

IL CINEMA ALLA RICERCA DELL'IDENTITÀ: TRA PSICOANALISI ED ERMENEUTICA

Giuseppe Martini

Come il cinema ha affrontato il problema dell'identità nei diversi periodi storici? Come ha descritto quella frammentazione dell'identità su cui tanto hanno riflettuto la filosofia, la psicoanalisi e la letteratura del XX° e del XXI° secolo? E ancora: la descrizione per immagini della frammentazione dell'identità è per caso esitata anche nella frammentazione del cinema? Detto in altre parole: come essa si è riflessa sulla tecnica cinematografica?

Vorrei far precedere questa riflessione da una breve premessa nel corso della quale illustrare la cornice teorica entro cui si muove la mia riflessione e, in tal modo, giustificarne il sottotitolo. Soprattutto vorrei fare riferimento a due concetti: l'inconscio filmico e il cinema eminente. L'uno è debitore alla psicoanalisi, l'altro all'ermeneutica.

Nel libro che ho appena pubblicato in italiano, dal titolo *L'inconscio filmico* (Martini, 2024), ho cercato di proporre un modo diverso di disporsi alla visione di un film e di apprezzarne il *piacere del testo* che ne può derivare. Punti di partenza sono le nuove concezioni della psicoanalisi, relative all'inconscio non rimosso, al sogno, alla traduzione; gli apporti della filosofia ermeneutica, con particolare riferimento a simbolo, narrazione e traduzione; e infine i contributi di teorici del cinema (i formalisti russi [1971], Barthes [1970], Deleuze [1985], Metz [1968], Pasolini [1965], Tarkowskij [1986]), dell'arte (Henry [1988]) e della letteratura (Ricoeur [1983-1985], alla cui ermeneutica è riservata una attenzione particolare).

Il tema che cerco di sviluppare nel libro è soprattutto relativo alla ricezione del film. Cosa succede allo spettatore (da un punto di vista emotivo e trasformativo) quando guarda un film?

Cominciamo dunque col considerare le posizioni che questi può assumere.

Spesso si va al cinema con l'idea di uno spettacolo di intrattenimento o per lasciarsi trasportare da emozioni intense, che magari finiscono col "mettere a riposo" il pensiero, nella misura in cui attivano piuttosto conflitti psichici, difese e pulsioni che momentaneamente prendono

possesto dello spettatore grazie ai processi di identificazione. La posizione che prevale è di *reazione emozionale*.

Una visione più distanziata fa a sua volta del film materia di un *lavoro interpretativo* e analitico (operazione che rimane basilare e ineludibile). Ma le interpretazioni, indipendentemente dalla loro raffinatezza, in quanto esercizio intellettuale e spesso pre-testuale, non infrequentemente si rivelano riduttive rispetto alla intraducibilità dell'immagine: l'immagine ha un qualcosa in più che sfugge a ogni definizione: Barthes (1970) lo chiama il *senso ottuso* perché è liscio, sfuggente.

Forse proprio per tal motivo, il grande cinema è anche capace di attivare una terza via: la *trasformazione emozionale*. Questa nasce soprattutto nel dialogo tra l'opera filmica e l'inconscio non rimosso dello spettatore. L'inconscio, quale luogo dell'irrappresentato, presenta infatti un potenziale che consente lo sviluppo di rappresentazioni creative e simboliche, delle quali l'opera cinematografica funge da levatrice.

Ciò accade in quel luogo della mente che ho chiamato *inconscio filmico*. Questo è il primo dei due concetti, la cui esposizione richiede però una premessa relativa a come è cambiato il concetto di inconscio nella psicoanalisi contemporanea. Mi riferisco al passaggio dall'idea di inconscio rimosso, sicuramente prevalente sia nel pensiero di Freud sia nella teoria psicoanalitica fino agli anni '60-'70, a quella di inconscio non rimosso. Come noto, con inconscio rimosso si intende l'insieme di tutte quelle fantasie ben definite e ben rappresentate nella realtà psichica del soggetto che sono state soggette alla censura della coscienza e dunque rimosse, e a ragione di ciò sono diventate inconscie. L'inconscio rimosso lo possiamo agevolmente cogliere nel lavoro del sogno, laddove il tempo non esiste e i processi di pensiero assumono una modalità del tutto particolare che viene chiamata *processo primario*: un pensiero che non è soggetto alle leggi della logica, come già le aveva poste Aristotele. Qui non vige il principio di non contraddizione: ad es., possiamo sognarci una figura che rappresenta contemporaneamente il padre e il figlio oppure che è contemporaneamente maschile e femminile. Insomma *a* è uguale a *non a*, la parte al tutto, etc. A questa idea di inconscio rimosso, che si combina nel testo freudiano con l'idea di preconscious, e che consente di porre una articolazione dinamica tra inconscio,

