

SULLA NATURA PROTEIFORME DEL LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO¹

Parte seconda: Cinema e psicoanalisi

DI ALESSANDRO STUDER

È opportuno precisare che in questa sede affronteremo il nesso psicoanalisi-cinema soltanto per ciò che concerne le reciproche influenze sul piano culturale, per chiudere (ma non per concludere) il complessivo quadro dell'intreccio filosofia-cinema-psicoanalisi. Alla questione di quanto e come il cinema può entrare nella pratica terapeutica psicoanalitica, a partire dal nesso fondamentale film-sogno/sogno-film, sono dedicati altri capitoli.

La prima cosa che occorre sottolineare è la singolare coincidenza delle date di nascita²: le lettere a Fliess, in cui Freud annuncia il “suo” metodo interpretativo-terapeutico e relativo abbandono dell'ipnosi, sono state scritte più o meno nello stesso mese in cui i fratelli Lumière hanno messo a punto quel meccanismo fondamentale, sia per la macchina da ripresa che per la macchina da proiezione, che consentì per la prima volta di riprendere e riprodurre fedelmente la realtà in movimento. Tutto ciò mette in evidenza una condizione di significativo gemellaggio. Questa particolare coincidenza è un po' sfuggita a tutti o quanto meno sottovalutata. Gli storici della psicoanalisi hanno del tutto ignorato il fatto. Però lo stesso tipo di atteggiamento si verifica con gli storici del cinema.

Forse sono e rimarrò l'unico nel sostenere che questo gemellaggio è significativo e importante per ambedue le entità culturali. Ci sono almeno due ragioni per valorizzare tale gemellaggio. Innanzitutto la citata conferenza di Cesare Musatti, nella quale il

¹Anche per questa seconda parte rimandiamo alle avvertenze indicate nella nota 1 della prima parte

²Le coincidenze sono illuminanti e vorrei dire incredibili. La prima pellicola è stata girata dai fratelli Lumière il 19 marzo 1895: *La sortie des usines Lumière*. Mentre il primo spettacolo a pagamento è avvenuto il 28 dicembre del 1895 al Gran Caffè al Boulevard de Capucines a Parigi. Comunque la messa a punto sia della cinepresa che del proiettore è avvenuta nella fabbrica dei fratelli all'inizio del marzo dello stesso anno. Ernst Jones, nella sua citata biografia del Maestro, scrive, nel vol. 1, a proposito del ricco rapporto di collaborazione con Joseph Breuer: “Il lavoro in comune fu eseguito a due anni di distanza dai celebri *Studi sull'isterismo* (1895), che segnano tradizionalmente la nascita della psicoanalisi. Essi consistono in una ristampa del lavoro precedente, seguito dalle storie di cinque casi, da un saggio teorico di Breuer e da un capitolo conclusivo di Freud sulla psicoterapia... *L'ultimo capitolo però lo finì rapidamente nel marzo 1895, un mese prima della data che figura nella prefazione.*” (pagg. 304-05, corsivi miei). Non solo ma più avanti, nel capitolo dedicato al capolavoro freudiano, *Interpretazione dei sogni* (1900), sostiene che il famoso sogno di Irma (capitolo nucleare del libro), dal carteggio con Fliess, risulterebbe già ampiamente analizzato il 24 luglio 1895. Di più, Jones ricorda che il primo sogno analizzato e interpretato seguendo le nuove intuizioni Freud lo avrebbe comunicato sempre a Fliess il 4 Marzo 1895! Ci dispiace però notare un curioso “qui pro quo”. Cesare Musatti, in una raccolta di testi sparsi, intitolata *Mia sorella gemella la Psicoanalisi* (Editori Riuniti, 1982), nel primo testo, che ha per titolo “Mia sorella gemella”, indica la data del 20 settembre 1897 (che è anche la data della propria nascita) come la vera data di nascita della psicoanalisi. Con quale argomentazione? Si tratta ancora di una lettera a Fliess (il suo grande amico poi diventato nemico) in cui Freud rinuncia alla famosa sua teoria, esposta in articoli apparsi su riviste mediche, cosiddetta della *seduzione precoce*, reale e concreta, che tutti i bambini, ma soprattutto le femmine, subirebbero dai loro padri, teoria in questa lettera definita avventata e che, esclusa dall'impianto teorico e terapeutico, renderebbe veramente completa la nascita della psicoanalisi come la conosciamo attualmente. Ma, a parte il fatto che la questione è rimasta sempre un po' in sospeso, fino a quando, esagerando, Jeffrey Masson Moussieff, l'ha rilanciata con affermazioni apocalittiche sulla psicoanalisi (che avrebbe sbagliato tutto non considerando, del tutto, la possibilità dell'incesto, solo perché la nostra memoria su quegli anni confusivi della prima infanzia non consentono verifiche), nel suo clamoroso *Assalto alla verità: la rinuncia di Freud alla teoria della seduzione*, (Mondadori 1984), è strano e curioso che Musatti possa, così tranquillamente, correggere Jones che, pur essendo forse troppo devoto, sulla questione della nascita della psicoanalisi, non può aver scritto le cose citate senza essersi ampiamente documentato e, con Freud stesso consultato!

fondatore della Società Psicoanalitica Italiana, aveva tentato di fare un confronto non banale tra la logica dei linguaggi, secondo lui simili, del sogno e del cinema. Lui stesso però non si poneva il problema di tentare di evidenziare elementi strutturali comuni che avrebbe consigliato o suggerito l'idea di un lavoro comune tra chi si occupa, sui vari versanti, di cinema e chi si occupa di interpretare il linguaggio onirico. L'altra ragione è un paradosso storico-culturale. Nel secolo che ha seguito questa nascita la collaborazione reciproca c'è stata eccome ma, quasi sempre, in forma addirittura di clandestinità rispetto ai propri reciproci riferimenti teorici: cosa che non fa onore né all'una né all'altra parte. Vedremo con attenzione il perché di questo paradosso e le sue conseguenze perniciose.

Bisogna riconoscere a Freud in persona qualche attenuante. A partire dall'inizio degli anni '20, il padre della psicoanalisi è stato bersagliato da proposte insistenti e spesso anche umilianti di collaborazione, diciamo a peso d'oro, per consentire ai produttori di sfruttare al massimo le implicazioni scandalose dell'attività psicoanalitica. È famoso l'episodio che ebbe come protagonista la Metro Goldwyn Mayer, nell'anno 1925: Samuel Goldwyn in persona inviò un lungo telegramma a Sigmund Freud con una semplice richiesta, quella di autorizzare la presenza del suo nome nei titoli di testa di un film sulla storia dell'amore attraverso i secoli (film che poi è stato fatto), dietro compenso di 100.000 dollari (cifra allucinante per l'epoca), senza che Freud potesse leggere la sceneggiatura. Freud rispose ingenuamente e gentilmente che non poteva accettare per ragioni di etica professionale e non conoscendo la mentalità americana (era stato negli USA, come è noto, invitato ad esporre le sue tesi alla Clarks University, ma non poteva avere un'idea precisa della sensibilità esasperata degli americani per il business), si era convinto che la storia sarebbe finita lì e dimenticata. I due soci Goldwyn e Mayer, stupiti dalla laconica risposta negativa di Freud di fronte alla possibilità di guadagnare 100.000 dollari senza dire né ahi né bai, cosa hanno fatto? Hanno venduto alla stampa la lettera autografa di Freud, guadagnando probabilmente quei 100.000 dollari che Freud aveva rifiutato. Di colpo il problema rimbalza su tutta la stampa americana e poi mondiale, mandando su tutte le furie il povero Sigmund (ma certo la psicoanalisi ci ha guadagnato in dignità e pubblicità)³.

L'americano medio (risulta dalle lettere arrivate ai vari giornali) non capiva come potesse esistere un individuo che rifiutava 100.000 dollari. È come se oggi qualcuno rifiutasse due o tre milioni di dollari e forse anche di più. E però Freud non ha saputo capire in tempo l'importanza del linguaggio cinematografico e, poco dopo, si è ritrovato impantanato, stavolta con il cinema tedesco, perché i suoi allievi, o meglio due di essi attivi in una città come Berlino vedevano il cinema non certo come un mostro pericoloso per la professione di psicoanalista. Karl Abraham (l'allievo più fedele e anziano di Freud) e il giovane Hans Sachs accettano di collaborare alla stesura della sceneggiatura del film di W. Pabst *I Misteri di un'anima* che uscì, nonostante la dura reprimenda di Freud, nel 1926: Abraham e Sachs, dopo aver scritto la sceneggiatura, cambiata un numero incredibile di volte (per la paura dei due), furono

³ "Samuel Goldwin .. il quale avanzò un'offerta di 100.000 dollari se Freud avesse collaborato a un film tratto da vicende d'amore famose della storia, a cominciare da Antonio e Cleopatra. Questo modo ingegnoso di sfruttare i legami tra amore e psicoanalisi divertì Freud, ma naturalmente declinò l'offerta e rifiutò persino di vedere Goldwin. Hans Sachs riferì che il telegramma di rifiuto di Freud aveva fatto a New York più sensazione del suo *opus magnum*, *L'interpretazione dei sogni*." Ernst Jones, *Vita e opere di Freud*, Garzanti (su licenza Il Saggiatore) 1977, Vol. 3°, pag 139.

pagati con un compenso modesto perché rifiutarono di comparire nei titoli di testa, a causa delle minacce di Freud. Ho seguito tutta la storia su vari fronti di documentazione e in particolare leggendo con molta attenzione il libro che Patrick Lacoste (psicanalista di osservanza lacaniana ma di spirito molto libero) ha dedicato a questa incredibile storia⁴. E ho dovuto leggere, in qualche caso, delle affermazioni del fondatore della psicoanalisi che sicuramente non gli fanno onore⁵. Dico questo sia perché mi sento un suo seguace, nonostante tutto, ma anche perché è stato un grande innovatore e ha influenzato in lungo e in largo tutta la cultura del Novecento, e quindi non si può non rimanere esterrefatti di fronte a certe sue dichiarazioni di totale disprezzo nei confronti di questo strano fenomeno che si chiama cinema... Si potrebbe dire che era un misoneista, cioè una persona che ha paura del nuovo, cosa che è assolutamente paradossale per un uomo come Sigmund Freud. Vedremo meglio la questione più avanti. Intanto posso dire che mi sono data questa spiegazione: il periodo in cui Freud è entrato in contatto con il cinema, suo malgrado, è il periodo del cinema espressionista tedesco che, credo, tutti noi amiamo moltissimo. Ritengo sufficiente ricordare che uno dei film più famosi e visti all'epoca era quel *Nosferatu* (1922) di W. Murnau che, letteralmente, spaventava la gente che lo andava a vedere. Questo film oggi, 90 anni dopo, può farci sorridere ma *Nosferatu* era presente nelle



Figura 1: E' un'inquadratura della II parte, "Inferno", quando il commissario Von Wenk, che ha capito ormai chi è veramente il Doktor Mabuse, bussa alla porta della sua villa.

sale cinematografiche tedesche insieme a decine e decine di altri film con lo stesso stile: basti ricordare *Il gabinetto del dott. Caligari*, *Der Golem*, *Schatten* (Ombre della notte), tutti film dello stesso periodo. Infine non va ignorato il fatto che in *Doktor Mabuse, der Spieler* (Ia e seconda parte, 1922) il protagonista, grande criminale in delirio di onnipotenza, ufficialmente esercita la professione di psicoanalista, professione che utilizza anche nelle sue azioni criminali⁶

Gombrich e l'estetica freudiana

Ernst H. Gombrich (Vienna 1909 – Londra 2001), autorità mondiale per quanto riguarda la storia dell'arte e famoso a livello popolare con il suo straordinario testo *La*

⁴ *L'étrange cas du Professeur M. Psychoanalyse à l'écran*, Gallimard 1990, libro che, pur nella sua sostanziale ambiguità (evita giudizi di merito su tutta la questione), documenta tutta la sofferenza dei due allievi di Freud (la scoperta di ben otto testi diversi della sceneggiatura, dovuti a otto ripensamenti), sofferenza che non ha evitato a loro i fulmini del fondatore della psicoanalisi. In calce nella pagina bianca d'inizio due frasi significative. Pabst: "lo realizzo una serie di immagini visive da cui nascerà un'impressione ottica che farà certamente rumore" Freud: "Sembra che non si possa evitare questo film, più o meno come non si può evitare di tagliarsi i capelli alla maschietta (di moda in quel momento), ma, quanto a me, io non me li lascerò tagliare e, comunque, personalmente non voglio avere nulla a che fare con questo film (*I misteri di un'anima*).". Il testo è tuttora inedito in Italia: lo utilizzeremo ampiamente nei capitoli successivi, anche perché, se buona metà del testo è dedicato alla documentazione e alla difesa della buona fede del povero Abraham (con solo qualche nota ironica nei confronti di Freud), l'altra metà del testo è dedicato al suo modo di vedere quegli stessi problemi di cui mi occupo anch'io, per es. anche come il cinema entra nelle sedute di analisi.

⁵ Ernst Jones, ovviamente, non ha fatto di meglio. Nella citata biografia, dedica ai due episodi poco più di una pagina che si conclude con una stroncatura (da vero incompetente) del film di Pabst, per cui era andato appositamente a Berlino per visionarlo in una sala pubblica (pagg. 139-40, vol. III). Sul film di Pabst torneremo più avanti.

