Psychological-clinical intervention within the cinematic context

Cecilia Vecchio*

Abstract

The paper reports three psychological-clinical interventions developed within the cinematic context, in which there are neither a psychological role nor a social mandate for clinical psychology. Clients are here both directors and casting directors; I work with them as personal assistant and casting assistant. This report shows how, from these two roles, the specific competence to develop and sustain a thought on failure of collusion helps clients developing new strategies for the work we share.

Keywords: new settings; creativity; psychoanalytic competence; failure of collusion; cinema.

* Psychologist and psychotherapist. Specialist in Psychoanalytic Psychotherapy – Clinical psychological intervention and Analysis of Demand. E-mail: ceciliavecchio3@gmail.com

L'intervento psicologico-clinico nel contesto cinematografico

Cecilia Vecchio*

Abstract

Si resocontano tre interventi psicologico-clinici in un contesto, quello della produzione cinematografica, in cui non è previsto il ruolo dello psicologo così come non è presente un mandato per la psicologia clinica. I clienti con cui si lavora sono registi e casting director, entro i ruoli di assistente personale e assistente al casting. I resoconti mostrano come sia stato utile mettere in campo, a partire da tali ruoli, una competenza a cogliere i fallimenti collusivi della relazione per poter procedere nel lavoro.

Parole chiave: nuovi setting; creatività; competenza psicoanalitica; fallimento collusivo; cinema.

* Psicologa e psicoterapeuta. Specialista in Psicoterapia Psicoanalitica – Intervento psicologico-clinico e Analisi della Domanda. E-mail: ceciliavecchio3@gmail.com

Premessa

In questo lavoro proporrò come sia possibile lo sviluppo professionale di una funzione psicologico-clinica entro la produzione cinematografica, ovvero in un contesto in cui non è previsto il ruolo dello psicologo, così come non è presente un mandato psicologico. Per argomentare tale tesi resoconterò tre interventi psicologico-clinici realizzati in tale ambito. La resocontazione sarà accompagnata da una esplorazione della letteratura che mi ha aiutata nell'interpretazione delle culture entro cui si collocano i problemi che ho potuto trattare nel mio intervento.
Ho concluso la mia formazione specialistica in psicoterapia psicoanalitica nel 2021. Dal 2018 lavoravo nell'ambito dello spettacolo - dai videoclip, ai film, agli eventi musicali - ricoprendo vari ruoli: quello producer e di assistente alla regia in videoclip musicali indipendenti, di assistente casting, di organizzatrice di eventi di musica dal vivo. La fantasia di essere divisa tra professione psicologica e cinematografica ha fortemente organizzato il periodo iniziale di lavoro nel settore dello spettacolo; al tempo stesso agivo la fantasia di potermi sottrarre dall'investimento in ciascuna delle due professioni, in qualsiasi momento.
Il lavoro nell'ambito dello spettacolo era per me "creativo" e realizzava un "sogno". Quello di psicoanalista era appassionante, ma mi spaventava la competenza che lo caratterizzava: apprendere ad affrontare la realizzazione dei propri desideri elaborando le frustrazioni che questo comporta; in altre parole, mi confrontava con il differenziare e il mettere in rapporto mondo esterno e mondo interno.
D'altro canto il problema di realizzare fantasie, di metterle alla prova nel confronto con la realtà, lo ritrovavo nella cultura del settore cinematografico. Si tratta di una cultura in cui è molto presente la fantasia di far parte di un mondo esclusivo e prestigioso, abitato da persone famose e talentuose, dotate di una idiosincratica genialità. Da questa genialità scaturisce l'opera d'arte cinematografica, in una sorta di operazione spontanea che poco tiene conto del rapporto tra competenza organizzativa e creatività. Nelle prime fasi del lavoro colludevo con questa cultura, facevo fatica a proporre competenze relazionali e organizzative e tutto sembrava tradursi in rapporti di potere agito: c'era chi contava e chi no, chi poteva decidere e chi doveva stare alle pretese di altri. Era una cultura che mi spaventava e da cui pure mi sentivo affascinata e sedotta.
Successivamente ho iniziato a resocontare (Carli, 2007) recuperando la competenza psicoanalitica a riconoscere le relazioni e cogliere le dinamiche collusive a fondamento delle culture lavorative. Ho iniziato a riconoscere, invece di aderirvi acriticamente, le fantasie di prestigio, seduzione, potere che organizzano le relazioni in questo contesto e a ipotizzare che fossero parte della cultura specifica del settore. La resocontazione del lavoro entro il contesto formativo psicoanalitico[1] mi ha permesso di pensare le fantasie agite che organizzavano il mio rapporto con il lavoro e con quel contesto specifico; ho potuto proporre ai miei clienti e committenti che questo lavoro fosse coerente con la formazione psicanalitica alla competenza organizzativa. Ho messo in discussione le fantasie sul ruolo dello psicologo clinico, che mi indirizzavano acriticamente solo verso uno studio privato dove effettuare colloqui di psicoterapia in solitudine, e ho individuato una competenza a intervenire psicoanaliticamente che poteva essere proposta alle persone con cui lavoravo nel contesto cinematografico. La mia scuola di specializzazione, d'altro canto, stava da tempo lavorando su una domanda degli allievi che riguardava il desiderio di sviluppare funzioni psicologico-cliniche in contesti in cui non era previsto il ruolo dello psicologo, ma in cui erano presenti fallimenti della dinamica collusiva che organizza la relazione (Carli & Paniccia, 2016).
I tre interventi resocontati sono in parallelo con la mia crescita professionale e formativa come psicologa clinica. I primi due fanno riferimento al lavoro come assistente personale del regista e assistente al casting per uno stesso film per il cinema; il terzo riguarda un film per il cinema a cui ho lavorato come assistente al casting, in tempi più recenti. Si tratta di interventi realizzati a partire da fallimenti collusivi della fantasia agita che esistano individui dotati di un talento innato, entro un contesto di relazioni dove prevale il potere.

