

Cinema and the “feelings disease”

A therapeutic path through film narratives

Il cinema e la “malattia dei sentimenti”*

Narrazioni filmiche per un itinerario terapeutico

ARTURO LANDO**

ABSTRACT: Il lavoro che segue si propone di fornire un itinerario tra narrazioni cinematografiche quale strumento di educazione ai sentimenti: ciò a beneficio dell’attività scolastica di educatori, assistenti alla comunicazione e psicologi dell’età evolutiva. Ogni disagio psichico e relazionale dell’individuo è riconducibile a una mancata espressione dei sentimenti. Il lavoro intende mostrare come la narrazione filmica abbia affrontato tale tema generando, in tempi recenti, testimonianze “terapeutiche” dell’essere-nel-mondo: mostrando altresì che un legame appagante con persone, cose e luoghi non va cercato nell’efficacia dell’agire ma in un nuovo modo di sentire.

KEY-WORDS: cinema, scuola, educazione, sentimenti.

ABSTRACT: This work aims to provide a path through film narratives as a tool for feeling education: the main target is the school activity of educators and psychologists for teens. Every psychic and relational discomfort can be traced back to a lack of feelings expression. The work intends to show how narration in cinema has focused this issue generating in recent times “therapeutic” evidence of being-in-the-world. Film narratives show that a satisfying bond with people, things and places should not be sought in the effectiveness of acting but in a new way of feeling.

KEY-WORDS: cinema, school, education, feelings.

* Espressione del regista Michelangelo Antonioni in M. Antonioni, *Fare un film è per me vivere*. Scritti sul cinema, Marsilio, Venezia 1994, pp. 20-46.

** Università degli Studi Suor Orsola Benincasa – Napoli.

1. Introduzione

Nel 1864 lo scrittore britannico George MacDonald pubblicò, in tre volumi, un romanzo il cui filo conduttore era la possibilità di curare in un modo allora innovativo *Adela Cathcart* (MacDonald 2007) – personaggio che dà il titolo all'intera opera – una giovinetta che se ne sta a casa, distesa su di un letto, presa da un malessere psicofisico. La cura consiste precisamente nella *narrazione* prodotta da uno “story club” composto da dieci persone. Queste ultime, a turno, leggono storie e fiabe per guarire la ragazza. È una terapia che sorprende per la sua modernità. I racconti che popolano il romanzo di MacDonald riescono a guarire la ragazza dal “mal di vivere”. Adela è risanata grazie a un contributo narrativo che l'ha arricchita nel suo percorso personale.

Il lavoro che segue intende proporre talune narrazioni per l'appunto quali strumenti di cura per il “mal di vivere”. Si tratterà in questo caso di narrazioni cinematografiche scelte specificamente per un uso didattico, a supporto di attività scolastiche come quelle degli educatori, degli assistenti alla comunicazione e degli psicologi dell'età evolutiva.

Questo genere di narrazioni, a differenza di quanto accadeva per il romanzo di MacDonald e per ogni altra narrazione basata sul medium del libro, hanno la caratteristica di poter contare su una diffusione enormemente più ampia. In altri termini, sono narrazioni non appartenenti a una cultura d'élite: la loro originaria vocazione all'*intrattenimento* rende tali narrazioni particolarmente adatte a essere utilizzate in maniera agile e leggera per raccontare altrettanti percorsi di arricchimento esistenziale, percorsi che invitano innanzitutto all'identificazione, in secondo luogo all'*imitazione* (Morin 1963, p. 84).

2. Un primo approccio teorico: il paradigma narrativo

Successivamente alla diffusione del metodo terapeutico inaugurato dalla psicologia del profondo – nella cui prassi il paziente è sollecitato a *raccontare* la propria vita entrando così in contatto con il proprio disagio (Freud 1989; Jung 1992) – è stato Jerome Bruner (1988, pp. 15-68) a mettere in evidenza quello che possiamo oggi definire il *paradigma narrativo* delle scienze umane (Livolsi 2000, p. 118). Bruner, com'è noto, individuò innanzitutto nel campo

cognitivo dell'uomo la fondamentale distinzione tra il pensiero logico-paradigmatico e il *pensiero narrativo*, identificando precisamente con quest'ultimo la facoltà dell'essere umano di configurare la propria esperienza sotto forma di *storia*. Soprattutto Bruner mostrò che tale attitudine *narrativa* va di pari passo con la possibilità di percepire le sofferenze, le gioie, le tappe stesse dell'esistenza, come un percorso dotato di *sensò*. «Raccontando a noi stessi e agli altri le storie della nostra vita – spiega Marino Livolsi (*ibid.*, p. 119) – noi ricompattiamo i frammenti dell'esperienza vissuta che, proprio in base a tale processo, acquisisce un significato più o meno coerente e unitario».

