

GIUSEPPE RIEFOLO

AL CINEMA CON IL MIO PAZIENTE

Venti film e una canzone nella stanza di analisi

Collana **Psiche e dintorni**

diretta da *Francesca Andronico e Loredana Petrone*



Alpes Italia srl – Via G. Gatteschi 23 – 00162 Roma
tel./fax 06-39738315 – e-mail: info@alpesitalia.it – www.alpesitalia.it

© Copyright

Alpes Italia srl – Via G. Gatteschi, 23 – 00162 Roma, tel./fax 06-39738315

I edizione, 2024

GIUSEPPE RIEFOLO, psichiatra, è membro ordinario con funzioni di training della Società Psicoanalitica Italiana. È presidente di SMES-ITALIA che si occupa di interventi per soggetti Senza Dimora con gravi problematiche psicopatologiche. Ha condotto dal 2018-2021 un “gruppo terapeutico aperto” per Senza Dimora presso la Stazione Termini di Roma in collaborazione con l’associazione “Binario 95”. Ha pubblicato circa 200 contributi su riviste italiane e straniere e 14 monografie in tema di psicoanalisi e psichiatria. Si è occupato di storia della psichiatria e psicopatologia classica e con F. M. Ferro ha pubblicato *Figure dell’isteria* (Metis, 1996); *Isteria e campo della dissociazione* (Borla, 2006). Parallelamente si è occupato dell’analisi dinamica delle istituzioni territoriali con il volume: *Psichiatria Prossima. La psichiatria territoriale in un’epoca di crisi* (Bollati Boringhieri, 2001). Sul tema dell’uso del cinema in psicoanalisi e psichiatria ha pubblicato *Le visioni di uno psicoanalista* (Antigone, 2006 e 2009) e *Il film di cinquanta minuti* (Antigone, 2015) e, con Paolo Boccara, *Al cinema dallo psicoanalista* (Borla, 2015). Con Paolo Boccara e Gianfranco Meterangelis ha curato il volume: *Enactment. Parola e azione in psicoanalisi* (Franco Angeli, 2019) e con Giuseppe Leo *Enactment in Psychoanalysis* (Frenis Zero, 2019, 2022).

Effettua seminari e supervisioni cliniche presso i DSM di Modena, Baggiovara, Sassuolo, Vignola, Pavullo, Lucca, Firenze, Roma/1, RM/2, e CT “Passaggi”.

Conduce supervisioni di gruppo mensili con terapeuti dell’area di Pisa, L’Aquila e Lecce.

Con Paolo Boccara è autore di cortometraggi presentati in seminari e festival cinematografici.

In copertina: montaggio delle seguenti immagini: Foto di OpenClipart-Vectors da Pixabay *theater-575816_1920*; Foto di Sabine Kroschel da Pixabay *filmstrip-1174228_1920*; Foto di Elias da Pixabay *curtain-1275200_1920*.

Impaginato interno a cura di Giulia Salerno.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati.

È vietata qualsiasi riproduzione, anche parziale, di quest’opera.

Qualsiasi copia o riproduzione effettuata con qualsiasi procedimento (fotocopia, fotografia, microfilm, nastro magnetico, disco o altro) costituisce una contraffazione passibile delle pene previste dalla Legge 22 aprile 1941 n. 633

e successive modifiche sulla tutela dei diritti d’autore.

