

ANDREA BELLAVITA

## IL FILM DI FAMIGLIA COME SET ANALITICO

### I. UN OGGETTO SCABROSO

Il film di famiglia è, per una prospettiva di lettura e teoria del testo audiovisivo che si avvalga di categorie psicoanalitiche, un vero e proprio oggetto scabroso.

Un oggetto difficile e imbarazzante, perché troppo vicino alla dimensione del Soggetto e troppo simile alle pratiche di analisi clinica dello stesso Soggetto. Sarebbe limitativo interpretare psicoanaliticamente il contenuto di un film di famiglia come rappresentazione esplicita dello psichismo dei soggetti contemplati: vedere cioè in che modo in esso sono ‘contenute’ (dette, mostrate, raccontate) tensioni, relazioni, patologie, che riflettono la dialettica tra conscio e inconscio dei componenti e degli attori del film (siano essi davanti o dietro la macchina da presa).

D’altro canto non si può fare a meno di rilevare, di fronte a un film di famiglia, la sua natura più evidente e basica: quella cioè di un *momento* di vita che un’intenzionalità forte ha deciso di fissare. Utilizzo il concetto, e il termine, di ‘intenzionalità forte’ per riferirmi a tutte le tensioni e le intenzioni che portano alla scelta di riprendere un particolare evento: non soltanto quindi al ‘regista amatoriale’ fattivo, all’uomo comune dietro la macchina da presa, ma a tutto il contesto familiare, e in modo più esteso al contesto sociale, che lo mette nelle condizioni/necessità/possibilità di farlo. Di scrivere (per immagini), di dire perché rimanga, perché possa essere ricordato, quel particolare momento.

Ci troviamo dunque di fronte a un *momento di massima tensione alla memorabilità*: in parole semplici, di fronte a un ‘momento che deve essere fissato’, a un momento importante. Ed è innegabile allora che un’interpretazione psicoanalitica del film non può tralasciare l’urgenza e l’emergenza di un momento così importante, la sua puntualità, la sua densità di significazione.

Né dobbiamo considerare soltanto l’importanza in termini biografici: il meccanismo di fissazione dell’attimo ha delle conseguenze linguistiche importanti, che possono essere ricondotte alla nozione greimasiana di referenzializzazione del discorso, ovvero di simulazione dell’esistenza linguistica di un referente esterno<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Si veda a questo proposito K. SIEREK, ‘C’est beau, ici’. *Se regarder voir dans le film de famille*, in R. ODIN (éd.), *Le film de famille. Usage privé, usage public*, Méridiens Klincksieck, Paris 1995, p. 72: «Ce qui est en jeu, c’est une oscillation entre la captation de l’instant prégnant saisi dans son intégrité (kairo) et le désir, la contrainte presque, d’une mise en scène et d’une mise en forme, c’est-à-dire d’une poétisation de ce qui deviendra le passé. Poétisation ne signifie pas ici qu’on accède à une dimension “artistique” (quelle que soit l’acception qu’on donne à ce terme) mais une création-condensation qui ajoute encore quelque chose à

Ma ancora, sulla nozione di importanza del momento filmato, potrebbero (e dovrebbero) essere affrontati altri discorsi: anzitutto quello tecnologico. È evidente che la diffusione della tecnologia di ripresa leggera digitale ha fatto decrescere la funzione di eccezionalità del film di famiglia. La disponibilità alla fissazione numerica delle immagini video disinnescia il loro carattere di puntualità e di emergenza. Si può fissare tutto quello che si vuole: per maggiore agilità tecnica, di supporto (di registrazione e di mostrazione) ed economica.

A queste problematiche si aggiunge la difficoltà di considerare il film di famiglia come ‘monumento psichico’: è la posizione ben espressa da Patrick Lacoste nel suo saggio *Psynema*, in cui l’autore invita «alla più grande diffidenza nei confronti di tutto ciò che, a qualunque livello, si presenta come un monumento psichico»<sup>2</sup>. In una parola, senza addentrarsi in articolazioni eccessivamente complesse, la natura rappresentativa e scritturale del film di famiglia lo rende *troppo conscio* per poterci veramente dire qualcosa dell’inconscio dei suoi attori.