[1] All'epoca frequentavo il secondo anno della Scuola di Specializzazione in Psicoterapia Psicoanalitica – Intervento Psicologico Clinico e Analisi della Domanda.

L'attore "famoso"

Inizierò da uno dei primi casi in cui ho proposto una funzione psicologico-clinica, durante la collaborazione con R., il primo regista con cui ho iniziato a lavorare, e con cui collaboro tuttora. In quel periodo a Roma la scena musicale stava cambiando grazie al neonato genere indie-pop (Al Habash, 2016). Incontro R. all'interno del contesto degli eventi di musica dal vivo che all'epoca contribuivo a organizzare. Ciò rappresenta già un indizio di come entrambi condividessimo quella cultura fondata sul far parte di gruppi prestigiosi e creativi: così si caratterizzavano gli emergenti dell'indie-pop e i gruppi di persone che li sostenevano. R. all'epoca stava dirigendo alcuni videoclip musicali degli stessi cantanti con cui lavoravo anche io; videoclip che erano stati accolti molto positivamente dal pubblico e dagli addetti ai lavori.
R. mi chiede poi di lavorare insieme alla realizzazione di videoclip musicali. Faccio la fantasia che sia perché condividevo con lui queste identità prestigiose, ma anche che si rivolga a me come psicologa che avrebbe potenziato le sue idee geniali e originali.
Non avevo solo fantasie non pensate: al tempo stesso facevo infatti l'ipotesi – che in seguito mi avrebbe aiutata - che avrei potuto condividere con lui l'interesse a ragionare insieme sul lavoro a partire da prospettive e competenze diverse. Ho assunto per lui il ruolo di assistente alla regia e, in seguito, quello di assistente personale. Il lavoro è durato circa un anno, quanto la lavorazione del suo film.
La mia fantasia era che l'assistente personale fosse un ruolo con poco potere e basso prestigio, destinato ad anticipare i bisogni del regista, vissuto come un individuo necessariamente capriccioso e imprevedibile, l'altra faccia del genio. Durante il lavoro, ho invece potuto concordare con R. alcune mie funzioni: l'ho affiancato sia nella ricerca che precede la scrittura della sceneggiatura, che durante il casting e le riprese. La possibilità di seguire tutte le fasi del lavoro non è scontata, in quanto, tendenzialmente, i ruoli si esauriscono con la fine della fase in cui si è convocati a lavorare; ritengo che tale possibilità sia un prodotto del lavoro fatto con R.
Vediamo la situazione specifica di cui intendo parlare. Durante l'inizio del lavoro per un suo film, R. mi dice che il produttore[2] desiderava che ci fossero attori "famosi", poiché lui era un regista giovane e poco noto. R. sembrava pensare di essere stato scelto dal produttore perché aveva ottenuto recenti successi, ed era preoccupato di non riuscire a far valere le proprie idee. Non pensava a una reciproca convenienza, ma aveva la fantasia di poter stare in rapporto con il produttore esclusivamente attraverso una dinamica di potere: ricevere ordini, oppure farsi valere.
Propongo a R. di parlarmi delle sue attese. Ritengo che questo sia stato un passaggio importante, che ha permesso di arginare l'agito per recuperare vissuti. R. dichiara il desiderio di poter esprimere sé stesso attraverso il cinema, ma anche come per lui sia importante il confronto, per esempio con i suoi colleghi. Inoltre, pensa a un pubblico interessato a capire fenomeni sociali come quelli di cui parla questo suo film, che hanno a che fare con il consumo e l'abuso di sostanze da parte di chi fa musica, fenomeno che ha conosciuto attraverso il lavoro nel contesto dei videoclip musicali.
Successivamente R. conquista la capacità di parlare anche con il produttore; parlano dell'esigenza di avere attori famosi. Il produttore lo implica maggiormente nella pianificazione del film e nell'uso del budget.
È in questa fase che R. mi coinvolge anche nel casting, proponendomi di lavorare come assistente al direttore di casting. Alla fase di casting prendono parte il regista, il direttore di casting e l'assistente, che incontrano gli attori che si candidano, tramite agenzie specifiche, per uno specifico ruolo. In questa fase R. è preoccupato dal suo rapporto con l'attore protagonista, P.
P. sembrava infatti rifiutarsi di svolgere alcune azioni necessarie all'interpretazione del suo ruolo, come tagliarsi i capelli o lavorare con alcuni animali previsti in scena. La questione motiva R. e il reparto regia a chiedermi di parlare con l'attore per convincerlo a tagliarsi e tingersi i capelli, dicendo che la mia formazione psicologica sarebbe stata utile a questo proposito. R. mi dice di sentirsi arrabbiato perché l'attore non lo rispetta come regista. Dice che le fisime di P. sono una seccatura e un ostacolo per lui; dice di non volerci più parlare, a meno che P. non accetti le condizioni necessarie per entrare nel personaggio; in questo contesto, uno dei colleghi del reparto regia mi dice di far capire chiaramente all'attore che sul set è il regista che

