

**CAP. V****RITORNO SUL LUOGO DEL DELITTO****I. La psicoanalisi e Hitchcock. Che cosa la psicoanalisi può imparare da Hitchcock**

La psicoanalisi troppe volte ha messo Hitchcock sul lettino o sulla poltrona, per spiegarlo, se non per curarlo; per curarlo, anzi no!, avendolo spesso considerato incurabile. Mi riferisco anche ad alcuni psicoanalisti, ma, soprattutto ad alcuni critici armati di psicoanalisi. Ricordo di Theodore Price, non psicoanalista ma critico armato di psicoanalisi, *Hitchcock e l'omosessualità. Uno sguardo psicoanalitico tra Jack lo Squartatore e la Prostituta Supertroia*, recentemente tradotto da Ubulibri, che risale al 1992. Si tratta di un testo che considero addirittura vergognoso.<sup>1</sup> Price sostiene che il suo approccio critico è fondato sulla ricerca dei "temi ricorrenti" (1922, trad. it. 1995: 10). Il guaio è che, in Hitchcock, egli trova un solo "tema chiave": per l'appunto quello, "ossessivo" (ivi:), di Jack lo Squartatore e della Prostituta Supertroia: la donna è sempre una prostituta, l'uomo, intuendo in lei un pericolo, la uccide, preferibilmente strangolandola: assassinarla è il solo modo di far l'amore con lei. Evidentemente questo tipo di uomo non può che essere omosessuale; evidenza ulteriore: Hitchcock era omosessuale etc. Ora, l'eventuale omosessualità di Hitchcock non ci turba per niente; non riusciamo, però, proprio a vedere che contributo la dimostrazione di tale eventuale omosessualità possa dare al progresso degli studi hitchcockiani!

---

<sup>1</sup> Yannick Mouren parla di vera e propria "indecenza" a proposito della critica truffautiana che va a "scavare nei segreti dell'uomo-Truffaut per spiegare la sua opera" (19978: 131).

Donald Spoto scrisse, nel 1983 *The Dark Side of Genius. The Life of Alfred Hitchcock*, una monumentale biografia di Hitchcock focalizzata, per l'appunto, sul suo lato oscuro; ma riuscì a non farsi accecare dal lato oscuro del genio fino al punto di non vedere più il genio (che, mi sembra, il caso, invece, di Price). Ad esempio, egli conclude il penultimo capitolo (il quindicesimo) sostenendo che le immagini "superbamente originali e creative" (1983: 545) che esprimevano il mondo interiore di Hitchcock, hanno superato la sua personalità e trovato un'eco in innumerevoli spettatori proprio perché "dando forma ai suoi fantasmi, egli ha esplorato e rivelato delle cose sepolte nel più profondo di se stesso, *ma anche di altri individui*. [...]. Egli ha creato le immagini non di quel ch'è *qualsiasi* (all) vita ma di quel che sono certe vite quale che sia il luogo, e di quel che *qualsiasi* (all) vita rischia di divenire in qualsiasi momento" (ibidem; corsivo mio: solo il primo).<sup>2</sup> Peraltro, nel suo precedente *The Art of Alfred Hitchcock*, egli aveva già assunto due posizioni diametralmente opposte a quelle di Price: 1) il testo di Hitchcock è plurideterminato (e plurideterminante); ad esempio, a proposito di *Rear Window*: "Ma la sceneggiatura [...] Ha *molti livelli (is multileveled)*, e ogni replica del dialogo, ogni episodio contiene numerosi e cospicui aspetti da considerare" (1976: 216; corsivo mio); o a proposito di *The Trouble with Harry*: "Uno degli aspetti singolarmente intriganti di questo film è il suo essere *una sorta di spada a doppio taglio che elabora contemporaneamente due punti di vista*" (1976: 236; corsivo mio); e Spoto sviluppa ipotesi diverse e contemporanee;<sup>3</sup> 2) considera la propria interpretazione sempre come soggettiva: "spesso, se non sempre", i critici parlano e scrivono "come se le

---

<sup>2</sup> Vedi, ancora, Bellour: "Marchio d'enunciazione: il possessivo dei titoli di testa: 'Alfred Hitchcock's Psycho', che si può interpretare *in due modi*: questo film che mi appartiene, questa psicosi che è la mia, che sarebbe la mia se... non fosse precisamente questo film, che mi ci avvicina liberandomene, a collocarmi in un altro luogo" (1979, trad. it. 1984: 115; corsivo mio). Potremmo citare lo stesso Truffaut: "Le fonti autobiografiche sono già più interessanti delle biografie, ma se anche spiegano il *perché*, non spiegano il *come* e comunque non sono l'essenziale (*Orson Welles*, "Cahiers du cinéma", 1982, ne *Il piacere degli occhi*, 1987, trad. it. 1988: 88).

<sup>3</sup> Spesso, quando avanza un'ipotesi, Spoto incomincia con "sembra" (ivi: 92), "forse" (ivi: 214).

loro interpretazioni fossero definitive". Ma esse non lo sono per tante ragioni; tra queste: perché soggettive:

*È evidente, la passione che un critico mette nello studiare delle opere specifiche, rivela molto sul critico stesso.* Proponendo certi temi, idee e immagini dell'opera di Alfred Hitchcock, credo di non aver dissimulato ch'esse hanno per me un significato particolare. *L'atto dell'interpretazione, dopo tutto, interpreta l'interprete a se stesso.* In ogni caso, l'autore, nel corso di questo lavoro, ha fatto tante scoperte su se stesso quante ne ha fatte sull'argomento studiato, non è una piccola retribuzione.

*Finis coronat opus:* la fine corona il lavoro, dice un curioso adagio. Infatti, in materia di critica, la fine non dovrebbe che ricondurci all'inizio, cioè alle opere d'arte stesse. Se questo libro spinge lo spettatore a rivedere i film di Alfred Hitchcock, esso avrà compiuto la sua missione (ivi: IX; corsivo mio).

Ma in Italia i testi di Spoto non è stato tradotto; non lo sono stati neppure testi straordinari come quello di Rothman: *Hitchcock. The Murderous Gaze*, dell'82 o quello di Sonia Modleski: *The Women Who Knew Too Much. Hitchcock and the Feminist Theory*, dell'88: è un fatto che il meglio della critica hitchcockiana proviene dal filone femminista.

Come dimostra emblematicamente il titolo del mio libro: non *Hitchcock e la psicoanalisi*, ma *La psicoanalisi e Hitchcock*, ho preferito invertire i termini del confronto ed ho sottoposto la psicoanalisi ad un esame dal 'vertice' dell'opera hitchcockiana. Su tutto fa premio, evidentemente, il piacere della visione; ma, se bisogna scegliere tra psicoanalizzare Hitchcock o utilizzare la sua opera per approfondire la comprensione dello strumento psicoanalitico, la mia opzione è chiara.

Da diversi anni ho adottato il punto di vista di Giampaolo Lai — che, peraltro, si rifà alle scelte della Scuola del senso comune di Oxford — secondo il quale non c'è nessuna differenza tra conversazioni psicoterapeutiche (incluse quelle psicoanalitiche) e conversazioni ordinarie; importante è individuare di volta in volta la tecnica conversazionale utilizzata, misurarne l'efficacia e illustrarne il meccanismo di funzionamento.

La mia ricerca su Hitchcock è partita proprio come sperimentazione di questa tesi laiana sul testo hitchcockiano, in quanto conversazione ordi-

naria, ordinaria dal punto di vista linguistico anche se straordinaria dal punto di vista artistico. A livello macrotecnologico vi ho incrociato l'ipnosi.

