

mappe

*Le origini ecotattili*

*dell'immagine*

*cinematografica*

di M. Berton

*Postmoderno*

*e nuova spettatorialità*

di V. Pravadelli

0/51/06

## Le origini ecotattili dell'immagine cinematografica\*

### Mireille Berton

In queste pagine affronterò un aspetto particolare della teoria psicanalitica recente che si rifà al modello cinematografico per esplicitare il nostro rapporto con il mondo esterno nelle sue modalità percettive, psichiche e affettive. Si tratterà di mostrare come la psicanalisi attribuisca a tutte le immagini (sia mentali che materiali) un'origine multi-sensoriale derivante dai rapporti che il bambino, all'alba della sua vita, sviluppa con la madre. In effetti, sulla base degli studi di Mélanie Klein, alcuni psicanalisti rilevano il carattere essenzialmente tattile della prima matrice percettiva rappresentata dalla pelle e dal viso materni. Essi presuppongono che le comunicazioni tattili primarie (ecotattili) creino uno spazio psichico nel quale verranno esercitate tutte le ulteriori funzioni semiotiche.

Se il primato della pelle è riconosciuto dalla psicanalisi come un dato d'origine che struttura tutte le attività percettive e psichiche, la tattilità entra ugualmente in gioco nel campo cinematografico su un doppio livello: tecnico e metaforico. Il supporto emulsionabile che riceve e restituisce le immagini durante la proiezione si compone in effetti di una *pellicola* – letteralmente una pelle fine – che funge da superficie sensibile, ricettrice e comunicatrice.

Oggigiorno questo materiale fotochimico viene progressivamente incluso da strati di processi che hanno per scopo la demate-

rializzazione dei supporti, dato che l'immagine come traccia indiziale subisce sempre più la concorrenza dell'immagine come risultante di un calcolo. In quest'ottica non è superfluo ricordare che assistiamo, con le nuove tecnologie digitali, ad una sorta di spostamento dalla metonimia tecnica del cinema basata sulla nozione di pelle – e che quindi si rifà a un modello allo stesso tempo corporale, carnale, avvolgente e situato in superficie – verso una metonimia mobilizzatrice delle funzioni cerebrali, de-realizzanti e, in una certa misura, anti-erogene, poiché l'immagine digitalizzata non è più così strettamente legata a un supporto che gode di qualità sensuali come la pellicola-film.

Grazie alle sue tesi sulla pelle, la psicanalisi offre una nuova possibilità di concepire la dimensione tattile della pellicola cinematografica e dell'immagine filmica percepita nell'ambito del dispositivo. Una breve presentazione di una teoria dello psichismo sviluppata da psicanalisti contemporanei attingendo alle nozioni d'involucro psichico e d'lo-pelle (strutture che sono a fondamento di tutte le attività psichiche) ci permetterà di evidenziare in modo diverso le funzioni metapsicologiche dell'oggetto-cinema.

### **La teoria dello psichismo fondata sulla nozione dell'lo-pelle**

Essenzialmente elaborata dallo psicanalista francese Didier Anzieu<sup>1</sup>, questa teoria dell'lo-pelle si basa, in una delle sue diramazioni, sul modello del dispositivo cinematografico per spiegare il funzionamento dell'involucro visuale dell'lo, entità indispensabile all'esercizio della percezione visiva, e cioè che permette di vedere e di essere visti senza correre il rischio di una disintegrazione dello psichismo<sup>2</sup>. Se l'involucro visuale dell'lo costituisce un argomento ideale per la nostra analisi in ragione delle affinità strutturali e funzionali con il dispositivo cinematografico, vorrei insistere sulla struttura primaria che si trova alla base di tutte le attività psichiche, cioè all'origine di tutte le attività percettive, siano esse auditive, olfattive, gustative o visive, e che fornisce all'lo il referente necessario al suo consolidamento: la pelle.

Il primato della pelle è alla base del modello psichico elaborato da Anzieu, il quale difende l'idea di una prevalenza dei dati tattili nell'emergere del pensiero. Mentre la teoria dell'apparato psichico proposta da Freud si articolava attorno al concetto centrale di pulsione (o di libido), in un'epoca in cui la sessualità rappresentava l'oggetto principale della rimozione<sup>3</sup>, Anzieu invece procede fin dagli anni Ottanta al rinnovamento di questo modello per adattarlo alle psicopatologie generate dalla società contemporanea. Constatando, nel suo esercizio di terapeuta, l'aumento di casi detti "stati limiti" – malattia psichica al confine tra nevrosi e psicosi che riunisce sintomi propri a tutte e due le categorie tradizionali –, costruisce una teoria dello psichismo che tiene conto di fattori fino ad allora trascurati dalla scolastica freudiana. È il corpo, e non più la sessualità, che diventa quindi la chiave di volta di una teoria che pone il corpo stesso quale premessa pre-sessuale, integrando allo stesso tempo un postulato essenziale della psicanalisi post-freudiana che sostiene che le funzioni psichiche trovano il loro fondamento nel corpo.

