



narrative di ogni tipo, comprese quelle cinematografiche, ne riflettano la centralità. Inoltre, il fatto che i nostri analizzandi ci rivelino i loro segreti più personali, ed il rispetto da parte di noi analisti di tale apertura, sono componenti essenziali del nostro lavoro, gran parte del quale si fonda proprio sul riconoscimento del ruolo dei segreti che l'inconscio cerca di mantenere nei confronti del nostro Sé (attraverso il meccanismo della rimozione), e verso gli altri. Ma, come Freud aveva osservato in relazione a Dora, spesso senza riuscirci.

“Quando mi posi il compito di portare alla luce ciò che gli uomini nascondono, non mediante la costrizione dell'ipnosi ma servendomi di ciò che essi dicono e mostrano, ritenevo quel compito più difficile di quanto in realtà non sia. Chi ha occhi per vedere e orecchi per intendere si convince che ai mortali non è possibile celare nessun segreto. Chi tace con le labbra chiacchiera con la punta delle dita, si tradisce attraverso tutti i pori. Perciò il compito di render coscienti le cose più nascoste dell'anima è perfettamente realizzabile” (Freud, S. (1905), Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora). *Freud Opere*, Vol. 4, pp. 299-402, Torino, Boringhieri).

Come nelle passate edizioni, i registi di gran parte dei film in programmazione questo novembre – autori di una serie stimolante e ben distribuita di lungometraggi, documentari e 'corti' realizzati in diversi paesi europei – hanno risposto con entusiasmo al nostro invito a partecipare a *epff7* e a condividere le proprie idee dialogando con noti psicoanalisti e studiosi di cinema, oltre che con il pubblico.

Il successo di *epff* fin dalla prima edizione del 2001 ha ispirato una serie di simili attività in diversi paesi. Siamo favorevoli ad un tale processo che riteniamo avvantaggi sia il cinema che la psicoanalisi. È diventata ormai un'abitudine invitare per l'ultima mattinata di lavori a *epff* (prima della riunione plenaria conclusiva) gli organizzatori di tali eventi perché presentino il loro lavoro

con lo scopo di informare tutti noi sulle loro iniziative in questo campo. In passato abbiamo così scoperto l'esistenza della *Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferenci* a Pécs (Ungheria) e dell'*International Meeting on Film and Psychoanalysis* a Sozopol (Bulgaria), mentre quest'anno abbiamo invitato la collega Christel Airas a parlarci del progetto *Elokuva ja Psyche (Film e Psyche)* in corso in Finlandia.

Due libri - *The Couch and the Silver Screen* (pubblicato anche in Italia da Borla col titolo *Il lettino e lo schermo cinematografico*), e *Projected Shadows* - comprendono saggi presentati nel corso della prima e terza edizione di *epff*. Quest'anno, per la prima volta nella nostra breve storia, ci riteniamo onorati di collaborare con *Eidos*, che ha acconsentito a pubblicare questo numero speciale bilingue, mettendo così a disposizione dei lettori materiale vario su *epff7* e recensioni dei film che verranno proiettati e discussi in quella occasione. Siamo grati alla redazione di questa rivista e speriamo che tale collaborazione abbia successo e possa continuare anche nei prossimi anni. •

Andrea Sabbadini è Membro Ordinario della *British Psychoanalytical Society* di cui è anche Direttore delle Pubblicazioni. Esercita la libera professione a Londra, è Senior Lecturer a UCL, membro del consiglio di amministrazione del Freud Museum, membro del Comitato su *Psicoanalisi e Cultura* dell'IPA, direttore dell'*European Psychoanalytic Film Festival* e di Screening Conditions, presso l'Institute of Contemporary Arts (ICA). Ha fondato e diretto la rivista *Psychoanalysis and History* ed è direttore della Sezione Cinema dell'*International Journal of Psychoanalysis*. Ha pubblicato saggi e recensioni sulle più importanti riviste psicoanalitiche ed ha curato *Il tempo in psicoanalisi* (1979), *Even Paranooids Have Enemies* (1998), *Il lettino e lo schermo cinematografico* (2003), *Projected Shadows* (2007) e *Psychoanalytic Visions of Cinema* (2007).