Indice

I FILM IN PROGRAMMAZIONE OGGI di <i>Anna Ferruta</i>	V
UNA PREMessa	IX
<i>Andiamo al cinema</i>	IX
<i>Le visioni</i>	XI
1. Una canzone. Qualcuno che ti possa ascoltare (<i>Se ti potessi dire</i> , Vasco Rossi, 2019)	1
2. L'eleganza a mia insaputa (<i>Il cliente - Forušande</i>), di Asghar Farhadi, Iran, 2016)	5
3. Vedere musica (<i>Ennio</i> , di Giuseppe Tornatore, Italia, 2021)	15
4. Modi di conoscersi (<i>Tra due mondi - Ouistreham</i> , di Emmanuel Carrère, Francia, 2021)	21
5. Le verità in controluce (<i>The Fabelmans</i> , di Steven Spielberg, USA, 2022)	25
6. Raccontare e riscrivere le storie (<i>L'amore sopra le righe - Mr & Mme Adelman</i> , di Nicolas Bedos, Francia, 2018)	31
7. La tenerezza possibile (<i>La corte - l'Hermine</i> , di Cristian Vincent, Francia, 2015)	41
8. Un ultimo abbraccio (<i>È solo la fine del mondo - Juste La Fin Du Monde</i> , di Xavier Dolan, Canada 2016)	47
9. Diventare pazzi e la fortuna della bugia (<i>The lobster</i> , di Yorgos Lanthimos, Grecia, 2015) ..	51
10. Le lettere: finalmente! (<i>Marx può aspettare</i> , di Marco Bellocchio, Italia, 2021)	59
11. Perdite e ricomposizioni (<i>Mia madre</i> , di Nanni Moretti, Italia, 2015)	65
12. Memorie dal sottosuolo (<i>Un'ombra sulla verità - L'Homme de la Cave</i> , di Philippe Le Guay, Francia, 2021)	73
13. Porno, pornografia e un analista	79
14. Dissociazioni e (finalmente) collisioni (<i>Il mio profilo migliore - Celle que vous croyez</i> , di Safy Nebbou, Francia, 2019)	87
15. Memorie (<i>Remember</i> , di Atom Egoyan, Canada, 2015)	93
16. La giornata particolare di uno spettatore (<i>62° festival di Spoleto</i>)	107
17. Percorrere l'insolito. La responsabilità degli enactment (<i>Il verdetto - The Children Act</i> , di Richard Eyre, Regno Unito, 2017)	115
18. La guerra e le dimensioni della tregua (<i>Il viaggio - The Journey</i> , di Nick Hamm, Gran Bretagna. 2017)	123
19. I finali delle storie (<i>Il sol dell'avvenire</i> , di Nanni Moretti, Italia, 2023)	133
20. La musica di Colm (<i>Gli spiriti dell'isola - The Banshees of Inisherin</i> di Martin McDonagh, USA-Irlanda, 2022)	139
21. La perfezione al di qua del muro (<i>Perfect Days</i> , di Wim Wenders, Giappone-Germania, 2023, <i>La zona di interesse - The Zone of Interest</i> di Jonathan Glazer, Gran Bretagna-Polonia, 2023)	145
THE END	151
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	155
GLI ALTRI FILM	159

I film in programmazione oggi

Anna Ferruta

When we where Kings

Il mio intento è introdurre il lettore nella sala cinematografica per sedersi accanto a Giuseppe Riefolo, e connettersi ai suoi sogni e alle sue *rêveries* psicoanalitiche: si aprono mondi.

La comunicazione iconica, il ‘pensare per immagini’, ha alcune specificità che la parola non ha: suscita emozioni veloci, in diretta, prima che l’intelletto abbia potuto filtrarle, e al tempo stesso ne devia altre, facendo prevalere la forza delle tracce della memoria. Vicende, persone dimenticate, ricompaiono all’improvviso nella mente dello spettatore, proprio come accade nei sogni, e vecchio e nuovo si intrecciano in un movimento psichico affascinante, sbloccando situazioni cristallizzate, psicotizzate, come rappresentato nel film *The Lobster*, oppure riproponendo le memorie ingombranti del passato, che si pensava di avere lasciato alle spalle, costruendo una nuova casa mentale, come nel film iraniano *Il cliente*. Riefolo ci introduce nel suo modo di stare nella sala cinematografica, in una condizione psichica di sospensione oniroide, premessa necessaria per fare entrare nella mente esperienze di dissociazione creativa.

Mi spiego meglio. Partecipando a ciascuno dei 20 film proposti nel libro, l’Autore si abbandona a un felice contrappunto: i film che tratta sono quasi tutti film che raccontano storie di persone, non eventi storici o catastrofi naturali, e nel trascorrere del film i diversi personaggi lo aiutano a comprendere meglio gli stati emotivi dissociati, scissi, dei pazienti che si presentano alla sua mente in modo naturale ed evocativo, come ad esempio il caso di Dario che si impone tra le righe di *Amore sopra le righe*. Altre volte le storie narrate dai suoi pazienti sono una chiave di volta per comprendere situazioni filmiche in cui prevale l’insolito, come nel film *Il verdetto*, in cui lo spettatore si trova di fronte a scelte impossibili, come quella di dovere decidere di separare due fratelli siamesi, con la certa conseguenza della morte di uno, oppure di condannarli a una vita vincolare. A questo punto entra in scena la partecipazione emotiva dell’analista alle vicende del paziente: la posizione classica di neutralità non è più possibile. In una concezione relazionale della psicoanalisi le emozioni che il paziente fa provare all’analista sono uno strumento prezioso per comprendere l’altro e trovare una soluzione condivisa all’esperienza di indicibile isolamento in cui certi casi si trovano a vivere. Osserva Riefolo: “La responsabilità degli analisti relazionali e intersoggettivi è alta e spesso può fare paura: se accetti di partecipare ad un processo

che il paziente ti sollecita e tu ci porti la tua vita, allora non puoi scendere dal treno quando ti pare”(p.120).