Potrebbe piuttosto essere ‘usato’, in termini psicoanaliticamente corretti, nella sua dimensione metadiscorsiva: risulterebbero ‘rivelatori’ di un meccanismo psichico non i termini in cui il film è realizzato, ma quelli in cui esso viene negato, oscurato o messo a tema e trattato<sup>3</sup>. Ma anche in questo caso ci troviamo di fronte a un impiego clinico, di certo interessante, ma in cui la natura audiovisiva (e cinematografica) del testo risulta totalmente secondaria, e il film di famiglia acquisisce lo statuto di una qualsiasi altra traccia memoriale o discorsiva di un ‘soggetto paziente’ (una fotografia, un diario, una frase, una collezione...).

## 2. DALL’‘OGGETTO PSICHICO’ AL ‘DISPOSITIVO PSICHICO’

La direzione verso la quale vorrei muovermi è allora quella di pensare il film di famiglia non tanto come un *oggetto psichico* analizzabile, ma come un *dispositivo*: un dispositivo psichico naturalmente, ma anche un dispositivo di messa in scena. Che presenta, rispetto al dispositivo del cinema di finzione, alcune caratteristiche così peculiari da condurci verso piste di lettura differenti da quelle tradizionalmente evocate a proposito di un’applicazione di categorie psicoanalitiche all’oggetto in esame: mi riferisco qui alle prospettive di analisi sulla natura esibizionistica e voyeuristica attivate dal film di famiglia, sulla coesistenza tra film di famiglia e pornografia<sup>4</sup>, ma anche su quale tipo di identificazione (primaria o secondaria) debba perseguire lo spettatore (non familiare) per assistere a un film di famiglia<sup>5</sup>.

l’être-là de l’instant capté. Désir forcé, contrainte désirée qui tout simplement dit encore quelque chose sur le donné. Et ce processus impose alors une lecture qui ne dit plus seulement “je suis” mais “je fais pour”».

<sup>2</sup> P. LACOSTE, *Psynema*, in ODIN, *Le film de famille*, p. 46: «aucun document, même authentifié comme ‘document familial’, ne saurait être reconnu d’emblée comme document psychique. [...] l’inconscient, le méconnu, ne devient précisément accessible que par repérages successifs des refoulements de ce qui a été nettement perçu ou trop bien connu: l’étrangement familial, l’intime étrangeté. Or, le descriptif de ce qui fait événement – toujours après coup – dans l’appareil psychique, invite à la plus grande méfiance à l’égard de tout ce qui, à quelque degré, se présente comme monument».

<sup>3</sup> *Ibidem*: «Toutefois, on sait bien que l’exception mérite souvent réflexion, d’autant que ce qui se présente comme objet de pensée exclu peut se laisser interroger selon la règle de valence négative du symptôme: par exemple, le silence relatif à propos des films de famille pourrait bien être la marque d’un contre-investissement de nature phobique».

<sup>4</sup> Si veda a questo proposito E. DE KUYPER, *Aux origines du cinéma: le film de famille*, in ODIN (éd.), *Le film de famille*, in particolare pp. 16-20.

<sup>5</sup> Rimandiamo ancora a SIEREK, ‘*C’est beau, ici*’, pp. 69-70; DE KUYPER, *Aux origines du cinéma*, p. 19.

Il punto di partenza è offerto dalla definizione di *film de famille* formulata da Roger Odin: «per film di famiglia intendo un film (o un video) realizzato da un membro di una famiglia a proposito di personaggi, avvenimenti od oggetti legati in un modo o nell'altro alla storia di tale famiglia e a uso privilegiato dei membri di questa stessa famiglia»<sup>6</sup>. È una definizione molto 'dura', rigida, esclusiva, ma insieme funzionale proprio a stabilire dei confini<sup>7</sup> precisi di azione, alla quale aggiungiamo, in 'sostituzione' dell'attribuzione personale al membro della famiglia, quell'idea di *intenzionalità forte* introdotta in precedenza.

