

# Psicopatologia al cinema

24

Vittorio Lingiardi

La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con che cosa gioca anzitutto il cinema.

ANTONIN ARTAUD, 1928

Tu sei l'immagine che nascondevo in me.

RICHARD WAGNER, *La Valchiria*, Atto I

In questo capitolo conclusivo svilupperemo alcune riflessioni sul cinema come mezzo didattico e formativo per avvicinare alla psicopatologia clinica gli studenti dei corsi di laurea in psicologia. La psicopatologia, infatti, non può essere colta in modo astratto: richiede narrazione e partecipazione. Soprattutto all'inizio del corso di studio, prima di fare esperienze di tirocinio in contesti di diagnosi e cura, c'è il rischio di affidarsi a concettualizzazioni lontane dall'esperienza clinica, talvolta banalizzanti e ipersemplicate, talvolta letterarie e intellettualizzate. È utile, dunque, integrare i modelli teorico-esplicativi appresi con storie, rappresentazioni e immagini in grado di dare forma, corpo e voce alle diverse organizzazioni di personalità, ai quadri clinici, alla complessità dei sintomi, delle relazioni, dei contesti sociali. Sia chiaro, non pensiamo al cinema come a un repertorio di casi clinici; vogliamo, però, portare l'attenzione di chi legge sull'utilità formativa degli stati mentali e affettivi prodotti dalla visione di un film: *cinemeducation* (Alexander, Lenahan, Pavlov, 2005; Wedding, Boyd, Niemec, 2005).

## 24.1 Imparare al cinema

Chi guarda un film da un lato è immerso in un'esperienza emotiva coinvolgente, dall'altro mantiene la propria posizione di spettatore che, da una *distanza di sicurezza*, segue vicende che si svolgono in un altro tempo e in un altro spazio. Partecipa e osserva. Osserva e partecipa. Andare al cinema è entrare in un "grande

Partecipare  
e osservare

laboratorio sperimentale in cui i processi cognitivi e affettivi possono venire stimolati e riassemblati, frantumati e ricomposti, come un immenso repertorio di elementi narrativi, di immagini in movimento, che lo spettatore, immedesimandosi nei personaggi del film e al tempo stesso prestando loro le proprie emozioni, riconnette in una storia dotata di senso” (Canova, 2001, p. 77). Quando un film rispecchia le nostre emozioni, quando entriamo in sintonia con una storia o un personaggio avvertiamo la rottura provvisoria di una solitudine, la sorpresa di ritrovare immagini che già abitavano in noi, il sollievo di scoprire in esse qualcosa di inatteso e al tempo stesso familiare.

“Un film”, osserva Francesco Casetti (1986), “è qualcosa che si riceve ma, soprattutto, che si fa emergere: le immagini prendono consistenza nello spazio dove vengono proiettate e da dove vengono rimandate per essere percepite, introiettate. Lo spettatore è come un faro che esplora, getta lo sguardo sulle immagini che scorrono sullo schermo e questo le riflette per permettergli di afferrarle. L'intensità emotiva che impregna la percezione dipende da come e quanto l'esibizione del mondo, dal più realistico al più fantastico, si incontra con le rappresentazioni mentali di chi guarda e la riproposizione di un frammento di vita, dal più archetipico al più stereotipato, risponde ai suoi bisogni profondi. In ogni momento, il film spinge le occhiate e le voci che lo popolano verso lo spettatore, nell'attesa di un cenno di risposta” (p. 65).

Le storie narrate entrano nella vita dello spettatore e la vita dello spettatore entra nelle storie narrate. Non sempre. Come dice il regista Wim Wenders (1992), alcuni film “sono come spazi chiusi: non lasciano il minimo spazio vuoto tra le singole immagini, non permettono di vedere ciò che è rimasto ‘fuori’ dal film, non consentono agli occhi e ai pensieri di muoversi liberamente. In questo genere di shock visivi lo spettatore non può riversarvi nulla di proprio, nessun sentimento, nessuna esperienza. E si esce dal cinema con un senso di delusione. Solo i film che lasciano spazi vuoti tra le immagini raccontano una storia, ne sono convinto, perché una storia si produce anzitutto nella testa dello spettatore o dell'ascoltatore. E gli altri film, quelli a sistema chiuso, fingono solo di raccontare una vicenda. Seguono la ricetta della narrazione, ma usando ingredienti senza gusto” (p. 90).

Lo psicoanalista Cesare Musatti (1961), che alla psicologia dello spettatore ha dedicato alcuni scritti, sottolinea come il cinema crei uno spazio fittizio, un non-luogo con tutti i caratteri della realtà, dove lo spettatore può vivere in modo diretto i fatti rappresentati. Accompagnato “con un incantamento” nell’“altra realtà”, lo spettatore si trova immerso in uno “stato sognante indotto”, in un’“allucinazione artificiale”, come la definisce il critico Jean-Louis Baudry (1979), dove il mondo esterno è sospeso e i vissuti soggettivi suscitati dal film possono abitare lo spettatore fino a dominarlo. Tuttavia, continua Musatti, “di fronte ai film manifestiamo una tolleranza maggiore di quella che avremmo rispetto a fatti reali ai quali fossimo costretti a partecipare o anche solo ad as-

Cinema come  
stato sognante

sistere. Proprio come nel caso dei sogni, ci accompagna la consapevolezza che siamo al cinematografo, che il fatto a cui assistiamo non appartiene alla vita reale e che, non appena si rifarà luce in sala, tutto sarà finito e noi riprenderemo a vivere la nostra solita vita” (p. 36).

Si capisce perché, fin dal 1931, l'industria del cinema è stata chiamata la “fabbrica dei sogni” (*Traumfabrik*), sogni che lo psicoanalista Antonino Ferro (2010) descrive come “poesie visive della mente” (p. 136). Alcuni linguaggi cinematografici, infatti, possono essere paragonati a quelli onirici, con narrazioni riconducibili proprio ai meccanismi onirici descritti da Freud (condensazione, spostamento, drammatizzazione; Metz, 1977). I primi surrealisti, per esempio, assimilano il montaggio cinematografico e le sue tecniche alla produzione di immagini oniriche e libere associazioni (Williams, 1981; Costa, 1991). A titolo di esempio, ricordiamo la collaborazione visionaria del pittore surrealista Salvador Dalí alla realizzazione di film come *Un chien andalou* (1929) e *L'âge d'or* (1930) di Luis Buñuel e *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945) di Alfred Hitchcock. Federico Fellini paragona il film a “un sogno di una mente in stato di veglia”, Luis Buñuel lo definisce un’“imitazione involontaria del sogno”, Bernardo Bertolucci racconta che spesso i suoi film nascono da un percorso onirico. Del resto, l'esperienza di rimanere seduti al buio in una sala, bloccati di fronte a un corteo di immagini, può ricordare l'inibizione motoria del sognatore. Dopo la visione di un film che ci ha coinvolto, usciamo dalla sala spaesati, come se ci fossimo risvegliati da un sogno. In questo “stato sognante” abbiamo partecipato alle vicende del film, abbiamo instaurato un dialogo con i personaggi, ci siamo abbandonati all'immedesimazione e all'identificazione, ci siamo coraggiosamente confrontati, anche grazie al nostro rimanere “fuori dall'azione”, con dimensioni aliene e minacciose.