⁶ Non risultano proteste ufficiali da parte della società di psicoanalisi dell'epoca. In verità il dr. Mabuse, nel film, dimostra in varie sequenze di usare (anche in modo spettacolare come nel finale della seconda parte) esclusivamente l'ipnosi. Poiché Freud (e la psicoanalisi come scuola di pensiero) aveva abbandonato l'ipnosi ormai da più di venti anni, è possibile che il film non abbia danneggiato più di tanto l'immagine della Società di psicoanalisi dell'epoca.

storia dell'arte raccontata da (lui stesso), dopo una serie di conferenze sull'argomento ha pubblicato un piccolo testo fondamentale : *Freud e la psicologia dell'arte*⁷ che spiega molto bene l'atteggiamento di Freud nei confronti dell'arte moderna.

L'influenza di Sigmund Freud ha pervaso così profondamente l'arte e la critica d'arte nel secolo XX che di rado ci si rende conto della reticenza e della cautela da lui adoperata in proposito nelle sue opere ... In effetti, sino alla fine della sua vita Freud guardò l'arte e la letteratura con gli occhi di Goethe e Schopenhauer. Coloro tra noi che ancora hanno avuto dei rapporti con i medici e gli avvocati di ricca e vasta cultura della generazione che fu la sua potranno riconoscere nelle sue lettere la concezione dell'arte che caratterizzava i "vittoriani" più colti dell'Europa centrale. È un 'ironia della sorte il fatto che l'insegnamento di *Freud abbia avuto una funzione determinante nel minare e distruggere questa tradizione*.⁸

Tra i citati "vittoriani" (coloro che hanno vissuto lo splendore della cultura all'ombra della regina Vittoria, inglesi o no) possiamo inserire sicuramente Ernst Cassirer ma io ci metterei, forzando un po', anche Galvano Della Volpe. Gombrich ci racconta, utilizzando le lettere di Freud, come egli abbia scoperto la grande arte del rinascimento italiano (e non solo quella) e ne sia rimasto incantato al punto di considerarla, insieme a tutta quella antica, egizia e greco-romana, come modello obbligato per qualsiasi forma artistica. Tutto questo senza mai rendersi conto che proprio la sua opera di psicoanalista, teorica e pratica, ha dato una bella spallata alle rigide regole delle scuole e delle accademie di tutto il mondo occidentale. Vivendo in una delle capitali dove le avanguardie hanno avuto i movimenti artistici più radicali non è riuscito ad accettare come proprio i suoi allievi migliori capivano che la psicoanalisi aveva dato sostegno, indiretto ma profondo, a molte correnti artistiche di avanguardia.

Caro amico, ho ricevuto il disegno che presumibilmente dovrebbe rappresentare la sua testa. È spaventoso. So quale brava persona Lei sia e sono tanto più urtato che una piccola lacuna nella sua personalità come la sua tolleranza o simpatia per l'"arte" moderna debba essere stata punita così crudelmente. Ho sentito dire da Lampl che l'artista sostiene di averla vista così. A persone come lui non si dovrebbe permettere di accedere ai circoli analitici perché essi illustrano in modo quanto mai sgradevole la teoria di Adler secondo cui sono precisamente gli individui con innati gravi difetti della vista che diventano pittori e disegnatori. Mi consenta di dimenticare questo ritratto nell'inviarle i miei migliori auguri per il 1923.⁹

Probabilmente, vedendo questo "spaventoso ritratto", il vecchio Mosè-Sigmund, deve aver fatto un salto sulla sedia: la vittima ("so quale brava persona sia lei") era niente meno che Karl Abraham! Allievo devoto e fedele ma maledettamente tignoso e soprattutto attento a tutte le nuove forme di arte, incluso il cinema come abbiamo visto. Mi chiedo che cosa avrebbe potuto succedere se Freud avesse visitato le mostre di Otto Dix, Georg Grosz (che si tenevano appunto negli anni '20) senza dimenticare i disegni e dipinti di un Egon Schiele, per non parlare poi di Gustav Klimt e la Secessione viennese. Voglio anche ricordare che Freud, come è noto, era non solo un attento cultore dell'arte classica e rinascimentale, ma anche un collezionista, basta andare in 20 Maresfield Gardens London NW (fermata Underground Finchley Road, Northern Line), alla casa di Freud o a quella viennese in Berggasse, Vienna, per capire

⁷ Einaudi, 1966. Si tratta di tre testi tratti da relative conferenze pubbliche. La parte che qui interessa è quella tratta dalla prima conferenza dal titolo *Freud's Aesthetics* (1966).

⁸ Pag. 13, corsivo mio.

⁹ Op. cit. pagg. 24-25.

la sua cultura in questo ambito. I suoi studi su Leonardo, la sua passione per Roma e il suo famoso viaggio ad Atene... E però non è mai riuscito a digerire tutta l'arte moderna (che pure, come abbiamo visto, tanto aveva influenzato). E tutto questo ricorda molto da vicino anche il Cassirer: anche lui, pur avendo abbastanza ignorato l'arte nell'opera che abbiamo preso a riferimento, scrive spesso interi periodi e pagine dedicate all'arte classica e ai suoi problemi interpretativi, ma non prende mai in considerazione l'arte moderna. Non mi risulta che neanche si sia mai sognato di citare gli impressionisti! Per questi due giganti del Novecento l'arte si è fermata all'inizio dell'Ottocento. Su questo punto credo sia necessario aprire una parentesi ritornando brevemente all'autorità di Ernst Gombrich che, oltre a dimostrare la concreta realtà del paradosso freudiano, propone interessanti prospettive per il nostro percorso, prendendo spunto da un famoso episodio dell'ultimo anno di vita di Freud, quello della visita appunto in Maresfield Gardens, London, nientemeno che di Salvador Dalì: Mi viene da dire: quali brutti scherzi combina la sicumera e la rigidità!

Le poche righe che scrisse il 20 luglio 1938, dopo questa visita, contengono la dichiarazione più rivelatrice sull'atteggiamento di Freud verso l'arte. "Devo realmente ringraziarla per quello che il visitatore di ieri mi ha rivelato. Fino a ora ero incline a considerare i surrealisti, che sembra mi abbiano prescelto come loro santo patrono dei puri folli, o diciamo puri al 95 per cento come l'alcool... Il giovane spagnolo con i suoi occhi evidentemente sinceri e fanatici e la sua innegabile maestria tecnica mi ha suggerito una diversa valutazione. Sarebbe davvero assai interessante esplorare analiticamente le origini di una pittura del genere. Eppure come critico uno potrebbe avere il diritto di dire che il concetto di arte resiste al fatto di essere esteso *oltre il punto in cui il rapporto quantitativo tra il materiale inconscio e l'elaborazione preconsca non è mantenuto entro certi limiti*. Tuttavia, questi sono problemi psicologici seri." Malgrado la brevità, questa lettera ci aiuta a capire le idee di Freud sull'arte e le sue ragioni per respingere tanto l'espressionismo quanto il surrealismo come non-arte. Essa conferma la brillante analisi della teoria dell'arte che dobbiamo a Ernst Kris. È stato Kris che nelle sue *Psychoanalytic Explorations in Art* ha indicato nel libro di Freud sul motto di spirito il modello germinale di qualsiasi spiegazione della creazione artistica secondo linee freudiane.¹⁰



Figura 2: Freud ritratto da Dalì

¹⁰ Pag. 25, corsivo mio.

Gombrich, attraverso il riferimento al classico studio di Kris¹¹ (suo maestro e mentore) ci offre una prospettiva non nuova ma poco sfruttata che ci permette di entrare in un angolo visuale in cui riusciamo a vedere e far vedere una strada che Freud ha intrapreso in maniera del tutto imprevedibile e che ci può portare dritti dritti in ambito cinematografico. Freud in persona non se ne è mai reso conto. *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*¹² è un corposo saggio pubblicato da Freud nel 1905, cinque anni dopo *L'interpretazione dei sogni* ed è appunto dopo questa il lavoro più impegnativo ma, com'è noto, non è mai stato preso in seria considerazione dagli psicoanalisti (allievi e successive generazioni), i quali ancora oggi si chiedono che “ci azzecca” quest'opera con il loro lavoro. Kris a fianco di Freud negli ultimi anni ha invece capito la sua importanza capitale almeno per quanto riguarda un'eventuale teoria dell'arte freudiana¹³ e ha individuato nell'opera sul motto di spirito il momento in cui Freud si è concentrato sul tema della creatività artistica e su quelli che dovrebbero essere i principi per poter avere un criterio chiaro e ben consolidato per definire artistico un qualsiasi prodotto della soggettività umana. Gombrich ci ricorda qual è la formula che Freud sintetizza all'inizio di *Der Witz*.

“Un'idea preconsocia è esposta per un momento all'influenza dell'inconscio”. *Ciò che il motto di spirito deve all'inconscio secondo questa formula non è tanto il contenuto quanto la forma, la condensazione quasi onirica di significato caratteristica di quello che Freud chiama il processo primario* (specifico dell'inconscio, n.d.r.). È questo un processo in cui le impressioni e le esperienze della nostra vita da svegli sono mescolate e come frullate in permutazioni e combinazioni imprevedibili. Nel sogno non meno che nella follia il dinamismo di questo vortice sopraffà il nostro pensiero cosciente, cioè il principio di realtà dell'Ego. Nel motto di spirito l'Ego non fa che usare questo meccanismo per investire un'idea di un fascino particolare... *Quello che Freud aveva soprattutto in mente nel costruire questo modello erano i giochi di parole.*¹⁴

Qui occorre sottolineare due punti per me fondamentali che ho evidenziato in corsivo. Il primo punto concerne la tanto discussa questione del rapporto forma-contenuto/contenuto-forma. In questo passo Gombrich indica con contenuto il significato logico razionale del pensiero, con forma la soluzione creativa realizzata dall'inconscio, ma ciò è dovuto a un momento particolare di rilassamento mentale dei freni inibitori che creano controllo razionale dell'espressione, con conseguenze censorie. In verità, già nell'*Interpretazione dei sogni* Freud aveva citato Schiller come esempio di grande poeta che indicava nel momento di rilassamento mentale, con i freni della critica razionale allentati, la vera fonte creativa della poesia¹⁵. L'altro punto riguarda il particolare interesse per i giochi di parole tipici dei bambini piccoli che aveva spinto Freud a elaborare un testo così impegnativo come quello sul *Witz*; testo

¹¹ Ernst Kris, anche lui viennese, ma soprattutto psicoanalista freudiano, emigrato a Londra dopo l'Anschluss, è entrato nella ristretta cerchia dei collaboratori di Freud, proprio negli ultimi due anni di vita. Senza alcuna malizia va ricordato che Kris è colui che ha documentato senza possibilità di dubbio quanto Freud abbia contribuito (certo senza volerlo) alla fine della concezione classica, accademica, dell'arte e quanto, quindi, abbia incentivato tutte le avanguardie (incluse quelle più radicali) del XX secolo. Freud, a quanto pare, aveva grande considerazione di Ernst Kris per il futuro della psicoanalisi. Non ha potuto prevedere che oltre alla questione dell'arte (il libro di Kris è uscito a New York), Kris sarebbe poi diventato uno dei fondatori della cosiddetta scuola newyorkese della “psicologia dell'io” (corrente poco ortodossa).

¹² *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, ed. italiana *Opere vol. 5 pagg. 7-211* Bollati Boringhieri (paperback 2003). D'ora in poi citerò sempre queste edizioni indicandola, per semplicità, con *Der Witz*.

¹³ Visto che ogni psicoanalista vanta, giustamente per carità, interessi e attenzioni non marginali nei confronti dell'arte, anche durante il proprio lavoro come terapeuta, non si capisce questa riluttanza..

¹⁴ Ivi pagg.25-26

¹⁵ “Ma se prestiamo fede al nostro grande filosofo e poeta Schiller, un atteggiamento molto simile costituisce anche la condizione della produzione poetica”. (pag. 114, Bollati Boringhieri, 1973 rist. 2006) segue cit. da una lettera ad un amico in cui Schiller duramente ironizza sui critici che credono a una creatività frutto di sola riflessione colta e razionale.

che aveva spiazzato tutto l'ambiente psicoanalitico (cosa che si verifica ancora oggi).. Ed è qui superfluo ricordare che tutti gli studiosi di estetica antichi, moderni e contemporanei sono d'accordo nel sostenere o dare per scontato che la poesia è l'arte per antonomasia e che i suoi fondamenti sono quelli che appartengono poi a tutte le altre arti. Ma la poesia in quanto vive sulle parole e sul linguaggio, coincide con il pensiero, poiché (anche su questo sono tutti d'accordo) non esiste pensiero senza il linguaggio e la parola. Ora è banale dire che tutte le arti non possono fare a meno della parola, nel senso che l'artista, quale che sia il mezzo espressivo che ha scelto (o da cui, come sostiene giustamente Gombrich, è stato scelto) non può non usare la lingua, nel senso che comunque non può non pensare.

