



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

**DIPARTIMENTO DI SCIENZE POLITICHE,  
GIURIDICHE E STUDI INTERNAZIONALI**

**Corso di laurea Triennale in  
Scienze politiche, relazioni internazionali, diritti umani**

**SULL'IMMERSIONE CINEMATOGRAFICA - OVVERO: UNA VISIONE  
ESISTENZIALE DELLA SETTIMA ARTE, PER PROVARE A CAPIRE MEGLIO,  
ATTRAVERSO IL CINEMA, ALBA E SCENARI DELL'ETERNO E COLORATISSIMO  
AGIRE POLITICO AI FINI DELLA RELATIVA REALIZZAZIONE DEL NOI**

**ON CINEMATIC IMMERSION - OR: AN EXISTENTIAL VISION OF THE SEVENTH  
ART, TO TRY AND BETTER UNDERSTAND, THROUGH CINEMA, DAWN AND  
SCENARIOS OF THE ETERNAL AND COLORFUL POLITICAL ACT FOR THE  
RELATIVE REALIZATION OF US**

***Relatore:* Prof. Francesco Berti**

***Laureando:* Perazzolo Matteo**

**Matricola: 1198928**

A.A. 2021/2022



*Alle mie nonne*

*Alla mia famiglia*

*&*

*A Dodo e Bastet*

*Per Sempre*



## INDICE

INTRODUZIONE	<i>1</i>
I CINEMA, OLTRE LE IMMAGINI	<i>5</i>
1.1 Brevissima storia del cinema	<i>5</i>
1.2 Cinema che racconta la storia	<i>15</i>
1.3 Cinema come filtro del potere	<i>18</i>
II TRAME ESISTENZIALI	<i>21</i>
2.1 Dottrine ed esistenze	<i>21</i>
2.2 Pessimismo, nichilismo e connessioni sociali	<i>25</i>
2.3 Liberazioni psico-drammatiche	<i>28</i>
III IL BISOGNO D'ESPRESSIONE	<i>33</i>
3.1 Sul cinema di Lars Von Trier	<i>34</i>
3.2 Sul cinema di Yorgos Lanthimos	<i>39</i>
3.3 Sul cinema di Terrence Malick	<i>44</i>
CONCLUSIONE	<i>49</i>
BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA & FILMOGRAFIA	<i>53</i>



## INTRODUZIONE

Rintracciare l'idea alla base di questo progetto non è stato poi troppo difficile.

Se c'è una passione che fin da piccolo ho cercato di coltivare, questa riguarda il cinema. Con il passare degli anni mi sono sempre più convinto di come la cinematografia rappresenti l'asticella più alta raggiunta dall'arte, con una conseguente e del tutto personale idolatrizzazione di registi e cineasti di ogni sorte, i colpevoli responsabili di questa dipendenza. Sono essi considerati alla stregua dei più grandi architetti, musicisti, pittori, scultori, poeti e danzatori? Raramente. A tutti gli effetti lo sono? Se ho una certezza nella vita è che sì, siedono nel pantheon artistico fianco a fianco ai rappresentanti delle categorie sopracitate. Anzi, le guardano dall'alto. L'allusione a quei determinati interpreti di quelle precise discipline non è poi casuale, e avremo modo di cogliere la specificità dei riferimenti durante il nostro percorso all'interno dell'elaborato.

La risposta alla prima domanda è una critica nemmeno troppo velata alla scarsa considerazione di cui il cinema nutre all'interno della società odierna. Senza cedere all'infausta tentazione di addentarmi in un argomento che non è quello della nostra tesi, mi basta attingere rapidamente alle mie esperienze scolastiche (e per pluriennale confronto a quelle di molti altri miei coscritti) per trasmettere concretamente questo pensiero. I nostri lustri d'istruzione obbligatoria sono stati scanditi da appuntamenti con spettacoli teatrali di ogni tipo, concerti, visite a musei e a infrastrutture più o meno magnificenti, sotto lo sguardo marziale del personale scolastico, a cui si univa una generale espressione di grande soddisfazione da parte di l'orsignori, consci di aver contribuito all'arricchimento spirituale di giovani menti.

Inversamente a quelle situazioni era poi concessa la visione di quel lungometraggio all'anno, magari durante un'assemblea d'istituto, con la sostanziale differenza che la sponsorizzazione dell'evento veniva presentata come un «bonus accidia», un paio d'ore in cui gli alunni dovevano alienarsi dalla routine scolastica e i professori potevano finalmente estraniarsi dall'arduo incarico.

Senza ombra di dubbio grave. Ancor di più quando il film in questione voleva a

tutti i costi essere spacciato come socialmente impattante, ove si trattava quasi sempre di un frivolo mattone.

Sfortunatamente non si è capito il valore del cinema, da solo capace di intrecciare tutte le arti e di rendere un regista quello che «social-artisticamente» non è: un architetto, un pittore, un poeta....

Questo spezzone di preambolo è naturalmente estremizzato, volutamente provocatorio e insensatamente altezzoso. Come possono le altre forme d'arte essere subordinate alla «Settima arte» se sono esse stesse le componenti dell'ultima musa a noi rivelatosi? Non sarebbe paradossale? È forse un pensiero contagiato dalla disparità di trattamento a cui continuiamo ad assistere?

“Le classifiche nell'arte sono insensate”. Questo il pensiero espresso da Woody Allen. Riflessione che nel tempo sto imparando a capire.

Semplicemente il cinema è l'arte più giovane, e proprio come succede con i bambini, meno capita. Ma se è vero che “se può essere scritto, o pensato, può essere filmato” (Stanley Kubrick), allora anche l'ultima arte deve ottenere il suo rispetto, perché in fondo è concettualmente vecchia come la storia.

Endemica da sempre. Facendo innamorare dei rumori di pellicola udibili nei silenzi dei film meno recenti, così come delle tante protagoniste di opere a volte non ancora viste. Ad ogni modo, come precedentemente anticipato, la cinematografia in quanto tale non esprimerà l'argomento della tesi se non in una delle sue parti. Infatti un altro ambito verso il quale nutro un certo interesse è quello della filosofia. In merito non posso negarlo, sono un principiante. E lo sono anche in una scala di valori che prende in considerazione soltanto gli amatori della disciplina. Non lo ritengo però un problema. Il nostro scritto sarà un lavoro che cercherà di analizzare cinema aiutandosi con concetti propri della filosofia esistenziale, e dunque non rappresenterà un trattato nemmeno per quanto riguarda lo svago più amato dagli antichi greci. Il ramo particolare a cui faremo riferimento sarà appunto quello esistenzialistico, dal fascino senza confini e oggettivamente più plastico e fruibile di altre correnti. A tal proposito prenderemo in considerazione, tra gli altri, autori quali Kierkegaard, Cioran e Rousseau, così come le loro idee riguardo l'esistenza, la società, la natura....



Il «collante» di questo lavoro è rappresentato dalle dottrine politiche. Attraverso questa disciplina porremo l'accento sul coinvolgimento del pensiero esistenziale anche in ambiti strutturali della società, solitamente propri di un'analisi politica della filosofia, concentrandoci è possibile anche su nozioni abbastanza convenzionali di «Stato», dato che in effetti potremmo seriamente chiederci cosa esso ritragga (forse ormai è un'«eminenza grigia», un'«entità semi-organica» che pervade le esistenze. Forse qualcos'altro ancora).

La nostra tesi, se così vogliamo chiamarla, sarà un po' quella di verificare come la realizzazione dell'individuo possa essere un concetto superfluo, e il bene comune un'idea troppo dispersiva per essere, platonicamente, il vero scopo della politica.

«Alba e scenari dell'eterno e coloratissimo agire politico ai fine della relativa realizzazione del Noi» significa proprio questo. Un percorso all'interno delle diverse cognizioni della politica che si sono contraddistinte nel tempo, attraverso una visione scarnificata del suo valore per come tendiamo a conoscerlo.

Per quanto riguarda la prima parte del titolo, si vuole alludere a un percorso che tenterà di valutare queste idee anche tramite delle opere cinematografiche, analizzate grazie a una chiave di lettura filosofico-esistenziale. In sostanza avremo dunque una struttura che si andrà a basare su tre capitoli. Non volendo proporsi come un'opera puramente d'analisi, dedicheremo il primo capitolo al cinema in sé e per sé, per poi addentrarci nel canovaccio esistenziale. Concluderemo infine con una terza parte dove analizzeremo alcuni cineasti a me molto cari (tralasciando purtroppo una miriade di opere e di grandiosi artisti sparsi in tutto il globo e adatti a questa proposta, quali Haneke, Welles, Godard o Wong Kar-wai, ma tant'è).

“Good taste is the death of art” (Truman Capote)

Vorrei anticipare così quello che ritengo essere il senso del contenuto, quello interpretativo dello stesso, nonché delle opere di riferimento.

“Drinking expensive wine, talking about film”



# I

## CINEMA, OLTRE LE IMMAGINI

“Non c'è nessuna forma d'arte come il cinema per colpire la coscienza, scuotere le emozioni e raggiungere le stanze segrete dell'anima”.<sup>1</sup>

La «Settima arte» è una parte fondamentale nell'esistenza di tutti noi. Certo si può essere più o meno dediti a essa. Nelle sue forme evidentemente più scadenti si arriva persino a ripudiarla. Rappresenta però un orologio che scandisce maniacalmente il tempo e gli eventi. Dunque per chi volesse studiarli, oltre che intraprendere un viaggio introspettivo dentro se stessi (e imparare qualcosa degli altri), sono certo non ci sia mai stato insegnante migliore.

Come poi anticipato nell'introduzione, la cinematografia esprime un elemento centrale anche del nostro progetto, e in quanto tale andremo a dedicarle non solo una parte di studio su determinate opere con il già dichiarato intento di leggerle sotto una prospettiva filosofica, ma anche, in questo primo capitolo, delle righe riguardanti la storia e gli usi di questa materia (toccando alcuni aspetti e momenti chiave, ma naturalmente senza approfondire esaurientemente il tema).

### 1.1 Brevissima storia del cinema

Per come lo conosciamo, o quantomeno per i suoi connotati essenziali (proiezione e intrattenimento, in primis) presenti ancora oggi, senza possibilità d'appello possiamo affermare che il cinema nacque sul finire del XIX secolo.

Il 28 dicembre 1895 veniva infatti proiettato a Parigi il primo spettacolo mai ideato, composto da dieci brevi «film». *L'uscita dalle officine Lumière* fu il primo.<sup>2</sup> Furono proprio i fratelli Lumière a «scoperchiare il vaso di Pandora», grazie alla brevettazione del *cinématographe*, una macchina da presa che fungeva anche da proiettore. È giusto sottolineare come l'idea di «immagini in movimento» sia però ben più antica. Basti solo pensare a Platone e al suo mito più

---

1 [www.nonsonsolofilm.it](http://www.nonsonsolofilm.it)(Ingmar Bergman)

2 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, p. 3

celebre, nel cui racconto troviamo uomini legati mentre le loro ombre venivano proiettate dalla luce sul muro della caverna. Successivamente poi, in un contesto di precinema, troviamo innumerevoli esempi e marchingegni adibiti al tentativo di voler «cinematizzare» le esperienze sensoriali. Solo per citarne alcuni: la lanterna magica, una sorta di proiettore di diapositive nato nel '600. Lo stereoscopio, un dispositivo ottico ideato inizialmente nel 1832 da tale Charles Wheatstone (utile a osservare stereogrammi), per arrivare fino al kinetoscopio. Ideato da Thomas Edison pochi anni prima dell'avvento dei Lumière, consisteva in una cassa dotata di manovella, che una volta azionata (rigorosamente dopo avere inserito una monetina) permetteva di osservare un filmato tramite un oculare.<sup>3</sup> Dapprima il ruolo sostanzialmente unico del film era quello di puro intrattenimento. Con il tempo questo aspetto è cambiato solo nell'ordine della volontà prima di tutto, e poi nella capacità, di immergersi nella narrativa cinematografica. Questo termine non è casuale dal momento che quello che negli ultimi cento anni è stato dato per scontato (ovvero una narrativa e dunque un criterio particolarmente preciso per quanto concerne il susseguirsi delle scene), nella fase embrionale del cinema, quella delle attrazioni, non lo era affatto. Questo periodo arriva fino al 1915 circa e si divide in due sotto-momenti: il Sistema delle Attrazioni Mostrative e il Sistema dell'Integrazione Narrativa. Nella prima fase lo spettacolo era solamente basato su singole scene autoreferenziali, incentrate su soggetti come individui piuttosto che paesaggi, con l'intento di mostrare allo spettatore i vari trucchi (effetti speciali) sviluppatasi in quei primi anni. Questo valse per il primo decennio, quando poi una vorticoso ventata di rinnovamento si abbatté sulle sale cinematografiche, con il trionfale ingresso del racconto narrativo a supporto delle immagini.<sup>4</sup> Precedentemente avevamo accennato nemmeno troppo implicitamente al fatto che la narrativa fosse subentrata a seguito del ventennio iniziato con la prima opera dei capostipiti francesi. Questo è tale nella misura in cui il racconto iniziò realmente a svilupparsi a partire dagli anni '20, ma è pur vero che già nei periodi immediatamente successivi a quelli dei primi effetti speciali era presente una qualche sorta di narrazione all'interno dello spettacolo. Questa era però

3 [www.timelessbeauty.it](http://www.timelessbeauty.it)

4 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 9-11

delegata a un mestierante il cui compito doveva essere quello di raccontare il film, per poi venire in parte sostituito da didascalie direttamente impresse sulle scene. Come detto, è soltanto a partire dalla terza decade del secolo che le persone poterono iniziare a sentire i suoni all'interno dell'opera. La svolta più rappresentativa fu però la possibilità di iniziare a udire anche i dialoghi, e quindi poter immergersi in un tipo di narrativa di tutt'altro livello. Questo evento fu anticipato anche dalla nascita di vere e proprie sale cinematografiche in sostituzione delle sedi ad hoc in contesti quali caffè, sale da ballo o circhi, a riprova del ruolo sempre più incisivo nella società.<sup>5</sup> Se in questi primi vent'anni del XX secolo la cinematografia inizia a investire una serie di nazioni in Europa e non solo, è negli anni '20 che si sviluppano le vere e proprie avanguardie, specialmente in Francia, Unione Sovietica e Germania. Queste rappresentano un'ulteriore evoluzione della già fondamentale nascita e differenziazione dei generi cinematografici: storici, polizieschi, romantici, comici e così via. Per quanto riguarda la Francia, paradossalmente, la produzione di lungometraggi in quegli anni è molto scarsa, cosa che però non sono i movimenti piuttosto che i temi o il rapporto stesso che si crea con il cinema. Sotto i colpi di autori e autrici come Epstein, Gance e Dulac, si instaura un importante rapporto tra il mondo intellettuale e la Settima arte, impreziosito dalla qualità impressionista delle opere dei sopracitati autori. Critici, estetologi, nonché gli stessi registi iniziano a interessarsi sempre più all'analisi dell'opera, vista come mai prima in quanto insieme di elementi artistici rintracciabili nella musica e nella pittura, combinazione di più situazioni dinamiche oltre che figurative.