Altro autore che dà un contributo importante alla definizione del paradigma narrativo è Paul Ricoeur, che in *Tempo e racconto* (1983, pp. 123-133) esplora il rapporto del lettore con l'opera di narrativa, e lo fa con riferimento particolare al “tempo della narrazione”, tempo che nel romanzo moderno è *destrutturato*, scomposto in frammenti proprio com'è spesso frammentata e confusa, nella percezione di un individuo, l'esperienza della propria vita. La tesi di Ricoeur è in questo contesto particolarmente illuminante. Il filosofo infatti afferma che un'opera come *Alla ricerca del tempo perduto* (Proust 1978) – per citare il più significativo tra gli esempi letterari proposti da Ricoeur – indica al lettore «una strada da percorrere» (Piromallo Gambardella 2001, p. 69). Ciò è vero per tre essenziali motivi: innanzitutto perché, più che in altre opere, nel monumentale capolavoro di Marcel Proust è trasparente l'intento dello scrittore di ripercorrere il proprio cammino nel tempo – pur seguendo i flussi irregolari della memoria e degli stati d'animo – al fine di *dare un senso alla propria esistenza*. In secondo luogo, secondo Ricoeur, una narrazione destrutturata come quella della *Recherche* è un invito, lanciato al lettore, affinché questi ricomponga i frammenti d'esperienza narrati, ciò per creare una personale *ricostruzione* del racconto, e inoltre per riflettere sul personale *vissuto* suscitato dal racconto stesso. Infine, l'opera di Proust è un invito, rivolto al lettore, a *riconfigurare* i mille frammenti della propria esistenza, cioè compiere la medesima ricerca di *sensò* che allo scrittore riuscì in una delle diverse forme possibili: quella letteraria.

3. Il cinema moderno e la “malattia dei sentimenti”

Gilles Deleuze (1984, 1989) arriva a conclusioni assai simili a quelle di Ricoeur a proposito della destrutturazione del “tempo della narrazione” nel

cinema moderno. Ma ancor prima di affrontare questo tema è necessario sottolineare l'importanza, in questo contesto, dei due ampi studi dedicati da Deleuze alla narrazione cinematografica: essi hanno infatti la capacità di parlare di cinema dando voce, rispettivamente, ai due essenziali "stadi percettivi" di cui si compone il percorso esistenziale di ogni individuo.

Questi due modi di percepire il Sé e l'Altro-da-sé danno vita rispettivamente alle due grandi epoche storiche del cinema. Il primo studio di Deleuze cui si accennava, *L'immagine-movimento*, è dedicato al cinema cosiddetto "classico", che è stato codificato al suo livello più alto da Hollywood e che esplora lo stadio percettivo dell'*agire efficace*, quello che vede l'individuo muoversi nel mondo e rispondere agli stimoli esterni in maniera risolutiva attraverso la propria *azione*. Nel suo secondo percorso di ricerca, *L'immagine-tempo*, Deleuze esplora invece il cinema cosiddetto "moderno", ovvero quella tappa evolutiva della narrazione filmica che ripercorre temi e stati d'animo certo già esplorati dalla *modernità* in letteratura e nelle scienze umane, temi tuttavia non ancora diffusi presso un pubblico di *massa*. Lo stadio percettivo della modernità – nel cinema come in altri medium della narrazione – è quello in cui l'*azione* si rivela inadeguata o del tutto assente di fronte agli stimoli esterni. È la tappa evolutiva che Deleuze identifica con la percezione dell'*intollerabile*:

Si tratta di qualcosa di troppo potente, o di troppo ingiusto, ma anche a volte di troppo bello, che quindi eccede le nostre capacità senso-motorie: *Stromboli* (il film di Roberto Rossellini del 1950, *n.d.a.*), una bellezza troppo grande per noi, come un dolore troppo forte. Può trattarsi di una situazione-limite, l'eruzione del vulcano, ma anche della più banale, una semplice fabbrica, un terreno abbandonato. [...] In *Umberto D.* Vittorio De Sica costruisce una celebre sequenza, [...] la giovane servetta al mattino entra in cucina, compie una serie di gesti meccanici e stanchi, pulisce un po', caccia le formiche con un getto d'acqua, prende il macinino da caffè, chiude la porta con la punta del piede proteso. E i suoi occhi incrociano il proprio ventre di donna incinta: è come se nascesse tutta la miseria del mondo [...] qualcosa che va oltre il suo limite personale del sopportabile. È un cinema del veggente, non più d'*azione* (Deleuze 1989, pp. 29 e 12).

Di fronte a questa nuova percezione, gli autori cominciano allora a lanciare i propri percorsi narrativi precisamente tra i frammenti dell'esistenza dei propri personaggi, infatti «*l'uomo stesso non è un mondo diverso da*

quello in cui sente l’intollerabile e si sente incastrato» (*ibid.*, p. 190, corsivo dell’autore).