Lo stesso Gombrich cita la conferenza di Paul Klee *Sull'arte moderna* (pubblicata postuma nel 1945, ed. italiana Feltrinelli 1959)¹⁶ in cui sostiene il bisogno-diritto dell'artista di creare e costruire una sua forma che possa avere la struttura dei rapporti interni specifici (nel caso della pittura: linea, colore, forma), secondo il suo modo di vedere e sentire che non è detto debba coincidere con quello che chiede e si aspetta il fruitore comune dell'arte: per es., in tutte le sue forme espressive, la somiglianza con il VERO! E questo fruitore comune dimentica quasi sempre, anche oggi, che l'arte moderna è stata completamente spiazzata e, in qualche misura, defraudata dei propri contenuti specifici, prima dalla fotografia e poi, soprattutto, dal cinema: ma quest'ultima considerazione è mia.



Figura 3: P. Klee, *Senecio* (1922)

Sappiamo quanto incida da sempre la scrittura sulla fase creativa della realizzazione di un film. Non vorrei comunque annoiare con esempi riguardanti le arti visive o letterarie, ma visto che Gombrich evoca l'enorme influenza culturale di Schopenhauer sulla cultura di passaggio tra '800 e '900, non posso fare a meno di

ricordare che il suo capolavoro filosofico *Il mondo come volontà e rappresentazione*, pubblicato (certo senza grande clamore) nel 1818 ha sicuramente influenzato profondamente Richard Wagner, in tutta la sua prima fase creativa. Colui che, vanaglorioso e narciso come pochi artisti nell'epoca del decadentismo, preso da delirio di onnipotenza e supportato dal folle Ludwig II, ha costruito quella specie di Xanadu dell'arte lirica che è stata Baireuth, dove, come ci ha abbondantemente informato Luchino Visconti, ha cercato di mettere in atto la sua teoria della *Gesamtkunstwerk*. (= Opera d'arte totale)¹⁷.

Ma, ci sembra molto importante commentare ancora un passo di Gombrich, alla pagina successiva.

Si potrebbe discutere sulla possibilità di applicare completamente il modello freudiano del motto di spirito ad altre forme di creazione artistica. Ma questo modello indubbiamente ha due grandi meriti che

¹⁶ Più avanti pagg.32-33

¹⁷ Francesco Casetti ha, per primo, proposto l'interessante tema di una sorta di eredità wagneriana trasmessa al cinema con l'avvento del sonoro: tema poco sviluppato e ancora meno discusso che riprenderemo più avanti. Lo ha presentato in un seminario internazionale tenutosi nel 1995 presso l'University of Wisconsin-Madison, con il titolo *Tra l'Opera d'Arte totale e il mondo quotidiano: i paradossi del cinema sonoro*, pubblicato in *La Valle dell'Eden*, Quadrimestrale di cinema e audiovisivi, n. 1 1999 (a cura del DAMS di Torino).

devono imporlo all'attenzione dello storico e del critico d'arte. *Esso spiega l'importanza sia del mezzo che della capacità di padroneggiarlo: due elementi vitali che a volte vengono trascurati in un'applicazione meno cauta delle idee psicanalitiche dell'arte*¹⁸

Il primo punto, in corsivo, in tutta evidenza è particolarmente significativo. Gombrich evita di imbarcarsi in precisazioni, ma in questi testi evoca musicisti (Mozart) letterati (Pasternak), poeti (Byron). Neppure per sbaglio gli capita di fare riferimento all'arte cinematografica. È molto probabile che ciò sia dovuto, come cercheremo di dimostrare più avanti, appunto proprio alla natura sfuggente e proteiforme del linguaggio cinematografico. Comunque poiché l'indicazione è generale e generica la consideriamo un ottimo sostegno a quanto cerchiamo di capire in questa seconda parte: quale contributo può dare la psicoanalisi a una messa fuoco delle strutture profonde, fondamentali del linguaggio cinematografico.

Charlie Chaplin tra Sigmund Freud e Yvette Guilbert

Però, a pensarci bene, da parte di Gombrich, un riferimento indiretto c'è e non crediamo che sia casuale, visto che viene addirittura da una lettera di Freud, pochissimo conosciuta, ma molto illuminante in molti sensi: infatti ci aiuta a capire l'importanza centrale del “mezzo (espressivo scelto dall'artista) e della capacità di padroneggiarlo”, che è il secondo punto che ci interessa. Nelle ultime pagine del saggio, Gombrich riconosce di aver scoperto uno scambio molto significativo di lettere tra Freud e Yvette Guilbert, la diva della *Belle Époque*¹⁹. Entrati in contatto nel momento in cui la Guilbert sposa in età matura Max Schiller, impresario viennese ed ebreo, diventano amici e discutono spesso un argomento di grande attualità in quel periodo: la *psicologia* dell'attore e dell'artista. A un certo punto c'è un breve ma fulminante scambio di lettere. Rimangono due lettere scritte di pugno da Freud, mancano quelle della Guilbert e del marito Max. Le lettere sono del 1931 e sono state pubblicate nel secondo dopoguerra. La prima è rivolta direttamente alla cara Yvette C'è però un passo che è abbastanza incisivo e convincente quando a un certo punto Freud scrive (8 marzo 1931)²⁰:

Direi che quello che lei presume essere il meccanismo psicologico della sua arte è stato affermato molto di frequente, forse addirittura universalmente. Eppure questa idea della rinuncia alla propria personalità e della sostituzione di essa con una personalità immaginaria non mi ha mai soddisfatto. ... Sono piuttosto incline a pensare che debba entrare in gioco anche qualcosa del meccanismo contrario. *Non che la personalità stessa dell'attore sia eliminata, ma piuttosto alcuni elementi di essa (per esempio disposizioni non sviluppate e desideri repressi) sono adoperati per la rappresentazione dei personaggi scelti e in tal modo viene loro consentita quella espressione che conferisce al personaggio in questione la sua verità.* Questo può essere meno semplice di quella trasparenza dell'Ego che lei immagina. Naturalmente sarei desideroso di sapere se lei sente in qualche modo quest'altro aspetto.

¹⁸ Cit. pag. 27

¹⁹ Yvette Guilbert, una sorta di Edith Piaf *ante-litteram*, ha dominato la scena teatrale della Parigi *fin du siècle* presentando e cantando personaggi femminili dei bassifondi e attirando la ovvia attenzione della “mano” di Henry de Toulouse-Lautrec, l'aristocratico pittore menomato e frequentatore assiduo dei teatri parigini: un intero album di disegni magistrali è dedicato a lei.

²⁰ E' tutta l'ultima parte di questa conferenza di Gombrich (cit. pagg. 35-40). Preciso che la prima lettera l'ho presa integralmente dal testo di Gombrich, per la seconda invece ho scelto di utilizzare il volume antologico di testi freudiani, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* Bollati Boringhieri 1991, dove la seconda lettera (insieme alla prima) è riportata per intero alle pagine 364-5.

In questo passo della prima lettera dobbiamo innanzitutto notare che si discute attorno alle teorie di Stanislavskij, allora strumento principale della formazione dell'attore. Bisogna qui per inciso ricordare che il testo fondamentale era *Il lavoro dell'attore su se stesso* tutto centrato su un particolare tipo di lavoro di introspezione psichica e di sviluppo dell'attività immaginativa per crearsi al proprio interno un io immaginario. Stanislavskij aveva capito quanto le prime scoperte della psicologia avrebbero potuto influenzare il nuovo tipo di attore richiesto dalla moderna cultura drammatica (tutta intrisa di temi psicologici e psicoanalitici ante litteram). Dunque Freud dichiara che questa teoria non l'ha mai soddisfatto ed è evidente che, in buona sostanza, non la rifiuta in toto, sia perché è fin troppo nota la vicinanza di Freud sia a Wundt che alle ricerche, austriache e berlinesi, della *Gestalt* (W. Köhler, K. Koffka, M. Wertheimer) ma anche e soprattutto perché aveva capito benissimo che il "metodo Stanislavskij" era, in quanto tale, pressoché identico al suo, con l'unica differenza (certo non marginale) degli obiettivi ben direzionati a uno scopo artistico-professionale²¹. Se qualcuno, a questo punto domandasse: "Ma che c'entra tutto questo con il cinema?", dovrei allargare troppo gli orizzonti del nostro percorso. Due elementi informativi in breve possono bastare. Il primo riguarda il mitico Actors Studio di New York, fondato da Elia Kazan nel 1947 e poi dal 1951 diretto da Lee Strasberg (ebreo nato in Ucraina): lì il "metodo" è stato integrato e ibridato con elementi dello psicodramma di J.L. Moreno e anche con elementi della nuova psicoanalisi americana (quella degli psicologi dell'io, tra i quali, come abbiamo detto, spicca il nome di Ernst Kriss). Vogliamo ricordare quelli che si sono formati in questa scuola? Bastino cinque nomi: Marlon Brando, Lauren Bacall, Marilyn Monroe, Robert De Niro, Al Pacino, ma la lista è molto più lunga e si può, utilmente, consultare nella prima pagina del sito di questa gloriosa scuola ancora attiva. L'altro elemento lo ha messo ben in evidenza Sandro Bernardi che nel suo *Introduzione alla retorica del cinema*²² ha dimostrato in modo molto convincente la consonanza, proprio squisitamente mentale, tra Stanislavskij e Ejzenstejn e anzi che quest'ultimo deve molto al primo proprio per quanto riguarda il concetto di *Obraz*.

Infine riteniamo che le righe conclusive del passo che abbiamo evidenziato in corsivo ci sembrano una delle migliori e più geniali sintesi freudiane per quanto concerne una teoria psicoanalitica non dell'arte in generale ma dell'artista in particolare, però in senso lato, cioè qui specifico dell'attore ma implicitamente estensibile ad ogni creatore d'arte. La verifica l'abbiamo subito con la seconda lettera che è stavolta indirizzata a Max Schiller (chiamato affettuosamente zio Max).

Per me è un'esperienza molto interessante dover difendere le mie teorie contro *madame Yvette* e zio Max. ... davvero non ho alcuna intenzione di darvela vinta, al di là del confessare che ne sappiamo così poco. Guardi, per esempio, *in questi ultimi giorni Charlie Chaplin è stato a Vienna, poco è mancato che anch'io potessi vederlo, ma era troppo freddo per lui, ed è ripartito in gran fretta. Indubbiamente è un grande artista, sebbene sia un fatto riconosciuto che egli interpreta sempre lo stesso personaggio, il*

²¹ A proposito di Kostantin S. Stanislavskij, a scanso di equivoci, va precisato che la sua seconda opera fondamentale, a completamento del metodo, e cioè *Il lavoro dell'attore sul personaggio* è stata pubblicata soltanto nel 1957, postuma. *Il lavoro dell'attore su se stesso* era stato pubblicato nel 1938, il metodo comunque aveva avuto diffusione mondiale con la pubblicazione dell'autobiografia dell'autore in cui erano narrate le prime esperienze pratiche (1923). Inoltre ancora prima erano state pubblicate in russo e poi in tedesco le osservazioni sperimentali di Stanislavskij sull'attore creativo, all'inizio degli anni '20. I due manuali del metodo sono pubblicati da Laterza (1999-2000)

²² Ed. Le Lettere, Firenze 1994. È tutto un capitolo dedicato ad Ejzenstejn, I.3, pagg. 42-57.

debole povero, abbandonato, maldestro e inerme buffo giovanotto, per il quale tuttavia alla fine tutto si risolve bene. Crede davvero che egli abbia dovuto dimenticare il proprio Ego nell'interpretare questa parte? Al contrario egli interpreta sempre se stesso, qual era nella sua triste giovinezza. Non riesce a uscire da queste esperienze e ancora oggi cerca una compensazione per le difficoltà e le umiliazioni di quei tempi. Egli è per così dire, un caso particolarmente semplice e trasparente. L'idea che le realizzazioni di un artista siano condizionate internamente dalle impressioni, la sorte, le repressioni e la delusione della sua infanzia è stata molto illuminante per noi e questa è la ragione per cui ne facciamo gran conto. Una volta mi azzardai ad accostarmi a uno dei più grandi artisti, un artista del quale sfortunatamente si sa troppo poco, Leonardo da Vinci. E riuscii se non altro a rendere verosimile che la sua S. Anna, che lei può visitare ogni giorno al Louvre, non sarebbe comprensibile senza le particolari vicende dell'infanzia di Leonardo. Ed è possibile che ciò valga in molti altri casi.²³

Nella parte conclusiva della lettera Freud abbozza una proposta di applicazione delle sue teorie estetiche alla stessa Guilbert, la quale aveva realizzato i suoi maggiori successi interpretando e cantando le storie di donne perdute nei bassifondi della Parigi della Belle Époque (da ciò l'intero album che le ha dedicato Henry Toulouse-Lautrec).

Ma la lettera si chiude nella riaffermazione di un fondamentale principio psicoanalitico: "Sarei tentato di continuare su questa via, ma qualcosa mi trattiene. So che le analisi non richieste infastidiscono.."