Contestualmente assumiamo per la nostra analisi un gruppo di testi delimitato, per quanto eccentrico e particolare: quello dei film di famiglia mostrati all'interno del programma televisivo *Objectif amateur*<sup>8</sup>, trasmesso nel 1990 in Francia dall'emittente La Sept.

La natura estremamente eterogenea del contenuto narrativo e tematico dei differenti testi ci impone di superare la divisione netta che Odin propone tra i film che rilevano una funzione di documentarizzazione e quelli che operano una finzionalizzazione<sup>9</sup>: gli 'autori' dei film di famiglia affidati a *Objectif amateur*, dagli anni Trenta fino alla contemporaneità, si muovono con estrema libertà dall'impianto memoriale privato (la documentazione della vita in famiglia) a quello semi-pubblico (il collocamento della famiglia nella storia e nella memoria storica), a quello di finzione, con piccoli gag parodici o micro-narrazioni generalmente comiche.

D'altra parte, l'azione di selezione e discernimento compiuti dagli autori di *Objectif amateur* (oltre a testimoniare un interesse da parte del sistema televisivo francese, a differenza di quello italiano o statunitense, a impiegare il film di famiglia non soltanto per il suo effetto ludico-comico, ma anche per quello di memoria sociale e collettiva), rimanda direttamente a una *volontà (di)mostrativa* degli autori dei filmati (o dei loro 'eredi').

In breve, ciascuno di questi film di famiglia ha ottenuto la liberatoria per essere mostrato in pubblico: sono stati concessi alla mostrazione pubblica. E quindi sono stati offerti alla visione di uno spettatore non familiare, di un intruso.

È nota l'importanza che il concetto di spettatore non familiare come *intruso*<sup>10</sup> riveste all'interno dello studio dei film di famiglia: l'intruso partecipa della pulsione scopica e voyeuristica che viene attivata da una volontà di partecipare dell'intimità altrui, ma insieme sperimenta la sensazione di *insopportabilità* che nasce dal confronto con un sistema di riferimenti e conoscenze totalmente altro e quindi non condivisibile.

Ciò che accade invece nel caso dei filmati televisivi è che in un certo senso essi acconsentono a essere guardati: come spettatori non ci troviamo più nella posizione del

<sup>6</sup> R. ODIN, *Le film de famille dans l'institution familiale*, in ID. (éd.), *Le film de famille*, p. 27.

<sup>7</sup> Per una messa in discussione e un allargamento di questa definizione rimandiamo a J.-P. ESQUENAZI, *L'effet 'Film de famille'*, in ODIN (éd.), *Le film de famille*, pp. 207-224.

<sup>8</sup> *Objectif amateur*; regia: Philippe Venault; conduzione: Pierre Tchernia; fotografia: Bertrand Olivetta; suono: René Moire; montaggio: Alain Esmery. Si veda a questo proposito L. ALLARD, *Télévision et amateurs: de vidéogag à la télévision de proximité*, in ODIN (éd.), *Le film de famille*, pp. 163-175.

<sup>9</sup> R. ODIN, *Film documentaire et lecture documentarisante*, in *Cinéma et Réalités*, CIEREC, Saint-Etienne 1984, pp. 263-278.

<sup>10</sup> Sul concetto di spettatore non familiare come intruso, rimando a SIEREK, *'C'est beau, ici'*, p. 64: «Le visionnement de films amateur anonymes, c'est-à-dire de films dont l'origine, la paternité et le public sont obscurs, place d'emblée l'observateur devant une décision d'ordre éthique. Ai-je le moindre droit de voir, de m'appropriar, d'enregistrer des images qui normalement ne me sont pas destinées? quand je regarde un film que quel'un qui n'est pas moi a produit pour lui-même, je suis, de la même façon que le sociologue et le documentariste, un intrus qui pénètre par effraction dans un discours réflexif qui m'exclut».