È appunto nell’ambito di questo passaggio evolutivo che entra in gioco la destrutturazione del “tempo della narrazione”, perfetta metafora della frantumazione del Sé. I registi s’immergono allora nella vita dei propri protagonisti, nella loro memoria, proprio come aveva fatto Proust nella *Recherche*, cercandone cioè il senso perduto – ancor meglio: il senso mai avuto. Accanto al tradizionale cinema hollywoodiano basato sull’azione efficace, nascono film straordinari di tutt’altra natura, in cui a fondersi insieme sono il presente, il passato, e il sogno: in *Quarto potere* (1941), diretto dal grande incompreso di Hollywood, Orson Welles, il segreto del fallimento e dell’infelicità di un uomo è cercato attraverso frammenti e testimonianze intorno alla sua vita, è cercato dunque con il metodo dell’inchiesta, e con stati d’animo del tutto inediti per il cinema dell’epoca, giacché il film mandava in pezzi il “sogno americano”. Ingmar Bergman, nel capolavoro *Il posto delle fragole* (1957), fa viaggiare il suo anziano protagonista attraverso i propri ricordi, in cerca della gioia di vivere che non vuol rispondere al tardivo appello. In *Otto e mezzo* (1963) Federico Fellini ripercorre l’esistenza di un regista bloccato, che non riesce più a fare il proprio film: nelle immagini si mescolano infanzia, formazione, amori, visioni, incubi, odio ed entusiasmo per un lavoro – quello del cineasta – che trasfigura l’essere-nel-mondo in spettacolo, e col quale l’autore stesso fa amicizia *ex novo*, trovandone nuova ispirazione per le opere successive. Nella storia del cinema, *Otto e mezzo* è per eccellenza il film – dai mille tentativi d’imitazione – nel quale l’autore “disfa” l’opera insieme con la vita stessa del suo personaggio-guida, lasciando allo spettatore il compito di “ricomporre” i tanti frammenti. Si tratta, guarda caso, dello stesso compito che è assegnato al protagonista del film, personaggio di cui è mostrato il vertiginoso flusso di coscienza, personaggio che riuscirà infine a re-innamorarsi di ognuno dei frammenti della propria esistenza. Il film, come spiega lo stesso Fellini, è «un invito ad *accettare la vita*» (Piccolo 2023, p. 138).

Nella grande stagione germinale del cinema moderno, che ha il proprio nucleo più fecondo negli anni Sessanta del secolo scorso, vi è tuttavia un’altra importante strategia narrativa basata sulla destrutturazione del tempo. È quella di cui si fa principale esponente il regista Michelangelo Antonioni, che capovolge il noto adagio di Alfred Hitchcock secondo cui «il cinema è la vita senza i tempi morti» (Cousins 2017, p. 191, una defi-

nizione calzante per il cinema classico). Antonioni al contrario proietta il pubblico precisamente nei “tempi morti” delle vite dei propri personaggi.

Avviene in film come *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) e *L'eclisse* (1962), pellicole in cui, per la prima volta, la rarefazione dell'azione e lo svuotamento degli spazi pongono lo spettatore in una situazione di meditazione, fino a fargli *abitare* il film, portando dentro la narrazione il proprio vissuto personale. Come sottolinea Antonioni, nasceva in questi film la consapevolezza della “malattia dei sentimenti”:

Oggi nasce un uomo nuovo, con tutte le paure, i terrori, i balbettii di una gestazione. E quello che è ancor più grave, quest'uomo si trova subito alle spalle un pesante bagaglio di sentimenti che non è neanche esatto definire vecchi e superati, sono disadatti piuttosto, condizionano senza aiutare, impacciano senza suggerire una conclusione, una soluzione. Eppure l'uomo pare che non riesca a sbarazzarsi di questo bagaglio. Agisce, ama, odia, soffre sulla spinta di forze e miti morali che non dovrebbero, oggi, essere quelli dei tempi di Omero. Eppure lo sono (Antonioni, *op. cit.*, p. 33).

Ciò di cui parla il regista è l'esigenza collettiva di un nuovo modo-di-sentire. Si tratta dell'esigenza che animava la narrativa di tutta la modernità: far nascere un “uomo nuovo”, stimolare una nuova tappa del pensare e del sentire rispetto all'uomo così come era raccontato nel mondo classico (nonché nella cultura cavalleresca). La ricerca dei grandi narratori della modernità – suggerisce Deleuze – era quella di un nuovo legame tra uomo e mondo (Deleuze, *op. cit.*, pp. 189-190), un legame che non fosse più basato sull'*agire*. È lo stesso modello stimolo-risposta – come osserva Abraham Maslow (1971, pp. 38-39) – a risultare del tutto inadeguato rispetto a questa nuova esigenza. La posta in gioco, ben leggibile tanto nelle parole di Antonioni quanto nei suoi celebri film sopra citati, era quella di una nuova possibilità, non ancora conseguita: la possibilità di un contatto con il Sé e con l'Altro-dasé da cercare non più sul piano dell'agire, ma sul piano del *sentire*.