Evidenti sono, tuttavia, le differenze tra film e sogno: diversa *consapevolezza* (per il film si può parlare di “impressione di realtà”, per il sogno di “illusione di realtà”); diversa *percezione* (per il film si tratta della riproduzione di immagini “reali”, per il sogno si tratta di immagini mentali); *livelli di comprensibilità* e di *intenzione narrativa*. “Forse i film”, scrive Siegfried Kracauer (1960), “somi- gliano di più ai sogni quando ci sopraffanno con la presenza grezza e non modificata di oggetti naturali: come se la macchina da presa li avesse appena tirati fuori dal grembo dell'esistenza fisica e il cordone ombelicale fra immagine e realtà non fosse ancora stato tagliato” (p. 36). “Ciò che si ricorda oggi dei film di Hitchcock”, osserva il regista Jean Luc Godard (1998), “non sono le storie, ci si ricorda piuttosto di un particolare, un po' come accade per esempio nei dipinti di Paul Cézanne. Ci siamo scordati di che cosa è accaduto a Henry Fonda, ci siamo scordati perché Janet Leight si rifugia al Bates Motel, ci siamo scordati perché Theresa Wri- ght è ancora innamorata dello zio Charlie e perché il governo americano ha ingaggiato Ingrid Bergman. Ma ci ricorderemo sempre di una borsetta, di uno spartito di musica, delle ali di un mulino, di un autocarro nel deserto,

Cinema  
e psicoanalisi

Differenze  
tra cinema e sogno

di una spazzola per capelli, di un mazzo di chiavi, di un bicchiere di latte, di un paio di occhiali, di una bottiglia di vino piena di sabbia” (p. 78).

Occupando quello spazio potenziale tra realtà interna ed esterna, soggettività e oggettività, di cui Winnicott ci ha insegnato a comprendere l'importanza (→ paragrafo 4.3.2), il film appartiene a quel *mondo culturale* che esiste indipendentemente dal soggetto, ma assume un senso solo in funzione di quest'ultimo.

Identificazione

È grazie all'identificazione che lo spettatore partecipa all'azione del film entrando nei panni dei diversi personaggi e “diventando” ognuno di loro, facendo propri atteggiamenti e sentimenti che di solito non gli appartengono e “abbandonandosi all'illusione”. Questa identificazione, per così dire “controllata”, permette di entrare in contatto con i personaggi del film, ma anche, quando necessario, di mantenere una posizione di osservazione e una distanza rassicurante. Guardando un film possiamo vivere una vita non nostra, “soddisfare impulsi che mai e poi mai avremmo potuto o voluto soddisfare [...] mantenendo però al tempo stesso il margine di sicurezza necessario a distinguersi dal personaggio” (Musatti, 1961, p. 36). Forse il cinema può comunicare in modo diretto con l'inconscio perché quest'ultimo “ha la capacità di risuonare emotivamente di fronte alle immagini filmiche e questo per la particolare somiglianza che presentano con le fantasie inconse” (p. 37). Il linguaggio filmico, che qualcuno ha definito un “esperanto visivo”, espone infatti lo spettatore a un gioco di specchi che lo porta a incontri inattesi con se stesso senza che venga mai meno una sorta di “distanza di sicurezza”. Per dirla con un altro psicoanalista italiano del secolo scorso, Franco Fornari (1967), “pur evocando l'onnipotenza onirica, non se ne viene mai catturati. L'uomo può quindi rappresentare l'incubo senza esserne catturato, può rappresentare l'angoscia senza esserne angosciato” (p. 62). Come diceva Pablo Picasso, l'oggetto artistico è una “bugia che ci fa avvicinare alla verità” (1923, p. 315).

Finzione e realtà  
del cinema

Com'è possibile che il cinema, così “finto”, ci metta al contempo di fronte a un così potente effetto di realtà? È a partire da questa domanda, formulata dal critico Steven Shaviro (1993), che Vittorio Gallese e Michele Guerra (2012, 2013a, b) iniziano a guardare al cinema come a un importante oggetto di indagine per le neuroscienze cognitive. Non solo perché, come tutte le forme artistiche, esemplifica una forma mediata di intersoggettività dove il film è il mediatore tra regista e spettatore, o perché ci spinge a riflettere sui meccanismi di percezione di ciò che è “reale” e di ciò che è “virtuale”. Ma anche, e soprattutto, perché fornisce ulteriori possibilità di applicazione alla teoria della “simulazione incarnata” (*embodied simulation*), uno specifico processo, non metarappresentazionale, mediante il quale il nostro sistema cervello/corpo modella le proprie interazioni con il mondo e dove l'*intercorporeità* descrive un aspetto cruciale dell'intersoggettività (→ paragrafo 16.4). Come è noto, il processo multimediale della visione attiva circuiti cerebrali non solo dell'area visiva, ma anche sensori-motori, visceromotori e affettivi. Le strutture nervose coinvolte nell'ese-

Cinema  
e simulazione  
incarnata

cuzione attiva di azioni o nell'esperienza soggettiva di sensazioni ed emozioni sono le stesse che si attivano anche quando tali azioni, emozioni e sensazioni sono riconosciute negli altri e anche quando sono raffigurate in immagini. Lo spettatore, scrive infatti Gallese (2014), “deve ingaggiare un vero corpo a corpo, non solo metaforico, con la situazione narrata, facendo ricorso alle proprie memorie e ai propri consolidati modi di mettersi in relazione con le cose e con gli altri, perché come nella vita reale non si sa come andrà a finire”. A fianco di una modalità esclusivamente cognitiva di declinare il nostro rapporto con la finzione filmica, scrivono Gallese e Guerra (2013, pp. 10-11), “ne può esistere una incarnata che pure si giova di determinate condizioni di fruizione e che può per l'appunto essere definita come una simulazione liberata. Nella finzione artistica l'inerenza all'oggetto è libera dai normali coinvolgimenti personali diretti con la realtà quotidiana: siamo liberi di amare, di odiare, provare dolore o piacere, ma anche di spaventarci o di commuoverci per cose che nella vita reale controlleremmo diversamente. E possiamo farlo [...] a distanza di sicurezza. Questa distanza di sicurezza, in cui alcuni potrebbero scorgere ciò che Michotte, parlando di cinema, chiamava ‘segregazione spaziale’ e altri la caratteristica principale dell'atteggiamento voyeuristico, può mettere in gioco in modo più totalizzante – e questa è l'ipotesi – la nostra naturale apertura al mondo, qui declinata in termini di simulazione. Da questo punto di vista, il cinema è stato nel Novecento il mezzo di espressione che più di ogni altro ha configurato le nostre forme di apertura al mondo e quello che ha saputo mediare stilisticamente le nostre capacità simulative. Potremmo dire che il cinema è una grande macchina per imitare, così come lo è il cervello, e d'altra parte non è un caso che Antonio Damasio abbia scritto che, più o meno consciamente, chi ha migliorato, attraverso prove ed errori ma in un giro di anni molto stretto, lo stile cinematografico deve avere avuto in mente il funzionamento del cervello umano”.

