

I sogni cinematografici di Jean-Paul Sartre

Clizia Centorrino

Publicato: 4 dicembre 2017

Abstract

During the making of *Dr. Ehrlich's Magic Bullet* (1940), John Huston and Wolfgang Reinhardt decided to realize a movie about Freud. Huston suggested the philosopher Jean-Paul Sartre to write the screenplay. The idea was to discuss a fundamental period in the history of the Freudian theory of the unconscious mind: 1885-1890, the years of the self-analysis, the work with doctor Breuer, Charcot and the hypnosis, the discovery of the importance of dreams for the diagnosis of neurosis. The first screenplay written by Sartre (1958) shows a very deep knowledge of Freudian thought. I conjecture that two books issued at the time (*The Life and Work of Sigmund Freud* by Ernest Jones and *The Birth of Psychoanalysis*, containing the correspondence between Freud and his friend Wilhelm Fliess) may have influenced the description of Freud created by the writer. Sartre discovers the contradictory personality of a man, always in conflict with himself. The quarrel with Huston led Sartre to ask for his name to be removed from the credits. According to the director, the final version of the movie is too long, but nonetheless the changes destroyed Sartre's work. Hysteria, a subject in which Sartre had always been interested, and dreams were his main objects of interest. The goal of this article is to study the oneiric scenes of Sartre's screenplay. I would like to analyze the philosopher's conception of dream as a "belief" and to show how the same scenes have changed in the final version of the movie as well as explore the relationship between oneiric writing and its representation in a movie. The movie *Freud: the Secret Passion* is a unique piece of work. Its oneiric scenes are among the most interesting ever seen on screen. All of this because of a challenge set by Huston: direct a movie about Freud written by an anti-Freudian philosopher.

Keyword: Huston; Sartre; Freud; dream; psychoanalysis

Clizia Centorrino: Université Grenoble Alpes (France)

Contatto: clizia.centorrino@univ-grenoble-alpes.fr

Clizia Centorrino is a Ph.D. candidate in Cinema studies at the Université Grenoble Alpes, where, since September 2016, she has been a teaching and research assistant in History and aesthetics of cinema. Italian cinema, cinema and literature, cinema and psychoanalysis (in particular the representation of dream), film aesthetics are the different fields of research that concern her work. Her last academic publications are dedicated to the oneiric language in *La voce della Luna* Fellini and *Gradiva* of Robbe-Grillet. A big part of her research is devoted to the study of the oneiric in Federico Fellini and Alain Resnais. She is also president of "Dolce cinema", a cultural cinematographic association which organised since 2007 the festival *Les Rencontres du cinéma italien à Grenoble et en Isère*.

On peut faire un film de quatre heures s'il s'agit de *Ben Hur* mais le public du Texas ne supporterait pas quatre heures de complexes.

– Jean-Paul Sartre

Con questo articolo ci proponiamo di analizzare la genesi e l'evoluzione della sceneggiatura scritta da Jean-Paul Sartre per il film *Freud – Passioni segrete* (*Freud: The Secret Passion*, 1962) di John Huston. Più in particolare, ci interesseremo alle scene oniriche e alla loro metamorfosi a partire dal progetto sartriano, con l'obiettivo di fare emergere la sua "passione segreta" per Freud, la psicanalisi e il cinema.

1 Freud a Hollywood

John Huston e Wolfgang Reinhardt decidono di girare un film sulle scoperte e gli studi di Sigmund Freud durante la scrittura di *Un uomo contro la morte* (*Dr. Ehrlich's Magic Bullet*, William Dieterle, 1940). Soggetto del film è la vita del medico, premio Nobel, Paul Ehrlich (1854-1915), farmacologo tedesco fondatore della chemioterapia.¹ Dopo la prova di *Moulin Rouge* (1952), Huston torna al genere biografico, rinnovandolo sensibilmente; non a caso il regista affida la scrittura della sceneggiatura a Jean-Paul Sartre.

Huston motiva così la sua scelta:

He had this power of logical thinking to sift through all this material, and we agreed that there was the presence of the devil, the smell of sulphur in Freud. I liked the picture but it was too long, two and a half hours, I think, and that's an awful long time to sit with no relief or no action to speak of. It was conceived as a super detective story but when it was cut for the sake of brevity, the symmetrical line of logic was broken. And that sort of picture must have the logic of an equation to stand up (Ford 2001: 29).

Il film si sarebbe occupato di un quinquennio fondamentale nella storia della nascita del pensiero freudiano: 1885-1890, gli anni dell'autoanalisi, gli anni con Breuer, le lezioni di Charcot sull'ipnosi, l'abbandono di quest'ultima e le scoperte del complesso di Edipo, della rimozione dei ricordi, dell'importanza del sogno nelle nevrosi.