4. Primi passi in un nuovo stadio percettivo

Spinoza, pioniere nell'esplorazione dei sentimenti, nella sua *Etica* (1992) definì la nuova esigenza come quella del passaggio dalla dimensione delle

affezioni passive, ovvero le emozioni e i sentimenti suscitati da uno “stimolo esterno”, fino alla sfera delle *affezioni attive*, ovvero sentimenti che provengano dalle fibre stesse del corpo, che ci uniscano alle persone, alle cose e ai luoghi oltrepassando la distanza stessa che separa i corpi. È interessante osservare che tale passaggio di maturazione è stato descritto dal cinema a partire dagli ultimi anni del secolo scorso. Alcuni registi di grande richiamo hanno compiuto la trasformazione già inseguita da Antonioni e l’hanno fatto non prima di aver percorso, insieme con i propri personaggi, la tappa imprescindibile del disagio e dello smarrimento, la tappa della modernità. Forse il primo autore a compiere consapevolmente la trasformazione è stato per l’appunto il più celebre allievo di Michelangelo Antonioni. Si tratta di Wim Wenders che, nel 1987, ispirandosi alle *Elegie Duinesi* di Rilke e collaborando in fase di sceneggiatura con Peter Handke, racconta la vita degli angeli nel film *Il cielo sopra Berlino*. Il regista immagina l’esistenza angelica in maniera perfettamente congruente con quella dei personaggi che hanno popolato le narrazioni della modernità. «Sono semplicemente spettatori – scrive Wenders dei suoi angeli – spettatori abusivi di tutto ciò che avviene, senza disporre della pur minima facoltà di giocarvi un ruolo [...]. Non sanno cosa significhi afferrare un oggetto, fare una carezza o magari baciare un essere umano» (Wenders 1989, pp. 152-153). Ma il regista fa sì che il protagonista del film, l’angelo Damiel, assuma su di sé per intero quell’esigenza di *contatto* di cui la narrazione cinematografica si sta facendo portatrice ormai da tempo. L’angelo Damiel vuole cessare di essere “escluso dal mondo” (Wenders e Handke 1987, pp. 16 e 18), vuole trasformarsi in essere umano. E il suo desiderio viene esaudito grazie all’amore che prova per una donna umana. È grazie a un sentimento che avviene la trasformazione dell’angelo in uomo. Ed è appunto attraverso i sentimenti che, in una nuova progenie di storie e di personaggi, avviene da qui in poi la riappropriazione di Sé e dell’Altro-dasé nella narrazione cinematografica.

È interessante osservare, come dicevamo, tutti quei registi che, proprio come Wenders, hanno narrato dapprima lo smarrimento e l’“esclusione dal mondo”, per poi approdare a una nuova forma della percezione. Il regista australiano Peter Weir, ad esempio, parte da film che appaiono come dichiarazioni d’impossibilità di una conciliazione tra l’uomo e il suo stesso mondo – si vedano *Picnic a Hanging Rock* (1975) oppure *Mosquito Coast* (1986) – per approdare a film come *L’attimo fuggente* (1989), *Fearless* (1993)

e *Truman Show* (1998), viaggi verso una nuova vicinanza con gli esseri umani e verso l'immersione totale ed estatica nel *qui-e-ora*. La regista neozelandese Jane Campion si impone all'attenzione internazionale con due film sul tema del disadattamento e dell'esclusione sociale: *Sweetie* (1989) e *Un angelo alla mia tavola* (1990), tratto, quest'ultimo, dai veri diari della poetessa Janet Frame, che fu costretta addirittura ad anni di manicomio perché considerata schizofrenica. È sempre Jane Campion che firma nel 1993 *Lezioni di piano*, cioè uno dei film più importanti dell'ultimo scorcio del Novecento, di enorme interesse appunto perché – come già accadeva nel *Cielo sopra Berlino* – la protagonista è inizialmente nella condizione di tutti quei personaggi della modernità che non riescono a trovare alcun contatto con il mondo circostante. Eppure Ada, la protagonista del film, donna muta fin da bambina e ora costretta a lasciare la Londra vittoriana del XIX secolo per spostarsi nella boscosa colonia della Nuova Zelanda, riesce a intraprendere l'avventura personale che la porta alla scoperta dei sentimenti, e ciò con una potenza che nessun altro film ha saputo eguagliare negli ultimi decenni.

Come non accennare qui al celebre regista spagnolo Pedro Almodòvar che, dopo aver narrato con vena surrealista il binomio amore / disperazione in film come *La legge del desiderio* (1987) e *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* (1988), cambia invece passo con *Il fiore del mio segreto* (1995) e inaugura un personale cambiamento di prospettiva, per trovare poi in film come *Carne tremula* (1997), *Parla con lei* (2002), o come *Volver* (2006), esemplari sintesi di una rinnovata possibilità di contatto tra gli esseri umani.

Anche il regista italiano Nanni Moretti, noto per aver raccontato, nella prima parte della sua carriera, l'impossibilità di una reale empatia dell'individuo sia con il sociale sia con il *tutto* del mondo circostante (basti pensare a film come *Ecce bombo* del 1978, *Bianca* del 1984, o *La messa è finita* del 1985), con il film *Caro diario* (1993), inaugura una poetica del *godimento dei luoghi*, instaurando una «relazione affettiva con gli spazi» (Sesti 2002, p. 38), per ricordarci che esperienze di gioia possono nascere anche con il semplice camminare per la città, la pratica riscoperta e indagata da Michel de Certeau nell'*Invenzione del quotidiano* (2001, p. 33), il testo che rivendica la necessità di una fenomenologia della vita quotidiana come territorio – ampiamente inesplorato – di arricchimento esistenziale.