## 24.2 Psichiatri e psicoanalisti nei film: buoni, cattivi, matti

Il cinema e la psicoanalisi sono cresciuti insieme. Anzi, sono nati insieme tra il XIX e il XX secolo. Nel 1895, mentre i fratelli Auguste e Louis Lumière proiettano al pubblico del Gran Caf  del Boulevard des Capucines a Parigi le loro scene di vita quotidiana, ottenute attraverso un apparecchio da loro brevettato e chiamato *cinématographe*, Freud pubblica gli *Studi sull'isteria* (1892-95) e il *Progetto per una psicologia* (1895). Al suo nascere, il cinematografo provoca reazioni di entusiasmo, curiosit , ma anche opposizioni e timori, come raccontano i testimoni dell'epoca, tra i quali lo stesso Freud, che, in una lettera da Roma del 22 settembre 1907, racconta alla famiglia la sua prima esperienza cinematografica: “Miei cari, in piazza Colonna, di fronte alla quale risiedo, co-

Freud  
al cinematografo

me sapete, migliaia di persone confluiscono ogni notte. L'aria della sera è veramente deliziosa: il vento di Roma gode di fama meritata. Di fronte alla Colonna c'è una banda militare che suona ogni notte, e sul tetto di una casa, sul lato opposto della piazza, c'è uno schermo su cui la Società italiana [si tratta della Cines] proietta immagini di lanterna magica (fotoréclame). Si tratta di pubblicità, ma per ingannare il pubblico le lastre alternano anche immagini di paesaggi, negri del Congo, arrampicate sui ghiacciai e così via. Ma dal momento che questo non è sufficiente, la noia è interrotta da brevi scenette cinematografiche per amore delle quali i vecchi bambini (incluso vostro padre) sopportano con pazienza la pubblicità e le monotone fotografie. Tutti sono colpiti da queste leccornie, ma in ogni caso io sono spinto a vedermele molte e molte volte. Quando è il momento di andarmene, scopro una certa tensione nella folla, che mi fa guardare di nuovo e rimanere nella speranza di vedere un nuovo spettacolo. Fino alle nove di sera, in genere, rimango completamente ammaliato; poi comincio a sentirmi troppo solo in mezzo alla folla, così me ne torno nella stanza per scrivere a tutti voi dopo aver ordinato una bottiglia di acqua fresca” (in Brunetta, 1989, p. 112).

Nonostante Freud avesse finito per sviluppare una certa diffidenza nei confronti del cinema, dovuta probabilmente al fatto che ritenesse non traducibile in termini cinematografici corretti la metapsicologia analitica (“l’obiezione principale rimane quella che non è possibile fare delle nostre astrazioni una presentazione plastica che si rispetti un po’ [...] e non daremo comunque la nostra approvazione a qualcosa di insipido”; Freud, 1925, in Levitt, 1966), l’attrazione tra cinema e psicoanalisi fu immediata e inevitabile. Fin dagli inizi del Novecento, il cinema ha raccontato la sofferenza psichica e i temi della cura, e spesso la psicoanalisi ha collaborato a questi racconti. Sia direttamente, come nel caso della partecipazione di Hanns Sachs e Karl Abraham alla realizzazione del thriller psicoanalitico *Secrets of a Soul* di Georg Wilhelm Pabst (1926), in cui per la prima volta l’editing, il sonoro e gli effetti visivi venivano usati per rappresentare l’inconscio. Sia indirettamente, come nel caso dello scrittore viennese Arthur Schnitzler (1862-1931), medico e frequentatore appassionato dell’opera di Freud, che annota nel suo diario tutti i film visti, lavora come consulente per una casa cinematografica viennese, segue personalmente le sceneggiature delle sue opere e scrive persino un soggetto originale, mai realizzato, sempre per il regista tedesco Pabst. “Non stupisce che molti suoi testi abbiano conosciuto una seconda vita cinematografica” (Lingiardi, Grieco, 2013, p. XXXV). Il “girotondo” di titoli e registi che si sono ispirati ai suoi scritti è vorticoso, da Cecile DeMille a Max Ophuls, da Roger Vadim a Stanley Kubrick.

Psichiatri e psicoanalisti hanno studiato il cinema, che li ha spesso ritratti, in modi più o meno benevoli: appassionati e taumaturgici (*Io ti salverò* di Alfred Hitchcock, 1945; *L'amica delle 5 ½* di Vincente Minnelli, 1970), infelici (*La casa dei giochi* di David Mamet, 1987), coraggiosi e anticonformisti (*Il principe del-*

le maree di Barbra Streisand, 1991; *Il grande cocomero* di Francesca Archibugi, 1993; *Terapia e pallottole* [*Analyze This*] di Harold Ramis, 1999), repressivi (*La fossa dei serpenti* di Anatole Litvak, 1948; *Il corridoio della paura* di Samuel Fuller, 1963; *Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Miloš Forman, 1975), psicopatici (*Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme, 1991).

Il cinema ci ha abituati a riflettere sulle nostre professioni e a fare i conti sui modi in cui siamo rappresentati nell'immaginario collettivo. Nel tempo, spesso seguendo le alterne fortune delle discipline psichiche, il modo in cui il cinema ha ritratto i clinici è cambiato: si sono alternati stereotipi negativi, figure idealizzate, personaggi eccentrici e ridicoli, medici severi e normativi, manipolativi e persino crudeli. In *Psichiatria e Cinema*, Glen Gabbard e suo fratello Krin (1999) commentano più di 400 pellicole in cui compaiono figure di psichiatri, psicologi o psicoterapeuti. È evidente che le *mental health professions* esercitano sui cineasti un fascino non indifferente.

Il primo film in cui compare uno psichiatra è *Dr. Dippy's Sanitarium*, un film muto del 1906 che dipinge in stereotipi da vaudeville tanto i pazienti quanto i medici. Il Dr. Dippy è un uomo corpulento e barbuto, con *pince-nez* e marsina, che parla con un buffo accento straniero ed è un po' "picchiatello". Secondo Irving Schneider (1985) il *Dr. Dippy* è il primo esempio dell'ambivalenza nei confronti di psichiatri e psicologi che accompagnerà l'intera storia del cinema: questa pellicola, infatti, introduce alcuni schemi che ritroviamo pressoché invariati in molti film degli anni Trenta e Quaranta. In film successivi, gli "eredi" del Dr. Dippy inizieranno anche a esprimersi in un gergo incomprensibile e pretenzioso, spesso con accento viennese. Questi psichiatri, definiti *quacks* o ciarlatani, sono bizzarri e inetti, sostanzialmente buffoni che il più delle volte si dimostrano molto più folli dei propri pazienti. Questi ritratti poco lusinghieri possono essere in parte spiegati alla luce dell'alone di diffidenza e di curiosità che avvolgeva la professione – in particolare la psicoanalisi – durante la sua ascesa. Tali stereotipi sono riapparsi a fasi alterne anche in tempi successivi: ritroviamo lo psichiatra ridicolo anche nella parodia di Mel Brooks *Alta tensione* (1977) e nella serie televisiva cult firmata da David Lynch *I segreti di Twin Peaks* (1990), solo per citarne alcuni.