I protagonisti più frequenti delle opere d'oltralpe riguardano individui alle prese con le proprie devastazioni, insoddisfatti e i cui desideri sono ineluttabilmente destinati a non realizzarsi mai.

Passando all'Unione Sovietica, è piuttosto ovvio che l'intero processo artistico dell'epoca fosse influenzato e inquadrato dalla e nella visione del partito. Ciò non toglie che ne siano scaturite opere di assoluto rilievo.

«L'Ottobre delle arti», questo l'appellativo coniato per indicare il processo di

---

<sup>5</sup> P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 17-20

creazione artistica connesso alla Rivoluzione d'Ottobre, trovò anche nel cinema una sua componente importante. Molti dei registi cardini di questo movimento, quali Kozinčev e Trauberg, venivano dal teatro, e grazie a questo vissuto furono in grado di individuare meglio di altri i sentimenti del nuovo proletariato, andando a regalare esperienze impattanti che riuscivano ad animare lo spirito dei «figli della Rivoluzione», fossero essi operai o soldati del popolo. Più di uno spunto fu preso dal futurismo italiano, rendendo poi possibile il prorompente avvento di un'arte non solo fine a se stessa bensì dedita ai più variegati scopi sociali. Questa idea di fare cinema, e più in generale arte, fu ribattezzata costruttivismo. E dopo un'iniziale rallentamento con l'ascesa di Stalin e l'ancor più massiccio intervento statale nelle arti, il cinema sovietico riprese subito il suo percorso verso una sempre maggiore caratterizzazione e qualità, rafforzando allo stesso tempo la sua componente educativa e propagandistica, fino al raggiungimento di un clamoroso apice grazie alla *Corazzata Potëmkin* di Ejženštejn, ai più un rimando di «fantozziana memoria» ma nella sostanza uno dei più grandi lungometraggi mai girati. Spostandoci in Germania, possiamo osservare che la famigerata organizzazione teutonica ebbe un riflesso anche nell'industria cinematografica. Nonostante la sconfitta nella Grande Guerra, i tedeschi misero insieme un sistema di produttività filmica di rara efficienza, facendo sì che altre arti, come mai prima di allora, si dedicassero al cinema, convogliando i valori culturali della nazione in una catena di produzione e distribuzione di altissimo spessore (e dal cui retaggio sbocceranno autentici fenomeni come Wenders, Herzog e Wassbinder).

Il movimento più importante fu rappresentato dall'espressionismo (anche se il cinema di genere ebbe modo di prosperare a sua volta), i cui principi fondamentali sono rintracciabili nell'alterazione e nella surrealtà della scenografia, oltre che nel dolore e nelle angosciose ossessioni dei personaggi. Questi risultano trovarsi in una perenne situazione di fragilità, dovuta spesso da un'irrefrenabile delirio di onnipotenza. In questo gioco pullulante di vampiri e mutanti la fotografia ricopre un ruolo essenziale. È grazie all'estremo contrasto della luce che si vuole risaltare la sfida tra bene e male, tra il demoniaco e la moralità borderline insita nelle caratterizzazioni dei protagonisti. Come nell'esperienza sovietica, anche la

Germania degli anni '20 partorisce opere destinate a entrare nella storia del cinema attraverso la porta principale. *Il gabinetto del dottor Caligari*, *Metropolis* e *Nosferatu* rimangono infatti titoli iconici anche a distanza di oltre un secolo.<sup>6</sup>

Focalizzandoci ora sul macroperiodo che comprende anni '30 e '40, andiamo brevemente ad analizzare le tappe più importanti che hanno contraddistinto questi decenni, iniziando questa volta dall'esplosione conclusiva del cinema che ha investito gli Stati Uniti. L'avvento definitivo del sonoro e gli enormi investimenti dell'establishment «a stelle e strisce» resero la cinematografia americana l'orgoglio del paese, trasformandola nella principale esportatrice degli ideali Yankee in tutto il mondo (con effetti socio-culturali mai lontanamente raggiunti in precedenza). Il cinema dell'epoca è monopolizzato dalle produzioni hollywoodiane, le quali vengono sfornate a ripetizione grazie alle innumerevoli case cinematografiche (Warner Bros e Paramount giusto per citarne un paio) che iniziarono a farsi spazio nello Stato. La novità principale di questo periodo consistette nella nascita di un vero e proprio «studio system», dove nulla viene più lasciato al caso. Terminava dunque l'era di un cinema «romantico» che fino ad allora era rimasto, per quanto sempre meno, ancorato all'interpretazione cinematografica delle origini. Il profitto diviene il presupposto numero uno, seguito dalla mistificazione di attori e addetti ai lavori. Il passaggio dal periodo «amatoriale» a quello che potremmo definire «professionistico» fu però anche caratterizzato da pietre miliari nella storia del cinema. Nacquero i musical, gli horror in quanto genere, il noir, i western, i gangster movie. Il lascito risiede quindi sia in opere entrate nell'immaginario collettivo, quali *Cantando sotto la pioggia*, *King Kong* o *Il mago di Oz*, ma anche negli interpreti: Humprey Bogart, Katharine Hepburn, Spencer Tracy, Marlene Dietrich....

Se oggi la prima cosa che a molti di noi viene in mente quando si ritrova a pensare vagamente al cinema consiste in divi, tratti somatici precisi e benessere, non c'è quindi da meravigliarsi, dal momento che si tratta di un pensiero collettivo che ha radici lontane e ben salde negli Stati Uniti della presidenza Roosevelt.<sup>7</sup>

La diffusione del sonoro, oltre che la massiccia espansione del cinema

6 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 28-61

7 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 97-108

d'oltreoceano, portò inevitabili cambiamenti anche nel Vecchio continente.

Qui l'audio fece come detto il suo debutto negli anni '20 ma soltanto nel decennio successivo prese definitivamente il sopravvento. Una delle conseguenze primarie fu rappresentata dalla nascita del doppiaggio, immediatamente successivo ai vari tentativi effettuati per rendere più fruibili le pellicole. Infatti, a cavallo tra il terzo e il quarto decennio, i registi ricorsero ai più disparati metodi per risolvere «problemi» sonori e linguistici. Parliamo dunque di girare tante scene uguali in diverse lingue quanti i paesi in cui successivamente sarebbe stata distribuita la pellicola, o girarla in più lingue garantendo una parziale comprensione dell'opera.

In generale comunque il sonoro non fu accolto nei migliore dei modi. Si temeva infatti che avrebbe portato il pubblico a distaccarsi dalla messa in scena oltre che dal montaggio, per concentrarsi sulle musiche e le parole, ritenute potenzialmente fuorvianti all'interno del film. È in Unione Sovietica prima e in Francia poi che si cementa un pensiero maggiormente articolato riguardo la funzionalità dell'audio.

Qui si inizia a pensare a come il suono possa in realtà avere un grande valore, non tanto quando corrisponde all'immagine bensì quando si trova in una situazione nella quale non è sincronizzato con essa, andando così a formare delle metafore audiovisive.<sup>8</sup>

Ed è proprio la Francia, nuovamente, che si propone per la parte di principale attore del cinema europeo di quegli anni. Nonostante dal punto di vista produttivo fosse ancora arretrata, basandosi su piccole case di produzione, non c'è dubbio che i contenuti fossero di primissimo livello. Si sviluppò in particolare la tendenza del realismo poetico, legato soprattutto alla stagione del Fronte Popolare (un'alleanza di socialisti, comunisti e repubblicani). Le vicende di questo movimento riguardavano figure anonime quali operai o malviventi, e le ambientazioni erano tipicamente i quartieri di periferia. Si basava dunque su eroi tragici che vanno incontro al loro destino, finendo per essere travolti prima di tutto da una società ingiusta. Così facendo si cercava di portare sullo schermo le dure vicissitudini del proletariato. Un altro momento chiave dell'epoca riguardò l'ascesa del cinema italiano, in particolar modo della sua frange neorealista. L'alba del movimento è

---

<sup>8</sup> P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 141-143



individuabile già a partire nei primissimi anni '30, con romanzi strettamente legati all'esperienza del reale mista a un elemento psicologico non indifferente.

Per quanto riguarda la Settima arte il periodo del neorealismo risultò avere una vita particolarmente breve, non disdegnando però di sfornare capolavori immortali. Su tutti *Roma città aperta* di Rossellini, *Ladri di biciclette* di De Sica, oltre che *La terra trema* di Visconti. Fu un momento di rimodellamento delle concezioni cinematografiche nel nostro paese, alla luce del risollevarlo successivo al secondo conflitto mondiale, da cui scaturirono opere i cui intenti si basavano sul rifiuto del banale, oltre che sulla «sacralità» della macchina da presa quale strumento rivelatore di realtà più intime.<sup>9</sup>

Arrivati alla seconda metà del XX secolo ci prendiamo il tempo di svolgere un piccolo excursus sul frangente che va dagli anni '50 agli anni '70, prima di concludere il paragrafo con l'epoca contemporanea. Come già fatto fin qui (e per i motivi spiegati più volte), non tenteremo certo di immetterci minimamente in un approfondimento che non sia di livello superficiale. Andremo piuttosto a toccare alcuni tra i momenti maggiormente noti del periodo. Negli anni '50 il cinema europeo è in forte soggezione rispetto al suo omologo statunitense, la cui orda pare complicata da arginare. Sono però questi gli anni che danno alla luce il cinema d'autore. Questo momento è di estrema importanza nella storia del movimento, perché dà il via all'era dei «super registi», ovvero cineasti che forse per la prima volta vengono considerati alla pari dei romanzieri.

Gli elementi portanti delle opere di questi autori riguardano la complessità dell'elaborato (spogliato da qualsiasi rimanenza commerciale e impegnato a diventare un oggetto culturale) e la sua collocazione più ampia nello spettro delle opere del regista in questione (diventando dunque una parte essenziale all'interno della stilistica e della cinematografia dell'artista). I nomi di questi visionari riecheggiano tutt'ora quando si entra nel merito del cinema ai suoi livelli più splendidi: Buñuel, Bergman, Bresson....<sup>10</sup>

Una menzione d'onore merita di essere fatta anche al cinema giapponese.

Se oggi lo conosciamo in particolar modo per il fenomeno anime, siano esse serie

9 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 157-163

10 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 177-178

TV di successo piuttosto che capolavori immani di autori quali Hayao Miyazaki e Satoshi Kon, il «Paese del Sol Levante» ha da sempre avuto un grande impatto sul cinema internazionale. Per quanto riguarda la produzione, essa si rifaceva al sistema hollywoodiano e dunque era basata su un elevato numero di pellicole, alta specializzazione del personale e netta divisione dei generi. Le storie erano principalmente legate alle vicende dei samurai oppure ai drammi urbani facenti da sfondo a crisi familiari di ogni sorte. Tra i massimi esponenti del cinema giapponese non possiamo non citare Akira Kurosawa, indiscutibile capobranco dell'ondata nipponica e divenuto grazie al suo stile peculiare e alle uniche sceneggiature un'icona a livello planetario.<sup>11</sup>

Entrando negli anni '60, è impossibile non accorgersi dell'ulteriore step in avanti che la cinematografia compie più o meno in tutto il mondo. Questo processo avrà poi un'inevitabile ricaduta e troverà una consanguinea eredità anche negli anni '70. Parliamo della volontà di rinnovare l'organizzazione oltre che l'immaginario del cinema, mettendone in discussione l'ossatura narrativa stessa nonché il ruolo ideologico, auspicando una conseguente trasformazione del linguaggio, dell'individuo e della società. Da un punto di vista produttivo l'evoluzione tecnica accelera i tempi di ripresa e semplifica le procedure, rendendo possibile un cinema più economico e dunque meno incentrato sull'organizzazione industriale. Un cinema insomma più creativo e leggero, grazie anche alle novità riguardanti le tecniche di registrazione oltre a quelle sul set (apparecchiature più povere, scenografie meno artificiose). Oltre a questo aspetto è giusto segnalare un cambio radicale nella produzione vera e propria delle opere, queste ultime sempre più indipendenti (cinema «indie») o quantomeno maggiormente legate all'apparato locale e statale rispetto al precedente monopolio delle grandi case di produzione. Volendoci concentrare ora sull'aspetto concettuale che germoglia in questi due decenni, possiamo certamente dire che esso si regge su nuove basi la cui matrice principale è da individuare in un soggetto alle prese con scelte di vita e con il destino. Si tratta tendenzialmente di un giovane individuo, costantemente in lotta con i valori della famiglia, le regole e le tradizioni, oltre che con la religione.

---

<sup>11</sup> P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 197-198

Esso emerge come essere esistenziale all'interno di un mondo del quale non riesce più a concepire ordini e significati. È alla ricerca di una sua autenticità la cui condizione è la realizzazione della libertà, anche se dovesse trattarsi di una libertà dai risvolti angoscianti. Un «pellegrino» che tenta di raffigurare una critica alle ipocrisie della società organizzata, cercando anche, attraverso un ricorrente nomadismo, di dislocarsi sia mentalmente che fisicamente da un'esistenza preguata di contraddizioni (in questo senso l'opera *I diari della motocicletta* porterà magistralmente tali sentimenti anche nel nuovo millennio). Da tutto ciò ne deriva un cambiamento anche nella narrazione cinematografica, ora non più raccontata tramite un concatenamento di vicende ma spesso da trame più sciolte e aperte.