Così, a poco a poco, in modo impercettibile, tutte le grandi questioni della tecnica psicoanalitica contemporanea entrano in scena e diventano personaggi della mente: i sé multipli, le dissociazioni creative, il non verbale che diventa parola, la percezione di realtà e le verità soggettive, gli *enactment*. Concetti e comprensioni che sembravano astratti e inarrivabili diventano personaggi della vita quotidiana della mente, compagni di strada di un'autoanalisi del quotidiano.

La magia evocata nel libro non è solo questa, cioè la capacità di trasmettere una concezione della terapia psicoanalitica come un'esperienza “di due persone che condividono una stessa situazione che li costringerà a far uso non più della propria forza, ma della reciproca umanità” (p.124), mettendo in gioco la soggettività in una dimensione relazionale di autenticità. Non viene narrata solo l'esperienza di utilizzare le emozioni suscitate dalle vicende dei diversi film per allargare la conoscenza dello spettatore intorno ai sé multipli, alla molteplicità dei personaggi che popolano il suo inconscio, a cui il regista come anche lo psicoanalista danno vita.

Una piacevole sorpresa fornita dalla narrazione del libro è costituita dal fatto che a poco a poco comprendiamo che lo psicoanalista autore del libro, Giuseppe Riefolo, diventa l'analizzando dei registi del film: l'esperienza emotiva ed evocativa suscitata da ciascun film dà voce alla sua esigenza di non ascoltare solo le storie di altri ma di parlare di sé, delle sue emozioni, delle sue storie. Come accade quando, a proposito del film Marx *può aspettare*, nel quale Marco Bellocchio evoca la morte per suicidio del fratello Camillo, quando l'emozione era stata tenuta a bada con l'ideologia, si sofferma emozionato sul dettaglio che Pia si commuove e rivela: “Confesso che mi sono commosso con Pia”(p.63). Pia è la moglie di uno dei fratelli Bellocchio: Camillo non era quindi fratello né di Pia, né di Riefolo, ma rappresenta qualcosa di universalmente umano che entra in scena e diventa comunicativo. Oppure ancora quando, parlando di uno dei tre film classici proiettati al Festival di Spoleto, *Ladri di biciclette*, rivisto infinite volte, scopre qualcosa di nuovo nel proliferare di biciclette: “Nel film ce ne sono infinite e non l'avevo mai notato: le strade piene; tutti ne hanno una! Ho pensato al paradosso che, per essere comunicato come reale, soprattutto nel cinema, un oggetto debba essere anche sottolineato in modo esagerato” (p.108).

Infine, quando risuona con il regista Steven Spielberg che in *Fabelman* racconta che i film gli offrono “l'opportunità per rivivere infinite volte la stessa scena da inquadrature diverse” (p.26), come fa l'analista con le storie dei pazienti, nel riprodurre nel transfert infinite volte in forme diverse alcune scene centrali intorno a cui si è organizzata la vita psichica.

Ecco, anche l'analista ha bisogno di parlare di sé, di raccontare le sue storie, di rivivere le sue emozioni in compagnia di altri, di essere ascoltato, proprio come accadde agli inizi della vita, quando il neonato è il signore dell'universo della psiche della mamma e dei suoi affetti, e ha la sensazione di essere onnipotente e invinci-

bile. Proprio come racconta il film della vittoria di Muhammad Ali su Foreman, evocativo di una pulsionalità che allora poteva dispiegarsi, essere accolta e dotata di significati creativi, come nei sogni: *When we were Kings!*

Possiamo ancora provare l'emozione di sentirci re, ci dice Riefolo, usando i film per sognare, espandere il nostro sé e provare emozioni creative condivise con altri.

Una premessa

“La macchina da presa ci dice che non dobbiamo fidarci della superficie delle cose, che occorre dubitare anche della testimonianza dei nostri occhi”.

AUSTER, 2002

Andiamo al cinema...