Hitchcock dice a Truffaut, nella famosa intervista, che con *Spellbound* (Io ti salverò) ha voluto "girare il primo film di psicoanalisi" (C: 134); che, a mio avviso, è anche il primo film contro la psicoanalisi, nel senso di: critico della psicoanalisi. Hitchcock, infatti, formula una serie di controproposte nel campo psicoterapeutico; la più significativa: quella del ritorno alla proto-psychoanalysis, cioè a quell'insieme di tecniche costituito dal marchingegno ipnotico-catartico che Freud solo si illuse di abbandonare — o simulò di abbandonare — per approdare alla psicoanalisi.

In realtà Hitchcock non si è impegnato affatto in una vera e propria, esplicita, critica della psicoanalisi; tantomeno si è impegnato nella costruzione di controproposte. La mia opinione è ch'egli abbia utilizzato la psicoanalisi solo come riserva di tecniche finalizzate a produrre l'effetto da lui sempre ricercato: quello del *suspense*. Sappiamo che la ricerca dell'effetto è centrale nella sua poetica come lo era nella poetica di Poe (mi riferisco al suo *Filosofia della composizione*).<sup>4</sup> Con il che torna ad essere

---

<sup>4</sup> L'approccio di Hitchcock ripete quasi punto per punto quello de *La filosofia della composizione* di Poe (vedi anche *Il principio poetico*): 1) scopo della composizione non è la "verità" ma l'"effetto (effect)" (1864, trad. it. 1990: *passim*); Poe, come Hitchcock, chiama tali effetti "più propriamente *trovate* (more properly *points*)" (1864: 484; trad. it. 1990: 1071); 2) l'effetto è raggiunto attraverso una premeditazione che non ha niente dell'accidentale e dell'intuitivo (ivi: 1069); Poe, infatti, si impegna in una decostruzione della sua composizione del corvo; il raggiungimento dell'effetto è legato alla brevità dell'opera: "Se un'opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta (at one sitting), dobbiamo rassegnarci a fare a meno dell'effetto immensamente importante che deriva dall'unità di espressione [...] Ciò che noi chiamiamo una poesia lunga è in realtà soltanto una successione di poesie brevi — vale a dire, di effetti poetici brevi. [...] esiste un netto limite per quanto concerne la lunghezza — il limite di una singola seduta (a simple sitting)" (1864: 482-3; trad. it. 1990: 1069-70); 3) la ricerca dell'effetto è ricerca della bellezza, della suprema bellezza: "Ora, senza mai perdere di vista l'obiettivo della *suprema eccellenza*, o perfezione, in tutti i punti, mi domandai: 'Di tutti gli argomenti malinconici, qual è il *più* melanconico, secondo l'*universale* idea dell'umanità?' La morte — fu l'ovvia risposta" (ivi: 1073); 4) raggiungere l'effetto comporta il ricorso ad una serie di suggestioni che "dispongono la mente" (ivi: 1080) dell'*audience*. Commentano Boileau-Narcejac: "La risposta è chiara: il mio romanzo deve fare paura" (1975: 26).

dimostrato che Poe è stato il promotore di diversi filoni, anche di quello hitchcockiano!<sup>5</sup>

Dicevo, Hitchcock non si è impegnato in critiche e in controproposte, ma, di fatto, nella sua opera c'è la controproposta, per l'appunto, del ritorno all'ipnosi. A quale ipnosi? Non certo a quella classica, ritualizzata; questa Hitchcock non la metterà mai in scena e teorizzerà il perché (Cesario 1996: 42-3). A quella che ho proposto di chiamare: ipnosi della vita quotidiana; per intenderci, quella di Erickson, il più grande ipnologo — in senso proprio — della nostra epoca: in altri termini: il condizionamento, l'influenzamento reciproco onnipresente, inevitabile, tra gli interlocutori di ogni tipo di relazione (Cesario 1996: 42-3). Potremmo dire, quindi, che Hitchcock, oltre a proporre il ritorno alla proto-psicoanalisi, cioè al marchingegno ipnotico-catartico, proprio utilizzando un diverso tipo (non ritualizzato) di ipnosi, propone anche una correzione significativa del marchingegno proto-psicoanalitico.

A una tecnica ipnotica egli ricorre molto spesso: quella della focalizzazione e di essa dimostra il funzionamento a doppio taglio. Simenon, che se ne intendeva — adolescente, fu socio-fondatore della *Cacque* dove, tra l'altro, si faceva ipnosi, questa, sì, ritualizzata —, capì molto bene il

---

<sup>5</sup> Hitchcock riconosce il suo debito nei confronti di Poe; ad esempio in *Pourquoi j'ai peur la nuit*: "Molto probabilmente, è proprio perché ho amato a tal punto i racconti di Edgar Allan Poe che ho cominciato a fare film di suspense. Non vorrei sembrare immodesto, ma non posso fare a meno di paragonare ciò che io metto nei miei film con ciò che Poe metteva nei suoi racconti: una storia assolutamente incredibile narrata ai lettori con una logica allucinatoria tale da dargli l'impressione che la vicenda potrebbe accadergli l'indomani stesso. [...]. Ma io e Edgar Allan Poe abbiamo senza dubbio qualcosa in comune. Siamo prigionieri di un genere: il 'suspense'" (1960, trad. it. 1996: 172-174). Alessandra De Cuià propone una prossimità di Truffaut rispetto a Hitchcock anche su questo versante; è suo parere che ne *La chambre verte*, esplicitamente tratto da alcuni racconti di Henry James, possiamo ritrovare quel filo che lega Truffaut ad Poe — ne *Les deux anglaises et le continent* il protagonista, Claude, trova nella sua stanza un libro: *Eureka* di Poe — e quindi a Hitchcock. In *Eleonor*, di Edgar Allan Poe, "si narra la misteriosa storia di un amore bellissimo stroncato dalla morte. In esso, il protagonista non ricorda forse Davenne con la sua ossessione dell'amante defunta? Il personaggio di Eleonora sembra essere piuttosto una variante su questa ossessione, egli riesce a liberarsi del fantasma del suo amore accettando di amare un'altra donna. Se numerosi sono i fili che si collegano a *La camera verde*, da qui a *La donna che visse due volte* il passo è breve (1977: 99 s).

funzionamento a doppio taglio della focalizzazione: egli chiamava "ipnotizzazione fuorviante" (*Monsieur La Souris*, 1938: 440; *Maigret et le ministre*, 1954: 595) il farsi affascinare, nel corso di un'inchiesta, da un solo dato e proponeva come antidoto, la visione panoramica (tendenzialmente di tutti i dati, anche di quelli, come dire, non visibili a occhio nudo); d'altra parte, una volta conseguita la visione panoramica, vedeva come necessario il farsi affascinare dal claustro di una e una sola ipotesi. In Hitchcock gli esempi, come dire: del "binario morto" (o dell'ipnotizzazione fuorviante) e del "binario giusto" (o dell'ipnotizzazione utile), possono essere *Strangers on a Train*, da una parte e *Spellbound* dall'altra. Vediamo due sequenze.