[2] Il produttore, al vertice della società di produzione, è la persona che si occupa di ricerca, gestione, ripartizione delle risorse economiche necessarie per realizzare un prodotto audiovisivo. Tale posizione si traduce in un ruolo di che ha anche una funzione di supervisione creativa.

comanda. Mi sono sentita come se mi dessero l'ordine di correggere l'attore disobbediente. Ho avvertito la problematica urgenza di dovermi convincere di dover convincere qualcuno. Faccio l'ipotesi che questo problema parli di un fallimento collusivo della fantasia che l'unica relazione possibile sia quella fondata sul potere: o comandi tu o comanda l'altro.

Recupero un evento che ritengo significativo e lo propongo a R.: R. aveva scelto P. sulla base della sua fama, saltando la fase della verifica tramite il casting, così come è prassi consolidata quando un attore assume una posizione di prestigio e potere. Non si erano finora mai accordati su nulla, non si erano mai dichiarati le reciproche attese. Ho ipotizzato con R. che escludere la reciproca conoscenza gli avesse fatto fare la fantasia di dover a quel punto sedurre e conquistare l'attore, o essere in balia dei suoi capricci. In altre parole, stava rischiando di rinunciare definitivamente alla possibilità di concordare creativamente il lavoro con lui. R. recupera questa possibilità e io posso ironizzare sulla sua idea di sguinzagliare la psicologa con funzione poliziesca.

R. recupera criticamente una sua fantasia, che essere collaborativo possa essere interpretato come fragilità, perché c'è una rappresentazione condivisa, una pretesa, secondo cui il regista deve dire continuamente cosa vuole, con forza e fermezza. A questo punto propongo a R. che, come accade per il regista, dall'attore "divo" ci si aspettano capricci.

Vale la pena di dire che, mutate le proposte relazionali che organizzavano la relazione tra R. e P., quest'ultimo accetterà di tingersi i capelli e lavorare con gli animali, così come era reso necessario dalla sceneggiatura. R. e P. arriveranno a scherzarci su ripetutamente e, in seguito, inizieranno a prendere l'abitudine di andare a cena insieme.

Il partner finanziatore

Sempre nel lavoro con R. si evidenzia un problema nel rapporto tra società di produzione, regista e partner finanziatore. Quest'ultimo si era detto interessato a finanziare gran parte del film di R.

Il periodo dell'inizio del lavoro al film di R. ha coinciso con il lockdown imposto per arginare la diffusione del Covid-19. Dal punto di vista della produzione cinematografica, questo corrispondeva alla convinzione che si vendessero maggiormente i film di genere commedia, che proponevano temi allegri, non cupi, mentre il film era stato classificato come "drammatico". A questo punto bisognava rendere attraente il film tramite il reclutamento di un'attrice che attirasse il pubblico. C'era già un'attrice reclutata, con cui si erano già presi accordi contrattuali, che il finanziatore riteneva che non avesse queste caratteristiche. Anche la maggior parte degli altri attori reclutati erano emergenti, o appartenenti al mondo del cinema autoriale e non abbastanza noti al pubblico, quindi si rendeva più che mai necessario inserire nel cast un nome "di punta".