5. Film del nuovo millennio per un’educazione al sentire

I film citati nel precedente paragrafo sono già utilizzabili – e utilizzati da chi scrive – in sede didattica sia per descrivere l’evoluzione più recente della narrazione cinematografica sia per tracciare un percorso di educazione al sentire. Non c’è dubbio, infatti, che la miglior terapia contro il “mal di vivere” sia per l’appunto l’espressione dei sentimenti. E affinché queste righe siano di reale utilità didattica, occorre presentare adesso alcune narrazioni cinematografiche ancor più recenti, tra quelle che maggiormente testimoniano della possibilità di entrare nell’orizzonte della vicinanza con l’Altro-da-sé e, per dirla con Fellini, dell’*accettazione* della condizione umana.

È molto interessante accorgersi, in particolare, di quanto i migliori registi americani dei nostri anni abbiano assorbito e sviluppato le intuizioni dei grandi cineasti europei del Novecento. In *Nebraska* (2014) di Alexander Payne, ad esempio, proprio come accadeva nel film-simbolo del Neorealismo italiano *Ladri di biciclette* (Vittorio De Sica, 1948), protagonisti sono un padre e un figlio, vagabondi sulla strada: sono in cerca di qualcosa che è del tutto impossibile da ottenere – in questa sede neanche importa di cosa si tratti – ma il momento stesso del fallimento del loro vagabondaggio, li troverà per la prima volta uniti e riconciliati con il passato. È ancora un padre il personaggio-guida de *I Tenenbaum* (2001), considerato il capolavoro del regista Wes Anderson. Nel film un vecchio imbroglione riesce – perfino senza volere – a riconquistare l’affetto dei figli che il proprio egoismo, tanti anni addietro, aveva reso altrettanti piccoli geni mancati. Per rimanere in America, *Paterson* (2016) di Jim Jarmush è apparentemente la semplice descrizione delle giornate di un autista di pullman che scrive poesie sul proprio taccuino in una cittadina di provincia. In realtà si tratta di uno dei migliori film su come entrare in contatto con ciò che Edgar Morin (2000, p. 46) definisce, a buon diritto, la “qualità poetica della vita”.

In America Latina è da tener d’occhio la filmografia del regista cileno Sebastian Lelio. Suo autentico film-manifesto è *Gloria* (2013), ritratto di una cinquantenne divorziata che non rinuncia alla propria vitalità neanche quando l’uomo con il quale ha intrapreso una passionale storia d’amore si dimostra incapace di seguirla sulla strada dei sentimenti.

La cinematografia giapponese è sempre stata tra le più interessanti e innovative, non c’è dunque da stupirsi se una delle testimonianze più potenti di un nuovo modo-di-sentire arrivi dal regista nipponico Hirokazu

Kore-eda, che nel 2018 vince la Palma d'oro al Festival di Canne con *Un affare di famiglia*, storia di una minuscola comunità «raffigurata come un'isola felice dove un gruppo di innocui fuorilegge vive una vita regolata dall'amore» (Mereghetti 2020, p. 75), una vita assai più libera dai condizionamenti sociali di quanto lo spettatore possa immaginare. Dieci anni prima, nel 2008, l'Oscar per il miglior film straniero era andato a un altro film giapponese da suggerire qui come ottimo strumento per una educazione dei sentimenti. Si tratta di *Departures* (2008), di Masahiro Motoki, storia di un violoncellista disoccupato che accetta un posto di cerimoniere funebre, assistente presso un maestro nell'antica arte della "deposizione nella bara". Senza che ce lo si aspetti, si assiste a un percorso di autoconsapevolezza e a una presa di contatto con la sacralità della morte. Com'è facile da intuire, il film risulta «molto significativo per gli spettatori che in Occidente vivono in una cultura incline all'inutile rimozione di uno dei temi centrali dell'esistenza» (Morandini 2016, p. 390).

Uno dei più rappresentativi cineasti della Corea del Sud, Kim Ki-duk (scomparso purtroppo nella pandemia del 2020) è l'autore di *Primavera, estate, autunno, inverno... e ancora primavera* (2003). Quello che sembra un racconto buddhista, è in realtà la storia di un percorso esistenziale ed è assai educativa per gli occidentali. Un bambino è allevato da un monaco in un piccolo tempio al centro di un magnifico lago. L'incanto dell'infanzia è rotto dalle passioni dell'adolescenza e poi dalla crudeltà della vita adulta.

Questa riporterà il protagonista all'antico lago, ma stavolta l'uomo è disperato, in pericolo, ed è bisognoso di ritrovare se stesso.

Nel novero dei film del nuovo millennio che ottengono sullo spettatore un effetto decisamente terapeutico va inserito ancora un altro film ambientato nel lontano Oriente. È *Perfect days* (2023), realizzato del già citato maestro tedesco Wim Wenders. Il protagonista, proprio come accadeva in *Paterson*, è un uomo dal mestiere umile che sa godere appieno delle proprie giornate. È un sessantenne addetto alle pulizie dei bagni pubblici in un quartiere di Tokyo. Scopriamo poco a poco di cosa è fatta la sua arte del vivere: cura nel proprio lavoro, amore per le piante, i libri, la fotografia, il contatto umano, e infine il silenzio.