Bruno cade in *trance* affascinato dagli occhiali di Barbara che, per lui, sono anche gli occhiali della moglie di Guy ch'egli ha da poco strangolato. Qui la *trance* è una sorta di binario morto, senza sbocco; un solo aspetto della realtà — gli occhiali — trionfa su tutti gli altri; una sola delle molte identità si fa padrona della persona che rimane in sua balia, imbambolata. Ci vuole il cazzotto di Guy perché Bruno, strappato all'ipnosi, cioè: all'unilateralità, si possa reimmergere nel flusso della vita (Cesario 1996: 88-9). Costance, invece, proprio attraverso l'autofocalizzazione-autoipnosi su di un elemento conversazionale sfuggito al dott. Marchison, riesce a trovare la chiave che le consente di concludere la sua personale inchiesta; essa si è immessa nel "binario giusto" (ivi.: 85)

Orbene, nella psicoanalisi ortodossa la focalizzazione è elemento costitutivo del *setting*: cinque volte la settimana, alla stessa ora, nella stessa stanza, sdraiati sullo stesso lettino. Personalmente non ritengo che sia un male; tutto dipende da come viene utilizzata la focalizzazione una volta che la si sia realizzata! Penso solo che la psicoanalisi farebbe proprio bene ad ammettere l'utilizzazione della focalizzazione; ma, ahimè, ciò equivarrebbe ad ammettere l'utilizzazione dell'ipnosi. Cosa che non si può fare.

Che cos'altro può imparare la psicoanalisi da Hitchcock? Attraverso il ritorno alla proto-psicoanalisi: secondo me, una lezione relativa all'efficacia. L'ipnosi fu abbandonata da Freud per vari motivi; uno di questi era che essa produceva degli effetti strepitosi, ma non duraturi. Freud si trovò infine costretto a rinunciare alla "durata" degli effetti; mi riferisco ad uno dei suoi ultimi scritti: *Analisi terminabile e interminabile*, in cui egli optò per l'interminabilità. Si potrebbe dunque descrivere la parabola di Freud così:

ipnosi-delusione data dall'effetto non duraturo → psicoanalisi-ricerca dell'effetto duraturo, addirittura: definitivo → ritorno (se non esplicito all'ipnosi), alla precarietà — al riconoscimento della precarietà — di ogni effetto.

Anche se, detto tra parentesi, Freud aveva un concetto ben strano del "risultato" psicoterapeutico! A mio avviso quel ch'egli, nello scritto appena citato, lamenta, cioè l'insuccesso nella psicoanalisi dei suoi allievi, non fu un insuccesso ma il contrario; molti dei suoi allievi riuscirono a fare la loro strada divergendo dal loro maestro. Non fu, questo, un risultato straordinario? Proprio perché costituito dalla 'divergenza' dal maestro, quindi: dal superamento della 'focalizzazione'! O meglio: di una focalizzazione verso un'altra focalizzazione.

Comunque, a me sembra molto interessante studiare quali siano i meccanismi che presiedono all'efficacia, senza farsi assillare dal bisogno della durata dell'effetto; è la scelta laiana dello studio dell'efficacia della tecnica all'interno della microsequenza della singola seduta o addirittura: interna alla singola seduta.

La psicoanalisi odierna, invece, almeno a parole, sembra aver rinunciato all'efficacia, sia a breve che a lungo termine, proponendosi, anche nello sforzo di differenziarsi dagli altri approcci psicoterapeutici, come una sorta di *imitatio Christi*. Comunque: questione di scelte!

Come esempi di intervento efficace in Hitchcock possiamo vedere *Lifeboat* (Cesario 1996: 48-9) e *Murder!* (ivi: 54 ss). Nel primo, Gus viene manipolato ben bene da Willy, il tedesco che ha saputo progressivamente diventare il capitano di fatto della scialuppa nella quale è stato *obtorto collo* ospitato; nel secondo, sir John è l'unico giurato ancora capace di resistere nel convincimento dell'innocenza dell'imputata contro la maggioranza schiacciante convinta, invece, della sua colpevolezza; ma, alla fine, è costretto a cedere.

Ho studiato l'ipnosi in Hitchcock come condizionamento e condizionamento reciproco: nelle relazioni tra i personaggi dei film, nel singolo personaggio: nella sua relazione con la propria *imago* interna (o le proprie *imagines* interne), nella relazione tra il *director* e gli attori, tra il cineasta e l'*audience*, sia quella maschile che quella femminile, tra il caposcuola e i discepoli (tra questi ho scelto Chabrol e Rohmer perché

autori a quattro mani del famosissimo *Hitchcock*, il libro che lanciò in Francia e nel mondo Hitchcock come grande cineasta, non più e non solo come maestro del brivido).

Era inevitabile, e l'ho fatto anch'io all'ombra della ricerca delle tecniche hitchcockiane, scegliere tra le varie, innumerevoli, ipotesi interpretative dell'opera.

## 2. *House of Games* di Mamet *contra* *Le genou de Claire* di Rohmer

Per proporre una parte richiamo una delle riprese di Hitchcock fatta da Rohmer ne *Le genou de Claire*. Jérôme, come abbiamo già visto nel secondo capitolo, a differenza di Scottie, si affaccia al precipizio solo nelle parole del colloquio con Aurore e la 'vertigine', nelle sue parole, è solo allusa. Il risultato è che in questo film nessuno cade, quindi: nessuno muore; se c'è una caduta c'è solo nel linguaggio, nella forma del *lapsus* (che significa, per l'appunto: caduta, scivolone) o nella forma dell'atto mancato: Jérôme, come per isbaglio, sfiora il ginocchio di Claire; alla fine palpa anche tale ginocchio, ma al di fuori di un contesto chiaramente sessuale (qualcuno parlerebbe di perversione). L'essenziale comunque è che sia la parola, sia l'atto mancato, sia l'atto perverso non producono alcuna conseguenza: così come non c'è omicidio, non c'è atto sessuale.

Si potrebbe avanzare l'ipotesi che Rohmer, onde evitare, per citare il titolo di Rothman, lo sguardo che uccide hitchcockiano — più sostanzialmente: onde evitare la magia del brivido, cioè: l'agito e l'agito più pericoloso: l'omicidio — abbia abbracciato in pieno la regola fondamentale freudiana delle libere associazioni secondo la quale si può, anzi si deve, 'dire' (tutto quello che passa per la mente) ma mai 'farlo'. Potremmo sostenere che *House of Games*, del 1987 e di David Mamet, proponga un superamento di Hitchcock diverso e più significativo di quello tentato da Rohmer; utilizzando per comodo le categorie lacaniane del reale, dell'immaginario e del simbolico, potremmo ipotizzare che Mamet faccia subentrare al reale hitchcockiano e all'immaginario rohmeriano, il simbolico. Alla fine del nostro 'sopralluogo', forse potremo insieme 1) sciogliere la questione se Hitchcock sia veramente rimasto intrappolato nel reale, se, cioè, egli sia solo un mago del brivido, 2) fare un sopralluogo su di un episodio di ipnosi-condizionamento tra caposcuola (Hitchcock) e discepolo (Mamet) nella forma della ripresa.

*House of Games* è un bello e raro esempio di film che tematizza la soluzione dei problemi, ad es.: di quelli psicologici dell'intrico.<sup>6</sup> Esso, non solo tematizza la psicoanalisi come problema, ma tematizza uno dei suoi principali problemi, quello relativo la sua "regola fondamentale" — si chiama proprio così — quella delle libere associazioni.

Il discorso sarebbe lungo e complesso; semplificando, questa regola stabilisce che il paziente deve dire tutto quel che gli passa per la mente, senza farsi frenare dal rispetto delle convenienze, da quelle morali a quelle della cortesia conversazionale a quelle grammaticali o sintattiche; deve cioè dire tutto e deve dirlo come gli viene: anche se in modo offensivo, scortese, sgrammaticato etc.

