

epidros

cinema psyche e arti visive

N° 52

cinema e progresso

cinema e psyche
Orwell 2.0

nel film
Everything everywhere
all at once

l'intervista
Enzo Cicero

cult
The circus

approfondimento
Il cinema delle nuove registe

L'intelligenza artificiale
nella storia del cinema

Maccartismo e psicoanalisi
a Hollywood

una nuova rubrica
the best of
Napoleon (1927)

cinema e guerra

a cura di Alberto Angelini

Creata e scritta da psichiatri,
psicoanalisti junghiani e freudiani ed
esperti di cinema

RIVISTA QUADRIMESTRALE

Registrazione presso il Tribunale
di Roma: n° 174/2004 del 23.04.04
n° di iscrizione ROC: 17439

Copyright

eidòs Associazione Culturale
www.eidoscinema.it

Direttore responsabile

Alberto Angelini

Redazione

Antonella Antonetti, Luisa Cerqua,
Antonella Dugo, Benedetto Genovesi,
Pia De Silvestris, Lori Falcolini,
Adelia Lucattini, Barbara Massimilla

Hanno collaborato in questo numero:
S. Benvenuto, V. Di Brisco, S. Grimaldi,
S. Lo Cascio, M. Maisti, E. Marchiori,
A. Moroni, D. A. Nesci,
F. Salina, F. Troncarelli

Ufficio stampa

redazione@eidoscinema.it
segreteria@eidoscinema.it

Sostengono il progetto **eidòs**:

Paolo Aite, Dario Argento,
Goffredo Bettini, Vincenzo Bonaminio,
Mimmo Calopresti, Stefano Carta,
Sergio Castellitto, Domenico Chianese,
Luis Chiozza, Giorgio Corrente,
Cristina, Francesca e Paola Comencini,
Roberto Faenza, Elda Ferri,
Matteo Garrone, Andreas Giannakoulas,
Lorenzo Hendel, Antonino Lo Cascio,
Giuseppe Maffei, Mario Martone,
Silvio Orlando, Sergio Rubini,
Stefano Rulli, Lucio Russo,
Gabriele Salvatores, Studio Azzurro,
Adamo Vergine, Paolo Virzì.

Copertina

Tempi moderni di Charlie Chaplin (1936)

sommario n.52

- 2 editoriale**
Cinema e Progresso
di **A. Angelini**
- 6 cinema e psiche**
Orwell 2.0
di **L. Cerqua**
- 10 nel film**
*Everything everywhere
all at once*
di **E. Marchiori e
A. Moroni**
- 14 cult**
Il sorpasso
S. Benvenuto
The Circus
F. Salina
Il monello
S. Grimaldi
- 24 l'altro film**
Non solo arte: cinema e
attivismo al Festival di
Venezia
di **B. Massimilla**
C'è ancora domani
di **P. De Silvestris**
- 30 approfondimento**
Il cinema delle nuove
registe
di **A. Dugo**
L'intelligenza artificiale
nella storia del cinema
di **V. Di Brisco e
B. Genovesi**
Maccartismo e psicoanalisi
a Hollywood
di **F. Troncarelli**
- 42 l'intervista**
Enzo Cicero
di **B. Genovesi**
- 46 la televisione**
Sharon Sanfilippo Tabò
di **S. Lo Cascio**
Narcos Messico
di **A. Lucattini**
- 52 la suggestione**
Freud e Mussolini
di **F. Troncarelli**
- 56 docufilm**
Varchi attivi
di **B. Massimilla**
- 60 festival**
Festival del cinema
di Roma 2023
di **L. Falcolini**
- 66 arti visive**
Il Museo del Cinema di
Torino
di **M. Maisti**
Tra pandemia e contrasto
alla violenza sulle donne
La paura nelle immagini di
Anna Moreschini
di **B. Massimilla**
- 74 eidòs-news**
Il Workshop Cinema e Sogni
di **D. A. Nesci**
- 78 the best of**
Napoleon (1927)
di **A. Angelini**



Nel prossimo numero cinema e donne

CINEMA & PROGRESSO

Alberto Angelini

Scriveva Seneca, nel primo secolo dopo Cristo, nelle *Lettere morali a Lucilio*: «Mi chiedi qual è stato il mio progresso? Ho cominciato a essere amico di me stesso». Egli cioè suggeriva che il progresso vero è quello delle persone e non concerne il denaro, i poteri o, attualizzando, la tecnica. Quindi, si potrebbe semplicemente affermare che le tecnologie che migliorano le persone producono progresso. Purtroppo, avviene che le stesse tecnologie impiegate, per esempio, a scopo didattico o spettacolare, possano essere utilizzate per fini negativi. Il cinema ne è la dimostrazione. Le identiche macchine cinematografiche, con cui Chaplin fabbricava sogni sentimentali e con cui Fritz

Lang descriveva i rischi dell'asservimento a uno stato oppressivo, furono usate da Stalin e Hitler per sostenere le campagne di propaganda del regime. Vale, per il cinema, lo stesso principio che, non solo psicologicamente, riguarda tutte le situazioni, gli oggetti, le sostanze o, estremizzando, le persone stesse con cui ci rapportiamo. Fatte salve le inevitabili variabili del caso, la possibilità di un vero progresso risiede nel modo in cui noi ci rapportiamo con l'esterno, che vi siano macchine o persone. Il cinema, oggi digitalizzato, è stato impiegato sia per addestrare i militari alla guerra, sia per farci vedere, in un tempo brevissimo, un fiore che sboccia.





A un livello storico e culturale, emergono però delle considerazioni complessive. A partire dalla prima metà del Novecento, il cinema fiction e la documentaristica hanno costituito una grande forza propulsiva nello sviluppo sociale, ovunque siano giunti.

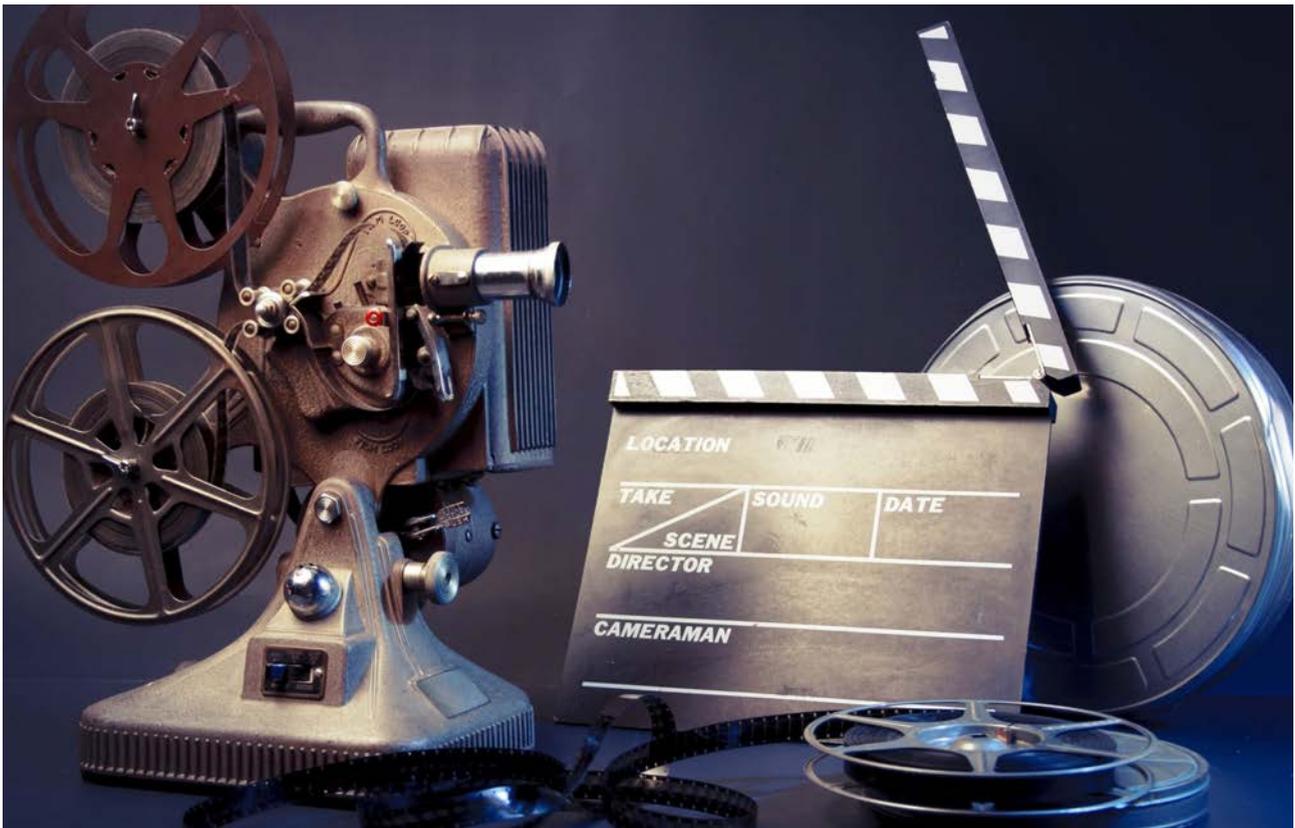
Il cinema, pur essendo relativamente recente, ha da tempo superato, per popolarità e per effetto sul pubblico, le altre forme artistiche. Insieme alla televisione e ai social, testimonia oggi una superiorità dell'immagine rispetto alla parola scritta. Com'è stato epocale il passaggio dall'oralità alla scrittura, nella trasmissione del sapere, così si vive ora in una transizione che va dalla scrittura all'immagine. In una società visualmente orientata come quella in cui viviamo, non si può omettere di considerare il ruolo del film quale veicolo di diffusione culturale, sia in ambito scientifico, sia nell'area umanistica e sociale. Agli esordi questo valore culturale non era riconosciuto. A cavallo tra Otto e Novecento, il cinema era considerato un'arte volgare, non paragonabile alle arti classiche. La sua vera origine erano i laboratori degli scienziati ottocenteschi che avevano perfezionato macchine fotografiche e strumenti ottici per studiare il movimento umano e animale.

Il cinema scientifico nacque parecchi anni prima del cinema spettacolo e costituì la base storica del linguaggio delle immagini in movimento. Con l'invenzione del cinematografo vi fu poi una frattura tra il "cinema scientifico" e il "cinema spettacolo". Però, originariamente, fu il mondo scientifico che, producendo nei laboratori le prime immagini in movimento, mise le basi per la nascita del cinema popolare. Questa eredità scientifica si è particolarmente



avvertita, fin dagli esordi, nel filone della fantascienza. In una più ampia prospettiva il cinema, assieme ad altre tecnologie come, ad esempio, il microscopio o i raggi X, è stato uno strumento cruciale nel far emergere una visione chiaramente modernista nella cultura occidentale.

La cinematografia è un grande elemento di diffusione di specifici modelli di comportamento sociale. Essi vengono imposti in tutto il mondo, poiché i film vengono visti ovunque, da persone di ogni razza, età e cultura. Attual-



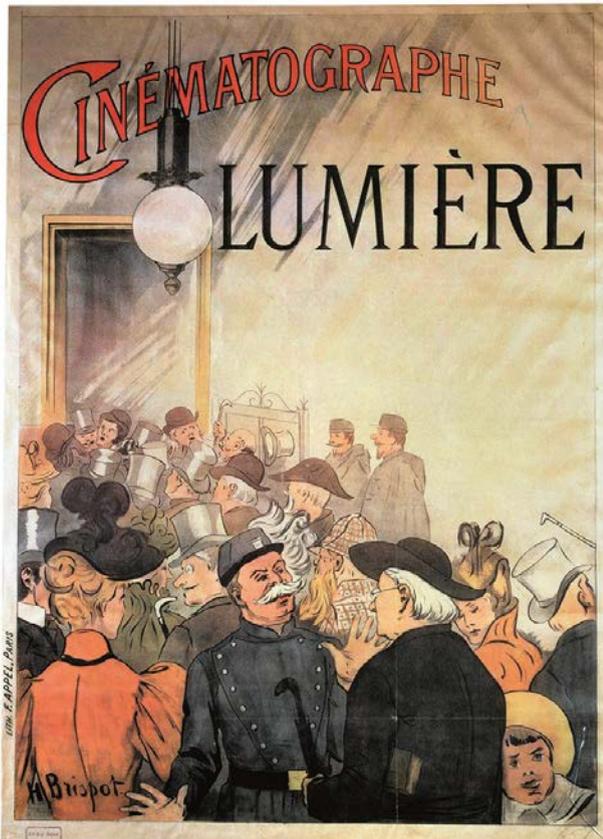
mente, assieme alla televisione e ai social, il cinema è un mezzo che tocca le menti individuali delle singole persone e promuove forti cambiamenti, a livello collettivo. Se il cinema, anche nella sua complessa spettacolarità, porta contenuti positivi, quei contenuti si diffondono e questo è un progresso. Tramite un film, anche commerciale, si entra in contatto con dei valori di civiltà che possono provenire da contemporanei come noi, o da personaggi anche importanti, ma distanti nello spazio e nel tempo come, esemplificando, Gandhi, Einstein, Kant o Lorenzo il Magnifico. Le idee nuove promuovono uno sviluppo, ma senza una deviazione da ciò che è consueto e giornaliero, il progresso non è possibile. Il vero progresso non è una semplice trasformazione, ma un cambiamento che implica una nuova strada. Per questo, in alcuni paesi, esiste ancora il controllo di una censura di stato.

Inizia, con il cinema, la storica smaterializzazione della realtà. Una nuova realtà, fatta di una materia virtuale, si aggiunge o, a volte sostituisce del tutto, la vecchia materia. Il mondo digitale cinematografico, televisivo e dei social è parte integrante di questa contemporaneità in movimento.

Come sfruttare le innovazioni di questa odierna e nuova rivoluzione industriale, per sostenere il bene pubblico? Va premesso che il grande sogno dell'Occidente, vagheggiato da Platone, passando per Cartesio e Leibniz, fino ad Einstein, di spiegare il mondo per via razionale e formale, non si è pienamente avverato. Anzi, quando sembrava prossimo all'attuazione, il sogno ha cominciato ad allontanarsi sempre più, come una cometa di passaggio. Questo rallentamento della scienza ha anche ragioni interne. Strumenti

di indagine sempre più raffinati hanno scoperto che dosi massicce d'incertezza, di complessità e di disordine si celano in una realtà ritenuta, fino alla metà del Novecento, sostanzialmente semplice. Il sogno, effettivamente pretenzioso, di sintetizzare il mondo in un'unica formula è svanito ed è entrata definitivamente in crisi la versione ottocentesca dell'idea di progresso. Una versione contenente i miti dell'onniscienza e dell'onnipotenza, vecchi come il mondo. In questa situazione, non viene negato il valore della razionalità scientifica e dell'efficienza tecnologica, ma si devono fare i conti anche con i limiti e i divieti tradizionali di una psiche che è determinata dalla cultura e dalla storia. Credere che faccia parte del patrimonio stabile dell'umanità soltanto ciò che è immediatamente comprensibile o direttamente dimostrabile, non deve indurre a rifiutare il patrimonio di conoscenze contenuto nei miti e nelle tradizioni di tutte le culture. È necessario riconoscere e in questo il cinema può aiutare, che il progresso presenta anche deviazioni e tortuosità. Inoltre, lungo il percorso, possono esserci aspetti sgradevoli o effetti collaterali incresciosi.

Però bisogna assolutamente salvare gli elementi che si contrappongono, in modo deciso, all'irrazionalità e al negazionismo scientifico; ovvero la ragionevolezza che, a differenza della razionalità pura, è anche uno stato d'animo, assieme all'accumulo delle conoscenze scientifiche, al giusto metodo di ricerca e così via. Riguardo al progresso, effettivamente, si tratta solo di allontanare una immagine ideologicamente alterata per favorire, nel cinema come ovunque, l'idea del progresso nelle sue manifestazioni storiche e nelle sue umane e specifiche incarnazioni.



A suo tempo, un discorso cinematografico di questo genere fu propugnato da Roberto Rossellini che, a partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, concepì un grande progetto didattico-umanistico attraverso l'utilizzo dei mass media. Il regista voleva illustrare i momenti chiave del progresso della civiltà occidentale con il racconto delle idee e dei grandi protagonisti. Tutt'oggi, quei lavori cinematografici appaiono come grandi esempi d'impegno artistico e civile.

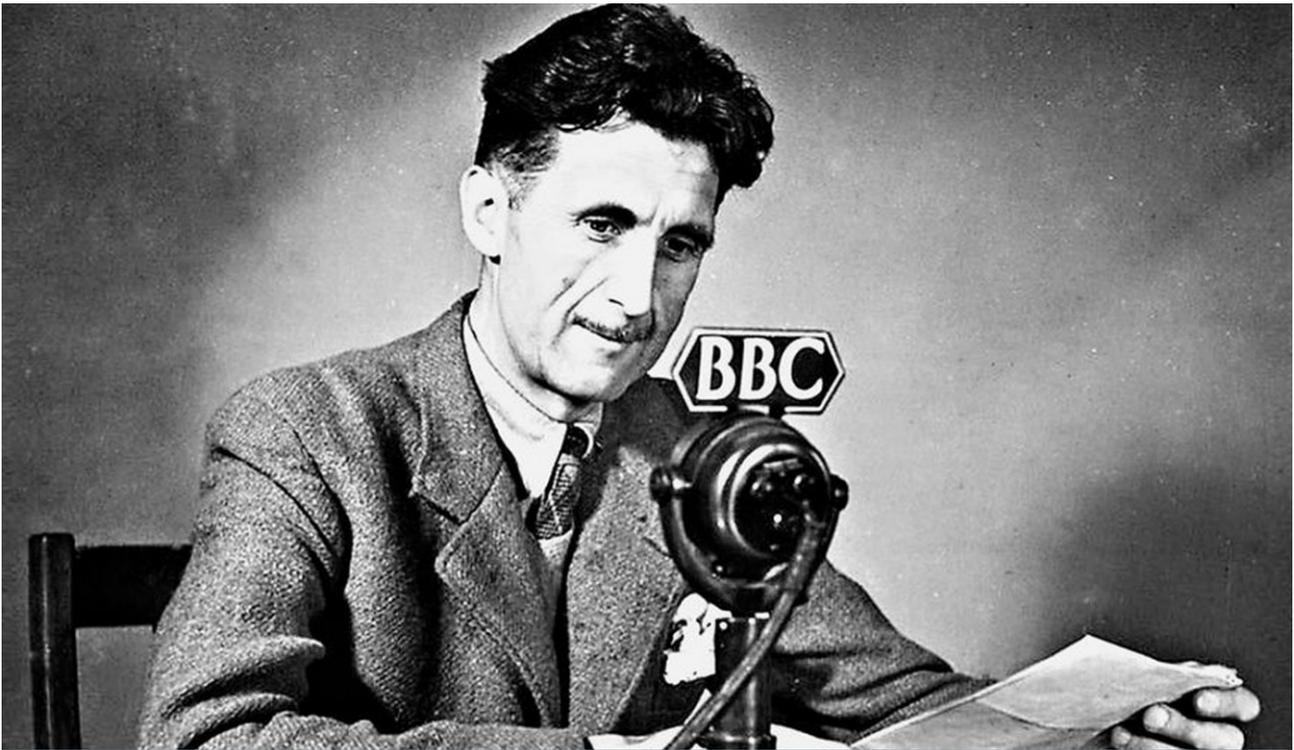
Anche dal versante della psicoanalisi è lecito aspirare, nell'ambito degli studi sul cinema, a un pur modesto contri-

buto riguardo a queste trasformazioni epocali, che chiamiamo progresso. Ciò è parte dell'intenso dibattito contemporaneo sul significato e sulle competenze del cinema, rispetto allo sviluppo della cultura e della scienza. Riguardo alla cinematografia, non si deve pensare al mero apparato di produzione delle immagini; ossia al solo sistema produttivo con i suoi meccanismi tecnologici ed espressivi, i suoi ruoli e le sue, più o meno celebrate, figure professionali. Il cinema non è il pur decisivo repertorio delle opere che hanno segnato periodi e modi di crescita di intere generazioni di spettatori; come non è la collezione delle immagini sonore che hanno attraversato più di un secolo; sebbene questo sia un risultato della massima dignità, nella produzione artistica. Il cinema va considerato un fenomeno ampio e stratificato, nell'ambito di un sistema socioculturale complesso. In esso, la produzione e il consumo si intrecciano in modi diversi, che vanno oltre la normale impresa economica ed espressiva, collegandosi a forme e idee sul mondo, su ciò che è reale e su ciò che è immaginario.

Il cinema produce azioni molteplici, che si riverberano su altre forme di comunicazione, su modelli formativi e di apprendimento, su comportamenti individuali e di gruppo, su idee generali relative al mondo e alla realtà. Come conseguenza individuale, il cinema agisce sulle qualità specifiche della nostra soggettività anche nell'arco di intere esistenze. Appare evidente come l'intreccio fra cinema e realtà sociale sia stato un elemento inestricabile, portatore del progresso, con le sue storiche contraddizioni. In tempi relativamente recenti, con la sconfinata crescita tecnologica e il conseguente abbassamento notevole dei costi di produzione, grazie all'avvento del digitale, si è assistito ad una nascita esponenziale di cortometraggi e documentari, ma anche lungometraggi, di vera e propria denuncia, riflessione e inchiesta, su svariate tematiche d'interesse scientifico e sociale. Essi sono nati, principalmente, dall'esigenza di raccontare eventi e situazioni che la tv ormai non racconta, per volontà o mancanza di spazi idonei. Attualmente, esiste un cinema "diffuso" che descrive e analizza la condizione umana di fronte al Potere e alla Storia e che si oppone alle verità imposte dalla "Storia ufficiale". Esso offre, grazie alla forza stessa del suo linguaggio, altri e inediti punti di vista, altre modalità di narrazione e di rappresentazione del reale.

Questo cinema è progresso perché, oltre a parlare di scienza e tecnologia, ma utilizzando questi argomenti, affronta anche le diversità umane, l'ambiente, i diritti, la cultura e l'arte come fondamenta della storia d'ogni tempo.

Questo cinema è progresso perché continua a cercare uno sguardo diverso sulle persone, sulle cose e sulle relazioni, rispettando il pensiero scientifico, ma opponendosi all'omologazione televisiva planetaria e alle sabbie mobili dei social, come pure a un'immagine cinematografica sempre più autoreferenziale, che si accontenta della propria valenza tecnologica. Questo cinema è progresso perché, nel "fuori campo", continua a inseguire il nesso fra fenomeni scientifici, sociali e culturali, in un contesto dove il rischio più evidente è la tendenza a utilizzare una visione e un pensiero unico.



ORWELL 2.0

Il lato oscuro del progresso

Luisa Cerqua

Un futuro in cui la contraddittorietà dell'umana natura, sempre in conflitto tra desiderio di libertà e "voglia di fascismo" (1984), provocherà la cancellazione di libertà di pensiero e sentimento? Sembra essere questo il problematico interrogativo di *Orwell 2.0 – Il lato oscuro del progresso*, medimetraggio con format documentaristico (biografia/narrazione) ideato e diretto da Sabina Bologna (distrib. laF, Sky 135, On Demand, Sky Go, Chili).

La visione di questo, movie insieme al complesso mosaico di testimonianze, interviste a letterati, politologi, filosofi, biografi (come Scurati, Manferlotti, D. Attenborough, Taylor etc.), funzionari di intelligence, esperti di privacy e cyber-sicurezza, offre una galleria di spezzoni filmici, foto d'epoca e letture di brani delle opere di Orwell (al secolo E. Arthur Blair 1903,1950), che danno vita a uno sfaccettato ologramma del geniale scrittore. Luci e ombre. La testimonianza del figlio adottivo Richard Horatio Blair e la

"La libertà di pensiero ce l'abbiamo. Adesso ci vorrebbe il pensiero" (Karl Kraus)

voce/ombra narrante della prima moglie Eileen (interpretata da Elena Russo Arman) integrano il racconto sull'uomo. Di madre britannica e padre anglo-indiano, Orwell nasce nel 1903 a *Motihari* (India) ed arriva nell'*Oxfordshire* a sette anni. Grazie al precoce talento ottiene la borsa di studio per laurearsi a *Eton College* ma resterà sempre un *outsider*. A vent'anni va in Birmania come ufficiale di Polizia Coloniale e scrive *Giorni in Birmania* (1934); nel '36, parte volontario per la guerra di Spagna, milita nelle fila repubblicane e scrive *Omaggio alla Catalogna*, una cronaca di guerra alternativa alle manipolazioni della propaganda comunista di allora che non sfuggirà al sequestro del KGB. A guerra finita, tuttavia, la grande capacità ricostruttiva/mnemonica dello scrittore avrà la meglio sulla censura. Nel '40/'42 è *speaker* radiofonico di *Estern Service* (BBC), notiziario per ascoltatori indiani e, nel '44/'45, dalla Germania racconta gli ultimi giorni del *Reich*. Muore a Londra nel 1950 (a soli

quarantasei anni) due anni dopo la stesura del suo capolavoro *1984*, per complicazioni polmonari connesse al tabagismo.

Sorprendenti sono l'attualità di pensiero e la capacità visionaria di questo pensatore, e precursore del romanzo distopico, totalmente immerso nelle contraddizioni di un periodo storico in veloce e turbolenta evoluzione. Le guerre sono sempre grandi e controversi acceleratori della storia. Orwell visse e raccontò tre guerre, come scrittore, come partigiano nella guerra civile spagnola e come reporter di due guerre mondiali. Le sue opere preavvertono e ipotizzano i sinistri possibili contraccolpi delle straordinarie accelerazioni di progresso scientifico-tecnologico (non certamente umano) generato in tempi di guerra per annientare il 'nemico'. Rende pensabili e immaginabili gli amari risvolti della medaglia (*Enola gay* conclude il secondo conflitto) legati alle regressioni umane e civili che ogni guerra scatena. L'esistenza e la convivenza 'Civile' scompaiono quando si è in fuga dalle bombe e in cerca di salvezza. Del resto come restare civili se brutalmente scagliati nella distruttività disumana che slatentizza la guerra? Come tornare ad essere 'civili' dopo l'operazione Al-Aqsa flood di recente memoria? Immagini e testimonianze da Bucha, Mariupol', Deir Yassin, Gaza ci riempiono d'orrore. Nei laboratori scientifici di Oppenheimer, o nelle stanze dei bottoni politici, morte lutti, desertificazioni di intere città e desolazioni disperate diventano astratte come formule matematiche? Cingolani definisce "Debito cognitivo" la condizione umana di deficit che può verificarsi quando all'evoluzione scientifico-tecnologica non corrisponde più un'analoga evoluzione umana cognitiva e psicoemotiva. Se questo

accade c'è rischio di una grande confusione, afferma Cingolani, tra: "...ciò che è semplice da usare e ciò che non è facile da imparare... c'è accesso a una quantità di informazioni gratuite e mancanza di una logica e di una cultura - aggiungerei di un'etica - per poterle utilizzare al meglio" (R. Cingolani, intervista di C. Buoncristiani per il CPdR). Torna in mente l'aforisma di Krauss "La libertà di pensiero ce l'abbiamo. Ora ci vorrebbe il pensiero", che potrebbe essere parafrasato dicendo: "La libertà di conoscenza ce l'abbiamo. Ora ci vorrebbero menti desiderose di conoscenza".

La parola progresso (*progrèdi*) indica il percorso verso gradi superiori di civiltà, umanità, autoconsapevolezza e sapere eppure, paradossalmente, *pregressio et regressio* coesistono e ogni avanzamento comporta il suo contrario. Possiamo vedere che quando la velocità di innovazione invenzione e scoperta è superiore a quella dell'evoluzione umana di massa, cognitiva psicoemotiva ed etica, il progresso può generare distopie, diventare fonte d'esclusione e creare sacche d'emarginazione sociale da cui emergono impreviste risposte e oscure gerarchie di poteri oppositivi e rabbiosi per i quali "... arroganza, ignoranza e volgarità... sono garanzia di successo". (H. Arendt).

Dopo Hiroshima non è plausibile utilizzare il concetto di progresso in modo ingenuo o neutro. L'immagine di un terrorista islamico che imbraccia l'ultimo modello del micidiale *Browning M2* affiancata all'avveniristica skyline di Dubai offre forse garanzie di progresso?

La distopica visione orwelliana sembra oggi sostanzarsi in inquietanti forme di fascio-comunismi dittatoriali e integralismi, religiosi e laici, basati sull'illibertà e sulla manipola-



Richard Horatio Blair



zione dell'informazione di massa, sul controllo del pensiero o sulla minaccia atomica, sull'uso di *fake news* o del terrore, sul controllo della *privacy* (polizia morale/*Grande fratello*) e sull'uso del 'bipensiero' (*doublethink*) quale veicolo di verità opposte che si elidono: «La guerra è pace», «La libertà è schiavitù», «L'ignoranza è forza», «Chi controlla il passato controlla il futuro.» E «*La mente gli scivolò nel mondo labirintico del bipensiero. Sapere e non sapere; credere fermamente di dire verità sacrosante mentre si pronunciavano le menzogne più artefatte; ritenere contemporaneamente*

valide due opinioni che si annullavano a vicenda; sapendole contraddittorie fra di loro e tuttavia credendo ad entrambe, fare uso della logica contro la logica; rinnegare la morale proprio nell'atto di rivendicarla...» (Orwell, 1984). L'uso alterato di parola pensiero e informazione che purtroppo contraddistingue i totalitarismi moderni sembrerebbe inverare la pessimistica locuzione spengleriana: «...un tempo non era permesso pensare liberamente. Ora sarebbe permesso, ma nessuno ne è più capace» (Il tramonto dell'occidente, O. Spengler, 1971).