Anzieu nota in effetti che i pazienti che presentano uno stato limite soffrono tutti di una carenza di limiti psichici e somatici che si manifestano con un'incertezza che riguarda i confini tra l'lo psichico e l'lo corporale, tra quello che dipende da se stessi e quello che dipende da altri, tra il Sé e il non-Sé. Gli stati limite sono caratterizzati da un sentimento di estraneità e di esteriorità rispetto a se-stessi, dalla sensazione di non abitare la propria vita, di vedere il proprio corpo e il proprio pensiero operare dal di fuori. Le forme delle patologie contemporanee rinviano dunque ad una disfunzione generale dei limiti psichici che genera confusione tra contenuti e contenenti dell'apparato psichico.

Se la psicanalisi è spesso presentata come una teoria che ha per scopo l'interpretazione dei contenuti psichici inconsci e pre-consci (sogni, fantasie, atti mancati, lapsus, ecc.), raramente invece è stata considerata come una teoria dello psichismo fondata sul principio di contenenza. Le malattie psichiche recenti incoraggiarono Anzieu a ripensare l'apparato psichico in funzione di queste turbe particolari che colpiscono il rapporto contenente-contenuto, con lo scopo di mettere l'accento sull'importanza della funzione capiente dello psichismo. Forte di una riconfigurazione topografica dell'apparato psichico, la teoria psicanalitica conosce allora una svolta epistemologica individuabile nello spostamento del centro di gravità dello psichismo verso la sua periferia: non si tratta più di interessarsi esclusivamente al nucleo duro dello psichismo (cioè ai contenuti), ma di studiare i rapporti che si stabiliscono tra questo e gli involucri psichici che contengono il pensiero (i contenenti) – un pensiero che si definisce innanzitutto come una questione di relazioni tra superfici che partecipano a un gioco di incastri e non di giustapposizione di nuclei.

È essenzialmente sulla base di osservazioni cliniche riguardanti fenomeni di mutilazione della pelle, di confusione delle zone erogene o di alternanza di esperienze piacevoli e dolorose, che lo psicanalista associa la pelle come contenente dell'lo corporale alla struttura che avvolge l'lo psichico, entità che chiama, sulla base di questa parentela delle funzioni di contenenza, l'lo-

pelle. Ispirandosi ai lavori della scuola di Mélanie Klein sulla pelle psichica<sup>4</sup> – la cui funzione primaria è mantenere una coesione tra le diverse parti dell'io minacciate di disintegrazione dalla disorganizzazione e dallo scollegamento primitivi della personalità –, Anzieu propone di considerare la costituzione dell'io-pelle come un qualcosa che dipende dalla funzione del contatto cutaneo, dal corpo a corpo tra madre e figlio, indispensabile alla formazione, all'interno del sé, di emozioni, sensazioni e pensieri che contribuiscono allo sviluppo psichico. Sfaciando nell'instaurazione di un io-pelle, questo legame corporale reciproco tra madre e figlio «assicura all'apparato psichico la certezza e la costanza di un benessere di base»<sup>5</sup>.

L'io-pelle costituisce quindi la «rappresentazione della quale si serve l'io del bambino, durante le fasi precoci dello sviluppo, per rappresentarsi se stesso come lo che contiene i contenuti psichici, a partire dalla propria esperienza della superficie del corpo»<sup>6</sup>. Questa forza di conservazione della pelle psichica può installarsi nello psichismo del bambino grazie all'introiezione di un oggetto esterno che svolge la stessa funzione capiente: il seno materno. Identificandosi con il seno della madre per integrarlo psichicamente in se stesso, il bambino può allora sentirsi sufficientemente contenuto nella sua pelle psichica e sopportare l'assenza materna senza correre il rischio d'annichilimento mentale<sup>7</sup>.

Confermata da una serie di conoscenze di tipo sia etologico, sia psicologico, sia dermatologico, quest'ipotesi del primato strutturale della pelle nella formazione dello psichismo si appoggia su diverse caratteristiche proprie del tatto. Se in effetti per la psicanalisi la pelle "schermo" simbolicamente lo spazio psichico originario, per la biologia o l'embriologia diventa anche il senso più vitale, complesso, centrale ed esauriente. Essendo la prima a manifestarsi nell'embrione, la sensibilità tattile fungerà da paradigma per tutti gli altri dati sensoriali. La pelle, costituita da un insieme di organi, rappresenta un senso-incrocio che funge da tramite nella connessione fra gli altri organi dei sensi: riunisce così le funzioni di schermo e di comunicazione<sup>8</sup>.