Nella lingua in cui Freud pensa e scrive, il tedesco, all'espressione: "ciò che passa per la mente" corrisponde "was ein-fällt" (Freud 1901: 14; trad. it. 1970: 64), che significa letteralmente: "ciò che cade dentro"; in tedesco questo "cade dentro" significa: "cade nella mente", "passa per la testa" (una buona resa in italiano potrebbe essere: "ciò che ac-cade"<sup>7</sup>).<sup>8</sup> Ecco già qui un problema: perché il paziente deve dire tutto quel che gli cade nella mente e non quello che gli cade nel corpo?

---

<sup>6</sup> Moltissimi sono, tuttora, i film che si ispirano comunque a Hitchcock; per tutti ricordiamo il recentissimo *12 Monkeys* (Il pianeta delle scimmie), del 1996, di Terry Gillian — da Irene Bignardi definito un "insuccesso di lusso" (1966: 113) — mostra, nel suo bel mezzo, la fonte della sua ispirazione: l'insieme delle opere di Hitchcock — pubblicizzate dai titoli fluorescenti all'esterno del cinema in cui si sono rifugiate i due protagonisti — e due film in particolare: *Vertigo* e *The Birds*, il primo per la problematicità della dimensione-tempo, il secondo per la problematicità del rapporto con gli animali (nel film, gli animali, vengono, alla fine, liberati).

<sup>7</sup> Nel caso dell'"attenzione fluttuante" una buona resa potrebbe essere: "stai attento a tutto ciò a cui ti ac-cade di stare attento".

<sup>8</sup> In ogni caso il risultato del cadere nella mente è l'*Ein-fall* e l'*Ein-fall* è un'idea improvvisa, imprevista, o, più in generale: un avvenimento improvviso, imprevisto; cosa che contrasta con il reticolo delle libere associazioni che in Freud subentra successivamente all'instaurarsi della regola fondamentale.

<sup>8</sup> La ripetizione avviene classicamente nel transfert; ed eccoci con un grosso problema: c'è nel pensiero di Freud una confusione tra ciò che, nel transfert, è attualizzazione e il ricorso all'azione motoria che non è necessariamente implicata nel transfert.

Un altro problema: il paziente deve solo "dire" — quel che gli cade nella mente o nel corpo — e non "agire";<sup>9</sup> egli deve solo "raccontare", non "ripetere".<sup>10</sup> Può, sì, fare dei *lapses*, che significa: scivoloni, cadute, ma solo nel linguaggio. (Nel film il *lapses* ha un ruolo cruciale.) Ed ecco l'altro problema: perché il paziente deve solo dire e non anche agire? Soprattutto se la regola è interpretata in modo estensivo, per cui il paziente deve limitarsi a "dire" anche fuori del *setting*.

In generale, possiamo attualmente distinguere, nel campo psicoterapeutico e, quindi, anche psicoanalitico, due tipi di approcci: un approccio consiste nell'evitare che il paziente agisca e nell'evitare che agisca anche il terapeuta (quest'ultimo evitamento si chiama "astinenza") perché l'agito è pericoloso; se, ad esempio, uno uccide o si uccide, dopo ci sarà poca possibilità di utilizzare l'agito, come si dice, di elaborarlo (elaborazione è un altro termine tecnico); l'altro approccio è quello dell'intervento (si chiama "prescrizione"); la prescrizione suggerisce un'azione piccola ma simbolicamente importante e si prefigge di ottenere che quest'azione se ne trascini dietro delle altre positivamente trasformatrici. Ora, la trasformazione, il cambiamento (che alcuni continuano a chiamare guarigione), cioè la meta che tutte le psicoterapie, compresa la psicoanalisi, si prefiggono, nel linguaggio evangelico si chiama metanoia (altra termine tecnica, questa volta religioso), e corrisponde ad un'uccisione, ad una morte: quella dell'uomo vecchio, preliminare alla nascita dell'uomo nuovo (ricordate Gesù e Nicodemo).

Precisato il senso di alcuni termini che definiscono il problema tematizzato dal film, vediamo in che modo Mamet sviluppa il tema.

Esperta in *calambours*, Maggy, la psicoanalista, disagramma *lirg* in *girl* e capisce che la ragazza assassina ch'essa cerca di curare facendele visita in carcere — ricordatevi questo particolare perché l'agito per antonomasia è proprio l'omicidio — è l'animale che, nel tentativo di fare del bene, suggerisce di non sfuggire all'esperienza (neanche a quella dell'omicidio?).

---

<sup>9</sup> *Agieren*, tradotto anche con *act-out*, da cui agito e, quindi, *acting out*.

<sup>10</sup> La ripetizione avviene classicamente nel *transfert*; ed eccoci con un grosso problema: c'è nel pensiero di Freud una confusione tra ciò che, nel *transfert*, è attualizzazione e il ricorso all'azione motoria che non è necessariamente implicata nel *transfert*.

La psicoanalista, sulle prime, non capisce — lo capirà, però, ben presto — che lei stessa ha bisogno di fare esperienza (ripeto: anche quella dell'omicidio?).<sup>11</sup>

Non si può analizzare l'esperienza altrui se non si è, preliminarmente, fatta e analizzata la propria.

La nostra eroina, anche se psicoanalista di successo — ha pubblicato un *best-seller* — è ancora incompetente; un segno, il suo fare numerosi *lapsus* che il supervisore le segnala anche troppo puntualmente (*doveri*, invece di *piaceri*; *mio* padre invece di *suo* padre).

Ma la sua reale incompetenza è incompetenza rispetto alla vita. E' per questo che, sensibile all'insinuazione del paziente che le sue siano tutte chiacchiere, rompe il *setting*: promette di aiutarlo e si impegna a farlo ricorrendo a strumenti non psicoanalitici.<sup>12</sup> E' un errore rompere il *setting* (la

---

11

— E ho visto il muso di un animale. Ha detto che tutti cerchiamo di sfuggire all'esperienza, all'esperienza, mi capisce? Ma che è lei a cercarci. Crede di esserne esente?

— — — +++ — — —

- Nei suoi sogni ha visto uno strano animale
- E quale animale?
- Non riesce a dirne il nome. L'animale dice: sto solo cercando di fare del bene. Le chiedo: quale nome ti suggerisce questo animale? Lei risponde: è un *lirg*, la parola che mi viene in mente è *lirg*. Ma se la chiamiamo *lirg*, viene fuori *girl*, ragazza, quindi lei è l'animale, e lei dice: sto cercando di fare del bene.
- Finalmente ha trovato chi le ha dato ascolto. Brava Meggie, complimenti, ottimo lavoro.

12

- Piantala, mi domando che sono venuto a fare qui!
- A riprendere il controllo della tua vita.
- [...]
- Dici che mi vuoi aiutare. Ma non fai un tubo, non fai niente, tu e il tuo fottutissimo libro. Sono chiacchiere, sono tutte chiacchiere. La faccenda è più complicata. Tu non fai niente. E questo non mi aiuta. Vuoi aiutarmi? Vuoi aiutarmi davvero? Aiutarmi con questa, aiutarmi con questa, se puoi? (ha estratto una pistola) altrimenti dovrò usarla io.
- Usarla perché?
- Non mi chiedi se è carica?
- Usarla perché?
- Usarla per uccidermi, è ovvio; tu sai usarla, no?