Nella cinematografia francese degli ultimi decenni, almeno due film sono da mostrare, vedere e rivedere per la loro capacità educativa. Il primo è *Quasi amici* (2011) di Olivier Nakache ed Éric Toledano, film di enorme successo di pubblico in tutto il mondo nonché tratto da una storia

vera: quella del rapporto instauratosi tra un milionario tetraplegico e un sottoproletario nero appena uscito di prigione, scelto dal primo quale proprio *caregiver* proprio perché questi non ha alcun atteggiamento “pietistico” nei confronti della disabilità del primo. Il legame che s’instaura tra i due personaggi diventa il perno per un’azione di mobilitazione delle energie vitali dell’uomo sulla sedia a rotelle. È importante che questo film sia stato visto da molti giacché, sulla base di un’apparente “irriverenza” nei confronti della disabilità, scardina del tutto gli stereotipi emotivi e sociali sedimentati intorno a questo tema. Nel film l’*agire* è del tutto sopravanzato dal *sentire*: la forza del contatto tra due esseri umani fa di un uomo del tutto paralizzato una persona capace di guardare più lontano di quanto non faccia il senso comune, capace cioè di una *joie de vivre* che lo stesso protagonista non aveva conosciuto nella vita che conduceva prima della paralisi, quando cioè camminava sulle sue gambe e volava in deltaplano.

Altro film d’oltralpe che non si può non suggerire quale strumento educativo/terapeutico è *Il professore cambia scuola* (2017) di Olivier Aya-che-Vidal. In questo caso il tema portante è l’insegnamento scolastico nei contesti disagiati della periferia. È infatti nella scuola di un quartiere “a rischio” che viene inviato il protagonista, già docente in uno dei licei più prestigiosi di Parigi. Si tratta di un esperimento pedagogico voluto dal Ministero dell’istruzione, e comincia nel peggiore dei modi. Il protagonista è infatti investito innanzitutto dall’indisciplina degli alunni (molti dei quali immigrati di prima o seconda generazione) e dal loro disinteresse per l’apprendimento, percepito come un’inutile imposizione. Eppure alcuni incontri e ottimi suggerimenti faranno evolvere l’uomo. Proverà per la prima volta a instaurare un dialogo semplicemente umano con i propri alunni. Utilizzerà metodi d’insegnamento alternativi, pensati per “formare” e non solo “informare”. Capirà soprattutto che «gli studenti hanno risultati migliori se sono gli insegnanti a credere nel loro progresso». Insieme con *L’attimo fuggente* di Peter Weir, quello di Ayache-Vidal si segnala tra i migliori film per formare i formatori. Oggi più di ieri – dice tra le righe il film – l’insegnamento scolastico può essere veicolato solo da qualità sottili come empatia, fiducia e incoraggiamento.

Il cinema italiano nel nuovo millennio ha prodotto diversi film da somministrare contro il mal di vivere. Manca lo spazio per citarli tutti, ma in questa sede occorre soffermarsi senz’altro sul regista Paolo Virzì, che ha dedicato tutta la propria carriera nella descrizione di personaggi che

hanno bisogno di riconciliarsi con la propria vita. Basti pensare alle intime prese di coscienza conquistate da tutti i personaggi di *Ferie d'agosto* (1996) o all'esemplare percorso di formazione compiuto dal protagonista di *Ovosodo* (1997). È invece assai più recente un altro dei film più importanti del regista livornese, ovvero *La pazza gioia* (2016), che vede due pazienti di una comunità terapeutica psichiatrica, l'una aristocratica, l'altra popolana, allearsi e darsi alla fuga: la seconda vorrebbe riuscire a rivedere il figlio che le hanno tolto, e la prima decide di aiutarla. Lungo le strade della Toscana, il loro diventa un viaggio avventuroso per guardare da vicino le proprie ferite ancora aperte. Si tratta di un viaggio coinvolgente, a tratti doloroso, che non rinuncia tuttavia a due importanti segni distintivi del cinema di Virzì: la leggerezza e la fiducia negli esseri umani.

È un *road movie* anche *Tutto il mio folle amore* (2019) del regista, già Premio Oscar, Gabriele Salvatores. Il motore d'avviamento del film è il disturbo mentale, il disadattamento – o meglio il *non-adattamento* – di un adolescente che, cresciuto a Trieste dalla madre e dal patrigno in un ambiente borghese, decide di fuggire infilandosi clandestinamente nel furgone del padre naturale, passato a trovarlo per la prima volta in vita sua. Cacciato via in malo modo dalla madre del ragazzo che a suo tempo aveva abbandonato, l'uomo riprende il suo viaggio, salvo accorgersi troppo tardi di avere a bordo il giovane clandestino. Finisce così per portarlo con sé in tournée, ovvero in Slovenia e in Croazia, dove esercita con successo e spensieratezza il suo mestiere di cantante da fiera. Quello che può sembrare un film sul tema della paternità, è in realtà alla ricerca di un senso per ogni esistenza, anche la più insensata. Il vero tema è l'attraversamento di una terra-di-nessuno dell'anima, un attraversamento iniziatico che ha bisogno di mandare in frantumi ogni modello sociale consolidato o rassicurante. Il percorso è raccontato con quella particolare leggerezza che non è superficialità ma è, invece, il tratto distintivo del miglior cinema italiano.

