognuno dei personaggi vive un momento di totale e libera spensieratezza. Ma si tratta solo di un momento, poi tutti ritornano alla loro vita, fatta di intense pulsioni e forti preoccupazioni. In fondo, tutti quanti siamo soli davanti alle grandi difficoltà che la vita ci impone, ma non saremmo nessuno se non avessimo vicino a noi altre persone. Sono gli altri che ci arricchiscono la vita, che ci fanno ridere, piangere e sognare, che sono veramente capaci di ascoltarci, come del resto si prefigge di fare anche la psicologia. In fondo, la nostra storia la creiamo con gli altri, impariamo a conoscere noi stessi e a creare i nostri pensieri attraverso la relazione con gli altri. Certo la loro presenza complica la nostra vita, per questo in alcuni casi sentiamo il bisogno di rimanere soli e di costruire il nostro piano perfetto. Ma in realtà chi vorrebbe veramente una vita perfetta?

Riprendendo una citazione del libro: *“I tre piani dell'anima non esistono dentro di noi. Esistono nello spazio tra noi e l'altro, nella distanza tra la nostra bocca e l'orecchio di chi ascolta la nostra storia. E se non c'è nessuno ad ascoltare, allora non c'è nemmeno la storia”* (pag.253). Nevo, con un tocco delicato e al tempo stesso sofisticato, costruisce tutta la trama del libro tenendo come sottofondo il discorso della psicoanalisi, non come chiave di lettura o teoria psicologica, ma come strumento di liberazione e sincerità, invitando tutte le persone ad avvicinarsi ad essa: *“L'importante è parlare con qualcuno. Altrimenti, tutti soli, non sappiamo nemmeno a che piano ci troviamo, siamo condannati a brancolare disperati nel buio, nell'atrio, in cerca del pulsante della luce”* (pag.253).

Conclusioni

Attraverso l'analisi del libro e del film che ho sviluppato nel presente lavoro, ho potuto sperimentare in prima persona come ogni parte delle due opere sia stata creata seguendo un'idea, una linea guida che autore e regista hanno deciso di adottare e perseguire meticolosamente. Ho potuto assaporare come ogni singola parola, scelta con cura dagli autori, abbia un suo peso specifico e si riveli determinante per accompagnarci creativamente attraverso i diversi scenari che caratterizzano il libro, ma soprattutto ho potuto sentire lo straordinario effetto che esercita su di noi. In fondo tutti noi viviamo di parole che utilizziamo ogni giorno; esse sono una delle preziose risorse che ci permettono di avere un rapporto con il mondo esterno e con le persone che ne fanno parte. Inoltre, ho anche sperimentato la forza straordinaria delle immagini, un insieme di colori e forme che rimangono impresse nelle mente, come fossero fatte anche loro d'inchiostro.

La presente analisi del romanzo e del film ha mostrato come la psicoanalisi possa fornire un contributo importante nella comprensione delle opere – sia letterarie che cinematografiche – e riveli degli aspetti che possiamo ritrovare nei casi clinici presenti nei testi di psicoanalisi. Leggere un libro e guardare un film (specialmente quando sono attraversati dal linguaggio della psicoanalisi) è come osservare di nascosto, stando dietro le spalle dell'analista, ciò che avviene durante un colloquio analitico. Le parole non dette, gli sguardi non scambiati, sono tutti elementi che nelle opere ci avvicinano al mondo del nostro apparato psichico e ci aiutano a sfiorare ciò che tutti noi temiamo ma che in realtà costituisce la linfa della nostra stessa vita: l'inconscio.

Credo che il campo d'interazione tra la psicoanalisi e l'arte sia ancora molto feconda e interessante da esplorare e che, sebbene siano stati fatti molti passi avanti e siano stati realizzati numerosi lavori scientifici sul tema, ci sia ancora molto da scoprire, tenendo conto che l'arte ha nel frattempo, così come la stessa teoria psicoanalitica, continuato ad accompagnarci nella nostra storia comune con sempre

nuove opere. Sarebbe interessante, infatti, inoltrarsi in uno studio che indaghi come anche l'arte figurativa mostri un legame indissolubile con la psiche umana, come sia in grado di farci percepire delle emozioni che neppure pensavamo abitassero dentro di noi. Come accade ad esempio con la visione della Pietà di Michelangelo; non si può non provare una profonda emozione, tra l'estasiato e il malinconico, osservando la fusione dei corpi di Maria e di Gesù, di una madre avvolta nel terribile abbraccio del proprio figlio morto: legati tra di loro per l'eternità in quel marmo bianco, apparentemente così impenetrabile e inscalfibile.