Una promessa? no!, una postilla!

nostra eroina lo romperà anche abbracciando l'assassina in prigione), ma è un errore molto più grave entrarci sprovvisti di esperienza pregressa e incapaci di fare ulteriore esperienza, insieme col paziente, nel confronto con tutto quel che nel setting avviene e, ve lo garantisco, vi succede di tutto. Potrei dire che il setting è una "Casa dei giochi" spettacolare!

È l'esperienza che la nostra eroina va a procacciarsi. "Ma — si dice Maggy —, la domanda è: cosa ci faccio lì dentro (in carcere); è una vergogna, è una truffa. Niente di ciò che dico potrà aiutarla e non c'è niente che io possa imparare da lei che possa aiutare gli altri". Ebbene: per smontare l'analisi-truffa, truffa in quanto chiacchiera inutile, la nostra eroina diventa abile truffatrice. "La necessità di luoghi oscuri per trattare un affare oscuro".

Inizia così un'avventura ch'è disegnata come un vero labirinto; la vita è il labirinto; ritrovarvisi consiste nel perdersi. Esistono dei cartelli indicatori,<sup>13</sup> dei richiami ricorrentemente emergenti che danno l'impressione di una direzione coerente, ma essi conducono tutti dentro il labirinto dell'esperienza. Che succede dentro questo labirinto? Che la nostra eroina cambia supervisore; intraprende lo "studio" non sul, ma del mestiere di truffatore; da quest'ultimo si fa portare in un "mondo nuovo".

Significativamente il nuovo supervisore, con parole diverse, ripete lo stesso invito del vecchio, ch'è, sostanzialmente, un invito a vivere la vita (quindi: a fare esperienza): "Se vi licenziano, quando ve ne andate via, fregate qualcosa, una matita, qualcosa, per affermare voi stessi, seguite

— E perché dovresti ucciderti?

— Cosa pensi che sia questo, un mondo di sogni? In quello ci potrai vivere tu, con tutte le tue stronzate, ma fuori c'è un mondo reale.

— E cosa è successo in quel mondo?

[...]

— Dammi la pistola e io ti aiuterò. Billy, dammi quella pistola, te lo prometto, e io ti aiuterò.

<sup>13</sup> 1) la sequenza accendino-fiammifero-pistola nella seduta con Billy che riprende l'accendino su cui nasce in apertura, l'invito del supervisore: "Cerca di goderti il successo. Concediti tutti i premi che vorresti avere. Vedi un bell'accendino d'oro in vetrina? Entra nel negozio e compratelo" ed è ripresa da tutti gli accendini che punteggiano molti tornanti della vicenda; 2) la sequenza dell'aprirsi e chiudersi delle porte (la porta d'ingresso della casa dei giochi, il cancello d'uscita del carcere, le due porte delle camere d'albergo, l'uscita di sicurezza della taverna Charles, l'uscita di sicurezza dell'aeroporto etc).

l'impulso; prendi qualcosa dalla vita!" L'interessante è che, in questo caso, cioè: in occasione della seconda supervisione o della supervisione del secondo tipo, la nostra eroina prende qualcosa e lo prende rubandolo: il temperino (che poi scoprirà appartenere al supervisore-truffatore, supervisore proprio in quanto truffatore!). Ruba e successivamente si spinge fino ad uccidere; cioè: "agisce", proprio quel che non si deve fare nel *setting* della psicoanalisi ma che, forse, si deve fare in quello della truffa. Tra un po' valuteremo la natura di questo "agito".

Quando ci scappa (o sembra esserci scappato) il morto, la nostra eroina va dal primo supervisore, sconvolta: "Sai quando hai fatto un sogno, vorrei che fosse un sogno..." Il supervisore non le fa raccontare quel ch'è accaduto; e, come se Maggy parlasse di un sogno e non di un fatto realmente accaduto, o presunto tale, le propina una delle sue solfe accademiche:

- Quando credi di aver fatto qualcosa di imperdonabile
- Sì!
- Quando hai fatto qualcosa di imperdonabile, ti dirò esattamente che cosa fare: ti devi autoperdonare. Non è mica come se avessi ucciso qualcuno!

Ma, guarda un po', la nostra eroina ha un morto, anche se solo presunto, sulla coscienza. Quando, resasi conto d'essere stata turlupinata — doveva esserlo, si trattava del *clou* della sua iniziazione —, decide di vendicarsi ed uccide, ha sulla coscienza (e da perdonarsi) un vero morto, non solo presunto.

La conclusione è preceduta da una scena che è una ripresa molto bella — e, a mio avviso, straordinariamente originale e innovativa rispetto a tutte le numerose riprese degli altri cineasti — di una scena madre e matrice di *Vertigo*. Maggy — che abbiamo visto tanto proclive ai *lapses* — questa volta non fa, ma simula soltanto un *lapsus*, dice "tuo temperino", svelando di aver capito la manfrina; il truffatore la corregge (come faceva il vecchio supervisore), senza rendersi conto della trappola che gli è stata tesa (dal *lapsus* simulato, o dalla simulazione del *lapsus*) e nella quale è caduto (il *lapsus* gli ha fatto fare un *lapsus-caduta*); il *lapsus*, da strumento per incastrare colui che l'ha fatto, diventa strumento per incastrare chi lo

interpreta! I ruoli sono stati invertiti. Finalmente il truffatore è stato truffato; la formazione della truffatrice in supervisione è a buon punto, se non addirittura: conclusa.

Comunque, anche se nel linguaggio dei truffatori, il *lapsus* si chiama "farsi cadere la frittata", sempre di caduta (quindi: di *lapsus*) si tratta!<sup>14</sup>

In Hitchcock è Scottie che rileva l'errore commesso da Judy quando, dopo essersi vestita come Madeleine, completa il proprio travestimento facendosi appuntare al collo il gioiello che tradisce la sua identità (la collana di Carlotta). Ma che si tratti di una ripresa da Hitchcock è garantito, più che dal ricorrere dell'atto mancato e dal suo smascheramento<sup>15</sup>, dal tipo di recitazione; questa, per gli accenti alternatamente disperati, rabbiosi, vendicativi, rassegnati, rassomiglia enormemente a quella del dialogo tra Scottie e Judy mentre salgono le scale della torre, dicendosi parole di verità che producono una rivelazione purtroppo inutile. Scottie, infatti, non si farà cadere la frittata, ma Judy-Madeleine-Carlotta-la donna; e giù dalla torre; si tratterà di un *lapsus*-scivolone-caduta mortale!

Qui, invece, la rivelazione è utile. E' grazie ad essa che la nostra eroina può concludere la propria analisi e la propria supervisione. La chiusura scherzosa del film coincide coll'applicazione di uno dei "giochi" imparati; ed esso è usato per "fregare" l'accendino alla commensale vicina, in assenza del vecchio supervisore, assenza, nella realtà solo momentanea, però simbolicamente: definitiva (il regista l'ha "fatto fuori", anche se non

---

<sup>14</sup> — Ah, tu sei una cavalla zoppa, e io non scommetterò su di te.

— Mike!

— Vedi, "Ho preso il tuo temperino!" Ti sei tradita: hai appena detto: Il mio temperino!

— Non capisco Mike.

— Hai detto di aver preso il mio temperino giù all'albergo; vedi, nel mio mestiere, quello che hai fatto tu lo chiamiamo, farsi cadere la frittata, eh! Capisci? Ti sei fottuta da sola! Il mio temperino! [...]