Alla fine del 1958 il filosofo francese, che "considerava gli studi di Freud pregevoli per quel che avevano rivelato sulla mente umana, ma di scarsa importanza sociale, perché nella pratica il ruolo dello psicanalista era piuttosto limitato" (Huston 1982a: 359-60), consegna a Huston una sinossi intitolata semplicemente *Freud* e questo primo lavoro, che risale al 15 dicembre, viene accettato; l'anno successivo il filosofo si dedica alla scrittura della sceneggiatura. La prima stesura raggiunge le trecento pagine, il film dunque avrebbe ipoteticamente superato abbondantemente le quattro ore. Non a caso, in un'intervista del 25 giugno 1961 per *L'Observer* con Kenneth Tynan, lo stesso filosofo dichiara: "on peut faire un film de quatre heures s'il s'agit de *Ben Hur* mais le public du Texas ne supporterait pas quatre heures de complexes" (Contat e Rybalka 1970 : 366-67). Sartre "décrivait, avec force détails, les rapports difficiles de [Freud] avec ses successifs pères d'occasion pour en venir enfin au moment où il s'auto-analyse et découvre que sa propre névrose résulte de son rapport avec son véritable père" (Huston 1982b: 276).

L'impegno iniziale sartriano muta velocemente in un totale disinteresse che lo conduce a rinunciare alla "paternità" della sceneggiatura.² Nondimeno, come scrive Calvelli:

1. "John Huston se joint aux scénaristes en cours de route et semble avoir fourni les contributions les plus décisives, à la demande de la direction, il place l'aspect idéologique légèrement en retrait [...] et donne plus de poids au travail scientifique" (Dumont 2002: 141).

2. Dai materiali in nostro possesso la storia di questa sceneggiatura si complica *in itinere*; alla prima stesura Huston ne chiede una seconda con alcune correzioni da apportare. Sartre tuttavia ne consegna una più lunga della precedente; vengono eliminati alcune sequenze e alcuni personaggi come Fliess, l'amico berlinese di Freud, fondamentale nella vita dello psicanalista se si pensa alla ricca corrispondenza epistolare tra i due. La seconda stesura, ben diversa rispetto alla prima, è tuttavia costellata di personaggi e scene nuovi. Nell'ottobre del 1959 Sartre trascorse alcune settimane nella casa che Huston possedeva a St. Clerans in Irlanda per, almeno questo era il proposito all'inizio, lavorare alla sceneggiatura. A questo periodo risalgono alcune lettere inviate a Simon de Beauvoir; in una di queste si legge: "Huston a eu un drôle de mot pour parler de son 'inconscient' à propos de Freud : 'Dans le mien, il y a rien'. Et le ton indiquait le sens : plus rien, même plus de vieux désirs inavouables. Une grosse lacune. Vous imaginez comme il est facile de le faire travailler. Il fuit la pensée parce

In questo lavoro c'è molto di più di quanto non appaia a una prima lettura: c'è Sartre, tutt'intero, con le sue ire improvvise, le sue nevrosi, l'amore ossessivo ed esclusivo per la madre, nascosto da un dichiarato amore per il padre. C'è il Sartre dell'impegno e della solitudine, l'uomo delle impossibili mediazioni. Se vogliamo, c'è anche il Sartre moralista, severo, rigoroso. E disperato. E il Freud che ci consegna è un Freud finalmente disperato, e dico finalmente perché in lui disperazione e creazione coincidono, perfettamente (Calvelli 1986: 7).

Ci sembra lecito ricordare che la scrittura della sceneggiatura si inserisce in un contesto particolare per gli studi freudiani: nel 1958 difatti appare il primo volume della grande biografia di Freud, tradotta in francese e curata da Ernest Jones. Questo volume si concentra sul periodo che più interessa Sartre e Huston, il "giovane Freud" e termina con *L'interpretazione dei sogni*. Due anni prima viene pubblicata la corrispondenza epistolare di Freud e dell'amico Wilhelm Fliess e i manoscritti annessi alla loro corrispondenza, con il titolo *La Naissance de la psychanalyse*.

Indubbiamente queste letture trasformarono radicalmente l'immagine che aveva Sartre di Freud, così come Pontalis spiega:

L'idea che Sartre aveva in precedenza di Freud – quella di caposcuola dottrinario e un po' limitato, di mediocre filosofo di cui nessun concetto resiste all'esame (e Dio lo sa se quello di Sartre poteva essere devastante) – quest'idea non regge più. E Sartre nutriva un estremo piacere alla vista delle sue idee a soqquadro purché fosse lui a trarne le conseguenze... (Invitto 2005: 71).

Alcuni aspetti, fondamentali per comprendere la personalità freudiana, vengono trascurati nel film: l'antisemitismo di cui fu oggetto con il padre, i suoi ricordi d'infanzia, l'intransigenza, la tenacia con la quale difendeva le proprie idee, l'opposizione alla medicina e alla psichiatria a lui contemporanee, la povertà nella quale versava all'inizio della sua carriera, aspetti che Sartre non mancherà di mettere in evidenza nella sua sceneggiatura.

Il film di Huston, con i tagli apportati, non fa altro che violentare l'opera sartriana, riprendendone in pochi casi le scene così com'erano state concepite. Ma vediamo in dettaglio quali furono le modifiche apportate dal regista americano.

2 Huston, abbiamo un problema!

La realizzazione del film – risulta dalle diverse fonti consultate (cfr. Note) – è assai travagliata. Dopo aver ricevuto la seconda sceneggiatura, Huston viene chiamato da Frank Taylor per dirigere *The Misfits (Gli spostati, 1961)* e, incontrando molte difficoltà a vendere *Freud*, accetta di conseguenza l'incarico. Terminato *Gli spostati*, torna a *Freud* e incontra alcuni dirigenti della Universal, i quali

erano preoccupati che la censura potesse far togliere dalla circolazione il film e insistettero perché concordassi il copione con la Chiesa cattolica di New York prima di procedere. La Chiesa cattolica non poteva impedirci di realizzare il film ma poteva danneggiarlo commercialmente vietando ai fedeli di vederlo (Huston 1982a: 362).