puro *voyeur*, ma abbiamo un tramite, una porta d'entrata. Una porta che viene anzi spalancata, dal momento che alla pura mostrazione (la trasmissione) viene aggiunta una discorsivizzazione interpretativa, sotto forma di un 'commento' da parte degli autori (o degli eredi) in studio. Il commento non ha soltanto la funzione di renderci *sopportabile*<sup>11</sup> il film di famiglia, ma anche di aprire delle soglie di dialogo rilevanti per l'analisi di film che non sono più anonimi (l'anonimato è un'eccezione), ma anzi sono fortemente nominati, cioè descritti. Mi sembra che questa soluzione ci consenta di risolvere, almeno parzialmente, un'aporia tipica del film di famiglia: quella di porci come spettatore sbagliato del testo. Cioè di teorizzare l'estraneità dello spettatore non familiare nel momento stesso in cui a teorizzare è uno spettatore non familiare: in questo caso la relazione con lo spettatore esterno è stabilita in termini statuari e istituzionalizzati.

Il fine ultimo della nostra proposta è dunque quello di analizzare il film di famiglia come dispositivo psichico indipendentemente dalla sola spettatorialità familiare: come appare il film di famiglia, a livello di dispositivo di ordinamento e di messa in scena dell'esistente, dal punto di vista di uno spettatore esterno. Quale sono *io*, il guardante, l'analizzante.

In particolare la domanda diventa: che cosa succede se provo ad applicare categorie psicoanalitiche al dispositivo del film di famiglia, indipendentemente dal fatto che esso sia visto da un membro della famiglia oppure da uno spettatore esterno?

### 3. DEI 'NOMI' E DEGLI 'OCCHI DEL PADRE'

Il punto di partenza è costituito dall'idea che il dispositivo filmico (scopico e di rappresentazione) del film di famiglia non sia per nulla innocuo, e che anche quando conserva il suo statuto di un grado zero della scrittura, la sua ingenuità o *naïveté*, sia al contrario il luogo di una forte dialettica, di una forte negoziazione tra differenti strutture ordinatrici, che chiamerò qui, con esplicita terminologia lacaniana, *Nomi del Padre*.

La natura *naïve* del film di famiglia, il suo essere *ben fatto perché mal fatto*, pertiene all'ordine linguistico, ma non è una funzione sufficiente per determinarne l'assenza di una strutturazione interna, di una presenza di un punto di vista dominante. Soprattutto perché questo punto di vista non necessariamente coincide con il punto di vista dell'uomo dietro la cinepresa<sup>12</sup>.

Il richiamo al concetto lacaniano di Nome del Padre<sup>13</sup> non è casuale: mi riferisco al Nome del Padre come a una *struttura interpretativa*, una Legge, che origina la produzione di senso e di significato. Il Nome del Padre, l'aderenza al Nome del Padre, è ciò che consente al Soggetto di costruirsi e definirsi come Sé, di trovare un posto nel mondo, e possiede una natura fortemente linguistica: è il modo in cui il Soggetto viene parlato dalla catena dei significanti, cioè il modo in cui viene parlato *tout court*<sup>14</sup>. È, in

<sup>11</sup> ALLARD, *Télévision et amateurs*, p. 166: «La diffusion des films amateur est systématiquement assortie d'un commentaire. Il nous semble que cette verbalisation est au cœur de la publicisation télévisuelle de ce type de films: c'est elle qui permet au film de famille, qui est en général insupportable aux étrangers à la famille, d'intéresser un public d'émission télévisée».

<sup>12</sup> Si veda a questo proposito ODIN, *Le film de famille dans l'institution familiale*, pp. 35-38, e R. CHALFEN, *Cinéma naïveté: A Study of Home Movie Making as Visual Communication*, «Studies in the Anthropology of Visual Communication», 2 (1975), 2, pp. 87-103.

<sup>13</sup> Per un'introduzione al pensiero di Lacan e al concetto di *Nome del Padre*, si veda: A. DI CIACCIA - M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano 2000.

<sup>14</sup> Mi sembra molto interessante notare come questo *essere parlato* da un Nome del Padre si contrapponga (o anzi: passi attraverso) un processo per certi versi speculare sul piano dell'enunciazione: «Les cinéa-

ultima analisi, la chiave di cui dispone il Soggetto per un'interpretazione del mondo: nel caso del dispositivo filmico il Nome del Padre può essere assimilato al linguaggio cinematografico, alla sua Legge.