La terra-di-nessuno dell'anima, in *Ariaferma* (2021) di Leonardo Di Costanzo, prende le forme di un carcere tra le montagne, abbandonato e ormai in dismissione. Nel quale 12 detenuti sono costretti a rimanere, insieme con alcuni agenti carcerari, in attesa che si liberino i posti necessari ad accoglierli in altre strutture penitenziarie. Il carcere è di per sé il luogo-simbolo dello spogliarsi da ogni identità sociale. L'individuo può rimanerne annientato, o viceversa può caricarsi d'odio per reagire a questo svuotarsi dell'io. Eppure

il film di Di Costanzo mette in scena una terza via. Quando potrebbe scoccare l'ora della violenza, succede invece l'impensabile: qualcosa che è bene non rivelare al lettore e che somiglia molto a un miracolo, ma che miracolo non è, giacché riguarda invece il potere segreto degli esseri umani.

6. Conclusioni

In un'epoca in cui, nell'offerta formativa delle scuole superiori, l'istituzione di un'educazione ai sentimenti acquista sempre maggiore urgenza (Benasayag e Schmit 2005), dobbiamo prendere atto che, accanto al cinema *classico* – o dell'agire efficace – accanto al cinema *moderno* – o dell'attraversamento del disagio – è maturata in molti autori una nuova motivazione al racconto, che diventa la testimonianza di un nuovo modo di sentire. Si è formato altresì, nel corso del tempo, un bagaglio di narrazioni audiovisive che possono essere proposte alle nuove generazioni come esempi di una possibilità concreta del nostro tempo, quella di un legame con le cose, con le persone, con i luoghi *che non dipenda più da un fare o un non-fare*. Si è scelto in questa sede di dare una panoramica su alcune di queste narrazioni, sia nell'ultimo scorcio del Novecento sia nei primi decenni del nuovo secolo. Esse danno ragione a quanto afferma Morin in uno scritto a carattere specificamente pedagogico:

Letteratura, poesia e cinema devono essere considerati non solamente, né principalmente, come oggetti d'analisi grammaticale, sintattica o semiotica, ma come *scuole di vita, e ciò in molteplici sensi*. [...] Scuole della qualità poetica della vita, e quindi dell'emozione estetica e dello stupore. Scuole della scoperta di sé, in cui l'adolescente può riconoscere la propria vita soggettiva attraverso quella dei personaggi di romanzi o di film, può scoprire la rivelazione delle proprie aspirazioni, problemi, verità (Morin 2000, p. 46).

Manca lo spazio per dedicare adeguata attenzione ancora a film di importanti autori americani, come *Una storia vera* (David Lynch, 1999), *Al di là della vita* (Martin Scorsese, 1999), o a film vincitori di importanti riconoscimenti internazionali in anni più recenti, come *Corpo e anima* della regista ungherese Ildikó Enyedi (Orso d'oro al Festival di Berlino 2017) e *Un altro giro* del danese Thomas Vinterberg (Oscar per il miglior film straniero

nel 2021). Tuttavia non si può concludere questo percorso senza suggerire quali strumenti *curativi* due film in animazione digitale realizzati dalla celebre casa di produzione americana Pixar del gruppo Disney. Si tratta di due perfetti esempi di narrativa *crossover*, godibili cioè da un pubblico sia di bambini sia di adulti. Entrambi i film hanno vinto il premio Oscar per il miglior film d'animazione. Ed entrambi hanno lo scopo esplicito di educare i propri spettatori all'espressione dei sentimenti. In *Inside Out* (2015), diretto da Pete Docter con Ronnie del Carmen, i principali sentimenti umani sono raffigurati come altrettanti personaggi che si muovono nel "Quartier generale" della mente di una ragazzina preadolescente. Quest'ultima si ritrova del tutto smarrita per l'abbandono dei luoghi della propria infanzia e per il trasferimento della famiglia in una grande città. I fatti vissuti sul piano di realtà si traducono, per la ragazzina, in un terremoto emotivo: ed è appunto da questo cataclisma che prende origine l'avventura delle due vere protagoniste del film, ovvero Gioia e Tristezza, entrambe costrette a un pericoloso viaggio attraverso il mondo interiore della piccola umana, che loro stesse animano, e che ora devono salvare da un gesto sconsiderato. Al di là dell'ammirazione che si può avere per le sorprendenti invenzioni visive proposte dal film, il viaggio compiuto dai due sentimenti fondamentali – qui "personificati" – conduce per mano lo spettatore fino a interiorizzare una verità che alimenta il benessere della psiche e che, tuttavia, è del tutto trascurata dal pensiero comune: le passioni tristi vanno rivalutate e riabilitate intimamente da parte di ognuno. Il dolore è un mezzo di comunicazione e di contatto che arriva lì dove i sentimenti gioiosi non riescono a giungere. Lo stesso color giallo-oro della gioia – per stare alla metafora cromatica del film – ha bisogno delle venature blu della tristezza per produrre *sensò*.