Huston riesce infine a giungere a un accordo e così l'Universal dà il via libera. La sceneggiatura rivisitata, o meglio riscritta da Reinhardt e Charles Kaufman causa la rottura definitiva con Sartre.

Nel loro lavoro si mantengono alcune idee di Sartre, tra le quali per esempio la condensazione di diversi pazienti (Anna O., Dora, ecc.) nel personaggio di Cecily (Susannah York), e nonostante alcuni dialoghi restino intatti (le scene in cui compaiono Meynert e Charcot), i tagli apportati distruggono tutta la forza dello script originale. Freud acquista le sembianze di un mago, facendo sembrare gli sviluppi del suo pensiero quasi passaggi automatici. Aggiungasi poi il carattere profetico di ogni dialogo, ad esempio quello con Breuer che preannuncia la scrittura di *Studi sull'isteria*, un'opera che cambierà e sconvolgerà il mondo della medicina.

qu'elle l'attriste. Nous sommes tous réunis dans un fumoir, nous parlons tous et puis tout à coup, en pleine discussion, il disparaît. Bien heureux, si on le revoit avant le déjeuner ou le dîner" (Sartre 1983: II, 358).

Una volta terminata la stesura del copione, Reinhardt, sotto l'egida del regista, ne invia una copia a Sartre. "Dopo alcuni giorni Wolfgang telefonò per dire che Sartre non voleva avere più a che fare con il testo. Si rifiutava di fare commenti e, inoltre, voleva che il suo nome fosse tolto dal film" (Huston 1982a: 364).

Anche la scelta degli attori non aiuta la buona riuscita del film. Huston infatti decide che Montgomery Clift avrebbe interpretato Freud, puntando più su una somiglianza psicologica che non fisica. Lo sguardo di Clift restituisce l'angoscia, il tormento ricercati nella rappresentazione di Freud, tuttavia l'innocente e nevrotico attore non si presta bene alla parte, talvolta si ridicolizza con gesti meccanici, ai quali si associa abitualmente lo psicanalista (ad esempio la mano sotto il mento nei momenti di riflessione). Nonostante il personaggio fosse troppo emotivo per la personalità freudiana, dall'inizio Huston difende la legittimità della sua scelta. Durante le riprese purtroppo diversi inconvenienti lo portano a cambiare idea: le difficoltà di Clift con le battute, la cataratta che rischia di condurlo alla cecità. Montgomery inoltre frequentava alcuni psichiatri dal 1950 ed era convinto di essere un grande esperto di Freud, così interveniva spesso nelle discussioni di Huston con i suoi collaboratori. Questi interventi non facevano altro che rallentare le riprese e complicare il lavoro (Brill 1997).

Per la parte femminile il regista pensa immediatamente a Marilyn Monroe, purtroppo però lo psicanalista le sconsiglia di recitare nel film. La scelta dunque si dirige verso Susannah York, attrice di talento ma viziata, la quale, sotto l'influenza di Clift, si convince di essere un'esperta di psicanalisi, rifiutandosi spesso di girare alcune scene così com'erano state scritte.

Una volta terminato, il lungometraggio risulta di due ore e venti minuti e riscontra un certo successo tra il pubblico di invitati. Tuttavia molti spettatori si lamentano della lunghezza e della densità dei contenuti, pericolo inevitabile nell'affrontare una vita come quella di Freud. Huston si batte, senza troppi risultati, affinché il film non subisca ulteriori modifiche, tuttavia "non basta tagliare delle scene per rendere veloce un film lento" (Huston 1982a: 371).

Il film, pur seguendo tutte le tappe compiute da Freud nell'elaborazione della teoria del complesso di Edipo, è la prova inconfutabile che i tagli apportati dalla produzione ne hanno peggiorato la consistenza. Per un lettore attento della sceneggiatura originaria, risultano penalizzati Meynert, Charcot e la moglie. Anche la totale assenza di Fliess, che Sartre nella prima versione aveva inserito, sembra davvero ingiustificabile. Le distanze tra lo script iniziale e il risultato finale porteranno ad esempio Morando Morandini ad affermare che "*Freud* è un esempio flagrante e patetico dell'impossibilità di conciliare le ragioni dell'impegno culturale, nel significato 'europeo' del termine, con quelle dello spettacolo nel senso hollywoodiano" (Morandini 1980: 22). D'altra parte, al difficile rapporto del regista con Sartre, si sono sommati i problemi con il cast in fase di tournage e con i referenti della Universal in quella di post-produzione. La totale mancanza di pause distensive – uno dei caratteri di riconoscibilità dell'opera del cineasta americano – spiega perché questo sia uno dei film di Huston meno apprezzati.

Il regista scrive: "for 18 years I was determined to make this motion picture" (Brill 1997: 175), eppure dell'"Ulisse dell'Inconscio" resta ben poco nel film che viene girato con il rimpianto per i troppi tagli apportati e per quella sceneggiatura sartriana dattilografata di 1100 pagine.