Assumendo il film di famiglia come un particolare esempio di dispositivo filmico, possiamo assistere allora alla negoziazione tra diversi Nomi del Padre: sia a livello dell'*uomo con la macchina da presa*, cioè colui attraverso il quale *passa* lo Sguardo ordinatore, sia a livello del soggetto rappresentato, l'attore, e in particolar modo l'attore che può rivedersi.

Cercheremo di far emergere e descrivere alcuni di questi *Nomi del Padre* a partire dai filmati analizzati.

Il primo è *Souvenirs d'Algérie*, realizzato in 8mm da Jean-Pierre Coulongeon nel 1958, durante il periodo della sua ferma militare in Algeria. Il filmato è costituito da una serie di brevi scene in cui il protagonista e i suoi compagni si rappresentano all'interno della situazione *estranea*, e insieme ne mostrano le connotazioni ai loro occhi più 'esotiche': popolazioni locali, paesaggi, villaggi. Una raccolta di cartoline con evidente funzione di fissazione memoriale che non offre, alla semplice visione, nessun elemento di particolare interesse. Al contrario del commento in studio dell'autore, che afferma di essersi contemporaneamente avvalso di un'ipervisione e di un'ipovisione: entrambe, per certi versi, 'false', mistificate, perché mediate da uno sguardo ordinatore.

L'ipervisione è costituita dalla possibilità di filmare le donne della popolazione locale, *possibilità* che, in modo assolutamente implicito, gli era fornita dalla 'divisa', cioè dal suo statuto di militare, al quale gli uomini dei villaggi non avrebbero potuto opporre resistenza. Al contrario l'ipovisione, l'oscurità dello sguardo, è relativa a scene di attacco dell'aviazione, di guerriglia, di impiego del napalm e di tortura, che 'avrebbe potuto filmare' ma che 'non ha osato, per una questione di pudore e censura' (non sono chiari peraltro, né il conduttore intende approfondire, i limiti personali o istituzionali di tale censura).

Dunque l'occhio di Jean-Pierre Coulongeon compie una scelta forte nei confronti del dato reale che si offre alla ripresa: da una parte sceglie di far valere la sua posizione di militare per *vedere/fissare/mostrare* qualcosa che altrimenti gli sarebbe precluso, dall'altra sceglie di *non vedere* qualcosa che la sua stessa posizione gli darebbe in pasto.

In entrambi i casi si trova di fronte a un falso reale, un reale mistificato, e in entrambi i casi il cambiamento di segno avviene in funzione della sua posizione e ruolo sociale: si assiste dunque alla totale assimilazione da parte del soggetto guardante di una logica di guerra e di una logica nazionalista (se così possiamo chiamarla) rispetto all'oggetto.

Il Nome del Padre, lo sguardo ordinatore che ha determinato la strutturazione della ripresa, è chiaramente un Nome del Padre politico/militare.

Non può passare inosservato il riferimento a *Muriel*, che lo stesso Odin richiama in termini esemplari: «Alain Resnais offre una bella dimostrazione del funzionamento del film di famiglia»<sup>15</sup>. Nel film (di finzione) Bernard proietta a Jean le immagini della sua ferma militare in Algeria e in particolare quelle della tortura perpetrata a una donna della popolazione locale. Bernard le mostra a Jean, ma Resnais non le mostra al pub-

ste amateurs produisent des énonciations dans lesquelles ils représentent eux-mêmes les énoncés. Cela signifie qu'ils ne sont pas parlés, mais qu'ils parlent. Et de plus, ils ne parlent pas vers l'extérieur, mais ils parlent entre eux; ils utilisent, en ce qui concerne le plan de l'énonciation, une valence réflexive dans laquelle nous nous insinuons», STEREK, 'C'est beau, ici', p. 71.

<sup>15</sup> ODIN, *Le film de famille dans l'institution familiale*, pp. 33 ss.

blico: Bernard ha filmato la tortura, la offre in visione a un altro soggetto in campo, ma è il regista a lasciarle fuori campo.