Bernardo Bertolucci

BERNARDO BERTOLUCCI

Barbara Massimilla

Che valore hanno avuto per lei i riconoscimenti ricevuti nel corso del tempo dalla Psicoanalisi ed essere Presidente Onorario del Festival di Londra? Che posto ha la Psicoanalisi nella sua vita?

I riconoscimenti sono stati la conferma di una cosa. Freud parla di analisi terminabile e di analisi interminabile. Io appartengo senza dubbi alla seconda categoria, con trentacinque anni di carriera analitica. Ho avuto diversi riconoscimenti da parte delle Società Psicoanalitiche. Nel 2011

l'IPA organizzò un convegno in Messico e accettando il loro premio dissi che mi sembrava di ricevere una sorta di brevetto di pilota sull'aereo della psicoanalisi. Le mie ore di volo sono tantissime, impossibili da calcolare.

La Società Freudiana di Vienna nell'occasione dell'anniversario del compleanno di Freud nel 1997, mi invitò a parlare di cinema e psicoanalisi all'Università di Vienna. Era la prima *Lectio Magistralis* della mia vita e la cosa mi intimidiva non poco. Portai con me il mio amico psicoanalista



e corista Andrea Sabbadini come protezione e mediazione tra me e un pubblico che io immaginavo accademico e canuto. E il pubblico era proprio così, apparentemente minaccioso ma in realtà molto benevolo. Invece di una *lectio* fu un dialogo, un duetto. Ogni volta che mi si chiede di insegnare mi irrigidisco: ho ancora tanto da imparare.

Dividerei la mia prima analisi in due atti. Il primo dura sette anni, da *Strategia del ragno* (1969) fino a *Novecento* (1976). All'inizio presumevo che per portare a compimento una terapia analitica fosse necessario un percorso di più o meno 6/7 anni. Infatti dopo *Novecento* al mio analista e a me parve venuto il momento di terminare l'analisi. Non ci riuscimmo. Fu impossibile, e "l'incidente veneziano" ne fu la prova.

Il mio analista stava organizzando il Convegno della SPI al Lido di Venezia. Cadeva una settimana dopo il Festival di Cannes dove avevo appena presentato *Novecento* e lui mi chiese di fare un regalo alla Società: i due atti di *Novecento* da proiettare durante le prime due sere del convegno che tra l'altro avveniva al Palazzo del Cinema. – "La terza serata potremmo fare un incontro con tutti i membri della SPI per discutere del film" – . Gli amici più vicini non potevano crederci, pensavano che fosse una follia, una totale trasgressione delle regole. Io e il mio analista ci dicevamo che quelle erano soltanto ondate invidiose e presi da una specie di vortice di onnipotenza andammo avanti nel progetto.

Durante il giorno il convegno della SPI avveniva al

Palazzo del Cinema, che conoscevo bene come spettatore e come invitato dalla Mostra con alcuni miei film. La prima sera arrivai in ritardo ed entrai silenziosamente in sala a film iniziato. Dovetti uscire quasi subito per una forte sensazione di disagio. Mi sembrava di vedere doppio. Ma appena uscivo dalla sala la diplopia cessava. Feci varie volte l'esperimento. Entravo in sala e il film mi sembrava avere una doppia immagine, uscivo dalla sala e vedevo normalmente. La seconda sera mi tenni a distanza di sicurezza dal Palazzo del Cinema. La terza sera il dibattito fu difficile, se non imbarazzante. Alcuni analisti incominciavano un intervento e arrivati ad un certo punto si fermavano dicendo – "Ah, so che Lei è in analisi e di questo è meglio Lei parli con il suo analista". Insomma un disastro. Entrambi pensammo che il sintomo della diplopia fosse un segnale d'allarme. Non riuscivamo a separarci l'uno dall'altro. Avevamo deciso di terminare l'analisi ma non era possibile e io cominciavo a somatizzare.