Vedremo nel prossimo paragrafo come il filosofo francese si è mosso per scrivere lo script.

3 Sartre e il sogno

Oggetto dell'attenzione di Sartre resta l'isteria, sulla quale egli stesso scrive, e quest'interesse emerge in modo marcato attraverso i personaggi che popolano tutta la sceneggiatura. Sono infatti i casi femminili quelli che lo interessano maggiormente come si nota con Cecily, che possiamo considerare quasi la protagonista sia della sceneggiatura che del film.

Il lavoro di documentazione condotto da Sartre non sembra comunque particolarmente preciso, la sua intenzione non è quella di realizzare un film strettamente conforme alla realtà dei fatti. Il filosofo si serve principalmente di quattro fonti: la biografia curata da Jones, *Studi sull'isteria, Il caso di Dora* che contiene molto

materiale per la creazione dei personaggi e *L'interpretazione dei sogni* per trarre alcuni sogni dello stesso Freud, e di alcune informazioni raccolte su Charcot.

Già a partire dalla prima stesura della sceneggiatura Sartre inserisce numerose sequenze oniriche³ e altre ne aggiunge nella seconda.⁴ Non tutte naturalmente compariranno nel film: alcune vengono tagliate, altre modificate più in generale; accanto alle sequenze oniriche si aggiungono frequenti rimandi all'importanza del sogno e colloqui durante i quali si cerca di interpretarli. Si pensi a quando Freud sul treno sogna di Meynert e Breuer come se fossero i suoi "padri" e, una volta risvegliato, ne scaturisce la seguente riflessione:

Un rêve, cela veut dire quelque chose. C'est une petite névrose. Un compromis entre l'envie de dormir et... Et quoi? Et un désir profond qui veut se satisfaire. On lui donne tout de suite une satisfaction hallucinatoire. Comme on donne un hochet à un enfant qui crie (Sartre 1984: 303).

Giungendo in seguito all'ovvia conclusione: "Interpréter les rêves..." (Sartre 1984: 304). Oppure a quando, nella terza parte dello script, il concetto viene ribadito utilizzando parole sempre più chiare: "Les rêves nous révèlent nos désirs" (Sartre 1984: 379). In altri termini, benché il lungometraggio non si occupi in modo specifico della scoperta della teoria freudiana del sogno, il filosofo francese ritiene necessario inserire numerose sequenze oniriche nel film; il sogno gioca difatti un ruolo fondamentale nella vita e nella storia del personaggio.

La scelta non può che sorprendere chi conosce il pensiero sartriano che rifiutava *in toto* Freud e la teoria sul sogno da questi formulata. Basterebbe ricordare *L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination*, opera pubblicata nel 1940 e che porta a termine le sue ricerche sull'immaginazione e sull'immagine svolte negli anni universitari, nella quale Sartre afferma che il mondo immaginario non ha una sua consistenza determinata, ma è più la negazione del reale.

Dans le cas du rêve la conscience imageante se prend tout entière à son jeu d'auto-fascination, et "tant que le rêve durera, la conscience ne pourra se déterminer elle-même à réfléchir, elle est entraînée par sa propre chute". C'est parce que la conscience qui rêve a totalement perdu la notion du plein et de l'être qu'elle ne s'aperçoit pas elle-même de son néant, et prend celui-ci

3. Di seguito riporteremo il numero esatto di scene oniriche. Questo elenco non sarà finalizzato solo a stimare il danno subito dall'opera di Sartre, ma anche servirà a far comprendere la capacità di affrontare il lavoro affidatogli in maniera del tutto imparziale.

1) Prima versione, parte I, scena 8: un sogno di Freud su Francesco Giuseppe e Annibale, sogno che tra l'altro manca nella seconda versione.

"...Brusquement la chambre s'éclaire. Freud est couché sur son lit, en redingote. Il se lève, prend son chapeau haut de forme, met une fleur à sa boutonnière et prend sa canne. Il ressemble, en cet accoutrement, à l'élégant professeur Meynert. Mais, bien qu'il soit brusquement affecté de la même claudication, nul doute que ce ne soit Freud en personne. Il traverse la pièce, ouvre la porte qui donne directement sur le Ring et sort, sous une lumière crue et glacée. À chaque porte une poubelle. Quand Freud passe devant l'une d'elles, le couvercle se soulève très légèrement et retombe, avec un bruit mou. Dans l'une, un rat montre le nez. Sur le Ring, un homme marche seul, en costume militaire, il s'approche de Freud, ils vont se croiser bientôt. Bruit off de foule.

Une voix de Stenton, dominant les autres : 'Voici l'Empereur. Le père de la Patrie. Le Père Éternel.'

Voix plus nombreuses mais brouillées et moins fortes : 'L'Éternel féminin. Le Couple Éternel.'

Freud se retourne brusquement.

Freud, hurlant : 'Non !'

Un soldat carthaginois qui ressemble à Hannibal (tel que nous l'avons vu sur la gravure) vise soigneusement l'Empereur avec son arbalète. Il a l'air brutal et méchant. La flèche part.

(Plus fort :) 'Non !'