preconscio e coscienza, la psicoanalisi contemporanea dell'ultimo mezzo secolo e oltre ha affiancato l'idea dell'inconscio non rimosso o, come io preferisco chiamarlo, dell'*inconscio irrepresentabile*, che in non pochi autori ha addirittura prevalso per importanza sul primo. Con inconscio irrepresentabile intendo una dimensione magmatica in cui albergano sensazioni che non hanno ancora raggiunto lo statuto della rappresentazione (Martini, 2007; Busacchi e Martini, 2020). L'inconscio rimosso, pur ponendosi prima della contraddizione, implica fantasie che sono già rappresentazionali, già ben definite, ma che sono state allontanate dalla coscienza. Con inconscio irrepresentabile mi riferisco invece a una dimensione ancor più originaria, in cui la rappresentazione ancora non si è istituita. Non possiamo dire, in tal caso, che un'immagine onirica fonde il maschile e femminile, perché la rappresentazione stessa di maschile e femminile ancora non si è istituita. Pensiamo ad esempio a certe *quasi*-immagini che sorgono nel momento in cui ci addormentiamo: si tratta spesso di sensazioni molto informi che non riusciremmo assolutamente a descrivere, a mettere in rappresentazione. Poi magari, quando dormiamo profondamente, emerge un sogno caratterizzato da rappresentazioni oniriche ben più definite le quali ci consentono, al risveglio, di poterlo raccontare, anche se sempre in modo un po' difforme dall'originale per effetto della funzione narrativa della coscienza. Questo può essere un esempio semplice, di cui quasi tutti abbiamo esperienza, di una situazione in cui si mettono in gioco delle sensazioni che però ancora non riusciamo nemmeno a trasformare in immagini, e tanto meno a tradurre in una *rappresentazione di parola* come invece nel caso del sogno in cui invece è possibile il passaggio da una sensorialità informe, che fa pressione, alla rappresentazione per immagine e di qui alla rappresentazione di parola.

Ciò premesso cerco ora di illustrare cosa intendo per *inconscio filmico*.

L'inconscio filmico si genera a partire da un'*area di contatto* tra il film e i preesistenti vissuti dello spettatore, che ne vengono trasformati. Il film è infatti, al pari di tutte le arti, un generatore emozionale, ma in modo forse più intenso e specifico, nella misura in cui sussiste una indubbia affinità tra la rappresentazione cinematografica e la rappresentazione inconscia, affinità che si basa anzitutto sullo statuto immaginifico di ambedue. Nello spazio-tempo dell'inconscio filmico si

attivano processi che vedono entrare in gioco non solo la realtà storica, sociale e autobiografica dello spettatore, non solo i suoi conflitti (l'inconscio rimosso), ma anche un potenziale creativo che ancora attende di giungere a espressione (l'inconscio irrepresentabile). Il film può così fungere da stimolo nell'attivare la conversione delle sensazioni ancora informi e magmatiche in rappresentazioni.

Si viene in tal modo a creare un'area intermedia –uno spazio terzo o transizionale (per dirlo con le parole della psicoanalisi) – che favorisce uno scambio a duplice direzionalità tra sensorialità e pensiero. Così facendo consente l'emergere di un pensiero (ma anche, soprattutto, di una emozione, di un vissuto) *senza pensatore*, che sorge nello spazio della visione. Esso non appartiene al testo filmico, e forse inizialmente neppure allo spettatore. Il film presta, per così dire, le sue rappresentazioni a quanto è ancora irrepresentato nell'inconscio dello spettatore. Questi a sua volta trasforma profondamente le rappresentazioni (le immagini) di partenza grazie all'incontro con la sua propria preesistente materia emozionale, consentendo che nel suo spazio psichico emerga il *non ancora*.