Figura 4: Yvette Guilbert vista da Toulouse-Lautrec

Ma veniamo al dunque. Se si riflette attentamente sullo sviluppo paradossale del lungo passo citato si possono notare numerose contraddizioni che non riguardano certo Freud ma una certa *vulgata* della cultura psicoanalitica (Ernst Jones in primis e a seguire una lunghissima coda di esponenti di rilievo della SPI fino ad oggi). Così, all'improvviso, il caro vecchio Sigmund ti tira fuori, dal suo "cappello a cilindro", nientemeno che Charlie Chaplin, in arte Charlot! Ma vediamo dove sono le contraddizioni (che poi sono tutt'altro che tali). La tenerissima e cocciutissima Yvette gli rimanda i principi (*stricto sensu*) del "metodo" Stanislavskij che secondo lei è la formula perfetta per il vero grande e perfetto attore; e lui, il diabolico dr. Freud, come esempio al contrario, presenta l'attore Charlie Chaplin! Charlie Chaplin, un attore? Freud sta scherzando? Assolutamente no. Sa benissimo che sta parlando di uno dei più grandi autori dei primi tre decenni della storia del cinema: attore protagonista, sceneggiatore, regista, produttore, autore delle musiche. C. Chaplin è e resta il capostipite di tutti i Filmmaker della storia del cinema. E da come ne parla è probabile, anzi sicuro, che i suoi film li abbia visti, scomodandosi ad andare in una sala cinematografica. La lettera è del 1931 e ho la netta sensazione che Freud si riferisca soprattutto a *Il monello*, uno dei capolavori massimi dell'opera chapliniana²⁴ (dove tra l'altro spicca, oltre al piccolo Jacky Coogan, uno splendido sogno). Innanzitutto qui si capisce che, come abbiamo già detto, benché Freud abbia diffidato molto del cinema tedesco espressionista per la sua deriva orrorifica (associabile alla follia e all'incubo),

²³ Saggi... cit. pagg. 364-65, corsivi miei. La seconda lettera è del 28.3.1931

²⁴ E' possibile che Chaplin sia passato a Vienna nel corso di una presentazione del suo ultimo film *Luci della città*, film totalmente muto quando ormai si realizzavano solo film sonori. Ma *Luci della città* non è l'ultimo film muto di Chaplin perché anche *Tempi moderni* (1936) lo è. Questo grande capolavoro e film chiave in molti sensi ha una colonna sonora (come sempre sua) dove cantano sia Paulette Goddard che Chaplin stesso: sono le uniche voci che si sentono durante il film.



Figura 5: Charlot e Jackie Coogan

in questa lettera ci fa capire che apprezza e ammira il grande cinema comico. Il che rimanda sicuramente al suo *Der Witz* e alla sua attenzione particolare alla funzione auto terapeutica dell'umorismo. Si potrebbe addirittura pensare che ci voglia far capire come la commedia (anche quella dell'arte) sia l'unica forma cinematografica accettabile per la psicoanalisi. Per quanto riguarda Charlot, ci si potrebbe obiettare legittimamente dov'è il nesso con il *Der Witz* freudiano, visto e considerato che Charlot non parla e si caratterizza per la sua *silhouette* e per gli incredibili

movimenti e improvvise accelerazioni. Intanto però abbiamo visto dalla lettera "allo zio Max" che Chaplin è quel

tipo di artista (grande) che realizza a pieno tutte le sue frustrazioni della prima infanzia e nel modo che gli è più consono, il cinema di "movimento" (per dirla con la distinzione di Deleuze). "Un caso particolarmente semplice e trasparente" conclude Freud e più avanti vedremo come il suo *Witz* contiene anche tutta la gamma delle espressioni comunicative umane (e quindi anche quella del *Witz* e della comicità non verbale).

Ciò naturalmente non può attenuare il nostro giudizio severo sulla condanna freudiana (oscurantista e misoneista) dell'horrorfilm e di ogni tipo di rappresentazione cinematografica della psicoanalisi, ma anche questo punto sarà chiarito più avanti con l'aiuto di Luis Buñuel.

Ma non è tutto, nel seguito immediato della lettera Freud ricorda un altro grande artista a cui tempo addietro si era avvicinato con grande interesse, Leonardo da Vinci. È importante questo accostamento perché comunque ci indica chiaramente che Freud includeva l'arte cinematografica nelle arti visive. E qui Freud, malgré lui, aggiunge un altro anello al suo influsso, vorremmo dire, magico sul cinema e sul suo linguaggio: il saggio su Leonardo che si affianca a *Der Witz*: in che senso? Abbiamo ricordato come la Marie Seton abbia a lungo nella sua biografia descritto la confessione più volte espressa di S.M. Ejzenstejn della sua folgorazione subita nella lettura del saggio freudiano. Attenzione però che il grande Sergej non intendeva dire la folgorazione di fronte al grande Leonardo, semplicemente perché quella c'era dai tempi del liceo. Intendeva dire proprio lo scritto freudiano e dunque l'interpretazione freudiana che abbiamo citato sopra nella sintesi chiarissima della lettera a Yvette Guilbert (il rapporto specialissimo con la madre a fronte di un padre fuggiasco e assente) e relativa questione della omosessualità che tanto pesa e si afferma nelle opere ejzensteniane della maturità. Sul fronte freudiano ci può spiegare come, ormai vicino alla morte, sia rimasto incantato dal talento di un Salvador Dalì. Si potrebbe dire, a questo punto, sempre alla francese, *tout se tient*. Ma non è ancora finita. Devo purtroppo aprire una parentesi e non posso promettere che sia l'ultima.. Ma questa è tutta dentro la storia del cinema. Charlie Chaplin appare a Hollywood all'inizio degli anni '10 e con *La contessa di Hong Kong*²⁵ 1967 ha concluso la sua opera, affresco particolare di 60 anni

²⁵ Grande film a colori con M. Brando e Sophia Loren, nonché con tutta la famiglia Chaplin: il figlio primogenito, Sidney, co-protagonista, tutti gli altri, compreso il regista, comparse.

di maestria cinecomica e di etica umanistica. Detto questo Chaplin si può considerare il capostipite di una comicità tutta particolare: quella che, a mio parere, pur derivando dalla cultura e dal teatro Yiddish²⁶, non può non aver subito l'influenza più o meno diretta di *Der Witz*. Chaplin nel muto si ritrova accanto due grandi: Buster Keaton e Harold Loyd: due "wasp" che, come Griffith, con il sonoro scompaiono. Chaplin, ebreo e londinese, continua e alla grande con il sonoro (*Monsieur Verdoux*, *Il grande Dittatore*, e *Un re a New York*).

Nel 1929 (in piena crisi di Wall Street) esce il primo film (sonoro) dei Marx Brother's, *The Cocoanuts* (*Noci di cocco*), un musical con i quattro fratelli e anche la prima volta della straordinaria giunonica spalla di Groucho Margareth Dumond. Primo di una lunga serie sull'ebraismo (Yiddish) dei fratelli Marx. A mio parere i giochi linguistici dei Marx Brother's non possono non rimandare al freudiano *Der Witz*.

Il Witz²⁷ freudiano nel cinema americano

Il cinema comico americano è per una gran parte dominato dallo spirito ebraico. Dunque dopo Chaplin abbiamo l'ondata marxiana-marziana dei Marx Brother's che arriva fino al 1949 con *Love Happy* (*Una notte sui tetti*) di David Miller alla regia (si fa per dire) ma su un soggetto scritto da Harpo Marx (che qui si scatena alla grande), con comparse di lusso: Raymond Burr (il futuro Perry Mason) che qui invece interpreta un duro gangster (!) e "apparizione" di Marilyn Monroe. Della comicità dei Marx rimane il principio di una comicità di gruppo (che deve contenere tutta la gamma spettacolare dal mimo ai gesti e al *Witz*) che avrà il suo picco massimo nel film *Hellzapoppin* (1941)²⁸. Rimane anche soprattutto il riferimento strutturale e continuo alla comicità ebraico-yiddish che si può gustare (alla precisa condizione di poter decifrare tali riferimenti) in modo particolare in due capolavori della serie "marxiana", *Monkey Business* (1931, *Quattro folli in alto mare*)²⁹ e *Duck Soup* (1933, *Zuppa d'Anatra* o "*La guerra lampo dei fratelli Marx*")³⁰.

²⁶ Va qui subito precisato che lo Yiddish chiamato spesso lingua è in realtà un dialetto della lingua tedesca con contaminazioni probabilmente create nei secoli (sin dal medioevo) dagli ebrei migranti dall'est d'Europa o per commercio o per paura dei pogrom. Quindi tutti gli ebrei di lingua tedesca hanno sempre seguito e apprezzato tale cultura. Una preziosa testimonianza sul teatro Yiddish ci verrà offerta da Franz Kafka con i suoi *Diari* (1910-1923).

²⁷ Colgo qui l'occasione per ricordare che nel testo freudiano, come ci ricorda Musatti, *Witz* viene usato in due significati abbastanza diversi: sia come "battuta di spirito", sia come procedimento mentale creativo che in italiano viene tradotto con "arguzia". Notevole il fatto che nei dizionari italiano-tedesco, come secondo significato, viene indicato con "barzelletta".

²⁸ Non sono ancora riuscito a trovare tracce di ebraismo (a parte Michail Semenovic Unskovskij, nome d'arte Misha Auer, eterno e splendido attore non protagonista) in questo film che per me rimane un grande mistero. Il mistero consiste nel fatto che, pur essendo uno dei capolavori assoluti della storia del cinema, è in genere letteralmente "snobbato" dalla critica e dagli studiosi. Si dice è la trasposizione di un famoso Musical teatrale di successo degli ultimi anni '30 negli USA, ma non è assolutamente vero. Se lo si guarda anche solo la prima volta si capisce che il teatro è agli antipodi, qui la comicità è data in modo assoluto da tutte le risorse del linguaggio cinematografico ma anche e soprattutto dai principi presenti in *Der Witz* e, in modo particolare, dalla categoria delle battute di spirito "centrate" sull'assurdo. L'influenza dei Marx è qui più che evidente, anzi lampante, ma, dobbiamo dirlo, *Hellzapoppin* può competere e anzi superare le migliori prestazioni dei terribili Brothers

²⁹ Il film, in cui è presente anche il 4° brother (Zeppo), si apre con una sequenza memorabile: i brothers, clandestini su un transatlantico che approderà a Ellis Island per avere il visto d'ingresso negli USA, sono nascosti dentro barili vuoti che hanno la scritta Kipperd Herring (Aringhe marinate) tipico piatto yiddish, ma in tutto il film i quattro risultano inqualificabili apolidi erranti..

³⁰ Una volta per tutte vorrei che si smettesse di intitolare il capolavoro dei Marx con il titolo italiano dato nell'ultimo dopoguerra come se fosse una farsa dedicata alla 2a guerra mondiale. E poi, ancora una volta la Zuppa d'anatra cioè *Duck Soup* è un piatto tipico yiddish (!) e qui indica sia la confusione yiddish che portano i Marx sia la confusione tragicamente ridicola di tutte le guerre. Quindi *Zuppa d'Anatra* per tutti!

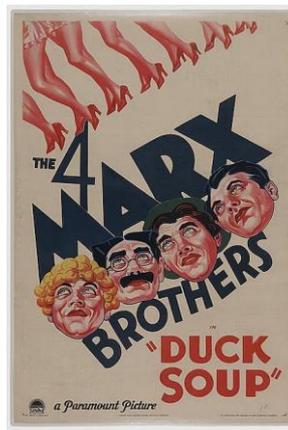


Figura 6: inquadratura di apertura di *Monkey Business*

Figura 7: Locandina *DUCK SOUP*

A seguire entra in scena Danny Kaye, figlio di ebrei russi fuggiti dai Pogrom. Danny Kaye, in odore di omosessualità, è ingiustamente dimenticato e comunque sottovalutato: è stato a mio parere un comico straordinario e in piena linea con lo spirito del Witz, anche e soprattutto quando si propone come cantante comico. (in questo rimanendo insuperabile) Segnalo innanzitutto *Sogni proibiti* (1947) dove si contrappone al mitico Boris Karloff (e con la bionda Virginia Mayo) e che è in assoluto la sua migliore *performance*. dal punto di vista del discorso che qui stiamo proponendo. È il film dove si impone come autentico mattatore ed è anche evidente il respiro freudiano del *Der Witz* che avvolge tutta questa deliziosa pellicola. Danny Kaye è un modesto redattore di una casa editrice di “fumetti” ma ha una creatività incredibile e incredibilmente comica attraverso i suoi sogni ad occhi aperti. E qui mi si consenta di evocare addirittura Friedrich Schiller (“il nostro grande filosofo e poeta”, autore oltretutto de *L'inno alla gioia*) che Freud, come abbiamo visto, cita proprio per indicare il nesso tra fantasia e creatività, collegandolo anche all'intreccio con i liberi giochi linguistici dei bambini sotto i tre anni. Con la sua faccia da cattolico di origini irlandesi, Danny Kaye faceva ridere a prima vista e, in competizione con il Wasp Bob Hope, vincendo spesso, nessuno spettatore americano ha mai sospettato che fosse un ebreo di origine russa e che fosse di lingua madre yiddish! Segnalo inoltre *L'ispettore generale* (1949, da Gogol!) *Il favoloso Andersen* (1952), *Il giullare del re* (1955), *Il principe del circo* (1958).