Il «Free Cinema», questo il termine anglosassone per indicare il movimento, si radicalizzò in molti paesi europei. In Gran Bretagna, dove la figura del giovane proletario escluso è spesso il protagonista di opere ambientate in squallidi ambienti quali appartamenti, fabbriche e bar. Nell'Europa dell'Est, in particolar modo in Polonia, Cecoslovacchia, Jugoslavia e Unione Sovietiche. Queste terre brulicavano infatti di talenti superiori, quali i polacchi Żuławski, Kieślowski e Polański, il ceco Forman e il serbo Makavejev, oppure il russo Tarkovskij; tutti capaci di fare intraprendere profonde e pericolose odissee nel subconscio umano, mettendo alla luce le perverse e a volte maligne contraddizioni dell'uomo.

Questo modo di fare cinema è però soprattutto in voga in Francia e in Italia.

Proprio il Festival di Cannes del 1959 sancisce la nascita di questa nuova ondata, di una «Nouvelle Vague», grazie alle opere *I quattrocento colpi* di Truffaut e *Hiroshima, mon amour* di Resnais. In Italia i grandi maestri si diffondono se possibile in quantità ancora maggiore: Rossellini, Monicelli, Visconti, De Sica, Fellini, Antonioni, Pasolini e molti altri. Essi ritraggono la diretta eredità del periodo neorealista, andandone a simboleggiare un'ideale continuità grazie alla quale furono in grado forse meglio di tutti in Europa di incarnare le aspirazioni della Nouvelle Vague. Insieme a essi è corretto ricordare l'abbondare di altre due categorie che hanno forgiato l'immagine della cinematografia italiana nel mondo: la commedia, con Alberto Sordi suo massimo rappresentante, e gli «Spaghetti Western», in primis grazie al contributo di Sergio Leone ed esportati con notevole

successo anche negli Stati Uniti.<sup>12</sup>

Ed è proprio al di là dell'Atlantico che a partire dalla fine degli anni '60 iniziano a crescere nuovi paradigmi e nuove menti cinematografiche.

Sulla scia del cinema d'autore e della Nouvelle Vague nasce infatti la «New Hollywood». Questa si caratterizzava oltre che per tendenze già sperimentate nel cinema europeo, anche per un tipo di fabbricazione ora legato a piccole produzioni spesso correlate a registi o ad attori, e per un pubblico sempre meno rappresentato dalle famiglie ma bensì da giovani under trenta. Saranno gli stessi coetanei, molte volte reduci dall'università, a rappresentare (in un periodo di incertezze in bilico tra Kennedy, il suo lascito e la guerra del Vietnam) il cinema statunitense di quegli anni, andando a sostituirsi alla vecchia guardia che oramai intravedeva il tramonto artistico. Parliamo dunque di autori (finalmente considerati tali anche negli States), quali Allen, Coppola, Scorsese, Kubrick o Cimino, capaci di un profondo rinnovamento e di un'audace sperimentazione, cercando di raffigurare nelle loro pellicole molte delle propensioni e delle speranze di un ventennio fradicio di avvenimenti e storie da approfondire.<sup>13</sup>

In conclusione, una veloce menzione al cinema contemporaneo. Come già detto in precedenza non è possibile fare un riassunto di un certo tipo in questa sede, tanto meno se vogliamo andare a prendere in considerazione un arco temporale che parte dagli anni '80 e arriva fino a oggi. Possiamo però come sempre soffermarci su alcuni momenti. Il primo tra questi ci fa rimanere oltreoceano.

Qui prende sempre più il sopravvento la legge del botteghino la quale, almeno in parte, va pari passo con l'emergere dei sempre più complessi effetti speciali.

Oltre a questo si instaura un crescente orientamento all'esplicita differenziazione dei generi, incentrati ormai il più delle volte su azione, horror e fantascienza.

Il resto del mondo (Europa compresa) da una parte subisce lo splendore del cinema nordamericano (qualitativamente parlando ma soprattutto quantitativamente), dall'altra però riesce a incanalare questa sofferenza facendo scaturire nuove generazioni di cineasti, ora non più relegati in poche zone del pianeta ma presenti in tutto il mondo, anche come conseguenza indiretta della

12 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 233-241

13 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 311-312

globalizzazione.<sup>14</sup>

Con il passare degli anni, in un contesto generalizzato, il cinema ha perso molto del suo fascino. Basti pensare alle tendenze che regnano nel nuovo millennio: orrende produzioni dedite soltanto al denaro e serie TV vuote di contenuti stanno prendendo il sopravvento, grazie anche all'avvento di una insensata quantità di piattaforme streaming. Il cinema però non è morto, ma soffre terribilmente il finto intellettualismo dei nostri tempi. Fortunatamente non mancano le menti geniali, siano esse alle prime armi o reminiscenze dei grandi autori del secolo passato. Essi però da soli possono fare ben poco. Fondamentale invero è la diffusione del buono spettacolo, tramite una narrazione che vada a intaccare una cultura di massa sempre più fastidiosa. E per farlo il cinema, quello con la C maiuscola, sta chiedendo aiuto alle anime virtuose che sono rimaste. Riflettiamo da che parte vogliamo stare.

## **1.2 Cinema che racconta la storia**

La cinematografia è a mio avviso il modo migliore per chi volesse fare un tuffo nel passato. Non solo, è un grande strumento anche per osservare i cambiamenti nel presente, oltre che per provare a carpire delle informazioni riguardanti il futuro. In questo paragrafo andremo dunque a vedere alcune opere (si spera di qualità) che più di altre hanno segnato l'immaginario collettivo, oltre a pellicole che anche se magari poco conosciute sono riuscite a fare emergere tutti i sentimenti del momento che si sono preposte di indagare.

Questo avverrà in nessun ordine particolare, tenendo presente di come ci siano progetti che riprendono storie vere mentre altri analizzano una situazione storica usufruendo anche della fantasia. Altri ancora invece raccontano non tanto avvenimenti bensì situazioni sociali e culturali che hanno una valenza più ampia (ma questo è in realtà più o meno implicito in ogni narrazione di questo tipo). Alla luce di quanto detto potremmo iniziare con un film importante non solo in termini storici ma anche da un punto di vista dell'evoluzione cinematografica.

---

14 P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002, pp. 323-325

Parliamo di *Nascita di una nazione*, cimelio datato 1915 del regista David Wark Griffith. Esso ripercorre le tappe della guerra civile americana in un contesto sia antecedente sia successivo a essa, in un periodo di grossi cambiamenti politici e socio-economici in suolo statunitense. In tempi recenti poi, Mel Gibson e Quentin Tarantino sono stati tra i registi che più si sono dati da fare nel campo dalla Storia. Il parallelismo di questo duo è a mio avviso interessante, sia perché operano nel medesimo periodo (a cavallo tra il vecchio secolo e il corrente) ma soprattutto alla luce del fatto che utilizzano due approcci totalmente opposti. Se il primo nel suo trittico storico comprendente *Braveheart*, *La Passione di Cristo* e *Apocalypto* (narrando le avventure del condottiere scozzese William Wallace, del Nazareno e delle popolazioni indigene precolombiane) propone trame senza filtri e di una certa crudezza, il secondo, con la sua «trilogia della Storia» (*Bastardi senza gloria*, *Django Unchained* e *C'era una volta a Hollywood*), svolge un lavoro ucronico, andando a riclassificare vicende quali la Seconda guerra mondiale, la schiavitù nel sud degli Stati Uniti e la strage che rese famoso Charlie Manson (in un non scontato sistema di valori che soltanto il potere del cinema ha la capacità di ribaltare). Un altro grande autore che della rielaborazione storica ha fatto il suo marchio di fabbrica è senza alcun dubbio il compianto Pierpaolo Pasolini. Il genio bolognese ha infatti spesso approcciato la cinematografia in modo per così dire storico, usando però percorsi a volte diversi tra loro. Attivo negli anni '60 e '70, ci ha regalato indimenticabili capolavori quali *Il Vangelo secondo Matteo* (dove racconta l'epopea del Cristo riprendendo proprio gli scritti dell'evangelista) ma anche *Il Decameron* e *I racconti di Canterbury*, tratti dagli omonimi testi del Boccaccio e di Geoffrey Chaucer. Ultimo ma non ultimo il suo lascito finale: *Salò o le 120 giornate di Sodoma*. Senza discussione tra le opere più importanti mai realizzate (ripresa dal libro del marchese de Sade), qui Pasolini ci mette di fronte alla crudeltà del potere trasportandoci in una storia disturbante e surreale la quale, nonostante non sia sulla carta accaduta realmente (ma di prospettive realistiche), appare come una quantomai lucida allegoria delle strutture che hanno sancito la differenza tra persone e altre persone. Un capitolo massiccio del quale il cinema si è proposto come illustratore principale è senz'altro quello della guerra.

Sono infatti incalcolabili le pellicole dedicate all'argomento, molte delle quali rientrano al di là del genere tra le opere con più valore nella produzione cinematografica mondiale. Impossibilitati a snocciolare l'argomento, quelle che seguono rappresentano una manciata di idee di grande significato sul tema. Il cinema americano ha fatto dei «war movie» un suo cavallo di battaglia, ma come spesso accade prediligendo la quantità alla qualità, il risultato che si ottiene non è sempre stato dei migliori. Questo però non toglie che dall'industria del paese siano uscite delle perle sull'argomento, la più splendente delle quali potrebbe essere rappresentata da *Apocalypse Now*, lungometraggio del 1979 firmato Francis Ford Coppola. Ambientato nel Vietnam della guerra, offre sia lo spaccato sul conflitto più iconico di sempre, ma anche un'odissea introspettiva nelle menti di protagonisti totalmente plasmati dalle atrocità dello scontro. Atrocità che forse più di tutti conosce la Seconda guerra mondiale. Questa costituisce l'argomento nell'argomento e in molte nazioni si è voluto rievocare l'accaduto tramite esperienze su pellicola. In Italia, ad esempio, uscì nel 2002 un capolavoro estremamente sottovalutato, vale a dire *El Alamein-La linea del fuoco*, incentrato sull'omonima battaglia del 1942. Dieci anni prima invece vinceva il premio Oscar come miglior film straniero *Mediterraneo* di Gabriele Salvatores, opera sublime che utilizza la guerra come sfondo per mostrarci la magnificenza della serendipità e dell'incertezza. *Come and see* (1985) e *Una tomba per le lucciole* (1988) sono altre due opere, rispettivamente di produzione sovietica e giapponese, che ci scavano dentro mostrandoci l'abisso e provando tramite la disperazione a evidenziare come la maggior parte dei nostri «problemi» siano assolutamente effimeri. Concludiamo menzionando due opere la cui narrativa è incentrata non su di una storia specifica, ma piuttosto sullo sbatterci in faccia le propensioni e il degrado raggiunto nel mondo. La storia di tutti quindi. *Fight Club* esce nel 1999 e conclude simbolicamente il millennio con una pericolosa profezia riguardante il nuovo secolo. Rappresenta infatti una grande critica sociale al consumismo e all'alienazione inconsapevole dell'essere umano, usurpato ormai anche degli ultimi connotati primordiali. *Crash*, spaventoso lavoro di David Cronenberg datato 1996, sembra provare anche lui ad avvisarci sul futuro, mostrandoci l'ineluttabilità della

tecnologia a fronte di una sempre più marcata superficialità e dissolutezza della persona. Per dirlo con le parole di uno dei protagonisti, “il rimodellamento del corpo umano da parte della tecnologia” è già in atto e impossibilitato a essere fermato. Abbiamo visto come il cinema, purtroppo così spesso interpretato come mero svago e nulla più, sia alle sue radici uno strumento potentissimo d'informazione e potremmo anche dire di prevenzione (soprattutto da noi stessi). Quelle menzionate allora sono letteralmente un granello di sabbia nella marea di pellicole realizzate su questa macro-tematica (ed è un immenso dispiacere avere escluso una quantità oceanica di soggetti), ma spero bastino a capire come il cinema sia capace di farci vedere infiniti mondi in infiniti modi e tutte le sfumature di cui è tinta la «Generazione».

Spetta a noi trovare la volontà di osservare.

### **1.3 Cinema come filtro del potere**

Più o meno in modo consapevole il cinema risulta inevitabilmente essere un mezzo di propaganda. E questo, si tratti di una forma diretta o indiretta, è in qualche modo sempre stato così ed è sempre valso in qualsiasi contesto. Volendo dedicare due righe a questo tema, rifacendoci all'aspetto più convenzionale se si pensa alla definizione di propaganda (quella legata a un sistema di Stato e dunque a messaggi politico-culturali), prendiamo banalmente spunto dai maggiori sistemi dittatoriali del XX secolo: Italia, Germania e URSS (rammentando come le cineprese saranno ampiamente usufruite sia da questi ultimi che dalle forze alleate anche direttamente nei campi di battaglia).

Per quanto riguarda la «Bella Italia» è già a partire dai primi anni del Ventennio che si poté osservare come le autorità cercarono di foraggiare opere al fine di valorizzare il cinema quale principale mezzo comunicativo della nazione. Questo tramite l'uscita di diversi film legati all' «eroico machismo fascista», piuttosto che alla realizzazione dell'Istituto Luce nel 1924 o all'apertura del Festival di Venezia nel 1932. Questi, insieme ad altre istituzioni nate negli anni '30 quali Cinecittà e il Centro Sperimentale di Cinematografia, componevano la «corazza» del sistema



propagandistico del regime, il quale non sempre si crogiolava in modo esplicito (secondo la logica che anche uscite di una più elevata qualità rispetto ai lavori stranieri rappresentassero di per sé un messaggio di forza prontamente incanalato tra le notizie principali da offrire ai cittadini). Riguardo il senso dei contenuti che scaturivano da queste strutture possiamo invece evidenziare una linea comune tracciata per tutto il periodo mussoliniano, consistente nell'esaltazione del «folklore fascista»: valorizzare la storia d'Italia e i suoi grandi protagonisti, mistificare il colonialismo e il mondo rurale, oltre che ridicolizzare tutto l'operato delle «democrazie plutocratiche». Discorsi simili valgono anche per la Germania nazionalsocialista, dove però la propaganda era maggiormente incentrata su documentari piuttosto che su film «veri e propri». Questi in verità assunsero un valore crescente con il passare degli anni, grazie anche alla nazionalizzazione dell'industria cinematografica, raggiungendo poi un totale valore (legato all'omogeneizzazione del popolo) soltanto negli anni della guerra. Fu infatti dopo il 1940 che si realizzarono opere di propaganda con la volontà di denigrare ancor di più la comunità ebraica. Queste furono volute e supervisionate da Goebbles e Hitler in persona, ergendosi (come nel caso di *Süss l'ebreo*) a veri e propri manifesti della politica genocida del Reich. Anche qui comunque non mancarono pellicole incentrate sul falsificare il reale andamento della guerra, e nemmeno enormi lavori di censura nei confronti della cinematografia occidentale. A ogni modo è corretto menzionare *Il trionfo della volontà* (firmato Leni Riefenstahl e ritraente il Raduno di Norimberga del 1934) come film più significativo dell'intera esperienza hitleriana. Per quanto riguarda l'Unione Sovietica di Stalin ci limitiamo a sottolineare come il lavoro più importante fu quello non tanto di promozione bensì di eliminazione (nello specifico parliamo dell'immenso catalogo cinematografico firmato nell'epoca zarista, eretico agli occhi dei nuovi padroni delle Russie). Questo però non toglie l'impegno attivo che fu messo nella realizzazione di opere a promozione del regime, limitando in parte l'espansione delle avanguardie per farle rientrare in un contesto di realismo socialista che strizzava l'occhio, come già accennato in precedenza, alle classi del proletariato e ai loro canoni di vita.