<sup>15</sup> E da altri elementi quali la rivelazione, sul finale, della doppia identità — doppio nome — dell'eroina (in questo caso nota al truffatore da sempre), del suo invito a vivere insieme per sempre (in questo caso solo simulato); fin dal primo piano delle caviglie e delle scarpe di Maggy all'inizio della scena dell'aeroporto abbiamo la certezza che Maggy è un *remaque* di Judy. Comunque, l'elemento essenziale è rappresentato dalla strutturazione del film ch'è montato proprio come un film di Hitchcock.

vediamo da nessuna parte, altrove, il suo "cadavere"); quindi: fine dell'analisi e della supervisione!

Nella ripresa della scena madre-matrice di Hitchcock, la recitazione teatrale della scena dell'omicidio, ci dice che qui non si tratta di un omicidio, ma del *remake*-parodia-farsa-reinterpretazione di un omicidio!

La nostra ipotesi è, infatti, che *The House of Games* sia una grande metafora; conferma a questa ipotesi ci viene da un *clin d'œil* del regista: come per miracolo, la ferita che Maggy si è procurata distruggendo il diploma di psicoanalista, si rimargina immediatamente. Un frammento di vetro le si infila nella carne e il sangue cade abbondante; poco dopo non v'è più traccia di nulla. Abbiamo insieme: la scrittura sulle tavole della carne e la tabula rasa: la lettera è diventata spirito.

È, quindi, evidente: l'omicidio finale di Mike, il secondo supervisore, avviene a livello simbolico, così come a livello simbolico avviene l'omicidio del primo supervisore:<sup>16</sup> mi riferisco alla sua assentificazione, quella che consente a Maggy di rubare l'accendino, assentificazione ch'è una sorta di omicidio, anche se non comporta l'eliminazione fisica.

Commentando *The House of Games*, ho richiamato la metanoia evangelica come assassinio simbolico: a essere ucciso, in questo caso, è l'uomo vecchio: il battesimo — evidentemente: quello per immersione! — è il rito che rappresenta questa uccisione, preliminare alla nascita dell'uomo nuovo (si chiama anche: nuova nascita). Ebbene: se c'è stata vera metanoia è perché c'è stata vera morte; che è stata morte non dell'uomo ma del vecchio uomo: tutta qui, si potrebbe dire, la differenza tra "agito" e "azione".<sup>17</sup>

La lezione di Mamet: non si deve uscire dal *setting*; ma, se si vuole evitare di trasformare l'analisi in chiacchiera, bisogna entrarvi provvisti dell'esperienza della vita e bisogna lavorarvi utilizzando l'esperienza dell'analisi come altra, supplementare, esperienza di vita.

---

<sup>16</sup> La morte, nel film, è sempre una morte simulata. Si potrebbe dire che, nella casa dei giochi, si gioca soltanto; l'abilità del giocatore consiste proprio nel suo riuscire a non superare mai il limite del gioco.

<sup>17</sup> Anche se, talvolta, l'azione si incarna inevitabilmente in una morte vera e propria (l'immortalità è una chiacchiera!) per cui azione e agito coincidono.

Dei critici hitchcockiani, solo Rothman, nel suo *Hitchcock. The Murderous Gaze*, parla, a proposito di Hitchcock, di "morte simbolica" e di "omicidio simbolico" (dello spettatore: torniamo tra poco su questa precisazione) (p. 107) (peraltro all'interno di una discussione sull'*acting*). Una dichiarazione per tutte: "Di nuovo, in un film di Hitchcock il fatto che una scena sia sognata non depone né a favore né contro la sua realtà" (p. 149). E questo consente — al di là dell'"ovvio" (p. 242) significato che non può essere escluso (p. 242) — di interpretare l'uccisione di Charles da parte di Charlie, alla fine di *Shadow of a Doubt*, anche come passaggio iniziatico, morte-rinascita (pp. 235-44); sì, Rothman parla proprio di morte-rinascita (p. 241). La vicenda è concepita da Rothman come quella di un'"iniziazione al mondo adulto" (p. 240). Per capire la proposta di Rothman dobbiamo ricordare che i due personaggi sono facilmente interpretabili come complementari; meglio: come costituenti le due facce di un unico personaggio; lo suggerisce la loro omonimia (Charles e Charlie), come la ricorrenza del doppio segnalata da Truffaut in un suo celebre articolo del 1954, sui *Cahiers du cinéma: Un mazzo di chiavi false*. Praticamente Rothman ci suggerisce che l'omicidio dello zio da parte della nipote (a lui gemella), realizzato, come ricordate, alla fine di una collutazione-abbraccio (con Truffaut si potrebbe parlare di "allacciamento"), sia una sorta di battesimo per immersione; l'immersione è la caduta dello zio — l'uomo vecchio — fuori del treno (sarà sfracellato dall'altro treno in arrivo in senso contrario); la nipote è la donna nuova, nuova in quanto finalmente diventata "adulta".

Come abbiamo già accennato, Rothman vede tale omicidio simbolico anche come omicidio dello spettatore, cioè: anche come risolto inevitabile del ruolo dell'autore.<sup>18</sup> Vale a dire: così come Maggy, analista in formazione, diventa analista formato, autore della sua propria formazione, uccidendo i due supervisori, sbarazzandosene, sbarazzandosi, con essi, anche del *transfert* — del vincolo odio-amoroso che a loro li univa —, l'autore (del film)

---

<sup>18</sup> "La fantasia di soggiacente violenza sullo spettatore che lo condanna alla condizione di impotenza è insita nelle condizioni del suo ruolo" [di autore] (p. 107); "La colpa, in un protagonista hitchcockiano, non può essere separata dal suo mancato riconoscimento del potere quasi divino dell'autore" (p. 167).

afferma se stesso, come tale, uccidendo (simbolicamente) lo spettatore che non lo riconosce come autore; da cui anche l'assassinio frequente nelle vicende filmiche come strumento di spiazzamento dello spettatore e di dominio su di lui; una sorta di affermazione, necessariamente violenta, della propria autorità, nel senso di: capacità di essere autore.

***Una promessa? no!, una postilla!***

Se *La psicoanalisi e Hitchcock*, il testo del quale questo è, in qualche modo, la continuazione, ha anche raccolto risposte entusiastiche — penso, ad esempio, alla richiesta calorosissima della redazione di *Garage* perché dessi un contributo al numero unico dedicato a Hitchcock —, da molte parti, invece, mi è arrivata, indirettamente!, la critica di lettura faticosissima, in un caso (fortunatamente: unico!), addirittura, di illeggibilità (forse anche fondata e parzialmente attribuibile alla mutilazione — fatta in tempi troppo rapidi: questo, probabilmente, il punto! — del testo originario, al fine di ridurlo a meno della metà).