Qui entra in gioco il secondo concetto: il *cinema eminente*. Il percorso di generazione e trasformazione emozionale, come sopra prospettato, è consentito soprattutto da quei film che ho chiamato, seguendo Hans Georg Gadamer (1970), *eminenti*, in quanto portatori di valori estetici o di una ricerca linguistica che consentono di collocarli nel campo dell'arte. Parafrasando quanto dice il filosofo con riferimento alla letteratura, potremmo dire: film che vogliono essere visti continuamente, anche se già compresi. Cinema eminente è dunque un modo diverso per definire quelle opere imprescindibili che hanno fatto e continuano a fare la storia della settima arte.

È possibile che cinema eminente e cinema commerciale attivino percorsi diversi nello spettatore: l'inconscio filmico si mette al lavoro in modo diverso. In un caso è sollecitato a una immaginazione creativa senza fine: c'è sempre un "di più", un intraducibile di arrivo che genera nuove interpretazioni e nuove emozioni. Nell'altro caso c'è una induzione di emozioni da parte del film (rabbia, odio, indignazione, commozione) che blocca la simbolizzazione. Ciò non toglie che alcuni film di valore possano ascrivere anche a questo secondo raggruppamento... altrimenti dove collocheremmo Eizenstein, il

montaggio delle attrazioni e i suoi capolavori, a partire la *La corazzata Potëmkin* (1925)?

Tuttavia penso che un certo tipo di cinema, contraddistinto da una narrazione a carattere aperto, abbia una potenzialità maggiore nel generare nello spettatore una trasformazione emozionale, cioè nell'attivare la sua capacità simbolica. Vorrei allora prospettare un terzo concetto (peraltro ben noto nel campo della teoria del cinema) con cui chiudo questa mia riflessione.

Il cinema eminente è spesso un cinema di poesia. Cosa si intende con ciò? Tra i tanti autori che si potrebbero citare, vorrei riferirmi ad un ben noto regista italiano, Pier Paolo Pasolini (1965), che ne distingue due modalità: la prima è legata, come nella poesia propriamente detta, allo stile (assai diverso da quello del romanzo); la seconda è invece legata alle modalità del racconto (è "interna" al racconto), quand'anche il suo carattere sia propriamente narrativo.

Un altro grande regista (e teorico) del cinema di poesia è Andrej Tarkowskij, di cui propongo una citazione relativa al simbolo: «Il simbolo (io lo chiamo "immagine") è veramente tale solo quando esso è inesauribile e sconfinato nel suo significato, quando esprime [...] qualcosa di inesprimibile [...] i simboli sono indicibili e inspiegabili» (1986, p.98).

Riprendendo Roland Barthes (1970), potremmo dire, per concludere questa premessa, che è cinema di poesia quello in cui il senso ottuso prevale non solo sul significato denotativo (il senso manifesto), ma anche sul significato connotativo (i simboli e le metafore che il regista nasconde nel film).

Tenendo in conto quanto sopra, veniamo ora a focalizzare la riflessione sul tema dell'identità.

Non sarebbe azzardato affermare che il cinema nel suo complesso abbia da sempre strettamente a che fare con la tematica dell'identità, sì da rendere piuttosto arduo individuare singole opere che specificamente la tematizzino. Ciò non di meno risulta senz'altro vero che alcuni registi l'hanno posta con più evidenza alla base del loro lavoro.

A motivare un po' più in dettaglio il nesso coesenziale cinema-identità, troviamo due ordini di fattori. I primi sono legati senz'altro alla peculiare intensità dei processi di identificazione in gioco nella visione

del film. Gli altri sono invece d'ordine storico in quanto il cinema nasce, come la psicoanalisi, proprio nel momento in cui sembra affacciarsi con più insistenza quella incertezza identitaria che accompagnerà in svariate forme tutto il secolo XX°, sino a sfociare nel più radicale sfaldamento del post moderno.