## II

### TRAME ESISTENZIALI

Giunti al secondo momento della tesi è arriva l'ora di introdurre l'altro elemento portante del nostro elaborato, vale a dire la filosofia esistenziale.

Come precedentemente espresso non andremo a fare un lavoro a tutto campo su di essa (e come potremmo) ma attraverso alcuni concetti che le appartengono tenteremo di realizzare una sovrapposizione con altre idee che invece si inseriscono più facilmente nel cosmo della filosofia politica.

L'obiettivo dunque non è approfondire delle tematiche generali ma piuttosto quello di attingere direttamente da alcuni autori (anche temporalmente e concettualmente lontani tra loro) delle informazioni coerenti in grado di aiutarci nella nostra proposta, spianando inoltre la strada per quelle che saranno le analisi poste in essere nell'ultimo capitolo.

#### 2.1 Dottrine ed esistenze

Senza alcun dubbio uno dei quesiti che maggiormente ci si è da sempre posti riguardo la politica è quello legato al suo scopo intrinseco. E questo è sempre valso sia per quanto riguarda sistemi politici «al microscopio» (la famiglia, ad esempio) che naturalmente per i sistemi per così dire statali o sovranazionali.

Con ogni probabilità allo stato attuale ci siamo scordati di questo quesito, troppo incanalati in dei vettori che ci hanno resi ciechi agli occhi della storia.

Quello che mi piacerebbe fare è dunque prendere in considerazione un certo tipo di idea che riguarda i connotati basilari della politica.

Nello specifico parliamo di una concezione della politica come portatrice di felicità nell'individuo, a seguito di una sorta di realizzazione dello stesso.

Precursore di una tale pensiero è certamente Platone. Il filosofo greco non ha mai fatto mistero di come nella sua visione l'uomo debba avere la possibilità di vivere un'esistenza appagante spendibile poi come rafforzamento di una vita comunitaria felice. Non a caso nella sua opera *La Repubblica* era solito chiedersi quale fosse

lo Stato giusto, o l'uomo giusto, all'interno di una ancor più affascinante questione riguardante la giustizia tutta, individuata dal filosofo come esistente e unica.

Questa viene rappresentata da Platone come condizione che si pone in essere a seguito di una società divenuta equa e necessariamente interconnessa, un tutto organico in cui le classi dello Stato, svolgendo ognuna la propria parte e la propria virtù, rendono possibile una collettività «realizzata».

Il risultato che si ottiene, per quanto non totalmente verificabile nella realtà, è un'aristocrazia (guidata da filosofi) che non lascia nulla al caso e organizza tutti gli aspetti della società.

Aristocrazia che rappresenta anche la forma di governo prediletta da parte di Aristotele. Il grande filosofo la esalta a miglior struttura politica in assoluto, dedita al bene comune, anche se indica la democrazia come il fenomeno più facilmente realizzabile. Questa infatti si regge sulla sovranità della legge e soprattutto sulla classe media, a detta sua estranea al conflitto di classe.

Secondo Aristotele l'uomo è un animale politico la cui felicità si concretizza nella politica e nello Stato, i quali raffigurano una conseguenza necessaria dell'aggregazione umana, finalizzando attraverso una deriva olistica una necessità superiore rispetto a un'ipotetica libertà individuale di tipo primordiale.

Spostandoci in là nel tempo, ci sono sicuramente un altro paio di idee che mi piacerebbe menzionare ai fini del nostro studio. La prima riguarda la necessaria presenza di un ordine politico autoritario espressa da Machiavelli.

L'intellettuale fiorentino credeva invero nell'impossibilità di un mondo scarno dal male e dunque di una società totalmente libera ed egualitaria. Gli uomini sono mossi dalle passioni diceva, e lasciati a loro stessi finiscono inevitabilmente con il creare e disperdere spregevoli pandemoni e abomini.

La seconda si rifà al pensiero di Proudhon e la trovo particolarmente interessante proprio per una sorta di contrapposizione con la concezione machiavellica.

L'idea del filosofo francese riguarda la realizzazione di una società socialista di tipo anarchico, senza Stato confabulatore o sfruttamento capitalista. Egli parla dunque di un mondo libero dal potere politico, dove l'anarchia altro non è che la soluzione all'isteria innescata dalla presenza di un costrutto statale.

Abbiamo a questo punto preso in considerazione alcune idee manifestatesi nel passato, ma certamente non lo abbiamo fatto per una risonanza fine a se stessa.

L'intento ora è quello di valutare le determinate idee aiutandoci con alcuni pensieri di stampo esistenziale. In una pressoché infinita gamma di autori e visioni riguardanti il tema noi decidiamo di rifarci a Sören Kierkegaard, tra l'altro proprio uno dei padri dell'esistenzialismo moderno.

Vorrei prima prendere in causa alcuni punti toccati, in modo da avere chiaro il confronto che andremo a sviluppare con il filosofo danese.

In primo luogo mi riferisco alla «standardizzazione» in qualche modo auspicata dallo stesso Platone, all'interno della quale le persone appartengono concretamente a poche e determinate caste con il fine di migliorare la società.

Oltre a questo aggiungerei la sua interpretazione della giustizia come univoca.

In secondo luogo vorrei menzionare due elementi aristotelici precedentemente citati. Parliamo sia della democrazia interpretata come forma meno difficile da realizzare data l'esclusione dal conflitto di classe del ceto medio, sia di una presunta realizzazione delle persone nella politica, unico luogo dove trovare la tanto desiderata felicità.

In ultima istanza il concetto di anarchia espresso da Proudhon e legato a una soluzione delle diatribe economiche tramite il raggiungimento di una società non più dipendente dalla sfera politica.

Alla luce di queste riflessioni, andiamo ora a ricercare degli elementi nella filosofia di Kierkegaard. Al centro del pensiero dell'intellettuale scandinavo troviamo il Singolo<sup>1</sup>, dunque l'individuo come vero protagonista dell'esistenza (e non più relegato a unità passiva all'interno delle più disparate categorie).

Questo rappresenta un primo elemento d'interesse, essendoci già un possibile raffronto con Platone. In quest'ultimo potremmo ritrovare passaggi che più che mai alludono alla società odierna, irrimediabilmente compromessa da un'etichettatura delle persone e delle cose al limite del paranoico. Parliamo quindi di una struttura categorizzante nella quale ognuno dovrebbe cercare di appartenere a un gruppo oltre che pensare di conseguenza, pena l'esclusione dalla «realtà».

---

1 S. Kierkegaard, *La malattia mortale*, Newton Compton Editori, Roma 1995, p. 11

Kierkegaard invece non solo ci dice che siamo noi in quanto singoli il vero metro di giudizio del mondo, ma che come conseguenza esiste una soggettività nelle cose che bisogna essere in grado di preservare con oggettiva cura.<sup>2</sup>

Così come la giustizia era definita unica e inequivocabile, queste caratteristiche potremmo addossarle oggi a interpretazioni malsane del mondo; e se proprio l'intera struttura è responsabile di questo attentato alla purezza dell'esistenza, allora è proprio grazie a un'anarchia individuale che si può uscire da questo caos lucido e non essere più succubi di codesta psicosi collettiva.

“Ma nella possibilità tutto è possibile. Perciò nella possibilità ci si può smarrire in tutti i modi possibili”.<sup>3</sup>

E così Kierkegaard ci intima a scegliere senza curarci troppo di preconcetti in realtà e ovviamente privi di fondamento, tenendo però presente che la stessa infinita gamma di scelte conduce l'uomo all'angoscia, forse per il concepimento che una scelta elimina infinite altre scelte.

Essa, condizione intima dell'esistenza, può risolversi solamente nella fede. Ma il mio pensiero è che questo concetto possa essere ulteriormente reinterpretato.

Credo infatti che i primi due stadi dell'esistenza secondo il nostro riferimento non siano, come esso afferma, inautentici in senso assoluto, bensì meno rivelatori del terzo stadio. In quest'ultimo passaggio ci si affida a Dio, il quale ci libera dall'angoscia del possibile dal momento che il possibile è nelle mani del Signore.<sup>4</sup>

E se per Aristotele ci si compie nella politica, e la democrazia equivale alla società più semplice da realizzare, la peculiarità del pensiero legato alla terza fase la troviamo nel raggiungimento della felicità tramite un «salto nel vuoto», una scelta irrazionale di abbandonarsi all'infinito per «diventare se stessi».

Sulla democrazia lo Stagirita non poteva sapere che si sarebbe trattato forse della più ardua forma da realizzare volendola considerare nella sua definizione più pura. Il governo del popolo non è davvero tale se questo è perpetuamente assoggettato ai costumi di ignoti (in un mondo parzialmente già frammentato in Eloi e Morlock ben prima dei fatti narrati nel romanzo *La macchina del tempo*).

---

2 [www.prometheus-studio.it](http://www.prometheus-studio.it)

3 [lartedeipazzi.blog](http://lartedeipazzi.blog)

4 [www.filosofico.net](http://www.filosofico.net)

Allo stesso modo le vite estetiche ed etiche, pur essendo potenzialmente e inizialmente inevitabili, sono perennemente alle prese con il dubbio che ci sia una libertà fittizia dietro quelle stesse esistenze.

Concludiamo col dire che Dio rappresenta la terza via per Kierkegaard, ma a mio parere il concetto è replicabile anche per chiunque desideri rimettere le proprie emozioni nell'infinita dell'universo, o nell'armonia degli alberi che ci circondano, ricreando lo stesso rapporto che altri hanno con «Sua Eccellenza».

A tal proposito vorrei introdurre il paragrafo successivo con una quota del celebre filosofo romeno Emil Cioran, il quale si chiede: “È possibile che l'esistenza sia il nostro esilio e il nulla la nostra casa?”<sup>5</sup>

## **2.2 Pessimismo, nichilismo e connessioni sociali**

Se precedentemente abbiamo elaborato un nostro ragionamento avvalendoci di informazioni che per così dire seguono una frange maggiormente tradizionale, ora ci addentreremo in un ambito più particolare, vale a dire quello che, in qualche modo, riguarda il pensiero pessimista e nichilista. Avevamo introdotto questo paragrafo con una frase di Cioran ed è proprio tramite il suddetto pensatore, soprattutto, che proveremo a sviluppare alcune idee. Prima di tutto partiamo ponendo alcuni presupposti, i quali verranno successivamente e per lo meno parzialmente snocciolati dall'intervento pessimista. In primo luogo menzioniamo Constant. L'intellettuale svizzero ci fornisce infatti un elemento assai interessante che consiste nella qualifica che egli dà al movimento illuminista, esaltandone l'idea del progresso che porta in dote la convinzione che le faccende umane possano continuamente cambiare in meglio. Un'altra piccola postilla riguarda un concetto di fede marxista, per il quale l'operaio non è pagato tanto per il suo lavoro quanto perché si riproduca. Ultimo ma non ultimo uno sguardo a Rousseau. Il pensatore di Ginevra ci offre una sua personale interpretazione dell'essere umano degli albori: isolato oltre che innocuo, concentrato sulla soddisfazione dei bisogni essenziali e sull'autoconservazione. Un uomo che prova pietà verso le

---

<sup>5</sup> E.M. Cioran, *Lacrime e Santi*, Adelphi, Milano 1990

disgrazie altrui ma che allo stesso tempo non si cura effettivamente degli altri. In un senso e nell'altro. Detto ciò, andiamo ora a osservare alcuni punti di tangenza all'interno dei vari pensieri, nel tentativo di destrutturarli almeno in parte.

Nell'ottica pessimista non c'è progresso. Non c'è risoluzione. O quantomeno non è presente uno sviluppo che porti a dei miglioramenti che siano realmente percepiti come tali. Potremmo dire che in realtà lo sviluppo sarebbe anche ammesso, nella misura però in cui si tratti di un incremento legato a un'ulteriore evoluzione della melanconia del vivere, dell'infelicità e della dolorosa resa. Profeticamente in instancabile regressione. Queste tematiche sono chiaramente al centro della visione pessimistica del vivere nel mondo, ricoprendo il ruolo fondamentale anche nell'antinatalismo, in effetti una specie di sottocultura all'interno di questa cupidigia. Come scritto in precedenza e dentro la sua concezione della storia, Marx analiticamente ci rivela quella che per lui costituirebbe la «missione» a cui le persone non solo sarebbero destinate, ma per la quale bensì verrebbero anche pagate. Stiamo parlando della riproduzione. Potrà sembrare una banalità, dal momento in cui questo è generalmente valutato spesso come lo scopo ultimo degli esseri viventi, ma proviamo ora a reinterpretarlo alla luce dell'implicita vena di tristezza che personalmente ho colto nelle dichiarazioni del grande studioso tedesco, cercando di superare l'aspetto biologico per osservare alcune conseguenze più profonde che il tema porta con sé.

“Aver commesso tutti i crimini, tranne quello di essere padre”.<sup>6</sup>

“Tutto ruota intorno al dolore: il resto è accessorio, anzi inesistente-visto che rammentiamo solo ciò che fa male. Poiché le sensazioni dolorose sono le uniche ad essere reali, è quasi inutile provarne altre”.<sup>7</sup>

Questi altro non sono che dei frammenti del pensiero che Cioran esprime nella sua opera *L'inconveniente di essere nati*, e rappresentano benissimo la narrazione riguardante le correnti contrarie alla violenta e sadica follia delle nascite.