George Orwell nel fumetto di Christin e Verdier

Definiamo Scoperta incontrare qualcosa che ignoravamo esistesse (l’America, l’inconscio, il DNA) e definiamo Invenzione i dispositivi tecnologici che trasformano i modi di vivere. Telescopio, stampa, motore a scoppio o digitale, hanno velocizzato i modi di comunicare, spostarsi e produrre così come la bomba al fosforo e il nucleare hanno velocizzato e incrudelito i modi di sterminare. Dalla clava al *Robot*, dalle biotecniche all’intelligenza artificiale i primati umani sono incessanti; va a Orwell il primato di aver visto anzitempo come da accelerazioni di progresso violente possano scaturire forme di potere dispotiche e alienanti che piegano ai loro fini illiberali scoperte invenzioni, innovazioni e rivoluzioni sociali. *La fattoria degli animali* è infatti una satira beffarda della rivoluzione bolscevica presto virata in totalitarismo; *Animal Farm: A Fairy Story* fu scritto tra il 1943/1944 e pubblicato solo dopo la fine dell’alleanza anglo russa (1945). Si ispirava al terribile *reportage* giornalistico del gallese Gareth Jones, avventuratosi clandestinamente in territorio ucraino durante il periodo delle così dette grandi riforme (1932/33). È su quello stesso *reportage* che la regista Agnieszka Holland basa il film *L’ombra di Stalin-Mr.Jones* uscito nel 2019, e disponibile su Sky. Orwell però racconta in forma allegorica la realtà dell’*Holodomor* - *holod* (fame, carestia) e *moryty*, (uccidere-affamare) - causato dalla politica sovietica di forzata collettivizzazione dell’agricoltura. L’imposizione di quell’ideologico astratto ‘progresso sociale’, causò lo sterminio di quattro milioni di ucraini (1931/’33), quasi due milioni di cosacchi del Kuban e altrettanti russi. Si arrivò al cannibalismo. *1984* invece guarda al futuro e profetizza una realtà post catastrofe nucleare in cui il progresso scientifico offre al potere dittatoriale il destro di ridurre l’uomo a cosa e l’esistenza a sterile lotta per sottrarsi al giogo disumanizzante

di un Grande Fratello che, in luogo di libertà verità e amore, pone slogan e dittatura della propaganda. “La libertà non è un beneficio della cultura” sottolineava Freud, (*Il disagio della civiltà*, 1930). C’è una paradossale ineliminabile tensione tra civiltà, progresso e individuo. Prendiamo atto che il progresso di cultura, conoscenza e sviluppo scientifico /tecnologico non ha ridotto il potenziale distruttivo umano, lo ha arricchito. Come Orwell, con le debite differenze, anche Freud aveva attraversato le due guerre mondiali e tratteggiato una possibile prospettiva pessimistica del progresso civile, individuale e sociale. Il processo di civilizzazione implica costi psichici elevati e coercizione degli istinti e del principio di piacere. Rinuncia pulsionale e repressione delle pulsioni sessuali, inibizione delle tendenze aggressive, rappresentano il nostro tributo all’incivilimento. Ciononostante, istinti primitivi mai sopiti e pulsioni istintuali slegate seguitano a coesistere e co-agire con i movimenti evolutivi promotori del progresso umano. I fattori di deterioramento della civiltà quindi appartengono all’individuo stesso e alla sua modalità di stare nella Kultur. Agio e disagio ‘nella civiltà’.

(Freud, *Psicologia delle masse*, 1921)

Titolo originale: Orwell 2.0

Il lato oscuro del progresso

Paese di produzione/distribuzione:

Italia (reperibile su Chili)

Anno: 2020

Regia: Sabina Bologna, Anna Migotto

Sceneggiatura: Sabina Bologna, Anna Migotto

Interpreti: Elena Russo Armen

EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE

Dal multiverso all'iperconnessione,
come restare umani

Elisabetta Marchiori e Angelo Moroni ¹



Everything Everywhere All at Once di Daniel Kwan & Daniel Scheinert (USA, 2022) ha vinto sette premi Oscar nel 2023: film, regia, colonna sonora, sceneggiatura originale. È un'opera estremamente originale, sorprendente, pirotecnica, con cui i registi, a partire da una *fabula* familiare molto semplice, generano una sperimentazione cinematografica che illumina e nello stesso tempo oscura tutte le nostre certezze. Offre lo spunto per importanti riflessioni sia sull'impatto della tecnologia sulla nostra psiche e sulle nostre relazioni interpersonali, sia sul futuro dell'umanità. La protagonista è Evelyn (Michelle Yeoh), immigrata cinese negli Stati Uniti, che gestisce una lavanderia a gettoni insieme al marito Waymond (Ke Huy Quan) un uomo quieto e gentile. La donna sta attraversando un periodo molto difficile della sua vita: il marito le ha chiesto il divorzio, frustrato dalla mancanza di dialogo tra loro, deve gestire il vecchio padre demente e, soprattutto, ha un rapporto molto conflittuale con la figlia adolescente, Joy (Stephanie Ann Hsu) — disperata tanto da desiderare di morire — che non riesce a capire e di cui non accetta l'omosessualità. Gli affari di famiglia non vanno bene, l'attività è sull'orlo del fallimento e sotto il mirino di una spietata funzionaria del fisco (Jamie Lee Curtis). Proprio durante un incontro nell'ufficio di quest'ultima, Evelyn incontra per la prima volta la «versione» di Waymond proveniente da un universo chiamato *Alphaverse*. *Alpha-Waymond* spiega a Evelyn che esistono molti universi paralleli, poiché ogni scelta fatta crea un nuovo universo. Le persone dell'*Alphaverse*, guidate dalla «versione» Alpha di Evelyn, hanno sviluppato una tecnologia chiamata «salto-verso», che consente loro di accedere alle abilità, ai ricordi e al corpo delle loro controparti dell'universo parallelo. Il multiverso è minacciato dalla versione *Alphaverse* di Joy, la perfida Jobu Tupaki. In grado di sperimentare tutti gli universi contemporaneamente e di manipolare la materia a suo piacimento, con il suo potere ha creato un buco nero a forma di *bagel*, la cui forza attrattiva vuole distruggere Evelyn e tutta la sua famiglia. La lotta feroce per la sopravvivenza si conclude con il ritorno di tutti i componenti della famiglia nel loro, e nostro, universo.

Il film è intriso di citazioni esplicite, che vanno da Tarantino a Gilliam, fino a Nolan e Kubrick, per arrivare al ciclo dei film dell'Universo Cinematografico Marvel incentrato sui supereroi, in particolare quelli che introducono il tema del multiverso di *Doctor Strange* (2016, 2022) e gli ultimi *Spider Man* (2017, 2021).

Ha una struttura complessa che si sviluppa in tante direzioni narrative differenti e simultanee, in un moto frenetico che potremmo definire quantistico. La sceneggiatura è infatti costruita su diverse dimensioni, che si rifrangono continuamente in modo frattale, cioè come un oggetto geometrico che si ripete nella medesima forma, ma in scale diverse. Questa modalità proteiforme si evolve tuttavia chiudendosi in un cerchio perfetto. Lo spettatore segue la protagonista attraverso differenti rifrazioni del suo Sé che si scompone in tempi e luoghi diversi, con la sensazione che davvero si compia «tutto ovunque e in una volta sola», attraverso un multiverso spazio-temporale che si forma e trasforma ad un ritmo velocissimo davanti ai suoi occhi.

Everything Everywhere All at Once dall'inizio si immerge palesemente nel concetto di multiverso. La teoria del multiverso è una teoria cosmologica che suggerisce l'esistenza di diversi universi, ciascuno con le proprie leggi fisiche e costanti fondamentali. Tuttavia, il concetto di multiverso, soprattutto nelle sue varianti più speculative, ha ispirato il pensiero anche al di fuori del campo della fisica. In particolare, ha influenzato la cultura e l'immaginario collettivo per quanto riguarda il modo di concepire la tecnologia e il suo impatto sulla psiche e sull'evoluzione della realtà e dell'umanità.

La teoria del multiverso può essere collegata alle realtà virtuali e ai mondi virtuali interattivi, creazioni digitali progettate per simulare aspetti della realtà o essere completamente immaginarie. Nella realtà virtuale, le persone possono creare *avatar* personalizzati o identità virtuali che possono differire dalla loro identità nella vita reale e offrire esperienze altamente immersive e stimolanti che, in confronto, rendono la realtà quotidiana meno interessante o eccitante e portare a una dissociazione tra identità virtuale e reale, come sembra accadere ai personaggi del film.

Invece l'ultra-esposizione all'infodemia e l'iper-connessione a internet, ai media e ai social in cui tutti noi siamo immersi, tanto da non esserne appieno consapevoli, non viene affrontato direttamente nel film. Tuttavia, *Everything Everywhere All at Once* rappresenta in modo straordinario le conseguenze di tutto questo, come dichiarano anche i due registi in un'intervista. «Jobu-Joy è come personaggio cresciuto in internet che sta lottando per essere capito da sua madre, che non è cresciuta in internet. Tutti noi viviamo questa continua sensazione di essere connessi con tante storie contemporaneamente, senza sapere a quale interessarci veramente, quale seguire, quale davvero è importante per noi»

(<https://www.corriere.it/sette/oscar/notizie/everything-everywhere-all-at-once-lizza-11-statuette-racconta-l-america-buco-nero-83304fe8-c03c-11ed-9ffb-d1e9e17ae86b.shtml>). Sullo schermo viene 'incarnato' quello stato di frammentazione del Sé che possiamo riscontrare soprattutto nella generazione Z (i nati tra il 1997 e il 2012) dei nativi digitali. Joy si trova a visualizzare tutte le sue possibili vite nello stesso istante, esperienza che tanti di loro possono trovarsi a sperimentare seguendo i diversi personaggi che incontrano sui social (*Influencer, YouTuber, Tik-Toker, Streamer*), con centinaia di migliaia di *followers*. Sembrano tutti vivere vite davvero straordinarie, sono famosi, ricchi, possono apparire felici o anche disperati, ma sono sempre «visti», seguiti e amati.

Come ci raccontano molti giovani pazienti, si immedesimano in loro e fantasticano una serie di possibili vite immaginarie, in cui tutto appare realizzabile ed eccitante. In questa dimensione virtuale nulla appare sacrificabile e la fantasia onnipotente è quella di poter vivere tante vite, tutte contemporaneamente: vedono e sentono tutto insieme, in ogni luogo, nello stesso momento.

L'impatto con la realtà quotidiana diviene quindi frustrante e deludente, con il rischio di venire risucchiati nel *bagel*, la ciambella-buco-nero che nel film racchiude appunto *everything everywhere all at once*, presi da un bisogno insaziabile che può portare ad una sorta di collasso della mente.

Quando «tutto importa», è terrificante affrontare il mondo,



perché ogni azione è piena di rimpianti, di sensi di colpa, in un modo che può essere paralizzante. In questa dimensione 'tutto' coincide con 'caos' ma qual è la quota di caos che una mente può tollerare? Non riuscendo a prendere una decisione, incapaci di affrontare i vincoli e le rinunce che una scelta comporterebbe, tornano ad immergersi ancora più profondamente in dimensioni virtuali di vite non realmente vissute. «Tutto ha importanza» si trasforma nel contrario, «nulla ha importanza», come dice Jobu Tupaki. È per questo che vuole distruggere l'universo: è sola e non vuole più esistere. «Più l'universo sembra comprensibile, più sembra insensato», ha dichiarato il fisico Steven Weinberg.

I giovani sono terrorizzati dall'idea di compiere scelte sbagliate davanti alla moltitudine di strade che appaiono tutte potenzialmente percorribili. Come è possibile sapere quale è quella giusta se non è possibile conoscerne prima le conseguenze? «Come facciamo a sopravvivere al rumore? A riportare la nostra attenzione sulle cose che davvero importano e a coloro che amiamo, in un mondo che ricava profitti dalla nostra attenzione?», si chiedono allora i registi.

Jobu Tupaki va a caccia delle diverse versioni di sua madre nel tentativo di trovare quella che possa condividere il suo immenso dolore, dare un senso alla sua esistenza: «Non ti stavo cercando per ucciderti. Cercavo solo qualcuno che potesse vedere quello che vedo io, sentire quello che sento io». All'inizio del film, a Evelyn viene detto che di tutte le diverse «versioni di se stessa», lei è quella con meno talenti, che ha fatto scelte che non l'hanno portata a essere ricca e famosa, quanto piuttosto una perdente. Tuttavia, se non avesse fatto queste scelte, non sarebbe mai stata in grado di salvare sua figlia: «Ogni rifiuto, ogni delusione ti ha portato a questo momento».

Evelyn che urla, che sente tutto, è completamente disancorata e persa: sta provando l'esperienza di avere smarrito i suoi punti di riferimento, i valori morali e sociali, il significato di

ciò che accade e il senso della sua stessa vita. Può capire quello che sta vivendo Joy.

Per riuscire ad aiutare la figlia, per comprenderla fino in fondo, entrare nel suo mondo, è costretta a ripercorrere tutta la sua vita e a rivalutare le sue scelte, scoprendo anche molto di se stessa. Nell'accompagnarla in questo viaggio, lo spettatore capisce con lei che l'essenziale è riconoscere le scelte fatte come proprie, perché solo queste possono portare a vivere pienamente la propria vita, ad affrontare i momenti difficili e a godere frammenti di felicità, che stimolano a non fermarsi, a scacciare la tentazione di essere risucchiati dal buco nero della disperazione. Diventa consapevole che ci vuole tempo e pazienza, che bisogna compiere un percorso nel nostro mondo interno, scoprire i desideri più profondi, arrivare a conoscere i propri limiti e le proprie possibilità. Come scriveva Nietzsche (1886): «Chi lotta con i mostri deve guardarsi di non diventare, così facendo, un mostro. E se tu scruterai a lungo in un abisso, anche l'abisso scruterà dentro di te».

Sono gli oggetti cui siamo affezionati, sono le persone che amiamo che fanno la differenza. Nel mondo del digitale, quello dei numeri e dei computer, uno vale uno, punto e basta, ma nel mondo reale non funziona ancora così. «Voi non siete simili alla mia rosa, voi non siete ancora niente - disse il Piccolo Principe al cespuglio di rose - nessuno vi ha addomesticato, e voi non avete addomesticato nessuno. [...] Voi siete belle, ma siete vuote. Non si può morire per voi. Certamente, un passante crederebbe che la mia rosa vi rassomigli, ma lei, lei sola, è più importante di tutte voi, perché è lei che ho annaffiato. [...] Perché è lei che ho ascoltato lamentarsi o vantarsi, o anche qualche volta tacere. Perché è la mia rosa». Il *Piccolo Principe* di Antoine de Saint-Exupéry (1943) arriva a fare queste riflessioni sulla sua rosa dopo aver esplorato tanti pianeti. Tanto citato da essere conosciuto a memoria, è facile tornare da lui a cercare le parole giuste. Dopo decenni, ecco che il suo viaggio nel cosmo di pianeta in pianeta si può paragonare a quello di Evelyn di universo in universo, alla ricerca

di qualcosa per cui valga la pena di vivere e di lottare, per arrivare a comprendere il valore che Joy ha per lei, perché è lei sola sua figlia, con la sua giovinezza inquieta.

Alla fine, Evelyn sceglie la vita che ha vissuto, consapevole delle sue scelte, e si concede la possibilità di avvicinarsi a Joy, una figlia alla ricerca di una madre che la accetti così com'è, che sappia raggiungerla nella disperazione in cui è caduta, che sappia ridarle speranza.

Everything everywhere all at once è anche un racconto su quel mondo occidentale in cui alle persone era stato promesso il "multiverso", il consumo infinito, la realizzazione delle libertà individuali e di tutti i Sé possibili.

Ma quelle persone forse, almeno in parte, hanno capito che l'universo non è né ostile né amichevole. È semplicemente indifferente (Holmes, 1879–1964). Dicono ancora i registi che «a ciascuno nell'oscurità non resta che produrre la propria luce. La *everything bagel* che ordini al bar, la ciambella di tutti i gusti possibili, simbolo della società del benessere, si è trasformata in un buco nero». *Everything everywhere all at once* appare infine la metafora di un viaggio nell'inconscio, nell'esplorazione della psiche umana che sta sperimentando una mutazione che la psicoanalisi ha la necessità di conoscere, perché il cosiddetto progresso non risucchi l'umanità nel *bagel*-buco nero del «nulla ha importanza».

Le crisi globali mettono in discussione il futuro dell'umanità. L'avvento della digitalizzazione e gli sviluppi dell'intelligenza artificiale hanno condotto a cambiamenti culturali e sociali irreversibili. Queste modifiche hanno portato enormi conseguenze nel mondo esterno, ma anche nel mondo interno e nella mente delle persone, nelle relazioni interpersonali e sociali, e quindi nella psicopatologia e nella clinica. Il *Disagio della Civiltà* (Freud, 1919) si è trasformato in «disagio digitale»: questa è la sfida attuale per la psicoanalisi. •

¹ Un ringraziamento ad Alvise Batticciotto per il suo contributo a questo scritto.

TITOLO ORIGINALE: Everything Everywhere All at Once

Paese di produzione : USA

Anno di produzione : 2022

Regia : Daniel Kwan e Daniel Scheinert

Cast: Michelle Yeoh, Ke Huy Quan, Stephanie Hsu, Jamie Lee Curtis e James Hong



IL SORPASSO

60 anni dopo. L'irruzione di Hermes



Sergio Benvenuto

“Il sorpasso” fu scoperto dal pubblico¹. Non accade spesso. Quando uscì, nel dicembre 1962, non ebbe un gran battage pubblicitario, la critica quasi lo ignorò. Funzionò il primitivo bocca-a-orecchio. Allora ero un ragazzo di 14 anni - dopo un po', tutti noi studenti commentavamo “Il sorpasso”.

Uno dei primi film *on the road*. Cinque anni prima era stato pubblicato in inglese *On the road* di Jack Kerouac, tre anni prima diffuso anche in Italia, e aveva avuto vasta eco, in particolare tra i più giovani. I due protagonisti, un giovane (Jean-Louis Trintignant) e uno più anziano quasi quarantenne (Vittorio Gassman) si incontrano per caso d'estate a Roma e percorreranno la costiera tirrenica e ligure a bordo di una spider Lancia Aurelia, minuscola e arrogante. Viaggiano senza una meta, improvvisando ora per ora, spinti solo dal desiderio di godere. Godere dell'estate, della velocità, del mare, delle donne, del buon cibo... Gassman non è descritto come un truffatore, ma potrebbe esserlo. Non si capisce mai che lavoro

faccia nella vita, e se lavori. Ma si intuisce che vive in una sorta di eterna vacanza.

Il Leit Motiv del film è il clacson ripetuto della spider, quando sorpassa auto più piccole o più lente. Divenne, da allora, il simbolo acustico dell'Italia-Povera-Che-Si-Butta-Avanti, dell'Italia del miracolo economico, miracolata da Marshall. Purtroppo, qui non posso riprodurre quel suono.

Trintignant è un ragazzo romano di buona famiglia che studia legge, Gassman invece è “l'uomo nuovo”: questo viveur disprezza la cultura umanistica, guarda al futuro, vuole vivere intensamente, e finisce col convertire l'imbranato Trintignant a quella che si chiamava “dolce vita” (il film di Fellini era uscito due anni prima). Trintignant, per quanto più giovane dell'altro, rappresentava la vecchia Italia piccolo-borghese, per la quale ottenere una laurea in legge era una vetta del successo. In apparenza, tutto ciò appare banale. Ma storici e critici vi hanno visto significati sociologici profondi.



Eppure, Gassman è un personaggio inquietante. Non è certo un eroe positivo, per molti versi è anche spregevole. La sua sete di vita verrebbe etichettata oggi come ADHD, Attention Deficit Hyperactive Disorder, insomma roba da psichiatri. In effetti Gassman non riesce a fermare l'attenzione su qualcosa più di un minuto. Quest'essere centrifugo è di volta in volta sedotto dalle girandole nel mondo. Immaginiamo che questo girovago finirà male. Nessuna madre potrebbe vagheggiarlo come buon partito per la propria figlia. Eppure, oltre questa frivola fluidità, Gassman rivela un'intuizione, una velocità osservativa, che lascia di stucco l'ingenuo Trintignant. Quando questi lo presenta a casa di parenti intimi in Toscana, a Gassman bastano pochi indizi per ricostruire la storia segreta della famiglia, fatta – come ogni famiglia – di tresche amorose, figli illegittimi, ipocrisie, cadaveri nell'armadio. La sfrenata superficialità vitalista di Gassman ha un risvolto profondo: osa dire *come di fatto va veramente il mondo*. E apprezziamo la sua indignazione quando viene a sapere che la figlia sposerà un uomo maturo ma ricco e pieno di sé, probabilmente perché la figlia ha capito quali sono ormai le regole del successo sociale in un'Italia che si modernizza. Nel finale si vede la differenza tra il cinismo italiano e quello che chiamerei il Predicazzo americano. Gassman guida in modo spericolato sulla costiera la sua prepotente macchinetta, finché un incidente non scaraventa l'auto in mare. Gassman ha la prontezza di

salvarsi per un pelo, Trintignant muore. È un finale tragico a un film spassoso, ma *la tragedia va nel senso sbagliato*, ed è qui la sua genialità. Nella linea di una narrativa edificante, dovrebbe essere Gassman a morire; e magari Trintignant dopo l'ebbrezza kerouachiana sarebbe tornato ai grigi studi di giurisprudenza. Qui invece "il cattivo", l'inaffidabile, sopravvive senza un graffio. Insomma, *il film non ha una morale*. Non ci insegna nulla, e questo dovette, all'epoca, impressionarci. Le significazioni psicologiche e sociologiche non bastano a fare un buon film. Le significazioni sono l'alone concettuale di qualcosa di ben più concreto: la seduzione di immagini, suoni e parole che *ci pungono*, come diceva Barthes. La significazione è la fasciatura morale del godimento. Ma siccome scriviamo, come mettere in parole la seduzione de *Il sorpasso*? Diciamo che il film ha contribuito alla conversione degli italiani a Hermes. Al dio della modernità.

Il dio Hermes, il latino Mercurio, era per i Greci il dio della mobilità, del cambiamento, del diventare altro-da-sé, del moto centrifugo. Gassman è qui la personificazione di questo Messaggero alato e ladro. La sua scorribanda con Trintignant non è programmata: una spinta verso l'oltre lo sradica da ogni origine e storia. Trintignant rappresenta invece la vecchia Italia che chiamerei *estiaca*, da Estia, per i Greci la dea opposta ad Hermes: dea del focolare, della stabilità, della casa che non muta, della castità, dell'identità, del radicamento. L'idea di



progresso è una visione ermetica. Il film racconta come il mondo moderno, sempre più orientato all'uscita fuori di sé, prevalga e "uccida" un mondo che resta in sé, che si protegge dall'esternità. La fine di Trintignant può essere vista come una morte metafisica, e come tale ci prende ai c... La presenza ermetica dell'avventuriero politicamente scorretto disfa, come per incanto, l'igloo del vecchio mondo legale e

normativo. La strada è aperta al 1968, certo... ma anche al populismo, al "ce l'ho duro" di Bossi, alla sfacciataggine di Berlusconi, agli avventurieri senza terra di Eastwood, alla revanche plebea di Trump... *Il sorpasso* è l'origine geniale di una nuova e popolare mediocrità. *Il Sorpasso* fu titolato *Easy Life* in America, per evocare il già famoso *La dolce vita*. Anni dopo Dennis Hopper si ispirò a questo titolo e a





questo film per uno anch'esso cult, *Easy Rider* (1969). Anche qui si tratta di una pellicola on the road, solo che qui i due protagonisti sono due corrieri della droga, quindi *ab initio* eroi del tutto negativi. Ovviamente il film riesce a rovesciare le identificazioni morali: il nostro cuore batte per i due trafficanti, Peter Fonda e Dennis Hopper. E Jack Nicholson in un pistolotto un po' filosofico profetizza la loro brutta fine perché rappresentano la libertà, insopportabile per l'uomo medio americano. Difatti i due eroi alla fine vengono uccisi sulla strada. È come se nel *Sorpasso* morisse Gassman, non Trintignant... Ma questo finale trasformerebbe il film italiano, senza messaggio, in un apologo morale: "se esci dagli schemi morali della tua società, diventerai martire". La punizione celeste risulta ingiusta, ma è pur sempre punizione. Il genere del road movie con finale tragico fu ripreso da *Vanishing Point* (1971) di Richard C. Sarafian. Qui si tratta di un ex-poliziotto che un *cop* in Colorado cerca di multare per eccesso di velocità: non solo non pagherà, ma si impegnerà in una folle corsa verso la California inseguito da tutte le polizie, e sfuggendo a tutte le trappole. Arrivato in California, invece di fermarsi finalmente di fronte a una barriera di bulldozer, andrà a sfracellarsi contro di essa. La corsa insensata, senza traguardo, virtualmente continua all'infinito... Anche qui, la fuga di Gassman per trascendere sé stesso viene ripresa in una spessa aureola morale: la rivolta cieca contro la legge – identificata qui con la legge minimale: il codice della strada – finisce comunque con la morte. Qualcosa di simile accade con un altro film cult, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975). Non è un road movie, anzi, si svolge tutto nel chiuso di una clinica psichiatrica; è un viaggio tra i folli. Gassman qui sembra reincarnarsi in Jack Nicholson, altro soggetto ADHD che vive momento per momento, senza

secondi fini etici, e che finisce in un manicomio di pazzi veri (ammesso che lui non sia pazzo). I matti certificati sono soggetti isolati dalla vita reale, privi di ogni licenza di godere, controllati da una asettica routine medica. Ma anche qui è "il cattivo", Nicholson, a morire alla fine: come i due spacciatori di *Easy rider*, sarà "punito". Anche quando il cinema hollywoodiano rovescia la morale corrente, resta moralista: la hybris, l'eccesso, costa cara. Non così nel film di Risi. Il buon Trintignant muore giovane, e Gassman, si suppone, continuerà a scorrazzare per l'Italia e a divertirsi. La punizione della Società (che oggi ha preso il posto di un dio severo) è posticipata sine die. La scena che mi ha impressionato di più: Gassman si fa un bagno in mare, vicino a lui c'è la sua bella figlia (che lui sotto sotto desidera...) con la quale tocca con mano la sua incapacità a essere un padre decente, normativo. Dopo il bagno, si fa una doccia gelida, e urla fremendo in uno strepito che mescola l'orrore del freddo e la gioia. L'urlo della bestia vivente al di là del Bene e del Male, animale umano che non solo gode a più non posso, ma godendo sopravvive. Mentre i saggi muoiono. •

Titolo originale: Il Sorpasso

Paese di produzione: Italia

Anno: 1962

Regia: Dino Risi

Sceneggiatura: D. Risi, E. Scola, R. Maccari

Fotografia: A. Contini

Musiche: Riz Ortolani

Cast: V. Gassman, C. Spaak, J.L. Trintignant, C. Gora

¹ Regia di Dino Risi. Sceneggiato da Risi, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Rodolfo Sonogo.



UN PROGRESSO NEGATO

Anche il silenzio ha un bel suono

Francesco Salina

Il controcampo della comicità è la tragedia. Charlie Chaplin trasforma l'ilarità suscitata dal clown nel controcanto che capovolge il dolore dell'umana natura. Charlot, attante tragico nel cinema del Novecento, configura l'emblema che risale al macchinario della tragedia antica e discende alla moderna macchina da presa.

Jazz Singer è stato il primo film sonoro, cantato e decantato da Al Jolson, attore, cantante russo nazionalizzato americano. Lo interpretò truccato in blackface. Charlie Chaplin,

inizialmente, non si rassegnò al sonoro e disse "L'essenza del cinematografo è il silenzio". Alfred Hitchcock dirà "I film muti erano la forma più pura del cinema". Il silenzio è parte del suono. Nella musica contemporanea Luigi Nono, Jhon Cage, Edgard Varèse lo esaltano, il *tacet* prolungato è indicato nelle partiture. Nonostante la sorpresa e il successo mondiale del cinema parlato, nel 1928 Chaplin girò *The Circus*, trincerato nel proprio mutismo. Qualche critico, entusiasta del parlato, giudicò *The Circus* opera



minore. Non è così. Agli inizi del sonoro, senza una sola parola, è un film muto, ma Chaplin compose la musica. Immagini e colonna sonora si intrecciano, il ritmo è incalzante, veloce, costante. Le prime sequenze, nella stanza degli specchi, sono un acuto nella storia del cinema. Orson Welles non lo ha dimenticato, in *The Lady from Shanghai* del 1947 lo ha magistralmente citato e mimato. Nel 2011 Michel Hazanavicius gira *The Artist*, come un gioco retrò, lo gira muto. Nel film si adombra *Sunset Boulevard* di Billy Wilder del 1950 e Hazanavicius volge in maschile l'interprete femminile. Un gioco azzardato, ma ben riuscito. Muto, quello di Chaplin, ma musicato. Un film in controcanto. Nelle sequenze degli specchi rappresenta sé stesso, grande comico, intrappolato in una comicità involontaria, casuale, speculata. Una comicità che si rifrange, si centuplica *en abîme*, una comicità all'infinito. In *The Circus* è la prima volta che si inoltra in questo labirinto senza fondo, in questa visionaria comicità, tanto più sorprendente, esilarante, quanto più, fittivamente, improvvisata. Una geniale, lucida, anticipata, appuntita puntata di surrealismo. Aperto il sipario dell'autoironia Chaplin da un lato, rigorosamente, genera cinematografo, dall'altro Charlot, comicamente, disvela sé stesso. Disvela un modo

di fare cinema in un ordine predisposto, con rigore, in un caos apparente. Non c'è propriamente una trama in questo capolavoro, almeno non nel senso tradizionale. Fanno spicco ed eccezione lo svolgersi di alcune vicende: l'amore contrastato di Charlot per la dolce ballerina, la rinuncia alla bella, la sua cessione e l'affidamento al bellissimo, affidabile trapezista, per il loro desiderato abbraccio nuziale. E il finale malinconico, nel quale il clown, acclamato e involontario, volontariamente si allontana lungo una strada col suo bastoncino di bambù. Traballando triste e solo, lontano lontano, verso l'orizzonte infinito. •

TITOLO ORIGINALE: The Circus

Paese di produzione : USA

Anno di produzione : 1928

Regia: Charlie Chaplin

Cast: Charlie Chaplin, Merna Kennedy, Allan Garcia, Harry Crocker, Henry Bergman, John Rand, Armand Triller, Stanley Sandford, George Davis, Betty Morriseey, Steve Murphy e Jack P. Pierce

IL MONELLO

Tornate all'antico e sarete moderni

Salvatore Grimaldi

Quando ho accettato l'invito a contribuire al numero di EIDOS su cinema, film e progresso per condividere la mia esperienza professionale nei servizi sociali per l'infanzia, ho subito pensato al film "Il monello" di Chaplin. Mi sono però chiesto il tema è il progresso e io parlo di un film di oltre cento anni fa?