R. si preoccupa che il film salti, alterna momenti di afflizione e di sottrazione a ogni confronto, e momenti di reazione rabbiosa in cui sembra voler lottare fino alla morte per far valere la sua scelta; in altri termini, è lui stesso che rischia di far saltare il film con questa risposta emozionale agita. R. convoca il reparto casting e la regia perché si organizzino provini con attrici famose e al tempo stesso si dice certo che lui avrebbe optato di nuovo per l'attrice già scelta.

Propongo a R. e al direttore di casting che si stava rischiando un agito, quello di prendere in giro il finanziatore, come reazione a un vissuto di impotenza. Propongo di interpretare il problema espresso dal finanziatore come la preoccupazione di non riuscire a vendere il film al pubblico. Chiedo loro se c'è la possibilità di incontrare il finanziatore; in altre parole, di introdurre un momento di incontro che sospenda una relazione fondata su un continuo agire le fantasie dell'uno verso l'altro, senza mai un'occasione di confronto. La proposta di incontrarsi viene inizialmente vista con diffidenza, perché quel mondo "funziona così": se R. vuole avere successo come regista, non può che far valere le proprie idee e lottare, dicendo al finanziatore che non è disposto a scendere a compromessi. C'è una fase travagliata di confronto tra noi, ma infine si accetta l'incontro. D., il direttore di casting, propone a R. di partecipare all'incontro in modo da poter parlare dei criteri che hanno guidato le scelte degli attori. Nell'incontro il finanziatore dichiara di capire e apprezzare il discorso di R., ma che il suo finanziamento è vincolato dalla scelta di un'attrice famosa con cui hanno già preso contatto perché temono che il film non venga visto. Pare che l'incontro aiuti R. a tornare sull'obiettivo, rinunciando al dover agire la parte del regista determinato. R. accetta il cambiamento dell'attrice valorizzando la capacità del suo gruppo di lavoro di riorganizzare il film. Sembrerebbe che la mia

funzione abbia avuto a che fare con l'aiutare R. a liberarsi da questo ruolo emozionale prescritto, cambiando posizione senza sentirsi "sconfitto".

"Le persone giuste"

Resoconto ora il lavoro di assistente casting in un film destinato alla distribuzione cinematografica. Mi contatta D., direttore casting con cui avevo precedentemente lavorato al film di R. È una persona con cui sento di aver condiviso un buon lavoro. D. sta iniziando il lavoro di casting per un film ambientato a Napoli, diretto da un regista a cui è molto legato. Si tratta di occuparsi della ricerca di attori non professionisti, attraverso lo street casting. Si tratterà di trovare un gruppetto di scugnizzi. D. sapeva che avevo già fatto attività di street casting a Napoli. Mi presenta al regista come chi aveva lavorato al casting di alcuni videoclip che avevano avuto molta visibilità e il regista sembra entusiasta della mia partecipazione. D. stima molto il regista e non vuole deluderlo; insieme, hanno vinto un Nastro D'Argento ai David. Le aspettative su questo film sono alte.
Iniziamo studiando quali organizzazioni lavorano a vario titolo con il bacino di persone che vorremmo intercettare, proponendo a queste strutture di darci una mano nella ricerca. D. si raccomanda con me di parlare agli scugnizzi "facendo uscire qualcosa del loro carattere" per capire se sono o meno "giusti" per noi. Teniamo presente che lo street casting è un'eredità della tradizione neorealista italiana, che attingeva ai contesti "naturali" per trovare persone che potessero interpretare loro stesse, nell'idea che, se non c'è tecnica attoriale, c'è talento naturale. Procedo con la ricerca stando alla consegna alla lettera; filmo una grande quantità di giovanissimi di età compresa tra gli 8 e i 15 anni. Visioniamo le riprese con M., il regista. I due sembrano allo stesso tempo interessati e scontenti. Vogliono apportare alcune "correzioni": le interviste condotte da me non riescono a "cacciare fuori" abbastanza "cose" del carattere degli intervistati.
In altri termini, le fantasie sul talento naturale stavano iniziando a fallire. Falliva anche la mia ipotesi di poter rispondere alla lettera. Rinuncio a colludere con l'assetto collusivo che ci siano le "persone giuste", dove è giusto D., giusto il regista, giusta io e che, infine, si tratti di trovare i ragazzi giusti. In questa ottica si tratta solo di valutare gli individui e di metterli insieme.
Scopriamo invece, ancora una volta, che vanno create le condizioni perché le persone si incontrino, si confrontino, si accordino (Carli & Paniccia, 2017). Riorganizziamo le successive interviste. Invece di pretendere che il potenziale attore abbia il carattere "giusto", ovvero che indovini quello che vuole il regista, creiamo le condizioni per cui i candidati possano interagire con il film attraverso delle proposte in cui si anticipano aspetti che caratterizzeranno le scene in cui saranno coinvolti, ad esempio delle improvvisazioni sulla base della sceneggiatura. Questa modalità di incontro ha permesso di trovare velocemente le persone che avrebbero recitato nel film.