Quale atto più caritatevole per i nostri figli se non quello di non trascinarli nell'esistenza? Quale messaggio più potente che negare altra carne accondiscendente a un sistema compromesso che aberra l'entropia sociale e che ci

6 E.M. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano 1991, p. 12

7 E.M. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano 1991, p. 87



ritiene di sua proprietà, falso promotore di vita quando il significato che confeziona per la stessa si esaurisce in vita non al di là di tutto, ma in vite in funzione di altre vite? Così è oggi e così evidentemente era ai tempi di Marx. Nulla importa per chi vieni messo al mondo ma di certo non nasci per te stesso. Pensandoci in effetti dovrebbe essere quasi sempre stato così. Anime strappate al dolce oblio per l'abissale consapevolezza di non saper reggere il peso di un'agonica esistenza elevata a bene supremo in un mondo che farebbe volentieri a meno di noi. Il fascino del tema non ha barriere né tempo, e rinunciando sul nascere ad affrontarlo come argomento portante, passiamo in rassegna alcuni elementi custodi di singolari verità, dove la sofferenza è l'unico vero metro di giudizio. Rifacendoci direttamente a delle riflessioni espresse da David Benatar, possiamo così riassumere: non dovremmo sentirci in obbligo di creare persone felici, ma dovremmo esserlo riguardo al fatto di non creare persone infelici. Se c'è dolore è bene che non ci sia, e sarebbe comunque positiva la sua assenza anche se non dovesse esserci nessuno a goderne. Il piacere è di per sé un bene, ma non è male il fatto che non ci sia nessuno a poterne attingere dato che nessuno né è privato. L'argomento, è bene ricordare, lo si ritrova anche nei testi biblici o nelle parole del Buddha, e non riguarda soltanto la condizione esistenziale di colui che viene alla luce. Esso infatti oltre a subire il mondo potrebbe recare sofferenze più o meno acute a terzi, diventando dunque un'arma a doppio taglio, usata non solo verso sé stesso ma anche contro altri esseri viventi.<sup>8</sup> E nel caso fossimo convinti di aver cosperso il globo d'amore, basterebbe non aberrare la controistoria riguardante la nostra e(in)voluzione e uscire dall'infima equazione Terra=esseri umani per rendersi conto del male che istante dopo istante continuiamo a infliggere a tutti gli altri passeggeri circolari del tempo. Concludiamo ora il paragrafo con uno sguardo a quanto accennato prima sulla rousseauiana «età dell'aurora». Il suo pensiero in merito è estremamente interessante, dal momento che porta in dote anche una riflessione riguardo la decadenza della nostra specie. La mezzanotte, se volessimo tragicamente indicarla in questi termini, coinciderebbe con il bisogno di perfezionamento che a un certo punto si è

---

<sup>8</sup> D. Benatar, *Meglio non essere mai nati*, Carbonio Editore, Milano 2018, p. 24

instillato nell'uomo. Da ciò ne consegue un'inarrestabile civilizzazione che ha portato alla corruzione e alla decadenza dell'animo umano, oltre che all'invidia verso i non civilizzati, finendo per volere imporre il proprio stato attraverso indicibili punizioni. Questo rappresenta proprio il punto in questione in un'altra opera di Emil Cioran, *La caduta nel tempo*. Lasciamo a lui la scena.

Se il «progresso» è un male così grande, come mai non facciamo nulla per disfarcene senza ulteriori indugi? Ma noi vogliamo il bene? O non siamo piuttosto destinati a non volerlo realmente? Nella nostra perversità, quel che cerchiamo e inseguiamo è il «meglio»: ricerca nefasta, del tutto contraria alla nostra felicità. Non ci si «perfeziona» né si progredisce impunemente. Sappiamo bene che il movimento è un'eresia; e proprio per questo ci tenta, ci avventiamo su di esso e, irrimediabilmente depravati, lo preferiamo all'ortodossia della quiete. Eravamo fatti per vegetare, per dispiegarci nell'inerzia, non per perderci nella velocità.[...] Avremmo dovuto, pidocchiosi e sereni, limitarci alla compagnia delle bestie, marcire accanto a loro ancora per millenni, respirare l'odore delle stalle piuttosto che quello dei laboratori, morire delle nostre malattie e non dei nostri rimedi, girare attorno al nostro vuoto e sprofondarvi dentro dolcemente.<sup>9</sup>

Ne risulta uno spaccato che non trasuda d'odio, bensì di rammarico. Quello che oggi chiameremmo con vena dispregiativa sopravvivere una volta era semplicemente vivere. Seguire il ciclico flusso e continuare ad alzarsi senza un perché, se non quello di potersi stupire nuovamente dell'ineluttabilità e della gioiosa infondatezza presente nell'aria. Semplici testimoni che immacolati portavano il segreto sul palmo della mano. Ora invece restiamo basiti davanti alla sola domanda la cui risposta è imperscrutabile e orridamente tangibile in tutti gli attimi di tutti i luoghi: Cosa ci siamo fatti? E ancora peggio, cosa abbiamo fatto?

### **2.3 Liberazioni psico-drammatiche**

Mi piacerebbe ora terminare il capitolo con un breve paragrafo che per certi versi risulta tinto di fattezze più marcatamente psicologiche.

Iniziamo quindi da un presupposto che dimora nel giusnaturalismo moderno.

Parliamo evidentemente dell'idea del contratto sociale che si cela in ogni

---

<sup>9</sup> E.M. Cioran, *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995, p. 34

narrazione di questo stampo, a prescindere dalle possibili differenze che possiamo trovare nei diversi autori. Riassumendo questo concetto potremmo dire che esso cerca di individuare logicamente e in modo del tutto astratto la nascita del pensiero politico. Le fondamenta di tale concezione risiedono nello Stato di natura e nel consequenziale contratto sociale. Il primo consiste nella situazione in cui si trova l'essere umano alle origini, mentre il secondo è una sorta di patto che la persona esercita per potere uscire dalla sua condizione costitutiva, finendo altrimenti per impazzire data la presunta invivibilità del luogo. Quello che più trovo interessante non è tanto la situazione in sé bensì l'idea della cessione di diritti evidentemente primordiali (al di là di quali e quanti essi possano essere) in cambio di una presunta regolamentazione delle vite che da quel punto in avanti sarebbe divenuta verticistica e sistemica, in uno Stato mai minimo. A questo livello potremmo però chiederci cosa realmente ci siamo lasciati alle spalle, oltre (e a causa di) aspetti quali il diritto di punire e di farsi giustizia da sé, ad esempio. Non è per nulla facile rintracciare in modo dettagliato il tipo di sacrificio a cui ci siamo sottoposti andando a siglare tale negoziato, ma potremmo definirlo come la concessione di un modo di esistere che fino ad allora faceva di noi un tutt'uno eretto su di un nulla positivo, privo di stereotipi quali bene e male assoluti, o il tu e l'io attraverso uno sguardo «arrogantemente differenziatore».

Forse inconsapevoli delle ripercussioni passammo da vite in divenire a vite alle prese con i peggiori malanni che la smania di definizione potesse partorire, finendo per esaltare l'unicità di ognuno di noi e quindi l'orrida e più ampia concezione di gerarchia dell'esistenza, nella quale qualsiasi antispecismo rappresenta una minaccia all'allucinato sistema di credenze del quale siamo incondizionatamente sudditi e dove la dissimulazione è norma.

“Sento che sono libero, ma so che non lo sono”.<sup>10</sup>

In poche parole non abbiamo fatto altro che transitare da quel nulla sopracitato a una condizione di vuoto portatore di indecisioni, insicurezze e soprattutto bisogni rispetto ai quali la nostra onestà smarrita non farebbe altro che sorridere e passare oltre. Ma esiste un però da certi punti di vista sorprendente, l'«elefante nella

---

10 E.M. Cioran, *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano 1991, p. 88

stanza» su di un'anticoscienza della quale raramente si ha la forza di parlare.

Questo vuoto infatti porta con sé il complesso paradosso di doversi liberare di una parte di noi che sappiamo non essere più legittima rispetto ai nostri connotati precontrattuali. Una sorta di «escapologia del dolore» che si può compiere tramite l'attivazione dell'assassino interiore radicato in noi stessi, il quale agendo psichicamente è potenzialmente in grado di abbattere frammenti della nostra stessa essenza.<sup>11</sup> Parliamo quindi di un «suicidio dell'anima» dovuto a un'esigenza di cambiamento e derealizzazione, e questo è l'unico modo che ci può condurre al mindfulness. Marla Singer avrebbe detto “prepararsi a evacuare l'anima”.

Morire per continuare a vivere e tornare a casa, partecipando a un «gioco a somma zero» e transitare da un nulla opprimente a uno liberatorio, che faccia di noi degli esseri catartici finalmente esentati da costrizioni e ostentazioni di ogni genere e da vincoli del tutto inqualificati e inqualificanti. Lo stesso protagonista di un'opera menzionata nel primo capitolo sermoneggia in modo emblematico: “trovai la libertà, perdere ogni speranza era la mia libertà”. O ancora: “l'automiglioramento è masturbazione, invece l'autodistruzione...”, lasciando trasparire in modo neanche troppo velato il concetto di perdita come guadagno e rigenerazione, in un meccanismo emancipatore di annientamento dei valori. Allora il tabù, la censura che siamo costretti a sopportare, assume un valore completamente diverso. Non potersi in alcun modo punire e suicidare, o quantomeno non avere una pace derivante dalla comprensione di tale scelta, diventa la proibizione che ci è stata imposta per non poter essere di nuovo liberi.

Da questo punto di vista potremmo evidentemente osservare come ad esempio anche i diritti secondari che vengono ceduti secondo John Locke altro non vadano a simboleggiare se non una macabra «polizza» che invece di garantirci la reale indipendenza, quella di poter genuinamente sganciarsi dalle sabbie mobili della pesantezza esistenziale, ha finito per relegarci nel baratro delle false convinzioni.

“La morte per suicidio, poiché ha origine all'interno della persona, non è né un caso di forza maggiore né una calamità naturale, bensì una revoca unilaterale del contratto. Provocando intenzionalmente la lacerazione del tessuto, essa infrange la

---

<sup>11</sup> J. Hillman, *Il suicidio e l'anima*, Adelphi, Milano 2010, pp. 112-113

legge”.<sup>12</sup> Forzare il contratto sociale non è però gradito, dunque. Queste sono parole che James Hillman affida al suo *Il suicidio e l'anima* (testo al quale abbiamo fatto affidamento per filtrare i nostri pensieri) e un altro momento molto significativo della medesima opera ci permette di collegarci a un secondo grande maestro che forse più di tutti ha scavato nella fenomenologia del suicidio, vale a dire Philipp Mainländer, al secolo Philipp Batz. Hillman recita: “(il suicidio) è stato giudicato dall'esterno, come se l'uomo appartenesse in primo luogo a Dio e al Re e solo residualmente a se stesso. Ancora una volta, ci viene detto che l'uomo non può servire sia la propria individualità sia il suo Dio e la sua società”.<sup>13</sup> In Mainländer però è Dio stesso a compiere un suicidio. Nella *Filosofia della redenzione* Esso si libera dalla vita, e lo fa per permettere la proliferazione della medesima, dal momento che solo attraverso la morte poteva sbloccarsi dalla Sua individualità per rendere possibile il «Creato». Il gesto dell'Altissimo non è stato compiuto in previsione di un fato beato fondato sull'essere. Egli comprese l'inconciliabile orrore che l'esistenza porta con sé, e decise di uscirvene attraverso la Sua frammentazione in tutto ciò che compone l'universo soggetto al tempo. In questo modo il Suo annullamento sarebbe stato finalmente possibile tramite la progressiva dissoluzione della Sua opera.<sup>14</sup> Come in *Giove che divora i suoi figli*. Progenie inconsapevolmente incatenata. Essere «strumenti di Dio» non significa compiere del bene in Suo nome, bensì ora necessariamente servire la propria individualità per riuscire a servire Lui, sconfinando da un suicidio astratto a uno della carne. In questo modo è possibile edulcorare totalmente i vincoli sociali, accogliendo il nulla paradossalmente solo in un secondo momento da un punto di vista fisico, ma prima di tutto da un punto di vista ideale, smettendo di desiderare l'assurda realizzazione né in questa «realtà», né in qualunque altra ossianica e nociva destinazione, fino a poter giungere probabilmente all'unica domanda davvero viscerale: quello che c'è là fuori è reale? Io sono reale? E cosa significa reale? Dando finalmente asilo a un mondo che è tutto ciò che accade, e che trascende il concetto stesso dei soggetti quali esclusivi «agenti dell'avvenire».

---

12 J. Hillman, *Il suicidio e l'anima*, Adelphi, Milano 2010, p. 48

13 J. Hillman, *Il suicidio e l'anima*, Adelphi, Milano 2010, p. 49

14 T. Ligotti, *La cospirazione contro la razza umana*, il Saggiatore, Milano 2010, p. 33



### III

#### IL BISOGNO D'ESPRESSIONE

Arrivati a questo punto all'atto conclusivo del nostro percorso, cercheremo come già anticipato a più riprese di analizzare alcune opere cinematografiche di particolare rilievo, con l'idea di svolgere un lavoro interdisciplinare incentrato sugli elementi cardine del nostro progetto. Queste sono state scelte sia per la loro qualità sia perché particolarmente adatte a essere lette sotto la luce che già nello scorso capitolo abbiamo provato a tenere accesa. Non si può nascondere il fatto che virtualmente l'intera cinematografia mondiale (animazione compresa, basti solo pensare a quelle genialate di *Spirited Away*, *Il pianeta selvaggio*, o *GITS* e *Paprika*) potrebbe essere interpretata attraverso una lente esistenziale (data la sua «generale specificità»), ma è altrettanto vero che solo pochi autori sono stati in grado di farci abbracciare l'intima quiete che continuamente ci osserva, e nella quale sarebbe bello perdersi. Dunque decidiamo di intraprendere quest'ultima disamina non attraverso opere isolate (penso a *Gummo*, *Cargo 200*, piuttosto che *La nave di Teseo* e *Naked*, o i più noti *A Torinói Ló* e *Holy Motors*) bensì prendendo in riferimento tre specifici registi: Lars Von Trier, Yorgos Lanthimos e Terrence Malick. Di questi cineasti ci limiteremo ad approfondire due opere, osservando però anche il filo conduttore che è solito regolare i loro lavori, così da tracciare una «mappatura» delle tematiche proposte. In ogni caso è buona cosa ricordare (in qualche modo anche per giustificare la mia apparente esterofilia) come realizzazioni di questo stampo non vengano ideate soltanto al di fuori del nostro paese. Purtroppo come già detto non è questo il luogo dov'è possibile prendere in considerazione una vasta gamma di riferimenti, ma basta pensare al diverso genio di interpreti quali Francesco Nuti e Carmelo Bene per realizzare la bontà nel lavoro del cinema nostrano quando si parla di proporre opere improntate sui dilemmi dell'esistenza. Trovo inoltre interessante la scelta di cotesti registi anche per la differenza nello stile con il quale propongono le storie generate dalle loro menti, oltre che per l'appartenenza a generazioni diverse nonché a luoghi verosimilmente agli antipodi tra loro.