Ma da amante della musica mi sono ricordato della frase attribuita a Giuseppe Verdi "Tornate all'antico e sarete moderni". "Il monello" è un film del 1921, Chaplin lo rivide cinquant'anni dopo nel 1971 e cambiò alcune scene e aggiunse un commento musicale di sua composizione.



Condivido qui la trama del film come lo ricordo non avendo voluto espressamente rivederlo.

Una donna (colpevole di maternità come recita la didascalia originale) si vede costretta a lasciare il figlio neonato per strada con un messaggio sperando che qualcuno se ne occupi. Il bambino piange ma nessuno se ne prende cura tranne un vagabondo che lo prende tra le braccia e lo coccola. L'uomo cerca di darlo a qualcuno dei passanti (sia uomini che donne), ma nessuno lo accetta. Quindi decide di tenerlo e con molto affetto e molta creatività se lo porta a casa. L'abitazione dove il vagabondo porta il piccolo che chiameremo monello si trova in un quartiere povero e degradato dove la gente vive di espedienti. C'è molta violenza e un poliziotto di quartiere cerca di mantenere l'ordine. Il vagabondo fa di mestiere il vetraio e quando il bambino ha cinque anni lo prende a "lavorare" con sé. Il bambino deve tirare sassi e rompere vetri, così il vetraio vagabondo arriva poco dopo offrendo i suoi servizi per aggiustarli. Questa situazione va avanti fino a che il poliziotto di quartiere non comincia ad avere dei sospetti sul loro operato. Riappare la mamma (la donna colpevole di maternità) che nel quartiere fa beneficenza.

Il bambino si ammala e il vagabondo chiama un dottore che visitandolo chiede al vetraio se si tratti di suo figlio. Il vagabondo dice di no e il dottore afferma che il bambino ha bisogno di attenzioni e cure e quindi attiverà i servizi sociali, che arrivano poco dopo e portano via il bambino.

Il vagabondo cerca di reagire per tenerlo con sé e durante una sequenza acrobatica riesce a raggiungere la macchina dove c'è il bambino, lo prende e lo porta via. Decidono di non tornare a casa perché ormai sono stati segnalati e vanno a dormire al dormitorio pubblico.

Nel frattempo, il medico e la donna preparano un messaggio per ritrovare il bambino promettendo una lauta ricompensa. Il custode del dormitorio pubblico attratto dalla lauta ricompensa, prende il bambino e lo porta ad un posto di polizia. Il vagabondo la mattina si sveglia ormai da solo e triste, torna a casa ma non sale nell'appartamento ormai vuoto.

Si addormenta e fa un sogno di sublime ironia: il quartiere è abitato da angeli perché ogni abitante grande o piccolo che sia ha un enorme paio di ali bianche. Si canta, si ride e si gioca ma anche qui a un certo momento emergono le ostilità e le violenze. Il vagabondo viene svegliato da uno che sembrerebbe un poliziotto ma è in realtà l'autista della donna (la mamma del piccolo) ormai diventata ricca. Il monello vive ora a casa sua dove non solo ha ritrovato la madre ma anche la felicità e ...il vagabondo.

Chaplin nella sua filmografia ha sempre espresso un interesse per le tematiche sociali: sui problemi che riguardano l'infanzia abbandonata, o in altri film sull'ipocrisia del perbenismo, sul lavoro alienante o sul pericolo delle dittature politiche.

Detto questo io non voglio minimamente fare un'interpretazione né dell'autore, né del film ma usare il film come spunto di una riflessione sulla figura dell'assistente sociale nell'ambito della mia esperienza nelle pubbliche istituzioni per l'infanzia. Proporrò due osservazioni: una teorica e una pragmatica; quest'ultima riguarda sempre il lavoro sociale è che in parte potrebbe essere quella che Chaplin ha descritto nel film.

Cominciamo con la teoria: il famoso psicoanalista inglese Donald Winnicott (1896 - 1971) espresse il concetto di "tendenza antisociale" scrivendo più di un lavoro su questo tema e sulla sua origine. La tendenza antisociale è intrinsecamente legata alla deprivazione sociale. Con deprivazione sociale si



intende la perdita di un contesto fisico, relazionale ed emotivo; una perdita che viene vissuta con molta rabbia che può sfociare in comportamenti antisociali. Si ha quindi una interruzione, nella vita del bambino dopo la quale le cose non sono più come prima. Bisogna però distinguere la tendenza antisociale dal normale comportamento di sfida dell'essere umano e dalla delinquenza organizzata che ha per fine fondamentalmente la distruttività e il commettere reati.

Ribadisco che la tendenza antisociale è qualche cosa che si manifesta quando, durante l'infanzia, l'età evolutiva ma anche adulta, si verifica una un'interruzione una discontinuità o addirittura un fallimento.

L'individuo che ha sperimentato una relazione affettiva valida che si è interrotta esprime con il suo comportamento antisociale il desiderio di recuperare quello che ha perso. Si tratta quindi di una speranza che si rivolge alla società. Una società non sufficientemente attenta o meno attenta ai problemi dell'età giovanile.

Questo significa che la società è importante anche per il singolo individuo e deve dare delle risposte. La tendenza antisociale è quindi qualcosa di vivo che diciamo pure disturba la società affinché quest'ultima possa dare la sua risposta.

Torniamo al film: è come se il vagabondo vetraio e il monello stiano esprimendo una speranza di ottenere qualcosa che è mancato, potremmo anche sarcasticamente dire che finché rubano, finché rompono i vetri c'è speranza di ottenere una risposta. Se potessi azzardare una battuta a partire dal film potrei dire che finché il monello rompe i vetri c'è speranza di trovare la mamma. Un bambino che è senza la mamma la cerca.

Il film propone il lieto fine ma nella realtà non possiamo non considerare che laddove la cosiddetta criminalità organizzata recluta nuovi addetti c'è il rischio che il lieto fine non si avveri. La criminalità organizzata gioca proprio sulla perdita della speranza per forzare il passaggio ad un comportamento che supera e oltrepassa la tendenza antisociale di cui sopra.

Oggi si parla molto di situazioni diciamo difficili o precarie alle quali la società tenta di rispondere, ma in che modo? Torniamo un momento al film: appena saputo che il bambino è un orfanello e che il vagabondo non è suo padre, la società risponde con intervento istituzionale. Il funzionario e il suo aiutante autista vanno dal vagabondo per dire che il bambino ha bisogno di cure e attenzioni, che non può restare con lui ma deve essere portato in un idoneo istituto come direbbero i nostri giudici. Nel film il funzionario è arcigno, preoccupato più dalla burocrazia e dall'aspetto amministrativo della vicenda. Non valuta se il bambino abbia ricevuto attenzioni e cure. Non è umanamente affettivo e non si rivolge al vagabondo direttamente ma attraverso il suo aiutante autista che è il solo a parlare con il vagabondo.

Ora io non so se coloro che sono più esperti di filmografia sanno se esista qualche studio su come nei film venga presentata la figura dell'assistenza sociale, o dei servizi sociali. A me viene in mente un altro film: "Tutta colpa del paradiso" (1985) di Francesco Nuti.

Un papà appena scarcerato va all'ufficio dei servizi sociali per avere notizie di suo figlio che nel frattempo è stato adottato. Viene trattato molto male dall'assistente sociale (interpretata da Laura Betti), perché considerato pericoloso.





Proprio come nel “Il monello” il funzionario tratta male il vagabondo senza nemmeno rivolgersi a lui direttamente. Per me l’inquadratura della grossa scarpa rossa dell’assistente sociale che scende dal treno per andare ad avvertire i genitori adottivi del possibile arrivo del papà, è emblematica di come siano percepiti gli assistenti sociali e mi riporta alla mia esperienza professionale nei servizi per l’infanzia. Oggi questi servizi sono poco valutati e poco sostenuti. Sono scarsamente dotati di personale nonostante esistano delle tabelle programmatiche che impongono tanti addetti ogni tanta popolazione. E soprattutto il personale che all’inizio è anche formato, non viene sistematicamente aggiornato e non usufruisce di formazione continuata, come dovrebbe esserci quando si tratta di lavoro inerente alle difficoltà dell’essere umano e dell’umanità. Quindi è vero che c’è il rischio che le persone si induriscano e assumano degli atteggiamenti distanzianti e anaffettivi: come succede nei film sopracitati, dove diventa più importante sistemare una cartella piuttosto che avviare un rapporto umano. Questa situazione suscita in me una amarezza fortissima e crudele se penso che queste cose sono state denunciate anche più di una volta, e tanto tempo fa in un film. Concludo dicendo che a mio avviso spesso e volentieri nei film gli assistenti sociali vengono indicati come inadeguati e con una banale irriverenza. Nell’ambito della mia professione ho sperimentato che gli operatori sociali sono persone qualificate e preparate ma

spesso oberate di troppo lavoro, inserite in un organico quasi sempre insufficiente rispetto alle richieste. Corrono quindi il rischio del burnout non solo personalmente ma anche del servizio stesso. Da qui i loro atteggiamenti più attenti all’aspetto amministrativo che veramente rivolti all’umano. Mi sembra che purtroppo le cose dopo cent’anni funzionino ancora in questo modo e che quindi non ci sia stato molto “progresso”.

(Grazie a mia figlia Cecilia Grimaldi che ha curato l’editing dell’articolo).

Titolo originale: The Kid

Paese di produzione: USA

Anno: 1921

Regia: Charlie Chaplin

Sceneggiatura: C. Chaplin

Fotografia: R.Thotheroh

Musiche: C. Chaplin

Cast: C. Chaplin, J.Coogan, E. Pulvirance, H. Bergman, T. Wilson, C. Reisner, L. Grey

NON SOLO ARTE: CINEMA E ATTIVISMO AL FESTIVAL DI VENEZIA

Barbara Massimilla



Io capitano di Matteo Garrone, 2023.

Anche quest'anno la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, giunta all'ottantesima edizione, nel rappresentare le inquietudini del momento storico che stiamo vivendo, si è rivelata specchio di problematiche politiche, ambientali e sociali, narrando la loro ricaduta sull'espressione artistica, in genere così sensibile e recettiva ai cambiamenti del mondo. Ricordo molti anni fa una comunicazione personale del regista Mimmo Calopresti sugli obiettivi del cinema nella nostra epoca: la necessità di aprirsi al sociale come condizione ineludibile per conquistare un orizzonte di senso. Un processo irreversibile legato ai tempi, agli accadimenti, al *fare cinema* non più inteso come intrattenimento, pura fiction. L'impegno di provocare emozioni risvegliando le coscienze è la *mission* a cui aspira oggi l'opera cinematografica.

Due film recenti sul tema del migrare onorano questa intenzione, presentati a Venezia, entrambi sensibilizzano a nuove forme di umanesimo, oltre ad offrire una visione di immenso spessore artistico.

Green border di Agnieszka Holland.

Il film di Holland attraversa i gelidi confini delle terre tra Bielorussia e Polonia. Luogo d'inganno e infamia, dove l'essere umano viene con sadismo scagliato come un sacco da un lato all'altro, una truffa ai danni dei migranti che Aljaksandr Lukašënka, presidente della Bielorussia, ha orchestrato con bieco cinismo. Allo scopo di destabilizzare l'Unione Europea, in linea con Putin e il Cremlino, il dittatore si è servito di migliaia di migranti, attratti in Bielorussia con la falsa promessa di un transito verso l'Europa occidentale. Il bianco e nero nel film è una scelta etica, rende l'intensità della tragedia. I colori cupi delineano un'atmosfera di morte, l'aria grigia ha la densità del dolore privo di ogni speranza. I boschi sono pietrificati, rami secchi carichi di neve osservano impotenti scenari di disumanità senza limite. A questi paesaggi si alternano insidiose paludi antropofaghe. Numerosi protagonisti lungo questo percorso di annientamento incarnano la catastrofe di popoli che desiderano migliorare la loro vita, fuggono da guerre e povertà,



Green Border di Agnieszka Holland, 2023.

trovando al posto della terra promessa la propria fine per inazione, congelamento, a causa delle condizioni di rischio e precarietà a cui espone la crudeltà di altri esseri umani.

I principali attori di questo racconto epico sono: una famiglia siriana: genitori, bambini, un nonno, attesi da un parente in Svezia; una guardia di confine con tanti dubbi sul proprio lavoro; un gruppo di attivisti e infine la figura centrale di Julia, una psicologa che decide di ‘agire’, di non restare inerte di fronte alla violazione dei diritti umani perpetrata da Polonia e Bielorussia. “Asciutto e antiretorico, *Green border* tocca ogni punto della questione. La truffa e le violenze ai danni dei miserabili, la propaganda polacca sui migranti come armi umane mandate dal nemico, i *media* esclusi dalla zona di sicurezza, il coraggio, il terrore, i ravvedimenti. E lo fa senza mai essere osceno, finto, ricattatorio. E così bene che la vergogna di essere spettatori – fuori e dentro la sala – è quasi insostenibile” (Cristiano Vitali, *IO donna*).

“Una delle ragioni per cui oggi vedete questo film – ha spiegato la regista in conferenza stampa – è, appunto, perché in passato mi sono occupata di olocausto e della Seconda guerra mondiale, di carestie e morti. E ho sempre avuto la sensazione che nazionalismo e totalitarismo si fossero solo addormentati. Che la violenza sarebbe tornata. Quando ho girato *Europa Europa*, il muro di Berlino era caduto e si aveva l’idea che la storia come perpetrazione del male fosse finita. Oggi, invece, il nostro futuro è molto uguale a quello del passato più brutto. Cioè a quell’Europa che – diversamente da quella tutta a

favore di diritti e benessere – ha creato morte e distruzione. *Green Border* parla di una situazione specifica al confine bielorusso-polacco, e alle risposte alla crisi dei migranti da parte dei politici, e di conseguenza di tutte le persone coinvolte, polizia e cittadini. L’approccio è epico perché volevo descrivere la situazione da ogni lato, dando giustizia a ogni voce”.

A chiusura della sua conferenza alla Mostra di Venezia, Agnieszka Holland ha letto un comunicato rilasciato dalle organizzazioni umanitarie che lavorano in Polonia, la sintesi è la seguente: “Occorre ricordare che ciò che *Green border* descrive continua ad avvenire.

Le persone continuano a nascondersi nelle foreste, ad essere spogliate di diritti e dignità, e perdere la vita. E non perché l’Europa non possa aiutarli, perché non vuole”.

La Holland è stata anche regista di serie tv (come *House of cards*), ma oggi vorrebbe che al cinema fosse riconosciuta una posizione di preminenza: “Se si guarda al cinema europeo, quello di fiction, è da molto tempo completamente incapace di andare a fondo nella realtà. Il suo posto lo hanno preso le serie tv, che ora stanno un po’ cedendo il passo. È dunque tempo per il cinema di riprendere la sua centralità, siamo in mezzo alla guerra in Ucraina, abbiamo una crisi umanitaria e climatica in atto, e i politici fascisti si stanno, o sono, già insediati”. La regista ha dedicato il suo film a tutti gli attivisti che si battono per i diritti umani, che lottano credendo nella speranza del cambiamento, contro gli orrori della guerra e le discriminazioni.



Green Border di Agnieszka Holland, 2023.

“Credo che l’Europa sia preda della paura di perdere il nostro benessere, e che i politici usino questa paura per conquistare ancora più potere. Sicché i cittadini daranno loro l’autorità di esercitare ancora più controllo. Per esempio, i media polacchi e la popolazione, non si indignarono più di tanto quando il governo mise in piedi la zona di sicurezza impenetrabile attorno al confine. Credo sinceramente che l’Europa diventerà una specie di fortino ben difeso, anche per colpa della crisi climatica”.

Il film è stato il risultato di una pianificazione approfondita, le riprese sono state molto complesse considerando che sono state realizzate lungo i confini tra Polonia e Bielorussia. Maja Ostaszewska, l’attrice straordinaria che interpreta Julia, ha raccontato che sul set, nei boschi vicini al confine, spesso la troupe ha incontrato migranti bisognosi di aiuto. La finzione del film replicava drammaticamente la realtà sotto i loro occhi. “Occorre agire sul serio”: le parole di Maja a commento dell’esperienza. Il pregio del film è quello di essere riuscito a mantenere una narrazione poetica profondamente umana sulle note di una tragedia che non accenna a finire, che fa dei suoi martiri degli eroi apolidi, vittime di un mondo occidentale collassato sul proprio cinismo. Una delle scene più toccanti vede il bambino siriano annegare nella palude sotto lo sguardo disperato di una anziana migrante. Si resta ammutoliti come fu davanti all’immagine di Aylan il piccolo siriano annegato nell’ottobre del 2015 davanti alla spiaggia di Bodrum.

Julia, la psicoterapeuta, rinuncia alla pace di una vita agiata, non si arrenderà al male, la vedremo aggirarsi nei boschi alla ricerca di chi ha bisogno di essere protetto e salvato.

Un invito a restare umani a non piegarsi al potere dei nazionalismi, dei muri. “A mio avviso – afferma la Holland – non ha alcun senso impegnarsi nell’arte se non si lotta per quelle

voci, se non si lotta per porre domande su questioni importanti, dolorose, a volte irrisolvibili, che ci mettono di fronte a scelte drammatiche, come la situazione in atto al confine tra Polonia e Bielorussia”.

Io capitano di Matteo Garrone

Il film di Matteo Garrone *Io capitano* è frutto di una intuizione artistica geniale, come d’altronde tutta la sua filmografia, specchio di una visionarietà e sensibilità uniche. *Io capitano* sta al crocevia di un’arte che unisce il talento di un regista alla qualità di chi ha il dono di saper ‘dipingere’ storie. Garrone nel suo film candidato agli Oscar, vincitore del Leone d’Argento a Venezia e del premio Mastroianni conferito al giovane protagonista Seydou Sarr, capovolge la questione migratoria: scompare il punto di vista dei potenti paesi occidentali per dare piena scena alla narrazione epica di coloro che sviluppano il ‘desiderio’ di migrare, di scoprire con coraggio e entusiasmo nuovi mondi. E lo fanno partendo dal Senegal, terra di straordinari colori dalla natura forte, animata da percussioni e danze pulsanti di vita. Due giovanissimi, tra fantasia e sogno, immaginano una realtà di musica e successo in un continente altro, intravisto scintillare sui propri cellulari, con l’illusione che sia facile raggiungere altri orizzonti culturali, laggiù oltre il mare. Dal capovolgimento di prospettiva, lo sguardo ‘africano’ di Matteo Garrone intende sottolineare la soggettività dei personaggi, come indica il titolo desidera far trionfare l’Io, in quanto istanza psichica che ha l’energia di affermarsi nel mondo, di autodeterminarsi attraverso la capacità di scegliere, di mediare anche tra parti che sono in contrasto.

La fotografia di *Io capitano* è sublime, ha una texture materica, dall’oro del deserto al blu del cielo la sensazione visiva ti coinvolge diventando geografia dell’anima. Villaggi brulicanti di colori, volti intensamente espressivi di ogni età, danze mandaliche danno forma ai sogni, alle fantasie, ai vissuti allucinatori.

Matteo Garrone da mesi sta girando l’Italia, presenta come un soldato fedele alla causa il film assieme ai due giovani attori, racconta cosa ha vissuto in questa esperienza di viaggio, nell’esplorare i sentimenti di chi lascia la terra delle origini sperando di conoscere nuovi paesi, alla ricerca di benessere, trasformazioni, creatività e bellezza. In una serata al mitico Nuovo Sacher, ospite di Nanni Moretti, ha descritto al pubblico il suo percorso, il concept che lo ha ispirato, come ha gestito la creazione della sua opera. Si scopre che non ha fatto leggere la sceneggiatura agli attori, per renderli in qualche modo co-autori. Liberi di aggiungere qualcosa di proprio all’interpretazione, poiché molti di loro hanno vissuto quelle esperienze estreme, i propri racconti durante la sceneggiatura sono stati parte viva della ricostruzione, si è cercato di non tradire il sentimento profondo delle storie che narravano.

“Non credo che il film cambierà il corso delle cose – sostiene il regista – ma sicuramente aiuterà a sensibilizzare, vedere che questi individui non sono numeri, né da vivi, né da morti... ti accorgi che dietro di loro ci sta un mondo con delle famiglie, dei desideri, dei sogni, dei legami, delle amicizie. Diamo per scontato il fatto che i giovani possano viaggiare, ma per molti questa mobilità è interdetta. Circa il 70 % della popolazione africana sono giovani, è umano desiderare di andar via, loro hanno una finestra costante



Io capitano di Matteo Garrone, 2023.

sull'Europa attraverso i social, per altri sappiamo che le motivazioni possono essere le guerre, i cambiamenti climatici, situazione più drammatiche, diversamente in paesi come il Senegal dove la povertà è dignitosa, ci sono giovani che si augurano di venire da noi per aiutare la famiglia. Se molti sceglieranno di non partire per non rischiare la vita, ci saranno sempre altri che vorranno andar via.

Dietro questo film ci sono alcune vite, il film è ancorato a tre quattro storie che abbiamo cercato di fondere insieme, la parte finale rispecchia la storia di un ragazzo che oggi vive in Belgio, a 15 anni si è ritrovato a guidare una barca senza averlo mai fatto prima salvando 250 persone. Quando è arrivato a destinazione l'hanno recluso in carcere per sei mesi, probabilmente al giorno d'oggi la pena sarebbe aumentata a dieci anni, è stato ospitato in un centro di accoglienza per minori a Catania, adesso vive a Liegi, lavora, si è sposato, ha due figli, c'è stato un lieto fine.

L'idea di *Io capitano* nasce dal desiderio di dare forma visiva a una parte del viaggio migratorio che non si conosce... è un viaggio epico, perché loro sono i veri portatori dell'epica contemporanea, questo è stato il motivo che ci ha spinto ad avventurarci nell'impresa. Talvolta la realtà sembra inverosimile quando la rappresenti, c'erano dei racconti così terrificanti che sembravano paradossalmente voluti se li replicavo nel film. Ho sempre cercato di 'giocare in sottrazione', di non cadere nel voyeurismo riguardo alla violenza, mentre ho scelto di narrarla attraverso gli occhi di Seydou, senza mostrarla.

Il primo piano del finale, il volto straordinario di Seydou, fa rivivere tutto il viaggio, tiene insieme molteplici stati d'animo, la sua interpretazione mi ripagherà per il resto della mia carriera, in quel momento dentro di me è accaduto qualcosa di

irripetibile. Un film magico dove gli attori hanno trasmesso una grande spiritualità ai personaggi".

Aggiungerei: commuovendo lo sguardo e gli animi di chi ha visto *Io capitano* e *Green border*. Non si può più non sapere, non essere a conoscenza... Serve un'etica, serve attivarsi, serve rispetto per l'essere umano da qualsiasi luogo provenga. •

Titolo originale: *Green Border*

Paese di produzione: Polonia Germania Francia

Anno: 2023

Regia: Agnieszka Holland

Sceneggiatura: A. Holland, G. Lazarkiewicz-Sieczko, M. Pisuk

Fotografia: T. Namiuk

Musiche: F. Vercheval

Cast: Behi D. Atai, A. Kulesza, M. Ostaszewska, T. Wlosok, P. Stramowski

Titolo originale: *Io Capitano*

Paese di produzione: Italia, Belgio

Anno: 2023

Regia: Matteo Garrone

Sceneggiatura: M. Garrone, M. Gaudio, M. Ceccherini, A. Tagliaferri

Fotografia: P. Carnera

Musiche: A. Farri

Cast: S. Sarr, M. Fall, I. Sawagodo, K. Sy, V. Gueye, O. Diaw, J. Lassana, M. Sani, B.Kane, B. Gnoko



C'È ANCORA DOMANI

La resistenza delle donne – una commovente celebrazione

Pia De Silvestris

Scriveva Simone de Beauvoir “Donna non si nasce: si diventa”. Questa rivoluzionaria affermazione, dalle innumerevoli implicazioni, esprime con efficacia la parabola lenta e per lo più inconsapevole, ma sicura e inarrestabile che percorre Delia, la protagonista di questo film colmo di ironia, cinismo e molta poesia che ha realizzato il maggior incasso al botteghino nel 2023.

Con una resilienza silenziosa, ma potente che attraversa la sua quotidianità in una famiglia della periferia romana, nell'immediato dopoguerra, Delia diviene simbolo involontario delle migliaia di donne sconosciute che hanno preparato, con le loro vite nascoste, traguardi che hanno cambiato la storia. Il Novecento è stato definito il secolo delle donne, per i cambiamenti radicali avvenuti spesso proprio grazie a loro.

C'è ancora domani è un film che nasce, come ha detto la stessa regista Paola Cortellesi, che ne è anche l'attrice protagonista, dall'urgenza di raccontare la condizione di disparità, di umiliazione e di violenza nei rapporti familiari e sociali di cui le donne continuano ad essere oggetto e vittime ancora oggi.

Ha scelto di farlo trasferendo lo sguardo dello spettatore nel 1946 con l'incanto di una fotografia in bianco e nero che con-

*“Io abito la Possibilità (...)
Come tetto infinito ha la volta del cielo”.*
E. Dickinson

ferisce atemporalità e distacco alla vicenda, ma che, accompagnandola con una colonna sonora di canzoni di autori contemporanei, riporta continuamente le emozioni e i pensieri di chi guarda all'attualità, alle domande del presente.

In questo film, che richiama con maestria il Neorealismo italiano, la regista si destreggia con abilità fra dramma, commedia e musical. Anche le violenze domestiche a partire da quello schiaffo che il marito (Ivano personaggio odioso e fragile interpretato da uno straordinario Valerio Mastrandrea) dà a Delia per dirle fin dal suo risveglio “*so' io che comando*”, sono trasfigurate, con leggerezza, in uno stile chapliniano. Come ne *Il grande dittatore* Chaplin fa danzare la parodia di Hitler con un mappamondo, così Paola Cortellesi trasforma una scena di violenza fisica fra le pareti anguste di quella casa in una danza. Non si lascia attrarre mai dal fascino della violenza esibita, nemmeno nella finzione. Anche i lividi spariscono magicamente mentre incalzano le note struggenti di Nessuno cantata da Mina.

La violenza che Delia subisce non è però solo quella fisica, ma permea l'atmosfera di tutte le sue giornate. È l'aria che respira continuamente nel disprezzo che della madre fa oggetto Valerio davanti ai due figli piccoli, nell'arroganza e nelle vol-



gari pretese del suocero allettato che occupa da solo una stanza mentre il resto della famiglia è ammassato in quel che rimane della piccola casa ad affermazione della sua supremazia e che Delia cura con dedizione. La violenza impregna gli insegnamenti maschilisti di superiorità e prepotenza che questo vecchio giornalmente impartisce al figlio che ne è suo malgrado vittima. La violenza si ripete nel no ostentato e ripetuto di Valerio nei confronti della figlia maggiore che vorrebbe frequentare le scuole medie e nel procurarle, invece, un matrimonio con un giovane benestante del quartiere che, già dai primi incontri con la ragazza riproduce lo stesso cliché di arroganza e potere. Una violenza subdola contenuta nella frase che il riparatore di ombrelli dà a Delia per giustificare la diversa paga che riceve il collega: “lui è omo!”. A questa violenza, nella tristezza e nella pena delle giornate che trascorrono uguali, risponde la profonda e mai perduta dimensione materna di Delia colma di tenerezza e di premura per il futuro dei figli, specie della figlia più grande. Sorprendono la sua capacità di commuoversi e sorridere per le attenzioni di un antico amore, l’ironia e la risata sonora che condivide con l’amica, unica confidente, che lavora al banco del mercato. Oltre ai suoi grandi occhi mesti Delia coltiva la speranza e tutta la sua vita sprigiona un’energia che non si lascia domare.

Delia ha il coraggio di superare il recinto violento, umiliante e claustrofobico delle relazioni familiari per compiere piccoli atti di ribellione come quello di trattenere per sé parte del denaro che guadagna per poter far studiare la figlia o tenere nascosta una lettera che le fa sognare un nuovo futuro.

A piccoli passi, ma con la determinazione di chi conosce la sofferenza, giorno dopo giorno, Delia si avvia sicura verso quell’atto politico che sarà poter votare per la prima volta per lei e per tutte le donne in Italia. Per la prima volta, la figlia, che l’ha seguita fino alla scuola, sede del seggio elettorale, la guarda con sorpresa e ammirazione e quello sguardo diviene una consegna e una staffetta.

Grandi donne lungo i secoli hanno lottato senza attendere che la condizione fosse matura per realizzare la loro libertà e i loro sogni. Si sono scosse di dosso il peso della Storia con coraggio e realismo per affrancare la condizione femminile e la condizione umana in generale dai condizionamenti biologici, sociali o destinali. Sono state e sono un faro. I loro nomi resteranno scritti nei libri di storia. Ma non di meno sono importanti e determinanti per il cambiamento le moltissime donne anonime come Delia, perché, come scrive Julia Kristeva *“L’iniziativa singola è in definitiva quell’energia interiore, minuscola ma estrema, da cui dipende la decostruzione di ogni condizione”*.

C’è ancora domani suscita una partecipazione intima e coinvolgente fin dal primo momento, muovendo ad una commovente autentica, perché quanto è rappresentato sullo schermo affonda nell’esperienza più viva di ogni donna, di tutte le donne, anche le più inconsapevoli, nessuna esclusa, ancora oggi, in questo nostro 2024. È speranza ed è monito. È incitamento.

C’è ancora domani è l’emozionante celebrazione della tenacia, dell’orgoglio, della resistenza delle donne che *“abitano la Possibilità”* e non smettono di sognare *“come tetto infinito la volta del cielo”*.