Gli analisti sanno che un film, in quanto prodotto iconico, ha un contenuto, ma è soprattutto un metodo. In quanto metodo si tratta di introdurre un nuovo dispositivo – un nuovo vertice – attraverso cui osservare la *cosa* e “trasformare l’esperienza grezza al fine di comunicare con sé e con gli altri” (Ogden, 2001, p. 7). In quanto metodo, riguarda un particolare modo di stare con il paziente nella stanza di analisi. Come dispositivo permette di aggiungere e di introdurre nuove immagini alla scena che viviamo. Nella stanza di analisi, in una qualsiasi fase in cui gli elementi del discorso possono essere particolarmente concreti, possiamo attingere ad un potenziale infinito di immagini di cui la mente dell’analista è capace. Il motore che sollecita questa competenza è lo stato di blocco e, a partire dal blocco, si attiva la necessità di immagini e storie che ogni soggetto sente per la propria vita. È la stessa condizione che analista e paziente possono sperimentare durante tutto il corso dell’analisi. Andare al cinema per un analista può essere la felice opportunità di permettere un incontro del proprio blocco con immagini preformate che ci aspettano lì dentro, al buio di una sala. Se riusciamo ad introdurre il registro iconico del sogno e del film, riusciamo a “vedere ciò che hai dietro guardando davanti” (Pistoletto, 2015). In seduta, come di fronte ad un film, per simpatia, sintonia, omofonia, contiguità di senso, equazioni simboliche, emergono *nostre* immagini evocate dal discorso del paziente a cui partecipiamo. Il film ci serve anche come prototipo di tutto quanto è intorno e precede, permette e segue l’incontro col paziente. Vedere un film, nella esperienza di un analista, non significa solo godere delle immagini, ma anche quella lunga serie di eventi che portano e ci accompagnano alla visione di quel film che si compie in seduta. È la “logica delle sequenze” (Bollas, 2009) ovvero di quei percorsi originali che ciascuno compie per arrivare ad una possibile e prevista meta, ovvero, nel nostro caso, all’incontro con l’analista (o col paziente). Si tratta di eventi che si situano tutti in uno spazio che continuamente, nella nostra vita, accompagna e permette gli eventi. Andare al cinema significa deciderlo e proporlo ad alcune persone che ci sono care; alcune volte è occasione di stare insieme in modo intimo, altre in modo più conviviale e giocoso. Significa discutere e magari modificare la nostra scelta accettando quella

di qualcun altro passando attraverso livelli di fiducia, delega e vera e propria *fede* nelle proposte di altri. Significa organizzare la propria giornata in funzione anche di potersi permettere l'esperienza concreta dell'andare al cinema e a quel preciso cinema a quell'ora, più o meno consueta, che per noi (come per ogni spettatore) ha un senso non secondario (si pensi alla differenza – fino a qualche anno fa – di andare all'ultimo spettacolo o a quello dell'orario classico delle 20:30...). Si tratta di entrare in un preciso cinema che, per noi, ha sempre una particolare importanza proprio in relazione all'essere stati in quello stesso cinema altre volte. C'è poi la particolare (spesso, trionfale...) condizione dell'andare al cinema da soli! Mai come al cinema non si è soli, ma *in presenza di qualcuno* (Winnicott, 1965): ci si incontra con compagni di visione sconosciuti e, magari ci scopriamo a cercare, fra gli altri spettatori, possibili conoscenti. *Essere soli* al cinema è una dimensione dolorosa e, magari vai al cinema proprio per cercare immagini che in quel momento la tua vita reclama. Nella seduta di oggi puoi avere la fortuna che si possa proiettare *La bella e la bestia* (1991) perché il principe triste impari ad amare prima dello sfiorire della rosa...

Poi viene l'attesa leggera per quel momento in cui si andrà nel cinema a godere delle luci che si spengono e della luce che, mossa e colorata, ci parla di fronte. Potremmo chiamarla *passione* e potrebbe riguardare il guadagno soggettivo che il lavoro di analista ci permette. La passione riguarda noi e non il paziente ed è la capacità di utilizzare l'incontro col paziente per cercare ed attivareintonie con elementi del nostro Sé, potenzialmente disponibili (anzi: bisognosi) di trovare eco in rappresentazioni che vengano dall'esterno. È “una costruzione intersoggettiva inconscia... le esperienze inconscie che la coppia analitica costruiscono congiuntamente seppur simmetricamente” (Ogden, 2001, p. 12) Per Ogden, il *terzo analitico* è l'oggetto dell'analisi. La simmetria è nella spontaneità (Boccaro, 2004) del processo che non può essere deciso da nessuno dei partecipanti, e concerne il libero fluire delle associazioni o delle immagini nel corso dell'incontro. La posizione asimmetrica è nello statuto della relazione analitica; permette che l'analista possa coglierne la dimensione creativa. Per il paziente, l'esperienza rimarrà come esperienza spontanea attraverso cui cogliere la sintonia possibile e fertile con un'altra mente (Fonagy, Target, 1996) e sperimentare che “le conversazioni ai confini del sogno non sono sempre private” (Ogden, 2001, p. 12). Alla fine c'è il buio e finalmente arrivano, potenti, le immagini. Gli altri, per un breve tratto della tua vita, non esistono più se non nello schermo che hai di fronte.