Confido allora di poter rendere almeno uno scellino del valore di questi artisti a chi si appresta a leggere le righe che seguono, “poiché il cinema non è solo un'esperienza linguistica, ma, proprio in quanto ricerca linguistica, è un'esperienza filosofica”.<sup>1</sup> E a volte vorresti soltanto non averne mai visto.

### 3.1 Sul cinema di Lars Von Trier

Iniziamo allora quest'ultima parte della nostra stesura parlando di uno dei più importanti, discussi e provocatori registi apparsi sulla scena della cinematografia mondiale contemporanea e non, vale a dire il danese Lars Von Trier. Senza entrare nell'aspetto tecnico, possiamo dire che il suo cinema è prevalentemente caratterizzato da vicissitudini in cui i protagonisti sono «vittime del mondo», a volte per il loro eccesso di bontà, altre per un malessere che instaura in loro un freddo cinismo esistenziale. Le sue opere sono quindi all'insegna della sofferenza e della violenza, aspetti che fanno da sfondo al lavoro introspettivo che l'autore svolge nell'andare a sviluppare i racconti, all'interno dei quali l'importanza sta soprattutto nel percorso che i personaggi consapevolmente o meno prendono, piuttosto che nelle conclusioni, dove spesso si realizzano le inevitabili liberazioni mai apparentemente felici, ma altrettanto mai totalmente angoscianti.

La prima delle due pellicole che brevemente vogliamo provare ad andare a comprendere è un musical del tutto atipico, oltre che vincitore della Palma d'oro al Festival di Cannes tenutosi nel 2000. Stiamo parlando di *Dancer in the Dark*.

Lo sceneggiato racconta le vicissitudini di Selma (interpretata da una meravigliosa Björk), un'immigrata giunta negli Stati Uniti da quel che fu Cecoslovacchia.

Ella lavora in qualità di operaia in un fabbrica e alterna gli sfiancanti turni alla sua enorme passione per i musical statunitensi, che riesce a interpretare in una piccola scuola tematica della città ma soprattutto nei suoi sogni, viaggiando con la fantasia ogni volta che può. Non ha amicizie, se non quelle con una sua collega e un improbabile spasimante. Oltre a queste, sviluppa un'inevitabile rapporto con i suoi vicini di casa, un poliziotto (Bill) e la moglie di questo, che sono anche gli

---

<sup>1</sup> [www.nonsonsolofilm.it](http://www.nonsonsolofilm.it)(Pierpaolo Pasolini)



affittuari dell'abitazione dove Selma vive con il figlio.

C'è un segreto che però la donna custodisce per sé e che prima dell'evidente tracollo racconta solamente a Bill (in un confronto in cui lo stesso poliziotto si confida esternando le sue preoccupazioni per la propria tenuta economica, dovuta anche a uno stile di vita eccessivo della moglie). Sta per diventare completamente cieca a causa di una malattia congenita ereditaria, e che tutte quelle ore di lavoro extra sono per poter pagare le cure al figlio, destinato nel futuro a subire la stessa sorte della madre.

La storia a questo punto volge a un drammatico epilogo.

Bill scopre dove Selma tiene i soldi e approfittando della sua cecità sceglie di rubarglieli; in seguito la donna si reca a casa del poliziotto per riaverli indietro e nella colluttazione parte un colpo di pistola che ferisce Bill, il quale prega poi Selma di mettere definitivamente fine alla sua esistenza, finendo per venire accontentato. La protagonista verrà poi brutalmente processata e infine portata alla «forca», in quella che senza ombra di dubbio passerà alla storia come una delle scene più strazianti mai realizzate.

Dietro la sopracitata trama ci sono naturalmente degli aspetti più radicali che mi piacerebbe osservare dato che, come nelle successive opere, questi sono legati anche a tematiche che abbiamo affrontato nel secondo capitolo.

Selma è prima di tutto una donna emotivamente «mutilata» per aver messo al mondo un figlio sapendo che un giorno egli perderà la vista. Capisce l'errore nella superficialità con la quale si decide di mettere al mondo creature.

Il peso dell'esistenza non è però una prerogativa soltanto sua. In questo è accomunata proprio a Bill, la cui supplica di essere ucciso altro non è se non una richiesta di aiuto. Un'espiazione da impegni non più sostenibili e soprattutto da se stesso, in un momento di lucidità nel quale comprende che la soluzione a un io al quale non vuole più appartenere è lì alla sua portata.

La moglie viziata rappresenta tutto ciò che ogni giorno proviamo a compiacere e a soddisfare, per un malato e purtroppo cronico bisogno di essere accettati oltre la nostra naturale entità.

La conclusione, che come detto ha protagonista l'impiccagione di Selma, è una

critica sia al sistema giudiziario statunitense, sia al contorto senso della morale insito nella popolazione nordamericana.

In merito trovo molto illuminanti delle considerazioni fatte sia da Montesquieu, ma anche da Beccaria.

Il filosofo francese nel suo *Lo spirito delle leggi* parla di come le leggi di un paese debbano rispettare la realtà in cui si trovano a interagire. In seguito poi il giurista milanese propone una «dolcezza delle pene», con sentenze correlate al grado di civilizzazione della società in questione.

Il «Von Trier pensiero» (evidentemente anche alla luce del sistema giudiziario presente nel suo paese) appare dunque chiaro, e questo si evincerà anche in altre opere successive: gli Stati Uniti rappresentano letteralmente il «mattatoio» del mondo, un luogo dov'è tanto possibile ritagliarsi un proprio angolo di qualsivoglia felicità quanto probabile finire per essere inghiottiti nel tritacarne del melting pot culturale, all'interno del quale l'unico modo trovato per omogeneizzare l'eterogeneità sociale è stato innalzarsi a popolo eletto i cui usi e costumi sarebbero diventati standard e insolente baluardo dell'intera umanità.

La pena di morte qui è il riflesso di un sistema colluso con una moralità tranquillamente interscambiabile con l'amoralità, mentre ci appare evidente che il ruolo di Bill, quello di rappresentante dello Stato, non sia affatto casuale, erregendosi metaforicamente a manifesto della falsa e becera integrità americana. Selma non viene punita per il crimine in quanto tale, bensì per aver osato intaccare l'immagine di sé che gli Stati Uniti vogliono vendere al resto del mondo, innescando a tutti gli effetti una sorta di «panico morale» riguardo una minaccia che ovviamente tale non è (dato che l'oggetto della stessa non sussiste).

La tristezza che la protagonista porta con sé per aver commesso il fatto è emblematica e si trascina una spaventosa convinzione. Nessuno è esente da mancanze, e per quante volte si possa uccidere il peccatore bisognerebbe guardare da dove proviene il peccato, perché in fondo loro altri non sono se non noi, trasfigurati da un viaggio attraverso un oceano nel quale chiunque può finire per annegare nel buio di un abisso che di rimando giunge a guardarci dentro.

Passiamo ora al secondo film del quale abbiamo deciso di parlare, vale a dire

Melancholia. Presentato anch'esso a Cannes (nel 2011), si inserisce senza alcun dubbio tra le opere più intime di Von Trier entrando a gamba tesa sul tema della depressione, situazione che a più riprese ha coinvolto il regista.

Affermare che si tratti di un capolavoro è riduttivo, dal momento che è palesemente una delle opere maggiormente significative del nuovo millennio.

Melancholia narra le vicende di Justine (ritratta come Ophelia) e della sua famiglia. Inizia e si sviluppa per buona parte con il matrimonio della donna, festa che però non è destinata a scorrere nei migliori dei modi. Justine soffre di una grande depressione, così come la madre del resto, e finirà con il cadere in uno sconforto particolarmente profondo, mandando in fumo durante i festeggiamenti sia il suo lavoro che lo stesso matrimonio.

L'unico sollievo che la protagonista trova è una passeggiata a cavallo, accompagnata nella mattinata seguente dalla sorella Claire.

Proprio quest'ultima ospiterà Justine in casa sua una volta che il crollo emotivo della donna inizierà a farsi particolarmente intenso. Lì trascorreranno le giornate assieme al marito e il figlio di Claire, osservando costantemente la traiettoria di Melancholia, un enorme pianeta in attesa di passare vicino alla Terra (e resosi visibile una volta andato a oscurare la stella Antares).

Dopo l'iniziale angoscia di Claire per l'avvenimento, la donna si riprende una volta constatato (grazie all'aiuto del marito appassionato di astronomia) che il pianeta è in allontanamento, così come da programma d'altronde.

Il suo sollievo però dura poco. Non molto dopo infatti trova il cadavere del marito nella stalla, e controllando con uno strumento creato dal figlio si rende conto che quel pianeta sta per collidere con il nostro. Nello sconforto più totale, si reca all'interno di un rifugio fittizio costruito da Justine e dal figlio, mentre Melancholia colpisce la Terra, annichilandola.

Il primo aspetto interessante che troviamo è presente nell'impostazione dell'opera. Avevamo detto che questa iniziava con il matrimonio di Justine, ma in realtà si apre con l'impatto tra i due pianeti. Ciò perché il regista è intenzionato a mostrarci non tanto l'epilogo della storia, quanto le reazioni dei personaggi a una fine della quale veniamo messi subito a conoscenza, potendo così provare a immergerci

completamente negli umori piuttosto che nella trama in sé.

Ci sono poi svariate situazioni che presentano un forte legame con quanto trattato in alcune parti del capitolo precedente.

Il suicidio di John, il marito di Claire, ritrae il timore nel doversi finalmente confrontare con i nostri desideri e i nostri obbiettivi. In questo senso John era entusiasta dell'avvicinamento di Melancholia, ma una volta venuto a conoscenza che questo si sarebbe schiantato sulla Terra, ha preferito togliersi la vita, non potendo sopportare l'incontro con una realtà sulla quale aveva tanto fantasticato, ma che una volta concretizzatasi avrebbe perso il suo vero significato e cioè quello di una fantasia che soltanto in quanto tale è motivo di apprezzamento.

In questo senso Von Trier finisce per chiederci a quale frange vogliamo appartenere, criticando il «tuttologismo» diffusosi nella nostra epoca e a che altro non dovrebbe portare se non allo smascheramento di coloro che falsamente cercano di stabilire paletti utopici impossibili da gestire.

Il rovescio di questa medaglia è l'accettazione raffigurata qui da una buca da golf. Si tratta infatti della buca numero diciannove, quando un campo da golf è sempre composto da diciotto di esse.

Claire è così succube della sua stessa vita da non potere immaginare il mondo senza di lei, prima ancora di un mondo non più esistente.

Antiteticamente al marito troverà però la forza di guardare in faccia la realtà e raggiungere quella fatidica buca portando con sé il figlio Leo (evidentemente ancora in bilico tra i due «mondi») verso una destinazione che soltanto la sorella in precedenza era riuscita ad agguantare, come se l'anedonia di Justine altro non rappresentasse se non un rigetto verso le tossiche circostanze della vita.

Proprio a Justine confidiamo le nostre riflessioni conclusive. Ella durante un confronto con Claire si lascia andare a due esternazioni molto incisive.

La prima è quando confida che lei «sa le cose», in risposta all'interrogativo della sorella su come avesse fatto a indovinare il numero di fagioli all'interno di una bottiglia durante un gioco fatto al matrimonio. Questo aspetto è importante perché ci fornisce la dimensione del retropensiero di Von Trier, esternando una provocazione sull'«arroganza» che l'ideale pessimista potrebbe portare con sé, in

una sorta di autoflagellazione basata sulla convinzione che la propria percezione della vita rappresenti l'indiscussa verità a fronte di una felicità di terzi che in profondità forse non si vuole e non si può accettare.

Successivamente Justine sentenzia che “la Terra è cattiva, non dobbiamo addolorarci per lei. Nessuno sentirà la mancanza”. E subito dopo: “la vita sulla Terra è cattiva”. Onde che si infrangono sulle scogliere del tempo.

Troviamo in lei un pensiero di capitolazione disincantata e liberatoria, più legato al cosmicismo lovecraftiano e leopardiano che a un nichilismo vero e proprio.

Un mondo in cui finalmente tutti possono anche soltanto in parte capire l'incubo della vita, troppo grande per percepire i momenti gioiosi se non come un amaro apice istantaneo destinato a consumarsi più velocemente rispetto a quanto non sia misteriosamente apparso. È a questo punto evidente come l'apocalisse imminente di Melancholia sia tale solo nell'animo degli stolti ignari del (non) disegno più grande, perché (ed è quello che simboleggia il pianeta venuto da lontano) “gli occhi dell'uomo vedono all'esterno ciò che in realtà è un pensiero interiore”.<sup>2</sup>

### **3.2 Sul cinema di Yorgos Lanthimos**

Passiamo adesso a un altro cineasta che nonostante la giovane età è riuscito a sfornare già diverse pellicole una più bella dell'altra. Stiamo parlando di Yorgos Lanthimos, autore greco appartenente alla «Greek Wave», un appellativo per identificare l'imponente movimento ellenico di registi per lo più in erba che nel nuovo millennio stanno portando in scena opere caratterizzate da un'assurdità di fondo che percuote tutte le narrazioni delle loro pellicole. Il nostro Yorgos non è da meno, anzi potremmo dire che grazie alla spiccata qualità del suo cinema si è fatto involontariamente portavoce di questa nuova «ondata d'autore».

I racconti che affiorano dalla penna di questo maestro ateniese sono perciò spesso grotteschi e altrettanto di frequente segnati da una fredda e inquietante perversità, la quale a volte non sdegna di collidere con una malsana comicità.