Tout s'éteint. Freud allume sa bougie. Il est en chemise de nuit, l'air anxieux. Il sort du lit, fouille dans sa valise, prend un cahier blanc et un crayon, regarde sa montre et commence à écrire : 'Nuit du 15 au 16 septembre 85. Rêve sur l'empereur François-Joseph'" (Sartre 1984: 65-66).

2) Prima versione, parte II, scena 19: sogno sempre di Freud, nel quale Breuer e Fliess sembrano i suoi "padri";

3) Prima versione, parte III, scena 11: nel treno che lo riporta a Vienna, Freud sogna di giocare a carte con Meynert, Breuer e Fliess, ritorna bambino; appare il padre Jakob;

4) Scena 15: Cecily è in cura da Freud, sogna di essere vestita come una prostituta alla ricerca di un cliente. È Madame Putiphar;

5) Scena 26: sogno di Freud «ont est prié de fermer les yeux»;

6) Scena 30: incubo di Freud, che immagina di aggredire e di abusare della figlia Mathilde.

4. Seconda versione, scena 30, parte I: un incubo di Freud su una montagna, i cui protagonisti sono Karl, il figlio del generale, Amalia Freud, la madre ed infine Meynert.

Seconda versione, scena 16, parte III: sogno di Cecily, già presente nella prima versione, verrà utilizzato in questa struttura nel film.

pour réalité valable, - la présence exclusive d'un "monde imaginaire" n'étant ainsi que l'absence de monde "réel" ou de la conscience remplie (Barbaras 2004 : 157).

In sostanza l'immaginazione nel pensiero sartriano è un modo attraverso il quale la coscienza trascende la realtà alla luce di un *possible*; intesa in questo modo, essa esprime la capacità umana di negare liberamente il dato, il mondo, in qualsiasi momento e in qualsiasi situazione. La distanza con la linea freudiana si accentua quando il filosofo francese teorizza la stretta relazione che lega l'immaginazione alla libertà: "L'irreale è prodotto fuori del mondo da una coscienza che *rimane nel mondo*; e l'uomo produce immagini solo perché è trascendentalmente libero" (Sportelli 1981: 31). Da qui il rifiuto di Sartre di credere all'esistenza dell'incoscienza, sorgente necessaria, come ben sappiamo, dei processi onirici; il sogno, infatti, rientra perfettamente in quelle forme di coscienza facenti parte di una "patologia dell'immaginazione". Più precisamente resta una "credenza", ovvero uno "strumento d'apprensione". Perché se l'atto di credenza si distingue dall'atto di certezza o di sapere in quanto si oppone all'evidente e al certo, il sogno per Sartre non può che appartenere a questa prima categoria perché in esso *si crede* a tutto quel succede, ma non si fa altro che crederci.

Ciò non significa che la credenza del sogno sia credenza nelle immagini come se fossero realtà. Esso è invece

vissuto come finzione, e solo considerandolo come finzione che si dà per tale possiamo comprendere il tipo di reazione che provoca nel dormiente. Solo è una finzione "ammaliante": la coscienza si è annodata. E ciò che essa vive, in pari tempo che la finzione appresa come finzione, è l'impossibilità di uscire dalla finzione (Sartre 2007: 272-73).

C'è un'ulteriore differenza di fondo tra Freud e Sartre. Lo psicanalista ritiene che il sogno sia l'appagamento di un desiderio, mentre il filosofo francese pensa che l'immaginario in generale, non solo il sogno, sia "una maniera di *rapresentare* l'appagamento" ("un modo di ingannare momentaneamente i desideri") (Sartre 2007: 195).

Le critiche mosse da Sartre al pensiero freudiano sono numerose, pur tuttavia nel suo *scénario* le sequenze oniriche giocano un ruolo fondamentale.

Nel prossimo paragrafo tenteremo di mostrare come, nonostante resti ben poco della paternità sartriana, quest'ultima abbia influenzato la costruzione delle sequenze oniriche mantenute nel film di Huston.

4 Huston e i sogni di Sartre

In *The Freud Scenario*, we see the potential of that analogy between film and dream when it comes to cinema's representation of the analytic situation as such; in particular, Freud's classic request to Cäcilie: "Well then, tell me what you dreamed" (Lebeau 2001: 65).

Il personaggio di Cecily e tutti i suoi disturbi condensano molti aspetti della teoria freudiana ed anche molte pazienti nevrotiche prese in cura da Freud. Tra i casi più importanti ai quali Sartre si riferisce per la creazione del personaggio, emergono quello di Dora e quello di Anna O. Il personaggio di Dora esiste nella sceneggiatura sartriana, sia nella prima che nella seconda versione; purtroppo nel lungometraggio non si mantengono entrambi i personaggi a causa dei tagli imposti a Huston.

Scorrendo i *Casi clinici* di *Studi sull'isteria*, si comprende l'importanza che il caso di Anna O. assume per il giovane Freud. La paziente, affidata inizialmente alle cure del maestro Breuer, viene semplicemente osservata da Sigmund. Nella sceneggiatura, come nel film, è Freud stesso che poi prende in cura Cecily (personaggio direttamente ispirato ad Anna O.).

Cecily soffre degli stessi disturbi, o meglio di una parte dei disturbi, della vera paziente di Breuer (paralisi degli arti inferiori, gravi disturbi della vista) e subisce anche lo stesso trauma, ovvero la morte del padre (Monsieur Körtner [Josef Fürst] nel film non muore in seguito ad un ascesso pleurítico, come succede al padre di Anna O., bensì in un bordello).