Le immagini che lo spettatore non vede in *Muriel* sono esattamente le ‘stesse immagini’ che Coulougeon non ha filmato. Nel caso di Bernard si tratta di un rimosso che ritorna: un ricordo che esiste (in modo ancora più forte: è stato fissato), che può essere visto, e che anzi ritorna in modo ossessivo, e che non viene mostrato perché non mostrabile. Quello che Resnais compie è un lavoro sulle soglie di mostrabilità, sulla presenza dell’irrapresentabile all’interno del testo filmico, che è contemporaneamente presente (davanti agli occhi di Jean) e assente (ai nostri occhi). Al contrario il Nome del Padre di Coulougeon lo conduce a un utilizzo base del linguaggio cinematografico (un grado zero, che rimane però significativa), che non ‘possiede’ nemmeno il livello del campo/fuori campo, ma soltanto quello del riprendere/non riprendere.

Questo Nome del Padre sociale (e socialmente e politicamente ben definibile), ha determinato la struttura e l’ordinamento scopico del film di famiglia.

Ed è interessante confrontare questo film di famiglia con altri esempi di *testimonianze-souvenir* militari, in cui il cambiamento di segno è decisamente tragico, come quelli contenuti in *Le temps du Ghetto* (1961) di Frédéric Rossif (costruito utilizzando esclusivamente i materiali fatti girare da Joseph Goebbels a Varsavia) in cui i soldati nazisti scattano foto souvenir con uomini nel ghetto, oppure con quelli dei soldati americani nel carcere di Abu Ghraib<sup>16</sup>. Negli ultimi due casi il Nome del Padre ha ammesso e concesso la rappresentazione, non ha costretto a uno sguardo cieco, ma anzi ha messo in condizione i soggetti di farlo proprio perché se ne sentivano legittimati<sup>17</sup>. È proprio la differenza che si stabilisce tra i tre differenti Sguardi Ordinatori (intesi come ordinatori e prescrittori delle modalità del ricordo) a rivelare la funzione indiziaria che ci consente la ‘costruzione’ di tre Nomi del Padre autonomi e la loro localizzazione storico-sociale: quello di Resnais lo conduce a filmare l’orrore (come metafora del farlo) e a esserne eternamente perseguitato, al punto da renderlo non mostrabile; quello di Coulougeon lo conduce a non filmare l’orrore, a rimuoverlo immediatamente; quello dei soldati nazisti e americani (mi si perdonerà il confronto, ma la similitudine tra le due situazioni è *troppo* forte) a filmarlo e a esibirlo.

Un Nome del Padre meno drammatico, ma altrettanto ben definito, è quello del gruppo sociale, che emerge nella *chronique familiale* della famiglia Joliot-Curie, e che comprende filmati che vanno dal 1930 al 1938.

Il racconto per immagini del ‘mondo Curie’ è incentrato sulla rappresentazione di un microcosmo rigidamente chiuso alla normalità, sebbene aperto dal punto di vista culturale: una comunità di scienziati e intellettuali che si riuniscono per lunghi periodi di vacanza. Gli elementi selezionati per la rappresentazione sono quelli che ne sanciscono la natura di gruppo chiuso, elitario, rappresentato nella duplice funzione della *vacanza* (non solo dal lavoro, ma anche dalla normale mediocrità della vita comune) e della

<sup>16</sup> Si veda a questo proposito, M. FERNIOT, *Fictions blanches. Notes en dérives à partir de vieux films d’amateurs*, «Médiascope», 6 (1993), 6, pp. 31-36, in cui l’autore commenta, con una prospettiva molto simile a quella esposta qui, una puntata di *La vie filmée*, trasmissione analoga a *Objectif amateur*.

<sup>17</sup> In realtà tra *interdizione* di scattare immagini fotografiche da parte dell’amministrazione concentrataria e *pratica* collezionistica e amatoriale messa in atto dai soldati, si stabilisce una dialettica estremamente complessa e insieme significante: non potendo approfondire qui ulteriormente, rimandiamo a G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Minuit, Paris 2003; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005 (in particolare pp. 34, 38-40, 91-92); C. CHÉROUX, *Pratiques amateurs*, in Id. (éd.), *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, Marval, Paris 2001, pp. 74-77.

ritualità ludica. Un corteo di uomini, donne e bambini vestiti di bianco che scimmietta una manifestazione di protesta, e che al contrario rende omaggio al compleanno del *Capitan*, il grande vecchio del gruppo; i giochi di società e i *déjeuneurs sur l'herbe*; i divertimenti dei bambini all'interno del cortile del laboratorio di radioattività; le gite in barca; le discussioni dotte.