Funziona inoltre come il primo organo dello scambio significativa, confermando l'esistenza di processi comunicazionali precoci che «costituiscono uno spazio psichico primario nel quale si possono intrecciare altri spazi sensoriali e motori», e che forniscono «una superficie immaginaria su cui disporre i prodotti delle successive operazioni del pensiero»<sup>9</sup>. Qualsiasi funzione semiotica deve obbligatoriamente essere esercitata a partire da questa forma ecotattile originaria, dove il contatto "corpo a corpo" costituisce la fonte primaria che regge l'insieme della vita psichica. A questo proposito, l'apparato psichico può essere considerato come una struttura a incastri composta di parecchi involucri costitutivi della psiche e il cui involucro cutaneo sarebbe il più importante.

L'io-pelle si presenta quindi originariamente come un involucro tattile rivestito successivamente da un involucro sonoro, gustativo-olfattivo e infine visivo. Anzieu segnala diversi tipi di involucri psichici, alcuni dei quali si formano su modalità sensoriali come il tatto, l'udito, l'olfatto e la visione (involucri tattile, sonoro, olfattivo, visuale ecc.), altri su funzioni diverse (involucro del sogno, involucro della memoria ecc.)<sup>10</sup>.

In quest'ottica, il lavoro del pensiero e delle facoltà percettive riprodurrebbe o imiterebbe le diverse funzioni della pelle destinata simultaneamente a contenere il corpo, a fungere da interfaccia tra l'interno e l'esterno e a ricevere sulla sua superficie informazioni significanti<sup>11</sup>. L'io eredita appunto dalla pelle la possibilità di stabilire delle barriere che funzionano come meccanismi di difesa psichica e di filtri che mediano gli scambi sia tra diverse istanze psichiche sia tra queste e il mondo esterno. Così, le funzioni principali della pelle creano le condizioni di possibilità del consolidamento dell'io-pelle considerato il fondatore di tutte le attività psichiche.

Mi limiterò ad esaminare alcuni punti d'incontro tra l'io-pelle e il dispositivo cinematografico attraverso le nozioni di schermo psichico, involucro psichico e pellicola del sogno, tutto questo allo scopo di mettere in rilievo le origini ecotattili dell'immagine cinematografica. Ne approfitterò anche per richiamare l'attenzione sulla funzione modellizzante del dispositivo cinematografico operante nel campo teorico della psicanalisi, senza però approfondirne tutte le implicazioni epistemologiche.

### Lo schermo psichico e lo schermo cinematografico

È ora, quindi, di tornare al cinema per affermare che l'io-pelle, oltre ad essere alla base della possibilità stessa del pensiero, si impone anche come agente regolatore dell'attività percettiva impegnata nel visionamento di un film. Nella sua forma classica, il cinema sembra mobilitare innanzitutto quello che lo psicanalista Guy Lavallée ha chiamato l'involucro visuale dell'io, il quale propone uno schema metapsicologico della visione che descrive il modo col quale l'individuo riesce a guardare la gente negli occhi senza dover subire la sensazione di essere risucchiato o trafitto dal loro sguardo. Senza voler sviluppare un'analisi esauriente delle affinità tra l'involucro visuale e il dispositivo cinematografico, vorrei richiamare l'attenzione sulla *nozione di schermo psichico*, concepita sul modello dello schermo cinematografico.

In effetti, l'involucro visuale è dotato di uno schermo psichico che forma, secondo Lavallée, un'interfaccia semitrasparente, «una pelle-visiva diafana, un velo immateriale, uno schermo di pura luce avvolto da una cornice di oscurità»<sup>12</sup>. Si tratta quindi di uno schermo vergine sul quale si possono iscrivere tutti i tipi di raffigurazione, dai contenuti del pensiero (come nell'ambito del dispositivo della cura in cui il paziente, in assenza della percezione visiva dell'analista, proietta i suoi pensieri su uno schermo vuoto) ai prodotti dell'attività percettiva abituale. Che si tratti del pensiero o della visione, in ambedue i casi lo schermo psichico funge da supporto alle proiezioni dell'Io, intercettate da uno "scudo" capace di impedire che la proiezione degli *stimuli* si realizzi direttamente sul reale, implicando in questo modo una confusione tra interno ed esterno.

Lo schermo cinematografico ricoperto di immagini si presenta ugualmente come un luogo transizionale verso il quale convergono una serie di processi proiettivi che emanano dagli spettatori stessi (proiezione di carattere psichico), sulla base di una raffigurazione prodotta dal fascio luminoso del proiettore (proiezione di carattere fisico). Affinché la percezione possa svolgersi normalmente, questo schermo psichico semitrasparente, come lo schermo cinematografico, deve essere mascherato dalla rappresentazione che sostiene, deve rimanere impercettibile e quindi poter essere desunto dal soggetto percettore, pena la perdita dell'efficacia del contratto di lettura concordato tra spettatore e film. Così, nell'ambito di tutte le attività psichiche, lo schermo (il significante) deve rimanere invisibile come lo schermo bianco della proiezione che sparisce obbligatoriamente all'inizio dello spettacolo per lasciare spazio alla rappresentazione (del significato).