La nascita del Cinema come opera d'arte e del regista come artista

Ripercorrerò alcuni passaggi del mio studio sulle culture che organizzano le professioni artistiche e creative, dentro cui si colloca il contesto cinematografico. Questa ricerca l'ho svolta in parallelo con il mio lavoro e con la condivisione delle questioni incontrate con colleghi psicologi e psicoterapeuti interessati a esplorare queste tematiche.
Recupero alcuni passaggi storici sui cambiamenti della simbolizzazione del Cinema. Inizialmente connotato come tecnica, il cinema successivamente diventa un contesto di produzione di opere d'arte. Questo passaggio vede anche l'ingresso nel Cinema del mito individualista dell'artista, ad esempio del regista-artista, che dotato di innati talento e ideazione creativa accede per questo a potere e successo. Vediamo questi passaggi.
Il Cinema inizia a costituirsi come settore di lavoro nel contesto dello sviluppo tecnologico e industriale dei primi decenni del '900 (Di Giammatteo, 1998), a partire dalla nascita della tecnica di impressione su pellicola. I film in questo periodo erano prodotti artigianali e anonimi, definiti dalla casa di produzione che li finanziava e non, come oggi, dal regista che li gira. I primi film duravano pochi minuti e riprendevano spezzoni di vita quotidiana; si caratterizzavano per l'enfasi sulla novità costituita dalla tecnica filmica più che sul contenuto del film in sé. La professione del regista non esisteva ancora e i film non erano investiti dal fascino che accompagna la creazione artistica.

Con il progressivo sviluppo tecnologico del settore, iniziarono a diffondersi i primi film narrativi di finzione, che ancora avevano una durata di pochi minuti, ma trovarono subito un grande successo presso le masse di fruitori. Nel documentario "The Story of Film: an Odyssey" del 2011, il regista Mark Cousins celebra la storia dell'arte cinematografica dalla sua nascita. Il documentario inizia raccontando il contributo dell'invenzione della macchina da presa nella diffusione dei film narrativi. La macchina da presa viene definita come il mezzo che permette al Cinema di diversificarsi dal Teatro, in quanto realizzando diverse inquadrature, può proporre diversi punti di osservazione della scena. Con la diversificazione delle inquadrature e in particolare con la diffusione del primo piano, il pubblico si interessa agli attori, che ben presto diventano "divi".
Il successo dei film narrativi, non più mimesi della realtà, ma prodotti in grado di creare nuovi scenari, contribuì alla diffusione dell'immagine del regista come artista. Da artigiano, industriale o tuttofare, quale era agli inizi del '900, diventava protagonista della produzione artistica, autore e creatore di opere d'arte. In sintesi, la simbolizzazione del regista come artefice di una realtà inventata contribuiva a collocare questa neonata professione nel mondo degli artisti.
Kris e Kurz (1979/1989), storici dell'arte, mettono in rapporto i passaggi storici che hanno contribuito alla costruzione del mito dell'artista come individuo geniale con i cambiamenti avvenuti nella simbolizzazione dell'opera d'arte. Secondo gli Autori il mito dell'artista inizia ad affermarsi quando si collega l'opera d'arte al nome del suo creatore, un'usanza specifica che non si ritrova né in tutti i periodi storici né presso tutti i popoli. Nella loro tesi, tale usanza è in rapporto alla nascita di leggende e miti attorno all'eccezionalità dell'artista, vissuto come *eroe* o come *mago*. L'artista diventa un individuo straordinario, dotato di caratteristiche divine, perché in grado di creare una realtà diversa da quella comunemente esperita. Interessante notare che uno dei *topoi* narrativi che contribuiscono a sottolineare l'eccezionalità individuale sia che l'artista sia tale per vocazione, non abbia avuto alcuna esperienza di formazione. Possiamo aggiungere come, secondo gli Autori, la sottolineatura delle eccezionali caratteristiche individuali dell'artista sia in rapporto con la progressiva laicizzazione delle opere d'arte; mentre diminuisce la loro funzione sociale, queste assumono la caratteristica di attività legittimate da un valore intrinseco, in quanto opere artistiche.
I cambiamenti culturali nella simbolizzazione emozionale dell'opera d'arte sono stati trattati da Carli che, nel chiedersi quale sia il loro obiettivo e la loro funzione sociale, individua

> un lento passaggio, più volte ripetuto nella storia, dal *prodotto* dell'artista, dell'artigiano, delle maestranze che hanno costruito le piramidi, il Partenone, il barocco leccese e via dicendo, all'*artista* e al suo mito. Dal prodotto dell'arte, capace di esaltare il gusto del bello, dell'armonia e del piacere, al mito dell'artista esaltato entro l'aura dell'onnipotenza (Carli, 2017, p. 15).