Accantonata la confusione tra terapeuti e chiaroveggenti e/o ipnotisti (esemplificativo è il numero danzante della coppia analista/Fred Astaire e paziente/Ginger Rogers in *Girandola*, 1938), la psichiatria giunge nel frattempo all'apice della sua popolarità: con la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta entriamo nell'età dell'oro della psichiatria/psicologia al cinema (→ tabella 24.1). I terapeuti vengono ora ritratti in modi idealizzati, con capacità di cura al limite del miracoloso: questi *Dr. Wonderful*, sempre secondo la tipizzazione formulata da Schneider, sono attraenti e premurosi, competenti e devoti, anche a costo di sacrificare la propria carriera e la propria vita privata, fino a superare i limiti della neutralità terapeutica (tipica, in questo senso, la figura della dottoressa Constance Peterson, interpretata da Ingrid Bergman in *Io ti salverò* di

Psichiatria e cinema

Dr. Dippy

Dr. Wonderful

**Tabella 24.1** La rappresentazione dello psichiatra nella storia del cinema americano (modificato da Gabbard e Gabbard, 1999, e Tarsitani, Tarolla, Pancheri, 2006).

| Periodo  | Esempi   | Rappresentazione* |
|--|--|-------------------|
| <b>Gli albori<br/>(1906-1934)</b>                  | <i>The Escaped Lunatic</i> (1904)                | ⊗                 |
|  | <i>Dr. Dippy's Sanitarium</i> (1906)             | ⊗                 |
|  | <i>When the Clouds Roll By</i> (1919)            | ⊗                 |
|  | <i>Prima pagina</i> (1931)                       | ⊗                 |
|  | <i>Mondi privati</i> (1935)                      | ☺                 |
| <b>La latenza<br/>(1935-1956)</b>                  | <i>Girandola</i> (1938)                          | ☺                 |
|  | <i>Perdutamente tua</i> (1942)                   | ☺                 |
|  | <i>Le schiave della città</i> (1944)             | ☺                 |
|  | <i>Io ti salverò</i> (1945)                      | ☺                 |
|  | <i>Lo specchio scuro</i> (1946)                  | ☺                 |
|  | <i>La fiera delle illusioni</i> (1947)           | ⊗                 |
|  | <i>La fossa dei serpenti</i> (1948)              | ☺                 |
|  | <i>L'ammutinamento del Caine</i> (1954)          | ☺                 |
| <b>L'età dell'oro<br/>(1957-1963)</b>              | <i>Prigioniero della paura</i> (1957)            | ☺                 |
|  | <i>La donna dai tre volti</i> (1957)             | ☺                 |
|  | <i>Ragazza per un'ora</i> (1960)                 | ☺                 |
|  | <i>Improvvisamente, l'estate scorsa</i> (1960)   | ☺                 |
|  | <i>Splendore nell'erba</i> (1961)                | ☺                 |
|  | <i>David e Lisa</i> (1962)                       | ☺                 |
|  | <i>The Interns</i> (1962)                        | ☺                 |
|  | <i>Capitan Newman</i> (1963)                     | ☺                 |
|  | <i>Il corridoio della paura</i> (1963)           | ⊗                 |
| <b>La perdita<br/>della grazia<br/>(1964-2000)</b> | <i>Ciao Pussycat</i> (1965)                      | ⊗                 |
|  | <i>Harold e Maude</i> (1971)                     | ⊗                 |
|  | <i>Qualcuno volò sul nido del cuculo</i> (1975)  | ⊗                 |
|  | <i>I Never Promised You a Rose Garden</i> (1977) | ☺                 |
|  | <i>Vestito per uccidere</i> (1977)               | ⊗                 |
|  | <i>Gente comune</i> (1980)                       | ☺                 |
|  | <i>Frances</i> (1982)                            | ⊗                 |
|  | <i>Birdy, le ali della libertà</i> (1984)        | ⊗                 |
|  | <i>Tutte le manie di Bob</i> (1991)              | ⊗                 |
|  | <i>Il principe delle maree</i> (1991)            | ☺                 |
| <i>Happiness-Felicità</i> (1998)                   | ⊗  |                   |
| <i>A Beautiful Mind</i> (2001)                     | ☺  |                   |

\* Rappresentazione dello psichiatra: positiva ☺, negativa ⊗, intermedia o ambivalente ☹.

Alfred Hitchcock (*Spellbound*, 1945). La perfetta incarnazione del Dr. *Wonderful* è rappresentata dal freudiano Dr. Kik nel film di Anatole Litvak *La fossa dei serpenti* (1948). Il personaggio del Dr. Kik, basato sulla figura reale dello psichiatra Gerard Chrzanowski, ha in questo stesso periodo una variante degna di nota: lo psicologo/psichiatra con funzione di “oracolo” quando è necessario fornire allo spettatore e agli altri personaggi del film una spiegazione plausibile e coerente del comportamento abnorme di un “pazzo”. Si veda, per esempio, l’espedito narrativo di affidare a uno psichiatra, il Dr. Richmond, nella scena conclusiva di *Psycho* di Alfred Hitchcock (1960), la spiegazione dell’origine della personalità multipla e degli impulsi omicidi di Norman Bates. Nonostante queste rappresentazioni totalmente positive siano andate ben presto incontro a un rapido declino, ne possiamo trovare esempi significativi anche dopo la cosiddetta “età dell’oro”: per esempio, in *Gente Comune* di Robert Redford (1980) e in *Will Hunting-Genio Ribelle* di Gus Van Sant (1997) le capacità umane e professionali dei terapeuti sono dipinte in modo estremamente benevolo, nonostante le violazioni del setting, qualche *self-disclosure* di troppo e tecniche analitiche di pura finzione...