Titolo originale: C’è ancora domani

Paese di produzione: Italia

Anno: 2023

Regia: Paola Cortellesi

Sceneggiatura: F. Andreotti, G. Calenda, P. Cortellesi

Fotografia: Davide Leone

Musiche originali: L. Marchitelli, canzoni di L. Dalla e altri
Cast: P. Cortellesi, V. Mastandrea, E. Fanelli, V. Marchioni, G. Colangeli, R. Maggiore Vergano, M. Marino, M.C. Orti, S. Salvatori M. Baldo, G. Filippini

IL CINEMA DELLE NUOVE REGISTE

Il loro sguardo sul mondo di oggi

Antonella Dugo

Il mestiere del regista è sempre stato considerato un lavoro maschile in quanto figura autorevole, di comando e capace di ottenere rispetto da tutte le maestranze senza mettere in discussione la sua competenza. In questi ultimi anni si sta affermando la presenza di film diretti da donne che riescono ad arrivare al grande pubblico, sia nelle sale che nelle piattaforme televisive. Forte è stata la presenza femminile nei circuiti dei festival, dove non solo hanno vinto premi ma hanno dato

prova di saper realizzare film di qualità e di successo. Anche se realizzano i propri film con produzioni europee e statunitensi, la provenienza delle donne registe copre quasi tutti i paesi, dal Nord Africa, al Medio Oriente, all'Asia, all'Est europeo, eccetera, aspetto a mio avviso molto interessante, che trova riscontro nei loro film, dove pur usando tecniche e generi consolidati, offrono contenuti in cui sono presenti le loro radici e le loro storie, dando vita a una globalizzazione culturale che



Past lives di Celine Song, 2024.

arricchisce tutto il cinema. Tra i molti film realizzati nel 2022-2023 ho scelto di esaminarne quattro che ritengo più significativi nell'indicare le tendenze di cambiamento in bene o in male della nostra contemporaneità.

Anatomia di una caduta di Justine Triet (2023), *Past lives* di Celine Song (2023), *Il caftano blu* di Maryam Touzani (2023) e *Barbie* di Greta Gerwig (2022).

Anatomia di una caduta.

Nella loro baita sulle montagne svizzere innevate, Sandra, famosa scrittrice di romanzi di successo, sta rilasciando un'intervista ad una giovane studentessa che ne ammira il lavoro. La scrittrice non sembra desiderare di rispondere alle domande, vuole rilassarsi, bere del vino e rivolgere lei delle domande alla ragazza che la incuriosisce. Improvvisamente si accende una musica a forte volume e la conversazione tra le due donne diventa difficile, e dopo aver detto che la musica serve al marito per lavorare, Sandra chiede di interrompere l'incontro e di spostarlo a Ginevra. La ragazza se ne va, mentre la musica continua vediamo Daniel, il figlio ipovedente di undici anni della coppia che, accompagnato dal suo cane guida, sta tornando a casa dopo aver fatto una passeggiata tra i boschi; arrivato sotto casa Daniel vede, sdraiato sulla neve, il corpo del padre Samuel, caduto dalla finestra, con il cranio spaccato, in una pozza di sangue. La polizia apre un'inchiesta sul suicidio o omicidio di Samuel, e Sandra, unica presente in casa sarà accusata e processata.

Inizia così il film di Justine Triet, che usa la forma del legal thriller per raccontare e osservare una relazione di coppia in tutte le sue contraddizioni, verità e finzioni, nella perdita della condivisione e nel bisogno dell'altro come capro espiatorio. Durante il dibattito conosciamo, attraverso gli interrogatori di Sandra, la sua storia coniugale con Samuel, iniziata con un grande amore e fascinazione reciproca, che di fronte alle difficoltà economiche e di lavoro, darà inizio ad un allontanamento, che in seguito, con un incidente accaduto a Daniel, produrrà ferite e sensi di colpa, tali da portare ad una totale incomprensione e litigi continui: due realtà parallele. Nella coppia Sandra-Samuel vi è tuttavia un elemento che diverge dal modello della tradizionale coppia uomo-donna comunemente intesa. Assistiamo infatti ad un ribaltamento dei ruoli: Sandra è una persona forte, si sente realizzata, impegnata nel suo lavoro di scrittrice e traduttrice al quale dedica tutto il tempo necessario. Con il figlio Daniel non si sente in colpa, cerca di aiutarlo a non sentire il peso dell'handicap e a vivere come un bambino della sua età, confessa però di aver pensato Samuel colpevole. Samuel, bravo insegnante, aspirante scrittore senza successo, si sente in colpa per l'incidente del figlio, doveva andare a prenderlo a scuola, ha incaricato un'altra persona e Daniel è stato investito perdendo la vista; egli si occupa quotidianamente del figlio e della sua giornata, ed attribuisce alla moglie le sue difficoltà a scrivere per mancanza di tempo, ritiene Sandra egoista e disattenta nei suoi confronti. Sandra è una donna che crea squilibrio, nel vivere la sua libertà e nella sua volontà di eguaglianza e non di sacrificio e dedizione in nome dell'amore. Per questo Sandra sarà sospettata, non essere madre e moglie secondo i canoni tradizionali, significa essere una donna fredda ed egoista, quindi capace di tutto. Nel corso del processo emergerà un altro tema importante, quello del labirinto della verità. Ogni protagonista ha la sua, che oscilla tra realtà, ricordi e omissioni; ogni dichiara-

zione, ogni confessione fatta parla molte lingue ed in un tribunale si arriva solo ad affermare una verità processuale, cioè una verità possibile, prossima al vero, ma la complessità di ciò che accade all'interno di una coppia è difficile da tradurre in verità incontrovertibile. Di certo c'è solo la morte e la fine di una relazione.

Altro tema presente tra le righe del film: la crisi e la distruttività si scatena quando ci si allontana o quando ci si avvicina troppo (simbiosi)? La presenza della montagna che fa da sfondo alla storia sembra rappresentare un limite non più valicabile, ed un rimanere chiusi all'interno lontani dal mondo e dalle altre relazioni.

La risposta che la Triet dà al suo film è la testimonianza di Daniel, il bambino, che affermando la sua verità, va oltre e apre al futuro.

Past lives

Celine Song, nel suo primo lungometraggio *Past lives* narra una storia basata anche sulla sua esperienza di emigrata dalla Corea del Sud in Canada prima e poi negli Stati Uniti, dove ha realizzato il suo desiderio di scrivere per vivere. Lasciare il proprio paese, perdere le proprie radici, la propria lingua è una prova dolorosa e difficile per una ragazzina che non trova più i suoi punti di riferimento interni ed esterni, e che dovrà crescere e rinascere in un nuovo mondo. I protagonisti del film Na-young e Hang-seo, due ragazzi della scuola media che stanno vivendo il loro primo amore, quando la famiglia di Na deve trasferirsi da Seoul a New York sono costretti a fronteggiare un distacco che cambierà la vita di entrambi.

Girato come un melò, romanzo sentimentale, la regista segue le vicissitudini dei due ragazzi, che riescono a incontrarsi dopo dodici anni via Skype, ma vista l'impossibilità di stare insieme, Na interrompe la relazione a distanza, ma dopo altri dodici anni il ragazzo decide di andare a New York per una vacanza di una settimana ed incontrare Na, che, inserita nella nuova realtà, ha un lavoro che le piace e promettente, ha un marito americano, anche il suo nome è cambiato, ora si chiama Nora. Al contrario Hang-seo è rimasto ancorato al ricordo del loro primo amore e crede e spera di poterlo far rivivere. Il marito di Nora, con l'arrivo di Hang, sembra confuso e prova sentimenti di vicinanza con Hang, si crea così un triangolo, dove tutti e tre i protagonisti hanno dubbi e rimpianti e si chiedono se la storia avrebbe potuto essere diversa e quali sono i sentimenti di ognuno rispetto al passato. È la figura di Nora che rende il film attuale e contemporaneo: donna sensibile, vulnerabile, che dopo un difficile apprendistato, ha imparato a fare scelte anche dolorose. Il cambiamento, andare in un altro paese, è visto nella sua complessità di perdita, di dolore, ma anche di nuove opportunità. Il tema del film è quello di vita e destino e di come anche l'amore sia soggetto e condizionato dai cambiamenti, ma attraverso la figura principale di Nora la regista pone il problema di come trasformazioni e scelte vedranno l'amore non più assoluto ma anche esso soggetto a cambiamento. Nora è una giovane donna consapevole del tempo che è passato e delle rinunce e delle perdite che ha dovuto affrontare. La scena più significativa del film è, a mio avviso, quella dell'incontro tra Nora e Hang-seo a New York. Mentre Nora, appena vede Hang, esprime felicità ed affetto, il ragazzo, emozio-

nato e confuso, sembra troppo immerso nel passato ed incapace di vivere il presente.

Il Caftano blu

Film diretto da Maryam Touzani, è fortemente segnato dallo stile e dall'idea di cinema della sua autrice. Il tempo della narrazione attraverso la macchina da presa è lento, si avvicina ai personaggi Halim e Mina, coppia non più giovane, li osserva senza fretta, cogliendone, attraverso gli sguardi, le emozioni trattenute ed i pensieri nascosti, dando loro il tempo necessario di riconoscerli ed esprimerli. Pause ed attese fanno partecipare gli spettatori ad una storia raccontata con i corpi, le mani, i silenzi e gli sguardi; con questa modalità entriamo nella relazione tra Halim, un Maleem, eccellente sarto e ricamatore di caftani e Mina, sua moglie, aiutante alle prese con la clientela che protesta e rivendica il lavoro in tempi brevi. Mina protegge il marito nel suo lavoro attento, accurato che richiede tempi lunghi ed anche nel suo segreto, un negato desiderio omosessuale, che Halim cerca di combattere per vergogna e per non offendere la moglie (l'omosessualità in Marocco è proibita e punita con la prigione). Mina sembra avere il controllo della relazione, ed affronta il mondo, mentre Halim è fragile, si chiude nel suo lavoro, realizzando abiti, *“che può mostrare alla luce del giorno, dove ha imparato a vivere in clandestinità”* (Touzani). Film raffinato e profondo, un piccolo capolavoro che ci regala una sorprendente lezione d'amore: la capacità dei due prota-

gonisti che, messi in crisi dall'entrata in scena del terzo, il giovane aiutante Youssef, che attrae fortemente Halim e fa nascere la gelosia in Mina, di riuscire ad aiutare l'altro e ad affrontare le proprie paure. Non c'è scontro né rottura tra loro, ma il tentativo di reagire all'arrivo del ragazzo Youssef come ad un evento che può portare un chiarimento nella loro relazione, nel rispetto e nell'accettazione dell'altro e della sua dignità. Entrambi diventeranno lentamente consapevoli della propria condizione, Mina della propria malattia terminale, Halim della propria omosessualità. Si prenderanno cura uno dell'altro come sempre ma con una diversa consapevolezza e leggerezza, ed è a questo punto che potranno scambiarsi una dichiarazione d'amore.

“L'amore ma anche tutto ciò che si è disposti a fare per amore è vivo in Mina, pronta a vedere il marito finalmente felice se solo si accettasse...Mina cercherà di liberarlo per amore e per spingerlo ad amarsi” (Touzani).

Questo film sull'amore che viene dal Marocco fa riflettere sulla nostra società indubbiamente più libera ed aperta, ma dove vi è una difficoltà delle relazioni a durare nel tempo e dove frequente sembra l'infelicità e l'incomprensione. Il tempo dell'artigiano credo si possa tradurre con l'importanza di attenzione e di investimento nei confronti dell'altro, che dia la possibilità ad entrambi i componenti della coppia di esprimersi e rivelarsi secondo tempi e modalità proprie.

Guardando il film ho pensato che anche il lavoro dell'analista



Il caftano blu di Maryam Touzani, 2023.

nella stanza di analisi è un lavoro artigianale, fatto di parole e scambi che si depositano e lentamente prenderanno forma, rivelando nel tempo una nuova ed inaspettata trasformazione di entrambi, analista e paziente.

Barbie

Greta Gerwig ci racconta il mondo di Barbie, Barbieland, dove vivono tutte le Barbie prodotte dalla Mattel, bellissime, perfette, autosufficienti e onnipotenti. Il mondo è rosa e loro sono le padrone. La nascita della bambola Barbie ha cambiato il modello femminile proposto alle bambine, prima c'erano i bamboletti con le carrozzine, le pentoline, l'asse da stiro, l'invito alle bambine era quello di giocare alla mamma e alla casalinga. Con Barbie (anni '60) il modello proposto dalla Mattel, in sintonia con le fantasie ed i desideri delle nuove madri per le figlie, è quello del corpo bello senza difetti, che sa valorizzarsi, mostrarsi, avere successo e ricchezza, diventare modelle, attrici, cantanti. Le bambine molto piccole amavano giocare con la Barbie per diventare belle come la mamma, avere tanti vestiti da sera e sposare il principe, le tante versioni di Barbie sembravano dare la certezza che crescendo le bambine sarebbero diventate come una di quelle: belle, perfette e magre. La Gerwig nel film dice molte cose, troppe, vuole lanciare messaggi politically correct ma, a mio avviso, esagera: Barbie femminista è un non senso. Tuttavia, coglie aspetti interessanti nel passaggio dal mondo di Barbie alla realtà. L'adolescente che odia Barbie, perché si sente brutta e grassa, e non sopporta

la madre che ne parla con rimpianto, la presenza del maschile, degli uomini nel mondo reale mentre a Barbieland Ken è un ragazzo bello ma inutile, dominato dalle donne. La Gerwig vede Barbieland come matriarcato e il mondo reale come patriarcato.

Barbie è una bambola o una serie di bambole con le quali bambine di diverse generazioni hanno amato giocare e, al di là della sociologia, credo che in Barbie le bambine riconoscessero un corpo femminile formato, sessuato, con cui costruire storie ed esprimere il desiderio di piacere e di piacersi, desiderare di avere un corpo adulto bello, da curare e da mostrare è un esercizio narcisistico che rassicura sulla loro crescita, giocando all'esplorazione di un mondo esclusivamente femminile, maschi esclusi, nel tentativo di impararne i trucchi ed i segreti. Stereotipo? Sì! Ogni epoca ha avuto ed avrà modelli di riferimento e di idealizzazione del femminile come li ha per il maschile e come si avranno per il nuovo modello gender. Giocare con la Barbie è una fase della prima infanzia, dove le bambine cercano identificazioni che, attraverso il gioco elaborano, poi abbandonano per passare a una fase successiva. Nel suo film la Gerwig porta Barbie nel mondo reale in un confronto divertente, ma chiude trasformando Barbie in donna, umana. Non sono d'accordo: Barbie non è Pinocchio, che è una favola, è un giocattolo con il quale le bambine raccontano la loro favola, poi si annoiano ed abbandonano. Barbie finirà in una scatola in cantina, le bambine diventeranno donne con i brufoli e la cellulite, ma se ne faranno una ragione. •



Barbie di Greta Gerwig, 2023.



Metropolis di Fritz Lang, 1927.

L'INTELLIGENZA ARTIFICIALE NELLA STORIA DEL CINEMA

Come il grande cinema racconta la Storia

Valeria Di Brisco e Benedetto Genovesi

L'intelligenza artificiale (IA) è da tempo al centro dell'immaginario collettivo, soprattutto grazie alla sua rappresentazione cinematografica. L'industria cinematografica si serve sempre di nuove tecnologie e usa la tematica dell'intelligenza artificiale per rappresentare il mondo in continua evoluzione. Noi, in realtà, siamo in continua interazione con dimensioni virtuali, create da dispositivi tecnologici. Eppure, dagli albori della

settima arte, registi e sceneggiatori hanno ipotizzato l'evoluzione e l'impatto dell'IA sul nostro futuro: possiamo citare qualcuna tra le tante pellicole che affrontano ciò che fa parte del nostro quotidiano.

Il primo film in cui entra in scena l'intelligenza artificiale è "*Metropolis*" (1927) diretto dal regista austriaco Fritz Lang. La pellicola muta è ambientata nel 2026 in una megalopoli



2001: Odissea nello spazio di Stanley Kubrick, 1968.

del futuro (da qui il titolo) in cui sussiste il dualismo che distingue i ricchi dai poveri, non solo a livello socioeconomico ma anche a livello di spazi urbani: i benestanti vivono in alto, mentre i poveri vivono, sfruttati come schiavi, nel sottosuolo. Da un punto di vista sociale, il benessere materiale pone gli esseri umani su due piani differenti e sembra essere più determinante del benessere spirituale. Emblematico è il personaggio di Maria-robot, percepita da tutti come umana, ma in realtà è un robot dalle sembianze umane, dotata di un'intelligenza artificiale. Una delle opere più rappresentative del cinema espressionista, questo capolavoro ha dato il via alla cinematografia di fantascienza moderna.

Nel 1968 Stanley Kubrick realizza "2001 Odissea nello spazio", uno dei più grandi capolavori della storia del cinema. Un viaggio ai confini dello spazio e del tempo in cui cinque astronauti viaggiano a bordo della Discovery One, un'astronave che si muove con la supervisione di HAL9000. Emblematica l'immagine dell'occhio rosso di HAL9000, un computer dotato di intelligenza artificiale che interagisce con gli esseri umani e ne riproduce le attività della mente. Solo HAL9000 conosce la reale natura di questa missione nello spazio e la condizione di dover ingannare gli astronauti sarà causa di un suo grande conflitto interiore, mostrando così di riuscire a "pensare" e provare sentimenti umani.

Nel 1973, Woody Allen realizza una geniale pellicola fantascientifica "Il dormiglione", tratta dal romanzo "Il risveglio del dormiente" di H.G. Wells. La storia è ambientata nel 2173 in un mondo ormai distrutto da una guerra atomica. Gli ex USA sono in mano ad un leader tirannico. Il corpo di un uomo, Miles Monroe, che si trova in stato di ibernazione da 200 anni dopo un'operazione chirurgica finita male, viene risvegliato da un gruppo di medici. L'uomo è privo di identità e non è schedato dal regime, il suo compito è indagare sul progetto "Ires", ideato per debellare la resistenza al regime dittatoriale del leader. Miles è costretto a nascondersi per non essere scoperto e prende le sembianze di un robot. Il rischio è che il regime attui una riprogrammazione del cervello di Miles per fargli perdere la memoria e poterlo controllare. Quindi vediamo un essere umano che si traveste da robot e ne prende le sembianze.

Ridley Scott realizza nel 1982 "Blade Runner", ovvero uno dei migliori film di fantascienza di sempre. Ispirato al romanzo di Philip K. Dick "Il cacciatore di androidi" è ambientato nel 2019, in una Los Angeles cupa e avvolta da una nebbia dovuta all'inquinamento. Qui vengono fabbricati replicanti, ovvero robot di alta ingegneria dalle sembianze umane, che vengono impiegati a lavorare al posto degli umani e inviati su altri pianeti. Qualora qualcuno di loro volesse sfuggire al controllo,



Matrix di Lana Wachowsk e Lilly Wachowski 1999.

intervengono i Blade Runner, poliziotti speciali che danno loro la caccia per distruggerli: qui vediamo in scena un conflitto tra esseri umani e androidi.

Nel 2001 esce al cinema “*AI Intelligenza artificiale*”, film basato su un progetto di Stanley Kubrick e diretto da Steven Spielberg. Un racconto commovente che intreccia la robotica con i sentimenti, ambientato nel 2125, anno in cui l’evoluzione tecnologia è così avanti da aver dato origine ai Mecha, robot del tutto simili agli esseri umani. Il robot bambino David diviene l’espressione massima di un androide che prova sentimenti, come l’amore e l’abbandono. Qui vediamo come i robot acquisiscono sembianze e sentimenti umani.

In “*Her*”, film del 2013 scritto e diretto da Spike Jonze, si descrive un futuro in cui l’intelligenza artificiale è in grado di elaborare emozioni. Infatti, il protagonista Theodore si innamora della voce di Samantha, sistema operativo del proprio computer con una personalità in continua evoluzione. Opera dal sapore agrodolce, in cui vagheggia un’aria soavemente malinconica, che affronta le grandi dicotomie tra filosofia e scienza, materia e spirito. Viene descritta una condizione in cui lo stesso concetto di amore si evolve in un mondo di uomini sensibilmente meccanizzati e macchine umanamente sensibili. Qui vediamo una comunicazione e un’interazione “reciproca” tra computer ed esseri umani.

Siamo nel 2014 quando esce il film “*Trascendenza*” diretto da Wally Pfister. Un film che racconta i temi della tecnologia mettendo in scena il potere dell’intelligenza artificiale e delle macchine sulla mente umana, grazie alla connessione del cervello umano ad internet. Qui vedremo l’impiego di nanotecnologie per guarire i tessuti umani, anche se l’intelligenza ar-

tificiale si farà così forte da diventare incontrollabile da parte dell’uomo. Qui l’intelligenza artificiale viene rappresentata sia nella sua possibilità di mettersi al servizio dell’uomo per migliorarne la qualità di vita, sia nella sua potenzialità distruttrice qualora dovesse sfuggire al controllo.

Infine, una delle più famose trilogie del cinema è “*Matrix*” dei fratelli Wachowski. Dal 1999 al 2003, i tre film si sviluppano attorno ad un continuo intreccio tra mondo reale e mondo virtuale, in una sorta di cyberspazio creato da un programma informatico detto Matrix. Tale sistema operativo è un insieme di righe di codice, il cui compito è controllare gli esseri umani. L’intelligenza artificiale del sistema informatico è capace di ragionamenti umani ed è in grado di prendere il controllo dell’umanità.

Questi film, pur essendo solo una piccola selezione degli esempi più significativi, dimostrano come l’intelligenza artificiale sia un tema ricorrente e affascinante nel mondo del Cinema. Le pellicole presentate offrono diverse prospettive sull’IA, mettendo in luce sia i potenziali benefici che i potenziali pericoli legati al suo sviluppo. Nel nostro quotidiano, tante attività vengono svolte dai computer, i quali hanno preso il posto degli esseri umani, nel bene e nel male. La nostra vita è diventata al servizio della tecnologia o la tecnologia può essere messa al nostro servizio? Se usata in modo etico e responsabile, l’IA può aiutare a risolvere problemi complessi, migliorare la qualità della vita, promuovere la ricerca scientifica e favorire lo sviluppo sociale. È fondamentale l’ausilio dei dispositivi tecnologici per migliorare la ricerca, così come le potenzialità diagnostiche e terapeutiche, in ambito biomedico, tanto per fare un esempio significativo. Ma abbiamo visto che, se invece ci immergiamo troppo nel mondo tecnologico, corriamo il ri-

schio di farci sopraffare e incorriamo in un processo di automatizzazione e meccanizzazione della nostra vita. Se perdiamo il contatto con le nostre emozioni possiamo diventare robotizzati e di contro l'intelligenza artificiale può prendere il controllo della nostra vita.

Quindi, possiamo dire che è fondamentale che siamo noi a poter usare gli strumenti tecnologici nella loro potenzialità di offrirci grandi potenzialità evolutive. Infatti, nella nostra società dominata dal mondo virtuale e dalla rete del cyberspazio, con un click, in un attimo, siamo in connessione con chiunque, in qualsiasi luogo. Si espandono i confini del mondo e i confini del Sé, cambiano le distanze e le dinamiche relazionali.

Il tempo e lo spazio si diradano sino a perdersi.

Nel mondo virtuale il Sé si disincarna dal corpo (*self disembodiment*), si disperdono i parametri temporo-spaziali del mondo e si nebulizzano i confini del Sé. È possibile essere chiunque, in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo. Il Sé disincarnato dal corpo, in un mondo senza coordinate temporo-spaziali, può andare dove vuole.

Ma se ci si immerge troppo in questa dimensione, il mondo virtuale ingloba il mondo reale e si confondono la dimensione oggettiva con la dimensione soggettiva, la vita online con la vita offline. Possiamo essere controllati dalle macchine, sino ad arrivare a derive patologiche di tipo dissociativo, in cui viene persa la propria identità e la possibilità di localizzare il proprio Sé. Non sussiste più la differenza tra soggetto e oggetto. Il mondo interno si confonde col mondo esterno, il

mondo reale col mondo virtuale. Si possono determinare vissuti di depersonalizzazione e di derealizzazione, in cui il Sé viene percepito fuori dal corpo, pur mantenendo la possibilità di una percezione del Sé. Come abbiamo visto dalla breve carrellata di film presentata, la cinematografia si è molto impegnata nel tentativo di rappresentarci i rischi che corriamo a causa di e in conseguenza di un abuso della tecnologia.

Il Cinema si presta bene a rappresentare questa dislocazione del Sé, essendo di per sé un processo proiettivo. In situazioni di abuso estremo delle tecnologie, si possono determinare condizioni psicopatologiche, per cui, come abbiamo visto, possono essere compromessi i caratteri principali della nostra natura umana come l'identità, le sensazioni, le percezioni, i sentimenti, i pensieri e così via. Invece, se riusciamo a mantenere la distinzione e la giusta distanza tra i due mondi, reale e virtuale, possiamo riuscire a farli dialogare, come due dimensioni che viaggiano su binari paralleli, e possiamo porre l'intelligenza artificiale al nostro servizio e non viceversa. In effetti, il progresso tecnologico ci offre, potenzialmente, grandi opportunità di sviluppo e ci consente di guardare in maniera innovativa verso il futuro. Il Cinema ha il potere di far riflettere, educare e sensibilizzare gli spettatori: spetta a noi, come società, trovare il giusto equilibrio tra i potenziali rischi e benefici dell'intelligenza artificiale, affrontando con consapevolezza e responsabilità i nuovi orizzonti che questa rivoluzionaria tecnologia ci pone di fronte. •



A.I. - Intelligenza artificiale di Steven Spielberg, 2001.

MACCARTISMO E PSICOANALISI A HOLLYWOOD

Verità e leggenda su Ernest Philip Cohen

Fabio Troncarelli



Bertolt Brecht davanti alla Commissione per le Attività Antiamericane il 20 ottobre 1947.