Purtroppo nel film le sequenze oniriche diminuiscono sensibilmente, si riducono in tutto a quattro, tutte “liberamente” ispirate alla sceneggiatura sartriana. Vediamone in estrema sintesi, causa mancanza di spazio, le caratteristiche:

1. Sogno di Freud su una montagna (00:41:04).⁵

Il ruolo di questo sogno è triplice: avvertimento, suggerimento e anticipazione. La struttura scelta da Huston non rende la forza emotiva della scena così com'era stata concepita da Sartre che, infatti, inserisce, molto più audacemente, alcune battute e alcuni gesti che all'epoca sarebbero stati censurati. Karl, ad esempio, si avvicina a Madame Freud carezzandole sensualmente viso e braccia. Freud reagisce urlando: “Je te saignerai, sale porc!”. Anche Meynert, che nel film di Huston viene inquadrato una, massimo due volte nella sequenza, sembra che si trovi casualmente nella scena. Per Sartre, si potrebbe ipotizzare, che la risata del maestro sia il mezzo attraverso il quale si esprimono tutte le insicurezze nutrite da Freud nei confronti della sua teoria sulla sessualità.

Pur con le sue imperfezioni tecniche, questo sogno si profila come uno dei più importanti, essenzialmente per due motivi principali: *in primis* Freud comprende il ruolo dell'attività onirica, ottimo mezzo per accedere all'inconscio e ai suoi criptici meccanismi, senza servirsi dell'ipnosi; *in secundis* riesce a realizzare che ognuno, ovviamente in proporzioni diverse, è affetto da disturbi mentali che influenzano i nostri sentimenti e i nostri comportamenti.

2. Sogno di Freud dopo il funerale del padre (01:13:15).

Si tratta di uno dei sogni più interessanti sia nella sceneggiatura che nel film. Perché rispettivamente al lettore, allo spettatore ed infine allo studioso di Freud si presentano quattro versioni distinte: due reali e due fittizie. Il primo documento che ci attesta questo sogno è una lettera a Fliess del 2 novembre 1896,⁶ e successivamente una descrizione che lo psicanalista ne fa ne *L'Interpretazione dei sogni*.⁷ La scena si svolge – e questo lo sappiamo con certezza dalle lettere indirizzate all'amico Fliess – in un salone di un barbiere, ove Freud si reca quotidianamente. All'interno dell'opera il sogno viene inserito in un contesto ben preciso; Freud sostiene che le combinazioni oniriche non possano formarsi a partire da componenti casuali del materiale del sogno, ma da quelle componenti che hanno una relazione stretta tra di loro nei pensieri del sogno. Cita il suo sogno a proposito dei cosiddetti “rapporti causali”, infatti il sogno piuttosto che utilizzare un “o – o”, quindi una chiara alternativa, preferisce un “e”, ovvero un “allineamento”. Dunque la regola per interpretare un sogno di questo tipo consiste nell'equiparare le due alternative e unirle mediante una “e”.

5. Nel film Freud è legato con una corda a Karl Schlosser, il figlio del generale che aveva assalito il padre (egli, infatti, era convinto che il padre fosse colpevole dello stupro di una giovane ragazza di diciassette anni: la madre), entra in una grotta, dopo, almeno così pare, aver scalato la parete ripida di una montagna. Karl si dirige verso la madre di Freud la quale è seduta su un trono, truccata e abbigliata come un'egiziana, tra le mani tiene un serpente. Karl le si avvicina, baciandola sulla guancia. La scena avviene sotto gli occhi di un Meynert divertito. Freud riesce a tirare Karl allontanandolo dalla madre, e a spingerlo fuori dalla grotta. Egli tenta di tagliare la fune che lo lega al ragazzo ma non vi riesce; la lama scivola, e dunque cade con Karl. Freud si sveglia urlando “Mamma, mamma!” tra le braccia di Martha, la moglie.

6. “Devo raccontarti un grazioso sogno, fatto la notte dopo il funerale: mi trovavo in un locale e leggevo su di un cartello: ‘Si prega di chiudere gli occhi’. Ho riconosciuto subito il locale come il negozio di barbiere di cui sono quotidiano cliente. Il giorno del funerale doveti aspettare proprio lì, e perciò arrivai con un certo ritardo alla casa. La mia famiglia, allora, era scontenta di me, perché avevo dato disposizioni che la cerimonia avvenisse in silenzio e con semplicità, cosa che in seguito anche i miei familiari riconobbero giustificata. Un po' se la presero con me anche per il ritardo. La frase del cartello è a doppio sogno e significa in ambedue i casi: bisogna adempiere al proprio dovere verso i morti. (Una scusa, come se io fossi venuto meno al mio dovere e avessi bisogno di indulgenza; il “dovere” è preso alla lettera.) Il sogno è dunque il risultato di quella tendenza all'autorimprovero che si verifica regolarmente in chi sopravvive” (Freud 1986: 232-33).