Se all’inizio degli anni Sessanta sembrava che la psicoanalisi e la psichiatria avessero ottenuto la definitiva consacrazione cinematografica con *Freud, passioni segrete* di John Huston (1962), dove un austero Montgomery Clift veste i panni del padre della psicoanalisi, nel giro di pochi anni si assiste a una decisa inversione di rotta, in gran parte determinata dalle rivoluzioni culturali di fine anni Sessanta. Sono gli anni del movimento studentesco, del femminismo, della rivoluzione sessuale e delle proteste contro la guerra del Vietnam: in questo clima la psichiatria viene spesso facilmente associata a conformismo e repressione, e psichiatri e psicologi vengono regolarmente dipinti come agenti normativi delle istituzioni. Questo stereotipo è incarnato dallo psichiatra che non si fa scrupoli a utilizzare ogni mezzo a sua disposizione per sottomettere alle norme prestabilite il presunto malato, che nelle pellicole di questi anni è quasi sempre un individuo sano ma anticonformista e indomabile, uno spirito ribelle o un membro “illuminato” della società, incompreso, etichettato e stigmatizzato. Di conseguenza, i farmaci non vengono prescritti per fini terapeutici, ma per sedare i pazienti, e l’elettroshock e la lobotomia diventano strumenti per punire chi esprime il proprio dissenso. In una sequenza del delizioso film *Harold e Maude* (1971), il regista Hal Ashby propone tre scene complementari in cui i tre “rappresentanti dell’autorità” danno voce alla loro opposizione verso le scelte alternative del protagonista: un generale dell’esercito che parla alla telecamera protetto da un ritratto del presidente Nixon, un prete con dietro di sé un’immagine del Papa, e un pomposo psichiatra alle cui spalle campeggia una foto di Freud. La psichiatria è chiaramente affiancata alla Chiesa e alla politica come espressione di un sistema di valori obsoleto. Il film più famoso che esprime questa posizione è probabilmente *Qualcuno volò sul nido*

*del cuculo* di Miloš Forman (1975): Randle Patrick McMurphy, interpretato da Jack Nicholson, è il prototipo dello spirito libero ingiustamente istituzionalizzato nell'ospedale, che con azioni rivoluzionarie, creative e salvifiche prova a scuotere gli animi degli altri degenti contro lo psichiatra Dr. Spivey, direttore dell'istituto, lo State Mental Hospital di Salem (Oregon), e la perfida infermiera-carceriera. Tragica e inevitabile la conclusione con l'elettroshock. Un destino simile toccherà a Jessica Lange in *Frances* di Graeme Clifford (1982), un ritratto talmente negativo dei sistemi di cura psichiatrici di quegli anni, da spingere il Dipartimento per la Salute Mentale della California a scrivere nei titoli di coda che "[...] le riprovevoli condizioni cui fu sottoposta Frances Farmer non sono rappresentative degli attuali trattamenti nel campo della salute mentale". Lo stereotipo di questo terzo tipo di psichiatra classificato da Schneider come *Dr. Evil* (vedi tabella 24.2) può vantare due ulteriori varianti: nella prima, è un sinistro scienziato che sfrutta la propria conoscenza della mente umana per abusare, manipolare o trarre profitto dai propri pazienti, come la subdola dottoressa Lilith Ritter in *Nightmare Alley* di Edmund Goulding (1947) o il dottor Cawley di *Shutter Island* di Martin Scorsese (2010); nella seconda, le figure del medico e dello psicopatico si sovrappongono dando vita ad alcuni tra i più famosi serial killer cinematografici, primo tra tutti Hannibal Lecter, lo psichiatra carismatico, perverso e antropofago di *Il silenzio degli innocenti* di Jonathan Demme (1991).

Dr. Evil

Fra i ritratti di terapeuta poco lusinghieri, ricordiamo quello che i Gabbard chiamano la "controparte razionale" che offre logiche spiegazioni scientifiche a un determinato fenomeno, per essere poi smentito dagli eventi, le cui cause sono attribuibili a forze soprannaturali o anomalie straordinarie, che siano poteri psichici, possessioni demoniache, stregonerie o invasioni aliene. Il sot-

**Tabella 24.2** Le categorie cinematografiche di psichiatra secondo Irvin Schneider (1985).

| Categoria            | Caratteristiche   | Titoli esemplificativi  |
|----------------------|---|---|
| <b>Dr. Dippy</b>     | Sciocco, paradossale, incompetente, ma tutto sommato innocuo.   | <i>Dr. Dippy's Sanitarium</i> (1906), <i>Girandola</i> (1938), <i>Alta tensione</i> (1977), <i>Serial</i> (1980).                               |
| <b>Dr. Wonderful</b> | Sensibile, comprensivo, indulgente, umano, capace di dare buoni consigli e operare guarigioni catartiche e talora "miracolose". | <i>I Yam Lovesick</i> (1938), <i>Tre sul divano</i> (1966), <i>Gente comune</i> (1980), <i>Il principe delle maree</i> (1991).                  |
| <b>Dr. Evil</b>      | Punitivo, vendicativo, criminale e spesso più disturbato dei suoi pazienti/vittime.   | <i>Il gabinetto del Dr. Caligari</i> (1919), <i>La fiera delle illusioni</i> (1947), <i>Vestito per uccidere</i> (1980), <i>Frances</i> (1982). |

totesto di questi film, solitamente di genere fantascientifico o horror, mette in dubbio le capacità di professionisti inizialmente presentati come competenti e il più delle volte suggerisce un atteggiamento di diniego nei confronti della malattia mentale.

Pochi, infine, i film che hanno illustrato le riforme in ambito psichiatrico degli ultimi anni e l'impegno degli psichiatri contro l'emarginazione manicomiale e le coercizioni e gli abusi talora esercitati sui malati mentali (*Matti da slegare* di Marco Bellocchio, 1975; *Manila Paloma bianca* di Daniele Segre, 1992; *Il grande cocomero* di Francesca Archibugi, 1993; *La meglio gioventù* di Marco Tullio Giordana, 2003; *Colpo di luna* di Alberto Simone, 1995; *Si può fare* di Giulio Manfredonia, 2008).

Quali sono, invece, le rappresentazioni più recenti della cura psichiatrica/psicoterapeutica? Se alcuni luoghi comuni negativi non smettono di essere utilizzati come assi portanti del plot di un film, come in *Effetti collaterali* di Steven Soderbergh (2013), dall'altra possiamo riconoscere alcuni di tentativi di maggiore realismo. Il regista Nanni Moretti (*La stanza del figlio*, 2001 e *Habemus Papam*, 2011) ci mostra due psicoterapeuti plausibili, competenti ed empatici, ma anche fragili e umani di fronte alle difficoltà, senza scivolare nei ritratti idealizzati dell'epoca d'oro. Un altro tentativo di rappresentare la cura è *Il lato positivo* di David Russell (2012), che racconta la storia di un paziente bipolare appena dimesso da un ricovero e sui suoi tentativi di reinserimento. Trattandosi di una commedia romantica, alcuni luoghi comuni non vengono evitati, ma appare piuttosto chiaro che significativi miglioramenti nella vita sociale e relazionale del paziente sono il risultato del trattamento psicoterapeutico e farmacologico.

Grande successo ha ottenuto la serie televisiva *In Treatment* (2008-2010), originariamente israeliana e poi ripresa con lo stesso format negli Stati Uniti e ora anche in Italia, dove l'attore Gabriel Byrne interpreta uno psicoterapeuta a orientamento psicoanalitico alle prese con sedute individuali e di coppia, colloqui di supervisione, dubbi di natura etico-professionale (compresa una violazione del setting) e familiare.