L'involucro visuale non è tuttavia sufficiente per capire l'azione del dispositivo cinematografico, che si avvale in modo importante anche dell'involucro auditivo, come hanno ampiamente dimostrato gli studi sul cinema muto e, più specificamente, sul cinema delle origini, soprattutto con riferimento all'importanza dell'ambiente sonoro nelle sale cinematografiche nei primi decenni della sua storia. Se la visione e l'udito interferiscono in modo decisivo nel nostro rapporto con il film, la psicanalisi della percezione permette di dimostrare, grazie agli studi sulle immagini psichiche, quanto l'investimento nell'immagine cinematografica dipenda da un'esperienza "originaria" che presiede allo sviluppo di facoltà percettive funzionali.

Qualsiasi atto percettivo richiede infatti di essere ricondotto alla sua origine, vale a dire alla serie d'interazioni che si svolgono, tra l'essere umano e il suo ambiente immediato, sul piano pluri-sensoriale, poiché i dati tattili e gustativo-olfattivi prevalgono sempre sui dati meramente visivi. La psicanalisi mette in evidenza il debito contratto da ogni immagine nei confronti delle prime immagini psichiche, cariche di una moltitudine di affetti riferiti ad esperienze corporali ed emozionali primarie. La percezione è quindi strettamente correlata ad attività sensoriali e motrici che concedono al corpo lo statuto di matrice psichica<sup>13</sup>.

### **Il dispositivo cinematografico come involucro visuale dell'Io**

L'Io-pelle ha, lo ripetiamo, tre funzioni principali ereditate dalla pelle: la funzione di contenenza, d'interfaccia e di comunicazione. L'Io-pelle appare quindi come un luogo di creazione di relazioni significanti che facilita gli scambi con altri, fungendo allo stesso tempo da superficie d'iscrizione delle tracce lasciate da questi scambi.

Secondo Guy Lavallée, queste tre funzioni caratterizzano ugualmente l'involucro psichico incaricato della percezione visiva, involucro concettualizzato secondo il modello del dispositivo cinematografico, suscettibile di mettere in moto un'attività psichica e percettiva simile al lavoro effettuato dall'Io-pelle nelle sue modalità visive. Lavallée considera a questo proposito che: «l'attrezzatura tecnica – cinepresa, film, proiettore, schermo... – imita e simula il nostro apparato psichico visivo. Questi dispositivi tecnici inquadrano la realtà, fanno da schermo alla sua percezione diretta e la riflettono [...], sono *analogon* nel reale dell'involucro visuale dell'Io»<sup>14</sup>.

Il dispositivo cinematografico è anch'esso simile ad un involucro che avvolge lo spettatore all'interno di uno spazio rassicurante e tagliato fuori dal mondo esterno. Attraverso una certa rappresentazione di questo mondo su uno schermo, funge da interfaccia e da tramite tra l'immaginario e il reale, l'interno e l'esterno, il privato e il pubblico, l'individuale e il collettivo. Il film proiettato funge, da una parte, da superficie d'iscrizione delle immagini significanti elaborate dall'istanza produttiva e, dall'altra, da luogo di comunicazione tra lo spettatore e queste immagini.

Il dispositivo cinematografico riproduce così il funzionamento dell'involucro psichico visuale non solo in quanto "macchinario" che fa agire un'attività percettiva specifica, ma anche in quanto struttura che avvolge il soggetto percettore – come nel rapporto che caratterizza l'interdipendenza madre-figlio –, una struttura che esercita il suo potere contenente, para-eccitativo e comunicativo nell'ambito dell'intersoggettività dei legami che si tessono, durante la proiezione, tra soggetto percettore e ciò che viene percepito.

Qualsiasi immagine, in genere, sia materiale sia psichica, possiede un potere d'involucro idoneo a contenere l'oggetto e il suo

spettatore, e che procura, allo stesso tempo, l'illusione di una percezione condivisa con gli altri. È il caso dell'immagine cinematografica, ma anche dell'immagine onirica<sup>15</sup>, le quali, entrambe, generano una confusione primaria tra la rappresentazione dell'oggetto psichico presente e la percezione reale dell'oggetto assente. Questa è l'ambiguità di tali immagini: rappresentare vuol dire sostituire un assente con un presente. Quindi, tanto nei nostri sogni quanto al cinema, siamo sempre dentro le nostre immagini, con il rischio costante di confonderle con il mondo reale.