Il nome di Phil Cohen, psicoterapeuta di attori e sceneggiatori di Hollywood, è venuto alla ribalta a partire dagli anni Ottanta in pubblicazioni sul maccartismo, soprattutto nel *best seller* di V. Navansky *Naming names* (New York 1980, 1991, 2033), per molti una sorta di Bibbia, per altri un libro mistificante (N. Rosenthal, *Commentary*, Sett. 2005). Cohen è stato accusato di aver manipolato i pazienti per costringerli a rivelare il loro passato di comunisti e i nomi dei loro complici. Psicoanalista “selvaggio”, fotografo, aviatore, cavalierizzo, vicesceriffo, insegnante, spia: di lui è stato detto tutto e il contrario di tutto. Tutto tranne le cose più elementari, cose che autori di *best seller* non dovrebbero farsi sfuggire: data e luogo di nascita, data di morte, nomi dei parenti più prossimi, tappe della carriera. Qualcuna di queste notizie siamo riusciti a conoscerla, con enorme fatica, non avendo accesso in Italia a fonti di informazione che negli Usa sono facili da consultare. Cohen nacque a Butte, Montana, da Jacob Symons Cohen e Ann Greenber il 12 aprile 1912. Sembra una notizia insignificante e invece non lo è. Chiamarsi Symons Cohen a Butte è come chiamarsi Agnelli a Torino. Butte ha importanti miniere di oro, argento e soprattutto rame, ma la vera miniera d'oro, inesauribile erano i Grandi Magazzini Symons, dove c'era letteralmente ogni ben di Dio e dove le ricchissime mogli dei proprietari di miniere trovavano addirittura modelli esclusivi di Parigi che non c'erano neppure a New York o a Chicago. Jack Symons Cohen era uno dei direttori di questo immenso emporio, dove arrivava il meglio dell'Europa. Ricchissimo, al punto di finanziare teatri o comprare miniere, il padre di Philip viveva in una bella casa di 300 mq nella zona residenziale e si poteva permettere di mandare il figlio in università prestigiose. Philip studiò quattro anni medicina a Seattle alla Washington University e si laureò in Psicologia nel 1935, al primo livello accademico statunitense. Poi, per conseguire il dottorato, frequentò per tre anni l'università di Chicago dove insegnava, il grande Franz Alexander, che teneva avveniristici corsi di psicoanalisi all'università e faceva terapie anticonformistiche, delle quali, forse, Philip potrebbe aver avuto esperienza. Il giovane non riuscì a completare i suoi studi e tornò a casa nel 1937. Dopo un paio d'anni, si iscrisse di nuovo a Seattle, cercando di finire la sua tesi, ma qui la sua vita ebbe una svolta: incontrò all'università la futura moglie, l'irlandese Elizabeth e si iscrisse con lei al Partito Comunista, particolarmente forte in quest'area geografica. Si sposò a Butte il 17 marzo 1940 e cercò invano di completare i suoi studi, facendo il fotografo per mantenersi. Poi decise di abbandonare la militanza politica e la vita da studente, mettendo a frutto quello che aveva imparato a Chicago. Alexander era un pioniere delle “terapie brevi”, molto discusse dalla comunità psicoanalitica internazionale, ma molto utili per affrontare le crisi temporanee e clamorose di personalità istrioniche come gli attori, che non avevano tempo né voglia di impegnarsi in un'analisi classica e smaniavano di andare dallo strizzacervelli perché andava di moda. Philip si trasferì a Los Angeles e aprì uno studio privato come “terapeuta” nel Beverly Hills Building, un celebre centro di attività professionali di Los Angeles. Gli autori di *best sellers* e i giornalisti che pendono dalle loro labbra spiegano il trasferimento in modo riduttivo,

ignorando l'indirizzo dell'ufficio. Secondo loro lo pseudodottore (che a onore del vero aveva una laurea in psicologia e non era dunque tanto “pseudo”) avrebbe sfruttato le sue amicizie comuniste e avrebbe goduto la fiducia del partito a cui non apparteneva più: pur essendo ideologicamente contrari alla psicoanalisi, i comunisti del Pacifico si sarebbero fidati di lui, che comunque era un ex-compagno e avrebbero permesso a qualificati membri del partito di curarsi con questa terapia borghese. Una simile insinuazione può anche avere qualcosa di vero, ma non è l'unica spiegazione: ad esempio Sterling Hayden, ricorda di essere stato inviato all'analista dal suo avvocato, Martin Gang, celebre rappresentante di attori e registi di Hollywood, con cui Phil Cohen ebbe stretti rapporti. Questi legami non sono casuali. Il cugino di Philip, William Israel, laureato a sua volta Seattle, fu infatti un noto e brillante avvocato attivo proprio a Beverly Hills, che lo introdusse nel mondo dorato dei clienti dei suoi colleghi. Tra di loro, oltre al già citato Sterling Hayden, ci furono personaggi famosi come l'attore John Garfield (protagonista del *Il postino suona sempre due volte*), l'attrice Dorothy Colmingmore (la seconda moglie di Kane in *Quarto potere*), gli sceneggiatori Bernard Gordon e Leo Townsend, il regista Richard Collins. Riservato, timido e silenzioso, ma stimato e benvenuto, il giovane terapeuta non esitava a dare un brandy a un paziente troppo agitato o a partecipare alle nozze di un altro, chiedendo l'onorario che ciascuno poteva permettersi e non disdegnava di parlare coi pazienti di fotografia o equitazione, sport in cui eccelleva essendo nato nella terra dei Sioux. Andò tutto bene fino alla fine degli anni Quaranta, quando avvennero cambiamenti radicali. Il terapeuta si sposò una seconda volta con una donna chiamata Myrtle e cominciò ad avere problemi economici che lo spinsero a ridimensionare la sua vita e a rinunciare a passioni profonde come l'aviazione, vendendo il suo aereo privato. La sua clientela si ridusse drasticamente e fu costretto a cercare nuovi fonti di sopravvivenza. Con l'aiuto delle sue amicizie nel mondo degli avvocati trovò lavori di consulente psicologico delle forze dell'ordine: prima aiutando lo sceriffo di Inyo County, a trecento chilometri dalla sua abitazione; poi collaborando col Dipartimento di Giustizia di Los Angeles nei casi di criminalità comune. Il terapeuta sarebbe stato giudicato poco affidabile da molti personaggi che erano stati presi di mira dalla Commissione per le Attività antiamericane (la “H.U.A.C”) e dai membri che ancora sopravvivevano del partito comunista. Molti dei suoi pazienti avevano finito col confessare le loro colpe alla Commissione e questo non deponeva a favore di Cohen. Si sospettò che fosse un informatore dello FBI e che si comportasse come il suo amico, l'avvocato Gang, che negoziava spesso coi Federali la sorte di molti suoi clienti ex-comunisti, invitandoli a collaborare con la giustizia. I sospetti naturalmente aumentarono quando Philip Cohen cominciò a lavorare stabilmente nel Dipartimento di Giustizia: anche se non si trattava di delitti politici, nel Dipartimento si incontravano agenti dell'FBI, come William Wheeler, che fu più volte implicato nei processi della H.U.A.C., aiutando peraltro spesso gli accusati e comportandosi da moderatore rispetto ai più fanatici. Il terapeuta perse progressivamente tutti i suoi pazienti ed abbandonò

FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION

CONFIDENTIAL

Form No. 1

THIS CASE ORIGINATED AT

LOS ANGELES

FILE NO. 100-21198

REPORT MADE AT LOS ANGELES	DATE WHEN MADE 9/7/50	PERIOD FOR WHICH MADE 8/23/50	REPORT MADE BY BERNARR M. PTACEK MAR
TITLE JOHN HOWARD LAWSON, was., Jacob Levy Jack Lawson		CHARACTER OF CASE ALL INFORMATION CONTAINED HEREIN IS UNCLASSIFIED EXCEPT WHERE SHOWN OTHERWISE SECURITY MATTER - C	
SYNOPSIS OF FACTS: On June 9, 1950, Federal Judge EDWARD CURRAN, United States District Court of the District of Columbia, sentenced the subject to serve one year in jail and pay a fine of \$1000 on his conviction of contempt of Congress. Subject is now incarcerated at the Federal Correctional Institute, Ashland, Kentucky, where he will serve his sentence. A confidential informant, formerly a COMMUNIST PARTY member in Hollywood, said that the subject was leader of the COMMUNIST PARTY movement in Hollywood. Still another informant, who was a COMMUNIST PARTY member in Hollywood, described LAWSON as the "great white father" of the Communist movement in Hollywood. He stated that LAWSON deals directly with the National COMMUNIST PARTY Headquarters in New York rather than with the Los Angeles County COMMUNIST PARTY Office. "Committee to free the ten" is now active in Hollywood. LAWSON's newest literary effort is entitled "HIDDEN HERITAGE". About this book, LAWSON says, "It is a large, crowded, loving, and angry book. It is about the whole heritage of culture that is threatened by the knavish politicians and pettifogging lawyers, who want to rewrite history in the image of their own corruption. It may be the book will be published while I'm in jail. The enemies of the people think they can imprison ideas by putting people behind bars. The book is an answer." Disposition Sheet enclosed.			
COPIES DESTROYED C 28 MAR 23 1963			
APPROVED AND FORWARDED: <i>[Signature]</i> SPECIAL AGENT IN CHARGE		CONFIDENTIAL Classified by <i>[Signature]</i> Declassify on: <i>[Signature]</i>	
COPIES OF THIS REPORT 5 Bureau (100-24499)(Encl.) 1 New York (100-80918)(Info.) 3 Los Angeles		DO NOT WRITE IN THESE SPACES 100-370750-185 RECORDED - INDEXED SEP 12 1950 37 Classified by <i>[Signature]</i> Declassify on: OADR	

DECLASSIFIED BY *[Signature]*
ON **6-26-83**
(STP)

DISPOSITION SHEET DETACHED & HANDLED SEPARATELY

52 OCT 19 1950

Il documento dell'FBI in cui viene ricordato Ernest Philip Cohen (Archivio dell'FBI n. 100-370750-185 del 9/7/1950).

la sua professione. Riprese a interessarsi di fotografia e intorno al 1960 si trasferì a Santa Barbara dove trovò lavoro come professore di fotografia nel celebre Brooks Institute. La sua nuova attività durò una ventina d'anni e fu ricca di soddisfazioni: molti dei suoi ex-allievi, divenuti fotografi professionisti e collaboratori di grandi riviste, ricordano ancora oggi il suo spirito aperto e la sua figura carismatica. Morì a Santa Barbara il 23 giugno 1981. Che dire di Ernest Philip Cohen? La sua fama è certamente compromessa, ma i suoi detrattori non sono riusciti a trovare nessuna prova della sua presunta attività illecita. L'unica cosa che tutti sbandierano come una certezza è che alcuni suoi pazienti si presentarono davanti ai giudici per confes-

sare. Ma questa è un'arma a doppio taglio perché è vero anche il contrario. Perfino lo stesso Navansky, che ha deformato e manipolato la sua presunta intervista a Cohen per fargli dire quello che voleva, è costretto ad ammettere: «almeno una dozzina dei suoi pazienti collaborarono con la giustizia, ma altri non lo fecero.» (*Naming names*, p. 139). A parte questo, i suoi ex-pazienti hanno negato recisamente di essere stati condizionati dal terapeuta, che a sua volta ha negato ogni addebito (*ivi*, pp. 131-138). Ciò è stato confermato anche dai pochi ex-pazienti che hanno sospettato di lui, come Bernard Gordon che non pensa di essere stato manipolato dal suo dottore, ma solo che egli abbia informato la polizia dei suoi movimenti (*The Gordon file*, Austin 2004,

JFK Assassination System Identification Form		Date: 5/13/201
Agency Information		
AGENCY:	FBI	Released under the John F. Kennedy Assassination Records Collection Act of 1992 (44 USC 2107 Note). Case#:NW 54460 Date: 10-04-2017
RECORD NUMBER:	124-90143-10340	
RECORD SERIES:	HQ	
AGENCY FILE NUMBER:	100-370750-185	
Document Information		
ORIGINATOR:	FBI	
FROM:	LA	
TO:	HQ	
TITLE:		
DATE:	09/07/1950	
PAGES:	12	
SUBJECTS:	JOHN HOWARD LAWSON	
DOCUMENT TYPE:	PAPER, TEXTUAL DOCUMENT	
CLASSIFICATION:	Unclassified	
RESTRICTIONS:	4	
CURRENT STATUS:	Redact	
DATE OF LAST REVIEW:	10/09/1998	
OPENING CRITERIA:	INDEFINITE	
COMMENTS:	RPT	

LA 100-21193

~~CONFIDENTIAL~~

INFORMANT PAGE

- T-1 CNDI LA 2954, who so advised SA MERLE R. ADAMS in January, 1949. (R) (u)
- T-2 CNDI LA 3234, who so advised SA LESLIE F. WARREN on August 2, 1949.
- T-3 ERNEST PHILIP COHEN, Beverly Professional Building, Beverly Hills, California, who so advised SA MARCUS M. BRIGHT on April 22, 1950.
- T-4 LOUIS F. BUDENZ, New York City, who so advised SA WILLIAM J. McGRATH of the New York Office on April 4, 1950, and June 23, 1950.
- T-5 CNDI LA 3404, who so advised SA MARCUS M. BRIGHT on July 26, 1950.
- T-6 SF 1723, who furnished information to Special Agents of the San Francisco Office in January, 1950. (R) (u)
- T-7 SF 1696, who so advised SA R. J. McMULLEN of the San Francisco Office on November 9, 1949. (R) (u)
- T-8 CNDI LA 3103, who so advised SA MERLE L. PARKER on May 8, 1950.
- T-9 CNDI LA 3265, who so advised SA VERNON D. JENSEN on April 10, 1949. (R) (u)
- T-10 CNDI LA 3251, who so advised SA ROMNEY STEWART on June 30, 1950.
- T-11 CNDI LA 3379, who so advised SA IRVING T. WEEKS on June 29, 1950.

REFERENCE:

Report of SA BERNARD M. PFLUCK dated May 17, 1950, at Los Angeles, California.

~~CONFIDENTIAL~~

The Beverly Professional Building on the northwest corner of Camden Drive and Brighton Way is one of the oldest extant buildings in the commercial district. Built in 1926, it was originally constructed for use as a medical building and remains the same today. It's Spanish Baroque Revival style laden with spectacular churrigueresque details, including the traditional symbol of medicine, the Caduceus of Mercury, repeating along the cornice. Unfortunately the roof spires and iron signage have gone missing. The building's entrance on Brighton Way has a depiction of a Goddess above the door (don't know which goddess though) and the building recently received a paint job. All things considered, it could be worse. We are grateful this beautiful building still exists in our community!

Is in the corner of Camden Drive and Brighton Way

pp. 95-96). Un piccolo aiuto in questa controversia può darcelo un documento dell'FBI che sono riuscito a ritrovare, in mezzo al gran mare di testimonianze desecrate negli Usa grazie al *Freedom of Information Act* (5 U.S.C. § 552) *Amendments of 1996*. Esiste una nota del 9 luglio 1950 che ricorda la condanna ad un anno di prigione di John Lawson, il leader degli oppositori della Commissione per le Attività Antiamericane. Nella prima pagina di questo testo si specifica che, a prescindere dalla condanna, due informatori qualificati, ex membri del partito comunista a Hollywood, avevano detto che Lawson era il capo morale dei comunisti di Hollywood e prendeva ordini dal quartier generale del Partito a New York. Nell'elenco degli informatori accluso alla breve nota figura il nome di Ernest Philip Cohen che sarebbe stato interrogato dall'agente Marcus Bright. Bene, direte voi. Ecco la prova della nequizia del terapeuta fasullo! E invece no. Le notizie sono state fornite da undici testimoni, ma solo nove erano informatori abituali, poiché vengono citati col nome in codice, una sigla seguita da un numero. Cohen invece, assieme ad un altro, è ricordato col nome e cognome e indirizzo, come se fosse la prima volta che viene menzionato nei documenti di questo tipo. In altre parole, Cohen non era "un informatore" abituale, ma solo un testimone occasionale, interrogato perché ex-membro del partito comunista. Tutto questo trova conferma in dichiarazioni del terapeuta che ha detto di essere stato interrogato su questi temi proprio da Bright e di avere negato qualsiasi informa-

zione sui suoi pazienti, come prevede il segreto professionale (*Naming names*, p. 140), ma non a proposito di individui che non erano suoi pazienti e che erano peraltro già noti agli agenti dell'FBI (*ivi*, p. 141).

Nella speranza che nuove ricerche chiariscano definitivamente la questione, ci preme dire che è veramente strano che il terapeuta venga accusato da pazienti e osservatori di aver manipolato la mente dei suoi pazienti come se fosse uno stregone o un ipnotizzatore. È singolare che giornalisti e perfino presunti studiosi moderni credano a questa visione semplicistica degna dell'epoca della caccia alle streghe e si dimostrino altrettanto paranoici quanto gli agenti del FBI: qualsiasi comportamento individuale del paziente è colpa solo di chi lo ha subdolamente circuito.

È buffo che si pensi una cosa del genere a proposito di Cohen, visto che molti suoi ex-pazienti come Sterling Hayden o Bernard Gordon o Frank Malina lo accusano di essere rimasto troppo silenzioso durante le sedute e di non averli influenzati abbastanza nelle loro scelte di vita. Come ha detto Leo Townsend: «Lo abbiamo incontrato tante volte io e mia moglie al di fuori della terapia...Naturalmente abbiamo parlato del Partito e penso che questo avrebbe potuto essere un argomento su cui esercitare la sua influenza e manipolare le persone. Ma durante le ore di terapia non è stato mai così. Anzi, penso che durante le sedute non mi abbia mai detto un accidente su qualunque cosa. Mi diceva solo: 'Che cosa ne pensi tu'.» (*ivi*, p. 138).

MECCANISMI CEREBRALI NELLA CINEFRUIZIONE: DALLA SIMULAZIONE INCARNATA ALLA SIMULAZIONE LIBERATA

Dialogo tra Enzo Cicero e
Benedetto Genovesi

Benedetto Genovesi

Benedetto: Benvenuto Enzo! Puoi presentarti?

Enzo: Vivo da sempre a Rometta Marea (ME), e insegno filosofia teoretica al dipartimento di scienze cognitive dell'Università di Messina.

B: Tu hai studiato il rapporto tra cinema e neuroscienze da un punto di vista innanzitutto filosofico e poi psicologico. Da quale interesse specifico sei stato mosso?

E: La prima motivazione è stata didattica. In quasi vent'anni di insegnamento accademico, in particolare nei corsi di psicologia e del *dams*, ho approntato un metodo di studio e discussione collettiva di film e serie tv: la *filmanalisi*. Si tratta precisamente di una modalità peculiare di visione collettiva di un'opera cinematografica o telefilmica, la quale procede per proiezioni di macrosequenze intervallate da osservazioni, discussioni, rilievi, "scoperte" sui tratti via via covisionati. La fecondità dialettica del forum è assicurata dall'interazione dei diversi gradi di preconsapevolezza dell'opera da parte del pubblico (si va da chi non ha mai visto il film, al/la fan che conosce a memoria ogni battuta). A differenza del cineforum classico, la *filmanalisi* consente di mantenere costantemente viva l'attenzione spettatoriale anche nei casi in cui l'opera è complicata e di difficile intelligibilità. Dal lato del didatta, peraltro, l'impostazione *filmanalitica* garantisce l'aggancio al metodo filosofico tradizionale, la *maieutica* socratica, perché costituisce un dispositivo eccezionale per far concepire e partorire, dalle menti di chi partecipa e in una dimensione

comunitaria: osservazioni, riflessioni, pensieri personali e gruppal, a volte originali.

In questo quadro, il mio interesse per il cinema si è allora rivolto sempre più verso la fruizione che verso la produzione. Da qui l'incontro, direi, "naturale" con le neuroscienze, in particolare con la loro nozione di *simulazione incarnata*.

B: Puoi delinearci questo concetto e indicarcene la portata nell'ottica fruizionale di cui ci stai parlando?

E: La simulazione incarnata (*embodied simulation*) è il meccanismo neurale fondamentale, di tipo pre-emotivo e proiettivo, che presiede sia all'instaurazione della relazione dialettica corpo/mente, sia alla loro interazione con il mondo. Il presupposto è che i medesimi circuiti neurali su cui si basano le nostre esperienze "dirette" (sensoriali, emozionali, azionali) vengano funzionalmente – simulazionalmente – attribuiti agli altri umani, aiutandoci così nella comprensione del senso di molti vissuti e comportamenti tanto nostri, quanto altrui. Ecco perché la simulazione incarnata fa meglio comprendere l'esperienza della finzione cinenarrativa, nella sua comunanza e differenza dall'esperienza reale.

Per afferrarne ancora meglio la fisionomia, è utile un raffronto con la nozione di *empatia*. Se infatti l'empatia è la capacità di provare simultaneamente le emozioni altrui, comprendendone appieno lo stato d'animo, allora la simulazione incarnata contiene le condizioni pre-emozionali

e neurali dell'empatia. Pensiamo ora alla straordinaria virtù del cinema di sollecitare l'empatia spettatoriale: ognuno di noi "sa" per esperienza diretta che un film può farci empatizzare non soltanto con altri umani, benché fittizi, ma anche con altri esseri viventi (p.es. l'asino di *Au hasard Balthazar* di Robert Bresson), e inoltre con viventi "disegnati e animati" (la storia di Bambi o quella di Mufasa in *The Lion King*), e persino con una busta di plastica (come nella celebre sequenza di *American Beauty* di Sam Mendes). Ebbene, l'empatia cinespettoriale ha origine dalla meccanica della simulazione incarnata; la sua genesi è neurale prima ancora che emozionale. E una tale precondizione neurale dell'emozionalità ha anche un notevole interesse filosofico e psicologico.

B: Come se il cinema avesse concorso allo sviluppo delle ricerche e delle scoperte neuroscientifiche? Quindi un po' come se avesse previsto il futuro?

E: È esattamente quello che i neuroscienziati ammettono senza riserve, quando riconoscono i registi del cinema come i loro precursori diretti nell'indagine sul rapporto tra l'apparato percettivo umano e le tecnologie. Infatti la maggior parte dei registi si pone da sempre l'obiettivo di coinvolgere i sensi degli spettatori nella maniera più intensa possibile, trasferendo sullo schermo quelle strategie di elicitazione e mantenimento della tensione emotiva, basate su una perspicua "conoscenza istintiva" delle reti neurali, che l'apparecchiatura tecnica più avanzata consente loro. Questa prassi ha così preparato la strada alle ricerche neuroscientifiche degli ultimi decenni.

B: Il riferimento al corpo implicato dalla *embodied simulation* è coerente con il recente paradigma neuroscientifico della cognizione incarnata?

E: Sì, ne rappresenta il conseguente approfondimento in direzione estetica, a cominciare dalla recezione della distinzione radicale tra corporeità materiale (*Körper*) e corporalità vivente (*Leib*). Anzi, a mio avviso con la simulazione *incarnata* si apre la possibilità di un passo ulteriore nella comprensione dell'umano, perché questa nozione invita a pensare la concretezza carnale del corpo umano come *pulsionalità neurale* che, trasmettendosi alle strutture dei vari tessuti, ne avvia il funzionamento dal livello muscolare al sensoriale, dall'emotivo al cognitivo, dalla percezione alla rappresentazione simbolica. Ciò viene a significare che tutti gli schemi "superiori" (percettivi, emozionali, cognitivi, rappresentazionali), tramite i quali si *configurano* le nostre relazioni con il reale, sono *prefigurati* nella carnalità degli schemi neurali, la cui caratteristica di fondo è di essere appunto *simulazionali*, alla lettera: *fare e farsi simili*, rendere cose, persone e atti, proprio simili a

cose, persone e atti già sperimentati, e rendersi simili a qualcosa o qualcuno per poterne fare esperienza.

Prendiamo p.es. uno schema simulazionale come la mappatura cerebrale dello spazio attorno al corpo, detta anche *spazio motorio peripersonale*: la sua costituzione è anteriore allo spazio tattile, visivo e acustico. Così, la spazialità nelle storie narrate dai film può essere esperita e colta percettivamente anche mediante la simulazione delle potenzialità motorie dei personaggi sullo schermo e dei movimenti dello sguardo della macchina da presa o della videocamera che li riprende.

B: Puoi citare qualche esempio filmico in cui viene a incarnarsi questa concettualità che hai richiamato?

E: Mi rifarò a un esempio dalla icasticità cristallina, analizzato già in *Lo schermo empatico* di Vittorio Gallese e Michele Guerra. È tratto da *Notorious* di Hitchcock, e concerne la scena del ratto della chiave della cantina di Sebastian da parte di Alicia. Qui il pubblico, proprio grazie



Enzo Cicero



all'attivazione della modalità simulativa, in connessione con lo spazio peripersonale, è indotto ad anticipare e comprendere, ma ingannandosi, il movimento osservato altrui. La situazione, agli amanti di Hitchcock, è nota; qui mi limito, comunque, alle informazioni essenziali per l'intelligenza dell'"inganno alla fruizione", astruendo dal perfetto congegno di "suspence" che il regista anglosassone ha costruito intorno a questa scena memorabile: Alicia deve sottrarre al marito una chiave che lui tiene in un mazzo da cui non si separa mai. Propongo dunque otto fotogrammi della scena.

f. 1:

primo piano di Alicia, in abito da sera elegante, ferma allo stipite di una porta, sta guardando fuori campo, davanti a sé;

f. 2:

in raccordo con lo sguardo della donna, sta in fondo la porta del bagno della camera da letto del marito, socchiusa e con riflessa un'ombra in movimento: Sebastian è là dentro, sta finendo di prepararsi;

f. 3:

nuovo primo piano di Alicia, che abbassa lo sguardo verso un altro punto fuori campo;

ff. 4-6:

nuovo raccordo di sguardo, sempre con in fondo la porta del bagno e il movimento dell'ombra di Sebastian, ma stavolta la macchina da presa si muove in avanti verso il tavolo su cui sta il mazzo con la chiave ambita, fino ad avvicinarne il dettaglio, tanto che il mazzo di chiavi sembra a portata di mano;

f. 7:

Alicia è ancora sulla soglia della camera da letto, fissa davanti a sé il tavolo su cui c'è il mazzo;

f. 8:

ora Alicia sta sfilando la chiave.

Qui assistiamo al movimento di macchina della "falsa soggettiva": le inquadrature 4-6 simulano la soggettiva di Alicia, ma le successive 7-8 rivelano che si è trattato di un movimento oggettivo, extrapersonale. Quando sullo schermo il mazzo di chiavi entra nello spazio peripersonale degli spettatori, costoro attribuiscono *automaticamente* quel movimento di macchina ad Alicia – "automaticamente", cioè grazie all'attivarsi simulazionale dei circuiti neurali premotori, i quali traducono la forma tridimensionale delle chiavi (oggetto afferrabile) nel programma motorio predisposto ad afferrarle.

Ma dall'inquadratura 7 in avanti l'attribuzione viene immancabilmente frustrata: Alicia non si è avvicinata nemmeno di un centimetro al tavolo, sta ancora ferma sulla soglia.

B: C'è qualche altra nozione degna di considerazione in questo incontro epistemicamente fecondo tra cinema e neuroscienze?

E: Non possiamo congedarci senza menzionare la *simulazione liberata*, legata all'esperienza singolare di *trascendere* il proprio corpo, pur rimanendone "all'interno". La

simulazione liberata costituisce la caratteristica della nostra esperienza vissuta quando sospendiamo temporaneamente le nostre credenze relative al mondo reale, specie durante una visione filmica, allorché si liberano energie, fin lì indisponibili, che fungono da supporto a intuizioni in grado di rivelarci nuovi aspetti del mondo e di noi stessi. Rispetto, infatti, alla sospensione temporanea dell'incredulità, già descritta classicamente da Coleridge, il punto di vista neuroscientifico fa un passo avanti, leggendo l'esperienza estetica sollecitata dalla visione di un film come una liberazione di energia simulazionale, risultato di un potenziamento dei meccanismi neurali di rispecchiamento. Così, nel guardare un film, la nostra immobilità ci rende capaci di liberare interamente e potentemente, in un movimento dall'interno verso l'esterno, le nostre risorse di simulazione incarnata per metterle – anche in maniera creativa – al servizio di una relazione immersiva con i personaggi fittizi.

Ed è quasi superfluo aggiungere che un tale specifico autotrascendimento è un fenomeno degnissimo di studio tanto psicologico quanto filosofico. Anche perché è dimostrazione plastica di come la cinefruizione possa essere qualcosa di tutt'altro che passivo, anzi di autenticamente creativo.

B: Quindi il cinema, in realtà, è un processo creativo sorprendentemente innovativo? E la fruizione del cinema mette in moto attività mentali complesse che ci spingono sempre verso qualcosa di nuovo?

E: Mi spingerei a dire che il cinema continua a sorprendere in maniera innovativa da quasi 130 anni, ovvero sin dalla sua nascita, e che le indagini neuroscientifiche sono le più idonee a rilanciarne ulteriormente la prodigiosa energia simulazionale. Il cinema è nato con questa vocazione odissea, volta ognora al *novum*: pensiamo a *L'arrivo di un treno nella stazione di La Ciotat*, dei fratelli Lumière, una delle primissime pellicole proiettate in pubblico (gennaio 1895), in cui la novità filmica in sé che rappresentò il movimento del treno – in arrivo e in procinto di fermarsi in stazione – provocò negli astanti un subbuglio atterrito e addirittura alcuni si alzarono per scappare, credendo "a pelle" che la locomotiva li avrebbe travolti.

Scusa, ma tu credi che occorra ancora una dimostrazione più persuasiva del fatto che il cinema, fin dal suo atto di nascita, ha saputo giocare sapientemente – quasi diabolicamente – con i meccanismi neurali degli spettatori, in questo caso con il loro spazio peripersonale?

Si può mettere in dubbio che il Cinema abbia la potenzialità di proiettare gli spettatori al di là dei confini del Sè, verso sempre nuove dimensioni e nuovi orizzonti? Non ti sembra che questa spinta verso il futuro la possiamo vedere in diversi film, tanto per citarne alcuni: dal *Gabinetto del dottor Caligari* a *Metropolis*, da *Uccelli* a *2001 Odissea nello spazio*, da *Blade Runner* a *Matrix*, da *Inception* a *Arrival*?

B: Grazie Enzo per gli spunti originali, ricchi di stimoli che ci hai offerto in questa discussione!

E: Grazie assolutamente reciproche, perché tu e la rivista Eidos mi avete offerto un'occasione di puro divertimento! •

LA SCRITTURA COME SPECCHIO DEL MONDO INTERIORE

L'emozione nelle fiction

Dialogo tra Silvestro Lo Cascio e Sharon Sanfilippo Tabò

Silvestro: In che cosa consiste il tuo lavoro di sceneggiatrice cinematografica?

Sharon: Lo sceneggiatore è, in sostanza, lo scrittore di un'opera cinematografica o televisiva. I film e le serie che guardiamo, nonostante siano un prodotto audiovisivo partono all'origine da un progetto scritto così come lo vediamo sullo schermo. Mi piace pensare alla figura dello sceneggiatore come un creatore di vite infinite: lui ha la fortuna di vivere non solo la sua vita, ma anche quella di tutti i suoi personaggi. È un privilegio.

S: Ci parli della tua esperienza di sceneggiatrice?

Sh: Il cinema è stata l'ultima tappa di un viaggio che mi ha portato a conoscermi davvero. Scrivo da quando ho memoria, ma non avevo mai considerato la scrittura una professione visto che era praticamente nata con me. Infatti, durante l'adolescenza, studiavo pianoforte al Conservatorio. Negli anni, però, sentivo che qualcosa non era al suo posto: mentre suonavo, la mia concentrazione non era focalizzata sullo strumento bensì sulla mente che, attraverso la musica che generavo, creava un'infinità di immagini. Così decisi di studiare regia, ma sentivo che la mia creatività era ancora limitata. Quando capii che le immagini che vedevo erano storie, compresi che la mia vera inclinazione era la sceneggiatura. Poco dopo, ad un corso di cinema a Palermo, ebbi la fortuna di conoscere Domenico Saverni, affermato sceneggiatore e regista (Don Matteo, Fantozzi, Le rose del deserto). Quell'incontro mi segnò particolarmente e mi convinse, subito dopo la laurea, a prendere uno zaino e salire una notte su un autobus che la mattina seguente mi avrebbe portato a Roma. Proprio nella Capitale sono stata, come si dice nel gergo del cinema, "a bottega" da Domenico per 5 anni. Ad oggi caro amico, collega e mentore, a lui devo tutto quello che so.

S: Hai parlato della mente come generatrice di storie. Essendo la mente il principale oggetto di studio della psicoanalisi, credi ci possa essere una relazione tra scrittura e psicoanalisi?



Silvestro Lo Cascio

Sh: Credo che la scrittura sia una sorta di psicoanalisi individuale, perché non è altro che lo specchio del nostro mondo interiore. Come un'analista, ci permette di materializzare le dinamiche inconscie e ci dà la fortunata opportunità di mescolarle armonicamente al fine di creare un prodotto emotivo che possa emozionare anche gli altri. Quindi sì, credo che ci sia una meravigliosa complementarità tra scrittura e psicoanalisi.

S: Il cinema e la serialità sono dunque in grado di mettere in evidenza i meandri della mente, così come anche le sue debolezze. Mi viene in mente la serie di successo Black Mirror che ci ha raccontato come la mente possa rimanere spesso imprigionata nel progresso tecnologico.

Sh: Sì, credo sia un ottimo esempio di prigione mentale. Black Mirror mette in scena il lato oscuro del progresso sti-

molandoci ad affrontare il presente attraverso un punto di vista più critico. Racconta di un possibile futuro ipertecnologico che, se da un lato ci porta alla realizzazione di desideri dapprima impossibili dall'altro ci disumanizza, rendendoci schiavi di uno "specchio nero", geniale metafora a cui il titolo allude riferendosi allo schermo dei dispositivi tecnologici.

S: A proposito dello "specchio nero dei dispositivi elettronici" penso alla nozione di "negativo" per esempio il negativo delle pellicole fotografiche o cinematografiche, ma penso anche al "negativo" come costruito teorizzato dallo psicoanalista Green per descrivere anche un narcisismo negativo in cui prevale un'attività di slegame e distruttività, come per esempio nella serie Black Mirror dove ogni episodio è autoconclusivo e con personaggi sempre diversi, da sceneggiatrice ti chiedo invece se hai mai pensato di scrivere una storia o un personaggio che non riesce mai a rispecchiarsi nell'altro.