Più interessanti ancora sono i fattori di carattere tecnico, che fanno riferimento alla specificità della relazione che si stabilisce tra l'opera e lo spettatore. Il riferimento è naturalmente all'intensità dei processi di identificazione che l'immagine cinematografica riesce ad attivare (spesso in modo palesemente intenzionale) grazie anche alla complicità di un rituale ben definito (l'oscurità e il relativo isolamento che si sperimenta nella sala cinematografica, in primo luogo)

Tuttavia, anche senza la complicità del suo spazio onirico, l'identificazione con un personaggio, o più genericamente l'immersione nella vicenda, riescono a soggiogare lo spettatore, venendone a disperdere (temporaneamente) l'identità quotidiana. Cecilia, il personaggio femminile di *La rosa purpurea del Cairo* (1985) di Woody Allen, lei stessa consumata spettatrice cinematografica, innamorata dell'eroe di cui segue le vicende sullo schermo, lo vede improvvisamente uscire da questo stesso per discendere "sulla terra" accanto a lei, rapirla e portarla nel suo mondo immaginario. In tal modo Cecilia esprime in forma esilarante questo percorso di disidentificazione (lo scollamento dalla realtà) e reidentificazione (illusoria), che mette in gioco un *mélange* di identificazioni proiettive e introiettive. Al tempo stesso, l'occhio dello spettatore introietta il personaggio, così come i fatti narrati, e nel contempo proietta sullo schermo i suoi desideri, così come aspetti parziali del proprio sé, attribuendoli ai protagonisti della pellicola e subito dopo recuperandoli attraverso l'identificazione con essi.

Potremmo iniziare questa nostra rapida escursione volgendo agli albori della storia del cinema. Nel film *Caligari* (1920), una pellicola tipicamente espressionista, i processi di identificazione e identitari si intrecciano con una riflessione psicologica e nel contempo storico-culturale. E' particolarmente interessante la trasformazione che il film dovette subire, rispetto alla sceneggiatura originale, per mitigare la forte provocazione sociale che si temeva potesse produrre. La storia di *Caligari* è narrata in prima persona da un giovane che, sulle tracce di un illusionista da baraccone di cui ha intuito i crimini, riuscirà a

smascherarlo inseguendolo all'interno dell'ospedale psichiatrico di cui si rivelerà infine essere il direttore. Il dottor Caligari, sotto la sua veste rispettabile di medico (e sotto l'identità fittizia di personaggio da fiera), ne cela una terza, quella di un malvagio manipolatore che mira, sulle orme di testi antichi, a ridurre in suo potere la mente umana tramite l'induzione di uno stato di sonnambulismo nel corso del quale fa compiere al suo complice-vittima efferati omicidi. Ma a tal punto va ricordata la trasformazione che il film dovette subire, rispetto alla sceneggiatura originaria, al fine di stemperare la forte provocazione sociale che ne sarebbe derivata. Infatti, il colpo di scena finale, non previsto dalla sceneggiatura iniziale, né voluto dal regista, bensì imposto dalla produzione, stravolge ancora le identità dei personaggi. Il giovane protagonista è in realtà un paziente dell'ospedale, affetto evidentemente da delirio persecutorio, mentre Caligari ne è sì il direttore, ma del tutto ignaro dei progetti diabolici che il narratore gli aveva attribuito e che ora con tutta evidenza si rivelano come sue fantasticherie deliranti. Occorre riconoscere come la conclusione del film, sebbene dettata da esigenze di normalizzazione sociale, giovi esteticamente e soprattutto rafforzi l'ambiguità e il gioco delle identità che coinvolge i due protagonisti. Ciò suscita nello spettatore un certo sconcerto che il finale, rassicurante sì da un punto di vista sociale, ma comunque inquietante nell'improvviso emergere della follia, rafforza più che mitigare. Rimane così aperto il dubbio sulla *reale* identità dei protagonisti che ora si rivelano, giusto un attimo prima del *the end*, così difforni da come li avevamo creduti.