Questa interpenetrazione del soggetto percettore con il percepito e dell'immaginario con il reale si manifesta in modo particolare nel sogno, la cui dimensione avvolgente dà l'impressione al sognatore di formare un'entità sola con il suo universo fantasma. Meno radicale nel caso dello spettatore di cinema, questa sensazione di totale immersione nel percepito caratterizza tuttavia anche l'esperienza filmica, a causa soprattutto del rapporto di scala diseguale che collega lo spettatore allo schermo cinematografico. Grazie alla sua formidabile potenza capiente, lo schermo gigante o sferico (come il Cinerama, il Cinemascope ecc.) accresce le possibilità di avvolgimento dello spettatore attraverso un'immagine dotata di una proprietà che consiste nell'infondere un vero sentimento "di appartenenza" al campo della rappresentazione.

Il dispositivo cinematografico appare ugualmente come un ambiente "circondante" di tipo onirico nel quale il film proiettato su uno schermo (percepito in modo quasi-allucinatorio) e lo spettatore (immobile in un ambiente buio) sono gemellati in uno stesso spazio, con una simbiosi che facilita una soggettività labile, onnipotente e onnipercettrice – presente tra l'altro nei sogni e pure nella tenera infanzia. Le virtù della funzione di contenenza dell'immagine cinematografica producono l'illusione di prossimità, di un contatto di fusione con l'oggetto rappresentato, ravvivando le sfide dei primi momenti in cui il bambino immergeva i suoi occhi nello sguardo-specchio materno per scoprirci un riflesso di se stesso. Incoraggiato dal desiderio (inconscio) di abitare quest'immagine e di dividerla con altri, lo spettatore arriva a perdersi nella credenza (ingenua) in un'omogeneità, un'unanimità e un'univocità percettive, mentre qualsiasi percezione è, innanzitutto, il risultato di una costruzione soggettiva e particolare.

### La pellicola del sogno e la pellicola cinematografica

Anziu fa d'altronde riferimento ad una metafora cinematografica per qualificare la struttura e la funzione del sogno: la pellicola del sogno. Designa il sogno come se fosse una pellicola che protegge lo psichismo del dormiente sia dalle eccitazioni endogene (attività latente dei resti diurni) sia da quelle esogene (suoni, odori ecc.). Si tratta dunque di una pellicola nel doppio senso del termine, biologico e fotografico: nel primo senso si tratta di una membrana fine che protegge e avvolge; nel secondo senso si tratta di un foglietto destinato alla stampa degli *stimuli*. Il sogno permette dunque di svolgere una pellicola che riceve immagini mentali su una superficie sensibile, frutto della proiezione dell'io:

*Il sogno è una pellicola impressionabile, che registra immagini mentali, generalmente visive, a volte con sottotitoli o parlanti, talvolta a visione fissa, come in fotografia, più spesso con uno svolgimento animato come nei film o, il paragone moderno è migliore, nei video-clip. In questo caso viene attivata una funzione dell'io-pelle, quella di superficie sensibile e di registrazione di tracce e di iscrizioni. Se non proprio l'io-pelle, almeno l'immagine del corpo derealizzato e appiattito, fornisce al sogno lo schermo sul cui sfondo emergono le figurazioni che simbolizzano o personificano le forze e le istanze psichiche in conflitto. La pellicola può essere cattiva, la bobina può incepparsi o prendere luce e il sogno viene cancellato. Se tutto va bene, al risveglio si può sviluppare il film, rivederlo, rifarne il montaggio, o addirittura proiettarlo sotto forma di un racconto fatto all'altro<sup>16</sup>.*

Stabilendo tutta una serie di equivalenze tra le proprietà della pellicola del sogno e quelle della pellicola cinematografica, Didier Anziu riconduce entrambi gli oggetti alle loro origini epidermiche e propriocettive e ricorda quanto le immagini che ci abitano e ci circondano, così come l'organizzazione dell'economia psichica, vengano subordinate a delle qualità sensoriali e tattili. Più precisamente Anziu – e ciò costituisce l'originalità della sua riflessione –, rende evidente la funzione vitale del sogno abilitata a ricostruire quotidianamente l'involucro psichico danneggiato dalle effrazioni subite il giorno prima. La costituzione di una pellicola di sogno diventa non solo un mezzo per realizzare il desiderio dell'io ideale<sup>17</sup> – desiderio di ristabilire la fusione primitiva – ma anche un mezzo per difendersi contro la pulsione attraverso la rappresentazione, come nel caso dei sogni traumatici<sup>18</sup>. La pellicola del sogno autorizzerebbe la sostituzione provvisoria dell'involucro tattile che viene a mancare con un involucro visuale più sottile e più sensibile destinato a trattenere le eccitazioni e a diventare una superficie d'iscrizione. In questo modo,

«ritesse di notte quanto dell'lo-pelle si è disfatto durante il giorno sotto l'impatto degli *stimuli* endogeni ed esogeni»<sup>19</sup>. Un involucro psichico che viene a mancare, crivellato di buchi, può allora essere colmato con una pellicola di immagini, essenzialmente visive.