L'intento della mia tesi è stato quindi quello di mostrare come anche l'essere umano sia abbracciato al proprio inconscio rispetto a ogni cosa che lo riguarda, e come a questa istanza così profonda è stato possibile dare una forma attraverso le opere d'arte. Ma in realtà cos'è che rende un libro, un quadro o un film un'opera d'arte? Credo che siano le persone che li partecipano, sentendo crescere dentro di loro, attraverso la loro presenza, un senso di libertà determinante per la propria vita; anche se contemporaneamente si mostrano inarrivabili, determinando in noi un particolare senso di frustrazione: ci sembra di essere loro così vicini da poterli quasi toccare ma poi continuano imperterriti a sfuggirci. È questa la forza dell'inconscio: ci rende liberi, ma allo stesso tempo ci rende come prigionieri del nostro stesso sentire. Insieme all'arte è probabilmente la clinica psicoanalitica che può aiutare ad avvicinarci in modo più adeguato a questo senso di libertà, o permetterci almeno di aprire quella porta che lasci intravedere come in realtà tra gli esseri umani e l'arte vi sia qualcosa di profondamente simile: entrambi sono attraversati dal vortice vivificante dell'inconscio; *“Esseri simili sono esseri in fuga. Per capire l'emozione che suscitano, e che altri esseri, anche più belli, non causano, bisogna riflettere che essi non sono immobili, ma in movimento”*³².

³² Marcel Proust (1923), *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. V, *La prigioniera*, Einaudi, Torino 1978, p.89.

BIBLIOGRAFIA

- Angelopoulos Irene, *La realtà del cinema tra mito e psicoanalisi*, “Segni e Comprensioni”, a. XXI, n.62, 2007.
- Boccara Paolo e Riefolo Giuseppe, *Psicoanalisti al cinema. Alcune considerazioni di metodo su “cinema e psicoanalisi”*, “Rivista di psicoanalisi”, 48(3), 2002, pp. 691-705.
- Bottiroli Giovanni, *Letteratura e psicoanalisi*, “Enciclopedia Treccani”, Appendice 2000, pp. 67-69.
- Brontë Emily (1847), *Cime tempestose*, De Agostini, Novara 1994.
- Campanile Patrizio, *L'inconscio freudiano*, “SpiWeb società psicoanalitica italiana”, 2021.
- Federici Daniela, *Per approfondire la riflessione fra psicoanalisi e letteratura. M.F. Turno intervistato da D. Federici*, “SpiWeb società psicoanalitica italiana”, 2022.
- Freud Sigmund (1899), *Interpretazione dei sogni*, O.S.F., 3, Boringhieri, Torino 1980.
- Freud Sigmund (1919), *Il Perturbante*, O.S.F., 9, Boringhieri, Torino 1977.
- Freud Sigmund (1922). *L'Io e l'Es*. O.S.F., 9, Boringhieri, Torino 1977.
- Freud Sigmund (1932). *Introduzione alla psicoanalisi*. O.S.F., 11, Boringhieri, Torino 1979.
- Latini Micaela e Palombi Fabrizio, *Editoriale della psicoanalisi letteraria*, “L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi”, N. 6 - Dicembre 2018.
- Latini Micaela e Palombi Fabrizio, *L'inconscio e la letteratura, Intervista ad Arturo Mazarella*, “L'inconscio. Rivista Italiana di Filosofia e Psicoanalisi”, N. 6 - Dicembre 2018.
- Lingiardi Vittorio, *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano 2020.

- Mangini Enrico, *Lezioni sul pensiero freudiano e sue iniziali diramazioni*, LED, Milano 2001.
- Metz Christian (1987), *Cinema e psicoanalisi – Il significante immaginario*, PGregò, Milano 2022.
- Nevo Eshkol (2017), *Tre piani*, Neri Pozza, Vicenza 2021.
- Proust Marcel, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. V, *La prigioniera* (1923), Einaudi, Torino 1978.
- Recalcati Massimo, *Jacques Lacan – Desiderio, godimento e soggettivazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2012.
- Recalcati Massimo, *Jacques Lacan – La clinica psicoanalitica: struttura e soggetto*, Raffaello Cortina, Milano 2016.
- Svevo Italo (1923), *La coscienza di Zeno*, Garzanti, Milano 1985.
- Valdrè Rossella, “*Tre piani*”, SpiWeb società psicoanalitica italiana, 2021.
- Vassallo Torrigiani Maria Grazia, *Psicoanalisi e letteratura: note e margine di “laggiù nel profondo”*, “Rivista di Psicoanalisi”, LXIV, 1, 2018.

FILMOGRAFIA

- Baumbach Noah, *Storia di un matrimonio*, Stati Uniti d’America, Regno Unito, 2019.
- Cronenberg Daniel, *A dangerous method*, Francia, Regno Unito, Canada, Germania, Svizzera, 2011.
- Hitchcock Alfred, *Marnie*, Stati Uniti d’America, 1964.
- Moretti Nanni, *Tre piani*, Italia, Francia, 2021.