Alla fine, il film è una esperienza condivisa con un regista (il paziente) che ci propone la sua versione della storia. Il primo elemento che attribuisce significato a quella trama è la scelta implicita del particolare vertice di osservazione che chi rac-

conta (ma anche chi ascolta) sceglie¹. Quindi le inquadrature, le sequenze, i tagli del montaggio: “supponendo che il paziente sia il regista... ed io il cameraman, da quale angolazione avrei dovuto riprendere la scena?” (Stern, 2010, p. 111). Stern parla di “documentare” un fatto e la posizione del cameraman offre possibilità di raccogliere più elementi possibili che il paziente avrebbe evitato ritenendo che “non era successo niente di particolare” (*ibid.*).

Dopo il vertice di osservazione, che potrebbe apparire meccanico e persino neutro, c'è la particolare attenzione che un analista mette nella posizione dell'ascolto e che – in un dialogo fra inconsci – il paziente sollecita ponendo l'accendo su alcuni episodi o sequenze rispetto che ad altre. Questa intersezione di reciproche attenzioni gli analisti la chiamano “fatto prescelto”. Si tratta del punto di intersezione, comune a tutti, fra diversi sistemi deduttivi²: per “fatto scelto intendo quello grazie al quale vengono attribuiti coerenza e significato a fatti già noti, ma le cui correlazioni non sono state ancora viste” (Bion, 1963, p. 29).

Le visioni

Ora che sei nel cinema, accadono altre situazioni che arricchiscono quella esperienza di godere del film (godere della seduta). Lo stesso Stern del cameraman e delle inquadrature va oltre e sa che, se poni una telecamera di fronte ad un soggetto, l'importanza della sua storia sarà amplificata e il gesto più comune avrà grande rilevanza. La telecamera tocca le situazioni in cui abbiamo scoperto che un'altra mente era interessata a noi e, da allora, abbiamo imparato ad osservare i fatti semplici della nostra vita attraverso gli occhi di un altro esterno a noi e il suo interesse ha portato un tono di importanza a ciò che facciamo e che siamo.

Poi, nella sala, ci sono il film che documenta, e il film che racconta storie. Il primo ti lega ai fatti, mentre il secondo ti porta in storie che, poi, diventano tue. Non penso che l'uno sia meglio dell'altro. Si tratta solo di contenuti differenti che chiedono di essere sognati dallo spettatore. Sono entrambi necessari, ed entrambi si ricollegano a strutture importanti e necessarie della nostra organizzazione mentale, a configurazioni strutturali alla base della nostra mente. È l'esperienza dello spettatore Calvino di fronte ad un film che voleva essere un documento, ma che gli risulta

1 Mi è piaciuto il film *Rapito* di Bellocchio, ma alla fine mi rimaneva una sensazione di sottile insofferenza. Mi è poi capitato di parlarne con Daniela ed ho finalmente capito che l'insofferenza era per la scelta del vertice di osservazione che Bellocchio aveva scelto, ovvero il suo, mentre la storia avrebbe offerto mille altre possibilità di vertici (il protagonista, la madre, il padre, la comunità ebraica...). Una storia che avrebbe potuto avere mille narratori, mi veniva narrata da uno spettatore. Nei film, e nelle storie della stanza di analisi, fa la differenza...