Secondo Guy Lavallée, il quale adopera nella sua pratica clinica dispositivi tecnici con immagini registrate, il cinema gode della stessa facoltà riparatrice. In qualità di animatore di *ateliers* terapeutici per adolescenti psicotici all'ospedale diurno del Centro Étienne-Marcel a Parigi, ricorre a processi di fabbricazione e di visionamento di immagini al fine di ristabilire presso questi pazienti il funzionamento ottimale di involucri psichici visuali difettosi. Come nell'ambito analitico, il dispositivo cinematografico permette, con la ricreazione di uno spazio capiente dotato di uno schermo pronto a ricevere delle quasi-allucinazioni, di raccogliere e stimolare gli aspetti più arcaici dell'lo. Riesce, in qualche modo, a mimare l'operatività dell'apparato psichico che ha sofferto delle offese, e, imitandolo, ripara quanto è stato danneggiato, così come la pellicola del sogno rafforza l'involucro visuale reso più sottile durante la giornata a causa della forza degli *stimuli* percettivi. Il cinema offre, quindi, un'occasione unica di riconnettersi all'origine del pensiero.

L'immagine cinematografica si muta in una specie d'involucro visuale del sogno svolgendo una pellicola che funge, allo stesso tempo, da superficie protettrice – interponendosi tra l'lo e il non-lo – e da superficie d'iscrizione della rappresentazione. Allo stesso modo dello spazio onirico, lo spazio del dispositivo ravviva la confusione primordiale tra percezione e rappresentazione, riattivando allo stesso tempo la sensazione di ritrovare l'interesse delle tracce percettive, tattili, olfattivi, visive e sonore accumulate nell'inconscio. La visione di un film può allora essere tradotta come «un tentativo di realizzare il contatto di fusione della pelle dello spettatore, rappresentata dagli occhi, con la pelle del reale, rappresentata dallo schermo, o meglio sullo schermo, grazie a quello che chiamiamo appunto la pellicola»<sup>20</sup>.

È appunto lo schermo cinematografico che, attraverso una profusione di immagini e di suoni, alimenta e appaga generosamente lo spettatore in cerca di nuove esperienze percettive. Alla dimensione materna gratificante, così come al valore oblativo del film, risponde un complesso arcaico che collega la pelle, gli occhi, il seno e lo schermo, così come suggerisce Bertram D. Lewin nella sua teoria dello schermo del sogno<sup>21</sup> – riferimento tra l'altro frequentemente citato negli studi cinematografici<sup>22</sup>. La bocca e gli occhi infatti sono considerati dallo psicanalista americano come delle fessure o delle ferite che si devono suturare con del cibo organico (la prima) e con del cibo "visivo", cioè filmico (i secondi).

La natura benefica e rigeneratrice dell'immagine cinematografica viene infine rilevata da un'immagine luminosa attraverso un elemento tecnico e metapsicologico che va al cuore del fenomeno di captazione dello spettatore. La luminosità dello schermo produce in effetti, in termini psicanalitici, un effetto rassicurante nella misura in cui la luce del fascio proiettivo è dotata di una qualità legata alla pelle materna, cioè il calore. Nessuna rappresentazione, né psichica né cinematografica, è, in verità, fattibile senza luce (dunque senza luminosità e senza calore), poiché non solo essa costituisce la materia viva per eccellenza, ma è anche ciò che conferisce una qualità corporale ed affettiva agli oggetti percepiti.

### **Per concludere: il cinema e l'immaginario dell'immersione totale**

Queste considerazioni sulle origini pluri-sensoriali, e soprattutto ecotattili, delle immagini psichiche e materiali quali appaiono al cinema, permetteranno forse di promuovere delle riflessioni presso coloro che si interessano all'immaginario dell'immersione e dell'interattività operante nelle realtà virtuali. Ci si potrebbe ad esempio chiedere quale, tra l'immagine analogica stesa su un film emulsionabile che ha captato il vero fotone che realmente ha attraversato l'oggetto raffigurato sullo schermo, e l'immagine di sintesi, frutto di un calcolo, di un distanziamento della realtà referenziale, ma anche fattore d'assorbimento del soggetto percettore – in alcuni casi letteralmente, come nei sistemi immersivi di restituzione polisensoriale – quale quindi di queste due immagini risvegli maggiormente presso lo spettatore un sentimento di prossimità di contatto, di incorporazione sensoriale nella rappresentazione. Esiste davvero una differenza, in termini di attivazione inconscia di sensazioni tattili, tra la fisicità del supporto filmico e un supporto evanescente che simula la realtà?