In competizione era partito, nello stesso periodo, anche il ciclone Jerry Lewis. Prima fase in coppia con Dean Martin e poi da solo. Qui devo dire che ho grande nostalgia della coppia Dean Martin-Jerry Lewis, del primo Jerry. Certo ho anche il culto per l'italianissimo Dean Martin (abruzzese doc), sia come cantante che come attore, ma a parte lui, è con lui che, a mio parere, ha tirato fuori il meglio di sé. Ricordo qualche titolo di questa prima fase nella quale ha messo in atto tutta la gamma della tradizione comica ebraica senza però diretti riferimenti ai simboli yiddish: *Quel fenomeno di mio figlio* (1951), *Il caporale Sam* (1952), *Morti di paura* (1952), *Artisti e Modelle* (1955), *Il nipote picchiatello* (1955). Jerry Lewis diventato “adulto” si trasforma in un “filmmaker” sulla falsariga esplicitamente chapliniana: regista, attore, produttore, sceneggiatore e anche autore spesso delle musiche. Jerry ha spiazzato tutti facendo il verso alla storia del cinema e persino a Fellini (*Jerry 8 e 3/4*), da ultimo ormai non più giovane ha chiuso con *Scusi dov'è il fronte* (1970) in cui stancamente fa il verso a

Buster Keaton. Indimenticabile comunque il suo *Le folli notti del dr. Jerryl* (1963). Con il ritiro di Jerry Lewis appare all'orizzonte all'improvviso un nuovo comico di ben più specifiche origini ebraiche: Mel Brooks, il quale, in quello che può considerarsi il suo film più riuscito, *Frankenstein Junior*, schiera due attori anch'essi di origini ebraico-russe; Gene Wilder e Marty Feldman. Non si può non vedere in questa scelta un probabile tentativo di ricostituire una sorta di gruppo alla *Marx Brother's*. Il gruppo creato da Mel Brooks si esaurisce nell'arco di un decennio. Dobbiamo però soffermarci un attimo ancora su *Frankenstein Junior*, anche perché è in uscita l'edizione speciale del film restaurato in blu-ray. L'approfondimento qui non è possibile ma la sceneggiatura scritta a due gustosissime mani, quelle di Gene Wilder e Mel Brooks, è tutta giocata su giochi linguistici che vanno annoverati decisamente tra quelli che Freud inserisce nella categoria degli *osceni*.

Gene Wilder, straordinario interprete del pastore armeno, follemente innamorato di una sua capretta, nell'episodio tra i più gustosi del film *Tutto quello che avreste voluto sapere sul sesso ma non avete mai osato chiedere* (1972), ci collega a Woody Allen, il regista che più di tutti si richiama direttamente e continuamente a Freud e la psicoanalisi (ma spesso in forma ironica e/o polemica). Ma non voglio dire con questo esempio che il rapporto tra cinema e psicoanalisi nel cinema classico hollywoodiano si riduca a questa collana di grandi autori comici, finora elencati: infatti tutto il cinema americano del periodo classico ne è pervaso (western incluso). Voglio solo dire che il cinema comico americano di segno ebraico non può non aver tenuto conto della lezione freudiana contenuta in *Der Witz*. E poiché in aggiunta alla collana descritta mi corre l'obbligo di aggiungere una coppia di grandi registi, autori di grandi film inquadrabili sì nel genere commedia ma con evidentissimi e gustosissimi momenti comici. Questi due grandi autori, ambedue ebrei, sono uno maestro dell'altro: sto parlando di Ernst Lubitsch e Billy Wilder. Ora per non allargare troppo l'orizzonte e per non uscire dal sentiero che abbiamo tracciato, credo che sia opportuno chiarire meglio il nostro obiettivo. Obiettivo che consiste nel rispondere alla seguente domanda: quali debiti ha il cinema americano nei confronti di Freud e della psicoanalisi come lui l'ha voluta? In che misura tutto questo ha inciso sulla natura del linguaggio cinematografico, a partire dalla cosiddetta svolta storica segnata dalla rivoluzione wellesiana di *Citizen Kane* (*Quarto potere*, USA 1941)?

I debiti del cinema americano nei confronti del fondatore della psicoanalisi

Premetto che ho sempre avuto un debole particolare nei confronti di Billy Wilder che considero tra i grandi maestri, accanto a Orson Welles, Fritz Lang, e tanti altri (anche italiani) che sarebbe lungo e inutile elencare. Ma il caro Billy è stato protagonista (giovannissimo) di un incontro con Freud in persona che non è riuscito mai più a dimenticare e che emerge in tutta evidenza in numerosi suoi film. Raccontata da lui stesso più volte la storia è questa.

Giovane reporter di un quotidiano berlinese viene incaricato all'inizio degli anni '20 di intervistare personaggi famosi della Vienna dopo la 1a Guerra mondiale. Data la, diciamo così, consanguineità sceglie proprio Freud e ottiene l'incontro (forse parlando al telefono con la moglie). Senonché proprio in quel periodo era scoppiato sui giornali di tutto il mondo "il caso Freud" (i 100.000 dollari rifiutati di cui abbiamo parlato). Del tutto ignaro suona il campanello in Berggasse 52 e sale al secondo piano, una governante gli apre la porta e lo fa accomodare in salotto. Passano pochi secondi e si presenta Freud con il tovagliolo attaccato alla camicia e con le labbra visibilmente toccate dal sugo. Billy non ha il tempo di dire A! Freud lo aggredisce: "Giornalista vero? Se ne vada! Quella è la porta!" E lo lascia come un salame ritornando a pranzo. Lo stesso Billy Wilder racconta che a Hollywood spesso e volentieri lo hanno preso in giro per questa storia di cui all'inizio si vantava ma poi realizzando certi film particolarmente feroci nei confronti della psicoanalisi veniva sommerso di battute del tipo: ancora non hai digerito l'essere stato cacciato di casa da Freud in persona!³¹

Al di là di tutto però il cinema di Billy Wilder è costantemente intriso di cultura psicoanalitica, anche e soprattutto quello drammatico. Sono rari i film in cui sia assente il riferimento intrigante, scandaloso, e psicopatologico al sesso. A mio parere ciò può aiutare a capire come, con Billy Wilder, l'influenza ebraico-yiddish già potente e dominante in tutto il periodo del muto, si è allargata enormemente all'influenza psicoanalitica in senso stretto, nonostante, o forse proprio per questo, la ferocia con cui in alcuni suoi film egli per vendicarsi del trattamento subito abbia dileggiato pesantemente la figura dello psicoanalista³². Ma a noi qui interessa presentare una piccola dimostrazione di quanto sia probabile (anzi sicuro) il fatto che *il libro di Freud sul Witz sia diventato la bibbia dei comici americani* (ebrei e forse anche quelli non ebrei) e anche di tutti gli autori di commedie (il cui maestro indiscusso è proprio Lubitsch). Mentre Lubitsch col suo tocco ha definitivamente inquinato freudianamente lo spirito di commedia di tutto il cinema hollywoodiano futuro, B. Wilder ha sviluppato un cinema in cui tutte le aree più nascoste della psiche si impongono in primo piano, spesso all'improvviso. Ha messo a nudo l'America trionfante del dopoguerra, senza remore e/o rispetto per nessuno dei valori più sacri del cittadino americano medio, e ha preso di petto duramente anche Hollywood con *Viale del tramonto* (1950). Billy Wilder ha imposto allo stile cinematografico hollywoodiano quel principio di realtà freudiano per cui se si vuole rappresentare la realtà (quella del visibile e quella dell'invisibile ben intrecciate insieme) occorre rompere le regole dei generi, della tecnica, delle norme non scritte: in questo mostrando assonanze con il gigante Orson Welles.

A questo punto voglio mostrare una piccola, modesta prova a mio favore, cioè di come io sono arrivato ad avere il terribile sospetto che il testo freudiano, ignorato in buona

³¹ Due sono i libri-intervista con Billy Wilder (sul tipo di quello realizzato da Truffaut con Alfred Hitchcock): il primo realizzato da Hellmuth Karasek (scrittore e uomo di teatro nonché firma dello Spiegel), abbastanza simile al modello "Truffaut" è stato pubblicato in Germania nel 1992 (ed. it. Mondadori 1993); il secondo invece in perfetto stile "Vanity Fair" è stato realizzato dal regista premio Oscar (per *Jerry McGuire*) Cameron Crowe nel 1999 e pubblicato da Adelphi nel 2003. La mia preferenza va al primo, ovviamente. Ma non perché io disprezzi il gossip, anzi. Ma perché Karasek ha potuto, con grande gioia di Billy, parlare in tedesco e Billy ha potuto fare libero uso di espressioni yiddish e poi come vedremo il libro di Karasek è una miniera di informazioni sicure che liberamente il terribile Billy Wilder ha potuto fornire, in verità con molta parzialità (soprattutto quando parla di Charlie Chaplin).

³² Vedere per controllare: *Quando la moglie è in vacanza* (1955), *Non per soldi ma per denaro* (1966), *Prima pagina* (1974).

sostanza dagli analisti (a tutt'oggi), sia stato studiato attentamente un po' da tutta l'immigrazione ebraica approdata a Hollywood.

La dimostrazione e cioè la prova è molto semplice.

A qualcuno piace caldo (*Some like it hot*, 1959), famosissimo finale: dialogo tra Jack Lemmon (vestito da donna) e il miliardario che lo vuole sposare. Siamo sul Motoscafo in fuga, guidato da Tony Curtis che ha accanto Marilyn Monroe. Jack e il suo interlocutore (Osgood il miliardario) sono dietro. Jack Lemmon prende coraggio e attacca così:

"Osgood, voglio essere leale con te: non possiamo sposarci affatto".

"Perché no?".

"Beh!... in primo luogo io non sono una bionda naturale...".

"Non m'importa".

"... e fumo, fumo come un turco...".

"Non m'interessa".

"Ho un passato burrascoso: per più di tre anni ho vissuto con un sassofonista".

"Ti perdono".

"Non potrò avere mai bambini...".

"Ne adotteremo un po'".

"Ma non capisci proprio niente, Osgood! Sono un uomo!".

"Beh, nessuno è perfetto!"



Figura 8: Nessuno è perfetto!

Der Witz pag. 54. Freud racconta a mo' di esempio una nota storiella comica ebraica sugli arguti sensali del matrimonio di ambiente yiddish:

*Lo Schadchen sta difendendo dalle rimostranze del giovanotto la ragazza che gli ha proposto. "La suocera non mi piace, è una donna stupida e cattiva!" – "Ma Lei non sposa la suocera, Lei vuole la figlia!" – "Sì, ma non è più tanto giovane e non si può certo dire che abbia un bel viso!" – "E che importa? Se non è né giovane né bella, tanto più le sarà fedele." – "Quanto ai soldi non è che abbondino." – "E che c'entrano i soldi. Sposa forse i soldi Lei? È una moglie che Lei vuole." – "Ma è anche gobba!" – "Beh, che cosa pretende? Non deve avere nessun difetto!"*³³

È Freud stesso a considerare eccezionale questo motto, tant'è che lo riprende più avanti (pag. 96) perché appartenente alla categoria delle storielle dei sensali di

³³ *Der Witz* cit. pag. 54.

matrimonio (Schadchen) di ambiente ebraico-yiddish: si tratta di esempi particolari di motto che ha, oltre alla sua verità morale sgradevole, anche una grande *vis* comica, appunto.

Allora è lampante che chi ha scritto la sceneggiatura del film, sin dall'inizio ha avuto in mente di trasferire, nella sostanza, la storiella yiddish arguta e comicissima del testo freudiano, tanto più se si pensa che un finale di questo tipo (e in questo caso capolavoro nel capolavoro) viene messo a punto prima di ogni altra cosa. Nei grandi film è in genere il finale che condiziona tutto il resto. B. Wilder ebreo ateo ha lavorato con due sceneggiatori, Charles Brackett (WASP, se non vado errato), americano liberal come tanti a Hollywood ma soprattutto I.A.L. Diamond, di sangue rumeno e quindi con un background culturale misto ebraico (sempre yiddish)-tzigano-rom. Wilder ha dichiarato a Cameron Crowe che la battuta “nessuno è perfetto!” l'avrebbe tirata fuori Izzy Diamond, così all'improvviso, a tavola, quasi scherzando: possibile, ma non credibile.. Senza contare che questa battuta, veramente micidiale (dando a Cesare, cioè Freud, i suoi meriti involontari e inconsapevoli, ma nulla togliendo non a Izzy ma a Billy, a mio parere, accanito lettore e ri-lettore del freudiano *Der Witz*), ha svolto un ruolo, in fin dei conti, negativo per il film, perché ha occultato una complessa intelaiatura visiva sul travestitismo, su una sessualità forse non perversa ma sicuramente non genitale. E poi la stessa battuta annulla completamente un finale che, oggi, suonerebbe come un'apologia del matrimonio “gay”, non solo ma la genialità del tutto, in quest'opera mirabile è indicativa di un qualcosa che si può trovare soltanto nella formazione originaria infantile di Billy Wilder e della sua evidente ambiguità sessuale (e forse anche di quella di Izzy)..