Sh: Sì. Solitamente la "negatività" è associata al nemico del protagonista, che lo spettatore tende a identificare con la comune definizione del "cattivo". Ma non per questo il "cattivo" è un personaggio meno forte o meno complesso, basti pensare all'antagonista per eccellenza: il Joker di Batman. Gli approfondimenti dei vari scrittori legati alla sua figura di sociopatico e narcisista hanno fatto sì che Joker attirasse su di sé un fascino e una curiosità tale da farlo divenire eterno, come se il male e il bene fossero due facce inseparabili della stessa medaglia. In fondo, anche nella realtà è così.

S: Ogni progresso porta con sé aspetti sia negativi che positivi. Immagino che esistano anche serie o film che mettono in risalto gli aspetti positivi dell'evoluzione tecnologica.

Sh: A tal proposito mi piacerebbe citare un mio lavoro. Si tratta di un progetto di serie di genere thriller psicologico dal titolo "Kara" e articolato in 7 puntate.

Kara è il nome dell'assistente vocale di una vasca ultratecnologica in cui la protagonista rimane intrappolata a causa di un incidente domestico. In questo caso, la tecnologia va in soccorso all'essere umano e funge da rifugio contro il mondo esterno sia dal punto di vista fisiologico, poiché aiuterà la protagonista a sopravvivere, sia dal punto di vista psicologico perché spingerà la donna, attraverso futuristiche funzionalità, a dipanare la sua matassa interiore.

S: È una serie già in fase di sviluppo?

Sh: Non ancora. È un progetto che deve ancora vedere la luce ma in cui credo tanto e che sto cercando di "piazzare".

S: Oltre alla serie che ci hai nominato, ci sono altri progetti a cui stai lavorando?

Sh: Al momento sono molto contenta di lavorare allo spin off dei Puffins, una serie animata in 3D prodotta dalla ILBE (Iervolino & Lady Bacardi Entertainment) e presente sul catalogo Amazon Prime Video.

S: Ritornando a Black Mirror (sesta stagione) in particolare nell'episodio dove Joan una sera scopre per caso di essere al centro di una serie che racconta la sua stessa

vita ovviamente a sua insaputa, ti chiedo in merito cosa pensi dell'utilizzo di deepfake e quindi al rischio di perdere il controllo della propria immagine?

Sh: Il deepfake, termine con cui si intende una tecnica di riproduzione realistica dell'immagine umana (foto, video e audio creati da un'intelligenza artificiale che, partendo da contenuti reali, riesce a ricreare realisticamente una persona), può avere convenienti applicazioni in ambito artistico come ad esempio nel cinema, ma si rivela dannoso se utilizzato in altre situazioni.

Se parliamo di vantaggi, basti pensare al largo utilizzo che se ne può fare per ringiovanire o invecchiare gli attori sullo schermo o per rendere ancora più somiglianti le controfigure. Il danno arriva quando questa tecnologia viene utilizzata per produrre falsi video o fake news con l'obiettivo di ricattare o diffamare: si tratta del lato oscuro della tecnologia, il rivolto della medaglia che dobbiamo mettere in conto quando festeggiamo il progresso. Nonostante la tecnologia stia avanzando anche nell'ambito della sicurezza mettendo in campo dei software per riconoscere il deepfake, credo che un altro strumento utile a contrastare il problema sia proprio l'informazione: rendere coscienti le persone dell'esistenza del deepfake e tramandare dunque il messaggio di non credere a tutto ciò che vediamo, mi sembra già un ottimo passo.

Sharon Sanfilippo Tabò



NARCOS MESSICO

La narcocultura e la trasformazione dell'“eroe negativo”

Adelia Lucattini

La trilogia di “Narcos Messico” si snoda lungo le trenta puntate della Serie Tv creata e prodotta da Chris Brancato, Carlo Bernard e Doug Miro distribuita in streaming sulla piattaforma Netflix tra il 2018 e il 2021. Nella prima serie è descritta la costituzione e l’ascesa del Cartello di Guadalajara negli anni Ottanta, quando Miguel Ángel Félix Gallardo (Diego Luna) ne assume il comando, unificando i singoli narcotrafficanti di tutto il Messico e costituisce un’organizzazione in grado di gestire l’intero flusso di marijuana e cocaina da Messico e dalla Colombia, verso gli Stati Uniti. Si snoda poi nella seconda stagione ruota attorno all’ “Operazione Leyenda” della DEA statunitense che sancisce ufficialmente l’inizio della lotta al narcotraffico. La terza stagione è ambientata negli anni Novanta e culmina con lo smantellamento dei cartelli messicani. Tutta la serie è incentrata sulla descrizione parzialmente

romanzata delle brutali vicende dei cartelli messicani del narcotraffico e sulla descrizione della narco-cultura e come questa ha rapidamente infiltrato le istituzioni e la società messicane nel corso di due decenni.

Per avvicinarci alla saga di Narcos Messico è necessario quindi comprendere cosa si intende per “narco-cultura”. Una definizione è data dalla canzone dei “Los Tucanes de Tijuana”, un popolare gruppo musicale noto per le sue “narcocorridos” spesso utilizzate come colonne sonore degli episodi. I “narcocorridos” le musiche popolari che raccontano, a volte celebrandole, le gesta dei narcos. Un genere amato non solo nel Messico del Nord da dove arriva la maggior parte degli autori, ma anche da molti latini degli Stati Uniti e in minor misura in Colombia.

Gli “animali” delle canzoni si riferiscono ai tre tipi di situa-



zioni che caratterizzano la narco-cultura: le droghe che alimentano l'economia della narco-cultura (cocaina, marijuana e eroina); lo stile di vita questa forma di vita, nella narco-cultura, si vive sempre in prossimità della morte e che cosa che bisogna fare affrontarla coraggiosamente; il vivere al di fuori del diritto che è motivato dalla soddisfazione del piacere (denaro in abbondanza, amicizie influenti, agio e consumismo estremizzati).

Solo per un breve lasso di tempo chi vive questa forma di vita marginale e sociopatica, riconosce di appartenere di una cultura distinta, estremamente primitiva e violenta in cui non tutti possono sopravvivere, successivamente l'ambizione di ascesa sociale spinge all'intimidazione, alla violenza e alla corruzione aggressiva delle Istituzioni dello Stato. Quando il cartello dei narcotrafficienti giunge a questo livello, non è necessario essere coinvolti direttamente nel narcotraffico farne parte, si può esserne trascinati nella sua aura culturale anche quando si è uno "spettatore innocente". Il testimone diviene complice e s'identifica con l'aggressore, quando non accade paga con la vita propria e dei familiari. La serie *Narcos* Messico non è solo la storia romanizzata del narcotraffico e delle sue collusioni con l'economia e con la politica, è la storia romanizzata delle stragi efferate e dell'uccisione di un'intera cultura, quella dei campesinos e delle popolazioni indigene ridotte in schiavitù, costretti con la forza a coltivare e raffinare droga per i narcos. In parallelo si assiste alla trasformazione delle istituzioni i cui difensori vengono brutalmente uccisi fino a fiaccarne le fila.

La narcocultura viene rappresentata in varie sfaccettature. Gli autori descrivono la violenza brutta con maestria e la rendono sopportabile attraverso una sceneggiatura forte e la forza delle immagini dalla curatissima fotografia. Il realismo crudo mette a disagio lo spettatore, com'è normale che sia quando ci si trova di fronte al non-pensiero e all'impen-sabile ma è compensato nella terza serie dal coraggio della società civile che resiste nei giornalisti della "La Voz" di Tijuana, dei religiosi che si schierano con i più deboli e con alcuni personaggi minori: Marta Venus Cáceres (Yessica Borroto), cantante cubana, amante del narcotrafficante Amado Carrillo Fuentes (José María Yazpik) che ricordano attraverso la loro arte la differenza tra il bene e il male e che non tutto è "narcocultura" e il poliziotto Victor Tapia (Luis Gerardo Méndez) che pagherà con la vita per essersi battuto per dare giustizia alle decine di adolescenti uccise "senza un perché", donne senza diritti, senza valore, merce e "cose" da brutalizzare col sadismo che la narco-perversione induce.

Rappresentare come la narcocultura si manifesta, implica mostrare il modo in cui le cui radici si trovano intimamente piantate nella società messicana e come la si ritrovi nell'arte, nella letteratura, nella musica, nel cinema senza che vi sia ripiegarsi in quella che può divenire una "forma di vita" accettata, ovvero un modo di vivere normato da regole e costumi, impalcato da restrizioni e sanzioni sociali specifiche (nel narcotraffico si può solo entrare, non è mai permesso uscire come è proibito fare accordi con lo Stato) e governati da un'ethos violento e brutale.

Attraverso i personaggi positivi, la giornalista del quotidiana



no "La Voz" e voce narrante Andrea Nuñez (Luisa Rubino), che si batte per far emergere portare le ferite più profonde del Messico, il traffico di droga e la corruzione che macchia il potere politico ed economico e il suo eroico direttore Ramon Salgado (Alejandro Furth) che verrà brutalmente ucciso per aver divulgato i malaffari del cartello degli Arellano Felix.

La sottocultura "narcos" sfida il nostro pensiero o ci costringe a interrogarci sui nostri concetti più elementari che regolano la vita sociale da centinaia di anni. "El narcotraffico" non corrisponde solo business illegale e clandestino del traffico di sostanze stupefacenti mortali per chi ne fa uso, ma anche una cultura che ha pratiche e codici che regolano i comportamenti, gli stili di vita e le forme relazionali di chi vi partecipa e fa affari col cosiddetto "narco-mondo". La serie tv mette ben in evidenza le ragioni di un attecchimento così profondo nella narco-cultura in Messico: la iperviolenza e un paradossale meccanismo di inclusione sociale per grandi masse di diseredati senza più un'identità prima violata e poi annientata da anni di dittature, di emarginazione, di estrema povertà, di morte per inedia, di privazione dell'accesso alla scolarizzazione e allo studio. È una cultura primitiva che offre opportunità economiche ed esistenziali a coloro altrimenti emarginati per alcuni è opzione di lavoro, a caro prezzo, in un mondo in cui il lavoro è privilegio di pochi.

La "cultura" di "el narco" è cultura che ha significati diversi dalla cultura come abitualmente intesa e conosciuta ed ha tutto un altro senso. Produce cose è possibile riconoscere



immediatamente come “culturali” e quindi fondamentali per la cultura, come ad esempio, arte, musica, tradizioni, costumi, regole di vita e riti della morte, ma in questo caso sono espressione del Male e di distruzione, volti alla sopraffazione e all’annientamento dell’altro non riconosciuto come individuo, come persona, autonomo, portatore di diritti.

La serie tv non perde mai questo punto di vista e non manca di evidenziare la brutalità la corruzione e la violenza contro la povera gente non solo contro le persone oneste anche

politici e di classi sociali abbienti, ma impone una riflessione l’aspetto del “dramma shakespeariano” che compare più volte nella terza serie. Infatti, mentre alcuni capi narcotrafficienti rimangono degli efferati e brutali assassini, solo per citarne alcuni, Joaquín Guzmán “El Chapo” (Alejandro Edda), Ramón Arellano Félix (Manuel Masalva), Héctor Luis Palma Salazar (Gorka Lasasosa), Miguel Ángel Félix Gallardo (Diego Luna), il “capo dei capi” Amado Carrillo Fuentes (José María Yazpik) definito “el señor de los cielos” per l’imponente flotta di aerei che utilizzava per trasportare la droga, nel corso della narrazione viene trasformato in un “eroe negativo” della tradizione della tragedia storica. Il personaggio romanizzato si discosta dagli aspetti biografici ben descritti fino a quel momento e diviene una sorta di prototipo ideale che potrebbe indicare l’allontanamento dal Male (il narcotraffico e la narco-cultura) e una strada possibile di “redenzione” attraverso l’amore per Marta (Yessica Borroto Perryman), in un’oasi felice, lontano dal mondo, nell’agio e nella ricchezza grazie ai narcodollari accumulati. Sarebbe risultato efficace che la seconda voce narrante della serie, l’agente della DEA (Drug Enforcement Administration) statunitense, Walt Breslin (Scoot McNairy), infaticabile avversario dei narcotrafficienti e figura centrale del racconto, si facesse portavoce con il suo modo semplice e ironicamente malinconico, del significato implicito e fuorviante di “el señor de los cielos” poiché fa riferimento alla “Nuestra Señora del Cielo” venerata



in tutto il Sud America. Così come per il pubblico sarebbe risultato utile una sobria distinzione tra la sua amante Marta, cantante talentuosa, e la figura biblica descritta nei Vangeli secondo Luca e Giovanni di Marta di Maria e di Lazzaro, a cui non appare facilmente assimilabile seppur metaforicamente.

La trasformazione in una tragedia shakespeariana non produce come effetto un'idea possibile di progresso ed evoluzione positiva per la società messicana e per le popolazioni native soggiogate dai narcotrafficienti, né per le Istituzioni in perpetua lotta contro la corruzione, le minacce e le stragi d'innocenti perpetrate dai cartelli. D'altro canto, nella terza stagione di particolare intensità appare l'interpretazione molto vicina all'espressività teatrale, di attori del calibro José María Yazpik e Alberto Ammann che interpreta, per l'occasione, il personaggio di Helmer «Pacho» Herrera del Cartello di Cali. Intensi i monologhi al telefono e i dialoghi tra i due, mostrano tutte le qualità artistiche e capacità interpretative di cui sono capaci. Lasciate in lingua originale, la modulazione della voce, le pause gli sguardi narrano sfumature emotive che arricchiscono di significato le poche misurate parole pronunciate dai personaggi. Il tema della morte e della caducità della vita appaiono nutriti da una rassegnazione al “destino” e al “fato” che allontanano dalla violenza, dall'aridità, dalla freddezza sociopatica dei killer al soldo dei narcotrafficienti. Sono momenti di sublime recitazione ed espressione di contenuti universali che rendono

emotivamente sostenibile per lo spettatore la visione dura e indigeribile della violenza brutta priva di pensiero. L'importante è restare sempre consapevoli che si tratta di drammaturgia e racconto finzionale, che i personaggi nascono da esigenze creative dei loro ideatori e che la loro rappresentazione artistica si discosta totalmente dalla realtà. Sono personaggi di una narrazione filmica da gustarsi nelle sue molteplici sfaccettature, non modelli da imitare. •

Titolo originale: Narcos Mexico

Paese: Stati Uniti d'America, Messico

Anno: 2018-2021

Formato: serie TV

Genere: poliziesco, drammatico, biografico

Stagioni: 3

Episodi: 30

Lingua originale: inglese, spagnolo

Musiche: Kevin Kiner, Gustavo Santaolalla

Sceneggiatori: Chris Brancato, Carlo Bernard, Doug Miro

Interpreti principali: Michael Peña, Diego Luna, Tenoch Huerta, José María Yazpik, Alejandro Edda, Lenny Jacobson, Gerardo Taracena, Julio César Cedillo, Scoot McNairy, Alfonso Dosal, Manuel Masalva, Gorka Lasasosa, Alberto Ammann, Alex Knight, Mayra Hermosillo, Luis Gerardo Méndez, Luisa Rubino, Jose Zuniga, Lorenzo Ferro.





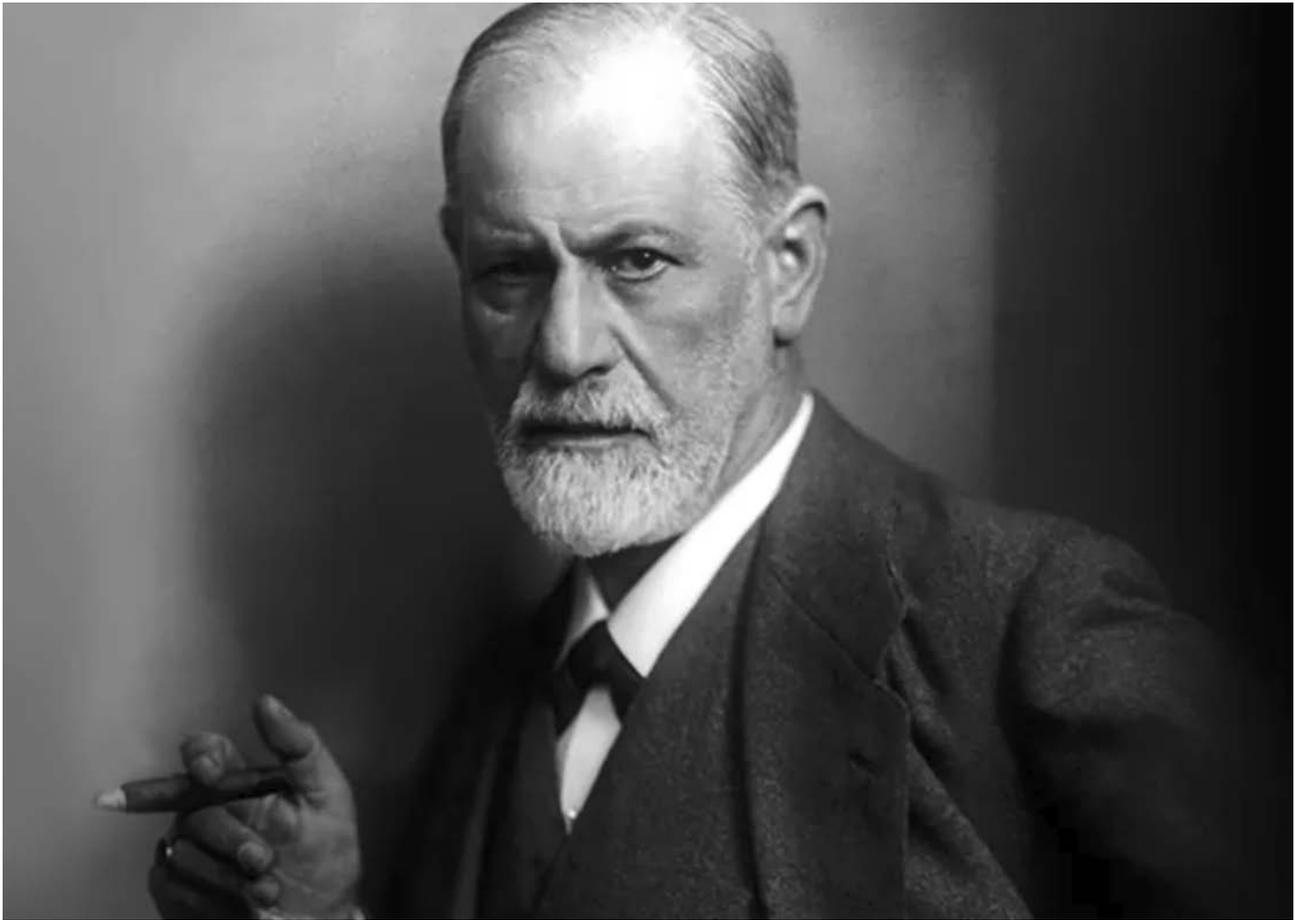
FREUD E MUSSOLINI

I retroscena di una dedica al Duce

Fabio Troncarelli

Il 25 aprile del 1933 Freud ricevette a Vienna per un consulto lo psicoanalista ebreo triestino Edoardo Weiss, suo discepolo dichiarato, rifondatore nel 1932 della Società di Psicoanalisi italiana, già fondata da Levi Bianchini e altri nel 1925, ma poi decaduta. Weiss aveva svolto un'analisi con Paul Federn, uno stretto collaboratore di Freud, con il quale era rimasto in affettuosa corrispondenza. Così come del resto era rimasto in corrispondenza con Freud stesso. Ad ambedue aveva raccontato le vicissitudini di un caso clinico molto particolare: quella di Concetta Forzano figlia di uno dei più importanti esponenti della cultura fascista, lo scrittore Giovacchino Forzano, che

tra le altre cose, aveva composto il dramma *Campo di Maggio*, sui cento giorni di Napoleone, insieme a Benito Mussolini. Weiss si presentò allo studio della Berggasse 19 insieme con la sua paziente e con il padre ed ebbe un colloquio con Freud sul caso terapeutico che tanto lo coinvolgeva. Inutile dire che questo "consulto" per parlare di una paziente fatto alla presenza della paziente e di suo padre viola non poche regole della deontologia professionale dell'analista e non solo quella di oggi, ma anche quella di allora che era certamente più approssimativa di quella odierna, ma non certo labile e vaga. Anticonformista come sempre e, soprattutto, come sempre attento a



quello che volevano comunicargli le persone che cercavano un rapporto autentico con lui, Freud non battè ciglio di fronte a tanta scorrettezza e ascoltò con pazienza e professionalità qualcuno che aveva molto bisogno di essere ascoltato. Ma lo ascoltò non solo con la ragione. Lo ascoltò anche con “le mani del cuore” come direbbe Sant’Agostino: non solo perché cercò con empatia di aiutarlo sul piano individuale, evitando di scoraggiare il suo volenteroso ma confusionario discepolo, che avrebbe meritato per la sua indisciplina etica e professionale di essere messo alla porta; ma perché cercò di appoggiarlo, di aiutarlo “politicamente”, ben consapevole delle difficoltà in cui si dibatteva. Rifiutarsi di ricevere Forzano sarebbe stato un “incidente diplomatico” molto grave per la neonata psicoanalisi italiana.

A prescindere dalla ostilità aperta da parte degli ambienti accademici e soprattutto da parte della cultura cattolica, la psicoanalisi non era ben vista neppure dal fascismo: nel 1930 la questura di Roma aveva emesso un provvedimento di fermo, nel caso in cui Freud avesse messo piede in Italia e due mesi più tardi l’incontro con Forzano e Weiss, uscì sul *Popolo d’Italia* un articolo dello stesso Mussolini, nel quale si definiva la psicoanalisi un’impostura. Come ha ricordato recentemente Jacqueline Amati Mehler: «Carminio Senise, capo della polizia fascista...ebbe un ruolo importante nel definire la psicoanalisi come scienza degenerata” affermando che gli psicoanalisti ebrei che “hanno in programma di venire in Italia, a tempo debito...costituiranno certamente una sfida all’elemento nazional-italiano» (*Psicoanalisi*, 23 [2019], pp. 7-25).

Al termine di questo spinoso incontro avvenne un fattaccio su cui è stato scritto tutto e il contrario di tutto, in barba al più elementare principio di realtà, per non parlare del più elementare senso di empatia. Raccontiamolo con le parole stesse di Weiss: «Dopo il consulto, il padre di questa paziente chiese a Freud di regalare uno dei suoi libri a Mussolini, esortandolo a scrivervi una dedica. Io ero imbarazzatissimo perché sapevo che Freud non poteva rifiutarsi. Per amor mio e per amore della Società Italiana di Psicoanalisi, Freud fu costretto ad acconsentire. Il libro scelto, forse significativamente, fu *Perché la guerra*, uno scambio di lettere con Einstein». La richiesta di Forzano non poteva essere rifiutata visto che egli gli aveva portato una copia con la traduzione tedesca del dramma che aveva scritto con Mussolini, sul quale c’era una sua dedica (che Mussolini non poteva certo ignorare): «A Sigmund Freud, che renderà migliore il mondo, con ammirazione e riconoscenza, Vienna, 26 aprile 1933». Freud contraccambiò regalando una copia, diretta al Duce, del suo *Warum Krieg?* E scrisse una dedica, a sua volta: «A Benito Mussolini coi rispettosi saluti di un vecchio che nel detentore del potere riconosce l’eroe della civiltà». In tedesco: «Benito Mussolini, mit dem ergebenen Gruss eines alten Mannes der im Machthaber den Kulturheros erkennt». Sul significato di queste parole sono state scritte molte sciocchezze, a cominciare da Weiss stesso.

Un’interpretazione corretta ce l’offre, finalmente, Federico Filchenstein nel suo recente *Mitologie fasciste. Storia e politica dell’irrazionale* (Roma, Donzelli, 2022). Contrariamente a



Giovacchino Forzano

quello che (a parte Giacomo Contri) hanno pensato tanti novelli Catoni, sempre pronti a sparare giudizi e sproloquiare, la parola *Kulturheros* non ha affatto un significato positivo. Si tratta di un termine tecnico usato dagli storici della religione e dagli antropologi che Freud citò e utilizzò consapevolmente l'anno prima della dedica nell'articolo *L'acquisizione del fuoco*, pubblicato su *Imago* del 1932, ripubblicato nel 1933 sull'*Almanach*, e di nuovo nel 1934 (*Gesammelte Schriften*, 1934). Il *Kulturheros* corrisponde all'italiano "Eroe culturale; al "Demiurge" e "Culture bringer" inglese; allo "Héros civilisateur" francese; allo "Heilbringer" o "Kulturbringer" tedesco (termine coniato da Kurt Breysig nel 1905). La formula indica un personaggio mitico che si ritrova tutte le culture: il presunto Civilizzatore, che si spaccia per benefattore dell'umanità, ma in realtà la porta al disastro. Un tipico perso-

naggio di questo genere è Prometeo, che ruba il fuoco agli dei (è dunque un ladro) e lo regala agli uomini, incapaci di usarlo correttamente. In questo modo li spinge alla rovina, nonostante la sua maschera di Salvatore.

Un altro personaggio simile è Adamo, che non rispetta i comandi di Dio, ruba il frutto dell'albero del Bene e del Male e rovina per sempre gli uomini, incatenandoli alle conseguenze del Peccato Originale. Il problema sottinteso alla figura del Finto Civilizzatore è che il vero «progresso» e la vera «rivoluzione» non può nascere dal parricidio o dall'eversione gratuita delle regole del gioco, per soddisfare i propri impulsi narcisistici: chi lo fa, anche se finge di portare il progresso alle genti, soddisfa solo la sua brama inconfessata di onnipotenza, incurante della rovina degli altri. Non a caso Adamo



Edoardo Weiss

genera Caino, che si ribella a Dio e quindi sembra un rivoluzionario, ma in realtà è un volgare assassino. La vera rivoluzione consiste in una trasformazione che sappia rispettare le esigenze del padre e quelle del figlio e permette a ciascuno di essere sé stesso senza rubare il posto dell'altro.

Tornando alla dedica, è come se Freud avesse scritto: «Saluto Mussolini, il nuovo farabutto dei nostri tempi, uguale al vecchio farabutto Prometeo; la nuova sciagura dell'umanità, che finge di rivoltarsi a Dio come Adamo e in realtà è degno padre del suo degno figlio Caino!». È ridicolo, dunque, pensare, come purtroppo hanno pensato molti, che nella dedica ci sia una sorta di deferenza e ammirazione nei confronti del Duce e addirittura scomodare la politica e dire che Freud, da quel reazionario che era, cercasse di influenzare Mussolini, perché pensava che fosse l'uomo che poteva im-

pedire l'*Anschluss* (annessione dell'Austria al Reich tedesco). Freud non era Richelieu e non aveva alcun potere politico: pensare che potesse astutamente appoggiare Mussolini per spingerlo contro Hitler, attraverso la dedica di un libro, è pura fantascienza. Altrettanto sciocco è pensare che esprima deferenza a un guerrafondaio aggressivo il dono di un libro dichiaratamente pacifista e ostile alla guerra come *Warum Krieg?* Sarebbe ora che tanti sedicenti storici che sono nell'animo gazzettieri di bassa lega capissero che senza filologia non si arriva da nessuna parte. E che tanti psicoanalisti, sempre pronti a montare in cattedra, imparassero da Freud che il significato manifesto delle azioni degli individui nasconde un significato latente, che è molto più importante dell'apparenza. Cosa che, del resto, sa pure Pulcinella, che dice la verità solo ridendo e scherzando. •



Benedetto Saraceno

VARCHI ATTIVI

Intervista ad Angelo Malinconico

Barbara Massimilla

***Varchi attivi* è un docufilm che tutti dovrebbero vedere perché descrive un approccio autentico di altissima professionalità e umanità alla sofferenza psichica. Inaugurerà la 7 edizione della rassegna cinematografica *S-Cambiamo il Mondo*, il primo giugno 2024, presso la Casa del Cinema a Roma. Una esperienza di cura che dovrebbe costituire un modello per molte Istituzioni psichiatriche. Il film è anche una invocazione poetica a restare umani, a prendersi cura dell'altro con competenza e umiltà. Ne parliamo con lo psichiatra psicoanalista junghiano Angelo Malinconico, colonna portante di tale ricerca in Molise. Da quale idea nasce questo progetto cinematografico?**

Il Docufilm “Varchi attivi” nasce da un’idea del presidente della Cooperativa “Nardacchione”, Alessandro Prezioso e del regista, Pasquale D’Imperio. La cooperativa gestisce da circa 40 anni le Comunità Terapeutiche dell’area del Basso Molise, incardinate nei Servizi per la salute mentale che ho fondato e diretto fino a pochi mesi fa in quel territorio. Da un “omaggio” a un modello locale da tutti noi incarnato, il docufilm è gradatamente diventato una riflessione allargata, fino a coinvolgere Benedetto Saraceno (già direttore del

Dipartimento Salute Mentale e Dipendenze dell’OMS), Silvano Tagliagambe (già professore di filosofia in varie università) e altri personaggi della cultura post-centottanta. Si è quindi trasformato in una riflessione sulle luci e sulle ombre della 180 stessa e una proposta di teorie e prassi di psichiatria sociale, a partire dalla connessione stretta (oggi si parla di *sharing*) tra servizio pubblico e privato sociale, co-costruttore alla pari dei processi di cura, perseguendo la *responsabilità* eticamente ineludibile, in opposizione al *potere* preteso e agito dei Servizi.

Nelle esperienze che ho fondato e condotto ho sempre cercato di evitare che le figure cosiddette tecniche del Centro di Salute Mentale fossero delegate in solitudine ad attuare i progetti di cura, ma che partecipassero ai progetti abilitativi con una presenza fisica costante nelle strutture territoriali. Solo così la storia e le storie, le geografie e le peculiarità antropologiche, sociali, economiche, possono essere esplorate con delicatezza, rendendo compiutamente esprimibili valenze terapeutiche profondamente laiche, fuori da ecclesie che già *sanno tutto*, fondamentaliste.