A questo riguardo, non mi pare azzardato avanzare l'ipotesi che l'immersione proposta da alcuni processi in cui lo spettatore, stimolato da captatori o intento a guardare un film su un supporto che sembra privo di cornice, che trabocca addirittura dal suo campo di visione e le cui immagini sembrano letteralmente toccarlo, coincide paradossalmente con un isolamento, con un maggiore allontanamento rispetto all'esperienza reale.

Tuttavia, nell'ottica della psicanalisi, tutte le percezioni di immagini audiovisive dipendono da diverse e complesse interazioni sensoriali che si sono radicate durante i primi mesi dell'esistenza. Secondo questo punto di vista, ogni immagine, qualunque sia

la sua natura e indipendentemente dal dispositivo nel quale si iscrive, sarebbe sempre il testimone dei poteri di involucro, d'interfaccia e d'iscrizione che definiscono l'io-pelle. Solo il grado dell'allucinazione percettiva provocata dalla rappresentazione costituirebbe, per la psicanalisi, un criterio pertinente per l'analisi differenziale dei modi di percezione e di rappresentazione.

\* Testo della relazione presentata all'XI Convegno Internazionale di Studi sul Cinema *I cinque sensi del cinema*, Università degli Studi di Udine, 15-18 marzo 2004. Traduzione di Christel Henry.

**01.**

Didier Anzieu, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris 1995 [1985], trad. it. *L'io-pelle*, a cura di A. Verdolin, Borla, Roma 1987.

**02.**

Guy Lavallée, *L'Enveloppe visuelle du Moi: perception et hallucination*, Dunod, Paris 1999.

**03.**

Si tratta di un processo di difesa che determina il sorgere della patologia "classica" della nevrosi, nelle sue varianti isterica, ossessiva, fobica o mista.

**04.**

Cfr. oltre ad altri studi sull'argomento, quelli di Esther Bick, "The Experience of the Skin in Early Object Relations", *International Journal of Psycho-Analysis*, n. 49, 1968, pp. 484-486. Riferiamo anche quelli di Wilfred Ruprecht Bion, Frances Tustin o Donald Meltzer.

**05.**

Didier Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 55.

**06.**

Ivi, p. 56.

**07.**

È il consolidamento dell'esperienza della pelle – il consolidamento sulle esperienze cutanee e orali – che permette al bambino d'introyettare una funzione di contenenza interna attraverso l'illusione di un oggetto suscettibile di riunire le parti sparpagliate dell'io. Così, senza questa pelle psichica (o con questa pelle che viene a mancare), il bambino incorre in una disseminazione della personalità, e avrà anche difficoltà a sostenere una relazione mentale e percettiva stabile con la realtà che lo circonda. L'io-pelle dota infatti il bambino di uno slancio integratore dei diversi dati sensoriali, di una tendenza ad andare incontro agli oggetti, a stabilire rapporti con le persone che appartengono alla cerchia della madre. Funge

quindi da precursore del sentimento d'identità personale e del senso della realtà.

**08.**

La sensibilità tattile è anche l'unica a presentare una struttura riflessiva che fungerà da modello per lo sviluppo delle altre riflessività sensoriali, e più tardi alla riflessività del pensiero. D'altronde è anche la sede d'una pulsione primaria non-sessuale, indipendente dalla pulsione orale e consistente nella ricerca del contatto corporale tra madre e figlio, fattore essenziale nello sviluppo affettivo, cognitivo e sociale dell'individuo. Questa pulsione che consiste nell'attaccamento e nell'aggrapparsi riguarda qualità essenzialmente tattili come la dolcezza, la morbidezza, il villosità, qualità che saranno poi metaforicamente estese agli altri organi dei sensi.

**09.**

Didier Anzieu, *L'io-pelle*, cit., p. 189.

**10.**

Tutti gli involucri psichici comprendono due strati diversi nella loro struttura e nella loro funzione: uno strato esterno – strato rigido para-eccitazioni che funge da schermo agli stimoli provenienti dall'esterno –, e uno strato interno più sottile e fragile che costituisce una pellicola a *double face* destinata a ricevere i segni e a iscriverne le tracce degli elementi pervenuti tanto dall'esterno quanto dall'interno. Il primo strato – un involucro di forza rivolto verso l'esterno dello psichismo – dà consistenza all'io, il secondo – un involucro interfaccia di comunicazione, di significazione e d'iscrizione – è il luogo di scambi tra l'interno e l'esterno. Questa descrizione non è priva di analogie con lo schermo cinematografico.