Carli afferma che in epoca premoderna gli artisti erano impegnati nella realizzazione di opere richieste da committenti, pubblici o privati, che avevano l'intento di esaltare la loro grandezza e potenza presso chi era destinato a vederle. Secondo questa tesi l'obiettivo dell'arte non si riduce al solo intento celebrativo, ma è anche in rapporto alla funzione del "dilettare". Le opere d'arte avevano infatti

> una duplice componente: una componente tendenzialmente "monosemica", fondata sulla committenza didascalica o celebrativa; una componente polisemica, fondata sulla "struttura" artistica dell'opera. In questa ipotesi è proprio la polisemia dell'opera d'arte che veicola piacere, divertimento, emozioni intense in chi, fruendo dell'opera d'arte, viene immerso entro il complesso mondo infinito della polisemia (Carli, 2017, p. 13).

In epoca più recente, l'arte, perdendo il vincolo con la committenza pubblica e religiosa, perde sia la funzione di organizzare un senso condiviso tra fruitori, sia l'ancoraggio a regole stilistiche, tecniche, storiche. Si inizia ad articolare così uno scenario caratterizzato da una produzione artistica che realizza opere senza limiti di committenza, distante dai suoi possibili fruitori. L'arte moderna e l'arte contemporanea sono, secondo Carli, univocamente polisemiche, ovvero caratterizzate da opere che non organizzano un'esperienza fondata sulla condivisione di senso; in questo scenario la critica d'arte assume una nuova posizione di potere, di chi cioè ha il ruolo di spiegare il senso della polisemia:

> Il problema dell'arte "moderna", d'altro canto, sembra proprio questo: proporre polisemie incomprensibili, senza senso apparente, disorientanti nella loro costruzione accattivante, nella loro struttura, nei colori, nelle forme; ma

> al contempo bisognose di un'interpretazione univoca per riscattarle dal loro sconfinamento nel tentativo di stupefare con espedienti troppo facili o troppo astrusi (Carli, 2017, p.15).

Il progressivo sottrarsi dell'arte dalla relazione con la committenza e i fruitori determina, dunque, un profondo cambiamento nella simbolizzazione emozionale della figura dell'artista: questi produce con la sola possibile finalità di esprimere se stesso o di agire un rapporto di potere, seduttivo, provocatorio: "Quando l'artista si sottrae alla committenza e si sottrae pure alla fruizione della sua opera, assume un'identità autoriferita che assomiglia molto a quella che noi attribuiamo a Dio" (Carli, 2017, p.19). A partire dall'epoca moderna, dunque, l'artista sembra assumere la posizione di un creatore di un mondo narrativo fittizio con regole proprie, che può sostituirsi falsamente al mondo reale creando una realtà alternativa (Chasseguet-Smirgel, 1985/1987).

Cambiamenti nel mandato sociale dell'arte cinematografica

Con la diffusione dei film narrativi, ad inizio 900, il cinema inizia a collocarsi nel panorama delle arti (Canudo, 1921). A partire da questo momento, nei decenni successivi alla sua nascita, si alternano diverse leggi che interpretano i cambiamenti culturali nel rapporto tra committenza, opera e fruitori: si parte da un finanziamento pubblico pressoché totale seguito da una progressiva diminuzione della committenza pubblica in favore di soggetti privati.
I primi interventi dello stato nella produzione cinematografica risalgono al periodo fascista; lo stato aveva un controllo totale del mezzo cinematografico, reso un vero e proprio strumento di propaganda dell'ideologia di stato, con l'intento di esercitare il proprio potere sui cittadini attraverso il controllo della vita sia privata che pubblica. La gestione dei prodotti cinematografici era affidata al Ministero della Cultura Popolare che controllava forme e contenuti dei film attraverso la censura. Lo stato era committente di prodotti audiovisivi, definiti film "nazionali", utilizzati come strumenti di propaganda.
Con la caduta del fascismo, il rapporto tra stato e cinema si riorganizzò attraverso la definizione dell'impegno, da parte dello stato, a sostenere il cinema in quanto forma d'arte, attraverso agevolazioni fiscali e finanziamenti a tutta la filiera produttiva e distributiva del comparto cinematografico. È di questi anni la nascita del diritto d'autore nell'ambito del diritto privato; si dichiarano i criteri per cui un prodotto può essere considerato un'opera d'arte, e si stabilisce che nel caso del prodotto cinematografico è il regista a detenerne la proprietà e i diritti. In altri termini, il regista metterà la sua firma sul prodotto finale: sarà il *suo* film.
La prima legge specifica per il cinema risale al 1965[3], durante il periodo del boom economico; decretava la possibilità, per le case di produzione, e in tutte le fasi di produzione di un film, di accedere al finanziamento pubblico. Il cinema era definito sia un mezzo di espressione artistica e culturale, che parte dell'industria dello spettacolo che contribuiva al PIL nazionale (Ertola, 2019). La relazione tra stato e società di produzione sembrava organizzarsi attorno a un rapporto di committenza, dove il prodotto cinematografico, che lo stato era interessato a sostenere, promuovere ed esportare, era vissuto come un prodotto italiano e di qualità.
Gli anni Sessanta sono anni di grandi cambiamenti sociali e politici, che influenzano fortemente le tematiche trattate dai registi italiani e il modo in cui questi ultimi concepiscono il loro ruolo, che sembrano vivere come necessariamente in rapporto con il pubblico[4]. Allo stesso tempo, il benessere economico permette a molti cittadini di comprare il televisore, che diventa un oggetto presente in ogni abitazione.
Tra gli anni Ottanta e i primi anni Novanta le aziende private inizieranno ad affiancare la programmazione pubblica della Rai, stanziando una importante quantità di finanziamenti per prodotti destinati alla trasmissione televisiva. Nella seconda metà degli anni Novanta e nei primi anni del 2000 hanno luogo degli importanti cambiamenti nei criteri che definiscono entità e direzione dei finanziamenti pubblici al settore (Ertola, 2019), in linea con la progressiva privatizzazione dei servizi pubblici. I decreti-legge che si