Un destino simile a quello toccato alle rappresentazioni degli psichiatri/psicoterapeuti è toccato anche alle rappresentazioni dei pazienti. Hyler e collaboratori (1991) individuano una serie di "pazienti-tipo" riscontrabili nei film di stampo psicologico e non. Tra questi il *maniacco omicida*, presente soprattutto negli horror e nei thriller, il cui agire violento è "spiegato" da un grave disturbo mentale, il più delle volte un mix di elementi presi in prestito dalla schizofrenia e dal disturbo dissociativo dell'identità (vedi la saga di *Halloween*, 1978-2009; *Vestito per uccidere* di Brian De Palma, 1980; *Il Cavaliere oscuro* di Christopher Nolan, 2008); lo *spirito libero e illuminato*, per cui il paziente non sarebbe davvero malato, bensì un individuo "superiore", vittima della società (*Tutti pazzi meno io* di Philippe de Broca, 1966); la *seduttrice*, stereotipo al femminile della paziente simil-ninfomane che si rapporta a tutti utilizzando la propria sessualità

In Treatment

Le rappresentazioni cinematografiche dei pazienti

scoperta (*Lilith – la dea dell'amore* di Robert Rossen, 1964; e, in parte, *Ragazze interrotte* di James Mangold, 1999); il *parassita narcisistico*, paziente che spesso non presenta alcun problema significativo, ma va regolarmente in terapia spinto da un mero bisogno di attenzione (*Manhattan* di Woody Allen, 1979; *Tutte le manie di Bob* di Frank Oz, 1999). L'elenco si allungherebbe ulteriormente se considerassimo le varie ipersemplicazioni circa l'origine dei disturbi mentali e il ruolo delle dinamiche familiari nella loro genesi (per es., *Il cigno nero*, di Darren Aronofsky, 2010).

### 24.3 Psicopatocineteca

Una storia della psicopatologia e delle sue rappresentazioni non può, dunque, fare a meno del cinema: Murnau, Pabst, Lang, Buñuel, Hitchcock, Bergman, Truffaut, Pasolini, Bertolucci, Fassbinder, Almodóvar, von Trier, Lynch... ogni elenco sarebbe incompleto. E, a proposito di elenchi incompleti, concludiamo il capitolo con un elenco di film che possono aiutarci a conoscere e comprendere la molteplicità delle esperienze psicopatologiche. Per aiutare il lettore a orientarsi, facciamo riferimento a specifiche aree tematiche e psicopatologiche.

**Tabella 24.3** Psicopatologia al cinema.

| <b>Personalità e trauma</b>   |
|---|
| <i>Nato il quattro luglio</i> di Oliver Stone (USA, 1989)                               |
| <i>L'amore molesto</i> di Mario Martone (Italia, 1995)                                  |
| <i>Schegge di paura</i> di Gregory Hoblit (USA, 1996)                                   |
| <i>Memento</i> di Christopher Nolan (USA, 2000)   |
| <i>L'uomo senza sonno</i> di Brian Anderson (Spagna-USA, 2004)                          |
| <i>La vita segreta delle parole</i> di Isabel Coixet (Spagna, 2005)                     |
| <i>La bestia nel cuore</i> di Cristina Comencini (Italia, 2005)                         |
| <i>Detachment</i> di Tony Kaye (USA, 2011)  |
| <i>Dream of a Life</i> di Carol Morley (Gran Bretagna, 2011)                            |
| <i>Un sapore di ruggine e ossa</i> di Jacques Audiard (Francia-Belgio, 2012)            |
| <i>The Railway Man</i> di Jonathan Teplitzky (Australia-Regno Unito, 2013)              |
| <b>Sesso, genere e orientamento sessuale</b>  |
| <i>Un tram che si chiama desiderio</i> di Elia Kazan (USA, 1951)                        |
| <i>Morte a Venezia</i> di Luchino Visconti (Italia, 1951)                               |
| <i>Domenica maledetta domenica</i> di John Schlesinger (Gran Bretagna, 1951)            |
| <i>Quelle due (The Children's Hour)</i> di William Wyler (USA, 1961)                    |
| <i>Splendori e miserie di Madame Royale</i> di Vittorio Caprioli (Italia-Francia, 1970) |

*Cabaret* di Bob Fosse (USA, 1972)  
*Ernesto* di Salvatore Samperi (Italia, 1978)  
*Un anno con 13 lune* di Rainer W. Fassbinder (Germania, 1978)  
*Victor Victoria* di Blake Edwards (USA, 1982)  
*Querelle de Brest* di Rainer W. Fassbinder (Germania-Francia, 1982)  
*La legge del desiderio* di Pedro Almodóvar (Spagna, 1987)  
*La moglie del soldato* di Neil Jordan (Gran Bretagna, 1992)  
*Philadelphia* di Jonathan Demme (USA, 1993)  
*Priscilla, la regina del deserto* di Stephan Elliott (Australia, 1994)  
*Stonewall* di Nigel Finch (USA, 1995)  
*La mia vita in rosa* di Alain Berliner (Belgio-Francia-Gran Bretagna, 1997)  
*Il bagno turco* di Ferzan Özpetek (Italia, 1997)  
*Boys Don't Cry* di Kimberly Peirce (USA, 1999)  
*Tutto su mia madre* di Pedro Almodóvar (Spagna, 1999)  
*Seconda pelle* di Gerardo Vera (Spagna, 1999)  
*Le fate ignoranti* di Ferzan Özpetek (Italia, 2001)  
*L'appartamento spagnolo* di Cédric Klapisch (Spagna, 2002)  
*I segreti di Brocbeck Mountain* di Ang Lee (USA, 2005)  
*Transamerica* di Duncan Tucker (USA, 2005)  
*Diario di uno scandalo* di Richard Eyre (Regno Unito, 2006)  
*The History Boys* di Nicholas Hytner (Regno Unito, 2006)  
*XYZ* di Lucía Puenzo (Argentina-Spagna, 2007)  
*Milk* di Gus Van Sant (USA, 2008)  
*Viola di mare* di Donatella Maiorca (Italia, 2009)  
*Fratellanza* di Nicolò Donato (Danimarca, 2009)  
*Tomboy* di Céline Sciamma (Francia, 2011)  
*Keep the Lights On* di Ira Sachs (USA, 2012)  
*La vita di Adele* di Abdellatif Kechiche (Francia, Belgio, Spagna, 2013)

### Adolescenza

*I quattrocento colpi* di François Truffaut (Francia, 1959)  
*Stand by Me* di Rob Reiner (1986, USA)  
*Mignon è partita* di Francesca Archibugi (Italia, 1988)  
*L'attimo fuggente* di Peter Weir (USA, 1989)  
*L'età acerba* di André Téchiné (Francia, 1994)  
*Will Hunting* di Gus Van Sant (USA, 1997)  
*Fucking Åmål - Il coraggio di amare* di Lukas Moodysson (Svezia, Danimarca, 1998)  
*Il giardino delle vergini suicide* di Sofia Coppola (USA, 1999)  
*Rosetta* di Jean-Pierre e Luc Dardenne (Belgio-Francia, 1999)  
*Ken Park* di Larry Clark (USA-Olanda-Francia, 2002)  
*Il figlio* di Jean-Pierre e Luc Dardenne (Belgio-Francia, 2002)  
*Sweet Sixteen* di Ken Loach (Gran Bretagna, 2002)