Il mondo che ne emerge è quello mitizzato di un'età dell'oro, del quale gli ultimi eredi della famiglia non possono che confondere i tratti, affermando candidamente che «tra i film, i ricordi dei parenti e tutti i discorsi dei giornali, non si riesce più a distinguere i propri ricordi dai ricordi degli altri». È evidente in questo caso il *lavoro* che il *Nome del Padre micro-sociale* ha operato sulla funzione mnemonica del film di famiglia: un lavoro di strutturazione, ma insieme di rimozione degli elementi di dissoluzione della forza coesiva del gruppo. In modo analogo a quella forma di anestetizzazione della frattura del gruppo, che un *Nome del Padre familiare* opera all'interno del film *Maman*, della famiglia Rançon, del 1942. Il film, che racconta gli ultimi mesi di vita della matriarca, commentato dai due figli in studio, è caratterizzato da una coesione di struttura che è prima di tutto una coesione linguistica: la vita e la morte di *maman* vengono filmati 'nello stesso modo'.

La macchina fissa sul volto della madre riprende prima una scena di matrimonio, in cui la donna si abbandona a scherzi (estremamente vitali e 'fisici') con un'amica di famiglia, e poi la madre sul letto di morte, con la stessa amica che la bacia e tenta di scuoterla.

Nello stesso modo dello sguardo della macchina, anche lo sguardo in macchina di *maman* è 'stabile', stilisticamente immutato, ma insieme subisce un profondo cambiamento semantico: nelle ultime scene è letteralmente disperato, non è più un ammiccamento alla macchina amatoriale, ma una specie di ultimo grido disperato, drammaticamente serio, immobile. Eppure la macchina da presa è ancora là, incapace di accettare il cambiamento, nell'illusione e nel tentativo di ricostruire la stessa inquadratura felice dei filmati precedenti.

La ricostruzione del dispositivo di ripresa (posizionamento della macchina da presa; presenza di alcuni attori ricorrenti, *maman* e l'amica Marguerite; tipologia di azioni rappresentate) mantiene costante il principio di spettacolarizzazione del primo 'periodo' (quello della salute) anche a contatto con la presenza della malattia.

Qui lo sguardo ordinatore, il Nome del Padre di una famiglia che non vuole elaborare il lutto, si esplicita anche nell'elementarità della soluzione adottata: mantenere la stessa inquadratura, offrire la stessa frase linguistica, anche se il soggetto è cambiato. Lo sguardo in macchina di *maman* passa dalla gioia alla morte, ma la frase linguistica, con una persistenza quasi necrofila, è la stessa.

Allo spettatore non familiare, che non si interessi *più* delle dinamiche dello *psichismo* degli attori in gioco né della ricaduta biografica del loro agire o della costruzione del ricordo, è concesso di individuare in modo molto chiaro questa stratificazione e dialettica negoziale continua tra i differenti sistemi in cui la realtà viene *parlata*<sup>18</sup>.

#### 4. AUTORITRATTO CON FANTASMA (E CON INTRUSO)

Per questa ragione è assolutamente condivisibile, come suggerisce Alice Cati nel suo intervento, che il film di famiglia conservi in sé una naturale tensione all'autoritratto.

<sup>18</sup> In questo senso possiamo pensare, paradossalmente, al film di famiglia come a un dispositivo di mistificazione della realtà: in esso non c'è nessuna traccia del reale, ma solo una traccia di lettura.

Ma, aggiungerei, all'*autoritratto con fantasma*, con l'*intruso*. Anzi: con il fantasma e con l'intruso. Il fantasma è quello dello sguardo ordinatore e l'*intruso* è quello dello spettatore non familiare, che deve dialogare con il fantasma.