2 Bion (1967) lo coglie da H. Poincaré che nel 1908 la utilizza per spiegare come avviene la formazione di un pensiero creativo all'interno di una ricerca in campo matematico.

estremamente evocativo³: “Oltre al *cinema arte* c’è un *cinema giornalismo*: ecco una distinzione di cui i critici cinematografici non tengono conto. Tra un film e l’altro ci può essere la differenza che ci può essere tra un poema ed un articolo di giornale; eppure essere tutti e due bellissimi, allo stesso modo che la validità d’un poema non toglie nulla alla validità d’un articolo di giornale” (Calvino, 1949, p. 30). Il film *arte* e il film *documento* riguardano esperienze eccitanti o deludenti della nostra precoce esperienza di vita, quando le parole non esistevano e ci interessavano i toni, i volti, le espressioni, le azioni. I momenti in cui abbiamo scoperto che eravamo oggetto dell’interesse di un altro e i momenti in cui abbiamo scoperto che da un oggetto concreto e ben definito, la nostra mente poteva crearne mille altri e poteva entrare in mille storie, pur essendo noi fermi e magari imprigionati in momenti di solitudine dolorosa (Bollas, 2000). Il primo è il film della mente, mentre il secondo ne è il documentario. Io sono sempre, e in entrambi i casi, il cameraman, mentre scopro con mia grande sorpresa che la mia mente ne è il produttore e il montatore attivo che imparo a conoscere solo attraverso i loro prodotti. Voglio dire che imparo a conoscere la mia mente attraverso la sua capacità di comporre film dalla mia esperienza concreta. Questa produzione, qualcuno (Stern, 1985) l’ha chiamata esperienza del *Sé emergente*. Il docu-film *When We Were Kings* (Gast, 1996), la storia dell’incontro fra Muhammad Ali e George Foreman a Kinshasa, sarebbe un documentario su un evento sportivo e, infatti, lo è. Ma molto presto diventa un film perché sulla scena immediatamente irrompe un personaggio verso il quale è molto facile identificarsi e dissociarsi creativamente facendo esperienza dei suoi *toni* prima che dei suoi discorsi. È interessante vedere come non sia la figura dell’eroe a chiedere sintonizzazione, ma è la sua umanità che lo rende eroe. Infatti, in un altro film ritroviamo protagonista esattamente il perdente di quella sfida: *Big George Foreman* (2023). Muhammed Ali o George Foreman sono lo stesso personaggio, sono entrambi Cenerentola, o Alice, o Biancaneve. È il film che cerchiamo sempre di girare perché, come deve essere accaduto nella nostra vita anticamente, sono personaggi che sopravvivono alle *agonie primitive* (Winnicott, 1963). Per questo, *l’icona* viene prima del pensiero. Per questo, non è possibile che la nostra mente sappia fermarsi al documentario: ogni documentario nella nostra mente diventa un film perché il documentario, anche il più tecnico e freddo, è una predisposizione a potenziali stati dissociativi creativi della nostra mente che, attraverso il dato documentato nel filmato, ci procurano esperienza intima attraverso ciò che il documentario propone. Persino il documentario più freddo e formale cade nella categoria dei dispositivi capaci di produrre quegli *stati ipnoidi* (a Freud non interessavano, ma Breuer e poi Janet li consideravano una forma di stato di sospensione/scissione della psiche...) che sono la premessa a espe-

3 Si tratta di una recensione a Anni Difficili, diretto da Luigi Zampa e tratto da “Il vecchio con gli stivali” di Vitaliano Brancati che esce nel 1948. La recensione, destinata all’Unità, non sarà pubblicata forse perché sosteneva una tesi positiva del film che invece, soprattutto dalla sinistra, era stato considerato un film qualunquista sul fascismo. Pubblicata poi, nel 2004, contestualizzata da L. Baranelli come “Gli anni difficili di Italo Calvino”, *Millimetri*, 2004, pp. 6-7.

rienze dissociative creative. Si tratta di esperienze in cui *sospendiamo* il nostro stato del Sé per integrarlo con nuovi stimoli che ci vengono da fuori. Sappiamo che gli stimoli visivi sono potenti.

Poi ci sono i veri e propri *film*: qualcosa che per definizione è l'induzione al sogno attraverso lo stimolo visivo. In questo caso la posizione di *stato ipnoide* risulta persino estremamente evidente e concreta. È il nostro stato mentale e persino fisico nella sala del cinema: il buio, l'estraneazione da tutto ciò che è fuori e il nostro passaggio, per una manciata di tempo, in un'altra storia. In sostanza è l'apparente *assurda* condizione di analista e paziente nella stanza di analisi: entrambi si sforzano di tenersi fuori da ogni contaminazione della situazione reale. È la condizione ipnoide in cui si svolge l'incontro analitico. Non è *fuori dalla realtà*, ma assume un particolare vertice da cui *osservare la realtà*. Ed ecco che tra noi e lo schermo si svolge una storia nuova completamente staccata dalla realtà che è fuori e che ritorna.