*Caterina va in città* di Paolo Virzì (Italia, 2003)  
*The Dreamers* di Bernardo Bertolucci (Gran Bretagna-Francia-Italia, 2003)  
*Thirteen – 13 anni* di Catherine Harwicke (USA, 2003)  
*Little Miss Sunshine* di Jonathan Dayton (USA, 2006)  
*Into the wild* di Sean Penn (USA, 2007)  
*Juno* di Jason Reitman (USA, 2007)  
*Stella* di Sylvie Verheyde (Francia, 2008)  
*La solitudine dei numeri primi* di Saverio Costanzo (Italia, 2010)  
*Il ragazzo con la bicicletta* di Jean-Pierre e Luc Dardenne (Belgio-Francia-Italia, 2011)  
*L'estate di Giacomo* di Alessandro Comodin (Italia, 2011)  
*Io e te* di Bernardo Bertolucci (Italia, 2012)  
*Moonrise Kingdom* di Wes Anderson (USA, 2012)  
*Sister* di Ursula Meier (Francia-Svizzera, 2012)

### Anziani

*Harold e Maude* di Hal Ashby (USA, 1971)  
*Sul lago dorato* di Mark Riddel (USA, 1981)  
*Cocoon* di Ron Howard (USA, 1985)  
*Balene d'agosto* di Lindsay Anderson (USA, 1987)  
*A spasso con Daisy* di Bruce Beresford (USA, 1989)  
*Parenti serpenti* di Mario Monicelli (Italia, 1992)  
*Iris – un amore vero* di Richard Eyre (Regno Unito-USA, 2002)  
*Le invasioni barbariche* di Denys Arcand (Canada-Francia, 2003)  
*Lontano da lei* di Sara Polley (Canada, 2006)  
*Pranzo di Ferragosto* di Gianni Di Gregorio (Italia, 2008)  
*Una sconfinata giovinezza* di Pupi Avati (Italia, 2010)

### Disturbi della personalità

*Quarto potere* di Orson Welles (USA, 1941)  
*Viale del tramonto* di Billy Wilder (USA, 1950)  
*Accattone* di Pier Paolo Pasolini (Italia, 1961)  
*Che fine ha fatto Baby Jane* di Robert Aldrich (USA, 1962)  
*A sangue freddo* di Richard Brooks (USA, 1967)  
*La strana coppia* di Gene Saks (USA, 1968)  
*Arancia meccanica* di Stanley Kubrick (USA, 1971)  
*La conversazione* di Francis Ford Coppola (USA, 1974)  
*Taxi driver* di Martin Scorsese (USA, 1976)  
*In cerca di Mr. Goodbar* di Richard Brooks (USA, 1977)  
*Veronika Voss* di Rainer W. Fassbinder (Germania, 1982)  
*Birdy, le ali della libertà* di Alan Parker (USA, 1984)  
*Senza tetto né legge* di Agnès Varda (Francia, 1985)  
*Velluto blu* di David Lynch (USA, 1986)  
*Attrazione fatale* di Adrian Lyne (USA, 1987)

*Quel che resta del giorno* di James Ivory (Gran Bretagna-USA, 1993)  
*Assassini nati – Natural Born Killers* di Oliver Stone (USA, 1994)  
*Segreti e bugie* di Mike Leigh (Gran Bretagna, 1996)  
*Le onde del destino* di Lars von Trier (Danimarca, 1996)  
*L'avvocato del diavolo* di Taylor Hackford (USA, 1997)  
*Boogie Nights – L'altra Hollywood* di Paul Thomas Anderson (USA, 1997)  
*Qualcosa è cambiato* di James L. Brooks (USA, 1997)  
*La parola amore esiste* di Mimmo Calopresti (Italia-Francia, 1998)  
*Ragazze interrotte* di James Mangold (USA, 1999)  
*Il talento di Mr. Ripley* di Anthony Minghella (USA, 1999)  
*Rosetta* di Luc e Jean-Pierre Dardenne (Belgio-Francia, 1999)  
*American Psycho* di Mary Harron (USA, 2000)  
*Il favoloso mondo di Amélie* di Jean-Pierre Jeunet (Francia, 2001)  
*Il genio della truffa* di Ridley Scott (USA, 2003)  
*Monster* di Patty Jenkins (USA, 2003)  
*The Aviator* di Martin Scorsese (USA, 2004)  
*Quattro minuti* di Chris Kraus (Germania, 2006)  
*Vero come la finzione* di Marc Forster (USA, 2006)  
*Number 23* di Joel Schumacher (USA, 2007)  
*Into the wild* di Sean Penn (USA, 2007)  
*Nelle tue mani* di Peter Del Monte (Italia, 2007)  
*Lars e una ragazza tutta sua* di Craig Gillespie (USA, 2007)  
*La promessa dell'assassino* di David Cronenberg (Gran Bretagna-Canada-USA, 2007)  
*... e ora parliamo di Kevin* (Gran Bretagna-USA, 2011)  
*Blue Jasmine* di Woody Allen (USA, 2013)

### La relazione terapeutica

*Persona* di Ingmar Bergman (Svezia, 1966)  
*La stanza dei giochi* di David Mamet (USA, 1987)  
*Analisi finale* di Phil Joanou (USA, 1992)  
*Transfert pericoloso* di Francis Girod (Francia, 1996)  
*Prendimi l'anima* di Roberto Faenza (Italia, 2003)  
*Confidenze troppo intime* di Patrice Leconte (Francia, 2003)  
*A Dangerous Method* di David Cronenberg (Francia-Regno Unito-Canada-Germania-Svizzera, 2011)

### Schizofrenia e disturbi psicotici

*Psycho* di Alfred Hitchcock (USA, 1960)  
*Come in uno specchio* di Ingmar Bergman (Svezia, 1962)  
*Repulsione* di Roman Polanski (Gran Bretagna, 1965)  
*Diario di una schizofrenica* di Nelo Risi (Italia, 1968)  
*La conversazione* di Francis Ford Coppola (USA, 1974)  
*Adele H.* di François Truffaut (Francia, 1975)



*Qualcuno volò sul nido del cuculo* di Miloš Forman (USA, 1975)  
*Carrie, lo sguardo di Satana* di Brian de Palma (USA, 1976)  
*L'inquilino del terzo piano* di Roman Polanski (Francia, 1976)  
*Anima persa* di Dino Risi (Italia, 1976)  
*Shining* di Stanley Kubrick (USA, 1980)  
*Strange Voices* di Arthur Allan Seidelman (USA, 1987)  
*Inseparabili* di David Cronenberg (Canada, 1988)  
*Un angelo alla mia tavola* di Jane Campion (Nuova Zelanda-Australia, 1990)  
*L'inferno* di Claude Chabrol (Francia, 1993)  
*Senza pelle* di Alessandro D'Alatri (Italia, 1994)  
*Shine* di Scott Hicks (Australia, 1996)  
*Fight Club* di David Fincher (USA, 1999)  
*Donnie Darko* di Richard Kelly (USA, 2001)  
*Spider* di David Cronenberg (Canada, 2002)  
*A Beautiful Mind* di Ron Howard (USA, 2002)  
*Proof – La prova* di John Madden (USA, 2005)  
*Shutter Island* di Martin Scorsese (USA, 2010)