Se, dopo l'Espressionismo, con un salto ventennale giungiamo agli anni Quaranta e Cinquanta, ritroviamo la questione dell'identità completamente trasformata. Da una parte, negli U.S.A., è il cinema *noir* che si incarica di tematizzare uno sfaldamento identitario le cui radici sono colte da un punto di vista sociale, culturale e psicologico, ma che finisce col produrre una più radicale (e trans-storica) interrogazione aperta sul baratro del vuoto esistenziale. I personaggi del *noir* per lo più non sono malvagi sino in fondo, bensì tormentati, angosciati, sino a trovare nel male, come demoni dostojevskiani, qualcosa cui aggrapparsi per non cadere nel vuoto e nell'indifferenziato. La dimensione della tragedia classica si coniuga in forma esemplare con la crisi esistenziale di metà Novecento in *Detour* (Ulmer, 1945), film che è «divenuto da tempo uno degli esempi più leggendari di B-movie [...] costruito come

perdita di sé, percorso nel nulla e nell'insensatezza del mondo» (Venturelli, 2007, pp.124-125). In esso ritroviamo nelle forme più radicali la raffigurazione di un cinico connubio tra lo sfaldamento del sé e l'agguato del destino, pronto a insinuarsi in questo vuoto identitario per ghermire Al Roberts, l'inerte protagonista. Nelle ultime scene del film, questi, dopo l'involontario e bizzarro omicidio della donna che lo dominava in forma ricattatoria e tiranneggiante, vaga nella stanza di un motel, che viene descritta attraverso un efficace succedersi di inquadrature a fuoco/fuori fuoco di oggetti e dettagli, in sintonia con il suo vissuto. Come si apprende dalla voce interiore che accompagna il film: «vagavo per la camera sotto l'effetto dello shock. Tutto mi appariva come avvolto in una nebbia». Il monologo, una costruzione retorica tipica del *noir*, rimarca in tal caso la presenza del sé riflessivo del protagonista proprio nell'incombenza della tragedia destinata a frantumare identità e destino.

Se con un altro salto arriviamo agli anni Sessanta e ci spostiamo in Europa, ci confrontiamo con la questione dell'identità ancora una volta significativamente trasformata. A dominare la scena sono gli interrogativi e la riflessione esistenziale nell'ambito di un cinema molto parlato e insieme filosofico, soprattutto con riferimento alla figura di maggior spicco dell'epoca, Ingmar Bergman. Il suo stile si caratterizza infatti per una costruzione (e soprattutto una decostruzione!) dell'identità attraverso il dialogo. Specie nei film più sperimentali, il regista unisce in uno stretto e inestricabile connubio la riflessione filosofica attraverso la parola narrante e quella sul mezzo cinematografico attraverso l'immagine. Ad es., in *L'ora del lupo* (1966) e in *Persona* (1966) le parole sono come frantumate impietosamente dalla forza delle immagini. La questione del soggetto è affrontata da Bergman in modo più intimo di come era stata posta dall'Espressionismo. Anche la figura del doppio non è esibita, sebbene insistentemente presente. Così in *L'ora del lupo*, il protagonista soffre di una vistosa sintomatologia allucinatoria, che prende man mano corpo all'interno dell'universo concentrazionario dell'isola. I suoi fantasmi vagano al confine tra realtà e irrealtà, in una continua sovrapposizione tra le due sfere, per giungere infine anche a contaminare l'universo mentale della moglie. Nel corso del doloroso monologo finale, ella confida (al regista e agli spettatori), con lo sguardo rivolto alla

macchina, il timore che, vivendo a lungo con il proprio compagno e compartendo il suo modo di vedere le cose, possa arrivare a condividere anche i suoi fantasmi più terrificanti.