(Stranamente Riccardo Dalle Luche, che nel suo lavoro (e della collega Alessandra Barontini) su Davide Cronenberg — *Transfusioni. Saggio di psicopatologia dal cinema di Davide Cronenberg* —, critica, anche se solo di passaggio, il mio lavoro (1977: 157), a voce ne ha lodato proprio la scrittura — oltre che la parte relativa a Rohmer) —; secondo Dalle Luche, Hitchcock — a differenza di Cronenberg — è un autore non “pulito”, cioè: troppo nevrotico, per poterci lavorare sopra con profitto; ma io non volevo lavorarci sopra, non volevo, ad esempio, estrarre dalla sua opera un contributo alla psicopatologia!)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Di Dalle Luche e Barontini, apprezzo molto l'idea, dalla quale mi son fatto guidare nel lavoro su Hitchcock e su Simenon, che il cineasta — come lo scrittore e in generale: l'artista — abbia qualcosa da insegnarci, anche direttamente e non solo attraverso una traduzione (come pensava Freud) del suo contributo in termini scientifici. Secondo i Nostri, infatti, i film di Cronenberg — ma sembra quasi un'eccezione!,: “caso probabilmente unico nella storia del cinema” (ivi: 30) — “rappresentano lo *sviluppo di un vero e proprio pensiero psicopatologico* sulle esperienze psicotiche” (ibidem; corsivo degli autori), per cui dalla visione di essi “può venirne un accrescimento delle specifiche conoscenze psicopatologiche” (ivi: 179). Lo stesso sottotitolo: “Saggio di psicopatologia *dal* cinema di Davide Cronenberg” (corsivo mio) presenta il testo come saggio di psicopatologia, ma, questo saggio, come tratto dal cinema: di David Cronenberg. Insistendo: non tratto nel senso di tradotto, ma nel senso di ricavato! Più esplicitamente: il cinema (di Davide Cronenberg) è un saggio di psicopatologia! I Nostri arrivano, addirittura, a proporre che la visione dei film possa costituire delle “microterapie”, se non addirittura, nel caso di spettatori

Ho pensato, quindi, sulle prime, di premettere, in forma di *vademecum*, di guida alla lettura, un'anticipazione al massimo esplicativa dei temi trattati e delle conclusioni raggiunte. Poi ci ho ripensato, è ho deciso di trasformarla in postilla; con l'intenzione di smorzarne il carattere polemico.

Con questo lavoro proseguo la ricerca, iniziata nell'ultima parte de *La psicoanalisi e Hitchcock*, sul rapporto di reciproco influenzamento maestro (Hitchcock) → discepoli (Rohmer e Cabrol) →. Il sottotitolo, infatti, potrebbe essere: *Che ne ha fatto di Alfred Hitchcock François Truffaut?*

Tralascio, infatti, una quantità di altre piste e imbocco quella della relazione maestro → discepolo → (Hitchcock → Truffaut → e, quasi inevitabilmente, → Renoir →), nel tentativo di dimostrare la capacità di François Truffaut di superare il maestro proprio sul terreno della magia.

Come avviene tale superamento? Come superamento della “regia pura”, tipica di Hitchcock — il quale, per realizzare un’“idea” visiva, cinematografica che lo appassionava, sentiva comunque il bisogno di una sceneggiatura che minimamente la giustificasse —, approdando a quella che Truffaut stesso chiama regia *jusqu'aboutiste*, che, cioè, va fino in fondo alla scelta hitchcockiana rinunciando ad ogni giustificazione. Il cinema di Truffaut è pieno di idee — visive — gratuite, che che ne dica Anne Gillain la quale, valendosi dello strumento psicoanalitico — e di quale, sennò? —, è capace, ma non sempre!, di dimostrare la non gratuità di ogni atto — di regia — che, secondo lei, solo apparentemente è gratuito perché sottende sempre l'intenzione — evidentemente inconscia! — di significare qualcosa di ben preciso e premeditato (dall'inconscio).

Questo è, secondo me, il pezzo forte della proposta di Truffaut, almeno nella prospettiva degli influssi Hitchcock → Truffaut. Questo pezzo forte, però, fa parte di tutto uno strumentario. Nel 1975, Richard Bandler e John Grindler hanno cercato di definire "la struttura della magia" che governa la

---

particolarmente in grado di fruire di tutti i messaggi formali e contenutistici, delle “macroterapie” (ivi: 168). Inoltre, rispetto all'importanza della conoscenza della biografia del cineasta, propongono l'importanza del “*vederne tutti i film*, a partire dai primi cortometraggi” (ivi: 169; corsivo degli autori) e del “*vedere più volte una stessa opera*” (ivi: 172; corsivo degli autori) come unica strada per incontrare, proustianamente, l’“altro io” che è “impersonale” (ivi: 170).

relazione psicoterapeutica; ebbene, il contributo di Hitchcock e di Truffaut alla costruzione di questa “struttura” è, sicuramente, rilevante.

Lungo l’analisi dei film, scelti ed approfonditi sempre nell’ottica del confronto con Hitchcock, insieme a numerosi altri *Leitmotiv*, uno viene privilegiato, anche perché nello stesso tempo accomuna Truffaut al suo maestro e da lui lo distingue, quello del *tel quel*, o *telle quelle*, cioè: dell’accettazione dell’atro così com’esso è (tel qu’il est); *Leitmotiv* strettamente connesso con quello della magia pervasiva. Renoirianamente, tutta la realtà è magica e, proprio in quanto magica, va accettata.

Abbiamo visto che questo era un motivo narrativo che, come un filo rosso, rosso anche di sangue — del sangue, ad esempio, di Carlotta, Madeleine, Judy in *Vertigo* — attraversa tutta la filmografia di Hitchcock. Ma, in Truffaut — anche se la morte vi ha la sua parte, e cospicua, nonostante l’immagine di dolce cineasta dei sentimenti che è restata appiccicata al Nostro —, un’ipotesi viene comunque formulata circa la possibilità che l’amore non provochi, automaticamente, attraverso il fatale *regressus ad infinitum*, la morte, l’inorganico, rappresentato dal modello (di donna, di amore) irraggiungibile; l’ipotesi seguente: il proprio oggetto di amore deve essere amato così com’è — un po’ come, secondo noi, Mark fa con Marnie, ladra e bugiarda (per l’appunto, in *Marnie*, di Hitchcock); ma andrà ben oltre Louis con Marion, ladra, bugiarda ma anche assassina e sua assassina! (in *La sirène du Mississippi*, di Truffaut) —!, quindi: abbandono del modello; quindi: soluzione del *regressus ad infinitum*. Secondo me: un altro superamento di Hitchcock, anche se su una strada aperta dallo stesso Hitchcock.

Qualcuno dirà: ma che c’entra la psicologia con tutto questo? E soprattutto: che c’entra la psicologia scientifica? Già qualche cosa abbiamo detto a tal proposito, ma diffondiamoci maggiormente.

Se fare cinema è una ricerca sul linguaggio, la pratica radicale della regia — “pura” o, addirittura, *jusqu’aboutiste* — comporta qualcosa che molto rassomiglia alla “svolta linguistica” nella psicoanalisi che Giampaolo Lai teorizza e che io proporrò di definire anche ‘svolta musicale’. Essa, come informeremo al momento opportuno, consiste nella radicalizzazione di alcuni esiti della sua ricerca.

Giampaolo Lai, da parecchio tempo, ha abbandonato lo strumento, una volta principe, dell'interpretazione, per affidarsi a quello, più 'modesto', della "mossa" all'interno della microsequenza conversazionale, "mossa" — finalizzata ad uscire da un'*impasse* — di cui è possibile, in un secondo tempo, verificare la validità; successivamente ha costruito un complesso marchingegno in cui la semantica, rappresentata dai — non: dal — motivi narrativi, viene verificata dalla grammatica, rappresentata dalle morfologie grammaticali, sintattiche etc; infine, pur continuando ad usare le mosse, a individuare i motivi narrativi, a verificarli sulla base delle corrispondenze semantica → grammatica → semantica →, ha cominciato a privilegiare il regno delle morfologie grammaticali, cioè il dominio dei numeri.