7. “La notte prima del funerale di mio padre sognai una tabella a stampa, un manifesto o un affisso – pressappoco come i cartelli: ‘Vietato fumare’ nelle sale d'aspetto delle ferrovie – su cui si leggeva: Si prega di chiudere gli occhi oppure Si prega di chiudere un occhio, alternativa che sono abituato a raffigurare nella forma seguente: si prega di chiudere gli un occhi(o) Ciascuna delle due versioni ha un suo significato particolare e nell'interpretazione del sogno conduce a vie particolari. Avevo scelto il cerimoniale più semplice, perché sapevo che cosa pensasse il morto di tali manifestazioni; ma altri membri della famiglia non erano d'accordo su questa puritana semplicità; ritenevano che saremmo stati costretti a vergognarci di fronte agli intervenuti alla cerimonia. Perciò una versione del sogno richiede di ‘chiudere un occhio’ vale a dire di usare indulgenza. Il significato dell'incertezza che abbiamo descritto con ‘o – o’ è in questo caso particolarmente facile da capire. Il lavoro onirico non è riuscito a produrre né un testo unitario dei pensieri del sogno, né un testo da risultare poi ambiguo. Così già nel contenuto del sogno i due gruppi ideativi principali si distinguono l'uno dall'altro” (Freud 2011: 302-3).

Nella sceneggiatura la sequenza onirica si inserisce all'improvviso, il lettore non riesce a capire con esattezza quando avvenga il passaggio dalla realtà al sogno. Questo si svolge nel salone di un barbiere, dove Freud si era diretto prima del funerale del padre Jakob. Sfruttandolo in questo contesto, Sartre applica una delle regole del sogno, ovvero inserisce un elemento che riconduce ad una esperienza vissuta durante il giorno. A questo punto Freud nota che sui cartelli, al posto delle pubblicità di saponi e profumi, vi è scritto "ON EST PRIÉ DE FERMER LES YEUX" (Sartre 1984: 360). Questo divieto inoltre può essere associato a quello di fumare, vizio, quello del sigaro, totalmente assente nel film e che Sartre non esita a enfatizzare dimostrando ulteriormente la fedeltà ai testi e alla vita freudiana.

Nel film la sequenza si svolge in maniera molto differente sia da come la riporta Freud ne *L'interpretazione dei sogni* sia da come la descrive Sartre. Freud, una volta arrivato di fronte al cancello del cimitero, sviene e il sogno ha inizio. La scena si svolge di notte, sullo sfondo si trova una sorta di falò che produce del fumo intenso, si vedono molti personaggi e un feretro, per seguirlo si deve passare dinanzi ad una guardiola. All'interno di essa si trova un uomo imponente in uniforme che sbarrà la strada a Freud indicandogli un cartello con scritto: "You are requested to *close the eyes*". A tutti è consentito passare, tranne che a Sigmund. Il feretro intanto continua a procedere.

Freud si sveglia sul letto di casa profondamente angosciato, urlando: "Non potevo passare... non mi era permesso". La sequenza onirica si svolge subito dopo un'esperienza traumatica, il funerale del padre. Freud, discutendo con Breuer cerca di capirne il significato, interpretarla; tuttavia il maestro ha solo una cosa da dirgli: "Era solo un sogno, non significa niente". Freud risponde:

A meno che i sogni non abbiano un significato. E per chi? Per chi sogna, come un messaggio a se stessi. Ma parlano per enigmi. Non può darsi che i sogni siano idee che sfuggono alla rimozione grazie a... una maschera?

Emerge poi un ricordo lontano: Sigmund bambino aveva freddo, desiderava che la madre gli dormisse accanto, ma il padre glielo impedisce portandola in un'altra stanza. Per calmare le lacrime del giovane, la madre dà a Freud il suo bracciale a forma di serpente. In questo caso purtroppo l'atto di *chiudere gli occhi* è da ricondursi a una vergogna inconscia di Freud, dovuta all'amore verso la madre e alla gelosia infantile nutrita verso il padre.

La sequenza diventa didascalica, di troppo facile interpretazione, lasciando poco spazio a dubbi e incertezze. Sartre non avrebbe di certo condiviso; è vero sì che i simboli sono il punto di partenza per costruire un sogno, ma attraverso i processi mentali, gli stessi simboli, dopo essere stati deformati, sono difficilmente interpretabili.

3. Sogno di Cecily (1:29:18).

Il sogno di Cecily è una delle sequenze oniriche che resta fedele alla struttura della sceneggiatura sartriana. La protagonista del sogno nel film non è Cecily, bensì una bellissima donna "dipinta" su tutto il corpo. Il misterioso uomo senza volto le consegna un anello d'oro. Alla finestra di una torre rossa Madame Körtner, la madre della ragazza, le cui parole, "il sangue lo dirà, non può essere lavato!", diventano fin troppo chiare per lo spettatore. La scena subisce dei danni irrimediabili; pur rimanendo immutata la struttura, il ruolo dei personaggi cambia e il simbolismo criptico viene semplificato. Da non tralasciare il fatto che, secondo le indicazioni di Sartre, questo sogno doveva essere girato a colori:

Il y aurait avantage à tourner ce rêve – et lui seul – en couleurs. Les couleurs devraient se soumettre au schématisation des rêves. Elles existeraient quand Cecily les mentionne (chez la femme et sur la tour). Mais quand elles ne sont pas explicitement indiquées, les objets demeurent en noir et blanc. En même temps, ces couleurs sont nettes et tranchées. Aussi peu naturelles que possible. Des couleurs de peintre, artificielles et très poussées. Avec une sorte de naïveté. Par exemple la tour rouge est rouge, presque comme dans les albums colorisés pour les enfants. La tour ressemble au phare que nous avons montré quand Cecily parlait, pendant la séance précédente, des sept cygnes. Elle évoque aussi, toute ronde et assez élevée, un symbole phallique. Derrière la tour, une mer merveilleusement calme et verte, avec un peu d'écume blanche au sommet de petites vagues. Mais on ne peut jamais localiser la mer

et la tour l'une par rapport à l'autre : ou l'on parle de la mer et c'est elle qu'on voit (la tour a disparu) ou l'on parle de la tour et la mer disparaît. La tour apparaît au moment où Cecily commence son récit. Elle est en noir et blanc (Sartre 1984 : 516).

4. Sogno di Freud, il piccolo arabo e il serpente (1:51:31).

L'ultimo sogno è sempre di Freud e permette allo psicanalista di giustificare il contenuto del primo, ricordandosi dell'insignificante trauma infantile sopracitato. In questa sequenza Freud è legato, sempre con una corda, ad un bimbo vestito da arabo (la madre lo chiamava il "mio piccolo arabo" per via dei suoi capelli scuri) che abbraccia teneramente la madre, seduta sullo stesso trono. Quest'ultima porge a Freud il serpente. Alla scena assiste una possente figura maschile in divisa, la quale urla a Freud: "Tienilo in mano, vigliacco! Onorami sono tuo padre!".

Attraverso questo sogno si palesa a Freud la causa dello svenimento davanti al cancello del cimitero, la sua angoscia. Il linguaggio enigmatico dell'inconscio non ha bisogno dell'ipnosi per essere compreso ed è proprio attraverso i suoi sogni che Freud giunge all'elaborazione della teoria del complesso edipico: l'attrazione per la figura materna e l'odio, la gelosia nei confronti di quella paterna.

Sembra evidente che *Freud* resti un incontro mancato non solo tra il cinema di Huston e la scrittura sartriana, ma soprattutto tra il cinema e la psicoanalisi, come già era accaduto in passato (G. W. Pabst, *Geheimnisse einer Seele [I misteri di un'anima, 1926]*; A. Hitchcock, *Spellbound [Io ti salverò, 1945]*). Se Sartre scriveva nel 1924 "Le film est une organisation d'états, une fuite, un écoulement indivisible, insaisissable comme notre Moi [...] le cinéma seul peut rendre un compte exact de la psychanalyse" (Sartre 1990: 398), questo lavoro comparativo ci spinge a riflettere sulle distanze, persino sulle latenze, che la rappresentazione della psicoanalisi al cinema pone. Nonostante Sartre fosse convinto che il grande schermo fosse in grado di "riflettere" la speculazione psicanalitica al lavoro, l'esito ambivalente di *Freud* mostra che per raggiungere questo scopo Huston e il resto della troupe avrebbero avuto ancora tanto lavoro da fare.

Bibliografia

- Barbaras Renaud (2004). *Merleau-Ponty: Le réel et l'imaginaire*. Chiasmi international. Paris: Vrin. Milano: Mimesis. Memphis: University of Memphis. Manchester: Clinamen Press.
- Brill Lesley (1997). *John Huston's Filmmaking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Calvelli Anna (1986). "Freud tra Sartre e Huston". *Cinemasessanta* 167.
- Contat Michel, Rybalka Michel (1970). *Sartre Talks with Tynan, The Observer (18-25 giugno 1961)*. In *Les écrits de Sartre. Chronologie et bibliographie commentée*. Paris: Gallimard.
- Dumont Hervé (2002). *William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma*. Paris: CNRS éditions/ Cinéma-thèque française.
- Ford Dan (2001). *A Talk with John Huston*. In *John Huston: Interviews*, ed. Robert Emmet Long. Jackson: University Press of Mississippi.
- Freud Sigmund (1986). *Lettere a Wilhelm Fliess 1887-1904*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Freud Sigmund (2011). *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Huston John (1982a). *Cinque mogli e sessanta film*, Roma: Editori Riuniti.
- Huston John (1982b). *John Huston par John Huston*. Paris: Pygmalion-Gérard Watelet.
- Invitto Giovanni (2005). *L'occhio tecnologico: filosofi e cinema*. Milano: Mimesis.
- Lebeau Vicky (2001). *Psychoanalysis and Cinema: The Play of Shadows*. London: Wallflower Press.
- Morandini Morando (1980). *John Huston*, Firenze: Il Castoro Cinema, La Nuova Italia.

Sartre Jean-Paul (1983). *Lettres au Castor et à quelques autres*, tome II. Paris: Gallimard.

Sartre Jean-Paul (1984). *Le scénario Freud*. Paris: Gallimard.

Sartre Jean-Paul (1990). "Apologie pour le cinéma. Défense et illustration d'un Art international". In *Écrits de jeunesse*. Paris: Gallimard.

Sartre Jean-Paul (2007), *L'immaginario: psicologia fenomenologica dell'immaginazione*. Torino: Einaudi.

Sportelli Silvano (1981). *Sartre e la psicanalisi*. Bari: Dedalo.