Come prima intraprenderemo un viaggio attraverso una dilogia, e vogliamo

---

<sup>2</sup> E.M. Cioran, *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 1998, p. 42

iniziare con quello che ritengo essere il capolavoro dei capolavori nella cinematografia di Lanthimos, un lungometraggio disturbante e disturbato a cui non serve ricorrere alla violenza fisica per scioccare lo spettatore. Perché il turbamento più cupo è quello mentale. Il regista lo sa bene, e tenta di violarci psicologicamente per tutta la durata della pellicola.

Parliamo di *Kynodontas*, maggiormente conosciuto nella sua dicitura anglosassone *Dogtooth*, tra le altre cose premiato come miglior film nella sezione Un Certain Regard al Festival di Cannes del 2009.

La storia è molto semplice e affronta il problema mente-mondo.

Siamo nella Grecia contemporanea e il direttore ci porta all'interno della storia di una famiglia benestante, la quale abita in una grande mansione fuori città.

Il nucleo è composto dai due genitori e dai tre figli, quest'ultimi tutti intorno ai vent'anni o poco più. Non si tratta però di una famiglia come molte altre, dal momento che ci mettiamo poco ad accorgerci che i figli sono in realtà segregati da sempre all'interno dell'abitazione, privati di ogni possibilità di comunicare con il mondo e implementare la loro espressività.

La vita al di fuori della casa è presentata dai genitori come pericolosissima e i ragazzi potranno accedervi soltanto quando sarà caduto loro uno dei due canini.

I tre sono ansiosamente apatici e trascorrono le giornate oziando, oppure intraprendendo «giochi» che consistono nel mettere dita sotto l'acqua bollente o rincorrere aerei in miniatura lanciati dal padre, piuttosto che inalare sostanze e addormentarsi per ore.

L'aspetto più inquietante però risiede nella manipolazione del linguaggio che i genitori architettano con scopo di deterrenza. Scopriamo come parole che rimandano all'ambiente esterno vengano «svuotate» del loro significato finendo per assumerne uno totalmente diverso. In questo senso l'autostrada diventa «un vento molto forte», il mare «una poltrona in cuoio», l'escursione «un materiale per fare pavimenti» e il telefono semplicemente «il sale». Come se non bastasse, il padre rende il gatto «l'animale più pericoloso» (divoratore di un quarto fratello immaginario scappato tempo prima al di là della villa) ed «educa» i figli attraverso attività quali cronometrare le loro capacità polmonari sott'acqua.

L'unico contatto con il mondo è rappresentato da Christina, una prostituta che il padre trasporta bendata fino alla casa, per soddisfare gli impulsi sessuali del figlio maschio. È proprio il perverso rapporto con la sessualità un altro elemento del lungometraggio che porta disagio, responsabile di ricatti a tema da parte di Christina verso le due figlie femmine, o anche di incesti parziali e totali verso il finale della storia. La prostituta ha un ruolo cruciale negli eventi. Essa inserisce nelle vite dei figli alcuni oggetti (in favore dei sopracitati favori sessuali), tra cui un cerchietto e delle cassette. La loro importanza è presto detta. Il primo è l'artefice di una clamorosa presa di coscienza, facendo scoprire alla figlia maggiore il significato di menzogna (il cerchietto sarebbe dovuto essere fosforescente ma non si rivela tale), mentre le seconde introducono naturalmente elementi di vita più ampi, trattandosi di film come *Lo Squalo*, *Rocky* e *Flashdance* (volendo parallelamente mostrare il ruolo del cinema nell'ampliare i confini e le percezioni in ognuno di noi). Questa graduale escalation di scoperte non può che concludersi con il tentativo di uscire da uno spazio ibrido che a questo punto è percepito come limitante.

La figlia maggiore, quella in cui il germe del dubbio e della libertà si è instillato più in profondità, dopo uno «spettacolo familiare» si reca in bagno e con un martello fa sì che il canino finalmente cada. Si dirigerà nel bagagliaio dell'auto del padre, che una volta visti i denti e non trovando più la figlia, si mette alla ricerca sguinzagliando (letteralmente) i due fratelli nel tentativo di trovare la primogenita. La pellicola termina con un primo piano sul veicolo davanti la fabbrica del padre la mattina seguente, lasciandoci attoniti e spaesati di fronte all'epilogo dell'amara esistenza della figlia.

Questo è *Dogtooth*, e arrivati fin qui non possiamo non chiederci quali siano le tematiche che l'opera cerca di inscenare.

Parliamo sicuramente di un microcosmo il cui obiettivo evidente è quello di rappresentare una realtà più espansa. I genitori quindi assumono i connotati di un'entità di potere che attraverso il linguaggio, l'ignoranza e la paura tentano di governare tutti gli aspetti della vita di individui che privati oltre che delle emozioni anche dei nomi, risultano essere totalmente depersonalizzati e

deumanizzati, ingabbiati in un'«incubatrice per la mente» a tenuta stagna. L'aberrante normalità con cui i genitori intraprendono questa strada è però una critica alla deriva del potere in quanto fenomeno più che a chi lo esercita, lasciando sottintendere come il problema delle politiche «totalizzanti» (anche in senso lato) sia solo parzialmente rintracciabile nelle caratteristiche specifiche di specifici individui, mentre si tratterebbe di una condizione radicata nel ventre delle possibilità che la stessa società offre e della quale gli stessi detentori del potere ne risulterebbero inquinati.

La figlia maggiore decidendo di voler perdere il canino compie a tutti gli effetti una rivoluzione, e il messaggio principale emerge proprio nella conclusione: l'essenza della ribellione è la ribellione. Intaccabile da quelle che poi risulteranno essere le conseguenze del tentativo di dispiegare il «velo delle illusioni».

Lanthimos ci lascia in eredità un'esperienza semantica (“i limiti del mio linguaggio sono i limiti del mio mondo”<sup>3</sup>) e pedagogica unica (grazie anche alla fantastica regia, immobile e «immersiva», oltre che alla «gelida» fotografia), proiettando a un livello superiore un mito, quella della caverna, rispetto al quale nessuno potrà mai essere totalmente scollegato.

Passiamo adesso all'altra pellicola del cineasta greco che abbiamo scelto di trattare: *The Lobster*.

Si tratta del primo film in lingua inglese del regista, risultando di conseguenza l'opera che lo ha fatto conoscere ai più, in seguito anche al conseguimento del Prix du Jury presso il Festival di Cannes nel 2015.

Ci troviamo in un futuro distopico non meglio definito, nel quale non è ammesso essere single. Quest'ultimi vengono portati in hotel nei quali hanno quarantacinque giorni per trovare un partner o verranno trasformati in un animale di loro scelta. Il personaggio principale è David, che entrato nell'hotel con un cane (lo zio) esprime il desiderio di diventare un'aragosta nel caso non dovesse essere in grado di formare una coppia. La motivazione che David fornisce riguarda la vita centenaria di questi animali, il sangue blu (“aristocratico”) e il fatto che lui ami il mare.

---

3 L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Feltrinelli, Torino 2009



Esistono però delle regole ben precise: il compagno deve avere una caratteristica peculiare alla tua, ed è vietata la masturbazione.

Gli ospiti sono inoltre continuamente tempestati da una propaganda che esalta la vita di coppia. La permanenza nell'albergo è allungabile attraverso «battute di caccia» in cui gli aspiranti al ruolo di «uno di due» si mettono alla ricerca di «solitari», emarginati della società che vivono nei boschi, ognuno dei quali ha di fatto un valore equipollente a un giorno da umano in più per i residenti.

Dopo un tentativo di accoppiarsi finito malamente e con l'aiuto di una cameriera, David si ritrova accolto nella tribù dei single, che si dimostrano un gruppo organizzato, sibillino e altrettanto alienato, impegnato in «missioni» all'interno delle città. Anche questi individui hanno le loro regole, tra le quali spicca il divieto di innamorarsi o quantomeno quello di formare coppie.

David però una volta addentratosi nelle nuove dinamiche finisce per infatuarsi di una donna miope, venendo ricambiato. Una volta scoperti la donna viene portata in una clinica con la promessa di venirle perfezionata la vista, ma ne uscirà completamente cieca. Il protagonista decide di portarla via con sé, abbandonando tutto e tutti. Entrati in un ristorante, vediamo i due seduti a un tavolo, prima che l'uomo decida di recarsi in bagno, puntandosi un coltello all'altezza dell'occhio.

Il lungometraggio quindi si conclude con una prolungata ripresa sulla donna in attesa del ritorno di David, la cui scelta a questo punto è più incerta che mai.

Gli spunti di riflessione all'interno di *The Lobster* sono molteplici, tra i quali il concetto riguardante una sorta di «doppio livello» di identità sociale che in questo mondo raffigurato è indotta: non si è più singoli individui, ma membri sia del gruppo «coppia», sia di quello «per le coppie».

Il malessere che trasuda da questa condizione si percepisce dal fatto che essa è completamente normalizzata, non essendoci bisogno dei tipici riti d'iniziazione positivi per favorire l'inserimento nel gruppo e innescare un sentimento di lealtà nei confronti dello stesso. In questo senso il lavoro svolto dal regista si presenta come una «proiezione» barbarica ed esplicita di una realtà che però ci appartiene, dove la considerazione sociale è direttamente proporzionale alla quantità e alla qualità dei rapporti che riusciamo a formare.

Le menzogne che David e altri adoperano per riuscire a trovare un partner risultano essere soltanto delle forzature, perfettamente coerenti con «l'istigazione all'accettazione» e la «crocifissione della solitudine» a cui siamo indotti per forza maggiore. Il gruppo dei solitari soltanto inizialmente ci appare come una via di fuga, ma ben presto ci rendiamo conto come essi vadano a rappresentare una «ribellione» del tutto fittizia, ad esempio inquadrabile perfettamente nelle presunte «alternative» che alcuni autoproclamatosi «spiriti rari» della politica asseriscono di essere. L'autentica bellezza di quest'opera emerge proprio nel momento in cui si comprende come la punizione raffiguri invece l'unico modo per «non salvare le apparenze». Non avere paura di intraprendere una decisione che viene presentata come anomala possibilità, significa allo stesso tempo scegliere ma anche abbracciare il destino. La scelta sullo specifico animale è davvero una scelta, ma in egual modo non ha alcun significato. L'importanza riguarda la necessaria azione di «suicidio» del quale abbiamo discusso nel secondo capitolo, e la trasformazione in animali è metafora di un cambiamento indirizzato al nulla e quindi all'essere davvero liberi (non a caso l'uomo tormentato dalla noia cerca in tutti i modi di trovare dei significati in qualcosa, mentre «l'animale» non si pone un problema inesistente, «abbracciandola»), sganciandoci da paranoici ideali che proprio come nel film lasciano sottintendere, e viceversa, malasorte dove invece potrebbe essere di casa la serenità più profonda.

### **3.3 Sul cinema di Terrence Malick**

In questo nostro ultimo paragrafo abbiamo scelto di prendere in considerazione un autore che ha fatto della dimensione esistenziale il suo «giardino di casa».

Le opere di Terrence Malick sono infatti immediatamente riconoscibili per la loro componente estatica, difficilmente spiegabile a parole ma la cui essenza si manifesta nelle voci fuori campo e nelle rappresentazioni di una natura esperienziale, caratteristiche divenute marchio di fabbrica del regista texano.

In linea generale possiamo sicuramente affermare che i suoi film sono sempre stati estremamente ricercati (non è un caso se in mezzo secolo abbia realizzato

solamente poche pellicole), profondamente spirituali e naturalistici. Nonostante gli ultimi suoi lavori non siano stati accolti «a furor di popolo», è impossibile negare che il «primo Malick» abbia portato in scena un modo tanto unico quanto divisivo di fare cinema, la cui potenza è da ricercare nel paradosso di opere ricche di significato ma la cui vera forza secondo me sta anche nella semplice maestosità delle immagini e delle atmosfere che Malick riesce ogni volta a costruire. Tra i mille spunti che la sua filmografia ha da offrire, parleremo anche in quest'ultimo caso di due opere: *La sottile linea rossa* e *The Tree of Life*.

*The Thin Red Line* è in assoluto tra le mie pellicole preferite e sicuramente tra quelle di guerra più significative di sempre. Vincitore dell'Orso d'oro al Festival di Berlino del 1999, si tratta del ritorno alla regia di Malick a distanza di vent'anni da *I giorni del cielo*. La storia ripercorre le orme della compagnia Charlie, un gruppo di fucilieri la cui missione è quella di assaltare e far proprio un campo dell'aviazione nipponica posto sul crinale di una collina. L'anno è il 1942 e ci troviamo a Guadalcanal, Isole Salomone, in piena Seconda guerra mondiale. L'opera si sviluppa seguendo i pensieri dei militari, siano essi colonnelli o soldati semplici, oltre che le loro azioni, dentro le quali ci ritroviamo interamente catapultati grazie alla maestria del regista. Tra le tematiche esplorate emerge con vigore una riflessione sull'iniquità dell'essere umano, giunto ormai al capolinea. Tali considerazioni si evincono indirettamente nelle svariate riprese naturalistiche, evidenziando in questo modo la perpetua indifferenza della natura stessa nei confronti di una sorte, la nostra, irrimediabilmente compromessa e non più in simbiosi con il resto del cosmo. Così la rattristita e arrendevole riflessione di un commilitone diventa emblema straordinario nell'osservare tale fenomeno, distruttore di un sogno condiviso forse mai destinato ai limiti dell'eternità.

Questo grande male, da dove viene, come ha fatto a contaminare il mondo? Da quale seme, da quale radice si è sviluppato? Chi è l'artefice di tutto questo? Chi ci sta uccidendo? Chi ci sta derubando della vita, e della luce? Prendendosi beffa di noi, mostrandoci quello che avremmo potuto conoscere. La nostra rovina è di sollievo alla terra? Aiuta l'erba a crescere, il sole a splendere? Questa ombra, oscura anche te? Tu, hai mai attraversato questo buio?

Tutto ciò non può non rimandarci nuovamente a Jean-Jacques Rousseau. Ciò è molto significativo perché questi altro non sono che i medesimi quesiti sulle radici dell'odio con i quali lo stesso pensatore svizzero ha dovuto avere a che fare.

Quest'ultimo crede che il male sia un prodotto della morale, e che si sia propagato tramite le istituzioni sociali. In altre parole l'uomo si è condannato quando ha iniziato a socializzare e organizzarsi in gruppi, dai quali ne emergono altri sempre più piccoli (e mai il contrario), instillando l'idea nei membri su cosa sia meglio o peggio per la propria associazione. Tale valutazione ha comunque un qualcosa di «nobile»? Proteggere e voler valorizzare sono concetti positivi?