Infatti l'analisi grammaticale, prima di approdare all'ipotizzazione di corrispondenze tra grammatica e semantica, passa attraverso la 'conta' dei predicati verbali al tempo passato etc, dei modi finzionali etc, Privilegiare i numeri significa trascurare il senso. Dovendo scegliere se normalizzare il caos — e la passione del caos, cioè l'angoscia — attraverso l'interpretazione o la semplice proposta di un motivo narrativo; iniettare "frammenti" di caos perché null'altro è possibile, essendo l'interpretazione, forte o debole, massiva o plurima, sempre una normalizzazione soltanto illusoria, data l'ineludibilità del caos; iniettare tali frammenti di caos quasi in una pratica di mitridatizzazione; Lai ha finito per scegliere la pratica dell'astensione, del silenzio partecipi che nulla hanno a che fare con l'"ascolto partecipe", perché all'ascolto partecipe segue sempre un intervento a cui si chiede di partecipare, intervento che, per l'appunto, Lai preferisce abbandonare (o meglio: dal quale preferisce astenersi)!

Risulta abbastanza chiaro il nesso tra regia *jusqu'aboutiste* e svolta linguistica o musicale in psicoanalisi?

In ogni caso, nel tentativo di Truffaut di recuperare la magia del cinema muto in quello parlato, centrale diventa il rapporto tra verbale e non verbale — per non dire del preverbale —; di conseguenza, il contributo di Truffaut alla definizione della "struttura" della magia si accompagna a quello alla definizione di problemi che fanno la gioia e la sofferenza, la sofferenza e la gioia, della psicologia dell'età evolutiva.

Si dirà: ma che contributo e contributo!, che bisogno avrà mai la psicologia dell'età evolutiva di Truffaut per progredire!

Le vie del progresso sono, sicuramente, numerose; e non me la sento proprio di sostenere che uno psicologo dell'età evolutiva debba obbligatoriamente far tappa presso Truffaut! Così come non mi sogno di sostenere che uno studioso dell'ipnosi, ed in particolare di quella che ho definito "ipnosi della vita quotidiana", cioè dell'insieme degli influssi e contro-influssi di cui è tessuto lo scambio relazionale, sociale, debba far tappa presso Hitchcock (così come ho, invece, fatto io); né che uno studioso dell'abduzione, cioè dell'arte dell'indovinare, come la definisce Peirce, o, più volgarmente, dell'arte del fare ipotesi diagnostiche o di intervento, debba far tappa presso Simenon (come, di nuovo, ho fatto io).

Personalmente continua a ispirarmi quello che mi è sempre sembrato un grande insegnamento di Eugenio Garin: leggete i romanzi: c'è più filosofia — nel nostro caso: più psicologia — nei romanzi che nei libri di filosofia (nel nostro caso: di psicologia). In ogni caso, quella filosofia, o psicologia, che vi si incontra è fatta di carne ed ossa, è palpitante.

A proposito di scientificità, in un intervento bellissimo, *L'inventiva è la norma*, Giorgio Prodi propone un nuovo modo di definire il rapporto tra le cosiddette scienze dell'uomo e quelle della natura, rapporto tradizionalmente dualistico e oppositivo; secondo lui, una ridefinizione di tali rapporti può verificarsi "solo nei termini del significato che si attribuisce alla invenzione-ipotesi, e più in generale al discorso" (1986: 178). Un dato scientifico ha valore solo se inquadrato in una teoria il cui insieme costituisce l'insieme dei discorsi scientifici in una data fase dello sviluppo della ricerca, discorsi che comprendono i dati sperimentali "solo in quanto organizzati teoricamente" (ibidem). Il progresso scientifico avviene perché "*da questo archivio organizzato, si possono comporre frasi nuove del discorso scientifico, cioè ipotesi di lavoro da dimostrare sperimentalmente*" (ibidem; corsivo mio).

Quindi, la teoria "non è un prodotto immediato dei dati", né "una risultante di una sorta di attività combinatoria di segmenti discorsivi, passibili solo di essere falsificati dalla esperienza". L'ipotesi di lavoro è un discorso ipotetico "orientato dal linguaggio scientifico in uso, nel quale ciò che fornisce il materiale è quanto è già in nostro possesso (*quanto è vecchio*), ma il risultato è appunto *la novità*: la quale è invenzione partecipabile perché

può arricchire il discorso. Il dato entra quindi nel linguaggio scientifico perché lo cambia e lo arricchisce” (ivi: 179; corsivo mio).

In parole povere: sia nell’ambito delle scienze umane che in quello delle scienze della natura il lavoro dello scienziato consiste nel formulare un’ipotesi — l’“idea nuova” di Peirce, che poi andrà a verificare —, a partire dall’insieme dei discorsi, scientifici, già fatti. Non esiste, cioè, un dato immediato dell’esperienza né umana né naturale; esiste solo un discorso, discorso che procede, rinnovandosi, sulla base di ipotesi nuove che lo rilanciano: **la capacità di fare ipotesi è l’anima, il motore, della scienza *tout court***, ipotesi anche circa i marchingegni di verifica delle medesime ipotesi, e così di seguito.

Prodi prosegue segnalando una comunanza tra discorso scientifico e discorso estetico: “la proposizione estetica è una ipotesi che usa il materiale corrente del discorso sfruttando dei collegamenti diversi da quelli usati nel normale uso referenziale: ma sempre si tratta di costruire uno stato discorsivo che viene proposto alla comunicazione” (ibidem). E, se diversa è nelle due fattispecie la comprovabilità sperimentale, essa, “tuttavia non è del tutto assente neppure nella ipotesi estetica, per la quale anche si dà circolazione e verifica” (ibidem). Secondo Prodi, questi due modi di “costruire ipoteticamente delle proposizioni (scientifiche ed estetiche) corrispondono ad un unico modo fondamentale, quello che noi universalmente usiamo nel linguaggio ordinario” (ibidem), che è quello solo apparentemente meccanico, in realtà ipotetico e fondato di un lavoro inventivo.

Contro l’idea che la persuasione caratterizzi il versante retorico-ermeneutico-umanistico, mentre a caratterizzare quello scientifico sarebbe la verità, egli conclude: “anche la scienza è persuasione-retorica, non nel senso peggiorativo di chi fa entrare nel discorso scientifico elementi ascientifici [...], ma nel senso che *in sé* il discorso scientifico, **non essendo costituito dai dati in quanto tali ma dai dati organizzati in discorso**, deve essere accettato, *deve persuadere*, e ciò non è per nulla in contrasto con il suo carattere duro. **La stessa prova sperimentale è argomentativa**” (ivi: 180; il corsivo è dell’autore, il grassetto mio).

Quindi, un po’ una guida alla lettura, un po’ una difesa preliminare?

Infine, tutto il lavoro sul pianto tematico dei *Leitmotiv* — diverso da quello tecnologico della regia —, rientra o no nella psicologia? Mi riferisco soprattutto al *Leitmotiv* già sottolineato *del tel quel*, che comporta tutta una riconsiderazione dell'*ars amandi* ma non solo di questa; come vedremo, Hessel, il Julie di *Julie et Jim*, riferendosi, ne *La romanza parigina*, alla "particolare esperienza" che vorrebbe raccontare a Claude (Roché), quella del triangolo spezzato, sostiene che è come se non riuscisse a trovare le parole per dire quel che gli è accaduto e che, forse, ciò che rende "più arduo" il racconto della storia è il fatto che "*non è una storia d'amore (die keine Liebesgeschichte ist)*" (1920: 32; trad. it. 1997: 26; corsivo mio).

Non è che si sia slittati nel campo delle considerazioni metafisiche!, ci si è semplicemente imbattuti nello zoccolo duro di problemi insieme psicologici, sociologici, antropologici.