#### Disturbi depressivi e disturbi bipolari

*Il sorpasso* di Dino Risi (Italia, 1962)  
*Deserto rosso* di Michelangelo Antonioni (Italia, 1964)  
*Morte a Venezia* di Luchino Visconti (Italia, 1971)  
*Una moglie* di John Cassavetes (USA, 1974)  
*L'immagine allo specchio* di Ingmar Bergman (Svezia, 1976)  
*Interiors* di Woody Allen (USA, 1978)  
*La donna del tenente francese* di Karel Reisz (Gran Bretagna, 1981)  
*Betty Blue* di Jean Jacques Beineix (Francia, 1986)  
*Morte di un matematico napoletano* di Mario Martone (Italia, 1992)  
*Mr. Jones* di Mike Figgis (USA, 1993)  
*La balia* di Marco Bellocchio (Italia, 1999)  
*The Hours* di Stephen Daldry (USA, 2002)  
*Un'ora sola ti vorrei* di Alina Marazzi (Italia, 2002)  
*A single man* di Tom Ford (USA, 2009)  
*Melancholia* di Lars Von Trier (Danimarca, 2011)  
*Side Effects* di Steven Soderbergh (USA, 2013)

#### Ansie, fobie, Paure e ossessioni

*La donna che visse due volte* di Alfred Hitchcock (USA, 1958)  
*Gli uccelli* di Alfred Hitchcock (USA, 1963)  
*Marnie* di Alfred Hitchcock (USA, 1964)  
*Io e Annie* di Woody Allen (USA, 1977)  
*Omicidio a luci rosse* di Brian de Palma (USA, 1984)

*Aracnofobia* di Frank Marshall (USA, 1990)

*Copycat – Omicidi in serie* di Jon Amiel (USA, 1995)

*La parola amore esiste* di Mimmo Calopresti (Italia, 1998)

*Terapia e pallottole* di Harold Ramis (USA-Australia, 1999)

*Ogni cosa è illuminata* di Liev Schreiber (USA, 2005)

### **Disturbi Dell'alimentazione**

*La merlettaia* di Claude Goretta (Francia-Svizzera-Germania, 1977)

*Kate's Secret* di Arthur Allan Seidelman (USA, 1986)

*La Venere di Willendorf* di Elisabetta Lodoli (Italia, 1996)

*Primo amore* di Riccardo Garrone (Italia, 2004)

*Briciole* di Ilaria Cirino (Italia, 2005)

*Maledimiele* di Marco Pozzi (Italia, 2010)

### **Uso di sostanze e addiction**

*Giorni perduti* di Billy Wilder (USA, 1945)

*L'uomo dal braccio d'oro* di Otto Preminger (USA, 1955)

*Lenny* di Bob Fosse (USA, 1974)

*Sotto il vulcano* di John Huston (USA, 1983)

*Sid e Nancy* di Alex Cox (Gran Bretagna, 1986)

*Moscone da bar (Barfly)* di Barbet Schroeder (USA, 1987)

*Drugstore Cowboy* di Gus Van Sant (USA, 1989)

*Il pasto nudo* di David Cronenberg (USA, 1992)

*Via da Las Vegas* di Mike Figgis (USA, 1995)

*Trainspotting* di Danny Boyle (Gran Bretagna, 1996)

*Paura e delirio a Las Vegas* di Terry Gilliam (USA, 1998)

*Requiem for a Dream* di Darren Aronowsky (USA, 2000)

*La mia vita a Garden State* di Zach Braff (USA, 2004)

*A Scanner Darkly* di Richard Linklater (USA, 2006)

### **Incesto e Abuso sessuale**

*Sotto accusa* di Jonathan Kaplan (USA, 1988)

*Le amiche del cuore* di Michele Placido (Italia, 1992)

*Bad Boy Bubby* di Rolf de Heer (Australia, 1993)

*Festen* di Thomas Vinterberg (Danimarca-Svezia, 1998)

*Happiness* di Todd Solondz (USA, 1998)

*Mysterious Skin* di Gregg Araki (Olanda-USA, 2004)

*Precious* di Lee Daniels (USA, 2009)

*Miss Violence* di Alexandros Avranas (Grecia, 2013)

### **Dinamiche relazionali patologiche**

*Eva contro Eva* di Joseph L. Mankiewicz (USA, 1950)

*Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Mike Nichols (USA, 1966)



*Riflessi di un occhio d'oro* di John Houston (USA, 1967)  
*Le lacrime amare di Petra von Kant* di Rainer W. Fassbinder (Germania, 1972)  
*La pianista* di Michael Hanecke (Austria-Francia, 2001)  
*Ti do i miei occhi* di Iciar Bollain (Spagna, 2003)

### Lutto

*La camera verde* di François Truffaut (Francia, 1978)  
*La stanza del figlio* di Nanni Moretti (Italia, 2001)  
*Il figlio* di Luc Dardenne e Jean-Pierre Dardenne (Belgio-Francia, 2002)  
*Piano, solo* di Riccardo Dilani (Italia, 2007)  
*Antichrist* di Lars von Trier (Danimarca-Germania-Italia-Svezia-Polonia, 2009)  
*La nostra vita* di Daniele Lucchetti (Italia-Francia, 2010)  
*Todo lo que tú quieras* di Acheró Mañas (Spagna, 2010)

### Letture consigliate

- BALESTRIERI, M. (2010), *Vero come la finzione. La psicopatologia al cinema*. Springer-Verlag, Milano, vol. 1.
- GABBARD, G.O., GABBARD, K. (1999), *Cinema e psichiatria*. Tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2000.
- GALLESE, V., GUERRA, M. (2013) "Film, corpo, cervello: prospettive naturalistiche per la teoria del film". In *Fata Morgana*, 20, pp. 77-91.
- MEREGHETTI, P. (2014). *Il Mereghetti. Dizionario dei film*. Baldini-Castoldi-Dalai, Milano.
- METZ, C. (1977), *Cinema e psicoanalisi*. Tr. it. Marsilio, Venezia 1980.
- RAVASI, L. (2004), *Gli occhiali d'oro*. Moretti & Vitali, Milano.
- SALVATORE, I. (1994), *L'analista in celluloide. La figura dello psicoterapeuta al cinema*. FrancoAngeli, Milano.
- TAROLLA, E., TARSITANI, L., BRUGNOLI, R. ET AL. (2006), "La rappresentazione della malattia mentale nel cinema. Uno studio sistematico". In *Giornale Italiano di Psicopatologia*, 122, pp. 244-250.
- TARSITANI, L., TAROLLA, E., PANCHERI, P. (2006), "Psichiatria e psichiatri nel cinema americano". In *Recenti progressi in Medicina*, 97(3), pp. 165-172.
- WEDDING, D., BOYD, M.A., NIEMEC, R.M. (2005), *Movies and Mental Illness. Using Film to Understand Psychopathology*. Hogrefe & Huber, Cambridge.w