Il cinema a cavallo dei due secoli, in conformità con l'estetica del postmoderno, radicalizzerà ancor più questo percorso, facendo uso di soluzioni stilistiche finalizzate a mostrare l'implosione definitiva dell'identità. Tornano i temi del vuoto e del doppio, ma con una declinazione centrata sulla molteplicità del sé, nelle sue varianti più fluide e indefinite. Così, nel film di fine secolo *ExistenZ* (1998), David Cronenberg esplora i livelli della dissociazione adottando provocatoriamente, in un modo che alla luce della storia potrebbe apparirci ironico e agghiacciante, una tecnica "realista" con prevalenza di piani lunghi e piani americani, evitando invece quanto darebbe all'opera un carattere troppo introspettivo-psicologico (come ad es., focali deformanti, primi o primissimi piani). Il passaggio tra reale e immaginario è contrassegnato da un semplice stacco nel montaggio, quasi a segnalare la loro stretta interconnessione, come sequenze di un'unica storia (che prevede continui passaggi dal piano della realtà a piani virtuali di diverso livello tra loro interconnessi come matrioske). Così si esprime ad es., in un momento di sconforto, il compagno di Alegria, la protagonista principale: «procediamo improvvisando continuamente in questo informe mondo le cui regole e obiettivi sono sconosciuti, apparentemente indecifrabili, per non dire che forse nemmeno esistono, sempre sul punto di essere uccisi da forze di cui ignoriamo il senso». Diverse battute, nel corso del film, sottolineano questa situazione di angosciata incertezza identitaria: «dove sono i nostri corpi reali: se avessero fame, se fossero in pericolo?»; «comincio a sentirmi scollegato dalla vita reale. Si può mettere in pausa il gioco?»; «non sono sicuro che qui dove siamo sia una situazione reale».

Ancora più esplicitamente connesso col tema della dissociazione psichica e del vuoto identitario è il film di David Lynch *Mulholland Drive* (2001), che torna a utilizzare il sogno con questa finalità. Tutta la prima parte della pellicola, di quasi due ore di durata, misteriosa e sconcertante ma non sprovvisa in certo qual modo di una logica interna, risulta improvvisamente essere il risultato dell'attività onirica di una delle due protagoniste. Negli ultimi trenta minuti emerge il livello di realtà (cinematografica, s'intende), peraltro assai più frammentato del primo.

Il piano della realtà, infatti, è interrotto continuamente da salti temporali in forma di flashbacks, espressione degli angoscianti ricordi della protagonista Betty/Diane. Questi flashbacks assumono una dimensione allucinatoria ogni volta più esplicita, dilatando il breve periodo che intercorre tra il risveglio e il suicidio. A differenza della pellicola di Cronenberg, *Mulholland Drive* è molto introspettiva: la macchina da presa cerca di insinuarsi dentro i personaggi e sono frequentissimi tanto i piani dettaglio che i primissimi piani. La tecnica di ripresa e del montaggio è abbastanza esplicitamente al servizio di un intreccio labirintico delle identificazioni e di un massiccio utilizzo dei meccanismi di identificazione proiettiva.

Il tema dell'identità è anche centrale in due films blockbusters del nuovo secolo che presentano una certa omogeneità tematica di base, ma differiscono nello stile: *Inception* di Christopher Nolan (2010) e *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese. Qui l'alterità è una condizione che trapassa le frontiere della semplice dissociazione per convertirsi piuttosto in una estraneità radicale e irrisolvibile di cui (nel film di Scorsese) la follia viene ad essere metafora. Mentre il primo film rimane indefinito, senza una chiara conclusione, il secondo è coerente con la classica logica del thriller che impone il disvelamento finale; ambedue riprendono in certo senso il tema della dissociazione dei precedenti, ma sembrano testimoniare, in forma forse ancor più radicale, attraverso la dissoluzione della barriera sogno-realtà o tra i differenti stati del sé, quanto sia illusoria ogni possibile riflessione in merito all'identità.

Quel soggetto che in Bergman (come anche in grandi registi degli anni Settanta – Ottanta, quali Antonioni, Bertolucci, Zurlini, Wenders, Tarkowskij) era dolorosamente ripiegato nella constatazione della sua incompiutezza, ma cercava di frenare in ogni modo il proprio naufragio, ora non è più capace di autoriflessione, non trattiene più al suo interno un *cogito spezzato*: si è semplicemente dissolto.

Al tempo stesso, alla completa frammentazione del soggetto si accompagna la frammentazione dell'immagine cinematografica, la perdita di ogni logica lineare nella articolazione del racconto: il montaggio, elemento fondamentale della tecnica cinematografica, non serve più a articolare la narrazione, come nel cinema classico, bensì a smontarla, decostruirla. Non siamo più nel campo della narrazione aperta, bensì dell'antinarrazione.