Il secondo film in animazione digitale ed esplicitamente terapeutico realizzato dalla Pixar è *Soul* (2020), anch'esso del regista Pete Docter qui affiancato da Kemp Powers. Al centro della narrazione stavolta c'è uno degli insegnamenti più difficili da assimilare: il senso della propria esistenza non va cercato in uno "scopo da perseguire", e neppure in una grande passione da coltivare, magari facendone una professione. Ad accorgersene è un insegnante di musica newyorkese afroamericano. Sta per cogliere la sua grande occasione per esordire come pianista jazz, quando piomba in un tombino e si ritrova nel "Grande Oltre", nell'aldilà. Da qui comincia un viaggio pieno di sorprese nel quale il protagonista, senza volere, diventa il mentore di una piccola anima che è ancora "non-nata" e che non ha alcu-

na voglia di nascere. Entrambi si ritroveranno catapultati a New York nelle condizioni più bizzarre che si possa immaginare, ed entrambi vivranno alcuni di quei momenti che Abraham Maslow chiama le *peak experience* (Maslow, *op. cit.*, pp. 22-23), ovvero gli attimi d'intuizione – da ricercare quotidianamente – nei quali si rivela la qualità *estatica* della vita.

Con questo lavoro si è voluto suggerire all'educatore, al formatore, allo psicologo dell'età evolutiva, all'assistente alla comunicazione, un metodo specificamente “narrativo” – e tutt'altro che alieno al divertimento – per trasmettere alle nuove generazioni suggestioni e sentimenti strettamente legati al benessere emotivo e psichico dell'individuo. Occorre sottolineare che il percorso qui tracciato va letto in una prospettiva di *evoluzione* della coscienza collettiva. Si vuole altresì accreditare l'ipotesi che le opportunità di *contatto*, di *vicinanza* e di *accettazione* siano oggi, per l'individuo, assai maggiori di quanto non accadesse nelle epoche passate, e che l'“uomo nuovo” – di cui parlava Antonioni – non sia più soltanto un dilemma o un progetto filosofico, ma un'opportunità del nostro tempo. Le narrazioni su cui ci si è soffermati vanno lette, in tale prospettiva, quali *testimonianze* di una possibilità concreta per il pensare e il sentire della contemporaneità.

Riferimenti bibliografici

- ANTONIONI M., *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*, Marsilio, Venezia 1994.
- BENASAYAG M., SCHMIT G., *L'epoca delle passioni tristi*, trad. di E. Missana, Feltrinelli, Milano 2005.
- BRUNER J., *La mente a più dimensioni*, trad. di R. Rini e M. Carpitella, Laterza, Roma-Bari 1988.
- COUSINS M., *La storia del cinema*, Utet - De Agostini, Novara 2017.
- DE CERTEAU M., *L'invenzione del quotidiano*, trad. di M. Baccianini, Edizioni Lavoro, Roma 2001.
- DELEUZE G., *L'immagine-movimento*, trad. di J.P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1984.
- , *L'immagine-tempo*, trad. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 1989.
- FREUD S., *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. di M. Tonin Dogana ed E. Saggittario, Boringhieri, Torino 1989.
- JUNG C.G., *L'io e l'inconscio*, trad. di A. Vita, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

- LIVOLSI M., *Manuale di sociologia della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2000.
- MACDONALD G., *Adela Cathcart*, Dodo Press, London 2007.
- MASLOW A.H., *Verso una psicologia dell'essere*, trad. di R. Pedio, Ubaldini, Roma 1971.
- MEREGHETTI P., *Il Mereghetti - Dizionario dei film*, Baldini+Castoldi, Milano 2020.
- MORANDINI L., L., M., *Il Morandini - Dizionario dei film e delle serie televisive*, Zanichelli, Bologna 2016.
- MORIN E., *L'industria culturale. Saggio sulla cultura di massa*, trad. di G. Guglielmi, Il Mulino, Bologna 1963.
- , *La testa ben fatta*, trad. di S. Lazzari, Cortina, Milano 2000.
- PICCOLO F., *La bella confusione*, Einaudi, Torino 2023.
- PIROMALLO GAMBARDELLA A., *Le sfide della comunicazione*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- PROUST M., *Alla ricerca del tempo perduto*, a c. di M. Bongiovanni Bertini, trad. di G. Caproni, 7 voll., Einaudi, Torino 1978.
- RICOEUR P., *Tempo e racconto*, trad. di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1983.
- SESTI M., *Isole e quartieri, lo stile dei luoghi*, in P. DETASSIS (a cura di), *Caro diario*, Edizioni del Centro Studi, Lipari 2002.
- SPINOZA B., *Etica dimostrata secondo l'ordine geometrico*, trad. di S. Giametta, Boringhieri, Torino 1992.
- WENDERS W., *Stanotte vorrei parlare con l'angelo*, a c. di G. Spagnoletti e M. Töteberg, Ubulibri, Milano 1989.
- , HANDKE P., *Il cielo sopra Berlino*, trad. dei dialoghi a c. di C. Romani, Distribuzione cinematografica Academy (edizione a tiratura limitata), 1987, Biblioteca del Rettorato dell'Università degli Studi di Salerno (Fisciano), Inv. 139199/LM.