[3] Si tratta della legge n. 1213 del 4 novembre 1965.
[4] Pensiamo per esempio a "Divorzio all'italiana", del 1961, di Pietro Germi: fino al 1970 la legge italiana non prevede il divorzio, mentre era legale il delitto d'onore. Il protagonista della commedia (Marcello Mastroianni), sposato, innamoratosi di un'altra donna, tenta di trovare un amante alla moglie per poterli sorprendere insieme, ucciderli e potersi unire all'amata (Stefania Sandrelli).

susseguono in questo periodo stabiliscono che la possibilità di ricevere finanziamenti statali si riduce dal 75% al 50%, con la possibilità per le case di produzione di reperire fondi grazie a enti privati (attraverso il *product placement* per esempio) o regioni (attraverso le *Film Commission* regionali). Questo passaggio sembrerebbe rendere le società di produzione più autonome, spostando nell'ambito privato le decisioni relative ai progetti a cui lavorare, adottando un'ottica di vendibilità sul mercato in cui il fruitore viene pensato come consumatore.
Il decreto-legge del 2004[5] e la costituzione del *Reference System* rappresentano il tentativo del Ministero di definire degli standard che supportassero le commissioni nell'individuare i soggetti e i progetti meritevoli di finanziamento, definendo gli specifici parametri che le case di produzione dovevano soddisfare per accedere al finanziamento pubblico. Mentre prima di questo cambiamento era la sceneggiatura ad assumere una funzione cruciale per l'ottenimento dei finanziamenti pubblici, dal 2004 questa viene affiancata dai curriculum del produttore, del regista e degli attori, e dalla stabilità economica della casa di produzione, che assume così una nuova rilevanza (Ertola, 2019).
In questo stesso periodo anche i meccanismi della distribuzione audiovisiva sono oggetto di grandi cambiamenti che modificano il rapporto con le società di produzione. Negli anni 2000, il successo dei grandi distributori broadcast e delle tv private ha fatto sì che questi si proponessero come importanti finanziatori dei film stessi; allo stesso tempo, il taglio dei finanziamenti statali ha contribuito a determinare un accesso massiccio di questi nuovi soggetti all'interno del processo produttivo, che prima riguardava prevalentemente il rapporto tra il Ministero dei Beni e della Attività Culturali e le società di produzione.
Il susseguirsi delle leggi tra la seconda metà degli anni Novanta e i primi anni del 2000 rappresenta, in sintesi, un cambiamento nella direzione di un modello politico-economico neoliberista, che incrementa la competizione tra soggetti economici, disincentivando il ruolo dell'ente pubblico e la funzione sociale del prodotto cinematografico, e contribuisce alla sua simbolizzazione come bene di consumo. Va pure considerato il recente successo dei servizi di broadcast come Netflix, Amazon Prime, Paramount, Sky, in rapporto con la diffusione di una fruizione privata del prodotto audiovisivo.
Nell'ipotesi che mi orienta, molti di questi cambiamenti favoriscono fantasie e agiti di potere entro le dinamiche lavorative del contesto cinematografico, che, spogliato di una funzione sociale e allontanato dal rapporto con committenti e clienti, rischia di ripiegare sulla fantasia che la funzione del suo prodotto sia quella di esprimere il talento e la genialità dell'artista.