Definisco *nuovi setting* tali luoghi, sinergie e modalità sempre dinamiche di interazione tra i differenti saperi in campo. Se è scontato che tutti gli operatori non possano



Casacalenda

andar bene per tutti i progetti, è altrettanto vero che occorre sforzarsi per attivare una continuità nei vari segmenti di affrancamento del paziente grave. E i Servizi, *contenitori di esperienze*, richiedono sforzi mutevoli, umiltà nei ripensamenti, a volte persino veri e propri cambiamenti bruschi di rotta, onde evitare le scissioni nette e favorire processi di cura sempre più de-medicalizzati.

Non sono meno impegnativi gli sforzi necessari da parte del privato sociale: evitare di progettarsi semplicemente in termini di posto-letto, mettendo piuttosto a disposizione se stesso come sapere capace di accompagnare il paziente in un *quotidiano utile*, ricontrattando continuamente ruoli e finalità; non rincorrere parodie di interventi tecnici, confondendo la naturale relazionalità ricca con l'acquisizione di poteri decisionali presuntuosamente autonomi; rendersi realmente e umilmente disponibile verso le varie forme di supervisioni concordate.

Da questo punto di vista, diventa centrale esaminare quali processi le azioni delle reti di cura – siano esse pubbliche, del privato sociale o anche del privato-privato – inneschino nel contesto sociale e comunitario, e come esse interagiscano con quei processi che in tale contesto autonomamente si producono. Si tratta, allargando l'orizzonte, di un esame indispensabile per ripensare culturalmente le discipline psicologico-psichiatriche e per sottrarle agli attuali processi di istituzionalizzazione, che le confinano in un'ambulatorietà diagnostico-terapeutica e rischiano una neo-manicomializzazione decentrata e parcellizzata.

Cosa è cambiato dalla legge 180 riguardo alla cura delle malattie psichiatriche? che debito abbiamo con l'esistenzialismo gramsciano di Basaglia così come viene definito nel film?

Da più parti si parla di "modello 180" in crisi. In realtà il modello e tutto l'apparato culturale ed etico che lo sostiene sono tutt'altro che defunti. Son cambiate però tante cose: il depauperamento delle risorse; appiattimenti e ingabbiamenti

in scelte votate a teorie, algoritmi e prassi presunto-generalizzabili; subordinazione a una certa politica (e con essa a una parte della magistratura); principalmente un netto privilegiare del perseguimento delle "vie brevi" in ogni intervento. Con ciò rispondo anche alla seconda parte della domanda: il debito è verso chi ha sempre proposto la centralità del soggetto e non l'omologazione, la complessizzazione curiosa e progettuale e non la semplificazione uniformante. Un riferimento tra tanti a Gramsci, che afferma nei suoi *Quaderni dal carcere*, "Semplificare significa snaturare e falsificare. (...) Il mondo è una unità, si voglia o non si voglia".

Quale cambiamento innovativo sul piano culturale e umano è necessario oggi rispetto alla residenzialità?



Angelo Malinconico



Tra le innumerevoli proposte che porto avanti da oltre 40 anni, ne scelgo solo alcune: una stretta interconnessione, coerente e umile, tra le residenze e tutti i servizi del DSM; una libertà (seppur coordinata dal servizio pubblico) di muoversi sul territorio su cui insistono le residenze, cercando ogni risorsa sociale, economica, culturale utile al progetto complessivo per il soggetto/paziente; autorevolezza riconosciuta nella co-costruzione del Progetto Terapeutico Individualizzato dal momento dell'ingresso in Comunità, fondata con quella che proprio con Benedetto Saraceno definivamo già 35 anni fa "la competenza nelle pratiche"; l'attitudine al confronto con altre esperienze di altri territori e con pratiche di supervisione di marca psicodinamica.

Perché il modello di cura dovrebbe essere dinamico? cosa significa applicare microdeterminanti sociali per cambiare la vita delle persone?

È avvilente l'atteggiamento dei tanti che professano una sorta di abolizione dell'inconscio *ope legis*, perseguendo l'espulsione assoluta del pensare simbolico, netti viraggi verso la semplificazione delle dinamiche inconse, l'irrigidimento in atti "terapeutici" che andrebbero bene per chiunque, l'ossessione delle "valutazioni" presuntivo-oggettive, l'esaltazione empirica di una sorta di *pensiero della cosa-in-sé*, specie in contesti in cui la psicopatologia grave imporrebbe costanti processi di mediazione, proprio per l'esuberante manifestazione di un inconscio a cateratte aperte.

Naturalmente nessuna fantasia di "servizi psicoanalitici",



al *valutativese*, fino al più recente *recoverese* o al recentissimo *sharinghese* (qualche giorno fa un collega mi diceva con ironia ben accetta: “ora ti chiamerò dr. Sharer; tu connettore ostinato della salute mentale!”). La *Therapeia* autentica è altra cosa dai gerghi.

Per rispondere alla seconda parte della domanda, dico semplicemente che finalmente si pone attenzione ai cosiddetti fattori terapeutici aspecifici (o determinanti sociali). Mi riferisco al “curare i luoghi di cura”, attraverso l’attenzione alle dinamiche istituzionali, al “calore” del luogo di cura, alla fiducia degli operatori, all’attenzione all’accogliere, all’umiltà nel non sentirsi, nessuno, portatore del *verbo*. Figuriamoci che già nel 1979, dopo un’articolata ricerca durata 7 anni, portata avanti a livello internazionale, l’OMS concluse il report affermando che “Il fattore più importante nell’efficacia del trattamento [...] sembra essere un elemento intangibile, che può essere descritto come la sua atmosfera”. Più chiaro e “scientifico” di così...



per carità. Ma non si può negare che non esiste una psiche al di fuori di un inconscio condizionante. Questo vale a maggior ragione per portatori di patologie gravi e per i gruppi che se ne occupano. A entrambe le componenti è possibile restituire (o donare *ex-novo*) senso, significato e autonomia solo attraverso una ricerca comune, in cui curato e curante si pongano curiosi e umili al servizio del mito di Chirone, guaritore ferito (noi con loro, noi *come* loro). I semplificatori seriali hanno un altro vezzo, oltre quello del pensiero/modello/prassi unici: la creazione di gerghi, fantasticando di poter assicurare terapia confondendo rigidità del modello con il rigore scientifico (quale scientificità? decisa da chi?), etichette pseudo-identificanti con la reale fruibilità da parte di chi soffre. Allora nascono le espressioni gergali: dallo *psicoanalitichese* al *cognitivese*,

Che spazi ha la psichiatria per una utopia ancora possibile?

Beh, rispondo riportando fedelmente le parole di Benedetto Saraceno che concludono il docufilm:

“Il futuro della psichiatria è quello di una psichiatria con sempre meno psichiatria e sempre più salute mentale; con sempre meno psichiatri e sempre più altri, che fanno esistere i processi di costruzione della salute mentale. Quindi con un ruolo protagonista delle Comunità, delle persone, dei malati. E un ruolo decentrato, umile, silenzioso, modesto, parsimonioso di una psichiatria che ha troppo da doversi fare scusare per potere, volere o pretendere un posto alto nella tavola della salute mentale”.

Accolgo incondizionatamente e appieno questa visione; non credo di dover, voler chiosare! •

FESTIVAL DEL CINEMA DI ROMA 2023

Lori Falcolini

La diciottesima edizione del RomaFilmFest, di cui è neodirettrice artistica Paola Malanga, ha dato grande spazio alle donne presentando film girati da registe, storie incentrate sulle tematiche femminili e omaggi alle grandi interpreti. Anna Magnani - attrice simbolo oltre che personalità artistica straordinaria, è stata protagonista della mostra fotografica *Semplicemente Anna* a lei dedicata nel 50° anniversario della sua morte.

A cento anni dalla nascita di Maria Callas, RomaFilmFest le ha reso omaggio con tre lungometraggi il cui cuore pul-

sante è *Callas Paris 1958* (2023) del regista Tom Volf, film nato dal restauro delle immagini del concerto tenutosi all'Opéra di Parigi. Il film mette in scena "la divina" Maria Callas che canta arie divenute leggendarie come *Casta Diva* (dalla *Norma*, opera lirica di Vincenzo Bellini) o *vibra di sdegno* nei panni di *Tosca* (dalla *Tosca*, opera lirica di Giacomo Puccini), mentre accoltella l'uomo che vuole abusare di lei e che ha condannato a morte il suo innamorato, unendo lo smisurato talento canoro ad una intensità interpretativa fuori dall'ordinario.

C'è ancora domani di Paola Cortellesi, 2023.





Callas - Paris 1958 di Tom Wolf, 2023

Pedágio di Carolina Markowicz, 2023.





Misericordia di Emma Dante, 2023.

La violenza di genere è tra le tematiche femminili quella più sentita in questa edizione 2023 del RomaFilmFest; non a caso *C'è ancora domani* il primo lungometraggio di Paola Cortellesi ha aperto il Concorso Progressive

Cinema riscuotendo grande consenso di pubblico e di critica. Al film sono stati assegnati tre premi: il Premio del Pubblico, il Premio della Giuria e la Menzione Speciale Miglior Opera Prima. Dal momento che in que-

Pedágio di Carolina Markowicz, 2023.





Together with Lorenza Mazzetti di Brigid Lowe, 2023.

sto numero è presente la recensione di *C'è ancora domani*, non mi dilungherò su questo bel film in bianco e nero che allude alle atmosfere del cinema italiano degli anni Cinquanta e alle luci e alle ombre dell'oggi. Paola Cortellesi, regista e interprete principale del film insieme a Valerio Mastandrea, mette in scena la “danza” drammatica che si svolge tra Delia e Ivano, il marito violento, stemperando con ironia e guizzi geniali una dinamica purtroppo conosciuta.

Un altro tema raccontato con sfumature e generi differenti in questa edizione del RomaFilmFest riguarda le vicissitudini del ruolo materno e la relazione madre figlio nella filmografia internazionale.

Pedágio della regista brasiliana Carolina Markowicz - premio Progressive Cinema miglior lungometraggio in concorso - racconta la storia di una madre che non riesce ad accettare la diversità del figlio. Suellen (Maevé Jinkings), addetta al pagamento del pedaggio in un casello autostradale, cerca inutilmente di dissuadere il figlio diciassettenne a filmarsi e postare sul web i video in cui canta indossando frivoli maglioni rosa inequivocabilmente femminili. Armata di furore materno, Suellen vorrebbe iscrivere il figlio ad un seminario di riconversione sessuale; Tiquinho, il figlio, si oppone ma alla fine accetta per amore della madre di partecipare agli strampalati incontri condotti da un sedicente guru. La situazione si

complica quando Suellen, per pagare il costoso seminario decide di nascondere la refurtiva che il suo amante si procura rubando.

La regista e sceneggiatrice Carolina Markowicz, vincitrice nel 2018 della Queer Palm al Festival di Cannes grazie al cortometraggio *The Orphan*, costruisce con *Pedágio* un affresco drammatico e allo stesso tempo umoristico di adulti che “predicano bene e razzolano male”. Suellen, quando scopre che l'amante è un ladro lo caccia di casa ma, in un secondo momento, comincia ad apprezzare la refurtiva di valore divenendone complice. L'amante ladro ama Suellen ma è pronto a scaricarla nel momento del pericolo. L'amica e collega che ha consigliato a Suellen il seminario predica le virtù coniugali ma non resiste ad appartarsi durante il lavoro con un amante occasionale. La cittadina di Cubatão con l'aria inquinata e la vocazione ambientalista è lo sfondo brumoso di una storia di adulti contraddittori. La “diversità” di Tiquinho interpretato dal bravissimo Kauan Alvarenga, finirà per trionfare dimostrando la coerenza della gioventù nelle scelte di vita e nell'affettività.

Il film *To Laslie* dell'inglese Michael Morris, produttore e regista di cinema teatro e televisione, mette in scena in una cittadina del Texas che ricorda le ambientazioni di Hopper la storia di una donna alcolista malata di solitudine: Laslie (Andrea Riseborough) ha sperperato la vincita



Together with Lorenza Mazzetti di Brigid Lowe, 2023.

di 190.000 dollari e distrutto il rapporto con il figlio abbandonandolo da un'amica. L'incipit del film mostra la protagonista ebrea di gioia nel momento della vincita; il figlio accanto a lei ha l'espressione smarrita. Sei anni dopo il "colpo di fortuna" Laslie viene cacciata dall'ennesimo squallido motel senza soldi e con tutto il suo mondo in una valigia; decide così di tornare nella città di origine, ospite prima di una coppia di amici poi del figlio che è riuscita a rintracciare. In cambio dell'ospitalità il figlio chiede alla madre di non bere; Laslie promette invano, si ubriaca e il figlio (Owen Teague) la butta fuori di casa. Quando ormai la vita di Laslie sembra finita, le viene offerta ospitalità da parte di un uomo (Marc Maron) che gestisce un motel; in cambio dovrà pulire le stanze degli ospiti cercando di evitare le scorribande notturne che la portano da un bar all'altro in cerca di compagnia e dell'alcool.

To *Laslie* come recita la motivazione del premio assegnatogli, The Hollywood Reporter Roma, affronta un dilemma del nostro tempo: "Se a cambiare il destino, a partire dalle periferie del mondo e in un'epoca così povera di futuro, siano la conoscenza l'ostinazione e la fatica o la fortuna". In effetti Laslie si ostina a farsi male e provocare negli altri il rifiuto. Il personaggio cambia quando la consapevolezza permette a Leslie di mettere a frutto l'ostinazione bloccando la ripetizione dei comportamenti distruttivi. Andrea Riseborough conferisce al personaggio

di Laslie l'intensità dolorosa di una donna calpestata eppure caparbiamente attaccata alla vita grazie anche all'esistenza del figlio.

Come ultimo film sul ruolo materno vorrei citare *Misericordia* di Emma Dante, "una delle personalità teatrali più importanti del nuovo millennio", regista attrice drammaturga e scrittrice. Il film è stato presentato in anteprima a RomaFilmFest accompagnato da Paso Doble, dialogo di Emma Dante e Elena Stancanelli, cosceneggiatrice di *Misericordia* e scrittrice, su "immaginario e vita tra palcoscenico e grande schermo". L'amore materno per il figlio adottivo è il cuore di *Misericordia*.

Nuccia (Tiziana Cuticchio), Betta (Simona Malato) e Anna (Milena Catalano), l'ultima arrivata, per campare fanno le prostitute in un posto degradato tra montagne e mare dove sono gli uomini a dettare la legge. Il loro figlio si chiama Arturo (Simone Zambelli), come la stella del firmamento, ed è *picciuteddu* nonostante l'età adolescenziale perché, dice Emma Dante, questo personaggio "è un ibrido della narrazione né maschio né femmina né bambino né adulto, un idiota che non sa parlare". Il padre di Arturo si chiama Polifemo (Fabrizio Ferracane) come il mostruoso ciclope della mitologia greca; sfrutta le donne e vuole uccidere Arturo. Lo vediamo nell'incipit del film mentre colpisce a morte la sua donna colpevole di voler fuggire lontano con il loro figlio. Il neonato Arturo resta



To Leslie di Michael Morris, 2023.

in un incavo della roccia con una pecora per consolarlo mentre la montagna frana a valle e il mare misericordioso accoglie sul fondo il corpo di sua madre.

Il cinema di Emma Dante colpisce e commuove. Il mondo femminile che mette in scena parla attraverso i corpi: corpi nudi sfioriti o splendenti di giovinezza, corpi forti da violare che si accapigliano s'inceppano danzano corrono, corpi di bambine che giocano con Arturo, lo accudiscono con amore e si capisce che sono già "madri". Il femminile di Emma Dante è viscerale tenero e crudele allo stesso tempo, abnorme. E l'amore di queste femmine, diretto esclusivamente verso i figli, non conosce l'ambivalenza. Nuccia Betta e Anna nonostante la durezza delle loro esistenze sono dolci come tre fatine la cui unica magia è proteggere Arturo dal padre e forse donargli una vita migliore.

A chiusura di questa breve carrellata di film, non è possibile dimenticare *Together with Lorenza Mazzetti*. Con questo titolo che ricorda *Together*, il primo lungometraggio di Lorenza Mazzetti premiato a Cannes nel 1956 con il Palmarès per la *Mention au film de recherche*, la regista britannica Brigid Lowe compone grazie ad interviste, spezzoni di film e alla presenza di Paola – sorella gemella di Lorenza- il ritratto affettivo di un genio fuori dagli schemi la cui perdita ha segnato il mondo culturale internazionale.

Lorenza Mazzetti diede vita in quello stesso anno, 1956, al Free Cinema Movement con altri tre giovani registi: Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson. *Together* ne era il manifesto rivoluzionario e allo stesso tempo lirico grazie alla storia di due portuali sordomuti del East End londinese segnato dal fervore della ricostruzione dopo la distruzione della guerra e dal "cinguetto" di bambini sciamanti tra i docks. *Together with Lorenza Mazzetti* restituisce il senso profondo della creatività di questa artista segnata per sempre dallo sterminio durante la Seconda guerra mondiale della famiglia di Robert Einstein di cui le gemelle Mazzetti erano parte integrante.

Questa strage è visibile in controluce in tutta la produzione artistica di Lorenza Mazzetti, un'artista transitata spericolatamente dalla regia alla scrittura alla pittura e alla realizzazione della seguitissima rubrica del settimanale comunista "Vie nuove" *Chi dice donna*, in seguito chiamata. *Il lato oscuro* perché aperta all'interpretazione dei sogni grazie anche alla consulenza dell'analista junghiano Vincenzo Loriga.

RomaFilmFest ha reso omaggio a Lorenza Mazzetti riproponendo presso La casa del cinema di Roma le versioni restaurate di *Together* e *K (Metamorphosis)* e l'inatteso *The Country Doctor* primo cortometraggio di Lorenza Mazzetti. •



IL MUSEO DEL CINEMA DI TORINO

Michela Maisti

Industria, innovazione e tecnica. Tre parole che descrivono l'anima di una città avvolta dalle Alpi e bagnata lungo tutta la sua estensione dal grande fiume Po. Uguale a nessun'altra, elegante e talvolta rigida come alcuni inverni arrivati in anticipo, da sempre considerata il luogo di una magia che è bianca oppure nera a seconda dello spirito dell'interlocutore che ce ne vuole offrire il mistero. Non a caso la sede del più antico museo egizio d'Europa, risalente al 1824, istituzione che per l'epoca fu simbolo di una sfrenata forma di progresso e centro della competizione tra gli stati europei, almeno dalle imprese napoleoniche in poi, per la promozione dell'archeologia nel vicino Oriente alla ricerca degli archetipi della cultura europea. Siamo a Torino, una città dall'architettura ordinata, dai portici infiniti, dalle forme talmente logiche da poter condurre alla follia - per dirla con Italo Calvino - che fino a qualche tempo fa era considerata la casa dell'automobile e di quanti, tanti, con pochi soldi in tasca e la speranza di trovare un futuro diverso decidevano di lasciare il Meridione d'Italia per riempire le fabbriche che proprio lì producevano "il progresso". Fu un tempo la culla di un benessere che per parecchi anni rese competitiva l'economia italiana anche a livello internazionale, è oggi la vittima inevitabile di un cambiamento industriale e sociale

che l'ha resa decadente, ma non per questo povera di fascino.

Sarebbe un errore però relegare la tecnica e l'innovazione al solo contesto industriale, quando parliamo di Torino. La città, infatti, ha avuto un ruolo fondamentale nella narrazione della storia del cinema; c'è un filo rosso che la lega profondamente all'arte che ha rivoluzionato per sempre il modo di raccontare storie e di intrattenere. È qui che i fratelli Lumière proiettarono alcune delle loro pellicole nel 1896, come documentato dagli archivi della Cineteca Nazionale e dalle cronache del tempo. È nella città subalpina, così connessa alla vicina Francia, che si espresse, tra gli altri, il talento di Roberto Omegna, definito da molti il primo documentarista della storia grazie alla produzione di pellicole d'avanguardia che diedero anche un contributo importante agli studi di psicopatologia. Sua l'opera visiva *Nevropatologia*, dove 24 pazienti del professore piemontese Camillo Negro venivano ripresi, a scopo didattico ed integrativo dei testi di casi clinici per gli studenti, nel pieno di sintomatologie correlate a disturbi neurologici e psichiatrici.

Sempre a Torino, parecchi anni più tardi e con finalità tutt'altro che accademiche, registi come Michelangelo Anto-





nioni, Paolo Sorrentino e Dario Argento ambienteranno molti dei loro film più celebri.

A Torino trovò una casa, e una morte tragica, una figura veronese di nascita ma divenuta pienamente torinese, Emilio Salgari. Colui che attraverso l'invenzione onirica dei suoi personaggi, poi entrati nell'immaginario popolare, raccontò avventure in posti mai visti e conosciuti, anticipando di oltre mezzo secolo quelli che sarebbero diventati i soggetti di format di successo per i media audiovisivi del piccolo schermo.

Non sembra casuale, quindi, che sia proprio Torino ad ospitare il Museo Nazionale del Cinema, eretto all'interno della iconica Mole Antonelliana. La scelta di questo monumento è più che simbolica: quello che rappresenta la città, un tempo era l'edificio in muratura più alto d'Europa. Una costruzione visionaria e avveniristica, realizzata in varie fasi a partire dal 1863 al 1889, in grado di competere con la più conosciuta Tour Eiffel.

Di quest'opera subì il fascino perfino il filosofo Friedrich Nietzsche: nei suoi sei mesi di permanenza nella città, sufficienti per scrivere *Ecce homo*, vide nella Mole l'edificio più geniale mai concepito dall'architettura

La collocazione del museo del cinema esprime quindi il

desiderio di innalzare la cultura e l'arte cinematografica a un livello di massima eccellenza, in una città tradizionalmente legata nell'immaginario solo all'industria automobilistica.

Ma occorre andare piuttosto indietro nel tempo per spiegare l'origine del museo nazionale del cinema di Torino, nato in seguito a un'esperienza parallela a quella del museo parigino della *Cinémathèque française*. Esattamente come nel caso francese, anche nella città subalpina l'idea di rendere accessibile a tutti la storia e gli strumenti del cinema nacque da una passione, quella della collezionista Maria Adriana Prolo, che volle riportare alla luce la produzione cinematografica torinese dei primi del '900 e i suoi protagonisti. A lei fu concesso, all'inizio degli anni '40, l'uso di alcuni locali della Mole Antonelliana per collocare provvisoriamente la sua raccolta di macchine, locandine, manifesti, fotografie e qualche pellicola. In seguito, grazie all'apertura di una sottoscrizione per la costituzione di un museo del cinema, cui aderirono industrie, banche e istituzioni locali, l'idea di un'esposizione completa e fruibile al pubblico prese piede. Furono anni floridi, seguiti da un periodo di decadenza culminato nel 1982 quando, a causa della mancanza di fondi, il Museo fu chiuso al pubblico. Si dovrà attendere il 2000, dopo la ristrutturazione della Mole ad opera



dell'architetto Gianfranco Gritella, per vedere l'inaugurazione del Museo nazionale del cinema come lo conosciamo oggi e per apprezzarne tutta la ricchezza.

All'interno del museo la collezione è vastissima: si va dai primi apparecchi ottici alle sale tematiche dedicate ai diversi generi, fino alle installazioni interattive. Passeggiando all'interno della costruzione, unica nel suo genere data la sua estensione in altezza, ci si addentra nel progresso tecnico dell'arte visiva per eccellenza e se ne apprezza anche il suo ruolo nella società, il modo in cui è stata in grado di riflettere i cambiamenti culturali, politici ed economici. Si può facilmente dire che Torino abbia usato il cinema per documentare la realtà sociale e influenzare le masse, facendo di esso uno strumento di progresso e di testimonianza sociale.

Percorrendo le aree del museo si scoprono sette sezioni, ognuna delle quali racconta la storia del cinema attraverso le epoche e i generi. Si parte da «La nascita del cinema», che copre il periodo che va dal 1895 al 1914, in cui è possibile trovare la copia originale della prima macchina da presa cinematografica inventata dai fratelli Lumière, nonché i loro primi film, tra cui *L'arroseur arrosé* e *Le Repas de bébé*.

La sezione «Il cinema muto» ci porta nel pieno degli anni '20 e permette al visitatore di esplorare alcuni capolavori: *Cabiria* e *Nosferatu il vampiro*, soltanto per citare i più rap-

presentativi. Un viaggio che si interrompe con l'avvento del sonoro, l'innovazione che ne determinerà la crisi. Ma anche una rivoluzione tecnica che ha aperto la strada alla creazione di effetti speciali che hanno permesso di raccontare le storie in modi nuovi, come testimoniato dall'apposita area tematica.

In questo percorso che ci confronta con la storia e con lo sviluppo di nuove tecniche, si giunge alla sezione de «Il cinema classico», dal 1945 al 1960, in cui si mescolano Hollywood e Cinecittà, Los Angeles e Italia. Nella collezione di film classici di tutti i generi, spiccano le icone rimaste nell'immaginario di intere generazioni: un passo dietro l'altro, ci si imbatte nella meraviglia di *Casablanca*, «Ladri di biciclette», «8½». Probabilmente il periodo più felice e prospero per l'industria cinematografica, in parte soppiantato, negli anni '60, dalla concorrenza della televisione.

Torino e il cinema sono dunque intrecciati in un racconto di passione e innovazione, in un connubio reso inscindibile dai passaggi della storia. Il Museo Nazionale del Cinema resta ancora oggi, a più di vent'anni dalla sua apertura ufficiale, un punto di riferimento per capire come il cinema sia cresciuto e si sia evoluto con la società. È un luogo dove tra costumi originali, installazioni vive, colori e atmosfere ci si proietta ora in questa, ora in quella parte della storia, in un dialogo costante tra passato e futuro.

TRA PANDEMIA E CONTRASTO ALLA VIOLENZA SULLE DONNE

La paura nelle immagini di Anna Moreschini

Barbara Massimilla

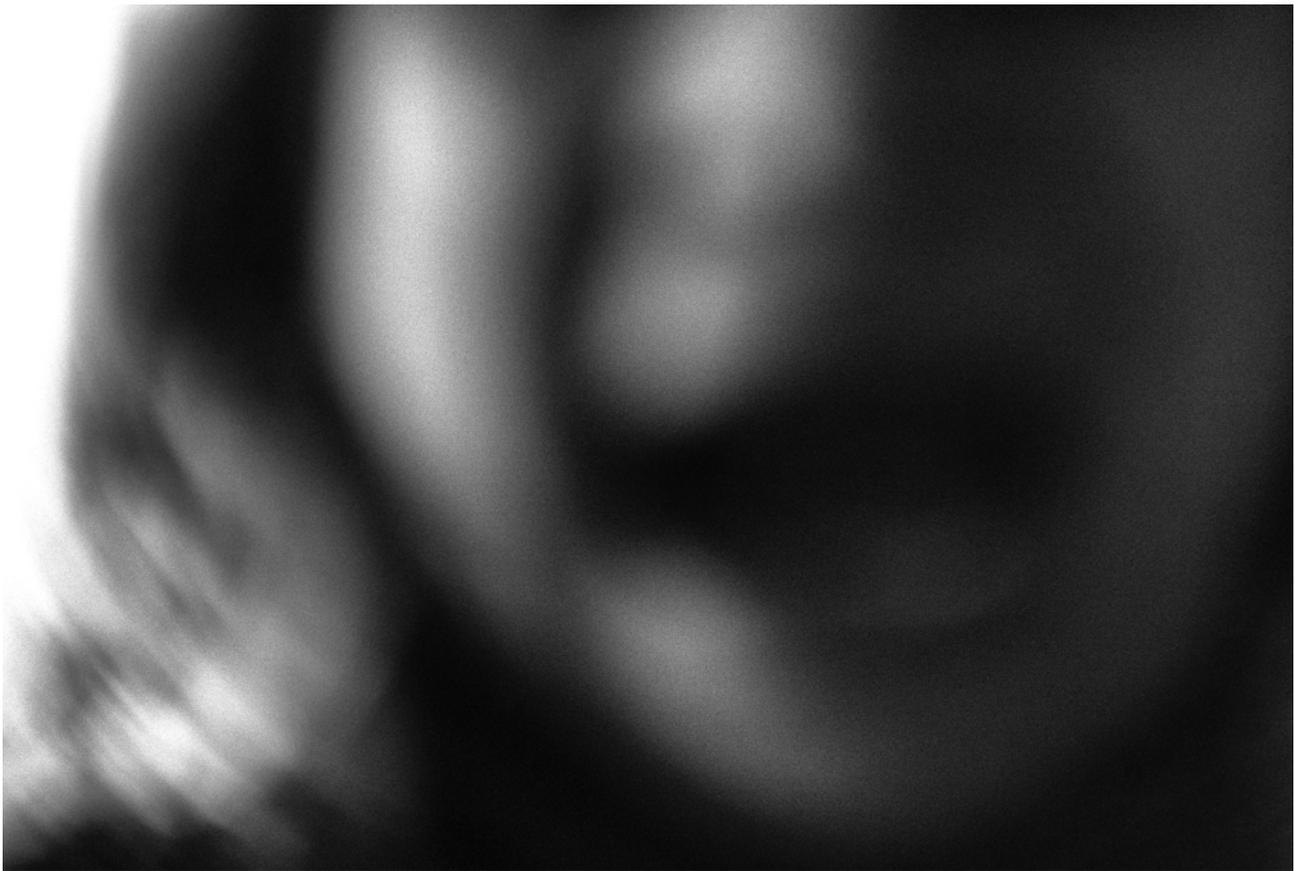
Come è nata in lei la passione per la fotografia, per il racconto per immagini?