Un po' a seguire la lezione Wilderiana non posso ignorare i fratelli Coen che hanno saputo coniugare dramma e commedia, gusto dell'horror e ironia e comicità. Amo moltissimo i Cohen, anche quando esagerano, ma qui non c'è spazio per approfondire. A parte quello splendido gioiello che è il loro primo film, *Blood Simple* (1984), mi sono ritrovato abbastanza recentemente, con loro, di fronte a un'altra prova a mio favore. Mi riferisco a *A Serious Man* (2009). Paolo Mereghetti nel suo dizionario ha scritto: “Al loro quattordicesimo film, i Coen (anche sceneggiatori) esplorano le proprie radici culturali e biografiche. Il ‘serious man’ è l'uomo di polso che ogni buon ebreo deve aspirare ad essere. Ma Larry, ironicamente è solo un Giobbe che non ha nemmeno un conforto della fede, e che dai rabbini non trae conforto o consigli; ma solo conferme che il mondo è ingiusto e la realtà non ha senso” e, poi, conclude: “... aprono il film con uno spiazzante episodio a sfondo fantastico (sul mito del *dybbuk*, uno spirito maligno che può possedere esseri viventi) parlato in yiddish, e ambientato nella Polonia dell'800; dopodiché passano con disinvoltura dal principio di indeterminazione alla Torah, dalla farsa alla tragedia. Il risultato è sottilmente minaccioso, disperatamente cattivo, spesso sorprendente e assurdamente divertente...”³⁴. E io aggiungo che, rivedendo il film, anche tenendo conto del fatto che i due fratelli hanno scritto la sceneggiatura, è del tutto evidente la trasparente influenza di *Der Witz* e magari un altro testo non lontano da quello di Freud, mi

³⁴ Non posso non aggiungere la forte suggestione che il film mi ha dato con numerose splendide inquadrature che denunciano un evidente influenza visiva della pittura di Edward Hopper (il pittore “della luce”).

riferisco ai *Diari* di Franz Kafka, specialmente gli appunti e note degli anni 1911-12, tutta la parte che racconta dell'amicizia del giovane Franz con il giovane Yitzchak Löwy, attore polacco in tournée con la compagnia teatrale Yiddish a Praga in quel periodo. Kafka negli appunti, spesso molto lunghi, intreccia descrizioni delle opere presentate dalla compagnia di Löwy, con gustose storielle yiddish molto molto irriverenti rispetto a rabbini e usanze rituali ebraiche assurde. Ma *A Serious Man* è, oltre ad essere un capolavoro, una sorta di manifesto-chiave di lettura del cinema dei due fratelli e forse, esagerando un po', anche di quello di Woody Allen. Rimandando ad altra occasione questo tema, però non posso non rileggere attraverso *A Serious Man* quella che a mio parere è la stella più luminosa dei fratelli Coen *Il grande Lebowski* (1998). In questo film l'impianto complessivo è quasi identico: la "religione" qui presa di mira è quella del '68 (certo quello americano). Non è risparmiato nulla. Per quello che compete qui noto soltanto questo: il film è una serie infinita di motti di spirito-barzellette tendenziose aggressive-oscene sul '68 e per di più è anche un trattato visivo di morale esistenziale (*L'essere e il nulla*, il capolavoro filosofico di Sartre sul comodino di Jeff Bridges). Due cose che rimangono inossidabili nella mente: la *performance* di John Turturro al Bowling e Steve Buscemi che sistematicamente confonde John Lennon con Lenin facendo infuriare lo strepitoso John Goodman. I Marx Brothers, Groucho, Chico e Arpo, nella tomba ridono ancora guardando questo film..



Figura 9: The big Lebowski

Dobbiamo però fare dei passi a ritroso per completare il quadro.

Il debito freudiano nei confronti di Henry Bergson

Occorre sgombrare il campo del nostro percorso da questa questione che in genere viene considerata come una sorta di inciampo della storia della cultura contemporanea e quindi trattata quasi come noiosa e fastidiosa. Ma qui io voglio semplicemente chiarire solo i rapporti (ottimi) tra Freud e Bergson sulla questione del comico, trascurando il resto che qui non ci compete.

Der Witz, dopo un lavoro di scrittura piuttosto laborioso e faticoso, viene pubblicato nel 1905. Bergson pubblica il suo saggio sul *Riso* nel 1900, praticamente nello stesso periodo in cui esce il capolavoro freudiano, *L'interpretazione dei sogni*. Il testo bergsoniano in realtà raccoglie tre saggi pubblicati sulla "Revue de Paris" nell'anno precedente. Freud, in *Der Witz*, nel capitolo conclusivo, "Il motto e la specie del

comico”, cita più volte, in francese, passi del testo bergsoniano, non solo ma dedica un intero paragrafo al filosofo francese³⁵, paragrafo che si apre in questo modo:

Uno stimolo a cercare di capire il comico anche nella sua psicogenesi è inaspettatamente fornito dal libro fresco e vitale di Bergson. Bergson – di cui conosciamo le formule per esprimere le caratteristiche del comico: “mècanisation de la vie”, “substitution quelconque de l’artificiel au naturel” - cerca di ricondurre tutta una serie di effetti comici al ricordo impallidito di un giocattolo della nostra infanzia. ... egli tenta di derivare il comico dall’effetto ritardato delle gioie dell’infanzia. ... Per noi, che studiando il motto siamo risaliti a un giuoco infantile di parole e di pensieri interdetto dalla critica dell’intelletto, è un’impresa allettante indagare anche queste radici infantili supposte da Bergson nel comico (pagg. 198-99).

Non risulta che, in ambito psicoanalitico, sia stato messo in evidenza questo omaggio che dimostra l’attenzione particolare di Freud nei confronti del grande filosofo francese (in verità non limitata al testo sul riso). Federica Sossi, studiosa di formazione e cultura lacaniana, in occasione della nuova edizione italiana de *Le Rire*,³⁶ ha scritto una postfazione straordinariamente pungente e stimolante. Innanzitutto ha messo in evidenza che il debito freudiano nei confronti di Bergson è molto più ampio di quanto Freud stesso ha riconosciuto. In modo particolare nella terza parte del *Riso* quella riguardante il “Comico di carattere”, dove si spiega analiticamente che caratteristiche ha la “personalità comica” e quanto sia diffusa e come sia riconoscibile. In questo incredibile capitolo, Bergson anticipa tutti i temi del trattato freudiano. Oltre a quanto abbiamo visto sopra, viene evidenziato il legame profondo tra la comicità e il sogno, proprio nel senso che, scrive Bergson, “se la logica del comico è la logica dei sogni, possiamo aspettarci di ritrovare nella logica del risibile le diverse particolarità della logica del sogno.” (pag. 109). Anche tutta la questione del risparmio di energia e usura psichica dovuta a tutte le espressioni “spiritose” prodotto da un improvviso rilassamento dei controlli razionali è qui presente con funzioni non esplicitamente terapeutiche ma comunque con funzione positiva e sociale (segnatamente sulla questione della umana vanità e del relativo “falò delle vanità”). La Sossi ovviamente non intende sminuire il testo freudiano di cui viene riaffermata l’importanza per le dimensioni di approfondimento analitico e di sviluppo teorico all’interno del corpus teorico freudiano (con i collegamenti con importanti saggi freudiani successivi, segnatamente *Il Perturbante* e il testo sull’*Umorismo*). Naturalmente neanche un riferimento al cinema né tantomeno al questione della cultura yiddish.

Il comico ebraico-yiddish e una “quasi” teoria del cinema (comico) nel Witz freudiano

È dunque certo che Freud, avendo un’ottima conoscenza della lingua francese, sia stato subito attratto dal testo bergsoniano e nel corso degli anni successivi abbia meditato sulle geniali osservazioni del filosofo francese. Henry Bergson però, pur essendo ebreo quanto Freud, nato e cresciuto in una Parigi (culla della rivoluzione e della democrazia moderna) ben più tollerante nei confronti degli ebrei e degli stranieri

³⁵ Op. cit. n. 6 pagg. 198-203.

³⁶ Feltrinelli 1990, rist. UE 2011, tit. or.: *Le Rire – Essai sur le signification du comique*. Cura e nuova traduzione di Federica Sossi. E’ la seconda edizione 1924, identica alla prima ma con l’aggiunta di una bibliografia in cui brilla la presenza di *Der Witz* di Sigmund Freud

della Vienna imperiale, era cresciuto in un ambiente strettamente laico con scarsi rituali etnico-religiosi: non poteva avere né frequentazioni né curiosità o interesse per la cultura (basso-popolare yiddish). Ma c'è un altro aspetto che è importante per capire meglio il valore che Freud ha dato, in tutti i sensi, al suo lavoro in una direzione che travalica ampiamente i limiti di quello di Bergson. Nella premessa de *Le Rire*, l'autore precisa che la scelta è quella di ricostruire i procedimenti di costruzione del comico, escludendo la ricerca conseguente sugli effetti pratici, multipli e polivalenti, del comico nella vita pratica e in quella della cultura (soprattutto teatrale).

Freud invece sceglie di scandagliare ambedue i fronti, però allarga enormemente l'area dello stesso fronte esaminato da Bergson (psicogenesi del comico), immergendosi nell'anima popolare che aveva a portata di mano, quell'area culturale Yiddish che esprimeva nobili prodotti culturali ma anche una vera e propria produzione di storielle e barzellette popolari condite spesso di cinismo e frequenti derive aggressive e sessuali. Bergson, filosofo severo e con una solida formazione scientifica, non mancava di pudore e la sua pruderie gli consentiva solo di citare un paio di volte Labiche³⁷ che nella sua opera aveva sviluppato doppi sensi e tutt'al più situazioni equivoche soltanto allusive ad avventure sessuali..

Freud ovviamente nell'elencazione dei motti di spirito yiddish indica in quelli cosiddetti *tendenziosi* che divide in *aggressivi* (contro individui e istituzioni) e *osceni*, cioè quelli di natura pesantemente sessuale, i migliori per cogliere le verifiche puntuali della sua formula interpretativa (e funzionale alla sua ricerca a fini teorico-terapeutici). Già ricordata da Gombrich, la richiamiamo: *“Un pensiero preconscious viene abbandonato per un momento all'elaborazione inconscia e ciò che ne risulta viene colto immediatamente dalla percezione cosciente.”*³⁸. Più avanti spiega meglio, dicendo che chi si ritrova a chiudere un discorso con un'espressione arguta che fa ridere gli ascoltatori è perfettamente consapevole di avere “subito” l'invasione di una idea “involontaria”. Più avanti fa un bel complimento ai suoi pazienti e a tutti coloro che anche oggi non si vergognano di entrare “in analisi”. Alla pag. 159 Freud scrive:

Infine l'incitamento più potente al lavoro arguto è dato dalla presenza di forti tendenze, che si estendono fino all'inconscio e s'identificano con un'attitudine particolare all'invenzione spiritosa, e che possono spiegarci perché le condizioni soggettive del motto siano soddisfatte tanto spesso da persone nevrotiche.³⁹

Evidenziati i complimenti di Freud (e i miei) a coloro che scelgono, in piena coscienza, di “entrare in analisi”, fermiamoci un attimo e riprendiamo il grande elogio di Freud nei confronti di Charlie Chaplin. Grande autore del cinema muto, Freud ne parla con entusiasmo nel 1931, quando il muto stava scomparendo, anche se Chaplin avrebbe realizzato il grande capolavoro *Tempi Moderni* nel 1936, quasi completamente muto. Qualcuno potrebbe obiettare: “E il motto di spirito cosa c'entra?” Chiunque avesse in mente un'obiezione del genere evidentemente ignorerebbe il fatto che anche il cinema muto si basa su la sceneggiatura che è la parte

³⁷ Eugène Labiche (morto a Parigi nel 1888) è considerato l'inventore e il protagonista del teatro leggero chiamato Vaudeville, che ha dominato in Francia e poi nel mondo (soprattutto negli USA). Labiche, il cui capolavoro è *Il cappello di paglia di Firenze*, ha scritto qualcosa come 174 commedie!

³⁸ Cap. 6 “La relazione del motto con il sogno e con l'inconscio”, pag.148, corsivo dell'autore.

³⁹ pag. 159, corsivo mio.

letteraria (fondamentale) del linguaggio cinematografico. I film muti di Chaplin sono costellati di gags geniali se non addirittura diaboliche che mettono in evidenza vizi (molti) e virtù (poche) della grassa borghesia americana. Abbiamo citato il *Monello*, una delle tante gemme degli Anni '20, ma non c'è film degli Anni '10 che non siano pieni di gags che dimostrano come il buffo giovanotto dimostri continuamente per riflesso del suo comportamento spontaneo, distratto, istintivo, in una parola inconscio, le colpe e le vergogne dei ricchi e bolsi borghesi. Chaplin sconvolge l'ambiente, più meno come lo fanno a modo loro Buster Keaton e Harold Lloyd, ma loro sono semplici produttori di situazioni comiche, senza morale, senza allusioni, senza istruzioni per la vita e per la speranza. I due Wasp hanno una loro morale e una filosofia di vita ma esse emergono in tutta evidenza nel finale o nel film nel suo insieme (es.. il pacifismo di Keaton in *The General* l'ottimismo costruttivo di Lloyd in *Preferisco l'ascensore*), in Chaplin regna sempre il *corto*, i suoi film sono una serie continua di *short* che, presi uno a uno, sono degli straordinari motti di spirito e/o barzellette in forme nettamente tendenziose. Semmai si può dire che la sua tendenziosità sia decisamente esclusiva sul fronte aggressivo e tutt'altro che oscena, anzi piuttosto "pudica", caratteristica comune però a tutto il cinema muto⁴⁰.