Ci vollero altri sette anni, il secondo atto. Poi un giorno lui mi disse – "Lei vive più spesso a Londra che a Roma. Perché non va a trovare un mio amico analista che vive a Londra e si chiama Adam Limentani?". In due parole lui mi prospettò un modo per uscire da quell'impasse che impediva la fine dell'analisi. Staccò la spina. Certo, l'affetto profondo che ci legava ci fece soffrire molto. Al momento del commiato mi disse: "I suoi amici avevano ragione, a Venezia eravamo entrambi malati di megaloma-



nia e Lei deve aver pensato che con il mio invito al convegno io volessi sovrappormi a Lei, rubandole il suo film.” – Lacrime Freudiane.

Solo oggi mi rendo conto di cosa accadde. Non riuscivamo a separarci e lui con un S.O.S. mi passava a un suo collega. Molto poco ortodosso. Che ne pensa lei?

Poco ortodosso, però non importa. Penso che anche il suo analista avesse una difficoltà a separarsi per l'affetto che nutriva verso di lei...

Eravamo disperati. La psicoanalisi era diventata un “obbiettivo” in più da aggiungere alla mia macchina da presa, con gli zeiss o i kodak. E io avevo paura di perderla. Sceneggiavo i miei film in gran parte durante le sedute. Quando feci *Ultimo tango a Parigi*, dissi in un'intervista che avrei dovuto mettere il nome del mio analista nei titoli di testa, proprio perché elaboravo i miei film in analisi. Forse a volte invece che analizzare me analizzavamo i miei film. Quelli fatti, quelli da fare.

Ho pensato che la sua vita è indivisibile dalle sue opere. Pur sapendo poco della sua vita privata, ipotizzo che nel progettare film durante le sedute, attraverso una costante pratica d'immaginazione attiva, tesseva nuclei importanti della sua storia. Attraverso quel filtro scorreva un racconto continuo anche personale. Come non potrebbe essere così? Infine per dirla tutta può esistere una fascinazione dell'analista verso un paziente artista che ha una creatività così articolata.

Adesso ad esempio ho un'idea ma non riesco a trovare una forma che la contenga. Una forma che la incarni, ma la troverò...

In un fertile e ininterrotto scambio tra regia e immaginario, poesia e realtà, come lei ha detto, vanno insieme. E la

camera stessa ha un suo statuto interiore, mentre osserva la realtà, il suo vero oggetto, con desiderio, conferendo alle immagini una loro autonomia. La camera sembra l'occhio notturno del sognatore che scorre sul paesaggio onirico delle immagini. Un occhio che registra l'energia originaria dell'immagine, che coglie nella forma il luogo del senso. Cosa c'è alla radice di questo oscillare tra realtà e sogno?

Il cinema ci attrae dentro uno stato di *rêverie*. Un sogno ad occhi aperti che fai in collettività, al buio. E tutti partecipano al tuo sogno. Al cinema io percepivo il film anche attraverso la presenza di tutti gli altri. Tutto finito. Ora siamo nella fase del Post Theater. Esiste una grande possibilità di formati multipli diversi, quelli della rete, quindi anche il cinema è sensibile alle mutazioni tecnologiche. Ho appena assistito a Londra a una versione in 3D de *L'ultimo imperatore*. Ho notato cose che prima non avevo mai visto nel film. E poi non essendo stato pensato in 3D non emerge quella tentazione di usare il 3D versione luna park. Effetti speciali da far saltare sulla sedia. Mentre questo è un 3D innocente che lavora sulla terza dimensione, sullo spazio che esiste tra due personaggi, che può essere aumentato o diminuito. Io non sapevo che stavo facendo un film in 3D.

A riguardo però penso che sia stata una buona scelta quella di non girare Io e Te in 3D, vedo lo spazio della cantina come una camera gestazionale, un utero dove si prepara una trasformazione adolescenziale. Una dimensione più intima mentre ne L'ultimo imperatore è quella collettiva che prevale. Credo che l'uso della tecnica debba essere necessariamente a servizio dell'idea...

All'inizio immaginavo che un film tutto in uno spazio chiuso fosse condannato alla noia. La verità è che pensavo che il 3D avrebbe dato qualcosa di magico alla canti-