Sin da piccola amavo disegnare e dipingere: poi la vita e gli studi mi hanno portata altrove. All'improvviso, nel 2017, ho sentito la necessità, in un momento particolare, di ritrovare i colori, di andare a caccia di bellezza, di salvezza. Così ho acquistato la mia prima reflex. Da quel momento non ho più

smesso di scattare, in un crescendo di emozioni da catturare, da vivere e da restituire. Gli occhi e l'anima hanno cominciato a percepire una realtà amplificata, di segni, significati nascosti, di piccoli e grandi miracoli. È cambiato il mio modo di sentire e percepire il mondo, attraverso quella fabbrica di favole, che è la macchina fotografica, una scatola magica che spero non smetta mai di emozionarmi.







La serie dedicata al territorio della paura riguarderebbe il difficile periodo della pandemia. Quanto i sentimenti ispirano le sue opere?

La maggior parte delle mie foto celebrano le emozioni. I primi tempi della pandemia sembrava che tutto sarebbe passato presto tornando come prima, ci raccontavano anche meglio di prima. È stato invece un incubo. La sensazione era di sentirsi spezzata da qualcosa che impediva il respiro; che la morte fosse vicina, e tutti gli altri fossero potenziali nemici, stentavo a riconoscermi, non mi potevo più fidare... Ed è così che, in occasione di un laboratorio fotografico, ho esplorato quel territorio della paura, ricordando con sgomento i disegni dei bambini dei lager nel museo del cimitero ebraico di Praga, didascalici e terribili. Ho cominciato a scattare foto diverse, a rappresentare il nero e l'oblio a cui conduce la paura. Autoscatti e tentativi di dare forma a sensazioni inquietanti: terreni che franano, una casa-rifugio che crolla, la richiesta di aiuto alla fede... Dal punto di vista fotografico è stata un'esperienza pazzesca: dal punto di vista umano mi è servita perché ho dato voce a quella paura.

Alcune delle sue foto sono state selezionate per una mostra contro la violenza alle donne? Come le ha realizzate con quali interpreti e con quale messaggio?

Sì un paio di foto. Le avevo scattate per il tema della pandemia ma sono state ritenute valide anche per il tema della violenza sulle donne. In fondo la paura declinandosi in molteplici volti è sempre perturbante. Sono realizzate con autoscatti di forme indefinite: una mano che respinge nel buio, un volto che grida. Spero che nessuna donna debba cadere in quegli abissi. •





Il Workshop Cinema e Sogni

Domenico Arturo Nesci

Nell'estate del 2000, mentre insegnavo Psichiatria in un corso estivo alla *University of California Los Angeles*, ho condotto il primo esperimento di quello che avrei chiamato *Workshop cinema e sogni* e che avrei poi presentato al Forum *Sanità Futura* del Ministero della Salute come strumento innovativo per la formazione continua degli operatori sanitari.

Il *workshop* si svolge in due tempi. Un gruppo di operatori sanitari si riunisce, la sera, per vedere insieme un film su una vicenda di salute o di

malattia. La mattina successiva i partecipanti si ritrovano per condividere i sogni della notte, costruendo una catena associativa con vignette cliniche reali e scene del film che tornano in mente in modo spontaneo ascoltando gli altri. Qual è il razionale del *workshop* cinema e sogni? Perché mai dovrebbe riuscire a rigenerare la creatività degli operatori sanitari?

Il sogno per Freud (1899) era il custode del sonno ed è nel sonno che avviene la sintesi proteica e ci rigeneriamo, biologicamente oltre che

psicologicamente, lasciandoci andare ad un pensiero associativo ed immaginativo, dialogando con noi stessi e col mondo con un altro linguaggio: il linguaggio onirico. “La notte porta consiglio” è un proverbio antico... Significa che la soluzione ai problemi difficili non si trova di giorno, razionalmente, ma di notte, dormendo, riposandosi, sognando. E questo è ancora più vero quando il problema è emotivo: come aiutare pazienti e familiari ad accettare la malattia senza andare in pezzi e senza mandare tutto in frantumi, in





preda alla rabbia ed all'angoscia? Cosa dire a quei genitori che sembrano non riuscire ad accettare la prognosi infausta del loro bambino, ma che dovranno comunque stargli vicino fino all'ultimo? Per questi interrogativi non ci sono risposte a tavolino... Dobbiamo necessariamente riattivare il nostro pensiero associativo, quello che Freud ha messo a fondamento del metodo psicoanalitico promuovendo le libere associazioni e l'attenzione liberamente fluttuante. Dobbiamo sperare che ci venga in mente qualcosa di creativo (un sogno, nella notte, o la scena di un film, nel sogno ad occhi aperti della veglia) che possa raggiungere (in modo verbale o non verbale) l'inconscio dei nostri pazienti. Dobbiamo aiutarli a riattivare la loro funzione associativa della mente per recuperare il loro tesoro perduto, la loro creatività.

Narra Paulo Coelho un'antica storia che riprenderò cambiando i nomi dei protagonisti: nel ghetto di Cracovia il rabbino Giuseppe, figlio di

Abramo, sogna un tesoro sepolto sotto un albero vicino al ponte di Praga. Il sogno della notte è così vivido che Giuseppe non resiste e decide di partire. Arrivato a Praga scopre con stupore che vicino al ponte c'è proprio l'albero del sogno. Subito si mette a scavare senza accorgersi che attira l'attenzione delle guardie che lo arrestano e lo fanno interrogare dal loro capitano. Giuseppe tace la sua identità ma racconta il sogno. Il comandante delle guardie ride a crepapelle e lo lascia andare raccontandogli, a sua volta, un sogno... "Ho sognato che un certo rabbino Giuseppe, figlio di Abramo, abitava a Cracovia ed aveva, in una cantina abbandonata, una vecchia stufa, e là dentro una pentola piena di monete d'oro. Ma io certo non sono così stupido come te da mettermi in viaggio!" La storia si conclude con Giuseppe che torna a casa e ritrova il tesoro perduto della sua famiglia, che era proprio in cantina, a casa sua. I Partecipanti al *workshop* cinema e sogni fanno lo stesso percorso, ripetono il viaggio

di Giuseppe per incontrare, attraverso la proiezione del film, il sogno dell'altro e riscoprire, grazie ad esso, il proprio tesoro nascosto.

Nell'ultima edizione, per le "Risonanze" della Festa del Cinema di Roma del 2023, in collaborazione con la Fondazione Cinema per Roma, abbiamo proiettato il film *La forza della mente* diretto da Mike Nichols nel 2001. La sera del 21 ottobre il film è stato introdotto dallo psicoanalista Alberto Angelini (Direttore di Eidos) e dal filosofo Paolo Vinci. L'evento è visibile sul sito di FCP, gratuitamente: <https://formazionecontinuinpsicologia.it/corso/la-forza-della-mente-cinema-e-sogni-2023/>. Per i Lettori di Eidos, ne darò qui una breve sintesi riportando la trama del film ed i sogni e gli interventi più significativi.

Wit (la forza della mente)

Vivian, docente universitaria di poesia metafisica e studiosa dei sonetti di John Donne (1609) è totalmente impegnata nella sua ricerca, al punto



da non aver dedicato alcun tempo a costruire una sua famiglia ed aver perso addirittura la capacità di provare empatia per i suoi studenti. L'amore per le parole scritte le veniva dal padre... Una scena della sua infanzia ci mostra il suo dialogo col papà su un libro in cui è raffigurata la storia di un coniglietto... Un altro *flash back* ci rivela la sua profonda identificazione con la professoressa Ashford, intransigente mentore-insegnante che l'ha seguita nella sua tesi di laurea sul sonetto *Morte, non essere orgogliosa*, in cui John Donne

immaginava di sconfiggere la morte, proprio come i medici... Un altro professore intransigente, questa volta un medico, le rivela freddamente la sua diagnosi di cancro ovarico metastatizzato e la arruola in un protocollo terapeutico durissimo per sperimentare un nuovo farmaco. Vivian accetta di portare fino in fondo la cura, a piene dosi, anche se pesantissima... Verso la fine viene a trovarla in ospedale la sua vecchia mentore, ormai nonna, e la trova disperata. Le racconta allora la storia di un coniglietto, proprio quella che

avevamo visto nella scena di Vivian bambina col papà. Vivian si rasserenava... Un'infermiera molto empatica, Susie, si prende cura di lei, le spalma una crema sulle mani con le sue mani, le offre un ghiacciolo, e raccoglie la sua ultima volontà: non essere rianimata quando il suo cuore si fermerà, anche se questo la escluderà dal protocollo di ricerca. Vivian non ha più bisogno di essere la prima della classe... Vivian perde conoscenza e arriva la squadra di soccorso, raffigurata come un gruppo di guerrieri... L'infermiera li ferma... Loro si allontanano... e il film finisce.

Sogni e interventi...

Comincerò dal primo sogno, che ovviamente ha sempre un rilievo particolare, come l'incipit di un libro...

“Mia sorella è morta per un tumore... se non avessi sognato avrei raccontato oggi il sogno di mia madre la settimana prima della sua morte...”

Nel mio sogno mi accompagnavano al lavoro... vedo la mia borsa su un marciapiede e questo mi preoccupa molto... Giunto al lavoro non entro perché devo recuperare la borsa, che riesco a vedere... ma che poi non vedo più, finché riesco a prenderla... Arrivo al lavoro, salgo le scale ma non trova la mia postazione di lavoro... chiedo aiuto a tutti, ma nessuno sa indicarmela... Continuo a salire e scendere le scale...”

Il workshop si apre con il tema dello spaesamento: la borsa (il “bagaglio” culturale del sognatore) resta fuori dall'Oncologia e, se entra, è la sua postazione di lavoro (psicologica) che scompare... Il secondo sogno riprende associativamente il tema:

“La mia stanza di lavoro è diventata una stanza ricreativa, c'è una tv invece di un pc... ma è tutta una presa in giro...”

A fronte dello spaesamento il gruppo porta subito dopo il tema dell'amore: “Ero sola, correvo e avevo freddo... appena sveglia sono andata subito da mia madre, che nella realtà ha superato il suo cancro, e le ho raccontato il film, la freddezza dei medici...”



lasciandomi assicurare da lei che aveva avuto invece dei curanti molto umani e che aveva avuto la forza di combattere contro il cancro grazie all'amore dei familiari.”

In altri due sogni compaiono un cane buono e la cioccolata... e poi un bellissimo vestito verde... e poi, in un terzo sogno:

“una giungla, un bosco, una paziente di un hospice che mi è rimasta nel cuore... non accettava di morire prima del matrimonio della figlia ma nel sogno invece dice che sta bene e fa lunghe passeggiate nel bosco e mi offre della cioccolata... io la accetto e mi sveglio con un senso di tranquillità e benessere, come non mi succedeva da molto tempo.”

Alcuni interventi riprendono la scena commovente in cui la vecchia professoressa va a trovare la sua ex allieva morente. Alberto Angelini racconta che una persona con cui ha visto il film la sera prima ha pensato

che non si tratti di un episodio realmente accaduto ma di un sogno della protagonista che riprende in modo puntuale la scena del film in cui scopriamo l'origine dell'amore per le parole di Vivian. Io concordo pienamente con questa intuizione che si sostanzia di un dettaglio significativo: la professoressa, dopo aver raccontato la favola del coniglietto ed essere così riuscita a far calmare ed addormentare Vivian, esce dalla stanza senza rimettersi le scarpe (che si era tolta all'inizio) ma, inspiegabilmente, le ha di nuovo ai piedi... Un modo raffinato, da parte del regista, per dire che non era un episodio reale. Era un sogno. Un sogno che rappresentava il desiderio di essere trattata come una figlia dalla professoressa/madre per potersi rappacificare con la vita ed abbandonarsi alla morte. Sarà infatti dopo questa scena “onirica” che la paziente deciderà di non farsi più rianimare, in caso di arresto cardiaco, anche se questo

comporta l'uscita dal protocollo sperimentale e quindi dalla fredda logica della ricerca.

E Paolo Vinci concorda a sua volta con questa ipotesi del sogno... sottolineando che la paziente aveva rifiutato l'offerta di sentire la sua mentore recitare un sonetto di John Donne, e che da lì questa aveva aperto allora il libro della favola del coniglietto riconoscendo che c'era bisogno di ritrovare il mondo degli affetti infantili e non quello della poesia metafisica.

Si conclude così questo workshop cinema e sogni con l'idea che è importante umanizzare le cure in un'epoca in cui la medicina sta diventando sempre più tecnologica... Il discorso del workshop cinema e sogni resta aperto alle infinite altre associazioni e riflessioni che questo modo nuovo di lavorare in gruppo rende possibili. •

THE BEST OF

UNA NUOVA RUBRICA

PUBBLICHIAMO, IN QUESTA NUOVA RUBRICA, ALCUNI DEGLI ARTICOLI CHE, NEL PASSATO, HANNO RICEVUTO MAGGIOR ATTENZIONE DAI LETTORI.



NAPOLEONE (1927)

Un uomo che disegnò il futuro

Alberto Angelini

→ **Publicato su Eidos n. 44/2019**

Se si afferma che un film può portare il peso della storia, questo è il caso del *Napoleon* (1927), di Abel Gance. È il peso storico di una icona immensa. “Eroe” sembra una parola troppo piccola per la figura quasi soprannaturale, implicitamente immortale, che ci viene presentata; è la storia di campi di battaglia, di palazzi regali e paesaggi europei; è la storia che cavalca da un continente all’altro, attraverso le differenti culture.

Nel 1789, al Club des Cordeliers, il giovane Bonaparte ascolta l’ufficiale Rouget de Lisle insegnare la Marsigliese ai rivoluzionari. Il popolo marcia sulle Tuileries e si proclama la Repubblica. Bonaparte fugge in Corsica; ricercato, farà ritorno in Francia su un piccolo vascello che ha per vela la bandiera tricolore francese. Nel 1793 Napoleone è ufficiale maggiore durante l’assedio di Tolone. La città è conquistata nel corso di una torrenziale tempesta e una ragazza, Violine, s’innamora di lui. Intanto, a Parigi, i dittatori popolari si trasformano in fornitori di teste per la ghigliottina. Marat viene ucciso, Danton

giustiziato, Saint-Just aspira il profumo d’una rosa ogni volta che cala la mannaia. Nei giorni confusi e oscuri di Termidoro, Bonaparte soffoca l’insurrezione dei monarchici contro la Convenzione, e resta folgorato da Joséphine Beauharnais. La sposa, quindi prende il comando dell’armata d’Italia e varca la frontiera.

Ciascuna impresa di cui Napoleone è protagonista, si rivela lo spunto per analizzare un aspetto del carattere e della natura del personaggio ma, per il regista, non è mai questione di morale o di politica, bensì di arte. Napoleone, per Gance, è Prometeo; è un essere le cui braccia non sono abbastanza grandi per stringere qualcosa ancor più grande di lui: la rivoluzione. Perciò il condottiero deve essere un personaggio mitico, che vive nella dimensione “monumentale” dell’immagine cinematografica. La storia pubblica e l’esistenza privata sono entrambe trasfigurate in una allegoria eroica e patriottica che annulla anche i rischi della retorica e della magniloquenza, pur presenti nella trama fortemente epica.



Il film vorrebbe tradurre in immagini l'idea di "Francesità" ed ha, realmente, una sua grandezza. Gli eccessi sono compensati da una severa tensione morale. L'autore non sottovaluta mai la deriva del terrore rivoluzionario e la devastazione della miseria nel popolo.

Durante tutto il film, i danni della povertà si manifestano puntualmente, a partire dagli abiti strappati e dai capelli arruffati degli indigenti. Scene di strade affollate ed edifici fatiscenti sono in contrasto con le viste panoramiche sulla Corsica o ai piedi delle Alpi. Questa capacità di collocare persone diverse, in luoghi e tempi storici diversi, rimane una forza pervasiva del film.

Contrariamente alla violenza e alla volatilità della politica rivoluzionaria, Napoleone si presenta individualmente deciso e risoluto. Gance, accettando la retorica, associa il giovane Napoleone a un'aquila e poi lo trasforma nel simbolo vivente di un potente destino. Questo glorioso futuro è reso possibile solo dal successo di Bonaparte come ufficiale dell'esercito; ma Gance non glorifica la guerra. Al contrario, gli spettatori sussultano mentre guardano un cannone rotolare sulla gamba di un soldato ferito; vedono anche uomini morenti sepolti nel fango, osservano una carneficina spaventosa dopo la presa di Tolone e assistono all'ardua vita dei soldati, sia nella furia dei combattimenti, sia durante i bivacchi o nei trasferimenti. A presiedere tutto ciò - calpestare i cadaveri, sorvegliare i fantasmi della Convenzione e superare la fanteria in marcia al galoppo - è il piccolo uomo con il cappello bicorno.

Sul piano attoriale, l'incarnazione di Napoleone di Albert Dieudonné non è mai stata sostituita. Il suo sguardo feroce e

dominante, di solito espresso con le mani dietro alla schiena, incarna l'essenza del carisma autoritario di Bonaparte. Allo stesso modo, il caldo sorriso di Dieudonné rende Bonaparte simpatico in ambienti domestici. L'effetto combinato trasforma un uomo normale in un pilastro di determinazione volto a salvare, eroicamente, la Francia dai demoni della rivoluzione.

Proprio a causa di questa immagine di "uomo solo al comando", alcuni critici, a suo tempo, accusarono il film di autoritarismo e militarismo. In un periodo in cui Mussolini era al potere e Hitler aumentava i suoi consensi, si può comprendere perché *Napoleon, vu par Abel Gance* sia stato considerato, in certi contesti, come un vantaggio per i fascisti francesi di allora. Ma la critica cinematografica, nel corso del tempo, ha guardato oltre questi problemi, apprezzando la straordinaria creatività tecnica e la raffinatezza narrativa di Gance.

Lo studio del film e degli archivi del regista hanno consentito di contestualizzare e storicizzare, nel particolare ambito della fine degli anni Venti, l'obiezione politica. In realtà Gance, nel suo personale approccio, costruisce la figura dell'eroe basandosi sulla cultura romantica di cui è impregnato: Victor Hugo, Stendhal e in particolare Thomas Carlyle e il suo *Cult of Heroes*.

Sul piano psicologico, la leadership è stata molto studiata. Utili concetti si rintracciano nel pensiero degli storici, dei filosofi e dei grandi scrittori. Platone, Plutarco, Machiavelli, Hobbes, Tolstoj, in vario modo, hanno anticipato le riflessioni degli psicologi su ciò che oggi viene chiamata leadership. Successivamente, in *Hereditary Genius* (1869), di Francis Galton, vennero poste le premesse di quelle teorie sul "Grande



Uomo”, predisposto al comando, che avrebbero dominato la ricerca sulla leadership per tutta la prima metà del secolo scorso. Nonostante i numerosi tentativi, sul piano psicologico, non si è mai riusciti ad ancorare la leadership ad un particolare tratto di personalità o a una caratteristica dell’intelligenza. Quindi, progressivamente, l’attenzione si è spostata dai tratti che caratterizzano un leader, ai suoi comportamenti e allo studio delle situazioni che ne favoriscono l’espressione. Come le teorie sul “Grande Uomo” avevano attratto l’interesse dei ricercatori, nella prima metà del secolo scorso, così le teorie situazionali presero il sopravvento, soprattutto durante gli anni sessanta e settanta. Molte ricerche recenti attestano, lapalissianamente riguardo all’impatto dei grandi leader sulla popolazione, che gli individui ricordano le persone più delle ideologie. A conferma di ciò, esperimenti di psicologia sociale hanno mostrato come le stesse tesi possano suscitare reazioni completamente differenti, quando siano espresse da persone diverse. Napoleone, pur essendo portatore di idee innovative, ottenne il consenso popolare, innanzi tutto, per la sua immagine e per le sue imprese. La consapevolezza del peso, scarsamente ideologico, del consenso contemporaneo ha spinto il mondo della politica ad approfondire, con gli strumenti della psicologia, la conoscenza dei meccanismi della comunicazione di massa. Negli ultimi cinquanta anni, lo studio e l’uso psicologico dei mass media hanno rivoluzionato la politica più di quanto abbiano potuto fare le ideologie o gli studiosi, in oltre cinquecento anni.

Riguardo al film e ai suoi contenuti, la miglior chiave di comprensione si trova forse in una scena iniziale in cui Napoleone, in quel momento un soldato impoverito, osserva gli orrori della rivoluzione dalla sua finestra della soffitta. Un gruppo di popolani marcia per la strada brandendo teste su bastoni e un uomo si arrampica sul lato di un edificio lanciando un cappio per un’impiccagione improvvisata. Sulla scena, un sottotitolo dice: “Frammenti di un grande evento, visti da una piccola stanza”. È una bella metafora dell’impegno del cinema, rispetto alla storia, che sembra riconoscere i limiti inerenti al mezzo, considerato come documento storico. La storia è grande e lo schermo è un riquadro troppo piccolo per catturarne la vasta scala e le tante sfumature. Di conseguenza, la cinepresa offre una finestra piccola e selettiva sugli avvenimenti. Per un momento, Gance lascia l’epica della sua storia e usa la cinepresa non come testimone distaccato di grandi eventi, ma come strumento contemporaneo che vuole esplorare la collocazione del soggetto nella storia. Attraverso una sofisticata doppia inquadratura, la prospettiva limitata di Napoleone viene fatta condividere al pubblico, con Napoleone che vede la rivoluzione dalla sua finestra, mentre anche noi la vediamo dalla sala cinematografica.

Per Gance, Napoleone fu un parossismo, nella sua epoca e quest’ultima fu un parossismo nella storia. Peraltro, il regista non nascose di considerare il cinema come un parossismo della vita.



Il film è anche un magistrale saggio di innovazione tecnica. Per quei tempi era all'avanguardia e introdusse nuove procedure filmiche piene d'inventiva. Lo stesso Eizenstein dichiarò che il suo interesse per il montaggio era stato stimolato dal lavoro di Gance. Quest'ultimo, non solo inventò, per il film, uno speciale sistema di proiezione su tre schermi ma, per realizzare le riprese, fece ricorso alle tecnologie più innovative. Nella tecnica, lo spirito delle avanguardie degli anni Venti si univa con quello dell'industria meccanica "pesante" e con lo stile delle grandi parate e degli spettacoli di massa cari al periodo. Macchine da presa montate su enormi gru o su ascensori per riprese a caduta veloce (ispirate alla ghigliottina) e nuove piccole cinecamere Debrie da tenere in mano come moderne "handycam". I grandangolari "Brachyscope", la lente iridescente "Wollensack", il "pendolo parallelogrammatico" per movimenti di macchina ondulari. Secondo la leggenda Gance arrivò persino a "sparare" in aria delle cineprese per ottenere le "soggettive" delle palle di cannone. *Napoleon* richiese quattro anni di lavoro, tre dei quali di riprese. Furono impiegati duecento tecnici di tutti i tipi e, per certe scene, si utilizzarono fino a 6.000 comparse. Durante gli inseguimenti a cavallo, girati in Corsica, vi furono due morti per cadute da cavallo. La fine delle riprese coincise, in Corsica, con le elezioni e fu detto che il partito bonapartista avesse trionfato, su quello repubblicano, in virtù dell'entusiasmo causato dal film. Per la scena della tempesta si ricostruì il Mediterraneo in studio. L'avvio delle riprese

anziché con il classico ordine "Motore", veniva dato, di volta in volta, con un colpo di pistola, muggiti di sirena o segnali luminosi. Quando salì per un momento su un soppalco, per dare semplicemente, con voce tranquilla, alcune spiegazioni tecniche, fu salutato da un boato di ammirazione dalle migliaia di persone impegnate nell'opera. Scrisse, a suo tempo, François Truffaut: "Se Abel Gance avesse avuto ai suoi ordini diecimila comparse, inebriate di storia e con l'animo stordito dall'ebbrezza di obbedire, avrebbe potuto lanciarle all'assalto di qualsiasi ostacolo, far loro invadere Palazzo Bourbon o l'Eliseo e farsi proclamare dittatore... Non c'è in *Napoleon* scena che non ci dia l'impressione di essere il clou del film, non c'è inquadratura che non sia carica di emozione, non c'è attore che non dia il meglio di sé". Gance, repubblicano e progressista, si era totalmente identificato con l'imperatore, in cui vedeva un pioniere dell'idea europea e forse di quella Repubblica Universale che egli stesso avrebbe poi esaltato nell'utopistico *La fin du monde* (1931). *Napoleon* è stato oggetto di più di un restauro e proposto in differenti versioni. Prescindendo dalla filologia cinematografica, a Gance, sia per lo sperimentalismo radicale, sia per la sua grande vocazione narrativa, viene riconosciuto il merito di aver creato un ritratto estremo e toccante di Bonaparte, utilizzando una grammatica filmica del tutto innovativa. •

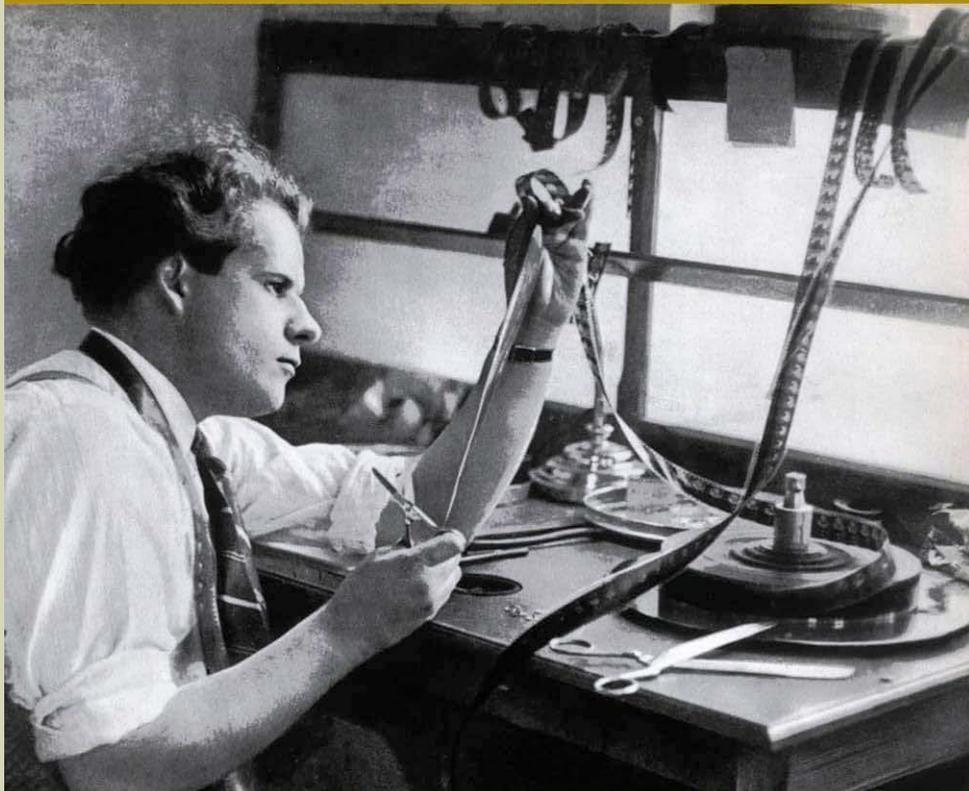
www.albertoangelini.it

Esce per le edizioni Routledge, London 2024, il saggio di Alberto Angelini sui rapporti fra il celebre cineasta russo e la psicoanalisi"

ROUTLEDGE

PSYCHOANALYTIC PERSPECTIVES ON SERGEI M. EISENSTEIN'S WORK

Cinema and Psychoanalysis in Soviet Russia



ALBERTO ANGELINI

eidos 53

cinema e donne



Il prossimo numero di Eidos, **CINEMA E DONNE**, racconterà il cinema scritto diretto e prodotto dalle donne, le tematiche femminili legate alla complessità dell'oggi, i retaggi patriarcali fino ad arrivare alla violenza di genere. Osserveremo in una dimensione

culturale internazionale il mondo da un punto di vista femminile, compreso lo sguardo delle donne nell'arte. Ripenseremo, attraverso il cinema, alle peculiarità dell'essere donna nella vita e nelle società contemporanee.

EIDOS 2024

Cari lettori, Eidos ha lasciato il cartaceo ed è entrata nel web. La nostra storica rivista di cinema e psicoanalisi, in stampa fin dal 2004, è immediatamente accessibile e completamente gratuita per tutti coloro che la vogliono leggere online. La comunità dei lettori di Eidos, affascinati dal cinema e dalla psicologia, aumenta numericamente. Non temano, però, quelli che amano la carta stampata e la preferiscono allo schermo del computer o dello smartphone. Chiunque lo desidera può richiedere la propria copia di Eidos, su carta a colori, semplicemente facendone richiesta via web.

La comunicazione, globalmente, è molto cambiata in pochissimi anni. Le persone vogliono informarsi attivamente e ciascuno può costruire il proprio palinsesto mediatico selezionando e ricercando le informazioni a cui è interessato.

Nel nostro ambito, vogliamo proporre una comunicazione precisa e competente. Pubblicando Eidos sulla

rete, speriamo di portare quella qualità di contenuti, in senso cinematografico e psicologico, che la rivista ha sempre offerto, da tanti anni, in versione cartacea.

La validità di questa iniziativa, rispetto alla risposta di voi lettori, non è più confermata dalla tiratura e dalle copie vendute dalla rivista. Nella pubblicazione online, questa validazione avviene in base alle visite sul sito, ai like, alle condivisioni e ai commenti sui social.

A tutti voi che, per tanti anni, ci avete seguito con attenzione e affetto, chiediamo di affiancarci in questa nuova impresa, manifestando la vostra presenza mediatica. Visitate il sito, inviate le vostre opinioni, condividete la rivista sui social. Per chi ama il cinema ed è interessato alla psicologia c'è una nuova presenza sul web: Eidos, cinema psyche e arti visive.

www.eidoscinema.it

cinema psyche e arti visive cinema psyche e
arti visive cinema psyche e arti visive cine-
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti
visive cinema psyche e arti visive cinema
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-
che e arti visive cinema psyche e arti visive
cinema psyche e arti visive cinema psyche e
arti visive cinema psyche e arti visive cine-
ma psyche e arti visive cinema psyche e arti
visive cinema psyche e arti visive cinema
psyche e arti visive cinema psyche e arti visi-
ve cinema psyche e arti visive cinema psy-
che e arti visive cinema psyche e arti visive
cinema psyche e arti visive cinema psyche e

eidos