Il suo 'modello rappresentativo' potrebbe allora essere ben espresso dalla struttura del dipinto *Las Meninas* di Velázquez. In questo senso la soluzione al problema di quale sia la posizione che lo spettatore non familiare deve ricoprire di fronte al film di famiglia ci viene offerta esplicitamente dal modello costituito dal dipinto: lo spettatore deve 'mettersi nello specchio'. L'autore, il *realizzatore-Velázquez*, si ritrae all'interno del quadro/film di famiglia come in un autoritratto all'opera, e comprende intorno a sé la propria famiglia.

Come Velázquez dialoga con il linguaggio: come Velázquez gioca con il linguaggio, con il Nome del Padre linguistico. Anche senza una consapevolezza esplicitamente autoriale si prende gioco della Legge (in *Las Meninas* è il 'gioco illusorio' della e con la prospettiva), la rompe: alla consapevolezza sostituisce la libertà, ed entrambi i percorsi giungono a una messa a discorso critica di un dispositivo strutturante.

Ma soprattutto come Velázquez pone al centro del suo autoritratto un Nome del Padre che guarda e che costringe alla posa: i due regnanti che il pittore spagnolo raffigura nello specchio sono esattamente quel (quei) Nome del Padre non presente, che non può per le leggi della prospettiva trovarsi là, ma che invece c'è. E nel suo esserci comunica e garantisce la norma. Tutti gli attori in campo devono guardare nella sua direzione, devono rivolgere lo sguardo verso un fuori campo cieco, per rendere conforme il proprio agire e la propria 'posizione' a uno Sguardo Ordinatore.

Allo spettatore, lo spettatore non familiare, 'resta' da occupare la posizione che lo stesso Velázquez preordina per lo spettatore del suo quadro: mettersi nella stessa posizione dei regnanti al di qua della quarta parete, immaginarsi riflesso nello specchio al loro posto e guardare attraverso quegli stessi occhi. Ma questo posizionamento conforme non è una resa, non è un abbandono della propria autonomia scopica: poiché lo spettatore non familiare (del quadro e del film) può riconoscere quel Nome del Padre. Può riconoscere gli sguardi ordinatori e mettersi in dialogo con loro, in modo negoziale e non conforme.

Lo spettatore del film di famiglia non è allora un semplice intruso-*voyeur*: perché quello che sta guardando negli occhi non è l'intimità della famiglia, ma la sua mostrazione a vari Nomi del Padre, la loro codifica attraverso una Legge, sia essa sociale o familiare.

Come lo spettatore di *Las Meninas* può 'scartare' dallo specchio e incominciare un dialogo differente con il film e con il Nome del Padre. A patto di riconoscerlo.

#### RÉSUMÉ

L'intervention propose une application de catégories psychanalytiques au film de famille. En particulier, elle cherche à reconstituer la façon, à l'intérieur du texte considéré tant comme dispositif psychique que comme dispositif filmique, dont on peut isoler et décrire certaines structures d'organisation de la représentation et de l'interprétation de la réalité. Ces structures assumeraient le caractère d'un Regard Ordinateur, en état de déguiser (o mystifier) (paradoxalement) la réalité au même moment où elles la soumettent à une fixation mémorable, et où elles peuvent être assimilées à la notion lacanienne de 'Nom du Père'. À partir de la reconnaissance et du dialogue avec ces *Noms du Père*, il est possible de bâtir une relation de négociation entre le film de famille et le spectateur qui n'est pas un membre de la famille.



## SUMMARY

This paper proposes the application of psychoanalytic categories to family film. In particular it seeks to reconstruct how, within the text understood as a psychic device and filmic mechanism, it is possible to isolate and describe certain structures of ordering the representation and interpretation of reality. These structures would assume the character of an Ordering Gaze, capable of (paradoxically) mystifying reality at the very moment when they subject it to a memorable fixedness, and can be assimilated to Lacan's concept of the 'Name of the Father'. Starting from the recognition of the dialogue with these *Names of the Father*, it is possible to construct a negotiated relationship between the family film and the non-family viewer.