Forse il vero dramma si trova nel retropensiero, perché sicuramente intaccato dall'egoismo e dalla frustrazione, le prime manifestazioni del non comprendere l'unica «legge» a cui dovremmo sorridere: tutto ciò che deve accadere accadrà.

Si tratta però di una scatola la cui chiave è stata perduta da tempo immemore, e il cui contenuto altro non riguarda se non la beffa menzionata da quel soldato. I tentativi di «riforma umana» dei quali Rousseau parla nel suo *Contratto Sociale* si dimostrano in verità soltanto un misero grido d'allarme a cui nemmeno lui avrebbe la presunzione di rispondere. E qualsiasi nuovo «innesto di falsa speranza» sotto le sembianze di uno stravolgimento dei rapporti di forza che intercorrono tra di noi non può che innalzare altre barriere sempre più alte e invalicabili, dando vita a ciò che noi chiamiamo disgrazie. Nemmeno la vana fatica di proseguire sotto l'egida di questa «legge» che abbiamo chiamato in causa sarebbe del tutto salvifico, perché non è un qualcosa sul quale si può ragionare, ma è piuttosto una condizione. E allora beati gli altri, che nella solipsistica inevitabilità sono stati posti per sempre senza limiti di esistenza e frontiere, e non preoccupandosi dell'universo sono essi stessi Universo. Sprovvisi dell'irreale pretesa di essere altro. Come Malick senza timore ci mostra, ed è questa la sua più grande forza. Il confine non è mai stato fisico ma soltanto ideale. Ricordando sempre di non scambiare la candida semplicità del messaggio per banalità.

“If the doors of perception were clanged, everything would appear to man as it is, infinite”.<sup>4</sup>

---

4 W. Blake, *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, SE SRL, Milano 2013, p. 34

Chiudiamo questo percorso concedendoci delle rapide osservazioni sull'opera non necessariamente migliore, ma forse più rappresentativa di quest'ultimo autore.

*The Three of Life* è una pellicola non semplice da inquadrare, e anzi qualsiasi tentativo di analizzarla tramite canoni definiti pare quasi inappropriato.

Si tratta infatti di un film «dell'anima», che va valutato soltanto per le sensazioni che può far risplendere in chi lo osserva. Palma d'oro al Festival di Cannes del 2011, segue le traversie di una famiglia profondamente cristiana nel Texas degli anni '50. Si sviluppa attraverso i pensieri di Jack O'Brien, contrapponendo i suoi turbamenti in età giovanile a quelli che lo affliggeranno una volta divenuto uomo di mezza età. I temi trattati riguardano la nascita e la morte, l'aldilà, l'eternalismo e l'uomo come viandante passivo in un mondo in cui si propone a entità attiva. I genitori di Jack assumono i connotati astrali della «Natura» e della «Grazia», attraverso il loro essere violenti e benevoli. Proprio questi due elementi sono di nostro particolare interesse, rimandandoci a Tommaso D'Aquino. Non a caso troviamo una forte evidenziazione dell'individuo, sotto uno sguardo di assoluta incertezza, dove i continui quesiti di Jack rappresentano un potente distacco da quella sorta di «effetto carrozzone» che sempre con maggiore insistenza anestetizza l'oramai in remissione limpidezza ancestrale dell'essere umano. Le due tematiche sono alla base dello scritto, e finiscono per intrecciarsi. La voce narrante riesce a riappacificarsi idealmente con il padre, e quindi con una natura che finalmente può accogliere nel suo neutrale scorrimento e non più respingere per un meccanismo che a posteriori si rivela essere soltanto un'ingenua autodifesa. Questo però è possibile soltanto tramite la «Grazia», che permette a Jack di comprendere la quiete della riappacificazione con il Tutto, fatto evidenziato anche nella contrapposizione di determinate immagini che troviamo nell'opera. Non è perciò casuale la proiezione di figure sulla creazione del mondo con quelle sulla riservatezza familiare, a testimonianza di un'intimità manifesta che se ascoltata davvero ci offre al crepuscolo un grande rifugio. Saremo esattamente dove dovevamo essere, indifferenti e per sempre dispersi. Se pure inabissati nelle cronache nostalgiche di eventi accaduti. Di momenti sfiorati. Racchiusi dai silenzi nelle notti laddove il ticchettio della pioggia si fa via via più rumoroso.



## CONCLUSIONE

Giunti all'epilogo del progetto, cerchiamo di riassumere le idee alla base dello stesso, nonché i suoi punti salienti.

Come detto il concepimento si è fondato sulla volontà di sviluppare un qualcosa incentrato su cinema e filosofia esistenziale, tracciando una linea che fosse anche in grado di toccare elementi propri delle dottrine politiche, al fine di realizzare una tesi «multidisciplinare» capace di intrecciare più tematiche.

Siamo partiti provando a individuare alcuni tra i momenti più rappresentativi all'interno della storia di quest'arte, da fine Ottocento ai giorni nostri.

In questo senso siamo stati in grado di osservare come dal primo «mattoncino» posto dai fratelli Lumière nel lontano 1895 il cinema abbia avuto un'ascesa rapida e maestosa, raggiungendo un'importanza che gli stessi «creatori» non credevano possibile. Dopo aver visionato alcune situazioni anche antecedenti alla prima proiezione, incappando in un insieme di strumenti che richiamavano idealmente il cinema rivelatosi dal XX secolo in poi, siamo andati via via discorrendo attraversando i vari decenni.

Abbiamo visitato l'epoca di un cinema dedito quasi esclusivamente alle immagini, passando per il suo sviluppo incentrato su narrativa e sonoro, fino ad arrivare alla nascita delle avanguardie europee degli anni '20. Ci siamo soffermati sulle industrie francesi, sovietiche e tedesche osservando l'inizio della «professionalizzazione» nel mondo cinematografico, con registi sempre più coinvolti nel creare un cinema ispirato e introspettivo, reduce dall'avvenire di correnti artistiche quali impressionismo ed espressionismo.

In seguito ci siamo spostati nel Nuovo Mondo osservando come fu negli Stati Uniti degli anni '30 e '40 che nacque le star e di conseguenza quello che potremmo chiamare «il mito del cinema», dove a impadronirsi della scena furono le grandi case di produzione e il metro di giudizio principale divenne il risultato ai botteghini.

Tornati in Europa, la nostra attenzione si è rivolta in un primo momento all'incremento della profondità delle situazioni che il cinema realista francese e

italiano è stato in grado di fare emergere, per poi passare alla valutazione del cinema d'autore che avrebbe investito il secondo dopoguerra (non solo europeo) propagandosi per oltre vent'anni. Questo passaggio è fondamentale perché è qui che la cinematografia inizia ad assumere il riconoscimento di arte allo stato puro, andando a semplificarsi da un un punto di vista tecnico ma lasciando in dote storie capaci di innalzarsi a baluardo culturale, attraversando tematiche sempre più esistenziali e psicologiche, il tutto come abbiamo visto sia in Europa occidentale ma anche in quella orientale, piuttosto che in Asia o negli Stati Uniti (dove una nuova generazione di grandi artisti portò una ventata d'aria fresca grazie a una intensa volontà di sperimentazione e innovazione). Il percorso si conclude nell'era contemporanea, nella quale si alternano naturalmente pellicole di enorme qualità a molte altre che però rispecchiano la superficialità dei giorni più recenti. Questo ha fatto sì che spesso sempre più di frequente ci ritroviamo in balia del cinema statunitense e di piattaforme streaming che producono cose buone ma anche molta spazzatura. Il messaggio, se proprio deve essercene uno, riguarda la possibilità di approfondire la storia cinematografica, aspetto che raramente ci concediamo, ma che mettendo da parte l'idea ormai diffusa del film come semplice intrattenimento, potremmo anche pensare di valutare, scoprendo così cose che forse mai avremmo creduto possibili. Successivamente abbiamo proseguito e poi terminato il capitolo concentrandoci su delle altre componenti del cinema. Come prima cosa abbiamo cercato di evidenziare il valore istruttorio che questo possiede, parlando di come esso sia da sempre riuscito a rappresentare meglio di qualsiasi altro mezzo gli episodi che hanno segnato la storia, sia essa intesa come fatti tangibili attraverso riferimenti temporali ben precisi piuttosto che come insieme di situazioni e problematiche sociali che gravitano intorno al passato, al presente e al futuro.

Al termine del capitolo ci siamo concessi delle righe che provassero a spiegare il valore del cinema in quanto strumento propagandistico, esaminando nello specifico il suo ruolo all'interno delle più famose dittature del Novecento.

Il nostro secondo capitolo ha avuto invece come protagonisti alcuni riferimenti alla filosofia esistenziale. Abbiamo infatti cercato di portare avanti un lavoro basato sulla contrapposizione di riflessioni proprie di taluni grandi pensatori



«politici» (Platone, Rousseau, Proudhon, Locke, ecc.) con altre legate all'esistenzialismo, rifacendoci soprattutto a Kierkegaard e Cioran (in una a mio avviso affascinante differenza concettuale tra libero arbitrio e destino), finendo per parlare di sistemi politici, influenza della società, valore e realizzazione dell'individuo, antinatalismo, necessità di fuga dalla realtà e da noi stessi....

Nell'ultima parte abbiamo provato a estrarre alcune di queste idee da determinate opere ordinate per registi internazionali, tramite un approccio maggiormente a «ruota libera». Ci siamo perciò imbattuti nella violenta e deprimente realtà di Lars Von Trier; nella grottesca, alienante e disturbata società di Yorgos Lanthimos, fino ad arrivare allo smarrito e pacificatore mondo di Terrence Malick, cercando come detto di confrontarli con alcuni argomenti posti già precedentemente in essere (misericordia umana, accettazione del nulla, strutture e schemi sociali, mondo come cornucopia, ecc.). Concludo dicendo che alla base del pensiero che ho cercato di portare c'è sempre stata l'idea di mostrare come tante credenze che ci portiamo dietro da un tempo del quale non abbiamo più alcuna rammemorazione possano essere reinterpretate attraverso l'accoglienza in sé di un sentimento esistenziale, cercando di capire quando bussava alla nostra porta. Esso ci può «complicare» l'esistenza è vero, ma è anche in grado di aiutarci nella valutazione di situazioni più o meno intime. In questo il cinema rincorre tale sentimento da vicino, e tramite la sua infinita vitalità può tentare di proteggerci dall'ansia vorace nell'irrequieta tempesta delle circostanze che divampano. Forse l'esistenzialismo è l'unico vero tramite non per capire ma quantomeno per comprendere gli altri. Ragionare per anime e non più per convenzioni, scommettendo contro la lotteria sociale. E anche se la sua vastità risulta a volte essere frustrante, si pone come la sola via per connettersi davvero a ciò che risiede nelle nostre persone e al di fuori di esse, scordando tutte le indimenticabili pretese e aspettative. Se mai qualcuno dovesse chiederlo, dunque questa è l'autentica essenza della nostra proposta.

“[...] Così le forme dell'[elemento] spazio saranno naturalmente liberate, Mentre [esternamente] brilleranno in cielo penetranti luci bianche di un arcobaleno”.<sup>1</sup>

---

1 G. Coleman & J. Thupten, *Il libro tibetano dei morti*, Mondadori, Milano 2017, p. 390



## BIBLIOGRAFIA, SITOGRAFIA & FILMOGRAFIA

- Bertetto P. , *Introduzione alla storia del cinema*, UTET Università, Torino 2002
- Benatar D. , *Meglio non essere mai nati*, Carbonio Editore, Milano 2018 (2006)
- Blake W. , *Il matrimonio del cielo e dell'inferno*, SE SRL, Milano 2013 (1790)
- Cioran E.M. , *Al culmine della disperazione*, Adelphi, Milano 1998 (1934)
- Cioran E.M. , *La caduta nel tempo*, Adelphi, Milano 1995 (1964)
- Cioran E.M. , *L'inconveniente di essere nati*, Adelphi, Milano 1991 (1973)
- Cioran E.M. , *Lacrime e Santi*, Adelphi, Milano 1990 (1937)
- Coleman G & Thupten J. , *Il libro tibetano dei morti*, Mondadori, Milano 2017
- Hillman J. , *Il suicidio e l'anima*, Adelphi, Milano 2010 (1964)
- Kierkegaard S. , *La malattia mortale*, N.C. Editori, Roma 1995 (1849)
- Ligotti T. , *La cospirazione contro la razza umana*, il Saggiatore, Milano 2016 (2010)
- Wittgestein L. , *Tractatus Logico-Philosophicus*, Einaudi, Torino 2009 (1921)
- Berti F. , *Appunti di «Storia delle dottrine politiche»* 2018/2019
- Fuochi G. , *Appunti di «Psicologia dei gruppi»* 2020/2021

<https://www.filosofico.net/kierk8934sfx.htm>

<https://lartedeipazzi.blog/2018/11/10/kierkegaard-luo-che-si-perde-nelle-sue-stesse-possibilita/>

<https://www.nonsonsolofilm.it/le-piu-belle-frasi-sul-cinema/>

[https://www.prometheus-studio.it/filosofia\\_e\\_storia/2020/09/29/il-pensiero-di-soren-kierkegaard-1813-1855/](https://www.prometheus-studio.it/filosofia_e_storia/2020/09/29/il-pensiero-di-soren-kierkegaard-1813-1855/)

<https://www.timelessbeauty.it/precinema-storia-del-cinema/>

Lanthimos Y. , *Dogtooth*, 2009

Lanthimos Y. , *The Lobster*, 2015

Malick T. , *La sottile linea rossa*, 1998

Malick T. , *The Tree of Life*, 2011

Von Trier L. , *Dancer in the Dark*, 2000

Von Trier L. , *Melancholia*, 2011

Bertolucci B. , *The Dreamers*, 2003

Cronenberg D. , *Crash*, 1996

Fincher D. , *Fight Club*, 1999



*Ringrazio la mia famiglia  
non mi ha mai fatto mancare nulla*

*Ringrazio le amiche di Padova  
sempre generose nel dare spesso una mano*

*Ringrazio il Professor Berti  
professionalmente e umanamente ineccepibile*

*&*

*Ringrazio i miei fratelli  
imprescindibili al di là di tutto  
stimolo perenne di creatività e riflessioni*