Detto questo dobbiamo ora spiegare come mai invece Freud si sia concentrato sul mondo culturale Yiddish che sicuramente non frequentava (non ne aveva il tempo) e che era caratteristico di tutta la cultura ebraica di avanguardia⁴¹. Potremmo dare la classica spiegazione "freudiana": nostalgia di esperienze giovanili e adolescenziali. Ma io preferisco un'interpretazione più "politica". L'austero Bergson quando pubblica *Le rire* è ormai un cattedratico affermato e anche per una sua "forma mentis" conservatrice volge lo sguardo al comico in sé e per sé. Freud nel 1905 pubblica anche i rivoluzionari *Tre saggi sulla sessualità* che suscitano scandalo e proteste (con insulti e minacce), proprio perché in essi abbatte tutti i veli possibili e immaginabili (incluso quello sull'omosessualità). *Der Witz* abbate tutti i veli sulle barzellette e soprattutto sulla loro diffusione popolare che viaggia a grande velocità e che chiede ascolto anche alla comicità professionale. Le storielle riportate da Freud sono di fatto scenette PARLATE, piccoli sketch comici, ironici, caustici, prodotte per lo più dall'inconscio popolare Yiddish. Qui viene facile ricordare come i Marx Brothers, primi a portare nel cinema sonoro la comicità surreale e assurda (dopo averla ampiamente usata nel teatro popolare) della loro cultura yiddish, puntavano su tre figure comiche fondamentali: Groucho, l'emettitore a raffica di motti di spirito (con la sua camminata grottesca), Chico, il maneggiatore stile *Schacten* (Sensale di matrimonio), il mitico Harpo, il muto distruttore e seduttore, con delle tasche del suo lurido trench che anticipano Eta Beta.

⁴⁰ Nota su Il pellegrino.

⁴¹ Non posso non menzionare qui ancora Franz Kafka. Non riesco a ricordare una sia pur fuggevole citazione del grande ebreo praghese nei testi freudiani e curiosamente mi sembra di poter dire che vale anche la reciproca. Però leggendo i *Diari*, soprattutto quelli del periodo pre-bellico (1910-14), è difficile, molto difficile, non avvertire un'assonanza molto forte sia con *Der Witz* sia con Freud in senso lato. Intanto le storielle yiddish (alcune sui rabbini veramente gustose e molto "cattive"), comunque nessuna uguale a quelle presenti in *Der Witz*: il che dimostra che c'era una continua attività inventiva in tutte le comunità di lingua yiddish. Poi l'abitudine sistematica di trascrivere i propri sogni: Kafka, evidentemente non li trascrive tutti ma sceglie quelli che lo colpiscono e li racconta con il suo splendido stile di "realismo magico". La recente scoperta della stessa abitudine in Arthur Schnitzler (amico personale di Freud, medico e grandissimo scrittore della Vienna ormai al tramonto) che è emersa con l'edizione (prima integrale!) datata 2012 del *Das Traumbuch 1875-1931* (ora in ed. italiana *Sogni* Il Saggiatore 2013) dimostra che era una moda tra gli intellettuali ebrei della Mitteleuropa, moda poi diffusa nel mondo intero con la psicoanalisi. Moda che però, dispiace dirlo, la psicoanalisi di moda oggi non pratica più.

Il testo freudiano è una autentica miniera per il cinema comico perché offre e ha offerto sicuramente spunti e idee alla commedia americana e non solo. Ci rimane però l'obbligo di spiegare il perché Freud abbia scelto di rifarsi al mondo a lui certamente vicino ma non l'unico portatore di spirito e di gusto umoristico. Ce ne dà una motivata spiegazione lui stesso:

Un'occasione particolarmente favorevole al motto tendenzioso si verifica quando l'intenzionale critica ribelle è diretta contro la propria persona o, per dirla più cautamente, contro una persona della quale fa parte anche la propria persona, una persona collettiva, per esempio il proprio popolo. Questa determinata esigenza di autocritica può spiegare perché siano sorti proprio dal terreno della vita popolare ebraica numerosissimi motti calzanti, dei quali abbiamo già dato tanti documenti. Si tratta di storielle create da ebrei e rivolte contro peculiarità ebraiche. I motti creati dagli stranieri sugli ebrei sono quasi sempre facezie brutali, nelle quali l'arguzia è resa superflua dal fatto che, per gli stranieri, l'ebreo è una figura comica. Anche i motti ebraici inventati da ebrei ammettono questo fatto, ma essi conoscono sia i propri veri difetti che il nesso di questi con le proprie qualità, e ciò che essi hanno in comune con la persona da biasimare determina la condizione soggettiva, di solito così difficile da produrre, per il lavoro arguto. *Non so del resto se accada spesso che un popolo rida tanto della propria indole.*⁴²

L'orgoglio ebraico dell'ateo Freud si evidenzia nella chiusa del passo che ho messo in corsivo. È un'affermazione lapidaria che nessuno ha mai potuto smentire. Ora però per concludere dobbiamo guardare molto schematicamente il testo del Witz per indicarne i pregi dal nostro punto di vista.

Innanzitutto il tema generale *terapeutico*. È, si potrebbe dire, una tipica ossessione freudiana. In estrema sintesi: tutto quanto fa ridere, sorridere e persino ghignare porta benessere alla mente e alla psiche, inclusa la spiegazione fisiologico-scientifica del risparmio di energia psico-nervosa usurante e stressante. Il *Witz* (sia come elaborazione arguta che come battuta geniale, della serie "Nessuno è perfetto!") utilizzando, sotto controllo, le potenti energie dell'inconscio, abbrevia complicate vie diplomatiche, "menose" e penose, offrendo enorme risparmio di energia psichica. Oggi si direbbe aumentando le riserve di "endorfine". Questo tema che attraversa tutto il testo nelle sue 210 pagine è ribadito nel breve intervento del 1927 sull'umorismo.

L'altro punto fondamentale è il rapporto tra l'umorismo e il sogno, certo già evidenziato da Bergson ma da questi in modo generico. Freud, come aveva già fatto nell'*Interpretazione dei sogni*, nel centrale capitolo 6 (Il lavoro onirico), anche in questo testo, più e più volte si avvicina alla dimensione dinamico-visiva dei sogni, ma si capisce che evita accuratamente di citare il linguaggio cinematografico. Nell'ambito del discorso sul *Witz* però anche se ovviamente il cinema non viene mai citato è costretto a chiedersi ovviamente qual è la differenza tra il sogno e il *Witz*. Semplice: il sogno è cosa riservatissima, in certi casi non si racconta a nessuno, neanche al proprio partner⁴³; al contrario la battuta di spirito, la facezia, la barzelletta, tutto queste espressioni ci procurano ilarità, nonostante o proprio per questo, in quanto prodotto di origine misteriosa (tipo sogno ad occhi aperti), ci sentiamo in obbligo, siamo spinti da una grande voglia di raccontarle anche alla prima persona che incontriamo. E ciò spiega la velocità con cui si diffondono i motti di spirito.

⁴² pag. 100, corsivo mio.

⁴³ Altrimenti vedi cosa succede in *Doppio sogno* di A. Schnitzler o *Eyes Wide Shut* (1999) di Kubrick.

Il terzo uomo: lo spettatore!

Terzo punto fondamentale è quello “delle tre persone”. Chiunque legge il testo freudiano, a un certo punto si accorge che quando entra in campo la parte “rivoluzionaria” delle barzellette, quella più popolare che nella velocità ingrana la marcia più potente (si potrebbe dire quella di *Superman*), quella parte che Freud definisce dei moti tendenziosi (aggressivi e osceni-scurrili): quando entra in campo quest’area di sicuro successo, cambia anche il significato scenico-visivo. Nel motto di spirito generico, nel classico *Witz* del senso comune, il dialogo è normalmente tra DUE PERSONE: chi racconta e chi ascolta. Nel motto tendenzioso, aggressivo o scurrile il trend comunicativo diventa un triangolo virtuale: il narratore mette in scena un “siparietto” a due personaggi (lui o un suo alter ego contro un personaggio di potere oppure lui e una donna bella ma altezzosa e sprezzante) ma, a questo punto, dice espressamente il testo freudiano il tutto esige la presenza di una TERZA PERSONA: LO SPETTATORE!

Questa questione delle tre persone e della terza persona che viene indicata costantemente come lo spettatore mi ha fatto venire in mente il cinema come unico riferimento possibile. Se mi si chiede perché, io rispondo nel seguente modo.

Bergson, quando ha scritto i tre saggi sul *Rire* poi diventati testo autonomo era un filosofo affermato e già autorevole punto di riferimento della cultura francese. Nato a Parigi da genitori ebrei (padre polacco, madre irlandese) ha avuto una vita tranquilla e senza scosse nella città più tollerante d’Europa, dove però ha seguito una tipica carriera “cattedratica” fino ai massimi livelli e poi al premio Nobel, non certo un curioso della cultura popolare e comunque poco avvezzo alle tradizioni yiddish. Comunque il suo terzo saggio era dedicato al comico di carattere, altrimenti detto comico professionale, cioè quello dell’attore di teatro. E infatti il suo testo è quasi del tutto riferito a Molière e ai suoi personaggi più famosi e a come un attore deve interpretarli. Ci sono tutti nel suo testo: *Le Tartuffe* o l’impostore; *Alceste*, il Misanthropo; *Arpagon*, l’Avaro; *Jourdain*, il Borghese gentiluomo; ma anche ovviamente *l’Anfitrione* di Plauto, *Il Don Chisciotte* e *Mark Twain*. E Bergson ci spiega perché e quando fanno sorridere o ridere. Arriva a citare e a indicare la deriva del vaudeville come se appunto, lì la grande arte francese della commedia e del comico tendesse, con la Belle Époque, a scadere nel volgare della battutina che poi apre sulla battutaccia a doppio senso.



Figura 10: Alberto Sordi in *L'Avaro*

Freud (sempre osteggiato dall'ambiente universitario viennese) sa per esperienza diretta che al di fuori dei luoghi deputati si ride molto di più e meglio e capisce che nel mondo che lo circonda la cultura ebraico-yiddish è quella che ha usato a gran forza la comicità per sopravvivere e difendersi (anche contro lo stesso autoritarismo ebraico). Ed ecco che nel suo testo ci propone una serie lunghissima di scenette di strada dominate da figure comuni (i sensali ma anche i mendicanti) dove l'inconscio domina alla grande e quindi finisce per estendere lo sguardo sui commedianti di strada che si divertono a mettere in burla e alla berlina le cose più intime e anche quelle più sacre. Lo sguardo di Freud non esclude la scena, il proscenio, gli attori davanti e dietro le quinte ma scende tra gli spettatori e esce dal teatro e magari va a cercare i luoghi in cui nasce il teatro alternativo, il teatro d'avanguardia. Non è esplicito in questo senso anche perché non è il suo obiettivo. Vuole capire dove nasce quello spirito spontaneo popolare che da Plauto in poi ha insegnato a tutti i poveri e gli emarginati del mondo a sopravvivere con la creazione di storielle argute che denudano tutte le élite di ogni luogo e ogni tempo. Senza volerlo, ha messo in imbarazzo i suoi allievi (come in altri testi e in altri momenti)⁴⁴ da una parte, ma da un'altra parte ha offerto al mondo dell'emigrazione ebraica una vera miniera d'oro di scenette comiche e un vero e proprio manuale per quell'arte particolare basato sulla vis comica: il cinema comico si può dire che trasforma il linguaggio cinematografico perché è questo tipo di cinema che fa esplodere il box-office. I contratti milionari di Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd lo dimostrano. Con il sonoro il comico ebraico non si ferma anzi riparte alla grande e sicuramente influenza tutto il cinema comico anche, quello Wasp, quello non ebreo. A questo punto esprimo il mio punto di vista e spiego meglio perché questa questione ci porta al tema del nesso con il cinema. Non c'è bisogno di trovare riferimenti o collegamenti espliciti al linguaggio cinematografico, nel suo (enorme) lavoro di ricerca Freud non ci pensa nemmeno per sbaglio, come abbiamo detto; in fondo siamo nel 1905... Questo testo però non solo offre un vastissimo materiale popolare per ogni spettacolo comico, ma presenta una sorta di analisi psicologica del

⁴⁴ Cito solo il caso di Georg Groddeck, da Freud osannato e accettato nel novero dei suoi preferiti ma mai accettato dagli analisti della Società di Psicoanalisi. Dopo il suo *Libro dell'Es*, scrive di getto il romanzo *Lo scrutatore di anime* (è la storia di un uomo tutto d'un pezzo che, a 50 anni, in piena crisi di "menopausa maschile" si libera dei suoi freni inibitori e ne combina di tutti i colori) e invia il manoscritto a Freud che, dopo averlo letto, lo fa pubblicare dalla casa editrice della Società di Psicoanalisi: esplose un "delirio" di proteste e minacce dai compassati analisti. Freud ha una reazione durissima invitando i "protestanti" a fare "autoanalisi" per capire meglio il proprio "bacchettonismo". Ambedue i testi di Groddeck sono editati da Adelphi.

rapporto diretto e intimo tra l'artista e il "suo" pubblico e questo viene spiegato in un modo che, a mio modesto parere, si può verificare solo con il cinema. Il tema delle "tre" persone, apparso con l'analisi dei motti tendenziosi, ritorna spesso nel testo. Ma il momento clou sono le sei pagine a dir poco micidiali (133-39) del capitolo V "i motivi dell'arguzia (Witz) Il motto come processo sociale", e vediamone un primo passo fondamentale:

Ogni motto richiede quindi un proprio pubblico, e ridere degli stessi motti è prova di una vasta concordanza psichica. Eccoci giunti a un punto che ci permetterà di indovinare con ancor maggiore precisione che cosa avviene nella terza persona (= lo spettatore!). Essa deve poter produrre in sé per forza d'abitudine la stessa inibizione che il motto ha superato nella prima persona (= il creatore, l'artista), così che appena ode il motto si risvegli in lei, coattivamente o automaticamente, la prontezza a rinnovare questa inibizione. Questa prontezza all'inibizione, che non posso considerare se non un vero e proprio dispendio, analogo alla mobilitazione di un esercito, è nello stesso tempo da lei riconosciuta come superflua e tardiva e si scarica così in *statu nascendi* con il riso. (p. 135)

Come dire che secondo Freud si crea, quasi misteriosamente, una sorta d'intesa telepatica tra la *prima* e la *terza persona*. Si badi bene è ininfluente l'abilità creativa della prima persona in quanto questa intesa è in un certo senso casuale o tutt'al più determinata da un certo fiuto e/o fortuna nel saper "azzeccare" la storiella, la battuta allusiva, quella a doppio senso che favorisce lo stesso identico meccanismo nelle due persone (prima e terza); emergenza immaginativa della forte inibizione ("mobilitazione di un esercito"!) e conseguente improvviso scarico di energia con uno scoppio di riso. E Freud sottolinea che, se non lo si fosse capito chiaramente, tanto maggiore sarà lo scarico (benefico e liberatorio) quanto maggiore è l'accumulo o ingorgo della forza inibitoria (insito nel preambolo della storiella) (pag. 138). Ora l'aspetto veramente interessante di queste pagine è, al di là di quanto stiamo cercando di dimostrare, il metodo di osservazione e ricerca, cioè il procedimento esplorativo che si sviluppa all'interno di perfetto intreccio tra induzione e deduzione. E, vorrei aggiungere, se questo metodo poteva essere definito come specifico e caratteristico di un lavoro di analisi del mondo psichico qui il mondo psichico è assente o meglio ad esso Freud rimanda come a un'entità che, comunque, quando si studia il mondo degli esseri umani non può mai essere dimenticato. Qui, in ambito esclusivamente sociale, si verifica quanto il metodo analitico possa aiutare ad arrivare là dove il metodo scientifico classico non riesce a "ben vedere" tutti i dettagli di una questione così importante come quella che ci porta a completare la definizione di umanità, in questo caso quella dell'*homo ridens*. E vediamo quelle conclusioni che ci permettono di arrivare al punto focale.

Delle due domande: "perché non possiamo ridere del motto da noi stessi inventato?" e "che cosa ci spinge a raccontare ad altri il nostro motto?", la prima è rimasta senza risposta. Non ci resta che supporre che tra i due fatti ci sia un'intima connessione, e che siamo costretti a comunicare ad altri il nostro motto perché noi stessi non siamo in grado di riderne. ... È irrefutabile allora la condizione che noi integriamo il nostro piacere giovandoci di una via traversa per pervenire al riso a noi impossibile: è la via che passa per l'impressione suscitata dalla persona che abbiamo fatto ridere. ... Il riso è una delle manifestazioni di stati psichici più contagiose; quando induco un altro a ridere comunicandogli il mio motto, mi servo propriamente di lui per destare il mio stesso riso... La comunicazione del mio motto ad altri potrebbe quindi servire a parecchi scopi: in primo luogo a darmi la certezza obiettiva che il mio lavoro arguto è riuscito, poi a integrare il mio piacere personale con la reazione di quest'altro su di me,

in terzo luogo – quando ripetiamo un motto di cui non siamo noi gli autori – a compensare lo scapito di piacere che ci causa il venir meno di una novità. (pag. 139)

Allora i tre scopi che Freud presenta nella chiusa di questo passo e che chiude queste dense sei pagine hanno fatto molto riflettere Gombrich (sempre in riferimento alle ricerche di Kriss), mettendo anche in evidenza un aspetto dimenticato ma implicito nel testo freudiano e cioè il punto di vista reciproco nel senso che anche lo spettatore utilizza e sfrutta “l’artista” per soddisfare il bisogno di “ridere” (nel senso lato del godere di un vissuto percettivo di fronte a un prodotto della libera creatività artistica) e comunque di scaricare accumuli di energia stressante e usurante. Ora quando Gombrich afferma che questa “teoria dell’arte” freudiana che lui propone di applicare alla pittura, sostanzialmente e un po’ forzosamente, dimentica che Freud (anche per il tramite di Bergson) si riferisce, sia pure virtualmente, a una situazione di tipo teatrale. E Freud ci fa chiaramente capire che, diversamente dal filosofo francese, i suoi punti di riferimento sono le scenette di strada e le barzellette crude e oscene. E se si vuole cercare in *Der Witz* del vero e proprio teatro è lampante che si tratta del Teatro Jiddish, come abbiamo visto che attesta autorevolmente Franz Kafka, nientemeno. Come abbiamo detto Freud non aveva nessuna ragione per pensare al cinema in quegli anni ma è un fatto che quasi tutti i comici del cinema muto vengono dal teatro, quel teatro che dappertutto viene genericamente chiamato “vaudeville” ma che all’inizio del XX secolo dalla Francia si è diffuso in tutto il mondo influenzando, ovunque, non a caso, il cinema nascente che per merito di Meliès è diventato cinema-teatro-slapstick. La leggerissima cultura Yiddish non ha fatto nessuna fatica a occupare i teatri popolari, soprattutto negli USA, dove il Vaudeville dalla Francia era sbarcato sin dall’inizio (ancor prima della *Belle Époque*). Si può dire che c’è stato un vero proprio *Melting pot* teatrale con la migrazione ebraica con la fuga dall’impero zarista (i terribili pogrom). Da quanto si può capire dai diari di Kafka, il teatro leggero-dialettale-yiddish del suo amico e mentore Löwy era un sano rifugio di giovani (e non solo) che volevano sfuggire alla pesante etica comportamentale dell’ebraismo tradizionale. E del tutto evidente che Freud conosceva bene questa cultura e questo mondo culturale, capiva perfettamente lo yiddish e ne apprezzava lo spirito auto-ironico e sarcastico: L’osservazione fulminante su Chaplin ci ha fatto capire che Freud non era poi così “bacchettone” come i suoi seguaci spesso hanno voluto rappresentarlo e che considerava il cinema comico come un elisir terapeutico quanto la grande arte classica. Un’ultima considerazione. Detto che Chaplin non ha avuto bisogno di leggere *Der Witz* (anche se ho qualche dubbio in proposito), ma Charlot in quanto tale ha dettato legge al mondo intero. Prendiamo ad esempio il comico italiano di cui siamo tutti orgogliosi e prendiamo come icona che può competere con Charlot, il nostro Totò. Il principe De Curtis si può tranquillamente definire il nostro Charlot, in quanto ha creato una silhouette molto simile (certo napoletanizzata) ma in quanto a giochi linguistici (in puro italiano) vorrei dire che non sarebbe una cattiva idea aggiornare il *Der Witz* freudiano aggiungendo un lunga appendice sul comico italiano, aggiungendo sicuramente anche Sordi con il suo faccione e il film *I soliti ignoti* come una sorta di mini-trattato comico dove a ogni cambio di scena esplodono continue battute di ogni tipo (e in diversi dialetti italiani).

In coda, in quanto non ebreo ma fulminato sulla via di Damasco dalla straordinaria genialità ebraica, mi compete l'obbligo di fare una modesta polemica. In primis sulla ebraicità di Chaplin e in secondo luogo sui Marx Brothers. Per un semplice scrupolo ho consultato il monumentale *Storia del cinema mondiale*, a cura di Giampiero Brunetta⁴⁵. Nel vol. V (cinema USA, III) due interventi autorevoli: Guido Fink⁴⁶ e Mariann Lewinsky⁴⁷. Costei, piuttosto ortodossa, documenta una storia, quella del cinema yiddish (ma anche della lingua e della cultura) per me inedita e stupefacente. Però in una nota (la n. 17) dichiara che gli ebrei Marx Brothers hanno realizzato un cinema comico non caratterizzato in tale senso, mentre Chaplin “considerato erroneamente ebreo” ha dato al suo vagabondo “molti tratti ebrei”. Sulla questione Marx, Guido Fink chiarisce molto bene in senso opposto, citando appunto la sequenza di apertura del film *Monkey Business*⁴⁸, ma sulla questione Chaplin cade nella stessa contraddizione, definendo Chaplin prima “ebreo onorario” e poi “probabilmente non ebreo”. Oltretutto approfondendo ancora di più e meglio lo stile da “ebreo errante” di Charlot citando più di una volta quello che è il vero gioiello di Chaplin in questo senso: *Il Pellegrino* (1923). Eppure se si seguisse ogni tanto il consiglio di Sigmund Freud, forse si eviterebbero inutili inciampi. Vorrei chiedere: e come avrebbe potuto Charlie Chaplin creare un personaggio come quello di Charlot che più ebreo errante di così nessun artista è mai riuscito a creare? La verità sta tutta nell'infanzia: ogni ebreo



Figura 11: *The Pilgrim*, Davide e Golia

sa che la sua verità sta nel sangue della propria madre. La madre di Chaplin ebrea, separata dal marito non ebreo, ha insegnato tutto dello spettacolo errante e di strada al proprio figlio preferito. Chi lo dice? Sidney, il figlio primogenito, lo ha raccontato a Billy Wilder, come ci informa H. Karasek⁴⁹.

Freud, nel piroscampo che portava lui, con Jung e Ferenczi, in America, disse pacifico e tranquillo: “Stiamo portando la peste in America”. A mio parere, Chaplin-Charlot ha completato il quadro aprendo la strada a un cinema che offre i migliori servizi alla psiche umana (nel senso del *Witz* freudiano) nel secolo peggiore di tutta la storia della razza umana. Però se torniamo al citato famoso telegramma di Samuel Goldwyn che tanto aveva divertito e gratificato Freud, possiamo forse anche capire in forma “arguta” e quindi, in una parola, che cosa ha dato la psicoanalisi al cinema e al suo linguaggio: *una nuova concezione dell'amore*, un amore, possiamo dire, finalmente senza veli, senza

⁴⁵ Utilizzo l'edizione speciale de Il Sole 24 ore (2009) su licenza dell'ed. originale Einaudi 2000

⁴⁶ *Forse una foto, forse un samovar: gli ebrei e il cinema americano*, pagg. 1239-79.

⁴⁷ *Il cinema yiddish*, pagg. 1281-308.

⁴⁸ Molto di più e molto meglio sui Marx Brothers si trova sul numero speciale di *Zuppa d'Anatra* (rivista dell'Obraz Cinestudio edita dall'ASFIMESS) è il n. 6 di aprile 1982. Devo innanzitutto segnalare il mio intervento. “Questione ebraica, ‘marxismo’ e comicità cinematografica”, in cui anticipavo alcuni dei temi da me sviluppati in questo testo. Nel numero erano intervenuti autorevolmente e simpaticamente anche Francesco Ballo e Roberto Silvestri. Ma Francesca Bandel Dragone, l'americanista esperta di cultura yiddish, curatrice della traduzione e sistemazione dei sottotitoli in italiano (fatica che sembrava impossibile) è presente con ben tre diversi interventi, a parte quello dedicato al dolce Harpo, gli altri due sono molto importanti: “Minnie's Boys” è la storia della madre dei cinque figli maschi e di come li ha allevati sulla strada del vaudeville-yiddish ma che era contraria alla “deriva” cinematografica. L'altro, “Viaduct o Why a duck (Diario e follie di traduzione)”, nel delirio della fatica da lei vissuta, ci informa di una cosa veramente fondamentale: la presenza costante del “marcato nuovayorchese-yiddish di Groucho”!

⁴⁹ “Mi disse che secondo lui suo padre insisteva un po' troppo sul fatto di non essere ebreo. ‘Sono stato al cimitero di Londra dove sono sepolti i nostri antenati.’ Proseguì Sidney. ‘Cosa vuole che le dica: ho trovato il nome Kaplan, Kaplan! E dire che lui non si stancava di ripetere che non era ebreo.’ Karasek cit. pag. 236



figure ideali o idealistiche. Il cinema americano, dominato da Majors ebraiche (yiddish?), ha capito, certo molto a suo modo, che tra artista e fruitore-spettatore (quello del mondo contemporaneo, duramente capitalistico e alienante) poteva imporsi un mezzo di intesa emotivamente coinvolgente e anche educativo-terapeutico, e che questo mezzo poteva essere solo e soltanto il cinema, il grande cinema hollywoodiano.

Rimane però in Freud quella grave ombra scura.. la sua durissima avversione nei confronti di tutto ciò che nella creatività umana senza controllo ha indotto gli artisti moderni a una deriva in cui la logica del sogno si trasforma in logica dell'incubo. Avvolto dalla nube tossica del travolgente espressionismo tedesco, Freud e la psicoanalisi con lui ha perso, sulla questione del "che cos'è il cinema", quel distacco che pure consiglia ai pazienti. A mio parere il cinema si è ampiamente riscattato da questa ferita con il cattolicissimo "ateo grazie a Dio" Luis Buñuel. A seguire.

Dicembre 2013