Bibliografia

- Barthes R. (1970), *Sul cinema*, Il Melangolo, Genova 1994
 Busacchi V., Martini G. (2020), *L'identità in questione*, Jaca Book, Milano.
 Deleuze G. (1985), *L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano 1989.
 Gadamer H.G. (1960, 1972), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983.
 Henry M. (1988), *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandisky*, Johan & Levi editore, Cremona 2017.
 Kraiski G. (a cura di) (1971), *I formalisti russi nel cinema*, Garzanti, Milano.
 Martini G. (2007), *La sfida dell'irrappresentabile*, FrancoAngeli, Milano.
 Martini G. (2024), *L'inconscio filmico*, Jaca Book, Milano.
 Metz C. (1968), *Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1968.
 Pasolini P. P. (1965), Il «cinema di poesia», in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1991.
 Ricoeur P. (1983-85), *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986-88.
 Tarkovskij A. (1986), *Scolpire il tempo*, Ubulibri, Milano 2005.
 Venturelli R. (2007), *L'età del noir*, Einaudi, Torino.

Filmografia

- Allen W. (1985), *La rosa purpurea del Cairo*
 Bergman I. (1966), *L'ora del lupo*
 Bergman I. (1966), *Persona*
 Cronenberg D. (1998), *EXistenz*

 Eiz'enstejn S. (1925), *La corazzata Potëmkin*
 Lynch D. (2001), *Mulholland Drive*
 Nolan C. (2010), *Inception*
 Scorsese M. (2010), *Shutter Island*
 Ulmer E. (1945), *Detour*
 Wiene R. (1920), *Il gabinetto del dottor Caligari*

Parole chiave

inconscio filmico, film eminente; identità

Keywords

filmic unconscious, eminent film; identity

Autore

Giuseppe Martini è psicoanalista della Società Psicoanalitica Italiana; è stato primario psichiatra del Dipartimento di Salute Mentale Roma 1 ed ha insegnato presso le Scuole di specializzazione in Psichiatria di diverse Università italiane. Tra i suoi campi di interesse: i rapporti tra psicoanalisi e filosofia ermeneutica; psicoanalisi e cinema; psichiatria, psicoanalisi e narrazione; l'integrazione tra trattamento farmacologico e psicoterapico. Autore di circa 200 lavori, ha pubblicato diversi volumi, di cui si segnalano i più recenti: *Le storie infrante* (Roma, 2016), *L'identità in questione* (Milano, 2020) [in collaborazione con Vinicio Busacchi]; *L'inconscio filmico. Il cinema tra ermeneutica e narrazione* (Milano, 2024); *Las transformaciones de la identidad* (Barcelona, 2025) [in coll. con V. Busacchi].

E-mail: gusmart1111@gmail.com

Sintesi

Come il cinema ha affrontato dalla sua nascita ad oggi la questione dell'identità? L'autore premette a questo interrogativo due concetti intorno ai quali ha focalizzato recentemente la sua riflessione: *l'inconscio filmico*, concepito come un'area di contatto tra il film e le emozioni dello spettatore, dotata della capacità di favorire la conversione di sensazioni ancora informi in rappresentazioni e il *film eminente*, inteso come un testo di alto valore estetico particolarmente capace di favorire una trasformazione emozionale. Successivamente, vengono presi in considerazione alcuni periodi della storia del cinema in cui il problema dell'identità si è posto con particolare rilievo: l'Espressionismo, il cinema europeo degli anni Cinquanta e Sessanta, il noir americano, il cinema post moderno. Emerge così un percorso che procede dalla messa in scena della incompiutezza del soggetto sino alla sua completa frammentazione; tale processo si traduce anche in una frammentazione dell'immagine cinematografica e in uno stravolgimento delle tecniche narrative.

Abstract

How has cinema addressed the question of identity from its birth to the present? The author prefaces this question with two concepts that he has recently focused on: *the filmic unconscious*, conceived as a point of contact between the film and the viewer's emotions, suitable for promoting the conversion of still-informed sensations into representations; and *the eminent film*, understood as a text of high aesthetic value particularly suitable for promoting emotional transformation. Subsequently, the author considers several periods in film history in which the question of identity has been particularly prominent: Expressionism, European cinema of the 1950s and 1960s, American noir, and postmodern cinema. Thus, a process emerges that proceeds from the representation of the person's incompleteness to its complete fragmentation; this process also produces a fragmentation of the film image and a disruption of narrative techniques.