**11.**

Anzieu elenca come segue le tre funzioni principali della pelle: «La pelle, prima funzione, è il sacco che contiene e trattiene all'interno il buono e il pieno che l'allattamento, le cure e il bagno di parole vi hanno accumulato. La pelle, seconda funzione, è la superficie di separazione (l'interfaccia) che segna il limite con l'esterno e lo mantiene al di fuori, è la barriera che protegge dalla penetrazione

delle avidità e delle aggressioni altrui, esseri od oggetti. La pelle, infine, terza funzione, è contemporaneamente alla bocca, o almeno quanto essa, un luogo e un mezzo primario di comunicazione con gli altri, con cui stabilire relazioni significative; essa è, in più, una superficie d'iscrizione di tracce lasciate da queste». Didier Anzieu, *L'lo-pelle*, cit., p. 56.

12.

Guy Lavallée, "Des lanternes magiques à l'enveloppe visuelle du moi", *Revue française de Psychanalyse*, n. 2, 1995, p. 434.

13.

Per una sintesi sulla questione, si veda Serge Tisseron, *Psychanalyse de l'image. Des premiers traits au virtuel*, Dunod, Paris 1997 [1995].

14.

Il fatto che il dispositivo mimi o riproduca le condizioni che sono state all'origine, durante la tenera infanzia, della costituzione immaginaria dell'lo durante la fase dello specchio è stato largamente commentato nei testi che si rifanno alla psicanalisi del cinema. L'analogia tra la struttura del dispositivo cinematografico e quella dell'apparato psichico è invece stata raramente analizzata in modo approfondito, ad eccezione di Guy Lavallée, il quale afferma che «il cinema è stato creato grazie alla proiezione e all'esternalizzazione del nostro "lo-visuale" e ne costituisce un prolungamento», cioè prolunga in modo concreto e materiale l'involucro visuale dell'lo. Guy Lavallée, "Des lanternes magiques", cit., p. 242.

15.

Il sogno come fenomeno allucinatorio del desiderio inconscio mette in gioco una quasi-allucinazione dell'esperienza dell'oggetto primario, fonte della primissima soddisfazione psichica e fisica durante la quale la forza pulsionale riesce a riunire percezione e rappresentazione mentale dell'oggetto. Il sogno riattiva l'iniziale assenza di distinzione tra percezione e rappresentazione, propria dello psichismo del lattante, carica di nuovo lo schermo psichico con un quantum allucinatorio intenso facendo emergere una rappresentazione dell'oggetto perduto sufficientemente vivace per generare fiducia nella sua realtà. Il sogno quindi è un mezzo privilegiato per risvegliare, durante il sonno, il primissimo involucro psichico del bambino, testimoniando, allo stesso tempo, dell'esistenza di un'illusione corrente, quella della pelle comune con la madre, che altro non è se non una variante particolare dell'illusione più generale di un

ritorno al grembo materno. Sull'illusione di pelle comune, si veda Didier Anzieu, *L'lo-pelle*, cit., spec. pp. 57-62.

16.

Didier Anzieu, *L'lo-pelle*, cit., p. 257.

17.

È l'istanza che cerca di ristabilire la fusione primitiva dell'lo con l'oggetto perduto al fine di reinvestire lo stato di simbiosi organica intra-uterina del lattante con la madre.

18.

Nei sogni post-traumatici, «il sognatore rivive ripetitivamente le circostanze che hanno preceduto l'incidente. Si tratta di sogni angosciosi, che si fermano sempre immediatamente prima della rappresentazione dell'incidente, come se questo potesse, a posteriori, essere sospeso ed evitato all'ultimo momento». Questi sogni svolgono diverse funzioni, tra cui quelle di «riparare la ferita narcisistica inferta dal fatto di aver subito un trauma», di «restaurare l'involucro psichico stracciato dall'effrazione traumatica» e di «dominare retroattivamente le circostanze che hanno scatenato il trauma». Didier Anzieu, *L'lo-pelle*, cit., p. 259.

19.

Ivi, p. 261.

20.

Roger Dadoun, *Cinéma, psychanalyse et politique*, Séguier, Paris 2000, p. 30.

21.

Nozione introdotta da Bertram D. Lewin per spiegare come tutti i sogni si proiettano su uno schermo bianco, che in genere non è visibile per il sognatore, e che simbolizza il seno materno allucinato subito dopo l'esperienza dell'allattamento. Cfr. "Le Sommeil, la bouche et l'écran du rêve" (1949), *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n. 5, 1972, pp. 211-223.

22.

Cfr., oltre ad altri studi, Jean-Louis Baudry, *L'Effet cinéma*, Albatros, Paris 1978; Robert T. Eberwein, *Film and the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*, Princeton University Press, Princeton 1984; Guy Rosolato, "Souvenir-écran", *Communications*, "Psychanalyse et cinéma", n. 23, 1975, pp. 79-87.

#### indice iconografico

[50] Scarnificazioni. Donne Mayumbe, Zaire.

[51] Ernest Pignon-Ernest, *La Peau des murs*.

[52] Vittorio De Sica osserva una pellicola.