Conclusioni

Questo articolo è il prodotto di un lavoro di resocontazione che ha avuto inizio durante la mia formazione in psicoterapia psicoanalitica e si conclude per ora in questa forma. La resocontazione di questi interventi mi ha permesso di pensare allo sviluppo della professione psicologica nel settore cinematografico. Sono interessata a proseguire il lavoro nel reparto casting come assistente e come direttrice casting. Penso l'attività del casting come un servizio che mette in rapporto il riconoscimento e l'elaborazione delle attese circa il lavoro e il confronto tra le parti in campo: registi, attori, operatori dello spettacolo, produttori. Riconoscere questo desiderio di sviluppo mi ha messa al lavoro su nuove prospettive; per esempio, con la possibilità di proporre alle scuole che formano alla professione cinematografica corsi e laboratori che tengano conto dei problemi di relazione che si incontrano lavorando nell'ambito.
Allo stesso tempo, con un gruppo di colleghi conosciuti durante la formazione psicoanalitica, abbiamo intrapreso un'attività di studio e di ricerca della cultura che organizza il lavoro nei settori della produzione artistica e creativa intesa in senso lato. Ci stiamo incontrando a partire dalle diverse esperienze che ciascuno ha di queste culture: dai problemi portati nelle psicoterapie, alle esperienze come insegnanti di canto, musicisti, fotografi. Ci stiamo confrontando con alcuni problemi che attraversano il settore creativo e artistico oggi, ad esempio con la fantasia che la creatività si scontri con la presenza di un committente o un cliente, che sia scissa dalle dimensioni organizzative. La nostra prospettiva è la creazione di servizi dedicati.

[5] Si tratta della legge n. 42 del 24 marzo 2004.

Bibliografia

Al Habash, N. (2016). *Cosa è successo nel pop italiano nel 2016* [What happened in Italian pop in 2016]. Retrieved from https://www.rockit.it/articolo/pop-italiano-2016

Carli, R. (2007) Notazioni sul resoconto [Notations on the report]. *Rivista di Psicologia Clinica*, *2*, 186-206. Retrieved from https://quadernidipsicologiaclinica.com/index.php/rpc-archivio/issue/archive

Carli, R. (2017). Il ripiego: Una fantasia incombente [The fallback: An impending fantasy]. *Rivista di Psicologia Clinica*, *2*, 5-24. Retrieved from https://www.rivistadipsicologiaclinica.it/ojs/index.php/rpc-archivio/issue/archive

Carli, R., & Paniccia, R.M. (1981). *Psicosociologia delle organizzazioni e delle istituzioni* [Psychosociology of organizations and institutions]. Bologna: Il Mulino.

Carli, R., & Paniccia, R.M. (2003). *Analisi della domanda* [Analysis of the demand]. Bologna: Il Mulino.

Carli, R., & Paniccia, R.M. (2016). I "nuovi lavori" degli psicologi e la competenza a colludere [New "psychological work" and the competence to collude]. *Quaderni della Rivista di Psicologia Clinica*, *1*, 16-31. Retrieved from https://quadernidipsicologiaclinica.com

Carli, R., & Paniccia, R.M. (2017). L'intervento psicologico clinico come mitopoiesi [Clinical psychological intervention as mitopoiesis]. *Rivista di Psicologia Clinica*, *2*, 33-49. Retrieved from https://quadernidipsicologiaclinica.com/index.php/rpc-archivio/issue/archive

Chasseguet-Smirgel, J. (1987). *Creatività e perversione* [Creativity and perversion]. Milano: Raffaello Cortina Editore (Original work published 1985).

Di Giammatteo, F. (1998). *Storia del cinema* [History of cinema]. Venezia: Marsilio.

Ertola, V. (2019). *Genesi ed evoluzione della "Legge Cinema"* [Genesis and evolution of the "Cinema Law"]. Retrieved from https://www.iusinitinere.it/genesi-ed-evoluzione-della-legge-cinema-16459

Kris, E., & Kurz, O. (1989). *La leggenda dell'artista: Un saggio storico* [The legend of the artist: A historical essay] (G. Niccoli, Trans.). Torino: Bollati Boringhieri (Original work published 1979).

Legge 4 novembre 1965 n.1213. Retrieved from http://www.prassicoop.it/Norme/L%201213_65%20A.pdf

Mitry, J. (1977). *Storia del Cinema Sperimentale* [Le Cinema Experimental: histories et perspectives]. Milano: Mazzotta.

Peverini, P. (2004). *Il videoclip: Strategie e figure di una forma breve* [The video clip: Strategies and figures of a short form]. Roma: Meltemi.

Pinto, C. (2016). *Il cinema italiano degli anni '60 e '70* [Italian cinema of the 60s and 70s]. Retrieved from https://www.lacooltura.com/2016/02/il-cinema-italiano-degli-60-e-70/